



ISSN 1300-5707
e-ISSN 2636-8064

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları



SANAT TARİHİ DERGİSİ

JOURNAL OF ART HISTORY

Cilt | *Volume*: **XXIX**

Sayı | *Issue*: **2**

Ekim | *October*

2020

İZMİR

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları

SANAT TARİHİ
DERGİSİ

JOURNAL OF ART HISTORY

Cilt / Volume

XXIX

Sayı / Issue

2

Ekim / October

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 - Dizgi/Mizanpaj - 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)

15.11.2020

Yazıların hukuksal, ahlaki, fikrinsel 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

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

Yayın Kurulu | Editorial Board

Prof. Dr. Semra DAŞCI,
Doç. Dr. Lale DOĞER, 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 yayımlanan C. 26 / S. 1 ve sonraki sayılardır. TR Dizin kapsamına giren sayılarımız 2016'da yayımlanan 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

Doç. Dr. Türkan ACAR (Uşak Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üy. Meryem ACARA ESER (Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas)
Prof. Dr. Hümeysra AKKURT BİROL (Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir)
Doç. Dr. Mikail ACIPINAR (İzmir Katip Çelebi Üniversitesi)
Prof. Dr. Ester Eti AKYÜZ LEVİ (Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir)
Doç. Dr. Sibel ALMELEK İŞMAN (Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir)
Prof. Dr. Leyla ALPAGUT (Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu)
Prof. Dr. Mehmet Erol ALTINSAPAN (Anadolu Üniversitesi)
Prof. Dr. Ara ALTUN (İstanbul Üniversitesi) (Emekli)
Prof. Dr. Şerife ATLIHAN (Doğuş Üniversitesi, 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)
Uzm. Nil BAYDAR (Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı)
Prof. Dr. Sedat BAYRAKAL (Uşak Üniversitesi)
Doç. Dr. Mehmet Sami BAYRAKTAR (Ondokuz Mayıs Üniversitesi)
Prof. Dr. Fahriye BAYRAM (Pamukkale Üniversitesi)
Sadı 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. Burcu Selcen COŞKUN (Mimar Sinan Güz. San. Üniv. İstanbul)
Doç. Dr. Sakir ÇAKMAK (Ege Üniversitesi, İzmir)
Prof. Dr. Halit ÇAL (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Nusret ÇAM (Ankara Üniversitesi) (Emekli)
Prof. Dr. Ayşe ÇAYLAK TÜRKER (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Doç. Dr. Muharrem ÇEKEN (Ankara Üniversitesi)
Doç. Dr. Mustafa ÇETİNASLAN (Selçuk Üniversitesi, Konya)
Prof. Dr. Nilay ÇORAGAN (Erciyes Üniversitesi, Kayseri)
Prof. Dr. Yaşar ÇORUHLU (Mimar Sinan G. S. Üniv. İstanbul, Emekli)
Doç. Dr. Özgü ÇÖMEZOĞLU ÜZBEK (İstanbul Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üy. Ertan DAŞ (Ege Üniversitesi, İzmir)
Prof. Dr. Semra DAŞCI (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)
Prof. Dr. Abdullah Şevki DUYMAZ (Süleyman Demirel Üniv., Isparta)
Dr. Öğr. Üy. Betül Gelengül EKİMCİ Eskişehir Teknik Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üy. Birsen ERAT (Adnan Menderes Üniversitesi, Aydın)
Doç. Dr. Gül ERBAY ASLITÜRK (Adnan Menderes Üniv., Aydın)
Doç. Dr. Nina (ERGIN) MACARANDA (Univ. of California, Riverside)
Dr. Ashlan ERKMEN BİRKANDAN (İTÜ, İstanbul)
Öğr. Gör. Ferhat EROZ (Atılım Üniversitesi, Ankara)
Prof. Dr. Bozkurt ERSOY (Ege Üniversitesi, İzmir)
Dr. Öğr. Üy. Seçkin EVCİM (Ordu Üniversitesi, Ordu)
Dr. Joachim GIERLICH (Qatar National Library)
Prof. Dr. Kiymet 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)
Dr. Öğr. Üy. Elif GÜRİSOY (Uşak Üniversitesi)
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 KOROĞLU (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniv. İstanbul)
Dr. Öğr. Üy. Zerrin KÖŞKÜL (Atatürk Üniversitesi, Erzurum)
Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY (Ege Üniversitesi, İzmir)
Prof. Dr. Andreas KÜLZER (Avusturya Bilimler Akademisi, Vienna)
Prof. Dr. Fatma Banu MAHİR (MSGS Üniv., İstanbul) (Emekli)
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)
Dr. Öğr. Üy. İlkey Canan OKKALI (Trabzon Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üy. J. Özlem OKTAY ÇEREZCİ (MSGS Üniv., İstanbul)
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 PİNARBAŞI (İstanbul Üniversitesi)
Doç. Dr. Senay ÖZGÜR YILDIZ (Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir)
Prof. Dr. Nurşen ÖZKUL FİNDİK (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 PELVANOĞLU (Mimar Sinan Güz. San. Üniv. İstanbul)
Doç. Dr. Alessandra RICCI (Koç Üniversitesi, İstanbul)
Öğr. Gör. Elif SARAÇ (Ankara Üniversitesi)
Uzm. Nedim SÖNMEZ (İzmir)
Doç. Dr. Şükrü SÖNMEZER (Mimar Sinan Güz. San. Üniv. İstanbul)
Prof. Dr. Yaşar Selçuk ŞENER (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Doç. Dr. Şerife TALİ (Ordu Üniversitesi)
Prof. Dr. Oğuz TEKİN (Koç Üniversitesi & AKMED)
Dr. Öğr. Üy. Fehime Mine TEMİZ (Mustafa Kemal Üniversitesi, Hatay)
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)
Prof. Dr. Fatma Nalan TÜRKMEN (Marmara Üniversitesi, İstanbul)
Dr. Öğr. Üy. Aygül UÇAR (Türk Dünyası Araş. Enstitüsü / Ege Üniv.)
Dr. Öğr. Üy. Hasan UÇAR (Ege Üniversitesi)
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. Alptekin YAVAŞ (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Doç. Dr. Seda YAVUZ (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Nurcan YAZICI METİN (Mimar Sinan Güz. San. Üniv. İstanbul)
Doç. Dr. Evindar YEŞİLBAŞ (Mardin Artuklu Üniversitesi)
Prof. Dr. Anıl YILMAZ (İzmir Katip Çelebi Üniversitesi)
Doç. Dr. Gülgün YILMAZ (Trakya Üniversitesi, Edirne)
Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ (Atatürk Üniversitesi, Erzurum)
Doç. Dr. Serap YÜZGÜLLER (İstanbul Üniversitesi)

Cilt 29 - Sayı 2'nin Hakemleri | Reviewers of the Volume 29 - Issue 2

Türkan ACAR	Burcu Selcen COŞKUN	Ashlan ERKMEN BİRKANDAN	Tarkan OKÇUOĞLU	Hasan UÇAR
Meryem ACARA ESER	Nusret ÇAM	Bozkurt ERSOY	İlkey Canan OKKALI	Harun ÜRER
Hümeysra AKKURT BİROL	Muharrem ÇEKEN	Seçkin EVCİM	J. Özlem OKTAY ÇEREZCİ	Ali Osman UYSAL
Ester Eti AKYÜZ LEVİ	Mustafa ÇETİNASLAN	Joachim GIERLICHS	B. Yelda OLCAY UÇKAN	Zekiye UYSAL
Sibel ALMELEK İŞMAN	Nilay ÇORAGAN	Kiymet GİRAY	Nurşen ÖZKUL FİNDİK	Alptekin YAVAŞ
Leyla ALPAGUT	Yaşar ÇORUHLU	Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU	Sacit PEKAK	Seda YAVUZ
Şerife ATLIHAN	Ertan DAŞ	Cengiz GÜRBİYİK	Burcu PELVANOĞLU	Nurcan YAZICI METİN
Ayşe AYDIN	Semra DAŞCI	Elif GÜRİSOY	Elif SARAÇ	Evindar YEŞİLBAŞ
Ali BAŞ	V. Belgin DEMİRSAR ARLI	Kasım İNCE	Yaşar Selçuk ŞENER	Anıl YILMAZ
Nil BAYDAR	Lale DOĞER	Başak KATRANCI KASALI	Şükrü SÖNMEZER	Hüseyin YURTTAŞ
Sedat BAYRAKAL	Şükrü DURSUN	Elif KÖK	Şerife TALİ	
Rüstem BOZER	Abdullah Şevki DUYMAZ	Fatma Banu MAHİR	Fehime Mine TEMİZ	
Tolga BOZKURT	Gül ERBAY ASLITÜRK	Selçuk MÜLAYİM	Fatma Nalan TÜRKMEN	

İÇİNDEKİLER | CONTENTS

ARAŞTIRMA MAKALELERİ | RESEARCH ARTICLES

Arrowheads (Temren) Found from the Excavations at the Sultan Gıyaseddin Keyhüsrev-II Caravanserai in Eğirdir, Isparta

Isparta-Eğirdir Sultan II. Gıyaseddin Keyhüsrev Kervansarayı Kazılarında Bulunan Temrenler

Rüstem BOZER - Alptekin YAVAŞ - Ümit GÜDER 333-369

Kültürel Miras Bağlamında Derilerin Fiziksel Özellikleri ve Ham Derinin İşlenmesi

The Raw Skin Processing and Physical Properties of Leather in the Context of Cultural Heritage

Hatice TOZUN - Nadide ÇINAR 371-397

Erken Cumhuriyet Dönemi Sağlık Bakanlığı Binası Üzerine Bir İnceleme

An Analysis on the Ministry of Health Building in the Early Republican Era

Buşra GÜRDAĞ - Duygu KOCA 399-423

Hamidiye Suyu Tesislerine Ait Yapıların ve Çeşmelerin Günümüzdeki Durumu ve Koruma Önerileri

The Current Status and Conservation Proposals of Structures and Fountains Belonging to Hamidiye Water Facilities

Drağsan UĞURYOL 425-453

MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonunda Yer Alan Örnekler Işığında II. Meşrutiyet ve Erken Cumhuriyet Dönemlerinden Desen Uygulamaları

The Second Constitutional and Early Republican Era Drawing Practices in the Light of MSFAU Istanbul Painting and Sculpture Museum Collection

Feyza AKDER 455-487



- Muhafazakâr Tutumun Estetik Sorunsalı Bağlamında Çağdaş Cami Mimarisi
Modern Mosque Architecture in Relation to Conservative Attitude's Aesthetic Problematic
Bülent ORAL 489-519
- The Provocation of Jasper Johns: Pushing the Representational Limits of Pictorial Expression
Jasper Johns'un Kışkırtıcılığı: Resimsel İfadenin Temsilî Sınırlarını Zorlamak
Başak KEKİ 521-539
- İzmir Arkeoloji Müzesi Envanterine Kayıtlı Bir Grup Bronz Eser
A Group of Bronze Works in İzmir Archeology Museum Inventory
Feride İmrana ALTUN - Gülsüm Elif ERGİNER 541-565
- Depictions of the Ark of Noah and the Giant Uj In Kulliyat-i Tarikhi of Hafız-i Abru (Style and Iconography)
Hâfız-ı Ebrû'nun Külliyyat-ı Tarih Eserinde Nûh'un Gemisi ve Üc b. Unuk Tasviri (Üslup Ve İkonografi)
Gulzoda MAKHMUDJONOVA 567-587
- Erken Cumhuriyet Dönemi İlkokul Yapılarına Akçakoca'dan Bir Örnek: Orhan Gazi İlkokulu
An Example of Primary School Buildings in Akçakoca, Belongs to Early Republican Period: Orhan Gazi Primary School
Elif SAHTİYANCI - Nuray BENLİ YILDIZ 589-603
- Yeni Bulgular Işığında İncir Hanı
İncir Khan in the Light of New Finds
Şakir ÇAKMAK 605-633



- Sivas-Ulaş Acıyurt Camisi ve Bezemeleri
Acıyurt Mosque in Sivas-Ulaş and its Decorations
Turgay YAZAR - Şuayip ÇELEMOĞLU 635-677
- Çağdaş Görsel Sanatta Yeniden Üretim ve Sınırların Belirsizliğini
Benjamin ve Adorno'nun İzinden Sürmek
*Reproduction and Uncertainty of Borders in Contemporary Visual Art by
Following Benjamin and Adorno's Footsteps*
Arzu BAYAR 679-705
- Trabzon'da Geç Dönem Osmanlı Camilerinde Ahşap Mihraplar
Wooden Mihrabs in Mosques of Late Ottoman Period in Trabzon
Raziye Çiğdem ÖNAL - Zerrin KÖŞKLÜ 707-743
- Köşk Medrese - Suli Paşa Kümbeti Mazgal Pencerelelerinde Yer Alan
Kabartmaların İkonografisi Hakkında
About Iconography of Reliefs in the Kiosk Madrasah - Suli Pasha Dome Embrasure
Alev ÇAKMAKOĞLU KURU 745-763
- Türk Sanatında Üç Dişli Başlığa Sahip Şamanlar ve Savaşçılar
The Shamans and Warriors that Have Tricorn Crowns in Turkish Art
J. Özlem OKTAY ÇEREZCİ 765-781
- Synchronicity, Abstract Symbolism and the Use of Variations in
Ayhan Menteş' Visual Work
*Eşzamanlılık, Soyut Sembolizm ve Ayhan Menteş'in Görsel Çalışmasında
Varyasyonların Kullanımı*
Esra PLÜMER BARDAK 783-805



Ayvalık Kent Dokusunda 19. Yüzyıl Ticari Faaliyetlerinin Mekânsal İzleri “Dükkânlar”

In Ayvalık Urban Texture, Spatial Traces of 19th Century Trade Activities “Shops”

Berrin AKIN AKBÜBER 807-829

Harran Örnekleri Işığında Sıralı Tekniğinde Rakka Seramikleri

Underglazed Raqqa Ceramics in the Light of Harran Samples

Sevcan ÖLÇER 831-859

Eminönü Çuhacı Han’ın Tarihsel ve Mimari İrdelemesi, Koruma Sorunları ve Çözüm Önerileri

Historical and Architectural Investigation, Conservation Problems and Solution Proposals of Eminönü Çuhacı Han

Sezgi GİRAY KÜÇÜK 861-893

Kırım Bahçesaray’dan Hansaray Altın Çeşme

Hansaray Altın Çeşme From Bahçesaray, Crimea

Aygül UÇAR - Bozkurt ERSOY 895-911

Kültürel Mirasın Geleceği İçin Sürdürülebilir Bir Müzecilik Anlayışı: Ekomüze

A Sustainable Approach to Museology for the Future of Cultural Heritage: Ecomuseum

Derya ELMALI ŞEN - Evşen YETİM - Elif ÖZTÜRK 913-943

Osmanlı’nın Son Döneminde Bir Kasaba Hastanesi: İnşa Süreci ve Mimarisiyle Dedeğaç Gurebâ Hastanesi

A Town Hospital in the Last Period of Ottoman Empire: Dedeğaç Gurebâ Hospital with its Building Process and Architecture

Nurcan YAZICI METİN 945-961





KİTAP TANITIMI (Hakemsiz) | **BOOK REVIEW** (*Not Peer Reviewed*)

Verne Dawson by John Hutchinson

Ufuk ÇETİN 963-964



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

History; Scope; Publishing Principles; Spelling Rules of Journal of Art History 967

ARROWHEADS (*TEMREN*) FOUND FROM THE EXCAVATIONS AT THE SULTAN GIYASEDDİN KEYHÜSREV-II CARAVANSERAI IN EĞİRDİR, ISPARTA



ISPARTA-EĞİRDİR SULTAN II. GIYASEDDİN KEYHÜSREV KERVANSARAYI KAZILARINDA BULUNAN TEMRENLER

Rüstem BOZER*

Alptekin YAVAŞ**

Ümit GÜDER***

Öz

Ortaçağ'ın karmaşık tarihi içinde orduların silah kabiliyetlerini teknik özellikler açısından karşılaştıran araştırmalar çok azdır. Bu eksikliğin bir sebebi bu konudaki araştırmalarda konuya yeterli önem verilmemesi bir diğeri de kazılardan elde edilen objelere ait tabaka bilgilerinin sağlıklı olmamasıdır. Anadolu-Ortaçağı için de durum böyledir. Kazılardan elde edilen bıçak, okucu, mızrak ucu gibi buluntular savaş tarihini izah edecek açıklamaların içinde yer almazlar. Haçlı, Selçuklu, Moğol savaş teknolojilerini anlayabilmek ancak orijinal kazı buluntularının morfolojik, arkeo-metalürjik, terminolojik boyutuyla incelenmesiyle mümkün olabilecektir. Bu çalışmada Isparta-Eğirdir'deki II. Gıyaseddin Keyhüsrev Kervansarayı'nın 1993, 2006-2007 yıllarında gerçekleştirilen kazılarına ait altmış dört temren, morfolojik, arkeo-metalürjik ve terminolojik açılarından ele alınmıştır. Buluntular tabaka bilgisi, ölçü, ağırlık, morfolojik, terminolojik ve tipolojik hususiyetleriyle birlikte değerlendirilmiş, biçimsel özellikleriyle sınıflanıp çağdaşı örneklerle mukayese edilmiştir. Ayrıca dönemin ok risaleleri ve savaş tarihi kitaplarında geçen isimlerden hangi teknik tabirin hangi tipe uygun olduğu tartışılıp tekliflerde bulunulmuştur. Bu objelerden sekizi arkeometrik yöntemlerle incelenmiş, taramalı elektron mikroskobu (SEM) ve enerji dağılımlı X-Işını Spektrometresi (EDS) ile içyapı ve diğer malzeme özellikleri tespit edilmiştir. Çalışmaya konu olan temrenler, daha önce yayınlanan Ortaçağ örneklerinden farklı olarak, buldukları tabakaların sunduğu stratigrafik veriler ışığında doğrudan tarihlenebilen ilk örneklerdir. Dolayısıyla bu çalışmayla belirlenmiş olan farklı tipteki temrenlerin içyapı, sertlik gibi teknolojik hususiyetlerine ait veriler, çağdaşı örneklerin mukayesesi ve Anadolu Selçuklu temrenlerinin teknik verilerine ait oluşturulacak veri tabanı açısından büyük önem arz etmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Temren, Eğirdir, Anadolu Selçuklu, Tipoloji, Kervansaray.*

* Asst. Prof. Dr., Ankara University, Faculty of Languages, History and Geography, Dept. of Art History. ORCID ID: 0000-0002-9713-6494 ♦ E-mail: rustembozer@gmail.com

** Assc. Prof. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart University, Faculty of Letters, Department of Art History. ORCID ID: 0000-0003-3081-4462 ♦ E-mail: alptekinyavas@hotmail.com

*** Asst. Prof. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart University, ÇOBİLTUM- Archaeometry Laboratory. ORCID ID: 0000-0002-4156-2339 ♦ E-mail: uguder@comu.edu.tr

This study was supported by the TUBITAK 1001 Project No. 114K791

Abstract

The number of studies on comparisons of technical features of arms in the sophisticated history of Medieval Ages is very limited. One of the reasons for this deficiency is the disregard of this topic in researches, and another reason is that the unclear information about the layers of archaeological finds. Such is the case for Medieval Anatolia as well. Excavation finds like knives, arrowheads and spearheads are not included in the interpretations of war history. Understanding the war technology of Crusaders, Seljuks and Mongols can only be possible by morphologic, archaeo-metallurgical and terminological examinations of the original excavation finds. In this study 64 arrowheads, which were revealed during the 1993, 2006 and 2007 excavations at Gıyaseddin Keyhusrev II Caravanserai, Isparta-Eğirdir, were discussed in morphologic, archaeo-metallurgical, and terminological perspectives. The finds were evaluated by their layer contexts, dimension, weight, morphology, terminology and typology features; they were classified in accordance with their figural features and compared with contemporary examples. Discussions and proposals were made about naming the types with proper technical terms which are mentioned in arrow treatises and warfare books related to the period. 8 of these arrowheads were examined by using archaeometric methods, their micro-structures and the others were determined by the use of Scanning Electron Microscope (SEM) and Energy Dispersive X-ray Spectrometry (EDS). Apart from the other published medieval arrowheads the samples subjected in this study are the first samples to be directly dated in light of the stratigraphic data collected from the layer contexts that were found in the excavation. Thus, the different types of arrowheads determined by this study are significant in means of the data collected from their technological features such as internal structure and hardness, for a comparative study with other contemporary samples, and building a data base on the technique data of Anatolian Seljuk arrowheads.

Keywords: Arrowhead, Eğirdir, Anatolian Seljuks, Typology, Caravanserai.

Until the invention of firearms the most effective assault weapon was without a doubt arrow and bow. With its shape, weight or internal structure, the tip of the arrow, which is called *temren* in Turkish archery culture, mostly provides the main wound and is one of the main factors that affect the shooting ability. The technical features of the Medieval iron arrowheads are determined by the carbon amount, hardness, hardening technique and usage of clean or recycled forging material. While these peculiarities are effective for the intended use of an arrowhead such as hunting, warfare or training, they also have a direct influence on the form of armours. After all these small iron pieces are important enough to make a direct alteration on the course of a war. It is not common to see a medieval history study with comparison on the weapon capabilities of armies in their technical features. Although objects obtained from the medieval excavations are the most important material data to enlighten this subject, when in case they came from unclear layers the chance to determine their date ceases. Because of this arrowheads belonging to dated layers present very important information with their features in contexture and shapes. In this sense, the arrowheads obtained from the cultural layers with detectable date range of the Sultan II. Gıyaseddin Keyhüsrev Caravanserai at 3 km. south of Eğirdir, Isparta, presents very enlightening information for Medieval archery.

Sultan Gıyaseddin Keyhüsrev II Caravanserai and Excavations

The caravanserai, which is situated at the 3 km. south of town centre on the road between Eğirdir-Konya, is built on a sloping land at the foot of the Akpınar mountain range (**Photo 1**). Being situated on the caravan road stretching from Konya to Antalya on the south, and to Denizli on the west, the building was referred as 'Pınarpazarı Hanı' for a while during the medieval ages because of a market place established here¹. In present day there is an interurban highway on the east, the town cemetery on the north, and a modern day housing complex on the south of the building.

The building, which is the fourth biggest caravanserai of the Anatolian Seljuk period in respect of its size, composed of a closed *reciğneular* space (shelter), and a larger courtyard on east-west axis. There are two piers on all the façades and one on each corner of the walls made with lime mortar and rubble fillings between ashlar. The portal on the axis of eastern façade was opening to an entrance iwan providing access to the courtyard. There is a *reciğneular* space on both sides of the iwan. The pillar foundations on the north wing of the courtyard indicate that this space had two rows of galleries (*riwak*)². Only traces of the foundation remains from the kiosk masjid in the centre of the courtyard, a traditional design feature of a Sultan Han. Entrance to the shelter is provided by another portal on the same axis with the courtyard portal. This cross aisled space is composed of a central aisle stretching between east and west, and seven other aisles perpendicular to the central aisle. The traces of a platform were excavated, which surrounds the central aisle in a U shape. The original state of the space between the third and fourth pillars of

1 Özergin 1965,159.

2 Bozer, 2009, 69.

the central aisle was revealed as domed, by the existence of a stone piece with muqarnas found during the excavations³.

The earliest publications on the building are from the beginning of 20th century. Süleyman Şükrü's⁴ reports provides that the caravanserai was already in ruin during this time. Kurt Erdmann, who has visited the building twice in 1953 and 1959, provides the most extensive data about the caravanserai. Erdmann draws the plan of the building almost correctly, and dates it to the period of Alâeddin Keykubat⁵. The exact date of the building was unknown until recently. A marble piece which was found at the south-western corner of the courtyard during the 1993 season of the excavations has cleared this. The Dündar Bey Madrasas at the Eğirdir Town Centre has two stone inscription plaques. The one situated at the iwan is dated to 1301 and belongs to Dündar Bey. The other one is on the framing border of the portal's arch (**Photo 2**) is dated 1237 and belongs to Gıyaseddin Keyhüsrev II. Because of the existence of the second inscription it becomes possible to suggest that the portal may belong to the caravanserai was possible⁶. But it was not clear to determine this before the excavations. It was proved that this small decorated marble piece⁷, which was found during the excavations, completed the composition of the framing border on the left side nisch of the same portal, by placing it on the broken part. This exposed that the portal was taken from the caravanserai and brought to the madrasah while it was being built in 1301. While the main portal of the caravanserai with its inscription expressing the titles of the Seljuk Sultan Gıyaseddin Keyhüsrev II is situated at the façade of the madrasah, the inscription belonging to Dündar Bey was brought in to the main iwan of the madrasah. During the excavations proceeded it became obvious that the caravanserai was robbed on a large scale, the robbing has not stopped only with hauling the portal to the madrasah but also the ashlar stones of the walls were pulled out down to the foundation⁸. It is apparent that stones from one of the largest buildings of Anatolian Seljuk caravanserai s would have been excessive for this small madrasah. Likewise traces can be seen that the rest of the materials left from the madrasah have been used at the citadel walls and other town buildings. Looking at the rigorous placement of the portal to the main façade of the madrasah indicates that this removing process was not done in a looting manner. It is understood that the caravanserai was heavily damaged in 64 years from 1237 (the construction date of the caravanserai) to 1301 (construction date of the madrasa). A layer of fire which extends almost to the whole building was determined during the excavation, beckons this destruction. On this layer there were no coins belonging after the joint sovereignty of İzzeddin Keykavus II, Rükneddin Kılıç Arslan IV, and Alaeddin Keykubat II, which points out that the

3 Bozer, 2009, 71.

4 Süleyman Şükrü, 2005, 59.

5 Erdmann, 1961, 125-126.

6 Proposals and opinions on this subject see, Bozer, 2007, 246.

7 Bozer, 1994, 98.

8 Bozer, 2007, 248.

caravanserai's functioning has stopped around 1249-1254 or right after, but the reason for the fire is not clear. The Mongolian khan Geyhatu, who came to help Mesud II because of the actions of the Turkomans who has revolted with Karamanids against Seljuks in the region, has created destruction and slaughter first on the lands of Karamanids then later Eshrefids in 1291-1296, Eğirdir and the surrounding area was also greatly harmed by his actions⁹. The caravanserai may also be ruined during this time. The intense ash layer at the shelter and courtyard seen with the excavations must be the production of such destruction¹⁰. It is commonly seen of the Anatolian Seljuk caravanserais being functioned as some kind of defence structure like a citadel during wartime. We can say that the fourth largest caravanserai of its period, which was built by a sultan, was used like this, and the ash layer found with excavations might be the traces of a fight during such a usage.

The first excavations at the building were held in 1993 and directed by Asst. Prof. Dr. Rüstem Bozer as a part of the Project of Archaeological-Cultural-Touristic Research and Assessment of the Lake District which was directed by Prof. Dr. Rüşhan Arık. This period of excavation was completed only on the ¼ of the caravanserai came to a halt after the cut of funding¹¹, later, in the summer of 2006 with the support of the Directorate General of Foundations, the excavations have restarted under the scientific headship of Bozer, and completed in 2007.

Temrens of Sultan Gıyaseddin Keyhüsrev II Caravanserai

Evaluation on Contexture, Production Techniques, and Other Morphological Feature

All of the arrowheads found during the Eğirdir Caravanserai excavations are made of iron and produced by forging. The materials used for arrowhead production were blooms coming from smelted ore. Among 64 arrowheads which were found here,¹² a chemical analysis with EDS on eight different form and shaped ones pointed out that the metals were originated from different ores. Among these the arrowhead No.52 was produced with iron, originated from an ore rich in manganese which is commonly seen in Anatolia. Iron material, rich in nickel was encountered in arrowhead No.02. That the Eğirdir arrowheads were made with iron originated from various ores, gave rise to the thought of these materials being shaped in different workshops or the blacksmith has used starting materials which came from different regions. But, since arrowheads are movable objects, and no evidence of any production trace at the caravanserai were found with the excavations, indicates that these objects were made from ores and/or productions of different regions.

9 Kofçoğlu 1997, 471.

10 Bozer 2007, 248.

11 Bozer 1994, 95-103.

12 To have a unity with future studies we have used the inventory numbers given to the temrens by the excavation works. Since figures and photographs were typologically sequenced the numbering is not in order.

In medieval times arrowheads were made from iron sticks in various sizes which were prepared from semi-products (bloom) and forged until the desired shape was formed starting from their *iğne*. The arrowheads were forged while the iron was still soft, would harden by carburization or cold work. The semi-product iron material sometimes have a pyramidal form same as the ones from Samsat Tumulus or amorphous like the ones from Kubad-Abad Palace. These are semi-products, which have been processed primarily at the hearth, and brought to the production site for various functions. The preparation pieces cut from these ingots in the shape of long sticks were formed by forging them into the desired objects¹³. These iron sticks are frequently found at the Medieval European excavations¹⁴. The ‘iron nails’ mentioned among the necessary materials for arrow production¹⁵ in the book of Fahri Müdebbir, a 12th century war master and author of a book on war techniques, must be these iron sticks.

It was not possible to determine if carburization method (shell hardening), which can be described as keeping the arrowhead in the high heated hearth with carbon sending substances for a determined time, was applied to the Eğirdir arrowheads because of the thick corrosion layer on them. Even though there aren’t any carburization marks on the samples where the corrosion layers don’t reach to the sides and didn’t affect the contexture, the tips of some have reached to really high level of hardness. Because there is a limited number of samples found at Eğirdir Caravanserai excavations, and no data was found related to midproduct or blacksmith forges, proves that there wasn’t a production activity here. The differencing contexture and hardness calibres indicate that these arrowheads were produced in different blacksmith hearths.

The number of arrowheads found at Eğirdir Caravanserai excavations may be small but they are various in terms of typology. Alongside with sub-types of kite, lozenge, and short and long deltoid, flat, composite, circular, crescent, quadrangle, and chisel formed types we face the richest arrowhead repertoire of Medieval Anatolia. The first sub-type of flat sectioned samples are kite shaped ones, they weight approximately 5,84 gr., the size of the *ağız* is 1,3x3,31 cm., and the size of the *iğne* is 0,4x2,4 cm.; lozenge sectioned sub-types weight approximately 9,54 gr., the size of the *ağız* is 2,38x3,94 cm., and the size of the *iğne* is 0,36x2,82 cm.; short deltoid sub-types weight 6,88 gr., the size of the *ağız* 1,3x3,62 cm, and the size of the *iğne* is 0,43x2,81 cm.; long deltoid sub-type weight 8,52 gr., the size of the *ağız* is 1,9x4,26 cm., and the size of the *iğne* is 0,62x2,6 cm.; composite types weight 6,07 gr., the size of the *ağız* is 1,41x2,53 cm., and the size of the *iğne* is 0,88x1,27 cm.; quadrangle sectioned arrowheads weight 8,48 gr. The size of the *ağız* is 0,76x3,54 cm., and the size of the *iğne* is 0,4x3,23 cm.; chisel type arrowheads weight 3,72 gr., the size of the *ağız* is 1x3,5 cm., and the size of the *iğne* is 0,35x1,5 cm.; circular sectioned arrowheads weight 4,91 gr., the size of the *ağız* is 0,84x1,76 cm., and

13 For detailed information about Medieval *temren* production methods see Yavaş, 2020.

14 Pleiner, 2006, 49, Fig.20.

15 Uyar, 2007, 222.

the size of the *iğne* is 0,3x3,55 cm.; crescent shaped ones weight 2,7 gr., the size of the *ağız* is 1,6x5,3 cm. The arrowheads were found all around the caravanserai irregularly, they don't present a significant distribution.

Chronology

A decorated marble piece was found during the excavations at Eğirdir Caravanserai has completed the side niche framing border of the madrasah portal at the town centre, and this discovery has revealed that the portal was belonged to the caravanserai¹⁶. The inscription panel over the portal presents that the caravanserai was built by the Seljuk Sultan Gıyaseddin Keyhüsrev II in H.635/A.D.1237-38¹⁷. So we can accept the date of 1237-38 as the earliest date for the arrowheads found at the caravanserai. One cannot expect from Dündar Bey, who has developed Eğirdir as the capital for Hamidids, to not use such a building which has significance for trading, useful for defence in case it's needed, and the fourth largest building of Anatolian Seljuks. The reason Dündar Bey wasn't able to salvage this building must be that it was already ruined enough way before the madrasah's building date of 1301-1302, and it became too expensive to repair¹⁸. Thus all the covering stones were dismantled down to the foundation; it is clear from the decorated stones existing some of them were used at the madrasah, mosque, and citadel in the town. In this sense it could be prudently accepted that Eğirdir Caravanserai has been functioning between 1237 and 1302, when the portal was removed to the madrasah. Thus the arrowheads also belong to the period of 1237-1302. If that's so, when did the events caused such devastation and turning the building unserviceable has unfolded? It's not possible to positively determine the event caused this. The latest date of the coins found from the ash layer seen all around the building under the debris is 1254. The struggles between the Mongol-Seljuk forces and uprising Turkomans which have also affected the region in the second half of 13th century must have caused this devastation at the caravanserai. Six arrowheads found inside the ash layer must be products of this struggle. Still, it is certain that all of the 64 arrowheads found here, in the largest sense, belong to the second half of 13th century, and they present the first group from Medieval excavations which can be dated with this accuracy based upon the stratigraphic data. Thus the formal, typological, and metallurgic data presented by the Eğirdir arrowheads are highly significant for dating samples from other Medieval sites.

Typology

In this study, instead of the term of arrowhead, which tries to define a part of an arrow, "*temren*", a specific term used in our history of archery, will be preferred. Naming the parts will be based upon historical pamphlets (risale) about arrows. The medieval *temren* consists of two main parts. The first one *ağız* (blade) (in some studies it's referred

16 Bozer, 2009, 68.

17 Bozer, 2007, 250.

18 Bozer, 2009, 69.

as namlu), the other one is *iğne* (tang) (referred as saplama in some studies). “İğne”, the part where the *temren* stuck into the shaft of the arrow, is generally circular sectioned and consists of a single piece. The part where the *temren* connects to the shaft and wrapped with tendon dressing is called “*bilezik*” (stem), and the thinning part between “*bilezik*” and “*ağız*”, which can be seen in some samples, will be referred as called “*boyun*” (neck) (Fig. 1).

There are two types of classifications narrated in the medieval arrow pamphlets (risale). When doing an arrow typology naming is done in accordance to the functions, such as *meşk oku* (exercise arrow), *pişrev oku* (outridden arrow), *hedef oku* (target arrow), *tirkeş oku* (quiver arrow), on the other hand in case of classifying the arrowheads it would be done under geometric names such as triangle, pentagon. Sometimes the naming would be plant based such as *zeytunî* (olive), animal based such as *haydarî* (lion), or material based such as *pulâd peykân* (steel arrowhead). Determining the function of a *temren* is done by either the arrow it's attached or from the given name such as *haydarî*. In short, classifying in the pamphlets is generally done by arrows thus the *temren* classifications are done in accordance to the arrows.

Medieval *temren* typology may be established in two points of views as morphological and functional. The main determinant of morphological classification is the *ağız* of a *temren*. Classifications based on the connection to the arrow body as it is done for prehistoric or Roman, Greek period typologies aren't valid for medieval. For arrowheads with sockets have almost disappeared in this period; they were strictly used only with the arrows made for çarh type arbalests. Assorting based on material will also be incorrect, because almost all of the obtained materials are iron. An attempt for a classification based upon the *bilezik*, the part where the *iğne* and *ağız* connects, will prove that there isn't enough data on this, and they are not diverse or important enough to directly affect the classification. Because *ağız* with more than a single wing have disappeared in this period a classification based on the number of the wings on the *ağız*, as it was done for the *temrens* of B.C. years, is not possible.

Temrens were grouped into six as “triangle, square, flat, circular, olive shaped, and chisel shaped” in the 14th century arrow pamphlet of Mamluk weapon master Taybuga, which has also affected the Ottoman arrow pamphlets. The pamphlet explains the functions of the *temrens* in this morphological classification. Thus statements such as these are seen, the flat type is “used for hunting and known as *canvari*” or the circular type is “used for target shootings and known as *nuşl el ahdaf*”¹⁹. J. Allan, remarks that these six groups were used in the early Islamic Iran too, sometimes in eight groups²⁰. An arrow has four main utilization fields as war, hunting, competition, and training. Functions of *temrens* may be classified based on this typology. As the actual penetrating part the *ağız* is the main determinant of the morphological typology. In accordance with this, we come

19 Latham/Paterson 1970, 31.

20 Allan 1976, 441.

across types which are used with *Quadrangle, Triangle, Flat, Circular, V or Crescent shaped, Chisel shaped, Dovetail or Hooked/Barbed shapes, Composite type* classical bows, and others used with *Arbalet/Çarh* type crossbows. Furthermore each type has two subtypes of long and short. Apart from this there are dozens of different types indicating the personal providence of the ironmaster. *Temrens* found at the Eğırdır Caravanserai have *quadrangle, flat (with subtypes of kite, lozenge, short and long deltoid), and circular, composite, crescent, and chisel* types.

Among these there are nine samples of **quadrangle** type (No. 6, 8, 26, 30, 50, 54, 63, 64) (Fig. 2, Photo. 3). These kinds of *temrens* are the most commonly found types at medieval excavations. The reason for this is that they could be utilized almost in all kind of fields. This type named as “**murabba**” in the Ottoman pamphlet named *Telhîs-i Rumât*, “besides shield and iron, either flesh, tendon, bone whatever it has pierced removing it would shatter the place of entrance”²¹. In the anonymous Mamluk pamphlet dated to 1500, it’s recorded that these were used to “shoot at armoured enemies and animals like lions”²². In the Ottoman arrow literature it is recorded that this little quadrangle type was used against armours (cebe or cevşen), helmets (tolga, serpenah), and shields²³. The finding of a quadrangle type *temren* on the spine of a body found at a cemetery dated to 12th century in Urfa-Zeytinlibahçe²⁴, proves the pamphlet record about the usage of this type for shooting at unarmoured enemies. This square or lozenge (sometimes refered as diamond or lens shaped) sectioned type is generally short and narrow, and has an *ağız* turning into a conical shape at the tip, and a circular or square sectioned *iğne*. The quadrangle *temrens* at Eğırdır have an average of 8,48 gr. weight, 0,76-3,54 cm. *ağız*, 0,4-3,23 cm. *iğne*. The *bilezik*, where the *ağız* and *iğne* is connected, is just a thin line in most of the samples from this group. This may be the reason why the quadrangle type *temrens* are mostly broken from the place where the *ağız* and *iğne* connects. This type has versions with quadrangle prism *ağız* of which the corners are chamfered and the shape revolves into an octagon. While some of these types are square sectioned others are lozenge. It could be said that this is a result of the productions by various masters. There is no difference for their utilizing fields. Some of the lozenge sectioned ones have elaborated chamfer on their corners. The opinions differ on the emergence of this type. They could be found in a large period of time from Roman era to the end of the Medieval era. In Asia, this type is commonly found especially among Göktürk period *temrens*²⁵. Other samples can be listed as this: Gritille (Medieval)-Adıyaman²⁶, Tille (Medieval)-Adıyaman²⁷,

21 Mustafa Kâni Bey 2010, 131.

22 Faris/Elmer 1945, 108.

23 Yücel 1999, 300.

24 Dell’Era 2012, 398, Fig.5/a.

25 Çerezci 2017, 28.

26 Redford 1998, 169, Fig. 4:2e,b.

27 Moore 1993, 154, Fig.70/106-109.

Minnetpınarı (Medieval)-Kahramanmaraş²⁸, Taşkun Citadel- Elazığ (Medieval II-III layer)²⁹, Aşvan Citadel (Byzantine layer)-Elazığ³⁰, Samosata (12-13th century layer)-Adıyaman³¹, Pergamon (Empire period, Late Byzantine, Early Roman layers)-İzmir³², Olynthus-Macedonia³³, Paneas-Israel³⁴, Corinth (Byzantine 13th century layer)-Greece³⁵, Djodovo (Byzantine 11-12th century) Bulgaria³⁶, Amorium (Byzantine layer)-Afyon³⁷, Qal-at-Seman (Byzantine layer)-Syria³⁸, Samaria (Medieval layer)-Israel³⁹, Konevo/Kuznetsk Mound (Medieval layer)-Russia⁴⁰, Toretsky Mound (end of the 14th century, start of the 15th century)-Kazan⁴¹, Chornivka Citadel (first half of 13th century)-Ukraine⁴², Oktyabrsky settlement (11-12th century)-North Caucasia⁴³, Gorodische (1241 Mongol invasion layer)-Ukraine⁴⁴, Hama (Citadel excavation)-Syria⁴⁵, Novgorod-Ukraine (13th century)⁴⁶, Boğazkale (Middle Byzantine village)-Çorum⁴⁷, Zeytinlibahçe (grave dated to the end of 12th century)-Urfa⁴⁸, Sardis-İzmir (12-13th century Byzantine layers)⁴⁹, Vadum-Jacob Citadel (ruins dated to 1265)-Jordan, (12th century)⁵⁰, El Markab Citadel (12th century layer)-Syria⁵¹, Damascus Citadel (stored samples of late Mamluk period 13th

28 Tekinalp 2005, 124, Fig.75:1A.

29 Mc Nicoll 1983, 246, Fig.119/48.

30 Mitchell 1980, 186, Fig.90/26.

31 Yavaş 2017, 38-39.

32 Gaitzsch 2005, 143, Taf.39/P.35-37-41,44,54,58-61.

33 Robinson 1941, Pl.CXXIII, Fig.1988-1989, 1993.

34 Tzaferis/Israeli 2008, 181, Cat. No:66.

35 Davidson 1952, Pl.93, Fig.1532.

36 Borisov 1989, Fig.131.

37 İnce 2010, 11, Res.2.

38 Kazanski 2003, Pl.6, Fig.16,17, 22-24.

39 Crowfoot vd. 1957, 454, Fig.11//20.

40 İlyushin/Sülemaniöv 2007, 79, Рис.1/9-12.

41 Valiulina 2009, Рис.1/1-2.

42 Pyvovarov /Kalinichenko 2014, 137, Рис.1/1.

43 Kaminsky 1996, 103, Fig.7/11.

44 Kirpičnikov 1986, 100, Tab.XIII/1.

45 Plaug vd. 1969, 55-56, Fig.21/1.

46 Medvedev 1966, Рис. 25/2-3, Рис. 28/4-5.

47 Böhlendörf 2012, 361, Abb.10/4.

48 Dell'Era 2012, 400, Fig.6/a-d.

49 Waldbaum 1983, 38, Pl.5/74-75,77,82.

50 Raphael 2008, 263, Fig.2.

51 Török 2017, 3-4, Fig.3-4.

century)⁵², Yogne'am Citadel (Medieval layer)-Israel⁵³, Atlit (Medieval)-Jerusalem⁵⁴, Red Tower (12-13th century Crusader Citadel)-Palestine⁵⁵, Safed Citadel (1266 layer)-Israel⁵⁶, Montford Citadel-Israel (Medieval)⁵⁷, Arsuf Citadel (layer of Mamluk-Crusader war of 1265)-Palestine⁵⁸, Kinet Mound (Medieval layer)-Hatay⁵⁹, Karacahisar Citadel (end of the 13th century)-Eskişehir⁶⁰, Heraion (Hellenistic and Roman layer)-Tekirdağ⁶¹, Altay-Minusa (9-10th century Göktürk-Kyrgyz period)⁶², Gevale Citadel (Medieval)-Konya⁶³, Başpınar at Nif Mountain (14th century layer)-İzmir⁶⁴, Recovery Excavation at Kureyşler Dam (Byzantine)-Kütahya⁶⁵, Alliani (from Late Roman period to 14th century)-İzmir⁶⁶, Karamettepe-Balıcaoluk at Nif Mountain (Roman period-14th century)-İzmir⁶⁷, Kubad-Abad Palace (13th century) -Konya⁶⁸, Horis Citadel (Seljuk layer)-Adıyaman⁶⁹.

The *flat* sectioned *temrens* constitute the most extensive group among the Eğirdir Caravanserai *temrens*. These have four different subtypes, which are shaped as lozenge (No.1,5,19,28,31,38,45,58) (**Fig. 3, Photo 4**), long deltoid (No. 9, 14, 15, 32, 33, 48,52,53,57) (**Fig. 4, Photo 5**), kite (No. 10, 11, 13, 16, 18, 22, 24, 25, 27, 37, 39, 46, 47, 56, 59, 61) (**Fig. 5, Photo 6**), and short deltoid (No.3,4,17,20,23,35,36,41,43,51,62) (**Fig. 6, Photo 7**). This *temren* group is the most used and effective type of Medieval era. It could be said that the most characteristic *temren* of the Medieval era is the flat type. Medvedev remarks that even though the emergence of this type in Asian steppes is in 4th century, the actual increase of it and the arising of characteristic subtypes for it has been in 13-14th centuries. As for in Europe he records that this type emerged with Mongol invasion, and points out that the samples from south of Kyiv and Poland are characteristic⁷⁰. The earliest

52 Nicolle 2011, 396.

53 Boas 1999, 173, Pl.617.

54 Johns 1997, Fig.15/2-4.

55 Pringle 1986, 116-119, Fig.56:21/2, Fig.57:23.

56 Damati 1988-89, 159-160.

57 Dean 1926, 53, Fig.53/N.

58 Raphael 2005, 91, Fig.1.

59 Redford 2001, 134, Fig.45/1-5.

60 Altınsapan vd. 2015, 8-9, Tip 3A.

61 Atik 2017, 69-71, Cat.15-20, Res.7.

62 Çerezci 2017, 28, Grup 4, Tip 1.

63 Aygör 2017, 10, Tip 4.

64 Baykan 2017c, 60.

65 Türktüzün vd. 2017, 34, Res.8/11.

66 Baykan 2017b, 12, Res.6.

67 Baykan 2017a, 24, Res.7.

68 Yavaş 2012, 128.

69 Doruk 1980, 167.

70 Medvedev 1966, 75-76.

naming of this type in the sources is ‘*yasic*’⁷¹. This expression, mentioned in Divânü-Lûgati’t-Türk, derived from the name ‘*yasi*’, and explained in Sir Caluson’s etymological dictionary as “*flat and long arrow temren*”⁷². Apart from this Fahri Müdebbir has named it ‘*peykân-e sepahlu/peykân-e sesu*’, and explained as “*it will settle into the flesh, if wanted to remove it the flesh must be ripped*”⁷³. Khudyakov records that there were developments among the Kyrgyz military equipment – especially on the *temren* type – during their fight against Uighurs in 9th century; subtypes of asymmetrical lozenge or blunt tip among flat types, which he states that they have emerged in 9-10th centuries, came into focus; that this *temren* type has spread all around Asia with Mongols, and although Kyrgyz were using this type four centuries before the Mongols it’s referred as Mongol type⁷⁴. We can list the places where flat type has occurred: Tille-Adıyaman (Medieval)⁷⁵, Taşkun Citadel-(Medieval II-III layer) Elazığ⁷⁶, Aşvan Citadel (Byzantine layer)-Elazığ⁷⁷, Korucutepe (Medieval layer)⁷⁸, Olynthus-Macedonia⁷⁹, Pergamon-İzmir (Late Byzantine)⁸⁰, Sardis-İzmir (12-13th century Byzantine layers)⁸¹, Amorium-Afyon⁸², Samaria (Medieval layer)-Israel⁸³, Tsagaan-Khad Mountain-Mongolia (14th century)⁸⁴, Basandaika Kurgan-West Siberia (13-14th century)⁸⁵, Konevo/Kuznetsk Mound (Medieval layer)-Russia⁸⁶, Barnau-Biysk Region-Russia (Mongol period)⁸⁷, Novorsky (grave finds)-South Urals (11-13th century)⁸⁸, Chornivka Citadel (first half of the 13th century)-Ukraine⁸⁹, Smugowa Góra-Poland (1241-1242/Mongol)⁹⁰, Zarechno-Ubinsky Mound-Moldova (Medieval)⁹¹,

71 Teres 2007, 1187.

72 Clauson 1972, 974.

73 Khorasani 2014, 23.

74 Khudyakov 1980, 79-88, 95.

75 Moore 1993, 159, Fig.69/102, Fig.71/120.

76 Mc Nicoll 1983, 186, Fig.90/27.

77 Mitchell 1980, 246, Fig.119/42.

78 Van Loon 1980, Pl.115m.

79 Robinson 1941, Pl.CXXIV, Fig.22167-2168.

80 Gaitzsch 2005, 141-142, Taf.38/P38, 10, 57.

81 Waldbaum 1983, 38, Pl.4/50.

82 İnce 2010, 14, Res.5.

83 Crowfoot vd. 1957, 454, Fig.111/13.

84 Ahrens 2015, 690, Fig.6.

85 Zinchenko 2013, 138, Fig.6/3-4.

86 İlyushin/Sülemaniov 2007, 79, Рис.1/4-6.

87 Tishkin 2002, 146, Рис.II/4.

88 Matyushko 2013, 113, Рис.7/18.

89 Pyvovarov /Kalinichenko 2014, 137, Рис.1/5.

90 Bodnar vd. 2006, 533, Fig.1-4; 537, Fig.6/1-4.

91 Malinovski 2004, Рис.1.

Lesokyafar-North Caucasia (11-13th century)⁹², Czerno/Depno/ Plemieta-Poland (13th century)⁹³, Arkhyz-Gorodische-Ukraine (Medieval), Gorodische-Ukraine (1241 Mongol invasion layer)⁹⁴, Molchanovka Mound/ Molchanovka grave/Russia (8-14th century)⁹⁵, Moldova (12-13th century)⁹⁶, grave finds of Eastern Europe - Mongol (13th century)⁹⁷, Kokel Kurgan-Altai Mountains (8-9th century)⁹⁸, Djodovo- Bulgaria (Byzantine 11-12th century)⁹⁹, Chernovca-Serbia (Middle Byzantine)¹⁰⁰, İstahr ve Şimşir-Nishapur (11th century)¹⁰¹, Arsuf Citadel-Palestine (layer of Mamluk-Crusader war of 1265)¹⁰², Bilge Kağan Tomb-Mongolia (735)¹⁰³, Beş taş Koroo I Cemetery-Kyrgyzstan (Göktürk period-9-10th century)¹⁰⁴, Allanoai-İzmir (from Late Roman period to 14th century)¹⁰⁵, Perre-Adıyaman (Medieval)¹⁰⁶, Antique City of Lagina -Beybağ-Milas (13th century)¹⁰⁷, Kubad-Abad Palace-Konya (13th century)¹⁰⁸.

Circular sectioned *temrens* (No.7,12,42) are in long conical shape (**Fig. 7, Photo 8**). The main distinctive feature of this type is that it could be used for war, hunting, and training. In the anonymous Mamluk arrow pamphlet it is recorded that the short ones of this type were used for shield and the long ones were used for armours¹⁰⁹, in the Taybuga pamphlet it's mentioned that they were used at target shootings (contest)¹¹⁰. Apart from this, it could be said that the socket type *temrens* with cylindrical bullet shaped circular ones, of which samples can be found both in England¹¹¹ and at the Seljuk layers from

92 Kaminsky 1996, 103, Fig.7/7.

93 Świętosławski 1999, 57, Fig.1/1,3,4,6,8.

94 Kirpičnikov 1986, 100, Tab.XIII/2.

95 Medvedev 1966, табл. 30, 64-65.

96 Mandache 2011, 43, Fig.1/A-3.

97 Nemerow 1987, 219, Рис.2/3-6, Рис.3/6-8.

98 Khudyakov 1986, 147, Рис.64/41.

99 Borisov 1989, 117, Fig.130.

100 Babuin 2009, Fig.1420/d.

101 Allan 1982, 56.

102 Raphael 2005, 91, Fig.2.

103 Tika 2002, 99, Foto 76.

104 Çerezci 2017, 28.

105 Baykan 2017b, 12, Res.6.

106 Erarslan vd. 2008, 184, Resim 2.

107 Tırpan vd. 2009, 513.

108 Yavaş 2012, 128.

109 Faris-Elmer 1945, 108.

110 Latham-Paterson 1970, 25.

111 Jessop 1996, 199-200.

Turkey¹¹², were for trainings¹¹³. The different usages directly reflect on the forms of the types. In Jessop's Medieval typology there are special arrowheads with sockets for both shooting animals such as hares or birds, and to use at wars. In the Divan-ı Lûgat-it Türk an arrow for training or students named '*kalva*' is mentioned¹¹⁴. But any information on its form is not given. Since they were for training consideration could be made that they were circular. In Taybuga it's recorded that the head of '*naşl el hadaf*', which was used for targets (contest), are circular sectioned. The name '*amacı*' is mentioned for this type, which is the ancestor of the blunt tipped/blind target (contest) arrowheads of the Ottoman¹¹⁵. Lastly the 18th century Ottoman arrow pamphlet Telhis-i Rûmat explains that *zeytunî temrens* have circular tips and are specific for target and experiment shootings¹¹⁶. as it is said in the pamphlet these circular *temrens*, which are used at war where short ones can pierce shields and long ones can pierce armours, have two subtypes taking into consideration the Perre, Amorium, Kubad-Abad, Samosata, and Karacahisar samples, of which we are able to obtain their dimensions. The first one is the ones we have seen from Samosata, Perre, and Eğirdir. These have circular sectioned conical *ağız*. Their weight are 4,01x5,97 gr., *ağız* are 0,70x0,90 cm. in width and 0,90x1,67 cm. in length, *iğnes* are 0,20x0,32 cm. in width and 2,8x4,38 cm. in length. This very short and narrow sized type is obviously the *temrens* mentioned in the anonymous Mamluk arrow pamphlet as '*specific to shoot at shield*' with circular section. The other circular type specific for war also has a conical shape with a thinning tip, but is bigger and heavier than the former group. The sample, which is in a good condition, found at Kubad-Abad weights 7 gr., and its *ağız* is 1,03x5,60 cm. the *iğnes* of this type are shorter than the others. Neither of them has a *bilezik*. It could be evaluated that these are also long circular *temrens* for shooting at armours. Then only circular arrowhead used for hunting is the socket type samples we come across at Jessop's Medieval English arrowhead typology¹¹⁷. Training/practice *temrens* of circular ones can also be seen among Jessop's typology. the other locations this type is seen can be listed as the following: Taşkun Citadel-(Medieval II-III layer) Elazığ¹¹⁸, Adzaphsh-North Caucasia (11-13th century)¹¹⁹, Gorodische-Ukraine (1241 Mongol invasion layer)¹²⁰, Kuznetsk Kurgan-Russia (8-14th century)¹²¹, Novgorod-Ukraine (10-11th century)¹²², Kara-choga Kurgan-Tuva (9-10th century)¹²³, Free Grammar

112 Aygör 2017, 11, Tip 6.

113 Jessop 1996, 194, Fig.1

114 Yıldırım-Çiftci 2012, 1243.

115 Latham-Paterson 1970, 25.

116 Mustafa Kâni Bey 2010, 131.

117 Jessop 1996, 200, Fig.1, Tip H5.

118 Mc Nicoll 1983, 186, Fig.90:29.

119 Kaminsky 1996, 103, Fig.7/5.

120 Kirpičnikov 1986, 100, Tab.XIII/XI.

121 İlyushin 2009, 124.

122 Medvedev 1966, 58 табл. 30, 9; 30π, 103-104.

123 Khudyakov 1986, 146, Рис.64/33.

School, Basing House-England¹²⁴, Beş taş Koroo I Cemetery-Kyrgyzstan (Göktürk period-9-10th century)¹²⁵, Karacahisar Citadel-Eskişehir (end of the 13th century)¹²⁶, Gevale Citadel-Konya (13th century)¹²⁷, Kubad-Abad Palace-Konya (13th century)¹²⁸.

Composite type *temrens* (No.2,34,40,55,60) (**Fig. 8, Photo 9**) are the ones with two different forms combined. These can be with a flat *boyun* and quadrangle *ağız*, or flat *ağız* and long circular or flat *boyun*. In this type the *ağız* is as long as it could be. The *boyun* is long, sometimes quadrangle and flat. It is inferred that this type was developed as a solution for some technical difficulties. According to the data from Kubad-Abad Palace, Eğirdir Caravanserai, Amorium, and Perre this type weights between 3,51 and 13,67 gr., *ağız* are between 0,45-1,3x1,55-4,29 cm., *iğnes* are between 0,2-0,45x0,9-5 cm., and *boyuns* are between 0,33-0,9x0,8-2,56 cm. In Ü. Yücel's study which is based on Telhis and Abdullah Efendi's pamphlet, the term of '*composite*' was used for this type. We didn't come across to any other term for this type neither at other contemporary studies or arrow pamphlets. For the emergence of this type Ilyushin-Süleymanov¹²⁹, in regards with the data from Western Siberia, Altai Minusink, proposes the date as between the 11th and 13th centuries. Other Medieval locations where these type is seen are: Gorodische-Ukraine (1241 Mongol invasion layer)¹³⁰, Gnezdovo-Ukraine (10th century)¹³¹, Qal-at-Seman-Syria (Byzantine layer)-Syria¹³², Pergamon-İzmir (Empire period, Late Antiquity, Late Byzantine)¹³³, Toretsky-Kazan (Medieval)¹³⁴, Zeytinlibahçe-Urfa¹³⁵, Sherna Mound-Russia (13-14th century)¹³⁶, Kuznetsk Mound-Russia (10-13th century.)¹³⁷, Konevo/Kuznetsk Mound (Medieval layer)-Russia¹³⁸, Volga-Bulgars (10-12th century)¹³⁹, Srostki Kurgan-Yin Cemetery-Gileovo Kurgan/Altai (6-10th century)¹⁴⁰.

124 Jessop 1996, 199-200.

125 Çerezci 2017, 28, Res.3d.

126 Altınsapan vd. 2015, 8-9, Tip 3B.

127 Aygör 2017, 11, Tip 6.

128 Yavaş 2012, 128.

129 İlyushin-Süleymanov, 2007, 80-81, Рис. 1/4-8.

130 Kirpičnikov, 1986, 100, Tab.XIII/IV.

131 Medvedev, 1966, 56, табл. 30/71-84.

132 Kazanski 2003, 80, Pl.6/11-12.

133 Gaitzsch, 2005, 142-143, Taf.39/P51.

134 Valiulina, 2009, 23, Рис.2/14.

135 Dell'Era, 2012, 400, Fig.6/h-i.

136 Chernov-Ershova, 2013, 390, Fig.6/845, 871.

137 İlyushin, 2009, 127, Рис.4.

138 İlyushin-Süleymanov, 2007, 80-81, Рис.1/7-8.

139 Sitdikov vd., 2015, 169-170.

140 Khudyakov, 1986, 186.

Chisel shaped *temrens* are (No.21,44) (**Fig. 9, Photo 10**) actually similar to the flat *temrens* in terms of form. But according to the arrow pamphlets it's a special type produced for specific purposes. The ones found at Eğirdir Caravanserai excavations have flat sections, and are in a concave form with an *ağız* narrowing from tip to the *boyun*, ending in a straight and sharp line, just like a scalpel. Their average weights are 3,72 gr., *ağız* 1x3,5 cm., and *iğnes* are 0,35x1,53 cm. The *temren* with a wide *bilezik* has a short and narrow circular *iğne*. In Taybuga's pamphlet this type was described as "there are *temrens* looking like chisels that are used by the archers in the Turkish lands. ... cylindrical but its tip is like a scalpel ...", the conical tip was cut in a line, and the diameter of the *ağız* is as much as the tip of the knife. The Mamluk was master and author expresses that he has tried this *temren*, and it's much effective against the laminated armours called '*karkal*'¹⁴¹. We lack any precise evidence about which term from the pamphlets was this type referred. None the less, terms of *tür-i bakaltāk*¹⁴², *tür-i cevşen-guzer* and *tür-i ziri*¹⁴³, explained as 'armour piercer', must be referring to the chisel type recorded by 12th century Ghaznavid-Ghurid war expert Fahri Müdebbir. Medvedev reports the emergence of this type as 10-11th century. The Russian researcher remarks that different variations of this type have developed until the Mongol invasion in the second half of 11th century, and 12-13th century, and was used widespread among Russians and Volga Bulgarians¹⁴⁴. Sitdikov¹⁴⁵ states that this type has become prevalent among Volga Bulgarians between 10th and 12th centuries. Another significant researcher Khudyakov¹⁴⁶, records that this type was seen in the Altai since 8-9th century, it has spread to the eastern Europe from here, and was seen in Kyiv-Novgorodova from 11th century up to the start of the 14th century. Other locations with this type: Peebles-Russia (Medieval layer)¹⁴⁷, Gorodische-Ukraine (1241 Mongol invasion layer)¹⁴⁸, Princely-Ekimousty Alcedar Mound-Ukraine (10-11th century)¹⁴⁹, Volga-Bulgarians (10-12th century)¹⁵⁰, Ibyrgys-Kiste Kurgan/Altai (8-9th century)¹⁵¹, Djodovo (Byzantine 11-12th century)-Bulgaria¹⁵².

V, Y or Crescent shaped *temrens* are arrowheads which almost all of the sources are in agreement of their functions. Carpini mentions about a type shot at the birds

141 Latham-Paterson, 1970, 25.

142 Khorasani, 2012, 43.

143 Khorasani, 2014, 26.

144 Medvedev, 1966, 85-86.

145 Sitdikov, 2015, 169.

146 Khudyakov, 1986, 149-150.

147 Shirin, 2002, 131, Рис.1/1,1-2.

148 Kirpičnikov, 1986, 100, Tab.XIII/III.

149 Medvedev, 1966, 74, 85-86, табл. 30В, 50; 30π/95-97.

150 Sitdikov vd., 2015, 169.

151 Khudyakov, 1986, 146, Рис.64/38.

152 Borisov 1989, 118, Fig.134.

while explaining the Mongolian *temrens*¹⁵³. Świętosławski says that this type was shot specifically at water birds, and some V shaped ones are Mongolian types. According to Muhammed Zaman's Safavid period arrow pamphlet, these *temrens*, which are named 'čandratiyān' in Hindi, were used for dropping the fruits from trees, cutting the bowstring of the enemy, cut of the snake's head, and extinguish the candle's flame (some kind of an arrow shooting contest to show off skills)¹⁵⁴. Taybuga denotes in his pamphlet that these crescent shaped *temrens* were used to shoot at birds and unarmoured enemies¹⁵⁵. This type has two main forms. The first one has a forked or V shaped *ağız* with flat section, and a long circular *boyun* part. The angle of the V part of these *temrens* varies in regards of the master's forming style. In the second type *ağız* are formed in a crescent shape. Both types have circular sectioned *iğnes*, and wide *bileziks*. Among all the recorded Medieval-Anatolian samples, this type is only seen at Eğirdir Caravanserai (**Fig. 10, Photo 11**). It weighs 2,96 gr., the (crescent) *ağız* is 0,68 x 1,6 cm., the *boyun* is 0,58 x 0,94 cm., and the *iğne* is 0,26 x 3,21 cm. Traveller Carpini mentions that this type of *temren* among the Mongol arrows are 3 fingers long (must be meaning the finger knobs). The sample found at Bain-Davane Aman in Tuva has an *ağız* size in 2x3,5 cm., and *iğne* size in 2 cm.¹⁵⁶. Medvedev, reports that the *temren* in this type which was found at Kuzhnovskogo, and Gnezdova mound has a 1,6x4,5 cm. crescent part, 2,3-8 cm. total length, and weighted 3-12 gr.¹⁵⁷. In Muhammed Zaman's pamphlet this *temren* is referred as '*hilalî*'¹⁵⁸. Khudyakov proposes the 9-10th century for the development of this type¹⁵⁹. Kaminsky¹⁶⁰, expresses that in North Caucasia these *hilalî temrens* were started to be used after the 10th century. On the other hand Sitdikov records that it has emerged among the Volga Bulgarians 10-12th centuries¹⁶¹. István¹⁶², mentions that this type has entered to the Hungarian lands in 9-11th centuries. Malinowski¹⁶³, takes the history of this type as early as the 6th century. Świętosławski¹⁶⁴, who has followed the trail of this type in the lands of Poland, says that this type, which is foreign to Western Europe but widespread in the Asian

153 Świętosławski, 1999, 62.

154 Khorosani, 2016, 54.

155 Latham-Paterson, 1970, Pl.5.

156 Khudyakov, 1986, 147.

157 Medvedev, 1966, 72-73.

158 Khorosani, 2016, 54, dpnt.79.

159 Khudyakov, 1986, 147, Res.64/43.

160 Kaminsky, 1996, 102, Fig.7/17.

161 Sitdikov vd., 2015, 169.

162 M. T. István, <http://ijasznemzet.hu/hu/olvasnival%C3%B3/tanulm%C3%A1nyok/154-ai-%E2%80%93xi-sz%C3%A1zadi-magyar-nyilakr%C3%B3.html>. (Access date: 28 June 2017).

163 Malinowski, 2004, Рис:2.

164 Świętosławski, 1997, 88.

steppes, is referred as Mongolian type. On the other hand Medvedev¹⁶⁵ while counting the eight subtypes of this *temren* type, he mentions that it gain widespread usage in the lands of Russia and Eastern Europe starting from 9th century, specially in 12-13th centuries. Other locations this type is seen are as follows: Lentinsky Temple-North Caucasia (11-13th century)¹⁶⁶, Gorodische-Ukraine (1241 Mongol invasion layer)¹⁶⁷, Barnau-Biysk Region-Russia (Mongol period)¹⁶⁸, Kuzhnovskogo-Gnezdovo Mound-Ukraine (9-13th century)¹⁶⁹, Bain-Davane Aman-Tuva (9-10th century)¹⁷⁰, Smugowa Góra-Poland (1241-1242/Mongol)¹⁷¹, Free Grammar School, Basing House-England¹⁷², Zarechno-Ubinsky Mound-Moldova (Medieval)¹⁷³, Tupesy-Czech Republic¹⁷⁴, Djodovo (Byzantine 11-12th century Bulgaria)¹⁷⁵, Sardis-İzmir (Late Byzantine)¹⁷⁶, MNational Museum of Hungary-Hungary¹⁷⁷.

Archaeo-Metallurgical Analyses

All analysed *temrens* were forged from bloom produced by direct smelting of iron bearing ores. Slag inclusions and heterogeneous distribution of micro-structures with different carbon amounts are general features of this kind of material and were observed in all of the samples. Carbon is an alloying element turning iron into steel and it hardens the material. More carbon content makes it difficult to forge small steel objects with details. Moreover, in Medieval times homogeneous steel with moderate quality was a lot more valuable than the ordinary bloom and used for economically profiting objects such as knives or swords. In this sense, the use of steel in the Eğirdir *temrens* would not be expected as a general practice. Thus, we evaluate that the carbon bearing (mainly pearlite) sections of the Eğirdir *temrens* was a result of forging the heterogeneous bloom. This kind of heterogeneous material was used to produce No.52 flat type (**Photo 12**). From the No.07 *temren*'s microstructure, it was seen that pure forms of iron were used for the quadrangle sectioned *temrens*. Because of the thick corrosion layer on them, it was not possible to determine whether carburization, which can be explained as keeping the objects in the smithing hearth inside carbon rich atmosphere with high temperatures,

165 Medvedev, 1966, 72-73.

166 Kaminsky, 1996, 103, Fig.7/17.

167 Kirpičnikov, 1986, 100, Tab.XIII/VIII.

168 Tishkin, 2002, 146, Рис.II/1,3.

169 Medvedev, 1966, 72-73, табл. 30, 56-57;14,27; 16, 35,37; 18,35; 21,5-8; 23,31-35; 26,18-23.

170 Khudyakov, 1986, 147, Рис.64/43.

171 Bodnar vd., 2006, 536, Fig.4,7.

172 Jessop, 1996, 199-200.

173 Malinovski, 2004, Рис.2/19.

174 Dostál, 1966, Tab.67/2.

175 Borisov 1989, 118, Fig.135.

176 Waldbaum, 1983, Pl.5/83.

177 Karasulas, 2004, 19.

also known as case hardening, was applied to the samples in this study or not. No signs of carburization were observed in the samples where the corrosion layers could not destroy the surface and did not affect the microstructure. Data demonstrating that the *temrens* have different ore origins was obtained by the chemical analysis done with EDS. In accordance with these results, the iron used to produce *temren* No.52 was obtained from an ore rich in manganese. Iron ore rich in manganese is widely encountered in Anatolia. At the same time, having 3,53% nickel rate points out that the ore used for the production of *temren* No.02 was rich in nickel. Although, not as high as this sample, *temren* No.60 has parts with a high nickel rate as well. Lateritic iron deposits are known with their rich nickel content. The well-known lateritic iron deposit in Turkey is located at Çaldağ district of Turgutlu, Manisa¹⁷⁸. There are also laterite ore deposits in Gördes and Muratdağı¹⁷⁹.

It was detected that among the flat sectioned *temrens*, ferrite sections and pearlite ones with a bit higher in carbon rate, align along the cross-sections as layers. It was observed from the micro-structure of similarly produced *temrens* at Kubad Abad that materials with heterogeneous carbon structure were specially used with this type of *temren*¹⁸⁰. The steel structure of the *temrens* with layers on their tips increases the strength of the *temren*. Thus, in productions with this type of *temrens* heterogeneous material was particularly chosen. Moreover, these kind of heterogeneous materials were prepared by forge welding of iron and steel materials with different carbon rates in some cases. There is no trace of quenching on the *temrens* which were examined. Although quenching the steel with 0.1% and higher carbon rates makes it possible to reach extremely high hardness, it also causes the material to be more brittle against impacts. Not encountering the quenching process on any *temrens* shows that this hardening technique was not used with *temren* production. Measuring the hardness of the low carbon regions at the tips of some *temrens* gave high values i.e. 234 HV. Therefore, examinations made to search if there was alloying element (such as phosphor) in the iron structure or if any other mechanical hardening process was done. EDS analysis of the *temren* No.02 did not show any alloying elements besides nickel to harden the low carbon material used for the production of *temrens*. This situation indicates that cold work might have performed especially with flat sectioned *temrens*. In the forming process, forging the *temren* while it is cooling deforms the micro-structure; and these deformations cause hardening¹⁸¹. Forging the tips of the *temrens* while cooling down explains the reason for different hardness measurements between *iğnes* and tips. Elongation of grains seen on the SEM image of the sample taken from the tip of *temren* No.52 presents traces of cold working (**Photo 13**). No.49 differs from the others with its crescent tip form. Analysis on this *temren* indicated that it was produced from completely soft and plain iron. It was contemplated that this kind of material was used to not to complicate the detailed forming stage of it.

178 Çağatay-Altun-Arman, 1981.

179 Tufan, 2014.

180 Güder-Yavaş-Yalçın, 2015.

181 Sherby-Wadsworth, 2001, 348.

Conclusion

Among other published Anatolian *temren* collections from the Turkish Period, *temrens* of Eğirdir Caravanserai may be few in numbers but are the richest in type diversity (**Photo 14, Fig. 11**). Among the flat, circular, quadrangle, composite, crescent, and chisel type *temrens* the crescent one is the only uniquely known sample. We have encountered all the types of *temrens*' areas of usage mentioned in the arrow pamphlets as war, hunting, contests, even for training. But we must express that each type was used for more than a single area, and in this sense it is not possible to precisely determine the function of each *temren*. The weight and measures of Eğirdir *temrens* parallels the *temrens* found at Medieval Anatolian locations such as Samosata Mound, Kubad-Abad Palace, Alanya, Amorium, Horis Citadel, and the Mongol *temrens* found in Russia and Europe.

Eğirdir *temrens*, are among the rare Anatolian samples to be dated for the cultural layer data. Some samples, which can be dated 1237-38, when the Caravanserai was built, and the start of 14th century, when the building was in ruins and stones and its portal was removed, was found in the ash layer (**Photo 15**). Because there weren't any coins found in this layer dating after 1254, six *temrens* which were found here could be dated to the third quarter of the 13th century. Although the event causing this fire all around the building is unknown, we know that there was a fight for power between the Seljuk-Mongol forces and Turcoman with Karamanids. A fire rendered the caravanserai unserviceable might have happened during this fight. If so, the *temrens* found especially in the fire layer, may possibly be productions from this fight. All the *temrens* from the aforementioned layer are subtypes of flat type. This type which we come across in every stage of the Medieval Era, on a large scale land from Asia to inner Europe being brought by the Mongols, does not belong to a specific period or geography. Thus these *temrens* may belong both to the Mongols or their rival Turkomans.

Archaeo-metallurgical analysis shows that *temrens* from Eğirdir Caravanserai were produced from metals originated from different ores. Lack of production data such as slags, smithing hearth or semi-products show that there was no smithy here. After all it is not necessary in a building where there is a constant circulation of people, and a constant production, like in a citadel or city, is not needed. In this sense, it is natural that Eğirdir *temrens* do not belong to a local production. Our analyses show that some of the *temrens* found here were hardened by cold work. Besides the skills of the blacksmiths, this must be caused by necessity from the material. The differences between hardening methods are not relevant to the *temren* types. Likewise, it was observed that the same type of *temren* was hardened with different methods in the samples from different historical sites. Thus, our opinion is that, as hardness is one of the main causes of injury, after forming process, blacksmith decided the hardening technique according to the material he has used. It was understood that Eğirdir *temrens* are consist of unique samples exhibiting these different Medieval techniques.

BIBLIOGRAPHY

- Ahrens, B./Piezonka, H./Nomguunsuren, G. (2015), “Buried with His Bow and Arrows: The Exceptional Cave Burial of A 14th Century Warrior at Tsagaan Khad Mountain, Mongolia”, *Ancient Cultures of the Northern Area of China, Mongolia and Baikalian Siberia*, Beijing: 683-692.
- Allan, J. W. (1976), *The Metalworking Industry In Iran In The Early Islamic Period*, Diss. University of Oxford.
- Allan, J. W. (1982), *Islamic Metalwork: The Nuhad Es-Said Collection*, London: Sotheby Parke Bernet Publications.
- Altınsapan, E., Demirel, G. Z., Yılmaz, Y. H., Gerengi, A. (2015), “2011-2014 Kazıları İşğinde Eskişehir Karacahisar Kalesi”, *Asos Journal*, 10, 621-633.
- Atik, N. (2017), “Heraion Teikhos Kazılarında Bulunan Ok Uçları”, *Masrop Mimarlar Arkeologlar Sanat Tarihçileri Restoratörler Ortak Platformu E-Dergisi*, 11/16, 57-76.
- Aygör, E. (2017), “Konya Gevale Kalesi Kazılarında Bulunan Ok Uçlarının Değerlendirilmesi”, *Masrop Mimarlar Arkeologlar Sanat Tarihçileri Restoratörler Ortak Platformu E-Dergisi*, 11/16, 7-24.
- Babuın, A. (2009), *Ta Epithetika Opla Tōn Vyzantinōn 1204-1453*, Doctorate thesis, University of Ioannina.
- Baykan, D. (2017a), “Nif Dağı Başpınar Kazılarında Ele Geçen Ok Uçları”, *Masrop Mimarlar Arkeologlar Sanat Tarihçileri Restoratörler Ortak Platformu E-Dergisi*, 10/15, 54-62.
- Baykan, D. (2017b), “Allianoı’da Bulunan Ok Uçları”, *Masrop Mimarlar Arkeologlar Sanat Tarihçileri Restoratörler Ortak Platformu E-Dergisi*, 10/14, 7-21.
- Baykan, D. (2017c), “Nif Dağı Kazısı Karamattepe ve Balıcaoluk’ta Bulunan Ok Uçları”, *MASROP Mimarlar Arkeologlar Sanat Tarihçileri Restoratörler Ortak Platformu E-Dergisi*, 9-12, 18-40.
- Boas, A. J. (1999), *Crusader Archaeology: The Material Culture of the Latin East*.
- Bodnar, R./Dariusz, R./Szmoniewski, B. S. (2006), “Early Medieval Arrowheads from Smugowa Góra Near The Town of Troks in Olkusz District.”, *Sprawozdania Archeologiczne*, 58, 531-542.
- Borisov, B. D. (2006), *Djadovo, Bulgarian, Dutch, Japanese Expedition 1, Medieval Settlement and Necropolis (11th-12th Century)*, (Ed. A. Fol vd.), Tokai.
- Bozer, R. (1994), “Eğirdir Hamı 1993 Yılı Kazı Çalışmaları”, *Göller Bölgesi Arkeolojik-Kültürel-Turistik-Araştırma ve Değerlendirme Projesi*, Ankara, 95-103.

- Bozer, R. (2007), “Eğirdir Han”, *Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları*, (Ed.H.Acun), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 237-255.
- Bozer, R.(2009), “Eğirdir Hanı Kazı Çalışmalarının Ortaçağ Türk Sanatına Katkıları”, *XI. Ortaçağ Türk Dönemi Kazı Sonuçları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu* (Bildiriler 17-19 Ekim 2007 İzmir), 65-75.
- Böhlendorf-Arslan, B. (2012), “Das bewegliche Inventar eines mittelbyzantinischen Dorfes: Kleinfunde aus Boğazköy”, (Ed.:Böhlendorf-Arslan B., Ricc A.) *Byzantine Small Finds in Archaeological Contexts, Byzas*, 15, 351-368.
- Chernov S.-ErshovaE., (2013), “Internal Colonization in Russia During the 13th and 14th Centuries: Three Hamlets of the Pre-Manorial Period”, *Hierarchies in rural settlements*, (ed. by Jan Klápštš, Ruralia, IX Turnhout: Brepols.), 387-406.
- Clauson, G. (1972), *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish*, USA: Oxford University Press.
- Crowfoot, J. W./Crowfoot, G. M./Kenyon, K. M. (1975), *Samaria-Sebaste III., The Objects*. London.
- Çağatay, A, Altun, Y, - Arman, B, (1981), Çaldağ (Manisa-Turgutlu) Lateritik Demir, Nikel-Ko- Balt Yatağının Mineralojisi, MTA yayınları.
- Çerezci, J. Ö. O. (2017), “Göktürk Devri Ok Uçları”, *MASROP (Mimarlar Arkeologlar Sanat Tarihçileri Restoratörler Ortak Platformu E-Dergisi)*, 16, 25-44.
- Damati, E. (1988-89), “Safed Citadel”, *Excavations and Surveys in Israel*, 9, 159-160.
- Davidson, G.R. (1952), *The Minor Object*, Corinth Results of Excavations XII, New Jersey.
- Dean, B. (1926), “The Exploration of a Crusader’s Fortress (Montfort) in Palestine”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 22/9, 5-46.
- Dell’Era F. (2012), “Das bewegliche Inventar eines mittelbyzantinischen Dorfes: Kleinfunde aus Boğazköy”, (Ed. Böhlendorf-Arslan B., Ricc A.) *Byzantine Small Finds in Archaeological Contexts, Byzas*, 15, 393-406.
- Doruk, S. (1981), “Horis Kale Kazıları”, *II. Kazı Sonuçları Toplantısı*, 167-169.
- Dostál, B. (1966). *Slovanská Pohřebiště Ze Střední Doby Hradištní Na Moravě*, Praha.
- Erarslan, F./İnce, N. E./Alkan, M. (2008), “Perre Antik Kenti Nekropol Alanı 2007 Yılı Kazı ve Temizlik Çalışmaları”, *17. Müze Çalışmaları ve Kurtarma Kazıları Sempozyumu*, Side, 171-184.
- Erdmann, K.(1961), *Das Anatolische Karavansaray Des 13.Jahrhunderts*, III, Berlin.
- Faris, N. A.,- Elmer, R. P. (1945-55), *Arab Archery: An Arabic Manuscript of about AD 1500: A Book on the Excellence of the Bow & Arrow, the Description Thereof* Translated and Edited Princeton, New Jersey.
- Gaitzsch, W. (2005), *Eisenfunde Aus Pergamon Geräte, Werkzeuge Und Waffen*, Pergamenische Forschungen Band 14, Berlin-New York.

- Güder, Ü.- Yavaş, A., - Yalçın, Ü. (2015), “Production Techniques of Anatolian Seljuks Iron Tools”, *Turkish Studies*, 10/9, 193–212.
- István, M.T., <http://ijasznemzet.hu/hu/olvasnival%C3%B3/tanulm%C3%A1nyok/154-ai-ix%E2%80%93xi-sz%C3%A1zadi-magyar-nyilakr%C3%B3.html>. (Access Date: 28 Jun 2017).
- İlyushin, A. M. - Suleymenov, M. G. (2007), “Kompleks Vooruzheniya Kochevnikov Razvitogo Srednevekovyaya Na Kurgannoy Gruppe Konevo”, *Vestnik Kuzbasskogo Gosudarstvennogo Tekhnicheskogo Universiteta*, 4, 79-83.
- İlyushin, A. M. (2009), “Zheleznyye Odnolopastnyye Nakonechniki Strel U Srednevekovogo Naseleniya Kuznetskoy Kotloviny”, *Izvestiya Altayskogo Gosudarstvennogo Universiteta -The News*, 63, 120-133.
- İnce, N. (2010), *Anadolu'nun Bizans Kenti Amorium'da Savaşın İzleri (Metal Savaş Aletleri)*, 18 Mart Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Lisans Tezi, Çanakkale.
- Jessop, O. (1996), “A New Artefact Typology for the Study of Medieval Arrowheads”, *Medieval Archaeology*, 40/1, 192-205.
- Johns, C. N. (1997), *Pilgrims' Castle ('Atlit), David's Tower (Jerusalem), and Qal'atar-Rabad ('Ajlun): Three Middle Eastern Castles from the Time of the Crusades (579)*, Variorum Publishing.
- Kaminsky, V. N. (1996), “Early Medieval Weapons in the North Caucasus - A Preliminary Review”, *Oxford Journal of Archaeology*, 15: 95-105.
- Karasulas, A. (2004), *Mounted Archers of the Steppe (600 BC-AD 1300)*, Osprey Publishing..
- Karçınzade Süleyman Şükrü (2005), *Seyahatü'l-Kübra – Büyük Seyahat*, (Eski Yazıdan ve Osmanlıca'dan Çeviren: Salih Şapçıl), Eğirdir.
- Kazanski, M. (2003), *Qal'at-Sem'an Rapport Final 4.3: Les Objets Métalliques*, Institut Français du Proche-Orient, Amman-Beyrouth Damas, Mission Français de Qal'at-Sem'an, Beyrouth.
- Khorasani, M. M. - Farrokh, K. (2012), “The Mongol Invasion of the Khawarazmian Empire: The Fierce Resistance of Jalal-e Din”, in *Medieval Warfare 2*, 43-48.
- Khorasani, M. M. (2014), “Description of Arms and Armor in Persian Manuscripts: A Comparative Study”, Âfarin Adib: Jasnâme-ye Ostâd Adib Borumand, Shahin Aryamanesh, 15-91.
- Khorasani, M. M., Dwyer, B. (2016), “A Persian Archery Manual by Mohammad Zamân”, *Revista de Artes Marciales Asiáticas*, 11, 45-65.
- Khudyakov, Y.S. (1980), *Vooruzheniye Yeniseyskikh Kyrgyzov VI-XII. vv.*, Novosibirsk: Academy of Sciences of the USSR.
- Kirpicnikov, A. N. (1986), “Russische Waffen des 9.–15. Jahrhunderts”, *Waffen-und Kostümkunde*, 28, 85-129.

- Kofoğlu S. (1997). Hamidoğulları. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 15, (471-476). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Latham, J. D- Paterson, W. F. (1970), *Saracen Archery*, London
- Malinovski, V. B. (2004), “Strely Zarechno-Ubinskogo Mogıl'nika”, *Vestnik Arkheologu, Antropologu I Etnografı*, 4, 1-9.
- Mandache, T. (2011), “Historiographic and Methodologic Considerations About the Medieval Weapons Discovered Within the Territory of Moldavia”, *Socrates Meetings, Proceedings of the 6th International Conference*, (19th March 2010) Iaşi, 35-45.
- Matyushko I.V. (2013), “Pogrebal'nyy Obryad Kochevnikov XI-XIII vv. Stepnogo Priural'ya”, *Tyurkskiye Kochevnikı Yevrazu, (Kimaki, kipchaki, polovtsy)*, Kazan, 101-122.
- McNicol, A. (1983), *Taşkun Kale: Keban Rescue Excavations*, Eastern Anatolia, 2, BAR.
- Medvedev, A.F. (1966), *Ruchnoe Metatel'noe Oruzhie: Luk i Strely, Samostrel VIII-XIV*, Moskva.
- Mitchell, S. (1980), *Aşvan Kale, Keban Rescue Excavations*, Eastern Anatolia I, The Hellenistic, Roman and Islamic Sites, Ankara.
- Moore, J. (1993), *Tille Höyük 1: The Medieval Period*, British Institute of Archaeology at Ankara Monograph 14.
- Mustafa Kanî Bey, (2010), *Telhîs-i Resailat-ı Rumat (Okçuluk Kitabı)*, (Hazırlayanlar: Kemal Yavuz - Mehmet Canatar), İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul.
- Nemerov, V.F. (1987), “Voinskoye Snaryazheniye Mongol'skogo Voina XIII— XIV vv.”, *Sovetskaya Arkheologiya*, 2, 212-227, 213-214.
- Nicolle, D. (2011), *Late Mamluk Military Equipment*, Presses de l'ifpo Damascus.
- Özergin, K. (1965), “Anadolu'da Selçuklu Kervansarayları”, *İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi*, XV(20), İstanbul, 141-170.
- Plaug, G. vd. (1969), *Les Petits Objets Médiévaux Sauf Les Verreries et Poteries, Hama: Fouilles et Recherches*, 4/3, Copenhagen.
- Pleiner, R. (2006), *Iron in Archaeology: The European Bloomery Smelters*, Prag: Archeologicky Ustav Avcr.
- Pringle, D. (1986), *The Red Tower (al-Burj al-Ahmar): Settlement in the Plain of Sharon at the Time of the Crusaders and Mamluks AD 1099-1516*, Council for British Res.
- Pyvovarov, S – Kalinichenko, V. (2013), “Lantsetopodibni Nakonechnyky Stril Z Rukhotyna (uroch. Korneshty)”, *Pitannya Starodavn'oi Ta Seredn'ovichnoi İstorii, Arkheologii Y Yetnologii (PSSIAE)*, T. 1/35, 23-41.
- Raphael, K./Tepper, Y. (2008), “The Archaeological Evidence From The Mamluk Siege Of Arsuf.”, *Mamluk Studies Review*, 9, 85-100.

- Redford, S. (1998), *The Archaeology Of The Frontier In The Medieval Near East: Excavations at Gritille*, Boston
- Redford, S., Ikram, S., Parr, E. M., Beach, T. (2001), "Excavations At Medieval Kinet, Turkey: A Preliminary Report", *Ancient Near Eastern Studies*, 38, 58-138.
- Robinson, D. M. (1941), *Excavations at Olynthus: Metal and Minor Miscellaneous Finds: an Original Contribution to Greek Life, with a New Up-to-date Map of Olynthus*, Johns Hopkins Press.
- Sherby, O.D. – Wadsworth, J. (2001), "Ancient Blacksmith the Iron Age, Damascus Steels and Modern Metallurgy", *Journal of Materials Processing Technology*, 117, 347-353.
- Shirin Y.U.V. (2002), "Srednevekovyye Sluchaynyye Nakhodki Predmetov Vooruzheniya iz Gornoy Shorii", *Materialy Po Voyennoy Arkheologii Altaya İ Sopredel'nykh Territoriy: Sbornik Nauchnykh Trudov. Altayskiy gos. Universitet*, 130-135.
- Sitdikov, A. G., Iskander, L. I., Ramil, R. K. (2015), "Weapons, Fortification and Military Art of the Volga Bulgaria in the 10th-the First Third of the 13th Centuries", *Journal of Sustainable Development*, 8, 167-177.
- Świętosławski, W. (1999), *Arms and Armour of The Nomads of The Great Steppe in The Times of The Mongol Expansion (12th-14th centuries)*, Oficyna Naukowa.
- Tekinalp, V. (2005), *Minnetpınarı: Doğu Kilikya'da Bir Ortaçağ Yerleşimi*, Bakü-Tiflis-Ceyhan Ham Petrol Boru Hattı Projesi, Arkeolojik Kurtarma Kazıları Proje Dokümanları: 7, Ankara.
- Teres, E. (2007), "Karahanlı Türkçesinde Askerlikle İlgili Bazı Terimler Üzerine (2)." *Turkish Studies/Türkoloji Araştırmaları*, 2, 1185-1192.
- Tırpan, A. A./Söğüt, B. (2009), "Lagina, Börükçü, Belentepe ve Mengefe 2008 Yılı Çalışmaları", *31. Kazı Sonuçları Toplantısı 3*, Denizli, 505-527.
- Tika, (2002), *Moğolistan'daki Türk Anıtları Projesi 2000 Yılı Çalışmaları T.C. Başbakanlık Türk İşbirliği ve Kalkınma İdaresi Başkanlığı Ankara*
- Tishkin A.A. (2002), "Predmety Vooruzheniya Mongolskogo iz Okrestnostey Biyska", *Materialy po Voyennoy Arkheologii Altaya i Sopredel'nykh Territoriy: Sbornik Nauchnykh Trudov. Altayskiy gos. Universitet*, 143-149.
- Török, B. - Barkóczy, P. - Kovács, A. - Major, B., Vágner, Z. (2016). Arrowheads and Chaimail Fragments from the Crusader Al-Marqab Citadel (Syria): First Archeometallurgical Approach. *Materials and Manufacturing Processes*, 31/1, 1-10.
- Tufan, E.A. (2014), "Ni-Lateritlerin Oluşumu ve Özellikleri", *Balıkesir Üniv. Fen Bilimler Enst. Dergisi*, 16/2, 68-78.
- Türktüzün, M., Oransay, A., Ünan, S. (2017), "Kütahya Müzesi Müdürlüğü Kurtarma Kazılarında Ele Geçen Ok Uçları", *Masrop Mimarlar Arkeologlar Sanat Tarihçileri Restoratörler Ortak Platformu E-Dergisi*, 10/14, 22-34.

- Tzaferis V.- Israeli, S. (2008), “The Metal Artifacts”, *Panias, Vol.II, Small Finds and Other Studies*, (Israel Antiquities Authority, No.38), Jerusalem: 165-188.
- Uyar, M. (2007), “Adâb el-Harb ve el-Şeca ‘a ’ya Göre; Hisar ve Kuşatma Geleneği ”, *Tarih Araştırmaları Dergisi*, 40, 214-224.
- Valiulina, S. I. (2009), “Arrow-Heads of Torezk Settlement”, *Humanities Science Series*, 151/2-1, 16-23.
- Von Loon, M. N. (1980), *Korucutepe: Final Report on the Excavation of the Universities of Chicago, California (Los Angeles), and Amsterdam in the Keban Reservoir, Eastern Anatolia 3, 1968-1970*. Amsterdam, New York, Oxford: North-Holland Publishing Company.
- Waldbaum, J. (1983), *Metalwork from Sardis*, Boston: Harvard University Press.
- Yavaş, A. (2012), “First Records On Anatolian Seljuk Arrowheads (In The Light Of Kubad-Abad Palace Specimens)”, *Uluslararası Hakemli Akademik Sosyal Bilimler Dergisi*, 3/4, 119-145.
- Yavaş, A. (2017), “Samsat Höyük Ortaçağ Temrenleri Konusunda İlk Tespitler”, *Masrop Mimarlar Arkeologlar Sanat Tarihçileri Restoratörler Ortak Platformu E-Dergisi*, 10/15: 35-53.
- Yavaş, A. (2020), *Ortaçağ Temrenleri ‘Anadolu Ortaçağı’nın 9-13. Yüzyıl Temren Teknolojisi Üzerine Kronolojik, Morfolojik, Terminolojik, Tipolojik ve Metalürjik Bir İnceleme’*, Ankara: Türkiye Bilimler Akademisi.
- Yıldırım, T. - Çiftçi M. (2012). Dîvânü Lugâti’t-Türk’te Yer Alan Alet- Eşya Adları. *Turkish Studies*, 7/2, 1229-1249.
- Yücel, Ü, (1999). *Türk Okçuluğu*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Zinchenko, A. S. (2013), A 13th–14th Century AD, Horse Skin Burial at Basandaika Kurgan 1, Western Siberia. *Archaeology, Ethnology and Anthropology of Eurasia*, 41, 134-145.



Photo. 1



Photo. 2



Figure 1

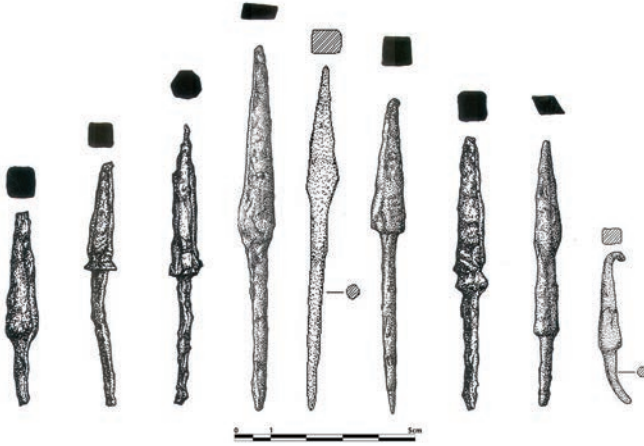


Figure 2



Photo. 3

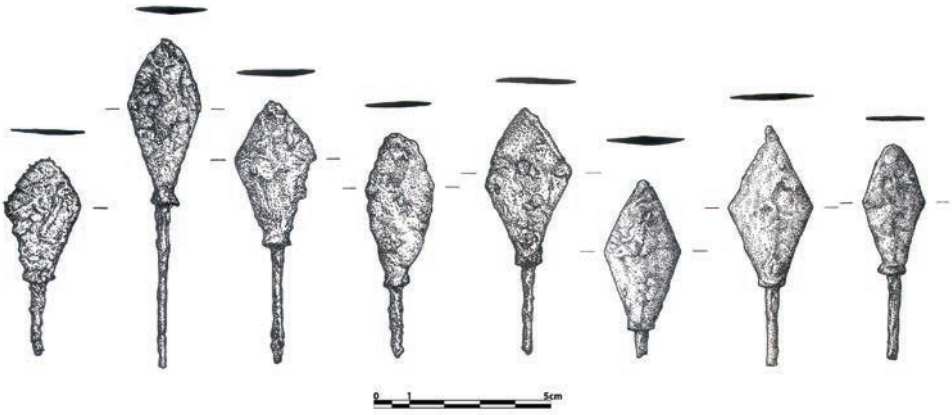


Figure 3



Photo. 4

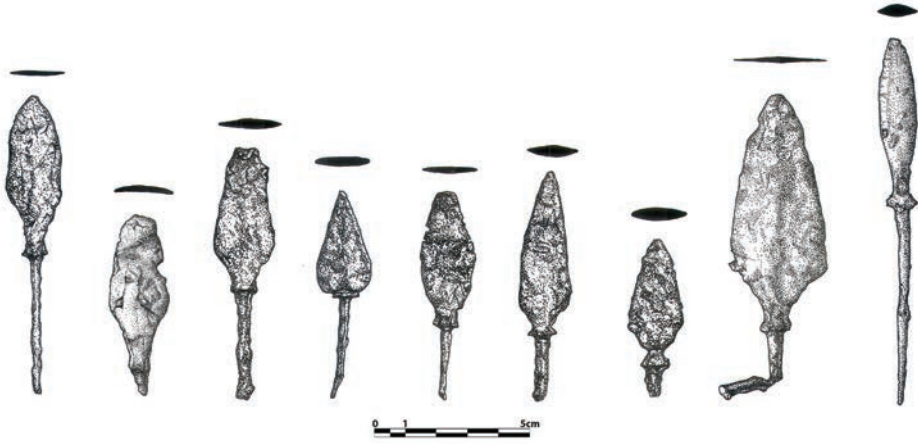


Figure 4



Photo. 5

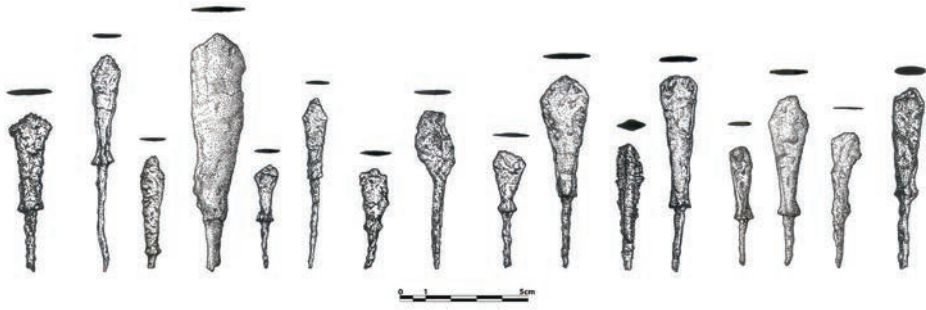


Figure 5



Photo.6

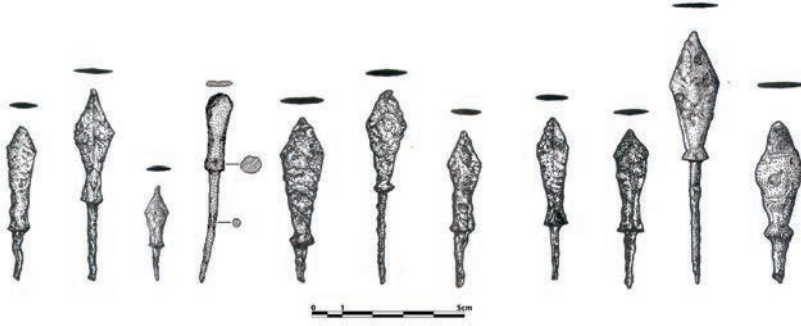


Figure 6



Photo. 7

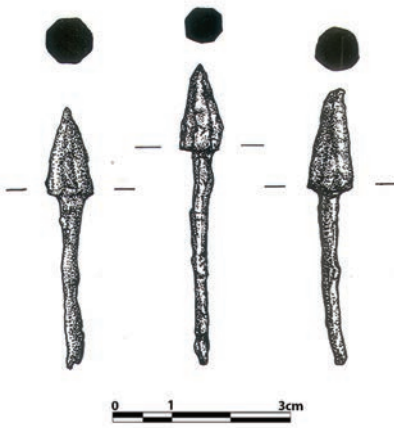


Figure 7



Photo. 8



Figure 8



Photo. 9

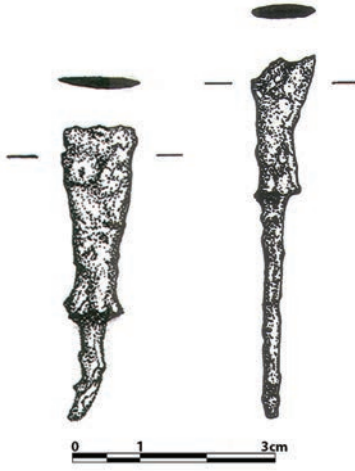


Figure 9



Photo. 10

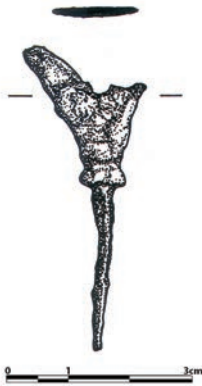


Figure 10



Photo. 11

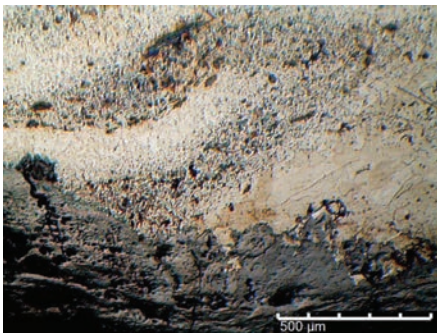


Photo. 12



Photo. 13

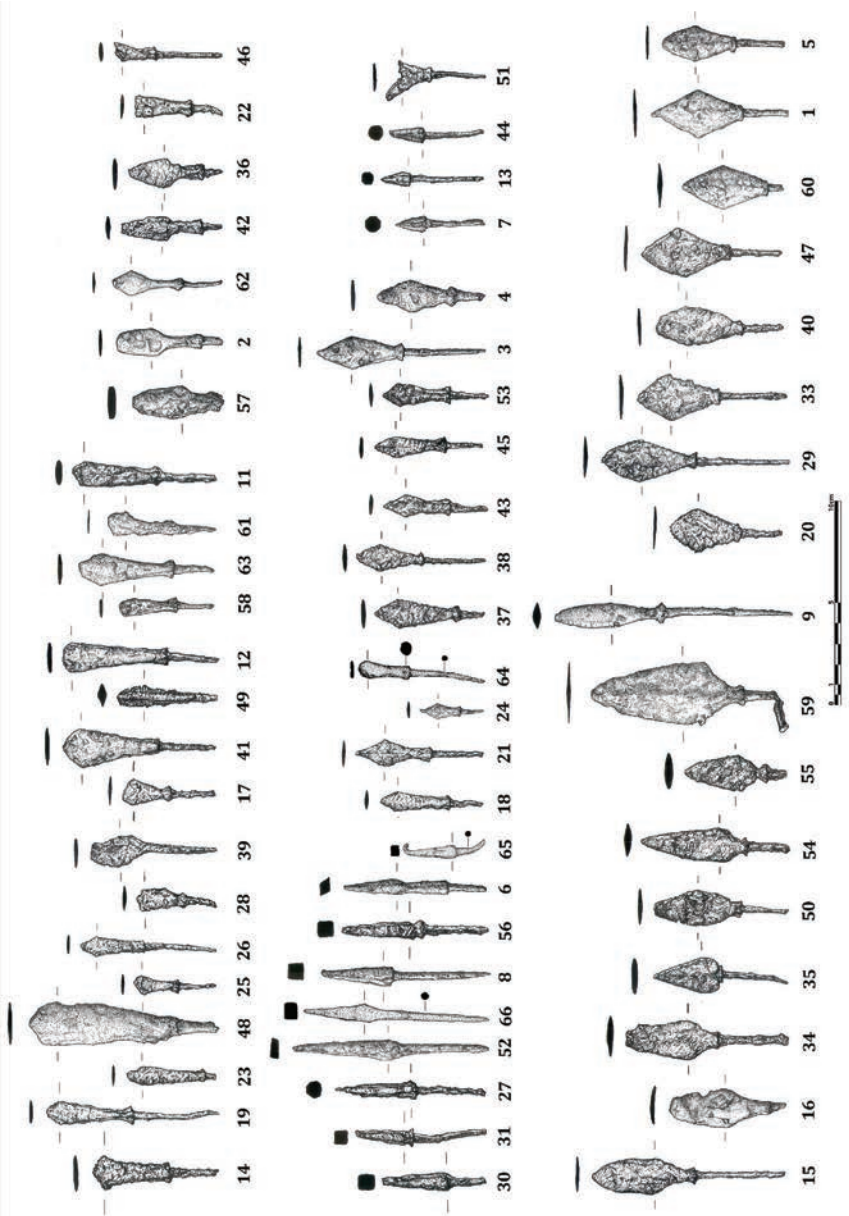


Figure 11



Photo. 14



Photo. 15

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

Sanat Tarihi Dergisi

ISSN 1300-5707

Cilt: XXIX, Sayı: 2 Ekim 2020

Ege University, Faculty of Letters

Journal of Art History

e-ISSN 2636-8064

Volume: XXIX, Issue: 2 October 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

TR DİZİN
ULAKBİM

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

KÜLTÜREL MİRAS BAĞLAMINDA DERİLERİN FİZİKSEL ÖZELLİKLERİ ve HAM DERİNİN İŞLENMESİ



THE RAW SKIN PROCESSING AND PHYSICAL PROPERTIES OF LEATHER IN THE CONTEXT OF CULTURAL HERITAGE

Hatice TOZUN*

Nadide ÇINAR**

Öz

Deri kullanımı tarihsel süreçte köklü bir geçmişe sahiptir. Tarih boyunca farklı insan kültürleri tarafından bir tür deri işleme teknolojisi kullanılarak ham deriler kullanılabilir hale getirilmiştir. Deri üretimi ilk zamanlar ilkel yöntemlerle yapılmıştır, kazanılan tecrübe ve deneyimler sayesinde zamanla deriler bilinçli olarak işlenmiştir. Dericiliğin gelişmesinde Türklerin özel bir yeri bulunmaktadır. Gerek göçebe yaşam tarzı ve gerekse hayvancılığın yaygın olması bu mesleğin Türkler arasında gelişmesinde önemli etkenlerdir. Türklerin tabakladığı deriler renk ve kalitesiyle tüm dünyada tanınır olmuştur. Özellikle Osmanlı Dönemi'nde bitkisel tabaklamada geliştirilen yöntemle tabaklanan keçi derisi sahtiyana adıyla, tüm dünyada Türk derisi olarak tanınmıştır. Bu derilerle yapılmış, her biri zengin geçmişin birer temsilcisi olan çok sayıda deri eser bulunmaktadır. Giyimden barınmaya, savaş teknolojilerinden ulaşıma, çantadan mobilyaya kadar birçok alanda deri kullanılmıştır. Post ve derilerden yapılan eserler tarihi, kültürel veya sanatsal değere sahiptir. Kültürel miras niteliğinde olan deri eserlerin bakımı ve korunması belirli ilkeler çerçevesinde yapılmaktadır. Esere herhangi bir koruma müdahalesinden önce, eserin yapıldığı malzemenin özelliklerinin ve hangi yöntemle üretildiğinin anlaşılması önemlidir. Bu gerekleyle belirlenen konu içeriğinde derinin tanımlanarak, özelliklerinin belirlenmesi bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Literatür araştırmasıyla derlenen veriler ile derinin özellikleri ve hayvandan yüzülen ham derinin mamul hale gelene kadar olan üretim süreci incelenmiştir. Yapımında kısmen veya tamamen derinin kullanıldığı eserlerde, derinin özgün yapısında çeşitli faktörlerden meydana gelen bozulmalara değinilmiştir. Nitelik ve nicelik düzeyinde önemli bir yere sahip olan deri eserin korunması ve sürdürülebilirliğin sağlanması açısından derilerin tanınmasına yönelik yapılan bu çalışmanın kültürel mirasın korunmasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: deri, tabaklama, tanımlama, eser, kültürel miras

* Doç. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü. ♦ ORCID ID: 0000-0003-3172-1401 ♦ E-mail: hatice.tozun@hbv.edu.tr

** Doktorant. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Kültür Varlıklarını Koruma Anabilim Dalı. ♦ ORCID ID: 0000-0003-1177-5293 ♦ E-mail: nadidecinar92@gmail.com

Abstract

The use of leather has a long history in the historical process. Raw hides have been made available to different human cultures throughout history by using a kind of leather processing technology. Leather production was made with primitive methods for the first time, thanks to the experience and experience gained, the skins were processed consciously over time. Turks have a special place in the development of leatherworking. Both the nomadic lifestyle and the widespread animal husbandry are important factors in the development of this profession among the Turks. The leather tanned by the Turks has been recognized all over the world for its color and quality. The goat leather tanned with the method developed in vegetable tanning especially in the Ottoman period was recognized as Turkish leather all over the world under the name of saffian. There are many leather works made of these leathers, each of which is a representative of the rich past. Leather has been used in many areas from clothing to housing, from war technology to transportation, from bags to furniture. Works made of hides and skins have historical, cultural, or artistic value. The maintenance and protection of leather works that are cultural heritage are carried out within the framework of certain principles. Before any protection intervention to the work, it is important to understand the properties of the material from which the work is made and by which method it is produced. The purpose of this study is to identify the skin in the content of the subject determined for this reason and to determine its properties. The data compiled with the literature survey, the properties of the leather, and the production process of the raw skin from the animal until the finished product were examined. In the works in which the leather is used partially or completely, the distortions caused by various factors in the original structure of the skin are mentioned. It is thought that this study, which has an important place at the level of quality and quantity, for the recognition of leathers in terms of protecting the leatherwork and ensuring sustainability, will contribute to the protection of cultural heritage.

Keywords: leather, tanning, definition, artifact, cultural heritage

Giriş

Deri, çeşitli hayvanlardan elde edilen yapısı, dokusu, kimyasal bileşimi ve diğer özellikleriyle kendine has doğal bir üründür.¹ Hayvan postunun dermis tabakasından elde edilmektedir. Sahip olduğu lifli yapı yumuşak, sağlam, kuvvetli bir malzeme olmasını sağlamaktadır.² Dericiliğin amacı, bu önemli ham maddeyi günlük hayatın çeşitli alanlarında kullanılabilir hale getirmektir.

Deri, öz Türkçe bir kelimedir, eski Türk boylarında hakana ödenen vergi anlamındaki “tirik” kelimesinden gelmektedir.³ Bu etimolojik anlam derinin, toplumsal

1 Toptaş, 1993, 3.

2 Kathalia, 1990, 160.

3 Sakaoğlu ve Akbayar 2002, 9.

ve ekonomik tarihimizde özel bir yeri olduğunu göstermektedir. Türk kültüründe *teri*, *gön* ve *kön* kelimeleri de yaygın olarak *deri* ve *meşin* anlamında kullanılmıştır.⁴ Teri-gön adı verilen deriler gördükleri işlem ve kullanıldıkları eşyaya göre zaman içerisinde *teladin*, *tirşe*, *sahtiyan*, *güderi*, *akderi*, *meşin* gibi adlar almışlardır.⁵ Dericilik mesleğini sürdüren kişiler için *debbağ*⁶, *sepici*, *derici* gibi farklı terimler kullanılmış, derilerin işlendiği yerlere *debbağhane* denilmiştir. Arapça olan “debbağ” ve “debbağhane” kelimeleri zamanla deri esnafı ve halk arasında “tabak” ve “tabakhane” olarak Türkçeleştirilmiştir. Tabak ve tabakhane kelimeleri de yine aynı anlamda kullanılmıştır. Deriyi belirli bir usulde işleyerek; kokusunu gideren, onu boyayan, kurutan ve meşin, sahtiyan, kösele veya kürk haline getiren sanatkar ve işçiler için “tabak” ve onların deri işledikleri, çalıştıkları imalathanelere “tabakhane” denilmiştir.⁷

Dericiliğin ve deri kullanımının tarihi seyrinin başlangıcı ile ilgili oluşan genel kanı, insanların tabiat şartlarına karşı koymak amacıyla beslenme, örtünme, barınma gibi temel ihtiyaçlarıyla ortaya çıkmış olmasıdır (*Fot. 1*). Taş ve ağaçtan sonra en çok kullanılan madde deridir. İnsanlar ilkçağlarda avladıkları hayvan derisinin kendileri için mükemmel bir koruyucu olduğunu keşfetmişlerdir. Ancak derinin doğal yapısı gereği çok çabuk bozulabilir olması, onları daha dayanıklı deri elde etme arayışlarına yöneltmiştir. Bunun için doğal her olandan yararlandıkları, yüzebildikleri hayvanların derilerini sularla yıkadıkları, ağaç dalları arasına gererek kuruttukları, ateş dumanıyla tütsüledikleri ve toprağı, tuzu, şapı da bu ilkel sepilme yöntemleriyle kullandıkları tahmin edilmektedir⁸ Bu uygulamaların, dericiliğin yani sepicilik - debagat tarihinin başlangıcı olduğu düşünülmektedir. Derinin bilinçli olarak işlenmeye başlaması ise yerleşik hayata geçildiğinde, hayvanların evcilleştirilmesi sonucunda gerçekleşmiştir. İnsanlar bu doğal malzemeyi daha kalıcı ve sağlam hale getirmek için bugün de halen kullanılmakta olan yağlı, nebati ve madeni sepilme gibi farklı debagat yöntemleri geliştirmişlerdir.⁹ Dericilik sanatı da medeniyet tarihi gibi Doğu’dan Batı’ya doğru ilerlemiş, Mezopotamya, Mısır ve Anadolu uygarlıkları gibi ana kültürlerden etkilenen benzer yöntemlerle gelişmiştir.¹⁰ Bu mesleğin Orta Asya ve Anadolu’da gelişmiş olmasında, bu bölgelerin hammadde açısından zengin olması etkili olmuştur.

Dericiliğin ve deri sanatının ilerlemesinde ve yayılmasında Türklerin özel bir yeri olduğu kabul edilmektedir. Orta Asya topraklarında hayvancılığı bir yaşam tarzı

4 Arseven, 1943, I: 454; Eren, 1986, 79:4; Çınar ve Büyükyazıcı, 2017, 258.

5 Önder, 1995, 64.

6 “Meşin, kösele yapmak için hayvan derilerini sepileyen sanat sahipleri hakkında kullanılan bir tabirdir. Halk dilinde tabak suretinde kullanılır. Debbagan suretinde cemilendirilen bu kelime vesikalarda gerek müfret (teklik), gerek cemi (çoğul) suretinde geçer.” (Pakalın, 1993, I: 408)

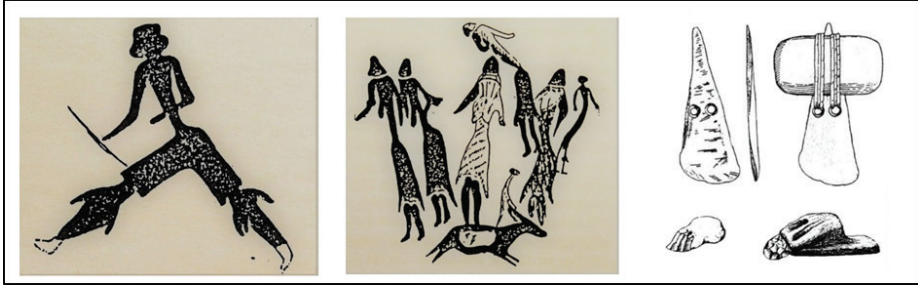
7 Koçu, 1966, 8, 4326.

8 Sakaoğlu ve Akbayar, 2002, 13.

9 Ergene, 1935, 3; Atafat, 1936, 4; Öncü, 1968, 1; Sakaoğlu ve Akbayar, 2002, 13.

10 Grengross, 1938, 3.

olarak benimseyen Türklerde, yaşantılarının doğal yansıması olan dericilik ata mesleği haline gelmiştir. Orta Asya’da zengin bir deri teknolojisine sahip olan Türkler, dericiliğe ilişkin bu birikimlerini batıya göçle Anadolu’ya taşımışlardır. Selçuklu döneminde Ahi Evran’ın öncülüğünde Ahi gelenekleriyle sürdürülen dericilik Osmanlılar döneminde zirveye ulaşmıştır.



Fot. 1: Cuevas-Dels-Secaus mağarasından duvar resimleri deri giymiş avcılar ve çoğul mağarasında, İspanya Pirene’leri (Yelmen, 1992, 137). Çeşitli devirlere ait deri kazıyıcıları (Yıldız, 1993, 385).

Türkler bitkisel tabaklamada kendilerine özgü geliştirdikleri bir yöntem ile sahtiyan adıyla bilinen derinin üretimini gerçekleştirmişlerdir. Sahtiyan; keçi derisinin bitkisel maddeler kullanılarak geleneksel usulde tabaklanmasıyla üretilen deridir. Sahtiyan derinin üretim yöntemi XIX. yüzyıla kadar Türk dericileri arasında sır olarak muhafaza edilmiş, nesilden nesile babadan oğula geçen usulde sürdürülmüştür. İngiliz literatüründe halen sahtiyan derisinin adı “Turkey Leather-Türkiye Derisi” olarak geçmektedir.¹¹ Zamanla Türk derileri tüm dünyada tanınır hale gelmiş ve yüzyıllar boyunca Avrupa’ya ihraç edilmiştir. Özellikle İstanbul, Edirne, Kayseri, Ankara, Bursa, Manisa, Tokat, Konya, Diyarbakır ve Urfa gibi şehirlerin ticari hayatında önemli etkisi olmuştur. Türkiye’nin en güzel sahtiyanları Diyarbakır, Urfa ve Tokat’ta yapılmıştır; Diyarbakır’da kırmızı, Musul’da ve Kayseri’de sarı, Urfa’da siyah sahtiyan üretilmiştir.¹² Orta Avrupa ülkeleri bazı deri çeşitlerini Türkler vasıtasıyla tanımış olduklarından, dericiliği Türk işi olarak nitelendirmişlerdir.¹³ Avrupa’da maroken denilen lüks deriler Türkler tarafından çok eski dönemlerden beri işlenen sahtiyan deridir. Keza chagrien-şagrine¹⁴ denilen deri ise, Türkçe sağrı kelimesinden alınmıştır. Sahtiyan maroken, sağrı¹⁵ chagrien ismiyle

11 Sanayi Genel Müdürlüğü, 2015-2018, 14.

12 Akdağ, 1979, 213; Kütükoğlu, 1994, 636; Tekin, 1994, 9, 177; Genç, 2014, 302.

13 Koç, 2006, 179.

14 Şagrine; bitkisel (nebatî) tabaklanmış sert ve sırcasına küçük kabartılar basılmış bir nevi deri demektir. Hakiki şagrîn, eskiden Türklerin at, katır, eşek ve devenin sağrılarında imal ettikleri bir nevi deridir (Ergene, 1935, 14).

15 Sağrı deri hayvanların sırt kısmından imal edilir (Ergene, 1935, 10; Köymen, 2016, III: 449). Hayvan beliyle kuyruğu arasındaki dolgun ve yuvarlakça olan yerinden çıkarılan kalın deriye

Rönesans döneminde Avrupa'ya girerek Avrupalı debbağlar tarafından işlenmeye başlamıştır.¹⁶ Sanayi devrimi sonrasında ortaya çıkan teknoloji deri sanayini etkilemiştir. Derinin niteliklerini düşürmeden imalat sürelerini kısaltmak, daha ucuz ve daha kaliteli deri elde etmek için çalışmalar yapılmıştır. 1880 yılından itibaren Almanlar, krom ile derileri işlemeye başlamışlar ve anilin boyalar kullanmışlardır, depolarda deri yağlama usulü gibi yenilikler getirmişlerdir. Üretimde makinelerinde kullanılmasıyla dericilik modern tesislerde yapılmaya başlanmıştır. Ülkemizde geleneksel deri üretiminden vazgeçilmemiş ancak XIX. yüzyılın yarısından itibaren makinaların ve modern tekniğin üretimde kullanılmasına başlanmıştır.¹⁷ Günümüzde dericilik genellikle organize sanayi bölgelerinde modern tesislerde sürdürülmektedir.

Müzeler veya özel koleksiyonlarda zengin kültürel geçmişin ürünlerini görmek mümkündür. Ayakkabı, saraciye, kitap ciltleri, ünlü Piri Reis ve Ali Macar Reis gibi denizciler tarafından yapılan Osmanlı deniz haritaları ve savaş aletleri vb. pek çok deri ve deri işlemeli ürünler bulunmaktadır. Topkapı Müzesi ve Türk İslam Eserleri Müzelerinde mevcut XIII. ve XIV. yüzyıla ait Selçuklulardan kalma birçok eser vardır ki bunların derileri debagat sanatının Türkler tarafından mükemmel hale getirildiğini göstermektedir.¹⁸ Bu deriler yüzlerce yıldır işlendiği gündeki kadar sağlam kalarak renklerini muhafaza etmiştir.¹⁹

1. Derinin Fiziksel Özellikleri

Biyolojik açıdan deri, vücudu bütünüyle sararak onu dış etkilere koruyan ve bazı işlevleri yüklenmiş canlı bir örtüdür. Alanı, elde edildiği hayvana bağlı olarak değişen büyüklükte bir tabaka malzemesi olma özelliğindedir. Deriler aşağıdaki gibi gruplandırılırlar;

- Büyükbaş hayvan derileri
- Küçükbaş hayvan derileri
- Av ve kürk derileri
- Diğer hayvan derileri

Hayvanın baş tarafına gelen kısmına kafa, baştan kuyruğa kadar olan kısma sırt, kenara gelen kısımlara etek, kurt yeniklerinden oluşan olan izlere de okra denilmektedir.²⁰ Sağlık bakımından en değerli kısmını sırt (öz-krupon) kısmı oluşturmaktadır.

sağrı denilmektedir. Sağrı sert bir deri olup sırça kısmında küçük ve sert kabarcıklar bulunur. Her renye boyanabilen bu deri suda kolaylıkla yumuşayabilir (Koç, 2006, 19).

16 Ergene, 1935, 7-10; Koç, 2006, 179.

17 Ergene, 1935, 4.

18 Çığ, 1971, 8.

19 Ergene, 1935, 6.

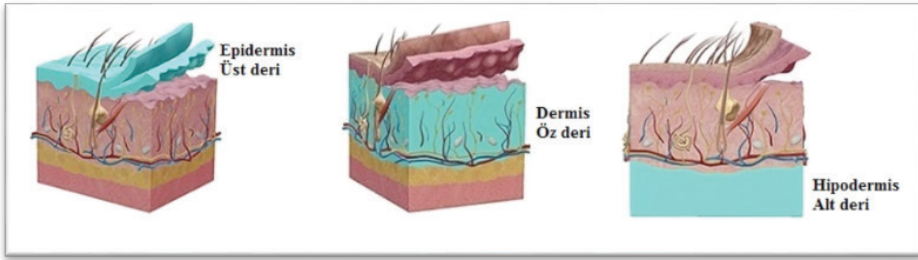
20 Arseven, 1998, I: 342.

Bir derinin iyi olup olmadığı, sırt parçasının diğer parçalarına çokluğu ve azlığı ile ölçülmektedir. Sırt parçası fazla olan deriye “özlü deri”, diğer parçalar daha fazla olursa “özsüz” veya “kötü deri” denilmektedir.²¹

Hayvan derileri, genellikle histolojik ve kimyasal özellikleri bakımından yüzüldükleri hayvan cinsine göre bazı farklılıklar göstermesine rağmen temelde aynı yapıdadırlar. Derinin kimyasal yapısı; deri bünyesinde su, yağ, mineral, tuz içermektedir. Asıl önemli olan derinin yırtılmamasını sağlayan, deriye esneklik kazandıran ve derinin temel taşı olan proteinlerden oluşmasıdır. Cins, ırk, yaş, beslenme ve iklime göre oranlarında farklılıklar görülebilmektedir.

Derinin histolojik yapısı; hayvan derileri doku özellikleri ayrı ayrı olan çeşitli tabakalardan oluşur. Memeli hayvan derisinin kesiti incelendiğinde üç tabakadan oluşmuş olduğu (Şek. 1) görülmektedir;

1. Epidermis (üst deri) tabakası
2. Dermis (corium-öz deri) tabakası
3. Hipodermis (alt deri) tabakası



Şek. 1: Derinin dokusal yapısında bulunan tabakalar. Görsel erişim tarihi: 03.04.2020. (<https://www.nkfu.com/derinin-dermis-katmaninda-neler-bulunur-ozellikleri-ve-gorevleri/>)

1.1. Epidermis (üst deri)

Derinin üst kısmını kaplayan bu tabaka epitel hücrelerden oluşmaktadır. Derinin içinde yer alan kıl folikülleri ile ter ve yağ bezleri de bu tabakanın epitel hücrelerinden oluşurlar.²² Deri, kürk ya da post olarak kullanılmayacaksa bu kısımlar deri işlentisi sırasında kıl giderme ve kireçlik işlentileri ile deriden uzaklaştırılmaktadır.²³

1.2. Dermis

Dermis derinin ana kısmını meydana getirmektedir. Dericiliği asıl ilgilendiren bu tabakadır, tüm deri kalınlığının %90-95’ini oluşturmaktadır.²⁴

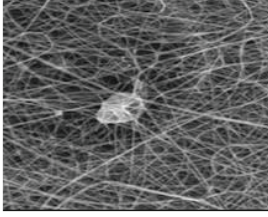
21 Atafrat, 1936, 10; Çınar, 2017, 61.

22 Öncü, 1968, 34; Kılıçoğlu, 1993, 4.

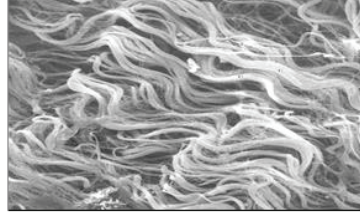
23 Toptaş, 1993, 2.

24 Harmancıoğlu ve Dikmelik, 1993, 50.

Kolajen lifleri ve elastik liflerin ağlarından kurulan kuvvetli bir bağ dokusuyla örülmüştür. Keçe gibi oldukça sıkı bir yapıya sahip, ham derinin en değerli kısmıdır. Bu tabaka birbirinden kesin sınırlarla ayrılmayan papiller (sırça) ve retikular (koryum) tabaka olarak adlandırılan iki kattan meydana gelmektedir.²⁵ Bu katların görünüşleri farklı olsa da asıl yapılarını protein kökenli lifler oluşturur. Deri tabakasında liflerin genel görünümü birbirine dik ve çapraz olarak bağlanmış, lif başlangıcı ve ucu olmayan, üç boyutlu (*Fot. 2*) bir örgü şeklindedir. Bu yapı ile esneyebilir ve bükülebilmektedir (*Fot. 3*). Ayrıca birbirine paralel lif yapısı ile de bu yönde çok sağlam bir yapı oluşturmaktadır.²⁶



Lifsi yapı



Elastik lifler

Fot. 2: Deri lifsi yapı

Fot. 3: Elastik lifler²⁷

a) Sırça-papiller tabaka; derisinin üst katını oluşturur, bu tabakaya sırça katı da denilmektedir. Papillar doku, deriye görünümünü verdiği için deri kalitesi açısından özel bir öneme sahiptir. Dış yüzü epidermis tabakasının alt yüzeyinde ki modeler uyaçak şekilde çıkıntılıdır. Bu çıkıntılar büyüklük, şekil ve düzen bakımından değişik görünüme sahiptir, mamul deriye kendilerine özgü bir yüzey görünümü kazandırmaktadırlar.²⁸

b) Koryum-retiküler tabaka; derinin en kalın kısmını oluşturur. Keçe gibi karmaşık lif ağlarından meydana gelmektedir. Dericilikte buna leş tabakası da denildiğinden, elastik bağ dokusu etleme ve daha sonraki tıraşlama işlemleriyle deriden uzaklaştırılmaktadır.²⁹

1.3. Hipodermis

Hipodermis derinin en alt tabakasıdır, et yüzü diye de adlandırılır. Deriyi hayvanın vücuduna bağlayan bir bağ dokusundan meydana gelmektedir. Sepileme yönünden önemsizdir. Kireçlik işlemleri sırasında deri tabakasından ayrılarak etleme işlemi ile deriden uzaklaştırılır.³⁰

Hayvan derileri kimyasal ve histolojik yapıları bakımından birbirine benzemekle birlikte, her hayvan türünün kendine özgü bir yapı özelliği mevcuttur. Deri eserlerin yapımında genellikle sahtiyen- keçi derisi, meşin-koyun derisi, dana ve sığır derileri

²⁵ Şenses,1993, 6.

²⁶ Toptaş, 1998, 16.

²⁷ Kaynak kişi (her iki görsel): Recep Soluk (2015). Abant İzzet Baysal Üniversitesi Gerede Meslek Yüksekokulu Deri Teknolojisi Programı.

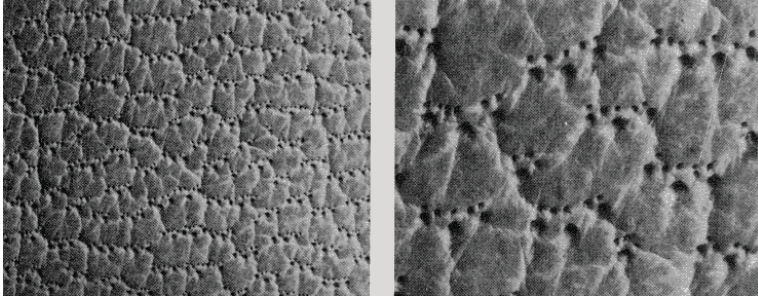
²⁸ Harmancıoğlu ve Dikmelik, 1993, 51.

²⁹ Toptaş, 1998, 19.

³⁰ Harmancıoğlu ve Dikmelik, 1993, 53; Toptaş, 1998, 15.

kullanılmıştır. Geleneksel dericilikte sahtiyan, meşin ve kösele derinin işlentilerinin arasında küçük farklar olmakla beraber özünde hepsi geleneksel usul ile bitkisel maddelerle tabaklanmış derilerdir.³¹ Bu deriler, karakteristik niteliklerinin ve sırça görünümlerinin yanı sıra gerek tabaklama usulü ile gerekse bitkisel tanenlerle deriye kazandırılan özellikleri nedeniyle deri eserlerde kullanılmıştır.

Sahtiyan; keçi derisinin bitkisel tanenlerle tabaklanmasıyla elde edilir. Keçinin sert ve tok bir derisi vardır taneleri ve sırçası oldukça düzgündür. Keçi derisi sıkı lif yapısı ve deri tabakaları arasındaki sağlam bağlantı nedeniyle çok yönlü kullanılabilir özelliktedir. Homojen yapıları oldukları gibi sırçaları da daha düzgün ve daha belirgin görümlüdür. Keçi derisine özgü olarak kıl delikleri yarım ay şeklinde sırça yüzünde dizilirler kıllar deriden eğik olarak çıkarlar.³² Keçi derisinde kalın uzun kıllarla, ince yumuşak dip kılların birlikte bulunması sırçada tipik olan küçük ve büyük kıl deliklerinden oluşan bir görüntü verir (*Fot. 4*). Sırçadaki yükseklik ve derinlikler sahtiyan derinin özelliğini oluşturmaktadır.³³



Fot. 4: Keçi derisinin sırça yüzü (Alpaut, 1952-1957, 11.)

Meşin; koyun derisinin bitkisel tanenlerle tabaklanmasıyla elde edilir. Koyun derileri keçi derilerinden daha ince ve gevşek olduğundan sırçaları narın ve düzgündür.³⁴ Homojen yapılıdır. İnce, yumuşak ve aynı uzunluğa sahip kılların kökleri deride çok derine inmedikleri gibi sık bir şekilde birbirine yakın derinlikte yerleşmiştir. Koyun derileri kıl kökü yataklarının düzensiz dağılımından tanınabileceği gibi, çift ciltlik (çift katlılık) gösterme eğiliminden de tanınabilirler. Koyun derilerinin sırçalarında çok sayıda ve rastgele dizilmiş kıl delikleri bulunmaktadır, bu nedenle deri çoğu zaman iki katlı gibi görünmektedir. Koyun derilerinin pratik olarak eni boyuna eşittir. Kalın kıllar sırçada hafif kavisli olarak dizilmiştir (*Fot. 5*) bunun üzerinde ince kılların delikleri görünmektedir.³⁵ Kalite yönünden kuzu derileri makbuldür, sırçaları düzgün, yağ oranı az, deri lifleri ince ve sıkı dokuludur.

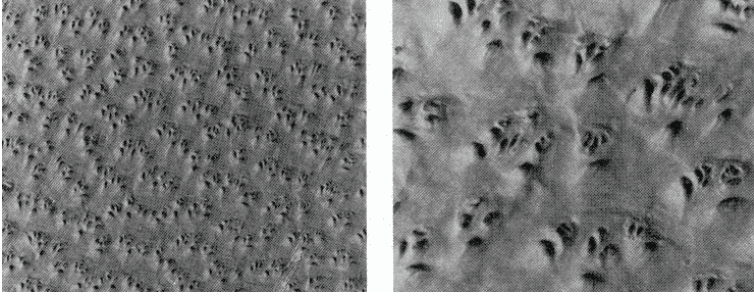
31 Çınar ve Büyükyazıcı, 2017, 269.

32 Toptaş, 1998, 30-31.

33 Toptaş, 1993, 19.

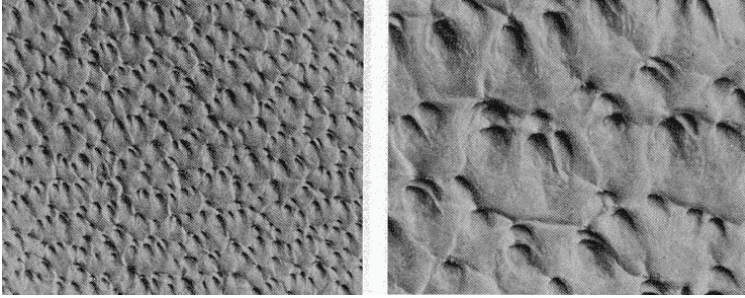
34 Harmancıoğlu ve Dikmelik, 1993, 101.

35 Toptaş, 1998, 32.



Fot. 5: Koyun derisinin sırça görünümü (Toptaş, 1998, 32.)

Dana derisi, yeni doğan sığır yavrusuna “buzacağı”, süten kesilmiş sığır yavrularına “dana” denilmektedir. Bir yaşından sonra cinsiyetlerine göre erkekse “tosun”, dişiye “düve” ismini alırlar. Derilerin değerlendirmesinde dişi veya erkek derilerinin hepsine “dana derisi” denilmektedir.³⁶ Dana derilerinde yağ ve ter bezleri fazla gelişmemiştir, kıllar sık değildir. Bu nedenle işlenmiş deride sırça tabaka yeterli sağlamlıktadır. Dana derisinin yüzeyi oldukça düzdür, kıllar kısa, ince ve yumuşak olup bütün deri yüzeyine homojen olarak dağılmışlardır. Bu nedenle sırça yapısı homojen, ince ve güzel bir görünümde (Fot. 6). Sığır derilerinin sırçasında kıl delikleri tipik bir şekilde dizilmezler ve deri yüzeyinde homojen olarak dağılırlar. Dana derileri sığır derilerine göre daha küçük yüzeyli ve daha incedir, daha sıkı lif dokuludur. Sırça yapısı daha küçük gözeneklidir.³⁷



Fot. 6: Dana derisinin sırça görünümü (Alpaut, 1952-1957, 11)

2. Derinin Üretimi

Ham deri; Hayvanların üzerindeki canlı deri hayvandan yüzüldüğü andan itibaren ve tabakhanelerde işlemeye hazır haldeki deri ham deri olarak adlandırılır.³⁸ Ham deriye uygulanan işlemler ile yapısındaki proteinlerde oluşturulan birtakım değişiklikler

36 Harmancıoğlu ve Dikmelik, 1993, 91.

37 Toptaş, 1993, 19.

38 Kılıçoğlu, 1993, 42.

sonucunda, daha dayanıklı ve kullanılabilir hale gelen deriye mamul deri denilmektedir. Dericiliğin amacı ham deriyi işleyerek mamul hale getirmektir.³⁹

Hayvandan elde edilen deriler, üretim aşamasına kadar olan süre içinde uygun görülen bir yöntem ile korunmaktadır. Dericilikte bu işlem aşamasına ham derinin konservasyonu denilmektedir. Hayvandan yeni yüzülmüş deri, bünyesinde % 60-70 oranında su ve suda çözünen, kolay parçalanabilen protein içerdiğinden bakterilerin yaşamı için uygun bir ortam oluşturmaktadır. Ham deri hayvandan yüzüldüğü andan itibaren buharlaşma yoluyla su kaybetmeye başlamaktadır, ısı ve mikroorganizmaların etkisiyle kokması ve bozulmasını engellemek amacıyla korumaya alınmaktadır. Ham derinin konservasyonu derinin elde edildiği ortamın şartlarına göre aşağıda açıklanan yöntemlerle yapılmaktadır.

Tuzlu-Yaş (Salamura): Taze küçükbaş hayvan derilerinin konserve amacıyla sodyum klorür (tuz) kullanılarak korunmasıdır.

Tuzlu-Kuru: Taze derilere sodyum klorür veya başka herhangi bir koruyucu madde kullanılarak, açıkta normal hava sıcaklığında ve sundurma (çatı) altında kurutulmasıdır.

Hava Kuru: Taze derilerin üzerine konserve amacı ile herhangi bir işlem yapılmadan, yağı alındıktan sonra gölge bir yerde, doğrudan hava ceyranı ile kurutulmasıyla yapılır. Bu deriler gün kuru veya rüzgâr kuru olarak adlandırılmaktadır.

Üretim için ham deriler fabrikalara veya tabakhaneye genellikle konservelenmiş durumda gelmektedir. Sırasıyla; yumuşatma (tazeleme-ıslatma), kıl giderme ve kireçlik, kireç giderme ve sama, yağ alma, salamura (pıklaj), tabaklama, nötralizasyon ve retenaj, boyama, yağlama, kurutma ve deri bitirme işlemleri (finisaj) aşamalarından geçirilerek mamul hale gelir.

Deri üretim işlem aşamaları; üretim sürecinde ham deri, doğal ve kimyasal maddeler kullanılarak makinalar yardımıyla çeşitli fiziksel, kimyasal işlemlerden geçirilerek (Fot. 7) teknik yöntemlerle mamul hale getirilir.



Fot. 7: Deri üretim aşamaları

39 Kılıçoğlu, 1993, 4.

Dericilikte bu aşamalar genel olarak üç başlıkta ele alınmaktadır;

- a. Temizlik ve kireçlik (deriyi tabaklamaya hazırlık işlemleridir).
- b. Tabaklama (derinin kullanılacağı alana göre karakteristik özelliklerinin kazandırıldığı üretimde en önemli aşamadır).
- c. Bitirme işlemleri (nihai üründe isteğe göre deriyeye özel nitelikler kazandırılır, finisaj veya perdahane işlem aşaması da denir).

Deri tabaklama, insanın ilk üretim süreci olarak tanımlanmaktadır.⁴⁰ Derinin üretimi, kompleks bir dizi kimyasal reaksiyonlar ve mekanik işlemler içermektedir. Bunlar arasında tabaklama, büyük ve küçükbaş ham derilere gerekli stabiliteyi veren en önemli basamaktır. Bozulabilir nitelikteki organik materyalin, mikroorganizma kaynaklı bozulmalara dayanabilecek şekilde stabil bir hale getirmek amacıyla yapılır. Çeşitli tip ve özelliklerdeki tabaklama veya tabaklayıcı maddelerin sulu ortamda mekanik etkiyle deriyeye nüfuz ettirilerek kolajende bulunan serbest veya reaktif bağ yerleri ile fiziksel ve kimyasal anlamda reaksiyona sokulması sonucu, doğal kolajen strüktürünün sağlamaştırılmasına ve kullanılabilir forma dönüştürülmesi olayına tabaklama denilmiştir. Bu işlem, ham deri proteinlerini dayanıklı bir materyal haline getirerek eğilip bükülme, elastikiyet ve çözüşüp kokuşmamak gibi karakteristik özellikler kazandırmaktadır. Geleneksel ve modern, derilerin çoğunluğu üç farklı yöntemle üretilir. Tarihsel olarak, bu işlemler bitkisel tabaklama, şap tabaklama ve mineral (krom) tabaklama olarak adlandırılır.⁴¹ Bunlardan en yaygın olanı bitkisel ve mineral tabaklamadır.

Geçmişte ve günümüzde uygulanan başlıca tabaklama yöntemleri şu şekildedir;

- Bitkisel tabaklama yöntemi
- Mineral tabaklama yöntemi
- Yağla tabaklama yöntemi
- Aldehit tabaklama yöntemi

Tabaklama işleminde kullanılan maddeler genellikle aşağıdaki gibi sınıflandırılırlar;

- Bitkisel tabaklama maddeleri; kestane, palamut, mimoza, kebrako vb. gibi bitkisel ekstraktlar.
- Mineral tabaklama maddeleri; krom, alüminyum-şap, titanyum, zirkonyum gibi mineral esaslı tanenler.
- Sentetik tabaklama maddeleri; fenol, naftalin, üre bazlı kondansasyon ürünleri veya sıntanlar (sentetik tanenler).
- Diğertabaklamamaddeleri;aldehit,yağvb.şeklindsınıflandırılmaktadır⁴²

40 Thomson, 2006, 1.

41 Waterer, 1971.

42 Dikmelik, 2013, 110-111.

XIX. yüzyıla kadar kas-bilek gücüne dayanan ve geleneksel yöntemlerle (Fot. 8) sürdürülen deri üretimi Sanayii Devrimi sonrası teknolojiye yaşanan gelişmelerle üretimde motor gücü kullanılmaya başlanmıştır. Pervaneli tekneler, deri tabaklama dolapları, tıraş ve kavaleta makineleri vb. deri üretim makineleri tabakhanelere kurulmuştur. 1950 sonrası tabaklamada krom tuzlarının kullanılmaya başlanmış, kromun birtakım kolaylıklar sağladığı ve deri işlemede geçen süreyi kısaltması nedeniyle deri üretim endüstrisinde devrim yaratmıştır. Günümüzde dericilik genellikle organize sanayi bölgelerinde sürdürülmekte ve deri çeşitlerinin yaklaşık %90'ı krom ile işlenmektedir. Ege Üniversitesi Deri Mühendisliği bölümü (Fot. 9) deri ve deri üretimi alanında eğitim vermektedir.



Fot. 8: Türk dericileri. Ege Üniversitesi Deri Mühendisliği Bölümü (Çınar, 2017, 197)



Fot. 9: Deri üretim Araştırma ve Uygulama İşletmesi Deri Mühendisliği Bölümü (Çınar, 2017, 201)

Gerek geleneksel gerekse modern deri üretim sürecinde işlem aşamaları aynıdır. Fark kullanılan araç-gereç ve malzemelerde görülmektedir. Tarihi ve kültürel eserlerde kullanılan deriler genellikle bitkisel maddelerle ve geleneksel yöntemle üretildiğinden burada deri üretim aşamaları geleneksel yöntem bazında anlatılmıştır.

2.1. Bitkisel Tabaklama

Yüzlerce yıl bozulmadan günümüze gelen eserlerde kullanılan derilerin üretim tekniğinin, günümüz dericiliğinin ulaşamadığı seviyede olduğu kabul edilmektedir.

Bitkisel tabaklamada kullanılan tanenler⁴³ çoğunlukla palamut, meşe ve kestane ağaçları olmak üzere çeşitli bitki kaynaklarından elde edilir. Tabaklama işleminin kimyasal süreci, tanen molekülleri kolajen fibrillerine bağlanıp bunları ayırdığında meydana gelir⁴⁴. Bitkisel tabaklama, tabaklama maddesi içeren banyolara derinin yerleştirilmesinden oluşan yavaş bir işlemdir. Bu nedenle bitkisel tabaklanmış derilerin üretilmesi yaklaşık iki yıl kadar sürebilmektedir. Ancak sağlam, dayanıklı ve yumuşak bir deri üretildiği için

43 Tanen (sepi özü veya sepi ekşidi): Mazı bitkisinden çıkan sepi özüne denir. Ancak tanen zamanla bütün bitkisel sepi özlerine verilen genel bir ad olmuştur (Ataftrat, 1936, 75).

44 Storch, 1987.

değerli bir yöntemdir⁴⁵. Koruma söz konusu olduğunda, tanen için bitkisel malzemenin kaynağı özellikle önemlidir. Nihai ürünün genel ömrü, derinin işlenmesinde kullanılan tanen ile ilgilidir. Aynı şekilde, derinin yaşlanma özellikleri de kullanılan malzemelerin türüne bağlı olarak önemli ölçüde değişmektedir⁴⁶. Ayrıca bazı tanenler kırmızı çürüklük olarak bilinen yıkıcı bir kimyasal çürümeye de neden olabilmektedir⁴⁷.

Geleneksel usulde yapılan bitkisel tabaklama ile deri üretimi daha önce de belirtildiği gibi çok uzun süren, zahmetli ve zor bir iştir. Eskiden kas gücüne dayanan üretim, zaman içinde teknolojinin getirmiş olduğu kolaylıklar sayesinde, üretimde motor gücünün kullanılmasıyla daha az yorucu hale gelmiştir. Geleneksel olarak bir derinin işlenerek istenilen hale getirilebilmesi için yapılan işlemler üç başlık altında tanımlanmaktadır. Birincisi deriyi tabaklamaya hazırlayan “kireçlik” işlemleri. İkincisi eskiden kuyular, tekneler ve kazanlarda yapılan günümüzde ise dolapta yapılan “tabaklama” işlemi. Üçüncüsü “perdahane” işlemidir ki bu işlemde deri, istenilen şekle getirilir⁴⁸.

2.1.1. Temizlik veya Kireçlik İşlemleri

Tabaklamanın öncesinde, çürümeyi önlemek ve tabaklama maddelerinin deriye daha kolay nüfuz etmesini sağlamak amacıyla yapılan ilk işlemler ön hazırlık niteliğindedir.

Islatma ve yumuşatma; deriyi tabaklamaya hazırlamak için en gerekli işlem ıslatma ve yumuşatmadır. Islatma, derilerin yumuşaması için doğrudan doğruya su içine konularak yapılır. Bu nedenle eskiden tabakhaneler dere ve çay kenarına inşa edilirdi (*Fot.10*).



Fot. 10: Eski tabakhaneler, Bergama (Çınar, 2017, 49)

45 Guldbeck, 1969.

46 Thomson, 1991.

47 Kırmızı çürüme; kırmızı pudralı bir yüzey oluşturan derinin bozulma türüdür (Canadian Conservation Institute, 2019).

48 Tekin, 1992, 60.

Dere ve çayda bu deriler yeterince ıslatılır ve temizlenirdi. Bir diğer yöntem kuyularda yapılan yumuşatmadır, günümüzde kösele üretiminde bazı tabakhanelerde halen kullanılmaktadır. Su dolu kuyu veya havuzlara deriler konularak bir süre bekletilir ve yumuşaması sağlanırdı.

Ön ıslatma ile ham derinin üzerinde bulunan kan ve pislikler, derinin korunması için kullanılan tuz, kül, arsenik gibi maddeler deriden temizlenir. Esas ıslatma aşamasında yumuşaması sağlanan ham deri hayvanın sırtından çıktığı anda kaybettiği suyu tekrar geri alır deri ilk vaziyetine gelir. Derinin asli hacmi olan %65 su oranının kazandırılması, konservasyon sonu yapışan kolajen liflerin açılması, gevşeyerek şişkinliğin sağlanabilmesi, derinin elastikiyetinin temin edebilmesi vb. amaçlarla yapılan yumuşatma, ham deriyi bir sonraki debagat işlemine hazırlar. Bu işlemler tekne, kuyu veya havuzlarda (Fot. 11) yapılmaktadır.



Fot. 11: ıslatma ve kireçlik kuyular Bergama ve Karacasu (Çınar, 2017:181)

Ön etleme işlemi isteğe bağlı yapılır. Deriler çok fazla kirli, yağlı ve etli (*derinin etli kısmına tabaklar arasında leş denilmektedir*) iseler, kör bir bıçakla kazınır. Bıçaklar iki türlüdür; biri küt “küt demir”, diğeri keskin “keskin demir” olarak adlandırılır. Deri kavaleta tahtası üzerine, et yüzü dışarıda kalacak şekilde serilir. İki kabzalı ve iki ağızlı kavaleta bıçağının iç bükey kısmı ile et tabakası kazınır. Kazınamayacak kadar kalın ve fazla yağlar bıçağın dış bükey olan keskin kısmı kullanılarak kesilir (Fot. 12).



Fot. 12: Derilerin kavaleta tahtasına serilerek Kavaleta bıçağı ile etlerin sıyırılması, Bergama (Çınar ve Büyükyazıcı, 2017, 266)

2.1.2. Kireçlik (ar) ve Kıl Giderme (Kılların Düşürülmesi)

Kireçlik aşamasında, kireç ve zırnık (sodyum sülfür) karıştırılıp, fırça ile (eskiden teriş, çuval veya bez eskisi 1,5 veya 2 metre uzunluğunda sopaya bağlanarak badana yapılmış) badana şeklinde derinin ters kısmına sürülür. Deriler ortasından ikiye katlanarak üst üste 15-20 adet kadar belirli bir sistem ile istiflenir ve bir gece bekletilir. Bu sayede deriler şişer, gözenekler açılır ve kıllar çıkar. Kireçlik işlemi kuyularda ve dolaplarda da yapılmaktadır. Eritilen kireç, teknelerde bulamaç haline getirilir. Burada kirecin sönmesi ve hararetinin geçmesi için bekletilir. Daha sonra teknelerdeki kireç ve deriler, kuyulara veya havuzlara (Fot. 13-14) atılır. Uzun bir müddet kireç kuyusunda bekletilen derinin, beşere⁴⁹ kısmının giderilebilecek duruma geldiği zaman, deri kıllarından tamamen temizlenir ve bu işleme “ar yapmak” da denilirdi.



Fot. 13: Hazırlanan kireç eriğinin kireç havuzunda karıştırılması, Bergama (Çınar, 2017, 184)

Etleme makinesinden derinin sırt çizgisi ortaya gelecek şekilde önce boyun tarafı sonra kuyruk tarafı geçirilerek, tersinde kalan etler ön aşamada alınır ve kavaleta işlemi tamamlanır. Bu aşama zordur fakat derinin özüne bu şekilde inilmektedir. Zaten deriyi zamanla deforme eden içerisinde kalan kıl kökleridir. Eski derilerin daha dayanıklı olma sebeplerinden birisinin bu olduğu ifade edilmektedir.

2.1.3. Kireç Giderme (Kireçsizleme) ve Sama

Kireç giderme, kireçleme sırasında tola içerisinde kalmış olan kirecin uzaklaştırılması amacıyla yapılmaktadır. Deriye kimyasal olarak bağlanan %4 oranındaki kirecin kimyasal maddeler yardımı ile deriden çıkarılması işlemidir. Sama işlemi ise kıl kökünde bulunan yağların enzimler faaliyetiyle eritilerek kıl kökünün çıkması, gözeneklerin açılması işlemidir. Deriler kireç kuyularından çıkarıldıktan sonra, içlerindeki kireci, derinin şişkinliğini ve sertliğini gidermek için bitkisel ve hayvansal artıklardan elde edilen sıvılar kullanılmaktadır. Bu sıvılara yatırılan deriler (Fot. 14) esnek ve yumuşak hale gelir. Hazırlanan sama sıvısı kıl kökündeki yağları eriterek gözeneklerin açılmasını sağlamaktadır. Bitkisel olarak kullanılan samalar; un, kepek, saman ve incir gibi şeylerden elde edilir. Hayvansal samalar ise; köpek, güvercin, ördek,

⁴⁹ Beşere; derinin dış tabakası (Tekin,1992, 62; Nazıma, 1318, 147).

tavuk, gibi hayvanların gübrelere hazırlanırdı. Güvercin gübresi daha çok meşin ve sahtiyan imal edilecek derilerde kullanılırdı. Köpek gübresinin tesiri diğerlerinden fazla olup, derinin elyafını yapıştıran tutkal denilen nesneyi eriterek derinin gevşemesini sağlar ve aynı zamanda kireci de tamamen temizlerdi⁵⁰ Dericilikte kullanılan eski bir tabirde; sama işleminin kontrolü için “deriler yüzükten geçebilecek yumuşaklığa gelmelidir” denilmektedir. Sama sonrası yıkanan deriler kütüklere alınarak ucu keskin olmayan bir bıçakla “yüzüne vurma” işlemi yapılır. Amaç kıl köklerini deriye zarar vermeden çıkarabilmek. Daha sonra deriler yağ giderici katılarak iyice yıkanır.



Fot. 14: Hazırlanan sama ile derilerin işlenmesi ve çukur içinde derilerin çiğnenmesi. Kahramanmaraş. (Dağtaş, 2007, 26)

2.1.4. Tabaklama

Tabaklama deri üretiminde ana aşama olarak kabul edilmektedir. Ön hazırlık işlemleri biten derilere kullanılacak alana göre karakteristik özelliklerinin kazandırıldığı aşamadır. Tabaklamada kullanılan tanen önemlidir. Öncelikle tabaklama için kullanılacak palamut, mazı, sumak vb. maddeler tabakhane değirmenlerinde ufak parçalara ayrılacak şekilde öğütülerek, su ile iyice temas etmeleri sağlanmaktadır. Suyun iyice nüfuz ettiği mazı ve palamut maddeleri, içinde su bulunan kuyu ve çukurlara azar azar verilir; tanenlerin önce suya sonra deriye geçmesi sağlanırdı. Konsantrasyon ne kadar yavaş artırılır ve deriler kuyuda ne kadar fazla kalırsa o kadar iyi deri elde edilirdi. Tanenin deriye yavaş yavaş ve doz olarak azdan çoğa doğru nüfuz etmesiyle derinin bir nevi pişmesi sağlanırdı⁵¹. Tanenler deriyi tabaklama özelliğine sahiptir, ancak ekonomik olması ve tabaklama işlem sürelerini kısalttığı gerekçeleriyle bazı kimyasalların geleneksel üretimde de kullanıldığı bilinmektedir. Oysa eskiden bu derilerin tabaklama süresi kireçlik ve tabaklama olmak üzere cinsine göre üç aydan bir veya iki yıla kadar sürmektedir. Bu sürenin on beş günü kireçlik, yirmi beş günü ilk debagat geri kalan süre ise kademeli olarak kuyularda geçmekteydi.

Tabaklama işleminin ardından, derilerin üzerinde kalmış veya içinde birleşmemiş olan tanenin, yağlama sırasında yağın deriye nüfuz edebilmesi için

50 Tekin, 1992, 63.

51 Tekin, 1992, 63.

çıkarılması gerekmektedir. Deriler su havuzlarına atılır veya teknelerde el ile yıkanır, ardından sızdırma yapılarak fazla suların deriden giderilmesi sağlanmaktadır. Deride bulunan tabii yağların giderilmesi; çeşitli yağ eritici maddeler kullanılarak deri tola halinde iken veya tabaklandıktan sonra yapılabilir. Derinin içinde bulunan tabii yağların uzaklaştırılması, derinin ileride düzgün boyanabilmesi ve lekeleri önleyebilmek adına da gereklidir.

2.1.5. Boyama

Derilerin boyanması iki türlü yapılmaktadır. Bunlar; derilerin yüzeyinin boyanması ve daldırma usulüyle yapılan boyamadır. Derilerin boyanmasında genellikle kök boyalar kullanılmıştır, günümüzde toz, plastik, anilin, vaks veya normal boyalar ve yardımcı maddelerle deriler boyanmaktadır (Fot. 15). Kök boylarla yapılan boyamada; bitkileri kaynatarak elde edilen boyalar tekne veya havuzlara atılarak su ilave edilir, deriler havuzlarda hazırlanan karışımların içine daldırarak boyanmıştır. Boyayı sabitlemek vb. amaçlarla kullanılan yardımcı maddeler ile boyalar arasında zaman zaman etkileşim olmaktadır. Örneğin, sahtiyan derinin tabaklanmasında kullanılan palamut ile demir oksit birleştiğinde siyah renk oluşmaktadır. Sahtiyan deride sadece siyah renk elde edilmek istendiğinde demir oksit yardımcı madde olarak kullanılmalıdır. Derilerde kırmızı rengi elde etmek için bal ile kepek, üzüm suyu, tuz, koşnil ve şap karışımı harç ile işleme tabi tutulmuştur. Sarı rengi elde etmek için ise mazı ile kepek kaynatılarak deriler boyanmıştır. Sahtiyan olacak deriler, önce kepek ve incir banyosuna konulup sonrasında şap kullanılarak boyama gerçekleştirilmiştir. Siyah renk için; mazı ve Kıbrıs saçı denilen harç ile boyama işlemi yapılmıştır⁵². Boyanan deriler suyla ıslatılır ve ayakla çiğnenerek yumuşatma işlemi yapılır. Ardından kösele, sahtiyan, meşin gibi işlenmiş deriler kırılmalarını önlemek ve rahat kullanımlarını sağlamak için kuyruk yağı, don yağı veya balık yağı ile yağlanarak yumuşatılır. Deri yağlandıktan sonra asılır, bir ay kadar bekletilirdi⁵³. Bitkisel tabaklanmış derilerde işlem sırasında sepi özünün boya özlerinden kaynaklanan renk bozukluğu, lekelenme veya doğal renginde gereğinden fazla bir koyuluk var ise derilere renk açma işlemi uygulanmıştır. Teknik olarak soda ve asit kullanılarak farklı yöntemle bu işlem yapılmaktadır.



Fot. 15: Dolapta boyanmış deriler-Karacasu ve derilerin asılarak kurutulması-Yalvaç (Çınar ve Büyükyazıcı, 2017, 267)

52 Koç, 2006, 189.

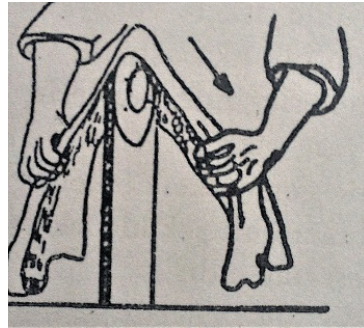
53 Tekin, 1992, 64.

2.1.6. Açkı veya İstikar Vurma

Elle yapılan açkı işleminde istikar veya istekal adı verilen saplı bir bıçak kullanılır. Bu bıçağın çelik veya pirinçten yapılan dört köşe bir levhası ve ağaçtan kabzası vardır. Bu açkı aleti ile derilerin açılmasına (Şek. 2) teknikte istikar vurma, istikar geçme veya istikarla açma denilmektedir⁵⁴. Açkı işleminin yapılması için deri, mermer masa üzerine sırt kısmı üste gelecek şekilde yatırılır. İstikar bıçağı, derinin yüzeyine kuvvetlice sürülerek derinin tabaklamasında meydana gelen büzülme ve buruşmaların açılması sağlanmaktadır. Bu uygulama sayesinde derinin sırcası düzelmiş olur. Deri açıldığından alanı da genişler. Masaya iyice yapışan deri, fırça ile iyice fırçalanarak açkı işlemi tamamlanır ve asılır⁵⁵. Deri işlentisinde yapılması gereken bu işlemin; derinin tok, sağlam, yumuşak vb. özellikleri üzerine önemli etkileri vardır. Geleneksel dericilikte bu işlem elle yapıldığından istikar vurma şeklinde yapılmaktadır. Modern dericilikte istikar makinesi ve pres makinesinden yararlanılmaktadır.

2.1.7. İskefeleme

El ile iskefe vurma, aynen istikarla deri açmaya benzemektedir. İskefe vurma tecrübe ve maharet isteyen bir iştir. Yumuşatma her derinin yapısına göre, deriye zarar vermeden ve yırtmadan uygun bir basınçla sağlı sollu çekerek yapılmaktadır⁵⁶. Bunun için daha önce nemlendirilmiş yani tavlı deri, etli tarafı alta gelmek üzere el iskefesinin keskin aynası üzerine serilir. Sol el ile sıkı tutulup sağ el ile aşağıya doğru kuvvetlice çekilir (Şek. 3).



Şek. 2: Deriye istikar vurulması Şek. 3: Derinin el ile iskefelenmesi (Öncü,1968, 254, 273)

İskefelemenin ardından deriler çivilenirler. Derilerin kurutulması genellikle mümkün olduğu kadar az ışık alan bir yerde yapılır. Özellikle bitkisel tabaklanmış derilerin ışık, hava ve sıcaklığın bol olduğu bir ortamda kurutulması derinin koyulaşmasına sebep olur. Bu deriler serinde yavaş yavaş kurutulmalıdır. Deriler kurutulurken ya arka bacaklardan hafif gerilmiş şekilde asılırlar (Fot. 16) ya da özel çiviler kullanılarak gergef

54 Öncü, 1968, 254.

55 Alpaut, 1952, 232; Öncü, 1968, 254.

56 Öncü, 1968, 272.

tahtasına gerilirler. Bu iş için kullanılan çiviler küçük bir tahta silindire geçirilmiş çelik çivilerdir. Deriler bu durumda gayet gergin ve düzgün aynı zaman da yumuşaklıklarını devam ettirmektedirler.



Fot. 16: Derinin gergef tahtasına gerilmesi, Bergama. Derilerin asılması, Karacasu (Çınar, 2017,190)

2.1.8. Perdahlama

Derileri perdahlamamanın amacı deri yüzeyini düzelterek içerisinde bulunan doğal yağı deriyi ezmeden cilt yüzeyine çıkartıp, deriyi dayanıklı hale getirmektedir. Bu işlem ahşap perdah makinesinde yapılmaktadır (Fot. 17). Doğal renkte kalması istenilen deriler boyanmadan perdahlanmaktadır. Perdah makinesinin pedal sistemi ile hareket eden bir manivela kolu vardır, yaylar üzerine konulmuş derilerin üzerinde basınçla (tazyikle) hareket ederek deriyi perdahlamaktadır.



Fot. 17: Perdah makinesi, Karacasu (Çınar, 2017)

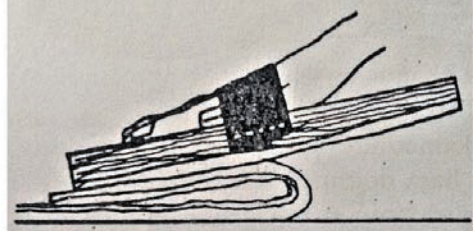
2.1.9. Tane Kırma (Mantarlama)

Tane kırma veya dane kırmak olarak adlandırılan bu işlem, derinin doğal sırcasına daha gösterişli bir şekil veren bir uygulamadır. Bu işlemde mantar adı verilen bir aletle deriye desen verilmektedir. Deri hafif meyilli düz bir masa üzerine, sırcası yukarı gelecek şekilde serilir. Daha sonra deri sırcı yüzü içerde kalmak üzere, yani etli kısmından ikiye katlanarak ters yüzeyinden mantarın deriye kuvvetli bir şekilde bastırılarak sırcı üzerinde kaydırılır. Böylece sırcı taneleri belirmiş olur. Bu işlemde kol mantarı (Fot. 20) veya

el mantarı (Şek. 4) kullanılır. Bu mantarların alttaki kambur kısımları özel bir mantar tabakasıyla kaplanmaktadır⁵⁷. Sırt çizgisine paralel veya dik olarak tek yöne taneleme yapılırsa uzunlamasına sırça çizgileri meydana gelir. Birbirlerine dik iki yönden taneleme yapıldığında küçük kareler meydana gelir, bu desen klasik dana derisi için tipiktir. Birbirine dik ve çapraz dört ayrı yönde yapılırsa yuvarlak görünümlü sırça elde edilir, sahtiyan dört veya sekiz yönde tanelenmektedir⁵⁸.



Fot. 18: Kol ile tane kırma mantarı. Ege Üniversitesi (Çınar, 2017, 197)



Şek. 4: El ile tane kırma mantarı (Öncü, 1968, 269)

3. Etnografik Derilerde Görülen Bozulmalar

Derinin üretiminde uygulanan tabaklama yöntemi ve kullanılan tabaklama maddelerinin derinin bozulmasına etkileri olduğu bilinmektedir⁵⁹. Tabaklama, deri üretiminde yalnızca bir adım olmasına rağmen, korumayı en çok etkileyen hususları barındırmaktadır. Malzemenin özgün yapısındaki her türlü değişim bozulma olarak nitelendirilmektedir. Birçok doğal malzemede olduğu gibi deri de kullanıldıkça ve yaşlandıkça çeşitli değişikliklere uğramaktadır.

Derinin bozulma nedenleri ile ilgili yapılan araştırmalarda 1900'den 1990'lara kadar tanen-kolajen kompleksinin birçok bileşeni ve çevrenin etkileri bozulma faktörü olarak kabul edilmiştir. Tanen-kolajen kompleksinin bozulmasının hidroliz ve oksidasyon olmak üzere iki ana nedeninin olduğu açıklanmıştır. Bu reaksiyonların her ikisi de çevre, su, ısı, ışık, pH, gazlar vb. unsurlardan etkilenmektedir. Tabaklama maddelerinin kendileri oksidatif ve asit hidrolitik koşulları altında parçalanırlar ve oluşan ayrışma ürünleri, kolajenin hem oksidatif hem de hidrolitik parçalanmasını desteklemektedir.

3.1. Deride Bozulmaya Neden Olan Etkenler

a) Malzemenin Üretim Sürecinden Kaynaklanan Etkenler

- Ham derinin uygun olmayan koşullarda saklanması/depolanması
- Deri üretim sürecinde kullanılan maddeler ve uygulanan mekanik işlemler; bitkisel müdahale, kimyasal müdahale, mekanik müdahale.

57 Öncü, 1968, 269.

58 Toptaş, 1993, 604.

59 Dirksen, 1997.

b) Risk Oluşturan Etkenler

- Nem
- Sıcaklık
- Işık
- Hava kirliliği (kükürt dioksit ve azot dioksit vb.)

c) Deri Eserlerin Destek Malzemesinden Kaynaklanan Etkenler

- Metal (örn: metalde oluşan korozyonun deriye verdiği/vereceği zarar).
- Ahşap
- Mukavva

d) İnsan Kaynaklı Etkenler

- Yanlış kullanım
- Hırsızlık
- Vandalizm
- Sabotaj
- Savaş
- Depolama koşulları
- Niteliksiz onarımlar; koruma amaçlı yapılan hatalı müdahaleler doğrudan veya dolaylı bozulma sürecini etkilemektedir.
- Niteliksiz ekler; malzemenin özgün yapısına uygun olmayan ekler, yanlış malzeme ile tamamlama ve sağlamlaştırma.

e) Diğer Etkenler

- Afetler (sel, yangın, deprem, su baskınları).

3.2. Deride Bozulma Türleri⁶⁰

A) Kimyasal Bozulma: Tozlanma, aşınma, soyulma, parçalanma, ufanma, kırmızı çürüme, pamuklaşma, asitlenme.

B) Fiziksel Bozulmalar: Derideki fiziksel bozulmalar oluşum biçimlerine göre incelendiğinde; derinin katmanlarında yani derinin özgün yapısında oluşan yapısal bozulmalar, derinin yüzeyindeki değişimle oluşanlar ise yüzeysel bozulmalar olarak iki gruba ayırarak incelemek mümkündür⁶¹.

1) Yüzeysel Bozulmalar: Yüzeysel birikim – kirlilik (bant ve yapıştırıcı atıkları, tozlanma, böcek atıkları, ilgisiz yazı ve karalamalar), aşınma – dökülme (deri yüzeyinde fiziki-mekanik etkiler nedeniyle oluşan doku

60 Farklı maddeler altında aynı bozulma türlerinin görülmesinin nedeni; çeşitli faktörlerin aynı bozulmaya neden olmasıdır.

61 Şener, 2011, 109.

zayıflığı ve yüzey kaybıdır), soyulma, lekelenme, ışık hasarı (solma, renk değişimleri), dalgalanma (Derinin fiziksel görünümünde, ardışık kıvrımlardan oluşan şekilsel bozukluklardır), süsleme tahribatları, çizik-kesik (yüzeyde sert bir malzeme ile dar ve keskin bir şekilde oluşan hasarlardır), eski onarımlar, parça kayıpları.

2) Yapısal Bozulmalar: Bölünme, liflerde keçeleşme, soyulma, kabuklanma, büzülme, derinin kuruyarak sertleşmesi, kırılma/ elastikiyet kaybı, pullanma, ayrılma, yırtılma, çatlama, delinme, renk değişimleri, katlanma, parçalanma, ufalanma, parça kaybı, doku kaybı, form kaybı.

C) Biyolojik Bozulmalar: Biyolojik patina, mantar, küf, leke, yenilmiş alan, böcek delikleri (*insect holes*).

4. Derinin Korunması

Koruma kavramı geniş kapsamlı bir terimdir. Kültür varlıklarını güvenle geleceğe aktarmak için yapılan sürekli bakım, konservasyon, restorasyon ve izleme çalışmalarıdır. Nesnenin durumuna doğrudan müdahaleyi, onu stabilize etmeyi ve daha fazla bozulmasını önlemeyi amaçlayan tüm eylemleri ve önlemleri içermektedir⁶². Koruma, eserin gerekleri doğrultusunda aktif ve pasif konservasyon süreçlerinden oluşmaktadır. Pasif konservasyon eserlerin düzenli bakımlarının yapılarak, önleyici tedbirlerin alındığı, minimal müdahalenin esas alınarak sürdürülebilirliğin sağlandığı bir süreçtir. Aktif konservasyon da ise nesneye fiziksel bir müdahale-onarım söz konusudur. Yapılan müdahale esnasında eserin zarar görmemesi için uluslararası kurum ve kuruluşlar tarafından bazı ilke ve kurallar belirlenmiştir. Çok sayıda ülkenin üzerinde anlaşmaya vardığı bu ilkeler, konservatörün yapılacak müdahalede nesnenin tarihi kanıtı üzerindeki olası etkilerini değerlendirerek, eser için genel kabul görmüş en uygun tedavi yöntemine karar vermesini sağlamaktadır. Sanatsal değeri olan bir yapının veya eserin kültür ve tarih belgesi olarak özgün nitelikleriyle ömrünün uzatılmasını amaçlayan teknik müdahalelerin tümü bu anlamda restorasyon etkinliği çerçevesinde değerlendirilmektedir⁶³. Koruma, çok eski devirlerden itibaren süregelen bir olgudur. Önceleri daha çok tamir niteliğinde yapılan onarımlar, genellikle eserin işlevselliğinin sağlanması ve sürekli bakımının yapılarak yaşamını sürdürmesi için gereklilik olarak görülmüştür. Günümüzde yapılan restorasyon çalışmaları ise bu anlamda geçmişte yapılanlardan farklıdır. Bu sürecin en önemli ayrımı kuramsal bir temelinin olmasıdır.

Deri, organik yapısı nedeniyle korunması zor bir malzemedir. Deri ve deri eserlerin üretimi, işlenmesi, bozulması, eskimesi ve korunması bütüncül bir yaklaşımla değerlendirilmektedir. Hayvandan yüzüldüğü andan itibaren bozulma eğiliminde olan deri, aktif veya pasif konservasyon yöntemleriyle korunmaktadır. Her bir koruma tedavisi

62 Ahunbay, 2019: 247.

63 Kuban, 2000: 9.

derinin özgün yapısına göre özel çözümler gerektirdiğinden, derinin tedavi seçenekleri sınırlıdır. Bu nedenle deride uygulanan her bir koruma müdahalesinin seçimi önemli bir konudur.

Derinin korunması söz konusu olduğunda, tek bir malzeme olarak değil birçok bileşenden oluşan malzeme olarak görülmelidir⁶⁴. Yaşlanma problemlerini ve bozulmaları tespit edebilmek için onu oluşturan bileşenlerin özellikleri, ham derinin yapısı ve mamul deriye dönüştürülme süreçleri dikkate alınmaktadır⁶⁵. Karar aşamasında derinin bozulmasının anlaşılması, uygun koruma yöntemlerinin belirlenmesinde önemlidir. Deri eserlerinin korunmasında ve bakımında uygulanan her yöntemin avantaj ve dezavantajları olduğu unutulmamalıdır.

Sonuç

İnsanlar ilk çağlardan itibaren örtünme ve barınma gereksinimlerini karşılamak amacıyla hayvan derilerini kullanmışlardır. Giyim, ayakkabı, kap, süs objeleri, kitap ciltleri vb. gündelik yaşamda kullanılan birçok eşyanın yapımında deri kullanıldığı görülmektedir. Arkeolojik kazılarda deriden yapılmış at arabalarının, mobilyaların ve diğer büyük eşyaların yapısal öğeleri olarak da kullanılmış pek çok deri buluntuları vardır. Müzelerde ve özel koleksiyonlarda, bu zengin kültürel geçmişin ürünlerini görmek mümkündür. Bu araştırmada doğal ve değerli bir malzeme olan deri tüm yönleriyle tanıtılmaya çalışılmıştır. Derinin tanımı, çeşitleri, dericiliğin tarihsel gelişimi anlatılmış, deri üretim süreci ve üretim tekniklerine değinilmiştir. Geçmişte ve günümüzde uygulanan deri üretimi değerlendirilmiş ancak deri eserlerin çoğunluğu bitkisel tabaklanmış derilerle üretildiğinden bitkisel tabaklama detaylı olarak anlatılmıştır. Birçok doğal malzemede olduğu gibi deri de kullanıldıkça ve yaşlandıkça çeşitli değişikliklere uğramaktadır. Malzemenin özgün yapısındaki değişimler bozulma olarak nitelendirildiğinden, çalışmada deride görülen bozulmalar tasnif edilmiştir. Birçok bileşenden oluşan bir malzeme olduğu için korunması söz konusu olduğunda deri tek bir malzeme olarak görülmemelidir. Ayrıca ham derinin yapısı ve mamul deriye dönüştürülme süreçlerinin de dikkate alınması gerekmektedir. Bu çalışmada, tanen için bitkisel malzeme kaynağı özellikle üzerinde durulması gereken bir konu olduğu belirlenmiştir. Nihai ürünün genel ömrünün derinin işlenmesinde kullanılan tanen ile ilgili olduğu tespit edilmiştir. Sonuç olarak çeşitli hayvanlardan elde edilen derilerin tümü aynı yapıya sahip değildir. Deriler histolojik ve kimyasal yapıları bakımından birbirine benzeseler de her hayvan türünün kendine özgü bir yapı özelliği vardır. Bu özelliklerin dikkate alınması, derinin yapısının ve çeşitlerinin tanınması, deride oluşan bozulmaların tespit edilmesini ve deri eserlerde müdahale gerektiren durumlarda en doğru yaklaşımın belirlenmesini sağlayacaktır.

64 Waterer, 1971.

65 Dirksen, 1997.

KAYNAKÇA

- Ahunbay, Z. (2019). *Kültür Mirasını Koruma İlke ve Teknikleri*. İstanbul: YEM Yayın.
- Akdağ, M. (1979). *Türkiye'nin İktisadi ve İctimai Tarihi (1453-1559)*, Cilt 2. Ankara: Tekin Yayınevi.
- Alpaut, A. (1952). *Tatbiki Dericilik*. Ankara: İstiklal Matbaası (1952-1957).
- Arseven, C. E. (1943). *Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Muarir Matbaası.
- Arseven, C. E. (1984). *Türk Sanatı*. İzmir: Cem Yayınevi.
- Atafat, E. R. (1936). *Dericilik ve Deri Boyacılığı*. İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitap Evi.
- CCI- Canadian Conservation Institute (2020.01.19). *Caring for leather, skin and fur*, Canadian Conservation Institute (CCI) Notes. URL: <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/preventive-conservation/guidelines-collections/caring-leather-skin-fur.html> (erişim tarihi, 19.01.2020).
- Çığ, K. (1971). *Türk Kitap Kapları*. İstanbul: Yapı ve Kredi Bankası Kültür Hizmeti.
- Çınar, N. (2017). *El Yazma Eserlerin Ciltlerinde Kullanılan Deriler Üzerine Bir Araştırma*, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, Ankara.
- Çınar, N. ve Büyükyazıcı, M. (2017). *Türk Cilt Sanatında Kullanılan Deriler ve Özellikleri*. TİDSAD-Türk ve İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi, S.11, s.256-275.
- Dağtaş, L. (2007). *Anadolu'nun Son Karatabakları*. İstanbul: Hasan Yelmen Eğitim Vakfı Yayınları.
- Dikmelik, Y. (2013). *Deri Teknolojisi*. İzmir: Sepici Kültür Hizmeti Yayınları 4.
- Dirksen, V. (1997). *The Degredation and Conservation of Leather*. <https://www.jcms-journal.com/articles/10.5334/jcms.3972/print/#ref12> (erişim tarihi, 10.07.2019).
- Eren, N. (1986). *Deri ve Dericilik*, Türk Folkloru Aylık Halk Bilim Dergisi (79-80-81).
- Ergene, N. (1928). *Debagat ve Dericilik San'atı*, Milliyet Matbaası, İstanbul.

- Ergene, N. (1935). *Türklerin Deri Sanayiine Yaptıkları Hizmetler*, Türk Tarihinin Ana Hatları (Eserinin Müsveddeleri), s.3-14.
- Genç, M. (2014). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Devlet ve Ekonomi*, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ötügen Neşriyat, Ankara.
- Guldbeck, P. (1969). *Leather; Its Understanding and Care*. American Association for State and Local History.
- Haines, B. M. (1991). *Mineral, Alum, Aldehyde and Oil Tannage*. The Leather Conservation Center (s. 24-28). içinde Northampton.
- Harmancıoğlu, M. ve Dikmelik, Y. (1993). *Ham Deri, Yapısı Bİleşimi Özellikleri*, Sepici Şirketler Topluluğu Kültür Hizmeti.
- Kathpala, Y. (1990). *Arşiv Malzemelerinin Korunması ve Restorasyonu*, Çev: N. Somer, T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü, Cumhuriyet Arşivi Dairesi Başkanlığı, Ankara.
- Kılıçoğlu, S. (1993). *Ham Deri*, Dericilik Araştırma Enstitüsü Yayınları, İstanbul.
- Koç, Ü. (2006). *XVI. Yüzyıl Anadolu'sunda Sanayi*, Bizim Büro Basımevi, Ankara.
- Koçu, R. E. (1966). *İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt 7-8, İstanbul: Koçu Yayınları,.
- Köymen, M. A. (2016). *Büyük Selçuklu İmparatorluğu Tarihi* (6.b.), Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları,
- Kuban, D. (2000). *Tarihi çevre Korumanın Mimarlık Boyutu Kuram ve Uygulama*. İstanbul: YEM-Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Kütükoğlu, M. (1994). *Osmanlı İktisadi Yapısı, Osmanlı Devleti ve Medeniyeti Tarihi* (C.I), İstanbul: İslam Tarih Sanat ve Kültür Araştırmaları Merkezi (IRCICA).
- Nazıma, A. ve Reşad, F. (2009). *Mükemmel Osmanlı Lügati*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Öncü, C. (1968). *Dericilik Temel Bilgileri, Mezbaha Mahsulleri Teknolojisi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Ziraat Fakültesi Yayınları.
- Önder, M. (1995). *Antika ve Eski Eserler Kılavuzu*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Pakalın, M. Z. (1993). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, Cilt 1, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Plenderleith, H. J. (1970). *The Preservation of Leather Bookbindings*. Great Britain: The Trustees of the British Museum.

- Sakaoğlu, N., ve Akbayar, N. (2002). *Derinin Anadolu'da Bin Yıllık Öyküsü*. İstanbul: Orjin Grup Yayınları.
- Sanayi Genel Müdürlüğü (2015-2018). *Türkiye Tekstil Hazırgiyim ve Deri Ürünleri Sektörleri Strateji Belgesi ve Eylem Planı*, Türkiye Cumhuriyeti Bilim ve Sanayi ve Teknoloji Bakanlığı.
- Şener, Y.S. (2011). Haleplibahçe Mozaikleri Şanlıurfa Edessa, Bilimsel Kitap, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.
- Storch, P. S. (1987). *Curatorial Care and the Handling of Skin Materials*, Part 1: Tanned objects” Conservation Notes, 17, 1- 4.
- Şenses, İ. U. (1993). *Deri Teknolojisi I*. İstanbul.
- TDK (2019). *Güncel Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu, <https://sozluk.gov.tr/> (erişim tarihi, 10.06.2019).
- Tekin, Z. (1992). *Tanzimat Dönemine Kadar Osmanlı İstanbul'unda Dericilik*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- Tekin, Z. (1994). *Türklerde Dericilik, İslam Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı, Cilt. 9.
- Thomson, R. (1991). *A History of Leather Processing from the Medieval to the Present Time. Leather*; In: Calnan, C. and Haines, B.(eds.), *Its Composition and Changes with Time*, Northampton, England: The Leather Conservation Center.
- Thomson, R. (2006). *The Nature and Properties of Leather*, Conservation of Leather and Related Materials, Butterworth-Heinemann is an imprint of Elsevier, s. 1-3.
- Toptaş, A. (1993). *Deri Teknolojisi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Teknik Bilimler Meslek Yüksek Okulu, Sade Ofset Matbaacılık.
- Toptaş, A. (1998). *Deride Kalite Tespiti*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Dericilik Araştırma Geliştirme ve Eğitim Merkezi, Sade Ofset Matbaacılık.
- Türkiye Tekstil Hazırgiyim ve Deri Ürünleri Sektörleri Strateji Belgesi ve Eylem Planı (2015-2018).Türkiye: Sanayi Genel Müdürlüğü, Türkiye Cumhuriyeti Bilim ve Sanayi ve Teknoloji Bakanlığı.
- Yakalı T. ve Dikmelik Y. (1994). *Deri Teknolojisi Yaş İşlemler*. Teknik Ofset, İzmir: Sepici Kültür Hizmeti Yayınları.
- Yelmen, H. (1992). *Kazlıçesme'de 50 Yıl I*, İstanbul: Ezgi Ajans.

- Yıldız, N. (1993). *Eski Çağda Deri Kullanımı ve Teknolojisi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Teknik Eğitim Fakültesi Yayınları .
- Waterer, J. W. (1971). *A Guide to the Conservation and Restoration of Objects Made Wholly or in Part of Leather*. New York: Drake Publishers.
- Kaynak kişi: Recep Soluk (2015). Deri Teknolojisi Programı, Temel Deri Teknolojisi Ders Notları Abant İzzet Baysal Üniversitesi Gerede Meslek Yüksekokulu.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

Sanat Tarihi Dergisi

ISSN 1300-5707

Cilt: XXIX, Sayı: 2 Ekim 2020

Ege University, Faculty of Letters

Journal of Art History

e-ISSN 2636-8064

Volume: XXIX, Issue: 2 October 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

TR DİZİN
ULAKBİM

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ SAĞLIK BAKANLIĞI BİNASI ÜZERİNE BİR İNCELEME



AN ANALYSIS ON THE MINISTRY OF HEALTH BUILDING IN THE EARLY REPUBLICAN ERA

Buşra GÜRDAĞ*

Duygu KOCA**

Öz

Başkent Ankara’da, Bakanlık yapıları, siyasi gücün temsiliyetini üstlenen sembolik yapılardır. Cumhuriyetin ilanının ardından inşa süreci başlayan bu yapılar günümüz Ankara’sında halen varlığını sürdürmektedir. Yapıların bazıları inşa edildiği tarihten bu yana aynı işleve hizmet ederken bazıları ise farklı işlevlere devredilmiş veya boşaltılmıştır. Araştırma kapsamında Erken Cumhuriyet döneminde inşa edilen ve dönemi konu edinen araştırmalarda ilk “modern” yapı olarak karşımıza çıkan Sağlık Bakanlığı binası ele alınmaktadır. Yapı, Cumhuriyet döneminde inşa edilen ilk modern yapı olarak anılsa da mevcut yazında yapıya ilişkin detaylı bir araştırma bulunmamaktadır. Çalışma hem bu duruma dikkat çekmeyi hem de yapının mevcut durumunu, Modern Mimarlık Mirası’nın korunmasına ilişkin yazın kapsamında, tartışmayı amaçlamaktadır. Avusturyalı mimar Theodor Jost tarafından tasarlanan yapı hem mimari üslup bakımından Uluslararası mimarinin Türkiye’deki ilk örneği olması hem de 90 yılı aşan geçmişiyle önemli bir değerdir. Kültürel ve tarihi belleğin sürdürülebilmesi adına modern mimari yapıların korunarak geleceğe aktarılması önem arz etmektedir. Bu amaçla yapının 2009 yılında geçirdiği yenileme projeleri ile birlikte mevcut iç mekânı değerlendirmeye alınmış ve bu veriler uluslararası tüzük ve anlaşmalarda öne çıkan noktalar doğrultusunda belirlenen ölçütler çerçevesinde irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sağlık Bakanlığı binası, mekânsal dönüşüm, mimari miras, Erken Cumhuriyet Dönemi, Theodor Jost

Abstract

In the capital Ankara, the ministerial buildings are symbolic structures undertaking the representation of political power. Following the proclamation of the Republic, the construction process began and these buildings still exist in present-day Ankara. Some of the buildings have served the same function since their construction, while others have been transferred to different functions or evacuated. Within the scope of the research, the Ministry of Health, which was the first “modern” structure in the scholarly researches that

* Arş. Gör., Bursa Uludağ Üniv., Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü.
ORCID ID: 0000-0002-2748-5568 ♦ E-mail: busragurdag@gmail.com

** Doç. Dr., Hacettepe Üniv., Güzel Sanatlar Fak., İç Mimarlık ve çevre Tasarımı Bölümü, Ankara.
ORCID ID: 0000-0003-4176-8115 ♦ E-mail: dygsener@gmail.com

were constructed during the Early Republican Era and focused on the period, is examined. Although the building of Ministry of Health is referred as the first modern building built during the Republican era, there is no detailed research on it in the present literature. The study aims to both draw attention to this situation and to discuss the current state of the building within the context of the conservation of Modern Architectural Heritage. In order to sustain cultural and historical memory, it is important to preserve modern architectural structures and transfer them to the future. This attitude is also important in understanding the cultural reflections of the political transformation and modernization efforts at the beginning of the 20th century. The Ministry of Health building designed by Austrian architect Theodor Jost, is the first example of international architecture in Turkey. Therefore, the building forms a part of our modern architectural heritage, both in terms of its style and the period it was built. The building, which was registered as an immovable cultural heritage in 1986, served the same function for a period of 90 years. The research is limited to this process in which the building is used by the Ministry of Health. In the scope of the research the existing interior space was evaluated together with the renovation projects of the building in 2009. Although the building is within the scope of conservation, the examinations have shown that the interior of the building has been completely renewed. At this point, it has been seen that the criteria for the protection of modern architectural heritage in our country are uncertain therefore international approaches have been referred. In these approaches, considering the cultural context in which the building is located, preserving the authenticity of the architectural heritage, protecting the integrity of the modern architectural heritage with all the elements that give it universal value come to the forefront as important criteria. Data on the building are examined under the titles of the environment of the structure, building mass and interior spaces within the framework of these criteria that come to the fore in international regulations and agreements. As a result of the examination, it was seen that the building was registered individually, despite the importance of its location in the city and the associated public spaces. During the restoration works, it was determined that the historical context in which the building was built was ignored and the original building elements and atmosphere of the building interior were not preserved, even though the original design qualities were preserved on the facades.

Keywords: *Ministry of Health Building, spatial transformation, architectural heritage, Early Republican Era, Theodor Jost*

1. GİRİŞ

Erken Cumhuriyet döneminde mimarlık toplumu yeniden şekillendirmenin bir yöntemi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemde mimari politik bir araç olarak kullanılmış, yaratılacak yeni kentin, benimsenen ideolojiye paralel olarak toplumsal dönüşümü desteklemesi hedeflenmiştir.¹ 1920'li yılların başlarında küçük bir kasaba olan Ankara, başkent ilan edilmesiyle birlikte yoğun yapılaşma faaliyetlerine sahne olmuştur. Yeni iktidar Ankara'nın imarını, Cumhuriyet fikrini somutlaştırmanın ilk adımı olarak görmüştür.² Ankara bir başkent olarak, modern yaşamın, planlamanın ve mimarinin ilk denemelerinin yapıldığı bir merkez olmuştur. Burada kaydedilen gelişmelerin ise ülke geneline örnek olması ve yayılması arzulanmıştır.³ Erken Cumhuriyet döneminde öncelikli olarak inşa edilen hükümet yapılarının fiziki mekân yolu ile kentsel ve toplumsal ölçekte hedeflenen değişimi simgeleyen sembolik birer unsura dönüştükleri söylenebilir.⁴

Cumhuriyet döneminde mimari açıdan tüm ülke için bir rol model olması planlanan şehir 1980'li yıllara kadar, erken dönem planlamalarının etkisinde, Atatürk Bulvarı ekseninde şekillenmiştir. Ancak 1980'lerde yaşanan sosyo-ekonomik gelişmelerin de etkisiyle bu aks gücünü ve etkisini yitirmiştir.⁵ Bugün 4,5 milyon nüfuslu bir metropol olan başkent Ankara'da kentsel yoğunluk başka bölgelere kaymakta, mimariye hâkim olan dil ise değişmektedir. Bu kayma, kentsel mekânda öne çıkan yeni prestij aksları meydana getirmekte ve yapılaşma kentin yeni yüzü haline gelen bu noktalarda yoğunlaşmaktadır. Eskişehir Yolu'nun bugün geldiği nokta, bu duruma en iyi örnektir.

Son yıllarda Başkent Ankara'da siyasi gücü temsil etmekle görevli hükümet yapılarının faaliyetlerini şehrin yeni önemli eksenini olan Eskişehir Yolu üzerinde yükselen yeni binalarda devam ettirdikleri gözlemlenmektedir. Bu durum Erken Cumhuriyet döneminde inşa edilen ve varlığını hala sürdüren eski bakanlık yapılarının bugünkü durumlarının ne olduğu ve gelecekte ne olacağı sorularını akla getirmektedir. Cumhuriyet değerlerini yansıtan, mimari ve toplumsal bellekte yer etmiş bu yapıların günümüz koşullarının saptanması, kültürel mirasın korunması adına önem teşkil etmektedir.

Günümüzde Cumhuriyet dönemi yapılarının farklı işlevlere devredildikleri, boşaltıldıkları, hatta yıkıldıkları görülmektedir. Cumhuriyet döneminde inşa edilen Baraj Gazinosu, Su Süzgeci Binası, Havagazı Fabrikası, Danıştay Binası, Marmara Köşkü, Etibank ve İller Bankası binaları yıkılmış; Saraçoğlu mahallesi ise boşaltılmıştır. Doksan yılı aşkın süredir hizmet veren yapıların kullanımının günümüzde de sürmesi kentsel ve kültürel belleğin korunması adına önemlidir. Günümüzde kullanımı süren Cumhuriyet dönemi yapılarının güncel gereksinimler doğrultusunda yenilenmesi kaçınılmazdır. Fakat bu yapıların işlevinin sürdürülmesine yahut işlev değişikliğine yönelik mekânsal müdahalenin boyut ve niteliğine ilişkin soru işaretleri bulunmaktadır.

1 Bayraktar, 2013, 21.; Bozdoğan, 2002, 62.

2 Tekeli, 2000, 320-321.; Tankut, 1993, 49.

3 Keleş ve Duru, 2008, 27-28.; Duru, 2012, 174.

4 Kılınc, 2002.

5 Bonjaku-Gökdemir, 2009.

Theodor Jost tarafından, 1926 yılında, Cumhuriyet döneminin Sağlık Bakanlığı olarak tasarlanan ve geçtiğimiz yıla kadar aynı işleve hizmet eden yapı, mimari yazında, Uluslararası üslubun Türkiye’deki ilk örneği-ilk modern yapı olarak anılmakta ise de yapıyı esas alan bir araştırma bulunmamaktadır. Yapı, 1986 yılında taşınmaz kültür varlığı olarak tescil edilmiştir ve halen 1. derece tescilli kültür varlığıdır. Çalışma; yapının mevcut durumunu saptama ve ulaşılan belgeler yoluyla yapının geçirdiği dönüşümü kayıt altına almanın yanı sıra; eski Sağlık Bakanlığı binasının 2009 yılında gerçekleştirilen restorasyon projesi üzerinden mekânsal müdahalenin kapsam ve niteliğine ilişkin soruları tartışmaya açmaktadır.⁶

Sağlık Bakanlığı binası, yapıda kullanılan üslup ve inşa edildiği dönem itibariyle modern mimarlık mirasımızın bir parçasıdır. Modern mimarlık ürünlerinin korunması, ülkemizdeki modernleşme sürecinin ve 1900’lerin başında gerçekleşen siyasi dönüşümün toplumsal ve kültürel ölçekteki izlerinin anlaşılması adına önem taşımaktadır. Erken Cumhuriyet döneminde inşa edilmiş olan bu yapılar, Türk mimarlığının tarih yazımında temsil ettikleri dönüm noktalarının ürünleri olarak da önemlidir.⁷

Modern Mimarlık 1960’lardan sonra miras kapsamında değerlendirilmeye başlanmış, 1980’li yıllarda ise korunmasına yönelik bir kabul oluşmaya başlamıştır.⁸ 1988’de kurulan DOCOMOMO tarafından 1990’da yayınlanan bildirge ile de Modern Mimarlık Mirası’nın bir bütün olarak ele alınması konusu gündeme getirilmiştir. 1991’de ise Türkiye’nin de üye ülkeleri arasında bulunduğu Avrupa Konseyi tarafından, 20. Yüzyıl Mimarlık Mirası’nın Korunması Üzerine tavsiye belgesi kabul edilmiştir. Bu tavsiye belgesinde; “20. yüzyılın tüm üslup, tip ve yapılm yöntemlerinden alınan önemli örneklerin değerini göstermek; belirli bir mimarlık dönemi ya da üslubu içinde yalnızca en ünlü tasarımcıların eserlerini değil, dönemin mimarlık ve tarihi bakımından önem taşıyan ancak daha az tanınan örneklerini de koruyabilmek; yalnızca estetik gerekçeleri değil, teknoloji ve siyasi tarihi, kültürel, ekonomik ve sosyal gelişime etkilerini de göz önüne almak; yalnızca tekil yapılar değil tekrarlanan yapılar, planlı toplu konutlar, büyük yerleşkeler ve yeni şehirler, kamusal alanlar ve hizmetler gibi yapıyı çevrenin her bölümüne koruma sağlamak; mimari ile birlikte tasarlanmış ve mimarın yaratıcı eserine anlam kazandıran dış ve iç dekoratif elemanlar ile sabit mobilyaları da korumak” ibaresi yer almaktadır.

Altan Ergut (2013), mevcut yasaların modern mimarlık mirasımızı oluşturan yapıların yalnızca bir kısmının korunmasına imkân tanıdığı ve 20. yüzyılda inşa edilen yapıların korunmasına ilişkin ölçütlerin tanımlı olmadığını belirtmektedir. Güncel yazın incelendiğinde bunun uluslararası ölçekte bir sorun olduğu anlaşılmaktadır. Modern Mimarlık Mirası’nın tanımlanmasında ve tarihlendirilmesinde farklı ülkeler veya farklı örgütlere göre değişiklikler söz konusudur. Bu durum koruma kapsamı ve uygulama ölçütlerine ilişkin belirsizlikleri de beraberinde getirmektedir.⁹

6 Araştırmanın yapıldığı süreçte Sağlık Bakanlığı tarafından kullanılmakta olan bina bugün Ankara Valiliği’nin hizmetindedir.

7 Polat, 2008.

8 Altan Ergut, 2017.

9 Konuya ilişkin kapsamlı bir değerlendirme için bk. Yöney, 2015.

Türkiye'nin 20. yüzyıl mimarlık ürünleri söz konusu olduğunda önceliğin çoğunlukla Cumhuriyet döneminde inşa edilen, Ankara ve İstanbul gibi büyük şehirlerde yer alan, bunlar arasında özel önem atfedilen yahut kamu tarafından kullanılmakta olan yapılara verildiği dolayısıyla bütünü kapsayan bir tutumun henüz oluşmadığı söylenebilir.¹⁰ Türkiye'de Modern Mimarlık Mirası "Kültür Varlığı" kapsamında değerlendirilmektedir ve tescilinde Millî Mücadele, Cumhuriyet dönemleri gibi önemli tarihler ile ilişkilmesi, döneme özgü mimari özellikler taşıması ve kamu kurum ve kuruluşlarınca kullanılmakta olması gibi özellikler önemli birer faktör olarak öne çıkmaktadır.¹¹

Eski Sağlık Bakanlığı binasının modern üslupta tasarlanmış bir yapı olması, Cumhuriyet döneminin önemli bir eseri olması, kamu tarafından kullanılmakta olması gibi özelliklerinin; yapının kültür varlığı olarak kabulünde etkili olduğu söylenebilir. Ancak ülkemizde, modern mirasın korunması ve yenilenmesine ilişkin uygulama ölçütlerinin belirsiz olması yapının yenileme projesinin değerlendirilmesinde izlenecek yönetime yönelik soruları beraberinde getirmektedir. Bu noktada uluslararası yaklaşımlara yer verilmesi; hem makale özelinde yapının değerlendirilme ölçütlerin belirlenmesi hem de uluslararası yaklaşımın anlaşılması adına gerekli görülmüştür.

Bu amaçla, UNESCO bünyesindeki Dünya Mirası Merkezi tarafından yayınlanan Dünya Mirası Listesi Uygulama Esasları (Operational Guidelines)'na bakıldığında kılavuzun, kültürel mirasın belirlenmesinde Olağanüstü Evrensel Değer kriterlerine yer verdiği görülmektedir. Bu kriterlerde varlığın, özgünlük ve bütünlük koşullarını sağlıyor olmasına özel bir önem atfedilmektedir. Kılavuz, kültürel mirasın öncelikle ait olduğu kültürel bağlam içerisinde değerlendirilmesi vurgusuna yer vermekle birlikte özgünlük ilkesinin gerektirdiği özellikler hususunda Nara Özgünlük Belgesi'ni işaret etmektedir.

1994 yılında Japonya'da UNESCO, ICOMOS ve ICCROM iş birliğinde düzenlenen konferans sonrası kaleme alınan Nara Özgünlük Belgesi'ne göre, "Bir anıtın ya da sitin doğasına ve kültürel bağlamına bağlı olarak; özgünlük yargısı çok çeşitli bilgi kaynaklarına bağlıdır. Bu kaynaklar; tasarım ve biçimi, malzeme ve nesneyi, kullanım ve işlevi, gelenek ve teknikleri, konum ve yerleşimi, ruh ve anlatımı, ilk tasarım ve tarihsel evrimi içerir. Bilgi kaynakları yapının bünyesinde olabileceği gibi, dışında da olabilir."

Bu ölçütlerin Avrupa Konseyi tavsiye kararında yer alan kriterlere paralel olduğunu söylemek mümkündür. "Mimari mirasın kamusal alanları da içine alacak şekilde yapısal çevrenin tümüyle korunması", Nara'da belirtilen "konum ve yerleşim" ile, "mimari ile birlikte tasarlanmış ve mimarın yaratıcı eserine anlam kazandıran dış ve iç unsurların korunması" ise hem "tasarım ve biçim" hem de atmosfer olarak da nitelendirebileceğimiz "ruh ve anlatım" ile doğrudan ilişkilidir. Bir diğer ilke olan bütünlük ise kültürel mirasın tamlığının, eksiksizliğinin bir ölçüsü olarak tanımlanmaktadır. Bütünlük kavramı hem mimari mirasın ona evrensel değer kazandıran tüm unsurlarıyla birlikte var olmasını hem de yapının vücut bulduğu çevresel değerler ile ilişkisinin sürekliliğini kapsamaktadır. Bu veriler doğrultusunda özgünlük ve bütünlük ölçütlerinin kültürel mirasın kabulü ve

10 Altan Ergut, 2013.

11 Yöney, 2015.

korunmasında öne çıkan iki kriter olduğu söylenebilir. Dolayısıyla yapının yenileme projesi üzerinden incelenmesinde özgünlük ve bütünlük ölçütleri referans alınmıştır.

Kültürel mirasın değerlendirilmesinde bu ölçütlere ek olarak, ait olduğu bağlamın göz önünde bulundurulması vurgusu da önemli bir nokta olarak karşımıza çıkmaktadır. ICCROM tarafından yayınlanan “Revisiting Authenticity in Asian Context” başlıklı rehberde, kültür varlığına yönelik değerlendirmenin kültürel bağlam içerisinde yapılmasının zorunluluğu dile getirilmektedir. Bu rehberde bir kültürel varlığa yönelik veri toplarken özgün niteliklerin ortaya çıkarılması bakımından; kim tarafından ve kim için tasarlandığı, hangi amaçla kurulduğu, yapımında hangi malzemelerin kullanıldığı, nasıl bir çevrede inşa edildiği, ait olduğu tarihi dönem, hangi üslupların etkisinde tasarlandığı gibi sorulara yanıt aranması önerilmektedir. Bu soruların eski Sağlık Bakanlığı binası özelinde yanıtları şöyledir: Jost tarafından Erken Cumhuriyet Dönemi Ankara’sının Sağlık Bakanlığı olarak tasarlanan yapı, dönemin kent planında sağlık kavramıyla ilişkilendirilen Sıhhiye Meydanı’nda inşa edilmiştir. Yapı, bu meydana önemli bir kamusal alan olan Abdi İpekçi parkıyla ilişkilidir. Yapının biçimlenişinde Uluslararası Mimarlık akımının etkileri görülmektedir.

Jokilehto, bütünlük kavramını da benzer bir yaklaşımla ele almakta ve bu niteliğin ilgili bağlam içerisinde değerlendirilmesini önermektedir. Bütünlüğü sosyal-işlevsel, strüktürel ve görsel bütünlük olarak üç başlığa ayıran Jokilehto’ya göre bir yerin sosyal-işlevsel bütünlüğü, yerin tarihsel süreçteki gelişiminin dayandığı; toplumsal etkileşim, manevi tepkiler, doğal kaynakların kullanımı ve ulusun hareketleriyle ilişkili işlev ve süreçlerin tanımlanmasıdır. Bu tür işlevleri ve süreçleri belgeleyen öğelerin mekânsal olarak tanımlanması yerin strüktürel bütünlüğünü tanımlamaya yardımcı olur. Strüktürel öğeler, yapının inşasındaki sürekliliğe ve yaratıcı tepkilere şahitlik eder ve mekânsal-çevresel bütünü anlamlandırır. Görsel bütünlük ise, alanın temsil ettiği estetik yönleri tanımlamaya yardımcı olur.¹²

Eski Sağlık Bakanlığı binasının niteliklerinden, içinde bulunduğu kamusal alanın da bir o kadar önemli olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla bütünlük ölçütünün değerlendirilmesinde Jokilehto tarafından önerilen bu ayırım, yapının incelemelerinde dikkate alınmıştır. Konum, işlev ve mimari üslup yapının öne çıkan üç önemli niteliğidir. Bu nedenle özgünlük ölçütünün değerlendirilmesinde, Nara Özgünlük Belgesi ve Avrupa Konseyi tavsiye belgesinden hareketle; mimari tasarım ve biçim, atmosfer, anlatım dili, işlev, konum ve yerleşim göz önünde bulundurulacak noktalardır.

2. SAĞLIK BAKANLIĞI BİNASI

2.1 Yapının Erken Cumhuriyet Dönemindeki Yeri

Erken Cumhuriyet döneminde inşa edilen bakanlık yapıları; konumları, mimari üslupları ve mimarları bakımından farklılıklar göstermektedir. Yapıların özellikleri incelendiğinde Sağlık Bakanlığı binasının yabancı bir mimar tarafından tasarlanan ilk bakanlık yapısı olması, Uluslararası üsluba öncülük etmesi, Ulus veya Bakanlıklarda kümele-

12 Jokilehto, 2006, 14.

nen diğer idari yapıların aksine tekil olarak Sıhhiye’de planlanması ve bir meydana ana karakterini vermesi gibi özellikleri nedeniyle diğer yapılardan ayrıldığı görülmektedir.

Sağlık Bakanlığı, mimarlık yazınına dönemin ilk modern yapısı olarak geçmiştir.¹³ Yapının inşa edildiği dönem, dünyada modern mimarlık hareketlerinin baş gösterdiği yıllara denk gelmektedir. 1920’li yılların sonlarından 2. Dünya Savaşı’na kadar olan süreçte etkili olan bu hareket ile geleneklerden ve ulusçu anlayıştan bağımsız, dünya barışı ve uluslararası adalete adanan, sembolik ve oransal olarak anıtsal bir mimarlığın peşine düşülmüş; mimaride rasyonel çözüm arayışı ön plana çıkmıştır.¹⁴ Bu anlayış, Türkiye’ye davet edilen yabancı mimarlar tarafından tasarlanan, Sağlık Bakanlığı binasının da ilk örneğini oluşturduğu kamusal yapılar vasıtasıyla ülkedeki mimari biçimleniş üzerinde de etkili olmuştur.

Küçük Asya’nın Bin Yüzü: Ankara adlı çalışmada; Sıhhiye Vekaleti olarak 1924’te yapımına başlanan inşaatın Sağlık Bakanlığı’nın vazgeçmesi üzerine Vakıflar Müdürlüğü’ne devredildiği ve bu yapının 1928 yılında Ankara Palas adıyla hizmete açıldığı bilgisi yer almaktadır.¹⁵ Bu durum Theodor Jost tarafından tasarlanan Sağlık Bakanlığı yapısını ilginç kılmaktadır. Bakanlığın Ankara Palas olarak açılan yapıya yerleşmekten neden vazgeçtiği tam olarak bilinmemekle birlikte Egli’nin sonraki yıllara ilişkin notları Mustafa Kemal Atatürk’ün halen modern olanı aramakta olduğuna işaret eder.¹⁶ Ernst Egli’nin 1927-1930 yılları arasında Mimar Kemalettin tarafından tasarlanan Gazi İlk Muallim Mektebini elden geçirmesi, yine 1930 yılında Nazım Bey tarafından tasarlanan Sayıştay Binası’nın cephelerine müdahale etmesi bu arayış doğrultusunda gerçekleşmiştir.

Sağlık Bakanlığı yapısıyla ilgili karar değişikliğinde böyle bir arayışın etkisi göz önünde bulundurulmaktadır ancak 1924-1925 yıllarında Yeni Şehir bölgesinin imarına yön veren Lörcher Planı da, bölgeleme özelliği nedeniyle, kararın verilmesinde belirleyici olabilir. Atatürk Bulvarı ekseninde gelişen Yeni Şehir, Lörcher Planı’na göre bakanlık yapılarından oluşan üçgen bölgeyle sonlanmaktadır. Yeni Şehir yönünde inşası planlanan Sağlık Bakanlığı Sıhhiye Meydanı’yla, Vekâletler bölgesinde yer alacak yapılar ise sonradan Kızılay olarak adlandırılan Cumhuriyet Meydanı’yla ilişkilendirilmiştir. İdari yapılar bulvar üzerinde kurgulanan meydanlarla ilişki içinde konumlandırılarak, yer aldıkları eksen boyunca ideolojinin kent mekânındaki görünürlüğünü artırıp vurgulamaktadır.

Lörcher bu eksen ile şehrin modern ulaşım ile ilişkisini, modern yönetim anlayışının mekâna yansımalarının neticesinde oluşturulacak yeni bölgeyi ve eski kültüre ev sahipliği yapan tarihi bölgeyi birbirine bağlayarak bir metafor oluşturmuştur.¹⁷ Kale-İstasyon Meydanı-Parlamento ekseninde kurgulanan bu kent metaforu, anlamsal etkisini 1950’li yıllara kadar sürdürmüştür. Lörcher kale ile vurgulanan tarih ve kültürü Yeni

13 Aslanoğlu, 2010.; Batur, 1998.; Yavuz, 1973,

14 Borsi, 1987.; Curtis, 1996.; Jenks, 1985.

15 Aydın, Türkoğlu, Emiroğlu ve Özsoy, 2005, 400-401.

16 Egli, 2015, 5.

17 Cengizkan, 2004, 73.

Şehir’de kurguladığı meydanlar vasıtasıyla Cumhuriyetçi yönetimin merkezine taşımış ve bu eksen “Millet Caddesi” olarak adlandırmıştır. Kenti meydanlara ayırarak kurgulayan Lörcher, Yeni Şehir’i Cumhuriyet (Kızılay), Sıhhiye, Zafer, Millet, Lozan, Tandoğan ve Cebeci olmak üzere yedi meydan olacak şekilde bölgelemiştir.¹⁸

Meydanların kurgusuna bakıldığında Sıhhiye Meydanı’nın eski ile yeni yerleşimi birbirine bağladığı görülmektedir. Atatürk Bulvarı üzerinde yer alan Sıhhiye Meydanı Yeni Şehir yönünde bizi karşılayan ilk meydandır. Önemli ulaşım akslarının kesişiminde yer alan meydan bir geçiş noktası olma özelliği taşır. Eski ve Yeni Şehir arasındaki geçişi sağlayan, Sağlık Bakanlığı yapısının yer aldığı, Sıhhiye Meydanı’nın Lörcher Planı’nın kurgusundaki anlamsal değeri çalışma açısından önem arz etmektedir.

Yeni iktidarın yaratmak istediği başkentte, kent mekânı ve yapıların, ideolojinin toplumsal ve kültürel boyutuyla anlamsal bir ilişki içinde olduğu anlaşılmaktadır. Sıhhiye Meydanı ile vurgulanmak istenen anlam ise sağlıktır. Cumhuriyet ideolojisinin modernleşme düşüncesi yeni bir devlet kurmanın yanı sıra toplumsal yapılanmayı da kapsamaktadır. Bu düşünce sisteminde sağlığa verilen önemi Kılınç¹⁹ şöyle ifade etmektedir:

“Cumhuriyet devrimi, geçmişin “sağlıksız” bağlarından kurtulmuş, yüzü geleceğe dönük, “sağlıklı” ve eşit, “imtiyazsız ve kaynaşmış” bireylerden oluşan yeni bir toplum kurmayı istemiştir. Yeni Türkiye’nin “sağlıklı” bireylerinin üretecekleri kolektif modern yaşam da, “sağlıklı” bir mekânsal organizasyonla, yani “model” bir kentle hayat bulabilir ancak. Dolayısıyla Ankara da, “Cumhuriyet’in gelecekte yapacaklarının bir icra-özetini” somutlaştıracak, kurulan devletin ideolojisini kamu binaları, kurumları ve kentsel alanların “sağlıklı işleyen ilişkisiyle sergileyecek bir başkent olarak planlanmıştır. Sağlık metaforu da tam bu ekseninde, başlı başına bir “aydınlanma” projesi olarak, Türk devriminin temellerine referans veren, ilginç bir kavramsal çakışma sunar.”

Cumhuriyet’in ilanının hemen ardından kentteki salgın hastalıklarla mücadele ve sağlık ile ilgili politikalarda örnek alınan modern yöntemler, Sıhhiye bölgesinde inşa edilen kamu yapılarının mimarisinde somutlaşmıştır. Bu bağlamda önemli sağlık kurumlarının planlı bir şekilde yerleştirildiği bölge olan Sıhhiye, modern yönetimin sağlıklı birey, toplum ve sağlıklı bir kent meydana getirme arzusunun sembolize edilmesinde mühim bir rol oynamaktadır.²⁰

Sıhhiye Bölgesi, Ulus’ta başlayan toplumsal dönüşümün, Kızılay-Bakanlıklar-Meclis aksında, biçimsel ve fikri gelişiminin bir ayağını oluşturmakta; Ankara’daki siyasal yapının temsiliyeti açısından önemli iki nokta olan Ulus ve Kızılay’ı birbirine bağlamaktadır. Bu nedenle, tarihi yapının yer aldığı bölge olan Sıhhiye Meydanı kent merkezi içerisinde bir düğüm noktası olarak görülebilir. Araştırmanın konusunu oluşturan

18 Cengizkan, 2004, 75.

19 Kılınç, 2002, 124.

20 Kılınç, 2002, 125.

Sağlık Bakanlığı bu düğüm noktası içerisinde inşa edilmiş tek bakanlık yapısıdır. Bu nedenle yapı hem tarihi değer hem de Erken Cumhuriyet Dönemi ile değişimi hedeflenen sosyokültürel yaşantıya ilişkin bir belge değeri taşıdığını söyleyebiliriz.

2.2. Mimari İnceleme²¹

Sağlık Bakanlığı yapısı Avusturyalı mimar Theodor Jost tarafından tasarlanmıştır. Dönemin Sağlık Bakanı Refik Saydam²² tarafından Türkiye'ye davet edilen Jost'un Ankara'da Sağlık Bakanlığı ve Hıfzısıhha Enstitüsü olmak üzere iki yapısı bulunmaktadır. 1928 yılında Türkiye'den ayrıldığı bilinen mimara ilişkin detaylı bilgi mevcut değildir.²³ Bu iki yapı dışında Theodor Jost'un kendisinden proje müellifi olarak nasıl izin alındığı bilinmemekle birlikte Sağlık Bakanlığı projesinin ikizinin Zonguldak Vilayet Binası olarak inşa edildiği ve 1932 yılında hizmete açılan bu yapının 1990 yılında yıkıldığı bilinmektedir²⁴.



Fot. 1: Zonguldak Vilayet Binası (Tempo Gazetesi, 2019)

Yapıya dair incelemelerde, İnci Aslanoğlu'nun 1980 yılında basılan Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı (1923-1938) adlı kitabında yer alan birinci kat planı

21 Makale çalışmasının 2016 yılında yazar tarafından tamamlanan "Cumhuriyet Dönemi Bakanlık Yapılarının Mekânsal Dönüşümü: Sağlık Bakanlığı Yapısı Örneği" adlı tez çalışmasından türetilmiştir. Ancak o süreçte Sağlık Bakanlığı yapısına girmek ve iç mekânlarını fotoğraflamak hususunda gerekli izinler alınmamıştır. İlerleyen dönemde yapıya giriş izni sağlanması ve iç mekânların gezilerek fotoğraflanması sonrasında mimari incelemeler yeniden ele alınmıştır.

22 Refik Saydam'ın 1921-1937 yılları arasında 14 yıl gibi bir süre Sağlık Bakanlığı görevini yürüttüğü bilinmektedir (Aksakal, 2017).

23 Araştırma kapsamında Avusturya'da bulunan başlıca kütüphaneler taranmış ve Avusturya Büyükelçiliği'nden mimara ilişkin bilgi talep edilmiş ancak olumlu sonuç alınamamıştır. Ayrıca Bk. Altan Ergut ve Boyacıoğlu, 2012.

24 Bk. Yıldırım, 2016; Yıldırım 2017.

orijinal plan olarak kabul edilmiş; bu plana kıyasla 2009 yılına ait rölöve ve sonrasında gerçekleştirilen uygulamaya ait çizimler üzerinden yapının geçirdiği mekânsal değişim incelenmiştir. Aradan zaman geçmiş olmasına rağmen, ulaşılabilen en yakın tarihli uygulama verileri olması dolayısıyla bu çizimler ve elde edilen mevcut iç mekân fotoğrafları üzerinden yapının analizine çalışılmıştır. Yapılan inceleme genelden özele giden bir anlayışla kentsel mekân ölçeğinden mekân ölçeğine; sırasıyla yakın çevre, kütle ve mekân analizleri ile ilerlemektedir.²⁵

2.2.1. Yakın Çevre

Yapı, Atatürk Bulvarı ve Mithatpaşa Caddesi'nin tam kesiştiği noktada yer almaktadır. Araç ve yaya trafiğinin oldukça yoğun olduğu bu kesişimde yapı, Mithatpaşa Caddesi üzerinde, ancak cadde sınırından geri çekilerek konumlandırılmıştır. Yapının geri çekildiği bu alanda Abdi İpekçi Parkı devreye girmektedir. Böylelikle Atatürk Bulvarı ve Mithatpaşa Caddesi'nin kesiştiği noktadan başlayarak Celal Bayar Bulvarı'na de uzanan park hem şehir merkezine bir nefes alanı hem de yapı ile yoğun araç ve yaya trafiği arasına bir açık alan yaratmaktadır. Bunun yanı sıra yaya geçişine de olanak sağlayarak, yapının etrafında halka açık bir kamusal alan meydana getirmektedir.



Fot. 2: Sağlık Bakanlığı yapısının kent içinde konumlanması

Ana girişin bulunduğu ön cephe, Necatibey ve Mithatpaşa caddelerinin Atatürk Bulvarı ile kesiştiği noktaya bakmaktadır. Bu konum, yapının ana cephesinin önünde yüz metre civarında bir açıklığa izin vermektedir. Sağlık Bakanlığı böylece tüm kente yüzünü dönmekte, bölgeyi kullanan herkes tarafından kolayca algılanabilmektedir. Yapının bu

²⁵ Yapının orijinal ve revizyon projelerinin temini için Sağlık Bakanlığı'na başvurulmuş, ancak bakanlıktan 05.02.2016 tarih ve 59180707/755.99 sayılı bir yazı ile binaya ait projelerin bakanlık arşivinde bulunmadığı cevabı alınmıştır. Bu belgeye ilgili tez çalışmasından ulaşılabilir. Akabinde Sağlık Yatırımları Genel Müdürlüğü'nde görev alan mimarlardan yapıya ilişkin son revizyon tarihi ve restorasyonu gerçekleştiren firma bilgileri edinilmiş ve firma ile irtibat kurularak ilgili projelere ulaşılmıştır.

anlamda, inşa edildiği dönemde sahip olduğu kentle iç içe olma özelliğini, eklenen yollar ve artan yapılaşmaya rağmen, günümüzde hala koruduğunu söylemek mümkündür.

Aynı durum Erken Cumhuriyet döneminde inşa edilen diğer bakanlık yapıları için geçerli değildir. Eski Maliye Vekâleti binası kentle ilişki içerisinde olmasına karşın, Sağlık Bakanlığı'na oranla çok daha az trafik yoğunluğuna sahip bir noktada yer almaktadır. Eski Hariciye Vekâleti ise benzer şekilde Atatürk Bulvarı'na doğru konumlanmış olduğu halde kamuya açık herhangi bir alanla ilişki kurmamakta, bugün etrafını saran bölücüler nedeniyle yayalar tarafından güçlükle algılanabilmektedir. Vekâletler bölgesinde yer alan diğer bakanlıklar ise bölgeyi çevreleyen duvarlar ve güvenlik önlemleri nedeniyle kentin merkezinde, ancak kentten soyutlanmış bir vaziyettedir. Yapıları ve mimari özelliklerini algılamak oldukça güçtür. Bu bağlamda Sağlık Bakanlığı yapısının kent ve kentli ile daha bütünleşik olduğu söylenebilir.

Yapı, bulunduğu yerleşkede, bakanlığa hizmet veren diğer yapı bloklarıyla ilişki içerisinde. Yapının arka girişinin bulunduğu cephede yer alan avlu, kuş bakışı bakıldığında Abdi İpekçi Parkı'nın bir uzantısı görünümündedir. Bloklar arasındaki geçişlerinin yer aldığı bu avluda, çalışan ve ziyaretçilerin kullanabileceği ortak alanlar yer almaktadır. Ön cephesi yoğun bir trafik akışına sahip olan yapı, arka cephede ise tam tersi bir atmosfere sahiptir. Kent ile doğrudan ilişki kuran ana giriş kullanılmamakta, yapıya girişler iç avluya açılan arka girişten sağlanmaktadır. Bakanlığa ilişkin yapıların yer aldığı yerleşkenin ana araç, personel ve ziyaretçi girişi Mithatpaşa Caddesi üzerinde konumlanmaktadır.

Yapının hem Abdi İpekçi Parkı ile hem de arka cephede yer alan ek binalar ve ortak alan ile olan bağı yapının özgün niteliklerinden olmakla birlikte sosyal-işlevsel bütünlüğü bakımından da önem taşımaktadır. Eski Sağlık Bakanlığı binası inşa edildiği dönemin kent kurgusunda sağlık kavramını temsil eden Sıhhiye Meydanı'na ana karakterini vermektedir. Dolayısıyla hem yapının tescil edilirken içinde bulunduğu kamusal alan ile birlikte değerlendirilmemesi ve tekil olarak ele alınması hem de ana girişin kapatılması suretiyle kamusal alan ile kurulan ilişkinin kesintiye uğratılması özgünlük ve bütünlük değerlerinin gerekleriyle örtüşmemektedir.

2.2.2. Yapı Kütleli

Yapı, önceki yıllarda inşa edilen yapılara oranla oldukça sade, Uluslararası Mimari üslubun etkisiyle şekillenmiş bir kütleyle sahiptir. Kütleli işleve hizmet etmeyen gereksiz süslemelerden arındırıldığı, buna paralel olarak da iç-dış ilişkisinin daha iyi kurulduğu söylenebilir. Yapı temelde dikdörtgen prizma biçimindedir. Şehre yüzünü dönen ön cephe, 70 metreyi aşan uzunluğu ve 13 metreyi bulan yüksekliği ile insan ölçeğine kıyasla büyük oranlara sahiptir. Bu boyutlar, yapının siyasi iktidarı temsil görevini somutlaştırmakta ve yapıyı çevredeki diğer yapılardan ayırmaktadır.

Oldukça sade olan dış cephenin orta bölümü kütleli taşarak yapıya anıtsal bir görünüm kazandırmaktadır. Çıkma yapan bu bölümün merkezi, kütlede tekrar bir taşma yaparak zemin katta merdivenlerle yükseltelen, sütunlu ana giriş için gerekli boşluğu meydana getirir.

Zemin kattan başlayan sütunlar, katlar boyunca devam etmekte ve orta bölümü ön cephede üç eşit parçaya ayırmaktadır. Bu etki yapının anıtsal görünümünü kuvvetlendirmektedir. Çıkma yapan bu bölüm aynı aksta arka cephede de küçük bir taşma yaparak arka girişin bulunduğu bölümü oluşturmaktadır.



Fot. 3: Sağlık Bakanlığı binasının 1928 yılına ait bir görünümü. (Cangır, 2007, 563.)

Yapıda yer alan yalın pencere açıklıkları, ön ve arka cephede çıkma yapan bölümlerde Ankara taşı ile kaplanmış boyuna uzayan şeritler yardımıyla çerçeve içine alınmıştır. Geri kalan bölümlerde ise aynı şeritler enine uzayarak, çıkma yapan kısımların aksine yatayda bir etki oluşturmaktadır. Pencere açıklıklarında stor güneşlikler kullanıldığı görülmektedir. Ancak bu elemanlar yapılan değişiklikler sonrasında korunmamıştır.

Yapı yığma yapım tekniği ile inşa edilmiştir. Aslanoğlu, orijinal yapıda dış cephenin zemin kat boyunca Ankara taşı ile sonraki katlarda ise gri siva ile kaplandığını belirtmektedir.²⁶ Theodor Jost'un yapıda yerel malzemeler tercih etmesi dikkat çekicidir. Jost aynı zamanda yapının içinde bulunduğu bölgeye özgü olan ile Uluslararası dilde modern bir yapı gerçekleştirmenin mümkün olduğunu da gözler önüne sermektedir.

Yapıya anıtsal görünüm kazandıran sütunlarda, zemin kat duvarlarında ve pencereleri saran yatay ve düşey şeritlerde Ankara taşına rastlanmaktadır. Ana girişte yer alan ve yapı yüksekliği boyunca devam eden taş kaplama sütunlara ikili yivler açılmıştır. Aslanoğlu, bu yivlerin aydınlatma için düşünüldüğünü yazmaktadır. Bu durum elektrige 1925 yılında kavuşan bir kentte, 1926-27 yılları arasında inşa edilen bir yapı için oldukça önemli ve yenilikçi bir özelliktir. Sütunlardaki bu açılı biçimlenme dış cephe duvarında da görülür. Ön cephe duvarı zemin kat hizasında, açılı şekilde geri çekilerek Ankara taşıyla kaplanan yüzeyi oluşturmakta ve vurgulamaktadır. Yapı kırma çatıya sahip olduğu halde cephelerde Uluslararası üsluba uygun olarak düz çatı algısı yaratılmıştır.

Küttele dışa taşma yapan orta kısımda yer alan açıklıkların yan kanatlardaki açıklıklara oranla daha uzun ve ince bir yapıda olduğu görülmektedir. Pencereler bu orta küttelede iki, yanlarda üç kanat olacak şekilde tasarlanmıştır. Orta küttelede birinci kat

26 Aslanoğlu, 2010, 122.

hizasında yer alan açıklıklar zemine dek uzatılarak birer Fransız balkon oluşturulmuştur. Yan cephelerdeki açıklıklar, yan kanatlardaki pencereler ile benzer karakterdedir. Yapıdaki en geniş açıklıkların ise arka giriş aksında devam eden pencereler olduğu söylenebilir. Güneydoğu yönünde konumlanan bu açıklıklar arka girişte yer alan merdivenin aydınlatılmasında etkilidir.



Fot. 4: Yapının 2009 yılına ait görüntüleri. (Atölye 5 Mimarlık arşivi)

2009 yılında yapının cephesinde gerçekleştirilen değişikliklere bakıldığında ise, Ankara taşı ile kaplanan sütun, yüzey ve silmelerin raspalanarak orijinal durumunun korunduğu görülmektedir. Taş yüzeyler dışında kalan cephe duvarlarının rengi değiştirilmiştir. 2009 yılına ait mevcut yapı fotoğraflarında cephede göze çarpan klimalar aynı yıl yapılan uygulama ile sökülmüş ve yapı, bunların yarattığı kötü görünümünden kurtarılmıştır. Yapının pencere açıklıklarında kullanılan ahşap doğramalar yenilenmiştir. Uygulama sonrasında beyaz olan eski doğrama rengi yerine, kahverengi tercih edildiği görülmektedir. Ana girişte yer alan döner kapı, otomatik kayar kapı ile değiştirilmiştir. Cephe renginin değiştirilmesine bağlı olarak arka girişte yer alan rüzgârlığın kaplama malzeme ve renginde de değişiklik yapılmıştır.



Fot. 5: Ana cephe ve arka girişten görünüm

Yapının pencerelerinde yer alan güneşliklerin korunamaması ve ana giriş kapılarının otomatik kapılarla değiştirilmeleri dışında yapı kabuğunun özgün biçimlenişinde büyük bir değişim gözlenmemiştir. Kütle genelinde özgün mimari niteliklerin ve strüktürel bütünlüğün korunduğu söylenebilir.

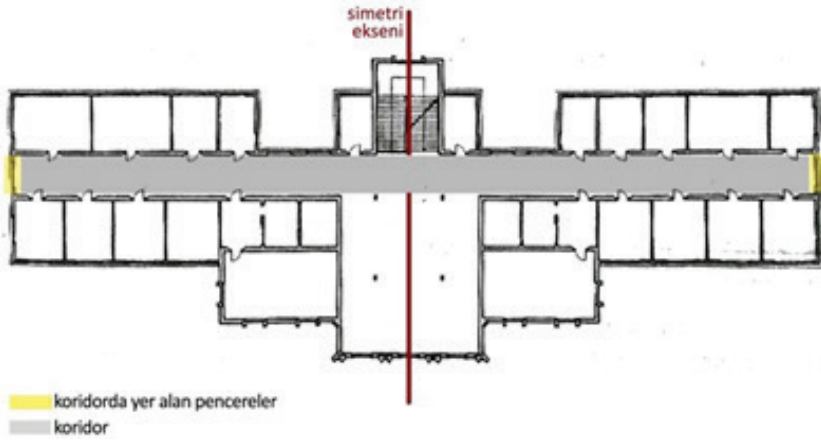
2.2.3. İç Mekânlar

Bodrum üzerine üç kat olarak tasarlanan yapı, simetrik plan şemasına sahiptir. Simetri ekseninin iki ucunda ana ve arka giriş yer almaktadır. Merdivenlerle yükseltilmiş ana giriş ve arka girişin oluşturduğu aks, yapının ana kütlelerini ortadan bölen uzun bir koridor tarafından kesilmektedir. Yapıyı oluşturan mekânlar ise bu koridor etrafında sıralanmaktadır. Yapının arka giriş ile ana giriş arasında 125 santimetrelik bir kot farkı bulunmaktadır. Arka giriş kapısının hemen ardında başlayan merdivenler yardımıyla giriş holünün kot seviyesine çıkılmaktadır.

2009 yılına ait yapı fotoğrafları ve rölöve çizimleri, yapının inşa edildiği ilk yıllara ait fotoğrafları ve orijinal olarak kabul edilen birinci kat planı ile karşılaştırıldığında; 2009 yılına kadar olan süreçte de cephe ve iç mekânda çeşitli değişimler meydana geldiği görülmektedir. Yapının orijinalinde zemin katta girişler ve düşey dolaşımı sağlayan merdiveni içine alan simetri eksenini, yapı boyunca devam eden koridorla birlikte dolaşıma ayrılmıştır. Orijinal kabul edilen planda koridor, yapı dikdörtgeninin kısa kenarları üzerinde yer alan pencere açıklıkları yardımıyla aydınlatılmaktadır. Yapının sütunlarında görülen açılı form iç mekânda da tekrarlanmaktadır. Uzun koridor boyunca devam eden duvarlar açılı şekilde kırılarak kapı açıklıklarını oluşturmaktadır. Bu sayede koridor durağanlıktan kurtarılmakta, geçişler rahatlatılmakta ve koridorda yapıya özgü bir atmosfer yaratılmaktadır. Mekânların büyük çoğunluğu direkt olarak koridora bağlanabilmektedir; ancak ön cephede taşıma yapan üçlü kütlelerin yan kenarlarında bulunan mekânlara tek bir kapıyla girilmekte, mekânlar arası geçiş ise ikincil kapılar yardımıyla sağlanmaktadır.

Yapının 2009 yılına ait rölöve çizimlerine bakıldığında bodrum katında, kazan dairesi, asansör makine dairesi, tesisat deposu gibi teknik birimler ile idari birimlere ait depo ve arşivlerin ve bir mescidin yer aldığı görülmektedir. Yapının genel biçimleniş özelliklerinin bu katta da sürdüğü gözlemlenmiştir.

Zemin katta simetri ekseninde yer alan girişler dışında, arka cephede kütlelerin geri çekildiği noktalarda ikincil girişler bulunmaktadır, giriş kapılarının otomatik kapılar ile değiştirildiği görülmektedir. Bu katta simetri ekseninin merkezine bir danışma konumlandırılmıştır. Ana giriş kapatıldığı için danışma arka girişi kullanan kişileri karşılayacak şekilde yönlendirilmiş, ana girişin yer aldığı hol ise bölücüler yardımıyla ofis birimlerine ayrılmıştır. Zemin kat planında bu simetri ekseninin, kütlelerin yan kanatlarından aşağı bir kotta olduğu okunmaktadır. Yan kanatlarda bulunan mekânlara uzun koridorun iki yanında yer alan altışar basamaktan oluşan merdivenler ile ulaşılmaktadır. Koridor yer yer kapatılmış, böylece iki uçta yer alan pencereler yardımıyla boşluğun bütünü aydınlatılması engellenmiştir. Bu uygulama ile hacmi algılamamızı sağlayan iç mekân boşluğundaki süreklilik yok edilmiştir.



Çizim. 1: Yapının orijinal kabul edilen birinci kat planı. (Aslanoğlu, 2010, 123)



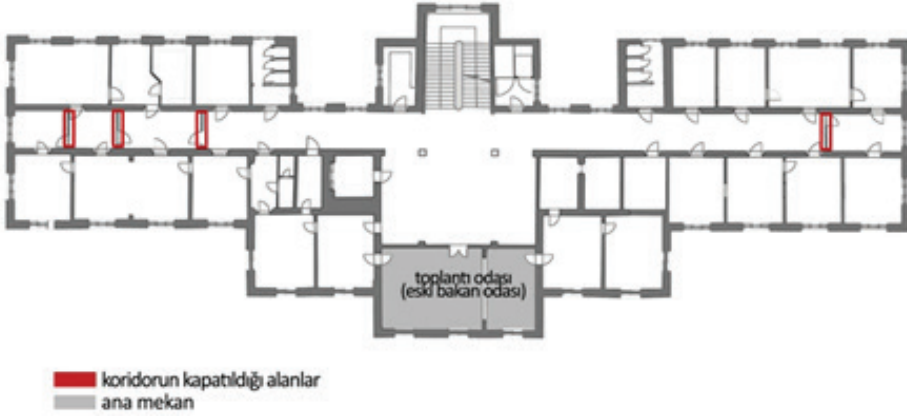
Çizim. 2: 2009 yılına ait bodrum kat rölöve planı. (Atölye 5 Mimarlık arşivi)



Çizim. 3: 2009 yılına ait zemin kat rölöve planı. (Atölye 5 Mimarlık arşivi)

Yapının iç mekân duvarlarında da değişiklikler yapılmıştır. Kimi bölümlerde bölme duvarları kullanılarak mekân sayısının artırıldığı, kimi bölümlerde ise duvarların kırılarak mekânların genişletildiği; buna bağlı olarak da koridora açılan kapıların yer ve sayılarında değişiklikler meydana geldiği görülmektedir. Mekânlar arasında geçiş sağlamak amacıyla ikincil duvarlarda kapı boşlukları açılmıştır. Zemin kat mekânları genel olarak ofisler, bunlara bağlı depo, hizmet alanları ve ıslak hacimler olarak özetlenebilir.

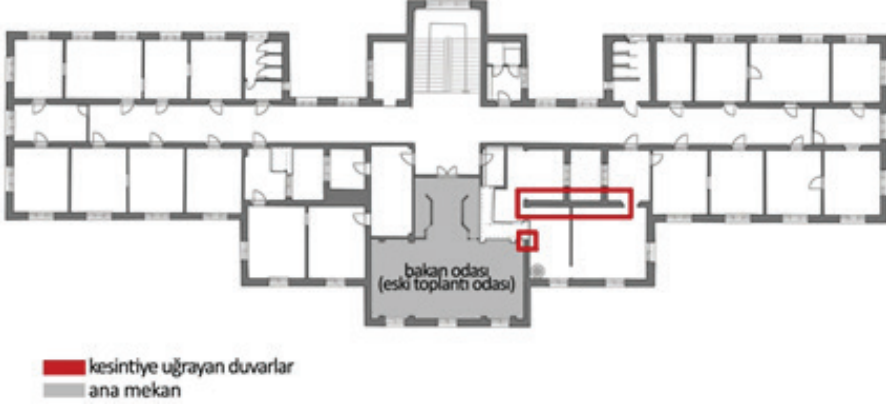
Birinci kata gelindiğinde ilk göze çarpan nokta, kütlede çıkma yapan orta bölümün bölme duvar yardımı ile kapatılarak burada geniş bir mekân oluşturulduğudur. Uzun koridoru kesen duvarlar bu katta, zemin kattan farklı noktalarda yer almaktadır. Koridor bölünerek, ofis girişlerinin öncesinde bekleme alanları oluşturulmuştur. Zemin kata kıyasla iç mekân bölüntüleri ve kapı boşluklarında farklılık bulunmaktadır. Rölöve çalışmasına ait birinci kat planı İnci Aslanoğlu tarafından yayımlanan birinci kat planı ile karşılaştırıldığında, 2009 yılına kadar olan süreçte yapının iç mekân organizasyonunda değişiklikler yapıldığı açıktır. Yer yer eklenen ve kaldırılan bölme duvarlar olduğu, katta yer alan mekân sayısında ve bu mekânları birbirlerine ve koridora bağlayan açıklıklarda değişim yaşandığı gözlemlenmektedir. Bu katta makam odaları, bunlara bağlı dinlenme ve toplantı alanları, ofisler ve ıslak hacimler yer almaktadır.



Çizim. 4: 2009 yılına ait 1. kat rölöve planı. (Atölye 5 Mimarlık arşivi)

İkinci kat, ufak farklılıklar dışında birinci kat ile benzer bir biçimlenişe sahiptir. Merdivenin karşısında yer alan geniş alan bu katta koridor hizasından kapatılmış, dolayısıyla burada alt kata oranla daha büyük bir mekân elde edilmiştir. Bu geniş alan toplantı odası olarak işlevlendirilmiştir. Katta yer alan diğer mekânlar ofis birimlerinden oluşmaktadır. İkinci kat planına bakıldığında yığma yöntemle inşa edilmiş yapının 40 cm'nin üzerinde kalınlığa sahip iç duvarlarının katlar boyunca devam etmediği, duvarlarda değişiklikler yapıldığı ve yeni kapı boşlukları açıldığı gözlemlenmektedir. Kat planı üzerinde işaretli kısımlarda duvarların koparıldığı ve kesintiye uğratıldığı görülmektedir.

Ek olarak tüm katlarda, uzun koridorun iki yanında kalan odalar arası duvarların yer ve kalınlıklarının değişiklikler gösterdiği söylenebilir. Bu ikincil duvar kalınlıkları 14 ila 20 cm arasında değişmektedir. İkinci kattaki bu değişime dayanarak yapının strüktürel bütünlüğünün zarar gördüğünü söylemek mümkündür.



Çizim 5: İkinci kata ait rölöve planı (Atölye 5 Mimarlık arşivi)

Yapıda 2009 yılında gerçekleştirilen uygulama sonucunda yapılan değişikliklere bakıldığında ana girişin açıldığı büyük holde yer alan dört kolon dışında açık mekânları bağlayıcı bir strüktürel eleman olmadığı görülmektedir. Bu nedendir ki yapının bölücü duvar ve açıklıklarında, uygulama sırasında bazı değişiklikler yapılabilmektedir. Uzun koridorun iki yanında yer



Fot. 6: İç mekândan görünüm

alan mekânları bölen ikincil duvarların büyük çoğunluğu yıkılmış, neredeyse aynı aksta ve yaklaşık olarak aynı duvar kalınlığında yeniden inşa edilmiştir. Taşıyıcı olan ana duvarlarda büyük değişiklikler olmamasına rağmen, bunlar üzerinde var olan kimi kapı boşlukları örülen yeni duvarlarla kapatılmış veya yeni kapı boşlukları açılmıştır. Bu tutumun tüm kat planlarında izlendiği görülmektedir.

Projede yer alan bilgilerden zemin katta giriş aksı ve uzun koridordan oluşan dolaşım alanlarında zemin döşemesi, duvar ve tavan malzemelerinin yenilendiği görülmektedir. Bu yenileme tüm katlara uygulanmıştır. Zemin katta simetri eksenine ve yapı kanatları arasında bulunan kot farkında merdivene ek olarak rampa çözümlenmiştir (Fot. 7). Tüm katlarda, ofis mekânlarında zemin döşemeleri, duvar boyaları ve asma tavanlar değiştirilmiştir. Yapının mevcut giriş yüksekliği 2.26 m seviyesindedir. Girişten bodruma uzanan düşey dolaşım alanının ve bodrum katta yine tavanın alçaklığı kendini hissettirmektedir (Fot. 6). Ancak rölöve çizimlerinden mekânların genelini 4 ila 5 metreyi bulan yüksekliklerinin uygulanan asma tavanlar yoluyla ortalama 3.60 m kotuna çekildiği ve yapının orijinal boşluğunun korunmadığı görülmektedir.



Fot. 7: Zemin katta ait görünüm

Yapı boşluğunun geneli ve çalışma odalarında uygulanan asma tavanlar yalnız bir dile sahipse de toplantı odası ve bakanlık makamı girişlerinde yer alan uygulamalarda süslemeci bir tavrın varlığı göze çarpmaktadır. Bahsi geçen mekânlarda kullanılan kapılar, avizeler, kolon giydirmeleri gibi detaylarda da rastlanılan bu tavır yapının özgün mimari niteliği ve tasarım dili ile tezat oluşturmaktadır.

Rölöve çizimlerinde birinci katta yer aldığı görülen bakanlık makamı ikinci kata taşınmış, eskiden burada yer alan büyük toplantı salonu ile yer değiştirmiştir. Bu iki alanın iç mekân tasarımları yenilenmiştir.

Her katta, ıslak hacim tasarımları ve bu alanlarda kullanılan malzemeler değiştirilmiştir. Islak hacimlerde birbirine yabancı pek çok detay ve malzemenin bir arada yer aldığı ve bu mekân girişlerinin bir bölücü eleman yardımıyla koridordan ayrıldığı görülmektedir (Fot. 9).

İç mekânların genelinde kullanılan malzeme niteliği ve renk seçimleri ile soğuk bir atmosfer yaratılmıştır. Uzun koridorun belli aralıklarla bölünmesi bölünmesi ve koridorun kısa kenarlarında yer alan pencerelerden alınan doğal ışığın mekânın bütününde etkisiz kılınması, dolayısıyla iç mekânda yapay aydınlatmanın hâkimiyeti de bu niteliği kuvvetlendirmektedir. Doğal aydınlatmanın yalnızca merdivende yer alan geniş pencere açıklığı vasıtasıyla düşey dolaşım boyunca etkili olduğu söylenebilir.

Fot. 8:
İç mekândan
görünüm

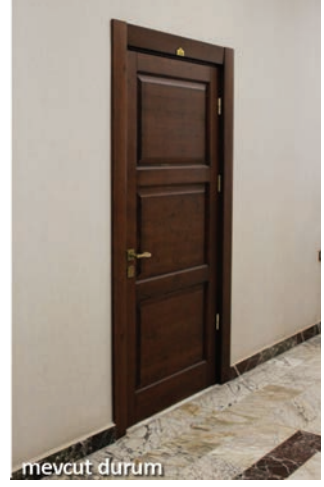


Fot. 9:
Islak hacimler

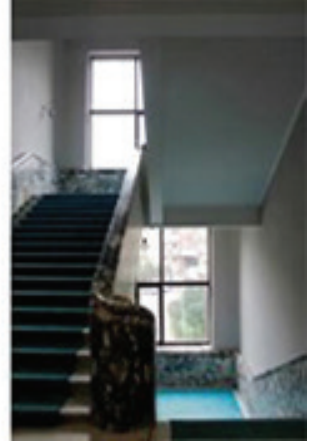
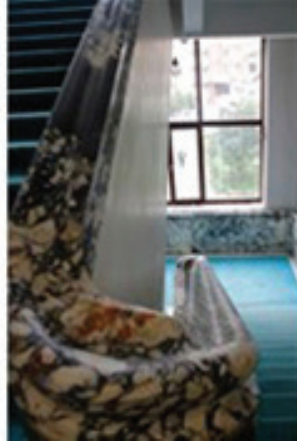


Yapıda koridora açılan tüm kapılar yenilenmiştir. Bu yenileme esnasında orijinal tasarımda yer alan kapı kenarlarındaki açılı duvarlar yok edilmiş ve iç mekân atmosferi farklılaşmıştır (Fot. 10). Simetri ekseninde yer alan eski bölme duvarlar ise kaldırılmıştır. 2009 yılında gerçekleştirilen uygulama ile yapılan iç mekân bölüntülerinde kararlı bir yaklaşım izlendiği ve uygulama sonrasında önceye kıyasla daha tutarlı ve net mekânlar elde edildiği görülmektedir.

Projeye ait döşeme planları ve mahal listelerinden yapıda; merdivenin zemin döşemesi ve süpürgeliği dışında tüm zemin döşemeleri, süpürgelikler, duvar ve tavan kaplamalarının değiştirildiği anlaşılmaktadır. Sağlık Bakanlığı'nda çalışan mimarlar ile yapılan görüşmede, merdivenin zemin kaplamasında kullanılan mermerin çok özel ve eşsiz olduğu, bu nedenle malzemenin korunduğu bilgisi edinilmiştir. Merdivende yer alan mermerin zemin ve duvar birleşiminden başlayarak yükselmesi ve merdiven kenarlarında korkuluk, denizlik gibi öğelere dönüşümü etkileyicidir. İç mekânda orijinal yapıdan günümüze kalan tek şeyin bu mermer olduğu yapıya gerçekleştirilen ziyaret ile de doğrulanmıştır (Fot. 11).



Fot. 10: Uygulama öncesi ve sonrası görünüm



Fot. 11: Merdivene ait görünüm

İç mekânlar için alınan renk ve malzeme kararlarının yapının kimliğine uygun nitelikte olmadığını söylemek mümkündür. Orijinal yapının sahip olduğu iç mekân değerlerini tam anlamıyla bilemiyor olsak da yeni yaratılan atmosferin Erken Cumhuriyet dönemine tanıklık eden tarihi bir yapının içinde bulunma hissinden uzak

olduğu görülmektedir. Yapıya ilişkin görsellerden anlaşılacağı üzere iç mekânlar, günümüzde inşa edilmiş herhangi bir yapının sahip olabileceği özelliktedir. Dış cephede kütlenin orijinal yapısı büyük oranda korunurken, aynı tutumun iç mekân kararlarında gözetilmediği, dolayısıyla iç ve dış arasında ilişki kurmanın güçleştiği görülmektedir.

İç mekânda, özellikle, eski yapılara has tavan yüksekliğinin korunmaması mekânın özgün atmosferini önemli ölçüde değiştirmiştir. Yine yapının özgün tasarım niteliklerinden olan, koridor üzerindeki girişleri tanımlayan açılar yok edilmiştir. Mekanlarda daha önceki dönemlerden kalan donatı ya da detaylara rastlanmamıştır, bunlar korunamamış ya da korunmamıştır. İkinci ve üçüncü katın tavanlarında kullanılan ne yapının inşa edildiği döneme ne de bugüne ait olan süslemeler ve malzeme kararları yapının özgün dili ile tezat yaratmaktadır. Uygulamada yapı tüm bileşenleriyle bir bütün olarak ele alınmamış ve yapının iç mekânlarına mahsus özgün nitelikleri korunmamıştır. Dolayısıyla yapının görsel bütünlüğü de sürdürülememiştir.

3. SONUÇ

Theodor Jost tarafından tasarlanan Sağlık Bakanlığı binası yeni siyasi modelin ve Cumhuriyet sonrasında adım adım hayata geçirilen modern sağlık politikalarının temsilcisidir. Yapı, diğer bakanlıklardan ayrı olarak Sıhhiye Meydanı'nda konumlanmaktadır ve kendisinden önce inşa edilen yapılardan farklı olarak modern mimari üsluptadır ve bu üslubun kentteki ilk temsilcisidir. Erken Cumhuriyet Dönemi'ne tanıklık etmesi ve Uluslararası Mimarlık Akımı'nın özelliklerini taşıması nedeniyle tarihi ve sanatsal değer taşıyan yapı, Modern Mimarlık Mirası'mızın önemli bir parçasıdır. Çalışma, mevcut yazında, hakkında detaylı bir araştırma bulunmayan Sağlık Bakanlığı binasının önemine dikkat çekmek ve durumunu belgelemek adına önemlidir.

Yapı konum itibarıyla, kent içinde önemli bir kamusal alan ile ilişki içerisindedir. Ancak bu ilişkiye gereken önemin verilmediği görülmektedir. Tekil olarak tescil edilen yapının restorasyonunda iç ve dış mekânları ayrı ayrı ele alınmıştır. İç mekândaki işlevsel çözümü ileri taşıyamayan bir yaklaşım güdülmüş, yapının özgün biçimlenişi ve atmosferi korunmamıştır. Esere anlam katan detaylar yok edilmiştir. Her ne kadar cephe görünümleri korunmuş da olsa yapının iç mekânlarında, merdiven dışında, geçmişin izlerini taşıyan bir öge bulunmamaktadır. Gerçekleştirilen malzeme değişikliklerinin de etkisiyle ortaya çıkan yeni iç mekânlar yapının orijinal üslup ve duygusundan uzaktır. Ek olarak, yapının ikinci katında, taşıyıcı duvarda değişiklik gözlenmiştir. Dolayısıyla yapılan uygulamada sosyal-işlevsel, strüktürel ve görsel bütünlüğün korunduğundan bahsetmek güçleşmektedir.

Yapı 1. derece tescilli kültür varlığı statüsündedir. Dolayısıyla yalnızca cephesinin değil iç mekânlarının da aynı ölçüde korunması gerekmektedir. Korumanın amacı; tarihi eserin estetik ve tarihi değerini ortaya çıkarmak, yapılan müdahalelerin mümkün olduğunca yapının ilk tasarımı ve tarihi değerine saygı göstererek onun gelecekte anlaşılmasını sağlayacak izlerin korunarak aktarılmasını sağlamaktır. Ancak

yapılan uygulamada aksi bir tutumun varlığı gözlenmektedir. Bina 90 yılı aşkın bir süredir kullanılmaktadır. Bu hem yapının kullanım değeri hem de kültürel belleğin sürdürülmesi adına önemlidir. Geçen süreçte yenileme ihtiyacı tabii ise de restorasyonun, koruma ilkeleri çerçevesinde yapılması beklenmektedir.

İşlevsel, estetik ve tarihi olarak bütüne bağlı elemanların yapıyı günümüz koşullarına adapte etmek uğruna yok edilmeleri yanlış bir yaklaşımdır.²⁷ Uluslararası örgütlerin görüş ve önerileri Modern Mimarlık Mirası'nın korunmasına yöneliktir. Ancak ülkemizdeki yasal zeminin bunlarla paralel çalıştığını söylemek güçtür. Türkiye'de Modern Mimarlık Mirası'na karşı bütüncül bir koruma yaklaşımı sergilenmemekte, yalnızca belirli örnekler koruma altına alınabilmektedir. Bu örneklerin korunması hususunda tanınmış ölçütler bulunmamaktadır. Yapının geçirdiği değişim buna örnektir.

Yapının günümüzde Ankara Valiliği tarafından kullanılmaya başlaması ile birlikte özgün kullanım ve işlev nitelikleri de yitirilmiştir. Erken Cumhuriyet Dönemi'nin ilk Sağlık Bakanlığı binası tarihinde ilk kez özgün işlevi dışında kullanılmıştır. Bu durum hem yapının kendi karakteri ile hem de Cumhuriyet'in sağlık ideolojisinin temsil eden Sıhhiye meydanının karakteri ile tezat oluşturmaktadır. Dolayısıyla kentsel belleğin zedelendiği söylenebilir.

27 Kuban, 1969.

KAYNAKÇA

- Altan Ergut, E. (2013). Yirminci Yüzyıl Modern Mimarlık Mirası Korunmalıdır! DOCOMOMO_Türkiye: 10 Yılın Ardından... *Mimarlık Dergisi*(371).
- Altan Ergut, E., & Boyacıoğlu, E. (2012). *Bir Başkentin Oluşumu: Avusturyalı, Alman ve İsviçreli Mimarların Ankara'daki İzleri*. Ankara: TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi.
- Altan, E. (2017). Modern Mimarlık Mirası Korunmalı mı? *XXI*.
- Aslanoğlu, İ. (2010). *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Aydın, S., Türkoğlu, Ö., Emiroğlu, K., & Özsoy, E. D. (2005). *Küçük Asya'nın Bin Yüzü: Ankara*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Batur, A. (1998). 1925-1950 Döneminde Türkiye Mimarlığı. Y. Sey içinde, *75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık* (s. 209-234). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Baturayoğlu Yöney, N. (2015). Modern Mimarlık Mirasının Kabulü ve Korunması: Uluslararası Ölçüt ve İkelere İlişkin Bir Değerlendirme. *Restorasyon Konservasyon Çalışmaları Dergisi*, 62-76.
- Bayraktar, N. (2013). Tarihe Eş Zamanlı Tanıklık: Ulus ve Kızılay Meydanlarının Değişim Süreci. *Ankara Araştırmaları Dergisi*, 20-35.
- Bonjaku Gökdemir, O. (2009). *Architecture As An Urban And Social Sign: Understanding The Nature Of Urban Transformation In Eskişehir Highway, Ankara*. Ankara: Middle East Technical University.
- Borsi, F. (1987). *The Monumental Era: European Architecture and Design, 1929-1939*. New York: Rizzoli.
- Bozdoğan, S. (2002). *Modernizm ve Ulusun İnşası*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Cengizkan, A. (2004). *1924-25 Lörcher Planı: Ankara'nın İlk Planı*. Ankara: Arkadaş Yayınları.
- Curtis, W. J. (1996). *Modern Architecture Since 1900*. London: Phaidon Press Limited.
- Duru, B. (2012). Mustafa Kemal Döneminde Ankara'nın İmarı. F. Şenol Cantek içinde, *Cumhuriyet'in Ütopyası: Ankara* (s. 173-191). Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınevi.

- Egli, E. (2015). *Atatürk'ün Mimarının Anıları: Genç Türkiye İnşa Edilirken*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- ICCROM. (2018). Revisiting Authenticity in the Asian Context.
- Ünsal, B. (1973). Mimarlığımız 1923-1950. *Mimarlık Dergisi*, 19-62.
- Jencks, C. (1985). *Modern Movements in Architecture*. New York: Penguin Books.
- Jokilehto, J. (2006). Considerations on Authenticity and Integrity in World Heritage Context. *City & Time*, 2(1), 1-16.
- Kılınç, K. (2002). Öncü Halk Sağlığı Projelerinin Kamusal Mekanı Olarak Sıhhiye. G. A. Sargın içinde, *Ankara'nın Kamusal Yüzleri Başkent Üzerine Mekan-Politik Tezler* (s. 119-156). İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Karaoğuz, D. (tarih yok). *Anılarda Zonguldak*. Mayıs 27, 2020 tarihinde Halkın Sesi Web Sitesi: <http://www.halkinsesi.com.tr/m/zonguldak/anilarda-zonguldak-h40463.html> adresinden alındı
- Keleş, R., & Duru, B. (2008). Ankara'nın Ülke Kentleşmesindeki Etkilerine Tarihsel Bir Bakış. *Mülkiye Dergisi*, 27-44.
- Kuban, D. (1969). Modern Restorasyon İlkeleri Üzerine Yorumlar . *Vakıflar Dergisi*, 341-356.
- Polat, E. E., & Can, C. (2008). Modern Mimarlık Mirası Kavramı: Tanım ve Kapsam. *Megaron*, 177-186.
- Tankut, G. (1993). *Bir Başkent'in İmarı Ankara: (1929-1939)*. İstanbul: Anahtar Kitaplar.
- Tekeli, İ. (2000). Ankara'nın Başkentlik Kararının Ülkesel Mekan Organizasyonu ve Toplumsal Yapıya Etkileri Bakımından Genel Bir Değerlendirilmesi. A. Tükel Yavuz içinde, *Tarih İçinde Ankara* (s. 317-335). Ankara: T.B.M.M. Basımevi.
- Tempo Gazetesi (2019). Zonguldak-Ankara ve Kardeş Binalar. Tempo Gazetesi, 17 Aralık, Salı. URL: <https://www.tempogazetesi.com/zonguldak/zonguldak-ankara-ve-kardes-binalar-h24508.html> (Erişim: 15.08.2020)
- UNESCO (2019). Operational Guidelines. *The Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*. Erişim linki: <https://whc.unesco.org/en/guidelines/>
- Yavuz, Y. (1973). Cumhuriyet Dönemi Ankara'sında Mimari Biçim Endişesi. *Mimarlık Dergisi*, 26-44.

- Yıldırım, Y. (2016, Mart 23). Valilik Binalarının Tarihi, Zonguldak'ın Talihi, *Pusul Gazetesi*. URL: http://www.pusulagazetesi.com.tr/m_6069/valilik-binalarinin-tarihi-zonguldak%E2%80%99in-talihi%E2%80%A6/ (Erişim: 18.10.2019).
- Yıldırım, Y. (2017, Eylül 10). Yıkılan Eski Valilik Binasının İkizi Ankara'da Yaşüyor, *Pusul Gazetesi*. URL: <http://www.pusulagazetesi.com.tr/yikilan-eski-valilik-binasinin-ikizi-ankarada-yasiyor-85395-haberler.html> (Erişim: 27.05.2020)

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

Sanat Tarihi Dergisi

ISSN 1300-5707

Cilt: XXIX, Sayı: 2 Ekim 2020

Ege University, Faculty of Letters

Journal of Art History

e-ISSN 2636-8064

Volume: XXIX, Issue: 2 October 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

TR DİZİN
ULAKBİM

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

HAMİDİYE SUYU TESİSLERİNE AİT YAPILARIN VE ÇEŞMELERİN GÜNÜMÜZDEKİ DURUMU VE KORUMA ÖNERİLERİ



THE CURRENT STATUS AND CONSERVATION PROPOSALS OF STRUCTURES AND FOUNTAINS BELONGING TO HAMİDİYE WATER FACILITIES

Drağşan UĞURYOL*

Öz

İstanbul'un son vakıf suyolu, II. Abdülhamid tarafından şehre ve Yıldız Sarayı'na kaliteli içme suyu sağlamak amacıyla "II. Abdülhamid Han Hamidiye Suyu Tesisleri" adıyla kurulmuştur. Hamidiye Su Tesisleri'nin kurulması ile ilk kez şehre basınçlı su verilmeye başlanmıştır. Şehre getirilen su, ishale hattı üzerinde var olan bazı çeşmelere bağlanarak ya da yeni çeşmeler inşa edilerek halka ulaştırılmıştır. Hamidiye Suyu için inşa edilen çeşmeler son derece özenli çeşmelerdir. Ayrıca Hamidiye Suyu ile özdeşen dökme demirden ve mermerden yapılmış çeşmeler bulunmaktadır. 1901-1902 yıllarında hizmete başlayan tesis ile ilk başlarda 30 kadar sokak çeşmesine su verilebileceği hesaplanmıştır. Ancak zamanla daha fazla yere su sağlamak amacıyla girişimlerde bulunulmuştur. Hamidiye Suyu Tesisleri'ne ait yapılar ve çeşmeler kültür ve endüstri mirasımızın önemli yapılarıdır. Ancak bazı yapılar ve çeşmelerin bir çoğu günümüze ulaşamamıştır. Günümüze ulaşabilenler ise değişen yaşam koşulları sonucu işlevlerini ve geleneksel dokunun değişmesi sonucu çevreleriyle olan ilişkilerini yitirmişlerdir. Dönemin en yüksek sanat zevkine sahip olan Hamidiye Çeşmelerinin bazıları zaman içinde tahrip olarak özgün biçimlerini kaybederken bazılarının ise yerleri değiştirilmiştir. Bunlara ek olarak çevresel koşullar, yanlış malzeme ve kötü işçilikle yapılan hatalı onarımlar ile diğer bilinçsiz müdahaleler gibi birçok etmenin neticesinde çeşmelerin özgünlüğünün kaybolması günümüzde de sürmektedir. Bu çalışma ile Hamidiye Suyu Tesisleri'ne ait yapılar ve tarihi kent dokusunun önemli bir parçası olan çeşmelerin günümüz durumu araştırılmıştır. Günümüze ulaşan yapılar ve çeşmelerin koruma sorunları belirlenmiş, günümüze ulaşamayan yapılar ile bazı çeşmelerin biçim, malzeme özellikleri ile ilgili bilgi edinilmiştir. Ayrıca zaman içinde yeri değişen, ishale hattı dışına çıkartılarak farklı isimler ile anılan çeşmeler tespit edilmiştir. Elde edilen bulgular doğrultusunda da Hamidiye Suyu Tesisleri'ne ait günümüze ulaşan yapı ve çeşmeler için koruma önerileri getirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Hamidiye, çeşme, koruma sorunları, kültürel miras, su yapıları

* Dr. Öğretim Üyesi, Yıldız Teknik Üniv., Mimarlık Fakültesi, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü, İstanbul. ♦ ORCID ID: 0000-0001-8018-453X ♦ E-mail: drahsankaramik@gmail.com

Abstract

Istanbul's last foundation waterway was established by Abdulhamid II under the name of "Abdulhamid Khan Hamidiye Water Facilities" in order to provide quality drinking water to the city and Yıldız Palace. With the establishment of Hamidiye Water Facilities, pressurized water was started to be provided to the city for the first time. The water brought to the city was distributed to the public by connecting it to some existing fountains on the water pipeline or by building new fountains. The fountains built for Hamidiye Water are extremely elaborate and decorated. In addition, there are fountains made of iron and marble that are identified with Hamidiye Water. It was calculated that water could initially be supplied to about 30 street fountains with the facility which started its service in 1901-1902. However, over time, there were attempts in order to supply water to more places. The buildings and fountains belonging to Hamidiye Water Facilities are important structures of our cultural and industrial heritage. However, some of the buildings and fountains have not survived till today. Those who have survived to the present day have lost their functions as a result of changing living conditions and their relationship with their environment as a result of the change of the traditional texture. Some of Hamidiye Fountains, which possessed the highest artistic taste of the period, have lost their original form as they have been destroyed in time, and others have been relocated. In addition, the losing process of the originality of the fountains still continues today due to many factors such as environmental conditions, faulty repairs with incorrect materials and poor labor and other unconscious interventions. In this study, the current status of the structures of Hamidiye Water Facilities and the fountains, which are an important part of the historical city texture, was investigated. The conservation problems of the existing structures and fountains were determined, and the information on the shape and material properties of the structures and some fountains that have not survived was obtained. In addition, fountains whose locations have changed over time by being removed from the water pipeline and given different names were identified. In line with the findings, conservation proposals were made for the structures and fountains belonging to Hamidiye Water Facilities which have reached the present time.

Keywords: *Hamidiye, fountain, conservation problems, cultural property, water structures*

1. GİRİŞ

İstanbul'da Roma, Bizans ve Osmanlı dönemlerinden kalan eski su yapılarının bazıları yüzlerce yıldan beri varlığını sürdürmekte ve ülkemizi tarihi su yapıları açısından dünyanın en zengin alanlarından biri kılmaktadır. Kuşkusuz İstanbul'daki su kültür mirası içinde II. Abdülhamid Han tarafından yaptırılan Hamidiye Suyu Tesisleri'ne ait yapılar ve çeşmeler önemli bir yer tutmaktadır.

Günümüze dek İstanbul'da yapılmış diğer su tesisleri gibi Hamidiye Suyu Tesisleri hakkında da tarihsel araştırmalar yapılmıştır. Bu çalışmalar, Hamidiye Suyu Tesisleri'nin yapıldığı dönemde İstanbul'daki su sıkıntısı, Hamidiye Suyu Tesisleri'nin kurulmasını gerekli kılan nedenler, tesisin kuruluş hikâyesi ve tesise ait önemli su yapıları ile bazı çeşmeler üzerine yoğunlaşmaktadır.¹ Fakat günümüzde bu tesise ait yapılar ve çeşmelerin korunup korunamadıkları, korunanların uğradıkları müdahaleler, bozulma durumları ile tesise ait çeşmelerde yapılan yer değişiklikleri araştırılmamış ve bu içerikte kapsamlı bir çalışma yapılmamıştır.

Bu çalışma ile kültür ve endüstri mirasımızın önemli bir parçası olan Hamidiye Suyu Tesisleri'ne ait yapıların ve çeşmelerin tarihsel süreçteki durumlarının araştırılması, yok olma tehdidi altındaki bu yapılar ile çeşmelerin koruma sorunlarının saptanması ve korunmasına yönelik önerilerin getirilerek bölgeye geri kazandırılmalarına önemli katkılar sağlanması amaçlanmıştır. Bu amaçla ilk olarak literatür taraması yapılarak Hamidiye Suyu Tesisleri'ne ait su yapıları ve çeşmeler ile ilgili araştırmalar, Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı'ndan ilgili belgeler incelenmiştir. Böylelikle kurulduğu dönemde tesise ait yapıların özellikleri, işlevi ve ishale hattı üzerinde yer alan çeşmelerin sayıları, nitelikleri, buldukları yerler ile ilgili bilgi sağlanmıştır. Bu aşamada ayrıca devlet arşivlerinden ulaşılan belgeler ile zaman içinde ishale hattına yapılan ilaveler ve iyileştirmeleri, yeni çeşmelerin inşaatı için yapılan girişimleri, çeşmelerde kullanılan tesisata ve musluklara ait özellikleri içeren daha önce literatürde bahsedilmemiş bilgilere yer verilmiştir. İkinci aşamada alan çalışması yapılarak, Hamidiye Sularına ait günümüze ulaşan su yapıları ve çeşmeler yerinde incelenmiştir. Arşiv araştırması esnasında elde edilen bilgiler ile alan incelemesi sırasında tespit edilen veriler birleştirilmiş, eski albümlerdeki su yapıları ve çeşmeleri gösteren fotoğraflar değerlendirilmiştir. Böylelikle zaman içinde Hamidiye Suyu Tesisleri'ne ait yapı ve çeşmelerde oluşan değişiklikler ortaya çıkarılmış, günümüze ulaşanların geçirdikleri uygun olmayan onarımlar ile tahribat nedenleri belirlenerek koruma sorunları saptanmış, eski fotoğraflar aracılığıyla su yapıları ve çeşmelerden kaybolanların malzeme, biçim özellikleri ve konumları araştırılmıştır. Ayrıca çalışma kapsamında yerleri değiştirilmiş, ishale hattı dışına taşınarak farklı adlar almış çeşmeler de tespit edilmiştir. Son aşamada ise Hamidiye Suyu Tesisleri'ne ait yapılar ve çeşmeler ile ilgili araştırma sonuçları aktarılmış, bu yapı ve çeşmelerin korunması için çözüm önerileri getirilmiştir.

1 Nirven vd., 1946; Çeçen, 1992; Çeçen, 1999; Kurşun vd., 2006; Erkan, 2008; Kal'a, Ahmet (Yay.yön.) vd., 2000; Yurdakul, 2010; Egemen, 1993; Ertuğ, 2006; Sönmezer ve Şahin, 2014; Tanışık, 1943

2. HAMİDİYE SU TESİSLERİ'NİN KURULUŞU VE DAĞITIM KOLLARI

Osmanlı döneminde, İstanbul civarında yer alan kaynak sularından ne payitaht sakinleri ne de halk yeteri kadar istifade edememişlerdir. Bu durumun en önemli sebepleri tahta fiçılarda ve sınırlı sayıdaki şişeler ile taşınıp halka satılan kaynak suların fiyatının oldukça yüksek oluşu, para ile satılan bu suların ne kadarının kaynak suyu olduğu ve taşımada kullanılan malzemelerin temizliğinin tartışma konusu olmasıdır.²

Hamidiye Sularının tesis edilmesinden önce Haliç'in kuzey kısmını besleyen yegâne su kaynağı Taksim Sularıdır. Yıldız Sarayı inşa edildikten sonra bu bölgeye Kâğıthane Sularından aktarım yapılmaya başlanmış, ancak Taksim Suları ve Kâğıthane deresinden alınan sular yüzey suları oldukları için zamanla kirlenmeleri sonucu içme suyu olarak kullanılmaları mahsurlu olmuştur. Tüm bu sorunlar nedeniyle II. Abdülhamid, iyi bir memba suyunun bir yerde toplanıp hem saraya hem de halka ulaştırılmasını sağlamak amacıyla "II. Abdülhamid Han Hamidiye Suyu Tesisleri" adıyla anılan tesislerin kurulmasını sağlamıştır.³

Bir Fransız firmasının ortaklığında inşa edilen ve büyük bölümü 1900-1901 yılları arasında tamamlanan Hamidiye Suyu Tesisleri'nden 26 Mayıs 1902'de su verilmeye başlanmıştır. Şehre günde 1200 m³ su temin eden tesisler, 2 milyon Fransız Frank'ına (yaklaşık 10 milyon kuruş) mal olmuştur.⁴

Hamidiye Suyu'nun baş membaları Kemberburgaz'ın 2,5 km kadar güneyinde yer alan Karakemer civarındadır. Sular maslaklarda toplandıktan sonra Kurudere boyunca devam edip, Kovukkemer'e doğru yeni membalarla ve batıdan gelen bir kolla birleşerek yöneltilmiştir (Şekil 1). 54 kaynaktan gelerek maslaklarda toplanan sular, Cendere Pompa İstasyonu'na ulaştırılmıştır. Su Cendere'deki terfi istasyonundan iki kola ayrılmıştır. Bir kol Kâğıthane Deresi'nin sol sahilini takip ederek Kâğıthane'ye, oradan da Haliç kıyısındaki mezbahaya kadar uzanmıştır. Şehir içine dağıtımı sağlayacak olan diğer koldaki su ise, Cendere Terfi İstasyonu'ndan pompalanmak suretiyle 2260 m uzaklıktaki Levent Ayazağa Köşkü civarındaki Hamidiye Su Terazisi'ne ulaştırılmış ve buradan da 4000 m uzaklıkta "Balmumcu Çiftlik-i Hümayunu" civarındaki 1000 m³ kapasiteli hazneye yer çekimi kuvveti ile iletilmiştir.⁵

İshale hattı boyunca çeşitli kurumlara ve sokak çeşmelerine su ulaştıran tevzi boruları Balmumcu Çiftlik-i Hümayunu civarında bulunan Balmumcu Su Deposu'ndan başlamaktadır. Dağıtımı sağlayan borular demirden imal edilmiş çapları lazım olan yere göre 200 milimetre ile 50 milimetre arasında değişmektedir. Bu borular Belçika'da bulunan bir su şirketine sipariş verilmiş ve onlar tarafından döşenmiştir.⁶

2 Erkan, 2008, 16.

3 Çeçen, 1992, 169; Kurşun vd., 2006, 58.

4 Çeçen, 1992, 171.

5 Çeçen, 1992, 175-177.; Kurşun vd., 2006,87-90.; Erkan, 2008, 25-31.

6 Erkan, 2008, 31. Yazar kitabında boruların Belçika'da Lieter şehrinde bulunan Su Yolları Umumiyesi tarafından yapıldığı ve döşendiğinin bilgisini vermektedir.



Şekil 1: İSKİ Vakıf Su Şube Müdürlüğü Arşivi'nde bulunan Hamidiye Suyu membaları ve dağıtım yerlerini gösteren 1930 tarihli harita (Karakuş, 2019)⁷

7 Söz konusu harita Hamidiye Suyu'na ait ishale hattını gösteren genel bir harita olup harita üzerinde yalnızca tesise ait yapılar ile ilk aşamada su dağıtımı yapılan on bir çeşmenin yeri gösterilmiştir. Ancak zaman içinde Hamidiye Suyu hattına yapılan iyileştirmeler ile su sağlanan yerler ve çeşmelerin sayısı artmış, su hattı üzerinde bulunan sokak çeşmelerine de bu hattın su verilmiştir. Ayrıca zaman içinde su dağıtımı yapılan yerlerde değişiklikler yapılmıştır.

Hamidiye Suyu Balmumcu Deposu'ndan sonra iki kola ayrılmıştır. Bunlardan biri Barbaros Bulvarı'ndan aşağıya doğru devam etmiş ve İhlamur, Beşiktaş, Yıldız Sarayı ve civarı ile Ortaköy'e kadar olan bölgeye çeşitli kollardan su dağıtmıştır. Diğer kol da Balmumcu Deposu'ndan ayrılarak Mecidiyeköy'ün doğusundan, Şişli üzerinden Harbiye'ye, oradan Maçka, Dolmabahçe, Kabataş, Fındıklı ve Tophane'ye ulaşmıştır. Taksim'den ayrılan bir diğer kol ise Gümüşsuyu, Furuzağa, Galatasaray, Tünelbaşı, Mevlevihane, Azapkapı ve Kasımpaşa'ya uzanmış ve çeşitli kollara ayrılarak bu bölgelere su dağıtmıştır.⁸ (Şekil 1)

3. HAMİDİYE SU TESİSLERİNE AİT YAPILAR VE GÜNÜMÜZ DURUMLARI

Hamidiye Suları adını taşıyan ve II. Abdülhamit döneminde inşa edilen şebekenin bileşenleri suyun toplandığı memba hazneleri ve maslaklar, içerisinde pompa makineleri ve su depoları olan Cendere Pompa İstasyonu, Levent'te bir su terazisi, Balmumcu'da bir su deposu ve yüzü aşkın sayıda çeşmelerdir.

3.1. Memba Hazneleri ve Maslaklar

54 değişik membadan gelen sular, kirliliğe engel olmak için demir kapılar yapılarak kilitlenen kâğırdan yapılmış 20 adet haznede toplanmıştı. Hazneler toprağın içerisinde kalacak şekilde inşa edilmiş, iç ve dış yüzeyleri çimento ile sıvanmıştı (Şekil 2). Su bu küçük haznelerin her birinden çapı 50 ila 60 milimetre arasında değişen, demirden imal edilmiş borular vasıtasıyla Cendere Pompa İstasyonu'nda bulunan depolara ulaştırılmıştır.⁹

Hamidiye Kaynak Suları 1979 yılından itibaren Anonim Şirket yapısına kavuşmuştur. Tesis bugün İstanbul Büyükşehir Belediyesi'nin bir iştirak şirketi olan Hamidiye Kaynak Suları A.Ş. tarafından işletilmektedir.¹⁰ Günümüzde suyun çıkarılması ve depolanması daha modern yapılar altında sağlanmaktadır. Tesise ait su depolarının birçoğu günümüze ulaşamamıştır. Günümüze ulaşanlar ise kullanılmamaktadır.



Şekil 2: Hamidiye Sularının toplandığı maslaklardan biri. (Atatürk Kitaplığı, 2020.)

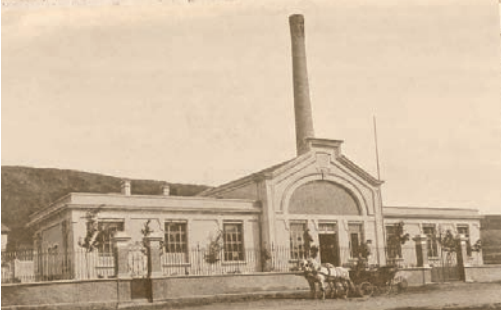
8 Çeçen, 1992, 175-177.

9 Erkan, 2008, 25.

10 Hamidiye, 2019.

3.2. Cendere Pompa İstasyonu

Haznelerde toplanan memba sularının şehre aktarımının yapıldığı yer olan Cendere Pompa İstasyonu, 600 metrekiplük iki adet depoyla birlikte inşa edilmiş 35x25 m büyüklüğünde tek katlı yapıdır.¹¹ (Şekil 3) Yapının içerisine suyun yükseltilmesini sağlayan buhar gücü ile çalışan iki makine ve bu iki makinenin iki adet kazanı yer almıştır. Bu makinaların iki adet olmasının nedeni bir tanesinin çalışırken diğersinin temizlik ve tamirinin yapılabilmesidir. Bu şekilde işin hiçbir zaman duraklamaması sağlanmıştır.¹²



Şekil 3: Sağda ve solda yer alan eski fotoğraflarda Cendere Pompa İstasyonu özgün hali ile görülmektedir. (Eski İstanbul Arşivi, 2020.)

Yapının özgün halinde suyu basınçlandıran makineler olan pompalar ve onlara buhar gücü sağlayan kazanlar ana salona yerleştirilmiştir. Yapının güneybatı kanadında kazan dairesi ve kömür deposu olarak kullanılmış mekânlar; kuzeydoğu kanadında ise müdür, işçi odaları ve tamirhane olarak kullanılmış mekânlar yer almıştır.¹³ 1990'lı yıllarda fonksiyonu sürdüren ancak şehrin yalnızca birkaç çeşmesine su vermekte olan Cendere Pompa İstasyonu'nun zaman içinde elektrikli pompaların kullanımı ile bazı mekânlarında değişiklikler yapılmış, kazanlar ve pompalar sökülüştür. Yapının dış kütlesi ise özgün durumunu büyük oranda koruyabilmiş, sadece 33 metre uzunluğunda tuğladan yapılmış bacası yıkılmış¹⁴ ve Cendere Yolu üzerinde bulunan su terfi istasyonu'nun önünden geçen yolun zamanla yükselmesi nedeniyle bina ve bahçe kodu yolun aşağısında kalmıştır.

1999 depremi sonrası İstanbul Su ve Kanalizasyon İdaresi (İSKİ), yapının özgün işlevinin sürdürülmesini istemekle birlikte bir sosyal ve kültürel merkez olarak kullanılmasını öngörmüştür. Bu doğrultuda yapısal güçlendirme, su depolarının sızdırmazlığının sağlanması, geç dönemlere ait niteliksiz duvar ve bölme eklerinin kaldırılması, tüm yüzey kaplamaları ile kapı ve pencerelerin onarımını içeren restorasyon projesindeki müdahale kararları ile yeni mekanların düzenlenmesi önerileri İstanbul 1

11 Kaya, 1998, 63. Yapının planı için 315.

12 Erkan, 2008, 27.

13 Kaya, 1998.

14 Erkan, 2008, 28.; Tanyeli, 2010, 86.

numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu'nun 31.10.2001 gün ve 13319 sayılı kararı ile onaylanmıştır.¹⁵ Onarım çalışmaları 2006 yılı Ekim ayında başlamış, uygulama sürerken, YTÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzecilik Yüksek Lisans Programı Öğretim üyeleri tarafından Cendere-Hamidiye Pompa İstasyonu'nun İstanbul Su Medeniyetleri Müzesi kapsamında yeniden işlevlendirilmesi öngörülmüş ve İSKİ Genel Müdürlüğü ile Yıldız Teknik Üniversitesi Rektörlüğü arasında 17.04.2007 tarihinde imzalanan protokol doğrultusunda proje revizyonu gündeme gelmiştir. Söz konusu protokol uyarınca müze senaryosunun ve sergileme içeriğinin hazırlanması sonrasında ana bina ve müştemilat yapılarının restorasyon revizyon ve iç mimari projeleri ile peyzaj projelerinin revizyon çalışmaları hazırlanmıştır. Cendere Pompa İstasyonu ana yapı ve müştemilatı ile peyzaj düzenlemeleri ve küçük ek yapıları 2009 yılında tamamlanmıştır.¹⁶

Ancak yapının müze olarak kullanımına dair gereken izinlerin alınmış olmasına ve bir sergi düzeni hazırlanmasına rağmen bu fikir hayata geçememiştir. Günümüzde yapı kilitli ve boş olarak tutulmakta bir işlev verilmediği için gereken bakım çalışmalarından mahrum kalarak yıpranma sürecine girmiştir.

3.3. Hamidiye Su Terazisi

Beşiktaş ilçesinde, Sanayi Mahallesi, Diken Sokak'ta yer alan Hamidiye Su Terazisi, daire planlı bir yapıdır.¹⁷ Cendere Terfi İstasyonu'ndan kontrollü bir şekilde pompalanan su, hattın en yüksek noktasında yer alan bu yapıya ulaştırılmıştır. Geleneksel Osmanlı su tesisleri içinde suyun basıncını almak ya da taksimatını yapmak için su terazisi adı verilen yapılar kullanılmıştır. Ancak Hamidiye Su Terazisi, suyun basıncını almak ya da taksimatını yapmak yerine suyun debisinin ölçülmesi, miktarının kontrol edilmesi, havalandırılması ve suyun yeterli yüksekliğe çıkarılarak Balmumcu'daki depoya ulaştırılmasının sağlanması gibi işlevleri yerine getirmektedir. Bu anlamda, söz konusu yapı su terazilerinden çok, günümüzün modern su kulelerine daha yakın bir işlevde düşünülmüştür.¹⁸ İşlevsel özellikleri yanında, mimari açıdan bakıldığında da Hamidiye Su Terazisi daire planı, özenilmiş cephe düzeni ile geleneksel su yapılarından farklı özelliklere sahiptir.¹⁹ (Şekil 4)

Şehirleşmenin etkisi ile zamanla su terazisinin etrafında Levent Sanayi Mahallesi oluşmuştur. Yoğun bir yapılaşmanın içinde kalan Hamidiye Su Terazisi bir benzin istasyonu ile oto tamirhanesi arasında kalmıştır (Şekil 4). Bakımsızlık ve çevresel koşullar nedeniyle yapının sıvaları çatlamış ve dökülmüştür. Silme ve plastirlarında form kaybı olan terazinin ayrıca tepe noktasında bulunan külâh formundaki örtüsü de günümüze ulaşamamıştır.

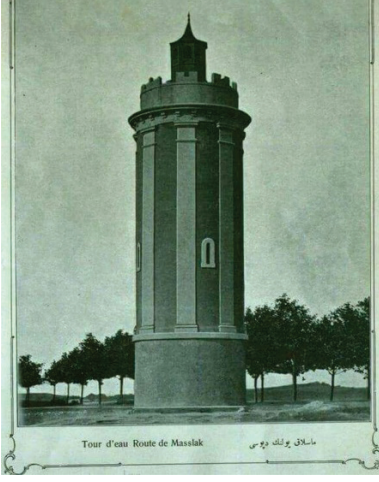
15 Tanyeli, 2010, 88.

16 Tanyeli, 2010, 93.

17 Yapının rölövesi için bk. Sönmezer ve Şahin, 2014, 618.

18 Sönmezer ve Şahin, 2014, 608.

19 Sönmezer ve Şahin, 2014, 608.



Şekil 4: Solda eski bir fotoğrafta Hamidiye Su Terazisi'nin özgün görünümü (Atatürk Kitaplığı, 2020), Sağda Hamidiye Su Terazisi'nin günümüz hali.

3.4. Balmumcu Su Deposu

Balmumcu Su Deposu, Hamidiye Su Terazisi'ndeki suyun yer çekimi kuvveti ile iletilerek 4000 m uzaklıkta toplandığı 1000 m³ kapasiteli bir haznedir. Balmumcu Su Deposu'nda toplanan sular, buradan çeşitli kollarla şehir içinde yer alan yüzün üzerindeki noktaya dağıtılmıştır. Balmumcu Su Deposu tıpkı Cendere civarındaki hazneler tarzında inşa edilmiştir.²⁰ Bu depo dışında bir diğer depo da Yıldız Sarayı içinde yer almaktadır. Altı



Şekil 5: Sağda eski ait bir fotoğrafta Balmumcu Su Deposu'nun özgün görünümü. (Atatürk Kitaplığı, 2020.)

yüz metre uzunluğunda bir hat ile Balmumcu Su Deposu'ndan Yıldız Sarayı içinde yer alan depoya su aktarımı yapılmıştır.²¹

Tesisin terfi istasyonu ve su terazisi, ile birlikte önemli yapılarından biri olan Balmumcu Su Deposu, kültür varlığı olarak tescil edilmediği için önce özelleştirilmiş

daha sonra satılarak arazisi üzerine çok katlı bir bina yapılması amacıyla 2008 yılında tamamen ortadan kaldırılmıştır. Günümüzde Balmumcu Su Deposu'na ait arazi üzerinde 20 katlı bir otel yapısı yer almaktadır. (Şekil 5)

20 Erkan, 2008, 30.

21 Y.PRK.AZN.00022.00012.001, 25 Temmuz 1901.

3.5. Çeşmeler

Hamidiye Su Tesisleri'ne ait yapıların önemli bir kısmını çeşmeler oluşturmaktadır. Bu çeşmeler Hamidiye Çeşmeleri ve Hamidiye Suyu'ndan beslenen çeşmeler olarak iki guruba ayrılır. İlk guruptaki çeşmeler, Hamidiye Suyu Tesisleri yapılırken yapılmış, tesis şehre su vermeye başladığı zamanda hizmete girmiştir. Bu çeşmeler içinde birbirinden farklı son derece özenli çeşmeler bulunmaktadır. Saray mimarı Raimondo D'Aronco tarafından Tophane'de Nusretiye Cami yakınında mermerden inşa edilmiş II. Abdülhamid Çeşmesi²² bu çeşmeler içerisinde en dikkat çekenidir (Şekil 6). Raimondo D'Aronco tarafından ayrıca Hamidiye Çeşmesi olarak altı küçük çeşme ve bu çeşmelerde kullanılmak üzere musluklar da tasarlanmıştır ancak bu çeşmeler inşa edilmemiştir.²³

Bu çeşmeler dışında birbirinin benzeri olan ve Hamidiye Çeşmesi adıyla anılan iki tip çeşme bulunmaktadır. Bunlardan ilki mermerden yapılmıştır.²⁴ Bu örnekteki çeşmeler ya duvar çeşmesi olarak yapılmıştır ya da bir duvara dayanmadan kendi başına duran çeşmeyi arkasında üst üste bulunan dokuz sıra mermer blok şeklindeki bir duvar desteklemektedir (Şekil 7). Çeşmenin süslemeli alınlığının iki yanında palmet şeklinde bezemeler, altında ise iki sıra kabartmalı silme bulunmaktadır. Bu alınlığın ortasında yuvarlak bir madalyon içinde Sultan II. Abdülhamid'in tuğrası yer alır, tuğranın altında da Hamidiye Çeşmesi ismi oyma olarak yazılıdır.

Ayna taşındaki dalgalı kemerin etrafı bitkisel kabartmalarla süslenmiş, kemerin iç kısmı ise süslemesiz bırakılmıştır. Ayna taşının alt tarafında da sağda ve solda olmak üzere iki adet musluk yer almaktadır. Çeşme kurnası üç kenarında kabartmalar olan ters piramidal



Şekil 6: Raimondo D'Aronco tarafından Tophane'de Nusretiye Cami yakınında inşa edilmiş II. Abdülhamid Çeşmesi. (Eski İstanbul Arşivi, 2020.)

22 Y.PRK.AZN.00022.00012.001, 25 Temmuz 1901. Bu belgeye göre, Cendere Pompa İstasyonu, Malta Köşkü yakınlarındaki su deposu ile bu depoya ait tesisat ve Tophanedeki çeşme aynı zamanlarda inşa edilmişlerdir. 25 Temmuz 1901 itibarıyla Tophane'deki çeşme büyük ölçüde tamamlanmış, çeşmenin açılışı II. Abdülhamid'in tahta çıkışının yıldönümüne denk gelecek şekilde planlanmıştır.

23 Gültaş, 2008, 75.

24 Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde bu çeşmeden mermerden yapılmış Hamidiye Çeşmesi olarak bahsedilmiştir.

bir şekle sahiptir ve mermer bir zemine oturan geometrik kabartmalı bir ayak tarafından taşınmaktadır. Diğer Hamidiye Çeşmesi ise dökme demirden üretilmiştir (Şekil 7).²⁵ Bu çeşme, tesise ait demir boruların imal edildiği Belçika’da bulunan su şirketine sipariş edilmiştir.²⁶ Çeşmenin üretim yerine dair bilgiler Fransızca olarak çeşme kaidesinin alt tarafında kabartma şeklinde yazılıdır. Çeşme kenarları pahlı dikdörtgen bir kaide şeklindedir. Bu kaide üzerinde yuvarlak ince çift sütunlara oturan, köşeleri bitkisel kabartmalarla süslenmiş sivri kemerli bir düzenleme bulunmaktadır. Bu düzenin üzerinde de sekiz köşeli bir saçak yer alır. Bu çeşme de diğer Hamidiye Çeşmesi gibi mermer bir zemin üzerine oturtulmuştur. Çeşmenin önünde akan suyun toplanması için, içerisinde gider olan mermerden yapılmış bir hazne yer almaktadır (Şekil 6).

Şekil 7:
Solda mermerden yapılmış Hamidiye Çeşmesi sağda Dökme demirden yapılmış Hamidiye Çeşmesi. (Eski İstanbul Arşivi, 2020.)



Her iki çeşmede üzerine basıldığı zaman su akıtan, sonra kendiliğinden kapanan türde musluklar bulunmaktadır. Bu musluklar da Belçika’da bulunan su şirketine sipariş edilmiştir.²⁷ Ayrıca bu çeşmelerde su içmek amacıyla çeşmelere bir zincir ile bağlanmış metal taslar kullanılmıştır.

İkinci grupta ki Hamidiye Suyu’ndan beslenen çeşmeler ise Hamidiye Suyu Tesisleri kuruluşundan önce II. Abdülhamid Han veya başka kişiler tarafından yaptırılmış ve Hamidiye Suyu hattının geçtiği yerlerde var olan çeşmelerdir. Bölgeye Hamidiye Sularının gelmesi ile çeşmeler sonradan bu şebekeye bağlanmışlardır. Hamidiye Suyu

25 Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde bu çeşmeden demirden yapılmış Hamidiye Çeşmesi olarak bahsedilmiştir.

26 Erkan, 2008, 32; Y.PRK.AZN.00023.00021.002.002, 30 Temmuz 1902. Osmanlı belgesinde çeşmenin Avrupa’dan getirildiğinin bilgisi bulunmaktadır.

27 Erkan, 2008, 33.

Tesisleri'nin kurulduğu ilk zamanlarda, tesisten gün içinde aktarılan su miktarı ile kamu yapıları dışında 30 kadar sokak çeşmesine su verilmiştir.²⁸ Ancak zamanla Hamidiye Suyu'ndan daha fazla yere su vermek amacıyla girişimlerde bulunulmuştur.²⁹ Bu doğrultuda kaynaklardan daha fazla su toplamak için araştırmalar yapılmış, şehir içinde keşifler yapılarak ihtiyaç duyulan tesisata ait boruların miktarı hesaplanmıştır.³⁰ Yapılan bu girişimler ile zamanla su verilen yerler ve çeşmelerin sayısı artırılmıştır.³¹ Bununla birlikte çeşmelerden her zaman su akmasını sağlamak, sızıntılar sonucu suyun ziyan olmasını önlemek amacıyla çeşmelerin tesisatlarına iyileştirmeler yapılmıştır. Bu doğrultuda çeşmelerde basıldığında su akıtan ve kendiliğinden kapanabilir türde musluklar kullanılmış, bazı çift musluklu çeşmeler tek musluklu hale getirilmiş ve çeşmelerin tesisatları sık sık kontrol edilerek zarar görenleri tamir edilmiştir.³² Ayrıca suyun ulaştığı son çeşmede suyun tazyikinden kaynaklı bir zararın oluşmasını önlenmek amacıyla çeşmelere ulaşan suyun çeşmeler arasında devirdaim yapacak şekilde tesisatları düzenlenmiştir.³³

Literatürde Hamidiye Suyu'nun dağıtıldığı yerlerin ve çeşmelerin listeleri bulunmaktadır. Bunlardan ilki Sular Müdürü Nazım'ın 1925 yılında basılan "İstanbul Vilayeti Şehremanetine Evkaftan Devrolunan Sular" adlı kitabında yer almaktadır. Bu liste tesisin şehre su vermeye başladığı tarihten, kitabın yayınlandığı zamana kadar yapılan ilave ve iyileştirmeler ile çeşme sayılarının ulaştığı son noktayı göstermektedir. Söz konusu bu listeye göre Hamidiye Suyu'ndan beslenen 86 sokak çeşmesi ve kamu yapısının olduğu, Yıldız Sarayında 30, Beşiktaş Sarayı dahilinde 10 yere su verilerek toplam 126 yere su dağıtımının yapıldığı anlaşılmaktadır.³⁴ Kazım Çeçen, 1992 yılında yayınlanan "Taksim ve Hamidiye Suları" adlı eserinde Nazım'ın kitabında listelediği çeşmeleri incelemiş, araştırmayı yaptığı tarihte saraylar dışındaki çeşmelerden 25'inin bu tarihte ayakta olduğunu ve 12 tanesinin de suyunun aktığını tespit etmiştir. Yıldız Sarayı'ndaki 30 çeşmenin ise zaman içerisinde yerlerinin değiştiğini ve bu nedenle sistematik bir incelemeye tabi tutulamayacağını aktarmıştır. Ayrıca Nazım'ın listesinde yer alan 126 çeşme dışında hat üzerinde 7 çeşme daha bulunduğunu belirterek aslında Hamidiye Suyu dağıtımı yapılan yer sayının 133 olduğunu iletmiştir.³⁵ Çeçen aynı

28 Y.MTV.00243.00032.001.001 19 Nisan 1901.; Y.MTV.00280.00029.001 6 Kasım 1905.

29 Y.MTV.00280.00029.001 6 Kasım 1905. Bu belgede Nişantaşı'nda, Yeni Cami yanına bir çeşme yapılması, Almanya Sefarethanesine su verilmesi, Birinci Fıkra Alay ve Taburları askerleri için Batı kapısına bir çeşme yapılması için padişahın verdiği ferman ve bu doğrultuda yapılan çalışmaların bilgisi bulunmaktadır.

30 Y.MTV.00280.00029.002, 2 Kasım 1905. ;Y.MTV.00288.00053.001 6 Ağustos 1906.

31 Y.PRK.TNF.00007.00035.001.001, 21 Eylül 1902.; Y.MTV.00280.00029.002, 2 Kasım 1905.

32 Y.MTV.00288.00053.001, 6 Ağustos 1906.

33 Y.MTV.00243.00032.001.001 2 Mayıs 1903.; Y.MTV.00243.00032.001.001 7 Nisan 1903. Bu belgede Ortaköy ile Beşiktaş arasında inşa olunan çeşmeler ile Beşiktaş, İstabl-ı Amire, Tophane ve Aziziye Karakolu civarındaki çeşmelerde bu uygulamanın yapıldığı anlaşılmaktadır.

34 Nazım, 1925, 52-55.

35 Çeçen, 1992, 173.

çalışmasında İSKİ 'de bulunan bir liste daha olduğunu, bu listenin Nazım'ın kitabında verilen listeden sonraki durumu gösterdiğini aktarmıştır. Nazımın listesi ile benzerlikler olan bu liste iki kısımdan oluşmaktadır. İlk kısımda Hamidiye Suyu'ndan beslenen 44 tane sokak çeşmesi bulunmaktadır. K. Çeçen yaptığı incelemede bu çeşmelerden 22 tanesinin korunduğunu bunlardan 12 tanesinin de suyunun aktığını tespit etmiştir. Listenin ikinci kısmında ise Hamidiye Suyu ile beslenen 43 tane kamu kurumu gösterilmektedir. Çeçen' in yaptığı araştırmada bu yerlerden 8 tanesine su verilmeye devam edildiğini aktarmıştır.³⁶ K. Çeçen, kitabında son olarak 1935 yılında İsmail Remzi tarafından hazırlanan Hamidiye Sularına ait bir ishele hattı planı üzerinde gösterilen çeşmeleri de değerlendirmiştir. Her iki liste ile benzerlikleri olan bu plan üzerinde gösterilen 45 çeşmeden ise 29 tanesi korunmuştur.³⁷

Yapılan literatür ve arşiv araştırması ile Hamidiye Sularına ait ishale hattı üzerinde yer alan çeşmeler ile su dağıtımı yapılan yerlerin zamanla değişikliğe uğradığı anlaşılmıştır. Tesise ait bazı çeşmeler ile Hamidiye Suyu verilen yerler kaybolmuş, bazı çeşmelerin yerleri değiştirilmiş, ayrıca yeni çeşmeler inşa edilmiştir. K. Çeçen 1992 yılında basılan kitabı için yaptığı araştırmada Hamidiye Suyu Tesislerine ait çeşmelerden korunmuş olanları tespit etmiştir. Ancak bu kitapta belirtilen durumun üzerinden 27 yıl geçmiştir. Bugün bir metropol olan İstanbul hızla büyümekte, bu hızlı gelişim kente ait kültür mirası üzerinde olumsuz etkiler yaratmaktadır. Sosyal ve kültürel hayattaki değişimle beraber günlük yaşamdaki işlevlerini kaybeden çeşmeler, çevreleri ile olan ilişkilerini gitgide yitirmiş olup olumsuz çevresel etmenler, bilinçsiz kullanım, hatalı onarım gibi yıpratıcı koşullardan kaynaklı bozulma süreçleri içerisinde bulunmaktadır. Bu nedenle söz konusu çeşmelerin günümüz durumlarının araştırılmasına ihtiyaç duyulmaktadır. Hamidiye Çeşmeleri'ne ait güncel durumu tespit etmek amacıyla araştırmanın bu kısmı iki aşamadan oluşturulmuştur. İlk aşamada; Yıldız Sarayı ile Dolmabahçe Sarayı içerisinde bulunan Hamidiye Çeşmeleri araştırılmıştır. İkinci aşamada ise; Hamidiye İshale Hattı üzerindeki sokak çeşmeleri ile Hamidiye Sularının ulaştırıldığı kamu yapılarındaki çeşmeler incelenmiştir.

3.5.1. Yıldız ve Dolmabahçe Saraylarındaki Çeşmeler

Hamidiye Suyu Tesisleri'nin yapılmasındaki önemli nedenlerden birisi de Yıldız Sarayı'na kaliteli içme suyu sağlamaktır. Sular Müdürü Nazım'ın 1925 yılında basılan "İstanbul Vilayeti Şehremanetine Evkaftan Devrolunan Sular" adlı kitabındaki listede, Hamidiye Suyu'nun Yıldız Sarayı'nda 30 yere ulaştırıldığının bilgisi verilmektedir.³⁸ K. Çeçen 1992 yılında yayımlanan "Taksim ve Hamidiye Suları" adlı kitabında Nazım'ın listesini değerlendirmiş ve Yıldız Sarayı'ndaki çeşmelerin, zaman içerisinde yerlerinin değişmesi nedeniyle, sistematik bir incelemeye tabi tutulamayacağını belirtmiştir.³⁹ 2011

36 Çeçen, 1992, 172-173.

37 Çeçen, 1992, 197.

38 Nazım, 1925, 52-55.

39 Çeçen, 1992, 189.

yılında hazırlanan “Yıldız Sarayı (Yıldız Teknik Üniversitesi) Bahçesindeki Çeşmeler: Belgeleme ve Koruma Önerileri” adlı yüksek lisans tezi kapsamında saray içinde yer alan çeşmeler incelenmiştir.⁴⁰ Yapılan çalışma göstermiştir ki Hamidiye Sularının gelişi ile saray içindeki mevcut çeşmeler bu hatta bağlanmış ve ayrıca yeni çeşmeler de inşa edilmiştir. Günümüzde saray bahçesinde farklı özelliklerde çeşmeler bulunmaktadır. Sarayda kullanılmak üzere üretilmiş olan söz konusu çeşmelerin tümünün işçilikleri özenlidir. Özgün konum ve işlevleri farklı olduğundan, birbirlerinden değişik formlara sahiptirler. İçlerinde son derece sade ve oldukça süslü olanlar bulunmaktadır.⁴¹ (Şekil 8)



Şekil 8: Solda baştan itibaren Yaveran Dairesi'nin duvarına dayalı olan ve 1903 (H1320) yılına tarihlen Hamidiye Çeşmesi, Büyük Mabeyin'in girişinde bulunan 1843 yılında yapılan çeşme, tiyatro duvarında bulunan çeşme, Hasbahçe'deki iki yapay gölün ortasındaki adacıkta bulunan 1805'te yapılmış olan III. Selim Çeşmesi.

Yıldız Sarayı'nın dış bahçesi 1940 yılında Yıldız Parkı olarak kullanıma açılmıştır ve günümüzde İstanbul Büyükşehir Belediyesi Park ve Bahçeler Müdürlüğü (Avrupa yakası) sorumluluğunda kent parkı olarak işlevini sürdürmektedir. Bugün Yıldız Parkı olarak da bilinen alanda, birçok çeşme bulunmaktadır. Ancak bu çeşmelerden birçoğu bu alanın park haline getirilmesinden sonra eklenmiştir. Park alanında günümüze ulaşan yalnızca 1 özgün çeşme bulunmaktadır (Şekil 9). Altıgen bir plana sahip bu çeşme oldukça yıpranmış durumdadır. Yıldız Parkı'nın kuzeyinde yer alan Şale Köşkü'nün bahçesinde ise Şale Köşkü'nün duvarında bulunan çeşmeden başka çeşme bulunmamaktadır.⁴²



Şekil 9: Yıldız Parkı içindeki çeşme.

40 Uğuryol, 2011.

41 Uğuryol, 2011, 152-154.

42 Uğuryol, 2011, 18.

Yıldız Sarayı'nın kuzeybatı bölümünde bulunan Yıldız Teknik Üniversitesi (YTÜ), 2017 yılına kadar Yıldız Sarayı'nın Birun ve Enderun kısımlarına ait bazı alanları ve yapıları kullanmıştır. Yıldız (Beşiktaş) Yerleşkesi eski sınırları içinde 18 adet tarihi çeşme bulunmaktadır. Çoğunun üniversite yerleşkesindeki tarihi yapılarda ve Yıldız Sarayı'nın diğer yapılarında benzerleri olan bu çeşmelerin büyük bölümü, yerleşkedeki binalarda gerçekleştirilen tadilat çalışmaları sırasında binalardan bahçeye çıkarılan çeşmeler ve farklı çeşmelerin parçalarının birleştirilmesi ile yeniden oluşturulan çeşmeler olduğu anlaşılmıştır.⁴³ Üniversite içinde yapılan araştırma sonucunda 1993 yılında çeşmelerden birkaçının Hamidiye Suyu'na, geri kalanların Terkos Suyu'na bağlı olduğu, bu tarihte Hamidiye Suyu hattında kaçaklar baş göstermesi üzerine İSKİ'nin hattı iptal ettiği öğrenilmiştir. Böylece Hamidiye Suyu hattına bağlı çeşmelerin suyu kesilmiş, fakat bazılarının kullanımı şebeke hattına bağlanarak devam ettirilmiştir.⁴⁴

YTÜ sınırları için de kalan çeşmeler 2011 yılında hazırlanan "Yıldız Sarayı (Yıldız Teknik Üniversitesi) Bahçesindeki Çeşmeler: Belgeleme ve Koruma Önerileri" adlı yüksek lisans tezi kapsamında incelenerek hangi çeşmelerin iç mekan ya da bahçe çeşmesi veya farklı çeşmelere ait parçalardan oluştuğu tespit edilmiştir (Şekil 10).⁴⁵ Ayrıca, Mart 2009 - Temmuz 2011 yılları arasında YTÜ'nün yüzüncü yıl etkinlikleri kapsamında gerçekleştirilen ve YTÜ rektörlüğünce desteklenen "Yıldız Teknik Üniversitesi Yıldız Yerleşkesi Bahçesindeki Osmanlı Çeşmelerinin Koruma ve Onarım Projesi" ile bahsi geçen 18 çeşmenin koruma ve onarım çalışmaları, Milli Saraylar ve Tarihi Yapılar Meslek Yüksek Okulu öğrencileri tarafından bağlantılı dersler ve staj çalışmaları kapsamında tamamlanmıştır.⁴⁶

Sonuç olarak günümüzde Yıldız Sarayı içinde 15 özgün bahçe çeşmenin bulunduğu anlaşılmaktadır. Geçmiş yıllarda sarayın farklı kullanıcılar tarafından kullanılması sonucu çeşmeler müdahale görmüş, bazıları kaybolmuştur. Nazım'ın listesinde Yıldız Sarayında 30 yere su verildiği belirtilmiştir ama bu 30 yerden kaç tanesinin çeşme olduğu, su verilen iç mekan çeşmesi ya da havuz gibi bahçe elemanlarının olup olmadığı belirtilmediği için günümüzde tespiti yapılan çeşmelerde ne kadar bir kayıp olduğu anlaşılamamaktadır. Yalnızca Yıldız Parkı'nın kapladığı alan göz önüne alındığında bu denli geniş bir bahçede daha fazla çeşmenin bulunması gerektiği düşünülmektedir.

Sular Müdürü Nazım'ın 1925 yılında basılan "İstanbul Vilayeti Şehremanetine Evkaftan Devrolunan Sular" adlı kitabında, Hamidiye Suyu'nun Dolmabahçe Sarayı'nda 10 yere ulaştırıldığını belirtmiştir (Şekil 11).⁴⁷ Tıpkı Yıldız Sarayı'nda olduğu gibi Nazım'ın listesinde Dolmabahçe Sarayı'nda su verilen 10 yerden kaç tanesinin çeşme olduğu ya da su verilen iç mekan çeşmesi ve havuz olup olmadığı belirtilmediği için

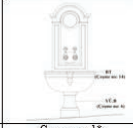







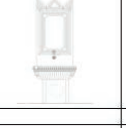
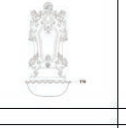
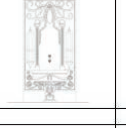

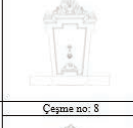




43 Uğuryol, 2011, 23.

44 Uğuryol, 2011, 25.

45 Uğuryol, 2011.

46 Uğuryol, 2015, 84.

47 Nazım, 1925, 52-55.

	Çeşme no: 2	Çeşme no: 6	Çeşme no: 10	Çeşme no: 12	Çeşme no: 13	Çeşme no: 16
İÇ MEKÂN ÇEŞMELERİ						
BAHÇE ÇEŞMELERİ						
FARKLI İÇ MEKÂN ÇEŞME PARÇALARINDAN OLUŞTURULAN ÇEŞMELER						
BAHÇE VE İÇ MEKÂN ÇEŞMELERİNE AIT PARÇALARDAN OLUŞTURULAN ÇEŞMELER						

Şekil 10: YTÜ sınırları içinde kalan çeşmelerin bütünleme çalışmaları sonrası sınıflandırılması. (Uğuryol, 2011, 154.)

günümüzde korunan çeşmelerin sayısının belirlenmesi zor olmaktadır. Korunan çeşmelerin belirlenmesindeki bir diğer zorlukta Yıldız Sarayında olduğu gibi Dolmabahçe Sarayı'ndaki çeşmelerin yerlerinde değişiklikler söz konusudur. Dönem dönem Saray bahçesine yapılan düzenlemeler sırasında bazı eski çeşmeler bahçelere eklenmiştir.



Şekil 11: Dolmabahçe Sarayı bahçesinde özgün konumlarında duran çeşmeler.

3.5.2. Saraylar Dışında Su Verilen Yerlerdeki Çeşmeler

Kazım Çeçen, 1992 yılında yayınlanan “Taksim ve Hamidiye Suları” adlı eserinde Nazım’ın kitabında bulunan Hamidiye Çeşmeleri listesi, İSKİ’den alınan bir diğer Hamidiye Çeşmeleri listesi ile İsmail Remzi tarafından hazırlanan Hamidiye Sularına ait bir işlele hattı planı üzerinde gösterilen çeşmelerden hangilerinin korunduğunu tespit etmiştir. Her iki liste ile işlele planı üzerinde gösterilen çeşmeler birleştirildiğinde toplam 38 adet çeşmenin korunduğu anlaşılmaktadır. Aradan geçen 27 yıl içinde oluşan değişiklikleri tespit etmek amacıyla yapılan alan çalışması sonucunda da günümüzde 38 çeşmeden 9 tanesinin kaybolduğu anlaşılmaktadır.⁴⁸ İshale hattının incelenmesi ile ayrıca Çeçen’in araştırmaları sonucunda yerinde olmadığını söylediği iki çeşmenin de korunduğu anlaşılmıştır. Bu çeşmeler Sular Müdürü Nazım’a ait listede Galatasaray Lisesi bahçesinde ve Şeh Zafir Efendi Tekkesi bahçesinde bulunduğu gösterilen çeşmelerdir.

Kaybolan çeşmelerden Esentepe Cami altındaki çeşme ile Erdoğan Özkardeşler Sokağı’ndaki çeşme mahalle sakinleri tarafından özgün olanlar zarar gördüğü için yenilenen çeşmelerdir ve yenileme sonrası hiçbir tarihi özellikleri kalmamıştır. Balmumcu Su Deposu’nun üst tarafındaki çeşme, Dikilitaş Hoca Çeşmesi, Dikilitaş Cami karşısındaki çeşme, Darphane arkasındaki çeşme, Cendere binası önündeki çeşme ve Mecidiyeköy Cami önündeki çeşme ise semt sakinleri tarafından hayrat amacıyla Hamidiye Suyu Hattı’ndan su alacak şekilde yaptırılmış çeşmelerdir. Söz konusu bu çeşmeler zaman içinde bölgede yapılan imar faaliyetleri sırasında kaldırılmıştır. Ancak yine mahalle sakinleri tarafından yaptırıldığı anlaşılan Dikilitaş Hora Sokağı’ndaki çeşme günümüze ulaşmıştır.

48 Çeçen’in 1992 yılında yayınlanan “Taksim ve Hamidiye Suları” adlı kitabında korunduklarını tespit ettiği çeşmeler ve bu çeşmelerin günümüz durumunu şu şekildedir: Esentepe Cami altındaki çeşme (Yok), Balmumcu Su Deposu’nun üst tarafındaki çeşme (Yok), Erdoğan Özkardeşler Sokağı’ndaki çeşme (Yok), Dikilitaş’taki Hoca Çeşmesi (Yok), Dikilitaş Cami Karşısındaki çeşme (Yok), Darphane arkasındaki Çeşme (Yok), Cendere binası önündeki çeşme (Yok), Dikilitaş Hora Sokağı’ndaki çeşme (Var), Zincirlikuyu Yazarlar Sokağı’ndaki Hamidiye Çeşmesi (Yok), Harbiye Askeri Müze içerisindeki çeşme (Var), Harbiye Askeri Müzesi bahçesindeki çeşme (Var), Alman Konsolosluğu girişindeki çeşme (Var), Darphane bahçesindeki Çeşme (Var), Abdülhamid Çeşmesi (Ertuğrul sitesi içinde) (Var), Yıldız Cami bahçesindeki Hamidiye Çeşmesi (Var), Orhaniye Kışlasındaki Hamidiye Çeşmesi (Var), Yahya Efendi Dergâhındaki çeşme (Var), Yahya Efendi Dergâhı altındaki çeşme (Var), Akaretler Valide Çeşme (Var), Kuruçeşme Cami önündeki çeşme (Var), Bahriye’de havuz dâhilinde (Deniz Müzesi) (Var), Yıldız da Jandarma Mektebi’ndeki çeşme (Var), İhlamur Kasrındaki Çeşme (Var), II. Abdülhamid Çeşmesi (Var), Firuzaga Cami önündeki çeşme (Var), Ortaköy Camii Meydanı’ndaki Hamidiye Çeşmesi (Var), Galatasaray Lisesi duvarı önündeki çeşme (Var), Sait Bey Çeşmesi (Teşvikiye Cami altında) (Var), Yıldız Posta- Yıldız Caddelerinin Kesiştiği Yerdeki Çeşme (Var), Şehit Kazım Sokağı- Selamlık Caddesi’nin Kesiştiği yerdeki çeşme (Var), Eğriçinar Sokağı-Asariye caddesi’nin kesiştiği yerdeki çeşme (Var), Şeyh Zafir Efendi Teknesi’ndeki çeşme (Var), Kasımpaşa’da Hamidiye Çeşmesi (Var), Kasımpaşa’da Mahmud Ağa Mezarlığı yanı (1305 tarihli çeşme olabilir), Jandarma Kışlası altındaki çeşme, Teşvikiye Caddesi’nde cami duvarında kitabesiz çeşme (Var), Arab Cami’nde (mevcut çeşmelerden biri olabilir), Mecidiyeköy cami önündeki çeşme (Yok).

Zincirlikuyu Yazarlar Sokağı'ndaki çeşme günümüze ulaşmamıştır. Daha önce yapılan araştırmalar da yer alan fotoğraflardan Yazarlar Sokak'ta bulunan çeşmenin mermerden yapılmış bir Hamidiye Çeşmesi olduğu anlaşılmaktadır.

Harbiye Askeri Müze içerisindeki çeşme, Harbiye Askeri Müzesi bahçesindeki çeşme, Alman Konsolosluğu girişindeki çeşme, Darphane bahçesindeki çeşme, Abdülhamid Çeşmesi (Ertuğrul sitesi içinde), Yıldız Cami bahçesindeki Hamidiye Çeşmesi, Orhaniye Kışlasındaki Hamidiye Çeşmesi, Yahya Efendi Dergâhı'ndaki çeşme, Yahya Efendi Dergâhı altındaki çeşme, Akaretler Valide Çeşme, Kuruçeşme Cami önündeki çeşme, Bahriye'de havuz dâhilindeki çeşme (Deniz Müzesinde), Yıldız'da Jandarma Mektebi'ndeki çeşme (dikim evinde), İhlamur Kasrı'ndaki çeşme malzeme ve tasarım özellikleri ile korunmuş olarak günümüze ulaşmış çeşmelerdir (Şekil 12). Sadece bu çeşmelerin bazılarında hafif kirlilik ve yosun oluşumu gibi basit temizlik gerektiren koruma sorunları görülmektedir.

Özgün halinde Nusretiye Cami önünde bulunan II. Abdülhamid çeşmesi⁴⁹ 1957 yılında Maçka'ya taşınmıştır (Şekil 13). Yakın bir zamanda koruma ve onarım çalışmaları yapılan çeşme iyi durumdadır ancak suyu akmamaktadır.

Firuzğa Cami önündeki çeşme, Ortaköy Cami Meydanı'ndaki Hamidiye Çeşmesi, Galatasaray Lisesi duvarındaki çeşme, Sait Bey Çeşmesi (Teşvikiye Cami altında), Yıldız Posta-Yıldız Caddelerinin kesiştiği yerdeki çeşme, Şehit Kazım Sokağı- Selamlık Caddesi'nin kesiştiği yerdeki çeşme, Eğriçinar Sokağı-Asariye Caddesi'nin kesiştiği yerdeki çeşme, Şeyh Zafir Efendi Teknesi'ndeki çeşme, Kasımpaşa'da Hamidiye Çeşmesi, Kasımpaşa'da Mahmud Ağa Mezarlığı yanındaki çeşme, Jandarma Kışlası altındaki çeşme, Teşvikiye Caddesi'nde cami duvarındaki kitabesiz çeşme ile Arap Cami'nde olan çeşme (mevcut çeşmelerden biri olabilir) çevresel etmenler, hatalı onarım ve bakımsızlıktan kaynaklı belirli bozulmalara sahiptirler.

Kirlilik, çatlak, parça kaybı, pas oluşumu ve çeşitli yüzey yıpranma türleri çeşmelerde yaygın görülen koruma sorunlarıdır. Çeşmelerin çoğunluğu yağmur suyu ile yıkandıklarından ve bazı çeşmelerde de zaman zaman temizlik çalışmaları yapıldığından çok yoğun kir birikimleri olmamakla beraber sadece bazı çeşmelerin süslemeleri gibi girintili kısımlarında siyah kabuk oluşumları gözlenmiştir. Ancak uzun yıllar koruma ve onarım çalışmalarının yoksun kalan ve konumu itibarıyla yağmur suyu ile yıkanamayan Galatasaray Lisesi duvarında bulunan Hamidiye Çeşmesi'nde yoğun bir kirlilik söz konusudur ve bu durum form kaybına yol açabilecek form yumuşamalarına sebep olmuştur (Şekil 14).

Çeşmelerde görülen yüzey yıpranma tipleri göz önünde alındığında da, şekerlenme biçiminde ortaya çıkan ayrışmalar mermerden imal edilmiş bütün çeşmelerde bir sorun olarak bulunmaktadır. Çeşmelerdeki önemli bir diğer sorun da, görsel açıdan uygun

49 Çeşme planı için bk. Pilehvarian, Urfalıoğlu ve Yazıcıoğlu 2000, 203.



Şekil 12: Solda Hamidiye Camii içindeki çeşme, ortada Yahya Efendi Dergahı altındaki çeşme, sağda Ertuğrul Sitesi içindeki II. Abdülhamid Çeşmesi.



Şekil 13: II. Abdülhamid Çeşmesi. Solda Nusretiye Camii önünde özgün yerinde iken (Eski İstanbul Arşivi, 2020); sağda Maçka Parkı yakınlarına taşındıktan sonraki hali.



Şekil 14: Solda Galatasaray Lisesi duvarındaki çeşme, ortada Eğriçınar Sokağı-Asariye caddesi'nin kesiştiği yerdeki çeşme, sağda Şeyh Zafır Efendi Tekkesinde'ki çeşme.

olmamasının yanı sıra, tuz üretmesi ve ısıl genleşme katsayısının farklı olmasından ötürü mermere zarar veren çimento bağlayıcı harç, sıvaların onarım ve bütünleme maksadıyla kullanılmış olmasıdır. Bu tür yanlış malzeme ve kötü işçilikle yapılan hatalı onarımlar sonucunda çeşmelerin bir kısmı özgün görünüm ve detaylarını yitirmişlerdir (Şekil 15).



Şekil 15: Yıldız Posta- Yıldız Caddelerinin kesiştiği yerdeki çeşme.

Bütün çeşmelerin özgün muslukları kaybolmuştur. Bunların yerleri ya boş bırakılmış ya da buralara günümüz muslukları takılmıştır. Musluklar dışında bazı çeşmelerin parçaları da günümüze ulaşamamıştır. Dökme demirden yapılan bazı Hamidiye Çeşmelerinin üzerinde yer alan alemler ile musluktan akan suyun giderde toplanmasını sağlayan mermer hazneleri günümüze ulaşamamıştır. Mermerden yapılan bazı çeşmelerin ise kurnası ve/veya ayakları kaybolmuştur. Günümüzde bu kayıp parçaların yerleri boş kalmış ya da bu kayıp parçalar yerine farklı form ve malzeme özelliklerine sahip yeni parçalar eklenmiştir (Şekil 16,17).

Yapılan araştırmalar sonucunda Çeçen'in tespitleri sırasında olmadığını söylediği iki çeşmenin özgün konumlarında durdukları tespit edilmiştir. Bu çeşmelerden ilki Galatasaray Lisesi bahçesinde dökme demirden yapılan Hamidiye Çeşmesi'dir. Günümüzde koruma ve onarım çalışmaları yapılmış olan çeşmenin tüm özgün parçaları üzerinde durmaktadır.⁵⁰ İkinci çeşme de Şeyh Zafir Efendi Tekkesi Bahçesinde bulunan II. Abdülhamid Çeşmesi'dir. Bu çeşmenin de koruma onarım çalışmaları yapılmıştır. Ancak çeşmeye ait eski fotoğraflar değerlendirildiğinde çeşme kitabelerinin, silme ve plastırlarının günümüze ulaşmadığı anlaşılmaktadır.

50 Bu çeşme parçalarından birisi eskiden Hamidiye Çeşmelerinde kullanılan sifon musluklara ait bir parçadır. Bu musluk parçası Hamidiye Çeşmeleri üzerinde bulunan tek özgün örnek olması bakımından önemlidir



Şekil 16: Kasımpaşa Kızılay Meydanı'ndaki Hamidiye Çeşmesi'nin soldaki eski haline göre (Eski İstanbul Arşivi, 2020), hem kurnası hem de çeşme üstünde yer alan vazosunun günümüze ulaşamadığı anlaşılmaktadır (Cangül, 2020).



Şekil 17: Solda Ortaköy'de bulunan dökme demirden üretilen Hamidiye Çeşmesi'nin 1940'lı yıllardaki hali (Eski İstanbul Arşivi, 2020), Sağda: Aynı çeşmenin Ortaköy Meydanında günümüz görünümü. Çeşmenin önünde bulunan mermer haznesi ve çeşmenin oturduğu mermer kaide günümüze ulaşamamıştır.

3.6. Kayıp Çeşmeler ve İshale Hattı Dışına Taşınan Çeşmeler

İstanbul'u gösteren eski fotoğraflardan Hamidiye Suyu ishale hattının geçtiği bölgelerin araştırılması ve Hamidiye Çeşmelerinin yerlerini gösteren listeler ile desteklenmesi ile günümüze ulaşamayan bazı Hamidiye Çeşmelerine ait bilgilere ulaşmak mümkündür.

Sular Müdürü Nazım tarafından hazırlanan liste, İSKİ arşivinde bulunan liste ve İsmail Remzi tarafından hazırlanan plan üzerinde Şişli Etfal Hastanesi önünde bulunduğu bilgisi olan ama günümüze ulaşamayan çeşmenin, eski bir fotoğraf aracılığıyla hastanenin girişinde yer alan dökme demirden üretilmiş bir çeşme olduğu anlaşılmaktadır (Şekil 18). Nazım'a ait listede 1 adet Nişantaşı'nda Hayrettin Paşa köşesinde durduğu belirtilen çeşmenin de eski bir fotoğrafı aracılığı ile⁵¹ mermerden imal edilen bir Hamidiye Çeşmesi olduğu anlaşılmaktadır (Şekil 18).

Hamidiye Sularının verildiği bölgelerden biri de Beyoğlu'dur. Günümüzde Beyoğlu'nda Galatasaray Lisesi'nin bahçesinde duran bir çeşme ile Galatasaray Lisesine ait bahçe duvarında bulunan bir diğer çeşmeden başka çeşme kalmamıştır. Sular Müdürü Nazım listesinde Almanya Sefareti'ne karşı bir çeşmenin olduğunun bilgisi bulunmaktadır. Bu çeşmenin görüldüğü iki eski fotoğraf aracılığıyla çeşmenin kendine ait bir destek duvarı ile duran mermerden imal edilen bir Hamidiye Çeşmesi olduğu anlaşılmaktadır (Şekil 19).

Galip Dede Caddesi'ni gösteren eski bir fotoğraf ile 1950'li yıllara tarihlenen bir diğer fotoğrafta mermerden imal edilmiş bir Hamidiye Çeşmesi görülmektedir (Şekil 20). Sular Müdürü Nazım'ın listesinde bu çeşme Yüksek Kaldırım'da mezarlık yanında bulunan çeşme olarak gösterilmiştir. İsmail Remzi tarafından hazırlanan plan üzerinde ise bu çeşme Tünel-Yüksek Kaldırım'daki çeşme olarak kayıtlıdır. 1950'li yılları gösteren fotoğraftan mezarlık duvarında bulunan çeşmenin kurnasının kırık olduğu anlaşılmaktadır. Ancak günümüze ne çeşme ne de mezarlık ulaşamamıştır.

Yapılan araştırmalar sırasında geçmiş yıllarda mermerden yapılan iki adet Hamidiye Çeşmesi ile iki adet dökme demirden yapılmış Hamidiye Çeşmesi'nin Hamidiye Sularına ait ishale hattı dışındaki semtlere taşındığı anlaşılmaktadır. Mermer çeşmelerden biri Avcılar'da İstasyon Caddesine taşınmıştır, diğeri ise Sarıyer'de iskele karşısındadır (Şekil 21).

Avcılar'da İstasyon Caddesi'ne taşınmış olan çeşme, günümüzde Hamidiye Çeşmesi olarak bilinmektedir. Ancak Sarıyer'e taşınan çeşme, Ali Bey Çeşmesi olarak anılmaktadır. Aslında Ali Bey Çeşmesi eskiden Büyükdere Vapur iskelesinin karşısında yer alan Türk Klasik Mimari Üslubunda bir çeşmedir. Çeşme 1943 yılında biraz geriye alınırken zarar görmüş bu nedenle yerine başka bir çeşme yerleştirilmiştir.

51 Osmanlı Dönemine ait eski fotoğraf albümlerinde mermerden yapılmış bazı Hamidiye Çeşmelerinin açılış fotoğrafları bulunmaktadır.



Şekil 18: Sağda Şişli Etfal Hastanesi önünde duran çeşme, Solda Nişantaşındaki Hamidiye Çeşmesi (Eski İstanbul Arşivi, 2020).



Şekil 19: Alman Konsolosluğu önünde bulunan Hamidiye Çeşmesi (Eski İstanbul Arşivi, 2020).



Şekil 20: Hamidiye Çeşmesi 1910 yılı (Şirin, 2020), sağda aynı çeşmenin 1950'li yıllardaki hali (Eski İstanbul Arşivi, 2020).

Şekil 21:

Solda Avcılar İstasyon Caddesine taşınan Hamidiye Çeşmesi (Cangül, 2020), Sağda 1945-50 li yıllara tarihlenen bir fotoğrafta Ali Bey Çeşmesi (Eski İstanbul Arşivi, 2020).



Eski kaynaklardaki kayıtlara göre orijinal çeşmenin eski harfler ile yazılı iki satırlık kitabesi bulunmaktadır.⁵² Taşınan Hamidiye Çeşmesinin ayna taşının üzerinde yer alan Abdülhamid Tuğrası ile Hamidiye Çeşmesi yazısı silinmiştir yerine Türkçe ile yazılmış Ali Baba Suyu ibaresi yer almaktadır.

Dökme demirden yapılmış olan çeşmeler ise günümüzde Kadıköy ilçesinde bulunmaktadır. Kayışdağı Suyu Çeşmesi olarak bilinen çeşmelerden biri Göztepe’de Tütüncü Mehmet Caddesi ile Fahrettin Kerim Gökay Caddesi’nin birleştiği yerde (Şekil 22), diğer çeşme ise Sahrayıcedit Mahallesi Sinan Sokak’ta yer almaktadır. Kayışdağı Suyu’nun Kadıköy’e getirilmesine 1926 yılında karar verilmiş, 1930 yılında tamamlanan ishale ile İçerenköy, Sahrayıcedit, Erenköy, Göztepe, Kuyubaşı Bostancı ve Kadıköye su vermeye başlanmıştır.⁵³ Kayışdağı Sularına ait ishele hattının Hamidiye Sularına ait ishale hattından daha sonraki bir tarihte yapılmış olması nedeniyle Kayışdağı Sularının Kadıköy’e getirilmesi esnasında çeşitli sebeplerle özgün yerlerinden alınan ya da atıl vaziyette bulunan Hamidiye Sularına ait çeşmelerin su temini içi kullanıldığı düşünülmektedir. Ayrıca bu çeşmelerin süsleme ve biçim özellikleri incelendiğinde dökme demirden yapılmış Hamidiye Çeşmeleri ile bire bir aynı özellikte oldukları, çeşmelerin kaidelerinde de tıpkı diğer çeşmelerdeki gibi Fransızca yazılmış üretici bilgisinin yer aldığı tespit edilmiştir.⁵⁴

52 Egemen, 1993, 115.

53 Hut, 2011, 651.

54 Çeşmelerin form özellikleri kopya olamayacak kadar detaylı ve zenginlidir. Dökme demirden yapılan Hamidiye Çeşmelerinde çeşme için iki delik bulunmaktadır. Biri suyun aktığı yerde diğeri de basma düzeneğine denk gelen yerdedir. Bu çeşmelerdeki muslukların kaybolması üzerine çeşmelere klasik bir musluk takılmış basma düzeneğine ait noktada bulunan delik ise bir kartuş ile kapatılmıştır. Özgün yerinde duran dökme demirden yapılmış Hamidiye Çeşmeleri için geçerli olan bu durum söz konusu bu çeşmeler için de geçerlidir.

SONUÇ

20. Yüzyıl Başlarında inşa edilen Hamidiye Suyu Tesisleri ile İstanbul'a ilk kez basınçlı su verilmiştir. Kültür ve endüstri mirasımızın önemli yapıları Hamidiye Sularına ait tesisler; su maslakları, Cendere Pompa İstasyonu, Hamidiye Su Terazisi, Balmumcu Su Deposu ve yüzü aşkın sayıda çeşmelerdir. Fakat önemli bir kültür mirası olan Hamidiye Suyu Tesislerine ait bazı yapılar ile çeşmelerin birçoğu günümüzde korunamamıştır. Suyun toplandığı haznelerin bir kısmı günümüze ulaşmıştır ama yapılar ve tesisatları eskidiği için kullanılmamaktadırlar. Cendere Pompa İstasyonu'nun restorasyonu yapılmış, müze olarak hizmet vermesine yönelik izinleri alınmış ve projesi yapılmış olmasına rağmen bu fikir hayata geçememiştir. Balmumcu'da bulunan su deposu yıkılmış, yerine çok katlı bir yapı yapılmıştır. Levent'te bulunan su terazisi bakımsız kalmıştır. Hamidiye Suyu Tesislerine ait önemli yapı gurubunu oluşturan çeşmelerin ise çok az bir kısmı günümüze ulaşabilmiştir. Hamidiye Çeşmelerinden Yıldız ve Dolmabahçe sarayındaki çeşmelerin bir kısmı korunmuş olmasına rağmen zaman zaman yapılan müdahaleler ile yerleri değişen çeşmelerin olduğu anlaşılmıştır. Hamidiye Suyu Tesisleri ile hem Yıldız Sarayı, hem de şehre kaliteli içme suyu sağlanmıştır. Bu suyun halka ulaşmasını sağlamak amacıyla II. Abdülhamid birçok çeşme inşa ettirmiştir. İşçilikleri son derece özenli olan bu çeşmelerden bazıları biçim özellikleri ve malzemesiyle Hamidiye Suları ile özdeşleşmişlerdir. Yapılan çalışma göstermiştir ki en büyük kayıp sokak çeşmelerinde olmuştur. Yapılan tespitler 31 tane Hamidiye Çeşmesinin günümüze ulaştığını göstermiştir. Bu çeşmelerden 16 tanesinde koruma ve onarım çalışmaları yapılmış, çalışmalar sonrasında da çeşmeler şebeke suyuna bağlanarak hizmet vermesi sağlanmıştır. Diğerlerinin ise tahrip olan tesisatlarının yenilenmemesi sonucunda suyu kesilmiş, uzun yıllar bakımsız kalarak ayna taşları ya da hazneleri kırılmış, hava kirliliğinden kaynaklı yüzeylerinde birikimler oluşmuş, kötü onarımlar sonucu çeşme parçalarının form özellikleri değişmiş ve biyolojik oluşumlardan kaynaklı zarar görerek tahrip olmuşlardır.

Bu çalışma ile ayrıca tarihsel süreç içinde yerleri değiştirilmiş ve günümüze ulaşamamış saraylar dışındaki bazı Hamidiye Çeşmeleri ile ilgili bilgi sağlanmıştır. İstanbul'u gösteren eski fotoğraflar değerlendirilerek ve İstanbul'da alan çalışması



Şekil 22: Göztepe'de Tütüncü Mehmet Caddesi ile Fahrettin Kerim Gökay Caddesi'nin birleştiği yerde duran dökme demir çeşme (Z dergisi, 2020)

yapılarak kayıp olan dökme demirden ve mermerden yapılmış çeşmelerin araştırılması kolaydır. Ancak diğer kayıp çeşmelerin araştırılması için detaylı inceleme gerekmektedir. Hamidiye Suyu Tesisleri kültür ve endüstri mirasımızın önemli bir yapı topluluğudur ve kaybolmaya yüz tutan bu değerli mirasın yaşatılması gerekmektedir. Bu nedenle bir proje kapsamında kaybolan diğer çeşmelerin akıbetinin araştırılması, yeri değişen çeşmelerin de özgün konumlarının belirlenmesine ihtiyaç duyulmaktadır. Bu hususta İSKİ arşivleri ile il ve ilçe belediyeleri arşivlerinde yapılacak kapsamlı bir araştırmayla bu çalışma desteklenebilecektir.

Hamidiye Suyu Tesisleri, su yapılarının işleyişini yansıtan bir mühendislik örneği olması ayrıca mimari ve üslup açısından döneminin anlayışını yansıtmaları ile hem tarihimizin hem de kültürümüzün önemli bir eseridir. Bu nedenle günümüze ulaşan tesise ait yapıların ve çeşmelerin bütüncül bir yaklaşım ile korunması gerekmektedir. Bu amaçla tesise ait yapılar ve çeşmelerin gerekenlerinde koruma onarım çalışmaları yapılmalıdır. Yapılacak koruma ve onarım çalışmaları sırasında da çeşme ve yapılar için tarihsel araştırma yapılmalı, çeşmelerin özgün konum ve biçimleri, uğradıkları müdahaleler vb. bilgiler elde edilmelidir. Mevcut ve özgün durum araştırması sonucunda rölöve, restitüsyon ve restorasyon projeleri hazırlanmalıdır. Koruma ve onarım projelerinin detaylı olarak hazırlanabilmesi için strüktürel hasarlar saptanmalı, bozulma ve malzeme analizleri yapılmalı, müdahalelerin yöntemi, malzeme özelliklerine ve bozulmaların niteliğine göre belirlenmelidir. Onarımlar esnasında da tüm çeşmelerin tesisatı yenilenmeli, dönemin çeşme musluklarına benzer bir formda yeni üretilmiş musluklar yerleştirilmelidir.

Ancak unutmamak gerekir ki Hamidiye Suyu Tesislerine ait yapılar ve çeşmeler için yapılacak olan tüm koruma uygulamaları, toplumsal bilincin oluşmaması durumunda yetersiz kalacaktır. Bu nedenle Hamidiye Suyu Tesislerine ait yapılar ve çeşmelerin su teminine ait sistemdeki yerleri, birbirleri ile olan ilişkileri, kültür varlığı olarak önemleri ve korunmalarının gerekliliği anlatılarak toplumun gereken kesiminde koruma bilinci oluşturulmalıdır. Bunların dışında ayrıca gelecekte kullanıma ve çevresel etmenlere bağlı yıpranmanın azaltılması için ise düzenli gözetim ve bakım gereklidir.

KAYNAKÇA

- Atatürk Kitaplığı (2020). Atatürk Kitaplığı İnternet Sitesi, Koleksiyonlarımız, <http://ataturkkitaligi.ibb.gov.tr/>, 10 Mart 2020.
- Cangül (2020). Hamidiye Çeşmesi <https://www.canercangul.com/> Erişim Tarihi: 5 Ekim 2019.
- Çeçen, K. (1992). İstanbul'un Vakıf Sularından Taksim ve Hamidiye Suları. İstanbul: İstanbul Su ve Kanalizasyon İdaresi Yayınları.
- Çeçen, K. (1999). İstanbul'un Osmanlı Dönemi Suyolları. İstanbul: İstanbul Su ve Kanalizasyon İdaresi Yayınları.
- Egemen, A. (1993). İstanbul'un Çeşme ve Sebilleri. İstanbul: Arıtan Yayın Evi.
- Ertuğ, N. (2006). İstanbul tarihi çeşmeler külliyesi (Cilt 1-3). İstanbul: İSKİ Yayınevi.
- Erkan, K. (2008). *Sultan İkinci Abdülhamid Han'ın Hamidiye Menba Suları ve Çeşmeleri*. İstanbul: Çamlıca Basım Yayın.
- Eski İstanbul Arşivi (2020). <http://eski.istanbulium.net/> Erişim Tarihi: 10 Mart 2020.
- Gültaş, D. (2008). *Raimondo D'aronco: İstanbul'daki Yapılarında Cephe Biçimleniş ve Detayları* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Yıldız Teknik Üniversitesi/ Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul
- Hamidiye (2019) <https://hamidiye.istanbul/> Erişim tarihi: 5 Ekim 2019.
- Kal'a, Ahmet (Yay.yön.), vd., (2000). *19. ve 20. Yüzyılda İstanbul Suları*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi İstanbul Araştırmaları Merkezi Yayınları.
- Karakuş, F., (2019). İstanbul'daki Osmanlı Dönemi Tarihi Su Sistemleri'nin İncelenmesi, Türk Hidrolik Dergisi, 3(1) 14-29
- Kaya, N., (1998), *Cendere Su Pompa İstasyonu Restorasyon Projesi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi/ Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul
- Kursun, Z., Kayserilioğlu, S., Songur, S., Ozan, D., Mazak, M., (2006). *Bâki Kente Âb-ı Bekâ Hamidiye*. İstanbul: Hamidiye Kaynak Suları A.S.
- Nazım Bey. (1925). *İstanbul Vilayeti Şehremaneti'ne Evkâf'dan Devr Olunan Sular*. İstanbul: İstanbul Şehremaneti Matbaası. (Kaynağın orijinal metni için bkz.: Millet Kütüphanesi. Ali Emiri Mtf. 626.)

- Nirven, S. N. (1946). İstanbul Suları. İstanbul: İstanbul Halk Basımevi.
- Pilehvarian, N., Urfaloğlu, N., ve Yazıcıoğlu, L., (2000). *Osmanlı Başkenti İstanbul'da Çeşmeler*, YEM Yayınları, İstanbul
- Şirin, İ., (2020) Eski İstanbul (Old İstanbul), <https://www.pinterest.es/irfansirin/ eski-istanbulold-istanbul/> Erişim tarihi: 10 Mart 2020.
- Sönmezer, Ş., Şahin, S. (2014). Hamidiye su terazisi tarihi, mimarisi, işlevi. *BELLE TEN*, 78(282), 599-610.
- Tanışık, İ. H. (1943). İstanbul Çeşmeleri (Cilt 1-2). İstanbul: Maarif Vekilliği Antikite ve Müzeler Müdürlüğü.
- Tanyeli, G., (2010), Cendere - Hamidiye Pompa İstasyonu Restorasyonu Proje ve Uygulama Süreci, Kâgir Yapılarda Koruma ve Onarım Semineri, İstanbul: KUDEB
- Uğuryol, D. (2011), *Yıldız Sarayı (Yıldız Teknik Üniversitesi) Bahçesindeki Çeşmeler: Belgeleme ve Koruma Önerileri* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Yıldız Teknik Üniversitesi/ Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul
- Uğuryol, D. (2015). Yıldız Teknik Üniversitesi Bahçesindeki Çeşmelerin Özellikleri ve Koruma Çalışmaları Kapsamında Belgelemesi, *Milli Saraylar Sanat-Tarih-Mimarlık Dergisi*, 13, 71-89.
- Yurdakul, İ., (2010). Aziz Şehre Leziz Su Dersaadet (İstanbul) Su Şirketi (1873-1933). İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Z dergisi, (2020). İstanbul'un kaynak sularından hatıralar Haluk Perk koleksiyonu içme suyu pul ve mühürleri. <https://www.zdergisi.istanbul/>, 5 Ekim 2019.

Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı - Osmanlı Arşivi Belgeleri

Y.PRK.AZN.00022.00012.001, 25 Temmuz 1901.

Y.PRK.AZN.00023.00021.002.002, 30 Temmuz 1902.

Y.MTV.00243.00032.001.001, 19 Nisan 1901.

Y.MTV.00280.00029.001, 6 Kasım 1905.

Y.MTV.00280.00029.002, 2 Kasım 1905.

Y.MTV.00288.00053.001, 6 Ağustos 1906.

Y.PRK.TNF.00007.00035.001.001, 21 Eylül 1902.

Y.MTV.00288.00053.001, 6 Ağustos 1906.

Y.MTV.00243.00032.001.001, 2 Mayıs 1903.

Y.MTV.00243.00032.001.001, 7 Nisan 1903.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

Sanat Tarihi Dergisi

ISSN 1300-5707

Cilt: XXIX, Sayı: 2 Ekim 2020

Ege University, Faculty of Letters

Journal of Art History

e-ISSN 2636-8064

Volume: XXIX, Issue: 2 October 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

TR DİZİN
ULAKBİM

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

MSGSÜ İSTANBUL RESİM HEYKEL MÜZESİ KOLEKSİYONUNDA YER ALAN ÖRNEKLER IŞIĞINDA II. MEŞRUTİYET VE ERKEN CUMHURİYET DÖNEMLERİNDE DESEN UYGULAMALARI*



THE SECOND CONSTITUTINAL AND EARLY REPUBLICAN ERA DRAWING PRACTICES IN THE LIGHT OF MSFAU ISTANBUL PAINTING AND SCULPTURE MUSEUM COLLECTION*

Feyza AKDER**

Öz

II. Meşrutiyet ve Erken Cumhuriyet dönemleri desen uygulamalarını incelemek için en önemli arşiv T. C. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim Heykel Müzesi koleksiyonudur. Desen bir nesneyi temsil eden veya biçiminin sınırlarını çizgilerle belirleyen şekil, plan ya da eskiz yapma tekniği ya da sanatı olarak tanımlanabilir. 18. yüzyıldan itibaren Osmanlı kurumlarının ders programlarına girmiştir. Erken Cumhuriyet döneminde önemi artmış olsa bile konu ile ilgili çok az akademik çalışma yapılmıştır. Desenlerle ilgili neredeyse hiç kayıt tutulmamıştır. Müzenin sunduğu desen çeşitliliği ve koleksiyonun kapsadığı dönem 19. yüzyıldan itibaren Osmanlı ve Türkiye desen tarihinin ana hatlarını çıkarmaya elverişlidir. Bu amaçla, desenler kendileri hakkındaki en önemli belgeler kabul edilmiş ve desenler biçimsel olarak incelenmiştir. Mekteb-i Harbiye, Sanâyi-i Nefise Mekteb-i Âlisi ve Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (DGSA) ders programlarındaki terminoloji, desen dersleri için yayınlanan Hoca Ali Rıza'nın taş baskı albümler ve müzede yer alan örnekler bir arada ele alındığında desen tarihine ilişkin ipuçları ortaya çıkmaktadır. Dönemleri ve kaynakları karşılaştırarak incelemek, desen konusunda Fransız kaynakların etkisini, Mekteb-i Harbiye'de uygulanan ders programının içeriğini ve 20. yüzyıl desen uygulamalarının önemini ortaya çıkartmaktadır.

Anahtar kelimeler: *desen, Mekteb-i Harbiye, Sanâyi-i Nefise, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Hoca Ali Rıza*

* Bu makale, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda 2015 yılında Prof. Dr. Semra Germaner danışmanlığında tamamlanan "T.C. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Resim Heykel Müzesi Desen Koleksiyonu" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

* This article is produced from the doctoral thesis titled "MSFAU Painting and Sculpture Museum Drawing Collection" which was completed in 2015 under the supervision of Prof. Dr. Semra Germaner, in Mimar Sinan Fine Arts University, Institute of Social Sciences, Department of Art History.

** Dr. Arş. Gör., Koç Üniversitesi, VEKAM, Ankara.
ORCID ID: 0000-0003-3883-2155 ♦ E-mail: feakder@ku.edu.tr

Abstract

The most significant archive of the 2nd Constitutional era of the Ottoman Empire and the Early Republican Era drawing practices in Turkey is the Mimar Sinan Fine Arts University Istanbul Painting and Sculpture Museum's drawing collection. The drawing collection consists of 2745 drawings of 51 artists presenting the drawing practices over a century. The majority of the drawings in the collection are nudes and landscapes. Drawing had been a part of various Ottoman educational institutions' curriculum since the late 18th century and its importance increased in the Early Republican Era. And the outcomes of these practices were gathered in this museum as it was constituted within the State Academy of Fine Arts (*İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi*).

However, the academic studies on the subject remain very limited, and there is a scarce number of documentation on drawings other than the inventory of the museum. The variety of examples over 150 years makes it possible to draw the outlines of the Ottoman and the Republican drawing chronology. As a result, the most important documentation of the drawings is themselves. In order to determine the outlines of the chronology, the common ground of the drawings was examined which is the drawing techniques and curriculums. Thus the drawings are evaluated in a formalist view.

The examination made simultaneously with the terminology emerged in the Military Academy (*Mekteb-i Harbiye*), Academy of Fine Arts (*Sanâyi-i Nefîse Mekteb-i Âlîsi*), and the State Academy of Fine Arts (*İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi*) curriculums, the drawing method prepared by Hoca Ali Rıza (1858-1930), reveals the tension of cultural shifts on art education, especially on the drawing courses. In Turkish art history literature drawing has been evaluated as the significance of originality. However these drawings also reveal that it was utilized as a very important part of studio training. The drawing method by Hoca Ali Rıza is peculiar the Military Academy and it was also appreciated by civil artist. Also some models were produced for these classes. Figure drawing and nude studies in drawing classes were an achievement of the Academy of Fine Arts (*Sanâyi-i Nefîse Mekteb-i*) and continued in the State Academy of Fine Arts (*Devlet Güzel Sanatlar Akademisi*) with its own devices produced for classes such as mold statues and night classes for further studying (*cour de soir*).

The collection exemplifies the choices between the difference between the Ottoman military schools, Academy of Fine Arts (*Sanâyi-i Nefîse Mekteb-i*), and the State Academy of Fine Arts (*Devlet Güzel Sanatlar Akademisi*) in the Republican Era; as well as the disengagement from the realist esthetic towards post-structural views. Hence the drawings are another artistic practice that exemplifies the cultural influences and contrasts, as well as the paintings dating to the chosen period. One of the striking outcomes of this evaluation implies that the Military Academy' (*Mekteb-i Harbiye*), drawing curriculum was influenced by Western practices not only in the establishment of the drawing classes but all through the 19th century. The drawing collection determines these influences were dominant up to the 1960s in the mentioned academies that continued through the Turkish Republic.

Keywords: *drawing, Mekteb-i Harbiye, Ottoman art drawing, State Fine Arts Academy, Hoca Ali Rıza*

Giriş:

Desen, bir nesneyi temsil eden veya biçiminin sınırlarını çizgilerle belirleyen şekil, plan ya da eskiz yapma tekniği ya da sanatı olarak tanımlanabilir. 19. yüzyılda ve Erken Cumhuriyet dönemlerinde desen çalışmaları yurt dışında eğitim alan öğrenciler, askeri okullarda (özellikle Mekteb-i Harbiye’de) verilen dersler ve Sanâyi-i Nefise Mekteb-i atölyeleri olmak üzere üç kol üzerinden ilerlemiştir. Desen uygulamaları, 18. yüzyıl sonundan itibaren Osmanlı İmparatorluğu’nda resmî okullarda ders programına girmiş, pek çok sanatçının üzerinde durduğu bir konu olmuştur.¹ Ancak, Türkçe literatürde resimden ayrı bir konu olarak çok az incelenmiş; terminolojisine neredeyse hiç değinilmemiştir. Sanat eleştirisi metinlerinde, desen sanatçının öznelliğini en iyi aktardığı araç; gerçek yeteneğini sergilediği çalışmalar olarak nitelendirilmiştir. Sanatçılar; deseni, gözü ya da çizgisi kuvvetlidir biçiminde övülmüştür. Ancak bu nitelermeler sanat tarihinin temel uğraşı olan tanımlama ve sınıflandırma yapmaya yardımcı değildirler. Bu yönde araçlarının geliştirilmesi gereklidir.

II. Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemi desen tarihine ilişkin en önemli resmî koleksiyon olan Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Resim Heykel Müzesi koleksiyonu desen tarihine ilişkin düşünsel araçları geliştirebileceğimiz bir alan sunmaktadır. Bu makalede yer alan görüşlere Müze koleksiyonunda yer alan, 51 sanatçının 97 desen defteri ve 2745 deseni incelenerek ulaşılmıştır.² Koleksiyon bize yüzyılın üzerindeki bir sürenin desen uygulamalarını sunmaktadır. Kapsadığı süre, eser sayısı ve sanatçı çeşitliliği bakımından koleksiyon tektir; Türkiye’de bu kapsamda başka bir koleksiyon yoktur. Bu sayı bol veri sunmakla beraber bir çalışmanın dağılmadan, tutarlı şekilde yazılması için oldukça kabarıktır. Desenler, yüzyıldan uzun desen eğitimi uygulamalarının birbirine eklenen kısımları olarak ele alındığında bir süreklilik, ölçü ve dayanak sağlanmıştır. Sanatçıların desen eğitimleri, eğitimleri veren kurumlar ve eğitimcilerin karşılaştırılarak incelemek desenlerle ilgili sistemli bilgileri sunar.

Tanzimat, I. ve II. Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemi desen tarihi üzerinde çalışırken karşılaşılan problem, eserler hakkında müze envanter defteri dışında yok denecek kadar az kayıt olmasıdır. Dolayısıyla eserlerin kendileri araştırmanın en can alıcı belgesidir. Nitekim, desenler üzerinde ikonografik değil biçimci bir inceleme yapılmış; desenlerin yapıldığı okullardaki desen eğitim programı, atölyelerin genel işleyişleri desenlerin sınıflandırılması için kullanılmıştır. Bu inceleme sonunda ileride görüleceği gibi çizgi deseni (*dessin au trait*) ve gölge deseni (*dessin ombre*) arasında yapılan tercihler; askeri okullar ile Sanâyi-i Nefise Mekteb-i ve Devlet Güzel Sanatlar Akademisi arasında yapılan konu seçimi farklılıkları; Cumhuriyet döneminde resim sanatındaki

1 Çolak, 2011, 2; Cezar, 1995, 126; Berk, 1943, 75-92.

2 Bu makalede yer alan bilgilerin tamamı MSGSÜ İstanbul Devlet Resim Heykel Müzesi’nin 29.03.2007 tarihli envanter defterinde yer alan bilgilere dayanmaktadır. Envanterde desenler ayrıca bir kategori olarak belirtilmediği için araştırmada kâğıt üzerine fügen, sangin, kurşunkalem, karakalem, mürekkepli kalem, keçe kalem, çini mürekkebi, mavi mürekkep ve mürekkeple uygulanan eserler üzerinde durulmuştur.

estetik anlayışın post-yapısalcı ve kübik etkilerle realist biçimden uzaklaşmanın temelleri, kısacası Sanâyi-i Nefîse Mekteb-i ve Devlet Güzel Sanatlar Akademisi arasındaki farklar görülecektir. Araştırmada tek tek eserler, sanatçıları, okulları, sanat eleştirisi ve terminolojiye yönelik pek çok sonuç elde edilmiştir. Çalışmanın en çarpıcı sonuçlarından biri desen eğitimi konusunda kurumların, kişilerin hatta kültürlerin Osmanlı Devleti, Türkiye Cumhuriyeti ve Avrupa ülkelerinin birbirleri ile kurdukları iletişim ve ortaklıklardır. Askeri okulların yurt dışındaki desen uygulamaları ile kurduğu ilişki ve karşıtlıklar çalışma boyunca ulaşılan önemli sonuçlar arasındadır. Etkileşimi ortaya çıkaran konulardan biri 19. yüzyıl Fransa'sı, Osmanlı İmparatorluğu ve 20. yüzyıl Fransa'sı, Türkiye Cumhuriyeti arasındaki ortak desen terminolojisidir. Ortaklığı vurgulamak üzere Türkçe terimlerin yanlarına Fransızca karşılıkları yazılmıştır. Müze koleksiyonunda 1969 yılına kadar tarihlenen desenler vardır. Ancak bu makalede Erken Cumhuriyet dönemine kadar yapılan desenler incelenecektir. Makale Hans Hofmann (1880-1966) ve André Lhôte (1885-1962) atölyelerinde eğitim alan öğrencilerin 1931 yılında yaptıkları desenleri ile sonlanmaktadır.

19. Yüzyıl'da *École Des Beaux-Arts*, Fernand Cormon'un (1858-1930) Atölyesi ve Hüseyin Avni Lifij (1886-1927)

19. yüzyıl boyunca *École des Beaux-Arts*³ tüm dünyada resim sanatının en önemli merkezi olmuş, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki eğitim kurumları, özellikle Sanâyi-i Nefîse Mekteb-i Âlîsi ve sanat çevreleri tarafından bir yeterlilik ölçüsü olarak algılanmıştır. Hem askeri hem sivil öğrenciler eğitimlerine devam etmek üzere yurtdışına, ağırlıklı olarak Fransa'ya gönderilirler.⁴ Öğrenciler yurda döndüklerinde atölyelerde desen dersi vermişlerdir. Bu nedenden ötürü *École*'ün desen programını Mekteb-i Harbiye ve Sanâyi-i Nefîse Mekteb-i Âlîsi'nde verilen eğitim ile karşılaştırmak iki okulun özelliklerini belirginleştirecek, ders programlarında listelenen terminolojinin kaynağının anlaşılmasına yardımcı olacaktır.

École, kuruluşundan itibaren nesnelerin geometrik düzenlilikleri ya da bir bütün oluşturdukları desen kuramına odaklanmıştır.⁵ Desen, okul programının bel kemiği olduğu kadar *École*'ün giriş sınavlarını geçmek için önemli bir aşamadır. Derslere kabul edilmek isteyen adayın desen konusunda iyi bir eğitim almış ve başlangıç aşamalarını geride bırakmış olması gerekir. Başlangıç aşamalarıyla ilgili dersler çeşitli liselerde, bölgelerdeki güzel sanatlar okullarında ve özel atölyelerde verilir. Atölyelerdeki dersler, temel desen eğitimi, özellikle 1830-1848 yılları Temmuz Monarşisi boyunca, canlı

3 Fransa'daki *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, 1648 yılında kurulmuş; ancak 1793'de Roma Konkuru (*Prix de Rome*) ile beraber kaldırılmıştır. 1795 yılında, beş bilim ve sanat dalından oluşan *Institut Nationale des Sciences et des Beaux-Arts*'a bağlı olarak tekrar kurulmuştur. Okulun adı, 1863 yılında III. Napolyon döneminde yapılan değişikliklerle *École des Beaux-Arts* olmuştur. Milner, 1989, 9. *École des Beaux-Arts* 'tan bundan sonra kısaltma olarak *École* olarak söz edilecektir.

4 Artun, 2007, 34, 45, 130, 140, 157, 160, 195.

5 Moore, 1977, 145-174.

modelden desen ve resim, eskizlerle kompozisyon çalışmaları ve kopyadan oluşur. Bütün bu çalışmaların amacı, *École* giriş sınavında öğrencinin akademik desen çizebilmesidir.⁶

École'ün giriş sınavına öğrenci hazırlayan atölyelerdeki ilk çalışma, beden parçalarının alçı büstlerini betimleyen gravür veya taş baskıları kopyalamaktı. Canlı modelden çalışmalar, atölyelerde en son yapılan çalışmalardı. Kopya çalışmasında, gravür ya da taş baskıyla oluşturulan desenler, genellikle bir desen albümünde yer alıyordu. Konturlarla oluşturulan çizgi deseni (*dessin au trait*) ile konturlar ve gölgeli alanların birleşimiyle yapılan gölge deseni (*dessin ombre*) olmak üzere iki tipti. 19. yüzyıl Fransız desen anlayışı, kontura vurgu yapıyordu. Bu çizgi deseni (*dessin au trait*) olarak adlandırılıyordu. Öğrenci planları, iç konturların olduğu çoklu detaylar olarak değil, bir bütün olarak görmesi gerektiğini bu şekilde öğreniyordu.⁷ Öğrenci, kopya çalışmalarında genellikle kısa paralel çizgileri birleştiriyordu. Oyuklar ise çapraz taramalarla (*hachures*) oluşturuluyordu. Tarama, resimsel bir çalışmanın güzelliğini veya ifadesini vurgulayarak ortaya çıkarmak için icat edilmemişti. Aksine, taklit (*imitation*) sürecinin doğasından kaynaklanan bir gereklilik ve Temmuz Monarşisi yöntemi olarak anılıyordu. Bu yöntem, ışık ve gölge etkileri kullanmak için zaman zaman mekanik etki bıraksa da doğru kontur çizgileriyle doğayı ortaya çıkarmanın iyi bir yolu ve 19. yüzyıl desen anlayışının önemli bir parçasıydı.⁸

Öğrenci, modellerin yer aldığı kitaplardan kopya aşamasında gölge deseninde (*dessin ombre*) başarılı olduktan sonra alçı modellere (*à la bosse*) geçebiliyordu. Bu aşama, öğrencinin ışık ve gölge konusundaki duyarlılığı ve bilincini arttırmak için düşünülmüştü. Alçı modeller, çeşitli beden parçalarından *Belvedere Torsu*'na kadar uzanan bir süreçte çalışılıyor ve bu aşamadan sonra doğadan çalışmaya (*à la nature*) başlanıyordu. Alçı model (*à la bosse*) aşamasındaki öğrencinin ışıklı alanlardan koyu alanlara doğru gidişi ara tonları (*demi-teinte*) kullanarak oluşturması gerekiyordu. Her desen çalışmasının önemli bir aşaması, düzeltmeydi (*la correction*). Düzeltme uygulanarak yani iç konturlardaki çoklu detaylar ihmal edilip, önem dış kontura verilerek, sanatçının perspektif etkilerini ihmal etmesi bekleniyordu. Atölyelerin uyguladığı müfredata göre bir öğrenci bu aşamaları geçtikten sonra canlı modelden figür çalışmalarına başlıyordu.⁹

6 Boime, 1986, 27. Temmuz Monarşisi, Fransa'da 1830 yılında meydana gelen Temmuz Devrimi sonucu X. Charles'in devrilerek Louis-Philippe'in tahta çıkmasıyla başlayan döneme verilen isimdir; 1848 yılında İkinci Fransız Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla sona ermiştir. Akademik desen (*académie*), sadece çıplak bir modelin resmi ya da deseni değildi. Akademik desen, antik bir duruşta anlatılan ahlaki bir değer veya üstün bir duygu durumunun çizilmesiydi. Bu ölçüye göre etüdü ve akademik deseni birbirinden ayırmak gerekir. Çıplak modelin verdiği pozun hangi amaç için çizildiği ve pozun karakterinin ne olduğu desenin sınıflandırılması açısından belirleyicidir. (Elderfield, 1996, 57.)

7 Boime, 1986, 28.

8 Boime, 1986, 23-26, *École*'ün eğitim anlayışı doğa ve antik etrafında çevreniyordu. Antik eserlerin sadeliğinin öğrenciye bütünlüklü bir bakış açısı kazandıracığı düşünülüyordu. Sadelik ve sadeleştirme özellikle deseni gereksiz detaylardan arındırmaya ve belli bir derecede soyutlamaya götürüyordu. (Boime, 1986, 29.)

9 Boime, 1986, 28.

Desenin daha soyut ilkelere doğru gelişmesi, betimsel geometriye verilen (*dessin géométral*) önemden kaynaklanıyordu. Betimsel geometri, sanatçıya nesnelerin yüksekliklerini ve özellikle iç yüzeylerini doğru açılarla birleştiği noktada yansıtan bir plan içinde görmeyi öğretiyordu. Bu sistem, nesnenin perspektife göre bir açıdan görüntülenen manzarası yerine, görünen bütün kenarları bir anda algılamasını sağlıyordu. Bu soyutlama süreci, geleneksel olarak, “geliştirme” olarak adlandırılıyordu. Geliştirme, sanatçının nesneleri gerçek boyutlarında görmesine izin veriyordu.¹⁰ Desenden beklenen önemli özelliklerden biri de tamamlanmış (*fini*) olmasıydı. Tamamlanmak, çizgisel alanlara renk uygulanmasıydı.¹¹

19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu’nda desen eğitimi veren askeri okullar ve 1882 tarihinden itibaren Sanâyi-i Nefise Mekteb-i Âlisi Fransız desen eğitiminden farklı derecelerde etkilendiler. Ancak II. Meşrutiyet döneminde desen eğitimini ağırlıklı Fransa’da alan sanatçılar da vardır. Hüseyin Avni Lifij’in Müze koleksiyonunda bulunan, Paris’teki atölye çalışmaları bu gruba verilebilecek en iyi örneklerden biridir. Cumhuriyetten önce Fransa’ya resim eğitimi almak üzere gönderilen öğrenciler arasında müze koleksiyonunda desenleri olan iki sanatçı vardır: Osman Hamdi Bey (1842-1910) ve Hüseyin Avni Lifij.¹²

Lifij Paris’te akademi üyesi Fernand Anne Piestre Cormon’un (1845-1924) atölyesine devam etmiştir.¹³ Sanatçının burada yaptığı desenler günümüzde Müze koleksiyonun önemli bir parçasıdır.¹⁴ Cormon, 1866’da *École des Beaux-Arts*’da

10 Moore, 1977, 147.

11 Temmuz Monarşisi’nin yöntemleri 1863 yılında sekteye uğradı ve *École* derslerinin içeriğinde ve okulun idaresinde birçok değişiklikler yapıldı. Desen dersleri, Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc’ün (1814-1879) çok etkili olduğu 1863 reformuyla radikal şekilde değişti. III. Napolyon Hükümeti’nin de desteğini arkasına alan Viollet-le Duc, 1863 yılında akademik desen (*academie*) çalışmalarının önemini inkâr etmeden, okul programında şu değişiklikleri önerdi: Akademi profesörlerin sergi açılışlarını kontrol etmeyecekti, saf desen dersleri malzeme ve tekniğe yönelik derslerle- resim, heykel, mimari- desteklenecek, *École*’ü okuldan bağımsız bir kurul denetleyecek, Roma Konkuru (*Prix de Rome*) okul tarafından idare edilip sonuçlandırılmayacaktı. Boime, 1986, 20.

12 Müze koleksiyonunda Osman Hamdi Bey’e ait sadece *Yazmalı Profil Kadın* adlı (env. no. 1005-5841) desen çalışması bulunmaktadır. Bu desende 19. yüzyılın ikinci yarısında Paris’te üzerinde durulan desen tekniklerinin çoğu kullanılmış, ara tonlar ve renk üzerinde çalışılmış, figür hafif tonlama ile geri plana bağlanmıştır. Desenin tarihi belirtilmemiştir; ancak desen sanatçının aile ve yakın çevresini resimlerinden biridir. Bu nedenle sanatçının yurda döndükten sonra yaptığı düşünülmektedir. Makalede Paris’te yaptıkları kesin olan Lifij’in desenlerine yer verilmiştir.

13 Fernand Cormon 1866 yılında *École des Beaux-Arts*’a kabul edilmiş, 1868 Salonu’nda *Cain* adlı eseri sergilenmiş, ilerleyen yıllarda mezun olduğu okulunda akademisyen olmuştur. İbrahim Callı, Namık İsmail Yeğenoğlu, Nazmi Ziya Güran, Ali Sami Boyar, Feyhaman Duran, Hüseyin Avni Lifij ve Hikmet Onat I. Dünya Savaşı’ öncesi Paris’te Cormon’un atölyesine devam etmişlerdir (Güler, 2014, 15, 19-21).

14 Fernand Cormon ve ileride değinilecek olan Hans Hofmann ve André Lhôte’un derslerini nasıl yürüttüğü ve deseni nasıl açıkladığına ilişkin kaynaklar bu sanatçıların atölyelerine devam eden

Cabanel'in öğrencisi olmuş ve desen konusunda başarılı kabul edilmiştir. Bu atölyede modelden desen, anatomi ve perspektif dersleri verilmiştir.¹⁵ Cormon'un derslerinin nasıl yapıldığı ile ilgili bilgiler genel kuralları anlatan kitaplardan daha açık bir şekilde Lifij'in desen eğitimini ve desenin anlamını gösterir. Cormon desen yaparken, modelden belli bir mesafede, bütün dekor bir anda görüntülediğinde, modelin figürünü tamamen görebileceği ve deseni modelle aynı boyutta çizilebileceği mesafede durur. Ara tonlarla figürün ana hareketini ve yapısını, duruşun dengesini ve vurgusunu da belirlemek için çizer. Daha sonra, bu desenin üzerine kopya kâğıdı (*calque*) yerleştirir. Bundan sonra, gerektiğinde modelin yanına yaklaşarak konturun karakterini ve hatların ayrıntılarını ve en karakteristik noktaları, kurşunkalemle desen nihayet tamamlanmaya kadar çalışır. Çalışma genellikle 30,5 cm'den daha büyük olmaz ve eskiz yağlıboya tabloya uyarlanmak için bu şekilde büyütülür.¹⁶

Lifij'in Müze koleksiyonunda yer alan *Sırtı Dönük Kadın* (Resim 1) adlı deseni sanatçının olgunluk döneminde yaptığı bir desendir.¹⁷ *Sırtı Dönük Kadın* sanatçının *Çeşmebaşı* duvar resmindeki kadın figürlerinden birinin ön çalışmasıdır. Bu sanatçının desenleri ve tabloları arasındaki güçlü ilişkiyi göstermektedir. Figür, duvar resmine başına bir örtü ve eline güğüm eklenmenin dışında, elbisenin ucundaki kumaş kıvrımına kadar birebir aktarılmıştır. Lifij, kalabalık insan gruplarının yer aldığı resimleri yaparken figürleri tek tek çalışmış daha sonra tuvalde bir arada grupları oluşturmuştur. *Sırtı Dönük Kadın*'da figürün duruşu belirgin bir ruh halini yansıtır, konturlar öne çıkmıştır ve tamamlanmışlık duygusu figürü daha da ortaya çıkaracak beyaz tebeşir ile sağlanmıştır. Sanatçının İstanbul'a döndükten yedi yıl sonra yaptığı bu çalışma, Fransa'da aldığı desen eğitimini eserlerine yansıttığını göstermektedir.

Mekteb-i Harbiye ve Hoca Ali Rıza (1858-1930)

19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda desen dersleri veren kurumlardan biri Mekteb-i Harbiye'dir. Mekteb-i Harbiye askeri bir okuldur ve sanat dersleri vermek öncelikli amacı değildir. Ancak desen dersleri okulun programında önemli bir yer almıştır. Okuldan Türk sanat tarihi için birçok önemli ressam yetişmiştir.¹⁸ Bunlardan biri Hoca

ABD'li ve İngiliz öğrenciler tarafından yazılan anılara dayanmaktadır. Ancak kısa bir anekdot dışında Hikmet Onat, Hoca Ali Rıza, Mösyö Gués, Warnia Zarceki gibi Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti'nde ders veren hocaların nasıl desen öğrettiklerine dair bir kayıt gösterilen tüm çabaya rağmen bulunamamıştır.

15 Baytar-Okkalı, 2020, 127. Avni Lifij'in müze koleksiyonunda bulunan *Notlu Çıplak Erkek* adlı deseni (env. no. 2103-8405) üzerine aldığı not için bkz: Gören, 2020, 45, 110, 111.

16 Hartrick, 1921, 72, 73. Archibald Standish Hartrick (1864-1950), Paris'te hem *Académie Julian* hem de *Atelier Cormon*'da çalıştıktan sonra desen ve desen eğitimi çalışmalarına İngiltere'de devam etmiştir.

17 Çeşmebaşı duvar resmi eskizi için bkz: Gören, 2001, 109.

18 Sami Yetik'in 1940 yılında yayınladığı *Ressamlarımız* adlı kitapta asker ressamların adları ve yaşamları detaylı bir şekilde verilmiştir. Kitabın ikinci cildi yayınlanmadan Yetik vefat eder. Ancak sadece ilk ciltte 48 asker ressamın yaşamı ve çalışmaları yer almaktadır. Yetik, 2016.

Ali Rıza'dır. Hoca Ali Rıza hiç yurt dışına çıkmamış olmasına rağmen sözünü ettiğimiz etkileşimin içinde yer almıştır.

Mekteb-i Harbiye'deki desen derslerinin tam olarak nasıl yürütüldüğü hakkındaki bilgiler sınırlıdır. Konuyla ilgili en detaylı kaynak, Mehmet Esat'ın (1851-1919) *Mir'at-ı Mekteb-i Harbiye* adlı kitabıdır. Mehmet Esat, "1847 yılına doğru ancak okutturulabilen fünün vech-i ati aynen yazıldı. Bunlar arasında ilm-i menâzır, ilm-i hal ve terkiib-i ecsam, resim dersleri bulunmaktadır" diye yazmıştır.¹⁹ Metinde kullanılan terim resim olmakla beraber 19. yüzyılda desen, resim; yağlıboya tablo resim, nakış terimleri ile karşılanmaktadır.²⁰

Mirat, ders programı öğrenciler ve eğitimcilerle ilgili temel bilgileri içerse de uygulamaların nasıl yapıldığını, ne derece önemli kabul edildiklerini açıklamaz. Bu soruların cevaplarının bir kısmı Müze koleksiyonundaki Hoca Ali Rıza'ya ait 18 desen defterinde, sanatçının 1899 tarihinde kaleme aldığı raporda ve 1900 tarihinde yayınlanan, öğrencilerin desen çalışmaları için hazırladığı taş baskı albümlerde bulunmaktadır.

Hoca Ali Rıza, 1858 yılında, Mekteb-i Harbiye'de resim derslerinin başlamasından 11 yıl sonra doğmuş ve ilk sanat derslerini hattat olan babası, Üsküdarlı Süvari Binbaşı Mehmet Rüştü Efendi'den almıştır.²¹ Hoca Ali Rıza okula başladığı zaman Harbiye'nin ders programında yer alan desen dersleri çeşitlenmiştir.

Okulun içindeki yaşam, desen derslerinin askeri öğrenciler arasında nasıl karşılandığı ve programda yazan derslerin nasıl yapıldığı ile ilgili nadir anlatıların en erken tarihli *Kismet or the Doom of Turkey* (1853) (*Türkiye'nin Kısmeti ya da Laneti*) adlı kitapta bulunmaktadır. Hoca Ali Rıza okula kayıt olmadan 32 yıl önce, 1847 yılında yapılmış olan gözlemler, kullanılan malzemeler, öğrencilerin desenle kurdukları ilişki ve seçilen konularla ilgili bilgi vermektedir. Kitaba göre öğrencilerin en büyük eğlencelerinden biri desen yapmaktır. Bu çalışmalarda Fransız tebeşiri ve suluboya kullanılarak Paris'ten gelen taş baskılar, mimari ornamalar ve kopya çalışmaları icra edilir.²²

1851 yılında ders programı bütün hocaların katıldığı bir toplantıda yenilenir. Buna göre Harbiye'nin birinci yılında hendese-i resmiyye, menâzır ve tarama dersleri; ikinci yılında fenn-i makine ve eşkâli dersi yer alacaktır. Üçüncü yıl dersleri arasında

19 Mehmet Esat, 1892, 25-26'dan aktaran Çolak, 2011, 224.

20 Arseven, 1975, 1646, 1647'den aktaran Cezar, 2011, 106. Mehmet Vahit Bey (1873-1931)'in 1915 yılında yayınlanan *Istılâhât-ı Mühimme-i Sınâiye Hakkında Mütâla'ât*'ında *Dessin ve Peinture* maddesi şu şekildedir: Bu istilâhların her ikisi de bilâ-temyiz öteden beri (resim) kelimesiyle tercime edilegelmiş ise de aralarında fark-ı azîm vardır. Evvel-emirde *dessin* eşyâyı muhtelifen kurşun kalem veya ince demir kalemle ve bir takım çizgilerle tarz-ı iraesî ve *coloeur* yani renk tabirinin de zıddıdır. İşte (resim) ve (sınât-ı tersim) dediğimiz budur. Bu takdirde (ressâm) dahi *dessinateur* kelimesinin tercümesi olur. *Peinture* ise bir şahıs veya bir şeyin hutut ve elvân ile tasviridir; binâenaleyh bu kelimenin lisânımızda mürâdifî (nakış) dır. Bostancı, 2003, 30.

21 Kızıltoprak, 2003, 218. Şerifoğlu, 2018, 13-14.

22 Mac Farlane, 1853, 49, 50, 51.

resim ve desen gerektirecek bir ders yer almazken dördüncü yıl haritalar tersimi, beşinci yıl için resim dersi verileceği karara bağlanmıştır.²³1850-1851 eğitim döneminde yani Hoca Ali Rıza doğmadan yedi yıl önce ders programına eklenen nebatat resmi ve fenni makine ve eşkâli örneklerine sanatçının Müze koleksiyonunda yer alan desen defterlerinde rastlıyoruz (Resim 2).²⁴ Sanatçı bu desenleri, öğrencilerinin desen çalışmalarını destekleyeceğini düşündüğü taş baskı albümlerinde de kullanmıştır. Bu bize derslerin olumlu sonuç verdiğini, Hoca Ali Rıza'nın da bu kanıda olduğunu ve albümler basıldığında okulda 47 yıldır verilmekte olan bu derslerin desen eğitiminin bir parçası haline geldiğini göstermektedir. Müzede yer alan desen defterlerinde Hoca Ali Rıza'nın birçok makine deseni olduğu gibi bunların bir kısmı da taş baskı albümlerine basılmıştır.²⁵

Daha önce *École* ve *École*'ye öğrenci yetiştiren atölyelerdeki desen eğitiminde önemini belirttiğimiz tarama (*hachures*) tekniği, bir ders başlığı olarak Harbiye ders programında dikkat çekici ağırlıktadır. Harbiye'de, 1856-1866 yılları arasında resim ve çizimle ilgili tarama derslerinin hangi sınıflara verildiği şu şekilde sıralanmıştır: Erkân-ı Harbiye 4. yıl; Harbiye 1, 2, 3, ve 4. yıl; Mektebi-i Fünun-u Harbiye'de Piyade ve Süvari Sınıfı 1. ve 2. yıl; Topçu ve istihkâm sınıfı iki yıl boyunca tarama dersini almaktadır.²⁶ Hoca Ali Rıza'nın desenlerinde de özellikle dikey taramalar etkileyici bir titizlikle yapılmıştır (Resim 3).²⁷

1877 yılında, Hoca Ali Rıza'nın askeri okula girmesinden iki yıl önce, derslerin içerikleri yeniden çeşitlendirilmiştir. Programda, hendese-i resmiye, menâzır, gölge, enva-i resim, harita, gölge, fenn-i kutuğ, karakalem resim, siba resmi, çini ile resim, boyalı resim, resim kopyası, modelden resim, tarama, müsvedde, çizgi resmi, kopya, modelden resim, tabiattan resim ve mefasil bahsi (anatomi ve eklemler), fotoğrafçılık, elbise tarihi yer almaktadır.²⁸ Gölge *dessin ombre*, modelden resim *dessin a la bosse*, tarama *hachures*, çizgi resim *dessin au trait* olarak *École*'de temel dersler ve terminoloji olduğunu incelemiştik. Kopya yani *imitation* ise *École*'ye girmeden önce tamamlanması gereken bir konudur. Bu derslerin Hoca Ali Rıza'nın okula kayıt olmasından önce ders programına girmesi yurt dışına çıkmamış Hoca Ali Rıza'nın Fransız desen uygulamaları ile bağını kuran ilk olgudur.

23 Çolak, 2011, 224; 225.

24 Hoca Ali Rıza, *Nebatat deseni örneği*, 1. Desen Defteri, 69. Sayfa, 20.7x14.2 cm, kâğıt üzerine kurşun kalem, imzalı, env. no. 1868 8034; *Makine çizimi örneği*, 1. Desen defteri, 34. Sayfa, 12.6x16.7 cm, kâğıt üzerine kurşunkalem, imzalı, env. no. 1868 8034.

25 Hoca Ali Rıza, *Makine çizimi örneği*, 1. Desen Defteri, 34. Sayfa, 12.6x16.7 cm, kâğıt üzerine kurşun kalem, imzalı, env. no. 1868 8034.

26 Çolak, 2011, 228, 229.

27 Hoca Ali Rıza, 1. Defter, 57. Sayfa, 18.7x12.8 cm, kâğıt üzerine kurşun kalem, 29 Eylül Pazar (yıl belirtilmemiş), imzalı, env. no. 1868 8034. Sol alt köşesinde "A. Rıza İncir Köyü'nde Sultan Çayırı'nda 29 Eylül Pazar" yazmaktadır. Eserin üzerindeki metin Etem Coşkun (Aşçıyan Sahaf) tarafından okunmuştur.

28 Çolak, 2011, 230.

1877 yılında ortaya çıkan bir farklılık da modelden resimdir. Modelden resmin Mekteb-i Harbiye’de nasıl uygulandığını anlamamıza Hoca Ali Rıza’nın 1899 yılında yazdığı rapor yardımcı olmaktadır. Raporda ikinci sınıf öğrencileri için seçilen modellerin minyatür çeşme, değirmen, kurnalı çeşme ve şato olduğu; ancak öğrencilere doğadan çalışma yaptırmak için en iyi yolun sandalye, küçük ev eşyası çalışmak olduğu görüşündedir.²⁹ Dolayısıyla bu modellerin bir kısmı bir döneme kadar minyatür mimari biçimler daha sonra da küçük ev eşyaları şeklinde olduğunu düşünebiliriz. Hoca Ali Rıza’nın Mekteb-i Harbiye öğrencilerinin desen çalışmaları için hazırladığı taş baskı albümlerinde yer alan kurnalı çeşme, meyve, makine örnekleri ve fener gibi ev eşyalarını da uzun yıllar ders programının uygulanma biçimi ile açıklamak mümkündür (Resim 3).

Okul programında yer alıp da Hoca Ali Rıza’nın defterlerinde örneklerini göremediğimiz iki ders haritalar tersimi ve kopyadır (*imitation*). Defterlerde örnekleri olmamakla beraber, Hoca Ali Rıza kopya ile desen öğrenme fikrini Mekteb-i Harbiye’ye uyarlar ve 1888 yılından itibaren öğrencilerin kopya ile çalışacakları albümler hazırlar. 1888-1889 ders yılında, ders programına eklenen dersler hendesî resim ve tatbikatı ve mimari eşkâli ile istihkamat-ı cesime eşkâli ve nazariyattır. 1901-1902 ders yılında yağlıboya resim dersini Piyade Binbaşı Ali Rıza Bey (Hoca Ali Rıza) vermektedir.³⁰

Hoca Ali Rıza’nın eğitimi sırasında yaptığı çalışmalarla ilgili müze koleksiyonunda yer alan bir çalışması 7. Defter, 17. sayfasında bulunan desendir (Resim 4). Bu desenin kesin olarak hangi derste yaptırıldığı konusunda elimizde yazılı bir kaynak yoktur. Ancak altında “*Geçmiş zaman fi. 9 Nisan Sene 303 (1887) senesi Perşembe günü Harbiye Mekteb-i İdadisi’nde, üçüncü senesinde çizmiş olduğum şekildir*” yazmaktadır.³¹ Desen üst üste konulan halka, konik, üçgen ve dikdörtgen prizmaların ışık ve gölgeyi ortaya çıkararak çalışılmış kompozisyonudur. Prizmaların yer aldığı düzlem belirtilmemiştir. Diğer defterlerde benzer geometrik biçimlerde yapılmış çalışmalar bulunmaktadır; ancak bunların üzerinde tarih yoktur.³² Bu desen Hoca Ali Rıza’nın öğrenciliği sırasında modelden desen çalışmaları yaptığını, bunların bazılarının konusunun temel geometrik biçimler olduğunu gösterir (Resim 4).³³

Desende yer alan modeller üç boyutlu geometrik biçimlerden oluşmaktadır. Bu desen dersleri ile geometrik sadeliğin ilişkilendirildiğini gösterir. Ancak elimizde dersin içeriğini ve mantığını anlatan kayıtlı bir belge ya da desen ile ilgili yazılmış bir risale olmadığı için bu iki olgu birbirine benzer birer uygulama olarak değerlendirmekle yetiniyoruz.

29 Kızıltoprak, 2012, 122.

30 Çolak, 2011, 230.

31 Eserin üzerindeki metin Etem Coşkun (Aşiyen Sahaf) tarafından okunmuştur.

32 Hoca Ali Rıza, 1. Defter, 17. Sayfa, 12.7x16.9 cm, kâğıt üzerine kurşun kalem, imzalı (Envanter no 1868-8034).

33 Müze koleksiyonunda bulunan benzer örnekler şunlardır: Hoca Ali Rıza, 1. Defter, 67. sayfa, b, kâğıt üzerine kurşun kalem 1909, imzalı, env. no. 1878-8044; 1. Defter, 17. Sayfa, 12.7x16.9 cm, kâğıt üzerine kurşunkalem, imzalı, env. no. 1868-8034.

Hoca Ali Rıza'nın Taş Baskı Albümleri

Hoca Ali Rıza'nın öğretim yaşamındaki önemli çalışmalarından biri ders programına değinirken kısaca sözü edilen, askeri okullardaki öğrencilerin kopya (*imitation*) ile desen çalışmaları için hazırladığı taş baskı albümleridir. Bu albümler hakkında sanatçının uzun süre düşündüğü ve çalıştığına ilişkin en önemli kanıt 1899 yılında Harbiye'deki desen eğitimiyle ilgili hazırladığı rapordur.³⁴

Rapora göre öğrencilere verilen doğadan resim yapma yöntemi çok önemlidir ve gelişmiştir; ancak öğrencilerin en temel konu olan çizgi çalışmalarında kendilerini geliştirebilmeleri için *Rehber-i Tersim* adıyla yayınlanacak bir kitabın derslerde kullanılması da faydalı olacaktır. Benzer bir albüm, hüsn-i hat için bulunmaktadır. Resim için hazırlanacak kitapta “*zihnen kurgulanan şekillerin üzerinden kalemle geçerek*” çalışan öğrenciler resim sanatının temelini oluşturan muhtelif çizim usullerinde deneyim kazanacaklardır.³⁵

Doğrudan *Rehber-i Tersim* adlı bir yayın çıkarılmamıştır. Hoca Ali Rıza, raporuna uygun olarak, 1900 yılından itibaren askeri okullardaki resim derslerinin düzenini sağlamak ve öğrencilerin başarılı olmalarına yardım etmek için okullara özgü üç sınıf için 30 modellenmiş, üç albüm çizmiş ve bastırmıştır.³⁶

Hoca Ali Rıza'nın taş baskı albümlerini değerlendirmenin bir başka yolu da bunları 19. yüzyılda Fransa'da yayımlanan benzer albümler ile karşılaştırmaktır. Bu inceleme, bize Fransa'da yayımlanan desen albümlerinin 19. yüzyıl sonu Osmanlı İmparatorluğu'nda yürütülen desen çalışmalarını etkilediğini gösterdiği için önemlidir.

Fransız ressam ve *École* hocalarından, uzun yıllar desen derslerini yöneten Adolphe Yvon'un (1817-1893) 1867 yılında yayımlanan *Méthode de dessin* adlı kitabında (*Méthode de dessin a l'usage des écoles et des lycées contenant l'enseignement analytique de l'art du dessin*) 26 sayfada 24 taş baskı bulunuyordu. Adolphe Yvon, kitabında aslında *École*'deki öğrencilerden daha alt seviyede, liselerde okutulması için yazdığı kitabında desenle ilgili temel kuralları anlatıyordu. Yvon, yine de, *École*'de sürdürdüğü derslerde de bu kuralları uyguladı. Yvon, kitapta aynı anda hem desen geleneğine bağlı hem de bu gelenekten daha serbest bir yöntem öneriyordu. Bir sanatçının çizgiler ve şekillerle ilgili bilgiye sahip olması gerekiyordu; ancak bir figürü geometrik biçime indirgemek için dikkatli olması lazımdı. Çizim, yatay ve dikey çizgilerle karşılaştırıldığında, üzerinde iyice düşünülmüş açıları olan özetleyici çizgilerin yerleştirilmesiydi. Öğrenci, özetleyici ve rehber niteliğindeki çizgileri çizdiğinde, figürün bunlara göre yerleştirilmesine odaklanabilirdi. Eğer ana çizgiler ve oranlar doğruysa geriye bir tek detaylar kalıyordu.³⁷ Adolphe Yvon'un *Méthode de dessin* 'inde yer alan 24 desen kopya yaparak çalışılmak üzere hazırlanmış çizgi desenlerdir (*dessin au trait*).

34 Kızıltoprak, 2012, 119.

35 Kızıltoprak, 2012, 119.

36 Turgut-Cebeci, 2014, 26, 27, 28, 29. Şerifoğlu, 2018, 54.

37 Ireson, 2011, 6.

Oryantalist, akademik Fransız ressam, heykeltıraş ve akademi üyesi Jean-Léon Gérôme ve desen dersleri ile ünlü Fransız ressam, taş baskı sanatçısı Charles Bargue'nin birlikte hazırladıkları *Cours de dessin* adlı desen metotları da ün kazanan desen eğitimi kitaplarındandı. 1866 ilk defa yayınlanan kitabı ve benzer örnekleri, tıpkı 19. yüzyıl *École des Beaux-Arts* müfredatında olduğu gibi öğrencilerin doğayı idealist ve gerçekçi bir şekilde yaklaşmasını sağlamaya çalışıyordu. Kitap, tıpkı atölyelerin eğitim programlarında olduğu gibi, alçı kalıp modellerle çalışmaya başlayıp nü-akademik çalışmalarla sonlanan üç bölümden oluşuyordu.³⁸

Cours de dessin, 19. yüzyıl figür çizimiyle ilgili önemli bir belgedir. Bir taş baskı uzmanı olan Charles Bargue, baskı için kalıpları hazırlıyordu. Kitapta yer alan desenleri kimlerin çizdiği kesin olarak bilinirse de Gérôme ve arkadaş çevresine ait oldukları düşünülmektedir. Birinci bölüm, alçı modelden çalışmalara (*modèles d'après la bosse*) ayrılmıştı. Kullanılan alçı kalıplar, ünlü antik heykellerin kısmi ve tam erkek ve kadın bedenleriydi. Çizim yapılırken dikkat edilmesi gerekenler açıklık, süreklilik kazanan kontur, biçimlerin geometrik sadeleşmesi ve biçimlerin ritmik sıralanışıydı.³⁹ İnsan figürü, desen eğitiminde başlangıç düzeyinde bir bütün olarak değil, parça parça ele alınıyordu. Kitapta yer alan levhalarda bulunan parçalar, tamamlanmış bir desen ve genellikle sol yanında yer alan bir şemayla beraber verilmişti. Şema, modelin çizilmeye başlaması için gerekli optik konturu (*mise en trait*) gösteriyordu. Dış kontur (*contour exterior*) tamamlandıktan sonra ışık-gölge değerlerinin verilmesi; yani modle işlemi için üç teknik vardı. Bu tekniklerin ilki silerek (*estomper*), hafif çizgilerle belirleyerek (*graner*) ve özellikle baskı için uygun olan karşılıklı çapraz çizgilerle tarama (*hachures*). Bu son aşamada önemli olan karakter ve anatomik bütünlüktü.⁴⁰ Gérôme'un kitabından yapılacak kopya çalışması ise Yvon'un aksine gölge deseni (*dessin ombre*) çıkarmaya uygundu.

Yvon'un ve Gérôme-Bargue'nin kitapları insan figürüne odaklandıkları, beden bütünlüğünü ışık gölgeye göre ortaya çıkarmaya çalıştıkları için Hoca Ali Rıza'nın desen önerisinden farklıdır. Hoca Ali Rıza bütünü oluşturan araçlar olan parçalara ya da planlara değil çizgilere odaklanılması gerektiğini ve çapraz ve dişli çizgilerin öğrenciler tarafından tanındıkça doğa karşısında daha iyi resim yapılabileceği görüşündeydi. Hoca Ali Rıza'nın taş baskı albümlerinde yer alan çizimler Mekteb-i Harbiye'de kullanılan değirmen, kurnalı çeşme gibi modellerin çizimleriydi. Albümlerde yer alan taş baskılar alçı modellerin değil doğada bulunan nesnelere; örneğin kayalıklar, çeşmeler, fener ve çeşitli makineler gibi biçimlere ait örneklerdi. Kitaplar arasındaki bir başka farklılık da Yvon ve Gérôme-Bargue kitaplarındaki taş baskıların farklı bir kâğıda kopyalanması gerektiği, Hoca Ali Rıza'nın taş baskılarının ise belirli derecelerde tamam olduğu, bazı çizgilerin üzerinden gidilerek albümlerin üzerinde (güzel yazı defterlerinde olduğu gibi) tamamlanabilmesidir. Hoca Ali Rıza öğrencilerin ellerinin belirli ritmik hareketlere ve tekrarlara alışması ile desende yetkinlik kazanılabileceğini öne sürmüştür.

38 Ackerman, 2011, 10.

39 Ackerman, 2011, 18.

40 Ackerman, 2011, 180.

Hoca Ali Rıza'nın raporunda sunduğu desen eğitimi önerisinin Fransa'da bir benzeri *Raphaël, Méthode pratique du dessin*'dir. Her iki albümden de biçimin tamamı veya bir kısmını çizilmiş halde basılmıştır. Öğrenciler basılı çizimleri inceleyip boşlukları tamamlayarak el hareketleri ile ilgili belirli alışkanlıklar geliştirebileceklerdir.⁴¹

Fransa'da yayınlanan desen albümlerinin tamamı *École*'ye devam eden değil, başlangıç aşamalarındaki öğrenciler için yapılmıştı. Hoca Ali Rıza da albümlerini böyle bir grup için hazırladığını raporda belirtmiştir. Hoca Ali Rıza'nın Fransa'da yaygın olarak kullanılan bir ders aracını Mekteb-i Harbiye için geliştirmiş olması çok dikkat çekicidir. Müze koleksiyonunda yer alan 1. Desen Defteri'ndeki çalışmalar bu taş baskıların ön çalışmaları olduğu için çok önemlidirler.

Sanâyi-i Nefise Mekteb-i Âlisi

Sanâyi-i Nefise Mekteb-i Âlisi, II. Abdülhamid döneminde, 1882 yılında kurulan ve İmparatorluğun sadece güzel sanatlar eğitimi veren ilk resmî okuludur.⁴² Bu okulda verilen desen eğitimi, Türkiye sanatının önemli bir parçasıdır; çünkü bu derslerde ilk defa canlı modelden insan deseni çalışmaları resmî bir okulda yapılmıştır.

Sanâyi-i Nefise Mekteb-i Âlisi'nin 1883 yönetmeliğinde desen dersleri "karakalem" olarak adlandırılmıştır. Okulun kurulduğu yıllarda desen derslerinin içeriği, çoğunlukla çiçek ve sair tezyinatı içeren alçı modellerden yapılan çalışmalardan oluşmaktadır.⁴³ Mustafa Cezar'ın (1920-2009) belirttiği, Ali Sami Boyar (1880-1967) ve Hikmet Onat'ın (1882-1977) anılarında aktardığı kadarıyla Sanâyi-i Nefise Mekteb-i Âlisi'nde de insan figürü çalışmalarına başlamak için belli bir süre geçmesi gerekmiştir. Mustafa Cezar, okulun ilk karakalem öğretmeni olan Mösyö Warnia'nın atölyesindeki çalışmaları şu şekilde anlatmaktadır:

41 Desen defterlerinin en büyük boyutlusu, 1. Defter'dir (24.4x17.3 cm.). Bu defterdeki sayfaların çoğunda daha önceden, farklı kâğıtlara yapılmış desenler, sanki fotoğraf albümü oluşturmuş gibi kesilmiş ve aynı sayfaya yapıştırılmıştır. Diğer defterlerin sayfalarında böyle bir uygulama olmamakla beraber her defterin ilk sayfaları ve son sayfalarına doğru çeşitli bilet, çikolata kâğıdı gibi efemeraler yapıştırılmış, renk skalaları oluşturulmuş, Osmanlı Türkçesi ve Fransızca notlar tutulmuştur. Defterlerin içinde çok miktarda Osmanlı Türkçesi yazılmış yazı, şiir ve not da bulunmaktadır. Desen defterlerinin bir kırtasiyeden alınıp alınmadığı ya da belli bir firmanın üretimi olup da yurt içinde ya da yurt dışından edinildiğine ilişkin hiçbir ipucu yoktur. Aksine, çok farklı kâğıtlar birleştirilerek biçimlerle yapılmış, dikilerek ciltlenmiştir. Kullanılan kâğıtlar çeşitli kalınlıklarda ve özelliklerde kâğıtlardır bir kısmı damgalıdır bir kısmı da özellikle üzerine başka bir desen yapıştırılanlar zaman zaman paket kâğıdına benzemektedirler. Defterlere çeşitli bölmeler yapılmış, sadece desenler ve notlarla değil, bir albüm olarak defterlerle de uğraşmıştır. Defterlerde bazı yayınlardan kesilmiş küçük resimler de bulunmaktadır.

42 Cumhuriyet döneminde, İnas Sanâyi-i Nefise Mekteb-i ile birleşerek, 1928 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne (DGSA) dönüşmüştür. Günümüzde Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (MSGSÜ) olarak varlığını sürdürmektedir. Makalede okuldan DGSA olarak söz edilecektir.

43 Cezar, 1995, 465, 467.

Öğrencilikleri Cumhuriyet'in ilanından daha önceki yıllara rastlayan eski Sanâyi-i Nefise Mekteb-i resim bölümü mezunlarından öğrendiğimize göre, zamanımızda resim bölümü galerisinde yani atölye çalışmalarının ilk yılında, heykel ve büst modeller üzerinde yapılan karakalem çalışmaları eskiden alçı tezyinat modelleri üzerinde yapılmakta idi. Yani şimdi karakalemle heykel ve büstlerin resimlerini yapan öğrenci, o zaman karşısına konan ve çoğunlukla çiçek ve sair tezyinatı içeren alçı modellerin resimlerini yapardı.⁴⁴

Sanâyi-i Nefise'nin desen eğitimi programı eleştirilmiş; *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*'nde çıkan bir yazıda Warnia Zarzecki ve Salvatore Valeri'nin desen programının *École* programına paralel olması gerektiği belirtilmiştir:

Sanâyi-i Nefise'yi müzmin devre-i tahsilden kurtarmak, ona ehemmiyetiyle mütenasip bir cereyan-ı itibar vermek arzu ediyor isek Fransa mektebinin programını gözden geçirelim ve vatanımıza muhassehat-ı katiyesi (bilgilerin yararı kesin olduğu) gayri kabil-i inkâr kısımlarını mektebimize bir an evvel tatbik edelim.⁴⁵

Eleştirilmekle birlikte insan figürü çalışmaları ile öne çıkan Sanâyi-i Nefise'de alçı model ve ornaman (tezyinat) çalışmalarının yapılmasının önemli bir nedeni vardır. *École*'de alçı modellerden çalışmalar yapılmaz; ancak *École*'ün giriş sınavlarına hazırlanan öğrenciler bu aşamadan çeşitli hazırlık okullarında geçip, üst düzeyde okula başlamışlardır. II. Meşrutiyet döneminde İstanbul'da böyle bir eğitimi sağlayan hazırlık okulu bulunmamaktadır. Öğrenci, Hikmet Onat gibi, ancak ve ancak desen eğitimi verilen askeri bir okuldan Sanâyi-i Nefise'ye geçmişse bu aşamaları tamamlamış olabilir. Dolayısıyla Sanâyi-i Nefise'de derslerin alçı modelden çalışmayla başlaması doğaldır. Sanâyi-i Nefise Mekteb-i atölyelerinde çekilen fotoğraflardan 1920'lerin sonunda bile öğrencilerin alçı tezyinat çalışmaları yapmaya devam ettiklerini görmekteyiz. Alçı tezyinat yapılan çalışmalardan, okulda zaman içinde canlı model çalışmaları da başlamasına rağmen, yaklaşık 38 yıl vazgeçilmemesinin nedeninin belli bir düzeyde çizim bilgisinin oluşmasını sağlamak olabilir. Nitekim *École des Beaux-Arts* ve bu okulun giriş sınavına öğrenci yetiştiren atölyelerdeki uygulamalar da bu yöndedir.

Koleksiyonda Sanâyi-i Nefise Mekteb-i atölyelerinde yapıldığı düşünülen ve Müze koleksiyonunda yer alan en eski tarihli eser Osman'a aittir (Resim 5). Envanter defterinde ya da başka bir kaynakta Osman'ın kimliğine dair bir kayıt yoktur. Ancak defterde doğum ve ölüm tarihleri 1868-1904 olarak verilmiştir.⁴⁶ *Profil Erkek Portresi*

44 Cezar, 1995, 465.

45 Sami, 2007, 57.

46 Osman, *Profil Erkek Portresi*, 37x28.5 cm, kâğıt üzerine fügen, 1907, env. no. 621 2054. Envanter defterinde Osman'a ilişkin verilen bilgilerde karışıklık vardır; çünkü desenin tarihi 1907 ve sanatçının vefat tarihi 1904 olarak kayıt edilmiştir. Deseni yapan kişi, Sanâyi-i Nefise Mekteb-i'nin ilk mezunlarından Osman Asaf Bora (1868-1934) olabilir. İmzanın bir uzman tarafından araştırılması bu problemi çözebilir.

adı verilen desen profilden çizilmiş yaşlı bir adamın füzen ile yapılmış gölge desenidir. Desenin Sanâyi-i Nefise Mekteb-i atölyelerinde yapılmış olacağını düşündüren ilk özellik Hikmet Onat'ın öğrenciliği sırasında atölyelerin işleyişine dair anlattıklarıdır:

Sanâyi-i Nefise'nin bizim okuduğumuz yıllardaki durumuna gelince, o devirde resme çalışmanın çok zor bir iş olduğunu belirtmeme gerek yok. Ne erkek, ne de kadın çıplak model yoktu, en çirkin erkek modeller bile soyunmak istemezlerdi. (...) Böyle bir ortamda resim ve heykel yapmak istemenin zorluğunu anlarsınız. Modellerimiz bir takım sarıklı, sakallı, pos bıyıklı hamallardı. Sadece portre ve büst yapabiliyorduk.⁴⁷

Osman'a ait *Profil Erkek Portresi* Onat'ın verdiği tarife uygun bir çalışmadır. Sanatçının müze koleksiyonunda bulunan tek deseni füzenle, natüralist bir şekilde yapılmış, profilden, yaşlıca bir erkek portresidir. Sol üst köşeden gelen ışık ve figürün yüzü ve kıyafetleri arasında keskin bir zıtlık vardır. Figürün alınına, yanağına ve sarığına yansıyan ışık, resmedilen kişinin düşünceli ve yorgun halini daha da ortaya çıkarır. Kâğıdın hemen her noktası üzerinde çalışılmış olmasına rağmen belirgin bir çizgi görülmemektedir; model çok başarılı bir şekilde resmedilmiştir. Işık ve gölge farklarını vurgulamak için ara tonlar (*demi-teinte*) ihmal edilmiştir. Gölge deseni (*dessin ombre*) ve silme (*estomper*) teknikleri bir arada kullanılarak oluşturulan desende etki öne çıkmış ve tamamlanmışlık duygusu verilmiştir.

Müze koleksiyonunda Sanâyi-i Nefise atölyelerinde öğrenciler tarafından yapılmış desenlere verebileceğimiz bir diğer örnek Zeki Kocamemi'ye (1900-1959) aittir.⁴⁸ *Önden Erkek Vücudu* adlı desen, akademiktir. Işık gölge, anatomi ve figürün içinde bulunduğu mekânın diğer figürlerle beraber çalışılmasından oluşmuştur. Işık-gölge çalışmalarında ışıklı alanların güçlendirilmesi için belli belirsiz modelin yüzünde ve sobada beyaz renkle ışık vurgulanmıştır. Kâğıdın köşelerinde birçok iğne deliği bulunmaktadır; bu pozun birkaç seans sırasında tamamlandığı gösterir. Desenin başka bir önemi de belgelediği atölye sahnesidir. Geri planda fesli öğrenciler olduğu halde nü modelle çalışılmaktadır. Bu desen Zeki Kocamemi'nin İbrahim Çallı atölyesinde usta bir desenci olduğu günlere ait olmalıdır. Sanâyi-i Nefise Mekteb-i'nde 1914-1924 yılları arası, I. Dünya Savaşı ve sonra işgal edilen İstanbul'da sıkıntılı geçmiş olmalıdır; ancak konu ile ilgili belgeler son derece kısıtlıdır.

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Desen Dersleri

20. yüzyılın ilk yarısında Sanâyi-i Nefise Mekteb-i Âlisi'nin devamı olan Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (DGSA) Türkiye'de desen çalışmalarının en önemli

47 Artun, 2007, 158.

48 Zeki Kocamemi, *Önden Erkek Vücudu*, 63x46 cm, kâğıt üzerine füzen ve beyaz tebeşir, 1921, env. no. 1029 5865. Desenin tarihi ile ilgili bir bilgi Müze envanter defterinde yer almamaktadır. Ancak 1979 yılında DGSA'da açılan retrospektif sergisinde yer alan iki desen 1921 yılına tarihlenmiştir.

merkezidir. Bu durumun en önemli nedenlerinden biri atölyelerinin çok iyi düzenlenmiş ve desen çalışmaları için gerekli araçların toparlanmış olmasıdır. Okulun 1948'de çekilmiş fotoğraflarında atölyelerdeki alçı ornamanlar, büstler, torslar, antik heykel kopyaları ve canlı modellere yer verilmiştir. Ayrıca okul hocaların ya da öğrencilerinin toplu olarak çektikleri fotoğrafların içinde modellerin de bulunması okulun insan figürü çalışmalarına verdiği önemi vurgulamaktadır. Bu önem, atölyelerde çizilmiş insan figürü desenlerinin müze koleksiyonuna girmesi ile vurgulanmıştır.

1924 tarihli *Sanâyi-i Nefîse Mekteb-i Âlîsi Talimatnamesi*'ne göre resim bölümüne kayıt olmak isteyen bir öğrenci fûzenle canlı modelden tam vücut deseni, fûzenle alçı modelden tam vücut deseni, modelaj çamuru ile alçı modelden ornamen veya büst desenlerini çizebilmeleri gereklidir. Birinci sınıfların ders programının en yoğun kısmı desen yaparak geçmektedir. Haftada 42 saat canlı ve cansız modelden desen ve resim yapmaları gerekmektedir. Akşam kurlarına (*cour de soir*) iki adet 20 dakikalık iki adet dokuz dakikalık ve iki adet üç dakikalık pozda toplam altı resim yapmaları beklenmektedir.⁴⁹

Cour de soir ya da Türkçe kaynaklarda yer aldığı gibi akşam kurları veya kur de suvar, önceki bölümde taş baskı desen albümü ile tanıdığımız Adolphe Yvon'un 19. yüzyıl sonunda *École*'de başlattığı bir uygulamadır. Okul fotoğraflarında akşam kurlarından pozlar da yer almaktadır.

1924 yılında okuldaki desen derslerinin nasıl yapıldığını anlatan çok az kaynak vardır. Bunlardan biri Cumhuriyet kuşağının ilk heykel sanatçılarından biri olan Zühtü Müridoğlu'nun kaleme aldığı *Zühtü Müridoğlu'nun Kitabı*'dir. Müridoğlu, 1924 yılında Sanâyi-i Nefîse Mekteb-i'nde, Hikmet Onat'ın atölyesinde eğitimine başlamıştır. Kitapta, Hikmet Onat'ın desen atölyesindeki ilk gün şu şekilde anlatılmaktadır:

... “galeri” sözcüğü, altmış yıl önce benim gibi garibanın işittiği bir sözcük değildi bu. Galeri neymiş öğrendik; yeni öğrencilerin alçı modellerden çizim yapacağı atölye. Gittiğim galeri denilen yerde üç yeni öğrenci daha vardı. Biraz sonra yaşlıca bir zat geldi. Hikmet Hoca'yımış (Onat). Duvara, yaprak ve çiçeklerden oluşan alçı bir model astı, 'İngre kâğıdı ve fûzen alın, bunu çizim' dedi ve gitti. Fûzen, İngre kâğıdı neymiş, öğrendik, gittik aldık, çizmeye başladık. Fûzen denen nesne ince söğüt dalı kömürüymüş. Ben bu kömürü kullanamadım. Kâğıt, elim, yüzüm kapkara olduğu yetmiyormuş gibi çiçekler, yapraklar birbirine karışmış, berbat, pis bir nesne ortaya çıkmıştı... Bu yaprak ve çiçekleri yapamayacağımı anladım. Sehpa üstünde alçıdan bir kadın başı duruyordu; onu çizmeye başladım. Bu azıcık iyi gitti. Kocaman bir yuvarlak çizip içine de iki göz koyunca, modele benzemese de insan başını andırıyordu (Resim 12).⁵⁰

49 Anonim, 2011, 50.

50 Müridoğlu, 1992, 48. Müridoğlu'nun sözünü ettiği yaprak ve çiçekler, Sanâyi-i Nefîse Mekteb-i Âlîsi'ndeki eğitimi anlattığımız bölümlerde incelediğimiz alçı mimari süslemeler olmalıdır.

Müridoğlu, ertesini gün atölyeye geldiğinde desenini atölyedeki diğer öğrenciler tarafından karalanmış olarak bulur. Bunu, “*eski öğrencilerin yenileri hizaya getirmesi*” olarak değerlendirir. “*Yeniler önce süsleme kullanılan biçimler çizecek, sonra baş, daha sonra tam vücut çizeceklermiş (...)* Bu çizimin karalanması, ‘sırayı bozma’ anlamına geliyormuş” (Resim 13).⁵¹

Müridoğlu’nun 1924 yılında okulun ilk günlerinde başına gelen bu olaylar 19. yüzyılın desen eğitimini yansıtır. Bozulan sıra, birinci bölümde açıkladığımız gibi, ornamanlar üzerinde tarama (*hachures*) çalışmalarında başarılı olan öğrencinin, alçı büstlerle (*à la bosse*) çalışmaya başlaması gerektiğini; alçı büstlerde başarılı olanların doğadan çalışmaya başlayabileceğini (*à la nature*) gösteren, Fransız atölyelerinde ortaya çıkmış desen aşamaları sıralamasıdır.

Erken Cumhuriyet dönemi yeni bir desen ve estetik anlayışını ülkeye getirecektir. 1924 yılında Fransa ve Almanya’ya gönderilen öğrenciler 1928’de yurda döndüklerinde post-yapısalcı ve kübik etkileri sanat çevresine sokarlar (Resim 15). Bu öğrencilerin yurt dışında eğitim aldıkları atölyeler Hans Hofmann (1880-1966) ve André Lhôte (1885-1962) atölyeleridir. Desen çalışmalarının Türk resim sanatında en çok öne çıktığı dönem post-yapısalcı ve kübik uygulamaların Türkiye’ye geldiği 1928-1933 yılları arasındadır.⁵²

Müridoğlu, yeni estetik anlayışla yani post-yapısalcı ve kübik etkilerle iki şekilde karşılaştığını anlatmaktadır. İlki, okulun müdürü olan Namık İsmail’in (1890-1935) geliştirdiği kütüphanede karşılaşma fovist ve kübik sanatla ilgili kitaplardır. Müridoğlu, bu sanatçıları yadırgamaya başladıklarını belirtir. İkinci karşılaşma, Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi’nin Almanya’dan Hans Hofmann’ın atölyesinden döndüklerinde getirdikleri desenlerdir. Müridoğlu, kitabında anılarını hem desenler hem de kelimelerle anlatmıştır. *Zühtü Müridoğlu’nun Kitabı*’nda, Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi’nin Almanya dönüşü sahnesi bir desen çizilerek anlatılmıştır. Bu sahnede Ali Avni Çelebi elinde büyük boyutlu bir çalışması tutmaktadır (Resim 15).⁵³ Desen, Ali Avni Çelebi’den çok Cemal Sait Tollu’nun Müze’de bulunan *Oturmuş Kadın* desenini andırmaktadır (Resim 9). Sözü edilen desenler Türkiye sanat tarihindeki önemli bir dönemin başlangıcı oldukları için çok önemlidirler. Hofmann atölyesinden gelen Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi ve

51 Müridoğlu, 1992, 49.

52 DGSA’da bu post-yapısalcı ve kübik güçlendirerek sürdüreceği ve 1928 yılında yurt dışına gönderilen öğrencilerin büyük bir kısmının okula hoca olarak alınmasını destekleyecek kişi ise Léopold Lévy’dir (1882-1966). Léopold Lévy, DGSA’da 1936-1950 yılları arasında görev alır. 1883’den beri uygulanan “galeri” sistemini geliştirir ve destekler. Lévy’nin çalıştığı dönem makalenin zaman sınırını aştığı için DGSA’daki Lévy atölyesine detaylı şekilde değinilmemiştir (daha geniş bilgi için bkz. Üstünipek, 2009). Ancak Lévy’nin desenle ilgili görüşü şu şekildedir: “...Eğer sanatların, kuvvetlerini, kısmen olsun, ifade vasıtalarının sadeliğinden aldıklarını kabul edersek şu mülâhazaya varırız: *Desen, en asil tezahürleri zaviyesinden tetkik edildiği takdirde, mimariden hemen sonra gelen bir ifade tarzıdır. Bütün sun’i teferruattan tamamilen sıyrılmış olan desen, bizi, kendimizi ve öz benliğimizi, her fedakârlığa katlanarak bulmaya sevkeder.*” (Lévy, 1941, 218).

53 Müridoğlu, 1992, 84, 85.

Cemal Sait Tollu'ya ait desenler günümüzde Müze koleksiyonunun en önemli parçaları arasında yer almaktadır.⁵⁴

Hans Hofmann'ın (1880-1966) Desen Anlayışı

Hans Hofmann'ın Münih'teki atölyesinde verdiği dersler Erken Cumhuriyet döneminde ortaya çıkan yeni desen ve estetik anlayışının kaynaklarından biridir.⁵⁵ Hans Hofmann'ın erken dönem desenlerinde önem verdiği nokta, çizginin bir diğer çizgi; biçimin bir diğer biçim ve açığın koyu karşısında oluşturduğu karşıtlıktır.⁵⁶ 1920'li yıllarda kaleme aldığı makalede desen konusuna da değinir: “Birbirleriyle ilişkisi olmayan bir dizi biçimi basitleştirip, gruplamak ve bunun sonucunda sonsuz sayıda iç ilişkiler üreten, yüzey ve doku elde etmek. Bir sanat eseri birçok gelişim aşamasından geçer; ancak her biri bir sanat eseridir. Burada eskizin önemi ortaya çıkar.”⁵⁷

Hofmann'ın erken dönem figür desenlerindeki koyu alanlar, ışık almayan yüzeylerdir. Gölge, nesnelerin altında ve yanında olmalıdır. Bu gerçekçi bir sıralamadır.⁵⁸ Post-yapısalcı ve kübik etkileri yansıtmaz. *École*'de, Paris atölyelerinde ve bölgesel okulların ders programlarında önemli bir aşama olarak ele alınan gölge desenini (*dessin ombre*) Hofmann, bilimsel bir formül gibi ifade etmiştir. Uzun içinde duran nü ya da natüremort; kompozisyonlarda vurgulanan negatif ve pozitif uzay; bedenlerin kendi içindeki dinamizmi; dairesel ve dikdörtgen hareket sanatçı için desen ve resmin en önemli öğeleridir.⁵⁹ Bu nokta ise doğrudan post-yapısalcı ve kübik etkilerle ilişkilidir.

Hofmann'ın okulunda dersler, ortak çalışma salonunda model karşısında yapılmaktaydı. Öğrenciler, her poz üzerinde hemen hemen bir hafta çalışır; Hofmann salonun bir ucundan diğer ucuna, her şövalenin başında durup herkesin duyabileceği bir sesle konu anlatırken, öğrenciler çalışmaz onu dinlerlerdi. Öğrenciler, okulun içindeki bir ofiste satılan aynı büyüklükteki kâğıtlar ve aynı tip füzen kalemlerle çalışmalarını

54 Zühtü Müridoğlu'nun Müze koleksiyonunda 79 desen defteri ve 2119 deseni vardır. Desenlerin bir kısmı, birden fazla desen bir kâğıda marufle edilerek envantere geçirilmiştir. Marufle, eserler Müze'ye gelmeden önce yapılmıştır. Müridoğlu'nun desenlerindeki en karakteristik öğelerden biri, figürü çevreleyen kalın, sürekli kontur ve onun etrafındaki ince taramalardır. Desenlerindeki en baskın konu insan figürüdür. Desenler, Müridoğlu'nun Müze koleksiyonunda yer alan heykelleriyle de ilişkilidir ve “soyut desen” başlığı altında incelenebilir.

55 Hans Hofmann (1880-1966), Moritz Heymann'ın sanat okuluna devam etmiş, Paris'te İzlenimcilik akımı ile ilgilenmiş; ancak I. Dünya Savaşı'nın çıkması ile Münih'e dönmüştür. Hofmann 1915'te maddi nedenlerden ötürü bir sanat okulu açar. Münih atölyesinde İzlenimcilik ve Kübizm akımlarının izinde dersler verir (Hofmann, 1968, 7). Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Mahmut Cuda ve Cemal Sait Tollu, Hofmann'ın Münih'teki atölyesine devam eden öğrencilerdir (Eroğlu, 2011, 6).

56 Hofmann, 1968, 14.

57 Hofmann, 1968, 16.

58 Hofmann, 1968, 19.

59 Krasner 2007, 37.

yapmaktaydılar.⁶⁰ Bu Cormon ve Onat'ın atölyesindeki uygulama ile ortaktır. Ancak 19. yüzyılda görülmeyen yeni öğeler atölye işleyişine yönelik değil çizim mantığına yöneliktir.

Ali Avni Çelebi ve Cemal Sait Tollu'nun Müze koleksiyonunda bulunan desen çalışmalarının bir kısmı Hofmann'ın atölyesinde yapılmıştır (Resim 6, 7).⁶¹ Cemal Sait Tollu desenlerinin ortak özellikleri yüzeylerin ve hacimlerin ortaya çıkarılması, desen kâğıdının tamamının kullanılması, çizilen biçimin, etrafındaki mekândan ayrı bir varlık olarak değil; onun, bütünü bir parçası olarak ele alınmasıdır. Bu şekilde 19. yüzyıl desen çalışmalarındaki bütünden kastedilen insan figürü, mekânı da içine alan daha geniş ve farklı bir mekân haline gelir. Bu çalışmalara örnek olarak makalede *Yaşlı Erkek Başı*, *Ayakta Çıplak*, *Nü* ve *Oturmuş Kadın* desenleri verilmiştir (Resim 6, 7, 8, 9). İki desen arasındaki temel farklılık birinin insanı ideal ve estetik değerlerin ölçüsü olarak değerlendirmesi; diğersinin ise yüzeyler ve hacimlere odaklanmasıdır. Cemal Sait Tollu'nun füzenle yaptığı desenin çizgilerinin çoğu hemen hemen aynı kalınlıkta konturlardır. Bunlar, yüzeye göre daha koyudur. Işıklı alanlar silgiyle temizlenerek sağlanmıştır (*estomper*). Çizilen figürlerin yüzlerinde ayrıntılar üzerinde durulmamış, belirli yönere uzanan hacimlere odaklanılmıştır. Bu odaklanma, daha önce sözünü ettiğimiz gibi 19. yüzyıldan itibaren Fransız desen teorilerinin temelinde yer alan sadeleştirme ilkesi ile paraleldir.

André Lhôte'un (1885-1962) Desen Anlayışı

Erken dönem Cumhuriyet sanatına post-yapısalcı ve kübik eğilimleri tanıtan ikinci kaynak André Lhôte'tur.⁶² André Lhôte'un sanat yaşamının önemli bir bölümünü resimleri kadar sanatla ilgili yazdığı kuramsal kitaplar ve makaleler oluşturmaktadır.⁶³

60 Kahn, 1982, 22.

61 Cemal Sait Tollu: *Nü*, 62.5x41.5 cm, kâğıt üzerine füzen, 1931, imzalı, env. no. 1307 6249; *Yaşlı Erkek Başı*, 62.5x46x5 cm, kâğıt üzerine füzen, 1931 imzalı, env. no. 1304; *Oturmuş Kadın*, 63x43 cm, kâğıt üzerine füzen, 1931, imzalı 1305 6247; *Ayakta Çıplak*, 64x48, kâğıt üzerine füzen, env. no. 1303 6245. Ali Avni Çelebi, *Oturan Erkek*, 79x59 cm, kâğıt üzerine füzen, 574 1558; *Nü*, 77x58 cm, kâğıt üzerine füzen, env. no. 575 1559; *Oturmuş Kadın-Nü*, 78x58 cm, kâğıt üzerine füzen, imzalı, env. no. 576 1560.

62 Nurullah Berk, Cemal Sait Tollu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Hamit Görele, Zeki Faik İzer, Eşref Üren Lhôte'un öğrencileri olmuştur (Lhôte, 2000, 9).

63 André Lhôte (1885-1962): Bordeaux'da doğar. 1898-1904 yılları arasında Bordeaux Güzel Sanatlar Akademisine devam ederken bir mobilya fabrikasında ahşap oyma çırağı yaparak kendini geliştirmeye çalışır. 1917 yılında *La Nouvelle Revue Française*'de eleştiri yazıları yazmaya başlar (Etting-Pacini, 1988, 24). 1922 yılında kendi adını taşıyan atölyesini açar. Bu atölyede Nurullah Berk, Cemal Sait Tollu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Hamit Görele, Zeki Faik İzer, Eşref Üren Lhôte'un öğrencileri olmuştur. André Lhôte'un başlıca kitapları: *Seruat*- 1922; *Corot*-1923. *La peinture, le coeur et l'esprit*-1937; *Traité du paysage*- 1939; *Peinture d'abord, essais*-1942; *Petits itinéraires à l'usage des artistes*-1943; *Pierre Bonnard*- 1944; *Commentaires pour le cubisme 1911-1918*- 1945; *De la palette à l'écriroire*- 1946 *Ecrits sur la Peinture*-1948; *Seurat*-1948; *Traité de la figure*- 1950; *Le chefs-d'oeuvre de la peinture egyptine*-, 1954; *De l'abstraction representative*-, 1955; *La peinture liberée*- 1956. Kaya Özsezgin, bu listeye

André Lhôte, yazılarında resim ve desen anlayışından söz etmiştir. Lhôte, resim sanatının öğelerini sanat tarihi içinde, değişmez değerler olarak arar ve yazısını konu için önemli çeşitli kavramları ele alarak oluşturur. Bunlar kompozisyon, yüzey bölümlenmesi, ışık gölge (*chiaroscuro*)⁶⁴, renk, ekranlar (*screens*), pasajlar/geçitler, ışık, ışık- renk ve desendir.

Pasaj (*passage*), nesnenin yanından, yanın nesneden birbirlerine özgü bir değer almasıdır. Bu süreç, ışık-gölgede (*chiaroscuro*) tonlar ve ara tonlarla işlerken ışığın yerini renk aldığı resim karşıt renklerle çözümlenir. Çok koyu bir zemin üzerinde duran bir kürenin, ışıklı kısmı zeminle güçlü bir karşıtlık oluştururken zemine en yakın yerler orta değerde, gridir. Gri bir zemin üzerinde duran kürenin ise ışıklı alanı daha az olacaktır ve zemine en yakın alan koyudur. Açık bir zemin üzerinde duran küreyse zeminle birleşecek ve ara tonlar ve karanlık alan zemine yakın yer olarak karşıtlık oluşturacaktır. Buradan çıkardığımız sonuç hacmin üzerinde durduğu zeminle daima bir bağlantı noktası olduğudur. İlk sonucun bizi götüreceği noktaysa eğer bir biçimi baştan sona konturuyla çizersek aslında gördüğümüzü değil, o biçim ya da nesneyle ilgili ezberlediğimizi çizmiş olduğumuzdur. Bu teoriye “üç kontur teorisi” denilebilir. İnsan bedeni -bütünü spiral bir yüzey olan- birçok silindir ve koniden oluşur; dolayısıyla insan bedeni üzerinde birçok bağlantı noktası, heykelsi pasajlar/geçitler vardır.⁶⁵

Yukarıda küre ile yapılan alıştırma bir de koni ya da silindire yaparsak ikinci bir teori ortaya çıkacaktır: Eğer üç karşıtlıktan birini seçmeniz gerekirse, biçimi vahşice ortadan bölmek için, karşıtlıklardan birini abartmalı, ikincisini ve üçüncüsünü de bastırmanız gerekir. Abartmak, sessizleştirmek ve bastırmak bir sanatçının resim veya desen yaparken sürekli karar vermesi gereken konulardır.⁶⁶ Lhôte’a göre önemli olan, desenin en üstün işlevinin net bir izlenimi, nesnelere tüm içeriğinin üzerinde kabul edip etmeyeceğimizdir. Bu tercih, yukarıda anlatılan kavramlarla doğrudan bağlantılıdır. Desen yapan sanatçı, biçimi ışık-gölgeden (*chiaroscuro*) bağımsız algılamaz, dolayısıyla desen yaparken de pasajlar/geçitler kullanılacaktır. Müze koleksiyonunda doğrudan Lhôte’nin atölyesinde yapılmış desen çalışmaları yoktur; ancak Lhôte’un desen teorisi Nurullah Berk ve Eşref Üren gibi birçok sanatçı tarafından uzun yıllar sürdürülmüştür.⁶⁷

André Lhôte’un makalelerinden bir kısmını çevirdiği kitapta yer vermiştir (Lhôte, 2000, 9, 31, 195-196).

64 Chiaroscuro, İtalyanca *chiaro* yani açık, ışıklı ve *scuro* yani koyu, karanlık anlamına gelen iki sözcüğün birleşimidir. Açık ve koyu değerlerin düzenlenmesini anlatmak için kullanılmıştır. Pasajlar (*passage*) terimiyle yakından ilgilidir. Pasajların, *chiaroscuro*’dan ayrı olarak işaret ettikleri noktalar vardır: Pasaj, hafif bir gölgenin ya da ara tonun, ışık kütleleri arasına yerleştirilmesidir. Bu, ayırmak yerine göze yumuşak bir geçiş sağlayarak onları birleştirir. *Chiaroscuro* teriminin karşılığı bu çalışmada ışık-gölge olarak kullanılacaktır. Keza terimin Fransızcası olan *clair obscur*’un Türkçesi, Celal Esad Arseven tarafından, ışık-gölge olarak kullanılmıştır. Turner, 1996, 596, 570; Arseven, 1975, 765.

65 Lhôte, 1950, 19-20.

66 Lhôte, 1950, 21-22.

67 Akder, 2019, 396.

Tanzimat'tan Erken Cumhuriyet Dönemine Türkçe Desen Terminolojisi

Desen terminolojisinin Tanzimat'tan Erken Cumhuriyet dönemine kadarki gelişimini incelemek şimdiki kadar yaptığımız belirlemeleri ve yorumları geliştirmektedir. Ancak bu bölümde makalenin sınırını biraz aşip 1970 yılına kadar ilerlemek, terminolojinin uygulamalara karşı ne kadar hassas olduğunu da gösterecektir; çünkü desen uygulamaların ilk sınıflandırılışı derslere ilişkin terminoloji ile olmuştur. Bu doğaldır; ilginç olan 1960'ların sonuna doğru terminolojinin sözlüklerde daralmaya başlamasıdır.

Mekteb-i Harbiye'nin ders programında yer alan desen dersi adları 19. yüzyıl desen terminolojisini yansıtan bir listedir. Yukarıda örneklerini verdiğimiz gibi *École*'ye girmek için yapılan desen çalışmalarının aşamalarını yansıtmaktadır. Bu liste, hem dönemin desen anlayışı ile ilgili görüşümüzü genişletir hem de okulun başarmaya çalıştığı işleri ortaya çıkarır. Tarama ve taramayı yapmak için uygun bir malzeme olan kurşun kalem kullanımı 19. yüzyıl sonunda İstanbul'da desen eğitimi almış kişiler için yaygın bir tercih olmalıdır. Bu çizgi deseninin (*dessin au trait*) baskınlığına işaret eder. Bu yöntem daha önce de belirttiğimiz gibi Temmuz Monarşisi deseni olarak da tanınmaktadır. Gölgeye ilişkin dersler Harbiye'de hangi ders bağlamında verildiği *Mirat*'ta geçen ders programlarında yer almamıştır.

Ders programının dışında karşımıza toplu bir terminoloji listesi çıkaran çalışma, ilk Türkçe sanat terimleri sözlüğüdür. Sanatla ilgili terimlerin Türkçe karşılıkları üzerinde çalışmış önemli bilim insanlarından biri olan Celal Esad Arseven (1875-1971), hem Mekteb-i Harbiye'de eğitim almış hem de Hoca Ali Rıza'nın öğrencisi olmuştur.⁶⁸ Arseven'in sanat terimleriyle ilgili çalışması 1914 yılında dönemin Maârif-i Umûmiyye Nezâreti'ne (Millî Eğitim Bakanlığı) bağlı olarak kurulan İstîlâhât-ı İlmiyye Encümeni'nin de (İlim Terimleri Komisyonu) yer alarak başlar. Komisyon, 1914 yılında *Sanâyi-i Nefîse İstîlâhâtı Mecmûası*, güzel sanatlar alanında kullanılan Fransızca terimlere, Osmanlı Türkçesi'nde karşılık önermelerini içeren ilk toplu çalışmayı yayınladı. *Sanâyi-i Nefîse İstîlâhâtı Mecmûası*'nda yapılan ayrımlara göre 12 farklı biçimde değerlendirilecek desen türü vardır.⁶⁹ Harbiye'nin ders programında bu terimler ders adı olarak kullanılmıştır.⁷⁰ *İstîlâhâtı Mecmûası*'nda sanat terimlerinin Fransızca kaynaklardan

68 Yazıcı, 2012, 27. Celal Esad Arseven (1875-1971) 1889 yılında Mekteb-i Mülkiye'ye girmiş, bir süre Sanâyi-i Nefîse Mektebi'ne devam etmiş, 1891'de Mekteb-i Harbiye'ye geçmiş ve buradan mezun olmuştur. Harbiye'de Hoca Ali Rıza'nın öğrencisi olur. 1912 yılında Kadıköy Daire-i Belediyesi Müdürü olur. DGSA'da 1924 yılından itibaren vermeye başladığı Mimarlık Tarihi derslerini 1943 yılına kadar sürdürür (Yazıcı, 2012, 26-30).

69 Yazıcı, 2012, 109, 110. Sözü edilen desen biçimleri sırasıyla şunlardır: Serbest el resim (*dessin à main levée*), çizgi resim (*dessin au trait*), çift kalem resim (*dessin au deux crayons*), mühsel resim (*dessins courants*), mi'mârî resim (*dessin d'architecture*), fabrika resimleri (*dessin de fabrique*), makine resimleri (*dessin de machine*), taklîdî resim (*dessin d'imitation*), hendesi resim (*dessin géométrique*), sînâî resim (*dessin industriel*), yalama resim (*dessin-lavé*), gölgeli resim (*dessin ombré*).

70 Çolak, 2011, 227-231.

alındığı vurgulanmıştır.⁷¹ 1837 yılından itibaren ders programına eklenen desen türleri, bize ders içerikleriyle ilgili bilgi verebileceği gibi okul programının dönemin önemli kavramlarına göre tasnif edilip, çeşitlendirilmeye çalışıldığını, okulun derslerin nasıl verilmesi gerektiği ile ilgili belli bir mesai harcandığını da gösterir.

Desen çeşitlerine benzer şekilde resim-nakış terimleri arasındaki farklılık üzerine yapılan bir açıklama 1915 yılında Mehmet Vahit Bey'in (1873-1931) yayınladığı Bazı *İstılâhât-ı Mühimme-i Sanâiye Hakkında Mütâla'ât* adlı risalesinde yer alır. Bu eserde desen (*dessin*) terimine bir madde ayrılmış ve resim (*peinture*) teriminden farkı açıklanmış ve bunu yaparken Fransızca terimleri kullanmıştır.⁷²

Desen sanatına ilişkin terminolojinin temelleri I. Dünya Savaşı'nın birkaç ay öncesinde yayınlanmış olmakla beraber Mekteb-i Harbiye ders programında ve Hoca Ali Rıza'nın raporunda karşılaştığımız terimler, açıklamalar ve desen örnekleri, desene ilişkin sözcük dağarcığının askeri okullardaki çalışmalar ile yavaş yavaş yüzyıl boyunca oluştuğunu ve kaynaklarının Fransızca desen terimleri ile ortak olduğunu göstermektedir.

Mekteb-i Harbiye ders programındaki terminoloji çeşitliliği Sanâyi-i Nefise Mekteb-i Âlisi ya da Cumhuriyet döneminde DGSA'nın ders programında görülmez. Bu durumu her iki okuldaki desen derslerinin ağırlıklı olarak insan figürüne yönelmiş olması ile açıklayabiliriz. Sanâyi-i Nefise Mekteb-i, önceki bölümlerde görüleceği gibi desen uygulamalarına figür çalışmalarını sokarak çok büyük bir yenilik getirmiştir. Ancak desen terminolojisi bakımından vurgulayarak öne çıkardığı yenilik füzen kullanımı ile sınırlıdır. Karakalem ve füzen arasındaki fark kullanımlarının sunduğu plastik olanaklardır. Karakalem kontrollü ve detaylı çalışmalar yapmak için uygunken; füzen daha geniş alanlarda ışık ve gölge farkını çarpıcı bir şekilde çıkarmaya uygundur. İlki çizgi deseni (*dessin au trait*) ve taramalar (*hachures*) diğeri ise gölge deseni (*dessin ombre*) için tercih edilebilecek malzemelerdir. 1914 yılından 1966 yılında Adnan Turani *Sanat Terimleri Sözlüğü*'nü yayınlayana kadar Arseven'in detaylı ve çeşitli desen terminolojisi hâkimiyetini sürdürecektir.

Sanâyi-i Nefise Mekteb-i'nden 1924 yılında mezun olan ve daha sonra desen üzerine yazı yazan nadir ancak etkili kişilerden biri Nurullah Berk'tir. Berk, 1964 tarihinde yazdığı *Resim Bilgisi* adlı kitabında yoğun bir şekilde çizgi, çizgi metafiziği ve desen konularını ele alır. *Desen Üzerine Notlar*, adlı bölümde Berk, Ingres'i de arkasına alarak, desenin resim sanatının temeli olduğunu belirtir: “*Renkler, ışık ve gölgeler, tablonun genel yapısı, tertibi bu temel üzerine kuruludur.*”⁷³ Resim sanatının en soyut ögesi olan çizgi, doğanın birebir kopyasını oluşturmasa bile rengi ve ışık-gölgeyi aratmayacak kadar yetkin bir öğedir. Çizgi, geometrik bir öğedir; düz ve eğri çizginin özelliklerini anlamak

71 Yazıcı, 2012, 15, 17, 19.

72 Bostancı, 2003, 30. Mehmet Vahit Bey (1873-1931) Harbiye Mektebi'nde eğitim görmüş, 1900 yılında askerlikten emekli olmuştur. 1908-1931 yılları arasında Sanâyi-i Nefise Mekteb-i'nde ve Darülfünun'da edebiyat mektebinde ders vermiştir. Çok sayıda basılmış eseri bulunmaktadır. Eser listesi için bkz. Bostancı, 2003, 5-9.

73 Berk, 1968, 81.

resim açısından önemlidir; çünkü güzel desen, düz ve eğri çizgilerin dengeli bir şekilde kâğıt üzerinde düzenlenmesidir.⁷⁴ Berk'in bu metinde tanıttığı desen teorisi ileride André Lhôte'un desen anlayışında kullandığı terminoloji ile karşımıza çıkacaktır.

Berk'in *Desen Üzerine Notları* kaleme almasından iki yıl sonra Turani'nin sözlüğü basılır. Turani'nin desen tanımı şu şekildedir:

Desen- (Fr. dessin, Alm. Handzeichnung, Ritzzeichnung): Kurşun kalem, uç, tuşe, kömür kalem vb. ile yapılan, renkli ya da renksiz, tonlu ya da tonsuz çizgi resimler. D.'ler iki kısma ayrılır. 1- Bizzat eser olarak yapılanlar. 2- Bir başka sanat eserinin yapılmasında ön çalışma anlamında olanlar (Etüd ve eskizler gibi. Ortaçağ, deseni eser olarak tanımamıştır. Sanat eseri olarak d. ilk kez 15. yüzyılda görülüyor. D. dilimize geçmiş "çizgi resim" karşılığıdır. İ.K.:(J. Meder, Die Handzeichnung, ihre Technik und Entwicklung, 1923).⁷⁵

Turani'nin desen tanımını dayandırdığı çalışma bu alanda öncü bir Alman sanat tarihçisi olan Joseph Meder'e (1857-1934) dayanmaktadır. Tanımdaki farklılıkların bir kısmı Celal Esat Arseven'in 1914 yılı öncesi Fransızca kaynaklara dayanmasından; ancak Alman desen geleneğinin ve terminolojisinin Fransa ile ortak noktalar taşımakla beraber farklı bir uygulama geleneği olmasından kaynaklanmaktadır.

Desen terminolojisinin çeşitliliği Türkçe kaynaklarda giderek azalacaktır. Benzer şekilde perspektif terimi ile ilgili çeşitlilik mimarlık sözlüklerinde varlığını sürdürse de sanat sözlüklerinde azalacak; gölge ya da zıl daha önceki sözlüklerde yer alırken 1966 yılından sonra yayınlanan sanat sözlüklerinde bu madde hiç yer almayacaktır. 1969 yılı DGSA'daki desen eğitimi için önemli bir değişikliğe şahitlik eder, bu 1883 yılından beri sürdürülen galeri dersinin sonlandığı yıldır. Galeri dersi yerine temel sanat atölyesi açılır.⁷⁶ İlginç bir şekilde de Müze koleksiyonunda 1969 yılından sonra okulda öğrenci olan sanatçıların desenleri bulunmamaktadır. Cemal Sait Tollu 1964 yılında ve Nurullah Berk ile Ali Avni Çelebi 1970 yılında emekliye ayrılmıştır.

Sonuç

MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu'nda yer alan desen örnekleri, 19. yüzyılda ve Erken Cumhuriyet dönemlerinde yurt dışında eğitim alan öğrencilerin çalışmalarını; askeri okullarda verilen derslerde ortaya çıkan örnekleri; Sanâyi-i Nefise ve DGSA atölyelerinde yürütülen desen derslerine ilişkin örnekleri içermektedir. Desen çalışmaları birbirinden ayrı gibi görünen kurum ve kişilerin sanat çalışmaları açısından nasıl bir etkileşim içinde olduğunu ve bu etkileşimlerin etkilerinin 1960'lı yılların sonuna kadar sürdüğünü göstermektedir.

1914 Kuşağı'nın desen anlayışının gelişmesinde etkili olan Cormon'un desen derslerinde figürün ana hareketinin yapısı, duruşunun dengesi ve vurgusu önemlidir.

74 Berk, 1968, 81-84.

75 Turani, 1966, 30.

76 Antmen, 2005, 48.

Bu desenler nihai bir çalışma için kullanılacak hazırlıkların bir parçasıdır. Çizgi deseni (*dessin au trait*), tarama (*hachures*) ve betimsel geometri (*dessin géométral*) Cormon'un derslerinde öne çıkan noktalar. Avni Lifij'in Cormon'un atölyesinde yaptığı desenler kadar İstanbul'da yaptığı *Sırtı Dönük Kadın* adlı deseni (Resim 1), bu özelliklerin hepsinin birden görüldüğü bir örnektir. Bu desen Meşrutiyet döneminde Paris'teki kültürel karşılaşmalar ve etkileşimlerin bir devamıdır. Şöyle ki Lifij, modelini akademik bir desende olması gerektiği gibi belirli bir duyguyu temsil etmesi için oluşturmuştur. Fransız desen geleneğinin birçok aşamasını birden gördüğümüz *Sırtı Dönük Kadın*, sonunda *Çeşmebaşı* duvar resminde milliyetçilik ve ahlak vurgusu olan bir kompozisyonda kullanılmıştır.

Cumhuriyet döneminde ise desen uygulamalarına şekil veren karşılaşmalardan bir kısmı Hans Hofmann'ın ve André Lhôte'un atölyelerinde gerçekleşmiştir. Bu atölyelerde yapılan desenler ve bu derslere dayanılarak kaleme alınan yazılar, örneğin Nurullah Berk'in *Desen Üzerine Notları* önemlidir; çünkü sanat anlayışını dönüştürücü etkileri olmuştur.

Lhôte ve Hofmann Türkçe literatürde Türkiye'deki post-yapısalcı ve kübik etkilerin kaynakları olarak ele alınsa da desen anlayışları birbirlerinden farklıdır. Hofmann içgüdüsellliği çok önemserken Lhôte, sanatın bilim gibi hesaplanabilir tarafları olduğunu belirtir. Her iki sanatçı da birbirinden farklı nesnelere arasındaki iç ilişkileri keşfetmek için nesnelere sadeleştirilerek kompozisyon oluşturmaktan yanadır ve kompozisyon anlayışları bu noktada birleşir. Fakat her iki sanatçı bu kompozisyon anlayışını çok farklı bir sanat repertuarı oluşturarak uygulamaya devam etmişlerdir. Lhôte, Fransa'da öğrencilerine verdiği dersler doğrultusunda, Hofmann ise A.B.D'de soyut dışavurumcu bir çizgide sürdürecektir. Müze koleksiyonunda desenleri olup da hem Lhôte hem de Hofmann'dan ders alan tek sanatçı Cemal Sait Tollu'dur.

Osman'ın *Profil Erkek Portresi* (1907) (Resim 5) ile Cemal Sait Tollu'nun *Yaşlı Erkek Başı* (1931) (Resim 6) desenleri bize Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi'nden DGSA'ya 24 yıl içinde yaşanan değişikliği gösterir. Her iki desende de model elmacık kemikleri çıkık, alnı geniş yaş almış bir erkektir. Osman, 19. yüzyıl portre çizimine uygun, profilden; Tollu bedeninin birçok açıdan görünümü mümkün kılan bir açıdan çizimi yapmıştır. Her iki sanatçı da fuzen kullanmasına rağmen, Osman ışık gölge arasındaki farkı ortaya çıkarıp (*demi teinte*), gerçekçi bir portre yaparken; Tollu kalın çizgiler, silgi izleri ile planları belirlemiştir. *Yaşlı Erkek Başı*'nda ışık yüzün sağ tarafında, alnı ve elmacık kemiği üzerinde belirgindir. Osman, figürü geri plana bağlamaz; ancak Tollu figürü içinde bulunduğu mekânla beraber algılamış ve taramaları figürün üzerinden geri plana doğru devam etmiştir. Benzer farklılık Hüseyin Avni Lifij'in *Sırtı Dönük Kadın* (1921) (Resim 1) ve Cemal Sait Tollu'nun *Ayakta Çıplak* (1931) (Resim 7) arasında da gözlemlenebilir.

Tollu'nun desenlerinde 19. ve erken 20. yüzyıl desenleri ile karışıklıklar görüldüğü gibi bir kısım paralellikler de vardır. *École* desen programında önemli bir yeri olan *la correction*, Hofmann atölyesinde de devam etmektedir. *Ayakta Çıplak*'taki (Resim 7) ok işareti ve desenin sağ tarafındaki bacak çalışması 19. yüzyıldaki desen atölyelerinin

geleneklerindedir. Lhôte'un etkisi ise üç kontur teorisini anlatan şemanın 2000'li yıllara kadar kitaplarda kullanılmaya devam etmesi ile defalarca vurgulanabilir.⁷⁷

Tollu 1931 yılında bu deseni çizdiğinde DGSA'daki hakim desen eğitimi geç kübik veya post- yapısalıcı olarak adlandırabileceğimiz bu anlayışa hakim değildir. Ancak ilerleyen yıllarda Cemal Sait Tollu, Nurullah Berk ve Zeki Kocamemi'nin atölyeleri ile 1960'ların sonuna kadar DGSA'da hakim olacak desen görüntüsü budur. Zühtü Müridoğlu'nun 1928 yılında Ali Avni Çelebi'nin desenini gördüğünde duyduğu hayret ve yaşadığı kafa karışıklığı⁷⁸ (Resim 13) aynı desen anlayışına sahip olan Tollu'nun deseninin kendi dönemi içinde ne kadar radikal anlaşıldığını göstermektedir. Zühtü Müridoğlu bu desende (Resim 15) Ali Avni Çelebi'nin portresini yapmış olmakla birlikte imge Cemal Sait Tollu'nun *Oturmuş Kadın* (Resim 9) (1931) adlı deseni olmalıdır. Zühtü Müridoğlu'nun desen tarihinin önemli sahnelerini kitabında desen yaparak anlatmış olması da ayrıca önemli ve esprilidir. Müridoğlu'nun bu desenlerde kullandığı anlayış makalenin sınırlarının dışında kalmış olsa da canlı figür ile çalışmanın ne kadar farklı ve ayrı bir durum olduğu (Resim 12), atölyedeki ilk iki günün heyecanı ve hayal kırıklığı da yine bu desenlerde çizgi ile anlatılmıştır (Resim 10, 11).

Bütün bu örnekler ile beraber bakıldığında Hoca Ali Rıza ve Mekteb-i Harbiye'nin konu ve malzeme seçimindeki farklılık iyice ortaya çıkar. Hoca Ali Rıza'nın kurnalı çeşme deseni (20. yüzyıl başı) (Resim 3) ile Cemal Sait Tollu'nun *Nü* adlı deseni (1931) (Resim 8) karşılaştırıldığında iki desende yer alan taramaların niteliğinde büyük bir fark görülmektedir. Hoca Ali Rıza kontrollü ve dikkatli bir şekilde kurşun kalem kullanmıştır. Cemal Sait Tollu'nun çizgilerini ise kontur ya da tarama olarak nitelemek yerine "bedenlerin kendi içindeki dinamizm; dairesel ve dörtgen hareketlerdir" diye tanımlayabiliriz.

Makale boyunca sözünü ettiğimiz eğitim kurumlarının birbirleri ile olan ilişkisini en güçlü şekilde gösteren şey ise terminolojidir. Desen terminolojisi, bir önceki bölümde de değindiğimiz gibi DGSA'daki Galeri dersinin kalkmasıyla neredeyse eş zamanlı daralmıştır. Mekteb-i Harbiye ders programında ve Hoca Ali Rıza'nın raporunda karşılaştığımız terimler, açıklamalar ve desen örnekleri, desene ilişkin sözcük dağarcığının askeri okullardaki çalışmalar ile yavaş yavaş, bir yüzyıl boyunca oluştuğunu ve kaynaklarının Fransızca desen terimleri ile ortak olduğunu göstermektedir.

Hoca Ali Rıza'nın Fransız sanatı ile ortaya çıkan şaşırtıcı etkileşimini bir yana koyarsak koleksiyonun en ayrıksı çalışmalarına sahiptir. Koleksiyonun ağırlıklı konusu insan figürü olmasına rağmen Hoca Ali Rıza bu konuda çok az çalışma yapmıştır. Müze koleksiyonunda desenleri bulunan her sanatçı milli sanat ya da folklor gibi konulara eğilerek yeni bir Türk resmi yaratma konusunda çabalar göstermişlerdir. Ancak Türk

77 Keskinok, K. (2001). *Sanat Eğitimi, Aşamalı Yöntem*. s. 93, çizim 8. Adnan Turani'nin geometri konulu eserinde kullandığı *Alain Fournier'nin Portresi* (1910), Nurullah Berk'in *André Lhote* makalesinde de yer almıştır. Berk, N. (1971). *Ustalarla Konuşmalar*, s. 51. Turani, A. (1978). *Resimde Geometri: İşlemleri Sorunları*. s. 26, Resim 27.

78 Müridoğlu, 1992, 85.

sanatlarından bir stili ve hüns-i hat eğitimini, desenin temelinde kurmayı öneren bildiğimiz kadarıyla bir tek Hoca Ali Rıza'dır. Sanatçı çoğu zaman Beykoz ve Üsküdar'ı çok güzel resimlediği için beğenilir; ancak müze desen koleksiyonu Hoca Ali Rıza'nın desenin ve resmin temelleri hakkında düşündüğünü, kültürel etkileşimler konusunda fikirleri olduğuna dair ipuçları sunar.

Desen sanatçıların öznelliklerini öne çıkardığı bir eser olarak nitelendirilebilir. Ancak, bu çalışmanın sonuçları ile beraber ele alındığında, diyebiliriz ki; desenler sanatçıların atölye eğitimlerine, desen metotları gibi yayınlara ve kültürel etkileşimlere de güçlü bir şekilde işaret eden eserlerdir.

Müze koleksiyonundaki desenler yukarıdaki paragraflarda açıkladığımız gibi birbirleri ile birçok benzerlik ve zıtlık kurarak etkileşim içindedirler. Makalede bu dinamik ilişkiler, 19. yüzyıl boyunca ve 20. yüzyılın ilk yarısındaki desen terminolojisi kullanarak belirlenmiştir. Ancak desen alandaki çalışmalar çok yenidir. Malzemelerin kimyasal incelemeleri ile yapılan çalışmalar ise yoktur. Kavramların, terminolojinin, bağlamların ve kategorilerin geliştirilmesi gereklidir. Bu yöndeki çaba ilk anda ressamların ve heykeltıraşların nihai eserlerini, çalışma yöntemlerini çok daha yetkin bir şekilde açıklamak için verimli bir kaynak olacaktır. Çalışmaların sürdürüleceği arşivlerin deseni resimden ayrı bir kategori olarak ele almaları, kayıtları uygun terminoloji ile tutmaları araştırmacılar için son derece faydalı olacaktır. Özellikle malzemelerin belirlenmesi ve tarihlendirme kurumların, arşivlerin ve akademisyenlerin bir arada üstesinden gelebileceği bir konudur. Bu açıdan MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi koleksiyonu ilk ve şimdilik en büyük örnektir.

KAYNAKÇA

- Ackerman, G. M. (2003). *Charles Bague with the collaboration of Jean-Léon Gérôme-Drawing Course*. ACR Edition: Paris-France.
- Akder, F. (2019). “Ankara Drawings of Eşref Üren and Andre Lhôte’s Influence”. *Ankara Araştırmaları Dergisi*. 7(2), 375-397.
- Anonim (2011). *Sanâyi-i Nefise Mekteb-i Âlisi Talimatnamesi*. Turkuaz Sahaf (çev.). MSGSÜ Basımevi: İstanbul.
- Arseven, C. E. (1975). *Sanat Ansiklopedisi*. Milli Eğitim Basımevi: İstanbul.
- Artun, D. (2007). *Paris’ten Modernlik Tercümeleeri: Académie Julian’da İmparatorluk ve Cumhuriyet Öğrencileri*. İletişim Yayınları: İstanbul.
- Baytar, İ. ve Okkalı, İ. C. (2020). “Gelenekten Beslenen Modernlik: İbrahim Çallı ve Mevleviler Serisi”. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*. 26 (44), 126-137.
- Berk, N. (1943). “d Grubu’nun İlk On Yılı”. Berk, N.(der.) *Sanat Konuşmaları*. A B Neşriyat: İstanbul. 75-92.
- Berk, N. (1967). *C. Tollu*. GS. Akademisi Yayını: İstanbul.
- Berk, N. (1968). *Resim Bilgisi*. Varlık Yayınları: İstanbul.
- Boime, A. (1986). *The Academy and French Painting in the Ninetenth Century*. Yale University Press: New Haven-USA.
- Bostancı, K. (2003). *Mehmet Vahit Bey ve Güzel Sanatlar Üzerine Bir Terminoloji Risâlesi*. Arkeoloji ve Sanat Yayınları: İstanbul.
- Cezar, M. (1995). *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*. Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları: İstanbul.
- Çolak Aydın, İ. (2011). *Kuruluşundan 1940'lara Kadar Geçen Sürede Askeri Okulların Türk Resim Sanatına Katkıları*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Elderfield, J. (1996). *The Language of the Body: Drawings by Pierre-Paul Prud'hon*. Harry and Abrahams, Incorporated: New York-USA.
- Eroğlu, Ö. (2011). *Hofmann Atölyesi’nde Çalışan Türk Ressamları ve Türk Resmine Katkıları*. İstanbul Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul.

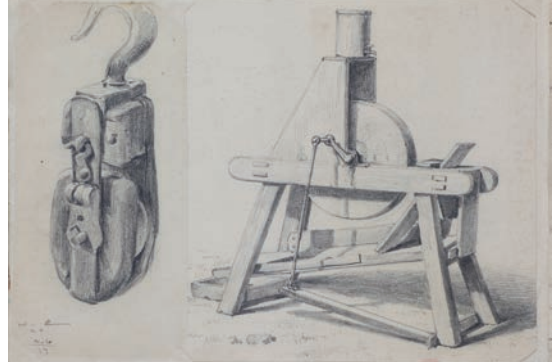
- Etting, E. ve Pacini, M. (1988). "Studios of Paris". *Archives of American Art Journal*. 28 (3). 24-35. Erişim: 23.07.2020, Jstor.
- Gören, A. K. (2001). *Hüseyin Avni Lifij*. Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- Gören, A. K. (2020). "Kısa Yaşamının Büyük Mirasıyla Avni Lifij". *Avni Lifij: Çağının Yenisi*. Mary Işın ve Neyyir Bertay (çev.). Sakıp Sabancı Müzesi Yayını: İstanbul. 30-41.
- Hartrick, A. S. (1921). *Drawing: From Drawing as an Educational Force to Drawing as an Expression of the Emotions*. Sir I. Pitman&Sons Ltd. Press: London-UK.
- Hofmann, H. (1968). *Search for the Real and Other Essays*. M.I.T Press: Massachutes-USA.
- Ireson, N. (2011). "Seurat and the 'cours de M. Yvon'". *The Burlington Magazine*. 153 (1206). 174-180. Erişim: 23.07.2020, Jstor.
- Kahn, W. (1982). "Hans Hofmann's Good Example". *Art Journal*. 42 (1). 22-23. Erişim: 23.07.2020, Jstor.
- Keskinok, K. (2001). *Sanat Eğitimi Aşamalı Yöntem*. SanatYapım Yayıncılık: Ankara.
- Kızıltoprak, S. (2012). "Ressam Hoca Ali Rıza ve Binbaşı Hasan Rıza'nın Resim Dersi Raporu". *İşmek*. 12. 118-123.
- Kızıltoprak, S. (2003). "Üsküdarlı Ressam Hoca Ali Rıza'nın Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi'nde Bulunan Defterlerindeki Yazıları". Üsküdar Belediyesi I. Üsküdar Sempozyumu 23-25 Mayıs 2003. İstanbul. 218-222.
- Krasner, L. (2007). Negotiating Abstraction: Lee Krasner. Mercedes Carles Matter and the Hofmann Years. *Woman's Art Journal*. 28 (2). 35-39. Erişim: 23.07.2020, Jstor.
- Lévy, L. (1941). Desen. N. Berk (çev). *Arkitekt*. Sayı 9-10. 216-220.
- Lhôte, A. (1950). *Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler*. K. Özsezgin (çev), İmge Kitapevi: İstanbul.
- Lhôte, A. (1950). *Treatise on Landscape Painting*. Strachan W. J. (çev), A. Zwemmer Press, London-UK.
- Mac Farlane, C. (1853). *Kismet or the Doom of Turkey*. T. Borsworth Press: London-UK.
- Mehmet Esad (1892). *Mirat'ı Mekteb-i Harbiye*. Artin Asaduryan Şirket-i Mürettebiye Matbaası: İstanbul.

- Milner, J. (1988). *The Studios of Paris*. Yale University Press: New Haven-USA.
- Moore, R. A. (1977). "Academic "Dessin" Theory in France after the Reorganization of 1863". *Journal of the Society of Architectural Historians*. 36 (3). 145-174. Erişim: 23.07.2020, Jstor.
- Müridoğlu, Z. (1992). *Zühtü Müridoğlu Kitabı*. Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- Sami (2007). Esquisse ve Ehemmiyeti-Müsabakaları: Fransa Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Eskiz ve Sanayi-i Nefise Mektebimize Tatbik Lüzumu. *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, (55-57). Yaprak Zihinoğlu (haz.). Kitap Yayınevi LTD: İstanbul.
- Şerifoğlu, Ö. F. (2018). İstanbul'un Ressamı Hoca Ali Rıza. Toki Yayınları: İstanbul.
- Turani, A. (1966). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. Toplum Yayınevi: Ankara.
- Turgut Cebeci, N. (2011). Hoca Ali Rıza. *Ressam Hoca Ali Rıza 1958-1930*, Uğurlu Veysel (Ed.) .Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- Turner, J. (1996).(ed). *The Grove Dictionary of Art*, Oxford University Press: Oxford-UK.
- Üstünipek Ş. (2009). *1936-1950 Yılları Arasında Güzel Sanatlar Akademisi: Léopold Lévy ve Atölyesi*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, Yayınlanmamış Doktora Tezi: İstanbul.
- Yazıcı, N. (2012). *Güzel Sanatlar Terimleri Alanında Öncü Bir Çalışma Sanâyi-i Nefîse Istulâhâtı Mecmûası*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları: İstanbul.
- Yetik, S. (2016). *Ressamlarımız*. Gram Yayınları: İstanbul.
- Yvon, A. (1867). *Méthode de dessin a l'usage des écoles et des lycées contenant l'enseignement analytique de l'art du dessin*. L. Hachette et Cie: Paris-France. Erişim: 23.07.2020, gallica.bnf.fr.



◀ **Resim 1:** Hüseyin Avni Lifij, Sırtı Dönük Kadın, 30.5x23 cm, kâğıt üzerine füzen ve beyaz tebeşir, 1921, imzalı, env. no.: 2114 8416.

▼ **Resim 2:** Hoca Ali Rıza, Makine deseni örneği, 1. Desen Defteri, 34. Sayfa, 12.6x16.7 cm, kâğıt üzerine kurşun kalem, imzalı, MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu, env. no. 1868 8034.



Resim 3: Hoca Ali Rıza, 1. Desen Defteri, 57. Sayfa, 18.7x12.8 cm, kâğıt üzerine kurşun kalem, MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu env. no. 1868 8034.



Resim 4: Hoca Ali Rıza, 1. Desen Defteri, 67. Sayfa, b, kâğıt üzerine kurşun kalem, 1909, imzalı, MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu, env. no. 1868 8034



Resim 5: Osman, Profil Erkek Portresi, 37x28.5 cm, kâğıt üzerine füzem, 1907, env. no. 621 2054.



Resim 6: Cemal Sait Tollu, Yaşlı Erkek Başı, 62.5x46.5 cm, kâğıt üzerine füzem, 1931, MS-GSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu imzalı, env. no. 1304 6246.



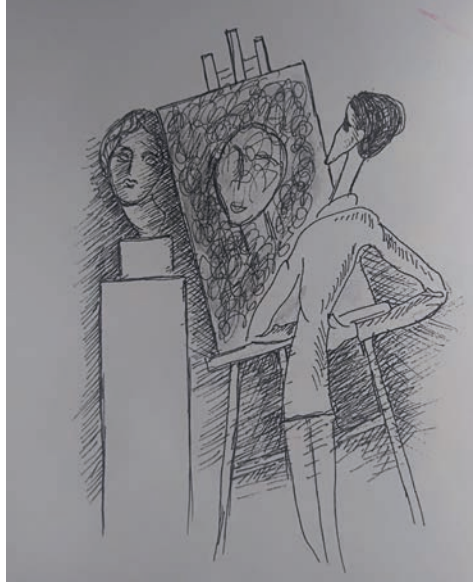
Resim 7: Cemal Sait Tollu, Ayakta Çıplak, 64x48 cm, kâğıt üzerine füzem, MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu, env. no. 1303 6245.



Resim 8: Cemal Sait Tollu, Nü, 62.5x41.5 cm, kâğıt üzerine füzem, 1931, imzalı, MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu env. no. 1307 6249.



Resim 9: Cemal Sait Tolly, "Oturmuş Kadın", 63x43 cm, kâğıt üzerine fügen, 1931, imzalı, MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu env. no. 1305 6247.



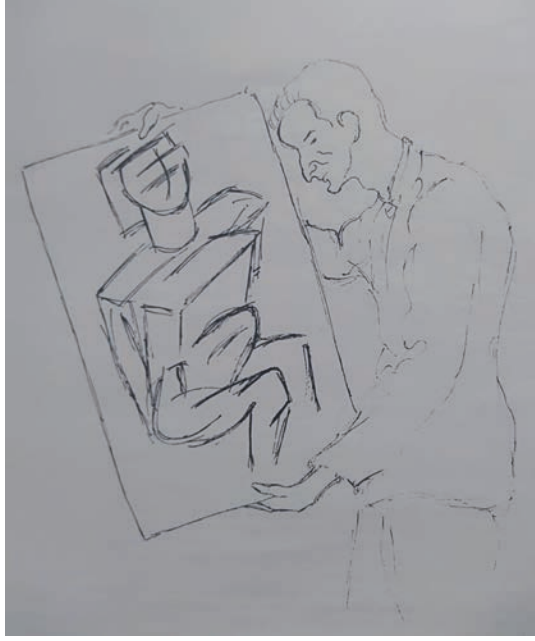
Resim 10: Zühtü Müridoğlu, "Galeri neymiş öğrendik..." (Müridoğlu, 1992, 48.)



Resim 11: Zühtü Müridoğlu, "Ertesi gün atölyeye girince..." (Müridoğlu, 1992, 49.)



Resim 12: Zühtü Müridoğlu, "Bir süre sonra 'git bak model gelmiş' dediler.'" (Müridoğlu, 1992, 52.)



Resim 13: Zühtü Müridoğlu, “Biz Matisse’le Picasso ile alay ederken, Almanya’dan Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi geldi. Aklımız büsbütün karıştı...”. (Müridoğlu, 1992, 85.)

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

Sanat Tarihi Dergisi

ISSN 1300-5707

Cilt: XXIX, Sayı: 2 Ekim 2020

Ege University, Faculty of Letters

Journal of Art History

e-ISSN 2636-8064

Volume: XXIX, Issue: 2 October 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

TR DİZİN
ULAKBİM
TR DİZİN

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

MUHAFAZAKÂR TUTUMUN ESTETİK SORUNSALI BAĞLAMINDA ÇAĞDAŞ CAMİ MİMARİSİ



MODERN MOSQUE ARCHITECTURE IN RELATION TO CONSERVATIVE ATTITUDE'S AESTHETIC PROBLEMATIC

Bülent ORAL*

Öz

Bu makalede dini yaşamın merkezinde yer alan, ritüellerin gerçekleştirildiği ve güçlü bir temsile sahip cami mimarisinde yakın dönemde ortaya çıkan gelişmeler ve bunları etkileyen faktörler, incelenen yapılar üzerinden irdelenmiştir. Yapılara etki eden faktörler Modernizm, Eklektizm ve Mimesis'tir. Bu üç etkenden sonra yapıların gerçekleştirilmesi sürecine ve mimari gelişimine etki eden sosyo-siyasal, ekonomik ve psikolojik unsurlar birlikte irdelenmiştir. Bu çalışmada ele alınan yapılar belirli bir perspektifle gruplandırılmış, yapıların birbiri ile kesişen ve ayrışan özellikleri ele alınmıştır. Yapıların gerçekleştirilmesi sürecinde hemen hepsinin ortak bir düşünce zemininden etkilendiği anlaşılmaktadır. Bu, dini ritüellerin gerçekleştirilmesi için gerekli zemini yaratmayı amaçlayan düşüncedir. Ancak bu dönemde gerçekleştirilen yapılar işlevselliğinin ötesinde düşünsel olarak belirli bir amaca yönelik, böylece belirli bir perspektifte ele alınan simgeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Modern mimarinin baz alındığı yapılarda sanatçı mimar kimliğinin öne çıktığı, modern ve klasik mimarinin birlikte baz alındığı (eklektik) yapılarda çağdaş muhafazakâr bunalım olarak tabir ettiğimiz sorunsalların öne çıktığı, klasik mimarinin baz alındığı yapılarda ise siyasal tarihimizin belirli bir dönemine ait (1700-2000) siyasal ve mimari dönüşümlerin adeta görmezden gelinmesinin belirleyici olduğu geleneksel mimari uygulamaların öne çıktığı görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: muhafazakâr bunalım, cami, Modernizm, Klasizm, muhafazakâr sanat

Abstract

In this article, recent developments and factors that influenced this about religious approaches and rituals to mosque architecture are mentioned whilst analysing these structures. Factors affecting the structures are concentrated in three concepts. Factors affecting the structures are Modernism, Eclecticism and Mimesis. After structures are classified, the creation process and factors that influenced their architectural development are analysed altogether. These factors are formed according to economical, psychological, socio-political factors. Structures in this study are classified through a specific perspective. Their concurrent and dissociated characteristics are also analysed. Assessments in this article show that almost all of the structures are influenced by a common sentimental base. This thought aims to create necessary base to make religious rituals happen. However, the religious structures in this

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

ORCID ID: 0000-0003-1247-4679 ♦ E-mail: bulentoral7@gmail.com

era seem as expressions of views beyond basic concerns or symbols that look for their answers within. In modern architecture based structures, artist-architect identity come to forefront. In modern and classical architecture based (eclectic) structures, modern conservative crisis come to forefront. In Classical architecture based structures, traditional architectural practices are determinant that almost ignore a specific era's history (1700-2000) and political power is determinant. Modern architecture based structures are seen, mostly, in semiautonomous or autonomous institutions' mosque constructions. In these constructions, it is often seen that the architect's artistic identity is determinant. Yeşil Vadi and Sancaklar Mosques are examples to this. Effects of the Directorate of Religious Affairs, Municipalities, Universities and etc. are great on intersection and disintegration points of the constructions that modern and classical architecture are used altogether. Directorate of Religious Affairs steps forth among these institutions. It does not rules out modernism completely even though it stands off the modern architectural lines during mosque planning and its implementation stages. Along with the notion of not denying modernism, commitment to Classical Period Ottoman Architecture is very much strong. However, in structures, reflection of modern and classical architecture aggregation on structure lines is pretty dramatic. This situation presents especially the trapped position of the societies with high religious sensitivity or of religious institutions between Modernism and Classicism as well. It is possible to express this with concept of modern conservative crisis and Ankara Ahmet Hamdi Akseki Mosque and Kulliyah/Complex (2008-2013) are good examples to this. Structures based on Classical Ottoman Period usually have approach nourishing by a conservative perception and they have Classical Period architectural lines including mosque and other structures built with mosque generally in kulliyah/complex institution. In all of the structures and in their all details, classical period architectural understanding is applied as copied completely. This kind of structures based on Classical Ottoman Period Architectural understanding are order-like religious architectural structures that political power directly involved in both planing and application. The most attractive example of this understanding is based on only Classical Ottoman Period (1500-1700) and reflects the architectural lines that has the notion of fitting the society between given dates is Üsküdar Çamlıca Kulliyah/Complex (2013-2019). This understanding also somehow ignores the following periods. Along with this, Islam thinkers known with their conservative art perspective writings have significant differences such as Seyyid Hüseyin Nasr's radical traditionalism and Turgut Cansever's conservative perspective. Even though both thinkers have Islam based perspectives, their different interpretation regarding art is because Nasr was raised in a sheria governed state whilst Cansever was raised in a secular one. That has become the main reason of their distinction. This situation appears clearly in all of his writings. Today, the understanding that affects religious structures based on Classical Ottoman Period seem closer to Nasr's perspective. In conclusion, even though the structures based on modern architecture especially after 2000s in our religious architecture are parallel to developments in architectural history; structures applied both modern and classical architecture were mostly built by articulation of styles in architectural history without synthesizing. In this situation, both in structures based on modern and classical architecture together and in structured only based on classical architecture, specific problematics stand out. However, in mosques based on classical period, eclectic style that aims to point out religious tone or to elevate it, is especially chosen predicating specific date range on.

Keywords: *Modern conservative crisis, Mosque, Modernism, Classicism, Conservative art*

Giriş

I. ve II. Ulusal Mimarlık dönemlerinde ve devamında ortaya çıkan gelişmeler¹ Modernizm ile Klasizm kavramları arasında tartışma konusu ortaya çıkararak camiler yaratmıştır. Erken dönemli bazı yapılarda tamamen modernist yaklaşımlar hâkimdir². Buna karşın ilerleyen yıllarda gerçekleştirilen başkaca dini mimari yapılarda ise tamamen klasik anlayışın hâkim olduğu görülmektedir. Modern kavramı ülkemizde çeşitli olay, olgu, yaklaşım, bakış, yorum vb. nedenlerden ötürü son 100 yıl içinde (özellikle 1960 ve sonrası) farklı şekillerde algılanmıştır. Oysa çoğunlukla modern kavramı günümüzde “geleneksel olmayan”ı tarif etmek için kullanılır³. Ancak Modernizm’i destekleyen ya da karşı duran yaklaşımların yer yer ortak bir paydada bulunduğu da görülmektedir. Bu payda, her iki yaklaşımın gerçekleştirilen yapıların farklı türlerine aynı tepkiyi göstermemesinden doğar. Örneğin modern kavramı ve bu kavramın ifade bulduğu çizgilere mesafeli duran bir kişi; ticaret merkezi inşasında mimarideki modern çizgileri yadırgamamaktayken, dini bir yapı söz konusu olduğunda modern çizgisel yaklaşımlara mesafeli durabilmektedir.

Özellikle 2000’li yılların başından itibaren kurumsal bir planlama ve tavır ile dini mimari yapı teşekküllerinde ciddi bir artış söz konusudur. Bu yapılaşma dönemine etki eden mimari unsurları üç ana başlıkta toplamak mümkündür. Bunlar; Modern mimarinin baz alındığı yapılar, Modern ve Klasik mimarinin birlikte baz alındığı (eklektik) yapılar ile Osmanlı Klasik Dönem mimarisinin baz alındığı (geleneksel) yapılarıdır.

Bölgesel gelişmelerin etkisiyle gerçekleşen tarihi olaylar, bunları ortaya çıkaran olgular ve toplum psikolojisinin birleşimiyle gelişen mimarideki çizgisel yaklaşım belirli bir dönem aralığı içerisinde sınıflandırma yapmamıza olanak tanımaktadır. Bu tür sınıflandırmalara camiye yapan mimarın yanı sıra yaptıran kurum, kuruluş ve kişilerin etkileri de söz konusudur. Ülkemizde siyasi erkin, kurumların (Belediye, Diyanet, Üniversiteler), özel teşebbüslerin ve yerel halkın yanı sıra kimi zaman bazı dini nitelikli dernek, cemaat veya tarikat gibi yapılanmaların çeşitli isimler altında topladığı yardımlar ile oluşturulan camilerle karşılaşmak mümkündür. Bu çeşitlilik cami mimarisini çizgi ve işlev açısından etkilemiştir. Çoğunlukla yerel halkın desteğiyle gerçekleştirilen yapılar, daha çok *tip proje*⁴ ve/veya *ilkesiz yaklaşım*⁵ olarak tanımlanan camiler ortaya çıkarmıştır. Bunun dışında özellikle modern ve klasik mimarinin birlikte baz alındığı yapıların birçoğuna etki eden mimari anlayış, mimarlık ve estetik tarihinin ölçülerinden ziyade, yaptıran kişi ya da kuruluşların yapının mimari özelliklerine yükledikleri anlamdan yola çıkılarak şekillenmiştir. Bu durum kimi zaman mimarları da -projeyi almak için- neredeyse yarışa girmek şeklinde değerlendirebileceğimiz estetik mimari ölçülerinin dışındaki çabalara itmiştir. Bazı cami projelerinde ise her ne kadar uygulamalarda

1 Aslanoğlu, 2010; Yıldırım, 1981.

2 Bozdoğan, 2005; Bozdoğan, 2015; Tanyeli, 1998; Hasol, 2017.

3 Pelvanoğlu, 2017, s. 27.

4 Oral, 2017, 242,243.

5 Gürsoy, 2013, 239-253.

mimarlık ve estetik anlayışı buluşturmak için alanında uzman akademik kimliğe sahip ilgililerden danışmanlık alınmış olsa bile bu uygulamaların dahi muhafazakâr sanat veya muhafazakâr mimarlık kavramlarıyla ifade edebileceğimiz çerçevedeki yapıların kâğıt üzerindeki planlarının ötesine geçemediklerini söyleyebiliriz. Aslında bu çerçeve tam da içinde bulunduğumuz siyasal ve sosyal yapımızda görünür olan, özellikle cami mimarisinde yansımaları yer yer ortaya çıkan *çağdaş muhafazakâr bunalım* kavramıyla ifade ettiğimiz durumun bir dışavurumudur. Bulunduğu çağdaki bilimsel gelişmelerin içinde doğup büyümüş bireylerin, geleneksel öğretiler ve dini hassasiyetlere göre yetiştirilmesinin sonucunda ürettikleri herhangi bir nesneyi veya ifade ettikleri fikirleri çağa uyarılma çabasıyla ortaya çıkan ve çağın gereksinimleriyle çelişen çabaları, *çağdaş muhafazakâr bunalım* kavramıyla ifade edilmiştir. Mimarın yaşadığı çağın gelişmelerinden uzak kalmama isteğinin yanı sıra geleneksel mimariyi döneme uyarılma çabasının sonucunda yapı elemanlarını bir senteze varmadan çağdaş ve klasik olarak yan yana ya da üst üste sıralamak suretiyle ne çağdaş ne de klasik mimari olarak tanımlanması mümkün olmayan yapısal durum *çağdaş muhafazakâr bunalım* kavramıyla açıklanmıştır.

Ülkemizde özellikle cami mimarisinde modern ve klasik dönem üzerinden yürütülen tartışmalar mimarideki kesişim ve ayrışma noktaları ile ortaya çıkan çizgisel çeşitliliği gündeme taşımaktadır. 2012 yılından itibaren Edebiyat, Felsefe ve Sanat Tarihi alanlarından araştırmacı yazar ve bilim insanları arasında muhafazakâr sanat ve muhafazakâr mimari konularında önemli tartışmalar gerçekleştirilmiştir. Bu tartışmaların konusu çoğunlukla 2000’li yıllardan sonra ülkemizde gerçekleşen sosyo-siyasal değişimlerin sanata, dolayısıyla mimariye yansımalarıdır.

Mimarlık; insan yaşamıyla ilişkili işlev ile etkinliklerin gerçekleştirileceği mekânı ve çevresini inşa etme, düzenleme, organize etme sanatı ve eylemidir⁶. Böylece ortaya çıkan nesneyi Mimar A. Schwanzer, bir mimari yapıyı “dört duvar ve başımızın üzerinde bir damdan daha fazla olan şey” diye tanımlar⁷. Bu yaklaşıma göre mimari, bulunduğu dönemin sosyo-siyasal, ekonomik ve psikolojik özelliklerinin adeta bir yansımasıdır. Bu bağlamda Eco, ‘Mimarlık Göstergibilimi’ başlıklı kitabında “mimari nesneyle olan ilişkimizi, mimari olgulara bakış şeklimiz olarak düşünürsek, önce şunu görürüz: Mimarlığa (işlevselliğini göz ardı etmesek de) genellikle bir iletişim olgusu gibi yaklaşılmaktadır”⁸ demektedir. Mimari sosyo-siyasal, ekonomik ve psikolojik gelişmelerin ortaya çıkardığı yaklaşımları görünür kılan çizgi ve estetiğe sahip sürekli gelişen bir alandır. Mimarideki işlev ve estetik ilişkisinin bazen bağımsız kaygılarla bazen de birbirini besleyen unsurlarla gelişme gösterdiği ve yapıldığı döneme etki ederek önemli katkı sağladığı görülmektedir. Başlangıçta geçiş dönemi özelliği gösteren gelişmeler zamanla dönemin özgün anlayışlarının çerçevesini ortaya koyabilmektedir. Doğal olarak bu gelişim toplumsal yapıdan, insan algılarından, toplumda gerçekleşen

6 Utarit, 1999, 35.

7 Tunalı 2004, 111.

8 Eco, 2019, 18.

olaylardan, siyasetten, dini inanç ve tüm bunları da kapsayabilen farklı bakış açılarından ayrı tutulamaz. Toplumun sosyo-siyasal, ekonomik ve psikolojik gelişimi mimari gibi temel işlevsel özellikleri daha görünür olan yapıların çizgilerine de etki etmiştir. Yapıların çizgisel özelliklerinde ortaya çıkan bu etki mimari gelişmeyi sınıflandırırken ifade ettiğimiz modern, postmodern, klasik, barok, muhafazakâr ve benzeri kavramları kimi zaman desteklerken kimi zaman da bu kavramlara tepkisel bir yaklaşımla mesafeli durur. Bu olgunun estetik mimari tartışmalarında kesişme ve ayrışma noktalarını belirleyen alan kamu yapılarında görülebildiği gibi çoğunlukla da dini mimaride ortaya çıkar.

Farklı bakış açıları ve perspektifler içeren bu tartışmalar günümüzde de sürmektedir⁹. Bu makale 2017 tarihli “21. Yüzyıl Türkiye’inde Muhafazakâr Millî Mimari Arayışları ve Yansımaları¹⁰” başlıklı makalenin devamı niteliğinde ve göstergebilimsel çerçevede yapı irdemesini içeren, mimari uygulamalardaki tutarlılık ile çelişkilerin derinlikli incelemesi yönüyle yeni yaklaşımlar sunmaktadır. Ayrıca bu metinde 2000’li yılların başından günümüze değin gerçekleştirilen camilerin plan ve mimari unsurları incelenerek bunlara etki eden sosyo-siyasal, ekonomik ve psikolojik nedenler ile bunların estetik mimari üzerindeki yansımaları da irdelenmiştir.

1. Modern Mimarinin Baz Alındığı Yapılar

Modern mimarinin baz alındığı yapılara çoğunlukla yarı özerk ya da özerk kuruluşların cami inşalarında rastlanmaktadır. Bu yapılarda çoğunlukla mimarın sanatçı kimliğinin belirleyici olduğu görülür.

Mimarının sanatçı kimliğini öne çıkardığı dikkat çekici yapılardan ele alacağımız ilki Yeşilvadi Camisi’dir (Atatürk Camisi) (2007-2010)¹¹. İstanbul Büyükşehir Belediyesi’ne bağlı Kiptaş tarafından Mimar Adnan Kazmaoğlu’na yaptırılan bu cami, modern mimari üslupta bir yaklaşıma sahiptir. Yapı küçük bir külliye olarak inşa edilmiştir (**Fot. 1**). Gökyüzü gözlem evini anımsatan bu yapı tek kubbelidir.

Yeşilvadi Cami, kubbe uygulamasına sahip olmakla beraber klasik çizgilerden oldukça ayrılan bir anlayışta inşa edilmiştir. Elips formu sadece örtü sisteminde görülmez, yapının tümü dairesel mimari bir plana sahiptir. İnsan algısındaki evrenin dairesel yapısına uygun olarak gerçekleştirilen bu plan, gökyüzü-mekân ilişkisinin dinsel bir duygu içinde yorumlanması sonucunda ortaya çıkmıştır (**Fot. 2**).

Giriş kapısı ile aynı doğrultuda yer alan son cemaat yerinden açılır sisteme sahip fütüristik bir kapıyla ana mekâna ulaşılır. Yapının mihrabı, minberi ve vaaz kürsüsü gibi litürjik yapı elemanları mekânın modern çizgisel sadeliğini korur. Yapının modern tasarımı dış mekândaki sadelik ile iç mekândaki dekoratif özellikleri dengeleyecek şekilde oluşturulmuştur (**Fot. 3**).

9 Pala, 2012; Cündioğlu, 2012; İsen, 2013; Artun 2014; Uzay, 2015; Oral, 2017.

10 Oral, 2017.

11 Ürey, 2010, 126-134; Akbulut ve Erarslan, 2017, 36.



Fotoğraf 1. Yeşilvadi Cami genel görünüş (B. Oral, 2018)



Fotoğraf 2. Yeşilvadi Cami (B. Oral, 2018)



Fotoğraf 3. Yeşilvadi Cami ibadet mekânı detayı (B. Oral, 2018)

Yeşilvadi Camisi tüm yönleriyle klasik mimari anlayıştan ayrılan bir plan ve mekân düzenlemesine sahip olmakla beraber klasik dönemden günümüze tarihsel mimari gelişimden de kopuk değildir. Bu durum yapının alt katındaki konferans ve fuaye salonlarına geçiş bölümünde daha net görülür. Giriş koridoruna uzanan bölümde dairesel duvarın üzerinde yer alan İhlas Suresi Arapça yazılışı ile duvara hakimdir ve altın yaldızla işlenmiştir. Aynı surenin Latin harfleriyle yazılışı ve devamında ise Türkçesi, Arapçasına kıyasla silik ve küçük tasarlanarak dar bir alana sığacak şekilde ele alınmıştır (**Fot. 4, 4a**).

Surenin Türkçesine Latin harfleriyle yazılışının hemen bitiminde yer verilmek suretiyle daha önce neredeyse hiçbir yapıda görülmeyen farklı bir yaklaşım ortaya konmuştur. Sanatçı burada önce surenin Arapça yazılışına sonra Latin alfabesiyle Arapça okunuşuna ve devamında surenin Türkçe çevirisine yer vermek suretiyle hem içeriğin cemaat tarafından anlaşılmasını sağlamak hem de klasik dönemden beri süregelen surenin anlamından ziyade Arapça yazılışını içeren şekli yaklaşıma itirazını görünür kılmıştır. Ancak surenin Türkçe ve Latin harfleriyle yazılışının Arapça yazıya göre silik ve küçük tasarlanmış olması aslında sanatçının içinde güçlü çekinceleri barındırdığını da ortaya koyar. Bu çekinceler, sanatçının surenin Latin harfleriyle yazılışı ve Türkçe çevirisinin kullanılmasına gösterilebilecek olası tepkileri ölçmemesinden kaynaklıdır. Dinde ilahi metinlerin toplum tarafından anlaşılır olması temel gayedir. Ancak burada içeriğin anlaşılabilirliği Arapça'nın çizgisel görünümü ve fonetiğinin gerisinde kalmıştır. Bunu yalnızca Arapça'nın İslam coğrafyasının Arap olmayan toplumsal kesimleri üzerindeki geleneksel etkisinden kaynaklı sayamayız. Bu durum özelde toplumun genel yargısı olmayıp daha çok dinsel kimlik edinmiş birtakım temsil gücüne sahip elitist

yaklaşımın doğurduğu bir sorunsaldır. Dini referans alan çoğunlukla elitist yaklaşıma sahip etkili bazı kişiler, metinlerin yalnızca orijinal şekliyle okunmasının doğru olacağını, dini metinlerin kendilerinin yorumladığı şekilde gönderildiğini ve aslında kendi söylem ve davranışlarının izlenmesinin toplum için yeterli olacağını öne sürerek toplumun içeriği anlama isteğini Arapça'nın çizgisel ve fonetik öğelerine hapsederek kendilerine statü oluşturmuşlardır. Bu da özellikle dini mimari yapılarda kullanılan dilin Arapça dışında kullanılmasının sakıncalı olacağı şeklindeki yanılığa dönüşmüştür. Osmanlı Devleti döneminde dilimizdeki Arapça sözcüklerin sayı olarak artmasında ve Türkçe'nin Arap alfabesiyle yazılmasında da bu yaklaşımın payı büyüktür.



Fotoğraf 4. Yeşilvadi Camisi sergi ve toplantı salonu giriş bölümünde yer alan Kuran- Kerim'den alınan Sure'nin orijinal alfabesi ve altında Latin alfabesiyle Arapça okunuşu ve Türkçe çevirisi (B. Oral, 2018)



Fotoğraf 4a. Yeşilvadi Camisi sergi ve toplantı salonu giriş bölümünde yer alan Kuran- Kerim'den alınan Sure'nin orijinal alfabesi ve altında Latin alfabesiyle Arapça okunuşu ve Türkçe çevirisi detay (B. Oral, 2018)

Ülkemizde modern cami tasarımlarında klasik anlayıştan tamamen ayrılan 1989 tarihli TBMM Camisi dini mimari yapıları için oldukça yenilikçi bir perspektife sahiptir. Erzen ve Balamir bu durumu modern cami mimarisinde yeni form arayışlarını, genel çerçevede toplumun düşüncesinde yerleşik bir simgeye dönüşen geleneksel mimarinin cami mimarisindeki 'kubbe' ve 'minare' gibi öğelerin cami ile özdeşleşen gücünü kırmak şeklinde yorumlamaktadır¹². Mimariye yaklaşım biçimi olarak benzer olan ve mimarının sanatçı kimliğini öne çıkardığı dikkat çekici yapılardan bir diğeri de Sancaklar Camisi'dir (2011-2013). Mimar Emre Erolat, Sancaklar Camisi'ni İslam inancında Hz. Muhammed'e ilk vahiylerin indiğine inanılan Hira Mağarası'ndan esinlenerek tasarlamıştır (Fot. 5).

12 Erzen ve Balamir, 1996, 102.

Bu yaklaşım biçimi muhafazakâr kaynaktan besleniyor olsa da yapıya çizgisel yaklaşım modernidir. Çizgisel boyutta ortaya çıkan bu Modernizm yapının tüm bölümlerine sirayet etmiştir.



Fotoğraf 5. Sancaklar Camisi (B. Oral, 2018)

Yapıyı çevreleyen duvarların sınırlandırdığı eğimli alanda yapıya doğru uzanan basamaklar yer alır. Eğimli araziden inildikçe günümüzdeki yaşam alanlarından yerin altındaki bir mağaranın (Hira Mağarası) içine doğru adeta bir uzam kazandırılmıştır (**Fot. 6**). Günümüzden geçmişe doğru bir akış şeklinde ortaya konulan asimetrik basamaklar ve peyzaj dokusu çağdaş bir yorumdur.



Fotoğraf 6. Sancaklar Cami basamakları (B. Oral, 2018)

Hız. Muhammed'e vahiylerin indirildiği ilk mekân olduğuna inanılan bu mağara, esasında sadece birkaç kişinin sığabileceği büyüklüğe sahiptir. Sınırlı bir iç mekana sahip Hira Mağarası'ndan esinlenilerek oluşturulan Sancaklar Camisi'nin harim mekânı işlevsel tasarlanmıştır (**Fot. 7**). Yapıyı örten betonarme tavan, iç mekânı merkezden dışa doğru kademeli olarak genişleten bir çizgisellikte ele alınmıştır. Bu şekliyle ele alınmış olması

mağara duvarının tavanındaki biçimsel devinimden öykünüldüğünü gösterir. Sancaklar Camisi'nin betonarme mihrap duvarı Hira Mağarası'nın ışıksız ve soğuk iç mekânına adeta hayat verir şekilde atıflar içerir. Hira Mağarası'nın zeminindeki eğim ise caminin iç mekânında gerçekleştirilen basamaklarda ifade bulmuştur. Tüm bunlar geleneksel yaklaşımdan ayrılan çağdaş birer yorumdur. Ayrıca ülkemizde cami mimarisinde kadınlar mahfili camilerin çoğunlukla kuzey duvarına bitişik ve genellikle de galeri katında yer alırken bu yapıda yapının batı yönünde olup, mihrap duvarına kadar uzanır. Yapı, bu yönüyle de klasik anlayıştan ayrışır.



Fotoğraf 7. Sancaklar Cami iç mekân görünüşü (B. Oral, 2018)

Yukarıdaki yapılar ek olarak Kırşehir'de yakın zamanda tamamlanarak hizmete açılan Hamidiye Camisi de modern kavramıyla ifade edilebilecek estetik mimari özellikler gösterir (**Fot. 8**). Yapı, plan ve cephe özellikleri itibarıyla modern bir tasarıma sahip olmasa da yapıyı modern kavramı içinde tanımlamamıza neden olan unsur, yapının iç mekânındaki doğa betimlemelerinin hakimiyetidir. Doğa betimlemelerinin mekâna taşınması esasen barok ile ilişkilidir. Yapının iç mekânını aydınlatan dikdörtgen gotik pencereler de barok çizgilerle tamamlanmıştır. Bu yönüyle yapı, doğayı mekâna taşımaya ya da mekânın yapısal formunu doğa betimlemeleri ve nesnelere ile yumuşatmayı önceler. Buna ek olarak Hamidiye Camisi'nin inşa edildiği Kırşehir, bitki örtüsü bakımından nispeten fakir bir coğrafyadır. Bu açıdan bitki örtüsünü kutsal mekânın içine betimlemek suretiyle ferah bir ortam yaratma çabası da vardır. Böylece yapının yalın mimari planı ve süslemesiz cephesine rağmen iç mekânda hâkim olan barok yaklaşım, fantastik bir düşünceden kaynaklanmaktadır.



Fotoğraf 8. Kırşehir Hamidiye Camisi iç mekân detayı (<https://www.cnnturk.com/turkiye/kirsehirde-kerpic-cami-yikilip-yerine-tarla-desenli-moderni-yapildi>) (Erişim Tarihi: 10.10.2018)

2. Modern ve Klasik Mimarinin Birlikte Baz Alındığı (Eklektik) Yapılar

Modernizm/Eklektizm arasındaki ilişkiler Batı/Doğu, ulusal/uluslararası, yerel/evrensel, modern/geleneksel, yeni/eski vb. ikili yapılandırmalarla birbirleri üzerinden çoğu zaman karşıtlıklar ekseninde tanımlanmıştır¹³. Modern ve klasik mimarinin kesişme ve ayrışma noktalarına Diyanet İşleri Başkanlığı, Belediyeler, Üniversiteler vb. kurumların etkisi büyüktür. Bu kurumlar arasında Diyanet İşleri Başkanlığı öne çıkmaktadır. Kurum, cami planlama ve uygulama aşamasında modern mimari çizgilere mesafeli olmakla beraber Modernizm'i tamamen de reddetmez. Modernizm reddedilmemekle birlikte Klasik Dönem Osmanlı Mimarisi'ne bağlılık çok güçlüdür. Ancak yapılarda modern ve klasik mimari buluşmasının yapı çizgilerine yansması oldukça dramatiktir. Bu durum özellikle dini kurumların veya dini hassasiyetleri yüksek toplum kesimlerinin Modernizm ile Klasizm arasında sıkışmışlığını da ortaya koyar. Bunu çağdaş muhafazakâr bunalım kavramıyla ifade etmek mümkündür ve Ankara Ahmet Akseki Cami ve Külliyesi (2008-2013) buna iyi bir örnektir (**Fot. 9**).

Diyanet İşleri Başkanlığı Ahmet Akseki Camisi'nin (2008-2013) yapımını, alanında uzman akademisyenlerden fikir alarak proje usulü ile gerçekleştirmiştir. Yapı, külliye kuruluşu olarak tasarlanmış ve oldukça geniş bir alana konumlandırılmıştır. Tek kubbeli olarak inşa edilen bu caminin 2000'li yıllardan günümüze değin gerçekleştirilen yapılar arasında Modernizm ve Klasizm arasında sentez oluşturamamış bir uygulama olduğunu söylemek mümkündür. Ahmet Akseki Camisi'nin Neoklasik üslubu içinde değerlendirilecek nerdeyse tek ve görünür elemanı, kubbe ve kubbeye geçiş öğelerinin beden duvarları ve minareyle oluşturduğu çizgiselliğin ortaya çıkardığı devinimdir (**Fot. 10**). Yapının kubbesini taşıyan eğrisel kemerin çizgiselliği Art Nouveau üslubun etkisindedir. Bu yapıda geleneksel ve modern uygulamaların bir senteze varılmadan yan yana veya üst üste sıralanması çağdaş muhafazakâr bunalım olarak tanımlanabilir.

13 Güngören ve Tuztaşı, 2014, 120.



Fotoğraf 9. Ahmet Akseki Cami (B. Oral, 2018)



Fotoğraf 10. Ahmet Akseki Cami (B. Oral, 2018)

Yapının dış cephesinde yer alan kapılarda Anadolu Selçuklu kapı form ve süslemelerine yer verilmiştir (Fot. 11). Ahşap kapıların hemen gerisinde ise bu kez sadece kolaycılık ve faydacılık esasının gözetildiği anlaşılan otomatik açılır fütüristik cam kapılar yer almaktadır. Bu uygulama yapıda ortaya çıkan işlev ve çizgi çatışmasının da yansımasıdır. Şöyle ki; yapının dışa bakan ahşap kapılarının formu görselliği önceleyecek şekilde çizgiseldir. İç mekânda ise işlevsellik ön plandadır ve ahşap kapı formu yerine otomatik cam kapılar kullanılmıştır. Bu durum modern ve klasik öğeleri sentezlemeden yan yana sıralanmış olmanın bir örneğidir. Otomatik açılır cam kapıların yüzeylerine işlenen geleneksel motiflerde Modernizm ve Klasizm sentezi içinde eklektik yaklaşımlara rastlamak mümkün olsa da (Fot. 12) yapının ana mekânını belirleyen anlayış Klasizm'den beslenir (Fot. 13).



Fotoğraf 11. Ahmet Akseki Cami giriş cephesi (B. Oral, 2018)



Fotoğraf 12. Ahmet Akseki Cami giriş kapısı (B. Oral, 2018)



Fotoğraf 13. Ahmet Akseki Cami iç mekan güney cephe detayı (B. Oral, 2018)

Yapıların birlik ve bütünlük içinde gerçekleştirilmesi yapının inşasında hedeflenen amaçlar kadar önemlidir. “Birlik, yapı denen senteze bütünlük veren bir nitelik”¹⁴ Kuban, birlik kavramını şu örnekle açıklığa kavuşturur. Yapının herhangi bir elemanının kendi içinde güzel olan ölçü ve renginin, yapının diğer elemanlarının ölçü ve rengiyle çatışması; bir yapı kütesini meydana getiren öğelerden birinin kimliğinin gereğinden fazla vurgulanmasıdır¹⁵. Ahmet Akseki Camisi’nde uygulanan iki sebil, özellikle Osmanlı şehir meydanlarında karşımıza çıkan meydan çeşmelerinin mimari form ve süsleme özelliklerine sahip olup, minimal olarak sergi salonunu içinde barındıran sosyal tesis niteliğindeki alt katta karşılıklı olarak konumlandırılmıştır. Çoğunlukla Osmanlı şehir meydanlarında karşılaştığımız çeşmenin (sebil), bu şekilde kapalı bir mekâna taşınması bu eylemin düşünsel boyutunun ayrıca irdelenmesini gerektirmektedir. Sebilin yapının içine taşınması Klasizm’e bağlı kalma amacının abartılı bir ifade şekli olup, çağdaş muhafazakâr bunalımın çizgisel olarak yansımaları gibidir. İster yapının inşa planında yer alsın isterse yapıya sonradan dahil edilmiş olsun; bu sebillerin hemen yanına yerleştirilen modern büro tipi su makinası da çeşmenin bina içine taşınmasının işlevsiz olduğunu adeta ispatlar niteliktedir. “Sullivan’a göre bir yapının biçimlenmesi, işlevine bağlıdır. Mimari yaratmanın işlevle güçlü bir şekilde birbirine bağlı hale geçmesi,

14 Kuban, 1998, 61.

15 Kuban, 1998, 61.

geleneksel birtakım görüşlerden sıyrılmayı olanaklı kılmış, böylece modern mimarlığın temelleri atılabilmiştir. ‘Biçim İşlevi İzler’ metaforu, 20.yy içinde ‘Fonksiyonalizm’ akımının ortaya çıkmasını sağlamıştır¹⁶. Sullivan’ın ‘Biçim İşlevi İzler’ yasasının bu yapının iç mekanına uygulanan sebeiller ile ortadan kalktığını hemen fark edebiliriz. Modernizm’in aradığı Fonksiyonalizm olgun bir çerçeveye oturtulmamış muhafazakâr sanat anlayışı, *Klasizm ısrarcılığı* şekline bürünmüş ve bu ısrarcılığın bir sonucu olarak tutunamamıştır. (Fot. 14).



Fotoğraf 14. Ahmet Akseki Cami sergi ve sosyal yaşam alanından detay (B. Oral, 2018)

Yapının meydan şeklinde düzenlenerek gerçekleştirilmesi toplumsal yaşamı dini hayata göre biçimlendirmeyi hedefleyen çağdaş muhafazakâr bir yorumu da kapsar. Çünkü daha önce boş olan bir arazinin bu şekilde değerlendirilmesi yapının çevredeki sosyal yaşam anlayışına toplum üzerinde kendi perspektifinin ya belirleyici olmasını sağlamak ya da bu durum mümkün olmadığında alternatif bir sosyal yaşam alan ortaya koyma kaygısı içindir.

Mimarlık eleştirisinin en çok kullanılan sözcüklerinden ikisi ölçü ve orandır. Ölçü kavramı, insanla yapı arasında olduğu gibi, yapıyla çevre arasında da söz konusudur. Yapının konumlandırıldığı çevre ile ilişkisi yapı tasarımının bir parçasını belirler. Ölçü kavramının diğer önemli bir yönü ise yapının kendi içinde ölçülü olmasıdır¹⁷. Yapıların

16 Sullivan, 1986, 5; Sullivan’dan aktaran: Aymelek ve Yıldırım, 2015, 38.

17 Kuban, 1998, 61, 62.

inşa planlamalarında oran/orantı başlıca düşünülen unsur olmuştur. Ancak inşa süreci yapının yükseklik ve en ölçülerinin birbirine ölçü olarak uyumlu olmasının ötesinde değerlendirmeler yapılmasını gerektirir. Çünkü oran ölçülebilir bir kavram olarak algılsa bile soyut bir kavramdır ve her durumda yoruma açıktır. Yapıların gerçekleştirilme sürecinde genellikle oransal öneriler yapının konumlandırılacağı doğal ortamından ziyade ideal iki boyutlu bir ortamda düşünülmüştür¹⁸. Yani yapının gerçekleştirileceği alanın bilgisayar ortamında tasarlanmasının ötesinde planlamalar gerekir. Ahmet Akseki Camisi'nin planlama aşamasında mimarların ya da proje planlamacıların yapının gerçekleştirilmesinde simgeleri kullanmayı öncelikli tutmalarından kaynaklanan bazı oransal sorunların fark edilebilir olduğunu söyleyebiliriz. Şöyle ki, minare günümüz teknolojisi içinde kullanım açısından işlevsel olmayan, uzun bir zamandır sadece cami mefhumunu belirleyen ve camiyi görünür kılan simgesel öneme sahip çok güçlü bir mimari öğedir. Çizgisel olarak yapıyı tamamlayan minare formunun yapının dört köşesine denk gelecek şekilde dört adet yapılması mimariyi muhafazakâr bir perspektif içinde yüceltme amacı güderken, esasen biçimsel uyumsuzluğa neden olmuştur. Dört minare ile daha fazla mimari görünürlüğe sahip olması amaçlanmış olsa da yapının, esasen kütleli olarak hantallaştırılmış olduğunu gözlemleyebiliriz. Minare sayısının fazlalığıyla yapıdaki sadelik bozulmuş ve yapıdaki sorunlar dramatikleştirilmiştir. Oysa minarelerin simgesel değerini korumak isterken yapının mimari özellikleri ve konumunun iyi irdelenmesi gerekirdi. İki minareli bir uygulama, minarenin simgesel ölçekteki etkisini görünür kılmaya belki de yetecekken dört minare uygulamasıyla yapıda oransal sorunlara neden olunmuştur. Yapıyı destekleyip anıtsal bir görünüm ortaya çıkarmayı amaçlayan minarelerin sayısı hem ekonomik israf hem estetik mimari orandan uzaklaşma hem de sanatsal ve işlevsel olarak kötü denebilecek bir uygulamanın ötesine geçememektedir. Sanat, kendisinden uzaklaşıp farklı amaçlarla ortaya çıkarılan unsurları kendi çelişkileri içinde bırakır ve adeta dışlar.

Modern ve klasik mimari özelliklerin bir arada baz alındığı yapılardan bir diğeri de Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Camisi ve Külliyesi'dir (2012-2014). **(Fot. 15)**. Prizmatik öğelerin ve çizgiselliğin hâkim olduğu cami, tek kubbeli modern bir çizgiselliğe sahip olmakla beraber hem mimari düşüncede güçlü muhafazakâr yaklaşımlara hem de çizgisel olarak muhafazakâr mimari özelliklere sahiptir. Dışardan iki farklı kapıdan girilen camide modern asansör ve klasik merdivenlerle alt katlara geçilir.

Anadolu'nun doğusu ve Kafkasya'da çoğunlukla sivil mimaride görülen kırılma örtü¹⁹ bu yapının kubbesine esin kaynağı olmuştur. Yapıdaki kubbe yorumu **(Fot. 16)**, giriş revakı, mihrap ve minareler modern çizgilere sahip olmaları yönüyle dikkat çekicidir. Bu yönüyle yapıya hâkim olan anlayış Modernizm'dir. Ancak, geleneksel çizgi ve dekorların yapının detaylarında hâkim olması Klasizm'in etkisiyledir.

18 Kuban, 1998, 63.

19 Choi, 2017, 195-202; Sözen ve Tanyeli, 2010, 167.



Fotoğraf 15. Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Cami (B. Oral, 2018)



Fotoğraf 16. Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Cami kubbe detayı (B. Oral, 2018)

Marmara İlahiyat Fakültesi Camisi'nin altına iki katlı galeri şeklinde düzenlenmiş sosyal birimler konumlandırılmıştır. Bu birimlerle iç içe tam da caminin ibadet mekanının altına denk gelecek şekilde bir mescit de yapılmıştır. (Fot. 17). Üstünde cami olmasına rağmen sosyal mekâna mescit konumlandırılması hem işlevsel bir sorun hem de çağdaş muhafazakâr bunalım kavramıyla ifade edilebilecek bir durumdur. Çünkü çarşı mahiyetinde bir planlama düşünülmüş olup çarşı alanı olarak kullanılacak alanların fazladan ibadet mekanı olarak yeniden belirlenmesi çoğunlukla hem işlevsel değildir hem de muhafazakâr sanat perspektifini zorlamaktadır. Caminin olması yapının çevre uygulamasını tamamen buna göre belirlemeyi gerektirmez. Kaldı ki dükkanların varlığı bunu gösterir. Ancak üst katta geniş bir ibadet mekânı olmasına rağmen alt katta

Fotoğraf 17.
Marmara
Üniversitesi İlahiyat
Fakültesi Cami alt
katında yer alan
mescit (B. Oral,
2018)



mescidin bu boyutta büyük yapılarak sosyal alanın sınırlandırılmış olması yapıda dini vurgunun, varlığının ortaya koyduğu etki dışında baskın olduğunu dolayısıyla düşüncede muhafazakârlığın öne çıktığını gösterir (Fot. 18). Bu vurgu, sosyal yaşamı dini çerçeveye sığdırma çabasının bir yansımasıdır. Yapının kütlesi oldukça geniş bir alana konumlandırılmıştır. Mekanda mümkün olduğunca fazla sayıda insanın aynı anda ibadet edebilmesi amaçlandığı görünürde bir çıkarım olarak önümüzde dursa da günümüzdeki haliyle bakılacak olursa alt katta sosyal tesisleri sınırlandıracak veya zayıflatacak nitelikteki büyük boyutlu bir mescit açıkça işlevsel olarak da mimari bir uygulama hatası olarak görülebilir. Çünkü sosyal tesislerin varlığı yapının hemen yanı başında yer alan alışveriş merkezinin (AVM) bulunmasından ötürü çok da anlamlı değildir. Eğer yapıya özgü bir sosyal tesis yaratmak söz konusu ise bu durumda da tesisin, işlevsel olarak amacına uygun ve çekim yaratacak bir alana sahip olması gerekir. Ancak bu durum mescit uygulaması ile olabildiğini kaybetmiştir. Mescit yalnızca cuma namazları için daha fazla insanın birlikte namaz kılmasını sağlamakta olsa da caminin bulunduğu konum, mescide ihtiyaç duymadan cami mekanının daha geniş ele alınmasını sağlayabilecek bir alana sahiptir. Bu durum muhafazakâr sanat perspektifinde birkaç faktörün bir arada düşünülmesi sonucunda mimari işlevselliğin zayıflayıp, romantik yaklaşımın öne

çıkmasıyla işlev ile biçim arasında uyumsuzluklar doğurmuştur. Bu yönüyle Marmara İlahiyat Fakültesi Camisi'nde muhafazakâr bir yorumun belirleyici olduğu ve kısmen de olsa mimari uygulamada bir karmaşa içinde kaldığı görülmektedir.

Yukarıda bahsettiğimiz yapıdan farklı bir anlayışla sosyal yaşam merkezini ve camiye aynı anda öne çıkaracak şekilde tasarlanmış Karabük Üniversite Camisi, dairesel geniş bir alanın bir tarafına yarım daire formunda üç katlı galeriler şeklinde düzenlemiş yan yana sıralı dükkanlardan oluşturulmuş sosyal yaşam merkezinin bir parçasıdır (**Fot. 19**). Bu kuruluşta sosyal yaşam merkezinin yanına cami konumlandırılmakla her ne kadar muhafazakâr bir yaklaşım amaçlanmış olsa da yukarıda bahsettiğimiz Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Camisi'ne kıyasla dini yapının sosyal yaşama etkisi



Fotoğraf 18.

Marmara
Üniversitesi
İlahiyat Fakültesi
Cami sosyal yaşam
alanından detay
(B. Oral, 2018)

daha sınırlı tutulmuştur. Bu yönleriyle karşılaştığımızda Karabük Üniversitesi'nde uygulanan planlamanın hem düşüncede hem de mimaride nispeten daha modern bir yaklaşıma sahip olduğu açıktır. Karabük Üniversitesi Camisi, yanında konumlandırılan sosyal yaşam alanlarıyla birlikte klasik özellikler gösteriyor olsa da sosyal yaşam alanları dini alanlara görece eşit konumlandırıldığından dolayı daha modern bir etki yaratmaktadır.

Modern ve klasik mimari yaklaşımların kesiştiği ve ayrıştığı yapılardan biri de Şakirin Camisi'dir. Yapı, 2009 yılında Armağan İnşaat tarafından yaptırılarak ibadete açılmıştır. Mimarı Hüsrev Tayla'dır. Hüsrev Tayla'nın eseri olan Adana-Tarsus yolu üzerinde yer alan Paktaş Fabrikaları Camisi (1982)²⁰, genel özellikleri bakımından önemli değişiklikler göstermiş olmasına karşın Şakirin Camisi'ne esin kaynağı olmuştur.

Vedat Dalokay'ın Ankara için "fazla modern bulunarak" reddedildikten sonra Pakistan'da uygulanan bu yönüyle geniş kesimler tarafından da bilinen İslamabad Cami projesi (Kral Faysal Cami) dikkat çekicidir²¹. Bu proje Hüsrev Tayla'nın Paktaş Fabrikaları

20 Sözen, 1984, 282.

21 Kortan, 1997, 76-79; Neelum, 2005, 51-77; Durmuş, 2016, 132.

Fotoğraf 19.
Karabük Üniversite
Camisi ve Sosyal Yaşam
Merkezi genel görünüşü
(B. Oral, 2018)



Camisi ve Şakirin Camisi'ne plan ve cephe özellikleri bakımından etki etmiştir. Vedat Dalokay'ın reddedilen projesi sonrasında yerine gerçekleştirilen ve Osmanlı Klasik Mimarisi'nin adeta bir tekrarı niteliğindeki plana sahip Kocatepe Camisi'nin mimarı da Hüsrev Tayla'dır. Mimar Hüsrev Tayla'nın Kocatepe Camisi'nden yıllar sonra gerçekleştirdiği Şakirin Cami projesinin Pakistan İslamabad Camisi'nden (Kral Faysal Cami) etkilenmiş olması anlamlı bir mimari öykünme olarak nitelendirilebilir.

Karacaahmet Şakirin Camisi'nde klasik mimari, modern teknoloji ile yeniden ele alınıp güçlü bir muhafazakâr yaklaşımla gerçekleştirilmiştir (**Fot. 20**). Yapı tek kubbelidir. Kubbe formunun ele alınışı dört cepheden de aydınlık mekân oluşturan camekânıyla modern çizgisel özelliktedir. Yapının kuzey yönünde yer alan revaklı avlu klasik dönem mimarisinde görülen uygulamaları sürdürür (**Fot. 21**). Şakirin Camisi'nin revak sütunları modern mimarlık, avluyu çevreleyen duvarlara açılan pencereler ile revakları taşıyan sütunlardaki geçişler yatay ve dikey çizgisel özellikleriyle Osmanlı Mimarisi'nin etkisindedir. Bunun üzerindeki tonoz örtü sisteminin 'S' kıvrımlı çizgiselliği, saydam yapı malzemesi ve yarattığı etkiyle Bauhaus sanat akımının özelliklerine sahip olup modernidir.

Yapının iç mekânı klasik dönem mimari anlayıştaki dinsel muhteviyatı da aşan muhafazakâr düşünceden beslenmekle beraber modern, güçlü bir çizgiselliğe sahiptir. Mihrap yeşil renkte, hilal biçimindedir. Minber 'Elif' harfinden esinlenilerek basamaklı bir yükseltiyle oluşturulmuştur (**Fot. 22**). Bunlarla birlikte iç mekânda geniş yer tutan hat sanatı ve dekoratif örnekler camiye ibadet ya da turistik amaçla gelen insanlar üzerinde dini motivasyonu artırıcı bir etki bırakmaktadır. İki katlı tasarıma sahip pencerelerin iç mekâna bakan taraflarındaki düzenleme Kuran-ı Kerim'in sayfalarından öykünerek tasarlanmıştır. Yazıların soyut bir anlayışla ele alınmasıyla ortaya çıkan sert hatlara sahip çizgisellik Bauhaus akımı ile ilişkili modern bir yorumdur. Buna karşın dinsel içerik yani muhafazakâr tema güçlüdür.



Fotoğraf 20.

Şakirin Cami (Armağan İnşaat'ın izniyle, <http://www.armaganinsaat.com/project/45/Sakirin-Camii.aspx>)



Fotoğraf 21.

Şakirin Cami (B. Oral, 2018)



Fotoğraf 22.

Şakirin Cami iç mekân detayı (B. Oral, 2018)

3. Osmanlı Klasik Dönem Mimarisinin Baz Alındığı (Geleneksel) Yapılar

İslam Sanatı üzerine çalışmaları ile bilinen Hillenbrand, Osmanlı Sanatı'nın İslam Sanatı içinde başlı başına bir kategori oluşturduğunu belirtir. Bu yorum somut göstergelere bağlı olarak ifade edilen ve yaygın olarak kabul gören bir perspektiftir. Hillenbrand ayrıca Osmanlı mimarisi üzerine düşüncelerinde, mimari üzerindeki devlet kontrolünün, dönemin sanat anlayışı üzerinde sürekli ve kararlı bir etkisi olduğunu belirtir²². Benzer şekilde bu başlıkta ele alınan yapılarda da siyasi erkin, camilerin plan ve mimari özellikleri üzerindeki sürekli ve kararlı etkisi dikkat çekicidir.

Bu yapılar genellikle bir külliye kuruluşu içinde cami ve cami ile birlikte yapılan diğer yapıları da içeren Klasik Dönem mimari çizgisel özelliklerine sahip ve muhafazakâr bir bakış açısından beslenen yaklaşımdadırlar. Yapıların tamamında ve tüm detaylarında klasik dönem mimari anlayış olduğu gibi kopya edilerek uygulanmıştır. Osmanlı Klasik Dönem Mimari anlayışının baz alındığı bu türden yapılar, siyasi erkin doğrudan hem planlamasına hem de uygulamasına dahil olduğu sipariş niteliğindeki dini mimari yapılardır.

Toplumu adeta belirli bir tarih aralığı içine sığdırma düşüncesinin hâkim olduğu mimari çizgileri yansıtan ve yalnızca Osmanlı Klasik Dönemi'ni (1500-1700) baz alan, sonraki dönemleri bir nevi görmezden gelen bu anlayışa Üsküdar Çamlıca Külliyesi (2013-2019) (Fot. 23), Ataşehir Mimar Sinan Camisi (2010-2012), Ankara Millet Camisi (2013-2015), 6 minareli Arnavutköy Taşoluk Yeşil Cami (1994-2010; ek bölümler 2014-devam ediyor) (Fot. 24) ve yine 6 minareli Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Terzioğlu kampüsünde inşa süreci devam eden cami örneklerdir.



Fotoğraf 23. Üsküdar Çamlıca Camisi (B. Oral, 2019)

22 Hillenbrand, 2005, 265.



Fotoğraf 24. Arnavutköy Taşoluk Yeşil Camisi, (Arnavutköy Belediyesi'nin izniyle, 2018)

16. ve 17. yy'daki Osmanlı Klasik Dönem yapıları özellikle İstanbul'da yoğunlaşmakla beraber farklı bölgelerden sosyo-kültürel etkileşim ve coğrafi yakınlıktan kaynaklanan yerel mimari üslupta yapıların da ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu duruma Mardin merkezde yer alan Şakir Nuhoğlu Camisi (2016) iyi bir örnektir (**Fot. 25**). Şakir Nuhoğlu Camisi yöresel mimari çizgilerin korunduğu Osmanlı Klasik Mimari üsluptadır. Bölgesel etkilerin öne çıktığı minare, mihrap ve minber gibi mimari yapı elemanlarıyla dikkat çeken bir yapıdır (**Fot. 26**). Yapının özellikle mihrap nişinin iki yanına konumlandırılan minberleri inşa edildiği dönemdeki diğer cami mimari düzenlemelerinden farklı olarak yöresel üsluptadır.

Bunların dışında günümüzde inşaatı devam eden Taksim Meydanı Camisi'nde (2017-devam ediyor) (**Fot. 27**) ise yapının plan ve mimari özelliklerinin ne olacağı hususu, Taksim Meydanı'na cami yapılıp yapılmaması tartışmalarının gerisinde kalmıştır. Muhafazakâr düşünceye sahip çevrelerin Taksim Meydanı'na cami yapılması talebi, çeşitli tarihlerde gündeme taşınan başlıca konu olmuştur. Yakın tarihimizin önemli olaylarının geçtiği Beyoğlu semti, Osmanlı Geç Döneminde kentleşme açısından büyük



Fotoğraf 25. Mardin Şakir Nuhoğlu Camisi (B. Oral, 2018)



Fotoğraf 26. Mardin Şakir Nuhoğlu Camisi (B. Oral, 2018)

bir yükseliş göstermiş ve Erken Cumhuriyet Dönemi'nde bu önemini artırarak ticaret ve sanat mekanlarına sahip önemli bir yer olmuştur. Taksim Meydanı'nda başlanan cami inşasının tamamlanmak üzere olması öncelikle muhafazakâr siyasal kesimlerin hedeflerine ulaşmış olmaları yönüyle sembolik öneme sahiptir. Haliyle de yıl sonunda açılışının gerçekleştirileceği belirtilen caminin yapım sürecinde mimari özellikleri pek gündeme gelmemiştir. Bununla birlikte cami, inşa edildiği yerin konumundan kaynaklanan ve ek yapılardan dolayı alışılmışın dışında bir planlama özelliği göstermekte, merkezi kubbeli altıgen planı, kubbeye geçiş elemanları, minareleri ile klasik mimari anlayışın hakim olduğu bir yapım sürecinin yanı sıra yer yer Batılılaşma döneminin etkileri de göze çarpar.



Fotoğraf 2 . Taksim Meydanı Camisi (B. Oral, 2020)

Cansever'in dini çerçeve etrafında oluşturduğu kuramsal yazıları bir araya getirilerek yayımlanan "İslam'da Şehir ve Mimari" adlı kitabın 1983 tarihli "İslam Mimarisi Üzerine Düşünceler" başlıklı makalesi ve "Osmanlı Şehri" adlı kitabının "Mimaride Tezyinilik" başlıklı makalesinde insanın çevresini organize etme ve biçimlendirme edimini açıklayarak; sanat ve mimariyi ahlak ve din alanının disiplinleri olarak görür²³, bu yaklaşımını 1991 tarihli "Mimarlık Mirasımız ve Kültürümüzün Geleceği" başlıklı yazısında daha da ileri götürür ve bu kez insanın yaptığı her şeyin tamamıyla inancının yansıması olduğunu belirtir²⁴. İranlı İslam düşünürü Nasr ise İslam mimarisi ile şehirciliğinin özelliklerini bireysel ve kolektif olarak İslam toplumunun hayatını biçimlendiren Şeriat'tan aldığını belirtir. "Şeriat'ın kaynağı da vahiydir." der²⁵. Bu durumda "vahiy" nedir? sorusu aklımıza gelir. Vahiy, İslam inancına göre Tanrı'nın

23 Cansever, 2006, 22; Cansever, 2010, 68.

24 Cansever, 2006, 181.

25 Nasr, 2019, 91, 92.

buyruklarını topluma aktarması için Peygamber'e ulaştırdığı ayetlerdir. Yani değişmezdir, haliyle de tartışılmazdır. O halde Nasr'ın İslam mimarisini vahiy ile ilişkilendirmesinde aradığı şey nedir? Nasr bu durumu "Her ne kadar Şeriat sınırları kesin çizgilerle belirlenmiş bir mimari veya şehircilik düzeni koymuş değilse de bu mimariye, üzerinde gelişip serpilebileceği toplumsal ve beşeri zemini hazırlamıştır." şeklinde savunur. Bu şekilselliği de en başta kubbe formuyla yani kubbenin kapsayıcı, bütünü örten özelliğini İslam'da "Birlik²⁶" ilkesi ile ilişkilendirir ve böylece kubbeyi adeta değiştirilemez bir biçim olarak "kutsal İslam mimarisini²⁷" kavramının merkezine oturtur. Ayrıca buna paralel olarak Geleneksel Müslüman ile Sekülerleşmiş, Modernleşmiş Müslüman ayrımı üzerinden seküler ve modern dünyaya eleştirileri de oldukça keskindir²⁸. Nasr'ın ayetlerin değiştirilemez yapısını benzer bir şekilde mimariye taşımasında iki bakışın etkili olduğunu savunabiliriz. Bunlardan ilki Nasr'ın kuramsal yaklaşımında yaptığı öznel ilişkilendirmelerdir yani ayetlerin içeriğindeki sosyolojik açıklamaları somut nesnelere uyarlama için mimarinin elverişli nesnelere sahip olmasıdır. Diğeri ise birincisi ile de ilişkili olarak İslam mimarisini olabildiğince sabit ve değişmez biçime sığdırma düşüncesidir. Cansever ve Nasr gibi düşünürlerin sanatta da dini temel alan bu yaklaşımı, muhafazakâr perspektifin bireysel duruşunu, çevresel öğeleri, tarihsel gelişimi, güncel değişimi ve yenilik arayışlarını sanat ve mimaride bir nevi yok sayma sorunsalını yaratmıştır. Bu yaklaşım günümüzde özellikle "Klasizm ısrarcılığı"ndaki (Osmanlı klasik dönem mimarisinin olduğu gibi kullanılması) muhafazakâr sanat perspektifinin de yaygın bir şekilde temel aldığı noktadır. Benzer tutumlarına karşın Nasr'ın radikal gelenekselciliği ile Cansever'in muhafazakâr perspektifi ciddi farklılıklara da sahiptir. Her iki düşünürün İslam'ı temel alan bakış açılarına rağmen aralarındaki farklılık Nasr'ın şeriat ile yönetilen bir devlet içinde yetişmiş olması, buna karşın Cansever'in seküler bir devlette yetişmiş olmasıdır. Bu durum tüm yazılarında açıkça görülür. Ülkemizde Osmanlı Klasik Dönemi'ni baz alan dini yapılara etki eden günümüz anlayışının Nasr'ın perspektifine daha yakın olduğu görülmektedir.

Sonuç

Ülkemiz dini mimarisinde özellikle 2000'li yıllardan sonra görülen modern mimarinin baz alındığı yapılar, mimarlık tarihindeki gelişmelerle paralel olsa da modern ve klasik mimarinin birlikte uygulandığı yapılar bir senteze varılmadan mimarlık tarihindeki üslupların çoğunlukla birbirlerine eklenmesinde şekline gerçekleştirilmiştir. Bu durumda hem modern ve klasik mimarinin birlikte baz alındığı yapılarda hem de yalnızca klasik mimarinin baz alındığı yapılarda belirgin sorunsallar göze çarpmaktadır. Klasik dönemin baz alındığı camilerde dini vurguyu artırma veya yüceltme amacı taşıyan seçmeci anlayıştaki üslup, belirli bir tarih aralığını esas alacak şekilde özellikle tercih edilmiştir. Son yıllarda il, ilçe meydanlarında gerçekleştirilen birçok cami projesinde esas

26 Nasr, 2019, 94.

27 Nasr, 2019, 53-89.

28 Nasr, 2019, 221-230.

alınan bu anlayış daha çok geçmişle olan kimliksel bağların kopması kaygısıyla ortaya çıkmış ve Osmanlı Klasik Dönemi'nin sanat tarihi kronolojik aralığına odaklanmıştır. Bu odaklanmanın kaynağı Osmanlı Devleti'nin Klasik Dönemi'nde ulaştığı sosyo-siyasal, kültürel ve ekonomik gelişmelere olumlu etki eden başlıca unsurun yalnızca din olduğunu iddia eden anlayıştır.

2013 yılında Malatya'da yapımı planlanan Mimar Nevzat Sayın'ın projelendirdiği caminin dönemin Başbakanı tarafından "fazla modern" bulunması nedeniyle yapımına başlanmaması ile Trabzon İli Ortahisar İlçesi sınırları içinde yapımına başlanıp tamamlanmak üzere iken camiden çok kiliseye benzediği eleştirileri ile gündeme gelen Molla Halil Camisi'nin durumu dikkat çekici farklı birer örnektir. Molla Halil Camisi'nin tamamlanmasını önleyen tartışmaların alevlenerek yapının bir kısmının yıkımı yönünde karar alınmasına giden süreç hem toplumdaki kültürel gelişmeleri birbirinden bağımsız görmenin hem de bir şekilde farklı kültürlerle yönelen tepkinin bazı çizgilere sığdırılması anlayışının ürünüdür. Bu durum toplumların tarih boyunca birbirlerinden etkilenerek ortaya çıkardıkları kültürel sürecin doğru okunamamasının sonucunda çağdaş muhafazakâr bunalım kavramıyla ifade ettiğimiz sosyo-siyasal ve psikolojik durumu tanımlamamıza olanak sağlar. Selçuklu ve Osmanlı Klasik Dönemi'ndeki gelişmeleri dönemin kültürel gelişmelerinden bağımsız olarak yorumlayan bu anlayış, tarihsel ve bilimsel gerçeklerden uzaktır. Halbuki mimari gelişmelerin tümü kültürel etkileşimlerin ürünüdürler ve inşa edildikleri dönemin sosyo-siyasal, kültürel ve ekonomik gelişmelerinden bağımsız değildirler.

Mimari yapı, belli bir kültürün simgesel anlamda somut göstergesidir ve hatta zamana karşı direnen bir yapı taşıdır. Bundan ötürü bir yapıyı sadece ona yüklenen işlevsellik özellikleriyle belirlemek eksik olur. Felsefi bir bakış, mimari bir yapının varlığını doğru olarak tanımlayabilmek için gereklidir²⁹. Bir mimari yapı gerçekleştirildiği dönemdeki simgesel anlamını dönemin düşünsel ve fikrîsel yapısı ortadan kalksa bile inşa edildiği zamanın ötesine taşıma özelliğine sahiptir. Ancak yapıldığı dönemin simgesinin yüzyıllar sonra yeniden kopya edilmesi o dönemin fikrîsel yaklaşımlarını da olduğu gibi taşıyacağı anlamına gelmez. Çünkü her dönemin siyasal, sosyolojik ve ekonomik özellikleri gerçekleştiği zaman diliminde tüm unsurların bileşkesinden oluşur ve bir daha hiçbir zaman kopya edilemez. Dolayısıyla düşünceyi simgeleyen yapının olduğu gibi taklit edilmesi yalnızca mimarlık tarihi içinde yaşanan dönemin gelişmelerini ve perspektifini ortaya koymamızı ve tartışmamızı mümkün kılar. Klasik Dönem mimarisinin baz alındığı yapıların gerçekleştirilmesindeki muhafazakâr mimari yaklaşımın sürdürülebilirliği olası değildir. Bu durumu Bizans İkonoklast dönem ile karşılaştırabiliriz. Bu dönemde Hıristiyanlık konulu ikonlar dogmatik bir yaklaşımla sakıncalı bulunarak dini yapılardan kaldırılmış, yeni inşa edilen yapılarda ise bu ikonlara yer verilmemiştir. Yerleşik bir sanat türünü tümünden yok sayma sonucunu doğuran ve tarihi süreçten kopuk olan bu yaklaşım sürdürülemezdir. Günümüzde klasik dönem eserlerinin olduğu gibi kopyalanması ve

29 Tunalı, 2004, 111.

sonraki mimari dönemlerin görmezden gelinmesi şeklinde ortaya çıkan yaklaşım da benzer şekilde sürdürülebilir değildir.

Günümüzdeki teknolojik, bilimsel ve sanatsal gelişmelere paralel olarak yapılan bütün eserler bir gün gelecek klasik eser olarak tarif edilecektir. Dolayısıyla Klasizm geçmişteki belirli bir dönemi sınıflandırmak için yerinde ve geniş zamanı kapsayan bir tanım iken, Modernizm sınırlı bir zaman diliminde gerçekleşen canlı bir tanım olarak karşımıza çıkar. Klasik ile modern kavramlarının ayrımında şekil önemli bir etken olsa da günümüz mimari gelişimi ve teknolojisi göz önüne alındığında geçmişte taş ile yapılan bir yapıyı betonun yanı sıra teknolojik hafif malzemeler kullanarak neredeyse birebir kopya etmek bir nevi bilimsel ve teknik gelişmeleri yok saymaktır. Bu durum yapıya, betonarme yapıda ihtiyaç olmayacak birçok eski yapı elemanını dahil etmeyi gerektirir ki bu hem estetik hem mimari teknik hem de kullanışlılık açısından sorunlar yaratmaktadır. Modernlik yalnızca görsel farklılıklar ile ifade bulmaz, esasen teknolojiye uygun hesap ve tasarım öğeleri de modernlikte belirleyici etkendirler. Modern tasarım daha önce yapıları yenilemekten ziyade yeni bir çizgiye, bakışa ve yoruma da sahiptir. Yeni olan şey insanda merak ve keşfetme duygularını yüceltir ve böylece izleyicinin ilgisini bu modern tasarıma yönlendirebilir. Başarısız bir mimari tasarım bile kısa süreli de olsa bu ilgiyi kopya bir üründen daha fazla üzerine çekebilir. Modern yapı yeni bir önermeyi ortaya koyduğu için kuramsal olarak modern olanın ‘güzel’ olduğunu savunabiliriz. Hatta kendini tekrar eden başarıdan ziyade yeni bir önermeye sahip başarısızlık daha makbul dahi kabul edilebilir. Kaldı ki modern tasarımlar iyi bir mimarlık okulundan kazanılmış bir perspektif söz konusu olduğunda başarıya daha yakındır.

Makaleye konu edilen modern mimarinin baz alındığı camilerin dışındaki yapıların konum, meydan düzenlemesi ve minare sayısı ile vurgulanan anıtsallığın dini yaşamı toplum üzerinde etkin kılmayı amaçlayacak şekilde gerçekleştirilmiş olması Osmanlı Klasik Dönemi’ni de aşan bir yaklaşımın sonucudur³⁰. Klasik dönem anlayışında dini veya sosyal ihtiyaçların karşılanması sevap olarak algılanması bu döneme yüklenen dinsel anlamı derinleştirmiştir³¹. Dolayısıyla ister klasik dönemin gelişmelerini yalnızca dine bağlayan anlayıştan kaynaklansın isterse de o dönemdeki gelişmelere yüklenen derinlikli dinsel anlamdan kaynaklansın; sadece klasik döneme odaklanılarak günümüzde bir dini yapı inşa etmek düşünsel ve mimari geçmişimizin 1700-2000 yılları arasını kapsayan dönemini adeta yok sayma ya da görmezden gelme şeklinde tezahür eder ki bu başlı başına çağdaş muhafazakâr bunalım kavramıyla tanımlanabilecek bir durumdur.

30 Oral, 2017, 254.

31 Kuban, 2016, 196, 197.

KAYNAKÇA

- Akbulut, N. ve Erarslan, A. (2017). Türkiye’de Çağdaş Cami Mimarisi Tasarımında Yenilikçi Yaklaşımlar, *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, 35, 33-59.
- Aslanoğlu, İ. (2010). *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı*, Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Basım İşliğı.
- Artun, A. (2014). <http://www.e-skop.com/skopbulten/baskanlik-sarayi-ve-mimarlik-tarihi/2094>, erişim Tarihi: 10/10/2016.
- Aymelek, Y. ve Özgencil-Yıldırım, S. (2015). Çağdaş Mimariyi Etkileyen İki Metafor: Form Fonksiyonu İzler ve Form Akışı İzler, *Beykent Üniversitesi Fen ve Mühendislik Bilimleri Dergisi*, 8(2), 33-60.
- Bozdoğan, S. (2015). *Modernizm ve Ulusun İnşası/Erken Cumhuriyet Türkiye’sinde Mimari Kültür*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Bozdoğan, S. (2005). *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Cansever, T. (2006). *İslam’da Şehir ve Mimari*, İstanbul: Timaş Yayınları.
- Cansever, T. (2010). *Osmanlı Şehri*, İstanbul: Timaş Yayınları.
- Choi, S. (2017). “Bindirme Tavan”: Bir Adlandırma Sorunsalı, *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(2), 195-202.
- Durmuş, S. (2016). Camilerde Anlam Sorgulaması: Kral Faysal Cami Örneğı, *Mekanla/Zamanlar/İnsanlar: Hamilik ve Mimarlık Tarihi*, Ed. Ceren Katipoğlu, Ezgi Yavuz, Baharak Tabibi, Ankara: ODTÜ Basım İşliğı, 129-146.
- Cündioğlu, D. (2012). <http://ducanecondioglusimurggrubu.blogspot.com.tr/2012/05/zer-ile-zor-arasinda-i.html>, erişim tarihi: 10.10.2016.
- Kırşehir Hamidiye Cami, <https://www.cnnturk.com/turkiye/kirsehirde-kerpic-cami-yikilip-yerine-tarla-desenli-moderni-yapildi>, erişim Tarihi: 10.10.2018.
- Eco, U., (2019). *Mimarlık Göstergebilimi*, (Çev: Fatma Erkman Akerson), İstanbul: Daimon Yayınları.
- Erzen, J. ve Balamir, A. (1996). “Contemporary Mosque Architecture in Turkey” *Architecture of the Comtemporary Mosque: New Architectures*, Ed. İsmail Serageldin, James Steele, London: Academy Editions, 100-103.

- Eyüpgiller, K., K. (2000). Türkiye’de Çağdaş Cami Mimarisi: İstanbul’dan Örnekler. *Yapı*, 229, 62-71.
- Güngören, E. ve Tuztaşı, U. (2014). ‘Ulusal’/‘Millî’ Olanın Eklektisizm ve Modernizm Ekseninde Ayrış(-tırıl-)ması Üzerine, *tasarım+kuram dergisi*, 18, 117-133.
- Gürsoy, E. (2013). Günümüz Cami Mimarisinde ‘İlkesiz Yaklaşım’. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 28, 239-253.
- Hasol, D. (2017). *20. Yüzyıl Türkiye Mimarlığı*, İstanbul: Yem Yayınları.
- Hillenbrand, R. (2005), *İslam Sanatı ve Mimarlığı*, (Çev: Çiğdem Kafescioğlu), İstanbul: Homer Kitabevi.
- İsen, M. (2013). Muhafazakâr Sanat Üzerine Mustafa İsen ile Mülakat. *Gelenekten Geleceğe- 3 Aylık Fikir-Kültür-Sanat Dergisi*.
- Kahraman, H., B. (2013). Muhafazakâr Sanat Üstüne Edebiyat ve Mimarlık Bağlamında Bazı İrdelemeler. *Gelenekten Geleceğe- 3 Aylık Fikir-Kültür-Sanat Dergisi*.
- Kortan, E. (1997). *1950’ler Kuşağı Mimarlık Antolojisi*, İstanbul: Yem Yayın.
- Kuban, D. (1998). *Mimarlık Kavramları, Tarihsel Bir Perspektif İçinde Mimarlığın Kuramsal Sözlüğüne Giriş*, İstanbul: Yem Yayın.
- Kuban, D. (2016). *Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Anahatları*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Moustafa, A., M., S. (2013). *Contemporary Mosque Architecture in Turkey*. Cairo: The American University in Cairo, School of Humanities and Social Sciences, Master Thesis.
- Nasr, S., H. (2019). *İslam Sanatı ve Maneviyatı*, (Çev: Ahmet Demirhan), İstanbul: İnsan Yayınları.
- Nasr, S., H. (2019). *Modern Dünyada Geleneksel İslam*, (Çev: Sara Büyükduru), İstanbul: İnsan Yayınları.
- Neelum, N. (2005). Contribution of Turkish Architects to The National Architecture of Pakistan: Vedat Dalokay, *METU Journal of the Faculty of Architecture*, 22/2, 51-77.
- Oral, B. (2017). 21. yy. Türkiye’inde Muhafazakâr Millî Mimarlık Arayışları ve Yansımaları, *SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 41, 237-255.

- Pala, İ. (2012). 20 Maddelik ‘Muhafazakâr Sanat’ ‘Muhafazakârın Sanatı’ Manifestosu. URL: www.t24.com.tr/haber/iskender-paladan-muhafazakar-sanat-protostosu,201406 [Erişim: 10.10.2016]
- Peker, A., U. (2015). AKP Döneminde Rövanşist Mimari. *Mimarlık Dergisi*, 386. 13-18.
- Pelvanoğlu, B. (2017). *Pek Kronolojik Olmayan Hayatımız/Türkiye’de Modernleşme ve Sanat*. İstanbul: Corpus Yayınları.
- Roth, L., M. (1993). Mimarlığın Öyküsü, Ed. Ergün Akça, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sözen, M. (1975). *Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sözen, M. (1984). *Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2010). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Sullivan, L., H. (1896). The Tall Office Building Artistically Considered. *Lippincott’s Monthly Magazine*.
- Tanyeli, U. (1998). *Türkiye’de Mimari Modernleşmenin Büyük Dönemeci, Arredamento Mimarlık*.
- Tunalı, İ. (2004). *Bir Tasarım Olarak Mimarlık, Etik Estetik*, İstanbul: Yapı Yayın. 110-115.
- Utarit, İ. (1999). *Mimarlıkta Süreç, Kavramlar – İlişkiler*, İstanbul: YEM Yayın.
- Ürey, Ö. (2013). Transformation of Minarets in Contemporary Mosque Architecture in Turkey, *International Journal of Science Culture and Sport*, 1(4), 95-107.
- Yavuz, Y. (1981). *Mimar Kemalettin ve Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi*, Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Basım İşliği.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

Sanat Tarihi Dergisi

ISSN 1300-5707

Cilt: XXIX, Sayı: 2 Ekim 2020

Ege University, Faculty of Letters

Journal of Art History

e-ISSN 2636-8064

Volume: XXIX, Issue: 2 October 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

TR DİZİN
ULAKBİM

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

THE PROVOCATION OF JASPER JOHNS: PUSHING THE REPRESENTATIONAL LIMITS OF PICTORIAL EXPRESSION*



JASPER JOHNS'UN KIŞKIRTICILIĞI: RESİMSSEL İFADENİN TEMSİLİ SINIRLARINI ZORLAMAK *

Başak KEKİ**

Abstract

This paper explores the relationship between visuality and verbal language in the works of Jasper Johns roughly between the period of 1955-1965. Works such as Numbers in Colors (1958-59), Gray Alphabets (1956), False Start (1959), Jubilee (1959), By the Sea (1961), Fool's House (1962), Map (1961), The Critic Sees (1961), Voice (1964-67), Voice 2 (1982), Light Bulb (1958) and Watchman (1964) provide us with fertile ground to explore issues pertinent to the limits of pictorial expression by revealing how visual and verbal spaces are intricately interwoven. However, the relationship in between also embeds a great deal of tension hosting constant interruption and violation. For a fair evaluation of any visual artwork, we end up having to suspend our habitual ways of looking and realize the complexity of the basic task of looking. These works challenge our vision by making us question the diverse experience of looking (seeing, beholding, saluting, reading, counting, studying, memorizing, spying, voyeurizing, gazing etc.). The paper claims that what grants Johns' art its provocative power is the realization that the realm of the visual is never a pure space but is constantly influenced by verbal and other senses.

Keywords: *painting, pictorial language, image, verbal language, representation*

Öz

Bu çalışma Jasper Johns'un kabaca 1955-1965 yılları arasındaki çalışmalarındaki görsellik ve sözel dil arasındaki ilişkiyi inceler. Sanatçının Numbers in Colors / Renkli Numaralar (1958-59), Gray Alphabets / Gri Alfabeler (1956), False Start / Hatalı Çıkış (1959), Jubilee / Jübile (1959), By the Sea / Deniz Kenarı (1961), Fool's House / Ahmağın Evi (1962), Map / Harita (1961), The Critic Sees / Eleştirmen Görüyor (1961), Voice / Ses (1964-67), Voice 2 / Ses 2 (1982), Light Bulb / Ampul (1958) ve Watchman / Gözcü (1964)

* This work is compiled from the author's M.A. dissertation titled "An Inquiry Into the Language of 'Jasper Johns': The Influence of Language in Pictorial Expression," submitted to the University of Nottingham, UK, in 2005.

** Bu çalışma, yazarın İngiltere'nin Nottingham Üniversitesi'ne 2005 yılında teslim etmiş olduğu "An Inquiry into the Language of 'Jasper Johns': The Influence of Language in Pictorial Expression" isimli yüksek lisans tezinden derlenmiştir.

** Dr., MEF Üniversitesi – Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Bölümü, Yarı Zamanlı Öğretim Görevlisi ; İstanbul Bilgi Üniversitesi, Kültürel İncelemeler Yüksek Lisans Programı Yarı Zamanlı Öğretim Görevlisi, İstanbul ♦ ORCID ID: 0000-0003-2461-1853 ♦ E-mail: basakkekil@yahoo.com

gibi işleri görsel ve sözel dillerin birbirleriyle ne kadar yakın ilişki içinde olduğunu açığa çıkararak bize resimsel ifadenin sınırlarına ilişkin meseleleri araştırma alanı sağlar. Ancak bu alanlar arasındaki ilişki içerisinde yoğun olarak kesinti, karmaşa ve gerilim de barındırır. Herhangi bir görsel sanat eserini doğru bir şekilde değerlendirebilmek için eninde sonunda bakma alışkanlıklarımızı askıya alıp bakma eyleminin kendisine has karmaşıklığını fark etmek durumunda kalırız. Johns'un eserleri de bakma deneyiminin çeşitliliğine (görmek, seyretmek, selamlamak, okumak, saymak, incelemek, ezberlemek, casusluk yapmak, röntgenlemek, gözünü dikmek vs.) dikkat çekerek bize görme alışkanlıklarımızı sorguladır. Bu çalışma, Johns'un eserlerini bu denli kışkırtıcı kılan özelliğin görsel alemin kendi içinde saf bir alan olmaktan ziyade sürekli olarak sözel dil ve diğer duyuların etkisine maruziyetinin vurgulanması olduğunu iddia eder.

Anahtar Kelimeler: *resim sanatı, resim dili, görsel, sözel dil, temsil*

Introduction

“... if you can say that painting can be interpreted in such a way, you have to realize that you are limiting the meaning of the painting, that the painting doesn't really mean what you say. Because saying means what you say and painting means something else. Though one might agree that what you say is a reasonable thing to say, it may be the best description you can make of the painting, but it is not the painting. I think that most art which begins to make a statement fails to make a statement because the method used (is) too schematic or too artificial. And that is simply to reverse what I just said. That I think if you set out, in a painting, to say something you could say, you would have been better to say it, rather than to paint it. Painting has a nature which is not entirely translatable into verbal language. I think painting is a language, actually. It's linguistic in a sense, but not in a verbal sense.”¹

This idiosyncratic quote is taken from an interview Jasper Johns has with Yoshiaki Tono, in 1975, in which Johns talks about the relation and the conflict between painting and verbal interpretation. This paper explores how Jasper Johns depicts the transitivity and the rapport between pictorial and linguistic expression in his works roughly between the years 1955-1965, focusing particularly on works such as *Grey Numbers* (1958), *Numbers in Colors* (1958-59), *White Numbers* (1958) *Gray Alphabets* (1956), *False Start* (1959), *Jubilee* (1959), *Fool's House* (1962), *Map* (1961), *By the Sea* (1961), *The Critic Sees* (1961), *Voice* (1966-76), *Voice 2* (1971), *Light Bulb* (1958) and *Watchman* (1964). Throughout this period we see how his works display a rich juxtaposition of language and thought with visuality providing a rich repertoire for his iconography. This paper argues that the tension between the visual and the verbal gives these works their provocative power and prompts us to call our habitual ways of looking at or *reading* paintings and (verbal) texts in question.

1 Johns, quoted in Varnedoe, 1997, 35.

In particular, Johns' last comment summarizes the leading question of our current inquiry by drawing attention to the undecidability between what can and cannot be translated from visuality into verbal articulation. The continuity and discontinuity; rapport and tension between *word* and *image* are dominant themes of Johns' art. His critics have always regarded his work as a "field where language, thought and vision act upon one another"². As the opening quote indicates, for Johns, the ambiguous relation between a painting and a verbal statement reveal that there will always be a discontinuity between the two; even the most rigorous verbal interpretations will not suffice. Perhaps this oscillation between *word* and *image* makes both parties even more mysterious, and the void in between them hosts that which gets lost in translation.

W. J. T. Mitchell, one of the key figures in the exploration of the relation between visual representation and language, claims that "The domains of word and image are like two countries that speak different languages but have a long history of mutual migration, cultural exchange, and other forms of discourse."³ As Mitchell puts it, visuality and verbal discourse are two different languages but they are in constant transition, superimposition and dialogue. Their mutual influence upon one another is a very crucial aspect of Johns' art. Johns' examinations of the relation between word, image and object surface in paintings like *Jubilee* (1959), *False Start* (1959), *Fool's House* (1962), *Voice II* (1964-67) in which he explicitly points at the instability of visual and verbal concepts – such as colors, names or commonplace objects as they constantly evoke one another. Towards the end, it will be argued that Johns's art invites us to revisit our habitual way of evaluating paintings by revealing the complexity of the act of looking. This paper roughly consists of two parts: the first part focuses on the ambiguity of pictorial representation by pointing at the problematic relationship between image and word. Drawing on the conclusions of the preparatory previous part, the second part explores the differences between looking at and reading images and questions the nature of the act of looking by calling our visual habits in question.

The Ambiguity of Visual Representation: Image and Word

Johns' interest in the abstraction of the representational is most explicit in his works concerning numbers and alphabets which are means of representation. Philip Fisher notes that in his choice of painting numbers, maps and letters, Johns seems to suggest an allegory of obsolescence and extinction of modern civilization⁴. The way they are stripped off from their usage – the letters do not form words, and numbers do not serve mathematical functions – make them look isolated and bare. Reminiscent of ruins, they seem to pay tribute to a ghostly past in a nostalgic manner. It is like they had done good

2 Johns, in Masheck, 1975, 147. Even though Johns makes this statement for Marcel Duchamp, critics like Michael Crichton and Roberta Bernstein agree that the statement is also very true for Johns, himself – as will be seen, below.

3 Mitchell, 1996, 49.

4 Fisher, 1990, 324.

work in their time, but now they symbolize an “epitaph”. This notion is especially evident in *Grey Alphabets* where the twenty six letters look almost hardly visible; rather they seem to disappear inside of the grey paint, “as if in a mud that dissolves their outlines”⁵.

Johns’ paintings of numbers and alphabets bring us into a crisis with representation. Numbers and letters themselves are devices that serve representation. We do not see, notice or even think about them; we just use them. As if in a Heideggerian manner, whatever we instrumentally use – such as a hammer - as “ready-to-hand” gets lost in usage, we become oblivious to its existence through its familiarity⁶. We only realize its presence when it gets broken. Letters and numbers may be regarded in a similar way as our *tools* for representation whose commonplace presence get lost in usage and we only remember them as themselves when they fail to fulfil their tasks; when they are extracted out of their ordinary web of relations, decontextualized, they lose their meanings. They only maintain their identities within the maintenance of their equipmental totality.

That’s why when we see those numbers and alphabets painted as an artwork in an objectified manner, we sort of go through a sudden shock of recognition. Seeing letters and numerals de-contextualized creates in us a sense of detachment and alienation as if we have been robbed of our mediators for expressing ourselves. Numbers and letters are our mediators for having access to the external world and interpreting reality; hence if they themselves are turned into independent representations, we have no tools to neither identify the outer world nor make sense of reality.

What is so provocative about those paintings – *Grey Alphabet* (1956) (Figure 1) and *Numbers in Colors* (1958-59) (Figure 2) – is that they draw attention to the materiality of signifiers, which, we normally do not pay attention at all as we habitually assume a necessary relationship between the signifier and the signified. In that respect, Johns’ works remind us of Saussure’s notion of the arbitrary relationship between the signifier and the signified⁷. We tend to believe that there is a direct, immediate, transparent and necessary relationship between the two and this way of thinking enables us to take representations for granted, as transcendental reality.

Yet Johns not only demystifies this relationship by problematizing the arbitrariness of the letters and numbers but also undermines our habitual ways of perceiving visual representation. As components of images, in John’s works, colors have been treated in an arbitrary way as well. In paintings like *By the Sea* (1961), *False Start* (1959) and *Jubilee* (1959), Johns questions the ontology of colors and their relations to images and words. *By the Sea* (1961) (Figure 3) is made up of four multi-colored panels labeled RED, YELLOW, BLUE, and the last layer is like a flux, a juxtaposition of all the three colors; hardly readable. In terms of the colors referring to their names; they barely do.

5 Fisher, 1990, 324.

6 Heidegger, 1962, 97.

7 Saussure, 2010, 854.

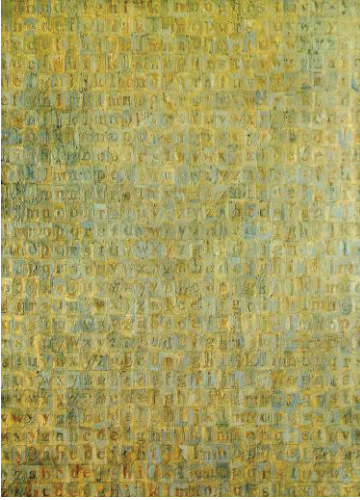


Figure 1. Jasper Johns, *Gray Alphabet*, 1956



Figure 2. Jasper Johns, *Gray Alphabet, Numbers in Colors*, 1958-59

RED has some redness in D; the yellowness of YELLOW is more “ghostly”; BLUE has some blueness for the first three letters, but they are challenged by the strong blackness in E; and as for the mixture color-name label, all colors are mixed. It is fair to say that the labels do not match the actual colors, and a person who does not read English would have no idea (if told that the words are color names) what colors the labels are supposed to correspond to. Peter Higginson suggests that the word as an entity is visually and semantically in question⁸.

However, the painting may also be regarded as a pun about this visual and semantic entity of the word, and of the colors as well. Philip Fisher notes that the three colors are the primary colors that are open to countless permutations⁹. All the other colors come out of the mixing of these three. Yet this mixing of letters does not create new words, especially when we attempt to superimpose one over another as Johns does. Thus Fisher comments that Johns makes all the colors



Figure 3. Jasper Johns, *By The Sea*, 1961.

8 Higginson, 1976, 53.

9 Fisher, 1990, 346.

as he mixes them in the last panel whereas “the words destroy one another rather than yielding a new word in the way that colors would” and as a result, in the last panel we witness a “lovely riot of colors triumphing over a ruin of words”¹⁰. The identities of objects are established on very conventional, contextual and hence, slippery grounds. Johns notes this by saying:

“For instance, there is the word ‘red’. But what is ‘red’ out of many shades of red, or which ‘red’ is the real red? When we gradually add yellow, exactly how much yellow will turn ‘red’ into ‘orange’? I find this way of seeing things very interesting. If you take up something, for instance, and you name it ‘something’, then you and I can understand exactly what the other party means through this naming. This is useful and necessary in our daily life. If we come closer and closer to that ‘something’ to identify it, however, we will begin to wonder whether that ‘something’ is really ‘something’ or not.”¹¹

Also, the viewer manages to see those words in the last panel only if one thinks of looking for them there. What we see is very much dependent on our presumptions based on what we already know from the three panels above. The inherently contextual nature of seeing is also noted by Wittgenstein as touches on this issue: “What I perceive in the dawning of an aspect is not a property of an object, but an internal relation between it and other objects”¹². So, if we saw this mixture of words in the last panel in another context, we would not be able to make any meaning out of it; but here we “recognize” what is going on since we know the context. Our visual experience could be entirely different if we were not familiar with the three upper panels and the relationship between them. This point is expressed by Wittgenstein in his *Philosophical Investigations*:

“Someone suddenly sees an appearance which he does not recognize (it may be a familiar object, but in an unusual position or lighting); the lack of recognition perhaps lasts only a few seconds. Is it correct to say he has a different visual experience from someone who knew the object at once?”¹³

The theme of the mismatch; the gap; or the discontinuity between the word and the image is explored in paintings such as *False Start* (1959) (Figure 4) and *Jubilee* (1959) (Figure 5) as well. In *False Start*, we are confronted by a splendidly chaotic and expressive brushwork of colors with stenciled color names imprinted on those patches of colors, randomly. The stencils are themselves colored; so what we see is the relation between the color patches, the color of the stencils and the actual name of the colors. They

10 Fisher, 1990, 346.

11 Johns, quoted in Prinz, 1991, 27.

12 Wittgenstein, 1972, 212.

13 Wittgenstein, 1972, 197.

do not necessarily correspond with one another. Or sometimes we get as close as the yellow patch corresponding with the YELLOW (the canvas ends there; at the upper right side) stencils but the stencils themselves are painted in bluish. When we come across with such a painting, instinctively we search for correspondences between the words and the color of the stencils and the color patches. However our attempts to mark continuities between these media are doomed to futility as the painting depicts the arbitrariness of the relation between the signifier and the referent; the representation and the reality.



Figure 4. Jasper Johns, *False Start*, 1959.



Figure 5. Jasper Johns, *Jubilee*, 1959.

Jessica Prinz notes that in *False Start*, “the words seem to, but do not, operate as labels”¹⁴; the words are wholly dysfunctional, not only because they do not refer to the correct color patch but also because they are rendered as objects by paint being applied to them. In *Jubilee*, the words are partly functional; not only because at times the words match with the accurate tone of color, but also because the “neutral” tones – namely, the tones ranging from white, gray to black - that the stencils themselves are painted seem to de-materialize the words and secure their identities as letters. In the painting, Johns refers to these issues even further by painting the painting in tones of black, white and grey tones with color name stencils BLUE, ORANGE, BLACK, RED, GREY, YELLOW in the same tones as the patches. However, the curious aspect of this painting is that, - probably owing to its relatively more melancholic mood compared to the lively and vivid tone of *False Start* - here, the words seem to “echo”¹⁵.

Presumably, partly because the mood of the painting is gloomy, and partly because the stencils are painted in blackish, whitish and grayish colors – by familiarity

14 Prinz, 1991, 27.

15 Prinz, 1991, 27.

much more “letter-like” compared to the bright “colorful” colors of *False Start*, as in texts we always see letters in black – these words seem more “textual” than “painterly”. In *False Start*, the words are objectified by being painted whereas in *Jubilee*, since the letters are not painted in that sense, when we wonder what has been “subtracted” from the former, we assume that our conventional habits of perception do not consider grey tones – ranging from black to white - as “colors” the way they consider the “rest” – all the colors other than black, white and grey. These works make us question our habitual conception of what qualifies as a color.

In addition, this discussion can also lead us to an exploration of how we perceive words differently from colors or visual material in general. First of all, the stencils in *Jubilee* seem to “echo”, and the words imprinted upon that painting look more “textual” than “visual”, because words become much less “suppressed” or “assimilated” into the painting as opposed to the vivid colorful surface of *False Start*. The more colors a surface has, the more distraction we come across as we attempt to read. Not only the colors seem to choke the letters, but also the letters are overtly robbed off of their identities as signifying units by becoming too “visualized”. Yet in *Jubilee*, contrary to *False Start*, the power relations seem to switch; the colors have been silenced or deadened through “neutralization” – as the words come alive and raise up in a zombie-like manner. This painting gives a much less visual but much more “audial” impression.

What makes these two paintings so intriguing is that they draw attention to the difference between reading and seeing. As Fisher states, reading and seeing are two different activities, requiring the employments of two different perceptual habits. When we read the word “red”, we do not at that moment see anything “red”:

“Even if the word itself is red, or part of it is, to read it and to see its redness are two acts. Although most letters that we read are printed black we never smile when seeing the words ‘white and black’ thinking that the second word describes itself because the ink is black, whereas the first contradicts itself because the word ‘white’ is written in black ink. To read is to make irrelevant the color of the print.”¹⁶

Fisher claims that in such paintings when Johns uses words, he actually causes a turmoil in the viewer’s mind. The viewer is confronted with a situation in which her response to the painting is in tension because she needs to make a choice between reading words and looking at the painting. Reading, by nature, is a non-visual activity, which is essentially, “an inner voicing of the word”¹⁷. Mitchell advocates that the borders between “textual” and “visual” disciplines ought to be a subject of investigation and analysis, collaboration and dialogue rather than defensive reflex¹⁸. When it comes to differentiating between a word and an image, we have no difficulty; the word is a phonetic sign, meant

16 Fisher, 1990, 347.

17 Fisher, 1990, 347.

18 Mitchell, 1996, 48.

to be read aloud or subvocalized, and “heard” as an acoustical event. The image, on the other hand, is a visual sign representing the visual appearance of an object. Thus, the difference between word and image is simply the difference between hearing and seeing, speaking and depicting. However, Mitchell notes that the separation is never that straight forward since both seeing and verbal signs are conventional; for instance, according to the recent neuropsychological studies, people who have been blinded for an extended period of time have to relearn the cognitive techniques of seeing even when the physical structure of the eyes are fully repaired¹⁹. Other than that, a visual image, like a tree, in the context of a pictographic or hieroglyphic inscription may evoke a symbolic meaning such as a forest or growth or fertility and be attached to verbal sign. So, a visual sign may transfer from an image to a verbal sign, to the domain of language and become part of a phonetic writing system there, blurring the boundaries in between.

Johns continues to problematize the ambiguous relationship between word and image that he had started in late 50s with alphabets and *False Start* and *Jubilee* in 1960s with *Voice* series as well. The differences between *Voice* (1964-67) (Figure 6) and *Voice 2* (1982) (Figure 7) are notable. In the former, a fork and spoon are part of a device connected by wires to a stick at the other end. The stick scrapes a path in the gray encaustic surface is about to erase the word “voice”. The word is barely “audible” as it blends into the large field of gray. In *Voice 2* however, the word creates the effect of a loud sound, impossible to ignore. What makes the voice in *Voice 2* louder is the fact that it is painted much bigger and more visible than *Voice*. Its verbal capacity increases based on its visual display; the larger the figure is, the louder is the echo of the inner “voice” we hear. Our experience of *seeing* the word becomes inextricable from *hearing* the image. Just as Mitchell points, the difference between word and image cuts across the difference between visual and aural experience, making it “untraceable”²⁰.



Figure 6. Jasper Johns, *Voice*, 1964-67.



Figure 7. Jasper Johns, *Voice 2*, 1982.

19 Mitchell, 1996, 48.

20 Mitchell, 1996, 53.

If we try to differentiate word from image by claiming that the latter depends on imitation or resemblance whereas the former is arbitrary, we would be mistaken as well. As Walter Benjamin marks in his essay “On the Mimetic Faculty”, language is based on our capacity for producing similarities, or imitation²¹. Very primitively, onomatopoeia is the blatant example of imitation or resemblance in verbal language. Regarding the interplay between word and image, the verbal aspect of Johns’ art is probably most obvious in his creation of visual puns. Puns are very important for him because they undermine the fixity of meaning and de-contextualize the meaning of the artwork by introducing more than one contexts, suggesting a plurality of meanings; playful and unpredictable, the language at work in puns is ripe for various interpretations.

One of the best examples of such puns could be *Light Bulb* (1958) (Figure 8) where he displays the irony of illumination versus darkness. The light bulb literally and symbolically brings to mind light and illumination but the very medium used, lead, evokes the sense of darkness and gloominess. Another irony is the contrast between lightness and heaviness; light is supposed to be ‘light’; evoking mobility in great speed. However the lead makes it heavy and wholly immobile; movement is completely frozen. Especially the sculpture conveys the sense of entrapment of the light much more strongly by being made in the sculpture base; it is as if the base is like a mud or a quicksand that is pulling the light bulb – and the light - deeper and deeper inside and preventing it from any kind of movement.



Figure 8.
Jasper Johns,
Light Bulb, 1958.

Fool's House (1962) (Figure 9) is another painting questioning the notion of representation by including the object itself as well – in addition to the image. In the painting we see a canvas on which various tools of the artist – presumably the items that Johns ordinarily keeps in his studio – such as a broom, a cup, a stretcher and a towel are attached to the canvas and painted. The names of these objects have been scribbled with an arrow pointing to each object. Those arrows stretching from the word to the object seem to question the correspondence between pointing and naming objects.

Conventionally, still life paintings depict images that represent the objects. Whereas in this case, we see objects representing themselves; or rather, objects, represented

21 Benjamin, 1999, 722.

by naming; or names represented by objects. Seeing the painting, we remember Magritte's statement in his 1929 essay "Les mots et les images":

"An object never performs the same function as its name or image... Everything tends to make one think that there is little relationship between an object and that which represents it... In a painting the words are of the same substance as the images: one sees differently the images and the words in a painting".²²

Magritte's quote hints at his notorious pipe – which is not a pipe but an image of a pipe – questioning the ontological status of an image. But in Johns' work, the very notion whether there is an image at all is questionable. Is the broom an object or an image – solely because it has been inserted within a canvas and ambiguously painted over? Is it both? Or is it just a name? The arrows make the connection between the objects and names as if mediators between each party, suggesting a discontinuity between the word and the object and the lack of an immediate, spontaneous relation between the object and its verbal representation. Yet on the other hand, the paint applied upon the objects assimilates them *into* or *upon* the painting; actually, these propositions mark an essential problematic of the painting regarding whether the objects are insiders of or outsiders to the painting. Especially, the cup attached to the very edge of the canvas exploits this controversy as an item stuck between the boundaries of the canvas and the exterior. Moreover, the paint splashed or painted upon the cup adds to the undecidability of where this refuge is supposed to belong.

Prinz suggests that via this work Johns implies that the meanings of the words do not reside in the objects adjacent to them²³. We do not learn the meaning of the word from this specific hanging object but rather, our understanding of this word derives from its contextual totality. However, the way Johns suggests this idea is very ambiguous. We derive meanings from objects depending on their uses, and here, the use of broom is questioned. It is not in its regular instrumental context. Perhaps we could also say that the painting actually reminds us of scientists or medical students dissecting frogs in laboratories for examining how their digestive systems work. When they dissect the frog, the frog is already partially dead or about to die. The students witness a process in which the digestive system of the frog is about to be obsolete; it is there, but no longer



Figure 9. Jasper Johns, *Fool's House*, 1962.

22 Magritte, quoted in Bernstein, 1985, 92.

23 Prinz, 1980, 32.

working; out of use; dead. Ironically, the knowledge about the digestive system of the frog is acquired at the expense of the its death. In this still-life painting, we encounter a similar situation; the objects are there but dead, out of use. And, being named does not make them any more alive. Rather, it makes them even more redundant; evoking labeling in museums the objects that we no longer use. Overall, the site of the painting is like an exhibition of ruin that Fisher mentioned above for alphabets, flags and numbers.

The Trap of Looking and Blindness

“The Watchman falls ‘into’ the ‘trap’ of looking. The ‘spy’ is a different person. ‘Looking’ is & is not ‘eating’ & also ‘being eaten’. That is, there is continuity of some sort among the watchman, the space, the objects. The spy must be ready to ‘move’, must be aware of his entrances & exits. The watchman leaves his job & takes away no information. The spy must remember and must remember himself & his remembering. The spy designs himself to be overlooked. The watchman ‘serves’ as a warning. Will the spy & the watchman ever meet? In a painting named *Spy*, will he be present? The spy stations himself to observe the watchman. ... If the spy is a foreign object why is the eye not irritated? Is he invisible? When the spy irritates, we try to remove him. ‘Not spying, just looking’ – Watchman”.²⁴

The quote above is taken from Johns’ sketchbook for 1964, regarding his painting *Watchman* (1964) (Figure 10). Having read this intriguing note, it becomes a bit difficult not to associate the painting with the note. However, if we rely on the note too much in order to make sense of the painting, then, we fall into the trap of *reading*, actually. Even though throughout his works Johns emphasizes the inseparability of vision and thought, the spectator, faced with the uncanniness of his works, feels the need to familiarize and verbalize what she sees – yet, even the note does not really help here; since Johns’ notes seem to be as mysterious and idiosyncratically obscure as his paintings. Nevertheless, the note is about the act of looking; and modes of looking – spying; watching; remembering; overlooking; observing and so on.



Figure 10. Jasper Johns, *Watchman*, 1964.

²⁴ Johns, quoted in Bernstein, 1985, 75.

Some critics argue that the watchman refers to the critic or spectator whereas the spy, the artist. According to Roberta Bernstein's interpretation, Watchman is the seated figure upside down, about to fall down dissolving into the colors and space of the surface ("there is continuity of some sort among the watchman, the space, the objects"); whereas the spy is invisible ("the spy designs himself to be overlooked")²⁵. Under the disturbing force of art, Watchman is forced to change his perceptual habits – the "trap" signifying the territory of the unknown. The analogy between looking and eating suggests the idea of an active involvement on the spectator's part; as he visually consumes the work, he ends up being consumed by it.

What makes Johns' early paintings on flags, targets, maps, alphabets, numbers so tricky and thought-provoking is that all these objects are related to looking, and they challenge and question our ways of looking. In those paintings, he creates not only the image but also the object itself. We may not be able to smoke Magritte's pipe or cigar, but we may salute Johns' *Flag* (1955)²⁶ (Figure 11) because his choices of such objects are all related to seeing, and they stimulate our perceptual habits concerning seeing. These objects require a different mode of looking. We "salute" or "honor" flags; "aim at" targets; "study" or "examine" or "follow" maps; "read" words; "count" numbers; but above all, we "look at" paintings... So the trouble is, how can we "purely" look at paintings when our vision is incorrigibly "contaminated" with all those various diverse modes of looking? And which habits are we supposed be "loyal" to as we view Johns' paintings? When do we cease to be "readers" in order to be "beholders"? In each case, seeing becomes a different experience and partly overlaps with the act of looking at the artwork.



Figure 11.
Jasper Johns,
Flag, 1955.

Fisher comments that another remarkable aspect of these paintings is that all of these objects are "usable"; for instance, one can "use" *Map* (1961) (Figure 12) while looking at it; for instance, the painting may provoke our curiosity to learn what states border Kansas, or whether it is further from Michigan to Maryland than from Texas to California. Or we may be tempted to find out how many states have more than one

25 Johns, quoted in Bernstein, 1985, 114.

26 Johns, quoted in Bernstein, 1985, 3.

straight-line border; or what the fourth largest state in the area is²⁷. In addition, the painting also creates a tension on behalf of the viewer who is on one side lost in the activity of “reading” the map, and on the other side remembers that what she encounters is a painting, rather than a map and try instead to pay attention to the use of colors, brushstrokes; but then again “falls into the trap of looking” and finds herself studying the map. Moreover, another issue that challenges her is the power of the memories – of her schooling days in childhood - evoked by the subject matter. The painting, despite its lively, beautiful, expressionist brushstrokes, at some level undermines itself by causing too many distractions. We could argue that the same ambiguity haunts *Flag* (1955) as well; it becomes too demanding to focus on the painting when it looks too distractive – or when the painting looks like anything but a painting. These paintings suggest that seeing and recognition cannot coexist: recognition takes place at the expense of seeing and vice versa. Recognition is based on remembering and memory; yet ironically memory not only influences but can also block seeing.



Figure 12. Jasper Johns, *Map*, 1961

The relation between looking and examining; looking and recognizing; looking and identifying - and naming - is inextricable. Rosalind Krauss notes that while a work is in progress, it is in a creative and private realm with the artist in the mode of an unspoken colloquy; but once it is finished and addressed verbally, work ends up as a statement²⁸. Johns paints without specific ideas, letting the creation unfold in a silent process in which intellectualism does not form a separate realm from the laborious work. Creation and idea are intertwined since when the work is finished, the idea eventually becomes the painting.

27 Fisher, 1990, 334.

28 Krauss, 1976, 92.

The notion that the idea - or the intention - and the painting are at one with one another suggests that the distinction between the two evaporates. However as Krauss conveys above, this situation is usually ignored; when a work is done, it ceases to be an extension of the artist and turning into a commonplace object, the painting gets “translated” into the verbal and securely situated within a certain legitimate discourse. This practice consolidates the belief that vision and language are two distinct realms established within a binary opposition in which the verbal has the upper hand – the finished work ends up as “statement”. The obsession over the verbal interpretation of visual material is depicted in the sculpture *The Critic Sees* (1961) (Figure 13), which Johns produces as a response to a personal experience:



Figure 13.
Jasper Johns,
The Critic Sees,
1961.

“I was hanging a show of sculpture and drawings, and a critic came in and started asking me what things were. He paid no attention to what I said. He said what do you call these? And I said sculpture. He said why do you call them sculpture when they are just casts. I said they weren’t casts, that some had been made from scratch, and others had been casts that were broken and reworked. He said yes, they’re casts, not sculpture. It went on like that”.²⁹

The critic’s annoying fixation on the ontological identification of the object as a cast rather than a sculpture is reminding of *Fool’s House* where Johns neatly identifies objects for fools, in order to prevent any such confusion – after all, the reduction of the object to a linguistic name makes life easier. Michael Crichton remarks that *The Critic Sees* points at the relation between sight and speech by emphasizing how visual experience provokes talking while on the other hand the sculpture also invokes a sense of “imprisonment”, as the mouths are boxed inside of the frames of the glasses³⁰. The sculpture draws attention to the replacement of the eye with the mouth - and moreover, the openness of the mouth revealing the teeth may even imply the consumption of the visual, hence violence. The critic in the anecdote does not even listen to what Johns tells him since he is only occupied with what he says; the only thing he hears is the narcissistic

29 Johns, quoted in Crichton, 1976, 48.

30 Johns, quoted in Crichton, 1976, 48.

echo his own interpretation. He does not see the artwork but only utters statements. He does not consider the possibility that casts may mean different things in different uses and contexts by way of turning into sculptures. His fixed association of objects with their conventional uses *blinds* him to what happens in Johns' work.

Seeing and blindness are important issues for Johns. The critic's blindness in *The Critic Sees* (1961) arises from the conflict between "knowing" and "seeing". When we know an object, we no longer think about it or see it. This idea has always been crucial for Johns; the very reason he worked with commonplace objects was that those are the materials that our perceptions are already immune to. He confesses that working on familiar items such as flags, targets, coat-hangers, coffee cans etc. saved him a lot of work because he did not need to design these things; they were "the things the mind already knows"³¹. This way, Johns was able to canalize his time and energy on working on other levels – such as questioning the complicated act of looking itself. If he worked with unfamiliar items, the novelty factor would create a visual overstimulation on the part of the viewer; hence the focus would be only on the subject matter. However, Johns is interested not only on creating visual works but also in the very act of looking as well. Perhaps precisely because the mind already "knows" these objects, the mind does not *think* about them or question them anymore. Familiarity eventually leads to indifference. Yet his works undo this numbing effect by bringing up the unfamiliar in everyday objects; confronted with these works, the viewer feels challenged and forced out of her comfort zone to make sense of what she encounters.

Conclusion

This paper began with Johns' inquiry into the limits of representation, by exploring the relevance of verbal language to pictoriality and vice versa. We have observed that in his examination of the "translatability" of pictorial language, Johns points at the conflicts already at work in our perceptual habits. He opens up space for his imagery by presenting new territories for representation and abstraction and by exploiting the loose gap between the signifiers and the signifieds. He displays the inextricable link between the pictorial and the verbal in the attempt to stretch his artistic limits.

Johns' works show undeniably verbal aspects that influence our perception and conceptualization of artworks. He achieves these ends by creating a rich repertoire of imagery which does not merely engage the eye but also the mind through various pictorial and literal allusions and visual puns. His art exemplifies how images carry meanings and how meanings shift in changing contexts. In that respect, his art trains our eyes in a way, by calling our habitual vision in question. He employs mundane objects and ideas and re-locates them in alienating contexts, pushing our limits of visual literacy. Therefore, it is this constant challenge produced by his art which gives Johns' works their provocative power.

31 Johns, quoted in Steinberg, 1972, 31.

BIBLIOGRAPHY

Art and Literature, 480-510.

- Benjamin, W. (1999). On the Mimetic Faculty. In Michael W. Jennings, Howard Eiland and Gary Smith (Eds.), Rodney Livingstone (Trans.), *Walter Benjamin: Selected Writings Vol. 2 1927-34 (720-722)*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Bernstein, R. (1985). *Jasper Johns' Paintings and Sculptures 1954-1974: "The Changing Focus of the Eye"*. Michigan: UMI Research Press.
- Crichton, M. (1976). *Jasper Johns*. New York: Thames and Hudson.
- Fisher, P. (Winter 1990), Making and Effacing Art, *Critical Inquiry* 16, 313-354.
- Heidegger, M. (1962). *Being and Time*. (Trans. John Macquarrie and Edward Robinson) Massachusetts: Blackwell Publishing.
- Higginson, P. (1976). Jasper's Non-Dilemma: A Wittgensteinian Approach, *New Lugano*
- Johns, J. (1975). Marcel Duchamp (1887-1968). In Joseph Masheck (Ed.), *Marcel Duchamp in Perspective* (147), New Jersey: Prentice-Hall Inc.
- Johns, J. (1956). *Gray Alphabet* [Encaustic and Collage on canvas]. Private Collection, New York. (n.d.). Retrieved from <https://www.flickr.com/photos/24404931@N04/2428610113>. Access: 21.01. 2020.
- Johns, J. (1958-59). *Numbers in Colors* [Encaustic and collage on canvas]. Knox Art Gallery, Buffalo, New York. (n.d.). Retrieved from <https://www.flickr.com/photos/95389860@N06/9092565813>. Access: 21.01. 2020.
- Johns, J. (1961). *By The Sea* [Encaustic and collage on canvas]. Private collection, New York. (n.d.). Retrieved from http://www.artnet.com/magazineus/features/cone/cone2-16-07_detail.asp?picnum=6. Access: 21.01. 2020.
- Johns, J. (1959). *False Start* [Oil on canvas]. Private collection, New York. (n.d.) Retrieved from <https://www.art-mine.com/collectorscorner/art-prices-collectors/false-start-1959-jasper-johns/>. Access: 21.01. 2020.
- Johns, J. (1959). *Jubilee* [Oil and collage on canvas]. Collection of David H. Steinmetz, New York. (n.d.). Retrieved from http://www.artnet.com/magazineus/features/saltz/saltz2-25-08_detail.asp?picnum=3. Access: 21.01. 2020.

- Johns, J. (1964-67). *Voice* [Encaustic and objects on canvas]. The Menil Collection in Houston, Texas. (n.d.). Retrieved from <http://www.art-trainer.com/blog/2018/10/28/the-tacit-dimension-perception-language-and-the-construction-of-meaning>. Access: 21.01. 2020.
- Johns, J. (1982). *Voice 2* [Oil and collage on canvas]. Museum of Modern Art, New York. (n.d.). Retrieved from <https://www.moma.org/collection/works/71035>. Access: 21.01. 2020.
- Johns, J. (1958). *Light Bulb* [Sculp-metal]. Collection of the artist, New York. (n.d.). Retrieved from https://www.shafe.co.uk/jasper_johns-light_bulb_i_and_ii_1958/. Access: 21.01. 2020.
- Johns, J. (1962). *Fool's House* [Oil on canvas with objects]. Collection of Leo Castelli, New York. (n.d.). Retrieved from https://www.leninimports.com/jasper_johns_gallery_1.html/. Access: 21.01. 2020.
- Johns, J. (1964). *Watchman* [Oil on canvas with objects]. Collection of Mr. Hiroshi Teshigahara, Tokyo. (n.d.). Retrieved from <https://www.artsy.net/artwork/jasper-johns-watchman-5>. Access: 21.01. 2020.
- Johns, J. (1955). *Flag* [Encaustic, oil and collage on fabric]. The Museum of Modern Art, New York. (n.d.) Retrieved from <https://www.flickr.com/photos/profzucker/8491292686>. Access: 21.01. 2020.
- Johns, J. (1961). *Map* [Encaustic and collage on canvas]. Private collection, New York. (n.d.). Retrieved from <https://www.moma.org/collection/works/79372>. Access: 21.01. 2020.
- Johns, J. (1961). *The Critic Sees* [Sculp-metal over plaster with glass]. Private collection, New York. (n.d.). Retrieved from <https://www.flickr.com/photos/jonseidman1988/4307526464>. Access: 21.01. 2020.
- Krauss, R. (Summer 1976), Jasper Johns: The Functions of Irony, *October*, Vol. 2, 91-99.
- Mitchell, W. J. T. (1996). Word and Image. In Robert S. Nelson and Richard Shiff (Eds.), *Critical Terms for Art History* (47-57). Chicago: The University of Chicago Press.
- Prinz, J. (1991). *Art Discourse / Discourse in Art*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Prinz, J. (1980, Summer), 'Foirades/Fizzles'/Beckett/Johns, *Contemporary Literature*, Vol. 21, No. 3,
- Review*, No. 10, 53-60.

- Saussure, F. (2010). *Course in General Linguistics*. In Vincent B. Leitch, William E. Cain, Laurie Finke, Barbara Johnson, John McGowan, T. Denean Sharpley-Whiting and Jeffrey J. Williams (Eds.), *The Norton Anthology of Theory and Criticism* (850-866). New York: Norton & Company Inc.
- Steinberg, L. (1972). *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*. New York: Oxford University Press.
- Varnedoe, K. (1996). *Jasper Johns: A Retrospective*. New York: The Museum of Modern Arts.
- Wittgenstein, L. (1973). *Philosophical Investigations*. (G.E. M. Anscombe, Trans.), New York: Pearson Publishing Company.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

Sanat Tarihi Dergisi

ISSN 1300-5707

Cilt: XXIX, Sayı: 2 Ekim 2020

Ege University, Faculty of Letters

Journal of Art History

e-ISSN 2636-8064

Volume: XXIX, Issue: 2 October 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

TR DİZİN
ULAKBİM

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

İZMİR ARKEOLOJİ MÜZESİ ENVANTERİNE KAYITLI BİR GRUP BRONZ ESER*



A GROUP OF BRONZE WORKS IN İZMİR ARCHEOLOGY MUSEUM INVENTORY

Feride İmrana ALTUN**

Gülsüm Elif ERGİNER***

Öz

Makale kapsamında İzmir Arkeoloji Müzesi envanterine kayıtlı on beş bronz eser incelenmiştir. Çalışılan eserler aydınlatma araçları ve buhurdanlar olmak üzere iki farklı grup altında değerlendirilmiştir. Müzede bulunan aydınlatma araçları; kandiller, kandilin üzerine oturduğu kandelabrum gövdesi, yağ haznesi parçaları ve polykandilion askısı olmak üzere sınıflandırılmıştır. Bizans dönemine tarihlenen bronz kandiller; evlerin, resmi binaların ve kiliselerin aydınlatılmasında kullanılmıştır. Bizans İmparatorluğu dönemine tarihlenen bronz buhurdanlar, kısaca ayin esnasında kokulu bitkilerin ve ağaç kabukların yakıldığı kaplardır. Bizans döneminde buhurdanlar, farklı törenler ve ayinlerde kullanılmıştır. Bizans toplumunun günlük yaşamında yer alan geleneksel objesi konumundadır. Bir örnek dışında buluntu yerleri bilinmeyen, müzeye satın alma ve müsadere yoluyla kazandırılan bu eserlerin tarihlendirme önerileri de çok yakın benzerleri üzerinden yapılmıştır. Arkeolojik alanların Bizans tabakalarında olduğu kadar, müzeler ve özel koleksiyonlarda sıklıkla yer alan objeler Bizans günlük ve dini yaşamına ilişkin somut belgeler olarak Bizans yaşam kültürü ve alışkanlıklarını algılamayı kolaylaştırmaktadır. Makale içinde ayrıntılı olarak ele alınan bu eserler makale sonunda katalog bilgileri ile tanıtılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *İzmir Arkeoloji Müzesi, Bizans, aydınlatma araçları, buhurdan, bronz*

Abstract

Within the scope of the article, fifteen bronze objects which are registered in İzmir Archeology Museum inventory were examined. The studied objects were evaluated under two different groups as lighting tools and incense burners. Lighting tools in the museum; classified as oil lamps, candelabrum body, oil reservoir parts and polycandelon hanger.

* Bu çalışma, 23. Uluslararası Orta Çağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu'nda (6-8.11.2019, Edirne) sunulmuş, tam metin olarak yayınlanmamıştır.

Çalışma, Bandırma Onyediy Eylül Üniversitesi Bap Koordinatörlüğü tarafından BAP-19-1009-114 numaralı proje kapsamında desteklenmektedir.

** Dr. Öğretim Üyesi, Bandırma Onyediy Eylül Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Balıkesir. ♦ ORCID ID: 0000-0003-2709-6033 ♦ E-mail: faltun@bandirma.edu.tr

*** Arkeolog, İzmir Arkeoloji Müzesi Müdür Yardımcısı.
ORCID ID: 0000-0001-7533-066X ♦ E-mail: elif_erginer@hotmail.com

Bronze oil lamps dating to the Byzantine period; used for lighting of houses, official buildings and churches. The bronze incense burners dating to the Byzantine Empire, in shortly definition incense as the vessels contained mixture of plants and the bark of trees burnt in. During the Byzantine period, incense burners were used in different ceremonies and rituals. The incense burner, which is also known to be used for the smell of places in daily life, is the traditional object of Byzantine society in daily life. Except for an example of finds place are unknown. They were through purchase and confiscation to the museum. The dating suggestions of these works were also made on very similar counterparts.

Eight oil lamps were introduced in the article. Oil lamps were examined under two groups according to the number of noses as one-nosed and multi-nosed. One-nosed oil lamps are also classified as their body shapes, round, flat round, and foot shaped. In the İzmir Archaeology Museum Collection, it is understood that the oil lamps are used in the three ways: 1-On the flat ground; 2-Mounted on the candelabrum; 3-Hanging by the chain.

In the article, pieces of candelabrum on which the oil lamps sit specified as body and oil reservoir. In addition, polycandelon used for the lighting of large areas. The hilly and the hanger of polycandelon are introduced in the article. Lighting tools and parts were produced in casting technique. Studied within the scope of the article, lighting tools registered in the inventory of the İzmir Archaeology Museum were dated to the 5.-7. centuries. Incense burner is the other part of the article. The incense burners bodies identified as two different shapes they are hemispherical and hexagonal. Objects can be placed in 5.- 6. centuries. Incense burners were produced by casting technique and their decorations made by engraving technique.

Objects frequently found in museums and private collections as well as in the Byzantine layers of archaeological sites make it easier to perceive the Byzantine life culture and habits as concrete documents regarding Byzantine daily and religious life.

These works, which are discussed in detail in the article, are introduced with catalog information at the end of the article.

Keywords: *İzmir Archaeology Museum, Byzantine, lightings tools, incense burner, bronze*

Giriş

Bu makalede İzmir Arkeoloji Müzesi'ndeki bronz aydınlatma araçları ve dini objeler sınıfında yer alan buhurdanlar değerlendirilmiştir. Makale içinde ilk olarak aydınlatma araçları sonrasında buhurdanlar ele alınmıştır. Müzede bulunan aydınlatma araçları; kandiller, kandilin üzerine oturduğu kandelabrum gövdesi, yağ haznesi parçaları ve polykandilion askısı olmak üzere sınıflandırılmıştır.

Bizans döneminde halkın yaşadığı konutlar küçük pencereler ile aydınlanıyordu. Ancak geceleri, konutun içini aydınlatmak için; mum, şamdan ve kandil gibi aydınlatma araçları kullanıyordu. Aydınlatma araçlarından mum hem günlük yaşamda hem de kilisede yer alırdı. Antik dönemden beri, mum lifli ve selüloz bitkilerin, zift, balmumu veya içyağı içine batırılmasıyla elde edilirdi¹. Mum, genellikle şamdan ile bir arada aydınlatma işlevini görüyordu.

Işığın hem günlük yaşamda hem de kilise yaşamında önemli bir yeri vardır. Işık, güneşle yani İsa ile özdeşleştirilmiştir. “İsa, Dünyada olduğum sürece dünyanın ışığıyım” (Yuhanna 9:5) diyerek bunu vurgular. Kiliselerdeki aydınlatma araçlarının sembolik anlamları bulunmaktadır². Bizans döneminde kiliselerdeki aydınlatma düzeni hakkındaki bilgileri 4. yüzyıl Liber Pontificalis'deki bağış listelerinden, özellikle Aya Sofya Kilisesinin 563'teki açılış töreni sırasında Paulos Silentiarios'un yazdığı şiir “Descripto o Sophie”den öğrenilmektedir. Yazar söz konusu şiirinde kubbeden sarkan kandilleri “Cennetin Yıldızları” olarak yorumlamıştır³. Hıristiyan inancında ışığın iki sembolik anlamı vardır. Bunlar, ışığın metafizik ile ilgili kullanımı ve aydınlatma gereci olarak kandillerin kiliselerdeki kullanım yerlerine göre üstlendikleri anlamlardır. Kilisede yapılan törenler esnasında aydınlatma üç şekilde yapılmaktadır. İlki sıradan hizmetlerle ilgilidir. İkincisi büyük bayramlarda yapılan aydınlatma düzeni, üçüncüsü Paskalya yortusu için yapılan düzenlemedir⁴. Hıristiyanlar için mum ışığı İsa'daki kurtuluşu; mum, sonsuz ışığı temsil eder⁵. Selanik başpiskoposu ve kilise yazarı Simeon (ölüm 1429), Kilisedeki aydınlatmanın sembolik anlamları üzerinde durmuştur. Ona göre tonozlarda asılı kandiller yıldızları, mumlar ve kandiller, doğruluğu ve ilahi ışığı simgelemektedir. Altardaki kandil ise kilisedeki kutsal ışığı sembolize etmektedir⁶.

Kiliselerde kullanılan aydınlatma araçları hakkındaki bilgileri, yasalar, vasiyetnameler ve 861 yılından sonra zorunlu hale getirilen manastır kayıtlarından (*Typikon*) edinilmektedir⁷. Örneğin Eustathius Boilas'ın 1059 tarihli vasiyetnamesinde yaptırdığı kiliseye adadığı haç, tabak, süzgeç, asteriskos, kaşık, paten, buhurdan, röliker

1 Çokay, 2000, 6

2 Acara, 2002, 23.

3 Mango, 1972, 80-81.

4 Acara ve Olcay, 1997, 250.

5 Taft ve Kazhdan, 1991, 372.

6 Galavaris, 1978, 73-75.

7 Demirel Gököl, 2001, 25.

ve ikonanın yanında iki büyük bronz Şamdan, beş demir Şamdan, bir küçük kandil, sekiz kollu iki kandil, zincirleri ile altı polykandiliondan bahsedilir.⁸

Kiliselerde bulunan kandillerin hem işlevsel hem de sembolik anlamları bulunmaktadır. Manastır kayıtları ve manastır vakfiyeleri (*Typikon*)lar önemli tarihi belgelerdir. Özellikle İstanbul'daki Pantokrator Manastırı *Typikon* ' undan kiliselerde kullanılan kandil türlerini ve kilise içindeki aydınlatma düzenini öğrenmekteyiz⁹.

Kiliselerde yaygın olarak kullanılan aydınlatma aracı polykandiliondur. Bunlar; büyük mekânları aydınlatmak üzere birden fazla cam kandilinin yerleştirildiği delikli dairesel, dikdörtgen, ha, çokgen, kilise biçimli gibi çeşitli formları bulunan bir levhadır. Kumluca hazinelerinde yer alan 6. yüzyıla tarihlenen polykandilion on altı kandil taŐıymaktadır. Polykandilionlar, 6. yüzyılda bakır alaŐımından üretilirdi. Aynı zamanda 10-11. yüzyıllara tarihlenen dövülmüŐ bakırdan yapılmış örnekleri bulunmaktadır¹⁰.

Aya Sofya Kilisesi'nin polykandilion ile aydınlatmasını Paulos Silentarios Şu Şekilde anlatmaktadır: "Bu nedenle disk biçimli kandilin taşıyıcıları (Polykandilionlar) cam kandilin iŐıĐını alırlar ve gece insanlar için iŐıĐı yukarıda tutarlar."¹¹.

Bizans döneminde kandil, taŐınabilir gündelik eŐyalardan biridir. Grekçe "*Lykhos*" Latince "*Lychnus*" ve "*Lucerna*" olarak adlandırılmıŐtır¹². Antik Roma döneminde kandiller çeşitli bölümlerden oluşmaktadır. Bu bölümler yağ haznesi işlevini gören gövde, *infundibulum*, içine fitilin yerleştiği ve yakıldığı burun *rastrum*, *masus*, *myksus*, bezemeli veya bezemesiz olabilen ayna *discus*, omuz *margo*, bunun karşı yönünde yer alan kulp ansa, *manubrium*'dur¹³. Bizans döneminde kandiller; seramik, cam ve bronzdan yapılmışlardır. Bizans döneminde "*luchnion*" denilen kapalı formda, uzunlamasına yağ kandili vardır. Kandillerin bazıları halkalardan bağlanarak asılırdı. Kandilin içinde yanıcı madde olarak farklı yemiŐlerin yağları ile balık yağı ve Hint yağı kullanılmıŐtır¹⁴. Kandilin iŐık vermesini sağlayan fitil, selülozu bir malzemedir. Keten, kenevir gibi bitkilerle, iŐlenmemiŐ yn de fitil iŐleviyle kullanılmıŐtır¹⁵. Kandiller farklı çeŐitlerde, asılarak, elde taşınarak ya da *Kandelabrumlarda*, taŐımak üzere tasarlanmış ve retilmiŐlerdi. *Kandelabrumlar*,  bölümden; kandilin içine yerleştiği yağ haznesi, hazneyi taşıyan gövde ve onu zeminden yükselten bir ayaktan oluŐmaktadır¹⁶. Bronz kandiller, kalıplanarak yapılıyordu¹⁷.

8 Vryonis 1971, 263-267, res. 268-269.

9 Acara ve Olcay, 1997, 249.

10 Acara, 1997, 94.

11 Mango1972, 89-91.

12 okay, 2000, 9.

13 okay, 2000, 12-13.

14 Demirel Gökalp, 2001, 32.

15 okay, 2000, 17.

16 okay, 2000, 27.

17 Bu teknikte istenilen kandilin formunda kilden bir kalıp yapıldıktan sonra içine kilden bir

İzmir Arkeoloji Müzesi Envanterine Kayıtlı Aydınlatma Araçları

Türkiye ve Türkiye dışındaki müzeler, özel koleksiyonlarda ve çeşitli kazılarda Bizans dönemine tarihlenen bronz kandiller genellikle burun sayıları ve gövde formuna göre sınıflandırılmaktadır¹⁸. Bu sınıflandırmaya göre İzmir Arkeoloji Müzesi envanterine kayıtlı tek burunlu kandiller gövde formlarına göre; yuvarlak gövdeli (iki adet), yassı yuvarlak gövdeli (dört adet), ayak biçimli (bir adet), çok burunlu kandil (bir adet) olarak tespit edilmiştir. İzmir Arkeoloji Müzesi envanterine kayıtlı iki adet tek burunlu yuvarlak gövdeli kandil yer almaktadır (Kat. No.1-2). Kandillerin gövdesi ve yağ deliği de yuvarlaktır. Eserlerin, burun bölümü gövdeye bitişik ve ovaldir. Kulpları çift kollu, yuvarlak yüksek kaidelidir (Resim 1 a-b, 2 a-b).

Tek burunlu yuvarlak gövdeli kandillerin benzer örnekleri Türkiye’de Eskişehir ve Gaziantep müzelerinde bulunmaktadır¹⁹. Türkiye dışında British Museum²⁰’da Washington D.C. Dumbarton Oaks Koleksiyonunda²¹ ve Paul and Alexandre Canellopoulos Museum²²’da yer almaktadır. Eskişehir müzesindeki kandilin halka kulpu önünde asma yaprağı motifli, Paul and Alexandre Canellopoulos Museum’daki örnekte halka kulpu önünde haç eklentilidir. Kandiller araştırmacılar tarafından 5.-6. yüzyıla tarihlenmektedir. İzmir Müzesi’ndeki kandiller de aynı yüzyıllar içinde üretilmiş olmalıdır.

Tek burunlu kandillerin diğer bir grubunu, yassı yuvarlak gövdeli kandiller oluşturmaktadır. Çalışma sırasında İzmir Arkeoloji Müzesi envanterine kayıtlı dört adet yassı yuvarlak gövdeli kandil incelenmiştir. Bu kandillerden üçü ayak üzerine yerleştirilerek, biri ise düz bir zemin üzerine konularak kullanılmıştır. Düz zemin üzerinde kullanılan yassı yuvarlak gövdeli kandilin hazne kısmı oldukça şişkindir (Kat. No.6). Eserin yağ deliği kapağı, burnu ve kulpu eksiktir (Resim 6a-b). Alt kısmı ise düzdür. Kandilin benzer örnekleri Burdur²³, Tire²⁴ Müzesi’nde, Haluk Perk²⁵ Koleksiyonunda bulunmaktadır.

Eserlerden (Kat. No. 3-4) oldukça birbirine benzemektedir. Kandillerin yağ deliği kapağı ve kulpları eksiktir. Yuvarlak yağ deliği kapağı ve çerçeve bölümü Kat.

çekirdek yerleştirilmektedir. Döküm, çekirdekle dışta kalıp arasında yapılmaktadır. Bu işlem uygulandıktan sonra kullanılan maddenin donması beklenmektedir. Dış kalıp tek parçadan oluşuyorsa kırılmadan çıkarılır ve birçok kez kullanılırdı. Bu işleminden sonra dış yüzeyi zımparalanıyordu. Bkz. Erginsoy, 1978, 26; Demirel Gökalp, 2001, 33; Metin ve Polat Becks, 2015, 274.

18 Demirel Gökalp, 2002, 178.

19 Demirel Gökalp, 2001,98,99, kat.no.1-2.

20 Bailey, 1996, kat. no. Q3786-90.

21 Ross, 1962,33.

22 Brouskari, 1985, 139; Xanthopoulou, 2010, 18, fig.18.

23 Metin ve Polat Becks, 2015, 305, kat. no.43.

24 Gürler, 2004, 93, res.75.

25 Atasoy 2005b,207, res. 50.

No.3'te eksiktir (Resim 3a). Kat. No.4'te ise kapak yoktur, ancak kapağın çerçeve bölümü ise mevcuttur (Resim 4a). Bu tür kandiller Erken Bizans döneminde yoğun olarak kullanılmıştır. Kandillerin yağ deliği kapakları genellikle istiridyeye²⁶, hayvan figürlü²⁷ ve insan başı²⁸ şeklinde düzenlenmiştir. Bizans döneminde kullanılan kandillerin çoğunda halka kulplar üzerinde haç motifi eklenmiştir. Çalışma kapsamında incelenen kandil, Kat. No.5'in halka kulpu önünde kolları uç kısmında genişleyen haç yer almaktadır (Resim 5a-b). Yassı yuvarlak gövdeli, halka kulpu haç eklentili kandiller farklı müzelerde bulunmaktadır. Afyon²⁹, Kahire ve Sofya³⁰ müzeleri bunlardan bir kaçıdır. Yassı yuvarlak gövdeli kandillerin halka kulpları üzerine yaprak motifleri³¹, kıvrık dallar³² ve grifon³³ işlenen diğer eklentilerdir. Kat. No. 3,4,5'in, kandelabrum olarak üretildikleri söylenebilir.

İzmir Arkeoloji Müzesi'nde bulunan yassı yuvarlak gövdeli, uzun geniş burunlu kandillerin benzer örnekleri yurt içinde İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nde³⁴, Tire Müzesi'nde³⁵, Kayseri ve Gaziantep Müzeleri'nde³⁶, Burdur Müzesi'nde³⁷, yurt dışında Atina Agora kazıları buluntuları³⁸ arasında ve British Museum'da³⁹ bulunmaktadır. İzmir Arkeoloji Müzesi'nde bulunan bu tür kandilleri benzer örneklerine göre 6.-7. yüzyıllar arasına tarihlemek mümkündür.

İzmir Arkeoloji Müzesi'nde yer alan yassı yuvarlak gövdeli tek burunlu kandiller, kandelabrum olarak üretilmişlerdir. Kandelabrumlar masa üzerinde veya niş içinde kullanılmışlardır. Genellikle üç ayrı parçanın birleşmesiyle oluşmaktadır. Örneğin Kibyra metal buluntuları arasında yer alan kandelabrum; aslan pençesi şekilli üç ayaklı bir kaide üzerindeki yivler ve profillerle süslenmiş silindirik gövdeye, akan yağı tutmak için kare kesitli çivisi bulunan daire formulu hazne ile birleştirilmiştir. Üzerine kandil oturmaktadır⁴⁰. Yine İzmir Arkeoloji Müzesi Envanterine kayıtlı, üç adet kandelabruma ait bronz aksamlar bulunmaktadır (Kat. No. 9-11). Bunlardan biri gövde ve hazneye

26 Acara,1990, res.20; Bailey1996, Pl. 81; Demirel Gökalp, 2001, 106-108, res.13-17;Metin ve Polat Becks, 2015, 39.

27 Israeli ve Mevorah, 2000, 107.

28 Bailey, 1996, pl.36.

29 Demirel Gökalp, 2001, 109, kat. no.14.

30 Xanthopolou, 2010, 101, 102, kat. no. LA3006, LA3010.

31 Demirel Gökalp, 2001, 115-117, kat. no.22,23.

32 Demirel Gökalp, 2001, 110,111, kat.no. 16,17.

33 Weitzman, 1979, kat. no. 560.

34 Atasoy, 2005a, 41, kat. no.78

35 Gürler, 2004, 94, res.76.

36 Demirel Gökalp 2001, 112-113, kat. no. 19,20.

37 Metin ve Polat Becks, 2015, 304, kat. no.40.

38 Perlzweig, 1961, 200, pl. 48, fig.2949.

39 Bailey, 1996, 72, pl.82, Q3809.

40 Demirer, 2013, 45.

(Resim 9), biri yağ haznesine (Resim 10 a-b) diğeri ise gövdeye aittir (Resim 11). Eserlerin benzer örnekleri İstanbul Arkeoloji Müzelerinde⁴¹, Sardes⁴² kazı buluntularında, Atina, Hıristiyan ve Bizans Müzesi'nde⁴³, Benaki Müzesi'nde⁴⁴ ve British Museum⁴⁵'da benzer örnekleri bulunmakta ve bu örnekler 6.-7. yüzyıllara tarihlendirilmektedir. İzmir Arkeoloji Müzesi örneklerini de aynı yüzyıl içine yerleştirmek olasıdır.

Yassı yuvarlak gövdeli, bir kandelabrumun üzerine yerleştirilip taşınabilen kandillerin tasvirleri, minyatürlü el yazmalarında ve bazı mezar taşlarında görülmektedir. Bu tasvirler, aydınlatma araçlarının biçim ve işlevi hakkında bilgi verirler. 586 yılına tarihlenen Rabbula İncil'i fol 9 v'de bir kandelabrum üzerine yerleştirilen kuş biçimli kandil görülmektedir⁴⁶. Başka bir minyatür örneğinde Psautier de Stuttgart fol 139 r'de aslan pençesi şekilli üç ayaklı bir kaide üzerinde dilimli gövdeli kandelabrumun yükselmekte, üstünde kuş biçimli kandil resmedilmiştir⁴⁷. Roma'da bir Musevi'ye ait mezar taşında üçayaklı bir kaide üzerinde yükselen kandelabrumun yedi kolu (şamdan) ve kol üzerinde kuş biçimli yassı yuvarlak gövdeli kandiller betimlenmiştir⁴⁸. İzmir Arkeoloji Müzesi'nde bulunan yassı yuvarlak gövdeli kandiller (Kat. No. 3, Kat. No.4 ve Kat. No. 5) de bu şekilde kullanılmış olmalıdır.

Tek burunlu kandillerin bir alt grubu da ayak formlu kandillerdir. İzmir Arkeoloji Müzesi koleksiyonunda bir adet sağ ayak biçimli kandil vardır. Eserde kandil deliği, ayak formunun bilek kısmında yer almaktadır. Bileğin üst kısmında kandil kapağının oturduğu menteşe delikleri görülmektedir. Bileğin ön kısmında ve ayak parmaklarının sonlandığı kısımda kandilin asılarak kullanılması için birbirine dik açıyla yerleştirilmiş delikler yer almaktadır. Parmak ucunda bulunan deliğin bitiş hizasında dairesel kandil burnu yer almaktadır (Resim 7 a-b)⁴⁹. Bu eserin benzer örneği Malcove Koleksiyonunda bulunmaktadır, kandil, 5.- 6. yüzyıla tarihlenmektedir. Sağ ayak biçimindeki kandil sandalet giyimlidir. Sağ başparmak kandilin burun deliğidir. Etrafı dilimlidir. Bileğin üzerinde kuş figürlü tutmalı kapak kısmı vardır. Kandilin gövdesinde asılarak da kullanılabilmesi iki bağlantı halkası ve zincir vardır⁵⁰. Aynı tarzda kandilin bir diğeri benzeri New York Metropolitan Museum'da bulunmaktadır⁵¹. İstanbul Arkeoloji

41 Atasoy, 2005a, 42.

42 Waldbaum, 1983, 104, pl.40.

43 Chalkia, 2002, 286, 287, kat. no.301.

44 Xanthopoulou, 2002, 291, kat. no. 307.

45 Bailey, 1996, 75, pl. 87, 3820, 105, pl. 135, Q3923

46 Mango, 1986, res.11,18.

47 Xanthopoulou, 2010, 16, res. 34.

48 Sussman, 1983, 234, lev. 29.c.

49 Burdur Müzesi'nde iki adet Roma dönemine M.S. 1.-2. Yüzyıla tarihlenen ayak (çizme) biçimli kandil bulunmaktadır (Metin ve Polat Becks, 2015, 312, kat. no. 4-5).

50 <http://collections.artmuseum.utoronto.ca:8080/objects>

51 Weitzmann, 1979, 337-38.

Müzelerinde 1.-2. yüzyıllara tarihlenen pişmiş toprak kandil, bu türün farklı malzemeden yapılmış ilk örneklerindedir. Roma döneminde ayak biçimli kandillerin kullanımı daha çok eski Mısır'ın şifa tanrı ve tanrıçası İsis ve Serapis kltleriyle ilgilidir. Ölümden sonra ller ülkesine yolculukta ve onun için düzenlenen törenlerle baėlantılıdır⁵². Bronzdan yapılmış kandiller, 4.-6. yüzyıla kadar yaygın olarak kullanılmıştır. Geç antik ve Erken Hıristiyanlık döneminde yalın veya sandaletli ayak biçimli kandilin tercih edilmesinin dinsel bir anlamı olmalıdır⁵³.

Kandillerin diğer bir grubunu çok burunlu kandiller oluşturmaktadır. Bu tür kandillerde birden fazla fitil yeri bulunmaktadır. Daha fazla ışık elde etmek amacıyla retilmişlerdir⁵⁴. İzmir Arkeoloji Müzesi'nde bir adet iki burunlu kandil vardır Kat. No. 8. Kandil, yuvarlak hafif şişkin gövdelidir. Diskus geniş yuvarlak yağ delikli içten alttan sabitleme aparatıyla ilgili çıkıntı bulunmaktadır. Kapağı günümüze ulaşmamıştır. Kapağın oturduğu menteşenin delikleri mevcuttur. Burunlar, gövdeden yanlara doğru ikiye ayrılmaktadır. Burun delikleri yuvarlaktır. Kulpu kısmı gövdeye bitişiktir. Silindirik kesitli kulbun tepe noktası tanımlanamayan bir hayvan başı ve üzerine konmuş kuş ile sonlanmaktadır. Kandil halka kaidelidir. Kaidenin ortasında yağın akmasını engelleyen kandelabrum tabağına monte edildiği aparat kırık olup kaidenin içinde kalmıştır. Eserin oldukça benzeri J. Paul Getty Museum'da⁵⁵ sergilenmektedir. Kandil, ift burunlu, şişkin gövdelidir. Kulpu, geyik başı ile sonlanmaktadır. Aynı türdeki diğer bir rnek Baviere⁵⁶ koleksiyonundadır.

İzmir Arkeoloji Müzesi koleksiyonunda tepelikli polykandilion askısı yer almaktadır (Kat. No.12). Eser, İzmir Tahtalı Barajı kurtarma kazılarında ortaya ıkarılmıştır⁵⁷. Müzedeki dairesel tepeliğinin üstünde uzun silindirik kanca kısmı bulunmaktadır. Kanca altta Latin haçı formunda kolları merkezden dışa doğru genişleyen ha ile sonlanmaktadır. Haç kolları, eksende bir çivi ile perçinlenmiştir. Haç alta dairesel tepelik ile birleşmektedir. Birleşme noktasının altında üçer adet merkezden genişleyen şerit (askı) vardır. Eksendeki haricinde askılar zincir ve kanca ile sonlanmaktadır. Bu kancalara bronzdan yapılmış polykandilion bağlanmış olmalıdır. Eserin oldukça benzeri Elaiussa Sebaste kazılarında ele geçmiştir. Polykandilion tepeliği ve askısı 7. yüzyıla

52 Kongaz, 2015, 206, 207, kat. no. 7.

53 Eski Ahit'te, Musa'ya Tanrının meleği alev biçiminde bir çalılık içinde ona göründü. Çalılık, alev içinde olduğu halde bir türlü yapı tkenmiyordu. Musa bunun nedenini anlamak için çalılığa yaklaştı. Tanrı onu çalılığın ortasına çağırdı. Ama kutsal bir yer olan oraya ayakta kalmasını (sandaletlerini) ıkarıp girmesini söyledi (Cömert, 2010, 160; Kongaz, 2015, 207).

54 Demirel Gökalp, 2001, 39.

55 Bussiere ve Wohl, 2017, 462, kat. 628.

56 Xanthopolou, 2010, 14, fig.30, kat. no. LA4015.

57 Tahtalı Barajı İzmir'in 40 km güneyinde, Gümüldür'n 5 kilometre doğusunda Tahtalı deresinin üzerinde yer almaktadır. 1993-1994 yılları arasında baraj ve çevresinde İzmir Arkeoloji Müzesi sorumluluğunda Prof. Dr. Hayat Erkanal'ın danışmanlığında kazılar yapılmıştır. Bkz. <https://www.izsu.gov.tr/tr/TesisDetay>; Turhan ve Erkanal, 199, 1-9.

tarikhlenir⁵⁸. İzmir Arkeoloji Müzesi'ndeki örneği de aynı yüzyıl içine tarihlemek olasıdır.

Makale kapsamında incelen diğer bir grup buhurdanlardır. Buhur, ateşe atılmak veya özel bir kap içinde yakılmak yoluyla güzel kokulu duman çıkaran maddelere verilen isimdir⁵⁹. Buhur yakımı Eski çağlardan günümüze kadar pek çok kültürde görülmüştür. Tütsü, Roma İmparatorluk kültüründe ve ilaç yapımında da kullanılmıştır. Roma döneminde de halkın tanrıları için kutu ya da küçük bir sunak biçimindeki seramik kaplarda tütsü yaktıkları bilinmektedir⁶⁰. Musevilikte buhur yakılmasına oldukça önem verilmiştir. Eski Ahit'te buhurun nasıl hazırlanacağı (Çıkış, 30:34-38), ne zamanlar yakılacağı (Çıkış, 30:7-8) ve buhurun nasıl yapılacağı (Çıkış, 30:1-6) belirtilmiştir.

Hıristiyanlığın erken dönemlerinde buhur yakımına, pagan kültürün devamı olduğunu düşündüklerinden yer verilmemiştir⁶¹. Ancak kısa bir süre sonra dinsel törenlerde kullanılmaya başlanmıştır⁶². Erken Hıristiyanlık döneminde, Liber Pontificalis'te yazılan kayıtlara göre Büyük Konstantin'in Lateran Bazilikasına ve Aziz Petrus Kilisesine altın buhurdanlar bağışladığı belirtilir. 4.yüzyıl sonlarına doğru bunlar kullanılmış olmalıdır⁶³. Aynı yüzyılda Suriye ve Filistin'de buhur kullanımı yaygınlaşmıştır⁶⁴.

Buhurandanlar, sadece dinsel törenler esnasında değil, günlük yaşamda evlerde ve kötü kokuları bastırmak için dükkânlarda kullanılmıştır. Laodicea (Latakya Suriye)'da yapılan kazılarda 6. yüzyıla tarihlenen bir ev kalıntısında bronz buhurdan ele geçmiştir⁶⁵. Buhurandanların evde kullanıldığına dair diğer bir kanıt da Kapadokya'da Güllüdere Ayvalı Kilise (913-920)'nin duvar resimlerinde Meryem'in Elizabeth'i ziyareti sahnesinde ev içinde gösterilen buhurdandır⁶⁶. Sardes'te boyama dükkânlarında ele geçmiş buhurandanların, işlevi kötü kokuları bastırmak olmalıdır⁶⁷.

Bizans litürjisinde kullanılan buhurdan genel olarak, içinde tütsünün yakıldığı kap olarak tanımlanabilir. Form olarak küresel, dilimli küresel, silindirik, altıgen veya kare gövdelidir. Buhurdanı bir yere koymak için üçayaklı, konik veya halka kaideleri bulunmaktadır. Kapaklı örnekleri de vardır. Ayrıca, taşınabilmesi ve asılabilmesi için üç zincirlidir⁶⁸. Buhurdanın içinde yakılan tütsü Hindistan ve Afrika bölgesinde yetişen *boswellia* (akgünlük, kündür) ağacının gövdesindeki reçineden elde edilirdi⁶⁹.

58 Ferrazzoli, 2012, 295, pl. 7, no.76.

59 Erdem, 1992, 383.

60 Köroğlu, 2005, 261.

61 Bilgi, 1999, 51-59

62 Köroğlu, 2005, 263

63 Bouras ve Kazhdan, 1991, 397

64 Aydın, 2010, 81

65 Köroğlu, 2005, 264, dipnot 6.

66 Altun, 2020, 120, dipnot 9.

67 Waldbaum, 1983, 98.

68 Acara, 1997, 53.

69 Acara, 1997, 54.

Hıristiyanlıkta buhurdan ile tütsülemek çeşitli olaylarda, örneğin cenaze törenlerinde güzel koku yayması, kilise içinde ikona ve kutsal emanetleri veya altarı onurlandırmak, tören başlangıcında kiliseyi şeytani ruhlardan arındırmak için kullanılmıştır⁷⁰. Ortodoks inancında buhurdanın çeşitli ikonografik anlamları da bulunmaktadır; Meryem buhurdanı, buhurdanın içinden çıkan duman ise İsa'nın Tanrısal olmayan, annesinden kaynaklanan insani tarafını simgelemektedir⁷¹. Yine buhurdanda yakılan tütsü insanlığı, ateş ise İsa'nın Tanrısallığını, dumanın yükselişi duaların Tanrıya ulaşmasını sembolize eder⁷².

Bizans döneminde buhurdanların yapımında bronz ve gümüş gibi madenler kullanılmıştır. 8. yüzyıla kadar buhurdanlarda küresel, çokgen veya silindirik gövdeler ve farklı kaide biçimleri görülür. En yaygın tip olarak görülen küresel gövdeli alçak kaideli, buhurdanların üzerleri İncil sahneleri ile süslenmiştir. Döküm tekniğinde yapılan buhurdanlar genellikle zincirle tutulmaktadır.

Bizans resim sanatında buhurdan tasvirleri görülmektedir. En belirgin örnek, İtalya Ravenna San Vitale Kilisesi bemasındaki karşılıklı olarak İmparator Iustinianos ve İmparatoriçe Theodora'nın resimlerinin yer aldığı panodur. İmparatorla birlikte komutan ve askerleri, Ravenna Piskoposu Maximianus diyakonlar gösterilmiştir. Diyakonlardan birinin elinde üç ayaklı, zincirli buhurdan vardır⁷³.

İzmir Arkeoloji Müzesi Envanterine Kayıtlı Buhurdanlar

Çalışma kapsamında İzmir Arkeoloji Müzesi envanterine kayıtlı üç adet bronz buhurdan incelenmiştir⁷⁴. Buhurdanlardan ikisi yarım küre (yuvarlak) gövdeli alçak kaideli (Kat. No.13, 14), biri ise altıgen gövdelidir (Kat. No.15). Bizans dünyasında yarım küre gövdeli buhurdanlar yoğun olarak kullanılmıştır. Makalenin konusunu oluşturan buhurdanlardan ilki, yarım yuvarlak gövdeli dışa çekik ağızlıdır. Düzleştirilmiş kaidesinde kazıma olarak yapılmış eş merkezli halkalar bulunmaktadır (Resim 13 a-c). Eserin oldukça benzeri Haluk Perk Müzesi Koleksiyonunda⁷⁵, Antalya Müzesi'nde⁷⁶ bulunmaktadır. Diğer yarım küre gövdeli buhurdanın üçlü zinciri günümüze ulaşmıştır. Ayrıca buhurdanın halka biçiminde alçak kaidesi vardır (Resim 14 a-b). Buhurdanın

70 Taft ve Kazhdan, 1991, 991; Acara, 1997, 53.

71 Bouras ve Kazhdan, 1991, 397; Aydın, 2010, 81.

72 Weitzmann, 1979, 594.

73 Köroğlu, 2005, 282. res.14.

74 İzmir Arkeoloji Müzesi envanterine kayıtlı çok sayıda buhurdan bulunmaktadır, Meryem Acara Eser *Bizans Maden Sanatında Dini Törenler Sırasında Kullanılan (Litürjik) Eserler* başlıklı doktora tezinde bunları oldukça detaylı olarak tanıtmıştır. Bizim makalemiz onun tez konusu dışında kalan ve çalışılmamış eserleri kapsamaktadır.

75 Köroğlu, 2005, 285, kat. no. 1, res. 16.

76 Acara, 1997, 182-183, kat.no.39, res. 58.

benzeri Haluk Perk Müzesi'nde⁷⁷ iki örnekte ve Efes Müzesi'nde⁷⁸ görülmektedir. Efes müzesindeki eser 6. yüzyıla tarihlenir. İzmir Arkeoloji Müzesi'ndeki iki örneği de aynı yüzyıl içinde değerlendirmek mümkündür. Üzerinde çalışılan bir diğer buhurdan altıgen gövdelidir (Resim 15 a-b). Gövde ve ağız kenarı arasında üç kademeli silme vardır. Bu tür altıgen gövdeli buhurdanlar da yaygın olarak kullanılmışlardır. Buhurdanın benzer örnekleri farklı müze, koleksiyon ve kazı buluntuları arasında bulunmamaktadır. Örneğin Bursa, Çanakkale, Fethiye, Efes, Eskişehir müzelerinde⁷⁹ görülmektedir. Ayrıca Tire Müzesi'nde⁸⁰, Haluk Perk Müzesi koleksiyonunda⁸¹ yer almaktadır. Sardes⁸² ve Kos Kefelos⁸³ kazı buluntuları içinde altıgen gövdeli buhurdan dikkat çekicidir. İzmir Arkeoloji Müzesi'ndeki altıgen gövdeli buhurdanı benzer örnekleri göz önüne alarak 5.-6. yüzyıl arasına tarihlemek olasıdır.

Sonuç

İzmir Arkeoloji Müzesi envanterine kayıtlı on beş bronz eser makale kapsamında tanıtılmıştır. Bronz eserler kendi içlerinde aydınlatma araçları ve (dinsel objeler arasında yer alan) buhurdanlar olmak üzere iki grup altında incelenmiştir. Objeler müzeye satın alma ve müsadere yoluyla kazandırılmıştır. Bir örnek haricinde eserlerin buluntu yerleri bilinmemektedir⁸⁴.

Makale kapsamında ele alınan aydınlatma araçlarından ilk sırada kandiller tanıtılmıştır. Sekiz adet kandil, burun sayılarına göre tek burunlu (Kat. No.1,2,3,4,5,6,7) ve çok burunlu (Kat. No.8) olarak iki grup altında incelenmiştir. Tek burunlu kandiller de gövde biçimlerine göre yuvarlak (Resim1a-b, 2a-b), yassı yuvarlak gövdeli (Resim 3a-c, 4a-c, 5a-b, 6a-b), ayak biçimli (Resim 7a-b) olmak üzere sınıflandırılmıştır.

Müze koleksiyonunda tanıtılan kandillerin üç şekilde:

1- Düz zemin üzerinde (Kat. No. 1,2, 6)

2- Kandelabrum üzerine monte edilerek (Kat. No. 3, 4,5, 8)

3-Zincir yardımıyla asılarak (Kat. No. 7) kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Çalışma sırasında kandillerin üzerine oturduğu kandelabrum parçaları gövde (Kat. No. 9,11) ve yağ haznesi (Kat. No. 9, 10) olarak belirtilmiştir. Büyük mekanların aydınlatmasında yararlanılan polykandiliona ait tepelik ve askısı makale içinde tanıtılmıştır (Kat. No.12).

77 Köroğlu, 2005, 290, 292, kat. no.7, 9, res.22, 24.

78 Acara, 1997, 185-186, kat.no.42, res. 61-62.

79 Acara, 1997, 217-230, kat.no.65, 67, 68, 69,70, 75, 77.

80 Gürler, 2004, 17.

81 Köroğlu, 2005, 302, kat. no.21, res. 37.

82 Waldbaum, 1983, lev.37, res.577-578; Crawford, 1990, 64, 303-304.

83 Militsi, 2012, 272, res. 14.

84 Bakınız kat. no.12.

Aydınlatma araçları ve parçaları döküm tekniğinde üretilmişlerdir. Üzerlerinde çok fazla süsleme yoktur. Sadece bir kandilin halka kulpuna eklentili (Resim 5a-b) ve polykandilion tepeliğinin bağlantı kısmında (Resim 12a-b) haç tasviri görülmektedir. Bu iki eserin kilise içinde kullanıldığını işaret etmektedir. Ayrıca ift burunlu kandilin kulpu hayvan başı şeklinde sonlanmakta üzerinde kuş figürü bulunmaktadır (Resim 8a-b). İzmir Arkeoloji Müzesi envanterine kayıtlı aydınlatma araçları 5.-7. yüzyıllara tarihlenmektedir.

Makalenin diğeri bir bölümünü buhurdanlar oluşturmaktadır. Buhurdanlarda iki farklı gövde biçimi yarım küre (Kat. No. 13,14) ve altıgen gövde (Kat. No. 15) tespit edilmiştir. Eserler, 5.-6. yüzyıllar içine yerleştirebilir. Buhurdanlar döküm tekniğinde üretilmiş, üzerlerinde kazıma tekniğinde yapılmış süslemeler bulunmaktadır (Resim 14 b, c).

Sonuç olarak İzmir Arkeoloji Müzesi envanterine kayıtlı bronz aydınlatma araçları ve buhurdanlar Erken Bizans Dönemine tarihlenir. Eserlerin benzer örnekleri, çeşitli müze, koleksiyon ve kazılarda bulunması bahsi geçen objelerin Bizans toplumunda yaygın olarak kullanıldığını göstermektedir.

Katalog

Katalog No: 1

Resim No: 1a-b

Müze Envanter No: 1632

Müze Geliş Şekli: İstanbul Arkeoloji Müzesi'nden devir

Buluntu Yeri: Bilinmiyor

Malzemesi: Bronz

Türü: Tek burunlu yuvarlak gövdeli kandil

Tarihi: 5.-6. yüzyıl

Ölçüleri: Diskus çapı: 7,2 cm, yükseklik: 2,6 cm, yağ deliği çapı: 2,2 cm, burun deliği çapı: 2,4 cm kaide çapı: 3,2 cm kulpu genişliği: 3,2 cm

Tanım: Yuvarlak gövdeli kandilin yağ deliği de yuvarlaktır. Burun bölümü gövdeye bitişik ve ovaldir. Kulpu omega harfi gibi çift kolludur. Halka kaidelidir. Eserin gövdesinde yağ haznesinde iki sıra konsantrik daireler vardır.

Katalog No: 2

Resim No: 2a-b

Müze Envanter No: 10205

Müze Geliş Şekli: Satın alınma

Buluntu Yeri: Bilinmiyor

Malzemesi: Bronz

Türü: Tek burunlu yuvarlak gövdeli kandil

Tarihi: 5.-6. yüzyıl

Ölçüleri: Diskus çapı: 6,1 cm, yükseklik: 2,6 cm, yağ deliği çapı: 2,2 cm, burun deliği çapı: 2,5 cm kaide çapı: 3,4 cm kulpu genişliği: 3,3 cm

Tanım: Yuvarlak gövdeli kandilin yağ deliği de yuvarlaktır. Burun bölümü gövdeye bitişik ve ovaldir. Kulpu omega harfi gibi çift kolludur kollarından biri kırktr. Halka kaidelidir.

Katalog No: 3

Resim No: 3a-c

Müze Envanter No: 17087

Müze Geliş Şekli: Satın alınma

Buluntu Yeri: Bilinmiyor

Türü: Tek burunlu yassı yuvarlak gövdeli kandil

Tarihi: 6.-7. yüzyıl

Malzemesi: Bronz

Ölçüleri: Uzunluk: 12,8 cm, yükseklik: 9 cm, yağ deliği çapı: 3,1 cm, burun deliği çapı: 4,3 cm

Tanım: Eserin yağ deliği kapağı ve kulpu eksiktir. Kandil yassı yuvarlak gövdelidir. Diskus geniş yağ delikli içten alttan sabitleme aparatıyla ilgili çıkıntı bulunmaktadır. Yuvarlak yağ deliği kapağının menteşe kısmı vardır. Burun bölümü geniş ve uzun, burun deliği yuvarlaktır. Yüksek halka kaideli, ortasında yağın akmasını engelleyen kandelabrum tabağına monte edildiği kare kesitli girinti bulunmaktadır.

Katalog No: 4

Resim No: 4a-c

Müze Envanter No: 973-6- 112

Mzeyeye Geliş Şekli: Satın alınma

Buluntu Yeri: Bilinmiyor

Türü: Tek burunlu yassı yuvarlak gövdeli kandil

Tarihi:6.-7. yüzyıl

Malzemesi: Bronz

Ölçüleri: Uzunluk: 3,2 cm, yükseklik: 5,7 cm, yağ deliği çapı: 3,6 cm, burun deliği çapı: 4,6 cm kaide çapı: 4,6 cm

Tanım: Eserin yağ deliği kapağı ve kulpu eksiktir. Kandil yassı yuvarlak gövdelidir. Diskus geniş yağ delikli içten alttan sabitleme aparatıyla ilgili çıkıntı bulunmaktadır. Yuvarlak yağ deliği kapağının menteşe kısmı vardır. Burun bölümü geniş ve uzun, burun deliği yuvarlaktır. Yüksek halka kaideli, ortasında yağın akmasını engelleyen kandelabrum tabağına monte edildiği kare kesitli girinti bulunmaktadır.

Katalog No: 5

Resim No: 5a-b

Müze Envanter No: 23207

Mzeyeye Geliş Şekli: Satın alınma

Buluntu Yeri: Bilinmiyor

Türü: Tek burunlu yassı yuvarlak gövdeli kandil

Tarihi:6.-7. yüzyıl

Malzemesi: Bronz

Ölçüleri: Uzunluk: 12 cm, yükseklik: 3 cm, yağ deliği çapı: 2,9 cm, kaide çapı: 2,9 cm ha: 5x3.4 cm

Tanım: Eserin yağ deliği kapağı ve burnu eksiktir. Kandil yassı yuvarlak gövdelidir. Diskus geniş yağ delikli içten alttan sabitleme aparatıyla ilgili çıkıntı bulunmaktadır. Halka kulp önünde kolları uç kısmında genişleyen ha yer almaktadır. Yüksek halka kaideli, ortasında yağın akmasını engelleyen kandelabrum tabağına monte edildiği kare kesitli girinti bulunmaktadır.

Katalog No: 6

Resim No: 6a-b

Müze Envanter No: 1207

Mzeyeye Geliş Şekli: Satın alınma

Buluntu Yeri: Bilinmiyor

Türü: Kandil

Tarihi: 5.-6. Yüzyıl

Malzemesi: Bronz

Ölçüleri: Uzunluk: 9 cm, yükseklik: 3,6 cm, yağ deliği çapı: 2,61 cm, burun deliği çapı: 2.6 cm

Tanım: Eserin yağ deliği kapağı, kulpu ve burnu eksiktir. Oldukça tahrip edilmiştir. Kandil yassı yuvarlak gövdelidir.

Katalog No: 7

Resim No: 7a-b

Müze Envanter No: 27848

Müzeye Geliş Şekli: Müsadere

Buluntu Yeri: Bilinmiyor

Türü: Kandil

Tarihi: 5.-6. yüzyıl

Malzemesi: Bronz

Ölçüleri: Uzunluk: 12,4 cm, yükseklik: 4 cm, yağ deliği: 3,5 cm, burun deliği çapı: 2,6 cm

Tanım: Sağ ayak tasvir edilmiştir. Kandil deliği ayak formunun bilek kısmındadır. Bileğin üst kısmında kapağın oturduğu menteşe delikleri görülmektedir. Bileğin ön kısmında ve ayak parmaklarının sonlandığı kısımda kandilin asılarak kullanılması için birbirine dik açıyla yerleştirilmiş delikler vardır. Parmak ucundaki deliğin bitiş hizasında dairesel kandil burnu vardır.

Katalog No: 8

Resim No: 8a-b

Müze Envanter No: 2014/271

Müzeye Geliş Şekli: Müsadere

Buluntu Yeri: Bilinmiyor

Türü: Kandil

Tarihi: 5.-6. yüzyıl

Malzemesi: Bronz

Ölçüleri: Uzunluk: 4,2 cm, Yükseklik: 3,6 cm, yağ deliği çapı: 2,2 cm, burun deliği çapı: 2,3 cm kaide çapı: 2,7 cm

Tanım: Döküm tekniğinde yapılmıştır. Sağlam olan kandil, yuvarlak hafif şişkin gövdelidir. Diskus geniş yuvarlak yağ delikli içten alttan sabitleme aparatıyla ilgili çıkıntı bulunmaktadır. Kapağı günümüze ulaşmamıştır. Kapağın oturduğu menteşenin delikleri mevcuttur. Kandil, iki burunludur. Burunlar, gövdeden yanlara doğru ikiye ayrılmaktadır. Burun delikleri yuvarlaktır. Kulp kısmı gövdeye bitişiktir. Silindirik kesitli kulpun tepe noktası bir hayvan başı ve üzerine konmuş kuş ile sonlanmaktadır. Halka kaidelidir ortasında yağın akmasını engelleyen kandelabrum tabağına monte edildiği kare kesitli girinti içinde aparat kalmıştır.

Katalog No: 9

Resim No: 9

Müze Envanter No: 17089

Müzeye Geliş Şekli: Satın alınma

Buluntu Yeri: Bilinmiyor

Türü: Kandelabrum gövdesi ve yağ haznesi.

Tarihi: 6.-7. yüzyıl

Malzemesi: Bronz

Ölçüleri: Yükseklik: 11 cm, yağ tablası: 8 cm (disk uç: 5 cm), kaide çapı: 1,6 cm

Tanım: Dairesel profilli gövdeye, akan yağı tutmak için kare kesitli çivisi bulunan daire formlu hazne eklenmiştir. Üçayaklı kaidesi ve kandili eksiktir.

Katalog No: 10

Resim No: 10 a-b

Müze Envanter No: 14105

Mzeyeye Geliş Şekli: Satın alınma

Buluntu Yeri: Bilinmiyor

Türü: Kandelabrum aksamı (yağ haznesi).

Tarihi: 6.-7. yüzyıl

Malzemesi: Bronz

Ölçüleri: Yağ tablası:8 cm, yükseklik: 2,6 cm

Tanım: Akan yağ ttmak için kare kesitli çivisi bulunan daire formulu haznelidir. ayaklı kaidesi, gövdesi ve kandili eksiktir.

Katalog No: 11

Resim No: 11

Müze Envanter No: 10268

Mzeyeye Geliş Şekli: Satın alınma

Buluntu Yeri: Bilinmiyor

Türü: Kandelabrum gövdesi

Tarihi: 5.-6. yüzyıl

Malzemesi: Bronz

Ölçüleri: Yükseklik: 11, 2 cm alt kaide: 2,6 cm üst kaide: 2,2 cm

Tanım: Dairesel profilli kandelabrum gövdesidir. ayaklı kaidesi, yağ haznesi ve kandili eksiktir.

Katalog No: 12

Resim No: 12 a-b

Müze Envanter No: 21473

Mzeyeye Geliş Şekli: Sondaj Kazısı

Buluntu Yeri: Tahtalı Kazısı

Türü: Polykandilion tepeliği ve askısı

Tarihi: 7. yüzyıl

Malzemesi: Bronz

Ölçüleri: Yükseklik: 60 cm, gövde kanca: 29.50, ha kolları: 11,3 x 7.5 cm

Tanım: Dairesel polykandilion askı tepeliğinin üstünde uzun silindirik kanca kısmı bulunmaktadır. Kanca altta Latin haçı formunda kolları merkezden dışa doğru genişleyen ha ile sonlanmaktadır. Haç kolları, eksende bir çivi ile perçinlenmiştir. Haç alta dairesele tepelik ile birleşmektedir. Birleşme noktasının altından üçer adet merkezden genişleyen şerit (askı) vardır. Eksendeki haricinde askılar zincir ve kanca ile sonlanmaktadır. Bu kancalara bronzdan yapılmış polykandilion yerleştirilmif olmalıdır.

Katalog No: 13

Resim No: 13a-c

Müze Envanter No: 5930

Müzeye Geliş Şekli: Müsadere

Buluntu Yeri: Bilinmiyor

Türü: Buhurdan

Tarihi: 5.-6. yüzyıl

Malzemesi: Bronz

Ölçüleri: Ağız çapı: 12 cm, dip çapı: 5,9 cm, yükseklik: 4.3 cm

Tanım: Dışa çekik ağızlı, ağızın üst kısmı düzleştirilmiş, ağız kenarında üç adet olması gereken askı halkasından biri tam ulaşılmış diğerleri kırıktır. Keskin omurgalı ve küresel gövdeli bir çanak şeklindedir. Düzleştirilmiş kaidesinde, kazıma olarak yapılmış eş merkezli halkalar bulunmaktadır. Kabın dışında kazıma olarak yapılmış kıvrık dallar mevcuttur.

Katalog No: 14

Resim No: 14 a-b

Müze Envanter No: 27851

Müzeye Geliş Şekli: Satın alınma

Buluntu Yeri: Bilinmiyor

Türü: Buhurdan

Tarihi: 5.-6. yüzyıl

Malzemesi: Bronz

Ölçüleri: Ağız çapı: 7, 9 cm, dip çapı: 3, 2 cm, yükseklik: 4, 9 cm, askı uzunluk: 24, 5 cm

Tanım: Ağıza doğru genişleyen yuvarlak gövdeli küçük bir çanak şeklindedir. Ağız kenarında üç askı deliği vardır. Delikten üçer adet kanca ile uzunlamasına iki adet bant birbirine bağlanmaktadır. Bantlar üstte üç kollu tepeliğe geçmektedir. Tepeliğin üzerinde buhurdanın parmağa geçirilmesi için bir kanca bulunmaktadır. Eserin tüm parçaları tamdır.

Katalog No: 15

Resim No: 15

Müze Envanter No: 19775

Müzeye Geliş Şekli: Satın alınma

Buluntu Yeri: Bilinmiyor

Türü: Buhurdan

Tarihi: 5.-6. yüzyıl

Malzemesi: Bronz

Ölçüleri: Ağız çapı: 7,7 cm, dip çapı: 8 cm, yükseklik: 4,8 cm, kalınlık: 0,6 cm

Tanım: Altıgen gövdeli, tek ayaklı⁸⁵. Gövde ve ağız kenarı arasında üç kademeli, gövde ile dip arasında da iki kademeli silmeler (bantlar) vardır.

85 Buhurdan üçayaklı olmalı tek ayak ulaşılmış.

KAYNAKÇA

- Acara, M. (1990). *Türkiye Müzelerindeki Bizans Madeni Eserleri*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Acara, M. (1997). *Bizans Maden Sanatında Dini Törenler Sırasında Kullanılan (Litürjik) Eserler*, (Yayınlanmamış Doktora tezi). Hacettepe Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Acara, M. (2002). Bizans Döneminde Maden Aydınlatma Araçlarının Kullanımı ve Orta Bizans
- Dönemi Polykandilionları, *Orta ağ'da Anadolu. Prof .Dr. Aynur Durukan'a Armağan*, Ankara 23-37.
- Acara, M. ve Olcay, Y. (1997). Bizans Döneminde Aydınlatma Düzeni ve Demre Aziz Nikolaos Kilisesi'nde Kullanılan Aydınlatma Gereçleri, *Adalya II*, 249-266.
- Altun, F. İ. (2020). Kapadokya Kaya Kiliselerinde Buhurdan Tasvirleri, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 37. I, 116-135.
- Atasoy, S. (2005a). *Bronze Lamps in the İstanbul Archaeological Museum*. Oxford: Bar International Series 1436.
- Atasoy, S. (2005b). Haluk Perk Koleksiyonu'ndan Bronz Kandiller. *Tuliya I*, 193-230.
- Aydın, A. (2010). Malatya Müzesi'ndeki Buhurdan. *Bizans ve evre Kültürler*, Prof. Dr. S. Yıldız Ötüken'e Armağan (Ed S. Doğan ve M. Kadiroğlu). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 78-88.
- Bailey, D. M. (1996). *A Catalogue of the Lamps in the British Museum IV. Lamps of Metal and Stone and Lamp Stands*. London: British Museum Press.
- Bilgi, Y. H. (1999). Bizans dönemi küçük sanat eserleri. Kollektif, *Akdeniz'in Mor Binyılı. Yapı Kredi Koleksiyonu Bizans Sikkeleri* , 50-89. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bouras, L. ve Kazhdan A. (1991). Cencer. (Ed. Kazhdan, A.), *The Oxford Dictionary of Byzantium* Cilt: 1, 397. Oxford.
- Brouskari, M. (1985). *The Paul and Alexandra Kanellopoulos. Museum. A Guide*, Athens.
- Bussire, J. ve Wohl, B.L. (2017). *Ancient Lamps in the J. Paul Getty Museum*. Los Angeles: Getty Publications.

- Chalkia, M.X. (2002). Copper-alloy Lamp and Lamp Stand. D. Papanikola-Bakirtzi (Ed.). *Everyday Life in Byzantium, Byzantine Hours. Works and Days in Byzantium* 286-287, Kat. No. 301. Athens.
- Cömert, B. (2010). *Mitoloji ve İkonografi*. Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.
- Crawford, J. S. (1990). *The Byzantine Shops at Sardis*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Çokay, S. (2000). *Antikçağda Aydınlatma Araçları*, İstanbul: Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü Yayınları.
- Demirel, Gökalp, Z. (2001). *Türkiye Müzelerindeki Bizans Dönemine Ait Maden Aydınlatma Araçları*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Demirel, Gökalp, Z. (2002). Bizans Dönemine Ait Bronz Kandiller ve Bir Tipoloji Önerisi. *Anadolu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 1, Sayı 3, 173-199.
- Demirer, Ü. (2013). *Kibyra Metal Buluntuları*, (Yayınlanmamış Doktora tezi). Akdeniz Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya.
- Erdem, S. (1992). Buhur. *Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C. 6, 383-384).
- Erginsoy, Ü. (1978). *İslam Maden Sanatının Gelişimi*. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ferrazzoli A. F. (2012). Byzantine Small Finds from Elaiussa Sebaste. B. Böhlendorf-Arslan-A Ricci (Ed.). *Byzantine Small Finds in Archaeological Contexts, Byzas 15*, 289-307.
- Galavaris, G. (1978), Some Aspects of Symbolic Use of Lights in Eastern Church Candles, Lamps and Ostrich Eggs, *Byzantine and Modern Greek Studies*, 4,73-75.
- Gürler, B. (2004). *Tire Müzesi Bronz Eserleri/Bronze Objects at Tire Museum*. İstanbul: Ege Yayınları.
- Israeli, Y. ve Mevorah, D.(2000). *Cradle of Christianity*. Jerusalem: The Israel Museum.
- Kongaz, G. (2015). Kandil. Pitarakis, P.(ed.) *Hayat kısa, sanat uzun Bizans'ta şifa sanatı/Life is short, art long the art of healing in Byzantium*, 206, kat.7. İstanbul, Pera Müzesi Yayını, No. 73.
- Kitabı Mukaddes. (1997). Eski ve Yeni Ahit Tevrat, Zebur (Mezmurlar) ve İncil, İstanbul: Kitabı Mukaddes Şirketi.
- Köroğlu, G. (2005). Bizans dönemi buhurdanları ve Haluk Perk Müzesi'ndeki örnekler. *Tuliya* 1, 261-308.

- Malcove Collections. <http://collections.artmuseum.utoronto.ca:8080/objects> (Erişim Tarihi: 10.02.20)
- Mango, C. (1972). *The Art of the Byzantine Empire 312-1453 Sources and Documents*. Canada: University of Toronto Press.
- Mango, M.M. (1986). *Silver from Early Byzantium: The Kaper Koraon and Related Treasure Walters Art Gallery*. Baltimore: Maryland.
- Metin H. ve Becks, Polat, B. A. (2015). Burdur Müzesi Metal Kandilleri. *Olba*, XXII, 275-320.
- Militsi, E. (2012). Small Finds from Early Christian Settlement of Kefalos in Cos, Dodecanese. B. Böhlendorf Arslan ve A Ricci (Ed.). *Byzantine Small Finds in Archaeological Contexts, Byzas 15* , 262-275.
- Perlzweig, J. (1961). *Lamps of the Roman Period First to Seventh Century After Christ, The Athenian Agora*. Princeton, New Jersey: American School of Classical Studies at Athens, Vol. 7.
- Ross, M. (1962). *Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection I. Metalwork, Ceramics, Glass, Glyptics, Painting*. Washington.
- Sussman, V. (1983). A Candelabrum on a Tombstone from Zoar. *Israel Exploration Journal*, Vol. 33, No. 3-4, 231-234.
- Taft, R.F. ve Kazhdan A. (1991). Candles (Ed. Kazhdan, A.), *The Oxford Dictionary of Byzantium* Cilt: 1, 371. Oxford.
- Turhan . ve Erkanal H. (1999). Tahtalı Barajı Kurtarma Kazısı Projesi: *Tahtalı Dam Area Salvage Project*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İzmir.
- Vryonis, S. (1971). The will of Provincial Magnate, Eusstathius Boilas (1059) , *Byzantium: its international history and relations with Muslim world Collected Studies*. Varium Reprints, London , 263-267.
- Waldbaum, J. C. (1983). *Metalwork from Sardis, The Finds Through 1974*. Cambridge-London.
- Weitzmann, K. (1979). *Age of spiritualy Late Antique and Early Christian Art, Late to Seventh Century*, The Metropolitan Museum Of Art, New York.
- Xanthopoulou, M. (2010). *Les Lampes en Bronze a l'poque palochrtienne*, Bibliothèque de l'Antiquit tardive. Turnhout.
- Xanthopoulou, M. (2002). Copper-alloy Lamp and Lamp Stand. D. Papanikola-Bakirtzi (Ed.). *Everyday Life in Byzantium, Byzantine Hours. Works and Days in Byzantium* 291, Kat. No. 307. Athens.
- <https://www.izsu.gov.tr/tr/TesisDetay> (Erişim Tarihi: 07. 07.2020)

GÖRSELLER



▲ Resim 1a-b: Yuvarlak gövdeli kandil, bronz. İzmir Arkeoloji Müzesi.



▲ Resim 2a-b: Yuvarlak gövdeli kandil, bronz. İzmir Arkeoloji Müzesi.



◀ ▲ Resim 3a-c: Yassı yuvarlak gövdeli kandil, bronz. İzmir Arkeoloji Müzesi.



▲ Resim 4 a-c: Yassı yuvarlak gövdeli kandil, bronz. İzmir Arkeoloji Müzesi.



Resim 5 a-b: Yassı yuvarlak gövdeli kandil, bronz. İzmir Arkeoloji Müzesi.



Resim 6 a-b: Yassı yuvarlak gövdeli kandil, bronz. İzmir Arkeoloji Müzesi.



Resim 7 a-b: Ayak biçimli kandil, bronz. İzmir Arkeoloji Müzesi.



Resim 8a-b: Çift burunlu yuvarlak gövdeli kandil, bronz. İzmir Arkeoloji Müzesi.



Resim 9: Kandelabrum gövdesi ve aksamı, bronz. İzmir Arkeoloji Müzesi.

Resim 10 a-b: Kandelabrum yağ haznesi, bronz. İzmir Arkeoloji Müzesi.



▲
Resim 11:
Kandelabrum
gövdesi, bronz. İzmir
Arkeoloji Müzesi.



▶
Resim 12 a- b:
Polykandilion
tepeligi ve askısı,
bronz. İzmir
Arkeoloji Müzesi.



▲ ▶
Resim 13 a-c:
Yuvarlak gövdeli buhurdan, bronz.
İzmir Arkeoloji Müzesi





◀ ▼ Resim 14 a-b: Yuvarlak gövdeli buhurdan, bronz. İzmir Arkeoloji Müzesi



Resim 15a-b: Çokgen gövdeli buhurdan, bronz. İzmir Arkeoloji Müzesi.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

Sanat Tarihi Dergisi

ISSN 1300-5707

Cilt: XXIX, Sayı: 2 Ekim 2020

Ege University, Faculty of Letters

Journal of Art History

e-ISSN 2636-8064

Volume: XXIX, Issue: 2 October 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

TR DİZİN
ULAKBİM

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

**DEPICTIONS OF THE ARK OF NOAH AND THE GIANT UJ IN
KULLİYAT-I TARIKHI OF HAFİZ-I ABRU
(STYLE AND ICONOGRAPHY)***



**HÂFİZ-I EBRÛ'NUN KÜLLİYAT-I TARİH ESERİNDE NÛH'UN GEMİSİ VE
ÛC b. UNUK TASVİRİ (ÛSLUP VE İKONOĞRAFİ)**

Gulzoda MAKHMUDJONOVA**

Abstract

In Islamic Art, the tradition of depicting texts of history took shape in Tabriz from the very beginning of the 14th century. In the 15th century, Herat School of illustration revived this tradition and continued the production of works of illustrated manuscripts. Having been written by the order of Shahrukh, included the general history of the world and prophets, *Kulliyat-Tarikhi* was compiled in Herat, one of the most productive centers of art in the Timurid period. The work of art is preserved in the library of Topkapı Palace Library (Baghdad 282). In this article, firstly codicological features of the book were defined and detailed information was given as to the content of the illustration program of the book. The depiction of Noah's Ark and the 'Uj' in the book was compared with other illustrated manuscripts in the 14th-15th century. From this respect, this study is crucial for us in terms of seeing the formation of the illustration program of historical texts including Noah's Ark and their influence on the development process in the 16th century. Gathering and studying images about Noah's Flood in the works of Islamic art of painting including the history of prophets in the 14th and 15th centuries will contribute to the literature of History of Art, as it is an up-to-date study.

Keywords: *Shahrukh's period, Hafiz-i Abru, Kulliyat-i Tarikhi, Prophet Noah, depictions of Noah*

Öz

İslam sanatında tarih metinlerini resmetme geleneği XIV. yüzyıl başından itibaren Tebriz'de şekillenmiştir. XV. yüzyılda Herat Resim Okulu bu geleneği yeniden canlandırmış, resimli el yazma eser üretimini devam ettirmiştir. Şâhruh'un emriyle hazırlanan, peygamberler ve genel dünya tarihini içeren Külliyyat-ı Tarih eseri Timurlu döneminin en verimli sanat merkezlerinden biri olan Herat'ta telif edilmiştir. Eser Topkapı Sarayı

* This work is produced from PhD. thesis titled "*A Significant Example of Illustrated History: Kulliyat-Tarikhi by Hafiz-i Abru*".

** PhD Candidate, University of Hacettepe, Institute of Social Sciences, Department of History of Art, Ankara. ♦ ORCID ID: 0000-0001-7758-9210 ♦ E-mail: gulzodam1984@gmail.com

I would like to thank to Prof. Dr. Zeren Tanındı, Prof. Dr. Serpil Bağcı, Assoc. Prof. Dr. Tülün Değirmenci Tural, Zeynep Çelik Atbaş, and Dr. Ender Özbay for their support.

Müzesi Kütüphanesi'nde (Bağdat 282) korunmaktadır. Bu makalede, öncelikle kitabın kodikolojik özellikleri tanımlanmış, eserin resim programının içeriği hakkında detaylı bilgi verilmiştir. Eserde yer alan Nûh'un gemisi ve *Ûc bin Unuk* tasviri XIV-XV. yüzyıla ait diğer resimli el yazmalarla karşılaştırılmıştır. Çalışma bu yönüyle, Nûh'un gemisini anlatan tarihi metinlerin resim programının oluşumu ve XV. yüzyıldaki gelişim süreçlerine etkisini görmemiz açısından önemlidir. XIV-XV. yüzyıl peygamberler tarihini içeren İslam resim sanatı eserlerinde *Nuh tufanı* konusuyla ilgili imgelerin bir araya getirilmesi ve irdelenmesi güncel bir çalışma olması bakımından sanat tarihi alanında literatüre, umuyoruz ki, katkıda bulunacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Şâhrûh, Hâfız-ı Ebrû, Nûh, minyatür, elyazması*

Introduction

Shahrukh's long-term reign is privileged with its political domination and contribution to that period's culture and art. In the Iranian region, Timurid dominance first expressed itself in Tabriz and later in Shiraz. The city of Herat, the capital of Timurid sovereignty during the Shahrukh (r.1405-1447) period, led to the shaping of art centers strong enough to compete with each other in Shiraz and Samarkand, where he ruled the Timurid princes.¹

Dethroning the Sultan of Shiraz (Iskandar) in 1414, the death of Sultan Ahmed Jalayir (r.1382-1410) in 1410, and Baysunghur's seizing of Tabriz from Qarā-Qoyunlu in 1420 weakened the art dominance of the western region. Shahrukh brought his son Ibrahim Sultan (r.1415-1435) to replace Iskandar Sultan (r.1409-1414) and moved the treasury to Herat.² The art activities in Shiraz continued until the death of Ibrahim Sultan in 1435 and brought Shahrukh's artists to Herat. On the other hand, in Herat, under the auspices of Baysunghur, art activities were strengthened. Similar features are found in the miniatures of the Jalayirids, one of the sources influenced by the Timurid miniature art. In the miniatures of this period, which arose from the synthesis of the old traditions and Il-Khanids painting style, the rising horizon line, the importance of the environment with the small depiction of the character groups compared to the landscape, and the use of pure and bright colors became prominent.³

Accordingly, the Timurid miniature painting style, whose origins and foundations are based on the miniature art developed in the late 14th century under the leadership of the Muzaffarids and the Jalayirids in Shiraz, Tabriz and Baghdad, throughout the centuries not only Safavid art but also Indian, Ottoman and Mamluk art deeply influenced and

1 Togan, 1965, 52; Manz, 2007, 16-17; Yüksel, 2009, 29; Aka, 2012, 180

2 Çağman and Tanındı, 1979, 18-19; Soucek, 1996, 73-74; Akimushkin, 1997, 14; Manz, 2007, 30-31; Uluç, 2013, 235; Ghiasian, 2018, 20

3 Lentz and Lowry, 1989, 51-52

was considered one of the pinnacles of Islamic art.⁴ In terms of cultural development, one of the most important steps taken during the Timurid period (r.1370-1507) was the establishment of *Kitabkhana*.⁵ Thanks to the muralists and calligraphers working in the *kitabkhana* who are responsible for the production of books and some other artworks, the lives of the governors of that period have survived in a visual format. Although there is no concrete document that Timur established a *kitabkhana* in Samarkand, it is thought that such an institution exists in the capital and that the major libraries of the medieval Islamic world (Baghdad, Cairo, Córdoba) may have served as a model for Timur. As a matter of fact, before the Timurids there was a bookstore tradition in the region.⁶

As Grube and Sims have stated, '*The draughtsmanship is of an extreme refinement and finesse, especially because so many of the craftsmen of the kitabkhana were themselves calligraphers, whose mastery of the relatively new nasta'liq style of writing may have contributed more than is usually recognized to the delicacy and the flexibility of the drawing*'.⁷

The library founded by Il-Khanid vizier Rashîd al-Dîn at the beginning of the 14th century may have been a source for the book arts of the Timurids. Especially after the death of Timur, the *kitabkhana* became the main elements of the Timurid cultural life. Baysunghur, the son of Shahrukh, founded *kitabkhana* in the 1420s, and as a result of his illustrated manuscripts which were produced with quality materials, they became the center of attraction for talented artists. This became the main means for reflecting the state's power in Baysunghur's period, similar to the use of architecture as an ideological tool that indicates power in the times of Timur and Shahrukh. The artworks produced in these centers have always competed with each other. As a result of Shahrukh's protection and support under the rule of Il-Khanid and Jalayirid, the art of painting has an important place in reaching new dimensions in Iran.

Abd-Allah ibn Lutf-Allah ibn 'Abd al-Rashid, al-Bihdadini al-Harawi (d. 1430), known as Hafiz-i Abru, is one of the famous scientists, writers, and historians of the Timurid period (14th-15th century), who greatly contributed to the rise of the Iranian and Central Asian history and culture.⁸ The historiography technique used by Hafiz-i Abru is pretentious and possesses a different approach.⁹ According to Lambton, in addition to being a historian Hafiz-i Abru was also a geographer, had knowledge of various scientific fields including previous history works, and his work was based on scientific resources.¹⁰

4 Lentz and Lowry, 1989, 116

5 Lentz and Lowry, 1989, 159-160; Ghiasian, 2018, 25

6 Lentz and Lowry, 1989, 50

7 Grube and Sims, 1979, 154-155

8 Tauer, 1965, 49; Semarkandi, 2008, 377

9 Woods, 1987, 96

10 Lambton, 1978, 1-9

Historical manuscripts demonstrate the initiation of illustrating historical texts in the Islamic art to be the beginning of the 14th century. The tradition of illustrated history, which emerged in Tabriz in the first half of the XIV century and was revived in Herat in the 15th century, reflects the continuity of illustrated manuscripts' production. *Kulliyat-i Tarikhi* which maintains the tradition of illustrated history, and is the original and only copy containing illustrations in the İstanbul, Topkapı Palace Library (B.282) was completed in Herat (1416-1418), one of the most productive art centers in the Timurid period.

Codicology reviewing: The text consists of 938 folios and thirty-one lines. The size of the book is 42x31cm, and the dimensions of the writing area are 22.7x20.7cm.¹¹ The work contains XXI parts. The author of the work is unknown. The author is unknown, but the calligrapher's name mentioned in the text is 'Ma'ru'f Ahsen 'l-Lahu halehu' (معروف کاتب احسن الله حاله). It is stated that the book was written by the order of the Timurid ruler, Shahrukh Bahadur Han (f.10r).¹²

The work has a corpus structure in which important historical books of that period were compiled by Hafiz-i Abru. Some of the assembled books include al-Tabari's *The History of the Prophets and Kings*, Rashid al-Din's *Jami' al-tawarikh*, Shami's *Zafarnama*, and some additional chapters written by Hafiz-i Abru himself. *Kulliyat-i Tarikhi* starts with the internal wars during Shahrukh's period and narrates the historical events (B.282, f.860v). It also covers the events that happened at the end of April, 819 (1416 AD) (B.282, f.938r) when the army was sent and reached Kirman.¹³

The book's cover does not have a flap, and the lids are made of a dark brown, cherry wood leather. The covers' interior is decorated with a Saz style and a gilded sunburst motif. The inner covers are given an oval sunburst motif in a light colored leather. The book's cover is not the original and it was probably renewed in the 19th-20th centuries in Turkey. The work is written on a cream colored paper and the headings are written in *Thuluth* script. The edited part is demonstrated in a gold and blue colored table.¹⁴

Colophon recording: The work has several different colophon recordings ranging from 818 (1415 AD) to 820 (1417-1418 AD).¹⁵ According to E. Sims: '*This work is one of the most impressive manuscripts of the Timurid period. The work has no official title. This large volume of historical work is called B.282 as it is located in the Baghdad mansion*'.¹⁶ Felix Tauer stated, '*That the work was written in the second decade of the*

11 Lentz and Lowry 1989, 114, 332-333; Sims and Stanley, 2002, 222-227; Biçer Özcan, 2007, 41; Ghiasian, 2018, 32

12 İstanbul, Topkapı Palace Library B.282

13 Tauer, 1932, 97-99; 1965, 54-55; 2005, 290; Stchoukine, 1954, XXX; Karatay, 1961, 51; Gray, 1979, 177; Woods, 1987, 97

14 Tanındı, unpublished; Özcan, 2007, 41

15 Lentz and Lowry, 1989, 338

16 Sims and Stanley, 2002, 222.

Shahrukh's rule and named it *Kulliyat-i Tarikhi Hafiz-i Abru* (کلیات تاریخیه حافظ ابرو). The previous reviews of the book show that the first colophon recording (f.296r.) appears in the statement of 'and *tarikh al-kitab kutiba Ma'ruf Ahsen'l-Lahu Halehu*' where the word "kutiba ma'ruf" represents the years 818 (1415-1416 AD) in the abjad writing style'.¹⁷

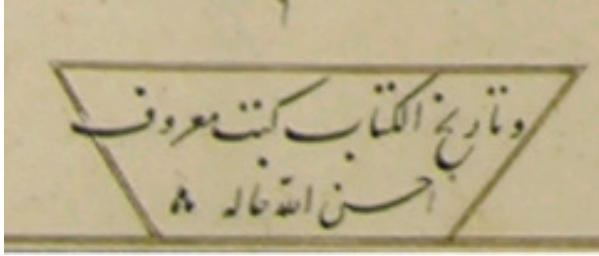


Fig. 1: Calligrapher's name, *Kulliyat-i Tarikhi*, f.296r', İstanbul, Topkapı Palace Library B.282.

One of the dates in the text can be found at the beginning of *Zayl-i Tarikh-i Tabari's* section (f.297v). The record *Ma'ruf Ahsen'l-Lahu Halehu* (معروف کاتب احسن الله حال) shows that clerk Ma'ruf worked on copying the book in the month of Rajab (September) 818 (1415 AD). In another date (f.652r.) the name of the clerk can be seen in the record '*Katebe ve tarikhe ma'ruf kateb*'. This indicates that the clerk Ma'ruf has cited this section in the year 819 (1416 AD).

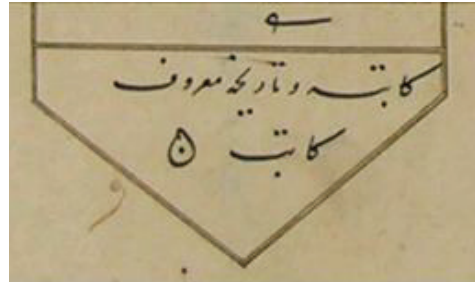


Fig. 2: Calligrapher's name, *Kulliyat-i Tarikhi*, f.652r', İstanbul, Topkapı Palace Library B.282.

A group of researchers explained the two dates found in the work without mentioning the first date which particularly states the name of the calligrapher. In addition to the colophon recordings mentioned above the dates of copying the book are provided in two other places in the text.¹⁸

In the text, the first date found on page f.2v's second line from the bottom, and on-page f.3v the reason behind writing the *Kulliyat-i Tarikhi* by Hafiz-i Abru is indicated. This information is given under the "*Sababi tahriri in kitab*" (سبب تحریر این کتاب) title on the page (B.282, f.3v). According to the information provided in the content, Hafiz-i Abru gave the most important evidence regarding the dating of the work. The years 820 (1417-1418 AD) were confirmed as the work's writing date.¹⁹

17 Tauer, 1932, 97-98.

18 Lentz and Lowry, 1989, 338-339; Ghiasian, 2018, 33.

19 Karatay, 1961, 52

On reviewing the contents, it is shown that the author started the text with compliments which is an indication that this work was prepared for Shahrukh. In addition, Mohamad Reza Ghiasian contributed to this research by providing an explanation for the reasons this work has been produced.²⁰

The rationale behind writing (tahrir) this book

His majesty [Shahrukh] – may God perpetuate his rule – from the extremity of his interest and effort to the study of history and the predecessors' works, is erudite in the accounts of generations and nations, and the Turkish, Arabian and Persian kings. He ordered the transcription (kitabab) of an anthology from sections of this science. One of the most reliable books on history, which is common in our time, is the translation of the history by Muhammad ibn Jarir al-Tabari. Most of its stories have been narrated from the commentaries, quoting from the Qur'an ... Afterwards there is Jami' al-tawarikh of Rashidi, who collected the accounts of sultans and the tribes' rulers. He wrote the book for sultan Ghazan, and it was finished in the beginning of the reign of sultan Uljaytu in the year 705 [1305–6]. [Shahrukh] wished to incorporate what has occurred after that time up to our time that is during the year 820 of the Hijri [1417–18]. He commissioned this humble slave to collect the events of the ages and the rise of prosperous sultans as much as possible. Thus, the book of Zafarnama of sahib-qiran, and afterward, a history of the victories and events of the time of His Majesty [Shahrukh] – may God perpetuate his rule – was incorporated therein (B.282, f. 3v).

On the f.10a-shamsa page of the book, the ownership recording of the work cannot be found.

Eleanor Sims and Tim Stanley also stated 'As a result of their work on Baghdad 282, the text of the manuscript was started in Shiraz at the beginning of the 15th century and the paintings were completed in Herat'.²¹ Today, this hypothesis might be considered unrealistic, thus leading to a new hypothesis to be envisaged by Mohamad Reza Ghiasian. The first reason is the removal of power from Shiraz on 31 July 1414 before the work of Iskandar Sultan was written. The second reason is Shahrukh's instructions and guidance to Hafiz-i Abru in regard to the writing of this work and the reasons behind it, which can be found on page (B.282, f.3v). Furthermore, the presence of information regarding the work's finish date clearly terminates any ongoing debate in relation to the work's different dating.²²

20 Ghiasian, 2018, 34.

21 Sims and Stanley, 2002, 222.

22 Ghiasian, 2018, 34.

The original text:

كتب في ايام دوله السلطان الاعظم القان المعظم السلطان ابن السلطان و الخاقان ابن الخاقان ظل الله في الارضين
قهرمان الماء والطين معين السلطنة والدنيا و الدين السلطان شاه رخ بهادر خان خلد الله سبحانه ملكه و سلطانه

Meaning:

‘The great sultan, the immense Kaan, the son of the sultan, the son of the emperor, the shadow of God in two places, the hero of water and earth [all living things], sultanate, the vicegerent of the world and religion, the Sultan Shahrugh Bahadur Khan – May Almighty Allah preserve his property and continue his sultanate! - written in the state’.

Seals:

At the top right corner of the page, the third Sultan Ahmed’s (r.1703-1730) waqf seal of the can be seen. Also, towards the top left corner of the page, a round seal dated 940/1533-34 with unreadable inscriptions is found. In the lower-middle section of page f.1r and in other pages (f.341r, 620r, 818r, 938v) the round seal of Sultan Muhammad Hussain (not identify) can be depicted.²³ At the bottom right section of the same page and on-page f.938v, the round seal of Sultan Shahrugh Bahadur Han who was the sponsor of the book is shown. On the lower left section of the page the round seal of Maksud bin Ahmad (not identify) is found. Finally, in the lower-left corner, a large round seal of Muhammad Miran Shah (d.1451) with the inner part divided horizontally is illustrated. On the manuscript’s page number f. 640a there is a round seal and the stamp on the upper right of page f.938v is unreadable. At the top left corner of f.1a’s first page, there is a caption which depicts the date 906/1500-01 as an illustrated work. As for the last page (f.938v) the writing “date has not changed, the same year 906” (1500-01) can be seen in Persian. The research on these seals is still ongoing.

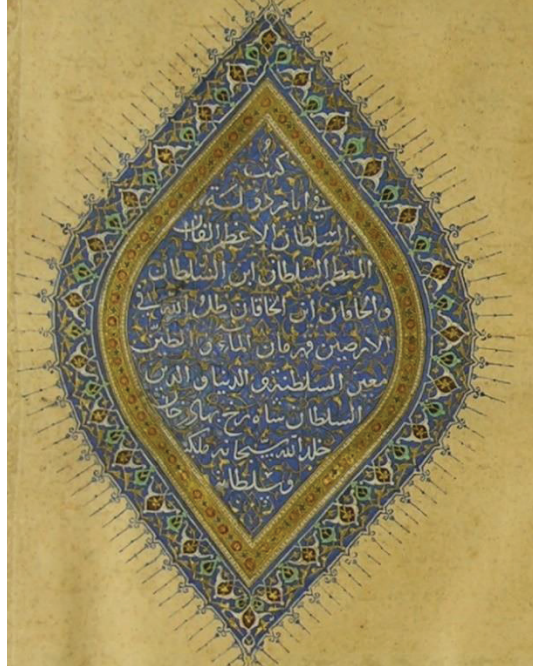


Fig. 3: Zahriye (inscription) medallion page image *Kulliyat-i Tarikhi*, f.10r’, İstanbul, Topkapı Palace Library B.282

23 Tanındı, unpublished research.

Illuminated:

In addition to the illustrations found in the books developed in the Timurid palace, the whole components starting with the context and ending with the illumination are considered a high level art. One can come across examples showing that this style survived in Timurid Herat until the end of the 15th century. From this perspective the books particularly prepared for Shahrukh and Baysungur Mirza with their fine workmanship and rich illuminated designs outshine other works.²⁴

As Zeren Tanındı has stated, *'The magnificent examples of this style produced in Herat are in Kulliyat-i Tarikhi Hafiz i Abru. The first examples of this style of illumination can be found in the manuscripts probably prepared in Fars region in the mid-14th century. The same style is to be found among the artistes decorating the interior of the buildings in Fars and Samarkand. One can believe that the creator of this style was the illuminator Lutfullah al-Tabrizi working in Fars. One can come across examples showing that this style survived in Timurid Herat until the end of the 15th century.'*²⁵

On reviewing *Kulliyat-i Tarikhi's* illustrations it is realized that in addition to the illustrations being the main subject of the work, understanding the whole messages properly depends on the design of illuminations. Apart from the double-page frontispiece the 32 illuminated manuscript consists of 19 'unwans and eleven shamsa. A variety and composition difference in 'unwans' and shamsa's designs can be observed.²⁶

Indeed, the time-lag would deserve no comment were it not for the fact that many of the fact that many of the smaller illuminated 'unwans of B.282 are still in the Shiraz style predating the Timurid arrival in Fars.²⁷

As Şehnaz Biçer Özcan has stated, *'Illuminated pages of manuscripts made in the workshops of Herat in Timurid period are works of art with high-quality pattern and technique. Undoubtedly, the reason for the success of Herat workshops is that the artists skilled in their field were gathered by the art-lover Timurid rulers. Being in the same workshops of artists trained in different styles definitely increased the quality of the works of art.'*²⁸

Illustrations:

Twenty illustrations in the work entitled *Annals of Tabari* consist of prophets' lives and struggle stories starting with Prophet Adam and ending with Prophet Muhammad including Prophets Noah, Salih, Ibrahim, Yusuf, Moses, Solomon, and Issa. It also includes Alexander the Great's (Zulkarneyn) heroism and illustrations of Ali's

24 Biçer Özcan, 2009, 287-290

25 Tanındı, 1999, 650-651

26 Özcan, 2007, 41; Sims and Stanley, 2002, 222

27 Sims and Stanley, 2002, 224.

28 Özcan, 2007, 402

wars which he encountered while promoting and spreading Islam. Apart from Tabari's text, a story enriched with the illustrations which explain the history of Iranian rulers, the Iranian and Turonian wars from the book entitled *Shahnama* written by Firdavsi, and the stories of Bahram-ı Gur were depicted (f.10r-296v).²⁹

The illustration is unsigned and undated. The design of the illustrated page is different. These illustrations include:

- Cat.1. The Angels Prostrating Themselves Before Adam (f.16r);
- Cat.2. Noah and the Giant 'Uj' (f.23r);
- Cat.3. The prophet Salih brings forth a camel out of a rock (f.27v);
- Cat.4. Nimrud Casts Abraham into the Flames (f.30r);
- Cat.5. Nimrud Ascends to Heaven (f.31v); Cat 6. Abraham sacrifices his son (f.35v);
- Cat.7. Yusuf Appears before Zulaykha and Her Maidens (f.41r);
- Cat.8. Moses' Rod Becomes a Snake (f.51v);
- Cat. 9. The Magi of Pharaoh Prostrate Themselves Before Moses (f.54v);
- Cat.10. Moses Slays the Giant 'Uj' (f.65r);
- Cat.11. Balqis brought to Yemen by an Angel by the order of Prophet Solomon (f.74r);
- Cat.12. The battle between Turonian and Iranian (f.78r);
- Cat.13. The Building of the Wall Against Gog and Mogog (f.85r);
- Cat.14. Jesus brings back to life Shem, the son of Noah (f.89v);
- Cat.15. Bahram Gur Kills a Lion and Onager with One Arrow (f.105r);
- Cat.16. The Angels Assist the Prophet Muhammad in the Muslim Victory at the Battle of Badr (154r);
- Cat.17. The Battle of Khaybar (f.169r);
- Cat. 18. The Prophet Muhammad in the Ka'ba (f.171r);
- Cat. 19. The Death of the False Prophet Musaylima at the Battle of 'Akraba' (f.178r);
- Cat.20. The battle of Siffin (f.214r).³⁰

All these illustrations have a wide gold border. At eighteen of the illustrations, there are Ottoman inscriptions written in red ink that describe the illustrated episodes.³¹ Eleven of the twenty illustrations were elevated by moving the illustration to the page border, and arrangements were made in full-page view with vertical lines of landscape

29 Karatay, 1961,51-52; Sims and Stanley, 2002, 222.

30 For illustrations of: Stchoukine, 1954, XXX; Gray, 1979: 146, 148, 163; Lentz and Lowry, 1989, 132, 166; Sims and Stanley, 2002, 222-227;

31 Ghiasian, 2018, 33

elements (f.16r, 23r, 27v, 30r, 31v, 65r, 85r, 89v, 169r, 171r, 214r). Nine illustrations are generally described in a horizontal and square frame (f.35v, 41r, 51v, 54v, 74v, 78r, 105r, 154r, 178r).

In the palace of Shahrukh, the large-scale history works on the continuation of the Il-Khanids' tradition can be seen in the book design of *Jami' al-tawarikh*, as well as the *Kulliyat-i Tarikhi*. However, the similarity in style cannot be observed in the illustrations. When we examine the *Kulliyat-i Tarikhi* illustrations, it is similar to the iconography and description of the subject found in the *Iskandar Sultan Anthology*, which was dated 1410-1411. Eight of the twenty topics depicted in the *Kulliyat-i Tarikhi* are found in *Bal'amî's Persian translation of al-Tabari's Tarikh* and are named differently (Freer Gallery of Art, Washington, F59.16,47-19).³²

The program of the illustration includes the Prophets, legendary rulers, and the life events of Prophet Muhammad. Since the book was written in Persian when it came to the Ottoman Palace, and due to the need to understand the ideas related to the book, the reader was informed about the short paintings' topics by providing information in Ottoman using a red ink on each painting.

Noah and the Giant Uj: Style and Iconography

Text: In the *Kulliyat-i Tarikhi*, the story related to Noah is included under the title of the Prophets and is explained by benefiting from the Qur'an verses. According to the text, before Noah's prophecy, Biyarasp and his people worshiped the idols named Vedd, Suade, Yagus, Yanuk and Nasr. The Almighty God chose Noah as a prophet for all the creatures on earth from south to west. After becoming a prophet, Noah invited people to the path of Allah for fifty years. Allah said in the Holy Qur'an: "We sent Noah to his people as a messenger. O, people! Serve Allah and have no deity but Him. Indeed, I fear the punishment of a great day upon you. When Noah came to the city from where he lived, he invited the people to the path of Allah, but he was captured and beaten by the people. The people of the tribe called Noah as a magician and a liar. Noah had an unbelieving wife and four sons. One of the sons didn't obey his father. One day Noah's patience was exhausted and he prayed to Allah for the destruction of his people: "Oh My God! Leave no single unbeliever on earth!" God told Noah that He will destroy his people with water".

The Almighty God commanded Noah to plant the Savin tree (درخت ساج). For forty years as the tree continued to grow, he continued to invite his people to Allah's path. When the Savin tree grew well, the Almighty God ordered Noah to "cut the tree, tie it together with stone and stud, and build a ship." And he constructed the ship, and whenever an assembly of the eminent of his people passed by him, they ridiculed him. He said, "If you ridicule us, then we will ridicule you just as you ridicule. Noah could not know how to build a ship, since no one had ever built it before. God sent Gabriel to

32 For detailed information: Fitzherbert, 2001.

teach Noah how to build a ship. Noah began to build the ship, and those who came from his people were making fun of him. The ship was completed in forty years. The length of the ship is one thousand two hundred cubits, the width sixty cubits, and the ship consists of three layers: the first and second levels were for the living creatures on earth and in the sky created by God, and the third level was for people. When the day of the flood came, the water of torment gushed out of the ground and sky. The followers of Noah gathered near the ship. Animals and birds were taken to the ship according to their types and in pairs, and those who did not board the ship were all destroyed underwater. And the water of torment rose to forty cubits. The flood continued for six months. Noah boarded the ship from the region of Kuffa, and reached the land of Mecca. He circumambulated Mecca Haremeyn, then headed west. When it came to Damascus, the ship swayed when it approached the temple. With the support of God, the ship recovered and continued on its way. And it was said, "O earth, swallow your water, and O sky, withhold [your rain]." And the water subsided, and the matter was accomplished, and the ship came to rest on the [mountain of] Judiyy. And it was said, "Away with the wrongdoing people." The day when Noah and those on the ship landed was called Ashura Day. The Muslims, animals, and birds who took to the ship together with Noah embarked upon the earth, including pigs and cats that were not on the ship before. God created these creatures on the ship. At the request of Noah, God created the pig from the elephant's back to feed on the animals' waste. Due to the accumulation of rats gnawing all over the ship the lion's sneeze resulted in cats. There were elephants, lions, pigs, mice, cats, and donkeys on board. Noah had three sons, their wives, and 73 men who obeyed him. Noah lived six hundred years after the flood, a total of 950 years (f.22b-23b).

The story related to Noah's flood is based on the Qur'an verses.³³ The illustration on the page of folio 23a with a size of 29.5x30 cm depicts the story of Noah's ship and the Giant 'Uj'. In the text of the work, lack of info about 'Uj clearly shows that the illustration program including the subject rests on Tabari text. According to the info Tabari directly conveys from believers of Torah, nobody could get out of the flood but 'Uj and those who got on the ship. The rise of water could only reach his toes or knees. Although 'Uj did not believe in him, he did not get drowned. The only reason for this is related to his help by carrying lumber from Damascus.³⁴

The image covers 2/3 of the page and moves to the page borders.³⁵ Giant 'Uj' is depicted on the left side of the page as a half-naked man holding a big fish in one hand. The single-masted ship's sail is carefully decorated. In the lower section a lion, horse, camel, cat, donkey, elephant, giraffe, and deer appear behind the rails of the cage. Prophet Noah, his sons, their wives, and their children, and as mentioned in the text chicken

33 Surah as-Saffat:65,75,77,78; Surah al-Qamar:12,13,14; Surah Hûd :37,40-41; Surah Nûh: 6,7,21,22,23,26,27.

34 For detailed information: Taberî, 1991, 245; Bozkurt, 2012, 35.

35 Sims and Stanley, 2002, 222.

and roosters are found in the illustration. Prophet Noah is depicted larger than the other figures. The Picture has been damaged through the ages. There are spoils on the upper part of Uj's body, Noah's face and the clothes of the figure sitting opposite Noah. Lower left corner of the page has been repaired. The paper edges that were cut and pasted on the sheet surface during the repair seem to have collapsed. Painted with silver, the sea oxidized and darkened over time.

As Muhammad Reza Ghiasian has stated,

'He is depicted as tall as the entire height of the written surface. The location of the ship and 'Uj in the Iskandar Sultan Anthology has here been reversed'. The has two steering oars and an ornamented sail, but it has three storeys'. Noah's family consists of a turbaned oarsman in a short-sleeved robe, two women attired in golden crowns and white chadurs, and two infants wearing caps and long-sleeved garments'.³⁶

Illustrations related to the example which revived Noah's ark in the *Kulliyat-i Tarikhi* have survived until today. Two of them are written in the 14th century in Tabriz and the illustrated copy is in the form of *Jami' al-tawarikh*. One is found in the *Anthology* which was prepared at the beginning of the 15th century for Iskandar Sultan in Shiraz. The others are the three copies of *Majma' al-tawarikh* which were found during the reign of Shahrukh and reconstructed in Herat among which one is still dispersed. The Il-Khanid iconography of Noah's Ark became much more elaborated under the Timurids.

The Arabic copy of the *Jami' al-tawarikh* painting, which was dated Hijri 717/1314-1315 (London, Khalili Collection, MSS.727, f.45r) is divided into three parts. Paddlers are depicted on the right side of the ship mast and the Prophet's sons are depicted in the middle of the ship.



Fig. 4: The ark of Noah and the Giant 'Uj' detail of f.23r', Herat, 1415-1418, *Kulliyat-i Tarikhi*, İstanbul, Topkapı Palace Library B.282. (Photo by Courtesy of the Topkapı Palace Library)

36 Ghiasian, 2018, 136-137



Fig. 5: The Ark of Noah' detail of f.45r', Tabriz, 1314-1315, *Jami' al-tawarikh*, Khalli Collection, London. MSS.727. (The Khalili Collections, 2020.)

On the left part of the composition, there is the character of Noah, who is sitting on a large throne and speaking to the characters behind him.³⁷

Due to the flood, huge fishes are depicted between the waves. The embroidered cover shows the landmark by hills behind the sail (Fig.5).

Today, the single sheet image found in the Diez albums at Staatsbibliothek in Berlin is a reminder of the illustration in the *Jami' al-tawarikh's* Arabic version (BS. Diez, A.72.S.16.no.2).³⁸ On the shipboard surrounded by railings, there are two females (wives), three male characters, and Noah's character, which is very similar to the depiction of the Khalli Collection. The illustration does not contain any details pointing to the flood (Fig.6).

As Richard Ettinghausen has stated, '*There is no resemblance between the picture of Noah's Ark in the Arabic copy and those produced for Shahrugh*'.³⁹ The composition with an empty background is extremely plain and static. The major parts of the pictorial space are occupied by a simple horizontal ship, which is depicted at the centre. Noah reclines on the deck in the upper left corner of the picture in a pose reminiscent of Noah's figure in the Arabic codex.⁴⁰

37 İnal, 1991, 70-71; Blair, 1995, 45; Ghisian, 2018, 33-34; Shani, 2002, 132-137.

38 <https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/metsresolver/PPN736013601>

39 Ettinghausen, 1955, 39-40

40 Ghisian, 2018, 135



Fig. 6: The Ark of Noah' detail of p.16no.2', *Jami' al-tawarikh*, Staatsbibliothek, Berlin, Diez, A.72. (Diez Albums, 2020)

The fourth example is in the 1410-1411 *Iskandar Sultan Anthology* (CGMFL 161, volume 2, f.241r)⁴¹. The image covers the entire page. In the center of the illustration a small ship continuing in its path due to the flood can be seen. On the right side of the illustration, there is a half-naked Giant 'Uj', holding a big fish. The people of Noah's tribe, who refused to board the ship, were watching the flood from the land behind the rocks with astonishment and anxiety. The darkness of the flood enveloped the sky.

The person in charge of paddling the ship turned his face to Uj whom Noah has pointed out. Under the elaborately decorated sailing mast, the Prophet, his sons' wives and their children sit with crowns on their heads. Noah is depicted larger than the other characters in the illustration, and as in the *Kulliyat-i Tarikhi*, he is dressed in a green clothing probably referring to his prophecy. In the lower level of the ship horses, lions, elephants, camels and pigs are depicted in pairs. A big fish and other sea creatures can be seen on the surface of the water that surrounds the ship (Fig.7)

The iconographic interpretation in the copies of *Majma' al-tawarikh* which were found in the İstanbul, Topkapı Palace collection (H.1653. f.12r), and the images from the scattered copy (The David Collection, Inv.no.8 / 2005) seems to be interrelated. In these paintings, unlike the examples of *Kulliyat-i Tarikhi* and *Jami' al-tawarikh*, the character of Kenan, Noah's non-believer son, has been added to the crowded composition of people and animals. The characters drowning in the water, the intertwined clouds, and the hectic characters on the ship are depicted in a way that reflects the effect of the flood (Fig.5-6). As Mohamad Reza Ghiasian has stated, '*Especially Kan'an, were invented by the artists of Shahrukh's kitabkhana*'.⁴²

41 Shani, 2002, 148-160.

42 Ghiasian, 2018, 139



Fig. 7:

The Ark of Noah' detail of f. 241a', Shiraz, 1410-1411, *Iskandar Sultan Anthology*, Calouste Gulbenkian Museum Foundation, Lisbon, 161, Vol.2.

(Photo by Courtesy of the Calouste Gulbenkian Museum Foundation, Lisbon)

The style of the illustrated manuscript is somewhat old-fashioned compared to the otherwise refined Timurid painting, but the scene in the stormy sea is quite dramatic, with the waving sail, the ship coming out of the picture frame, and the bloated bodies. The animals that will fill the world are narrated in a humorous and very realistic way.⁴³ In the last two illustrations, the similarity between the clothes on Noah's head, where one is white and the other is a bluish cloak, can be seen in the Christian art of painting which must be used in connection with Noah's wise personality (Fig. 8-9).

As Mohamad Reza Ghiasian has stated, '*The main differences of these two illustrations are the proportions of the picture frame and the number of human figures, birds and animals. Compared with the paintings of the Majma' al-tawarikh, the lower height of the composition obliged the artist to omit the sky, the drowned figures and the middle storey of the ship. No pictorial element has been designed outside the picture frame and even the golden dragon-head of the prow is located inside the composition*'.⁴⁴

43 <https://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/dynasties/timurids-and-turkmen>

44 Ghiasian, 2018, 137-139



Fig. 8: The Ark of Noah' detail of f.12r', Herat, 1425, *Majma' al-tawarikh*, İstanbul, Topkapı Palace Library - Hazine 1653. (see Inal, 1963, 163–75)



Fig. 9: The Ark of Noah. *Majma' al-Tawarikh*, Herat, 1428. (The David Collection, 2005.)

In H.1654 copy too, Prophet Noah is depicted in white turban and brown clothes. The composition of the illustration has a design that is not intense (Fig. 4, 5, 6, 7). A large fish on the moving sea surface, animals placed on the second floor of the ship, and depiction of birds on each side of the deck exist. Totally eight figures are depicted on the deck. In the center of the ship five figures, at the fore of the ship between two women Prophet Noah is depicted. In *Majma' al-tawarikh* the fore of the ship is facing to the right. The resemblance between the horizontal illustration program placed in the text and the one in *Kulliyat-i Tarikhi*, using the sample program is the determination of the fact that the artist was in the *kitaphana* of Herat during Shahrukh's reign.

As Mohamad Reza Ghiasian has stated, '*The illustration existing in the chapter about Israelites was renewed in Shahrugh's kitaphana*'.⁴⁵ As Güner Inal has stated, '*Compared with these miniatures, the miniatures of Majma' al-tawarikh H. 1654, with their dynamic lines and their color tones, seem much closer to Mongol examples; they are, indeed direct copies of them*'.⁴⁶



Fig. 10: The Ark of Noah' detail of f.275r', Herat, 1425, *Majma' al-Tawarikh*, İstanbul, Topkapı Palace Library (Hazine1654). (I would like to thank to Z. Tanındı for he illustration.)

When examining the illustration styles it can be proven that the work delivered to Shahrukh were painted by master painters who were trained in different art centers under the domination of Timur. The characters illustrated after the texts were copied. When examining the illustrations, it can be perceived that the painting space is insufficient for the painter as the text overflows to the page margins. Scene arrangements are usually transverse. In some scenes, the illustration is elevated by moving it to the border of the page, and the landscape elements were made in a full page view with vertical line arrangements.

45 Ghiasian, 2018a, 401.

46 Inal, 1963, 174..

Conclusion

15th century, the period historical texts were illustrations in Islamic Art, is important in terms of seeing the progress of illustrated art history, problems met and, the reflection of this tradition to the other periods. Herat became one of the most significant centers of printing illustrated books. *Kulliyat-i Tarikhi* written in the Shahrugh period, is the pioneer of works of art bearing Il-Khanid's tradition of historical style.⁴⁷ Physical and codicological features of the manuscript, the connection of style and iconography of painting reflecting Noah's Ark and the Flood with the text, its contribution to tradition of illustration were all evaluated by comparing with prominent and contemporary works of the period. The Uj, seen in illustrated composition, does not take place on a text. So that we can conclude the artist does not make use of the text.

It is observed that the artist tries to revive the iconography he has previously seen and known. According to the comparison results we made with other illustrations, ten of twenty illustrations in *Kulliyat-i Tarikhi* are from *Bal'ami's Persian translation of al-Tabari's Tarikh* (f.31v, 54v, 65r, 105r, 154r, 178r,214r) and three illustrations are from *Iskandar Sultan Anthology* reflecting Shiraz style (f.23r, 30r, 35v).⁴⁸ These two works bear primary source attribute. Robinson has '*Also attributed some of the paintings of the manuscript to Pir Ahmad Baghshimali, who had earlier worked for Iskandar Sultan*'.⁴⁹ Eleanor Sims and Tim Stanley have argued, '*That several aspects of these paintings such as wide golden skies and relatively large figures are derived from the paintings produced for Iskandar Sultan*'.⁵⁰

As Ernst J. Grube and Eleanor Sims have stated, '*Herat painting of this period is not an original creation but a final resolution. It does not break with existing traditions to establish new pictorial values: rather it transforms the existing variety of modes into a crystalline pictorial structure capable of many permutations while retaining always its distinctive formal characteristics. It brings to perfection and then almost codifies the different stylistic manners of painting current all over Iran in the Shahrugh period and it is this final transformation, this resolution of the diversity of stylistic canons that constitutes the importance of the style for later generations*'.⁵¹

The presence of the first pictorial world history copies belonging to Il-Khanid and Jalayirid in Shahrugh's palace is important in terms of bearing the configuration of *Kulliyat-i Tarikhi* illustrated program illustrated-text relation and Shiraz style. *Kulliyat-i Tarikhi*, written by artists grown in Tabriz, Shiraz and Semerkand who employed a new style, will remain as the unique example of book art.

47 Ghiasian, 2018, 34

48 Robinson, 1991, 3; Roemer, 1986, 11-16; Grube and Sims, 1979, 148

49 Robinson, 1991, 6-7

50 Sims and Stanley, 2002, 224-226.

51 Grube and Sims, 1979, 147

BIBLIOGRAPHY

- Aka, İ. (2012). Timurlular, *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 41, s.177-180), İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi. [URL: <https://islamansiklopedisi.org.tr/timurlular#1>]
- Akimushkin. O.F. (1997). 'The Library-Workshop (Kitâbkhana) of Bâysunghur-Mîrzâ in Herat', *Manuscripta Orientalia, International Journal for Oriental Manuscript Research*, Cilt 3 (1), 14, 1 March, St. Petersburg-Helsinki.
- Bozkurt. N. (2012). Üc b. Unuk, *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 42, s.34-35), İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi. [URL: <https://islamansiklopedisi.org.tr/uc-b-unuk>]
- Blair, S. (1995). *A Compendium of Chronicles: Rashid al-Din's Illustrated History of the World*, London: Nour Foundation in Association with Azimuth Editions and Oxford University Press
- Çağman, F., Tanındı, Z. (1979). Topkapı Saray Müzesi İslam Minyatürleri, İstanbul: Ali Reza Başkan Güzel Sanatlar Matbaası A.Ş.
- Diez Albums. *Staatsbibliothek zu Berlin - Digitised Collections*. 2020. (URL: <https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/>)
- Ettinghausen, R. (1955). 'An illuminated manuscript of Hâfiz-i Abrû in Istanbul, part I.' *Kunst des Orients* 2 (Oct. 1955), 30-44,
- Fitzherbert, T. (2001). 'Bal'ami's Tabari: An illustrated manuscript of Bal'ami's *Tarjama-yi târîkh-i Tabari* in the Freer Gallery of Art, Washington (F59.16, 47.19 and 30.21)', PhD. diss., University of Edinburgh
- Ghiasian, M.R. (2018a). 'The Topkapı manuscript of the Jami' al-tawarikh (Hazine 1654) from Rashidiya to the Ottoman court: A preliminary analysis', *Iranian Studies* 51, no.3. 399-425
- Ghiasian, M.R. (2018b). *Lives of the Prophets The Illustrations to Hâfiz-i Abrû's "Assembly of Chronicles"*, Leide/London: Brill
- Gray, B. (1979). 'History of miniature painting: The fourteenth century', In *The arts of the book in Central Asia 14th-16th centuries*, Paris: Shambhala.
- Grube, E. J., Sims, E. (1979). 'The school of Herat from 1400 to 1450'. In *The arts of the book in Central Asia 14th-16th centuries*, (ed. Basil Gray), 147-78, Paris: Shambhala
- Hâfiz-i Abrû, *Kulliyat-i Tarikhi*, Topkapı Saray Müze Kütüphanesi B.282

- Inal, G. (1963). 'Some miniatures of the Jami' al-Tavarikh in Istanbul, Topkapı Museum, Hazine Library No. 1654', *Ars Orientalis* 5: 163–75
- Inal, G. (1991). *Türk Minyatür Sanatı* (Başlangıcından Osmanlılara Kadar), Ankara: Atatürk Kültür Merkezi
- Karatay, F. (1961). *Topkapı Sarayı Müze Kütüphanesindeki Farsça Yazmalar Kataloğu*, İstanbul
- Lambton, A.K. (1978). 'Early Timurid Theories of State: Hâfiz Abrû and Nizâm al-Dîn Şâmî', *Bulletin d'Études Orientales* Cilt 2: 1-9
- Lentz, T., Lowry, G. (1989). *Timur And The Pincely Vision*, Washington, D.C: Los Angeles County Library of Art
- Manz, B. F. (2007). *Power, Politics and Religion in Timurid Iran*, Tufis University, Cambridge University Press
- Biçer Özcan, Ş. (2007). Timur Devri Herat Tezhip Ekolü (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi). İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlilik Tezi.
- Biçer Özcan, Ş. (2009). Tezhip Sanatında İhtişamlı Bir Dönem: Timur Devri Herat Üslubu. *Hat ve Tezhip Sanatı* (s. 289-290), A. R. Özcan (Ed.). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Robinson, B.W. (1991). *Fifteenth-century Persian painting: Problems and issues*, New York: New York University Press
- Roemer, H.R. (1986). *The Jalayirids, Muzaffarids and Sarbadars*, The Cambridge History of Iran, The Timurid and Safavid Periods, (eds. P. Jackson, L. Lochhart), Cilt 6, 11-16, Cambridge: Cambridge University Press
- Samarkandi, A. (2008). *Matla'u's-sa'deyni ve Mecma'u'l-bahreyn*, Taşkent: Nevaii
- Shani, R.Y. (2002). 'Noah's Ark and the ship of faith in Persian painting: From the fourteenth to the sixteenth-century', *Jerusalem Studies in Arabic and Islam* 27: 127–203
- Sims, E., Stanley, T. (2002). 'The Illustrations of Baghdad 282 in the Topkapı Palace Library in Istanbul', *In Cairo to Kabul: Afghan and Islamic Studies*, edited by Warwick Ball and Leonard Harrow, London: Melisende
- Soucek, P. (1996). 'Eskandar b. 'Omar Sayh b. Timur: A Biography', *Oriente Moderno*, XV:81-82
- Stchoukine, I.(1954). *Les peintures des manuscrits Tîmûrides*, Paris: P. Geuthner

- Taberi, (1991). *Milletler ve Hükümdarlar Tarihi I*, (Çev: Zakir Kadiri Ugan-Ahmed Temir), İstanbul, MEB, C.I. 245
- Tanıncı, Z. (1999). 'An Illuminated Manuscript of the Wandering Scholar Ibn Al-Jazari and the Wandering Illuminators Between Tabriz, Shiraz, Herat, Bursa, Edirne, İstanbul in the 15th Century' 10th International Congress of Turkish Art, Cenevre, 17-23 September, Cenevre, Ed. François Déroche, Cenevre: Fondation Max Van Berchem, 647-657.
- Tauer, F. (1932). 'Les Manuscrits persans Historiques des Bibliothèques De Stamboul', *Tirages a Part de Archiv Orientalni, Journal of the Czechoslovak Oriental Institute Prague*, Prague: 97-98.
- Tauer, F. (1965). 'Timurlular Devrinde Tarihçilik" (Çev. A. Ateş), *Belleten*, XXIX: 53-57, Ankara: TTK
- Tauer, F., Afşar, İ. (2005). 'İstanbul Kütüphanelerinde bulunan Farsça Tarih Yazmaları', Prof. Dr. Ramazan Şeşen Armağanı (Çev. O.G.Özgüdenli- A. Erdoğan), 290-291, İstanbul: İSAR
- The David Collection. *The Timurids and the Turkmen: Central Asia, Afghanistan and Iran - Item no. 8 of 38 (Miniature from Hafiz-i Abru's Majma al-tawarikh. "Noah's Ark")*. 2005. (URL: <https://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/dynasties/timurids-and-turkmen/art/8-2005>)
- The Khalili Collections. *Noah's Ark, from The Jami' al-Tawarikh of Rashid al-Din - MSS 727 Folio 45a*. 2020. (URL: <https://www.khalilicollections.org/collections/islamic-art/khalili-collection-islamic-art-the-jami-al-tawarikh-of-rashid-al-din-mss727-folio-45a/>)
- The Qur'an English Meanings. (1997). English Revised and Edited by Saheeh International, Abul-Qasim Publishing House.
- Togan, Z.V. (1960). Londra ve Tahrandaki İslami Yazmalardan Bazılarına Dair. *İslam Tetkikleri Dergisi*, Cilt 3, Part 1-2, 144, İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası.
- Uluç. L. (2013). 'An Iskandarnâma of Nizami Produced for İbrahim Sultan.' *Mukarnas*:30, 235-253.
- Yüksel, M.Ş. (2009). *Timurlularda Din-Devlet İlişkisi*, Ankara: TTK
- Woods, J.E. (1987). 'The Rise of Tīmūrīd Historiography', *Journal of Near Eastern Studies*, Vol. 46, No. 2 (Apr), 81-108, ABD: The University of Chicago Press.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

Sanat Tarihi Dergisi

ISSN 1300-5707

Cilt: XXIX, Sayı: 2 Ekim 2020

Ege University, Faculty of Letters

Journal of Art History

e-ISSN 2636-8064

Volume: XXIX, Issue: 2 October 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

TR DİZİN
ULAKBİM

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ İLKOKUL YAPILARINA AKÇAKOCA'DAN BİR ÖRNEK: ORHAN GAZİ İLKOKULU



AN EXAMPLE OF PRIMARY SCHOOL BUILDINGS, IN AKÇAKOCA, BELONGS TO EARLY REPUBLICAN PERIOD: ORHAN GAZİ PRIMARY SCHOOL

Elif SAHTİYANCI*
Nuray BENLİ YILDIZ**

Öz

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte birçok alanda köklü değişimler yaşanmaya başlamıştır. Eğitim ve mimarlık değişimlerin hızlı yaşandığı alanların başında gelmektedir. Eğitim, halkın bilinçlenmesi açısından önemli bir role sahipken; mimarlık ise modernitenin mekânsal temsili açısından kritik rol oynamaktadır. Dolayısıyla, Erken Cumhuriyet döneminde eğitim yapılarının birçok açıdan önemli misyonlara sahip olduğunu söylemek mümkündür. Temel eğitimin verildiği ilkokullar ise; diğer kademelerdeki eğitim kurumlarından daha öncelikli olarak değerlendirilmiştir. Halkın çoğunluğunun henüz okuma-yazma bilmiyor olması nedeniyle; hızlı bir şekilde okur-yazar oranının artırılması amaçlanmıştır. Bununla birlikte; Cumhuriyet ilkelerine bağlı ilköğretim okullarının yaygınlaştırılarak herkesin ilkokul eğitimi alması hedeflenmiştir. Bu kapsamda; kentlerde, kasabalarda ve köylerde yeni okul binaları tasarlanarak inşa edilmiştir. Cumhuriyetin ilk yıllarında inşa edilen eğitim yapıları; I. Ulusal Mimarlık Dönemi olarak adlandırılan mimari üslubu yansıtmaktadır. Çalışmaya konu olan Orhan Gazi İlkokulu da bahsedilen misyonla Akçakoca'da I. Ulusal Mimarlık Üslubunun özellikleriyle inşa edilmiştir. Çalışmayla amaçlanan; dönemin mimari özellikleri paralelinde incelenen yapının Düzce ve Akçakoca'nın Erken Cumhuriyet dönemi mimarlık üretimine ışık tutması ve daha sonra yapılacak çalışmalara örnek teşkil etmesidir.

Anahtar Kelimeler: Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı, Birinci Ulusal Mimarlık, Modernleşme Projesi, eğitim yapıları, ilkokul yapıları, Düzce

Abstract

The declaration of the Republic ushered in radical changes in several areas. The Modernization Project, which was realized in line with the ideology of the Republic, was handled as an integral project involving political, social and economic changes. The development process of a modern society was carried out through visible symbols.

* Öğretim Görevlisi, Düzce Üniversitesi, Kaynaşlı Meslek Yüksek Okulu.
ORCID ID: 0000-0002-4160-8624 ♦ E-mail: elifsahtiyanci@duzce.edu.tr

** Dr. Öğr. Üyesi, Düzce Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü.
ORCID ID: 0000-0003-0772-3634 ♦ E-mail: nuraybenli@duzce.edu.tr

Education and architecture were the primary fields in which the modernization project was made visible. Education had an important role in terms of public awareness; architecture, on the other hand, played a critical role in the spatial representation of modernity. Thus, in the early Republican period, educational structures constituted the spatial models of the Republic aiming to modernize in the field of education. Primary schools, where basic education is given, on the other hand, were considered to have higher priority than the education institutions at other levels. As the majority of public was not yet literate, it was intended to rapidly boost the literacy rate, and ensure that everybody received primary school education by popularizing the primary schools loyal to the principles of the Republic. The objective was thus to spread the Republican ideology through individuals who would embrace the new regime. In this context, new school buildings were designed and constructed in cities, towns and villages. Educational structures built in the early years of the Republic reflect the architectural style called the First National Architecture Period. One of the leading projects implemented during these years is the Gazi and Latife schools in Ankara designed by Mukbil Kemal Taş. The project was used in the 1920s and throughout the first half of the 1930s in the construction of primary school buildings in many provinces and districts of the country. Orhan Gazi Primary School, which is the subject of the study, was built in Akçakoca based on the mission and project in question, featuring characteristics of the First National Architecture Period. Orhan Gazi Primary School, whose construction started in 1926 and opened for education in 1929, continued its educational activities until 2015. The structure consisting of the basement, ground and first floors, presents a symmetrical layout in the building, plan and facade designs. While the classrooms and administrative units are on the ground and first floors, the gym and activity room as well as the technical units are at the basement level. Orhan Gazi Primary School's facade, on the other hand, reflects the characteristics of the First National Architecture Period with features such as its wide soffits, roof buttresses, symmetrical arrangements, emphasis of facade entrances and corners. The original architectural identity of the structure, which underwent maintenance repair work during its nearly century-long operation period, remains unharmed. The maintenance of architectural identity and its place in the memory of the urbanites make the building important for architectural and social memory. The aim of the study is for the building examined in line with the architectural characteristics of the time to shed light on Düzce and Akçakoca's early Republican architectural production, and serve as an example for future studies to be conducted. Additionally, attention is drawn to the building's significance in order to contribute to the preserving and maintaining of Orhan Gazi Primary School, which reflects the architectural characteristics of the early Republican period, without abandoning its original function.

Anahtar Kelimeler: *Early Republican Architecture, First National Architecture, The Modernization Project, Educational Buildings, Primary School Buildings, Düzce*

1. Giriş

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu; devletin üzerine oturduğu düşünsel zemini de tamamıyla değiştiren, yeni kimliksel bir oluşumun gerçekleştiği bütüncül bir projedir. Yeni Türk Devletinin ideallerden biri olan modernleşmenin sağlanması maksadıyla halk bu yönde bir ulus devletinin inşa edilmesi için yönlendirilmiştir. Bu çerçevede, Cumhuriyet döneminde gerçekleştirilen modernleşme süreci siyasi ve toplumsal değişimler içeren bir projedir¹. Modernleşme ekseninde yeni bir toplum meydana getirme süreci görünür simgeler vasıtasıyla gerçekleştirilme eğilimine sahiptir. Sosyal hayat, kimlik algısı, bilim, kültür, mimari gibi unsurlarla birlikte eğitim de Türk Modernleşmesinin önemli görünür simgelerinden birini oluşturmaktadır². “Milli eğitim” ye yönelik kurumsal ve mimari altyapı, Cumhuriyetin ideolojik gündeminde açık bir önceliğe sahip olmuştur. Yeni Latin alfabesiyle ülke çapında bir okuma-yazma kampanyası düzenlemek, dini okulları kapatmak ve tevhid-i tedrisat kanununu çıkartmak, Cumhuriyet rejiminin ilk eylemleri arasında yer almıştır³.

Eğitim-öğretim alanında yapılan yeniliklere paralel olarak; eğitim-öğretim faaliyetlerinin gerçekleştirileceği eğitim mekânlarının tasarlanması ve inşa edilmesi de Erken Cumhuriyet Dönemi'nin (1923-1950) kültür ve eğitim politikaları gereği öncelikle ele alınan konular arasında bulunmuştur. Her basamaktaki eğitim programlarının çağdaş anlayışla kurgulanması ve bu programların yürütüleceği fiziksel mekânların süratle üretilmesi modernite projesinin önemli bir parçasını oluşturmuştur⁴. Bütün basamaklarda verilen eğitime önem verilmekle birlikte; sayı olarak en fazla ve yaş olarak da en genç bireylerin yeni rejimin hedefleri doğrultusunda yetiştirebilmesini mümkün kılması nedeniyle, eğitimin birinci basamağı olan ilköğretim genel eğitim politikasının temelini teşkil etmiştir⁵.

1920'ler boyunca ülkenin birçok şehrinde Birinci Ulusal Mimarlık Döneminin özelliklerini taşıyan ilkokul yapıları inşa edilmiştir. Okullar yeni rejimin ideallerini temsil eden özellikli bina tipleri olup; bu yıllarda Osmanlı canlandırmacısı niteliğindeki prototip tasarıma göre yapılmışlardır. Girişleri merkez eksen üzerinde olan ve her uçta üç pencerele bölmelerle cephede çıkma yapan simetrik ve iki katlı; pencerelerin üzerinde sivri kemerler ve geniş, çıkmalı bir çatı kurgusuna sahip olan Mukbil Kemal Taş⁶ tarafından üretilen proje ilk olarak Ankara'da Gazi ve Latife Okulları'nda (1924) uygulanmıştır. Devamında ise; ülke genelinde farklı ölçek ve niteliklerde birçok ilkokul binasında tekrarlanmıştır⁷.

1 Deren, 2002, 384.

2 Sumbas, 2013.

3 Bozdoğan, 2012, 104.

4 Alpagut, 2018.

5 Kul, 2011.

6 Mukbil Kemal Taş; Vedat Tek'e bağlı Güzel Sanatlar Okulu'nda (Sanayi-i Nefise Mektebi) mimarlık eğitimi almış daha sonra 1911-1917 yılları arasında Vakıflar Bakanlığı'nda çalışmıştır. Cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte kariyeri Ankara'da devam etmiş olup, 1924'te Gazi ve Latife okullarını tasarlamış ve aynı yıl Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etmiştir (Cengizkan, 2003).

7 Bozdoğan, 2012, 54.

Makaleye konu olan, Düzce İli Akçakoca İlçesinde yer alan Orhan Gazi İlkokulu da söz konusu projeye göre uygulanan örneklerden bir tanesidir. Literatür incelendiğinde döneme ilişkin mimarlık tarihi yazımına konu olan ilkokul yapılarının çoğunlukla büyük kent merkezlerinde gerçekleştirilen örnekler olduğu fark edilmektedir. Oysaki dönemin genel politikasının paralelinde, ilkokul yapıları büyük kent merkezleri dışında periferide yer alan küçük kentlerde de inşa edilmiştir. Fakat bu yapıların yazılı literatürde kendine yer bulamadığı görülmektedir. Bu nedenle Akçakoca Orhan Gazi İlkokulu'nun dönemin mimari anlayışı paralelinde incelenmesinin; Düzce ve Akçakoca'nın Erken Cumhuriyet dönemi mimarlık üretimine ışık tutacağı ve sonrasında yapılacak çalışmalara örnek teşkil edeceği düşünülmektedir.

2. Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi

1900'lü yılların başında, İttihat ve Terakki Fırkasının siyasal, ekonomik, toplumsal ve kültürel alanda teşebbüsleri ile Ziya Gökalp'in geliştirmiş olduğu ekonomi, siyasal, felsefe, hukuk, din ve dil alanlarındaki düşüncelerin zaman içerisinde etkili hale gelmesinin mimarlık alanındaki yansımaları ulusal mimari üslubunun gelişmesine sebep olmuştur⁸. Ziya Gökalp'le başlayan Türkçülük akımı, sanatta, özellikle mimari ürünlerin biçimlenişinde hayat bulmuştur. Bu dönemde, milli bir bilinç yaratabilmek için, geçmiş değerlerin kullanılması tercih edilmiştir. Klasik Osmanlı dini yapılarının dekoratif mimari elemanları kullanılarak ulusal bir mimari yaratılmaya çalışıldığı, bölgesel ve ulusal öğelere daha fazla yer verildiği görülmektedir⁹. O dönemde "Milli Mimari Rönesansı" olarak isimlendirilen daha sonraki yıllarda ise Mimarlık tarihçileri tarafından "Birinci Milli Üslup" adı verilen eklektik Osmanlı canlandırıcılığı, 20. Yüzyılın başından 1930'lara kadar ülkedeki mimarlık söylemi ve pratiğine egemen olmuştur¹⁰.

Birinci Ulusal Mimarlıkta ana fikir, klasik Osmanlı mimarisinden alınan dekoratif unsurlar (geniş çatı konsollarını destekleyen dirsekler, sivri kemerler, çini dekorasyonu ve özellikle yarım küre formundaki Osmanlı mimarisindeki kubbeler,) ile yeni inşaat tekniklerini (betonarme, demir ve çelik) birleştirmektir⁹. Geçmiş dönemlere ait mimarlık elemanları, tekrar kullanılabilirlik için, bu akımın ilk örneklerini veren mimarlar tarafından titizlikle incelenmiştir¹¹.

Cumhuriyetin ilanından 1930'larda cephelerde "modernleştirme" denemelerinin başladığı ilk örneklere kadar geçen süreçte merkez ve periferide inşa edilen ilkokul yapıları da Birinci Ulusal Mimarlık Döneminin özelliklerini yansıtan örnekler olarak tasarlanarak uygulanmışlardır.

8 Sözen, 1984, 27.

9 Sözen ve Tapan, 1973, 186.

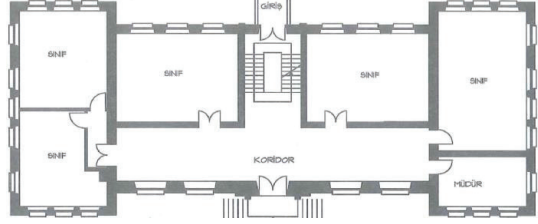
10 Bozdoğan, 2012, 31.

11 Sözen, 1984, 30.

3. Erken Cumhuriyet Dönemi İlkokul Yapıları

Erken Cumhuriyet dönemi ilköğretim politikasının ana gayesi; vakit kaybedilmeden yüzde yüz okur-yazarlığın sağlanması olarak formüle edilmiştir. İlköğretim eğitiminin tüm vatandaşlara sağlanarak okur-yazarlığın sağlanması ile amaçlanan ise; halkın yeni rejimi benimseyecek bireyler olarak eğitilmesi ve Cumhuriyet ideolojisinin yaygınlaştırılmasıdır. Bu hedefin gerçekleştirilebilmesi ilkokul binalarının ülke genelinde inşasıyla mümkün olabilecektir. Bu nedenle Erken Cumhuriyet Dönemi, ilkokul binalarının tasarım ve uygulamasına özel önem verilen bir dönem olmuş, ülke genelinde farklı ölçek ve özelliklerde birçok ilkokul binası inşa edilmiştir¹².

Erken Cumhuriyet Dönemi ilkokul eğitimi politikaları doğrultusunda Maarif Vekâleti bünyesinde inşaat dairesi kurulmuş ve Ernst Egli 1927 yılında bu kurumun başına danışman mimar olarak getirilmiştir. 1936-38 yıllarında ise Bruno Taut bu görevi üstlenmiştir. İnşaat Dairesi 1926 yılında kurulmuş olmasına karşın aktif olarak çalışmaya başlaması 1930'lu yıllara denk gelmektedir. Bu düre içerisinde ise; imparatorluktan kalan projelerin kullanımına devam edilmiştir. Mukbil Kemal Taş'ın tasarladığı Ankara'daki Gazi ve Latife Okullarının projesi (Fot.1, Çizim 1), 1920'ler ve 1930'ların ilk yarısı boyunca ülkenin birçok il ve ilçelerinde ilkokul binalarının üretiminde kullanılmıştır¹³. Konya'da (1926-1928) ve Denizli'de (1920'lerin sonları) Gazi Mustafa Kemal İlkokulları, Yozgat'taki Cumhuriyet Mektebi ve Afyon'daki ilkokul ve lise örnekleri bunlardan birkaçıdır¹⁴ (Fot. 2-3).



Çizim 1: Gazi ve Latife Okulları Zemin Kat Planı. (Yaldız & Parlak, 2017)



Fot.1: Gazi ve Latife Okulları. (Kul, 2011)



Fot. 2: Afyon Cumhuriyet İlkokulu. (Bozdoğan, 2012)



Fot. 3: Yozgat Cumhuriyet İlkokulu. (Bozdoğan, 2012)

12 Kul, 2011.

13 Kul, 2011.

14 Bozdoğan, 2012, 54.

4. Akçakoca Orhan Gazi İlkokulu

4.1. Akçakoca Tarihi

Akçakoca ve çevresi ile ilgili tarih Bithynialılar ile başlatılmaktadır¹⁵. Bithynialılar, Romalılar ve Bizanslılar döneminde Dia veya Dia polis (Dia kenti) olarak tanınan Akçakoca'nın hangi ilkçağ yerleşim bölgesinde ve ne zaman kurulduğu kesin olarak bilinmemektedir. Bölgenin XIII. yüzyılda Cenevizlilerin eline geçtiği sanılmaktadır. 1323 yılına Osmanlı topraklarına katılmıştır¹⁶.

1923 yılında Cumhuriyetin ilanı sonrası Teşkilat-ı Esasiye kanununa göre Bolu il, Düzce ilçe, Akçakoca ise Nahiye olmuştur. 1934 yılına kadar Akçaşehir adı ile anılmakta iken; 1934 yılında Akçakoca adını almıştır. 1999 yılında Düzce'nin il olması sonucu Düzce'ye bağlanmış ve ilçe statüsü kazanmıştır. Günümüzde Düzce İlinin en çok nüfusa sahip olan ve Karadeniz'e kıyısı olan tek ilçesidir¹⁷.

3.2. Orhan Gazi İlkokulu

Mukbil Kemal Taş tarafından tasarlanmış olan prototip proje kullanılarak inşa edilen Orhan Gazi İlkokulu; Düzce İli, Akçakoca İlçesi, Kapkırılı Mahallesi, 207 ada, 1 parselde konumlanmaktadır (Fot. 4). Yapımına 1926 yılında başlanmış olup, 1929 yılında eğitime açılmıştır. Açıldığı dönemde eğitim kadrosunda Rıfat Ilgaz'ın da bulunduğu (Fot. 5) ve yazarın "Karadeniz'in Kıyacağı" isimli eserini bu dönemde yazdığı bilinmektedir¹⁸. Orhan Gazi İlkokulu, Ankara Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulunun 12.06.1995 tarih ve 4023 sayılı kararı ile tescil edilmiştir¹⁹.



Fot 4: Orhan Gazi İlkokulu Giriş Cephesinden Görünüş (Türkiye Kültür Portalı, 2013)

15 Akçakoca Kaymakamlığı.

16 Özlü, 2008, 33.

17 Kalıncı, 2010.

18 Türkiye Kültür Portalı, 2013.

19 Düzce Taşınmaz Kültür Varlıkları Envanteri, 2014, 86.

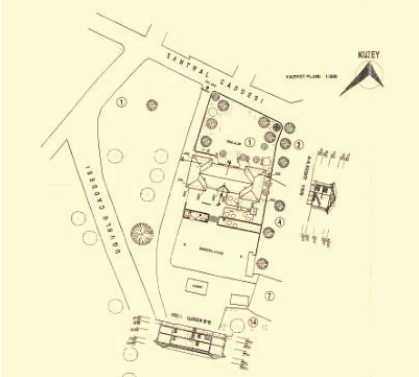


Fot 5:

Orhan Gazi İlkokulu bahçesinde Rifat Ilgaz ve öğrencileri, 1932. (Ataşehir Belediyesi, 2020)

1929 yılında eğitime açılan okulda 2015 yılına kadar eğitim-öğretim faaliyetleri devam etmiştir. 2015 yılı bahar yarıyılından itibaren öğrenci sayısının yetersizliği nedeniyle eğitim faaliyetleri durdurulmuştur²⁰. Yapı halen kullanılmamaktadır.

Yukarı Mahalle’de yer alan Geleneksel Akçakoca evlerine de yakın bir konumda bulunan Orhan Gazi İlkokulu; kuzeyde Santral Caddesi, güneyde Rifat Ilgaz Caddesi, batıda Orhan Gazi Caddesi ile sınırlandırılmış 9890 m²’lik yapı parselinin doğusuna yerleştirilmiştir (Çizim 2, Fot. 6).



Çiz. 2: Vaziyet Planı. (Orhan Gazi İlkokulu Arşivi)



Fot. 6: Orhan Gazi İlkokulu, 207 Ada 1 Parsel (TKGM, 2020)

²⁰ Düzce İl Millî Eğitim Müdürlüğü, 2019. (Düzce İl Millî Eğitim Müdürlüğü İnşaat ve Emlak Şube Müdürlüğü personelleri ile 07 Kasım 2019 tarihinde görüşülmüştür.)



Fot. 7: Orhan Gazi İlkokulu Giriş Cephesi (2018, N. Benli Yıldız)



Fot. 8: Orhan Gazi İlkokulu Giriş Cephesi (2018, N. Benli Yıldız)



Fot. 9: Kuzey Cephesi, 2017 (Orhan Gazi İlkokulu Arşivi)



Fot. 10: Kuzey Cephesi (Orhan Gazi İlkokulu Arşivi)



Fot. 11: Orhan Gazi İlkokulu Giriş ve Yan Cephesi (2018, N. Benli Yıldız)



Fot. 12: Orhan Gazi İlkokulu Yan Cephesi (2018, N. Benli Yıldız)

Okul bahçesine giriş kuzey yönünde bulunan Santral Caddesi'nden sağlanmaktadır. Yapının ana girişi ise; güneyden, simetrik kurguya sahip yapının orta aksından sağlanmaktadır (Fot. 7-8). Kuzey yönünde ise ikinci bir giriş bulunmaktadır. Güney ve kuzey cepheleri arasındaki kot farkı nedeniyle bu cephedeki girişe on iki basamaklı ve giriş aksına göre simetrik iki kollu, ortada sahanlıklı merdivenle ulaşılmaktadır (Fot. 9-10). Üçüncü bir giriş ise batı cephesinden bodrum kata ulaşımı sağlayan servis girişidir (Fot. 11-12).

Kuzey-güney doğrultusunda simetrik kurguya sahip olan yapının kuzeyi yeşil alan, güneyi toplanma alanı olarak planlanmıştır. Toplanma alanının güneyinde yaklaşık 1,5 metrelik kot farkıyla ayrılmış basketbol sahası bulunmaktadır. Bu dönemde; eğitim sistemine yeni giren beden eğitimi dersleri nedeniyle okulların bulunduğu arsaların öğrencilerin spor yapabileceği geniş bahçelere sahip olmasına özen gösterilmiştir²¹.

4.2.1. Plan Özellikleri

Yapının kuzey-güney doğrultusundaki simetri eksenini üzerinde yer alan ana giriş kapısından, düşey sirkülasyonu sağlayan merdivenin de yer aldığı giriş holüne ulaşılmaktadır (Fot. 13). Giriş holünün sağ ve solunda ikişer adet derslik yer alırken, devamında ana sirkülasyon koridoru bulunmaktadır (Fot. 14). Yapının kuzeydoğusunda yer alan derslik özgün halinde içerisinde sahnesi bulunan çok amaçlı salon olarak kurgulanmış olup; ihtiyaç doğrultusunda derslik fonksiyonuna dönüştürülmüştür. Girişin her iki tarafında yer alan dikdörtgen formundaki derslikler, uzun kenarlarından büyük pencere boşluklarıyla aydınlatılmakta iken (Fot.15) köşelerde yer alan derslikler her iki yönden aydınlatılmaktadır (Fot. 16). Böylece her derslik mekânı için en yüksek



Fot. 13: Giriş Holü (2017, H. Ceylan)



Fot. 14: Ana Sirkülasyon Koridoru (2017, H. Ceylan)



Fot. 15: Derslik İç Mekânı (2017, H. Ceylan)



Fot. 16: Köşe Derslik İç Mekânı (2017, H. Ceylan)

21 Işık, 2010.

oranda doğal ışıktan faydalanılmaktadır. Bu dönemde dersliklerin dikdörtgen forma sahip olmasının bir başka nedeni ise; yeni eğitim yapılarının, oturma biçiminin ve ders müfredatının modernleşmesi sonucu yeni kullanılmaya başlanan yazı tahtasının görebilecek şekilde tasarlanmış olmasıdır²⁰. Dersliklerin girişleri, giriş holünden kuzey yönünde ilerlendiğinde ulaşılan ana sirkülasyon koridorundan sağlanmaktadır. Koridor aynı zamanda her iki ucunda yer alan iki adet idari birime ulaşımı da sağlamaktadır. Bu yeni eğitim yapılarının kendi içlerinde yönetim birimleri oluşturularak; müdür ve müdür yardımcılarını tayin edilmiş ve tüm okulların da merkezi bir yönetime bağlanması yönünde adımlar atılmıştır. Bu gelişmelerin mimarideki yansımaları öğretmenler odası, idareci odası gibi mekânlar olarak karşımıza çıkmaktadır²².

Yaklaşık dört metre genişliğe sahip olan koridor, kuzey cephesinde yer alan dört adet pencere sayesinde oldukça aydınlık ve ferah bir etkiye sahiptir (Fot. 14). Ortak sirkülasyon alanlarının geniş tutulmasıyla, tenefüslerde öğrencilere oyun alanları sağlanırken, hava durumunun uygun olmadığı günlerde resmi merasimlerin kapalı mekanlarda yapılabilmesi olanaklı kılınmıştır. Kuzey cephesinde yer alan ikinci giriş de bu koridora açılmaktadır (Çizim 3).

Yapının birinci katında zemin katın planının yinelenildiği görülmektedir. Bodrum katta ise; kantin, spor salonu, aktivite odası gibi ortak alanlar ile ıslak hacimler ve teknik birimler yer almaktadır. Alpagut; Erken Cumhuriyet döneminde inşa edilen eğitim binalarında, dönemin çağdaş eğitim anlayışı ve uzmanlarının ortaya koyduğu programlar doğrultusunda atölye, laboratuvar, spor salonu, konferans salonu, müze gibi yeni işlevlerin bulunduğunu ifade etmektedir²³. Bodrum katta yer alan spor salonu ve aktivite odasının bu anlayış çerçevesinde değerlendirilmesi mümkündür. Yapının özgün halinde binanın dışında yer alan tuvaletler; bodrum katta yapılan tadilatlar sırasında binanın içine alınmıştır²⁴.

4.2.2. Cephe Özellikleri:

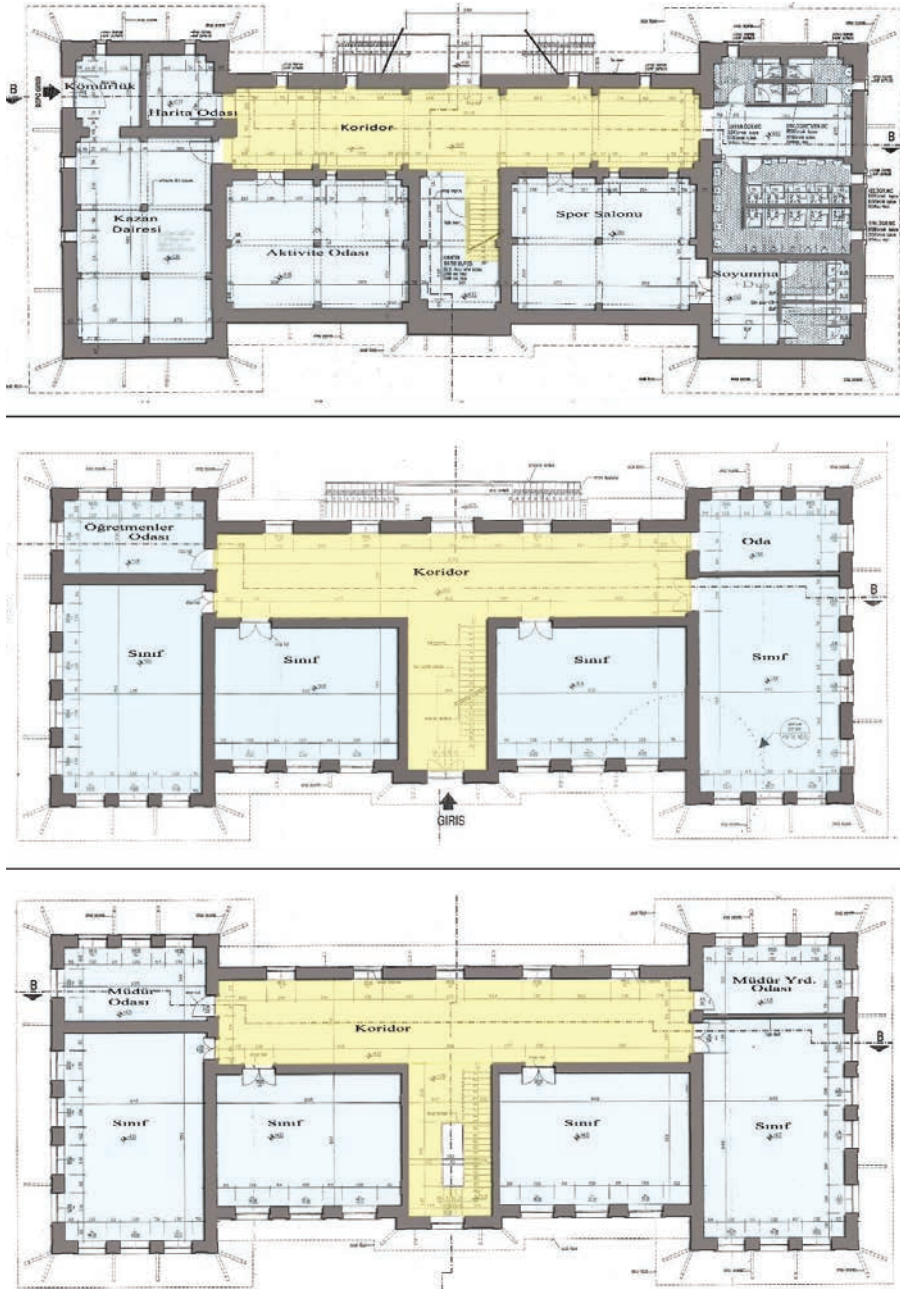
Orhan Gazi İlkokulu'nun cepheleri incelendiğinde; geniş saçakları, çatı payandaları, simetrik kurgu gibi özellikleriyle Birinci Ulusal Mimarlık Döneminin özelliklerini yansıttığı göze çarpmaktadır. Binanın güneyde bulunan ana giriş cephesinde giriş aksının öne doğru çıkma yapması ve çatı saçak üstü kotunun yukarı taşınmasıyla giriş vurgulanarak tanımlı hale getirilmiştir. Benzer şekilde; ön ve arka cephenin köşeleri de öne çıkarılmış ve çatı yüksekliği artırılmıştır. Bu sayede cephede hareketlilik sağlanmış ve kütlede anıtsal bir etki yaratılmıştır (Fot. 17).

Tüm cephelerde, zemin kat pencereleri basık kemerli, birinci kat pencereleri ise çift merkezli teğet kemerlidir. Giriş kapısının yüksekliği de zemin kat pencereleriyle

22 Işık, 2010.

23 Alpagut, 2018

24 Türkgülü, 2019 (31 Ekim 2019 tarihinde; 1972-1984 yıllarında Orhan Gazi İlkokul Müdürlüğü görevini yürüten A. Türkgülü ile görüşülmüştür.)



Çiz. 3: Bodrum, Zemin ve Birinci Kat Planları. (Rölöve projeleri Birikim Mimarlık tarafından hazırlanmış olup; kat planları yazarlar tarafından sadeleştirilerek renklendirilmiştir. Projelere Orhan Gazi İlkokulu Arşivi'nden ulaşılmıştır.)



Fot. 17: Giriş Cephesi (Orhan Gazi İlkokulu Arşivi)

aynı hizada bırakılmış ve basık kemerle bitirilmiştir. Cephelerde çok fazla süsleme ve bezeme bulunmamaktadır. Pencere ve giriş kapısının etrafı formun algılanmasını arttıran beton sövelerle çevrelenmiştir. Birinci kat pencerelerinin alt kısmında dikdörtgen beton elemanlar kullanılmıştır. Kat hizalarında beton kat silmeleri bulunmakta ve bu sayede; kat farklılıkları ile kitle hareketleri çerçeveye alınmaktadır. Cephe hareketlerinin olduğu noktalarda hareketi vurgulayan plaster şeklinde düşey dekoratif elemanlar bulunmaktadır (Çiz. 4-6).

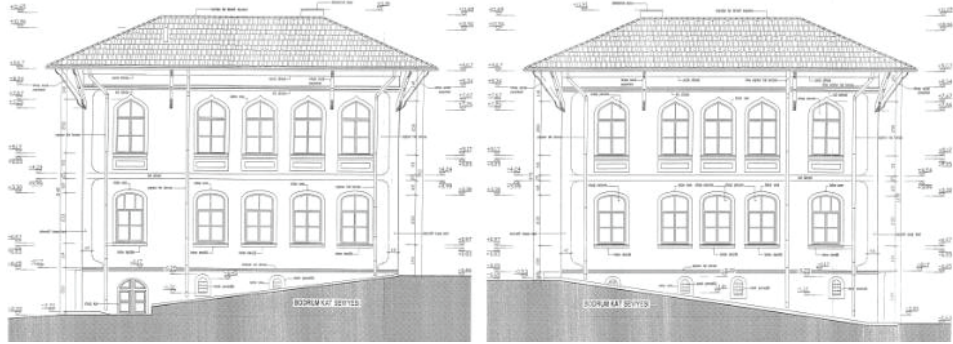
Cephenin bir buçuk metreyi geçen geniş saçakları, ahşap saçak payandaları ve dik açılı ahşap kırma çatısı da binanın karakterini ortaya koyan önemli unsurlardır. Okulun bulunduğu bölgenin Karadeniz iklim koşullarına sahip olduğu düşünüldüğünde, geniş tasarlanan saçaklar bina cephesinin yağmur ve kardan uzak kalmasını da sağlamaktadır.

4.2.3. Strüktür ve Malzeme Özellikleri

Binanın ana taşıyıcı sistemi yığma taştır. Yapılan tadilat çalışmasında; bodrum katta gerekli görülen yerlere betonarme kolon ve kirişlerle duvar ve döşemeler desteklenmiştir. Kat döşemeleri ahşaptır. İç mekânda, yapının özgün halinde bodrum kat zemin kaplaması doğal taş, zemin ve birinci katlar ise ahşap kaplamadır. Tavanlar ahşap kirişli ve ahşap kaplama olup özgün halini korumaktadır. Duvarlar, zemin hizasından, üçte birine kadar yağlı boya, kalan kısım ise iç cephe boyasıyla boyanmıştır. Düşey sirkülasyon öğesi olan merdiven ise ahşap taşıyıcı, basamak ve korkuluğa sahiptir. Pencere ve kapıların tamamı ahşap, pencere denizlikleri mermerdir.



Çiz. 4: Güney Cephe Görünüşü. (Rölöve projeleri Birikim Mimarlık tarafından hazırlanmış olup; projelere Orhan Gazi İlkokulu arşivinden ulaşılmıştır.)



Çiz. 5: Doğu ve Batı Cephe Görünüşleri



Çiz. 6: Kuzey Cephe Görünüşü

Yapının üst örtüsü geniş saçaklı kiremit kaplı kırma çatıdır. Cephelerde, kapı ve pencereler etrafında bulunan beton söveler ile düşey ve yatay vurgusunu güçlendiren beton elemanlar dışında kalan yüzeyler sıva üzeri boya kaplıdır.

5. Sonuç

Cumhuriyetin ilanıyla birlikte gündeme alınan en önemli konuların başında modern bir toplum inşa etmek gelmektedir. Modern toplum inşa etme sürecinin eğitim ve mimari gibi görünür simgeler aracılığıyla gerçekleştirilmesi eğilimi; okul yapılarının inşasını Erken Cumhuriyet Döneminin önemli konularından biri haline getirmiştir. İlköğretimin eğitim sürecinin bel kemiğini oluşturuyor olması ise; ilköğretim yapılarının okul yapıları arasında ayrı bir öneme sahip olmasını sağlamıştır. Cumhuriyet'in ilanından 1930'lara dek devam eden süreçte Birinci Ulusal Mimarlık Döneminin özelliklerine sahip ilkokul yapıları tasarlanmış ve inşa edilmiştir. Bu süre içerisinde en çok uygulanan projelerden bir tanesi Mukbil Kemal Taş tarafından üretilen ve ilk kez Ankara'da Gazi ve Latife Okulları'nda uygulanmış olan projedir. Akçakoca Orhan Gazi İlkokulu, Mukbil Kemal Taş tarafından üretilen tip projenin taşrada tekrar edilmiş bir örneğidir. Orhan Gazi İlkokulu'nun yakın çevresinde aynı tip projeye üretilen okullara rastlanmamış olmakla birlikte, Konya, Denizli, Afyon, Yozgat gibi illerde inşa edilmiş ilkokul ve lise binaları bulunmaktadır. Simetrik kurguya sahip olan yapıda giriş orta eksen üzerinden alınmaktadır. Geniş saçaklı ahşap payandalı çatısı köşelerde ve giriş aksında çıkma yapan, bodrum üzeri iki kattan oluşan yapı Birinci Ulusal Mimarlık Döneminin özelliklerini yansıtmaktadır.

Orhan Gazi İlkokulu'nda eğitim-öğretim faaliyetleri 1929 yılından 2015 yılına kadar eğitim kesintisiz olarak devam etmiştir. Yapı; yüzyıla yakın kullanım süresi içerisinde birtakım onarım çalışmalarına maruz kalmış olmasına karşın özgün mimari kimliği zarar görmemiştir. Aynı aileden birkaç kuşağın bu okuldan mezun olması ve Rıfat Ilgaz gibi Türk edebiyat tarihinin önemli bir isminin okulda görev yapmış olması Orhan Gazi İlkokulu'nun kentlinin hafızasında önemli bir yere sahip olmasını sağlamıştır. Yapı, tescil kararına sahip olması nedeniyle yıkım riskiyle karşı karşıya değildir. Buna karşın 2015 yılından bu yana boş olması, yapının düzenli bakımlarının yapılmasına engel teşkil etmektedir. Erken Cumhuriyet döneminin mimari karakterini yansıtan Orhan Gazi İlkokulu'nun özgün işlevi terkedilmeden korunması ve yaşatılmasının Akçakoca ve Düzce'nin mimari ve toplumsal belleği açısından büyük önem arz ettiği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Akçakoca Kaymakamlığı*. tarihinde www.akcakoca.gov.tr: <http://www.akcakoca.gov.tr/akcakoca-nin-tarihi>, Erişim Tarihi 20.10.2019.
- Alpagut, L. (2018). Üretken Bir Mimar ve Ankara'da Modern Bir Bina: Bruno Taut ve Atatürk Lisesi. *Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Dergisi*, XXVII(1), 135-161.
- Ataşehir Belediyesi. (2020). *Aydın Ilgaz, Babası Rifat Ilgaz'ı Anlattı*. URL: <https://www.atasehir.bel.tr/haber/aydin-ilgaz-babasi-rifat-ilgaz-i-anlattı>
- Bozdoğan, S. (2012). *Modernizm ve Ulusun İnşası* (3. basım). (T. Birkan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları, 31,54,104.
- Cengizkan A. (2003). Mukbil Kemâl Taş (1891-?): Bir Geçiş Dönemi Mimarı. *Arredamento Mimarlık*, (XI), 112-119.
- Deren, S. (2002). *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık*. İstanbul: İletişim Yayıncılık, 384.
- Düzce Taşınmaz Kültür Varlıkları Envanteri* (2014). Düzce: T.C. Düzce Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.
- Işık, G. (2010). *Kayseri'de Erken Cumhuriyet Dönemi Eğitim Yapıları*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erciyes Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, Kayseri.
- Kalıncı, S. (2010). *Akçakoca'nın Tarihi, Sosyo-Ekonomik ve Kültürel Yapısı*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Niğde Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Niğde.
- Kul, F. (2011). Erken Cumhuriyet Dönemi İlkokul Binaları. *Mimarlık Dergisi* (360), 66-71.
- Özlu, Z. (2008). *18. ve 19. Yüzyıllarda Karadeniz'de Bir Kıyı Kenti: Akçakoca*. İstanbul: Yeditepe Yayınevi, 33.
- Sözen, M. (1984). *Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 27-30.
- Sözen, M. & Tapan, M. (1973). *50 Yılın Türk Mimarisi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 186.
- Sumbas, A. (2013). Türk Modernleşmesi'ni Ankara Palas Üzerinden Okumak: "Doğu'dan Batı'ya Açılan Pencere. *Hacettepe Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 31(1), 171-198.
- TKGM (2019). *Tapu ve Kadastro Genel Müdürlüğü Parsel Sorgulama Sayfası*. URL: <https://parselsorgu.tkgm.gov.tr/#ara/idari/135356/207/1/1572300089854> (Erişim: 29.10.2019)
- Türkiye Kültür Portalı (2013). *Orhangazi İlköğretim Okulu - Düzce*. URL: <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/duzce/gezilecekyer/tarih-orhangaz-lkogretim-okulu>, Erişim Tarihi: 28.10.2019.
- Yaldız, E. & Parlak, Ö. (2017). Konya'da Erken cumhuriyet Dönemi İlkokul Yapıları. *Türk İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi*, 175-202.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

Sanat Tarihi Dergisi

ISSN 1300-5707

Cilt: XXIX, Sayı: 2 Ekim 2020

Ege University, Faculty of Letters

Journal of Art History

e-ISSN 2636-8064

Volume: XXIX, Issue: 2 October 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

TR DİZİN
ULAKBİM

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

YENİ BULGULAR IŞIĞINDA İNCİR HANI*



İNCİR KHAN IN THE LIGHT OF NEW FINDS*

Şakir ÇAKMAK**

Öz

Burdur'a bağlı Bucak İlçesi yakınlarında yer alan İncir Hanı, Anadolu Selçuklu dönemi ticari yol ağında önemli bir yeri bulunan Antalya- Eğridir kervan yolu üzerindeki yapılarıdır. Antalya'dan Eğridir'e doğru Evdir ve Kırkgöz hanlarından sonra önce Susuz Hanı daha sonra İncir Hanı yer almaktadır. Her ikisi de Anadolu Selçuklu Sultanı II. Gıyaseddin Keyhusrev döneminde (1237-1246) inşa edilen bu iki yapının sadece kapalı kısımları ayakta. İncir Hanı'nın avlu duvarları kısmen mevcut olmakla birlikte Susuz Hanı'nın avlu duvarlarından iz yoktur. İncir Hanı'nda 1992, 1993, 2000, 2013 ve 2014 yıllarında Burdur Müze Müdürlüğü Başkanlığında yürütülen kazı ve temizlik çalışmaları ile kütüphane ve arşiv araştırmalarında elde edilen bulgular, yapının inşa süreci hakkında önemli bilgiler edinmemizi sağlamıştır. Kazı çalışmaları sonucunda kapalı kısmının inşası 1238-39 yılında tamamlanan yapının avlusunun inşasının yarım kaldığı kesin bir şekilde anlaşılmıştır. Aynı güzergâhta yer alan Susuz Hanı'nda 2007 ve 2008 yıllarında Burdur Müze Müdürlüğü başkanlığında yürüttüğümüz kazı ve temizlik çalışmalarında bu yapının da benzeri bir kaderi paylaştığı, kapalı kısmının inşasının tamamlandığı, avlusunun ise yarım kaldığı saptanmıştır. Susuz Hanı'ndaki çalışmalar sırasında kapalı kısım taçkapısı üzerinde kireç tabakaları nedeniyle daha önce görülemeyen bir kitabe ortaya çıkmış, bu kitabenin İncir Hanı'nın kapalı kısım taçkapısında yer alan ancak daha önce çözülemeyen kitabeye benzer olduğu görülmüştür. Bu kitabelerde Anadolu Selçuklu dönemi yapılarında bugüne kadar rastlamadığımız kâtibü'l imaret / imaret kâtibi şeklinde bir unvan ve Ebu'l Kerem adı yer almaktadır. Bu makalede 2013 ve 2014 yıllarında gerçekleştirdiğimiz kazı ve temizlik çalışmalarında elde edilen bulgulardan hareketle İncir Hanı'nın inşa evreleri hakkında öneriler getirilmekte ve benzerine Susuz Hanı'nda da rastlanan kitabeyle ilişkin değerlendirilmeler yapılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Anadolu Selçuklu, Kervansaray, İncir Hanı, Susuz Hanı, Kâtibü'l İmaret, Ebu'l Kerem

* Bu makale, 16-18 Eylül 2015 tarihlerinde Napoli'de düzenlenen 15. Uluslararası Türk Sanatları Kongresi'nde sunduğum ancak tam metni bildiri olarak yayınlanmayan "*İncir Khan in the Light of Excavations and Documents*" başlıklı bildirimini genişletilmiş halidir.

* The study is extended version of the presentation titled "*İncir Khan in the Light of Excavations and Documents*" that I presented at the 15th ICTA held in Naples on 16-18 September 2015. The full text has not been published before.

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

Abstract

Located near the town of Bucak in the Burdur province, İncir Khan is one of the structures on the caravan route between Antalya and Eğridir, an important route within the road network of the Anatolian Seljuk Period. Travelling from Antalya towards Eğridir the first khan is Emdir, followed by Kırkgöz, Susuz and then comes İncir Khan. The latter two were constructed during the Anatolian Seljuk Period, under the reign of Gıyaseddin Keyhusrev II (1237-1246) and only their enclosed sections have survived to the present day. The courtyard walls of İncir Khan still partly exist whereas there are no traces of any courtyard walls at Susuz Khan.

The finds unearthed at İncir Khan during excavation and cleaning works conducted under the directorship of Burdur Museum in 1992, 1993, 2000 and 2014 followed by detailed research in libraries and archives enabled us to gain important information concerning the construction process of the structure. As a result, it was understood that the construction of the closed section was completed in 1238-39 while the courtyard was never completed. Likewise, excavation and cleaning works in Susuz Khan, also conducted by the Burdur Museum in 2007 and 2008 showed that this structure shared the same fate as İncir Khan, in that the construction of its closed part was completed but the courtyard remained unfinished. During excavations in Susuz Khan, an inscription that had not been seen before due to extreme lime incrustation was revealed on the portal of its closed section. It has since been understood that this inscription is similar to the undeciphered one on the portal of the closed section of İncir Khan. These inscriptions carry the title *kâtibü'l imaret* and the name Ebu'l Kerem. Such a title and name had not been encountered until today on the structures of Anatolian Seljuk period.

This article presents proposals about the construction stages of İncir Khan based on the finds unearthed in the excavation and cleaning works of 2013 and 2014 besides discussing and interpreting the aforementioned inscription.

Keywords: *Anatolian Seljuk, Caravanserai, İncir Khan, Susuz Khan, Kâtibü'l İmaret, Abu'l Kerem*

Giriş

Burdur'a bağlı Bucak İlçesinin yaklaşık 3 km. kuzeybatısında yer alan ve Antalya-Eğirdir kervan yolu üzerinde, Evdir Hanı, Kırkgöz Hanı ve Susuz Hanı'ndan sonra dördüncü menzil durumunda bulunan İncir Hanı, kapalı ve açık olmak üzere iki kısımdan oluşan "avlulu hanlar" grubuna ait bir yapıdır¹ (Şek. 1). Anadolu Selçuklu Sultanı II. Gıyaseddin Keyhusrev tarafından inşa ettirilen yapının kapalı kısmının inşası, taçkapıdaki kitabeye göre 636/1238-39 yılında tamamlanmıştır. Yapının tüm duvarları, tonozlar ve taşıyıcılar, yöreye özgü devşirme traverten bloklarla kaplanmıştır. Yapının çevresinde halen mevcut çok sayıda devşirme blok, malzemenin yakın çevredeki bir antik kentten taşındığını, tıraşlanarak yapıda yeniden kullanıldığını göstermektedir. Rahmi Hüseyin Ünal, yapıda mevcut Latince yazıtlar ve S. Mitchell'in verdiği bilgilere dayanarak devşirme malzemenin Kremna antik kentinden getirilmiş olabileceğine işaret etmektedir².

Rahmi Hüseyin Ünal, hanın inşasından sonra burada bir pazar yeri oluştuğunu ve 121 numaralı 929/1522 tarihli tapu tahrir defterinde de "İncürlü Mezrası" ve "Bazar-ı İncir" gibi ifadelerle rastlandığını belirtmektedir³. Gerçekten de 19. yüzyıla ait çeşitli belgelerde, Hamid Sancağı'na bağlı kazalar arasında "İncir Pazarı" adı sıkça geçmektedir⁴. Dolayısıyla Ünal'ın belirttiği gibi hanın inşasından sonra bu mevkide bir pazar yeri oluştuğu, İncir Pazarı adını alan bu oluşumun sonraki yüzyıllarda bir kaza merkezi haline geldiği anlaşılmaktadır.

Avluda Gerçekleştirilen Kazı ve Temizlik Çalışmaları

1992 yılında başlanılan ve aralıklarla ancak 2014 yılında tamamlanabilen kazı çalışmaları öncesinde avlunun mekân organizasyonu hakkında kesin bir bilgiye sahip değildik⁵ (Fot. 1, 2). Çalışmalar sonucunda mekân organizasyonuna ilişkin yeterli veriye ulaşıldığı gibi avlunun inşasının yarım kaldığı da kesin bir şekilde anlaşılmıştır (Fot. 3).

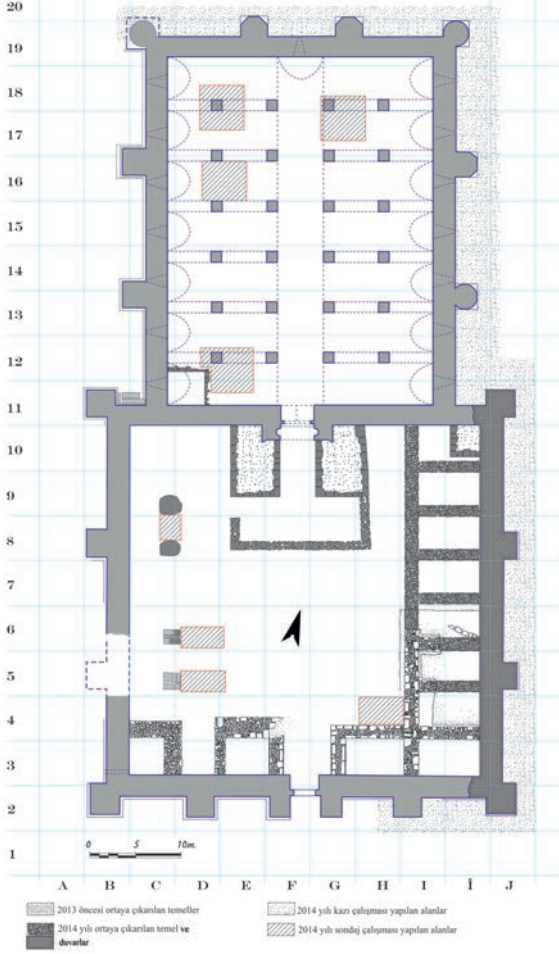
1 İncir Hanı hakkındaki en kapsamlı yayınlar, yapıda 1992, 1993 ve 2000 yıllarında Burdur Müzesi'nce gerçekleştirilen kazı çalışmalarının bilimsel danışmanlığını yürüten Prof. Dr. Rahmi Hüseyin Ünal'a aittir. *Bk.* Ünal, 1993, 399-422; Ünal, 1996, 117-129; Ünal, 1999, 695-705; Ünal, 2007, 305-319. *Ayrıca bk.* Erdmann, 1961; Erdmann, 1961a; Demir, 1989, 8-12; Mülayim, 1995, 73-78; Duymaz, 1995; Duymaz, 2002, 19-24.

2 Ünal, 2007, 306-307.

3 Ünal, 2007, 318.

4 Demirkol, 2014, 139-154; Uysal, 2010, 103-119.

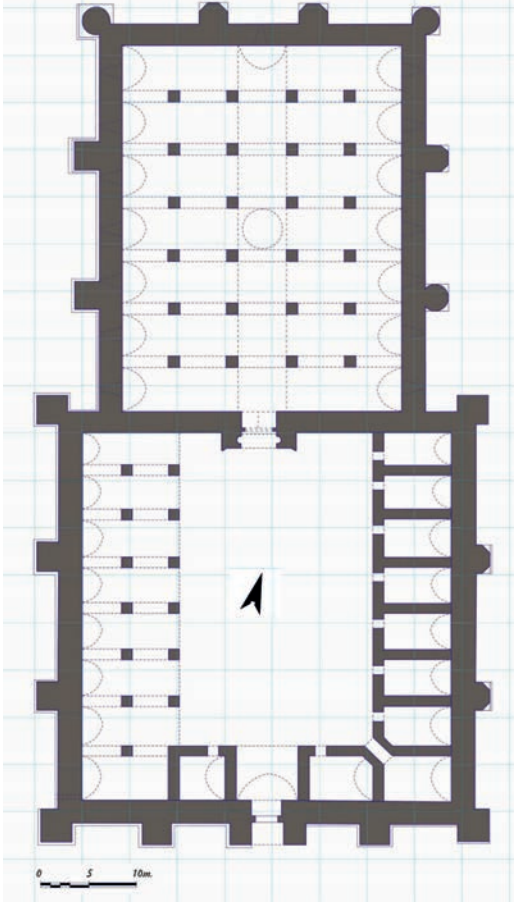
5 İncir Hanı'nda 1992, 1993 ve 2000 yıllarında gerçekleştirilen kazı çalışmaları Burdur Müze Müdürlüğü başkanlığında Prof. Dr. Rahmi Hüseyin Ünal'ın bilimsel danışmanlığında yürütülmüştür. 2013-2014 yılı kazı çalışmaları ise yine Burdur Müze Müdürlüğü başkanlığında, şahsım ve Dr. Öğretim Üyesi Ertan Daş'ın bilimsel danışmanlığında gerçekleştirilmiştir. Çalışmalarda Sanat Tarihçiler İsmail Alp ve Semih Seçkin alan sorumlusu olarak görev almıştır. Sanat Tarihçiler Oktay Orhanlı ve Ahmet Yılmaz da çalışmaların bir bölümüne alan sorumlusu olarak dâhil olmuştur. 30 işçi ile yürütülen çalışmaların finansmanına yönelik koordinasyon, Akdeniz Üniversitesi Mimarlık Fakültesi öğretim üyesi Dr. Öğretim Üyesi İbrahim Bakır tarafından sağlanmıştır. Başta Antalya Vakıflar Bölge Müdürlüğü yetkilileri ve Burdur Müze Müdürü Arkeolog Hacı Ali İkinci olmak üzere çalışmalarda emeği geçen herkese teşekkürü borç bilirim.



Şek. 1: Rölöve planı.
(Çizim: E. Daş)

Avlunun ana cephesi durumundaki güney cephesinin kazı ve temizliği, 1992 ve 1993 yıllarında gerçekleştirilmiş, ortalama 1.50 m'lik bölümünün korunmuş olduğu anlaşılmıştı. Cephenin ortasında taçkapağa ait yan kanatlar, bu kanatların iki yanında ve cephenin köşelerinde kare kesitli birer payanda ortaya çıkarılmıştı.

Batı cephesinin kazı ve temizliği de aynı yıllarda gerçekleştirilmiş, batı duvarının olasılıkla tarımsal faaliyetler nedeniyle büyük ölçüde tahrip olduğu görülmüştü (Fot. 4). Duvar üzerinde güney ve kuzey köşedekiler de dâhil olmak üzere toplam dört payanda bulunduğu anlaşılrsa da, güneyden kuzeye doğru ikinci payandaya ilişkin hiçbir iz kalmamıştır. Kalan izlerden diğer üç payandanın kare kesitli oldukları anlaşılmaktadır. Günümüze ulaşamayan payandanın da simetri gereği diğerleri gibi kare kesitli olduğunu kabul etmek mümkündür.



Şek. 2: Restitüsyon planı.
(Çizim: E. Daş)

Avlunun doğu cephesi, doğu-batı yönlü eğim ve doğudan geçen yolun zamanla yükselmesi nedeniyle tamamen toprak altında kalmıştır. Doğu cephesi boyunca yapılan kazı çalışmaları sonucunda, kuzey ve güney köşedekiler dâhil, cephe üzerinde dört payanda bulunduğu, köşedekilerin kare kesitli, kuzeyden güneye doğru ikinci payandanın beş kenarlı olduğu anlaşılmıştır (Fot. 5). Güneyden kuzeye doğru ikinci payandanın kare kesitli pabuçlarına ulaşılsa da üst kesiminin korunamadığı görülmüştür. Ancak aradaki diğer payandanın beş kenarlı olması, simetri gereği bu payandanın da aynı formda olması gerektiğini düşündürmektedir.

Avlunun iç kesimi, özellikle doğudaki eğim nedeniyle sürüklenen toprak ve taşlarla ortalama 4.00m dolmuş durumdaydı (Fot. 2). Çalışmalar sonucunda, avlunun batı kesiminde iki ayak sırasına sahip bir revak, doğu kesiminde dikdörtgen planlı sekiz hücre, kuzeyde ise ortada giriş eyvanı ve iki yanında birer hücrenin yapımının tasarlandığı anlaşılmıştır (Şek. 2).

1992, 1993 ve 2000 yılı çalışmalarına avlunun güneybatı kesiminden başlanmış ve güneybatı köşede bir tahliye kanalı; güney cephedeki giriş eyvanının batısında yapımı tasarlanan kapalı mekânın temel izleri ile avlunun doğu duvarı önünde yer alması gereken mekânların, güneyden itibaren ilk üçünün temel izlerine ulaşılmıştır. 2013 yılı çalışmalarına 1992 ve 1993 yıllarında ortaya çıkarılan temel izleri dikkate alınarak başlanmış ve bu temele ilişkin kotlar takip edilmiştir. 2014 yılı çalışmalarında bu kotların özgün zemin kotunun bir miktara altında kaldığı görülmüştür. Ancak temel kotlarının takip edilmesi, avlunun batı kesiminde yapımı planlanan revaka ait ayaklardan dördünün temellerine ulaşılmasını sağlamıştır (Fot. 6).

Avlunun batı kanadında ortaya çıkarılan ayak temellerinden güneyde yer alan ikisi 1.90 x 1.75 m boyutlarındadır ve devşirme traverten bloklarla örülmüştür (Fot. 7). Güneyde kalan diğer ikisi ise traverten blok kullanılmadan harç ve moloz taşlara inşa edilmiştir. Bu dört ayak temelinin dışında revakın kuzey ve güney uçlarında ve dört ayak arasında birer ayak temeli daha bulunması gerekirken bu uygulamanın da tamamlanamadan yarım kaldığı anlaşılmaktadır. Bunların yanı sıra revakın doğu kanadında da ikinci bir ayak sırası olması gerekirken bunlardan hiçbirinin temelinin örülemediği görülmektedir. Bu konuda veri elde edebilmek amacıyla güneydeki iki ayak temelinin doğusunda yapılan sondajlarda herhangi bir temel izine rastlanmamıştır. Bu verilerden hareketle avlunun batı kanadında iki sıra halinde yedişer ayakla taşınan doğu-batı yönde tonozlarla örtülü bir revak yapımının planlandığı, ancak yarım kaldığı kesin bir şekilde söylenebilmektedir.

2014 yılı çalışmalarında, avlunun doğu kanadında sekiz kapalı mekânın mütemadi temellerine ulaşılmıştır (Fot. 8). Mekânların uzunlukları doğu-batı yönde 6.50m'dir. Genişlikleri ise 3.25 m - 3.40 m arasında değişmektedir. Doğu duvarı üzerinde, kapalı kısmın güney duvarına 8.55 m mesafede, mütemadi temelin hemen üzerinde pişmiş topraktan bir su künkü ortaya çıkarılmıştır (Fot. 9). Handaki su ihtiyacını karşılamaya yönelik olarak döşenen bu sistemin, bulunduğu nokta itibarıyla kapalı mekânların zeminin altından geçirilmesinin planlandığı akla gelmektedir. Kuzeydoğu köşede, kapalı kısmın güney duvarına bitişik durumdaki mekânın köşesinde, 3.00 x 2.50 m boyutlarında dikdörtgen bir kütle ortaya çıkarılmıştır (Fot.10). Sonuç itibarıyla avlunun doğu kanadında doğu-batı yönlü tonozlarla örtülü dikdörtgen planlı sekiz mekânın yapımının tasarlandığı netlik kazanmıştır.

Avlunun giriş eyvanının da bulunduğu güney kanadında eyvanın iki yanında, bir diğer deyişle batıdaki revak ve doğudaki kapalı mekânlardan kalan alanda doğu-batı yönlü tonozlarla örtülü birer kapalı mekânın yapımının tasarlandığı anlaşılmaktadır (Şek.2).

Avluda gerçekleştirilen çalışmalarda ortaya çıkarılan en ilginç buluntulardan biri de kapalı kısım taçkapısına yaslanmış vaziyette inşa edilmiş dikdörtgen mimari unsurlar olmuştur (Fot. 11). Bir benzerine avlunun kuzeydoğu köşesindeki mekânda da rastladığımız bu unsurlardan batıdaki 8.15x5.40m, doğudaki 7.50x5.10m boyutlarındadır. Batıdaki ortalama 1.90m, doğudaki ise 2.45m yükseklikte korunmuştur. Bu mimari unsurların duvarlarının dış yüzünü düzgün kesilmiş blokların oluşturduğu, iç kısımlarının da harçlı küçük taşlarla tamamen doldurulduğu görülmektedir. Bu unsurların, taçkapının

iki yanında yer alması ve içlerinin tamamen dolu olması, kapalı birer mekândan ziyade güvenlik amaçlı birer kule olduklarını akla getirmektedir. Kulelerin kapalı kısım duvarına yaslanması ve avlunun özgün zemin kotuna oturması, inşai faaliyetin yarım kalmasından hemen sonra yapıldıklarını ortaya koymaktadır. Anadolu Selçuklu dönemi hanlarında öncelikle kapalı kısmın inşa edilerek kullanılmaya başladığı, bir yandan da avlu kısmının inşasına devam edildiği bilgimiz dâhilindedir. Doğudan batıya doğru eğimli bir arazi üzerine oturan ve yola göre çukurda kalan yapının kapalı kısım taçkapısının iki yanına ve avlunun kuzeydoğu köşesine yerleştirilen bu kulelerin güvenlik amacıyla yapılmış olduklarını kabul etmek, şimdilik kaydıyla mümkün görünmektedir.

Avluda yürüttüğümüz kazı çalışmalarında mekân organizasyonuna ilişkin verilerin yanı sıra in-situ olmayan çok sayıda mimari parça da bulunmuştur. Bir kısmı süslemeli olan bu parçalar da yapının yarım kalmışlık sürecinin önemli birer göstergesidir (Fot.12).

Kapalı Kısım

Kapalı kısmın doğu, batı ve kuzey cephelerinde, avlu cephelerinde olduğu gibi çeşitli formlarda payandalara yer verilmiştir. Doğu cephesinde mevcut üç payandadan ortadaki beş kenarlı, diğer ikisi silindirik kesitlidir. Kazı çalışmaları sonucunda, arazideki eğim nedeniyle büyük ölçüde toprak altında kalmış durumdaki payandaların pabuç kısımlarına ulaşılmıştır (Fot.13).

Batı cephesinde yer alan üç payandadan kuzey köşedeki silindirik kesitli, diğer ikisi kare kesitlidir (Fot.14,15). Kuzey cephesi, 1990'lı yılların başında gerçekleştirilmesi planlanan restorasyon faaliyetinin başlangıcında uygulamacı tarafından kaplama malzemeleri sökülme suretiyle büyük ölçüde tahrip edilmiş ve bu nedenle çalışmalar durdurulmuştu. 2014 yılında, cephe boyunca yığılı durumdaki kaplama malzemeleri kısmen kuzeye doğru çekilerek payandaların pabuç kısımları ortaya çıkarılmıştır. İki köşede yer alan payandalar silindirik kesitli, ortadaki iki payanda ise beş kenarlıdır (Fot.16).

Kapalı kısma güney cephesinin ortasında yer alan taçkapıdan girilmektedir (Fot.17,18). Taçkapı, gerek istiridye kabuğu formlu kavsarası, gerekse kavsara kuşatma kemeri başlangıcında yer alan ve II. Gıyaseddin Keyhusrev'in arması olduğu kabul edilen aslan ve güneş figürleriyle Anadolu Selçuklu dönemi taçkapıları arasında özel bir yere sahiptir. Taçkapı çerçevesinin üst kesimi günümüze ulaşmamıştır. Çerçeve üzerindeki iki şeritte ve kavsara kuşatma kemeri üzerinde geometrik örnekle süslemelere yer verilmiştir. Silindirik kesitli köşe sütunçeleri, plastik etkisi yüksek başlıklarıyla dikkat çekici birer görünüm kazanmıştır. Başlıkların hemen üzerinde yer alan, lotus ve palmet motifleriyle bezeli gülbezekler de taçkapı süsleme programının en vurgulu unsurları arasındadır. Ana niş yan yüzlerinde yarım sekizgen kesitli bir niş ve çeyrek küre şekilli kavsaraya sahip birer mihrabiye vardır (Fot.19). Kavsara ve nişlerde ciddi bozulmalar görülmektedir. Mihrabiyelelerin üst kesiminde, birbirine kıvrım dallarla bağlanmış iri rumiler bulunmaktadır.

Günümüze önemli ölçüde sağlam olarak ulaşan kapalı kısım, kuzey-güney yönlü bir çapraz sahnin ve bunun iki yanında doğu-batı yönlü yedişer yan sahninden oluşmaktadır (Fot. 20, 21). Tüm sahninler sivri kemerli tonozlarla örtülüdür. Çapraz sahnin ortasında

bir kubbenin varlığı anlaşılacakla birlikte günümüze ulaşamamıştır. Tonzolar devşirme düzgün traverten bloklarla örülmüş kare kesitli yirmi dört ayakla taşınmaktadır. Yan sahnin tonozlarından birinin ortasında, devşirme traverten blok üzerine işlenmiş bir mask bulunmaktadır (Fot.22).

2014 yılı çalışmalarına kadar, avlu zemin kotu net bir şekilde gözlenemediği için kapalı kısmın zemin kotu hakkında kesin bir fikir yürütmek mümkün değildi. 2014 yılı çalışmalarıyla avlu kotunun kesinleşmesi ve kapalı kısım taçkapısının eşik seviyesine ulaşılması, kapalı kısmın zemin kotunda da yükselme olduğunu ortaya çıkarmıştır. Kapalı kısım zemin kotu hakkında daha kesin verilere ulaşmak ve varsa yan sahnin sekileri hakkında fikir edinebilmek amacıyla dört noktada sondaj çalışmaları yapılmış ve zemin kotundaki yükselmenin ortalama 80cm olduğu anlaşılmıştır (Fot.23). Sondaj noktalarında ana sahnin iki yanındaki sahnelerde olması beklenen sekilere dair herhangi bir ize ulaşamamıştır. Bu durum, avlusu yarım kalan yapının sekilerinin de yapılamamış olabileceği ihtimalini akla getirirse de ancak kapalı kısım kazısının tamamlanmasıyla netlik kazanabilecektir. Ana sahnin kuzeydoğusunda gerçekleştirdiğimiz sondajda ayağın temel pabucu seviyesinde ortaya çıkan kısmen korunabilmiş durumdaki moloz taş döşeme, şimdilik kaydıyla kapalı kısım zemin döşemesinin niteliği hakkında fikir yürütmemize imkân veren tek veridir. Kapalı kısmın kazısının, restorasyon çalışmaları öncesinde tamamlanması planlanmaktadır.

Kapalı kısmın güneybatı köşesinde, iç duvarları sıvalı bir havuz bulunmaktadır (Fot.24). Bulunduğu nokta ve boyutları itibariyle kapalı kısımda yüklü hayvan dolaşımını engelleyecek bir kesimde yer alması, havuzun yapıyla çağdaş olmadığını göstermektedir. Ayrıca havuzu kuzey ve doğudan sınırlayan moloz taş duvarların yüksekliğinin bugünkü zemin kotuyla aynı seviyede olması, yapıya göre hayli geç bir tarihte, yani zemin kotunun bugünkü seviyeye ulaştığı dönemde inşa edildiğini düşündürmektedir.

Kapalı kısım çatısı, yoğun toprak tabakası ile dolmuş durumdadır. Toprak tabakasının tümüyle alınmasının yaratabileceği statik sorunlar dikkate alınarak sadece güneydoğu köşedeki iki noktada temizlik çalışması gerçekleştirilmiş ve yan sahnin tonozları arasına oldukça düzenli su tahliye kanalları açıldığı ve bu kanalların çörtlenlere bağlandığı görülmüştür. Ayrıca çatının kenarlarda düzgün kesme taşlarla inşa edilmiş parapetlerle çevrelediği anlaşılmıştır. Yağmur sularının tahliyesinde kullanılan çörtlenlerden bazılarının ahır cephelerinde mevcut payandalara denk gelmeleri nedeniyle bir miktar yana kaydırıldığı dikkati çekmektedir.

Küçük Buluntular

2013 ve 2014 yıllarında avlu, cepheler ve kapalı kısımda gerçekleştirilen kazı çalışmalarında çok sayıda küçük buluntu ele geçirilmiştir. Bu buluntuların önemli bir kısmını sikkeler oluşturmaktadır. Ele geçirilen sikkelerin büyük bir kısmı Osmanlı dönemine, bir kısmı ise Bizans, Anadolu Selçuklu ve Beylikler dönemlerine aittir (Fot.28). Sikkelerin yanı sıra bakır mühür, bakır yüzük ve kemik ağırşak gibi objeler çalışmalarda bulunan diğer küçük buluntulardandır (Fot.29). Buluntuların bir kısmını da çeşitli

tekniklerde sırlı ve sırsız seramikler oluşturmaktadır⁶ (Fot. 30). 13-14. yüzyıl Selçuklu ve Beylikler dönemine ait olduğunu düşündüğümüz örneklerin yanı sıra 18. yüzyıla ait Kütahya üretimi Osmanlı seramikleri ve 19. yüzyıla ait lüleler ve yukarıda bahsettiğimiz sikke ve diğer metal objeler, yapının yüzyıllar boyunca işlevini sürdürdüğünün en somut kanıtlarıdır. Küçük buluntulara ilişkin çalışmalarımız devam etmektedir.

Kitabeler

Yapıda biri kapalı kısım taçkapısının basık kemerli giriş açıklığının üst kesiminde, diğeri aynı taçkapının doğu sövesi üzerinde olmak üzere iki kitabe bulunmaktadır. Giriş aralığının üst kesiminde yer alan dört satırdan oluşan Arapça kitabenin (Fot.28) Türkçe'ye çevirisi şöyledir:

*Bu mübarek hanın inşa edilmesini en büyük Sultan, Ulu Şahinşah, ümmetlerin Efendisi, Arapların ve Acemlerin sultanlarının Efendisi, karanın ve iki denizin Sultanı, zamanın Zülkarneyni, İkinci İskender, Selçuklu hanedanının tacı, Halife'nin ortağı, dünyanın ve dinin yardımcıısı, Ebulfeth Keyhusrev bin Keykubad bin Keyhusrev 636 (1238-39) yılında emretti.*⁷

Taçkapı doğu sövesi üzerinde yer alan kitabe, celî sülüs yazı türüyle kabartma tekniğinde yazılmış iki satırdan oluşan Arapça bir kitabedir. Erdmann, kitabenin ilk satırını “*Kânet'ü-l İmaret el mübarek(e)*” şeklinde okuyarak bir onarım kitabesi olduğunu ileri sürmüştü, ikinci satırı çözümleyememiştir⁸. Ancak noktalama işaretleri, kitabenin ilk sözcüğünün “kâtib” olduğuna şüphe bırakmamaktadır. Nitekim 1992-1993 yıllarında gerçekleştirilen kazı ve temizlik çalışmaları sırasında kitabeyi inceleyen Prof. Dr. Rahmi Hüseyin Ünal da bu sözcüğün “kânet” olamayacağını belirterek hatayı düzeltmiş, ancak aşınmış olması nedeniyle ikinci satır çözümlenememiştir⁹.

2008 yılında aynı güzergâh üzerinde yer alan Susuz Hanı avlusunda Burdur Müzesi başkanlığında gerçekleştirdiğimiz kazı ve temizlik çalışmaları sırasında taçkapı sövelerinde biriken kireç tabakalarının temizlenmesi sonucu, kuzey söve üzerinde, dikdörtgen bir levha içerisinde celî sülüs yazı türüyle kabartma olarak tek satır halinde hakkedilmiş Arapça bir kitabe ortaya çıkmıştır (Fot. 29) (Şek.3). Daha önce hiçbir araştırmacı tarafından görülmeyen kitabenin metni, okunuşu ve Türkçeye çevirisi şöyledir¹⁰:

6 Kazı çalışmalarında bulunan pişmiş toprak malzemelerin tanımlanmasında yardımcı olan Doç. Dr. Sevinç Gök İpekçioğlu'na teşekkür ederim.

7 Ünal, 2007, 310.

8 Erdmann, 1961, 110.

9 Ünal, 2007, 310.

10 İncir Hanı ve Susuz Hanı taçkapı sövelerinde yer alan kitabelerin telaffuzu konusunda yardımlarını esirgemeyen Prof. Dr. Abdülhamit Tüfekçioğlu ve Doç. Dr. Kemal Özkurt'a teşekkürü borç bilirim.

كاتب العمارة ابو الكرم بن سالار

Kâtibü'l-İmâratı Ebu'l-Kerem bin Sâlâr.

İmaretin kâtibi Sâlâr oğlu Ebu'l Kerem'dir.

Susuz Hanı'nda ortaya çıkan kitabenin de *Kâtibü'l-İmâret unvanıyla* başladığının anlaşılması üzerine yaptığımız karşılaştırma sonucunda İncir Hanı'ndaki kitabenin ikinci satırı da çözümlenmiştir. Kitabenin (Fot.30) (Şek.4) metni, okunuşu ve Türkçe'ye çevirisi şu şekildedir:

كاتب العمارة المبارك
ابو الكرم بن سالار الديبانا(وى)

*Kâtibü'l-imâratı'l-mübâreketi
Ebu'l-Kerem bin Sâlâr ed-Dabana(vi).*

Mübarek imaretin kâtibi Dabana(lı) Sâlâr oğlu Ebu'l Kerem'dir.

Sanatçı kitabeleri günümüze ulaşabilen Anadolu Selçuklu dönemi yapıları arasında “*Ebu'l Kerem bin Sâlâr*” adı ile “*katib'ül imaret*” unvanına sadece bu iki yapıda rastlanmaktadır. İmaret kâtibi şeklinde çevirebileceğimiz *katib'ül-imaret* unvanı sadece bir mimarı değil yapım organizasyonunun başındaki kişiyi tanımlayan bir unvan olmalıdır. Günümüze ulaşabilen kitabelerde “amel-i” gibi yaptı anlamına gelen fiillerle birlikte, “üstad”, “benna”, “mimar” ve “mühendis” gibi yapı sanatçısı unvanları ve “ala yed-i”, “mütevelli”, “el-vekil”, “nazar” ve “nezarete” gibi yapım yöneticisi unvanlarına rastlanmakta¹¹, “kâtibü'l imaret” şeklinde bir unvanla ise sadece bu iki yapıda karşılaşılmaktadır. Bu unvanın, “benna”, “mimar” ya da “üstad” gibi bir yapı sanatçısından öte, inşaat sürecinin tüm aşamalarından sorumlu bir yapım yöneticisini tanımlayan “ala yed-i”, “mütevelli”, “el-vekil” gibi bir unvan olması muhtemeldir. Kâtib unvanına 18.-19. yüzyıl Osmanlı mimarlık örgütlenmesinde de rastlanmakla birlikte bunların görevlerinin yapım yöneticiliği olmadığı, sadece kayıt tutmakla görevli kişiler oldukları anlaşılmaktadır¹².

Kitabelerden Ebu'l Kerem'in babasının adının *Sâlâr* olduğu anlaşılmaktadır. Bu sözcük daha çok kumandan, baş, reis, lider anlamlarında idari ve askeri bir unvan olarak kullanılmakta, kişi adı olarak da kullanılabilir¹³.

11 Anadolu Selçuklu Dönemi yapı sanatçıları hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Bayburtluoğlu, 1993; Sönmez, 1995.

12 Dündar, 2000, 44-95.

13 Usta, 2019, 456-457.



Şek. 3: Susuz Hanı taçkapı sövesindeki kitabe. (Çizim: M. Erşed Tokat)



Şek. 4: İncir Hanı taçkapı sövesindeki kitabe. (Çizim: M. Erşed Tokat)

İncir Hanı'ndaki kitabenin ikinci satırının son kelimesi, son kısmı kırılmış olmakla birlikte "Dabana" şeklinde okunabilmektedir. Bu kelimenin, kimliği hakkında herhangi bir bilgiye sahip olmadığımız, Ebu'l Kerem'in memleketini tanımlayan bir kelime, yani "Dabanavi" olabileceği akla gelmektedir. Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde yer alan tarihsiz bir belgede "Karahisar-ı Behramşah Kazası, Dabana Karyesi" şeklinde bir kayıt bulunmaktadır¹⁴. Bugün Yozgat Kadışehri'ne bağlı Çamsaray'ın eski adı Dabana'dır¹⁵. Kitabede adı geçen Dabana'nın bu yerleşim olabileceği akla gelse de şimdilik kaydıyla güvenilirlikten uzak, araştırmaya muhtaç bir konudur.

14 Devlet Arşivleri Başkanlığı - Osmanlı Arşivi, ML. VRD. TMT. d..., no:13834.

15 Şahin, 2017, 119.

Sonuç

1992 yılında başlayan, aralıklarla 2014 yılına kadar devam eden kazı çalışmaları, İncir Hanı'nın kapalı kısmının inşasının 1238-39 yılında tamamlanmasına karşın avlusunun yarım kaldığını kesin bir şekilde ortaya koymuştur. Bununla birlikte kazı çalışmaları, nasıl bir avlunun tasarlandığı konusunda kesin verilere ulaşılmamasına da imkân sağlamıştır. Çalışmalarımız, bu önemli mimari bulguların yanı sıra “Kâtibü'l İmaret” şeklinde bir unvan ve “Ebu'l Kerem bin Salâr” adlı mimar ve/veya yapım organizatörünü de literatüre kazandırmıştır.

Avlunun yarım kalmasının nedeni, yapının inşa sürecinin devam ettiği yıllarda yaşanan Babaî isyanları (1240) ve Köseadağ Savaşı'nın (1243) yarattığı kargaşa olmalıdır. Kazı çalışmalarında elde edilen buluntular, kapalı kısım ve yarım kalan avlunun yüzyıllar boyunca kullanılmasına karşın, eski refah ortamının sağlanamaması nedeniyle tamamlanması yoluna da gidilmediğini göstermektedir. Benzer bir durum, aynı kervan yolu üzerinde, Bucak'a 15 km. mesafedeki Susuz Hanı için de geçerlidir. 2008 yılında Burdur Müze Müdürlüğü başkanlığında ve bilimsel danışmanlığında gerçekleştirilen kazı çalışmaları, İncir Hanı ile aynı yıllarda inşasına başlanan bu hanın da avlusunun yarım kaldığını ve sonrasında tamamlama yoluna gidilmediğini kanıtlamıştır¹⁶. Bu durum, bugüne kadar mimari özellikleri ve zengin süslemeleriyle tanınan İncir Hanı ve Susuz Hanı'nın, Anadolu Selçuklu döneminde huzur ve refah yıllarından, kargaşa ve çöküş yıllarına geçişi simgeleyen yapılar olduğunu da ortaya koymaktadır.

16 Ekinci, Ergin ve Çakmak, 2009, 184-188.

KAYNAKÇA

- Bayburtluoğlu, Z. (1993). *Anadolu'da Selçuklu Dönemi Yapı Sanatçıları*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Demir, A. (1989). Anadolu Selçuklu Hanları, İncir Hanı. *İlgi*, 56, 8-12.
- Demirkol, K. (2014). Hamid Sancağı Temettuat Tahriri Masârifât Defteri Üzerine bir Değerlendirme (1845-1848). *Tarihin Peşinde Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11, 139-154.
- Devlet Arşivleri Başkanlığı - Osmanlı Arşivi, *Maliye Nezareti, Varidat Muhasebesi, Temettuat Kalemi Defterleri* (ML. VRD. TMT. d..., no:13834).
- Duymaz, A. Ş. (1995). *Isparta-Antalya Arasında Yer Alan Anadolu Selçuklu Hanlarından İncir Hanı*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Duymaz, A. Ş. (2002). Anadolu Selçuklu Devleti Ticaret Hayatının Günümüze Yansımalarının Mimari Bir Örneği: İncirhan, *Burdur Araştırmaları*, 3, 19-24.
- Dündar, A. (2000). *Arşivlerdeki Plan ve Çizimler Işığında Osmanlı İmar Sistemi (XVIII. ve XIX. Yüzyıl)*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ekinci, Ergin ve Çakmak (2009). Susuz Han 2008 Yılı Kazı Çalışmaları. *Anmed Anadolu Akdenizi Arkeoloji Haberleri* 7, (184-188). İstanbul.
- Erdmann, K. (1961a). *Das Anatolische Karavansaray des 13. Jahrhunderts*, Teil I, Katalog: Text, Berlin.
- Erdmann, K. (1961b). *Das Anatolische Karavansaray des 13. Jahrhunderts*, Teil I, Katalog: Abbildungen, Berlin.
- Mülayim, S. (1995). İncir Hanı Rumilerinde Asiyatik Bir Unsur. *V. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri* (73-78). Konya.
- Sönmez, Z. (1995). *Başlangıcından 16. Yüzyıla Kadar Anadolu Türk- İslam Mimarisinde Sanatçılar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Şahin, M. (2017). Kadışehri İlçesinin Deveci Dağı Eteğindeki Altı Köyün Tarihi, Halk Hekimliği, Yemekleri, İnanışları ve Yerel Kelimeleri. *Sinop Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (1/1), 115-154.
- Usta, A. (2019). Sâlâr. *TDV İslam Ansiklopedisi*, <https://islamansiklopedisi.org.tr/salar> (10.10.2020).

- Uysal, M. A., (2010). XIX. Yüzyılın İkinci Yarısında Bucak'ta İdari ve Sosyal Yapı. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 3, 103-119.
- Ünal, R. H. (1993a). Burdur/Bucak İncir Hanı'nda Temel Araştırmaları ve Temizlik Çalışmaları. *X. Vakıflar Haftası Kitabı*, (399-422). Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Ünal, R. H. (1993b). İncir Hanı 1993 Çalışmaları. *Sanat Tarihi Dergisi*, VIII, 117-129.
- Ünal, R. H. (1999). L'Apport des Fouilles d'İncir Khan à Notre Connaissance des Caravansérails Seldjoukides, *Art Turc/Turkish Art*, 10è Congrès International d'Art Turc, 695-705. Genève.
- Ünal, R. H. (2007). İncir Hanı. *Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları* (305-319), (Ed. H. Acun). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

FOTOĞRAFLAR



Fot. 1: 2013 yılı çalışmaları öncesi güneyden genel görünüş.



Fot. 2: 2013 yılı çalışmaları öncesinde avlu.



Fot. 3: Kazı çalışmaları sonrası güneydoğudan genel görünüş.



Fot. 4: Avlu batı cephesi.



Fot. 5:
Avlu doğu cephesi.



Fot. 6:
Kazı çalışmaları sonrası avlunun genel görünüşü.



Fot. 7:
Avludaki ayak temellerinden.



Fot. 8: Avlunun doğu kanadında kapalı mekân temelleri.



Fot. 9: Avlu doğu duvarında pişmiş toprak künk.



Fot. 10:
Avlunun kuzeydoğu köşesindeki
kule benzeri unsur.



Fot. 11: Kapalı kısım taçkapısı ve kuleler.



Fot. 12: Avluda bulunan mimari parçalardan.



Fot. 13:
Kapalı kısım
doğu cephesi.



Fot. 14: Kazı çalışmaları sırasında kuzeybatıdan genel görünüş.



Fot. 15: Kapalı kısım batı cephesi.



Fot. 16: Kapalı kısım kuzey cephesi.



Fot. 17:
2014 yılı
çalışmaları
öncesi taşkapı.



Fot. 18:
Kazı çalışmaları sonrası taçkapı.



Fot. 19:
Mihrabiye ve üst kesimindeki süsleme.



Fot. 20: Kapalı kısımda çapraz sahin tonozu.



Fot. 21: Yan sahinlardan görünüm.



Fot. 22: Yan sahnin tonozundaki mask.



Fot. 23: Kapalı kısımdaki sondajlardan.



Fot. 24: Kapalı kısımdaki havuz.



Fot. 25: Sikkelerden örnekler.



Fot. 26: Metal objelerden örnekler.



Fot. 27: Seramik buluntulardan.



Fot. 28: İnşa kitabesi.



Fot. 29: Susuz Hanı taçkapı sövesindeki kitabe.



Fot. 30: İncir Hanı taçkapı sövesindeki kitabe.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

Sanat Tarihi Dergisi

ISSN 1300-5707

Cilt: XXIX, Sayı: 2 Ekim 2020

Ege University, Faculty of Letters

Journal of Art History

e-ISSN 2636-8064

Volume: XXIX, Issue: 2 October 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

TR DİZİN
ULAKBİM

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

SİVAS-ULAŞ ACIYURT CAMİSİ VE BEZEMELERİ



ACIYURT MOSQUE IN SİVAS-ULAŞ AND ITS DECORATIONS

Turgay YAZAR*

Şuayip ÇELEMOĞLU**

Öz

Bu çalışmada Sivas ilinin Ulaş ilçesine bağlı Acıyurt köyünde yer alan cami tanıtılacak ve değerlendirilecektir. Acıyurt Köyü Camisi, 1877-1878 Osmanlı-Rus savaşı sırasında Ahıska'dan göç ederek bölgeye yerleşen Karapapak Türkleri tarafından 1899-1900 yılları arasında inşa edilmiştir. Yapı, doğu-batı yönünde dikdörtgen planlı ve iki bölümlü son cemaat yeri ile kuzey-güney yönünde dikdörtgen planlı harimden oluşur. Harim, iki sıra halindeki dört ahşap sütunla, ortadaki daha geniş üç sahna ayrılmıştır. Cami, doğu ve batı cephedeki üç, güney cephedeki iki pencereyle aydınlatılmıştır. Dıştan kiremit çatılı yapının kuzeybatı köşesinde, yapıya sonradan eklenen yamuk kaideli, silindirik gövdeli ve tek şerefeli minaresi vardır. Kabayonu kesme taş ve moloz taş dolgu duvar tekniğinde inşa edilen yapı, ahşap tavanlıdır. Yapının sütun başlıklarında, mahfili taşıyan giriş ve konsolların harime bakan yüzlerinde, tavanlar ile minber ve vaaz kürsüsünde ahşap ve kalemişi tekniğinde yapılmış bezemeler vardır. Bezemelerde çiçek ve yaprak gibi bitkisel motifler, Zülfikar, teber gibi sembolik eşyalar, Kâbe gibi kutsal alanlar ve cami gibi mimari tasvirler görülür. Yapı, mimarisinden çok Kâbe, Zülfikar ve Teber gibi sembolik motiflerin de olduğu ahşap üzerine kalemişi tekniğinde yapılmış bezemeleri açısından önem taşımaktadır. Zülfikar motifi Anadolu'nun yanı sıra Ahıska bölgesindeki camilerde de yaygın olarak kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Geç Osmanlı Mimarisi, Kâbe, Zülfikar, teber, kalemişi

Abstract

In this study, the mosque which is located in Acıyurt village of Ulas district of Sivas province will be introduced and evaluated in terms of architecture, ornament, material and technique. The Acıyurt Mosque was built in 1899-900 by the Karapapak Turks who migrated from Meskhetia and settled in the region during the 1877-1878 Ottoman-Russian war. The structure consisted of east-west oriented rectangular shaped entrance hall and a north-south oriented rectangular planned a prayer hall. The prayer hall is divided into three aisles with a central aisle by means of four wooden columns in two rows. The mosque is illuminated

* Dr. Öğretim Üyesi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Samsun. ♦ ORCID ID: 0000-0003-0179-4511 ♦ E-mail: turgay.yazar@omu.edu.tr

** Arş. Gör., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Samsun. ORCID ID: 0000-0003-3432-302X ♦ E-mail: suayip.celemoglu@omu.edu.tr

by three windows on the east and west sides and two windows on the south side. On the North-west corner of the tile roofed building, there is a subsequently incorporated trapezoid based, cylindrical minaret with a single balcony. The structure has been built with rough-hewn dimension stone and rubble stone filled wall technique and has a wooden ceiling. There are wooden and painted decoration on many parts of the architectural components of the building. These are the pulpit, the ceiling, the column headings, the beams and consoles carrying the royal loge, the prayer hall facing façades of ceiling beams. These ornaments included plant and leaf motifs, some tools having symbolic essence such as Zulfıkar and halberd, sacred places such as Kaaba and architectural depictions such as mosque. The hallmark of this building is the symbolic motifs such as Kaabe, Zulfıkar and halberd which were carried out by painted decoration made on wood rather than its architectural design. The Zulfıkar motif was also widely used in mosques in Anatolia and Meskhetia. It is important in this context that the inhabitants of Acıyurt Village migrated from Meskhetia and settled in the region. For this reason, it is necessary to consider the Zulfıkar and halberd motifs in the Acıyurt Mosque as a symbol of heroism and Islam by associating it with the Meskhetia region.

Keywords: *late Ottoman architecture, Acıyurt, Kaaba, Zulfıkar, halberd, painted decoration*

Giriş

Bu çalışmada Sivas ili, Ulaş ilçesine bağlı Acıyurt köyünde yer alan cami tanıtılacak ve değerlendirilecektir. Acıyurt, Sivas'a 60, Ulaş'a 28 km mesafede bulunan eski bir Ermeni köyüdür¹. Acıyurt köyünün Müslüman sakinlerinin 1877-1878 Osmanlı-Rus savaşı sırasında Mihrali Bey'in² önderliğinde Tiflis'in Borçalı sancağının Darvas köyünden göç ederek bu bölgeye yerleştikleri bilinmektedir. Köy halkı, Türklerin Karapapak³ boyundandır. Köye Acıyurt ismi, sakinlerinin bu bölgeye göçmeleri sırasında yaşadıkları sıkıntılar ve Mehrali Bey'in yaşantısının acılarla dolu olmasından dolayı verildiği kabul edilmektedir⁴. Köy merkezinde yer alan yapı, köyün adı ile "Acıyurt Camisi" olarak bilinmektedir.

1. Yapı Tarihçesi

Yapının son cemaat yerinden harime giriş kapısının dış yüzünde, harimin kuzeydoğusundaki sütun başlığının batı ve doğu yüzleri ile kuzeybatıdaki sütun başlığının batı yüzünde tarih veren yazılar tespit edilmiştir. Son cemaat yerinden harime geçilen

1 Öz, 2002, 376-377.

2 Mihrali Bey, Yemen savunmasına katılmış yiğit bir savaşçıdır. Kendisine Sultan II. Abdülhamid tarafından miralay rütbesi verilmiştir. Bk. Kaya, 1984, 81-96.

3 Bala, 1997, 330-331; Türkoğlu, 2001, 470; Kafkasyalı, 2012, 269-304; Kemalöğlu, 2012, 55-81.

4 Kaya, 1984, 81-96; Öz, 2002, 376-377.

kapısının dış yzünün üst kısmında H 1317/ M 1899-1900 tarihi ile “Ya Fettâh⁵” lafzı (Fotoğraf 1), harimin kuzeydoğusundaki sütunun başlığının doğu yzünde H 1317/ M 1899-1900 tarihi (Fotoğraf 2), kuzeydoğusundaki sütunun başlığının doğu yzünde H 13 Recep 1319/ M 26 Ekim 1901 tarihi ve “Mekke-i Mükerreme” yazısı, kuzeybatıdaki sütun başlığının batı yzünün üst kısmındaki hilal motifinin yanında ise H 1332/ M 1913-1914 tarihi ve altında “Fazıl” ismi yer almaktadır (Fotoğraf 4)⁶.



Fotoğraf 1: Harim kapısının üzeri



Fotoğraf 2: Kuzeydoğu sütun başlığının batı yzü



Fotoğraf 3: Kuzeydoğu sütun başlığının doğu yzü



Fotoğraf 4: Caminin kuzeybatı sütun başlığının batı yzü

5 Allah'ın isimlerinden (Esmâ-i Hüsnâ) biridir. Kelime “iyilik kapılarını açan, mutlak adaleti gerçekleştiren, hak ile bâtılı birbirinden ayıran, mümin kullarına zafer veren” manalarına gelmektedir. Bk. Topaloğlu, 1995, 482-483.

6 Makalede kullandığımız görsel ve çizimler için Çaşkurlu Mimarlık'a teşekkür ederiz.

Bu kayıtların yanı sıra harimin giriş kapısının dış yüzü, mihrabın batısındaki dikmenin batı yüzü ile tavanı taşıyan dikmelerde birçoğu silinmiş halde ve tam olarak okunamayan yazılar bulunmaktadır. Harime giriş kapısının dış yüzündeki yazı dini içerikli olup üç satır halindedir. Satırlardan ilki “*Ölüm derdine hiç kes bulmaz derman*” olarak okunmaktadır. İkincisi “*Bu dünyaya gelen eğer pîr... civan*”, üçüncü ise “*Çün ... Rahman*” şeklinde kısmen okunabilmiştir (Fotoğraf 5-7).

Minberinin batısındaki dikmenin batı yüzündeki yazı camiye bağışlanan seccade, kilim veya benzeri malzemelerin kaydedildiği bir nevi demirbaş listesidir. Zamanla oluşan deformasyon ve silinmeden dolayı tam olarak okunamayan yazıda, toplam 26 adet eşyanın kaydının bulunduğu tespit edilmiştir. Bunlardan 15’i kilim, 3’ü halı, 3’i seccade ve 1’i de perdedir. Kayıтта “Hacı Musa Oğlu Ahmed” isimli bir şahsın adı geçmektedir (Fotoğraf 8-9).

İnşa kitabesi ve vakfiyesi olmayan yapının ne zaman ve kimin tarafından yaptırıldığı bilinmemektedir. Yukarıdaki kayıtlara göre yapıda 1899-1900, 1901 ve 1913-1914 olmak üzere üç farklı tarih tespit edilmektedir. Tarih verilen yazılarda tafsilat olmadığı için yapının inşa tarihi sorunu çözülememektedir. Köye yerleşen Müslüman ahalinin 1877-1878 Osmanlı-Rus savaşı sırasında bölgeye geldiği düşünüldüğünde yapının giriş kapısı ile hariminin kuzeydoğusundaki sütunun başlığının doğu yüzünde bulunan 1899-1900 tarihini cami inşaatının bitirildiği tarih olarak kabul etmek mümkündür. Harimin kuzeydoğusundaki sütunun başlığının doğu yüzündeki 1901 tarihini ise; kalemişi tekniğinde olması ve bulunduğu sütun başlığında Kâbe tasviri yer alması nedeniyle bezemelerin yapıldığı tarih olarak değerlendirmek gerekir. Yapıdaki son tarih 1913-1914 olup harimin kuzeybatısındaki sütun başlığının batı yüzündedir. Çizi tekniğinde olması nedeniyle bu kitabe camide namaz kılan bir kişi tarafından yazılmış olmalıdır.

Yukarıdaki değerlendirmeler ışığında caminin inşasının 1899-1900 yıllarında, bezemelerinin ise 1901 yılında tamamlandığını söylemek uygun olacaktır. Yapıdaki yazılarda adları geçen Fazıl ve Ahmed isimli kişilerin kimlikleri hakkında ise bir bilgiye ulaşılamamıştır.

Günümüzde ibadete açık olan Acıyurt Camisi’ne çeşitli tarihlerde müdahale edildiği ve onarıldığı anlaşılmaktadır. İnşa edildiğinde minaresi olmayan yapının kuzeydoğu köşesine 1956 yılında yamuk kaideli ve silindirik gövdeli bir minare eklenmiştir. Minare kaidesinde bu onarımı belgeleyen Latin alfabesiyle “*Es-sahib-ül hayrat vel hasenat 1956*” ibaresi bulunmaktadır. Yapının duvarlarında tespit edilen malzeme ve örgü farklılıkları, beden duvarlarının zaman zaman onarıldığını göstermekle birlikte bu onarımların hangi tarihlerde yapıldıkları belirlenememiştir. Yapının 1990’lı yıllarda onarıldığı köy halkı tarafından ifade edilmektedir. Muhtemelen yapının güneybatısındaki tuvalet mekânları ve çevre duvarı bu onarımlara aittir. Caminin son cemaat yeri ve hariminde yer alan dadoları, son cemaat yerindeki mihrabın ahşap kaplamaları, tavandaki yenilenmiş kısımlar ile çatıyı da bu onarıma mal etmek gerekir. Yapı son olarak 2018 yılında onarılmış ve günümüzdeki halini almıştır.



Fotoğraf 5: Kapı üzerindeki “Ölüm derdine hiç kes bulmaz derman” yazısı



Fotoğraf 6: Harim kapısı üzerindeki “Bu dünyaya gelen eğer pîr... civan” yazısı



Fotoğraf 7: Harim kapısı üzerindeki “Çün ... Rahman” yazısı

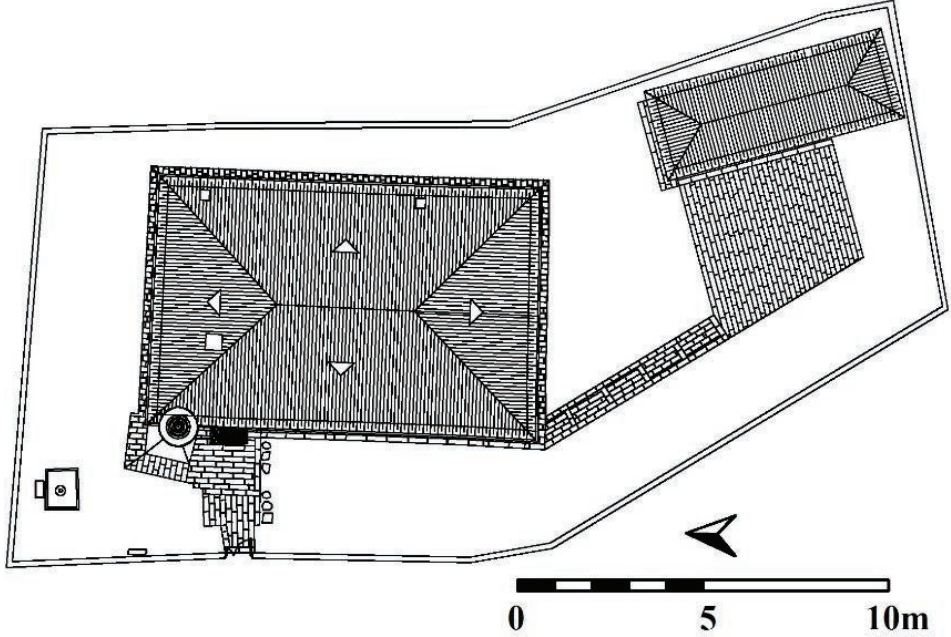


Fotoğraf 8-9: Minberin batısındaki dikme üzerindeki yazılar

2. Mimari Özellikler

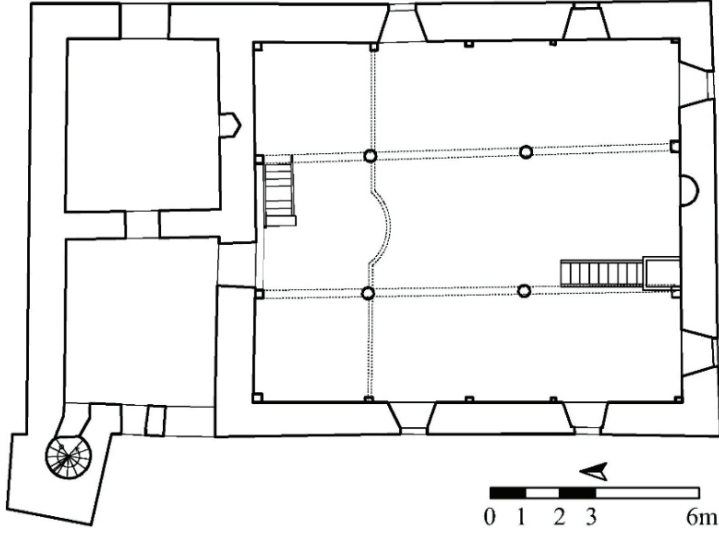
2.1. Plan

Yamuk planlı bir kuşatma duvarı içerisinde yer alan caminin kuzeybatısında bir süs havuzu, güneydoğusunda ise kuzey-güney yönünde dikdörtgen planlı abdest alma yeri ve tuvalet mekânları bulunmaktadır (Çizim 1).



Çizim 1: Vaziyet planı (Çaşkurlu Mimarlık)

Kuzey-güney yönünde dikdörtgen planlı cami, son cemaat yeri ve harimden oluşmaktadır. Yapının kuzeybatı köşesinde yamuk planlı minare kaidesi vardır. Yapıya batı beden duvarının kuzeyinde, minare kaidesine yakın bir konumda yer alan ve son cemaat yerinin batıdaki bölümüne açılan bir kapıyla girilmektedir. Son cemaat yeri iki bölümlüdür. Daha küçük olan batıdaki bölüm, doğu-batı yönünde dikdörtgen planlı olup güney duvarının doğusundaki bir kapıyla harime geçilmektedir. Batı duvarda giriş açıklığının kuzeyinde bir pencere, pencerenin kuzeyinde ise minareye geçişi sağlayan kapı vardır. Kuzey duvar sağırdır. Bu bölümün doğu duvarı eksenindeki bir kapı ile son cemaat yerinin ikinci bölümüne geçilmektedir. Doğru-batı yönünde dikdörtgen şekilli bu bölümün güney duvarı ekseninde çokgen bir mihrap nişi, doğu duvarı ekseninde ise dikdörtgen biçimli bir pencere açıklığı bulunmaktadır (Çizim 2).



Çizim 2: Cami planı (Çaşkurlu Mimarlık)

Kuzey-güney yönünde dikdörtgen planlı harim, kuzey-güney eksenin iki yanına yaklaşık eşit aralıklarla yerleştirilen dört ahşap sütunla üç sahına ayrılmıştır. Harimin güney duvarı ekseninde yarım daire planlı mihrap nişi, kuzeyinde ise mahfil katı yer almaktadır. Mihrabın batısında ahşap minber vardır. Harim doğu, batı ve güney cephesindeki ikişer pencere açıklığı ile aydınlatılmaktadır.

Harimin kuzey duvarı önündeki merdivenlerle çıkılan mahfil, doğu-batı yönünde dikdörtgen planlıdır. Orta kısmı harime doğru yay şeklinde çıkıntı yapan mahfili, eksenin iki yanında harim tavanını taşıyan ana sütunlar, doğu ve batıda ise beden duvarına bitişik olarak yerleştirilen dikmeler taşımaktadır.

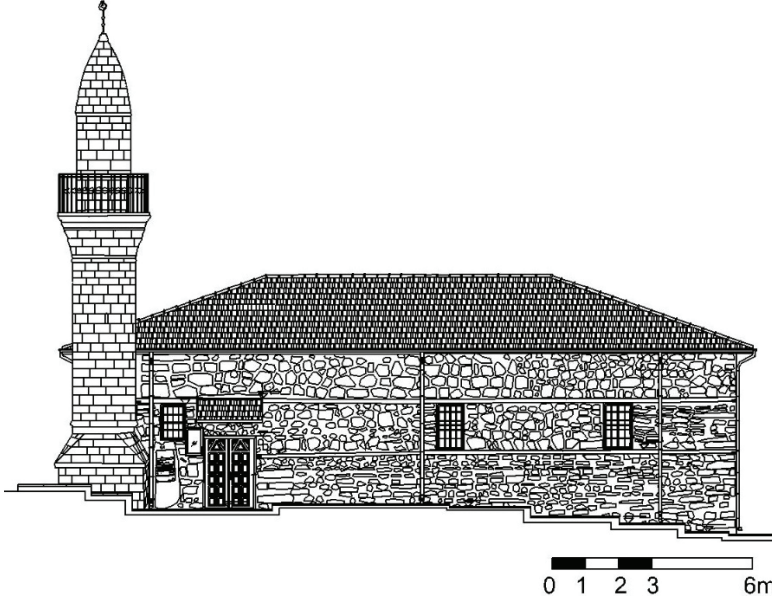
Harim, beden duvarları önüne yerleştirilen yaklaşık kare planlı dikmeler ile sahin bölüntüsünü sağlayan ahşap sütunlara oturan kirişlerin taşıdığı düz tavanlarla örtülüdür.

2.2. Dış ve İç Tasvir

Dıştan bir kuşatma duvarı ile çevrili olan yapı, güneye doğru eğimli bir arazi üzerine inşa edilmiştir. Arazinin kuzeyi ve güneyi arasında yaklaşık 3m civarında kot farkı vardır. Arazideki eğim, yapının beden duvarları önüne yapılan kademelenmeyle giderilmeye çalışılmıştır.

Beşik çatılı ve kiremit örtülü yapının kuzeybatı köşesindeki minare silindirik gövdeli ve tek şerefelidir. Yapıya girişlerin sağlandığı batı cephedeki kapı yenilenmiştir. Kapı üzerinde kiremit örtülü bir sundurma vardır. Giriş kapısının kuzeyindeki duvar

örgüsü içerisinde minare kadesine bitişik olarak yerleştirilmiş kitabesi okunamayan devşirme bir mezar taşı yer almaktadır. Yapının beden duvarları iki hatlı sırası ile yaklaşık eşit yükseklikte üç bölüme ayrılmıştır. Üçüncü sırada taş boyutları biraz büyüyerek örgü farklılaşmaktadır. Cephelerdeki dikdörtgen biçimli ve demir parmaklıklı mazgal pencereler duvarları bölümleyen iki hatlı sırası arasına yerleştirilmiştir. Pencerelerden batı cephenin kuzeyindeki daha alçak, doğu cephenin kuzeyindeki ise daha geniştir. Diğer pencereler eş boyutludur (Fotoğraf 10-13, Çizim 3-4).



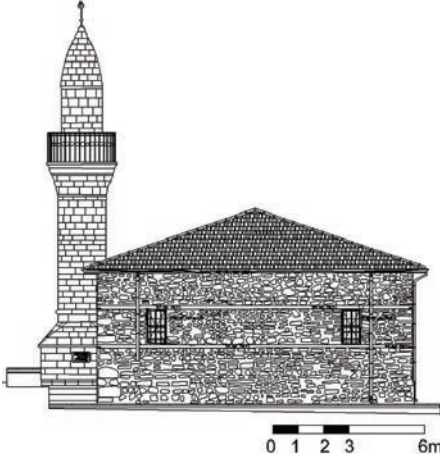
Çizim 3: Batı cephenin çizimi (Çaşkurlu Mimarlık)



Fotoğraf 10: Batı cephe



Fotoğraf 11: Batı cephedeki giriş



Çizim 4: Güney cephe çizimi (Çaşkurlu Mimarlık)



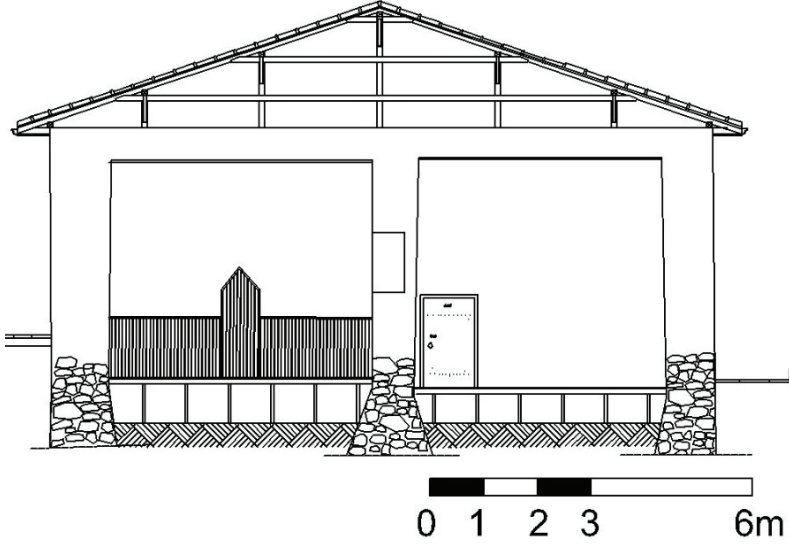
Fotoğraf 12: Kuzey cephe



Fotoğraf 13: Doğu cephe

Caminin iki bölümlü son cemaat yerinin herhangi bir özelliği yoktur. Tavan ortalama 440 cm yüksekliğinde olup güneye doğru hafif eğimlidir. Duvarlar içten sıvalıdır. Zemin toprak seviyesinden yaklaşık 45 cm yüksekte olup ahşaptır. Beden duvarlarının içe olan eğimi ile giriş ve harim kapısı dikkate alındığında zemin seviyesinin orijinal olduğu anlaşılmaktadır (Çizim 5).

Son cemaat yerinin doğusundaki odanın duvarları 115 cm yüksekliğinde lambiri ile kaplanmıştır. Bu odada yer alan mihrap niş de lambiriyle kaplıdır. Mihrap nişinin sıvalı ve lambiriyle kaplı olması nedeniyle orijinal olup olmadığı anlaşılamamıştır. Ancak bu mihrabın kısmen harim yerine sadece bu odanın ısıtılarak kullanılması için sonradan yapıldığı düşünölmektedir.



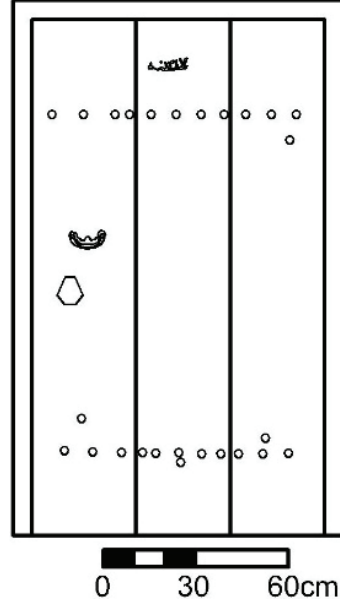
Çizim 5: Son cemaat yeri, doğu-batı kesiti, güneye bakış (Çaşkurlu Mimarlık)

Son cemaat yerinin batıdaki bölümünde yer alan dikdörtgen harim kapısının lento ve söveleri ahşaptır. Kapının kilidi orijinaldir. Üç parça halinde yapılan ve ters Z şeklinde ince latalarla birleştirilen kapının üzerinde bezeme bulunmamaktadır (Fotoğraf 14-16, Çizim 6-7).

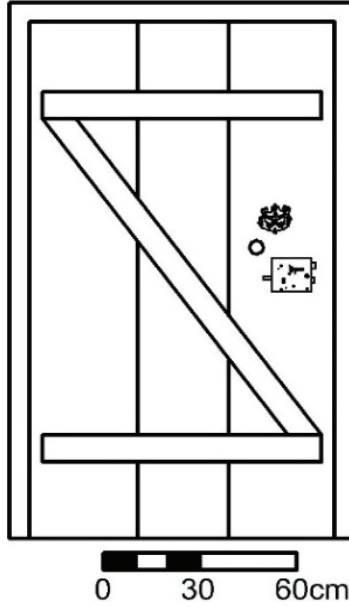
Duvarları içten sıvalı olan harim zemini son cemaat yeri zemininden yaklaşık 5 cm daha alçaktır. Son cemaat yerinde olduğu gibi yükseltilerek ahşap kaplanmıştır. Harimde de gerek beden duvarlarının eğimi gerekse de mihrap nişi, zemin seviyesinin orijinal olduğunu göstermektedir.

Yapının mahfil katı ahşap olup zeminden 227 cm yüksekliktedir. Mahfilin harime bakan yüzüyle merdiven açıklığının çevresinde yaklaşık ahşap parmaklıklar vardır. Mahfil kirişi ve kirişi taşıyan konsolların harime bakan yüzlerinde kalemişi bezemeler yer almaktadır (Fotoğraf 16-22, Çizim 8-9). Yapının güney duvarı ekseninde yarım daire planlı ve dilimli kemer kavsaralı mihrap yer almaktadır (Fotoğraf 22-23, Çizim 10).

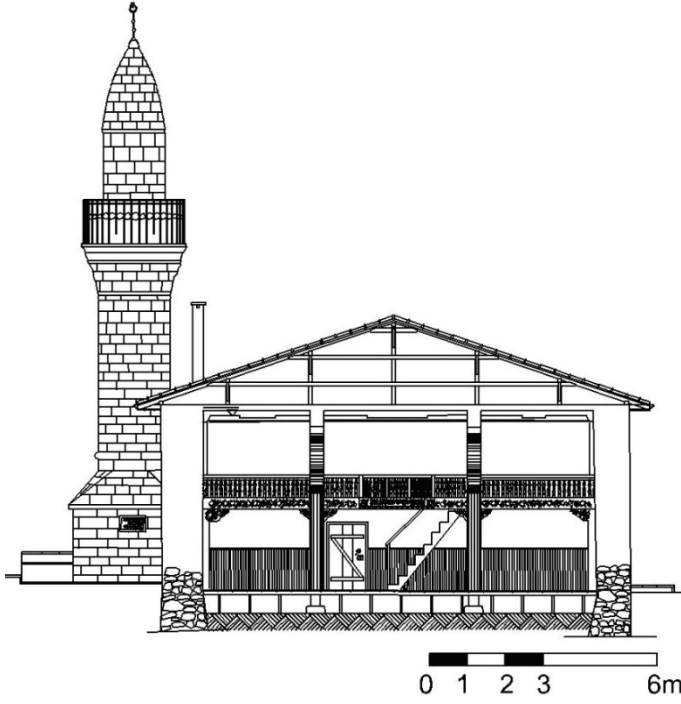
Harim duvarları içten mihrabın olduğu bölüm dışında yaklaşık 100 cm yüksekliğinde lambiri ile kaplanmıştır. Yapının içten de dikdörtgen biçimli pencereleri zeminden yükseltilmiştir. Tavan planını beden duvarlarının önüne yerleştirilen kare veya dikdörtgen biçimli dikmeler ile sütunlara oturan kirişler belirlemiştir (Fotoğraf 17). Sütun başlıklarının enleri dar olup boyları kuzey-güney yönünde yukarıya doğru genişlemektedir. Tavan orta sahında tavan eteğinden, yan sahnelerde ise kirişten sonra başlamaktadır. Mihrap eksenindeki bölüm her birimde birer olmak üzere üç, yanlar ise tek bir tavanla örtülmüştür. Yapının sütun başlıkları ve tavanları bezemelidir.



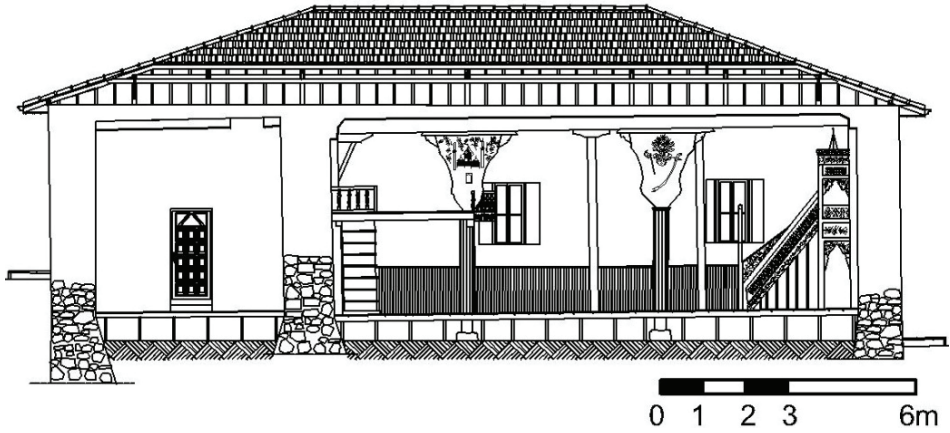
Fotoğraf 14, Çizim 6: Harim giriş kapısının dış yüzü (Çaşkurlu Mimarlık)



Fotoğraf 15, Çizim 7: Harim giriş kapısının iç yüzü (Çaşkurlu Mimarlık)



Çizim 8: Harimin doğu-batı kesiti, kuzeye bakış (Çaşkurlu Mimarlık)



Çizim 9: Kuzey güney kesiti, doğuya bakış (Çaşkurlu Mimarlık)



Fotoğraf 16: Harimin kuzeyi ve mahfil



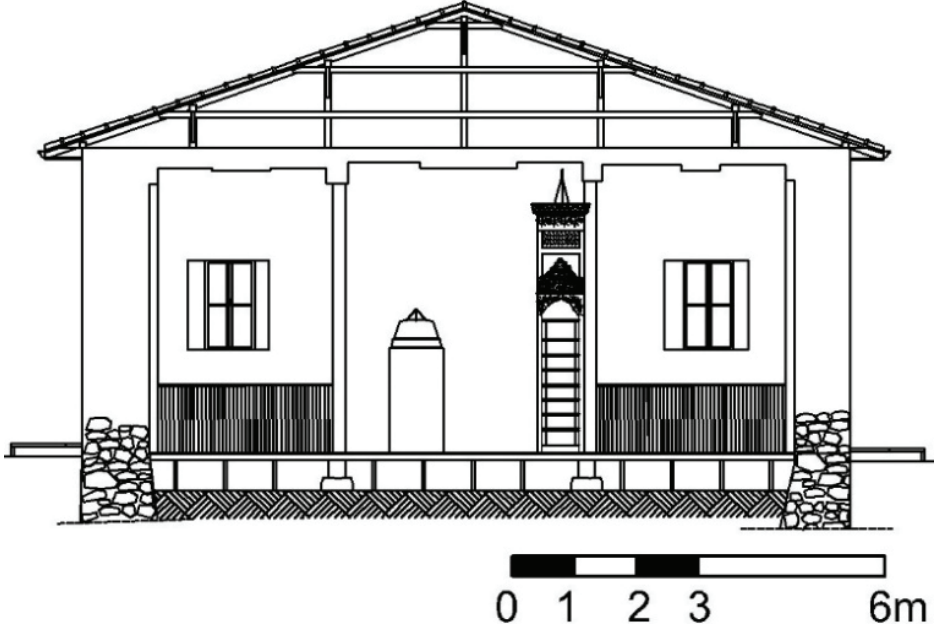
Fotoğraf 17-18: Mahfilin batı ve doğu bۆlümü



Fotoğraf 19-20: Harimin güneyden görünüşü ve mahfil merdiveni



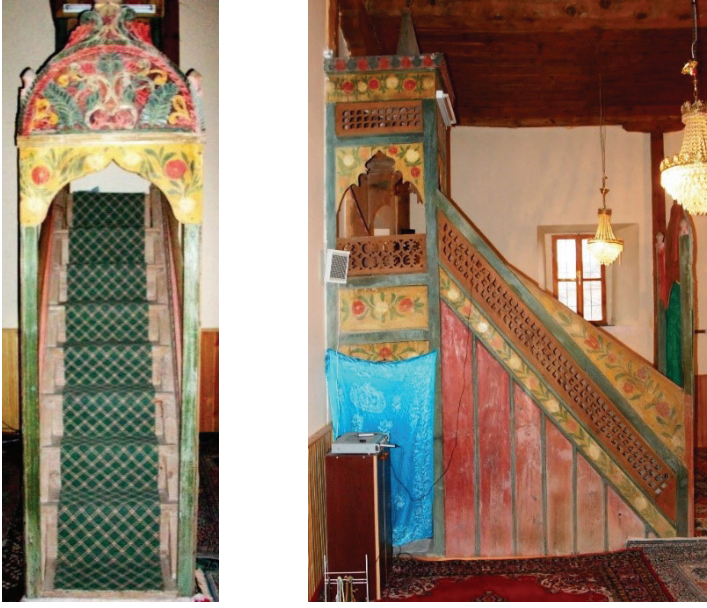
Fotoğraf 21: Mahfilin batı bölümü



Çizim 10: Doğu-batı kesiti, güneye bakış (Çaşkurlu Mimarlık)



Fotoğraf 22: Harimin Güney Duvarı (Sivas Haberler, 2020.)



Fotoğraf 23-24: Minber ön ve yan cephe görünümü

3. Bezeme

Acıyurt Camisi'nde sütun başlıkları, mahfil kirişlerinin ve kirişleri taşıyan konsolların harime bakan yüzleri, tavanlar, minber ve vaaz kürsüsünde bitkisel, mimari, mimari öğeler ve sembolik nesnelere oluşan kompozisyonlar görülür.

3.1. Sütun Başlıkları

Harimin ahşap tavanını taşıyan sütun başlıklarının doğu ve batı yüzlerinde kök boya ile kalemişi tekniğinde yapılan bezemeler yer almaktadır.

Kuzeybatıdaki sütun başlığının her iki yüzünde de bezeme mevcuttur. Batı yüzde kemerli bir kapı ile girilen avlu içerisinde olduğu anlaşılan çifte minareli bir yapı tasvir edilmiştir. Cami olması muhtemel yapının minarelerinin üst kısmına yatay bir şerit oluşturan altı yapraklı çiçekler vardır. Mimari yapı yeşil, çiçekler kırmızı, zemin ise altın sarısıdır (Fotoğraf 24, Çizim 11). Sütun başlığının doğu yüzünde ise dikey eksenine göre simetrik olarak düzenlenmiş palmet ve rumi benzeri yapraklar ile çiçek motiflerinden oluşan bir kompozisyon görülmektedir. Yapraklar yeşil, çiçekler kırmızı ve beyaz zemin ise altın sarısıdır (Fotoğraf 26, Çizim 12).

Güneybatıdaki sütun başlığının her iki yüzünde de bezeme vardır. Başlığın batı yüzünün üst tarafının orta kısmına vazo içerisinde çiçek motifi yerleştirilmiştir. Vazonun sağına zincirlerle vazoya asılmış bir Zülfikar, soluna ise teber motifi işlenmiştir. Vazo

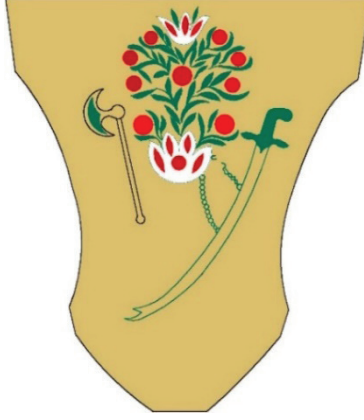
beyaz ve kırmızı, dal ve yapraklar yeşil, çiçekler kırmızı ve beyaz, zemin ise altın sarısıdır. Zülfikar ve teber konturlarıyla işlenmiş, Zülfikar'ın kabzası ile teberin ağız kısmı yeşile boyanmıştır (Fotoğraf 27, Çizim 13). Başlığın doğu yüzünün alt kısmına iri yapraklardan oluşan bir kartuş, üzerine ise yapraklı ve çiçekli ince dallardan oluşan bir bitki motifi işlenmiştir. Kartuş, dal ve yapraklar kırmızı ve yeşil, çiçekler kırmızı ve beyaz, zemin ise altın sarısıdır (Fotoğraf 28, Çizim 14).



Fotoğraf 25, Çizim 11: Kuzeybatı sütun başlığının batı yüzü ve çizimi (Çaşkurlu Mimarlık)



Fotoğraf 26, Çizim 12: Kuzeybatı sütun başlığının doğu yüzü ve çizim (Çaşkurlu Mimarlık)

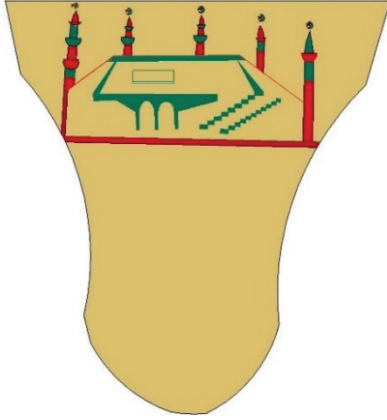


Fotoğraf 27, Çizim 13: Güneypatı sütun başlığının batı yüzü ve çizimi (Çaşkurlu Mimarlık)



Fotoğraf 28, Çizim 14: Güneypatı sütun başlığının doğu yüzü ve çizimi (Çaşkurlu Mimarlık)

Kuzeydoğudaki sütun başlığının her iki yüzünde de bezeme bulunmaktadır. Başlığın doğu yüzünde beş minareli ve avlulu bir yapı tasvir edilmiştir. Bu yapının tasvirin yer aldığı sütun başlığında yazan “Mekke-i Mükerrreme” ibaresinden dolayı Kâbe tasviri olduğu anlaşılmaktadır. Yapının minareleri ve duvarları kırmızı ve yeşil, zemin ise altın sarısıdır (Fotoğraf 29, Çizim 15). Başlığın batı yüzünde dikey eksene göre simetrik olarak düzenlenen çiçek ve yapraklardan oluşan bir bezeme görülmektedir. Yapraklar yeşil, kırmızı ve beyaz, çiçekler kırmızı, zemin ise altın sarısıdır (Fotoğraf 30, Çizim 16).



Fotoğraf 29, izim 15: Kuzeydoğu sütün başlığının doğu yz ve çizimi (aşkurlu Mimarlık)



Fotoğraf 30 izim 16: Kuzeydoğu sütün başlığının batı yz ve çizimi (aşkurlu Mimarlık)

Güneydoğudaki sütün başlığının doğu yzünde dikey eksene göre simetrik düzenlenen kıvrımdal, yaprak ve çiçeklerden oluşan bir bezeme görülmektedir. Kıvrımdallar kırmızı, çiçekler firuze ve kırmızı, yapraklar firuze, zemin ise altın sarısıdır (Fotoğraf 31, izim 17). Sütün başlığının batı yzünde başlıkta pencereye benzer yuvarlak kemerli bir mimari öğe tasvir edilmiş, mimari öğenin çevresi iekli ve yapraklı dallarla, yzy ve içi ise yaprak ve iek motifleriyle doldurulmuştur. Yaprak ve dallar yeşil, çiçekler kırmızı ve beyaz, zemin ise altın sarısıdır (Fotoğraf 32, izim 18).



Fotoğraf 31, Çizim 17: Güneydoğu sütun başlığının doğu yüzü ve çizimi (Çaşkurlu Mimarlık)



Fotoğraf 32, Çizim 18: Güneydoğu sütun başlığının batı yüzü ve çizimi (Çaşkurlu Mimarlık)

3.2. Mahfilî Taşıyan Kirişin Harime Bakan Yüzü

Mahfil, kirişinde iki farklı düzenleme görülür. İlk düzenleme mahfilin harime doğru çıkıntı yapan bölümünün ekseninden başlar. Eksende çevresi yapraklarla çevrelenmiş altı yapraklı bir çiçek motifi vardır. Bu motifin iki yanında uçları dışa bakacak şekilde birbirine ters ve yatay olarak yerleştirilmiş vazolar içerisinden çıkan çiçek motifleri kiriş boyunca uzamaktadır. Çiçek motifleri kırmızı veya beyaz, vazolar kırmızı, yapraklar yeşil, zemin altın sarısıdır. İkinci düzenleme mahfil kirişinin harime çıkıntı oluşturan bölümün alt kısmında yer alır. Bu kısımda yaprak ve aralarında goncalardan oluşan bir düzenleme vardır. Yapraklar yeşil, goncalar beyaz ve kırmızı, zemin altın sarısıdır (Fotoğraf 33-36, Çizim 19).



Fotoğraf 33: Mahfilin harime doğru çıkıntı yapan bölümü



Fotoğraf 34, izim 19: Mahfilin taşıyan kirişinin harime bakan yüzeyi (aşkurlu Mimarlık)

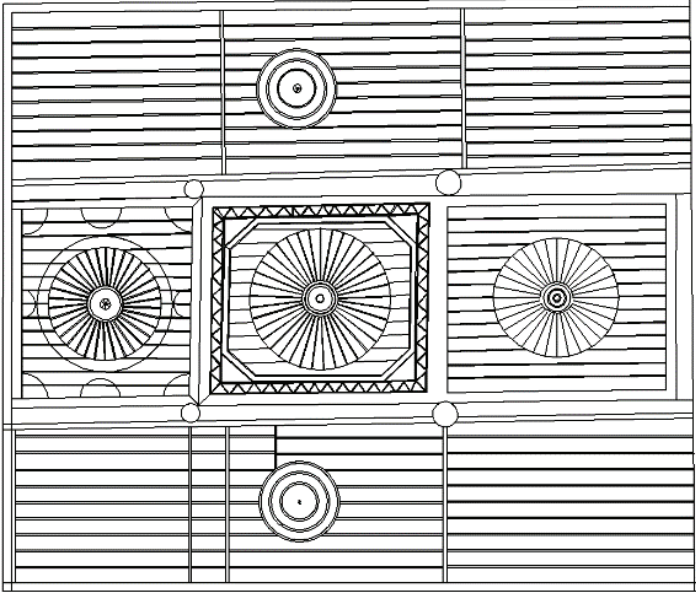
Tavan, kirişini taşıyan konsolların orta ve köşelerdeki bölümleri farklı düzenlenmiştir. Köşelerdeki konsollardan batıdakiinde yapraklı ve iekli dallar, doğudakiinde ise yapraklı ve iekli dallarla birlikte vazo içerisinden çıkan iek motifleri işlenmiştir. iek motifleri beyaz veya kırmızı, yapraklar yeşil, vazo kırmızı, zemin ise altın sarısıdır (Fotoğraf 35-36).



Fotoğraf 35-36: Kirişteki süsleme detayları

3.3. Tavanlar

Harim mihrap eksenindeki sahnında her birimde birer olmak üzere üç, yan sahnılarda ise tek tavanla örtülmüştür (Çizim 20).



Çizim 20: Tavan planı (Çaşkurlu Mimarlık)

Orta sahnındaki güneyden I. tavan, kuzey-güney yönünde dikdörtgen biçimlidir. Tavanı kuşatan ilk bordür etekte yer almaktadır. Bordürde, iki yan yaprağı bulunan çiçek motifleri ile açmamış goncalar yukarı bakar şekilde verilmiştir. Baş aşağı bakan çiçeklerin arasında ise lale motifini andıran motifler bulunmaktadır. Çiçek motifleri de kendi içinde münavebelidir. İlk motif kırmızı, ikinci motif ise açık kahverengidir. Etekten sonra dikdörtgen biçimli bir bordür tavanı dıştan kuşatmaktadır. Bu bordür yaprak ve çiçek dizisinden oluşmaktadır. Yapraklar yeşil, çiçekler ise kırmızıdır (Fotoğraf 37-38).



Fotoğraf 37: Orta sahnındaki güneyden I. tavanın eteği



Fotoğraf 38:
Orta sahindaki
I. tavanın genel
görünümü

Tavanın ortasında bir göbek bulunmaktadır. Göbeğin ortasında sarkıt şeklinde düzenlenen dört yapraklı bir çiçek motifi vardır. Sarkıtın gövdesi yeşil, uçundaki yaprakları ise altın sarısıdır. Bu bölümü daire şeklinde çıtalarla oluşturulan iki bordür kuşatmaktadır. Bordürlerde rumiye benzer yaprakları olan kıvrımdallar vardır. Bordürü oluşturan ilk çıta yeşil, ilk kıvrımdal ile ikinci çıta kırmızı, ikinci kıvrımdal ise altın sarısıdır. Bu bölümden sonra çıtalarla ışın şeklinde bir düzenleme oluşturulmuştur. Işın şeklindeki düzenlemenin dairesel form oluşturan ilk bordüründe katmerli yapraklar yer alır. İkinci bordürde içlerinde rumiler olan kartuşlar, üçüncü ve dördüncü bordürlerde ise uçları içe bakan palmetler vardır. Göbek uçları dışa bakan tam ve yarım palmete benzer katmerli yapraklardan oluşturan bir bordürle sonlanmaktadır. İlk bordür yeşil, ikinci bordür kırmızı, üçüncü ve dördüncü bordürler altın sarısıdır. Dıştaki bordürde ise yapraklar yeşil ve kırmızı olarak nöbetleşe şekilde boyanmıştır (Fotoğraf 38-39).

Orta sahindaki güneyden II. tavan, kuzey-güney yönünde dikdörtgen biçimlidir. Tavanı kuşatan ilk iki bordür etekte yer alır. Bordürde aralarında iri yapraklı sarmal dallar bulunan çiçek motifleri yan yana sıralanmıştır. Çiçekler iki farklı şekilde düzenlenmiştir. İlk çiçek kırmızıya boyanmış, ikincisi ise sadece konturlarıyla işlenmiştir. Yapraklar yeşil zemin altın sarısıdır (Fotoğraf 40-41).

Etekten sonra tavanı ilki dikdörtgen, ikincisi çapraz köşeleri dar tutulan sekizgen biçimli iki bordür dolaşmaktadır. İlk bordür çıtalarla ters ve düz olacak şekilde eşkenar üçgenlere bölümlenerek içlerine tam ve yarım palmetler yerleştirilmiştir. Tam palmetler yeşil, yarım palmetler kırmızı, zemin kahverengidir. İkinci bordürde yan yana sıralanmış palmetler bulunmaktadır. Palmetler dönüşümlü olacak şekilde yeşil ve kırmızı, zemin kahverengidir. Tavanın köşelerinde iki bordürün arasında oluşan üçgen kısımlarda ise palmet, rumi ve kıvrımdallardan oluşan bir kompozisyon yer almaktadır. Motifler yeşil, kırmızı ve altın sarısı, zemin kahverengidir (Fotoğraf 42).



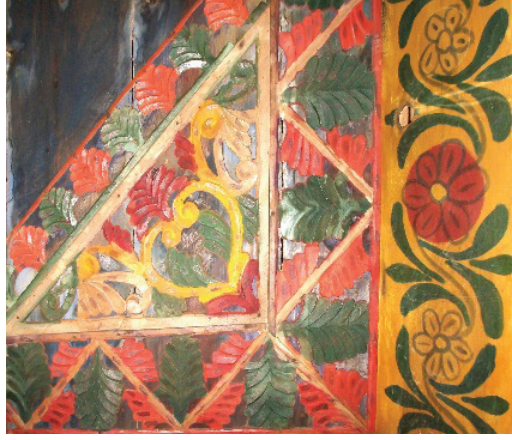
Fotoğraf 39: Orta sahındaki I. tavanın göbeği



Fotoğraf 40: Orta sahındaki güneyden II. tavanın eteği



Fotoğraf 41: Orta sahındaki güneyden II tavanın genel görünümü



Fotoğraf 42: Orta sahindaki güneyden II. tavanın detayı

Tavanın orta kısmında bir göbek yer almaktadır. Göbeğin ortasında tepe yaprağı bir sarkıt şeklinde dışa çıkıntı oluşturan on yapraklı bir çiçek motifi vardır. Çiçeğin tepe yaprağı yeşil ve sarı, yapraklar dönüşümlü olacak şekilde kırmızı ve yeşil, zemin ise kahverengidir. Çiçek motifini kıvrım dallarla birbirine bağlanan yapraklı goncalar bulunan bir bordür kuşatmaktadır. Bordürün dışa bakan yüzünde uçları dışa doğru yana yerleştirilmiş palmetler vardır. Goncalar dönüşümlü olacak şekilde sarı ve kırmızı, yapraklar yeşil, kıvrımdal sarı, bordürün dışında yer alan palmetler ise altın sarısıdır. Bu kısımdan sonra göbek çitalarla bölümlenerek ışınsal bir düzenleme oluşturulmuştur (Fotoğraf 43).



Fotoğraf 43: Orta sahindaki II. tavanın göbeği

Işınsal düzenlemeyi oluşturan motiflerden ilki katmerli yapraklardır. İkinci sırada rumiler, üçüncü ve dördüncü sırada ise kıvrım dalların oluşturduğu çerçeveler içerisine yerleştirilen palmetler yer almaktadır. Göbek iki yanında yapraklar bulunan altı yapraklı çiçek motifleri ile sonlanmaktadır (Fotoğraf 44).



Fotograf 44: Orta sahindaki II. tavanın detayı

Orta sahindaki güneyden III. tavan, kuzey-güney yönünde dikdörtgen biçimlidir. Tavanı kuşatan ilk iki bordür etekte yer alır. Tavanın güney eteğinde aralarında sarmal biçimli yaprak, diğer yönlerdeki eteklerde ise sarmal biçimli yapraklı dallar bulunan goncalar bulunmaktadır. Yapraklar yeşil, goncalar kırmızı, zemin ise altın sarısıdır (Fotoğraf 45-46).

Etekten sonra tavanın köşeleri çeyrek, kenarların orta bölümleri ise yarım daireler oluşturacak şekilde boyanmıştır. Yarım daireler yeşil, tavan tahtaları kırmızıdır. Tavan ortasında bir göbek bulunmaktadır. Göbeği kenarların orta kısımlarındaki yarım dairelere teğet olarak kahverengiye boyanan düz bir şerit kuşatmaktadır. Göbeğin ortasında altı yapraklı bir çiçek motifi yer almaktadır. Çiçeğin tepe yaprağı altı dilimlidir. Yapraklar kırmızı ve yeşil olarak dönüşümlü şekilde boyanmıştır. Bu kısımdan sonra göbek çitalarla bölümlenerek ışınsal bir düzenleme oluşturulmuştur. Işınsal düzenlemeyi oluşturan motiflerden ilki katmerli yapraklardır. İkinci sırada rumiler, üçüncü ve dördüncü sırada ise kıvrım dalların oluşturduğu çerçeveler içerisine yerleştirilen palmetler yer almaktadır. Göbek iki yanında yapraklar bulunan altı yapraklı çiçek motifleriyle sonlanmaktadır (Fotoğraf 47).

Caminin doğu sahnını boyunca uzanan tavanın yaklaşık orta yeşile boyanmış kısmı çitalarla dikdörtgen şeklinde sınırlanarak kırmızıya boyanmış, boyalı kısmın ortasına ise daire biçimli bir göbek yerleştirilmiştir. Göbeğin ortasında altı dilimli bir taç yaprağı bulunan on iki yapraklı bir çiçek motifi vardır. Çiçeğin taç yaprağı altın sarısı, yaprakları ise yeşil ve kırmızı olarak dönüşümlü şekilde boyanmıştır. Çiçek motifini kıvrım dal ve rumilerden oluşan bir bordür kuşatır. Rumi motifleri yeşil ve kırmızı kıvrım dallar beyaza boyanmıştır. Dıştaki bordürde ise uçları dışa bakan palmet benzeri iri yaprak motifleri vardır. Palmetler sırayla kırmızı ve yeşil olarak boyanmıştır (Fotoğraf 48).

Fotoğraf 45:
Orta sahindaki
güneyden III.
tavanın eteği



Fotoğraf 46:
Orta sahindaki
güneyden III.
tavanın eteği



▲ **Fotoğraf 47:** Orta sahin, güneyden III. tavan, detay.

▼ **Fotoğraf 48:** Doğu sahinadaki tavan göbeği.

Caminin batı sahinı boyunca uzanan tavanın orta kısmı dikdörtgen şeklinde kırmızıya boyanarak tavanın diğer kısımlarından ayrılmış ve ortasına daire biçimli bir göbek yerleştirilmiştir. Göbeğin ortasında altı dilimli taç yaprağı bulunan on iki yapraklı bir çiçek motifi vardır. Çiçeğin taç yaprağı altın sarısı, yaprakları ise yeşil ve kırmızı olarak boyanmıştır. Çiçek motifini kıvrımdal ve rumilerden oluşan bir bordür kuşatır. Rumi motifleri yeşil ve kırmızı, kıvrımdallar beyaza boyanmıştır. Dıştaki bordürde ise uçları dışa bakan palmet benzeri iri yaprak motifleri vardır. Palmeter kırmızı ve yeşile dönüşümlü olacak şekilde boyanmıştır.



3.4. Minber

Minber, giriş açıklığı, taç, korkuluk, geçit ve köşk bölümlerinden oluşmaktadır. Minber girişi çiçek ve yaprak motifleriyle bezenmiş sivri kemer formundaki bir levha ile sınırlanmıştır. Çiçekler beyaz ve kırmızı, yapraklar yeşil, zemin altın sarısıdır. Minberin girişi üzerinde yer alan taç kısmını yuvarlak kemer şeklinde iki burmalı silme kuşatarak bir alınlık oluşturmuştur. Alınlık simetrik olarak düzenlenmiş kıvrım dal ve katmerli yaprak motifleriyle doldurulmuş, silmelerin üzerine eksene gelecek şekilde iki yanında yaprak motifleri bulunan sekiz kollu bir çiçek motifi yerleştirilmiştir. Burma silmeler yeşil ve kırmızı, motifler kırmızı, yeşil, sarı veya beyaz, sekiz yapraklı çiçek ise altın sarısıdır (Fotoğraf 23-24, 49, Çizim 21-22).



Çizim 21: Minberin önden ve yandan görünümü
(Çaşkurlu Mimarlık)

Dilimli baklava şeklindeki motiflerin üst üste ve yan yana yerleştirilmesiyle oluşan bir kompozisyonla bezenmiş olan korkuluk, alt ve üstten ince bir şeritle sınırlandırılmıştır. Üstteki şerit üzerinde sivri ucu minberin köşk kısmına doğru yerleştirilmiş üçgen şeklinde bir pano bulunmaktadır. Pano çiçek motifleri ile yapraklardan oluşan bitkisel bir düzenlemeyle bezenmiştir.



Fotoğraf 49, Çizim 22: Minber giriş açıklığı süsleme detayı
(Çaşkurlu Mimarlık)

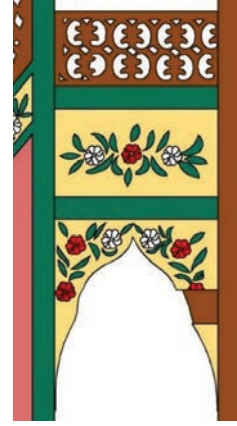
Çiçekler münavebeli olacak şekilde kırmızı ve beyaz, şerit ve yapraklar yeşil, zemin ise altın sarısıdır. Korkuluğu attan sınırlayan şeritte de çiçek ve yapraklardan oluşan bir kompozisyon görülür. Çiçekler kendi içinde kırmızı ve beyaza boyanarak münavebeli olarak yerleştirilmiştir. Zemin ise altın sarısıdır (Fotoğraf 50, Çizim 21, 23).

Minberin geçit bölümü, dilimli sivri kemer biçimlidir. Geçit üzerinde enine dikdörtgen bir pano yer almaktadır. Geçit kemeri ve üzerindeki panoda yapraklı dal ve iek motiflerinden oluşan bir bezeme yer almaktadır. Çiçekler kırmızı ve beyaz, yapraklar yeşil zemin ise altın sarısıdır (Fotoğraf 51, izim 21, 24).



Fotoğraf 50, izim 23: Minber korkuluğu

Köşk kısmı baldaken tarzında olup nden düz, yanlardan dilimli kemer şeklinde. Dilimli kemerin köşeliklerinde iek ve yapraklardan oluşan bir kompozisyon yer alır. Çiçekler kırmızı ve beyaz, yapraklar yeşil, zemin altın sarısıdır. Yanlarda kemerli düzenlemenin alt ve üst kısımlarında, nde ise sadece üst kısımda korkuluk vardır. Korkuluklardan alttaki yaprak silueti verecek biçimde kesilmiştir. Üstteki korkulukta ise üst üste ve yan yana sıralanmış baklava benzeri dilimli madalyonlar görülür. Köşk korkuluklar üzerinde yer alan dikdörtgen biçimli iki pano ile sonlanmaktadır. İlk panoda münavebeli olarak sıralanan yaprak ve iek motifleri yer almaktadır. Çiçekler kırmızı, yapraklar yeşil zemin ise altın sarısıdır. İkinci panoda ise palmete benzer yaprak motifleri yan yan sıralanmıştır. Palmeler münavebeli şekilde kırmızı ve yeşile boyanmıştır. Zemin ise altın sarısıdır (Fotoğraf 24, izim 21).



Fotoğraf 51, izim 24: Minberin dolap ve köşk altı bölümü (aşkurlu Mimarlık)

Minber kahverengi ile boyanmış piramidal bir külahla sonlanmaktadır. Klahın ucunda ay-yıldız şeklinde bir âlem vardır (izim 21).

Çizim 25:
Minberin köşk ve
külah bölümleri



3.5. Vaaz Kürsüsü

Kürsü ahşaptan yapılmış olup kare planlıdır. İki basamakla çıkılan kürsünün iki tarafı ahşap parmaklıkla çevrilidir. Bir tarafı ise vaaz sırasında kitap gibi eşyaların koyulabilmesi için raf şeklinde yapılmıştır. Kürsünün raf kısmında yeşil renkli dal ve yapraklardan oluşan bir bezeme yer almaktadır (Fotoğraf 52-53).

4. Malzeme ve Teknik

Yapının beden duvarlarında taş, destek sistemi, taban, tavan ve minberde ahşap, çatıda ise kiremit kullanılmıştır. Bağlayıcı malzeme beyaz kireç harcıdır. Bezemede kullanılan boyalar kök boyadır.

Beden duvarları kabayonu kesme taş ve moloz taştan dolgu duvar tekniğinde inşa edilmiştir. Minare ile giriş kapısı arasında devşirme bir mezar taşı yer almaktadır (Fotoğraf 10-13).

Yapının duvar kalınlıkları farklılık göstermektedir. Ortalama kalınlıklar beden duvarlarında 93 ile 108 cm arasında değişmektedir. Duvarlarda ortalama 150 cm aralıkla iki sıra ahşap hatıl kullanılmıştır. Hatıl kalınlıkları 13 ile 15 cm arasındadır. Hatılların ayırdığı ilk iki sırada daha küçük boyutlu taşlar görülürken üst sırada taş boyutları büyümektedir. Duvarların köşelerinde daha uzun ve büyük boyutlu taşlar tercih edilmiştir. Duvarlar içten sıvalıdır. Harim kirişleri alttan kaplama tekniğinde ahşap tavanlarla örtülmüştür (Fotoğraf 38).

Yapının mahfil kirişi ve kirişi taşıyan konsolların harime bakan yüzleri, sütun başlıkları, minberin korkulukları ve köşk kısmını üstten sınırlayan bordür dışındaki bölümleri ile vaaz kürsüsünde ahşap üzerine kalemişi, tavanlar ve minberin köşk kısmını üstten sınırlayan panoda ahşap kesme, oyma ve çakma, minberin merdiven ve köşk kısmındaki korkuluklarında ajur tekniği kullanılmıştır. Yapının kuzeybatısındaki sütun başlığının batı yüzündeki mimari tasvirde bazı kısımların çizildikten sonra boyandığı tespit edilmiştir.

Ahşap kesme, oyma ve çakma tekniğinde motifler kesildikten sonra eğri kesim tekniği ile oyularak işlenmiş, daha sonra planlanan kompozisyona göre çakılarak bezeme oluşturulmuştur. Ajur tekniğinde motiflerin çizildikten sonra kesilerek çıkarıldığı anlaşılmaktadır (44-45).



▲ Fotoğraf 52: Vaaz kürsüsü

▼ Fotoğraf 53: Vaaz kürsüsü süsleme detayı



5. Değerlendirme

Acıyurt Köyü Camisi; iki bölümlü son cemaat yeri ile harimden oluşan küçük ölçekli, ahşap tavanlı ve kiremit çatılı bir köy camisidir. Yapı bulunduğu köyün ihtiyaçlarını karşılayacak boyutlarda inşa edilmiştir. Bu tür yapılar 19. yüzyılda gerek camisi olmayan köylerde gerekse de yeni yerleşim alanlarında yaygın olarak kullanılan bir şema oluşturmaktadır.

Türk mimarisinde ahşap direkli ve ahşap tavanlı cami yapma geleneği Karahanlı ve Gazneli döneminde başlamış, Anadolu'da Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı dönemlerinde de devam etmiřtir⁷. Anadolu'daki ilk örneklerine 13. yüzyılda rastlanan ahşap direkli ve ahşap tavanlı camilerin en bilinenleri arasında Konya-Sahip Ata (Larende) Camisi (1258)⁸, Afyon Ulu Camisi, (1272)⁹, Sivrihisar Ulu Camisi (1274-1275)¹⁰, Beyşehir Eşrefoğlu Camisi (1297)¹¹, Ankara Arslanhane Camisi (1289-1290)¹² ve Kastamonu Kasaba Köyü Mahmut Bey Camisi (1336)¹³ sayılabilir. Bu anıtsal örnekler dışında Anadolu'nun her tarafında ahşap direkli camiler yapılmış ve bu gelenek günümüzde kadar devam ettirilmiřtir¹⁴.

Acıyurt Camisi; iki bölümlü son cemaat yeri, mihrap duvarına dikey uzanan  sahnalı düzenlemesi ve ahşap destek sistemi ile bu geleneği sürdüren köy camilerinin küçük ölçekli bir örneğidir. Anadolu'daki Kastamonu Kasaba Köyü Mahmut Bey Camisi (1336)¹⁵, Yozgat Divanlı Köyü Camisi (1678-79)¹⁶, Aksaray Eşme Köyü Camisi (17-18. yüzyıl)¹⁷, Baklan Boğaziçi Kasabası Eski Camisi (18. yüzyılın sonları)¹⁸, Mucur Emine Hanım (arsı) Camisi (18. yüzyıl)¹⁹ ve Sivas'taki Zincirli Minare Camisi (1742)²⁰, rtmeli Camisi (onarım 1836)²¹, Suşehri Bal Hatun Camisi (1725-1726)²², Altınyayla

7 Duran, 1988, 47-62; Deniz, 1988, 49.

8 Parlak, 2008, 516-518.

9 Erken, 1983, 94-100.

10 Otto-Dorn, 1967, 161-168.

11 Erdemir, 1999.

12 nge, 1998.

13 Akok, 1946, 293-301.

14 Ahşap destekli bazı cami örnekleri için bk. Arık, 1973; Erdemir, 1985; Erdemir, 1987, 295-312; Deniz, 1988, 19-56; al, 2000; Denktaş, 2004, 53-89; Uysal, 2014, 1107-1123.

15 Aydın, 2017. 285-291.

16 Acun, 1981, 640-41.

17 nge, 1982, 291-96.

18 Baykal, 1997, 73-90.

19 Tali, 2013, 504-528.

20 Denizli, 1995, 62-63.

21 Denizli, 1995, 76.

22 Yazar, 2015, 37-44.

Camisi (1895)²³ üç şahınlı düzenlemesi ve ahşap destek sistemiyle Acıyurt Camisi ile benzerlik gösteren örneklerinden bazılarıdır.

Cami plan şeması ve boyutlarının yanı sıra inşa edildiği malzemeler açısından da mütevazı özelliklere sahiptir. Yapı çevreden toplanan birçoğu moloz nitelikte, bazıları ise sadece dışa gelecek yüzleri işlenen taşlardan kireç harcı ile inşa edilmiştir. Moloz taşla inşa edilmesi nedeniyle beden duvarları iki hatlı sırası ile desteklenmiş, pencere açıklıkları da bu hatlı sıralarının arasına açılmıştır. Yapının pencerelerinin mazgal ve küçük boyutlu olması bölgenin soğuk iklimiyle ilişkili olmalıdır. Moloz örgü ve örgü arasında ahşap hatlı kullanımı erken dönemlerden itibaren tespit edilen bir tekniktir. Eskişehir Sivrihisar Ulu Camisi (1275)²⁴, Ankara Ayaş Ulu Camisi (15. yüzyıl)²⁵, Burdur Dengere Köyü Camisi (15-17. yüzyıl)²⁶ ve Giresun Çamoluk Bektaş Bey Camisi (19. yüzyılın ilk yarısı)²⁷ bu teknikte inşa edilen çok sayıdaki yapıdan birkaçıdır.

Yapının en önemli özelliği bezemeleridir. Yapının mahfil kirişi ve mahfil kirişini taşıyan konsolları, sütun başlıkları, minberin korkulukları ile köşk kısmını üstten sınırlayan bordür dışındaki bölümleriyle vaaz kürsüsünde ahşap üzerine kalemişi, tavanlar ile minberin köşk kısmını üstten sınırlayan panoda ahşap kesme, oyma ve çakma, minberin merdiven ve köşk kısmındaki korkuluklarında ise ajur tekniğinde bezemeler vardır.

Kalemişi bezemeler Türk sanatında erken devirlerden beri taş, sıva ve ahşap gibi farklı malzemeler üzerine uygulanmıştır. Erken örnekleri Selçuklu döneminde görülen kalemişi bezemeler 17. yüzyıldan itibaren yaygınlaşmaktadır. Tokat Mahmut Paşa Camisi (17. yüzyıl)²⁸, Tokat Genç Mehmed Paşa (Örtmeönü) Camisi (17. yüzyıl sonları)²⁹, Ankara Ağaç Ayak Camisi (1706)³⁰, Tokat Ulu Camisi (18-19. yüzyıl)³¹, Tokat Erbaa Akça (Fidi) Kasabası Silahat Ömer Paşa Camisi (17. yüzyıl)³² ve Tokat Zile Elbaşoğlu Camisi (1801)³³ kalem işi bezemeleri olan örneklerden bazılarıdır.

Acıyurt Camisi'ndeki kalemişi bezemelerde bitkisel, mimari, mimari öğeler ve sembolik nesnelere oluşan kompozisyonlar kullanılmıştır. Bitkisel bezemeler daha ağırlıklıdır.

Bitkisel bezemelerde üç farklı üslup görülmektedir. Yapının mahfil kirişi ve kirişi taşıyan konsolların harime bakan yüzlerinde, minberin korkuluklarıyla köşk kısmını

23 Denizli, 1995, 220.

24 Otto-Dorn, 1967, 161-168.

25 Erken, 1983, 489-493.

26 Eroğlu, 2013, 233-248.

27 Nefes ve Gün, 2011, 137-154.

28 Atak, 2015a, 197-226.

29 Atak, 2015b, 27-41.

30 Uysal, 2013, 123-141.

31 Erdemir, 1987, 295-312.

32 Nemlioğlu, 2012, 239-248.

33 Aktemur, 2013, 1621-1642.

üstten sınırlayan bordür dışındaki kısımları ile vaaz kürsüsünde görülen altı veya sekiz dilimli çiçeklerle yapraklı dallardan oluşan üslupta motifler küçük boyutlu ve natüralisttir. Genellikle yapraklar yeşile, çiçekler ise konturları çizildikten sonra münavebeli şekilde beyaza veya kırmızıya boyanmıştır. Bazı örneklerde vazo içerisinde çıkan çiçek motifleri yan çevrilerek bordür oluşturacak şekilde peş peşe yerleştirilmiştir.

Sadece sütun başlıklarından ikisinde görülen ikinci üslupta palmet ve rumi gibi motifler kullanılmıştır. Motifler daha büyük boyutlu olup kompozisyonlar dikey eksene göre simetriktr.

Tavanlar ile minberin köşk kısmında karşılaşılan üçüncü üslupta katmerli yapraklar kullanılmıştır. Bu motifler üslubun yanı sıra teknik olarak da diğerlerinden farklıdır. Motifler ahşaptan kesilerek oyulmuş, boyandıktan sonra çakılarak kompozisyonlar oluşturulmuştur.

Acıyurt Camisi'ndeki bezemelerin yerel özelliklere sahip olduğunu söylemek mümkündür. Kalemışı bezemelerin en yakın örneği Sivas Altınyayla Camisi'nde (1895)³⁴ tespit edilmektedir. Yerel söylencelere göre birbirine oldukça yakın konumdaki bu iki caminin sanatçısı aynı kişidir.

Acıyurt Camisi'ndeki ahşap kesme, oyma ve çakma tekniğindeki düzenlemelerinin benzerleri yine Sivas bölgesindeki dini ve sivil yapılarda yaygın olarak görülmektedir. Sivas Acıyurt Mihrali Bey Konağı (18. yüzyıl sonu-19. yüzyıl başları)³⁵, Sivas Kangal Feridun Karasu Evi (19. yüzyıl sonu-20. yüzyılın başı)³⁶, Sivas Koyuncu Köyü Kavas Köy Odası (19. yüzyıl sonu-20. yüzyılın başı)³⁷ benzer düzenlemelere sahip örneklerdir. Sivas'ta özellikle İlbeylü Türkmenlerinin yaşadığı merkez ilçeye bağlı köylerde mim sekili olarak adlandırılan köy odalarında bu tür tavan düzenlemelerinin yaygın olarak kullanıldığı tespit edilmiştir³⁸.

Acıyurt Camisi'nde iki sütun başlığında mimari, bir sütun başlığında ise mimari öğe tasviri bulunmaktadır. Bunlardan ilki kuzeybatı sütun başlığının batı yüzünde yer alan iki minareli bir cami tasviridir. Tasvirin orta kısmında, üst tarafında yuvarlak kemerli pencereleri olan konik külahlı bir yapı yer almaktadır. Bu yapının iki yanında kubbeli birer birim bulunmaktadır.

Cami, ibadet edilen, Allah'ı hatırlatan bir yer olduğu için tasviri yapılmış ve sanatkârlar tarafından kutsiyet atfedilerek bir sembole dönüştürülmüştür³⁹. Cami tasvirlerine; cami, zaviye, medrese, şadırvan, saray, köşk ve konut gibi farklı işlevlerdeki yapılar ile mezar taşlarında sıklıkla rastlanmaktadır⁴⁰. Mezar taşları dışındaki örneklerin

34 Denizli, 1995, 221.

35 T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2013; T.C. Ulaş Kaymakamlığı, 2019.

36 Denizli, 1995, 345.

37 Bulut, 2017, 18-20.

38 Bulut, 2017, 13-31.

39 Baykal, 1996, 54.

40 Baykal, 1996, 54.

çoğunluğunu sıva üzerine yapılan cami tasvirleri oluşturur⁴¹. Yozgat Çapanoğlu Camisi (1777)⁴², Afyon Sandıklı Ulu Camisi (1780)⁴³, Manisa Soma Hızırbey Camisi (1791-92)⁴⁴, Denizli Acıpayam Yazır Köyü Camisi (1802)⁴⁵, Trabzon Çaykara Kabataş Köyü Merkez Camisi (1872-73)⁴⁶, Manisa Kula Emre Köyü Camisi (Onarım: 1821-22)⁴⁷, Giresun Yağlıdere Tekke Köyü Abdullah Halife Camisi (19. yüzyıl)⁴⁸ ve Afyon Dazkırı-İdris Köyü Camisi (1902-1913)⁴⁹ bu örneklerden bazılarıdır. Acıyurt Camisi'ndeki cami tasviri ahşap üzerine kalemişi tekniğinde yapılması nedeniyle yukarıdaki örneklerden farklıdır.

Acıyurt Camisi'nde tespit edilen ikinci mimari tasvir harimin kuzeydoğusundaki sütun başlığının doğu yüzünde yer alan Kâbe betimlemesidir. Betimlemenin bulunduğu başlığın tablası üzerinde "Mekke-i Mükerreme" ibaresi bulunmasından dolayı bu tasvirin "Kâbe" olduğu kesindir. Kâbe, dört tarafı duvarlarla çevrili bir avlunun ortasında dikdörtgen olarak verilmiştir. Avlunun etrafında çift şerefeli beş minare yükselmektedir. Avlunun ön kısmında kapı olabilecek yuvarlak kemerli iki açıklık vardır.

Kâbe tasvirlerinin yapılmasının arka planında, Kâbe'nin İslam dünyasındaki en kutsal mekân olması yatmaktadır⁵⁰. Bu nedenle 16. yüzyıldan itibaren çini panolarda, halılarda, seccadelerde, kitap ve duvar resimlerinde Kâbe tasvirleri ile yaygın olarak karşılaşılacaktır. Mimari bezemede Denizli Baklan Boğaziçi Camisi (1774-1775)⁵¹, Manisa Kula Kurşunlu (Hoca Seyfeddin) Camisi (Onarım: 1780)⁵², Manisa Soma Hızırbey Camisi (1791-92)⁵³, İzmir Ödemiş Bademli Kılıczâde Mehmet Ağa Camisi (1811, Onarım: 1874-75)⁵⁴ ile Denizli Akköy Yukarı Camisi (19. yüzyıl)⁵⁵ Kâbe tasviri bulunan cami örneklerden bazılarıdır. Bu camilerdeki Kâbe tasvirleri, Acıyurt Camisi'nden farklı olarak sıva üzerine yapılmıştır. Anadolu'da cami tasvirlerinde olduğu gibi Kâbe tasvirlerinde de ahşap üzerine kalemişi tekniğinde örnek tespit edilememiştir.

Bezemelerde mimari öğe olarak bir pencere tasviri yer almaktadır. Güneydoğu sütun başlığının batı yüzündeki tasvirde yuvarlak kemerli pencerenin çevresi ve içi

41 Arık, 1988, 126; Renda, 1977, 152.

42 Avcı, 2016, 49-70.

43 Erken, 1983, 173-174.

44 Şener, 2014, 715-738.

45 Arık, 1988, 126.

46 İnce, 2004, 226-236.

47 Bozer, 1987, 15-22.

48 Tali, 2014, 481-491; İltar, 2014, 69-80.

49 Algaç, 2007, 421-432, resim 3.

50 Alodalı, 2015, 170.

51 Çakmak, 1991, 38-39.

52 Bozer, 1990, 11-27.

53 Arık, 1988, 32-40.

54 Ersoy, 1994, 147-158.

55 İnce, 2001, 65-79.

yaprak ve çiçek motifleriyle doldurulmuştur. Bu dzenlemeye benzer bir örnek tespit edilememiştir.

Acıyurt Camisi'nin bezemesinde karşılaşılan diğer bir grup bezeme ögesi sembolik motiflerdir. Caminin güneybatı sütun başlığının batı yüzünde Zülfikar ile teber motifi yer almaktadır. Başlığın üst orta kısmına vazoya içerisinde çiçek motifi, vazunun sağına zincirlerle vazoya asılmış Zülfikar, soluna ise teber motifi işlenmiştir.

Hız. Ali'nin ucu çatallı kılıcının adı olan Zülfikâr, Türk sanatında kılıç erliği ve yiğitliğin en güçlü simgelerden biri olarak görölmektedir. Kaynakların belirttiğine göre Bedir Savaşı'nda (624) ganimet olarak ele geçirilen Zülfikar, Hız. Muhammed tarafından Hız. Ali'ye hediye edilmiřtir⁵⁶. İki tarafı keskin, ortası yivli, uzunluğu yedi, eni bir karış olduğu söylenen kılıcın Merzük es-Sakîl adlı bir kılıç ustası tarafından yapıldığı rivayet edilir⁵⁷. Hız. Muhammed'in, kılıcı Hız. Ali'ye Uhud Savaşı'nda verdiği kabul edilmektedir. Bu sırada, gökten “*Lâ fetâ illâ Ali, lâ seyfe illâ Zülfikâr*” (Ali'den başka yiğit, Zülfikâr'dan başka kılıç yoktur) şeklinde bir nida geldiği ileri sürölür⁵⁸. Alevi ve Bektaşi rivayetlerine göre; Hız. Muhammed Uhud Savaşı sırasında yaralanmış ve bir kuyuya dışmüştür. Kuyunun içerisindeyken Cebrail gelerek ‘Ali’yi çağır’ demiş O’da ‘yetiş ya Ali’ diye seslenince Hız. Ali onu kuyudan çıkararak dışmanlarından korumuştur. Savaş esnasında Hız. Ali'nin kılıcı kırılınca Cebrail O’na semadan indirdiği Zülfikâr’ı vermiştir. Hız. Muhammed Ali'nin yiğitliği karşısında “Ali'den başka yiğit, Zülfikâr'dan başka kılıç yoktur” sözünü söyleyerek her ikisinin de kutsanmasına sebep olmuş ve Zülfikar, Hız. Ali'nin sembolü haline dönüşmüştür. Zülfikar yukarıda özetlenen sembolik değerlerinin yanı sıra kötölükleri uzaklaştıran, koruyucu unsur, bir tılsım olarak da kullanılmıřtır⁵⁹. Mimaride karşımıza çıkan Zülfikarlar ise Hız. Muhammed ve Hız. Ali'ye duyulan bağlılığın bir ifadesi olmanın yanı sıra Hız. Ali'nin kahramanlığını vurgulamak ya da iktidar veya güç sembolü olarak karşımıza ıkar⁶⁰.

Zülfikar kılıcı, Osmanlı döneminde mimari bezemenin yanı sıra sancaklar, mezar taşları, tılsımlı gömleklere, alemlere, zırhlar, tarikat eşyaları ve kitap resmi gibi farklı türdeki eserler üzerinde tespit edilebilmektedir⁶¹. Mimarideki Zülfikar tasvirleri⁶² ise

56 Güneş, 2018, 14.

57 Öz, 2013, 553.

58 Öz, 2013, 553-554.

59 Ocak, 2005, 177-178; Sevinç, 2013, 619-639; Güneş, 2018, 9-20; Turan, 2018, 428-429.

60 Arslan, 2020, 252-253.

61 Turan, 2018, 428-429, resim 11-12; Günana, 2018, 70-72, Arslan, 2020, 248-254.

62 Mimari bezemede Zülfikâr'ın yanı sıra düz kılıç tasvirlerine de rastlanır. İzmir Ödemiş, Bademli Kılıczade Mehmet Ağa Camisi (1803-1811), Muğla Milas Bahaeddin Ağa Konağı (1868), Afyon Dazkırı İdris Köyü Camisi (1802-1813) ve Konya Bozkır Hisarlık (Asarlık) Camisi (1865) bu örneklerdendir. Bk. Ersoy, 1994, 148; şener, 2011, 227; Algaç, 2007, Resim 7-8; Karpuz, 2009, 1512-1518.

başta camiler olmak üzere türbe⁶³, çeşme⁶⁴, konut⁶⁵ gibi yapı tiplerinde görülmektedir. Camilerde tespit edebildiğimiz en erken tarihli Zülfikar tasviri Kayseri Büyük Bürüngüz Daniş Ali Bey Camisi'nin (1582) taş minberindeki kabartmadır⁶⁶. Trabzon Arsin Atayurt Mahallesi Merkez Camisi (1899) taş üzerinde kabartma olarak işlenmiş Zülfikar tasviri bulunan ikinci örnektir⁶⁷. Denizli Baklan Boğaziçi Eski Cami (18. yüzyılın sonları)⁶⁸, Isparta Gelendost Abdulgaffar Camisi (9887)⁶⁹ ile Konya Beyşehir Avdancık Köyü Camisi'nde (19. yüzyıl)⁷⁰ sıva üzerine, Rize Ardeşen Doğanay Köyü Camisi (20. yüzyıl başları)⁷¹ minberinin taç kısmında ise ahşap üzerine kalemişi tekniğinde yapılmış Zülfikar tasvirleri bulunmaktadır.

Zülfikar motifinin Ahıska camilerinde de yaygın bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Bölgenin günümüzde Gürcistan sınırları içerisinde kalan kesimindeki Adigeni Balacur (19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başı)⁷², Kikinet (1908-1909)⁷³ ve Orgora⁷⁴ köylerinin camilerinde sıva üzerine, Akho (1818-19)⁷⁵ ve Gegelidzebi⁷⁶ köylerindeki camilerinin minberlerde ise ahşap üzerine kalemişi tekniğinde Zülfikar betimlemeleri yer almaktadır. Ahıska bölgesinin günümüzde Türkiye sınırları içerisinde bulunan Ardahan'ın Posof ilçesinin Gönülaçan (1910)⁷⁷, Sarıdarı (1923)⁷⁸ ve İncedere (20. yüzyılın ilk çeyreği)⁷⁹ köylerindeki camilerde de sıva üzerine yapılmış Zülfikar tasvirleri tespit edilmiştir.

Zülfikar tasvirlerinin 19. yüzyılın ortalarından itibaren Rusların Müslüman Türklere sistematik şekilde saldırılar yapılarak göçe zorladıkları⁸⁰ Ahıska bölgesindeki

63 Sivas Yıldızeli Şeyh Halil Türbesi bu örneklerden biridir. Bk. Uzun, 2019, 1844.

64 Hacı Bektaş Dergahı'ndaki Aslanlı Çeşme (1854) için bk. Karamağaralı 1973, 249; Arslan, 2020, 247.

65 Zülfikar tasviri bulunan Gaziantep Şeyh Mustafa Bağcı Evi (19. yy.) için bk. Arslan, 2020, 242.

66 Denктаş 1998, 163-166; Akçıl Harmankaya, 2019, 1-22; Arslan, 2020, 243.

67 Arslan, 2020, 241-242.

68 Çakmak, 1995, 529-540.

69 Çok, 2010, 58-73; Arslan, 2020, 241.

70 Arslan, 2020, 243.

71 Arslan, 2020, 244.

72 Gümüş, Ferrari, Siracoğlu ve Turgut, 2019, 109.

73 Gümüş, Ferrari, Siracoğlu ve Turgut, 2019, 212.

74 Gümüş, Ferrari, Siracoğlu ve Turgut, 2019, 556. Yayında yapı için bir tarih önerilmemiştir. Ancak bu yapı da diğer örnekler gibi 19 veya 20. yüzyılın başlarına ait olmalıdır.

75 Seçkin, 2018, 1158, resim 46.

76 Arslan, 2020, 254-255.

77 Arslan, 2020, 243-244.

78 Arslan, 2020, 244

79 Arslan, 2020, 245

80 Ahıska bölgesi Osmanlı toprağı iken 1828 yılında Çarlık Rusyası tarafından işgal edilmiş,

camilerde yaygın olarak kullanılmış olmasđ dikkat çekicidir. Bu bağlamda Acıyurt Kyu sakinlerinin de Ahıska'dan goerek Sivas'a yerleştiklerini belirtmek gerekir. Tarihi olaylar dikkate alındığında; Zülfikar motifinin Ahıska'da bir mücadele ve kahramanlık alameti olarak algılanarak Müslümanlığın sembollerinden birine dönüştüğü anlaşılmaktadır. Bu nedenle Acıyurt Camisi'ndeki Zülfikar tasvirini köy halkının geldiği Ahıska bölgesi ile ilişkilendirerek anlamlandırmak gerekir.

Camide bulunan sembolik tasvirlerden biri de teberdir. Farsça balta anlamına gelen teber, Osmanlı ordusunda st düzey görevliler tarafından bir üstünlük sembolü olarak kullanılan bir silahtır⁸¹. Kullanan kişinin rütbe ve önemine göre farklı malzemelerden yapılan teberler bulunmaktadır⁸². Teber aynı zamanda uzun saplı, başı demir temrenli bir derviş eyizidir⁸³. Ağzı, sapının en st ucunda, çift veya tek yüzlü keskin bir alettir. Dervişlere mrşitleri tarafından seyahat izni verildiğinde tekbir ve gülbanklar okunarak seyahati sırasında karşısına çıkacak hayvan ve haşeratları öldürmek veya kendisini korumak için teber verilmiştir. Bu bağlamda teberin tarikat mensuplarıncı kullanılan sembolik bir değeri de bulunmaktadır⁸⁴.

Bir silah ve aynı zamanda tarikat çeyizi olan teber ise 18. yüzyıldan sonra mimari ve diğer el sanatlarında sıklıkla kullanılan motiflerden biri olmuştur. Merzifon Kara Mustafa Paşa Camisi şadırvanı (1875)⁸⁵, Denizli Baklan Boğaziçi Eski Camisi (18. yüzyılın sanları)⁸⁶, Denizli Akköy Belenardıç Köyü Camisi (18-19. yüzyıl)⁸⁷, Yozgat Başçavuş Camisi (19. yüzyılın başları)⁸⁸ ile Afyon Dazkırı İdris Köy Camisi (1902-1913)⁸⁹ teber tasviri bulunan örneklerden bazılarıdır. Ahıska bölgesindeki camilerden ise Adigeni bölgesinde yer alan Nakurdev Köyü Camisi'nde (1918-1919)⁹⁰ teber motifi tespit edilmiştir. Yukarıda adları geçen camilerdeki teber motifleri sıra üzerine yapılmışlardır. Acıyurt Camisi'nde olduğu gibi aħřap üzerine kalemişi tekniğinde yapılmış teber rneği tespit edilememiştir.

1829 tarihli Edirne Antlaşması'yla da Rusya'ya bırakılmıştır. 1917 yılında Rusya'da arlığın yıkılmasıyla yeniden Osmanlı Devleti'ne katılan Ahıska, 1921 yılında Türkiye Cumhuriyeti tarafından imzalanan Moskova Antlaşması sonucu yeniden Rusya'ya bırakılmıştır. Bk. Hasanoğlu, 2016, 3-4.

81 Çevrimli, 2009, 38-40.

82 Çevrimli, 2009, 39.

83 Atasoy, 2005, 257-259:

84 Atasoy, 2005, 257-259: Çevrimli, 2009, 38-40; Günana, 2018, 78.

85 Arık, 1988, 73.

86 akmak, 1995, 529-540.

87 akmak, 1994, 19-26.

88 Avcı, 2016, 53.

89 Alęa, 2007, Resim 7-8.

90 Gümüş, Ferrari, Siracoğlu ve Turgut, 2019, 234.

Acıyurt Camisi'ndeki teber motifi, Zülfikar tasviriyle birlikte aynı başlıkta karşılıklı yer almaktadır. Bu nedenle teber, simetri ve kompozisyon zenginliği sağlamanın yanı sıra Zülfikarla verilmek istenen güç ve kahramanlık sembolizmini güçlendiren bir unsur olarak kullanılmış olmalıdır.

Yapının mimarı veya nakkaşı hakkında kesin bir bilgi yoktur. Kuzeybatı sütun başlığının batı yüzünde Fazıl ismi geçse de bunun sanatkar olup olmadığına dair bir veri saptanamamıştır. Büyük bir olasılıkla yapı ve bezemeleri yerel gezici sanatkarlar tarafından yapılmıştır.

4. Sonuç

Acıyurt Camisi 1899-1900 yılları arasında inşa edilen ahşap destekli ve ahşap tavanlı mütevazı köy camilerinden biridir. Yapı doğu-batı doğrultusunda dikdörtgen planlı ve iki bölümlü son cemaat yeri ile kuzey-güney yönünde dikdörtgen planlı ve üç sahnalı harimden oluşmaktadır. Kaba yontulmuş kesme taş ve moloz taştan dolgu duvar tekniğinde inşa edilen cami mimari özelliklerinden çok kalemişi ve ahşap kesme, oyma ve çakma tekniğindeki bezemeleriyle dikkat çekmektedir. Bezemelerde çiçek ve yaprak gibi bitkisel motifler, Zülfikar ve teber gibi sembolik değerleri olan nesnelere, Kâbe gibi kutsal alanlar veya cami gibi mimari tasvirler görülür. Bu tür tasvirlerin duvar resmi olarak yapılmış örnekleri yaygın olsa da ahşap üzerine uygulanmış örnekleri azdır. Yapının bezemeleri arasındaki yer alan Zülfikar ve teber gibi motifler bir kahramanlık ve Müslümanlık sembolü olarak Anadolu'nun yanı sıra Ahıska bölgesindeki camilerde de tespit edilmektedir. Acıyurt köyü halkının Ahıska'dan göçerek bu bölgeye yerleştiği düşünüldüğünde bu motifler daha fazla anlam ve önem kazanmaktadır.

KAYNAKÇA

- Acun, H. (1981). Yozgat ve Yöresi Türk Devri Yapıları. *Vakıflar Dergisi*, XIII, 640-41.
- Akçıl Harmankaya, N. Ç. (2019). Kayseri Büyük Bürüngüz Köyünde Bulunan Daniş Ali Bey Camii'nin Zülfikarlı Minberi. *Akademik Hassasiyetler*, 6, 1-22.
- Akok, M. (1946). Kastamonu'nun Kasaba Köyünde Candaroğlu Mahmut Bey Camii. *Bellekten*, X, 293-301.
- Aktemur, A. M. (2013). Zile Elbaşoğlu Camii'nin Sıvalar Altında Kalan Gizemi. *Turkish Studies*, 8/8, 1621-1642.
- Algaç, ř. (2007). Afyonkarahisar Dazkırı - İdris Köyü Camii ve Kalemişi Bezemeleri. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1/2, 421-432.
- Alodalı, A. N. (2015). *Mimarlıkta Sembolizm, Kutsalın Mimariyle Buluşması ve Sembolizm*. İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Mühendislik ve Fen Bilimleri Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Arık, R. (1973). *Batılışma Dönemi Türk Mimarisi Örneklerinden Anadolu'da Üç Ahşap Cami*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Arık, R. (1988). *Batılışma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Arslan, M. (2020). Anadolu Türk Mimarisinde Zülfikar Tasvirleri. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaşı Veli Araştırma Dergisi*, 95, 235-275.
- Aslanapa, O. (1999). *Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Atak, E. (2015a). Tokat Mahmut Paşa Camii Kalem İşi Bezemeleri. *Turkish Studies*, 10/6, 197-226.
- Atak, E. (2015b). Genç Mehmed Paşa (Örtmeönü) Camii Kalem İşi Bezemeleri. *Tokat Tarihi ve Kültürü Sempozyumu (25-26 Eylül 2014, Tokat) Bildiriler Kitabı - I*, (27-41). Tokat: Salmat Basım Yayıncılık.
- Atasoy, N. (2005). *Derviş Çeyizi/Türkiye'de Tarikat Giyim Kuşam Tarihi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Avcı, O. (2016). Yozgat Başçavuşoğlu Camii ve Süslemeleri Üzerine Düşünceler. *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi (OMAD)*, 3/5, 49-70.
- Aydın, H. (2017). Geleneksel Mimaride Ahşap Kullanımının Kastamonu Kasaba Köyü Candaroğlu Mahmut Bey Camii Özelinde İncelenmesi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10/48, 285-291.

- Bala, M. (1997). Kara-Papak. *İslam Ansiklopedisi*, 6, (330-331) İstanbul: MEB.
- Baykal, F. (1997). Baklan Boğaziçi Eski Cami. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 2, 73-90.
- Baykal, F. (1996). *Denizli İlinde 19. Yüzyılda Yapılan Duvar Resimli Yapılar*. Denizli: Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Bayram, S. (2013). Yiğit ve Silahlı Adam Diyalektiğinde Kılıç İmgesi. *Turkish Studies*, 8/6, 619-639.
- Bozer, R. (1987). Kula-Emre Köyünde Resimli Bir Cami. *Türkiyemiz*, 53, 15-22.
- Bozer, R. (1990). *Kula'da Türk Mimarisi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Bulut, M. (2017). Sivas İlbeyli Köy Odaları., *MUTAD*, IV/I, 13-31.
- Çakmak, Ş. (1991). *Denizli İl'indeki Türk Anıtları (Camiler)*. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Çakmak, Ş. (1994). Belenardıç (Toparan) Köyü Cami (Güney/Denizli). *Sanat Tarihi Dergisi*, 7/7, 19-26.
- Çakmak, Ş. (1995). Boğaziçi Kasabası Eski Cami (Baklan/Denizli). *9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi, 1*, (529-540). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Çal, H. (2000). *Niğde Şehrindeki Ahşap Tavanlı Camiler ve Mescitler*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Çevrimli, N. (2009). Nevşehir Hacı Bektaş Müzesindeki Madeni Tekke Eşyalarından Bir Grup Teber. *Vakıflar Dergisi*, 32, 37-64.
- Çok, B. (2010). *Isparta ve İlçeleri Cami Süslemeleri*, Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Deniz, B. (1988). Aksaray'da Ahşap Sütunlu İki Köy Camii. *Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi*, IV/4, 19-56.
- Denizli, H. (1995). *Sivas Tarihi ve Anıtları*. Sivas: Özbelsan Yayınları.
- Denktaş, M. (1998). Kayseri-Büyük Bürüngüz Köyündeki Türk Anıtları. *Vakıflar Dergisi*, 27, 161-190
- Denktaş, M. (2004). Pınarbaşı-Uzunyayla'daki Ahşap Direkli Camiler. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 16, 53-89.
- Duran, R. (1988). Konya-Sarayönü'nde Üç Ahşap Cami. *Vakıflar Dergisi*, XX, 47-62.
- Erdemir, Y. (1985). *Konya ve Yöresindeki Nakışlı Ahşap Câmiler*. Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.

- Erdemir, Y. (1987). Tokat Yöresindeki Ahşap Camilerimizin Kùltürümüzdeki Yeri. *Türk Tarihinde ve Kùltüründe Tokat Sempozyumu (2-6 Temmuz 1986) Bildiri Kitabı*, (295-312). Tokat.
- Erdemir, Y. (1999). *Beyşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Camii ve Külliyesi*. Konya: Beyşehir Vakfı Yayınları.
- Erken, S. (1983). *Türkiye’de Vakıf Abideler ve Eski Eserler, I*, Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Eroğlu, S. (2013). Burdur-Dengere Köyü Camisi’nin Ahşap Üzerine Kalemişi Bezemeleri. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6/25, 233-248.
- Ersoy, İ. K. (1994). Bademli Kılıczade Mehmet Ağa Camii (Ödemiş/İzmir). *Vakıflar Dergisi*, XXIV, 147-158.
- Gümüş, N., Ferrari, N. K., Siracoğlu, S., Turgut, B. (2019). *Ahıska Bölgesindeki Türk İslam Mimari Yadiğarları*. İstanbul: Yurtdışı Türkler ve Akraba Topluluğu Başkanlığı.
- Günana, M. (2018). *Yazı-Resim Geleneğinin Alevi-Bektaşi Sanatındaki Örnekleri ve Günümüz Sanatına Yansımaları*. İstanbul: Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Güneş, H. (2018). Zülfikar: Efsanevi Bir Kılıcın Tarihi Serüveni. *Türk Kùltürü ve Hacı Bektaři Veli Araştırma Dergisi*, 86, 9-20.
- Hasanoğlu, İ. (2016). Ahıska Türkleri: Bitmeyen Bir Göç Hikâyesi The Ahıska Turks: An Unending Migration Story. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 16/1, 1-20.
- İltar, G. (2014). Tekke Köyü Hacı Abdullah Halife Camisi Duvar Resimleri. *Vakıflar Dergisi*, 42, 69-80.
- İnce, K. (2001). Yukarı Camii/Akköy-Denizli. *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2, 65-79.
- İnce, K. (2004). Kabataş Köyü Camii/Çaykara/Trabzon. *Vakıflar Dergisi*, 28, 226-236.
- Kafkasyalı, A. (2012). Karapapak Türkleri. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 48, 269-304.
- Karamağaralı, B. (1973). Anadolu’da XII-XVI. Asırlardaki Tarikat ve Tekke Sanatı Hakkında. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakùltesi Dergisi*, 21/1, 247-276.
- Karpuz, H. (2009). *Türk Kùltür Envanteri Konya 42, C.II*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Kaya, D. (1984). Bir Destan Kahramanı: Mihrali Bey. *Halk Kùltürü*, 4, 81-96.

- Kemaloğlu, M. (2012). Terekeme-Karapapak Türkleri Yerleşim Alanları. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 1/3, 55-81.
- Nefes, E. ve Gün R. (2011). Giresun Çamoluk İlçesi Sarpkaya Köyü'ndeki Ahşap Sütunlu Bektaş Bey Camii. *Vakıflar Dergisi*, 36, 137-154.
- Nemlioğlu, C. (2012). Tokat'ın Ahşap Kalem İşi Bezemeli İki Ünlü Camii'nin Türk İslam Bezeme Sanatındaki Yeri ve Önemi", *Tokat Sempozyumu*, 01-03 Kasım 2012, Bildiri Kitabı C.2, Tokat: 239-248.
- Ocak, A. Y. (2005). *Tarihten Teolojiye İslam İnançlarında Hz. Ali*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Otto-Dorn K. (1967). Die Ulu Dcami in Sivrihisar. *Anadolu (Anatolia)*, IX, 1965, 161-168.
- Önge, Y. (1982). Anadolu'da XIII-XIV. Yüzyılın Nakışlı Ahşap Camilerinden Bir Örnek. *Vakıflar Dergisi*, IX, 291-96.
- Önge, Y. (1998). *Ankara Arslanhane (Ahi Şerafeddin) Camii*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Öz, M. A. (2002). *Bütün Yönleriyle Ulaş İlçesi Tarihi ve Coğrafyası*. Sivas: Dilek Matbaacılık.
- Öz, M. (2013). Zülfikar. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 44, (553-554). İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Parlak, S. (2008), Sahib Ata Külliyesi. *İslam Ansiklopedisi*, 35, (516-518). İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Renda, G. (1977). *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Seçkin, S. (2018). Gürcistan / Acara Keda Bölgesi'ndeki Osmanlı Dönemi Camileri. *Turkish Studies Social Sciences*, (13/18), 1133-1169.
- Sevinç, B. (2013). Yiğit ve Silahlı Adam Diyalektiğinde Kılıç İmgesi. *Turkish Studies*. 8/6. 619-639.
- Sivas Haberler. (2020, Mayıs 13). *Ulaş İlçesindeki Bu Camiyi Görenler Hayran Kalıyor*. URL: <https://www.sivashaberler.com/hayran/> [Erişim: Ekim 2020]
- Seçkin, S. (2016). Decorative Features In The Ottoman Structure In Georgia Adjara. *Methogological Approaches To Social Sciences*, Ed. R. Davis, 45-57. London.
- Şener, D. (2011). *XVIII. ve XIX. Yüzyıllarda Anadolu Duvar Resimleri*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.
- Şener (Karaaziz), D. (2014). Soma Hızırbey (Çarşı) Camii Duvar Resimleri Üzerine Bir Değerlendirme. *Turkish Studies*, 9/10, 715-738.

- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. (2013). Mihrali Bey Konağı - Sivas. *Türkiye Kültür Portalı*. URL: <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/sivas/gezilecek/mhralibey-konagi> [Erişim: Aralık 2019]
- T.C. Ulaş Kaymakamlığı. (2019). *Mihralibey Konağı*. URL: <http://www.ulas.gov.tr/mihralibey-konagi> [Erişim: Aralık 2019]
- Tali, Ő. (2013), Kırşehir/Mucur'daki Hüseyin Ağa Camii ile Emine Hanım Camii'nin Kalemişleri, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6/25, 504-528.
- Tali, Ő. (2014). Giresun Yağlıdere Tekke Köyü Cami Kalemişi Bezemeleri. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7/31, 481-491.
- Turan, H. (2018). Kudüs ve Yafa'daki Bazı rnekler Işığında Osmanlı Tılsımları. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11/55, 422-439.
- Türkoğlu, İ. (2001), Karapapaklar, *İslam Ansiklopedisi*, (C. 25, 470) İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Uysal, Z. (2013). Ankara'da Lle Devrinden Kalemişi Bezemeli Bir Yapı: Ağaç Ayak Cami. *Ekev Akademi Dergisi*, 54, 123-141.
- Uysal, Z. (2014). 18. Yüzyıldan Ahşap Direkli İki Cami. *Turkish Studies*, 9/10, 1107-1123.
- Uzun, T. (2019). Sivas Yıldızeli Şeyh Halil Türbesi Duvar Resimleri. *History Studies* (11/5), 1839-1853.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

Sanat Tarihi Dergisi

ISSN 1300-5707

Cilt: XXIX, Sayı: 2 Ekim 2020

Ege University, Faculty of Letters

Journal of Art History

e-ISSN 2636-8064

Volume: XXIX, Issue: 2 October 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

TR DİZİN
ULAKBİM

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

ÇAĞDAŞ GÖRSEL SANATTA YENİDEN ÜRETİM VE SINIRLARIN BELİRSİZLİĞİNİ BENJAMİN VE ADORNO'NUN İZİNDEN SÜRMEK



REPRODUCTION AND UNCERTAINTY OF BORDERS IN CONTEMPORARY VISUAL ART BY FOLLOWING BENJAMIN AND ADORNO'S FOOTSTEPS

Arzu BAYAR*

Öz

İçinde bulunduğumuz çağın adını nasıl nitelendirirsek nitelendirelim, günümüzde her alanda bir parça yeniden üretim ve tekrarlama olduğunu inkâr etmemiz mümkün değildir. Çağdaş dönemin görsel rejimi, bir anlamda var olanı yeniden üretme ideolojisi üzerinden gerçekleşir. Bu bağlamda en önemli düşünürlerden Walter Benjamin ve Theodor Adorno'nun yeniden üretim yazıları başlangıç noktası olarak belirlenerek, aradan geçen yaklaşık seksen yılın ardından konunun günümüzde hangi noktaya geldiğine dair bir tartışma yapılmaktadır. İletişimi bir toplumsallaşma süreci olarak ele alırsak, bu sürecin alt sistemlerinden biri olan sanatın son dönemini tahlil etmek toplumsallaşmanın kendisini anlama adına önem kazanır. Dolayısıyla çalışmada çağdaş görsel sanat yapıtlarının son yüz yılından seçilen örnek çalışmalar, yeniden üretim bağlamında tartışılmaktadır. Çağdaş sanatın tekrarlama kapasitesinin yanı sıra, şok edicilik ve agresyon da önemli konvansiyonlardan biri olarak incelenmektedir. Bununla ilintili olarak gerek global düzeyde küreselleşme üzerinden gerekse sabit normların akışkanlaşması üzerinden düşünülmektedir, bunların çağdaş görsel sanatlardaki yansımaları bağlamında sınırların belirsizliği değerlendirilmeye çalışılmaktadır. Çalışma hem içerik hem de biçimsel olarak Benjamin'in ve Adorno'nun çalışmalarından ilham alarak yapılandırılmaya çalışılmaktadır. Görülebileceği gibi, çalışmanın bizatihi kendisi de self-refleksif bir şekilde yeniden üretim hakkında bir yeniden üretimdir. Arzulanan; nesnel ve genele dair betimleyici bir tasnifleme yapmak yerine, tıpkı Benjamin gibi numuneleri toplumsallıkları açısından analiz ederek, onların asıl bağlamlarına ulaşmaya çalışmaktır.

Anahtar Kelimeler: reproduksiyon, kendine mal etme, temellük, görsel kültür, çağdaş sanat

Abstract

No matter how we describe the name of the age we are in, it is not possible to deny that there is a bit of reproduction and repetition in every field today. The visual regime of the contemporary period takes place in a sense through the ideology of reproducing what exists. In this context, the productions of the most important thinkers, Walter Benjamin and Theodor Adorno are determined as the origin point, and after about eighty years, a discussion

* Arş. Gör. Doktorant, Ankara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Gazetecilik Bölümü.

ORCID ID: 0000-0002-8957-0397 ♦ E-mail: arzubayar@gmail.com

is made about the point where the subject has reached today. If we consider communication as a socialization process, analyzing the last period of art, which is one of the sub-systems of this process, becomes important for understanding socialization itself. Therefore, case studies selected from the last hundred years of contemporary visual artworks are discussed in the context of reproduction. In addition to the repetitive capacity of contemporary art, shocking and aggression are also considered as one important convention. Concerning this, the uncertainty of the borders is tried to be evaluated in the context of reflections of these in contemporary visual arts by considering both globalization and fluidization of fixed norms. The study is structured both contextually and formally, inspired by the work of Benjamin and Adorno. As can be seen, the work itself is a self-reflexive reproduction. Desired; instead of making an objective and general descriptive classification, it is to try to reach their original context by analyzing samples in terms of their sociality like Benjamin. In the theoretical part, it is a topic of discussion on theoretical and artworks from Dadaism to Fluxus art, from Pop art to Conceptual art. Following this episode, which is dealt with in a historical materialist retrospective, is the art of appropriation Jeff Koons and *Appropriation? / Case?* the exhibition is examined. Under the title of the ontological ambiguity of the work of art, Tracey Emin's work named *My Bed* has been scrutinized. Sherrie Levine's work named *After Walker Evans*, Richard Prince's controversial works, and Ahmet Güneştekin's work of *Chamber of Immortality* are treated as repetition and appropriation. Under the title of shocking and aggression, Serkan Özkaya's *David* statue, Damien Hirst's *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, and Pinar Yolaçan's *Perishables* are examined. This article, which tries to reach a more general perspective to the point where contemporary visual arts have come, tries to follow the traces of Benjamin and Adorno by underlining the blurring of the borders. It would not be wrong to say that the ideology of copying in daily life displays a similar appearance in the art market. On the other hand, those that have the core of creating a shocking effect are certainly effective in terms of attracting attention, just like the repeated ones. However, this does not mean that every striking work reaches its aesthetically definitive point. Koons' repetitive works and Hirst's shocking works receive a similar acceptance in the art market, and this acceptance reveals the dominance of a highly differentiated aesthetic understanding, mostly determined by the exchange value of the work. As a result, we can say that in the context of the uncertainty of the borders, it gets democratized by getting rid of its class hegemony, and it becomes monotonous by massifying.

Keywords: *reproduction, appropriation, visual culture, contemporary art*

Giriş

“İstanbul Kültür Sanat Vakfı tarafından 16 Eylül ile 30 Ekim (2005) arasında gerçekleştirilecek olan 9. Uluslararası İstanbul Bienali’nde yer alan projelerden, Serkan Özkaya’nın “Davut (Mikelanj’dan Esinle)” adlı köpükten Davut heykeli, Şişhane’deki yerine yerleştirilirken yıkıldı. Özkaya’nın Mikelanj’ın Floransa’da bulunan ünlü Davut heykelinden esinlenerek köpükten ürettiği 9 metre boyundaki heykel hafif bir malzemeden üretildiği için yıkılırken çevresine zarar vermedi.”¹

Bu ilginç olay bizlere ne anlatıyor? Çağdaş görsel sanatın son durumu hakkında hangi ipuçlarını içerisinde barındırıyor? “Yeniden üretilebilirlik çağı” olarak adlandırılan dönemle olan ilişkisini hangi bağlama oturtmak gerekiyor? Bana kalırsa burada, çağdaş sanat denilince akla gelen tüm özelliklerin somutlaşarak vücut bulduğu bir örnekten bahsediyoruz. Öncelikle kendisinden yüzyıllar önce yaşamış İtalyan Rönesans sanatçısı Michelangelo’dan ve onun dünyaca ünlü eseri *David*’den ilham alarak başlayan Serkan Özkaya’nın “Davut”u, gönderme yaptığı eserle aynı adı taşımasıyla, kendisinin yeniden üretim olduğunu daha en başından ilan etmiş durumdadır. Dahası heykel -ya da devasa bir replika mı demeli?- Michelangelo’nun 16. yüzyılda yaptığı, sanat tarihinin en önemli eserlerinden sayılan ve aslı Floransa’da bulunan *David* heykelinin üç boyutlu taranmasından oluşmuş bir bilgisayar kopyasının köpükten üretilmiş modelidir. Dikkat edilebileceği gibi eserde sanatçının kendi dokunuşlarını görmek imkânsızdır, zira eser dijital yöntemlerle “yeniden” üretilmiş, neredeyse üç misli büyütülmüş ve oldukça kırılğan bir malzemeyle oluşturulmuştur. Heykelin kaidesine oturtulurken kazara düşerek kırılması ise adeta çağımızın geçiciliğinin, uçuculuğunun ve akışkanlığının altını çizmektedir. Sanırım çağdaş sanat eserine bundan daha mükemmel bir örnek olamaz.

Walter Benjamin, 1935 yılında yayınladığı “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı” makalesinde, yeniden üretilebilirlik olarak da bilinen mekanik çağdan bahsederken, sanat eserinin salt bu tarz bir replikaya dönüşme ihtimalini elbette ki öngöremezdi. Onun asıl söylemek istediği, fotoğraf ve sinema medyumlarının ontolojik doğasından kaynaklanan, sanatsal işlevi önceleyen özerkleşme potansiyelinin ihtimaliydi.² Benjamin’in söz konusu makalesindeki kitle sanatında politik açıdan özgürleşme eğilimlerine cevaben Theodor W. Adorno 1938 yılında yayınladığı “Müziğin Fetiş Karakteri ve Dinlemenin Gerilemesi” makalesinde, kitle bilinci ve itaat ilişkisine, bireyin yok edilip totaliterliğe açılmasına odaklanır.³ Adorno mekanik yeniden üretimi kitleselleşme ve sanatın meta haline gelmesi olarak görmüştür. Kitlelerin içinde yaşadığı ve çoğaltmakta olduğu kitle kültürüne Adorno’nun duyduğu karşıtlık, kültür endüstrisinin kitleleri yukarıdan ve görünmeden empoze edilebilen birbiriyle uyumsuz alışmaları üretmiş olmasından kaynaklanmaktadır.⁴

1 Hürriyet, 2005.

2 Benjamin, 2016a, 60.

3 Kejanhoğlu, 2005, 173.

4 Jay, 2001.

Benjamin'e göre teknik yeniden üretilebilirliğin sanat yapıtı üzerindeki en önemli özelliklerinden biri, geleneksel dönemden bir anlamda kopuşu temsil eden "özel atmosfer"i alaşağı etmiş olma halidir. Sanat yapıtının "aurası" olarak anlaşılabilir olan özel atmosfer; "bir uzaklığın, ne denli yakında bulunursa bulunsun, bir defaya özgü görünüşü"⁵ olarak tanımlanır. Sanat eserinin "kült değeri" söz konusu olduğunda, tanımlamadaki "uzaklık" kelimesinin değeri daha iyi anlaşılabilir. Kült değeri, eserin görülmesinden bağımsız bir şekilde, bizatihi varoluşundan kaynaklanır. Dolayısıyla kült değeri sanat yapıtının "gizli tutulmasını", eşdeyişle ne denli yakın olursa olsun uzak kılınmasını gerektirir. Bu noktada ikinci bir vurgu, eserle izleyici arasındaki mesafeyi kapatan "sergileme değeri" olmaktadır. Görülebileceği üzere, teknik yeniden üretilebilirlik çağından öncesinin sanat eserlerinde peyda olan aura ve kült değeri, teknikle birlikte ağırlığını sergileme değerine verir. Bu bağlamda Benjamin, sinemanın ve fotoğrafın içerisinde barındırdığı nüveyi ön plana çıkarır. Bu medyumlarda özgüllükleri gereği, büyüsel bir işleve sahip olan kült değeri yerine, demokratik ve sanatsal bir işleve sahip olan sergileme değeri ağır basar. Öte yandan Benjamin, teknik yeniden üretilebilirlik nedeniyle aurasını yitiren, "şimdi", "burada" ve "biricik"liğini kaybeden sanat yapıtının "hakikiliğini" kaybettiğini de dile getirir.

Benjamin'e göre teknik yolla yeniden üretim, özgün yapıtın kopyasını yapıtın aslı için düşünülemez konumlara getirebilir. İster fotoğraf ister plak aracılığıyla olsun, yapıtın izleyiciye gelmesini sağlar. Katedral, bir sanatseverin stüdyosuna gelmek için bulunduğu yerden ayrılır.⁶ Günümüzde Benjamin'in bahsettiği sergileme değerinin başatlaşmasının oldukça ileri bir düzeyinde yaşıyoruz. Eğer sergileme değerinin yüksekliğine atıfla fotoğraf bir arabaysa, bu arabanın üzerinde akıp gideceği yollar ve otopanlar da internet ve sosyal medyadır. Dolayısıyla nasıl ki yollar olmadan arabaların hiçbir kullanım değeri yoksa sosyal medya olmadığında da üretilen fotoğrafların bir anlamı kalmamaya başlamıştır. Elbette ki internet olmadan önce de görseller dolaşıma sokulmakta ve kitlelerce tüketilmekteydi. Ancak burada asıl vurgulanmak istenilen, hem bireysel kullanıcıların kendi mikro bloglarında ürettikleri fotoğrafların öne çıkmasıyla sergileme değerinin hiç olmadığı kadar yükselmesi hem de üretilen fotoğrafların amacının kişisel kimlikler oluşturmayı öncelemesidir. Bir yandan da sanat kurumlarının sosyal medya profilleri ya da müzelerin 360 derece sanal turları aracılığıyla sanat yapıtlarına ulaşmak hiç olmadığı kadar kolay ve ekonomik bir hale gelmiştir.

Benjamin ile Adorno'ya geri dönersek, yeniden üretilebilirlik çağında sanat yapıtı konusunda aralarında bir zıtlama varmış gibi görünse de, özünde Adorno sanatın aurasını yitirmesi ya da 'otantik' özerk sanat konusunda Benjamin'den hiç de farklı düşünmüyordu. Ona göre bu noktada yapılması gereken, teknolojik olarak yeniden üretilen sanatın 'negatif' boyutunu, özerk sanatın da aurasından kurtulmuş 'pozitif' boyutunu vurgulamanın gerekmesiydi. Adorno, Benjamin'e karşılık olarak yazdığı makalesinde, onu deyim yerindeyse diyalektik düşünmeye davet etmektedir. Anlaşılması

5 Benjamin, 2016a, 80.

6 Benjamin, 2016a, 54.

gereken en önemli nokta; Adorno'nun genellikle oldukça yanlış bir şekilde anlaşıldığı gibi, kendi başına bir 'yüksek sanat' savunusu yapmadığıdır. Hem 'kitle sanatı' hem de 'yüksek sanat'ın kapitalizmin lekesini taşıdığını, diyalektik eleştirinin her ikisi için de geçerli olduğunu dile getirir.⁷

Estetik ve Politika'nın çevirmeni Ünsal Oskay'ın çok değerli dipnotlarından anlaşıldığı üzere, Benjamin'in yeniden üretilebilirlik makalesinde, burjuva kültür yaşamının bencilliğine ve kitleler açısından tekeli oluşuna tepki gösteren Benjamin üzerinde, biriciklik aurasını yitiren mekanik yeniden üretim aracılığıyla kitlelerin sanat ürünlerine daha kolay erişebilme olanağı sağlayacağı yolundaki coşkusal umutların etkisi olmuştur. Kitle kültürü içerisinde 'kitle'lere dönüşen işçi ve emekçi kesimden insanların, sanat ürünlerinin ucuz yeniden üretimlerine değil de; sanattan beklenen özgürleştirici işlevleri yüklenmesi söz konusu bile edilemeyecek edilgenleştirici, eğlencici, şiddet telkin edici, tekdüzeleştirici sözde-sanat ürünlerine yöneltebileceklerini düşünmemiştir. Fakat Oskay'a göre 1920'lerde bu tür 'teknolojik iyimserlik' oldukça yaygındır. Adorno ise bu konularda çok daha dikkatli, kuşkucu ve uyanıktır. Zaten daha sonra yayınladığı makalelerden anlaşıldığı kadariyle, Benjamin'de de bu 'safça' teknolojik iyimserlik kalmayacaktır. Hatta 'doğal gelişme yönünden alınkonulmuş teknolojinin getireceği bu yeni kültürün yaşamı zenginleştirmek yerine, yaşamın estetize edilmiş bir ölü replikasını getireceğini; inorganik olanın organik olan üzerindeki tahakkümünü perçinleyeceğini söyleyecektir.⁸

Tüm bu tartışmalardan anlaşıldığı üzere, Benjamin ve Adorno'ya göre -özellikle Adorno'nun eleştirileriyle şekillenen bir biçimde- yeniden üretilen sanat eseri toplumsal olarak kiteselleştirici ve eleştireliliğini yitirmiş bir şekilde tekdüzeleştirici özellikler taşımasının yanı sıra; burjuva tekelliliğinden kurtulan özgürleştirici bir potansiyeli de nüvesinde taşıyan diyalektik bir ilişki içerisinde. Peki bu durum, aradan geçen neredeyse seksen yıl sonra günümüzde nasıl bir görünüm sergilemektedir? Bu makalenin ilk amacı, günümüzün penceresinden Adorno ve Benjamin'in yeniden üretim tezlerinin çağdaş görsel sanatlar içerisinde nerede konumlandığını analiz etmek, ikinci amacı ise tarihsel materyalist bir perspektifle çağdaş sanat eserlerinin gerek yapıt gerek sanatçı açısından sınırlarının belirsizliğini verilen örnekler çerçevesinde ortaya koymaktır. Yeniden üretim ile sınırların belirsizliği ilk bakışta birbiriyle ilişkisiz gibi görünse de, aslında her ikisi de zamanın ruhunu yansıtan yapıt-bozun parçalarıdır ve bu çalışmada asıl olarak bu ikisi arasındaki ilişkiye odaklanacağım. Bu amaçlara ulaşmak için metodolojik olarak, seçtiğim çağdaş görsel sanat yapıtlarını konuyla ilgileri bağlamında ele almaya çalışacağım. Tıpkı Benjamin'in 19. yüzyılda Paris'i analiz etmek adına Charles Baudelaire'i ele aldığı gibi, ben de 20. yüzyılın sonu ve 21. yüzyılın başını analiz etmek adına son yüz yıldaki bazı çağdaş görsel sanat yapıtlarını ve sanatçıları tartışmaya çalışacağım. Peter Bürger II. Dünya Savaşı sonrası sönmüldükten sonra 1960'larda yeniden ateşlenen avangard

7 Kejanhoğlu, 2005, 172.

8 Bloch vd., 1985, 151-152. Daha fazla bilgi için bkz. Walter Benjamin, "Alman Faşizminin Kuramları" ve "Tarih Kavramı Üzerine".

akımları analiz ettiği *Avangard Kuramı* isimli kitabında montaj konusunu aktarırken, bir prosedüre sabit bir anlam atfetmenin ilke olarak sorunlu olduğunu yazar. Ona göre bir tekniğin ya da prosedürün farklı tarihsel bağlamlarda farklı etkilere sahip olabileceği fikrinden hareket eden Ernst Bloch'un yaklaşımı daha uygundur.⁹ Benzer bir patikadan giderek ve topyekünleştirme tehlikesinden kaçınarak, yapıtları ve akımları kendi tarihsel bağlamından okumaya çalışacağım.

Bununla birlikte, Martin Jay'in ifade ettiği gibi modernitenin skopik rejimi olarak görme ve görselliğin diğer duyuları domine ettiği bu çağda, görsel imgeleri okumak ve bunların toplumsal hatlarını takip etmek ön plana çıkıyor. İletişimin bir toplumsallaşma süreci olduğundan hareketle toplumsallaşmanın parmak izlerini çağdaş sanatta ararken, öncelikle bu alanın nasıl bir mirası devraldığını ele almak gerekiyor.

I. Tarihsel Materyalist Bir Retrospektif

Politikadan ekonomiye, kültürden sanata, yaşam tarzından tarihe kadar her alan çağın izlerini taşır. Bir dönemin filmlerini izleyerek o döneme dair ipuçlarına ulaşabileceğimiz gibi, Leo Löwenthal'ı hatırlayarak, sadece edebiyatına bakarak da dönemin toplumsallaşma sürecini kavrayabiliriz.¹⁰ Görsel sanat alanında yaşanan tartışmaların retrospektifi de benzer şekilde dönemin tarihsel özgüllüklerini kavrama açısından önem arz eder.

Günümüzün çağdaş sanat anlayışını daha iyi analiz etmek adına Benjaminsci bir yerden, tarihselci değil ancak tarihsel materyalist¹¹ bir bakış açısıyla bazı kritik yapıtları incelemek için başlangıç noktası olarak yaklaşık yüz yıl öncesine, 1917 yılına giderek, oldukça bilinen bir sanatsal kırılmaya dönüş yapmak gerekir. Geleneksel sanat anlayışını parodileştirerek bir anlamda sınırları yıkan Fransız sanatçı Marcel Duchamp, 1917 yılında bir hazır nesne olan pisuvarı baş aşağı çevirerek, onu "The Fountain" -Çeşme- ismiyle sergileyerek ve "R. Mutt"¹² şeklinde imzalayarak, geleneksel sanat anlayışında sanatçının rolünü tartışmaya açmıştır. Sanat tarihinde önemli bir yeri olan Duchamp'ın bu yapıtı

9 Brüger, 2004, 149.

10 Löwenthal'a göre Edebiyat sadece insanın toplumsallaşmış davranışını değil, onun toplumsallaşma sürecini de gösterir; sadece tekil deneyimden değil, aynı zamanda o deneyimin anlamından da söz eder. Daha fazla bilgi için bkz. Löwenthal, L. (2017). *Edebiyat, Popüler Kültür ve Toplum*. (Çev: Beybin Kejanlıoğlu). İstanbul: Metis Yayınları, syf. 245.

11 Benjamin, *Tarih Kavramı Üzerine* isimli çalışmasında tarihselcilik ile tarihsel materyalizm arasına bir ayırım koyarak tarihsel materyalizmden yana tavır alır. Ona göre tarihselci, toplama bir yöntemle bağdaşık, çizgisel ve neden-sonuç içerisinde derleyici bir anlayışa sahiptir. Aksine tarihsel maddeci ise, belli bir dönemden tarihin bağdaşık akışını koparmak için yararlanır; böylece, dönemden belli bir yaşamı, bir yaşam boyunca oluşturulmuş yapıtların tümü arasından belli bir yapıtı koparıp almış olur. Daha fazla bilgi için bkz. Benjamin, Walter (2016a), "Tarih Kavramı Üzerine", *Pasajlar* içinde. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, syf. 37-49.

12 Duchamp bu şekilde hem eser sahibini bir Amerikalı sanatçı olarak göstermek istemiş hem de Almanca'daki "armut" -fakirlik- kelimesine gönderme yapmıştır.

sadece bir yıl önce, 1916'da, Dadaizm akımının manifestosunu ilan etmiş olması şüphesiz bir tesadüf değildi. I. Dünya savaşı ve dönemin zeitgeistıyla birlikte, Modernizme olan inancın tıpkı bir kum saatinin, zamanın sona erdiğini işaret ettiği an gibi bir kerteğe geldiği tarihsel bir dönemde, yıkıcı karşı çıkışlar zincirinin ilk halkası yaşanmaya başlar. Daha sonra kendisi de en etkili Dadacı sanatçılardan biri haline gelecek olan Duchamp'ın klasik sanat eserinin aurasına, bir seri üretim çıktısı olan hazır nesne aracılığıyla meydan okuduğunu söyleyebiliriz. Yapmak istediği şey, herhangi bir hazır yapım nesnenin de sanat eseri olabileceği fikri aracılığıyla, sanat yapıtının aşkınlığını ve kutsallığını alaşağı etmektir. Ayrıca ona göre sanat yapıtının göz merkezci -ocularcentrism- rejimi nedeniyle biçimsel firça darbelerinin zorunluluğundan ziyade, yapıtta sanatçının amacının ön plana çıktığı bir fenomen sergilemesi gerekiyordu.

Yüzyıl öncesinin Duchamp'ı ile günümüzün tuval olarak sokak duvarlarını seçen sanatçısı Banksy'yi motivasyonları açısından oldukça benzer bulmak olağandışı değildir. Her ikisi de kendi dönemlerinin -sanat eserinin aşkın değerinin ve bir meta olarak mübadele değerinin oldukça fazla olduğu- sanat piyasasının konvansiyonlarını yıkmaya çalışmaktadır, hem de yıkmaya çalıştıkları bu konvansiyonların altını çizme pahasına. Oldukça ironik bir şekilde günümüzde çağdaş sanat alanında Marcel Duchamp'ın adına düzenlenen bir ödül töreni mevcuttur. Kendi kurduğu "Bağımsız Sanatçılar" isimli dernek tarafından gerçekleştirilen, jürinin ve ödülün olmadığı ilan edilen bir sergide The Fountain isimli eseri sergiden kaldırılan ve bu yüzden dernekten istifa eden Duchamp, bugün hayatta olsa adına düzenlenen bu "jürili" ve "ödüllü" tören hakkında acaba ne derdi? Töreni protesto eden, daha önce görülmemiş parodi bir sanat yapıtı ortaya koyacağını tahayyül etmek zor değil.

Benjamin'e göre dadacılar şiirleri "bire sözcük salatası" haline getirerek, tabloların üstüne biletler ya da düğmeler yapıştirarak yaratıların atmosferini acımasız bir şekilde yıkmaya çalışıyorlardı. Dada akımı, izler çevrenin bugün sinemada aradığı etkileri, resim sanatının -ya da yazının- araçlarıyla üretmeye çalışmıştır.¹³ Üzerine düşünüldüğünde burada, teknik yeniden üretilebilirlik haricinde, fikirsel bir yeniden üretilebilirlik saptaması olduğu görülecektir. Her ne kadar kırılma noktasını "teknik" imkânlarla imlemişse de, Benjamin'in burada -teknolojik deterministlerin aksine- yeniden üretilebilirliği normatif bir şekilde ele aldığı görülecektir. Eşdeyişle sanat, gerek teknik olanaklarla -teknolojiyle- gerekse konsept olarak yeniden üretimi sorunsallaştırarak vücuda getirmiştir ve genişletmiştir. Bu iddiayı tarihsel ve toplumsal bağlamda tartışmak yerinde olacaktır.

1960'lar, tüm dünyada pek çok akımın ve fikrin serpilip geliştiği önemli dönüşüm süreçlerinden bir diğeridir ve pek çok fikrin, ideolojinin ve akımın "post" ön eklerini almaya başlamaları da bu tarihlere denk gelmektedir. Fluxus, Pop sanatı ve Kavramsal sanatın tarihsel olarak hemen hemen aynı zamanlarda gün yüzüne çıkması, gerek sanatsal gerek felsefi gerekse politik olarak pek çok farklı düşünüş tarzının

13 Benjamin, 2016a, 74.

filizlenerek düşünce hayatını geliştirdiği bu döneme tekabül etmektedir. Etimolojik kökenini Latince “akmak” kelimesinden alan Fluxus akımındaki sanatçılar, bir anlamda Dadaizmi hatırlatırcasına, sanatçının ne yaptığından çok ne düşündüğünün altını çizer. Fluxus akımının öncülerinden olan ve 1962 yılında manifestosunu yazan Litvanyalı sanatçı George Maciunas’a göre Fluxus sanatçıları, geçimlerini sanattan değil başka mesleklerden kazanmalı; vurgu bireysellikten anonimliğe, profesyonellikten sıradanlığa kaydırılmalıdır. Bir yapıtın satılması gündeme geldiğinde telif hakkı sanatçının değil, Fluxus hareketinin olmalıdır.¹⁴ 1962’de yapılan ilk Fluxus şenliğinde hayatlarında hiç keman çalmamış beş keman “virtüözü” üç saatlik bir konser vermiştir. Burada “sanatçı” kültüne karşı apaçık bir saldırı vardır. “Herhangi bir müzik aracını büyük ustalikle çalabilen sanatçı” anlamına gelen virtüözlük ve sanatçı olma hali böylece yapıbozumuna uğratılmış olur.

Şenliklerdeki bir başka iş, La Monte Young’un müziği eşliğinde Nam June Paik’in gerçekleştirdiği “Baş için Zen” adlı gösteridir. Gösteride, Young’un “dümdüz bir çizgi çiz ve onu izle” sözlerini içeren müziği eşliğinde Paik, başını bir kaptaki domates suyu ve mürekkepten oluşan karışıma daldırarak, yere serilmiş olan uzunca bir kâğıdı başıyla boyar. Young, Baş için Zen’i iki yıl önce bestelemiştir. Dolayısıyla, eski haliyle yalnızca bir müzik parçası olan çalışma, 1962’de bir müzikli gösteri parçasına dönüşmüş olur. Şimdiyse Wiesbaden Müzesi’nde bir nesne -kâğıt üzerindeki bir resim- olarak sergilenmektedir. “Baş için Zen” bir müzik parçası mı, gösteri mi, resim mi? Elbette, hepsi ya da hiçbiri. Bu ortak çalışma, sanat ve sanatçıyı kutsallaştıran sanat piyasasına bir eleştiri olarak da okunabilir. Diğer bir soru da bu işin sanatçısının kim olduğudur. “Baş için Zen” 1960’ta Young’un bir eseriymiş iki yıl sonra Young ve Paik’in ortak çalışması haline gelmiştir. Onlardan geriye kalan üstü boyalı uzunca bir kâğıt ise şu an bir müzededir. O halde sanat, sanat yapıtı, izleyici ve müze arasındaki geleneksel ilişki aynen devam etmekte midir? Görüldüğü kadarıyla etmektedir. Fluxus sanatçıları, sanat yapıtlarının bir mal gibi alınıp satılmasına -ya da en azından değerinin gereğinden fazla şişirilmesine- karşı çıkıyorlardı. Öte yandan, mal (ürün) piyasaya (sanat ortamına) sürüldükten bir süre sonra kimse onları önemsemiyor, olaylar geleneksel bir şekilde devam ediyordu. Gerek mülkiyet gerekse nitelik bağlamında geçirdiği değişimden ötürü, “Baş için Zen” tam da Fluxus’un sözcük anlamına uygun bir işti.¹⁵ Görüleceği gibi, Dadacıların herhangi bir ürünün sanat eseri olabilme ihtimalini muştulamasına ek olarak, Fluxus sanatçıları da herhangi bir kişinin sanatçı olabileceğini öne sürmüş, böylece gerek sanat yapıtı gerekse sanatçı açısından sınırlar belirsizleştirilmiştir. Öte yandan bu tarz müdahaleler onları yıkıcı bir şekilde eleştirdikleri sanat kurumlarının nadide bir parçası haline gelme tehlikesine düşürülmüşlerdir. Tıpkı kapitalizme direnen Che Guevara’nın fotoğraflarının, kendisinden sonra tarihin en çok kopyalanmış ve metalaşmış imgesi olması paradoksu gibi.

Söz Pop sanata gelince, bu akımı en iyi özetleyen kişi kuşkusuz akımın en popüler ismi olan Andy Warhol’dur: “Bir makine olmak istiyorum.” Jean Baudrillard’a göre

14 Maciunas’tan aktaran: Antmen, 2009, 208-210.

15 Yılmaz, 2013, 334.

Warhol rasgele bir imgeden yola çıkarak, imgelemsel özelliklerini ortadan kaldırıp onu saf görsel bir ürüne dönüştürür. İmgeleri “estetik” olarak yeniden işleyen herkes bunun tam tersini yapar. Ham maddelerden yola çıkarak estetiği yeniden üretir. Biri makineyi *kullanarak* sanatı yeniden yapar, diğeri -Warhol- bizatihi bir *makinedir*.¹⁶ Başlangıçta Londra -popüler olanı eleştirme- ile New York -popüler olanı yüceltme- ekolleri arasında bir karşı duruş olsa da, son tahlilde Pop sanatı New York ekolünün hâkimiyeti ile son anlamını kazanır. Pop sanatı, reklam ve kitle iletişim araçlarıyla olan flörtünü hiç gizlememesiyle, bu medyaların dilini kullanmasıyla ve onların popülerleştirdiği ikonların onlarca kez yan yana basılmasıyla yeniden üretimin doruk noktalarından biridir.

Fark edilebileceği gibi Dadaizm, Fluxus ve Pop sanatı akımlarının hepsinde, sanki aynı cam malzemesinden üretilmiş farklı şekillerdeki şişeler gibi bir benzerlik mevcuttur. İlk bakışta birbirlerinden oldukça farklı gibi görünürler ancak hepsinin ortak bir malzemesi, ortak bir gayesi vardır: Gelenekselliğin ve sınırların reddi, sanatçının rolünü sorgulama, klasik ya da hazır yaratıları tekrar yoluyla onlara yeni ve şok edici bir boyut katma ve var olan sabitlikleri yıkarak daha akışkan bir tasarımı ön plana çıkarma arzusu. Bunu ister Dadaizm ve Fluxus gibi daha eleştirel bir noktadan, ister Pop sanatı gibi daha işbirlikçi bir noktadan yapmış olsalar da, son kertede sanat piyasası -tıpkı kapitalizmin kendisi gibi- hepsini kendi potasında eriterek lehine çevirmiştir. Zira söz konusu yapıtlar günümüzde en ünlü müzelerde sergilenmekte ve fiyatlarına paha biçilememektedir. Vurgu Dadaizmde sanat eserinin “ne”liğinde, Fluxus’ta sanatçının “kim”liğinde -ya da kimliğinde-, Pop sanatta ise yüksek-alçak sanat ayrımının kendisinde olmakta, bu vurgularda sınırlar akışkanlaşmakta ve belirsizleşmektedir.

Çağdaş sanatın sözcüleri “1990’lar sanatı”ndan yeni bir dönem olarak bahseder. Bu yılların sanatını inceleyen Johanna Drucker’a göre yeni dönem, postmodernizmin aşıldığı ve “özerklikten, muhalefetten veya radikal itirazlardan uzaklaşarak, onaylama ve işbirliğine dayalı tavırlara dönüldüğü” zamanlardır. Direnişin günbatımında direniş imgeleri de tükenmiştir; “tüketim kültürünün hüküm sürdüğü tamamıyla yoldan çıkmış bir dünyada, üretimin standardını ticari imgeler tanımlar....Radikal bir estetiğe karşı inatla sürdürülen inanç bu noktada fırlatılıp atılmalıdır.” Çünkü radikal estetiğin yerini Drucker’ın terimleriyle “işbirlikçi ve iliştilmiş” bir sanat almıştır: “Eleştirel muhalefet ve direnişin” ilkesi özerkliktir. Modernizmin merkezî kavramı özerklik, postmodernizminki de olumsuzdur -contingency-. Şimdi bunların yerini “işbirliği” ve “iliştirilmişlik” almıştır. Dolayısıyla, 1990 dönemi sanatçıları statükoya kendi iradeleriyle bağlanır, kültür endüstrisiyle ilişkiler bilinçli olarak pozitifdir. 1990’lar sanatının bir özelliği, “anaakım medya kültürünün malzemelerine ve imgelerine karşı duyduğu müthiş tutkudur.”¹⁷

II. Sanatçının Muğlaklığı

Dönüşümün bütün uçurumlarıyla birlikte geldiği ve neredeyse uzanmadığı bir alan bırakmadığı günümüzde, tam da Zygmunt Bauman’ın bahsettiği “akışkan” bir dün-

16 Baudrillard, 2010, 42.

17 Drucker’dan aktaran: Artun, 2017.

yada yaşıyoruz. Bauman, modern döneme özgü sınırlı, yapısal ve sabit olan her şeyin bir takım yeni ve değişik yollarla -Marx ve Engels'in "katı olan her şey buharlaşıyor" anlayışının da ötesinde- *akışkanlaştığına* işaret eder.¹⁸ Bu akışkan dünyada çağdaş sanatın görünümü de bu durumdan azade olmayan bir şekilde amacından niyetine, eserinden sanatçısına kadar tıpkı bulunduğu kabın şeklini alan ve kendisine has, özel bir şekle sahip olmayan su birikintisi gibi görünmektedir. Durumun ipuçlarından biri *Google Arts and Culture* isimli dijital sanat platformunda, çağdaş sanat akımı hakkında sanatçılara ve sanat alanında farklı pozisyonlarda yer alanlara sorulan sorulardan anlaşılabilir. Verdikleri yanıtlar da oldukça anlamlı olmakla birlikte, sorular üzerinden düşünmek çağdaş sanatın en azından dış kabuğunun görüntüsünü ele vermektedir. Örneğin sorulardan biri "İnsanların 'bunu dört yaşındaki bir çocuk da yapabilir' tepkilerine nasıl bir yanıt veriyorsunuz?"¹⁹ şeklindedir. Verilen yanıtlarda genellikle dört yaşındaki çocuğun hayal gücü ve yaratıcılığı övülerek, sorunun ima ettiği anlamın tersine çevrilmeye çalışıldığı görülmektedir.

Sanatçının sınırlarını tartışmak adına bu noktada bilindik bir kavrama, "kendine mâl etme" olarak karşılık bulan 'appropriation'a başvurmak gerekir. İngilizce'de 'appropriation' sözcüğünün karşılığı olan 'temellük', esas olarak Arapça 'tamalluk' yani 'malik olma, mülk edinme' sözcüğünden alıntıdır. Türk Dil Kurumu sözlüğünde ise basit olarak 'kendine mâl etme' anlamına gelmektedir. Antik Yunan'dan günümüze kadar her çağın sanat otoritelerince kendi tarzında yaptığı orijinal-taklit tartışmalarında önemli bir alt başlığı oluşturan temellük başlı başına bir sanat olarak değerlendirilmekle birlikte, baskın olarak modernliğin orijinalite takıntısına karşı geçmişin bütün sanatsal formlarını yeni olan ile sentezleyen postmodern sanatın eklektik tavrı ile özdeşleştirilmektedir.²⁰ Bu konuda en bilinen eserlerden biri Pablo Picasso'nun Diego Velazquez'den kendine mal ettiği 'Las Meninas' isimli tablosudur.



Görsel 1: Diego Velazquez, *Las Meninas* (1656) ve Pablo Picasso, *Las Meninas* (1957). (Museo del Prado, 2015; Pablocicasso.org, 1957).

18 Bauman ve Lyon, 2013, 13.

19 Google Arts and Culture, 2019.

20 Koca ve Selvi, 2017, 32.

Bugün Çağdaş sanat alanındaki ilk üç isim arasında sayılabilecek olan Jeff Koons, temellük sanatının başat isimleri arasında sayılmaktadır.²¹ Onun aynı zamanda Çağdaş sanatta 'kitsch'i meşrulaştıran kişi olduğu da söylenebilir.²² Buradan, Çağdaş sanat, temellük ve kitsch arasında sıkı bir bağ olduğu ilk bakışta anlaşılabilir. Temellük sanatında en ciddi tartışmalardan biri ise Koons'un ünlü fotoğrafçı Art Rogers'ın 1980 yılında ürettiği *Puppies* isimli fotoğrafını 1988 yılında bir heykel şeklinde yeniden üretmesiyle patlak verir. Rogers hukuki yollara başvurarak 1992 yılında Koons'a dava açar. Davada Koons görüntüyü kasıtlı olarak kopyaladığını itiraf eder, ancak parodi yoluyla adil kullanım hakkı talep ederek kendisini savunur. Adil kullanım konusunda mahkeme parodi argümanını reddeder; zira Koons, Rogers'ın çalışmasını yeniden üretirken yorum yapmamaktadır ve bu yüzden bu eserin kopyalanması adil kullanım istisnasına dahil değildir. Sanat alanında bir eserin temellük edilmesi davalara konu olsa da, burada görüldüğü gibi genellikle eski eserin ismine atıfla yapılmaktadır, ancak Türkiye sanat ortamı bağlamında durumun değiştiği görülmektedir.



Görsel 2: Art Rogers, *Puppies* (1980) ve Jeff Koons, *String of Puppies* (1988). (Skopbülten, 2018).

Temellük sanatı dünya sanat ortamında özellikle Çağdaş sanat bağlamında birçok yapıt ve etkinliğe sahne olan, tartışmalar yaratan, bazen davalara konu olan, bazense temellük eden ile edilenin yan yan durduğu bir görünüm sergilemekteyken Türkiye açısından durum farklıdır. Sanatın kendisine yönelik tartışmaların görece kapalı olduğu bu coğrafyada konunun henüz bir tabu olduğunu 2018 yılında gerçekleştirilen bir sergiden anlamak mümkün. 22 Haziran-29 Temmuz tarihleri arasında gerçekleştirilen *İntihal mi?/ Hal mi?* isimli serginin ana motifini temellük sanatını tartışmaya açmak olarak açıklayan sergi küratörü Nazlı Pektaş şöyle devam ediyor:

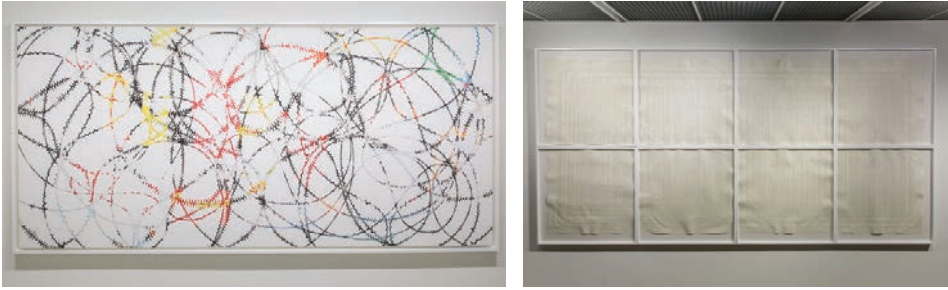
“İntihal, hem akademik metinlerde hem edebi metinlerde bir suç. Ama çağdaş sanatın içerisinde kendine mal etme olarak okuduğumuzda işler biraz değişiyor. Çünkü dünyada da Türkiye’de de başka sanatçının ismini referans göstererek, o sanatçının baktığı yerden ya da tam tersi yerden bakarak işler üretmek mümkün. Ben de bu konuyu tartışmaya açma gereksinimi duydum. Ama sosyal medya ya da medya yoluyla

21 Skopbülten, 2018.

22 Artun, 2017.

değil de acaba üretim biçimi olarak ne yapabiliriz diye sorguladım. Bu imgeyi çoğaltma ya da imgeyi yeni bir karaktere büründürme meselesini düşündüm. Dedim ki; bu yapılan bir intihal mi yoksa bir hal mi, oluş mu? Kimi sanatçı referans gösteriyor kimi göstermiyor, kimi farkında bile değil başka bir sanatçının işine benzer bir şey ürettiğinin. Sanatçıları davet ettim, onlara dedim ki; “Siz 6 sanatçıyı birbirinizle eşleştireceğim, bunun sonucunda biriniz diğerrinin eski işine bakarak yeni bir iş üreteceksiniz. Ama istediğiniz gibi bakabilirsiniz, isterseniz birebir kopya yapın, çok özgürsünüz.”²³

İntihal mi?/ Hal mi? isimli sergide Çağrı Saray, Erinç Seymen, Ferhat Özgür, Mehtap Baydu, Özlem Günyol/Mustafa Kunt ve Necla Rüzgar’ın birbirlerinin daha önce yaptıkları çalışmalarından yola çıkarak oluşturdukları altı yeni iş ve onların kaynağı olan altı eski iş sergilenir.²⁴ Örneğin Özlem Günyol ve Mustafa Kunt’un 2015 yılında ürettikleri ortak çalışma olan *Haziran 2013* adlı eser, Gezi Eylemleri sırasında alınmış ses kayıtlarının dikenli tele çevrilmesi sonucunda gerçekleştirilmişti. Bu eseri kendine mal eden Çağrı Saray, *Bellek Mekanları-Akm* isimli eserinde Atatürk Kültür Merkezi’nin sekiz parçaya bölünmüş bir halini gravür baskısı şeklinde üretmiştir. Literatürde temellük sanatı olarak geçen konvansiyonun sergi kapsamında “razı olunmuş intihal” olarak adlandırılması ise konunun etik kısmına vurgu yapmakta, ancak intihal mi yoksa hal mi olduğu tartışmasının sonucu izleyicinin kendisine bırakılmaktadır.



Görsel 3: Özlem Günyol-Mustafa Kunt, *Haziran 2013* (2015) ve Çağrı Saray, *Bellek Mekanları-Akm* (2018). (Habertürk, 2018).

Çağdaş sanat, pop sanatı, temellük sanatı; bunlardan hangisi açısından düşünülürse düşünülün, günümüzde bir eserin sahibinin kim olduğu, sanatçının eseri ilk üreten kişi mi yoksa onu yeniden üreten kişi mi olduğu tartışmaları devam etmektedir. Bu durumun bir benzerini sanat eseri açısından da ele almak gerekir.

23 Habertürk, 2018.

24 Habertürk, 2018.

III. Sanat Eserinin Ontolojik Belirsizliği

Ünlü Ressam Wassily Kandinsky, sanat anlayışını teorikleştirdiği kitabı *Sanatta Ruhsallık Üzerine*'de şöyle der: "Her sanat eseri, çağının çocuğudur ve bundan da anlaşıldığı gibi, uygarlığın her dönemi asla tekrarlanamayacak, kendine özgü bir sanat meydana getirir." Ve sonra devam eder:

"Geçmişin sanat ilkelerini canlandırma çabaları en fazla ölü bir sanat doğurur. Eski Yunanlılar gibi yaşamamız ve hissetmemiz olanaksızdır. Aynı şekilde, heykelde Yunan yöntemlerini takip etmeye çalışanlar da yalnızca bir form benzerliği elde ederler, eserleri ruhsuz kalır. Böylesi bir taklidin maymunun yaptığı taklitten farkı yoktur. Dıştan bakıldığında maymun insanı andırabilir; burnunun ucunda bir kitap tutarak oturacak ve düşünceli bir ifadeyle sayfaları çevirecektir, oysa yaptıklarının onun için bir anlamı yoktur."²⁵

Günümüzde temellük sanatı aslında Kandinsky'nin yukarıda bahsettiği tekrarlama ve taklit etme mantığından oldukça farklıdır. Geçmişe ait bir esere göndermede bulunulur, var olan bir eser temellük edilir, ancak bu yeniden üretimde ortaya çıkan yeni esere genellikle kendisine has ve çağının izlerini taşıyan bir form ve içerik eklenir. Picasso'nun *Las Meninas*'ına geri dönersek, sanatçı burada, hayran olduğu ve saplantılı bir şekilde bağlı olduğunu söylediği esere kendi kübist çizgilerini taşıyarak ve renkli tonlarını gri tonlarına çevirerek görüntüsel bağlamda benzer, ancak içerik açısından farklı bir anlam ekler. Bu kendine mal etmeler eserin yeni bir formda ele alınmasından ötürü, genellikle bağlamsal ve dönemsel bir yenilik ve farkındalık oluşturmayı amaçlar. Burada bir eski-yeni iletişimine tanıklık edilir. Kendi döneminin formunda ve akımında yer alan eski esere çağının ve sanatçının yeni bakış açısını yansıtması yoluyla ortaya çıkan bu yeni eser, bir anlamda çağının damgasını taşıyan bir hale bürünür. Bununla birlikte bu eserlerin sık sık hukuki davalara konu olmasıyla birlikte temellük sanatının oldukça tartışmalı olduğu söylenebilir. İntihal mi/Hal mi sergisinin de altını çizdiği gibi, ortaya çıkan yeni esere temellük mü, alıntı mı yoksa çalıntı mı denilecektir? Bu konuyla ilgili geniş sayılabilecek bir literatür vardır ve etik tartışmalar devam etmektedir.

Daha önce de belirtildiği gibi çok eski bir tarihi olmasına rağmen temellük, çağdaş sanat açısından daha farklı bir boyut kazanır. Çağdaş sanatın daima geçmişe yönelik bir sınırları aşma ve yeni bir forma kavuşma iddiası olmasına rağmen, Modern dönemin aşılmaya çalışılan sınırlardan olan orijinallik, otantiklik ve aura, yolculuğuna kaldığı yerden -hatta mübadele değeri açısından katlanarak- devam etmektedir. Burada apaçık bir çelişki göze çarpar. Bir yandan son yüz yıldır sanat yapıtının aurası ve sanatçı kültü aşılmaya çalışılmıştır öte yandan bu çabaların mirasını devralan günümüz sanat ortamı, sanat yapıtının kült değeri ve mübadele değeri açısından oldukça "değerli" konumunu muhafaza etmektedir. Ayrıca bir yapıtın fotoğrafının çekilerek dijital platformlarda paylaşılması, diğer bir deyişle yapıtın sergileme değerinin artması, o yapıtın kült

25 Kandinsky, 2010.

değerinden hiçbir şey götürmemekte aksine bu değeri daha da artırmaktadır. Dünyanın en değerli yapıtlarından Mona Lisa tablosunun önünde çekilen milyonlarca fotoğraf, tablonun kült değerini aksine daha da yükseltmektedir. Benjamin'in sanat yapıtının teknik yeniden üretilebilirlik yoluyla sergileme değeri lehine önem kazanması argümanı elbette ki fazlasıyla geçerli olmakla birlikte, kült değerinin de bir o kadar önemli olduğu söylenebilir. Bunun yanında sanat yapıtının fotoğraflarının dijital platformlarda sınırsız sayıda yeniden üretilmesi ile sanat izleyicilerinin sınıfsal olarak farklılaşabildiği ve bir sanat yapıtının her sınıftan insanın görmesine elverişli olduğu da açıktır.

Her 'şey'in bir sanat eseri olarak nitelendirilebilmesi bağlamında sanat eserinin belirsizliğine en iyi örneklerden biri, internette bir arama motoru olan Google'ın sanat eseri olarak ele alınmasıdır. *Google Arts and Culture*'da "Favori çağdaş sanat eseriniz hangisidir ve niçin?" başlıklı soruya Küratör, CTO, Yazar ve Yayıncı Ben Vickers'ın cevabı "Google" olmuştur. Ona göre Google, günümüzün en büyük çağdaş sanat eseridir çünkü küresel ölçekteki ilk gerçek sanat eseridir, tek bir kişiye atfedilemez ve gündelik hayata dair algımızı değiştirmektedir.²⁶ Fark edilebileceği gibi günümüzde sanat artık her yerdedir, her şey bir sanat eseri olarak ele alınabilmektedir ve bu durum sanatın bir anlamda hiçbir yerdeliğini temsil etmektedir.

Fotoğrafın icadıyla birlikte resim sanatı ile fotoğraf arasında yaşanan tartışmalar, ardından sinemanın icadıyla tiyatro sanatı ile sinema arasındaki kıyaslamalar artık çok gerilerde kalmıştır. Bundan yüz yıl öncesine kadar sanatsal mecralar kendi özerkliğinin çerçevesini çizmeye çalışırken, artık tüm sınırların birbirinin alanına girmesinin kabul gördüğü bir dönemdeyiz. Bu durumun en belirgin olduğu konvansiyonlardan biri temellük sanatıysa, mecralarından en önemlisi de enstalasyondur. Günümüzün sanatının sınırlarının belirsizliğini oldukça iyi bir şekilde özetleyen ve "yerleştirme" olarak da adlandırılan enstalasyon, bir sanat eserinin hem geçiciliğini hem de eserin içerisinde eklektik ve karma yöntemler kullanılmasını imler. Tate'in sanat terimleri sözlüğünde "enstalasyon", geçici bir süreliğine ve genellikle belirli bir yer için tasarlanmış montajlar ve karışık teknik yapıları tanımlamak için kullanılmaktadır.²⁷

Çağdaş dönem öncesinin keskin sınırlara sahip resim ve heykel gibi mecralarına, çağdaş sanat enstalasyonu da ekler. Beklenenin aksine enstalasyonun Benjamin'in sözleriyle "şimdi", "burada" ve "biricik"liğini anlatan "hakikiliğe/otantikliğe" olan yakınlığı ise dikkat çekicidir. Öyle ki, bir enstalasyon sadece sergilendiği yerde bir anlam ifade eder ve orada bağlama oturur. Örneğin, hakikiliğinden ödün vermediği halde bir resim satın alınıp duvara asıldığında, bir anlama, bir kullanım değerine karşılık gelir. Başka bir deyişle, aurası olan ve sergileme değeri Benjamin'e göre düşük olan bir resim, bulunduğu galeriden koparılıp başka bir yere asılabilir. Bunun aksine, bir enstalasyon -istisnalar dışında- genellikle sergilendiği yerde izlenmek üzere tasarlanmıştır ve sergileme değeri görece düşüktür.

26 Google Arts and Culture, 2019.

27 Durukan vd., 2017, 39.

Dadacıların seri üretim çıktısı olan hazır yapım nesnelere sanat alanında meşrulaştırılmasının ardından geçen bunca zamandan sonra, enstalasyonlarda da sık sık bu seri üretim metallerinin yer aldığı görmek artık şaşırtıcı değildir. 1999 yılında Turner Ödülüne aday gösterilen ve Tate Modern'de sergilenen "My Bed" -Yatağım- adlı çalışma Tracey Emin'in en çok yankı uyandıran işlerinden biridir. Bir galeri mekânında en doğal haliyle dağınık bir yatak sergilemeye sunulmuştur. Sanatçı ilişkileri nedeniyle yaşadığı ağır bir depresyon dönemindeki yatağını olduğu gibi sergiye taşımıştır. Dağınık yatak; kirli çarşafları, kan lekeli çamaşırları, atılmış izmaritleri ve boş içki şişeleri ile birlikte sergilenir. Hatta yatak görünümü o kadar bilindik ve sıradan haldedir ki galeri temizliğinden sorumlu işçinin yatağı düzeltilmesi ve etrafı temizlemeye çalışması bir parodi yaratır. Burada sanatsal eylem ile yaşam arasındaki çizginin son derece inceldiği hatta yok olduğu söylenebilir.²⁸ Modern dönemin hakikilik addedilen fırça darbeleri olarak sanatçının dokunuşları, çağdaş dönemde hazır yapım metalleri kullanan/tüketen ve kullandığı/tükettiği metalleri sergileyen sanatçının dokunuşlarına dönüşmüştür. Bu spesifik örneğin dışındaki başka enstalasyon eserlerde bu durum, malzemelerin sanatçının dokunuşlarıyla ve onun seçimleriyle yerleştirildiği anlamına gelmektedir.

Sanat eserinin ontolojik belirsizliği ve özdeşleşmesine dijitalleşme açısından bakıldığında Jonathan Crary'ye kulak vermek gerekir. Yazar, 19. yüzyılın ilk yarısında görme biçiminin yeni bir kırılma ile nasıl bir dönüşüme uğradığını anlattığı *Gözlemcinin Teknikleri* isimli kitabında, dijital imgelerin birbirine eşitlenmesini anlatır. O'na göre, dijital imge üretim teknolojileri, gözü ve görme edimini optik olarak alımlanan "gerçek" dış dünyadan koparır. Dijital "imgelerin atıfta bulunduğu herhangi bir şey varsa eğer, o da milyonlarca bitlik elektronik matematik verisidir. Görsellik giderek, soyut görsel ve dilsel öğelerin küresel çapta bulunduğu, tüketildiği, dolaşıma sokulduğu, değiş tokuş edildiği siberetik ve elektromanyetik bir alana yerleşecektir."²⁹ Nitekim çoktan, ikisi de ünlü sanat hamileri olan Bill Gates ve Mark Getty "dünyanın bütün imajlarını" arşivleyerek pazarlamaya girişmişlerdir. Bu arşivler imajları eşitler, aralarındaki her türlü kategori ve hiyerarşiyi kaldırır. Gates'in kendi verdiği örneklerle, "devlet başkanlarının portreleri, günbatımı resimleri, uçaklar, And Dağları'ndan kayak manzaraları, nadir bir Fransız pulu, Beatles fotoğrafları veya Rönesans tabloları" bu dijital arşivlerde veya "müze"lerde özdeştir.³⁰

IV. Tekrar: Kopyalama ve İz

Yukarıda analiz edilen hakikilik nosyonu tekrarlama üzerinden yeniden düşünüldüğünde, Benjamin'in sahicilik hakkında söylediklerine kulak vermek gerekir:

"Shuler'in bir sözü ağızlarda dolaşıp duruyor. Her bilgide, diyor, bir damlacık terslik olmalı. Tıpkı antika bir halı deseni ya da kabartma üstündeki düz çizgiler bir yerde hep nasıl yolundan şaşırırsa öyle. Başka bir deyişle: Önemli olan, bilgilerin birinden ötekine geçerek yürümek

28 Türk ve Akkol, 2010, 110.

29 Crary, 2015, 14.

30 Artun, 2017.

değil, başlı başına her bilginin kendisindeki sıçramadır ki bu, bilgiyi belli kalıplara göre seri olarak üretilmiş mallardan ayırt eden, ama pek fark edilmeyen sahicilik işaretidir.”³¹

Benjamin’in bu pasajda üzerinde durduğu asıl konu farklı olmakla birlikte, söyledikleri sahicilik dediği olgunun özünü görmek açısından önemlidir. Ona göre sahicî olanı, belli kalıplara göre seri olarak üretilmiş mallardan -sahicî olmayandan- ayırt etmek için bir parça terslik ya da farklılık olması gerekir. Eşdeyişle var olanın bir kopyası, izi alındığında sahicilik ortadan kalkar. Çalışmanın giriş kısmındaki biriciklik ile hakikilik arasındaki bağı destekleyen bu sahicilik argümanının çağdaş dönemde tekrarlama ve kopyalarla yıkılmaya çalışıldığını Sherrie Levine ve Richard Prince üzerinden ele almaya çalışalım.



Görsel 4: Walker Evans, *Alabama Tenant Farmer Wife* (1936) ve Sherrie Levine, *After Walker Evans* (1981)

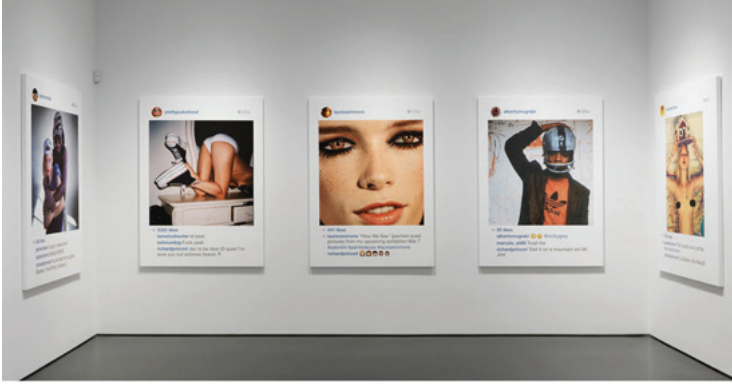
Fotoğrafçı ve kavramsal sanatçı olan Sherrie Levine, sanat ve fotoğraf tarihinin klasikleşmiş modern figürlerinin yapıtlarını kendine mal ederek, yaratıcılığın kökeni ve cinsiyet ayrımı üzerinde durmaktadır. Ayrıca sanat yapıtının özgünlüğü ve imgelerin farklı bağlamlarda değişen anlamları üzerine çalışmalar yapmıştır. Walker Evans, Rodchenko gibi sanatçıların fotoğraflarının orijinallik niteliğiyle oynayarak, sanatın biricikliğini küçümseyen Levine’e göre orijinallik, dünyayı yalnızca kopyalamaktır. Levine, sanat nesnelere sıradanlaştırarak onlara atfedilen ticari değerleri ve de sanatsal yüceltmeleri hiçe saymaktadır.³² Görsel 4’te görüldüğü gibi, ünlü fotoğrafçı Walker Evans’ın 1936 yılında ürettiği kült fotoğraf, Levine tarafından 1981 yılında *After Walker Evans* ismiyle, üzerinde hiçbir değişiklik yapılmadan, sadece fotoğrafın fotoğrafının çekilmesi yoluyla

31 Benjamin, 2016b, 49.

32 Şahin, 2013, 260.

yeniden üretilir. Sanatçı burada tekrarlamının da ötesinde yalnızca bir kopyalama işlevi gerçekleştirmektedir. Orijinalite kavramını kopyalama ile eşitleyerek kelimenin anlamını tersine çeviren Levine, orijinalliğe açtığı savaşa Duchamp'ın Çeşme'sini hatıra getirir, ancak bir farkla: Duchamp bu konuda bir öncüdür ve sanat eserinin ontolojisini bu bağlamda tartışmaya açan ilk sanatçıdır. Seri üretilmiş bir nesneye imzasını atan Duchamp ile üretilmiş bir fotoğrafı seri üreten Levine'i yanyana getirdiğimizde, bu kez yeni bir fikrinsel tekrarlama ile karşılaşırız.

Diğer bir yandan burada yıkılmaya çalışılan ticarileşme ve orijinallik sınırlarının, aslında altının çizildiği görülür. İlk olarak Metro Pictures Gallery'de sergilenen, 2009 yılından günümüze The Metropolitan Museum of Art'ta³³ yer alan *After Walker Evans* eseri, sanat kurumlarıyla en başından itibaren iş birliği içerisinde ve var olan kurumsal sistem nedeniyle öyle de olmak zorundadır. Sanatçı, bir yanda geleneksel kodları alt üst etmek, öte yanda bu müdahalesini yıkmaya çalıştığı sanat kurumları aracılığıyla kabul ettirmek zorundadır. Bu kısır döngü müdahalenin sanat konvansiyonlarına yaptığı direnci etkisizleştirir ve onu, hâlihazırda var olan sistemin altının çizilmesi noktasına götürür. "Sanatsal yüceltmeleri hiçe" sayma niyetindeki bu tarz bir temellük, sanat kurumlarıyla giriştiği konsensüs nedeniyle, yapmaya çalıştığı pratiğin geçersizliğini gözler önüne sermekten başka bir anlama sahip olamamaktadır.



Görsel 5: Richard Prince, *New Portraits* (2014). (Skopbülten, 2018).

Kopyalama denilince akla ilk gelen isimlerden bir diğeri de Richard Prince'tir. Prince, fotoğrafçı Patrick Cariou'nun 1996 yılında Jamaika dağlarında çektiği fotoğrafları büyütürken tuvale aktarır, üzerlerinde ufak değişiklikler yapar ve "Canal Zone" ismiyle sergiler. Cariou, konuyla ilgili açıklamalarında, fotoğrafları kullanılırken kendisinden izin alınmadığını, resimlerin sergiden kaldırılması için verilen ihtarnamenin dikkate alınmadığını belirtir. Bu arada Prince'in "Canal Zone" sergisindeki eserlerin satışından

33 The Metropolitan Museum of Art, 2020.

toplam 10,5 milyon dolar elde edilir. Cariou'ya ait portre fotoğrafı, serginin tanıtımı için dev ilan panolarında ve 7500 adet basılan kartlarda kullanılır. Coriou'nun Prince'e açtığı davada, temyiz mahkemesi Prince lehine karar verir ve bu vaka görsel sanat alanında kopyalamanın önündeki bütün engellerin kalkacağı endişesini doğurur. Nitekim Richard Prince bu kararın ardından daha da ileri gider, Instagram'da yayınlanan ve başkalarına ait olan birtakım fotoğrafların ekran resmini çekip büyütür ve doğrudan sergiler. 2014'te Gagosian Galerisi'nde açılan "Richard Prince: New Portraits" sergisinde yer alan ve tanesi 100 bin dolara satıldığı söylenen baskılarda Prince'in orijinal görsellere yegâne müdahalesi, Instagram fotoğraflarının altına yazdığı kısa yorumlardır.³⁴

Çağdaş sanatın bu bağlamda Türkiye'deki durumu daha farklı bir görünüm sergiler. Tekrarlama/kopyalama, uluslararası sanat ortamında Levine vakasında görüldüğü gibi, öncülündeki sanatçıya referans verilerek oldukça açık bir şekilde yapılmaktadır ve bu haliyle bir kendine mal etme olarak ele alınmaktadır. Veyahut sanatçı ismine atıf yapılmıyorsa da, Prince vakasında ifade edildiği gibi (ç)alıntı eser direkt bir şekilde sergilenmektedir. Aşağıda verilen eser eşdeğer bir kıyaslama olmasa da, Türkiye açısından bu tarz yeniden üretimin "aşırı ilham" yoluyla ve örtük bir şekilde gerçekleştiği söylenebilir. Marlborough Gallery'nin 20-23 Eylül 2018 tarihlerinde Contemporary Istanbul'da sergilediği Ahmet Güneştekin'in Ölümsüzlük Odası isimli eserinin, Jim Leedy'nin 2014 yılında yaptığı *The Earth Lies Screaming* isimli eseri ile benzerliği gözlerden kaçmamış, kendine mal etmenin de ötesinde eserin çalıntı olup olmadığı tartışılmıştır. 22 bin parça boynuz ve kurukafa dökümü, 35 ton alüminyumun kullanıldığı, 130'a yakın farklı meslekten insanın emeğinin geçtiği Ölümsüzlük Odası,³⁵ benzer malzemeleri kullanan ve dev bir kurukafanın yer aldığı Leedy'nin söz konusu eserine hem biçim hem de içerik olarak oldukça benzemektedir. Sanat piyasasında sansasyonel bir tartışma yaratan Güneştekin, bu konuda sorulan sorulara yanıt vermemiştir.

V. Fark: Şok Edicilik ve Agresyon

Çalışmanın giriş kısmında değinilen Serkan Özkaya'nın Davut heykeli, gönderme yaptığı David heykelinden yaklaşık 3 misli daha büyük olan haliyle -9 metre-adeta anıtsal bir görünüm sergiler ve bu haliyle her anıtın hissettireceği, devasalıktan gelen tüyler ürperticiliği izleyicisine hissettirecektir. Zaten anıtların kullanım değerlerinden biri de amaçlanan duygulanımları, azametlerinden gelen yapısal formlar aracılığıyla izleyicilerine hissettirmek değil midir? Sanırım anıtların büyüklük olarak insanı katbekat aşan bir formda olmalarının en önemli nedeni budur ve bu devasalık yapının önünde duran izleyicide etkileycilik etkisini aynı oranda artırmaktadır.

Çağdaş sanatla öyle veya böyle ilgilenen herkesin bildiği bir eser, çağdaş sanatta şok ediciliğin en büyük timsali: Damien Hirst'ün 1990'larda Britanya sanatının ikonu haline gelen, gerçek dev bir köpekbalığının cesedinin formaldehit içerisinde sergilendiği *Yaşayan Bir İnsanın Zihninde Ölümün Fiziksel İmkânsızlığı* isimli eserdir. Bir enstalasyon

34 Skopbülten, 2018.

35 Sabah, 2018.

olan ve camdan bir tankın içerisine yerleştirilen eserde, ilk köpekbalığı çürür ve 2006'da yenisiyle değiştirilir. Bu köpekbalıkları, okyanuslardan sanat eserinin malzemesi haline getirilmesi amacıyla yakalanarak öldürülür ve hem çürümemesi için hem de yaşayan bir köpekbalığı izlenimi vermesi için mavi renkli formaldehit sıvı içerisine konulur. Köpekbalığı dışında koyun, zebra, inek ve kelebek cesetlerini de eserlerinde kullanan Damien Hirst, Hari Kunzru'ya göre sadece dünyanın en zengin sanatçısı olmakla kalmaz, aynı zamanda tarihte kendine sağlam bir yer edinmesini sağlayan dönüşümlere yol açmış bir figürdür. Yazara göre işin talihsiz tarafı -hem kendisi hem de bizler için- bunun sebebi yarattığı eserlerin niteliği değil, bütün bir küresel sanat piyasasını neredeyse tek başına kendi suretinde yeniden şekillendirmiş olmasıdır. Ayrıca kullandığı hayvanlar açısından bakıldığında Hirst için beden, anatomik parçalarına ayrılacak, teşhir edilecek, araklanmış Latince adlarla tarif edilecek bir süprütüdür.³⁶



▲ Görsel 6: Jim Leedy, *The Earth Lies Screaming* (2014).

▼ Ahmet Güneştekin, *Ölümsüzlük Odası* (2018). (Sabah, 2018).



Küresel sanat ortamında Damien Hirst'ün şok edici eserlerinin muadilini, Türkiye bağlamında Pınar Yolaçan'ın eserlerinde görmek mümkündür. Yurtdışında yaşayan ve üreten Yolaçan, *Perishables* -Faniler- ve *Maria*³⁷ isimli fotoğraf sergilerinde hayvan cesetlerinden yapılmış kıyafetleri giydirdiği kadın modelleri fotoğraflamıştır. Fotoğraflar boyunca tavuk kafalarından hayvan derilerine, iç organlardan tavuk ayaklarına kadar bir çok hayvanın organları ve parçalarıyla karşılaşmak mümkündür. *Perishables* sergisinde

36 Kunzru, 2012.

37 Shaliniganendra.com, 2015.

yer alan modellerin hepsi beyaz ve yaşlı kadınlardan, Maria sergisinde ise biri albino olmak üzere geri kalan bütün modeller farklı yaş aralığındaki siyahi kadınlardan seçilmiştir.

Görsel 7:

Pınar Yolaçan, *Perishables*
(2015). (Shaliniganendra.
com, 2015).



Feminist bir sanatçı olarak nitelendirilen Pınar Yolaçan, *Perishables* isimli sergisinde İngiltere'nin emperyalist geçmişinde bir döneme gönderme yapan giysiler yaptığını söyler. Her kadın için tasarladığı giysilerle kadınların yaşının ve görünümünün önemini ifade etmektedir. Öznelerinin yaşlanmış gövdeleri ve yaptığı çürük giysiler, öznenin yaşlanmasının gerçek durumuna dair bir yorum değil, emperyal bir simge olarak neyi temsil ettiği konusunda bir yorumdur. “Perishables”da, böyle kıyafetler yapmak için hayvanların iç organlarını ve Victoria dönemi modasının kelime hazinesini o dönemin sembolize ettiği çürüme hakkında bir açıklama yapmak için kullandığını dile getirir.³⁸ Görüldüğü gibi emperyal bir dönemin eleştirisi agresif bir dil aracılığıyla kurulmaktadır. Bir insan topluluğunun diğer bir insan topluluğu üzerinde sürdürdüğü hegemonya, bu kez bir insan topluluğunun bir hayvan topluluğu üzerindeki hegemonyası aracılığıyla eleştirilmektedir. Spinozacı bir noktadan baktığımızda, eleştirildiği söylenen Victoria dönemi ile sanatçının kendisi arasında nasıl bir fark vardır? Bana kalırsa burada gösteren ile gösterilenin mütemediyen birbirini, yani hemen hemen aynı şeyi imlediği kısır bir döngü söz konusudur. Dolayısıyla artık bir gösteren ve bir gösterilenden ziyade tek bir gösteren söz konusudur.

Benjamin'e göre Dadacıların epistemolojik düzeyde yaratmaya çalıştığı şok etkisi, sinema medyumunun ontolojik özelliği sayesinde zaten yaratılmaktadır. Benjamin, Dadacıların aradığı bu etkiyi netleştirmek adına resim tuvaliyle sinema perdesi arasında bir karşılaştırma yapar. Resmin durağan ve düşündürücü -pensive- etkisine karşılık sinema perdesinin “devingen görüntülerini ve düşünmenin kesintiye uğramasını” koyar. Zaten Dadacılara göre sanat yapıtının her şeyden önce tek bir istemi, kamunun öfkelerini uyandırma istemini karşılaması gerekir.³⁹ Bu da durağanlık ideolojisi ile değil, daha çok

38 Brooklynmuseum.org, 2015.

39 Benjamin, 2016a, 74.

devingenlik ideolojisi ile mümkündür. Perishables sergisine bakıldığında, tıpkı Dadacılar gibi durağanlık aracılığıyla bir devingenlik yaratıldığı görülür. Ancak tartışma bu kez sanat yapıtının kendisine dair değil, yapıtta bu tarz bir agresyon kullanma üzerinedir. Dadaizm akımı varlıksal olarak artık sona ermiş olsa da, çağdaş sanatta bu tarz fikrinsel uzantılarını görmek elbette ki mümkündür.

Şok edicilikten kast edilen salt agresyon ya da şiddete başvurma olarak düşünülmemelidir. Freud'un fallosantrizmine paralel bir şekilde, nesnelere nicel olarak çok ya da boyut olarak büyük bir şekilde "boy göstermesi" de şok edici bir özellik taşımaktadır. Bir bienalde onlarca sayıda nesnenin kaotik bir şekilde "yerleştirilmesiyle", ziyaretçilerini oldukça korkutucu bir şekilde karşılayan metrelerce uzunluktaki "haşmetli" eserlerin varlığıyla karşılaşabilmekteyiz. Abartı da burada oldukça işlevsel bir boyut kazanır. Türkiye'deki ve dünyadaki enstalasyonlarda adeta zorunlu bir kural gibi sık kullanılan neon ışıkları -ki neonun bizzat kendisi abartılı bir parıltı yaymaktadır- ve bu ışıkların baş döndürecek kadar renkli ve fazla sayıda kullanılması da pekâlâ bir abartı olarak görülebilir.

Değerlendirme ve Sonuç

Günümüzde ilgili ilgisiz her mecranın başlığına iliştilen "sanat" kelimesi -yemek yapma sanatı, dövüş sanatı, makyaj yapma sanatı, masaj sanatı vb.- herkesin sanatçı olabilme ihtimalini müjdelemektedir. Andy Warhol'un meşhur "herkes bir gün 15 dakikalığına ünlü olacak" sözünü kanıtlamak istercesine, ünlülük sendromu yaşayan ünsüz insanların dijital mecralarda yarattıkları görsel anafordlarda sürüklendiği bir çağda yaşıyoruz. Eskimiş bir tartışma olarak görülebilecek yeniden üretim, imge enflasyonunun bu denli ayyuka çıktığı bir dönemde belki de hiç olmadığı kadar önem kazanıyor. İzleyicileri açısından bir zamanlar toplumun periferisinde yer alan sanat, artık sınıfsal bir fark gözetmeksizin gündelik yaşam pratiğinin tam ortasında yer almaya başlıyor. "Sanat" hiç olmadığı kadar "hayat"laşıyor.

Sanat yapıtının bu denli erişilebilir olması ve alımlayanlarının kültürel sermayeleri açısından farklılık göstermesi, yapıtın kendisini bir reklam filminin sadeliğine eşitleyebiliyor. Ya da tam tersine, sanat yapıtının alımlanmasının kolaylaşması -ki Benjamin bu konuda Picasso ve Chaplin örneğini verir-⁴⁰ daha geniş kitlelerce tüketilmesine neden olabiliyor. Öyle ya da böyle, sanat yapıtının teknik yeniden üretilebilirliği "müşteri"lerini sabit tutmak kaydıyla, -Benjamin'in içgörülerinin yerindedeliğinin altını çizicesine- izleyicilerini katlayarak genişletmiştir. Öte yandan yukarıda bahsedildiği gibi, tüketicilerin genişlemesi ile alımlanmasının kolaylaşması arasında da doğru bir orantı söz konusu. Bu durumda yeniden üretilebilirliğin -Adorno'yu haklıarcasına- edilgenleştirici, pasifize edici ve eğlenimci bir kitleleştirme potansiyeli de açığa çıkmaktadır.

40 Daha fazla bilgi için bkz. Benjamin, Walter (2016a), "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı", *Pasajlar* içinde. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, syf. 69.

Çalışmanın ana hatlarından ilki Benjamin ve Adorno'nun yeniden üretilebilirlik üzerine tartışmalarından hareketle, günümüzde yeniden üretimin demokratikleştirici/özgürleştirici işlevi ve kitleselleştirici/tekdüzeleştirici nüvelerini tartışmaktır. Bu iki uçlu sarkaç ilk bakışta birbirlerinin zıttıymış gibi görünseler de, özünde biri olmadan diğeri de olamayan, ikisi de birbirini gerektirir pozisyonlardır. Birbirine eşitleme tehlikesi pahasına bir soyutlama yapmak gerekirse, tıpkı Janus'un iki yüzü gibi, biri umut diğeri umutsuzluk dolu bu özelliği paranteze alırsak, sanatın aristokrasi ve burjuvazinin hükümlerinden kurtularak tüm sınıflara yayılması aslında kitleselleşmesi ile aynı nüfuza sahiptir. Dolayısıyla kitle toplumunun ve popülizmin bu denli billurlaştığı günümüzde, sanat eseri hem sınıfsal hegemonyasından kurtularak demokratikleşir hem de kitleselleşerek tekdüzeleşir diyebiliriz. Elbette ki demokratikleşmeyi yalnızca sanat yapıtının sergileme değerine sahip olabilmek olarak ele almak gerekir, mübadele değerini karşılayarak sanat yapıtının kendisine sahip olmak olarak ele almak söz konusu bile değildir ki zaten Benjamin'in demokratikleşme tahayyülü de bu şekilde değildi.

Sadece sanat kurumlarının görsel tüketicilerine bakmak bile yeterliyken, yeniden üretimin sınıfsal olarak demokratikleştirici potansiyelini Pierre Bourdieu'nun sosyolojik araştırmalarından çıkarsamak mümkündür. Bourdieu, Avrupa'daki müzeler ve müze ziyaretçileri üzerine yaptığı araştırmayı aktardığı kitabı *Sanat Sevdası*'nda şöyle der: "Vaktiyle aristokratların kalesi olan bir yer -müze- gitgide sokaktaki insanın buluşma noktası haline geldi."⁴¹ Bunun yanı sıra, günümüzde reklamcılık yöntemleri ve kitle iletişim araçlarıyla sıkı bir ilişkisi olduğu aşikar olan sanat piyasasının elbette ki yeni iletişim ortamlarından faydalanmadan durması beklenemez. Dolayısıyla bizatihi *Google Arts and Culture* gibi sanat yapıtlarını yüksek çözünürlüklerle ve sanal turlarla evlere kadar getiren dijital platformların varlığı da bu tahlili desteklemektedir.

Teknik yeniden üretim yoluyla yapıtta, terazinin kült değeri kefesinden sergileme değeri kefesine doğru kayacağını yazan Benjamin, özellikle ikinci kısımda oldukça yerindedir. Nitekim bir sanat eserini saklı tutmak, yapıtta izleyicisi arasına görsel bir mesafe koymak günümüzde imkânsızdır. Kült değerini korumakla birlikte, eserin sergileme değeri hiç olmadığı kadar artmış durumdadır. Öyle ki, bir sanat eseri dijital platformlarda yer almıyorsa, bu aslında o sanat eserinin yokluğu anlamına geliyor. Buna mukabil, sanat yapıtı kült değerinden neredeyse hiçbir ödün vermedi. Kült değeriyle kardeş bir kavram olan özel atmosfer kavramını hatırlayalım. Bir mesafenin ne kadar yakın olursa olsun uzaklığını anlatan özel atmosferin altı, günümüzde sanat kurumlarının özel alarmlarla, 'dokunmak yasak' uyarılarıyla ve üst düzey güvenlik önlemleriyle çiziliyor. En fazla görseli üretilen eserler aslında yine kült değeri en yüksek eserler arasından oluşuyor. Elbette ki bu durum, özel atmosferin ikiz kardeşi olan aura ve otantiklik açısından aynı şekilde seyir etmiyor. Bilakis, yukarıda aktarılan retrospektif dönem, biriciklik ve hakikilik olarak auraya karşı; Dada, Fluxus ve Pop sanatının açtığı ağır bir savaşa sahne oldu. Dadacılarla Fluxus sanatçıları geleneksel sanat anlayışına karşıt bir noktadan, Pop sanatı ise işbirlikçi bir noktadan aurayı bombardıman altına

41 Bourdieu ve Darbel, 2011, 13.

alsa da, bana kalırsa aura yine de bu savaştan kısmen galip çıkmayı başardı. Auranın sağ çıkan parçası daha çok epistemolojik bir düzeyde kaldı, zira üretim biçimleri aynı olsa bile, bir sanat kurumunu bir replika dükkânından ayıran aşkınlık düzeyindeki fark hâlâ devam ediyor. Bunun yanında auranın ontolojik düzeyde büyük bir yara aldığı da aşikâr. Warhol'un -ve diğer pek çoklarının yaptığı gibi- asistanları tarafından ipek baskılarla üretilen ve birbirinin kopyası olan eserler ya da Serkan Özkaya'nın bilgisayar taramasının kopyasıyla ürettiği eser üzerinden düşünüldüğünde, sanatçının eserdeki özgün dokunuşlarının ve eserin biricikliğinin buharlaşarak yok olduğu görülür. Buna karşın, yukarıda da tartışıldığı gibi, günümüz anlamında auranın bir anlam dönüşümü yaşadığı söylenebilir. Buna göre çağdaş sanat alanında aura nosyonunun, sanatçının kendi ürettikleri üzerindeki otantik dokunuşlarından ziyade sanatçının hazır nesnelere arasındaki seçimleri ve imzası anlamına kaydığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Donald Kuspit *Sanatın Sonu* (2006) isimli kitabında, sanat sonrası süreçte sanatın ereğinin ortadan kalktığını, çağdaş sanatın sadece var olanı bezeyerek sunduğunu tespit etmektedir. Bununla ilintili olarak yeniden üretim bağlamında temellük sanatı da tartışmanın odak noktalarından biridir. Kendine mal etme olarak da adlandırılan temellük sanatı, yeniden üretimin billurlaştığı yöntemlerden biri haline gelmiştir. Son yüzyılın -Benjamin'i hatırlatan bir şekilde- orijinalite sınırını aşma çabasıyla ilintili olarak daha çok çağımıza atfedilen bir konvansiyon olmaktadır. Uluslararası sanat pazarında temellük sanatı bazen -Sherrie Levine gibi- sanatın kendisine dair daha önce yaratılmış bir takım soru işaretleri yaratmak niyetiyle bazense -Jeff Koons gibi- "parodi" amaçlı olduğu söylenen, nitekim aslında gelişi güzel bir niyetle yapılmaktadır. Aslında bu niyetlerden daha önemli olan şey, yapıtın izleyicide uyandırdığı ifadedir. Çünkü bir sanat yapıtı üretimi tamamlanıp sanatçısından azade olduğu anda, artık eseri anlamlandırma sırası izleyicidedir. Dolayısıyla temellük sanatında niyete bakılmaksızın genel olarak söylenebilecek olan, yeniden üretim ideolojisinin sanata içkinleşmiş olduğudur.

Çağdaş sanat elbette ki burada anlatılandan çok daha fazla konvansiyon, yöntem ve akım içermektedir ki zaten hepsini analiz etmeye kalkışmak çalışmanın sınırlılıkları kapsamında imkânsız bir edimdir. Bu nedenle çalışmanın ana hatlarından diğeri olarak iki konvansiyon üzerinde durulmuştur. Bunlardan ilki yeniden üretimin tekrarlama/kopyalama ve ikincisi şok edicilik ve agresyonun sanat eserine içkinleştirilmesi üzerinden bir tartışma yürütülmektedir. Gündelik hayattaki kopyalama ideolojisinin sanat piyasasında da benzer bir görünüm sergilediğini söylemek yanlış olmayacaktır. Tekrarlama ve kopya yoluyla Benjamin'in ifade ettiği gibi "yaşamın estetize edilmiş ölü bir replikası gelir ve inorganik olanın organik olan üzerindeki tahakkümünü perçinlenir." Öte yandan, avangart bir itkiyle sanat yapıtında fark yaratmak adına yapılan girişimler arasında özellikle şok edici bir etki yaratma nüvesini barındıranlar ele alınmıştır. Bu agresyonların tıpkı tekrarlananlar gibi, dikkat çekme yönünden etkili olduğu muhakkak. Ancak bu, her dikkat çeken yapıtın estetik açıdan nihai bir noktaya ulaştığı anlamına gelmiyor. Koons'un tekrarlama eserleriyle Hirst'ün şok edici eserleri sanat piyasasında benzer bir kabul görüyor ve bu kabul daha çok yapıtın mübadele değeri üzerinden belirlenen, oldukça farklılaşmış bir estetik anlayışın hâkimiyetini gözler önüne seriyor.

Dolayısıyla farkında olmadan Gilles Deleuze ile benzer bir normatif noktaya geldiğimizi fark ediyoruz. Deleuze'ün *Fark ve Tekrar* (2017) isimli eserinde iki amacından biri farkın Batı felsefesi geleneğinde kavranış biçimlerini masaya yatırmak ve ikincisi bunların, farklı şekillerde ama daima, özdeşliği temel alan, farkın özdeşliğe tabi kılındığı bir çerçeveyi benimsediğini göstermektedir. Çalışmada ele alınan konvansiyonlardan birincisi tekrar yoluyla fark yaratma çabası ve ikincisi farkın -şok ediciliğin- ayniyet içerisinde yutulmasıdır. Böylelikle fark ve tekrarın sınırlarının birbirinin içerisinde eridiği ve farkın tekrara boyun eğdiği bir femonenle karşı karşıya geliyoruz.

Sınırların belirsizliği sadece bu kadarla da kalmamaktadır. Retrospektif kısımda özetlenmeye çalışıldığı gibi, çağdaş sanatın devraldığı miras yoğun bir sanatçı ve sanat yapıtı çatışması yaşadı ve bu konuda sınırlarını alabildiğine esneten bir patika izledi. Çalışma boyunca pek çok kez ele alındığı gibi, yaşadığımız bu akışkan dönemde, gerek sanatçı gerekse sanat yapıtı içindekiler kümesinin içerisine yeni ve tekrar olan pek çok şeyi ekleyerek, küme sınırını mütemadiyen genişletti. Günümüzde de bu durum büyük bir ivmeyle devam etmektedir.

Buraya kadar anlatılanlar, ekosistemin kendisini anlama yolunda sadece bir bitki türüne odaklanmaya benziyor. Bitki türünde yer alan çeşitli semptomlar yoluyla tabiatta vuku bulan değişkenleri anlayabiliriz. Burada yapılmaya çalışılan ise çağdaş görsel sanatların geldiği noktaya bakarak daha genel bir perspektife ulaşmaya çalışmaktan başka bir şey değildir. En nihayetinde eğer “küresel” bir dünyada yaşadığımızı kabul etmek zorundaysak, bu küreselliğin izlerinin her alana sirayet ettiğini de kabul etmek zorundayız. Geldiğimiz noktada, nasıl ki kitlesel tüketim için kopyalar halinde seri üretilen metalar değişim değeri ve kullanım değeri açısından daima dönüşmekteyse, çağdaş sanat eserinde de daimî kopyalar ya da agresyon yoluyla -bazen her ikisiyle de- sınırlar belirsizleşmektedir. Marx'ın “katı olan her şeyin buharlaştığını” söylediği dünyasının üzerinden neredeyse 150 yıl geçmişken; hazır nesnelere, enstalasyonlar, tekrarlar, kopyalar, şok edici/agresif eserler ve daha birçoklarıyla, sanat dünyasında buharlaşan her şeyin birbiri içinde kaybolduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (1938). *On the Fetish Character in Music and the Regression of Listening*. URL: <https://yaleunion.org/secret/Adorno-On-the-Fetish-Character-in-Music-and-the-Regression-of-Listening.pdf> [Erişim: Mart 2020]
- Artun, A. (2017). Kitsch'in Sanatı Zehirlemesi: Jeff Koons Vakası. *Skop*. URL: <http://www.e-skop.com/skopbulten/kitschin-sanati-zehirlemesi-jeff-koons-vakasi/3346> [Erişim: Ocak 2020]
- Baudrillard, J. (2010). *Sanat Komplosu*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bauman, Z. ve Lyon, D. (2013). *Akışkan Gözetim*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Benjamin, W. (2016a). Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı. *Pasajlar* içinde. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W. (2016a). Tarih Kavramı Üzerine. *Pasajlar* içinde. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W. (2016b). *Parıltılar*. İstanbul: Belge Yayınları.
- Bloch, E. Lukács, G. Brecht, B. Benjamin, W. ve Adorno, T. (1985). *Estetik ve Politika*, (Çev: Ünsal Oskay). İstanbul: Eleştiri Yayınevi.
- Bourdieu, P. ve Darbel, A. (2011). *Sanat Sevdası, Avrupa Sanat Müzeleri ve Ziyaretçi Kitleleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Brooklyn Museum, (2015). *Pinar Yolacan*. URL: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/about/feminist_art_base/pinar-yolacan [Erişim: Ocak 2020]
- Brüger, P. (2004). *Avangard Kuramı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Crary, J. (2015). *Gözlemcinin Teknikleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Deleuze, G. (2017). *Fark ve Tekrar*. İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Drucker, J. (2005). *Sweet Dreams: Contemporary Art and Complicity*'den aktaran, Artun, A. URL: <http://www.aliartun.com/yazilar/kitsch-pop-ve-elestirinin-anlamsizlasmasi/> [Erişim: Ocak 2020]
- Google Arts and Culture, (2019). *Top Experts Answer the Big Questions About Contemporary Art*. URL: <https://artsandculture.google.com/theme/KAKSbNmaohvxI> [Erişim: Aralık 2019]
- Gül Durukan, S. N. - Renkçi Taştan, T. ve Önel Kurt, E. (2017). İstanbul'da Kamusal Alanda Sergilenmiş Enstalasyonlara İlişkin Envanter Çalışması (1990-2015). *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi* (6/8), 38-72.

- Habertürk. (2018, Temmuz 7). *Razı olunmuş intihali deşifre eden bir sergi: Hal mi? İntihal mi?* URL: <https://www.haberturk.com/yazarlar/serfiraz-ergun-2502/2047465-razi-olunmus-intihali-desifre-eden-bir-sergi-hal-mi-intihal-mi#> [Erişim: Ocak 2020]
- Hürriyet. (2005, Eylül 12). “Davut”, *Bienal’i göremedi*. URL: <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/davut-bienali-goremedi-38766108> [Erişim: Aralık 2019]
- Jay, M. (2001). *Adorno*, (Çev: Ünsal Oskay). İstanbul: Der Yayınları.
- Kandinsky, W. (2010). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*. İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.
- Kejanlıoğlu, B. (2005). *Frankfurt Okulu’nun Eleştirel Bir Uğrağı: İletişim ve Medya*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Koca, B. ve Selvi, Y. (2017). Modernizm ve Postmodernizm Sürecinde Bir Alıntılama Biçimi Olarak Temellük. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 18, 31-50.
- Kunzru, H. (2012). Damien Hirst ve Sanat Piyasasındaki Büyük Soygun. *Skop*. URL: <http://www.e-skop.com/skopbulten/damien-hirst-ve-sanat-piyasasindaki-buyuk-soygun/607> [Erişim: Ocak 2020]
- Kuspit, D. (2006). *Sanatın Sonu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Löwenthal, L. (2017). *Edebiyat, Popüler Kültür ve Toplum*, (Çev: Beybin Kejanlıoğlu). İstanbul: Metis Yayınları.
- Maciunas, G. (1964). Tomas Schmit’e Mektup’tan aktaran, Antmen, A. (2009), *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Museo del Prado. (2015). *Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y. Las Meninas*. (1656). URL: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f> [Erişim: Temmuz 2020]
- Pablopicaso.org. *Pablo Picasso. Las Meninas*. (1957). URL: <https://www.pablopicaso.org/las-meninas.jsp> [Erişim: Temmuz 2020]
- Pınar Yolaçan Sergi Fotoğrafları. (2015). URL: <http://www.shaliniganendra.com/wp-content/uploads/2018/11/Pinar-Yolacan-Turkey-2015-Residency-.pdf> [Erişim: Ocak 2020]
- Sabah. (2018, Eylül 19). *ABD’li sanatçıdan aşırı ilham almış!* URL: <https://www.sabah.com.tr/yazarlar/gunaydin/cankurt/2018/09/19/abdli-sanatcidan-asiri-ilham-almis> [Erişim: Aralık 2019]
- Skopbülten. (2018). *Temellük Sanatı ve İntihal*. URL: <http://www.e-skop.com/skopbulten/temelluk-sanati-ve-intihal/3638> [Erişim: Ocak 2020]

- Şahin, D. (2013). Postmodernizm ve Fotoğraf. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 255-263.
- The Metropolitan Museum of Art. *After Walker Evans:4*. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/267214> [Erişim: Ocak 2020]
- Türk, A. ve Akkol, N. (2010). Tracey Emin'in Günümüz Sanatındaki Yeri ve İşlerinin Değerlendirilmesi. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2, 105-120.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

Sanat Tarihi Dergisi

ISSN 1300-5707

Cilt: XXIX, Sayı: 2 Ekim 2020

Ege University, Faculty of Letters

Journal of Art History

e-ISSN 2636-8064

Volume: XXIX, Issue: 2 October 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

TR DİZİN
ULAKBİM

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

TRABZON'DA GEÇ DÖNEM OSMANLI CAMİLERİNDE AHŞAP MİHRAPLAR*



WOODEN MIHRABS IN MOSQUES OF LATE OTTOMAN PERIOD IN TRABZON*

Raziye Çiğdem ÖNAL**

Zerrin KÖŞKLÜ***

Öz

Bu çalışma, Trabzon'da 1813-1893 yılları arasında inşa edilen dokuz Geç dönem Osmanlı camiiinde bulunan ahşap mihrapları inceleme odaklıdır. Mihrapların yapıldığı zaman dilimi XIX. yüzyılın başlarından itibaren Ampir üslup ve yüzyılın ikinci yarısından sonra Eklektik üslupların etkisindedir. İncelenen mihraplar dönemin üslupsal özelliklerini bölgesel mimari ve süsleme tarzı ile kaynaştıran özgün örneklerdir. Başkent İstanbul'dan uzaklaştıkça dönemin üslup etkileri giderek kendine özgü bölgesel bir biçim diline dönüşmekte ve bu durum Trabzon mihraplarında da etkin bir şekilde izlenmektedir. Ahşap mihraplar cami güney duvarlarının ortasında genellikle yarı daire kesitli nişlere sahip dikdörtgen kütlelerdir. Mihrapların hiçbirinde tepelik ve kavsara yoktur. Dikdörtgen çerçeve bordürlerle belirlenmiş, niş oyuntusu aşağıdan yukarıya doğru kademeli bir şekilde ele alınmıştır. Mihrap süslemeleri nişin her iki yanındaki panolar ve çevre bordürlerinde yoğunlaşmıştır. Süslemelerde farklı ve etkili S kıvrım dallar ve bu dalların uçlarına yerleştirilen laleler, C kıvrımlar, zincirek, badem geçme, çarkıfelek, rozet çiçek, yelpaze, ay yıldız ve nar motifleri görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: ahşap sanatı, Trabzon, Batılılaşma, cami, Osmanlı

* Bu makale, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Türk İslam Sanatları bilim dalında hazırlanmakta olan "Trabzon Mihrapları" başlıklı doktora tez çalışmasının bir bölümünden üretilmiştir. Tez, Atatürk Üniversitesi Bilimsel Araştırmalar Projeleri (BAP) Koordinatörlüğü tarafından SDK 2019-7111 Proje kodu ile desteklenmektedir. Desteklerinden dolayı üniversitemize teşekkür ederiz.

* This article was derived from a chapter in the doctoral thesis titled "Trabzon Mihrabs" in Atatürk University, Institute of Social Sciences, Department of Art History and Turkish Islamic Arts program. This thesis is funded by Atatürk University, Coordination of Scientific Research Projects (BAP) with SDK 2019-7111 Project Code. We would like to thank our university for the fund.

** Arş. Gör. Doktorant. Karadeniz Teknik Üniv., Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Trabzon.
ORCID ID: 0000-0002-8860-5949 ♦ E-mail: cigdemornek@ktu.edu.tr

*** Dr. Öğretim Üyesi, Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Erzurum.
ORCID ID: 0000-0002-6681-0589 ♦ E-mail: zkosklu@atauni.edu.tr

Abstract

The fact that Trabzon, which is located within the borders of the Eastern Black Sea Region, has a rich flora and wide forests thanks to its climatic features has caused the intensive use of wooden materials in architecture. The wood, which we encounter mostly in rural areas with civil buildings such as houses and granaries; religious buildings such as mosques and masjids in Trabzon, appears as a material contributing to the originality of the 19th century architecture. The wood has been a material that is used not only in exterior architecture but also in interior architecture in the region. One of the most significant reflections of the application is the wooden mihrabs. The Mihrabs, about which various views are put forward on their emergence, symbolism and architectural form, exhibiting a unique development in different geographies and periods with their forms, materials and ornamental features are the most attractive interior architectural elements of mosques. The mihrabs that carry the sense of glory seen in the portals to the interior, maintain this tradition in the Black Sea Region. The aim of the study is to examine the wooden mihrabs of nine Late Ottoman-period mosques built between 1813-1893 in Trabzon. Mosques with mihrabs are small-sized structures that shape the rural architecture of the region. The period in which these mihrabs were constructed was under the influence of the Empire style since the beginning of the 19th century and of the Eclectic styles after the second half of the century. When we go further away from Istanbul, then-the capital, stylistic effects of the period transform into a unique regional form and this can be observed clearly in mihrabs in Trabzon. Wooden mihrabs in Trabzon mosques are examples that reveal unique forms by combining the stylistic effects of the period in which they were built with regional architectural, material and ornamental features. They are rectangular masses with semicircular crossing niches usually in the middle of southern walls of mosques. None of these mihrabs has cap stone and recessed arch. Rectangular framework is delimited by curbs and niche cove is embroidered progressively from bottom to top. Decorations on these mihrabs are seen more in panels and surrounding curbs in both sides of the niche. Different and effective S-curve branches and tulips attached to these branches in the decoration, C-curves, guilloche, almond-like transitions, passionflower, rosette flowers, fans, star and crescent as well as pomegranate motifs are seen in the decoration. In addition, the harmony of the mihrabs with the minbar, the balustrades of the mahfil, the sermon rostrums and the door wings brings an atmosphere that integrates the warm appearance of the wood with a decorative movement.

Keywords: *wood art, Trabzon, westernization, mosque, Ottoman*

Giriş

Arapça olan mihrab (مِحْرَاب) kelimesi “harb” kökünden gelmektedir. Zira harb kelimesi şeytan ve heves ile savaşıma veya insanın dünyevi işlerinden soyutlanması ve arınması anlamına geldiğinden bu kökten türeyen “mihrab” kelimesi de bu mücadelenin yapıldığı yer olarak düşünülmelidir¹. Yine aynı kelime Arapça’da “saray, sarayın harem kısmı, hükümdarın tahtının bulunduğu bölüm, oda, köşk, yüksekçe yer, meclisin baş tarafı, en şerefli kısmı” gibi anlamları olmakla birlikte, zamanla camilerde imamın durduğu yer için de kullanılmıştır². İslam mimarisinde cami ve mescitlerde kible yönünü belirten mihrap, Kur’ân-ı Kerim’de beş yerde geçmektedir (Âl-i İmrân 3/37, 39, Meryem 19/11, Sâd 38/21, Sebe’ 34/13).

Ortaya çıkışı³, sembolizmi⁴ ve mimari şekli konusunda⁵ çeşitli görüşler ileri sürülse de mihraplar camilerin en göz alıcı iç mimari elemanıdır. Farklı coğrafya ve dönemlerde biçimseli, malzemesi ve süsleme özellikleri ile mihraplar kendilerine özgü bir gelişim sergilemektedir. Duvar içine yerleştirilen bir niş şeklinde köşeleri sütun ve sütuncelerle belirlenen mihrapların ilk örneklerine VIII. yüzyıldan itibaren rastlanmaktadır. Anadolu’da XI. yüzyılın ikinci yarısından XIV. yüzyıla kadar görülen mihraplar Büyük Selçukluların inşa ettirdiği Ani Manuçehr Camii (1064) ile başlamış, Saltuklulara ait Erzurum Ulu Camii (1179), Erzurum Kale Mescidi (XII. yüzyıl sonu), Artuklular tarafından yaptırılan Silvan Ulu Camii (1152-57), Harput Ulu Camii (1156-57), Mardin Ulu Camii (XII. yüzyıl sonu), Dunaysır Ulu Camii (1184-1239), Danişmendli eserleri olan Kayseri Ulu Camii (1134-43), Niksar Ulu Camii (XII. yüzyıl), Sivas Ulu Camii (XII. yüzyıl sonu), Mengüceklilerin önemli eserleri olan Divriği Kale Camii (1180-81), Divriği Ulu Camii (1228-29) ve Anadolu Selçuklu dönemi yapıları olan Konya Alaeddin Camii (XII. yüzyıl), Niğde Alaeddin Camii (1223), Kayseri Huand Hatun Camii (1238) gibi örneklerin karakteristik mihrapları ile devam ettirilmiştir. Dönemin mihrapları, üslupsal farklılıklarına rağmen genel hatlarıyla, dikdörtgen görünümlü, çevresi silmelerle kuşatılan, mukarnas kavsaralı, iki yandan sütuncelerle sınırlandırılan taş veya çini mozaik malzemeli yarım yuvarlak ya da çokgen nişler şeklindeki tasarımlardır.

Anadolu Selçuklu döneminden sonra kurulan Beylikler dönemi mihrapları da aynı yapıya sahiptir. Fakat bu dönemde Ermenek Ulu Camii (1303) örneğinde olduğu gibi alçı malzemenin ya da Nevşehir Ürgüp Damsaköy Taşkın Paşa Camii (XIV.yüzyıl) mihrabı örneğinde görülen ahşabın da malzeme çeşitliliğine bir ivme kazandırdığı izlenmektedir.

Osmanlı dönemi başlangıçta Selçuklu geleneğini yansıtan uygulamaları ile birlikte özgün denemelere girişilen bir dönem olmuştur. Zülfeli ve silmeli taşlar, kum

1 Abdurrauf b. el-Münâvî,1990, 137.

2 İbn Manzûr, 305; Diez, 1993, 295; Erzincan, 2005, 30; Arseven, 1983,1347.

3 Yetkin, 1965, 4.

4 Bozkurt, 2014a, 193-197.

5 Grabar, 1988, 93; Miles, 1952, 158.

saati şeklinde sütünce başlık ve altlıkları, yarım çokgen planlı hücreler, değişimin ilk görüntüleridir. Edirne, Bursa, Merzifon ve Ankara gibi merkezlerde alçı malzemenin yoğunluk kazanması ve son cemaat yerine yapılan mihrapların sayıca artması beliren diğer yeniliklerdir. Ayrıca süslemede çini-mozaiik tekniğinden renkli sır tekniğine geçilmiş, geometrik motifler ve yazı Anadolu Selçuklu dönemi mihraplarında olduğu gibi sıklıkla tekrar edilmiştir. Edirne Üç Şerefeli (1437-47), Amasya (1485-86) ve Edirne II. Bayezid Camii (XV. yüzyıl sonu) mihrapları mermer malzemesi ve süslemenin sadeleştirilmesiyle klasik dönem mihraplarına zemin hazırlamıştır⁶.

Klasik dönemin mimarı Sinan ile birlikte mihraplar orantılı ve tepeliklerin vurgulandığı sade tasarımlara dönüşmüştür. Edirne Selimiye Camii mihrabı, sade silmeleri, kenarlardan sütuncelerle sınırlandırılan çokgen planlı nişi, mukarnas kavsarası ve üzerindeki alınlığı ile döneminin en estetik yansımalarından biridir. Osmanlı sanatının gelişim çizgisinde XVIII. ve XIX. yüzyılların Batı etkili üslup anlayışları, mihraplar üzerinde de hissedilmektedir. Barok etkili mihraplarda niş içerisindeki dilimlenme, kavsaranın mukarnastan uzaklaşarak kademeli bir şekilde yukarıya doğru daraldığı formlar izlenmektedir. Ayrıca bu dönemde mihrapların iki yanda pilaster ya da sütuncelerle sınırlandırıldığı⁷, alınlık boyutlarının biraz daha yükseltildiği, tepeliklerin dalgalı saçaklarla vurgulandığı ve daha yoğun bezemeli olarak ele alındığı görülmektedir. Bezemelerde ise akant yaprakları, S-C kıvrımları, kartuşlar ve istiridye kabukları ile oluşturulan farklı kompozisyonlar hakimdir. Sultan II. Mahmud (1808-1839) dönemi ile ürünlerini vermeye başlayan Ampir üslupta mihraplar Barok ve Rokoko üslup etkili mihraplara göre daha sadedir. Sultan Abdulmecid (1839-1861) dönemi ile birlikte mimari ve süslemede Eklektik üslupların esintileri farklı bir biçim dili oluşturmuştur⁸.

Bu makalede, 1813-1893 yılları arasında Trabzon'da yaptırılan dokuz caminin ahşap mihrapları incelenmiş, Batılılaşma dönemi üslup özelliklerinin, bölgesel mimari, malzeme ve süslemesi ile şekillenen bu ahşap mihrapları nasıl etkilediği ve biçimlendirdiği üzerinde durulmuştur. Mihrapların bulunduğu camiler⁹ bölgenin özellikle kırsal mimarisini şekillendiren küçük boyutlu yapılardır. Bu yapıların biçimlenmesinde bölgenin arazi yapısı, iklimi, gelenekseli, bitki örtüsü ve buna bağlı olarak kullanılan ahşap malzeme etkili olmuştur. Camilerin yapıım teknikleri ile bölgeye özgü mimari özellikleri dışarıdan son derece sade içeride ise ahşap unsurları ve süslemeleriyle dikkat çekicidir. Çalışma konusunu oluşturan mihraplar kronolojik olarak sıralanmış, mihrap bölümleri¹⁰ dıştan içe ve yukarıdan aşağıya doğru anlatılan bir yol izlenerek tanımlanmıştır. Metin, mihrapların cephe çizimleri, planları ve fotoğrafları eklenerek görsellerle desteklenmiştir.

6 Ayrıntılı bilgi için bk. Top, 1997, 33-239.

7 Bozkurt, 2014b, 660.

8 Ayrıntılı bilgi için bk. Bozkurt, 2007, 82-207.

9 Zorlu, 2017.

10 Mihraplar, bazı farklılar bulunsa da ana hatlarıyla tepelik (taç), çerçeve ve kenar bordürleri, alınlık, köşelik, kemer, mihrap nişi (kavsara, nişin alt kısmı, sütünce) ve oturtmalık gibi bölümlerden oluşmaktadır. Ayrıntılı bilgi için bk. Bakırer, 2000, 63-84.

Detaylandırılan mihraplar, bölgede ki diğer mihraplarla benzer ve farklı yönleri açısından da irdelenmiştir.

Çaykara/Uzungöl/Filak Mahallesi Cami Mihrabı

Cami, Çaykara İlçesi Uzungöl Beldesine 2 km mesafede olan Yeni Mahalle sınırları içerisinde yer almaktadır. Yapım tarihini veren tek yazıt minberin kapı köşeliklerinde ve köşk kısmının sağ tarafında bulunan 1228 H./1813 M. tarihidir. Buna göre mihrabın da malzeme ve süsleme özellikleri dikkate alınarak aynı tarihlerde yapıldığı anlaşılmaktadır. Trabzon Vakıflar Bölge Müdürlüğü kayıtlarından alınan, Kadızade Mustafa Bey'in 1328 H./1910 M. yılında cami için bir vakıf kurduğu, yönündeki bilgi kaynaklarda da yer almaktadır¹¹. Ayrıca Haşim Karpuz, yapının XX. yüzyıl başlarında Taşkıran'lı Mehmet ve İsmail Ağırman isimli ustalar tarafından onarıldığını belirtmektedir¹².

Doğu-batı doğrultusunda konumlandırılan kareye yakın dikdörtgen planlı cami, dört yöne eğimli kırma çatı ile örtülmüştür. Kuzey cephede beş gözlü son cemaat yeri ile ana ibadet mekanından oluşan bir plan sergilemektedir. Caminin üstte U şeklinde dolaşan mahfili, harimin giriş kapısına yakın konumlandırılan iki ahşap ayak ile taşınmaktadır. Yapının aydınlanması sadece ortasında mihrabın bulunduğu güney cepheden iki katlı pencere düzeni ile sağlanmaktadır.

Pencereler arasında ana giriş kapısı aksında güney cephenin ortasına konumlandırılan mihrabın, kenar bordürleri, niş ve köşelik bölümleri mevcuttur. 190 cm yüksekliğe, 210 cm genişliğe ve 35 cm derinliğe sahip mihrap, iç mekana 35 cm taşıntı yapmaktadır (Şek. 1, Fot. 1). Sağ tarafta S kıvrımlı, sol tarafta zincirek motifleri ile belirlenen bordürlerle sınırlandırılmıştır. Bu bordürlerden sonra ahşap oyma tekniği ile dört kademeli şekilleri birbirine benzeyen küçük açıklıklarla oluşturulmuş panolar görülmektedir.

Küçük açıklıklarla hareketlendirilen bu panolardan sonra mihrap yüzeyi bitkisel süslemelerle kompoze edilmiştir. Ana kompozisyonda S şeklindeki kıvrım dalların birbirine yakınlaştırılıp uzaklaştırılması ile oluşturulan daireler vardır. Kıvrım dalların iç bükey ve dış bükey yüzlerine ters lale motifleri, kıvrımların tepe noktasına ise nar motifleri işlenmiştir. Mihrap nişinin sağ ve sol tarafındaki S kıvrım dalların yerleştirilmesinde gözetilen simetri bunların yüzeylerine dolgulanan motiflerde kısmen aranmıştır. S kıvrım dallarının volütlerle başlayan alt kısmında sağ tarafta yıldız ve çiçek motifleri, sol tarafta ise çarkıfelek motifi görülmektedir. Kompozisyonlarda lale ve yaprakların yerleştirilmesi de birebir aynı değildir. Bu bordürden sonra badem geçmelerle oluşturulan bezeme aşığıya doğru daralarak devam etmektedir.

Mihrap nişi aşağıdan yukarıya doğru kademeli bir şekilde daralan bir yaşmakla son bulur. Nişin etrafı ve içerisindeki kademeler halat motifleri ile belirlenmiştir. Yaşmağı belirleyen sivri kemer ajur tekniğinde iç içe C geçmelerden meydana gelen bir süslemeye sahiptir¹³.

11 Aydın ve Perker, 2017a, 1264.

12 Karpuz, 1990, 284.

13 Küçük, 2017, 25

Mihrabın köşelikleri kitabelik olarak değerlendirilmiştir. İlk satırda Arapça “*Bismillâhîrrahmânirrahîm*” yazılıdır. İkinci satırda ise Âl-i İmrân Suresi’nin 39. Ayetinin ilk kısmı olan “*Fe nâdethul melâiketu ve huve kâimun yusallî fil mihrâbî*” ifadesi bulunmaktadır. Bu iki satır köşeliğin tepe noktasında kesintisiz devam ederken diğer satırlar yaşmaktan dolayı ikiye bölünmüştür. Yaşmağın solunda “*Evvel Allah Celle Celaluhu*” yazılı iken sağ tarafta yine iki satır halinde “*Ya Muhammed sallallahu teala aleyhi ve sellem*” yazısı okunmaktadır (Şek. 3). Bu kitabelerin dışında sonradan mihrap ile mahfil korkuluklarının birleştiği alana, üzerinde Bakara Suresi 144. Ayet olan “*Fe velli vecheke şatra’l Mescidi’l-haram*” yazan muhdes bir ayet levhası eklenmiştir.

Ana mihrabın üzerinde mahfil hizasında ana mihrapla benzer özelliklerle biçimlendirilmiş daha küçük boyutlu bir mihrap¹⁴ daha bulunmaktadır (Fot. 2). Çift katlı mihrap uygulaması bölge camilerinden Çaykara/Taşkıran Mahallesi Camide de karşımıza çıkmaktadır (Fot. 3). Aralarındaki tek fark, bu caminin mahfil katı mihrabının ana mihraba uygun şekilde ahşaptan ve benzer özelliklerle yapılmış, diğerinin ise taş mihrabın üzerinde daha küçük boyutlarda ahşap malzeme ile yapılmış olmasıdır (Fot. 4). Uygulamadaki bu benzerlik, yukarıda sözü edilen Taşkıran’lı XX. yüzyıl ustalarının camiye onardığını desteklemektedir.

Dernekpazarı/Güney Kondu Mahallesi Cami Mihrabı

Cami, ilçe merkezine yaklaşık 3 km mesafede bulunmaktadır. Son cemaat yerindeki ahşap direk üzerinde bulunan *Maşallah sene 1235* ibaresine göre 1819 M. yılında yaptırılmıştır. Mihrapta herhangi bir tarih kaydına rastlanmaz fakat camideki mimari elemanların bütünlük arz etmesi aynı tarihte yapılmış olduğuna işaret etmektedir¹⁵.

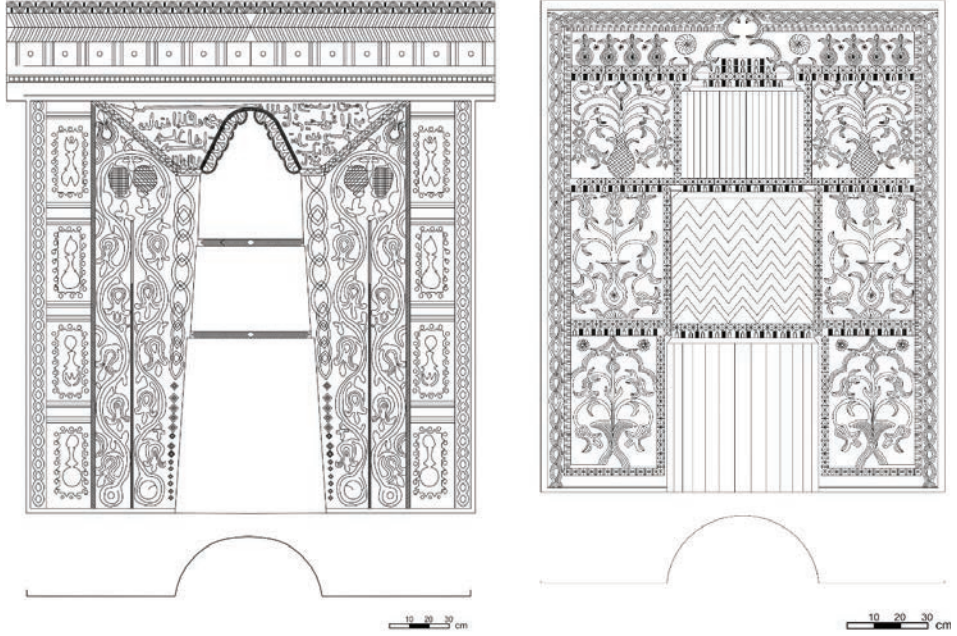
Kareye yakın planı ile cami, son cemaat yeri ve harimden oluşan iki bölümlü mekan kurgusuna sahiptir. Ahşap direklerle taşınan mahfil ile harimin üst katını U şeklinde çevrelemektedir. Subasman üzerine yerleştirilen camii harimi dört omuz kırma çatı ile kapatılmıştır. Arazinin konumuna göre yerleştirilen caminin son cemaat yeri batı cephedir ve altı ahşap direk ile taşınan eğimli çatıya ve beş göze sahiptir.

İç mimari elemanları bütünüyle ahşap malzemeden yapılan caminin mihrabı, güney duvarının tam ortasında yer almakta ve iç mekana 40 cm taşıntı yapmaktadır. 140 cm genişliğinde, 185 cm yüksekliğinde ve 40 cm derinliğindedir. Tepeliği ve oturtmalığı bulunmayan mihrap, çerçeve, kenar bordürleri, niş ve köşelik bölümlerine sahiptir (Şek.2, Fot. 5). Çakma, oyma ve ajur tekniğinin bir arada kullanıldığı mihrap süslemeleri açısından önemli bir örnektir.

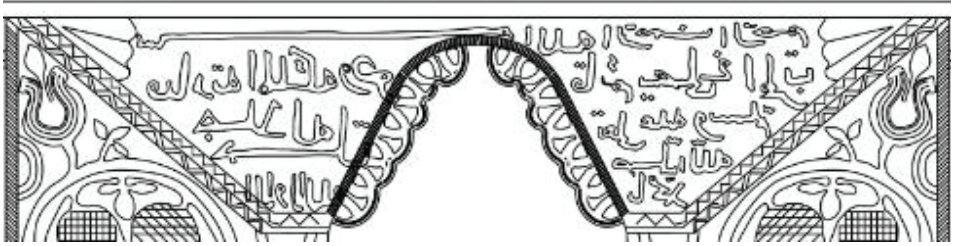
Mihrabın çerçevesini zincirek motifli bir bordür belirlemektedir. Bordür ile niş arasında kalan yüzeyler panolar halinde oluşturulan bir süsleme ile kompoze edilmiştir. Mihrap nişinin iki yanında yer alan bu panolar stilize mukarnas ve yıldız motiflerinden oluşan bezemelerle sınırlandırılmıştır. Panoların içerisinde vazodan çıkan dal, lale ve

14 Bu mihraplar camilerin mahfil katına denk gelecek şekilde ana mihrapların üstlerine yerleştirilmiş, mahfilde namaz kılanlar için kible yönünü gösteren sembolik bir anlam yüklenmiştir.

15 Sümerkan ve Okman, 1999, 30; İrene, 1983, 165.



Şek. 1 - 2: Filak ve Güneykundu Mahallesi Cami Mihrapları Cephe ve Plan ve Çizimleri



Şek. 3: Filak Mahallesi Cami Mihrabı Kitabe Detayı

yaprak motiflerinden oluşan bir süsleme görülmektedir. En alttaki pano dekoratif bir kemerle belirlenmiş, içerisinde alt kısmı tamamlanmayan vazodan çıkan kıvrım dal, lale ve yaprak motifleri işlenerek köşelere birer küçük rozet yerleştirilmiştir. Ortadaki panoda vazo yelpaze şeklinde iki yanı yaprak formu bir altlık üzerine oturtulmuş ve içerisinden çıkan yine kıvrım dal, lale ve yaprak motifleri ile süslenmiştir. En üstteki panoda ise üzeri kafeslenmiş vazodan çıkan kıvrım dal, lale ve yapraklar ortada bir hilal motifi ile tamamlanmıştır. Panolardaki süsleme ilk bakışta aynı gibi görünse de ayrıntılarda farklıdır. Her üç panoda vazoların boyutları, boyun şekilleri ile üzerindeki bezemeler, vazo içerisinden çıkan kıvrım dalların biçimseli ve uçlarındaki lale ve yaprakların

dağılımı, dekoratif kemer, rozet ve hilal motifleri ayrıntılarda farklı kompozisyonlara işaret etmektedir. Mihrabın köşeliklerinde kemerin iki yanında çarkıfelekler ile yan yana sıralanmış laleler yer almaktadır. Lalelerin içlerinde ve aralarında rozetler bulunmaktadır.

Mihrap nişi aşağıdan yukarıya doğru daralan üç kademe ile belirlenmiştir. Bu kademelenme birbirinden halat, mukarnas ve yıldız motiflerinden oluşan üç silme ile ayrılmıştır. Nişin kademelerinde ağacın renginden kaynaklanan iki renklilik dikkat çekmektedir. Alt ve üstte dikey, orta kademede ise zikzaklarla oluşturulan bir hareketlilik görülmektedir. Nişin yaşmak kemeri C kıvrımları ile belirlenmiştir. Kemerin üzeri yine C motifi ile oluşturulan bir tepelik şeklindedir¹⁶.

Hayrat/Dereyurt Mahallesi Cami Mihrabı

Cami, ilçe merkezine 3-4 km mesafede bulunan Merkez Mahalle içerisinde yer almaktadır. Giriş kapısı üzerindeki kitabeye göre 1247 H./ 1831-32 M. tarihidir. Mihrabın giriş kapısı, minber ve mahfildeki malzeme ve süslemeler ile benzer özellikler göstermesi cami ile aynı tarihte ve hatta aynı usta tarafından yapıldığı olasılığını kuvvetlendirmektedir¹⁷.

Kareye yakın dikdörtgen planlı cami, arazinin durumuna göre konumlandırılmıştır. Kuzey cephesi araziye bitişik olduğu için son cemaat yeri ve giriş kapısı batı cephede bulunmaktadır. İç mekan kurgusu bölgedeki diğer ahşap camilere benzer şekilde, U planlı mahfil, bu mahfili taşıyan ahşap iki ayak ve ana ibadet mekanından ibarettir. Mahfil korkulukları üzerine yerleştirilen ayaklar ile de üst örtüsü taşınmaktadır.

İç mimari elemanları bütünüyle ahşap malzeme ile yapılan caminin güney cephesi ortasında bulunan mihrap, çerçeve, kenar yüzeyler ve niş oyuntusundan oluşmaktadır (Şek. 4, Fot. 6). Çakma, boyama, ve oyma tekniklerinin bir arada uygulandığı mihrap, 125 cm genişliğe, 200 cm yüksekliğe, 30 cm derinliğe sahiptir. Mihrap çerçevesi iki yanda testere dişi ve zincirek motifli, üstte yine testere dişi ve fisto bir bordürle belirlenmiştir. Niş ile bordür arasında kalan yüzeyler her iki yanda simetrik olarak düzenlenmiş panolar halindedir. Panolar aşağıdan yukarıya doğru mihrap nişinin kademelenmesine göre şekillendirilmiştir. Panoların süslemesinde vazo içerisinde çıkan kıvrım dal, lale ve yaprak motifleri ile oluşturulan bir kompozisyon görülmektedir. En üstteki panolarda süsleme yaşmağın her iki yanındaki köşelikleri de kapsayacak şekilde yanlara doğru genişletilmiş ve kavsara kemerinin tepe noktasında birleştirilmiştir.

Mihrap nişi, aşağıdan yukarıya doğru daralan ve birbirinden halat motifi silmelerle ayrılan dört kademe şeklindedir. Nişin çerçevesi de testere dişi ve halat motiflerle belirlenmiştir. Nişin içerisindeki süslemelerde diğer ahşap mihraplardan farklı olarak kökboyama yapılmıştır. Sarı, siyah ve kırmızı renklerin kullanıldığı mihrap nişinin her kademesinde farklı bir kompozisyon görülmektedir. En altta renklendirme ile dama tahtası şeklinde bir süsleme görülür. İkinci ve üçüncü kademe, dikey şeritler halindedir. Her şerit, testere dişi motiflerle belirlenmiş, şeritlerin iç kısımlarına ikinci

16 Küçük, 2017, 73-74.

17 Sümerkan ve Okman, 1999, 37; Yıldırım, 2016, 1116.

kademede yıldız motifleri üçüncü kademede S kıvrımları işlenmiştir. Motiflerin ve şerit zeminlerinin farklı renklere boyanması ile dikkat çekici bir görünüm elde edilmiştir. En üst kısımda kaş kemer formu ile belirlenen yaşmak sağa ve sola doğru yönlendirilmiş yivlerle hareketlendirilmiştir¹⁸.

Of/Keler (Kalkandere/Hüseyin Hoca) Mahallesi Cami Mihrabı

Günümüzde Rize İli Kalkandere İlçesi sınırlarında bulunan cami 1250 H./1834 M. tarihinde Of'un Keler Köyünde inşa edilmiştir. 1977'de Keler halkı yeni bir cami yaptırmak isteyince bu cami vaktiyle Keler'de yaşayıp sonradan Rize Kalkandere Hüseyin Hoca Köyüne yerleşenlerin çabalarıyla 30 Haziran 2011'de yol kenarında yaptırılan platformun üzerine taşınmıştır. Taşınma esnasında üst örtüsü değiştirilerek son cemaat yeri eklenen caminin diğer bölümlerinin orijinal dokusu korunmuştur¹⁹.

Cami, batı cephede bulunan beş gözlü son cemaat yeri üzerine yerleştirilmiş dış mahfil ve alta bulunan ana ibadet mekanı ile iki katlı bir plana sahiptir. İç mekanda U şeklinde harimi dolaşan mahfil ve bu mahfili taşıyan ahşap ayaklar ile bölgedeki çantı camiler geleneğini devam ettirmektedir. Cami, kuzey, doğu ve güney cephede bulunan pencereler ile aydınlatılmaktadır. Üst örtüsü içten ortada kademeli olarak derinleştirilen ve yoğun süslemeler sahip bir göbek ile hareketlendirilmiş, dıştan ise dört yöne eğimli kırma çatıyla kapatılmıştır.

Yapıldığı dönemin özellikleri ile günümüze ulaşan mihrap, çerçeve, kenar yüzeyler, alınlık ve niş derinliğinden ibarettir (Şek. 5, Fot. 8). 125 cm genişliğinde, 270 cm yüksekliğinde ve 30 cm derinliğindedir. Ahşap oyma tekniği ile meydana getirilmiş mihrabın etrafı üç yönde stilize mukarnaslardan oluşan bir bordür ile sınırlandırılmıştır. Bu bordürü halat motifli kuşak takip etmektedir. Mihrapta niş ile bordürler arasında kalan yüzeyler zincirek motifleri ile belirlenen panolar şeklinde düzenlenmiştir.

En alttaki panoda S kıvrım dalların tepe noktasında lale motifleri ile sonuçlanan bir süsleme görülmektedir. Bu kıvrımların iç kısımlarına yaprak motifleri yerleştirilmiştir. Bunun üzerinde ikinci, üçüncü ve dördüncü panolar kıvrım dal, lale ve yaprak motifleri ile kompoze edilmiştir. Mihrabın alınlığında oval çerçeveli, kabartma harflerle yazılmış bir kitabe (Fot. 7) yer almaktadır. Kitabenin dört köşesinde yelpaze motifleri bulunmaktadır. Beyaz zemin üzerine 4 satırdan oluşan kitabede Besmele, Kelime-i Tevhid, Âl-i İmrân Suresi 37. Ayetin bir kısmı ile tarih ve bani ismi yazılıdır.

Bismillahirrahmanirrahim

La ilahe illallah Muhammedun Resulullah, Maşallah

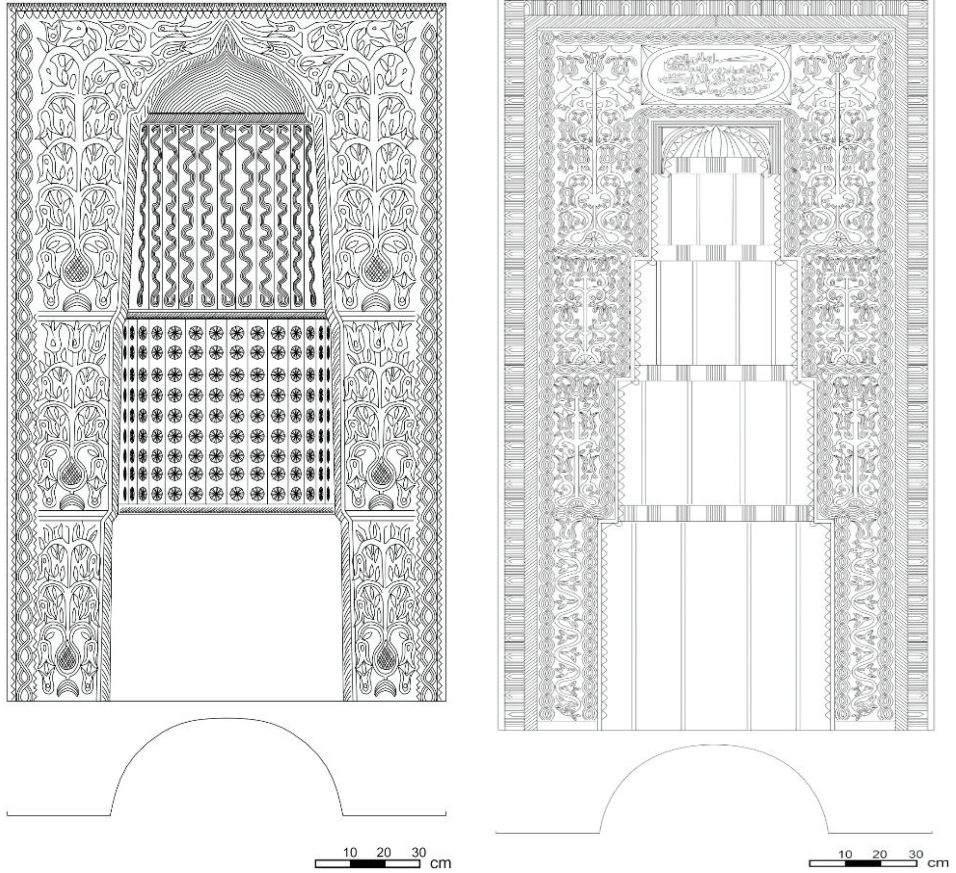
Kulle mâ dehale aleyhâ zekerıyya-l mihrab, Sene 1250

..... *Sâhibu'l- Hayrat Ömer*

Mihrap nişi yukarıya doğru daralan kademelerle belirlenmiştir. Herhangi bir süslemesi olmayan nişin içerisinde kademeler dış bordürdeki gibi stilize mukarnaslardan

18 Sarı, 2016, 41; Küçük, 2017, 97-98.

19 Sav, 2012; 162-166.



Şek. 4 - 5: Dereyurt ve Keler Mahallesi Cami Mihrapları Cephe ve Plan Çizimleri

oluşan silmelerle birbirinden ayrılmaktadır. Nişin etrafı testere dişi motiflerle sınırlandırılmış olup, üzerinde istiridye yivli bir yaşmak bölümü yer almaktadır²⁰.

Of/Uğurlu Beldesi/Molla Ömerli Mahallesi Cami Mihrabı

Caminin yapım tarihi, Of İlçe Müftülüğü tarafından düzenlenen berat belgesinde 1311 H./1893-94 M. olarak geçmektedir. Fakat mihrap üzerinde 1259 H./1843 M. tarihi kayıtlıdır. Mihrabın cami ibadete açılış tarihinden 50 yıl önce yapılması mümkün olmayacağı için ya mihrabın başka bir camiden getirildiği, ya da beratta geçen tarihin yanlış yazıldığı anlaşılmaktadır. Cami içerisinde bulunan minberin köşk kısmı da kesilip bu yapıya uygun hale getirildiği için başka bir camiden taşınmış olması olasılığı daha da kuvvetlenmektedir.

20 Sarı, 2016, 94.

Cami, günümüzde kullanılmamaktadır. Oldukça eğimli bir arazide bulunan camiye ulaşım merdivenlerle sağlanmaktadır. Giriş kısmında bulunan imam evi ve buradan geçilen harim mekanından ibaret olan yapı kare planlı, düz dam örtülüdür.

Güney cephe ortasında giriş kapısı aksında konumlandırılan mihrap (Şek. 6, Fot. 9), çerçeve, kenar yüzeyler ve kademeli olarak daralan niş oyuntusundan ibarettir. 120 cm genişliğinde, 240 cm yüksekliğinde ve 30 cm derinliğe sahip mihrap, sade bir görünüm sergilemektedir. İki yandan testere dişi şeklinde oyulmuş ince bir silme ile sınırlanmıştır. Bu silmeden sonra mihrabın yan yüzeylerine köşeleri pahlanmış üç dikdörtgen kartuş yerleştirilmiştir.

Mihrap nişi yukarıya doğru daralan dört kademe ile belirlenmiş, içerisinde süslemeye yer verilmemiştir. Nişin etrafı testere dişi motiflerle sınırlanmış olup, kademeler stilize mukarnas ve halat motifli silmelerle birbirinden ayrılmıştır. Üstte mihrap nişinin iki yanına kitabeler yerleştirilmiştir. Sağ üstte Ali İmran Suresi 37. Ayet olan *Kulle mâ dehalé aleyhâ zekeriyya-l mihrab* ifadesi yazılmıştır. Sol üstte ise, "*Sâhibu'l-Hayrat Molla Ömerzade el-Hâc Mehmed Efendi, Sene 1259*" ibaresi bulunmaktadır. Sağ altta "*Maşallah*", sol altta ise "*Subhanallah, inneme'l-a'mâlu bi'n-niyât*" (Ameller niyetlere göredir) ifadeleri geçmektedir. Yaşmağın tam üzerine denk gelen kitabe ise tahrip olduğundan okunamamaktadır.

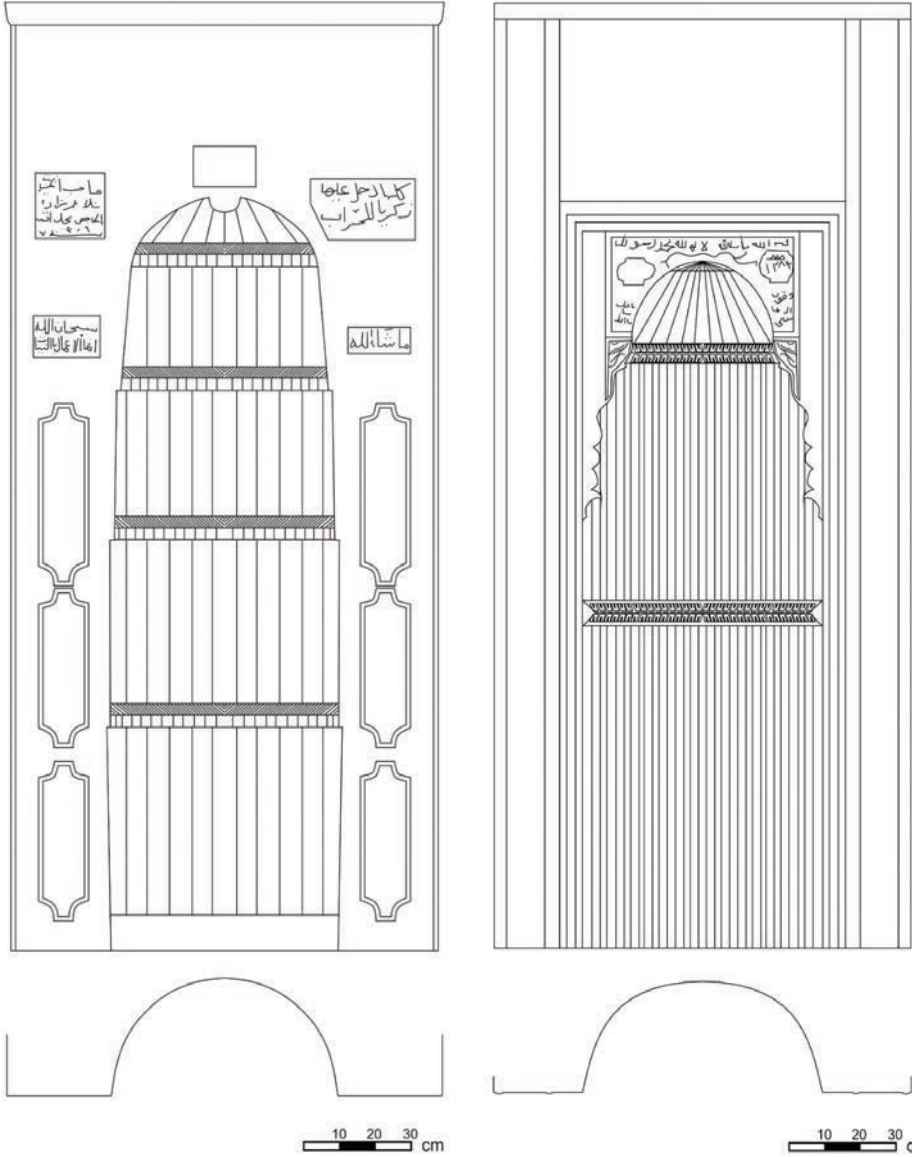
Araklı/Bereketli Mahallesi Masele Camii Mihrabı

Caminin yapım tarihi, Araklı İlçe Müftülüğü tarafından düzenlenen berat belgesinde 1283 H./ 1867 M. olarak geçmektedir. Mihrap üzerindeki tarih de bunu doğrulamaktadır. Cami, çıkan bir yangın sonucunda zarar görmüş ve 2014 yılında kalan parçaları da kullanılarak aslına uygun şekilde yeniden yapılmıştır. Orijinal olan mihrabı bu onarım esnasında Trabzon Vakıflar Bölge Müdürlüğü²¹ tarafından temizlenerek tekrar kullanılmıştır. Araklı İlçe merkezine 8 km mesafede bulunan cami, taştan yapılmış subasman kaide üzerinde yükselen çantı tekniğinde inşa edilen camilerin güzel örneklerinden biridir.

Güney cephe ortasında bulunan mihrabı (Şek. 7, Fot. 10), 120 cm genişlik, 250 cm yüksekliğe, 40 cm derinliğe sahiptir. Çoğunlukla iç mekâna taşıntı yapan mihrapların aksine burada derinlik beden duvarlarından dışarıya taşırılmıştır. İki yanda ahşap dikmelerle belirlenen mihrapta bezemesiz bir alınlık bölümü oluşturulmuştur.

Mihrap nişi, üç kademeli olarak belirlenmiştir. Kademeler arasını belirleyen silmeler ile nişin içerisi yivlerle hareketlendirilmiştir. Mihrabın asıl göze çarpan kısmı aynı zamanda köşelik tablaları olan yaşmak korkuluğudur. Nişin kenarından yukarıya doğru dalgalı hatlarla belirlenen bu tabla yaşmak bölümünde yuvarlak kemer şeklindedir. Bu alan yazıtlar için değerlendirilmiştir. Üst satırda sağdan sola sırasıyla, "*Bismillah, Maşallah, La ilahe illallah Muhammedun Resulullah*" ifadeleri yazılıdır. Bu satırın altında kemerin iki yanında oval çerçeveler görülmektedir. Sağ tarafta 1287 tarihi okunurken, sol taraftaki yazı tahribat nedeniyle okunamamıştır. Oval

21 Restorasyon hakkında detaylı bilgi için bk. Çalık – Bayraktar vd. 315-319.



Şek. 6 - 7: Molla Ömerli ve Masele Cami Mihrapları Cephe ve Plan ve Çizimleri

çerçevelerin altlarında her iki tarafta, *Yakub*, *Osman*, *Mehmed* isimleri geçmektedir. Tamamı okunamasa da köyün ileri gelenleri bu isimlerin yapıda emeği geçenlere ait olduğunu belirtmişlerdir.

Of/Bölümlü Beldesi/Fatih Mahallesi Kaban Mescidi Mihrabı

Eğimli bir arazi üzerinde subasman platform üzerine yerleştirilmiş olan cami, kareye yakın planı, içten düz dam dıştan dört omuz kırma çatısı ile bölgenin karakteristik yapılarından biridir. Kaynaklarda yapım yılı 1284 H./1868 M. olarak belirtilen yapının mihrabı da aynı dönem özellikleri göstermektedir²².

Güney cephenin ortasında bulunan mihrap (Şek. 8, Fot. 11), 100 cm genişlik, 200 cm yüksekliğe sahiptir. Niş derinliği 30 cm'dir. Günümüzde nişin içerisi yeşil, kenarları ise beyaz yağlı boya ile boyanmıştır.

İç bükey ve dış bükey düz silmelerle belirlenen mihrap yukarıya doğru daralan dört kademeli bir nişe sahiptir. Kademeler halat motifleri ile vurgulanmıştır. Mihraptaki tek bezeme ikinci kademededen başlayıp yukarıya doğru devam eden dalga motifli kemer formudur²³. Kemerin yağmak üzerine denk gelen kısmı kazıma teknikle yivlendirilmiştir.

Çaykara/Çamlıbel Mahallesi Merkez Cami Mihrabı

İlçe merkezine yaklaşık 10 km mesafede, oldukça eğimli bir arazide bulunmaktadır. Caminin giriş kapısı üzerinde kitabe yoktur. İçeride minber üzerinde 1305 H./1887-1888 M. tarihi kayıtlıdır. Cami ve mihrabın mimari ve süsleme özellikleri minber ile aynı tarihte yaptırıldığına işaret etmektedir. Ahşap yığma tekniği ile inşa edilen yapı, kare planlı, içten düz, dıştan dört omuz kırma çatı ile örtülü basit bir şema yansıtır. İç mekanı dolaşan U planlı mahfili, ahşap ayakları, minberi, vaaz kürsüsü ile bölge camilerinin tipik bir örneğini teşkil etmektedir.

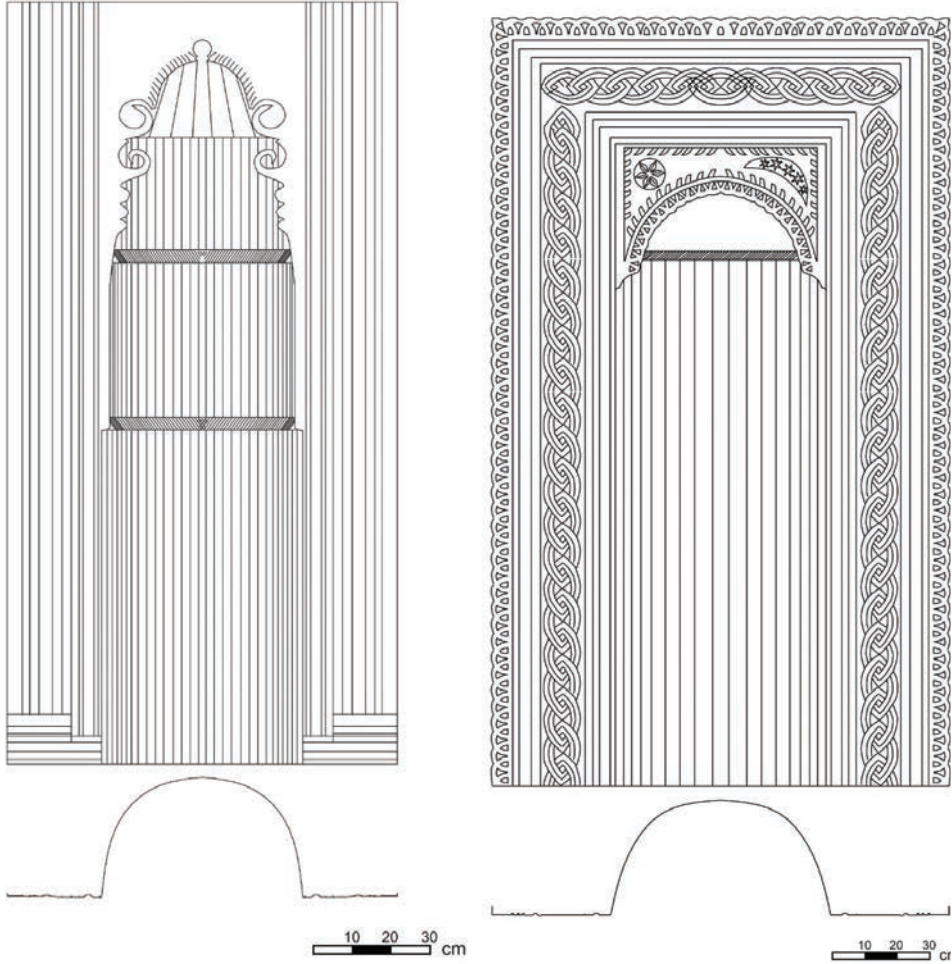
Caminin güney cephe ortasında bulunan mihrabı oyma, kabartma ve ajur teknikli süslemeler ile çakma yapım tekniği ile yapılmıştır (Şek. 9, Fot. 12). 135 cm genişlik, 230 cm yüksekliğe, 35 cm derinliğe sahiptir. Bezemeli iki bordür ile belirlenen mihrabın dış bordüründe iç içe C geçmeler, iç bordüründe badem geçmeler görülmektedir. Her iki bordür arasında düz silmelere yer verilmiştir. Mihrap nişi dikey çitelerin yan yana çakılması suretiyle oluşturulmuştur. Üzerinde bulunan yağmak ise yuvarlak kemerlidir. Yuvarlak kemer yine mihrabın dış bordüründe görülen iç içe C geçmelerle belirlenmiştir. Kemerin üzerindeki alana sağda ay, solda yıldız motifi işlenerek çevresi dalga motifleri ile sınırlandırılmıştır.

Sürmene/Çamburnu Mahallesi Kuşluca Camii Mihrabı

Trabzon Vakıflar Genel Müdürlüğü arşivinde bulunan belgelerde, caminin 1893 yılında El Hac Mehmet oğlu Ömer Usta tarafından yaptırıldığı, 1989 yılında da kubbesinin çökmesi ile beraber yıktırılıp yeniden yaptırıldığı kayıtlıdır. 2011 yılında restore edilen yapının giriş kapısı, minberi ve mihrabı bölgedeki diğer XIX. yüzyıl camilerinin özelliklerini göstermektedir.

22 Sümerkan ve Okman, 1999, 50.

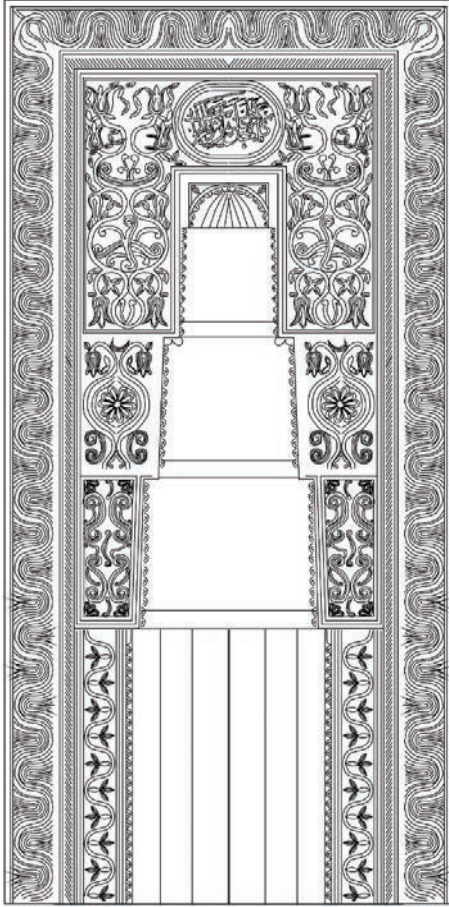
23 Sarı, 2016, 138.



Şek. 8 - 9: Kaban Mescidi ve Çamlıbel Merkez Cami Mihrapları Cephe ve Plan Çizimleri

İki katlı, kareye yakın dikdörtgen planlı cami, içten düz dıştan dört omuz kırma çatı ile kapatılmıştır. Kuzey cephede beş gözlü son cemaat yeri ve üzerinde bulunan dış mahfili, içte ise U planlı kadınlar mahfili ve asıl ibadet mekanından oluşan bir plan sergilemektedir.

Güney cephede bulunan ahşap dikdörtgen kütle şeklindeki mihrabı, çerçeve, kenar bordürleri, niş açıklığı ve alınlık bölümlerine sahiptir (Şek. 10, Fot. 13). Oyma ve kabartma tekniklerinin kullanıldığı mihrap, 160 cm genişliğinde, 320 cm yüksekliğinde, 25 cm derinliğindedir. Üç yönden S kıvrımlı motiflerden oluşan bir bezeme kuşağı ile çerçevelenmiştir. S kıvrımlarının iç bükey yüzlerine yivlerle oluşturulan lale motifli bir süsleme işlenmiştir. Bu bordürü halat motifli bir silme izlemektedir.



Şek. 10: Kuşluca Camii Mihrabı Cephe ve Plan Çizimi



Şek. 11: Kuşluca Camii Mihrabı Kitabe Detayı

Asıl bezeme alanını oluşturan yan yüzeylerde kenarları silmelerle sınırlandırılan dikdörtgen formlu dört pano görülmektedir. Bu panolarda birbirinden farklı kompozisyonlar görülmektedir. En altta S kıvrım dallar ve aralarına yaprak motifleri ile oluşturulan bir süsleme işlenmiştir. İkinci pano uçları volütlü sırt sırta dayanan S kıvrımları ile süslenmiş, köşelerde yelpaze motiflerine yer verilmiştir. Kıvrımların arasında kalan boşluklara ise dallar serpiştirilmiştir.

Üçüncü panoda sırt sırta S kıvrımlarının yakınlaştırılıp uzaklaştırılması ile belirlenen dairelerin içerisine rozet çiçekler yerleştirilmiş, süsleme üstte kıvrım dalların uçlarına ters laleler ve yapraklar, altta ise volütlü C kıvrımları ile kompoze edilmiştir. Dördüncü panoda ise yine sırt sırta S kıvrımlarının yakınlaştırılıp uzaklaştırılması ile belirlenen bir kompozisyonda lale ve yaprak motifleri görülmektedir. Kıvrımların oluşturduğu alan içerisine ortada volütlü kıvrım dallarla sağlanan hareketli bir süsleme ve üstte C kıvrımları yerleştirilmiştir²⁴.

Mihrabın alınlığında oval hatlı bir madalyon içerisinde Âl-i İmrân Suresi 37. Ayet olan “*Kulle mâ dehalé aleyhâ zekeriyya-l mihrab*” ifadesi yazılıdır (Şek. 11). Mihrap nişi bezemesiz olup, yukarıya doğru daralan beş kademeden oluşmaktadır. Kademeler silmelerle belirlenmiştir. Üzeri istirdide yivli yaşmak şeklinde sonlanan mihrap nişinin etrafı testere dişli silme ile sınırlandırılmıştır.

24 Sarı, 2016, 187-188.

Değerlendirme ve Sonuç

Bu alışma Osmanlı mimari ve süslemesinin geç dönem özelliklerini Trabzon'da dokuz camide bulunan ahşap mihraplar üzerinde incelemeye odaklanmıştır. 1813-1893 yılları arasında inşa edilen mihraplar dönemin üslupsal özelliklerini yerel mimari ve süsleme tarzı ile kaynaştıran özgün örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır. Mihrapların yapıldığı zaman dilimi XIX. yüzyılın başlarından itibaren Ampir slup ve yüzyılın ikinci yarısından sonra Eklektik slupların etkisindedir.

Başkent İstanbul'dan uzaklaştıka dönemin üslup etkileri giderek kendine özgü bölgesel bir biçim diline dönüşmekte ve bu durum Karadeniz Bölgesi genelinde Doğu Karadeniz Bölgesi özelinde daha da belirginleşmektedir. Diğer bir hususta il merkezlerinde bulunan XIX. yüzyıla ait mihrapların kırsalda bulunan mihraplara göre mimari, malzeme, teknik ve süsleme özellikleri açısından daha kaliteli ve daha iyi bir işçilik sergilemeleridir (Fot. 14,15,16).

Doğu Karadeniz Bölgesi sınırlarında kalan Trabzon, iklim özellikleri sebebiyle zengin bir bitki örtüsüne ve geniş ormanlara sahiptir. Genellikle kestane, karaağaç, dışbudak, kayın ve ladin gibi ağaç türleri ahşaba dayalı bir mimarinin gelişmesinde etkili olmuştur. Trabzon'un Rize'ye doğru olan doğu kesimi, Giresun'a doğru olan batı kesimine oranla ahşabın daha fazla kullanılması ile dikkat çeker. Ayrıca kullanılan ağaçların türleri de bu iki kesimde değişir. Trabzon'un doğusu ve Rize'de daha çok neme, yağmura, aleve, böcek ve kurtlara karşı dayanıklı olmasından dolayı meşe ve kayın ile aynı aileden olan kestane ağacı, batı kesiminde ise diğer türler inşa malzemesi olarak tercih edilmiřtir²⁵. Mihraplarda kullanılan ağaç türlerinin defalarca boyanıp temizlenme işlemine maruz kalması cinslerin tespitini güçleştirmekle birlikte genellikle ceviz veya incir ağaçlarının kullanıldığı anlařılmaktadır²⁶.

Karadeniz Bölgesinde ahşabın yapım malzemesi olduğu örneklerle, yöreye özgü antı tekniği ya da taş ve ahşabın birlikte kullanıldığı karma sistem ile mimariye kazandırılan, ev ve serender gibi sivil²⁷, cami ve mescit gibi dini²⁸ yapılar ile daha çok kırsal kesimde karşılaşılmaktadır.

Ahşap, yörede sadece dış mimaride değil i mimaride de değerlendirilen bir malzeme olmuştur. Uygulamanın en güzel yansımalarından biri de makalenin konusunu oluşturan Trabzon-Rize arasında doğu kesimde bulunan ahşap mihraplardır. Ahşap mihrap

25 Sümerkan, 1990, 62-64; şahin, 2016, 325.

26 Demir, 2005,179; Küçük, 2017, 15.

27 Akok,1951, 323-325; etinor, 1986, 15-22; Yücel,1990, 34-39; Sümerkan,1991, 173-184; Karpuz,1993(a), 19-22; Atoğuz,1995, 40-43; Tan,1995, 60-62; Demir,1997, 42-45; Başkan,2008, 41-90; Doğanay ve Orhan, 2014, 273-297.

28 Ayverdi,1989, 120-133, Karpuz, 1990, 281-298, 1993(b),m253-262; Danışman, 1998,m135-144; Aytekin, 1999, 160-169; Nemlioğlu, 2001, 117-136; Can, 2004, 2003, 117-134, 2007, 509-527; şahin, 2004, 15-36; Demir, 2004, 169-188; İnce, 2004, 225-236; Bayraktar, 2006, 399-425, 2007, 529-557; Nefes, 2009, 187-209; Tuluk ve Kazaz, 2015, 1129-1146; Butasım, 2018, 165-187; Bayhan, 2019.

geleneği sadece Karadeniz Bölgesindeki cami ve mescitlerde değil, Anadolu'nun farklı bölgelerinde farklı dönemlerde karşımıza çıkmaktadır. Bu geleneğin ilk ve en önemli temsilcisi XIV. yüzyıl ortalarına tarihlendirilen Ürgüp-Damsa Köyü Taşkın Paşa Camii mihrabıdır²⁹. Karamanoğulları dönemine ait anıtsallığı ve kaliteli işçiliği ile dikkat çeken mihrap, günümüzde Ankara Etnografya Müzesinde sergilenmektedir.

Niğde Aksaray'da bulunan XVII. veya XVIII. yüzyıla tarihlendirilen Eşmekaya Ulu Camii³⁰, 1715 öncesinde yaptırılan Divriği Kültürlü Camii³¹, Konya/Karatay Hacı İvaz Cami (1824)³², 1880 tarihli Ilgın/Yukarı Çiğil Kasabası Fazıl Camii³³ mihrapları Anadolu'daki diğer ahşap mihraplardan bazılarıdır. Karadeniz Bölgesinde farklı ve etkili kompozisyon arayışları ile ahşap mihraplara sık rastlanır. Trabzon/Çaykara/Ataköy Tuna Mahallesi Mescidi (1900)³⁴, Rize/İkizdere Güneyce Köyü Hacı Şeyh Camii (1886), Rize/Şimşirli Yukarı Mahalle Cami (1848), Rize/Çayeli/Ormancık Mahallesi Cami (XVIII. yüzyıl)³⁵, Artvin/Borçka/Muratlı Mahallesi Cami (1845-46), Artvin/Borçka/Düzköy Merkez Cami (1850) Artvin/Borçka/Camili Mahallesi Cami (1855), Artvin/Borçka/Çavuşlu Mahallesi Cami (1861)³⁶ Ordu/Akkuş/Çaldere Mahallesi Cami (1910), Ordu/Akkuş/Akpınar Merkez Cami (1938), Ordu/Kumru/Şenyurt Mahallesi Eski Cami (XIX.-XX. yüzyıl)³⁷, Samsun/Ayvacak Tiryakioğlu Cami (1867-68)³⁸, Samsun/Çarşamba/Ordu Köyü Cami (XV. yüzyılın ilk çeyreği), Samsun/Terme/Yeni Cami Köyü Eski Cami (ilk yapımı daha eski olsa da günümüzdeki yapı 1843 tarihlidir), Samsun/Kavak/Bekdemir Köyü Cami (ilk yapımı XVI. yüzyıl sonu olsa da 1897'de tamir gördüğü kayıtlıdır)³⁹, Gümüşhane/Kelkit/Köycük Mahallesi Eski Cami (1919)⁴⁰ mihrapları bölgenin diğer örnekleri arasında sayılabilir.

Makalenin konusunu oluşturan mihrapların bulunduğu coğrafyanın sınırları XIX. yüzyılda günümüzden farklıdır. Bugün her biri ayrı ilçe olan Çaykara, Hayrat, Dernekpazarı ve Of, XIX. yüzyılda Of Kazası olarak geçmektedir. Solaklı ve Baltacı Dereleri ile bu derelerin arasında kalan vadilerin çevresindeki küçük köy yerleşimlerinden ibaret olan bölge, aynı zamanda XIX. yüzyıl sonuna kadar kullanılan pazar ve iskelenin bulunduğu alandır. Bu sebeple Osmanlı döneminde önemli bir yerleşim ve ticaret merkezi-

29 Bakırcı, 1971, 367-382.

30 Deniz, 1988,53.

31 Denkteş, 2010, 47-49.

32 Uçar, 2019, 26.

33 Şimşir, 2007, 607-620.

34 Yavuz, 2009(a), 67.

35 Karpuz, 1993(b), 254.

36 Taşkan, 2011, 104,109,120,133.

37 Bayhan, 2019, 79,84,225; Seyfi, 2017, 331.

38 Nefes, 2010, 172.

39 Bayraktar, 2005, 585,613,627.

40 Özkan-Yurttaş, 2012, 89.

dir⁴¹. Araştırma kapsamında olan mihraplardan, Araklı/Bereketli Mahallesi Masele Camii ve Sürmene/Çamburnu Mahallesi Kuşluca Camii hariç diğerleri bahsi geçen Of İlçesi sınırları içinde bulunmaktadır. Bu sebeple incelenen mihraplar mimari, malzeme-tekniik ve süsleme özellikleri açısından benzer özellikler göstermektedir. İncelenen mihrapları yapan ustalar hakkında herhangi bir kayıta rastlanmamıştır. Sadece Of/Keler Mahallesi (Kalkandere Hüseyin Hoca) Caminin giriş kapısında geçen “Mehmet/Muhammed Usta”⁴² ismi, kapı ve mihrap süslemesinin benzer özelliklerinden hareketle aynı usta tarafından yapıma olasılığını akla getirmektedir. Bölgenin diğer mimari ve süsleme anlayışında görülen benzer özellikler vadiler arasında kendi alanlarında uzmanlaşmış gezici bir usta ekibinin varlığına işaret etmektedir⁴³.

Anadolu cami mimarisinde mihrapların taçkapı ekseninde konumlandırılması genel bir eğilimdir. İncelenen yapılarda, Çaykara/Uzungöl/Filak Mahallesi Cami, Of/Uğurlu Beldesi/Molla Ömerli Mahallesi Cami, Araklı/Bereketli Mahallesi Masele Camii ve Sürmene/Çamburnu Mahallesi Kuşluca Camii mihrapları kuzey cephedeki kapıların ekseninde konumlandırılmıştır. Dernekpazarı/Güneykundu Mahallesi Cami Hayrat/Dereyurt Mahallesi Cami ve Of/Keler Mahallesi (Kalkandere/Hüseyin Hoca Mahallesi) Cami mihrapları güney cephede, kapıları batı cephesinde; Of/Bölümlü Beldesi/Fatih Mahallesi Kaban Mescidi ve Çaykara/Çamlıbel Mahallesi Merkez Cami mihrapları güney cephenin yine tam ortasında olup, kapıları ise doğu cephesinde yer almaktadır. Bu durum yapıların konumlandırıldığı arazinin topoğrafyası ile yakından ilgilidir.

Çalışma konusunu oluşturan mihraplardan Çaykara/Uzungöl/Filak Mahallesi Cami, Dernekpazarı/Güneykundu Mahallesi Cami, Of/Keler Mahallesi (Kalkandere/Hüseyin Hoca Mahallesi) Cami, Of/Uğurlu/Molla Ömerli Mahallesi Cami, Of/Bölümlü Beldesi/Fatih Mahallesi Kaban Mescidi, Çaykara/Çamlıbel Mahallesi Merkez Cami ve Sürmene/Çamburnu Mahallesi Kuşluca Camii mihrapları cami güney duvarlarının ortasında ahşap bir kasanın içerisine yarı daire kesitli nişler şeklinde oyularak yapılmıştır. Bu mihrap nişlerinin cami beden duvarları ile doğrudan ilişkisi yoktur. Bir başka deyişle duvarın önüne sonradan yerleştirilen ahşaptan dikdörtgen kütlelerdir. İncelenen mihraplardan sadece Hayrat/Dereyurt Mahallesi Cami ve Araklı Bereketli Mahallesi Masele Camii mihrapları dışa taşınılıdır. Bu taşıntı dış cepheden de görülebilmektedir. Karadeniz Bölgesi ahşap camilerinde yaygın bir uygulama olarak karşımıza çıkan dikdörtgen kütle şeklindeki mihraplara bölge camilerinden Artvin/Borçka/Düzköy Merkez Cami (1850)⁴⁴, Rize/İkizdere/Şimşirli Mahallesi Yukarı Cami (1848) Ordu/Akkuş/Ormancık Mahallesi Cami (1900), Ordu/Akkuş/Ambargürgen Mahallesi Cami (1950), Ordu/Akkuş/Kargı Yukarı Mahalle Cami (1959), Ordu/Fatsa/Kösebucağı Cami (XIX. yüzyıl sonu), Ordu/Gürgentepe/Bahtiyarlar Orta Mahalle Cami (1927)⁴⁵,

41 Emecen, 2006, 45; Tuluk, 2016, 429.

42 Yavuz, 2009(b), 312.

43 Karpuz, 1990, 285; Kazaz, 2016, 616-617; Taşkan, 2016, 812-813.

44 Taşkan, 2011, 120.

45 Bayhan, 2009, 78, 94,121,166,187.

Samsun/Çarşamba/Karakaya Mahallesi Cami (XVIII. yüzyıl), Samsun/Çarşamba/Yukarı Kavacık Mahallesi Cami (XIX. yüzyıl), Samsun/Çarşamba/Turgutlu Mahallesi Cami (XIX. yüzyıl), Samsun/Çarşamba/Paşayazı Mahallesi Cami (1906)⁴⁶ mihraplarında da rastlanmaktadır. Mihrapların yerleştirilmesinde gözetilen diğer bir uygulama olan dışa taşıntı ise, Rize/İkizdere/Güneyce Mahallesi Hacı Şeyh Cami (1886), Ordu/Akkuş/Damyeri Mahallesi Cami (XIX. yüzyıl), Ordu/Akkuş/Çaldere Mahallesi Cami (1903), Ordu/Akkuş/Karaçal Mahallesi Merkez Camii (1953) ve Hacı Mahalle Cami (1955)⁴⁷, Kastamonu/Beldeğirmen Köyü Tarihi Cami⁴⁸ mihraplarında karşımıza çıkmaktadır.

İncelenen Of/Uğurlu Beldesi/Molla Ömerli Mahallesi Cami, Çaykara/Çamlıbel Mahallesi Cami, Sürmene/Çamburnu Mahallesi Kuşluca Camiide, mihraplar iki yanda sekilerle belirlenmiş, bu kısımlar aynı zamanda dolap olarak da değerlendirilmiştir. Diğer bir örnek olan Of/Bölümlü Beldesi/Fatih Mahallesi Kaban Mescidinin kible duvarındaki uygulama dekoratif etkisi ile diğer örneklerden farklıdır. Rize/İkizdere/Şimşirli Mahallesi Yukarı Cami (1848), Rize/Güneysu/Çamlıca Mahallesi Cami (1862), Rize/Ardeşen Doğanay Mahallesi Cami (1911), Artvin/Borçka Muratlı Mahallesi Cami (1845-46) ve Ordu/Fatsa/Aşağıyavaş Mahallesi Cami (XIX. yüzyıl sonu)⁴⁹, Samsun/Çarşamba/Muşçalı Mahallesi Cami (XVIII. yüzyıl)⁵⁰ bölge camilerinde sık karşılaşılan uygulamanın sadece birkaç örneğini teşkil etmektedir (Fot. 17-20).

Bölge camilerinde izlenen bu uygulama tabhaneli- zaviyeli camilerde tabhane mekanlarında ocak nişi etrafındaki açıklıklar ile Anadolu evlerinin odalarındaki niş ve çiçekliklerde (Fot. 21,22) görülen açıklık (göz) ve dolapları hatırlatmaktadır⁵¹.

İncelenen ahşap mihrapları oluşturan mimari unsurlarda bölgesel ve malzemeye özgü karakteristik bir form göze çarpmaktadır. Belirgin bir özellik olarak bu mihrapların hiçbirinde zemin ve tepe noktasını belirleyen oturtmalık ve taç birimlerine yer verilmemiştir. Dikdörtgen çerçeveler, Çaykara/Uzungöl/Filak Mahallesi Cami, Dernekpazarı/Güneykondu Mahallesi Cami, Hayrat/Dereyurt Mahallesi Cami, Of /Keler (Kalkandere/Hüseyin Hoca Mahallesi) Mahallesi Cami, Çaykara/Çamlıbel Mahallesi Cami, Sürmene/Çamburnu Mahallesi Kuşluca Cami mihraplarında bezemeli bordürler ile belirlenmişken diğerlerinde düz silmeler şeklindedir. Bordürler ile niş arasında kalan yüzeyler, ya Çaykara/Uzungöl/Filak Mahallesi Cami, Dernekpazarı/Güneykondu Mahallesi Cami, Hayrat/Dereyurt Mahallesi Cami, Of /Keler (Kalkandere/Hüseyin Hoca Mahallesi) Mahallesi Cami ve Sürmene/Çamburnu Mahallesi Kuşluca Cami mihraplarında olduğu gibi panolar halinde süsleme alanı olarak değerlendirilmiş, ya da sade bırakılmıştır. Alınlık ve köşelik birimleri belirli bir düzen aranmaksızın kullanılmıştır. Yaşmak kenarları köşelik formunda yansıtılmış ve çoğunlukla yazıt alanı olarak değerlendirilmiştir. Diğer

46 Furtuna, 2018, 80,101,108,114.

47 Bayhan, 2019, 72,81,105,116.

48 Aydın ve Perker, 2017b, 25.

49 Bayhan, 2019, 161.

50 Furtuna, 2018, 85.

51 Köşklü ve Kındığılı, 2018, 694.

önemli bir hususta Anadolu mihrapları genellikle mukarnas kavsaralı olmasına rağmen, incelenen mihraplarda kavsaraya yer verilmemiştir. Burada mukarnas kavsaranın ahşaba işlenmesindeki güçlükler etkili olmalıdır. İncelenen mihraplarda niş oyuntusu, aşağıdan yukarıya doğru kademeli bir şekilde daralmakta ve bir yaşmakla son bulmaktadır. Bu niş formunun Trabzon/Ortahisar/Hızırbey Camii (1798 tarihli caminin mihrabı XIX. yüzyılda yapılmıştır), Trabzon/Dernekpazarı/Kondu Mahallesi Cami (1809), Trabzon/Arsin/Gölgelik Mahallesi Cami (1904), Trabzon/Şalpazarı/Doğancı Mahallesi Cami (1873), Rize/Pazar/Koçanlı Mahallesi Cami (1814), Rize/Hemşin/Yaltkaya Mahallesi Papager Cami (1862), Rize/İkizdere/Çamlık Mahallesi Cami (1800), Rize/Pazar/Ortayol Mahallesi Merkez Camilerinde (1859) olduğu gibi taş mihraplarda da uygulanması bölgesel bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır (Fot. 23-27).

Mihraplar, yüzyıllar boyunca cami iç mekanlarında bezemesel özellikleri ile dikkat çekici unsurlardan biri olmuştur. Adeta taç kapılarda izlenen yücelim duygusunu iç mekana taşıyan mihraplar, Karadeniz Bölgesinde de bu gelenekseli devam ettirmektedir. Bitkisel, geometrik ve nesnel süslemeler nişin her iki yanındaki pano şeklindeki yüzeylerde ve çevre bordürlerinde yoğunlaşırken, yazı genellikle köşelik ve alınlıklarda karşımıza çıkmaktadır. Bitkisel süslemede; S-C kıvrımları, lale, yaprak, nar motifleri, geometrik bezemede; zincirek, badem geçme, rozet, çarkifelek gibi unsurlar, nesnel süslemede; yelpaze ve ay-yıldız tercih edilen motifler olmuştur. Yazı kuşaklarında ise, tarih, isim ya da ayetlere yer verilmiştir.

İncelenen Çaykara/Uzungöl/Filak Mahallesi Cami, Dernekpazarı/Güneykondu Mahallesi Cami, Hayrat/Dereyurt Mahallesi Cami, Of/Keler Mahallesi (Kalkandere/Hüseyin Hoca Mahallesi) Cami ve Sürmene/Çamburnu Mahallesi Kuşluca Cami mihraplarında S kıvrım dallar ve bu dalların uçlarına yerleştirilen düz ya da ters laleler süslemenin ana motifleri olarak belirlemektedir. İncelenen örneklerden Hayrat/Dereyurt Mahallesi Cami ve Of/ Keler Mahallesi (Kalkandere/Hüseyin Hoca Mahallesi) Cami mihrap panoları birbirine benzer şekilde kompoze edilen S kıvrım dallar ve uçlarındaki lale ve yaprak motifleri ile etkili bir görünüme sahiptir. Çaykara/Uzungöl/Filak Mahallesi Cami ve Sürmene/Çamburnu Mahallesi Kuşluca Cami mihraplarında S kıvrım dallardan oluşan farklı biçimseller ile bu biçimsellerde tanımlanan lale ve yaprak motifleri kompozisyonların değişkenliğini yansıtan iki güzel örneği teşkil etmektedir. Dernekpazarı/Güneykondu Mahallesi Cami mihrap panolarında ise vazodan çıkan S kıvrım dallar ve uçlarındaki lale motifleri daha sık karşılaşılan bir süsleme anlayışına işaret etmektedir.

Araştırmamanın konusunu oluşturan mihrap süslemelerinde belirleyici olan lale⁵²

52 Lale, Türk tezyinatında XII. yüzyıldan itibaren Selçuklu mimari eserlerinde, yazma kitap ve ciltlerinde yer alır. XVI. yüzyıldan itibaren bir süs bitkisi olarak yetiştirilen lale, mimaride, çinide, kumaş ve tezhip gibi sanatın daha pek çok kolunda yerini almıştır. Lalenin, Türk sanatında özellikle de Osmanlı döneminde bu kadar çok kabul görmesi ebced hesabına göre “Allah” kelimesi ile “lale” kelimesinin aynı sayıya karşılık gelmesidir. Ayrıca lale, Arap harfleri ile yazılarak tersinden okunduğunda, “hilal” olur ki hilal de Osmanlı Devletinin amblemidir. İslam tasavvufunda, Allah’ın ve kederli kalbin simgesi olan lale aynı zamanda Allah’ın yolundan ayrılmayan ve tüm sıkıntılara karşı imanla direnen inananları temsil eder. Ayrıntılı bilgi için bk.

ve yaprak motifleri ile S kıvrım dallar bölge camilerinde ahşap süslemenin zengin bir çeşitliliğini sunmaktadır. XIX. yüzyıl cami süslemelerinde sık kullanılan bir motif olduğu anlaşılan lalenin biçimseli, bu bölgeye özgü karakteristik özellikler taşımaktadır. Trabzon/Çaykara/Taşören Mahallesi Cami (1844) kapısında, Trabzon/Çaykara/Çambaşı/Orta Mahalle Hacı Ömerli Camii (1845) kapısında, Trabzon/Çaykara/Taşkıran Mahallesi Cami (1896) kapısı ve vaaz kürsüsünde, Trabzon/Dernekpazarı/Yukarıkondu Mahallesi Cami (1809) vaaz kürsüsünde, Trabzon/Of/Bölümlü/Mithat Paşa Mahallesi Cami (1846) kapısı ve mahfil köşkünde, Trabzon/Of/Aşağı Sugeldi Mahallesi Cami (1834-35) tavan göbeğinde ve vaaz kürsüsünde⁵³, Trabzon/Araklı/Keçikaya Mahallesi (1821) minber aynalığı ve giriş kapısında, Artvin/Borçka/Düzköy Merkez Cami (1850) kapısı ve mihrabında⁵⁴, Rize/İkizdere/Güneyce Mahallesi Hacı Şeyh Camii (1886) mihrabında, Rize/Şimşirli Mahallesi Yukarı Mahalle Cami (1848) mihrabında, Ordu/İkizce/Laleli (Eski) Camii (1522 yılına tarihlenen caminin 1871 yılı onarım kitabesi vardır) kapısında, Ordu/İkizce/Kaynartaş Mahallesi Merkez Eski Cami (1887) vaaz kürsüsünde⁵⁵, Samsun/Çarşamba/Porsuk Mahallesi Camii (1860) kapı kanatlarında ve minber aynalığında⁵⁶ görülen laleler farklı kompozisyonlarda ters ya da düz biçimselleri ile benzer özellikler göstermektedir. Osmanlı sanatının bir dönemine adını vermiş olan lalenin, sembolik anlatıları ile bu mihrap süslemelerinde de karşılaşılması hiç de şaşırtıcı değildir.

İncelenen mihrapların süsleme programlarında lale motifi ile birlikte kompozisyonları belirleyen ve birçok çeşitlemesi olan S- C kıvrımları, S ve C şeklindeki kıvrım dallar Barok ve Rokoko üslup anlayışının XIX. yüzyıl Eklektik üslup içerisindeki uzantılarıdır. İncelenen mihraplarda Çaykara/Uzungöl/Filak Mahallesi Cami, Dernekpazarı/Güneykondu Mahallesi Cami, Hayrat/Dereyurt Mahallesi Cami, Of/Keler (Kalkandere/Hüseyin Hoca Mahallesi) Cami ve Sürmene/Çamburnu Mahallesi Kuşluca Camii mihraplarında kullanılan bu kıvrım dalların bölge camilerindeki benzer örneklerine, Trabzon/Of/Uğurlu Beldesi Yeni Cami (1950) vaaz kürsüsünün bordüründe, Trabzon/Dernekpazarı/Akköse Mahallesi Cami (1865) kapı kanatlarında, Trabzon/Sürmene/Balıkli Mahallesi Cami (1873) mahfil kapısında⁵⁷, Rize/İkizdere/Şimşirli Mahallesi Cami (1848) mihrabında, Rize/Pazar/Ortayol Mahallesi Merkez Cami (1859) mihrabında, Rize/İkizdere/Güneyce Mahallesi Hacı Şeyh Cami (1886) mihrabında, Giresun/Eynesil/Merkez Eski Cami (1904) tavan göbeğinde⁵⁸, Ordu/Çaybaşı/Yeni Cuma Camii (1864) mahfil altındaki bordürde, Ordu/Kabadüz/Çambaşı Mahallesi Merkez Cami (XIX. yüzyıl sonu-XX. yüzyıl başı) mihrap tepeliğinde⁵⁹, Samsun/Çarşamba/Porsuk

Önal, 2009, 912; Eker, 2014, 26-27.

53 Küçük, 2017, 187,194,206,281,295,297.

54 Taşkan,2011, 85.

55 Bayhan, 2019, 200,206.

56 Bayraktar, 2005, 738,743; Furtuna, 2018, 73,182.

57 Şahin, 2016, 217,227.

58 Narmanlı, 2018,147.

59 Bayhan, 2009,134,209.

Köyü Cami (1860) minber aynalığının bordüründe, Samsun/Havza/Cevizlik Mahallesi Cami (1879) kapı kanatlarında, Samsun/Ladik/Seyyid Ahmed-i Kebir Türbesi (ilk yapımı XIV. yüzyıl olsa da 1778'de yenilenmiştir) tavan göbeğinde, Samsun Hamidiye Çeşmesi (1892) kitabeliğinde, Samsun/Havza/Mısmılağaç Cami (1908) minber süpürgeliğinde⁶⁰ rastlanmaktadır (Fot. 28-31).

Bitkisel süsleme çerçevesinde; kendisine atfedilen “cennet meyvesi⁶¹” sembolizmi ile sadece Çaykara/Uzungöl/Filak Mahallesi Cami mihrabının pano süslemelerinde karşımıza çıkan nar motifi⁶², incelenen mihraplar içerisinde tekil olma özelliğine sahiptir.

İncelenen mihrapların süslemesinde görülen bir motif de zincirektir. Çaykara/Uzungöl/Filak Mahallesi Cami, Dernekpazarı/Güney Kondu Mahallesi Cami, Hayrat/Dereyurt Mahallesi Cami, Of/Keler Mahallesi (Kalkandere/Hüseyin Hoca Mahallesi) Cami mihraplarında görülen zincirek motifi bölgedeki Trabzon/Çaykara/Taşkıran Mahallesi Cami (1896) kapı bordüründe, Trabzon/Çaykara/Taşlıgedik Mahallesi Cami (1906) tavan göbeği ve minberinde, Trabzon/Dernekpazarı/Akköse Mahallesi Cami (1865) kapı kanatlarında ve minber bordüründe, Samsun/Çarşamba/Porsuk Köyü Cami (1860) kapı kanatlarında ve vaaz kürsüsünde, Samsun/Terme Aşağı Söğütlü Mahallesi Cami (XIX. yüzyıl) mahfil alınlığının bordüründe⁶³ benzer şekilde karşımıza çıkmaktadır.

Çaykara/Uzungöl/Filak Mahallesi Cami, Çaykara / Çamlıbel Mahallesi Merkez Cami mihraplarında kullanılan badem geçme, Trabzon/Araklı/Turnalı Mahallesi Cami (1837) mahfil balkonunda ve minber kapısında, Trabzon/Çaykara/Taşören Mahallesi

60 Bayraktar, 2005, 743,755,831,928,950; Furtuna, 2018,73,182.

61 Kur'an-ı Kerim'de En'am Suresi 99. Ayet, 141. Ayet ve Rahman Suresi 68. Ayet olmak üzere üç yerde adı geçen nardan cennet meyvesi ve dünya nimeti olarak bahsedilmektedir. Nar meyvesine ve ağacına çeşitli toplum ve inanışlarda da kutsiyet atfedilmiş ve temelinde verimliliğin simgeleniği ikonografik anlamlar yüklenmiştir. Ayrıntılı bilgi için bk. Kaynar, 2018, 236.

62 Nar, mitolojide doğurganlığın ve bereketin simgesidir. Nar inanışlarda ve halk anlatılarında, bereket dışında güzellik kaynağı, mucizevi ilaç, kutsal hayat ağacı, nazar sembolü gibi ifadelerin de imgesi olmuştur. Ayrıntılı bilgi için bk. Cerrahoğlu, 2012; Duymuş Florioti, 2015, 22, Şenocak, 2016, 229-247. Nar Türk süsleme sanatlarında Uygur dönemine kadar indirilebilen, İran ve Suriye'de Selçuklu dönemi ile çeşitlendirilen, Anadolu'ya Anadolu Selçukluları ile aktarılan, Osmanlı döneminde ise stilize bitkisel süslemeler içerisinde yerini alan bir motif olmuştur. Ayrıntılı bilgi için bk. Çağlıtütüncügil, 2013, 68-77. Motif olarak nar; süsleme sanatları içerisinde; halı, dokuma, işleme ve çeşitli tekstil ürünlerinde, tezhipte, çinide, minyatürlerde, mezar taşlarında, özellikle XIX. yüzyıldan sonra maden ya da seramik olan günlük kullanım eşyaları ile sivil ve dini mimaride zengin bir çeşitlilik göstermektedir. Ayrıntılı bilgi için bk. Abiha, 2016, 110; Karpuz, 2012, 55; Barışta, 2001, 30; Arık, 2009, 588-589; Özkoca, 2013, 17; Gültekin, 2008, 12; Berker, 1980, 34; Ergene, 2011, 67, 93, 99; Halaç ve Barkan, 2018, 2820; Karaca, 2017, 264; And, 2015, 35; Delikgöz ve Ahiç, 2010, 127, 128; Karpuz, 2019, 266; Öztürk ve Arısoy, 2018, 379; Gültekin, 2008, 9-31.

63 Bayraktar, 2005, 738, 741, 798; Furtuna, 2018, 73, 74.

Cami (1844) kapısında, Trabzon/Çaykara/Taşkıran Mahallesi Cami (1896), mahfil bordüründe ve minberinde, Trabzon/Dernekpazarı/Günebakan Mahallesi Cami (1870) giriş kapısının kanatlarında, Trabzon/Araklı/Keçikaya Mahallesi (1821) minber korkuluk bordürlerinde, Trabzon/Of/Cumapazarı Mahallesi Serindere Cami (1883-84), Trabzon/Beşikdüzü/Dolanlı Mahallesi Cami (1955) mahfil altındaki bordürde (Şahin, 2016:127) Ordu/Fatsa/Oluklu Mahallesi Sarnıç Cami (1895) minber korkuluğunda, Ordu/ İkişce Laleli (Eski) Cami (1522 yılına tarihlenen caminin 1871 yılı onarım kitabesi vardır) kapısında, Ordu/Ünye/Kelas Mahallesi Cami (XIX. yüzyıl) kapı bordüründe ve mahfil korkuluğunun altındaki bordürde⁶⁴, Samsun/Terme Aşağı Söğütlü Mahallesi Cami (XIX. yüzyıl) mahfil kirişinin alınlığında⁶⁵ görülmektedir.

İslam sanatları içerisinde bir döngüyü sembolize eden motiflerden biri olan çarkıfelek motifi, incelenen mihraplarda Çaykara/Uzungöl/Filak Mahallesi Cami ve Dernekpazarı/Güneykondu Mahallesi Cami mihraplarında karşımıza çıkmaktadır. Bölgedeki benzer örnekler arasında Trabzon/Araklı/Konakönü Mahallesi Merkez Cami (XIX. yüzyıl) giriş kapısında, Giresun/Çamoluk/Sarpkaya Mahallesi Bektaşbey Cami (1826-27) Giresun/Boztekke Mahallesi Cami (1855) tavan göbeklerinde⁶⁶, Ordu/Ünye/Kelas Mahallesi Cami (XIX. yüzyıl) kapı bordüründe⁶⁷ Samsun/Çarşamba/Karakaya Mahallesi Cami (XVIII. yüzyıl) tavan göbeği⁶⁸ sayılabilir.

İncelenen mihraplardan Dernekpazarı/Güneykondu Mahallesi ve Sürmene/Çamburnu Mahallesi Kuşluca Camiinde görülen rozet çiçeklerin benzerleri bölge camilerinden Trabzon/Dernekpazarı/Yukarıkondu Mahallesi Cami (1809) son cemaat yeri ahşap sütunlarında, Giresun/Hacı Hüseyin Camii (1861) ahşap kapı kanatlarında⁶⁹, Samsun/Çarşamba/Ordu Köyü Cami (XV.yüzyılın ilk çeyreği) ahşap direk üzerinde, Samsun/Kavak/Bekdemir Köyü (ilk yapımı XVI. yüzyıl sonu olsa da 1897'de tamir gördüğü kayıtlıdır) kapı kanatlarında, Samsun/Bafra/Çarşı Camii (1855) minber kapısında⁷⁰ da yer almaktadır.

Dernekpazarı/Güneykondu Mahallesi, Of /Keler (Kalkandere/Hüseyin Hoca Mahallesi) Mahallesi, Sürmene/Çamburnu Mahallesi Kuşluca Cami mihraplarında bulunan yelpaze, bölge camilerinden Trabzon/Araklı/Ortaköy Mahallesi Merkez Cami (1957) tavan köşeliklerinde, Ordu/Hamidiye Cami (1889-90) kubbeyi çevreleyen kare alanın iç köşelerinde⁷¹, Samsun/Kavak/Bekdemir Köyü (ilk yapımı XVI. yüzyıl sonu olsa da 1897'de tamir gördüğü kayıtlıdır) ve Samsun/Asarcık/Akyazı Köyü Gökgöl Cami

64 Bayhan, 2019, 157,200,257,259.

65 Bayraktar, 2005, 798.

66 Narmanlı, 2018, 27,158.

67 Bayhan, 2019, 257.

68 Furtuna, 2018, 146.

69 Narmanlı, 2018, 161.

70 Bayraktar, 2005, 584,625,733.

71 Özdemir, 2011, 186.

(1874), Samsun/Asarcık/Klavuzlu Köyü Cami (XIX. yüzyıl) kapı kanatlarında⁷² benzer şekilde uygulanmıştır.

Çaykara / Çamlıbel Mahallesi Merkez Cami mihrabında yer alan ay yıldız motifi, Araklı/Yalıboyu Merkez Cami (1950) tavan pervazında, Giresun/Şebinkarahisar/Kırkgöz Mahallesi Kadıoğlu Camii (1827) eski mihrabının tepeliğinde, Giresun/Bulancak Çarşı Cami (1847) bağdadi kubbe içinde, Giresun/Hisareriş Cami (XIX. yüzyıl) minberin kapı kemerinde⁷³ de benzer şekilde kullanılmıştır.

XIX. yüzyılda mihrap süslemelerinde görülen motifler verilen örneklerden de anlaşılacağı gibi camilerin bütün ahşap unsurlarında da benzer şekillerle uygulanarak bir bütünlük oluşturmaktadır. Hatta Trabzon-Rize arasındaki doğu kesimde bulunan malzemesi farklı diğer mihraplarda, Trabzon/Araklı/Yalıboyu Merkez Cami (1950), Trabzon/Araklı/Ortaköy Mahallesi Merkez Cami (1957), Trabzon/Araklı/Konakönü Mahallesi Merkez Cami (XIX. yüzyıl) Trabzon/Dernekpazarı/Akköse Mahallesi Cami (1865) mihraplarında yelpaze, Trabzon/Dernekpazarı/Akköse Mahallesi Cami (1865), Trabzon/Araklı/Ortaköy Mahallesi Merkez Cami (1957), Trabzon/Çaykara/Taşkıran Mahallesi Cami (1896) mihraplarında rozet çiçek, Trabzon/Araklı/Turnalı Mahallesi Cami (1837), Trabzon/Of/Cumapazarı Mahallesi Serindere Cami (1883-84) Trabzon/Of/Aşağı Sugeldi Mahallesi Cami (1834-35) mihraplarında zincirek, Trabzon/Dernekpazarı/Akköse Mahallesi Cami (1865), Trabzon/Dernekpazarı/Zincirlitaş Mahallesi Cami (1920), Arsin/Işıklı Mahallesi Merkez Cami (1902), Arsin/Işıklı Mahallesi Tahta Cami (1956), Trabzon/Sürmene/Yeşilköy Mahallesi Cami (1925) mihraplarında ay yıldız gibi aynı süsleme öğelerine rastlamamız Trabzon camilerinde bölgeye has bir mihrap mimarisi ve süslemesinin varlığını ortaya koymaktadır.

Trabzon camilerinde yer alan ahşap mihraplar, yapıldığı dönemin üslup etkilerini bölgesel mimari, malzeme ve süsleme özellikleri ile bağdaştırarak kendine özgü biçimler ortaya koyan örneklerdir. İncelenen mihrapların minber, mahfil korkulukları, vaaz kürsüleri ve kapı kanatları ile uyum içerisinde olması ahşabın sıcak görüntüsünü bezemesel bir hareketlilikle bütünleştiren bir atmosferi beraberinde getirmektedir. Yörenin özgün mimarisi, sadece ahşap mimari elemanlarında değil, tüm yapıya özgü karakteristik özelliklerin ortaya konduğu bir görüntü yansıtmaktadır. Anadolu mimarisi içerisinde farklılıkların gözleendiği bölgelere has mimari çizgiler, Doğu Karadeniz Bölgesi'nde ayırıcı bir kimlikle kültür tarihinde yerini almıştır.

72 Bayraktar, 2005, 625,688,695.

73 Narmanlı, 2018, 150,156,227.

KAYNAKÇA

- Abdurrauf b. el Münâvî, et-Tevkîf alâ Muhummâti't-te'rif (Tahkîk, Abdulhamid Sâlih Hamdân), Kahire 1410/1990.
- Abiha, B.Ç. (2016). Geleneksel Halk Sanatında Şahmaran Motifleri ve Bu Motiflerin Dili. *Kıbrıs Üniversitesi Folklor-Edebiyat Dergisi*, 22(88-4), 99-116.
- Akok, M. (1951). Trabzon'un Eski Evleri. *Arkitekt*, 20, 323-325.
- And, M. (2015). Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitolojyası. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Arık, S. (2009). Türk Dokumacılık Sanatında Nar Motifi. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 6(1), 583-593.
- Arseven, C.E. (1983). Mihrab. Sanat Ansiklopedisi (C.III, 1347) İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları
- Ataoguz, Ö. (1995). Kastamonu'nun Tarihi Evlerinden Örnekler. *Kültür ve Sanat Dergisi*, 27, 40-43.
- Aydın, H. ve Perker, Z. S. (2017a). Trabzon Uzungöl Filak Ahşap Cami Yapısal Özellikleri, *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi* 16(63), 1262-1269.
- Aydın, H. ve Perker, Z. S. (2017b). Kastamonu Beldeğirmen Köy Tarihi Camii'nde Ahşap Malzeme Kullanımı. *Karadeniz Araştırmaları*, XIV(55), 17-27.
- Aytekin, O. (1999). Ortaçağ'dan Osmanlı Dönemi Sonuna Kadar Artvin'deki Mimari Eserler, Ankara.
- Ayverdi, E.H. (1989). Osmanlı Mimarisinin İlk Devri (Ertuğrul, Osman, Orhan Gaziler, Hüdavendigar ve Yıldırım Beyazıt 630-805 (1230-1402) I, İstanbul.
- Bakırer, Ö. (1971). Ürgüp'ün Damsa Köyündeki Taşkın Paşa Camii'nin Ahşap Mihrabı. *Belleten* 35(139), 367-382.
- Bakırer, Ö. (2000). Onüç ve Ondördüncü Yüzyıllarda Anadolu Mihrapları, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Barışta, H. Ö. (2001). Cumhuriyet Dönemi Türk Halk İşlemeciliği Desen Ve Terminolojisinden Örnekler, Ankara.
- Başkan, S. (2008). Geleneksel Karadeniz Evleri. *Erdem Dergisi*, 52, 41-90.
- Bayhan, A. A. (2019). *Geçmişten Günümüze Ordu'nun Geleneksel Ahşap Camileri*. Ordu.
- Bayraktar, M. S. (2005). *Samsun ve İlçelerinde Türk Mimari Eserleri*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.
- Bayraktar, M. S. (2006). Samsun'da Türk Mimarisinin Gelişimi. *Geçmişten Geleceğe Samsun 1. Kitap*, 399-425.

- Bayraktar, M. S. (2007). Samsun arşamba'da Taceddinoğulları ve Osmanlı Dönemine Ait İki Ahşap Eser; Ordu ve Porsuk Köyü Camileri. *Geçmişten Geleceğe Samsun 2. Kitap*, 529-557.
- Berker, N. (1980). Türk İşlemelerinde Semboller. *Sanat Dünyamız Dergisi*, 20, 33-34.
- Bozkurt, T. (2007). Osmanlı Selâtin Cami Mihrapları, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Selçuk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Bozkurt, T. (2014a). İslam Mimarisinde Mihrap Sembolizmi. *Sanat Tarihi Araştırmaları (Selçuk Mülayim Armağanı)*, 185-206, İstanbul: Lale Yayıncılık.
- Bozkurt, T. (2014b). Osmanlı Mihrap Çerçevelerinin Gelişimi. *The Central Asiatic Roots of Ottoman Culture*, 657-669, İstanbul: İstanbul Esnaf ve Sanatkarlar Odaları Birliğı Yayınları.
- Butasım, N. (2018). Hemşin-Bilen (Tepan) Köyü'nde Bulunan Ahşap Cami. *Bingöl Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 12, 165-187.
- Can, Y. (2003). Kastamonu ve Sinop Yöresinde Bulunan Ahşap Camiler, *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 14(15), 117-134.
- Can, Y. (2004). Samsun Yöresinde Bulunan Ahşap Camiler, İstanbul.
- Can, Y. (2007). Samsun'da Bulunan İki Önemli Ahşap Eser Gökçeli ve Bekdemir Camileri. *Geçmişten Geleceğe Samsun 2. Kitap*, 509-527.
- Cerrahoğlu, M. (2012). Mitolojilerde ve Türkiye'de Derlenen Masallarda Narın Yeri. *Turkish Studies* 7(1), 643-651.
- Çağlıtütüncigil, E. (2013). Türk Süsleme Sanatında Nar: Form, Köken Ve İkonografik Anlamı. *TÜBAR XXXIII Bahar*, 61-92.
- Çalık, İ. - Bayraktar A. vd. (2015). Ahşap Camilerin Dinamik Davranışına Restorasyon Etkisinin Çevresel Titreşim Yöntemiyle İncelenmesi. *5. Tarihi Eserlerin Güçlendirilmesi ve Geleceğe Güvenle Devredilmesi Sempozyumu (1-3 Ekim 2015, Erzurum) Bildiriler Kitabı C. I*, 313-328.
- Çetinor, B. (1986). Doğu Karadeniz ve Evleri, *İlgi Dergisi*, 44, 15-22.
- Danışman, G. H. H. (1998) Samsun Yöresi Ahşap Mimarisinin Gelenekselliğı – Bafra, İkiztepe Arkeolojik Verilerinin Işığında arşamba Gökçeli Camii'nin İncelenmesi. *LX. Türk Tarih Kongresi Bildirileri*, 1, 135-144.
- Delikgöz, Ö. - Alıç, F. (2010). Osmanlı İstanbul'unda Bulunan Bazı Müslim ve Gayrimüslim Mezarlıklarındaki Kimi Semboller. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 13, 113-131.
- Demir, N. (1997). Ordu ve Yöresinde Serendiler. *Kültür ve Sanat Dergisi*, 36, 42-45.
- Demir, N. (2004). Trabzon ve Yöresinde Ahşap Camiler. *Gazi Üniversitesi Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 29, 169-188.

- Demir, N. (2005). Orta ve Doğu Karadeniz Bölgesi'nin Tarihi Alt Yapısı, Ankara.
- Deniz, B. (1988). Aksaray'da (Niğde) Ahşap Sütunlu İki Köy Cami. *Ege Üniversitesi Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi, IV*, 19-56.
- Denktaş, M. (2010). Divriği'de Osmanlı Camii ve Çeşmeleri, Sivas.
- Diez, E. (1993). Mihrab. *İslam Ansiklopedisi, 8*, (294-301). İstanbul: MEB.
- Doğanay, H. ve Orhan, F. (2014). Şavşat'ta Geleneksel Köy Meskenleri ve Başlıca Sorunları. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 18 (1)*, 273-297.
- Duymuş Florioti, H. H. (2015). Eski Yakındoğu'da "Nar" Sembolizmine Dair Bir Derleme Çalışması. *Tarih Okulu Dergisi, 8(XXII)*, 19-38.
- Eker, İ. (2014). Anadolu'da Lale Kültürü. *Bağbahçe Dergisi, 54*, 24-27.
- Emecen, F. M. (2006). Of Kasabası'nın Ortaya Çıkışı Üzerine Notlar. *Uluslararası Karadeniz İncelemeleri Dergisi, 1*, 45-54.
- Ergene, P. O. (2011). 18.Y.Y ve 19.Y.Y Türk İşleme Motiflerinde Sembol Dili Ve Sembolizm İçerikli Yeni Yorumlar. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi .
- Erzincan, T. (2005). Mihrap. *İslam Ansiklopedisi, 30*, (30-37), İstanbul: TDV İslam Araştırmaları Merkezi.
- Furtuna, Ç. (2018). Samsun Çarşamba'da Çantı Tekniğinde İnşa Edilmiş Ahşap Camilerin Belgelenmesi ve Vernaküler Mimari Miras Bağlamında Değerlendirilmesi, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Grabar, O. (1988). İslam Sanatının Oluşumu, İstanbul.
- Gültekin, R. E. (2008). Türklerde Bereket Sembolü Olarak Kullanılan Meyve Motifleri ve Mimaride Değerlendirilmesi. *Turkish Studies, 3(5)*, 9-31.
- Halaç, H. H. ve Baran, H. (2018). Geleneksel Giysilerde ve Tarihi Yapılarda Süsleme Motifleri: Eskişehir Örneği. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi, 7(4)*, 2813-2832.
- İbn Manzûr, Lisânü'l-Arab, I-XV, C.1, Beyrut. TARİH?
- İnce, K. (2004). Kabataş Köyü Merkez Camii/Çaykara/Trabzon. *Vakıflar Dergisi, XXVIII*, 225-236.
- İrene, M. (1983). Trabzon-Çaykara-Dernekpazarı Güney Kondu Mahallesi Camii. *Rölöve ve Restorasyon Dergisi, 5*, 165-174.
- Karaca, N. (2017). Türk Çini Sanatında Kullanılan Motifler ve Anlamları Üzerine Bir Derleme. II. *Uluslararası Sosyal Bilimler Sempozyumu (18-19-20 Mayıs 2017) Alanya Güzel Sanatlar Bildiriler Kitabı*, 255-270, Elazığ.

- Karpuz, E. (2012). Lâdik (Konya) Halıcılığının Günümüzdeki Durumu. *Arış Dergisi*, VII, 42-73.
- Karpuz, E. (2019). Anadolu'daki Geleneksel Süslemeli Bakır Mutfak Kapların Tasarımı. 9. *Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi (20-23 Kasım 2017) Maddi Kültür Bildiriler Kitabı*, 263-292, Ordu.
- Karpuz, H. (1990). Trabzon'un aykara İlçesi Köylerinde Bulunan Bazı Camiler. *Vakıflar Dergisi*, XXI, 281-298.
- Karpuz, H. (1993a). Geleneksel Trabzon Evleri. *Kültür ve Sanat Dergisi*, 18, 19-22
- Karpuz, H. (1993b). Rize Çayeli Ormancık Köyü Camii. *Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırma Merkezi Prof. Dr. Yılmaz Önge Armağanı Ayrı Basım*, 253-262, Konya.
- Kaynar, H. (2018). 19. Yüzyıl Sonrası Dokunan Sivas Halısı Desenlerinde Bitkisel Motifler ve Özellikleri. *Türk-İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi*, 13(26), 221-244.
- Kazaz, E. (2016). Trabzon Kırsal Cami Mimarisi, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Karadeniz Teknik Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon.
- Köşklü, Z. ve Kındıgılı, M. L. (2018). Geleneksel Erzurum Evlerine Bir Örnek: Yaşar İkizler Evi. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 63, 685-704.
- Küçük, O. (2017). Trabzon'un aykara, Dernekpazarı, Hayrat ve Of İlçelerindeki Osmanlı Dönemine Ait Bazı Ahşap Camiler (18-19. yy.), (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Yüzüncü Yıl Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.
- Miles, G. C. (1952). Mihrab and Anazah: A Study in Early Islamic Iconography. *Arhaeologia Orientalia In Memoriam Ernst Herzfeld*, 156-171.
- Narmanlı, F. (2018). Giresun Camilerinde Tezyinat, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ondokuz Mayıs Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun.
- Nefes, E. (2009). Giresun'da Yeni Tespit Edilen Bir Ahşap Camii, aldağ Beldesi Melikli Mahallesi Tahtalı Camii. *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, 187-209.
- Nefes, E. (2010). Samsun'da Ahşap Bir Osmanlı Eseri, Ayvacık/Tiryakioğlu Cami. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 28, 151-174.
- Nemlioğlu, C. (2001). Göçeli (Gökçeli) Camii. I. *Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi Bildiriler II*, 117-136.
- Önal, S. (2009). Klasik Türk Edebiyatında Lâle ve Edebî Bir Tür Örneği Olarak Lâle Şiirleri. *Turkish Studies*, 4/2, 911-927.
- Özdemir, E. (2011). *Ordu ve İlçelerindeki Türk Dönemi Mimari Eserleri*. Van: Yüzüncü Yıl Üniv., Sosyal Bilimler Enst., Yüksek Lisans Tezi.
- Özkan, H. ve Yurttaş, H. (2012). Ortaçağ'dan Günümüze Gümüşhane, Gümüşhane.

- Özkoca, B. (2013). Çorum Müzesi Envanterinde Bulunan El İşlemeli Peşkirler, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Süleyman Demirel Üniversitesi/Güzel Sanatlar Enstitüsü, Isparta.
- Öztürk, M. Ü. ve Arısoy, Y. (2018). Selçuklu Dönemi Seramik Sanatında Hayvan Sembolizmi. *İdil* 7(44), 375-381.
- Sarı, Y. (2016). Trabzon'un Hayrat, Of ve Sürmene İlçelerindeki Köy Camileri, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ondokuz Mayıs Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü Samsun.
- Sav, M. (2012). Tarihinde İkinci Kez Taşınan Ahşap Cami: Rize Kalkandere Hüseyin Hoca Köyü Sahil Cami. *Vakıf Restorasyon Yıllığı*, 4, 161-169.
- Seyfi, S. (2017). Ordu/Akkuş'ta Çantı Tekniğinde Yapılmış Cami Örnekleri. *EKEV Akademi Dergisi*, 21(71), 327-346.
- Sümerkan, M. R. (1991). Doğu Karadeniz'de Kırsal Kesim Geleneksel Ev Plan Tiplerinin Yöresel Dağılımı. *Türk Halk Mimarisi Sempozyumu Bildirileri*, 173-184.
- Sümerkan, M. R. ve Okman, İ. (1999). Kültür Varlıklarıyla Trabzon Cilt I: İlçeler ve Köyler, Trabzon.
- Sümerkan, M. R. (1990). Biçimlendiren Etkenler Açısından Doğu Karadeniz Kırsal Kesiminde Geleneksel Evlerin Yapı Özellikleri", (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Karadeniz Teknik Üniversitesi/ Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon.
- Şahin, M. K. (2004). Samsun Çarşamba/Yaycılar Köyü-Şehyhabıl Köyü Camii. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 4(2), 5-36.
- Şahin, M. (2016). Giresun ve Trabzon İllerindeki Bağdadi Kubbeli Camiler, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Şenocak, E. (2016). Halk Anlatı ve İnanışlarında Mitolojik Bir Meyve: Nar. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi* 4(8), 228-251.
- Şimşir, Z. (2007). İlgin Yukarı Çiğil Kasabası'ndaki İki Ahşap Cami. *Uluslararası Türk Sanatı ve Arkeolojisi Sempozyumu, Yeni İpek Yolu Konya Kitabı X*, 607-620.
- Tan, Ö. (1995). Kastamonu Köylerinde Geleneksel Mimari. *Kültür ve Sanat Dergisi*, 27, 60-62.
- Taşkan, D. (2011). Artvin İli Borkça Ve Hopa İlçeleri Camilerinde Ahşap Süslemeler, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara.
- Taşkan, D. (2016). *Trabzon İli Camilerinde Ahşap Minberler*. Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.

- Top, M. (1997). *Erken Dönem Osmanlı Mihrabları (XIV-XV. Yüzyıl)*. Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.
- Tuluk, Ö. İ. (2016). Of'un Mimari Mirasının Kökenleri Üzerine Yorumlar. *Başlangıçtan Günümüze Her Yönüyle Of*, 429-438, Trabzon.
- Tuluk, Ö. İ. ve Kazaz, E. (2015). Trabzon Bölgesi Kırsal Cami Mimarisi Üzerine Tipolojik Bir Değerlendirme. *1. Uluslararası Geçmişten Günümüze Trabzon'da Dini Hayat Sempozyumu (8-10 Ekim 2015)*, 1129-1146, Trabzon.
- Uçar, S. (2019). *18-20. Yüzyıl Konya Camilerinde (Merkez) Ahşap Mihrap ve Minberler*. Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Yavuz, M. (2009a). *Çaykara ve Dernekpazarı'nda Geleneksel Köy Camileri*. Ankara: Dernekpazarı Kaymakamlığı.
- Yavuz, M. (2009b). Doğu Karadeniz Köy Camilerinde Bezeme Anlayışı. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2(6), 307-322.
- Yetkin, S. K. (1965). *İslam Mimarisi*, Ankara.
- Yıldırım, E. (2016). Dereyurt Köyü Tarihi Cami. *1. Uluslararası Geçmişten Günümüze Trabzon'da Dini Hayat Sempozyumu Bildiriler Kitabı 2*, 1115-1146, Trabzon.
- Yücel, E. (1990). Trabzon'un Ev ve Konakları. *Kültür ve Sanat Dergisi*, 5, 34-39.
- Zorlu, T. (2017). Karadeniz Bölgesinde Ahşap Camiler: Trabzon Örneği. *Mimarlık Dergisi (395)*. URL: <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=409&RecID=4183>

FOTOĞRAFLAR



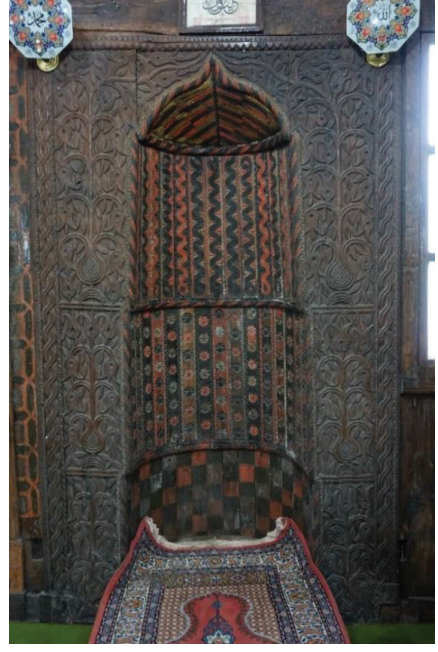
Fot. 1:
Filak Mahallesi
Cami Mihrabı



Fot. 2 - 3 - 4: Filak ve Taşkiran Mahallesi Camilerinde İki Katlı Mihrap Uygulaması



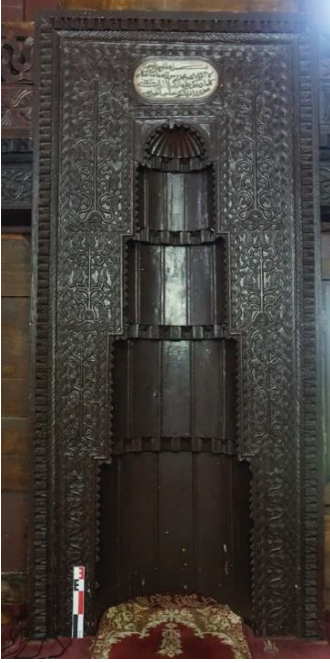
Fot. 5: Güneykundu Mahallesi Camii Mihrabı



Fot. 6: Dereyurt Mahallesi Camii Mihrabı



Fot. 7: Keler Mahallesi Camii Mihrap Kitabesi



Fot. 8: Keler Mahallesi Cami Mihrabı



Fot. 9: Molla Ömerli Cami Mihrabı



Fot. 10: Masele Camii Mihrabı



Fot. 11: Kaban Mescidi Mihrabı



Fot. 12: amlıbel Merkez Camii Mihrabı



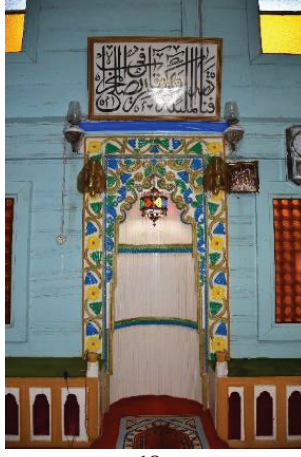
Fot. 13: Kuşluca Camii Mihrabı



Fot. 14-15-16: Ortahisar/Yenicuma, Sarmaşıklı ve arşı Camii Mihrapları



17



18



19



20

Fot. 17-20:
Rize/Ardeşen/
Doğanay, Rize/
Güneysu/Çamlıca,
Artvin/Borçka/
Muratlı ve Samsun/
Çarşamba/
Muşçalı Mahallesi
Camilerinde Mihrap
Yanındaki Sekiler



Fot. 21-22: Bursa Yeşil Cami Tabhanesi ve Erzurum Somunoğlu Evinde Çiçeklik ve Dolaplar



23



24



25

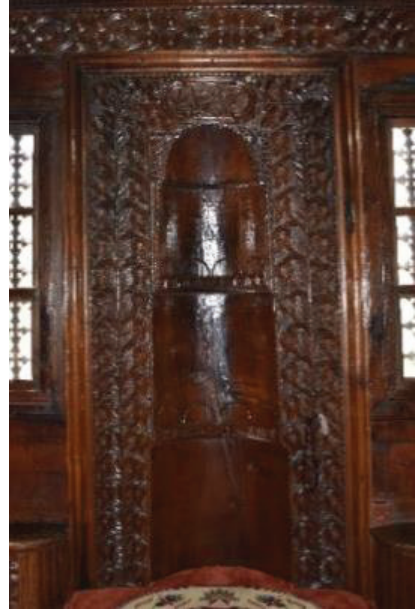


26



27

Fot. 23 – 24 – 25 – 26 - 27: Ortahisar/Hızırbey, Dernekpazarı/Kondu Mahallesi, Şalpazarı/Doğancı Mahallesi, Pazar/Ortayol Mahallesi, İkizdere/Çamlık Mahallesi Cami Mihraplarında Kademeli Daralan Niş ve Kavsara



Fot. 28-29: Rize/İkizdere/Şimşirli Mahallesi Cami mihrabı, Rize/İkizdere/Güneyce Mahallesi Hacı Şeyh Cami Mihrabı



Fot. 30- 31: Trabzon/Of/Uğurlu Beldesi Yeni Cami Vaaz Kürsüsü ve Samsun/Çarşamba/Porsuk Mahallesi Cami Minber Aynalığının Bordüründen Detay

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

Sanat Tarihi Dergisi

ISSN 1300-5707

Cilt: XXIX, Sayı: 2 Ekim 2020

Ege University, Faculty of Letters

Journal of Art History

e-ISSN 2636-8064

Volume: XXIX, Issue: 2 October 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

TR DİZİN
ULAKBİM

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

KÖŞK MEDRESE - SULİ PAŞA KÜMBETİ MAZGAL PENCERELERİNDE YER ALAN KABARTMALARIN İKONOĞRAFİSİ HAKKINDA



ABOUT ICONOGRAPHY OF RELIEFS IN THE KIOSK MADRASAH - SULI PASHA DOME EMBRASURE

Alev ÇAKMAKOĞLU KURU*

Öz

Kayseri’de bulunan Köşk Medrese ve Kümbeti, Türk mimarlık tarihinin önemli eserleri arasında yer almaktadır. Özgün bir plana sahip olan Eretna Beyliğine ait bu yapı, kapsamlı denilebilecek araştırmaların konusunu da teşkil etmiştir. Aslında bu yapının öncelikle Emir Alaeddin Eretna tarafından bir hanikâh olarak yapıldığı, bir ara da medrese işlevi gördüğü bilinmektedir. Kapalı mekânlarının yanı sıra yapının avlusunda Emir Eretna’nın eşi Suli Paşa için yaptırdığı kümbet de yer almaktadır. Makalemizin konusunu da bu kümbet’in mazgal pencerelerinin üstünde bulunan kabartmalar oluşturmaktadır. Bu makalede, bazı araştırmacıların taşçı ustalarına ait damgalar olarak nitelendirdikleri bu kabartmaların aslında üç dilimli taşlarla benzerliğine dikkat çekilmekte ve ikonografisi üzerinde durulmaktadır. Eski Türk inançlarında kadınların ve çocukların koruyucusu Umay Ana ile başlayan, İslam inancı ve tasavvufu ile yoğrulan üç dilimli tacın ifade ettiği anlamlar ve bu anlamları simgeleyen üç dilimli taç şeklinin eserlerdeki izleri üzerinde durulmaktadır. Türk sanatının farklı dönemlerinde çeşitli malzeme, teknik ve üsluplarda karşımıza çıkan “üç dilimli taç” Suli Paşa Kümbeti örneğinde değerlendirilmektedir. Bu araştırmada camilerde taç kapı, minber ve mihraplardaki süslemelerde de görülen üç dilimli taşların Türk Sanatında ağırlıklı olarak mezar taşlarında yer aldığı belirtilmektedir. Üç dilimli taca sahip mezar taşlarının cinsiyet ayrımı olmamakla birlikte daha çok kadınlara ait olduğu görülmektedir. Ve üç dilimli taçla sonlanan mezar taşlarının Allah’a teslimiyetin, inancın olduğu kadar mezar sahibinin hayat yolculuğundaki son durağının da ifadesi olabileceği üzerinde durulmaktadır. Makalede; İslam tasavvufunda derviş kıyafetlerinin önemli sembol parçalarından biri olan tacın aslında, manevi saltanat tacını simgelediği ve mutlak anlamda Hz. Muhammed’e mahsus olduğu, derviş taşlarından üç dilimli olanlarının dünya menfaatlerinden uzaklaşmayı, Allah rızası için gayret göstermeyi, hatta bunun için yapılan bütün fedakârlıkları bile unutmayı simgelediği hatırlatılmaktadır. Köşk Medrese’de Suli Paşa’ya ait olan Kümbetin mazgal pencerelerinin üzerindeki üç dilimli taca benzeyen şeklindeki kabartmalarla da Allah ve resulüne teslimiyetin yanında ve bu özelliğinden dolayı üç dilimli taç şeklindeki bu kabartmaların bu kümbette yatan ölümlerin ahiretteki koruyucusunu simgeleyebileceği belirtilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Türk sanatı, medrese, kümbet, taç, ikonografi

* Prof. Dr., Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Ankara.

ORCID ID: 0000-0002-0002-3160 ♦ E-mail: alevkuru@gazi.edu.tr

Abstract

Köşk Madrasah and Dome located in Kayseri is among the important works of Turkish Architecture History. This structure, which belongs to the Eretna Principality, which has a unique plan, was the subject of extensive research. In fact, it is known that this building was first built as a hanikah by Emir Alaeddin Eretna, and that it served as a madrasah. In addition to its closed spaces, there is also the Dome built by Emir Eretna's wife Suli Pasha in the courtyard of this building. The subject of our article is the reliefs on the embrasures of this Dome. In this article, it is pointed out that these reliefs, which some researchers describe as stamps of stonemasons, are actually similar to three-slice crowns, and their iconography is emphasized. In the old Turkish beliefs, the meanings of the three-slice crown, which started with the protector of women and children Umay, kneaded with Islamic belief and mysticism, and the traces of the three-slice crown shape symbolizing these meanings are emphasized. The "three-slice crown" that we encounter in various materials, techniques and styles in different periods of Turkish Art is evaluated in the example of the Suli Pasha Dome.

In this study, it is stated that the three-slice crowns, which are also seen in the ornaments on the gates, the pulpit and the altar in the mosques, are mostly found in the tombstones in Turkish Art. It is observed that the gravestones with three-slice crown are mostly women, although there is no gender discrimination. And it is emphasized that the surrender of the gravestones, which end with a three-slice crown, can be the expression of your faith as well as your last stop on the life journey of the grave owner. In the article; The crown, which is one of the important symbol parts of dervish clothing in Islamic Sufism, actually symbolizes the spiritual reign crown and in the absolute sense, It is reminded that Hz. Muhammad, who is a three-slice of the dervish crowns, symbolizes getting away from the interests of the world, striving for the sake of Allah, and even forgetting all the sacrifices made for it.

It is stated that the reliefs in the form of a three-slice crown can symbolize the protector of the dead in this Dome, besides the surrender to Allah and his prophet with the reliefs on the porthole windows belonging to Suli Pasha of the Köşk Madrasah, and due to this feature.

Keyword: *Turkish art, madrasah, tomb, crown, iconography*


Giriş

Köşk Medrese, Kayseri ili, Melikgazi ilçesi, Köşk Mahallesi'nde bulunmaktadır. Aslında Şeyh Evhadeddin-i Kirmanî'nin müridleri için bir hanikâh olarak yapılan ancak bir ara medrese olarak da kullanıldığı için Köşk Medrese adıyla bilinen bu yapı dışardan dikdörtgen şeklinde kalevari görünüştedir (Fot. 1). Kuzey cephesinin ortasında bulunan kapıdan girişte yapının iki kat halinde kapalı, beşik tonoz örtülü mekânları yer almakta, bu mekânların önünde ise merkezinde bir kümbet bulunan kare avluyu beşik tonozlarla örtülü sekizgen bir revak çevrelemektedir¹ (Çiz. 1).

Kümbet günümüze gelemeyen taç kapısı üzerindeki kitabesine göre Uygur Türklerinden olan Emir Eretna tarafından eşi Suli Paşa için H.740/M.1339-40 yılında mimar Kaluyan bin Lokman'a yaptırılmıştır². Alâeddin Eretna, eşi Suli Paşa, oğlu Gıyaseddin Mehmed Bey, torunu Alâeddin Ali Bey'in mezarlarının bulunduğu belirtilen kesme taş bu kümbetin kare oturtmalık üzerinde yükselen sekizgen gövdesi içte kubbe dışta bunu saran piramidal bir külahla örtülmektedir³ (Fot. 2). Köşelerde oturtmalıklardan külah saçağına kadar uzanan sütunçelerle sınırlanan sekizgen gövdenin her bir cephesi sivri kemerli sağır nişlere sahiptir. Kümbetin çift yönlü merdivenle çıkılan kuzeyde taç kapısı, diğer üç yönde dikdörtgen birer penceresi ile bunların üst tarafında mazgal pencereleri yer almaktadır. Kümbet merdivenlerinin altında ise sonradan yapıldığı belli olan mihrabiye görünüşlü bir niş bulunmaktadır.

Orta Asya'nın tutulan mimari elemanlarının İslami düşünceyle kaynaştırıldığı görülen, avlunun ortasında yer alan bu kümbetin hâkim unsur olduğu Köşk Medresenin planına Anadolu'da en yakın örnek Tercan Mama Hatun Kümbeti olmakla birlikte Köşk Medrese, Anadolu Türk Mimarisinde benzeri olmayan bir plana sahiptir⁴.

Suli Paşa Kümbeti Mazgal Pencerelelerinde Üç Dilimli Taç

Kümbet oturtmalığının mukarnaslı kornişi, sekizgen gövdenin köşelerindeki sütunçelerin kaidesindeki bitkisel kabartmalar, taç kapıda yer alan geometrik ve bitkisel bezemeli kenarsuları ve kümbet gövdesini üstte sınırlayan yazı kuşağı Suli Paşa Kümbetinin belli başlı süslemelerini oluşturmaktadır. Bu makalenin konusunu da teşkil eden mazgal pencerelerin üzerinde yer alan, bazı araştırmacıların taşçı işaretleri ya da damgası olarak nitelendirdikleri  şeklindeki kabartmalar da kümbetin süslemeleri arasında sayılabilir⁵ (Fot. 3, 4).

Bazı araştırmacıların ileri sürdükleri gibi Eretna Beyliğinin sultanı Emir Eretna'nın eşi olan aynı zamanda devlet yönetiminde söz sahibi güçlü bir karakter

1 Kuru,1998,98-99,103-104,Çiz:38.

2 Sönmez,1995,329.

3 Kuru,1998, 102.

4 Kuru,1998,104-105.

5 Şaman veYazar,1991,305;Kaya,2017,10.

Suli Paşa için yaptırdığı böyle önemli bir eserde mazgal pencerelerin üstünde, yüksek kabartma olarak bir taş ustasına ait işaretin yer alabileceği düşüncesine katılmayı uygun bulmuyoruz. Bilindiği üzere genelde yapılardaki taşçı ustaların işaretleri, damgaları çizikler halinde taş yüzeylere kazınarak ve ancak dikkatle bakıldığında görülebilecek şekilde karşımıza çıkmaktadır⁶. Oysa Köşk Medrese'nin kare şeklinde, etrafını dolaşan bir revakla sekizgene dönüşmüş avlusunun orasında yer alan Suli Paşa'ya ait bu kümbetin doğu, batı ve güney cephelerinin üst kısmında bulunan mazgal pencerelerin üstünde adeta üç dilimli bir taç gibi görünen H şeklindeki kabartmalar, kümbetin taç kapıdan sonra en dikkat çekici unsurları olarak fark edilmektedir.

Bu kabartmaların mazgal pencereler üstünde bu şekildeki varlığı, taş ustalarının işaretleri olamayacağı gibi sadece süsleme amaçlı olarak yapılamayacağı gerçeğini de göz ardı etmemeyi gerektirmektedir. Öncelikle bunları bir soy, ya da aile damgası olarak ele almanın daha yerinde olabileceği inancıyla yaptığımız araştırmalar bizi bu kabartmaların sembolize ettiği bir Eretna Beyliği ya da onunla bağlantılı bir boy damgasına götürmedi. Aslında bu noktada dikkatimizi çeken unsur Suli Paşa Kümbeti'nde H şeklindeki kabartmaların cephelerin üstündeki mazgal pencereleri adeta taç gibi sınırlandırmıştıydı.

Üç Dilimli Taç İkonografisi

Taç, Türk Dil Kurumu'na ait sözlükte soyluluk, iktidar, güç ve hükümdarlık sembolü olarak başa giyilen, değerli taşlarla süslü başlık olarak geçmektedir. Köşk Medresede bulunan, Emir Eretna tarafından eşi için yapılmış bu kümbette mazgal pencere üstlerinde yer alan H şeklindeki kabartmaların taç olarak tanımlanabileceği fikri, onun için yakışan bir yorum özelliğini taşıyabilmekte ve tacın öncelikle bir beyin, yöneticinin, bir emirin yaptırdığı böyle bir kümbette süsleme elemanı olarak kullanılabilirdiği düşüncesi akla uygun gelmektedir.

Evhadeddin-i Kirmani'nin müridlerinin türbedarlığındaki Suli Paşa Kümbet'inde artık ölümle maddi dünyadaki cismani görüntüsünü kaybetmiş bedeninin ruhani bir dünyaya açılması bu taçlı pencerelerle sembolleşmiş olmalıdır. Türklerin pek çok sanat eserinde karşımıza çıktığı üzere Köşk Medrese denilen bu hanikâh yapının ve avlusundaki kümbetin de gerek plan gerekse süslemelerinde Türklerin İslam öncesi inançlarının İslamiyet'le yoğrulmuş izleri görülmektedir.

Suli Paşa için yaptırılmış kümbetin aslında bir revakla sekizgene dönüşen kare bir avluda, kare bir kaide üzerinde sekizgen bir gövdeyle yer aldığını belirtmiştik. Kare, dörtgen, dört köşe Türklerde dünyayı ve dört ana yönü, sekizgen ise dünyayı (yeri) sembolize eden kare ile göğü temsil eden kubbe arasındaki bağlantıyı, geçiş evresini simgelemektedir⁷. Ezoterik ekole göre 7' den sonra gelen 8 diriliş, yeniden başlama ve şekil değiştirmenin simgesi olarak da değerlendirilmekte, yenilenmenin, ölümsüzlüğün sembolü olarak ifade edilmektedir. Diğer taraftan, Hz. Muhammed'in bir hadisinde

6 Yelen, 2019.

7 Çoruhlu, 2000a, 199.

cennetin sekiz kapısı olduğunu söylediğinden bahsedilmektedir. Kur'an-ı Kerim'in Hakka Suresi'nde kıyamet, göğün yarılması anlatılırken 17. Ayeti "*Melekler de onun kenarlarındadır. O gün Rabbinin tahtını, üstlerinde sekiz melek taşır.*" mealindedir⁸. Böylece kareden sekizgene kurgulanan Köşk Medresedeki avlu ve kümbet düzeni bu dünyadan öteki dünyaya geçmeyi ve mezarda yatanların mekânlarının da cennet olması duasını adeta şekle dönüştürmektedir. Üzerinde durduğumuz üç dilimli taçlara benzettiğimiz kabartmaların yer aldığı mazgal pencerelerin ise Türklerin önem verdikleri yönlere kümbetin doğu, güney ve batı cephelerine açıldıkları da ayrıca dikkat çekmektedir⁹.

Hun dönemine ait buluntularda da karşımıza çıkan "üç dilimli taç" şeklindeki başlık eski Türk inançlarında Göktanı yanında önemli bir unsur olan kadınların, çocukların koruyucusu, bereketin ve soyun sembolü Umay Ana'yı ifade etmektedir¹⁰ (Fot. 5). Umay Ana'nın üç dilimli tacının dini ya da siyasi açıdan önemli şahısların tasvirlerindeki halelerle ilişkilendirilmesi de söz konusudur¹¹. Göktürlere ait Orhun Anıtlarından Kültigin Yazıtı'nın doğu cephesinde 31. satırda "Umay misali annem hatunun kut'u sayesinde, kardeşim Kültigin erkeklik adını elde etti" yazılıdır. Bununla Han'ın Göktanıyı, Hatunun da Umay'ı temsil ettiği anlaşılmaktadır¹².

Göktürk devri resim ve heykellerinde Umay figürleri karşımıza üç dilimli taca ya da başlığa sahip olarak çıkmaktadır. Üç dilimli taçlar Hun dönemi buluntulardaki figürlerde görünmekle birlikte Göktürk zamanında özellikle Uygurlarda cinsiyete bakmadan tasvirlerde kadın ya da erkek figürlerde zenginleşerek yer almaktadır (Fot. 6, 7).

Üç dilimli taç veya başlıklar İslamiyet'in kabulünden sonra Selçuklu ve Osmanlı dönemi eserlerinde de varlığını devam ettirmişlerdir¹³. Selçuklulara ait eserlerde yer alan insan ve melek figürlerinde Osmanlı dönemi Mi'racnâme veya Siyer-i Nebî gibi minyatürlü yazmalardaki meleklerde üç dilimli taçlar görülmektedir¹⁴ (Fot. 8, 9, 10).

Fark edileceği üzere Uygur Türklerinden olduğu söylenen Emir Eretna tarafından eşi için yaptırılan kümbetin mazgal pencereleri üstündeki kabartmaların üç dilimli taç şeklinde olması Türk Sanatındaki bir geleneğin devamı niteliğindedir. Pencereyi üstte taçlandıran bu kabartmanın dilimlerindeki üç sayısının nasıl bir anlamı olabileceği sorusu bizi öncelikle yeryüzü (orta dünya), yer altındaki karanlık dünya (aşağıdaki dünya), gökteki (yukarıdaki) dünya olarak âlemi üç bölümden ibaret sayan eski Türk inançlarına götürmektedir¹⁵.

8 Ögel, 1993, 93; Ersoy, 2000, 36; Kuru, 2017, 89.

9 Özkan, 2002.

10 Çoruhlu, 2000b, 123; İndirkaş, 1990, 39, 40.

11 Çoruhlu, 2000b, 101, 102.

12 Çoruhlu, 2000a, 39.

13 İndirkaş, 1990, 27-54, 61-66.


14 Taşçı, 1998, 52; Aksoy ve Kutluay, 2002, 294; Bozkurt, 2010, 362- 363; Temekoğlu, 2018, 125, 136, 140.

15 Yardımcı, 2009, 637.

Başı, ortası ve sonu olan ilk “gerçek sayı” olarak görülen “üç”, başlangıç orta ve son olarak da hayatın üç aşamasını da kapsamaktadır¹⁶. Türk destanlarında, masallarında önemli bir yere sahip olan “üç” sayısı Uygur dönemine ait “Maniheist etkiyle yazılan “Şuastvanift” te “üç tamga” olarak ağzın, könglün,élgın; yani dilin, kalbin, elin damgasına uymadığında Tanrı’dan bağışlanma diler.” açıklamasında yer alacak ve bu sözler Türklerin İslam’ı kabulü sonrasında Bektaşilik düşüncesinde karşılığını bularak Bektaşiliğin sülûk töreninde talibin kulağına “Eline, diline, beline sağ ol!” diye fısıldanacaktır¹⁷.

Kötülüğe teşvik eden ruh, suçlayan ruh, huzurlu ruh olarak tasavvufi ruhun “üç derece” olarak sınıflandırılması, Bektaşilikte ulaşılmaya gereken “üç mertebe”, Şiilikte “Allah, Hz. Muhammed, Hz. Ali’yi” işaret etmesi, Mevlevilikte derviş adayının postta “üç gün” beklemesi İslam tasavvufunda üç sayısı ile ilişkilendirilen unsurlar arasındadır¹⁸.

İslam tasavvufunda derviş kıyafetlerinin önemli sembol parçalarından biri olan tacın aslında, manevi saltanat tacını simgelediği ve mutlak anlamda Hz. Muhammed’e mahsus olduğu, sûfilerin ise onun naipileri olarak bu tacı başlarına giydikleri ileri sürülmektedir. Canı, ruhu ve hayatı olduğu bildirilen tac’daki bu ruhun kaynağının Hz. Muhammed’e ait olması, başa konulmasıyla tacın hayat bulduğu, yere konulmasıyla öldürüldüğü belirtilerek taçların bir insan gibi alın, yüz, göğüs ve ele sahip oldukları belirtilmektedir. Miraca davet esnasında Hz. Muhammed’e Cebrâil eliyle verilen tac’ın alını “Allah’ın arşı”, yüzü ve göğsü “Allah’ın evi”, eli ise “Allah’ın elidir” ifadesiyle ilahi özelliğinden bahsedilmektedir¹⁹. Şemsi Tebrizi’ye ait olduğu belirtilen tacın da üç dilime sahip olması yanında dilimlerin bulunduğu kısma Kelime-i Tevhid’in yazılmış olması ile İslam’ın özü başta taşınmakta, yaşatılmakta ve bir anlamda baki olanın sadece Allah olduğu kavramına vurgu yapılmaktadır²⁰ (Fot. 11). Allah ve resulüne teslimiyetin bir göstergesi olduğu da ifade edilen taçlar arasında üç dilimli olanlarının tasavvuf dünyasında terk-i dünya, terk-i ukba, terki terk gibi sembolik birçok anlamı da bulunmaktadır. Yani üç dilimli taç dünya menfaatlerinden uzaklaşmayı, Allah rızası için gayret göstermeyi, hatta bunun için yapılan bütün fedakârlıkları bile unutmayı simgelemektedir. Bunlar, Osmanlı devrinde tarikat mensuplarının hayatta iken giydikleri taç denilen başlıklarının ölümleri sonrasında mezar taşlarında görsel varlığını sürdürmüş olmasının nedenleri arasındadır.

Suli Paşa için eşi Emir Eretna tarafından yaptırılan kümbetin mazgal pencerelerinde yer alan üç dilimli taca benzettiğimiz  şeklinde kabartmaların benzerleri gerek Selçuklu ve Beylikler, gerekse Osmanlı dönemlerinde daha çok mezar taşlarında karşımıza çıkmaktadır. Kayseri’de Seyyid Burhaneddin Mezarlığı’nda bulunan Eretna dönemine ait olduğu ifade edilen 1352 tarihli bir mezar taşı üç dilimli taçla

16 Schimmel, 2000, 69.

17 Erişen, Samancıgil,1966; Melikoff, 2006, 123-124; Usul, 2016, 222-23.

18 Çoruhlu, 2000a, 200.

19 Ceyhan, 2011, 119, 122, 130, 134.

20 Atasoy, 2000, 121-122.

nihayetlenmektedir²¹ (Fot. 12). Antalya Güzeloba Mezarlığı ve Hatay ili Hassa İlçesi Aktepe yerleşiminin güney doğusunda yer alan Aktepe Türkmen Mezarlığı'ndaki bazı mezar taşlarında tepelik kısmı üç bölümlü çıkıntılarla belirlenmiş şahidelere rastlanmakta, hatta bazılarında Köşk Medrese Kümbeti'ndeki pencere boşluğunun yerini nişlerin aldığı fark edilmektedir²² (Fot. 13, 14). Bu şekilde şahide tepeliği üç dilimli taç şeklinde sınırlanan mezar taşlarından birinde ise şahide alınına açılan niş içerisinde kabartma olarak bir insan figürünün varlığı bulunmaktadır²³ (Fot. 15). Mezar sahibini temsil ettiğini düşündüğümüz bu niş içerisindeki figür bizi Suli Paşa Kümbetinin üç dilimli taçlı mazgal pencerelerine götürmektedir. Halep Valisi Özdemir'in eşine ait olan 1487 tarihli mermer lahit de baş ve ayak kısımlarında şekillenen üç dilimli tacın güzel bir örneğini teşkil etmektedir²⁴ (Fot. 16).

Malatya Kırkkardeşler Mezarlığı'nda bulunan 16.yy.'a ait olduğu ileri sürülen bir mezar taşında şahidenin tepe kısmı yine üç dilimli taç olarak şekillendirilmiştir²⁵ (Fot. 17). Elazığ Baskil Mezarlığı'nda yer alan bir mezar taşına ait şahide Köşk Medrese Kümbeti'ndeki mazgal pencerelerde görülen kabartmalar gibi üç dilimli taca sahip olarak karşımıza çıkmaktadır (Fot. 18). Tire Müzesi'nde bulunan 1740 tarihli Hatice hanıma ait mezar taşı, Isparta Mezarlığı'nda bulunan Havva Kadın mezar taşı, Mardin Saraçoğlu Mezarlığı'nda 1900 tarihli Emine Hatun'a ait bir mezar taşı yine üç dilimli taçlara sahiptir²⁶ (Fot. 19, 20, 21).

Türk sanatında daha çok mezar taşlarında gördüğümüz üç dilimli taç Selçuklu devrinin önemli eserlerinden Konya Alâeddin Camii'nin 1155 tarihli ahşap minberinin kapısında da yer aldığı gibi özellikle Osmanlı döneminde Bursa Yıldırım Bayezid Camii (1390-95) mihrabında, İznik Yeşil Cami(1391) mihrabında, Edirne Eski Cami'nin(1401-1403) batı cephesindeki taç kapısında ve mihrabında, Edirne Gazi Mihal Camii(1421) taç kapısında, Üç Şerefeli Camii(1447) Minber kapısında, Üsküdar Mihrimah Sultan Camii(1548) minberi kapısında, Şehzadebaşı, Damat İbrahim Paşa Camii(1719-20) mihrabında, Erenköy Zihni Paşa Camii(1902-03) mihrabında olduğu üzere pek çok caminin belirleyici elemanlarını taçlandırmayı sürdürmüştür²⁷ (Fot. 22, 23, 24, 25).

Sonuç

Camilerde taç kapı, minber ve mihraplarında da eserlerin ait oldukları dönemin üslup özellikleri doğrultusundaki süslemelerle yer aldığını gördüğümüz üç dilimli taçlar

21 Sağıroğlu, 2018,70.

22 Çoruhlu, 2018,19; Temiz ve Kara, 2018, 242, 249, 252.

23 Temiz ve Kara, 2018, 270.


24 Tekeli, 2002,172.


25 Yavuz,2019 62,194.

26 Ebiri 2016,279; Bodakçı ,2017,122; Gök, 2019,67.

27 Karanfil, 2009,12,15; Oral, 2014,42; Khedr, 2016,142,184;Kara, 2017, 74.

Türk Sanatında ağırlıklı olarak mezar taşlarında karşımıza çıkmaktadır. Cinsiyet ayrımı olmamakla birlikte daha çok kadınlara ait olduğu görülen üç dilimli taçla nihayetlenen mezar taşları Allah'a teslimiyetin, inancın olduğu kadar mezar sahibinin hayat yolculuğundaki son durağının da ifadesi olmaktadır.

Köşk Medrese'de yine bir kadına, Suli Paşa'ya ait olan kümbetin mazgal pencerelerinin üzerinde yer alan bu üç dilimli taca benzeyen  şeklindeki kabartmalar yok olan bir hayatı, kuş olan ruhun göğe doğru açılan bu pencerelerden uçmasını, tanrı katına, Allah'a ulaşmasını kavuşmasını çağrıştırmaktadır. Eski Türk inançlarında kadınların ve çocukların koruyucusu Umay Ana'nın başındaki üç dilimli taç, İslam inancında Allah'ın birliğine Hz. Muhammed'in onun elçisi olduğuna imanla özetlenmektedir.

Bu iman tacı, Köşk Medrese kümbetinde  şeklindeki kabartmalarla sembolleşerek orada yatan ölülerin ahiretteki koruyucusu niteliğini taşımaktadır.

KAYNAKÇA

- Aksoy, Ş. ve Kutluay, S. (2002). Yazma Eserler Bölümü. *Türk ve İslam Eserleri Müzesi*. İstanbul: Akbank Yayınları.
- Atasoy, N. (2000). *Derviş Çeyizi*. İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Bodakçı, A. (2017). *Mardin Merkezde Bulunan Osmanlı Dönemi Mezar Taşları*. Van: T.C. Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Bozkurt, N. (2010). Taç. *İslam Ansiklopedisi*, 39, (362-363), İstanbul: TDV İslam Araştırmaları Merkezi. [URL: <https://islamansiklopedisi.org.tr/tac#1>]
- Ceyhan, S. (2011). Osmanlı Tâcnâme Literatürüne Göre Derviş Tacı ve Abdullah Salâhaddîn-i Uşşâkî'nin Cevâhir-i Tâc-ı Hilâfet Risâlesi. *İslâm Araştırmaları Dergisi*, 25, 113-172.
- Çoruhlu, Y. (2000a). *Türk Mitolojisinin Anahatları*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Çoruhlu, Y. (2000b). Göktürk Sanatında Dini Nitelikli Heykeller ve Tasvirler. *Belleten*, 48/2000, 95 – 146.
- Çoruhlu, Y. (2018). Antalya Güzeloba Mezarlığı Nakışlı, Şekilli, Simgeli Mezartaşları. 2. *Uluslararası Avrasya Türk Sanatları Kongresi - Bildiriler*, (19-38). İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Türk Sanatı Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi.
- Ebiri, E. (2016). *Tire Merkezdeki Osmanlı Devri Mezar Taşları*. Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı Lisans Tezi.
- Erişen, M. İ. ve Samancıgil, K. (1966). *Hacı Bektaş Veli, Bektaşilik ve Alevilik Tarihi*, İstanbul.
- Ersoy, N. (2000). *Semboller ve Yorumları*, Bölüm I-II, İstanbul.
- Gök, N. N. (2019). *Isparta Merkezde Bulunan Mezar Taşları*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- İndirkaş, Z. (1990). *Türklerde Taç Geleneği*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.
- Kara, K. (2017). *Bursa Selâtin Camii Mihraplarında Yazı Kullanımı*. Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

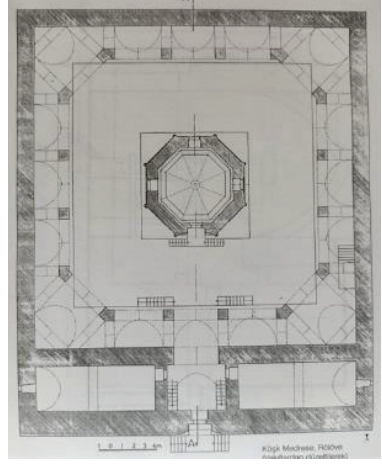
- Karanfil, Ö. (2009). *Edirne'deki Erken Osmanlı Dönemi Yapılarında Malzeme Kullanımı*. Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Kaya, İ. (2017). *Kayseride Eretna Dönemi Türbelerinde Taş Tezyinat*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Khedr, A. A. M. (2016). *İstanbul'daki Paşa Camilerinin Mihrapları (Kahire'deki Osmanlı Dönemi Mihraplarından Seçilen Örneklerle Karşılaştırılması)*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Kuru, Çakmakoğlu, A. (1998). *Kayseri'de Türk Devri Mimarisi*, Ankara.
- Kuru, Çakmakoğlu, A. (2017). Anıtkabir'deki Renkli Taş Süslemeler - İkonografik Bir Yaklaşım. *Sanat Tarihi Dergisi*, XXVI/1, 69-93. [URL: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/std/issue/27682/290790>]
- Melikoff, İ. (2006). *Uyur İdik Uyardılar*; (Çev.: Turan Alptekin), İstanbul.
- Oral, B. (2014). *Mimar Koca Sinan'ın İstanbul'daki Camilerinde Minber*. Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.
- Ögel, B. (1993). *Türk Mitolojisi, I*. Ankara
- Özkan, R., A. (2002). Türk Kültüründe Yönler. *Türkler Ansiklopedisi*, 427-433, Ankara.
- Sağiroğlu, Arslan, A. (2018). Seyyid Burhaneddin Hz. Mezarlığı, Mezarları ve Mezar Tasları. *Anadolu Selçuklu Dönemi ve Beylikler Devri, I*. Kayseri.
- Schimmel, A. (2000). *Sayıların Gizemi*. İstanbul. Kabalcı Yayınevi.
- Sönmez, Z. (1995). *Başlangıcından 15. Yüzyıla kadar Anadolu Türk -İslam Mimarisinde Sanatçılar*. Ankara .
- Şaman, N. ve Yazar, T. (1991). Kayseri Köşk Hanıkahı, *Vakıflar Dergisi*, XXII, 301-314.
- Taşçı, A. (1998). Selçuklu Mimari Süslemesindeki Alçı ve Taş Kabartma İnsan Figürlerinin Köken ve Gelişimi, *Vakıflar Dergisi*, 27, 47-64.
- Tekeli, G. (2002). Ahşap ve Taş Eserler Bölümü. *Türk ve İslam Eserleri Müzesi*. İstanbul: Akbank Yayınları.

- Temekoğlu, E. (2018). *İstanbul Topkapı Sarayı ve Türk İslam Eserleri Müzesi 'nde Bulunan Siyer-i Nebi Yazmalarına Ait Minyatürlerdeki Melek Tasvirleri*. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Temiz, M. ve Kara, D. (2018). Hassa-Aktepe Türkmen Mezarlığında Üçlü Düzende Şahideler Üzerine Bir İnceleme. *I. Uluslararası Geleneksel Türk Mezar Taşları Sempozyumu (19-21 Eylül, Bakü) Bildiriler Kitabı*, 241-271. Bakü: Khazar University Press.
- Usul, İlimli, D. (2016). *İlhanlı Döneminde Uygurlar*. Konya: T.C. Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.
- Yardımcı, M. (2009). Geleneksel Kültürümüzde ve Âşıkların Dilinde Sayılar. *Çukurova Üniversitesi Türkoloji*, Adana, 636-647. [URL: <http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/18.php>]
- Yelen, R. (2019). Selçuklu ve İlhanlı Dönemi Ahlat Yapılarında Taşçı İşaretleri, *Turkish Studies - Social Sciences*,14/5, 2737-2761.
- Yavuz, S. (2019). *Malatya Kırkkardeşler Mezarlığındaki Mezar Taşları*. Konya: T.C.Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

GÖRSELLER



Fot. 1: Köşk Medrese. (<http://www.havadankayseri.net/portfolio/kosk-medresesi/>)



Çiz. 1: Köşk Medrese Rölöve Planı. (Kuru, 1998)



Fot. 2: Köşk Medrese, Suli Paşa Kümbeti. (<http://www.kayszeriden.biz/icerik.asp?ICID=193>)



◀ **Fot. 3:** Suli Paşa Kümbeti Mazgal Pencerelelerinden. (<http://www.kayserden.biz/icerik.asp?ICID=193>)

▼ **Fot. 4:** Suli Paşa Kümbeti Mazgal Pencerelelerinde Kabartma. (<http://www.kayserden.biz/icerik.asp?ICID=193>)



◀ **Fot. 5:**
Umay Ana Tasviri.
(Çoruhlu, 2000)



▶ **Fot. 6:**
Uygur Prensi.
(<https://www.sanatinjolculugu.com/uygurlar-ve-tapinaklar/>)



Fot. 7:

Bezeklik, Vakıfçı
Prensler.

(<https://tarihvearkeoloji.blogspot.com/2014/08/bezeklik-magarasi-uygur-turk-resimleri.html?m=1>)



Fot. 8: Konya Kalesinden Melek Figürü (13.yy). (<http://www.selcuklumarasi.com/historical-items-detail/tas-kabartma-8>)



Fot. 9:

Bronz Ayna
(13. yy).

(<http://www.selcuklumarasi.com/historical-items-detail/zodiak-tasvirli-bronz-ayna>)



Fot. 10:
Miraç sahnesi,
Siyer-i Nebi,
Osmanlı Dönemi
(1594-95).
(Museum für
İslamische Kunst,
Staatliche Museen zu
Berlin)



Fot. 11: Şems-i Tebrizi'ye ait Taç. (Atasoy, 2000)



Fot. 12: Kayseri Seyyid
Burhaneddin Mezarlığı, Eretna
Devri'ne Ait bir mezar taşı.
(Sağiroğlu Aslan, 2018)



Fot. 13: Hassa Aktepe Türkmen Mezarlığı'ndan. (Temiz ve Kara, 2018)



Fot. 14: Hassa Aktepe Türkmen Mezarlığı'ndan. (Temiz ve Kara, 2018)



Fot. 15: Hassa Aktepe Türkmen Mezarlığı'nda niş kısmı insan figürlü mezar taşı. (Temiz ve Kara, 2018)



Fot. 16: Halep Valisi Özdemir'in eşine ait mermer lahit. (Tekeli, 2002.)



Fot. 17: Malatya Kırklar Mezarlığında bir mezar taşı. (Yavuz, 2019.)



Fot. 18: Elazığ Baskil Mezarlığı'ndan.



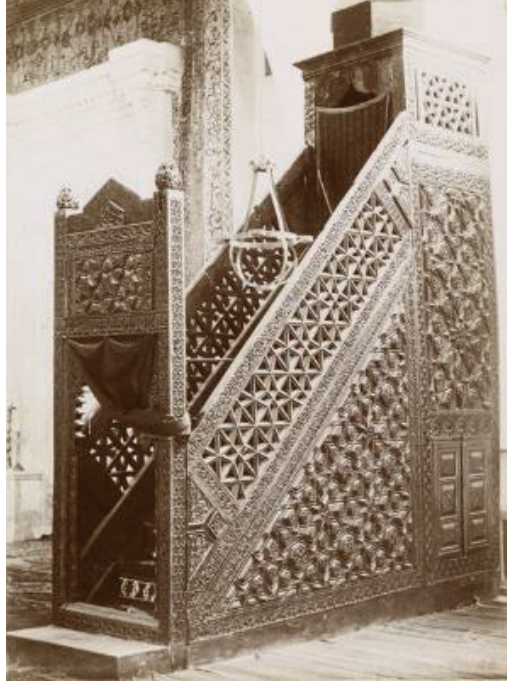
Fot. 19: Hatice Hanım'a ait Mezar Taşı, Tire Müzesi. (Ebiri, 2016.)



Fot. 20: Havva Kadın'a ait mermer mezar taşı, Isparta. (Gök, 2019)



Fot. 21: Mardin Saraçoğlu, Emine Hatun Mezar taşı. (Bodakçı, 2017.)



Fot. 22: Konya Alaeddin Camii minberi. (<http://www.eskiturkiye.net/3658/alaaddin-camii-minberi-konya-garabed-solakian-fotografi-1890-lar>)



Fot. 23: Bursa Yıldırım Bayezid Camii mihrabı. (Kara, 2017.)

Fot. 24:
Eski Camii batı
cephedeki taçkapı.
(Karanfil, 2009.)



Fot. 25:
Gazi Mihal Camii
taçkapısı. (Karanfil,
2009.)

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

Sanat Tarihi Dergisi

ISSN 1300-5707

Cilt: XXIX, Sayı: 2 Ekim 2020

Ege University, Faculty of Letters

Journal of Art History

e-ISSN 2636-8064

Volume: XXIX, Issue: 2 October 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

TR DİZİN
ULAKBİM

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

TÜRK SANATINDA ÜÇ DİŞLİ BAŞLIĞA SAHİP ŞAMANLAR VE SAVAŞÇILAR



THE SHAMANS AND WARRIORS THAT HAVE TRICORN CROWNS IN TURKISH ART

J. Özlem OKTAY ÇEREZCİ*

Öz

Türk sanatında üç dişli başlığa sahip tasvirler oldukça erken dönemlerden itibaren yüzyıllar boyu rastlanmaktadır. Bu tasvirler söz konusu olduğunda ilk olarak Umay figürü akla gelmektedir. Bununla birlikte Türk sanatında üç dişli başlığa sahip pek çok şaman ve savaşçı tasviri bulunmaktadır. Daha çok şamanların törenlerde kullandıkları başlıklardaki böyle dişler, sadece boynuz gibi sert malzemelerden değil, yumuşak olarak kartal, baykuş gibi yırtıcı kuşların tüylerinden de meydana getirilmişlerdir. Konumuzla ilgili tasvirlerde de çoğunlukla bu tarz başlıkların yukarı doğru sivrileşen dişleri kartal gibi yırtıcı kuşların tüylerini andırmaktadır; tekrar hatırlatmak gerekirse bu tarz kuşların Şamanizm’de rolü büyüktür. Ayrıca üç dişli başlıklar yüksek statü göstergesi, asalet, hanedanlık ve askeri simge olarak karşımıza çıkar. Bunlara ek biçimde, görüşümüze göre, üç dişli başlık ya da taçlar merkeziyet ve evren sembolleri arasında önde gelen üç unsur yani gök-yer-su kavramı ile birlikte düşünülmelidir. Umay adıyla anılan örnekler haricinde tuttuğumuz Türk sanatında karşımıza çıkan üç dişli başlıklı figürleri “Şaman Tasvirleri ve Ritüelleri” ve “Savaşçı ve/veya Soylu Tasvirleri” ile ilişkili olarak iki ana grup altında incelemek mümkündür. Söz konusu çalışmamızda bu iki ana grup altında özellikle erken devir Türk sanatında karşımıza çıkan üç dişli başlıklı figürler gerek sembolizm gerekse ikonografi açısından tartışılacak ve değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: üç dişli başlık, savaşçı, şaman, Türk sanatı, sembolizm

Abstract

In Turkish art we can follow the human figures with the tricorn crowns for many centuries from the earliest periods which means that we can see these figures in Turkish Islamic art too. For the early period Turkish art all these representations at first may be defined as Umai. However, there are plenty of shaman and warrior depictions that have tricorn crowns. These tricorns which were mostly used by shamans, for their rituals, were not only produced from horns but also feathers of birds of prey such as eagles, etc. especially in Siberia, Tuva. So we sometimes come across with organic tricorn hats. And

** Dr. Öğretim Üyesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü. İstanbul.

ORCID ID: 0000-0002-5345-1935 ♦ E-mail: jale.ozlem.oktay@msgsu.edu.tr

mostly, these tricorn crown representations that tapering upwards, resemble these feathers of birds of prey. Again it is necessary to notice that these birds are very important at the shamanist rituals. Besides, because of its triangle form, these crowns can be related with “world tree” and “holy mountain”. In this concept we come across with the representations and compositions of tricorn crowns at statues, masks, metal work, rock paintings and etc.

The symbolism of these crowns are not limited with the subjects that we mentioned before. They also symbolise the high social and military status, nobility and dynasty etc. We see lots of ruler depictions who have tricorn crowns again in many centuries in Turkish art that extends especially from Gokturk and Khazar periods to Great and Anatolian Seljuks. In this points we have to focus that these crowns has a very large extention not only in geographical meaning but in period too and can be traced iconographically for Turkish art. With the Turkish Islamic art we started to see these figures at tiles, miniature paintings and reliefs besides other works that we noticed before.

Besides, in our view, these kind of crowns should be considered with sky-earth-water elements that are among the symbols of kosmos and centralism. So it is possible to examine these figures (women or men) that has tricorn crowns, except for the Umai representations, into two main groups such as “Shaman Representations and Rituals” and “Warriour and/or Noble Representations”. In our research, the iconography and symbolism of these figures that have tricorn crowns under these two main groups is going to be discussed and evaluated.

Keywords: *tricorn crown, warrior, shaman, Turkish art, symbolism*

Giriş

Erken devir Türk sanatında üç dişli başlığa sahip tasvirler oldukça erken dönemlerden itibaren yüzyıllar boyu rastlanmaktadır. Yani söz konusu tasvir gerek İslam öncesi gerekse Türk İslam sanatında karşımıza çıkmaktadır¹ ve Türk sanatında üç dişli başlıklara sahip tasvirler söz konusu olduğunda ilk olarak Umay figürü akla gelmektedir. Bununla birlikte üç dişli başlığa sahip pek çok şaman ve savaşçı tasviri de bulunmaktadır; Şamanist ritüellerde üç dişli başlıklı şamanlar Sibiry'a, Tuva'da vb. yerlerde oldukça fazla görülmektedir. Söz konusu dişler sadece boynuz² gibi sert malzemelerden değil, yumuşak olarak kartal, baykuş gibi yırtıcı kuşların tüylerinden de meydana getirilmişlerdir.³ Özellikle ritüellerde şamanın göğze doğru yolcuğunda ona yardımcı olan bu hayvana ait tüy, pençe gibi unsurlar şaman kıyafetlerinde çokça kullanılmıştır (*Görset: 1*).⁴ Buradan da anlaşılacağı üzere üç dişli başlıklar sadece Umay'a özgü değildir;⁵ bunlar Şaman başlıklarında veya maskelerindeki en önemli unsurlardan biridir. Türklerde tasvir sanatına da yansıyan böyle başlıkların çoğunlukla yukarı doğru sivrileşen dişleri kartal gibi yırtıcı kuşların tüylerini andırmaktadır ve az önce değindiğimiz üzere bu tarz kuşların Şamanizmde rolü büyüktür. Kızlasov özellikle üç dişli başlığa sahip taş heykelleri Tanrı simgesi ile özdeşleştirmektedir.⁶

Ayrıca üç dişli başlıklar yüksek statü göstergesi, asalet, hanedanlık ve askeri simge olarak da karşımıza çıkar.⁷ Bunlara ek biçimde, görüşümüze göre, üç dişli başlık ya da taşlar merkezîyet ve evren sembolleri arasında önde gelen üç unsur yani gök-yer-su kavramı ile birlikte düşünülmelidir. Şöyle ki gök-yer-su unsurlarının bir noktada yani başlıkta toplanması onu taşıyan kişinin gücünün, kudretinin ve kutsallığının ne derece büyük olduğunu gözler önüne serer.

Umay⁸ adıyla anılan örnekler haricinde tuttuğumuz Türk sanatında karşımıza çıkan üç dişli başlıklı figürleri “Şaman Tasvirleri ve Ritüelleri” ve “Savaşçı ve/veya Soylular” ile ilişkili olarak iki ana başlık altında incelemek mümkündür. Konumuzu sınırlandırmak bakımından İslam öncesi Türk sanatından örnekler daha çok değinilmiştir.

Üç Dişli Başlıklı Şaman Tasvirleri ve Ritüelleri

Üç dişli başlıklar erken devir Türklerinin inanç sistemi kapsamında Umay dışında şaman başlıklarıyla ilişkilendirilebilmektedir.⁹ Yer-gök-su kavramı olan üç ana

1 Yılmaz, 2019, 395.

2 Bu nedenden dolayı yabancı kaynaklar üç dişli “boynuz”, “ışın” vb. kelimelerle ifade etmişlerdir; Yılmaz, 2008, 541.

3 Ahinjanov, 1978, s. 73.

4 Gürçan, 2018, 180-182.

5 Yılmaz, 2009, 459.

6 Kızlasov, 1998, 47; Klyaştorıny, 1977, 122.

7 Samaşev, 2013b, 35.

8 Çoruhlu, 2002, 39-44.

9 Akişev ve Akişev, 1980, 22.

unsur ile birlikte ele alındığında üç dişli başlıklar evren, hakimiyet, sonsuzluk, soyluluk sembolizmi ve bunlara paralel biçimde şamanist ritüellerde şaman başlıklarında karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca bilindiği üzere üçgen form bazen “Kutsal Dağ”a, bazen de dünya ya da hayat ağacına işaret etmektedir. Başka bir deyişle, erken devir Türk sanatındaki tasvirlerin pek çoğunun belge niteliği taşıdığını belirtecek olursak, şaman törenlerinde kullanılan böyle başlıkların heykel, resim vb. eserlere yansımaları kaçınılmazdır.

Üç dişli başlığa sahip tasvirlerin bulunduğu en ünlü yer, muhtemelen, Kudırge Kayası’dır. Buradaki tasvirde (*Görsel 2*) dikkatimizi ilk çeken, sahnenin önünde bulunan ve Tengri’yi sembolize ettiği düşünülen mask ve diğer taraftaki üç dişli tacı ile “Umay”dır.¹⁰ Kompozisyonun neyi ifade ettiği araştırmacılar arasında çeşitli yorumlara yol açmıştır. Sahne ile ilgili bir kaç yorum yapılabilir. Bunlardan biri burada “kut alma”nın işlendiğidir; sahnenin sol tarafında, Umay’ın tam karşısında diz çökmüş, atın dizgininden tutan ve çok net seçilemeyen üç dişli taca sahip figürün varlığı konumuz açısından önemlidir (*Görsel 2.3*).¹¹ Bu sahneyi çok detaylı tanıtmayacağız ancak kısaca belirtebiliriz ki sahnenin sağ ve sol tarafında figürlerin karşılıklı yerleştirilmiş olması tesadüf değildir. Başka bir deyişle, öndeki maskı saymazsak, sağda manevi solda ise maddi taraf anlatılmak istenmiştir. Yani dizleri üzerine çökmüş üç dişli başlığa sahip kişi, belki de, Umay’ın dünyada vücut bulduğu ya da Umay’dan kut aldığı liderdir.

Diğer yorum Dlujnevskeya ve Kızlasov’dan edinilmektedir. Araştırmacılar burada bir Şaman töreninin düzenlendiğinden bahsetmektedir.¹² Ölen bir çocuk (sağ taraftaki geri plandaki) için yapılan törenin anlatıldığı sahnede sol taraftaki diz çökmüş ve üç dişli başlığa sahip figürün şaman olduğu üzerinde durulmuştur. Ayrıca Çoruhlu, sağdaki figürü kadın olarak nitelendirmekte ve onun Umay’dan sudur eden ikinci derecede bir tanrıça olduğunu belirtmektedir.¹³ Bize göre bu iki görüş biraz daha öne çıkmaktadır ve ileride değineceğimiz çeşitli şaman tasvirleri ile benzer özellikler göstermektedir.

Bilindiği üzere üç dişli başlıklara sahip heykellere en çok Göktürk Devri’nde rastlanmaktadır. Kırgızistan’dan böyle başlıklara sahip üç heykel (*Görsel 3.1-3*) örneği ilk bakışta yine Umay¹⁴ olarak anılsa da detayda şamanla ilişkilendirilebilecek özelliklere sahiptir. Her üç heykelin de boynuna yakın göğüs kısımlarında eşkenar dörtgen bir pandantif yer almaktadır. Benzeri pandantif ilerde bahsedeceğimiz Yukarı Ob’da ele geçen tabak üzerindeki figürlerde de görülmektedir (*Görsel 5.2*). Ayrıca Ermolenko bu şekli amulet olarak isimlendirmiştir ve bu tarz pandantiflerin Tanrı Dağları, Doğu, Güney ve Merkezi Kazakistan topraklarında olmak üzere toplam yedi heykelde görüldüğünden bahsetmiştir.¹⁵ Anlaşılacağı üzere söz konusu pandantif çok tercih edilen bir şekil değildir;

10 Klyaştorını, 1977, 133.

11 Surazakov, 1994, 49.

12 Dlujnevskeya, 1974, 232.

13 Çoruhlu, 2000, 100.

14 Hudyakov, 2010, 94-97.

15 Ermolenko, 2004, 28.

bu da pandantifin belli bir kesim tarafından kullanıldığını ve büyük ihtimalle şamanlara özgü bir takı olduğunu akla getirmektedir. Bununla birlikte şamanlar ve ritüelleri Umay'dan bağımsız değildir. Şamanların ateşe sunu yaparken ve çocukların çoğalması ile ilgili ritüellerinde Umay'ın adı geçmektedir.¹⁶ Bu örneklerle ilişkili olarak Tyumen Müzesi'nde, Kimak-Kıpçakların varlık gösterdiği bölgeden ele geçirilmiş üç dişli başlıklı bir kadın heykelciği bulunmaktadır (*Görsel 3.4*). Elinde kap bulunan bu heykelin, yoruma açık olmakla birlikte, ritüel ya da dinî amaçlı olduğunu söylemek mümkündür; Kuman-Kıpçaklarda şaman geleneklerinin köklü bir şekilde görülmesi ve ritüeller sırasında kap içindeki sıvının sunusunun yapılması gibi detaylar bahsedilen yorumları akla getirmektedir.¹⁷

Üç dişli başlığa sahip şaman tasvirleri yukarıdaki örneklerle sınırlı değildir. Tallinn Müzesi'nden bir grup mask, üç dişli başlıklı şamanları ifade etmektedir (*Görsel 4.1-2*). Bunların pek çoğu Bronz Devri'ne aittir. Ayrıca bu masklara çok benzer diğer bir örnek de Kazakistan topraklarından ele geçmiştir (*Görsel 4.3*).¹⁸ Pişmiş topraktan yapılmış maskenin göz ve ağız kısımları boş bırakılmıştır, başında ise diş şeklinde üç çıkıntı vardır. Bu noktada değinmek gerekir ki güneş ışınlarını andıran "anten"lere sahip fantastik figürler Okunyev Dönemi'nde özellikle taş heykellerde tasvir edilmekteydi.¹⁹

Sözü edilen müzedeki örneklerin benzerlerine nispeten biraz daha geç dönemde de rastlanmaktadır.²⁰ Doğu Avrupa'da, Hazarların ve Volga Bulgarlarının varlık gösterdiği topraklarda bir grup gümüş eser üzerinde ritüel yapan askerler ya da şamanların tasvirinde üç dişli başlıkların ele alınışlarındaki üslup birbirlerine oldukça yakındır.²¹ Bulunduğu koleksiyondan dolayı "Soltikov Tabağı" (P. D. Soltikov Koleksiyonu) olarak isimlendirilen bu gruptan bir eserin arka kısmındaki kompozisyonda merkezde, ayakta durur vaziyette kollarını yukarıya doğru kaldırmış ellerinde eğri kılıç tutan üç dişli başlığı ile şaman ya da savaşçılar cepheden gösterilmiştir (*Görsel 5.1*).²² Söz konusu eser, kompozisyon olarak Kotsk şehrinde ele geçen Hazar Dönemi gümüş tabağı üzerindeki tasvire benzerliğinden ötürü aynı döneme ait olarak kabul edilebilir (*Görsel 5.2*). Burada da bir önceki örneğe yakın bir kompozisyon işlenmiştir; merkezde, ayakta durur vaziyette kollarını yukarıya doğru kaldırmış ellerinde eğri kılıç tutan üç dişli başlığı ile savaşçı görünümü şaman cepheden gösterilmiştir.²³ Ancak bu sefer, merkezdeki figürün etrafında da kendisine benzer daha küçük şekilde ele alınmış figürler yer almaktadır.

16 Potapov, 1973, 268.

17 Ahinjanov, 1978, 79.

18 Samaşev, 2013a, 224.

19 Ayrıntılı bilgi için bk. Domozhakov, 2019.

20 Ajinjanov, 1978, 70-71.

21 Bizans Dönemi'ne ait bu kâseler üzerinde söz konusu döneme ait tasvirler üzerine üç dişli başlığa sahip şamanlar eklenmiştir. Detaylı bilgi için bk. Althaus ve Sutcliffe (ed.), 2006; Gemuev, Sagaliev ve Solov'ev, 1989, 98.

22 Spitsyn, 1906, 46.

23 Oktay Çerezci, 2019, 254.

Yakın coğrafyada neredeyse aynı tasviri tekrarlayan başka örnekler de mevcuttur. Sludka'dan Hazar Dönemi'ne işaret eden iki örnekteki figür de (Perm, Yukarı Ural) gümüş bir tabak parçası üzerinde eğri kılıcını yukarı kaldırmış, dizlerini ve dirseklerini hafif kıvrımış vaziyettedir (*Görsel 5.3-4*).²⁴ Bunların da şamanist bir ritüelde dolayısıyla şaman ya da şamanla ilişkili olduklarını belirtmek mümkündür. Bu gruba ek olarak Tobolsk Müzesi'nden bir kemer pulunu (*Görsel 5.5*) da eklemek gerekmektedir; bu eser de Yukarı Ob'da ele geçmiştir. Bahsettiğimiz gruptaki tüm erkek figürlerinin yüzlerinde ifade olmaması ve yüzlerinin birbirine benzemesi hepsinin aynı şekilde maske taktıklarını düşündürmektedir.²⁵ Ayrıca yine hepsinin ayakları çıplaktır.

Ellerinde eğri kılıçlarını kaldırıp dans eden çıplak ayaklı bu figürlerin bir şamanist ritüelde olduklarının kanıtı Movses Kagankatvatsi'nin Türk topluluklarından Sabirler ile ilgili 7. yüzyılın 80'lerine ait notlarından günümüze ulaşmıştır: “*suya ve ateşe kurban getirdiler (sunu yaptılar) ... ve hepsi silahlarını kaldırıp ayakları çıplak bir şekilde dans etti...*”²⁶. Görüldüğü üzere bu ifade ile yukarıda bahsettiğimiz tasvirler örtüşmektedir. Söz konusu savın diğer bir desteği Yenisey'de bulunmaktadır; Bronz Devri'ne ait Yenisey Nehri civarından bir takım kaya resimlerinde bu ritüelin dolayısıyla kollarını dirsekten kırıp yukarı kaldırmış ve üç dişli başlıklı şaman tasvirlerine rastlanmaktadır (*Görsel 5.6-7*).²⁷

Değindiğimiz grupta gösterilen figürlerdeki üç dişli başlıklar ile Son Göl (Kırgızistan) yakınındaki bir taş heykel (*Görsel 5.8*) arasında, başlıklar dışında da benzer noktalar dikkat çekmektedir; Kemer pulunda yer alan figürlerin kemerleri dikine dikdörtgen pullardan oluşmaktadır (*Görsel 5.5*) ki buna çok yakın bir düzenleme sözünü ettiğimiz heykelin yaka kısmında görülmektedir. Bu kemer pulundaki üç figürün yanakları ters “C” ile belirginleştirilmiştir, benzeri detay sözünü ettiğimiz heykelde de yer almaktadır.²⁸ Ayrıca başka karşılaştırma örnekleri yine üç dişli başlığa sahip Yedisu'dan (*Görsel 5.9*) ve Jaysan'dan (*Görsel 5.10*) taş heykellerde de bulunmaktadır.²⁹ Değindiğimiz benzer özelliklerin, coğrafi alanların birbirine olan uzaklığına rağmen bulunması birbirleri arasındaki semantik bağın ne kadar güçlü olduğunu göstermektedir.

Türk İslam sanatında bu anlam altında üç dişli başlıklara baktığımızda başlıkların manevi yönünün az da olsa sürdüğü izlenmektedir. Örneğin, Konya Kalesi'nden gelen ve İnce Minareli Medrese Müzesi'nde bulunan erkek melek kabartmasında (*Görsel 6.1*) ya da Türk İslam minyatürlerinde görülen bir takım melek (*Görsel 6.2*) ve burak tasvirlerinde böyle başlıklar yer almaktadır.

24 Bogomolov, 1989, 90.

25 Solov'ev, 1987, 63-64.

26 Ahinjanov, 1978, 73-74.

27 Hoppál, 2013, 10; Hoppál, 2012, 67.

28 Bu yorum heykelleri çizen araştırmacıların uygulamalarına istinâden yapılmıştır.

29 Yılmaz, 2009, 457-468.

Üç Dişli Başlıklı Savaşçı Ve/Veya Soylular

Erken devir Türk sanatında şaman tasvirlerinin yanı sıra üç dişli başlıklara, savaşçı ve soylu figürlerinde rastlanmaktadır. Ancak bunlar zaman zaman şaman tasvirleri ve ritüelleri ile birlikte düşünülmesi gereken noktalar taşımaktadır. Örneğin, Biçikti Bom'dan bir sahne yorumuna açıktır. Sahnede toplamda altı figür yer almaktadır ve bunlardan üç tanesi üç dişli başlığa sahiptir. Yine bunlardan iki tanesi üç tekerlekli muhtemelen bir at arabası üzerinde ayakta durur ve oklarını yaylarına germiş vaziyettedirler. Aynı gruptan üçüncü figür ayakta durmaktadır (*Görsel 7*). Kompozisyona genel olarak baktığımızda bunların ilk başta savaş ve/veya av ya da bunlar için pratik sahnelerini ifade ettiği görülmektedir. Ancak buradaki başlıkları yukarıda değindiğimiz Kudırge'den ve Yukarı Ob'dan örneklerle kıyasladığımızda kompozisyonu şamanist bir ritüelle bağlantılı olarak avın ya da savaşın iyi geçmesini temenni eden bir sahne şeklinde görebiliriz.

Bayan Jürek Dağı'nda Göktürk Dönemi'ne ait bir süvari, gerek üç dişli başlığı gerekse üç dişli flamalı mızrağı ile dikkat çekmektedir (*Görsel 8.1*). Bayan Jürek Dağı'nda üç dişli mızrağa sahip bir kaç savaşçı figürünün (*Görsel 8.2*) daha yer alması bu tip mızrakların belli bir bölgeye özgü olduğuna işaret eder. Ayrıca mızrak gibi saldırı silahında "üç diş" in tasviri onun savaşçı, mücadeleci ve kazanma arzusu ile ilişkili yönünü vurgular. Bu yönden baktığımızda üç dişli başlıkların savaşçılar ve soyluların kullandığı bir aksesuar olması belli bir düzen dahilinde görülmektedir. Kazakistan'dan bir örnek üç dişli başlıkları ile konumuz açısından ele alınmıştır (*Görsel 9*). Böyle heykellere benzer biçimde Göktürk Dönemi (?) pişmiş toprak figürlerinde yine üç dişli başlıklı erkek tasvirleri görülmektedir. Genelde kaftan giymiş bu savaşçıların ayaklarında dize kadar çizme bulunmaktadır. Bunların da üç dişli başlıkları vardır ve sol elleri ile bellerinde asılı olan kılıçlarını tutmaktadırlar (*Görsel 10.1*).³⁰ Söz konusu figürinlerin bronz olan benzerine Türk İslam sanatında 12-13. yüzyılda dâhi rastlanmaktadır (*Görsel 10.2*).³¹ Aynı şekilde başlığa sahip figürin, ayakta durur vaziyettedir ve kaftan giymiştir, kaftanın üzerinde çapraz şeklinde bir kemer ya da kuşak görülmektedir. Ellerini karın hizasında birleştirmiş, muhtemelen iki eli arasında Göktürk Dönemi'ndekiler gibi bir nesne tutmaktadır. Yine aynı dönemden yani 12-13. yüzyıla ait İran'dan bronz bir figürin, ayakta durur vaziyette bir önceki ile aynı pozda, üç dişli başlığı ile karşımıza çıkmaktadır (*Görsel 10.3*).³²

Yukarıda da değinildiği üzere bu tarz başlıklara sahip tüm tasvirleri sadece Umay ile ilişkilendirmek doğru değildir. Taş heykellerin ölen kişinin kendisini de temsil ettiğini ve üç dişli başlıkların hükümdarlık, soyluluk sembollerini düşünecek olursak böyle heykellerin ve figürinlerin savaşçı ya da hükümdar vb. ni ifade ettiklerini söyleyebiliriz.

Hükümdarlık ve soylulukla ilgili en güzel örnekler arasında sikkeler de gelmektedir. Taşkent yakınlarındaki Hanabad şehrinde bulunan ve 8. yüzyıla tarihlendirilen

30 Kabanov, 1981, 99; Bernştam, 1948, 63; Oktay, 2015, 22.

31 Fehervari, 1976, no. 119.

32 Korol', 2008, 80, tabl. 6. 5, 7.

bir Türk-Soğd³³ sikkесinin ön yüzünde hükümdar ve karısı tasvir edilmiştir (*Görsel 11.1*).³⁴ Hükümdarın karısının başlığı ya da tacı üç dişlidir; sikkенin diğer yüzünde tamga ve Soğd yazısı ile bir kitabe yer alır. Söz konusu başlık günümüzde Ermitaj Müzesi'nde korunan gümüş bir tabak (Soğd Dönemi olarak tarihlendirilmiştir) (*Görsel 11.2*) üzerindeki savaşıya ait tolgaya benzerliği ile dikkat çekmektedir. Bu hususla ilgili iki varsayım düşünülmektedir. Birincisi, sikkенin Türk sanatı etkisinde Soğd'da üretildiği; ikincisi, sikkенin Çaç'da, bahsedilen gümüş tabak üzerindeki sahneyi bilen, yerel bir usta tarafından yapıldığıdır.³⁵

Göktürk Dönemi'nde oldukça fazla kullanılan üç dişli taca sahip tasvirler duvar resimlerinde de varlık göstermiştir. Güneydoğu Kazakistan'daki, 8. yüzyıla ait olarak kabul edilen ve 12. yüzyıla kadar kullanılmış olan Kulan Şehri Kalesi, oda no.1 güneybatı duvarda yer alan çizimlerden birindeki sahnede, hükümdarın eşi olduğu düşünülen üç dişli başlığı ile bir kadın tasviri yer almaktadır (*Görsel 11.3*).³⁶ Bu şekildeki kadın başlıklarının Özbekistan, Çaç'da ele geçen sikkelerdekilerle benzerlikleri ortadadır (*Görsel 11.6*).³⁷ Ayrıca Uygur Dönemi'ne ait Hoço'dan bir Uygur beyinin üç dişli başlıkla tasvir edilmesi, söz konusu taçların ya da başlıkların asalet, statü sembolü olarak sayılması için başka bir kanıttır (*Görsel 11.4*).

Doğu Avrupa Türk sanatındaki örnekleri de çalışmamıza eklediğimizde çalışma alanının ne kadar geniş olduğu anlaşılacaktır. Hazar Dönemi'ne ait bir tabağın(?)³⁸ (*Görsel 11.5*) merkezinde tasvir edilmiş atlı bir erkek figürü bir yandan üç dişli tacı diğer yandan sağ elinde yırtıcı kuş tutması ile Türk sanatında önemli bir ikonografiyi göstermektedir.³⁹ Kaftan giymiş bu figür muhtemelen bir soyludur. Başlık, yanlarda üçgen, ortada yarım daire şeklinde üç dişlidir ve ortadaki dişin merkezinde palmet yer alır. Tüm bu örneklerle baktığımızda önemli detaya yani üç dişli başlığın kadın veya erkek farketmeksizin soylular ya da hükümdarlar için özel olduğuna işaret etmek gerekmektedir.

Bu görüşü destekler nitelikte Selçuklu Dönemi'ne ait pek çok eserde, ilgili özellik karşımıza çıkar. Örneğin çini (*Görsel 12*)⁴⁰ ve keramik sanatında karşı karşıya geldiğimiz üç dişli başlığa sahip, bağdaş kurmuş oturan hükümdar tasvirleri böyle başlıkların soyluluk ve asaletle ilgili yönlerini bir kez daha vurgulamaktadır. Ayrıca bu noktada belirtmek gerekir ki, Türk sanatı için bağdaş kurmuş oturan figürler hükümdarlık ve asalet anlamında oldukça sık kullanılan bir ikonografik motiftir.⁴¹

33 Ajinjanov, 1978, 67.

34 Gulyamov (ed.), 1976, 26, ris. 9.

35 Göktürk sikkeleri ile ilgili detaylı bilgi için Babayar, 2007; Gulyamov (ed.), 1976, 27.

36 Akılbek, Smagulov ve Yatsenko, 2017, 67, 78.

37 Babayar ve Kubamin, 2012, 212, tabl.II, tip IV, 4.

38 Rudenko, 2016, 69.

39 Esin, 1976, s. 411-452.

40 Arık, 2000, 135.

41 Esin, 1970, 231-242; İndirkaş, 2002, 32.

Sonuç

Üç dişli başlıklar yukarıdaki heykel, figürin, madeni vb. eserlerdeki örneklerde görüldüğü üzere sadece Umay ile ilişkilendirilmemelidir. Bu tarz başlıklar gerek savaşçı gerekse şamanların tasvirlerinde karşımıza çıkmaktadır. Şamanlarla ilgili tasvirlerle bağlantılı olarak Türklerde oldukça önemli bir köke sahip üç unsurun yani gök-yer-su kavramının başka bir deyişle evren, merkezîyet ve sonsuzluk anlayışının bulunduğunu belirtebiliriz. Bu anlayışın yani manevi yönün bir takım değişikliklere uğramakla birlikte Türk İslam sanatında da devam ettiği görülmektedir. Örneğin, Konya'dan taş kabartma üzerinde kanatlı bir melek üç dişli taca sahiptir. Söz konusu tasvir burada koruyuculuk özelliği taşımaktadır.

Erken devir Türk sanatında şaman tasvirlerinin yanı sıra üç dişli başlıklara, savaşçı ve soylu figürlerinde de rastlanmaktadır. Ancak bunlar zaman zaman şaman tasvirleri ve ritüelleri ile birlikte düşünülmesi gereken noktalar taşımaktadır. Tüm bu örneklerle baktığımızda Orta ve İç Asya'dan Doğu Avrupa'ya (*Harita 1*) Türk sanatında üç dişli başlığın kadın veya erkek farketmeksizin (Umay dışında) şamanlar, soylular ya da hükümdarlar için özel olduğuna işaret etmek gerekmektedir.

KAYNAKÇA

- Ahinjanov, M. (1978). Ob Etničeskoj Prinadlejnosti Kamennih İzvayaniy v “Tröhrogih” Golovnih Uborah iz Semireçya. *Arheologičeskie Pamyatniki Kazahstana, Alma-Ata.* 65-79.
- Akişev, K. A. ve Akişev, A. K. (1980). Proishojdenie i Semantika Issıkskogo Golovnogo Ubora. *Arheologičeskie İssledovaniya Drevnego i Srednevekovogo Kazahstana, Alma-Ata.* 14-31.
- Akılbek, S. Sh., Smagulov, E. A. ve Yatsenko, S. A. (2017). Décor of the Eighth Century Turkic Rulers’s Residence in the Citadel of Kulan Town. *The Silk Road* (15). 65-82.
- Althaus, F. ve Sutcliffe, M. (ed.). (2006). *The Road to Byzantium Luxury Arts of Antiquity.* London: Fontanka Publishers.
- And, M. (1998). *Minyatürlerle Osmanlı-İslâm Mitologyası.* İstanbul : Akbank Kültür ve Sanat Müdürlüğü.
- Arık, R. (2000). *Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Babayar, G. ve Kubamin, A. (2012). Zаметки о Ранних Монетах Западнo-Туркского Кaганата из Чагского Оазиса. *Туркское Наследие Евразии VI-VIII. vv.* Almatı.
- Babayar, G. (2007). *Köktürk Kağanlığı Sikkeleri Kataloğu.* Ankara: TİKA Yayınları.
- Bernştam, A. N. (1948). İzobrajenie Sogdiytsa v Koroplastike Çuyskoy Dolini. *Kratkie Soobşeniya o Dokladah i Polevıh İssledovaniyah İnstıtuta İstorii Material’nyı Kul’turı* (XIX). 61-65.
- Bogomolov, G. İ. (1989). Alamendinskiy Osuarii. İssledovaniya po Arheologii Kırgızstana. 86-95.
- Çoruhlu, Y. (2002). *Türk Mitolojisinin Anahatları.* İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Çoruhlu, Y. (2000). Göktürk Sanatında Dini Nitelikli Heykeller ve Tasvirler, *TDAY Belleten* (48). 95-146.
- Dlujnevskaya, G. V. (1974). Eşe Raz o “Kudırginskım Valune” (K Voprosu ob İkonografii Umay u Drevnih Tyurkov). *Tyurkoloğičeskiy Sbornik.* Moskva. 230-237.
- Domozhakov, A. (2019). *Hakas Milli Bölge Etnografyası Müzesi’ndeki Okunıyev Dönemi Taş Heykelleri.* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Ermolenko, L. N. (2004). *Srednevekovie Kamennie İzvayaniya Kazahstanskıh Stepey.* Novosibirsk: İzd. İnstıtuta Arheologii i Etnografii SO RAN.

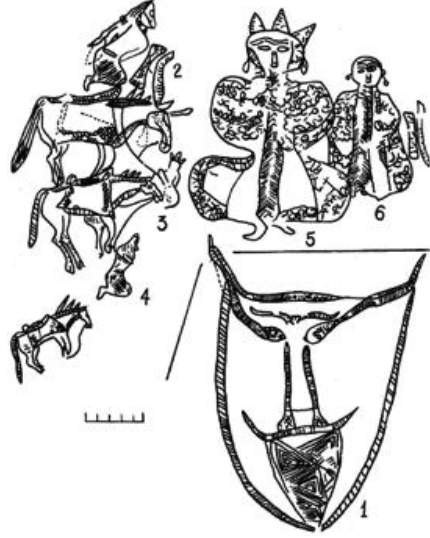
- Esin, E. (1970). Bağdaş ve Çökmek, Türk Töresinde İki Oturuş Şeklinin Kadim İkonografisi, *Sanat Tarihi Yıllığı* (S.3). 231-242.
- Esin, E. (1976). “Kuşçı” Türk Sanatında Atlı Doğancı İkonografisi Hakkında. *Sanat Tarihi Yıllığı* (VI). 1974-1975. 411-452.
- Fehervari, G. (1976). *Islamic Metalwork of the Eighth to the Fifteenth Century in the Keir Collection*. London: London Faber and Faber Limited.
- Gemuev, İ. N., Sagaliev, A. M. ve Solov’ev, A. İ. (1989). *Legendi i Bili Taejnogo Kraya*. Novosibirsk: Nauka.
- Gulyamov, Ya. G. (red.). (1976), *Drevnosti Taşkenta*. Taşkent: İzd. “FAN” Uzbekskoy SSR.
- Gürcan K. (2018). *Kutsal Şaman Elbiseleri*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Hoppál, M. (2012). *Avrasya’da Şamanlar*. (Çev. B. Bayram vd.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hoppál, M. (2013). *Shaman and Symbols Prehistory of Semiotics in Rock Art*. Budapest: International Society for Shamanistic Research.
- Hudyakov Yu. ve Tabaldiev, K. (2009). *Drevnie Tyurki na Tyan Şane*, Novosibirsk: İzd. İnstituta Arheologii i Etnografii SO RAN.
- Hudyakov, Yu. S. (2010). Ob İzobrajenii Bojestv Drevnetyurkskogo Panteona na Pamyatnikah İskusstva Nomadov Yujnoy Sibiri i Tsentral’noy Azii Epohi Rannego Srednevekov’ya. *Drevnosti Sibiri i Tsentral’noy Azii* (No.3). (15). 92-103.
- İbekeyeva, S. (2015). *Göktürk Devri Kaya Resimleri*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.
- İndirkaş, Z. (2002). *Türklerde Hükümdar Tacı Geleneği*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Kabanov, S. K. (1981). *Kul’tura Sel’skih Poseleniy Yujnogo Sogda, III-VI. vv.* Taşkent.
- Kızlasov, İ. L. (1998). İzobrajeniyе Tengri i Umay na Sulekskoy Pisanitse. *EO. – M.* (4). 39-53.
- Kızlasov, L. R. (1949). K İstorii Şamanskih Verovaniy na Altae, Kratkie Soobşeniya İnstituta İstorii Material’noy Kul’turi (XXIX). 48-54.
- Klyaştomiy, S. G. (1977). Mifologičeskie Syujeti v Drevnetyurkskih Pamyatnikah. *Tyurkologičeskiy Sbornik*. 117-138.
- Korol’, G. G. (2008). İskusstvo Srednevekov’ Kočevnikov Evrazii. Moskva-Kemerovo.
- Oktay Çerezci, J. Ö. (2019). Hazar Dönemi Sanatında Şamanizm İzleri. *Bozkırın Oğlu Ahmet Taşağıl’a Armağan*. (ed. Tuğba Eray Biber). İstanbul: Yeditepe Yayınevi. 249-264.

- Oktay, J. Ö. (2015). Göktürk Devri Pişmiş Toprak Figürinleri. *I. Uluslararası Avrasya Türk Sanatları Kongresi, Bildiriler, 21-24 Kasım 2012.* (19-34). İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları.
- Petruhin, V. Ya. (2017). *Rus 'v IX-X Vekah. Ot Prizvaniya Varyagov do Vibora Veri.* Moskva: İzd. Dom NEOLİT.
- Potapov, L. P. (1973). Umay – Bojestvo Drevnih Tyurkov v Svete Etnografiçeskih Dannih. *Tyurkologiçeskiy Sbornik.* 1972. Moskva: Nauka. 265-286.
- Rudenko K. A. (2016). Redkie Nahodki Epohi Hazarskogo Kaganata (Zametki o Hazarsko-Vengerskom İskusstve). *Teoriya i Praktika Arheologiçeskih İssledovaniy* (No.3) (15). Barnaul. 63-82.
- Samaşev, Z. (2013a). İstoriya İzobrazitel'nogo İskusstva Kazahstana Drevnost'ı Srednevekov'e. Astana: Elnur.
- Samaşev, Z. (2013b). *Old Turkic Graphics,* Astana: Prosper Print.
- Serikov, Yu. B. vd. (2009). Şaytanskaya Ozero II: Novie Syujeti v İzuçenii Bronzovogo Veka Urala, Arheologiya, Etnografiya i Antropologiya Evrazii, No.2, 67-78.
- Smirnov, Ya. İ. (1957). *Novaya Nahodka Vostoçnoe Serebra v Priral'e,* Moskva: İzd. "Sovetskaya Rossiya".
- Solov'ev, A. İ. (1987). *Vooennogo Delo Korennogo Naseleniya Zapadnoy Sibiri.* Novosibirsk: İzd. "Nauka" Sibirskoe Otdelenie.
- Spitsyn, A. A. (1906). *Şamanskiye İzobrajeniya-Zapiski Otdeleniya Russkoy i Slavyanskoy Arheologii.* Sank-Peterburg: RAO.
- Surazakov, A. S. (1994). K Semantike İzobrajeniy na Kudırginskıy Valune. *Etnokul'turnie Protsessi v Yujnoy i Tsentral'noy Azii v I-II Tısayaçetlii N. E.,* 44-55.
- Süslü, Ö. (1984). Figürlü Bir Taş Üzerine Düşünceler, *Sanat Tarihi Dergisi.* 169-181.
- Yılmaz, A. (2008). Issık Göl'de bulunmuş Gök Türk Dönemine ait bir Kadın Heykeli". *Muhibbe Darga Armağanı,* İstanbul: Sadberg Hanım Müzesi Yayınları. 539-545.
- Yılmaz, A. (2009). Göktürk Heykelciliğinde Uman Ana Figürleri. *XI. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazı Sonuçları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu (17-19 Ekim 2007, İzmir).* İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi. 457-468.
- Yılmaz, A. (2019). Bilge Kağan'a Atfedilen Taç ve (Doğu) Gök Türklerin Budizm'e Yaklaşımı. *Art-Sanat (11) Ocak.* 393-414.

GÖRSELLER



◀ **Görsel 1:**
Tuva Şaman
başlığı.
(Gürcan, 2018,
180, Res. 46.)



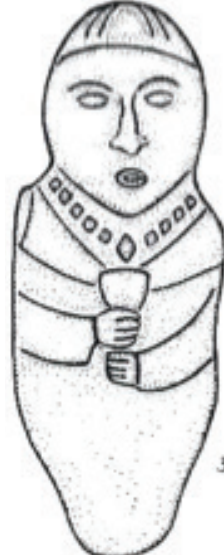
▶ **Görsel 2:**
Kudırge
Kayası,
(Surazakov,
1994, ris.1.)



Görsel 3.1: Kırgızistan taş
heykel. (Ahinjanov, 1978,
ris.5.1.)



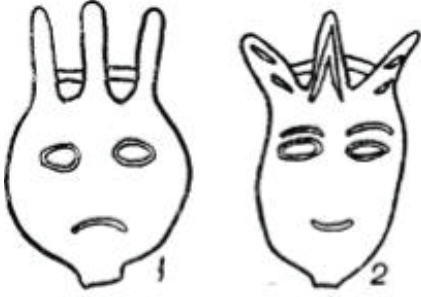
Görsel 3.2:
Kırgızistan taş
heykel. (Ahinjanov,
1978, ris.5.3.)



Görsel 3.3: Ak-
Tal'dan taş heykel.
(Hudyakov, 2010,
ris.1.3.)



Görsel 3.4: Tyumen
Müzesi'nden kadın
heykeli. (Ahinjanov,
1978, ris.4.3.)



Görsel 4.1-2: Tallin Müzesi'nen şaman maskları. (Ahinjanov, 1978, ris. 2.1-2.)



Görsel 4.3: Güneydoğu Kazakistan, Kuyruktobe'den keramik mask. (Samaşev, 2013b, ris.509.)



Görsel 5.1: Soltikov Tabağı (Smirnov, 1957, r.17.)



Görsel 5.2: Kotsk şehrinden yatay kulplu tas. (Petruhin, 2017, 344, r.52a.)



Görsel 5.3: Sludka'dan gümüş kase parçası. (Bogomolov, 1989, ris. V.3)



Görsel 5.4: Sludka'dan gümüş kase. (Bogomolov, 1989, ris. V.4.)



Görsel 5.5: Tobolsk Müzesi'nden kemer pulu. (Bogomolov, 1989, ris. V.5.)



◀ **Görsel 5.6:** Bronz Çağı'na ait Mugul Sargol'dan kaya resmi. (Hoppál, 2012, 67.)



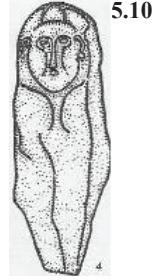
◀ **Görsel 5.7:** Şamanı ifade ettiği düşünülen üç dişli başlıklı figür. (Hoppál, 2013, 10.)



5.8

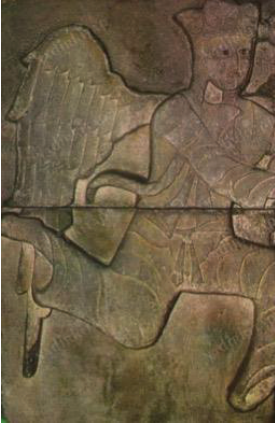


5.9



5.10

Görsel 5.8: Son Göl yakınlarından taş heykel. (Ahinjanov, 1978, ris.4.3.) **Görsel 5.9:** Balhaş, Yedisu'dan taş heykel. (Hudyakov-Tabaldiev, 2009, ris.114.5) **Görsel 5.10:** Jaysan'dan taş heykel, Yedisu. (Hudyakov-Tabaldiev, 2009, ris.114.4.)



◀ **Görsel 6.1:** Konya Kalesi'nden erkek melek. (Süslü, 1984, res.23b.)



▶ **Görsel 6.2:** K'Dünya neyin üzerinde duruyor?', Acâibü'l Mahlûkat, TSM A. 3632. (And, 1998, 83.)



◀ **Görsel 7:** Biçikti Bom (Altay)'dan üç dişli başlığa sahip savaşçılar. (Samaşev, 2013b, fig. 17.)



Görsel 8.1: Kazakistan, Bayan Jürek Dağı. (İbekeyeva, 2015, kat. no.58.)



Görsel 8.2: Kazakistan, Bayan Jürek Dağı, 8. yüzyıl, (İbekeyeva, 2015, kat. no.61.)



Görsel 9: Astana Müzesi'nden üç dişli başlıklı taş heykel. (Samaşev, 2013b, fig. 20.)



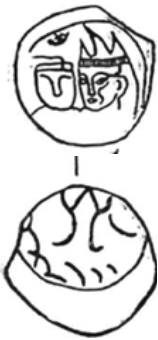
Görsel 10.1: Üç dişli başlıklı erkek figürinler. Şortepe, 5-6.yüzyıl. (Kabanov, 1981, fig.51.1-2.)



Görsel 10.2: Bronz figürin, İran, 12-13.yüzyıl. (Fehervari, 1976, no.119.)



Görsel 10.3: İran'dan 12-13. yüzyıl bronz figürin. (Korol', 2008, 264.)



Görsel 11.1: Taşkent'ten sikke. (Gulyamov, 1976, ris. 9.)



Görsel 11.2: Soğd gümüş kase. (Gemuev vd., 1989, 69.)



Görsel 11.3: Kulan şehri kalesinden üç dişli başlıklı kadın. (Serikov vd., 2009, 77, fig.17.2.)



Görsel 11.4: Hoço'dan Uyğur beyi (Samaşev, 2013b, fig.28.)



Görsel 11.5: Atlı tasvirli tabak. Hazar Dönemi. (Rudenko, 2016, ris. 6.)



Görsel 11.6: Taşkent'ten sikke. (Babayar-Kubamin, 2012, Tabl.II.)



Görsel 12: Beyşehir, Kubad Abad Büyük Saray, Anadolu Selçuklu, 13. yüzyıl. (Arık, 200, 135, r.183.)



Harita 1: Türk sanatında üç dişli başlıklı şaman ve savaşçı tasvirlerinin yayıldığı coğrafya. (Google Maps. Erişim: 28.04.2020.)

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

Sanat Tarihi Dergisi

ISSN 1300-5707

Cilt: XXIX, Sayı: 2 Ekim 2020

Ege University, Faculty of Letters

Journal of Art History

e-ISSN 2636-8064

Volume: XXIX, Issue: 2 October 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

TR DİZİN
ULAKBİM
TR DİZİN

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

SYNCHRONICITY, ABSTRACT SYMBOLISM AND THE USE OF VARIATIONS IN AYHAN MENTEŞ' VISUAL WORK*



EŞZAMANLILIK, SOYUT SEMBOLİZM VE AYHAN MENTEŞ'İN GÖRSEL ÇALIŞMASINDA VARYASYONLARIN KULLANIMI

Esra PLÜMER BARDAK**

Abstract

The paper offers a monographic account on Turkish Cypriot artist Ayhan Menteş' experimentation with abstraction, developed parallel to his ideas on creativity, which reinterprets and appropriates ancient and Anatolian symbols through contemporary techniques and compositions. Over 60 years, Menteş accumulated a range of mythologems, collected from ancient myths and symbols, which are cleverly integrated into a distinct form of abstract symbolism based on the notions of repetition, variation and synchronicity. Among the sea of repeated subjects and symbols, the symbol of the fish is highlighted as indicative of the close affinities between Menteş' life-long interest in and exploration of the unconscious and his visual artistic production. The concept of synchronicity as discoursed by Swiss psychiatrist Carl G. Jung, also defined as 'meaningful coincidences', frames the paper's theoretical approach. Taking up Jung's emphasis on the significance of the simultaneity of events that are not causally linked; themes of chance, and the power of creative thought, are considered integral to Menteş' approach to life and creative processes. Menteş' work also reveals the wider reception of abstraction during the artist's student years in Turkey and later life in Cyprus.

Keywords: *abstract symbolism, variation, synchronicity, Turkish Cypriot art, fish imagery*

Öz

Bu makale, Kıbrıslı Türk sanatçı Ayhan Menteş'in, çağdaş teknikler ve kompozisyonlar aracılığıyla eski ve Anadolu sembollerini yeniden yorumlayan ve uygulayan yaratıcılık fikirlerine paralel olarak geliştirilen soyutlama deneyleri üzerine monografik bir açıklama sunuyor. 60 yılı aşkın bir süredir Menteş, antik mit ve sembollerden toplanan, tekrarlama, varyasyon ve eşzamanlılık kavramlarına dayanan farklı bir soyut sembolizm biçimine akıllıca entegre edilmiş bir dizi mitolog birikmiştir. Tekrarlanan

* This paper was written based on research materials made available by the Visual Arts Archive at the Eastern Mediterranean University - Centre for Cyprus Studies (DAÜ-KAM) and with the support of the family of the artist. All reproductions that take place in this paper have been documented and provided by the Visual Arts Archive at DAÜ-KAM. The mentioned exhibition was unable to place due to a series of unfortunate events, including the death of the artist and the most recent New Covid-19 pandemic outbreak.

** Assist. Prof. Dr., Arkin University of Creative Arts and Design, Cyprus.
ORCID ID: 0000-0002-8842-1197 ♦ E-mail: esra.plumer@gmail.com

denekler ve semboller denizi arasında, balığın sembolü, Menteş'in yaşam boyu bilinçsiz ve onun görsel sanatsal üretimine olan ilgisi ile keşfi arasındaki yakın yakınlığın göstergesi olarak vurgulanır. 'Anlamalı tesadüfler' olarak da tanımlanan İsviçreli psikiyatrist Carl G. Jung tarafından keşfedildiği gibi eşzamanlılık kavramı, makalenin teorik yaklaşımını çerçevelemektedir. Jung'un nedensel olarak bağlantılı olmayan olayların eşzamanlılığının önemine vurgu yapmak; şans temaları ve yaratıcı düşüncenin gücü, Menteş'in yaşama ve yaratıcı süreçlere yaklaşımının ayrılmaz bir parçası olarak kabul edilir. Menteş'in çalışmaları, sanatçının Türkiye'deki öğrenci yıllarında ve Kıbrıs'ta daha sonraki daha geniş soyutlama alımını ortaya koyuyor.

***Anahtar Kelimeler:** Soyut sembolizm, varyasyon, eşzamanlılık, Kıbrıs Türk sanatı, balık imgesi*

Prelude: Meeting Ayhan Menteş

At the edge of the ghost town of Varosha is the humble home of Ayhan Menteş, a Turkish Cypriot artist known more for his widely exhibited colourful abstract paintings and less so for his ceramic and print works that he sold in the old city of Famagusta. I met Ayhan Menteş for the first and only time on January 14, 2016 to gain an impression of the artist and his work in preparation for a comprehensive exhibition of his visual work scheduled for the following year. Menteş had been expecting the visit and seemed pleased to receive company. I shook his hand, which he took gently and with a sense of appreciation. He was a frail eighty-one-year-old, packaged in layers of warm clothes and a wool woven hat. He had prepared mugs, a pot of water ready to boil, a box of filo pastry sweets and sliced apples, browned by the wait. There were a stack of books and ephemera that stood by his chair, prepared beforehand for show and to use where necessary during our conversation. As the early afternoon stretched into late evening, Menteş shared a series of stories that seamlessly conjured one another. These stories, told in spirited detail, felt as though they had been told many times before, though perhaps not in a while. The process of archiving and preparations for the exhibition was interrupted by Menteş' deteriorating health over the course of that year, leading up to and ultimately coming to a standstill with his death on August 22.

Menteş' narrative of personal and artistic development as told by the artist himself hinges on a number of milestones from his life that came to be through what can only be described as unpredictable, yet unexplainably seemingly connected events. After the first anniversary of Menteş' passing, I resumed my research and returned to the impressions I had jotted down during and after my visit in 2016. The current text reflects the culmination of my impressions of that day, the artist and later observations on his oeuvre which are read as a series of meaningful coincidences and events.

Introduction

Over the course of sixty years, Ayhan Menteş accumulated mythologems, collected from folk tales, ancient myths and symbols, frequently used in his visual works. Among the sea of repeated subject-matters and symbols, the symbol of the fish and other organic forms carry a special affinity to Menteş' lifelong interest in and exploration of the unconscious and the power of creative thought. Images of fish and aquatic life have featured in works of art for at least fourteen thousand years with early examples found in cave paintings by the Cro-Magnon people, and the tomb frescoes by ancient Egyptians. Relics of known fish images were also common among ancient civilisations around the world, and accordingly the context of their use were changed with and have been adapted to different cultural beliefs and time periods. Thus, we are able to encounter a range of images of fish and aquatic creatures as spiritual and religious symbols, superstitious totems, realistic depictions of natural habitats as well as modern investigations into the subjective life of the individual human subject. Following increased trade, industrialisation and the establishment of new public spaces such as museums and aquariums across Europe during the nineteenth century, modern artists embraced ancient motifs and symbols. The image of the fish and similar forms, consistently found in antecedent examples became a metaphor for the creative process itself in the following century, its variations being investigated in light of the modern notions of the unconscious and subconscious as fundamental to the artistic process.

The following text narrates Ayhan Menteş' artistic journey through a series of unrelated yet meaningful events, tracing recurring motifs and symbols like the image of the fish as important creative tools for his development of the variations technique which consequently led to his particular style of abstract symbolism that later became a staple characteristic of his painterly works. The text glimpses into Menteş' artistic processes, his wider interests and ambitions by means of primary resources, namely his unpublished autobiographical memoir that guide a close reading to take place of his visual works.

The concept of synchronicity as discussed by Swiss psychiatrist Carl G. Jung frames the paper's theoretical approach. Jung defined synchronicity as 'meaningful coincidences': events that occur with no causal relationship yet that are meaningfully related, a discovery which came to his realisation by means of the recurring theme of the fish within the course of twenty-four hours. Jung's emphasis on the significance of the simultaneity of events that are not causally linked is juxtaposed with the themes of chance, astrology, mythology, physics and the power of creative thought, all of which are integral to Ayhan Menteş' artistic process. Though each theme is not explored individually in depth, they are considered collectively in relation to Menteş' artworks that are hinged on the appropriation and variations of symbols, including, among others, the image of the fish and other organic forms.

Early life

Born in 1935, Ayhan Menteş grew up in the predominantly Turkish Cypriot village of Avdimou (Evdim/Düzkiye), on the south coast of Cyprus in the district of Limassol. At the age of fourteen, Menteş was sent to live with his uncle Ziya Yalazi in Ankara to continue his education at the Ankara Atatürk Lyceum. In 1950, the young Menteş whilst walking on the street caught the attention of Anne Marie Faucet, who had lost her fourteen-year-old son that same year, causing her to faint at the sight of him. Upon seeing Ayhan Menteş' hat, Mrs. Faucet, the wife of Nato Public relations manager Robert Faucet, recognized it as the same hat her son would wear daily. This uncanny resemblance between the young Menteş and Mrs. Faucet's deceased son, conjured by means of this chance encounter, turned into a meaningful relationship between the couple and Menteş. During Menteş' student years in Ankara, the couple nurtured and supported his love for books and reading. Anne Marie Faucet recognised Menteş' interest and ability in art, and encouraged him to study art history. The significance of this encounter would later embed itself in the accumulation of Menteş' everlasting curiosity and thirst for knowledge and learning through books and travel.

In the early 1950s, Menteş made several portraits in pencil, pastels and watercolours; including self-portraits, portraits of young children and girls in folkloric uniform. In a portrait dated July 1953, we see a young man that can be identified as an autoportrait of Menteş (Figure 1). The pencil drawing coloured with pastel tones and watercolour depicts Menteş, who was eighteen at the time, with a content yet demure expression. Another portrait drawing made with soft pastels on paper represents a figure that resembles Menteş at a younger age, circa 1950-1952, while he was a student in Ankara (Figure 2). The figure is wearing a high collar pink sweater vest, the thick texture of the yarn emphasized by the short hard strikes of



Figure 1. Ayhan Menteş, *Untitled*, 1953, Lead pencil and watercolour on cardboard, 18x25 cm.



Figure 2. Ayhan Menteş, *Untitled*, Undated, Pastel on colourful cardboard, 35x50 cm.

colour. Seated, figure presses his lips with an expressive look that denotes teenage angst and apprehension, whilst the lines that form the facial features are less assured. Menteş would continue to make portraits of his family, friends, and of children later in life. The human figure, notably the figure of the villager and women subjects in traditional dress, would continue to be featured in his work even after abstract symbolism would seemingly dominate his artistic interest and production.

In his unpublished autobiography, *Ayhan Menteş: Story of My Life*, Menteş marks his last year of school in Ankara (1953-1954) as a pivotal time that he believed would determine his success for the years to follow. In the final months of school before graduation, Menteş recalls studying furiously in order to attain good grades for a chance to continue onto Higher Education. However, Menteş' family in Ankara could no longer sustain his stay. At the time, Menteş was unable to obtain a working permit, and therefore returned to Cyprus after his graduation. Determined to earn a scholarship, he actively pursued his dreams of traveling and studying abroad by enrolling in evening English language and literature classes at the British Institute. The books, short stories, poetry as well as biographical excerpts of famous artists he read and translated during these classes would fill the lessons he would teach years later at the Namik Kemal Lyceum in Famagusta and the Eastern Mediterranean University. The year 1954 would become a milestone for Menteş for several reasons, beginning with the first exhibition of his works at a secondary school in Limassol. The exhibition was visited by artists Fay and Robin Pearce, a couple who had a broad knowledge of art and culture. Like the chance encounter with the Faucets, Menteş' meeting with Mr. and Mrs. Pearce would result in their encouragement and support of Menteş in realising his dreams of continuing his education abroad, obtaining a scholarship and travelling. The Pearces shared their stories and experiences of travelling through Africa, showing Menteş photographs of tribal paintings and sculptures with vibrant colours and compositions which would later feature in his paintings.

In 1956, with the encouragement of Cypriot artist Stelios Votsis, Menteş entered the general certificate of education (GCE) exams to study at the Omorphou Teacher's college to gain a teaching certificate with the ultimate goal of entering the London University for Education with which it was affiliated. In his autobiography, Menteş describes going to the Polemidia village nearby, sitting at the local cafe and drawing villagers.¹ Menteş often drew from life, recording surroundings and portraits of people in quick sketches. Menteş would continue this practice many years later in other villages near Limassol. At the age of eleven, Emin Çizenel² recalls watching Menteş in his local village cafe in Malia, where Menteş would visit his then fiance Ayten Asım. In 1958, Menteş had completed his teacher's training and was about to embark on a new journey

1 Menteş, n.d: 22.

2 Emin Çizenel is one of the most widely recognised living Turkish Cypriot artist to this day. His works have been exhibited nationally and internationally. For further information see Artist's Webpage: Çizenel, n.d.

as an artist, inspiring young creative minds like Çizenel, who a decade later would find his way to the Istanbul State Fine Arts Academy and mark his place in the art world with commendation. That year, Menteş returned to Ankara to study at the Gazi Teacher Training Institute until 1961.

Interest in abstract art and use of variations

At the Gazi Institute, Menteş trained under leading Turkish artists like Refik Epikman, Adnan Turani, and Şinasi Barutcu. In the 1950s and 1960s, some Turkish artists, especially those who experimented with abstract tendencies had taken up a more autonomous approach to expression. By the 1970s, non-figurative practices have led to artworks that combine the artists' imaginary with an inward exploration of subjective experience.³ Although Turkish art was responding to the western expansion of the definition of art in post-medium practices, art education followed more stringent training methods that focused on attaining formal and technical skills. Menteş writes of the resistance he encountered against his experiments in abstract painting while training at Gazi:

During my second year I began painting my abstract pictures. But my drawing teacher was furious. He insisted that I must have a good drawing from nude modelling first. But I [felt] that I had to do some abstract paintings. I felt a great urge in this direction. Art was the expression of the inner self. And I went on to paint even bigger pictures.⁴

Against the advice of his instructors, Menteş followed his desire to experiment with expressive modes of production and abstract painting. The reactions to Menteş taking liberties in painting, however, is less a reflection of the instructors' outlook or outdated approach to art production than evidence of the rigid education structure. Adnan Turani, who trained in different parts of Germany during the 1950s, was an abstract painter himself, and one of Menteş' instructors who expressed appreciation for his innovative experiments with expressionism and abstraction. Regardless, this recognition and merit did not translate into Menteş's evaluation as a student:

One day I was working on a semi-abstract work in the class. The teachers praised it by saying that it was a work of art. Later, they graded it as two out of ten. Ali (Atakan) protested before I could. He stood up and called them to account by saying "when you previously saw this work, you praised it to the skies and said well-done, and now, you give it a two. Would you grade it as minus two had you thought it was mediocre?"⁵

While Menteş' abstract paintings date back to his training at Gazi Institute, his interest in abstract painting started several years prior, during his last year in Ankara

3 Yıldız, 2008.; 23.

4 Menteş, n.d: 60.

5 Menteş, 2010, 122.

as a schoolboy around 1953-1954. Menteş recalls frequently visiting a local stand that sold magazines by his lyceum and coming across reproductions of abstract paintings by chance:

We had a man [in an alleyway] by our school who sold old foreign language magazines. One day I found there a portfolio of abstract paintings. Among them there was a reproduction by Willi Baumeister. I loved it deeply, because it had very good composition... I bargained with the man and he gave it to me at a fair price.⁶

The encounter with abstraction and Baumeister's visual composition had a profound and lasting impression on the young Menteş, one could say becoming a pivotal moment in his aspirations as an artist. Willi Baumeister, who was closely associated with well-known artists like Oskar Kokoschka, Fernand Leger, Paul Klee and Le Corbusier, exhibited his work widely during his lifetime. The publication bought and discussed by Menteş is 'The Studio', a popular illustrated art magazine published in England between the years 1893 and 1964. The dissemination of well-known works by Baumeister would have continued and possibly become even more popular after his death in 1955. Although we do not know the particular work Menteş is referring to, it is likely that he would have encountered Baumeister's abstract work of the late 1930s or early 1940s, rather than his work of the constructivist period in the 1920s. Menteş identifies composition as his primary interest in Baumeister's work, a feature that is integral to the creative process. Composition, the nature in which things are arranged and configured, enters Menteş' creative process as a central concern early on and continues to be a formative quality throughout his experimentation with symbolic variations. In *The Unknown in Art* (1947), Baumeister wrote about the artist's relation to the process of creation in terms of a 'self-engendered vision':

Even when the artist carves or paints, moved by an incomparable act of volition and in full consciousness of his action, he will welcome the surprise that develops in his hand. Trusting in simple existence, he possesses the intensity that assures consistency and leads him along a path without compromise. Because he does not comply with a tangible model, and believing in the pre-existence of his work, he can create original, unique, artistic values.⁷

The act of making, described by Baumeister, combines the elements of knowledge (conscious volition) and chance (creative rendering) which are blended in the psyche of the artist that collects and makes use of various symbols and patterns. This entails the artist actively using his power in his willing harmony with openly and passively welcoming elements of unexpected and uncontrolled surprises. The harmony between the use of known symbols and its automatist variations is developed over the course of

6 Menteş, n.d: 10.

7 Baumeister, 2012, 53.

Menteş' artistic career and is especially recognisable in his later paintings that literally combined both active and passive faculties in the process of creation. In a painting dated 1988/95 (Figure 3), a highly composed and colourful combination of abstract symbols are arranged and painted in acrylic on cardboard.



Figure 3.

Ayhan Menteş,
Sevgi ve Birlik
(*Love and Unity*),
1988/1995, Acrylic
on cardboard,
57x43 cm.

The painting titled *Sevgi ve Birlik* (Love and Unity) is one example of the many paintings Menteş re-worked from sketches or drawings, taking an older drawing and repainting it to create a new work, hence each date referring to the original date of creation and secondary intervention. This approach to making and re-using existing images at different times can be seen in other examples where Menteş would laser print pastel sketches on canvas and paint over these in acrylics. These automatic scribbles of known symbols are used as an under drawing and painted over in carefully selected colours, reconstructing the image in a highly controlled and contrived manner.

Menteş' interest in and use of ancient and Anatolian symbols can be traced back to the mid-1950s, around the same time he became interested in abstract art. Menteş frequently visited the Museum of Anatolian Civilisations, previously known as the Hittite Museum in Ankara. The museum was formed to house a large collection of artefacts uncovered at excavations started in the 1910s by a German archaeology team in Alacahöyük. The excavations continued throughout the decade up to the founding of the Republic of Turkey and was supported and personally funded by Mustafa Kemal Atatürk, who was keen on forming a museum of excavated artefacts. Interested in understanding ancient civilisations, Menteş examined symbols that were central to the representation of the collective identity of a nation. The sun disc in particular, the symbol of the Hittite Empire, became one of the first symbols Menteş would use as part of his exploration of abstract symbolism.



Figure 4. Ayhan Menteş, *Untitled*, 1959, Gouache on paper, 30,5x21 cm.



Figure 5. Ayhan Menteş, *Untitled*, 1960, Acrylic on paper, unknown dimensions.

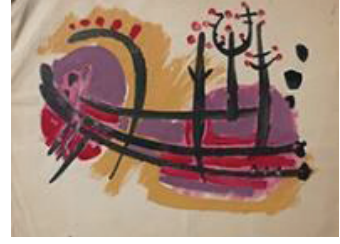


Figure 6. Ayhan Menteş, *Untitled*, Undated, Acrylic on paper, 23x31.5 cm.

Abstract symbolism, a form of art that combines abstracted designs taken from real or imagined things, makes use of symbols which provide meaning or significance. Observing symbols and their meanings at the Hittite Museum, Menteş started building a vocabulary which he would appropriate in his paintings for years to come. Menteş marked his interest in ancient civilisations as “the beginning of abstraction in [his] work,”⁸ which he would continue to research several years later completing his undergraduate thesis on the subject of Hittite Art and Civilisations. The shape of the sun disc, as observed in the Hittite Museum as well as in books on Alacahöyük by archaeologist Hamit Zübeyir Koşar from his excavations in Hattusha made a lasting impression on Menteş. The various incarnations of the image of the sun disc through the region and at different times ignited a curiosity in Menteş, leading him to discover the significance of variations for the act of creativity:

In this [book] I saw many shapes of sun discs. So I realized that to produce variations was a way leading to creativity... I would design variations of a theme or a motive; this gave great satisfaction to me. In order to find all aspects of variations, sometimes I would use transparent paper and draw variations on them.⁹

One of the earliest known examples of the sun disc imagery can be seen in a small painting made in 1959 (Figure 4). The circular form covers the right side of the rectangular page as the horn-like protrusions dominate the left. The meaning of the circular disc varies from representing the earth or sun, whilst the symbols on the left which are often found at the top of the disc are known to represent fertility, procreation and the freedom of nature. The artist’s signature at the bottom right corner suggests the image is to be viewed horizontally, whilst the symbol of the sun disc can also be read vertically. Similar variations of this symbol can be seen in the works done on paper and cardboard roughly on the same scale as in Figures 5 and 6.

8 Menteş, n.d: 19.

9 Menteş, n.d: 19.

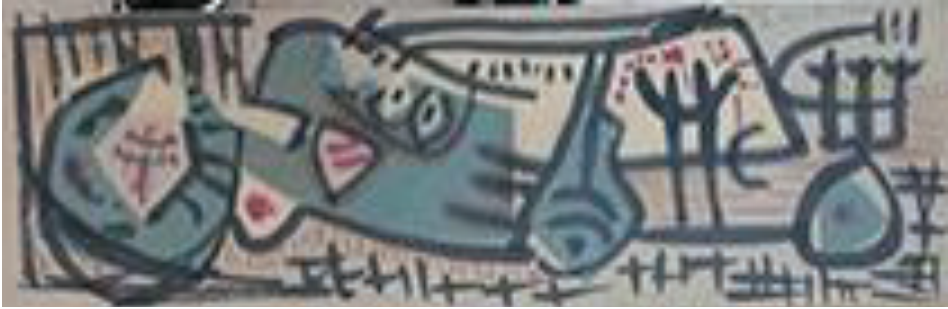


Figure 7. Ayhan Menteş, *Untitled*, 1960, Collage on cardboard, unknown dimensions.

Another one of Menteş' earliest known and dated abstract works is on a small oblong-shaped cardboard made in 1960 whilst studying at the Gazi Institute (Figure 7). Symbolic motifs are evenly distributed across the image, composed of simple brush strokes, using a few fluorescent colours. Blocks of aqua blue, boldly outlined by lines of grey, create impressions of abstracted forms, combined with wedge-shaped marks that resemble ancient scripture, such as later abstracted cuneiform used to write in the Hittite language. Touches of fuchsia and orange pop against backgrounds of blue, white and light grey. The composition, in comparison to Menteş' later acrylic paintings, appear much more fluid and could be identified as a quick sketch. In an almost automatic manner, one can imagine Menteş first applying blocks of the aqua blue and white and then using these to form shapes by swiftly outlining the silhouettes with the darker shades of grey. Other works of the same scale, made on found materials like cardboard or wrapping paper, date back to this period and feature similar characteristics of experimenting with blocks of colour accompanied by darker lines.

On a frail blue cardboard surface, the imagery of the disc is transformed into an anthropomorphic form standing upright. The collage titled *Sevgiye giden Sezgi* [Intuition that Leads to Love] (Figure 8) is composed of different papers such as brown pouch paper and coloured pages from magazines. The pieces of paper, some torn by hand and others carefully cut out, are arranged on the surface to form a composition. The composition is then outlined and painted over, redefining

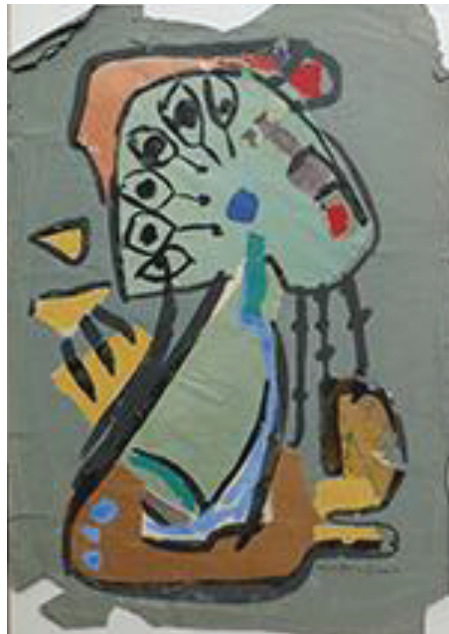


Figure 8. Ayhan Menteş, *Untitled*, Undated, Collage on blue cardboard, 35x25 cm.



Figure 9. Ayhan Menteş, *Untitled*, Undated, Pastel on cardboard, 50x35 cm.

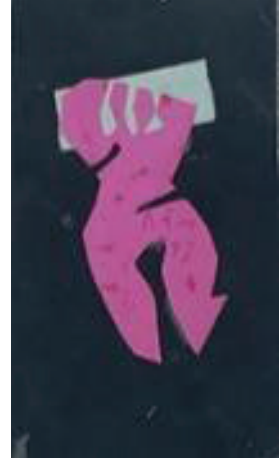


Figure 10. Ayhan Menteş, *Untitled*, Undated, Collage on cardboard, unknown dimensions.

the motif in black bold lines. Menteş' use of symbols in compounds interweaves the signs with associated intuitions, emotion and sensorial experience, building a vocabulary that recalls Henri Matisse's portfolio *Themes and Variations* completed in 1943. In his introductory essay to Matisse's portfolio, Louis Aragon quoted a statement made by the artist during their conversation the year prior to the publication:

The importance of an artist is to be measured by the number of new signs he has introduced into the language of art... it was absolutely necessary that I prepare, by the search of signs, for a new development in my life as a painter.¹⁰

The drawings which would be ground breaking for Matisse was the beginning of Matisse's use of signs, or what Matisse would later describe as 'plastic signs'. These (plastic) signs allowed Matisse to search for a new kind of pictorial space and questions concerning the rapport between drawing and colour, between the world of material reality and the artist's inner mental reality. In Menteş' early abstract work, his use of colour can be loosely related to an exploration of pictorial space; creating flat compartments and clusters in which symbols and colours play together and against one another. Significantly, Menteş' interest in Matisse's work and his exploration of the object in relation to its presence and variations in reality can be seen in several works Menteş made as homage to Matisse's cut outs and colourful compositions (Figures 9 and 10).

10 Aragon, 1943, 3.

Menteş' curiosity and interest towards diverse cultures and artists over the years throughout his college education and artistic training would lay the groundwork for the type of work he would create over the course of the next four decades. Graduating from the Gazi Institute, Mentesh returned to Cyprus, began teaching at the Bekir Pasha Lyceum in Larnaca and started a family with his wife Ayten. Mentesh continued to create and show work through the tumultuous years of 1963-1964, all the while holding on to his dream of travelling and continuing learning abroad, which would come true in 1969.

Knowledge and the power of creative thought

In 1969, after several years of postponement, Mentesh was awarded a scholarship to study at the London University in England. Over the course of that year, Mentesh travelled to continental Europe, visiting museums and galleries in Paris, Brussels, Munich, and Vienna, studying and observing western masters like Matisse, Picasso and Klimt firsthand. Mentesh had experimented with different mediums, such as ceramics and printmaking as early as the 1950s whilst working at the King Richard School in the village of Prodromos in Cyprus. During his travels, Mentesh observed how artists used familiar and conventional materials such as paper and clay to form collages and ceramics in unconventional and innovative ways. Picasso in particular, who famously started creating ceramic works at the end of the 1940s and continued this until his death in 1973, drew Mentesh' attention with his simple utilitarian objects, such as plates and bowls, and later more ambitious forms, such as pitchers and vases. Several ceramic objects Mentesh made in the 1970s and 1980s, including plates and pitchers that imitate Picasso's forms with the image of the fish, can be observed as Mentesh' homage to the artist (Figure 11 and 12).

Menteş' ideas on the use of variations can be observed to spill into the application and appropriation of style and forms in different mediums like ceramic and printmaking. Known for combining Anatolian motifs with modern techniques and styles, Turkish artist Bedri Rahmi Eyyüpoğlu's mosaic wall *Mavi Yolculuk* (Blue Voyage) (1958) and series of prints on fabric titled *Yazma* (Manuscript) (1959) are contemporaneous examples that drew Mentesh' interest and admiration. Commenting on Bedri Rahmi Eyyüpoğlu's dedication to Anatolian motifs, mythology and iconography, Ömer Faruk Şerifoğlu notes that "even as [Behri Rahmi] is looking at Picasso or Matisse during his years of youth in Paris, his heart is set on Anatolia; he is eager to incorporate colour and structure he learns from these paintings with Anatolia."¹¹ Taking both Picasso and Bedri Rahmi as inspiration, Mentesh seamlessly worked with the image of the fish and other Anatolian motifs through different media, making sketches (Figure 13) and using ready found photocopied images of hieroglyphics, depictions of fish and other symbols from books and transferring them onto lino prints (Figure 14) as well as three-dimensional sculptures (Figure 15) and ceramic plates.

In September 1970, Mentesh showed a number of works he produced throughout the year at the Pisces Gallery in London, significantly named after the astrological sign

11 Pehlivaner, 2019, 74.



◀ **Figure 11.** Ayhan Menteş, *Untitled*, Undated, Baked clay, 18x2.5 cm.



▶ **Figure 12.** Ayhan Menteş, *Design 74*, Undated, Baked clay, 22x3 cm.

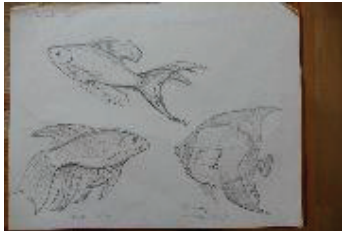


Figure 13. Ayhan Menteş, *Untitled*, 1991, Pastel and gouache on print, 50x70 cm.



Figure 14. Ayhan Menteş, *Untitled*, Undated, Embossed print on cardboard, 50x70 cm.



Figure 15. Ayhan Menteş, *Untitled*, Undated, Baked clay, 12x20x10 cm.

that is represented by the emblem of the fish. That same year, Menteş writes about visiting his lecturer Dr. Brend to discuss the Salvador Dali and Picasso exhibitions he viewed in London. After a discussion on the meaning and premise of ‘creativity’, Menteş recalls a quotation Dr. Brend shared with him that day, taken from a book about Albert Einstein: “While knowledge limits us, imagination gives endless scope for development.”¹² The quote, which made a considerable impression on Menteş, is most likely in reference to Einstein’s widely quoted statement “imagination is more important than knowledge”, inspired by the writings of Jean-Jacques Rousseau, one of the many philosophers Einstein was inspired by and widely read.¹³

Menteş’ interests extended into the realms of physics, anthropology and psychology as well as the cross-pollinations and connections between such disciplines and art. As an extension of his interest in creativity, he was familiar with studies on the unconscious, particularly the writings of psychiatrist Carl Gustav Jung. In 1913, Jung initiated a process of self-experimentation, which he called the ‘active imagination’; this process involved noting down his fantasies in private journals. Jung’s journals, known as

12 Menteş, n.d: 79.

13 Malik, 2019.

the *Black Books*, were edited and compiled in the *Red Book* (Liber Novus), where Jung made some of the first references to the notion of ‘synchronicity’, a principle which was to become a key for two of his most notorious concepts: archetypes and the collective unconscious. Jung defined the concept of synchronicity as ‘meaningful coincidences’, a concept he used to characterise the significance of the simultaneity of events that could not be causally linked, giving examples of the I Ching, the coincidences in Chinese and European periods of style and astrology. With the collaboration of Wolfgang Pauli, Jung published *The Interpretation of Nature and the Psyche*, in which they attempted to reform the conception of the physical universe and its interdependence with the human psyche. With the idea of synchronicity, Jung sought to make the exploration of such experiences more credible, somewhat scientific, and to move it away from the stigma around the pseudo-realms of fantasy, magic and superstition.

Jung had been tampering with the concept of synchronicity as early as the 1910s, discussing it with Albert Einstein before the First World War, although he developed it much later in 1951, publishing the book *Synchronicity: An Acausal Connecting Principle* the following year. In a letter to Carl Seelig, dated February 25, 1953, Jung writes of getting to know Einstein through one of his pupils, and inviting Einstein as his guest on several occasions at dinner. Jung writes about his initial response to hearing Einstein talk about the elements of his first theory of relativity: “As non-mathematicians, we psychiatrists had difficulty in following his argument. Even so, I understood enough to form a powerful impression of him.”¹⁴ Jung writes that it was Einstein that inspired him to think about a possible relativity of time as well as space and psychic conditionality. This stimulus eventually led to Jung’s thesis on psychic synchronicity. Jung’s theory is in part an exploration of the individual in relation to the universal, as well as an attempt to bring the theory of synchronicity as an extension the paranormal within the bounds of intelligibility. Over the course of several years, Menteş ferments his approach to and understanding of creativity and attempts a similar feat by dissecting and reconstructing basic art elements in different variations. In an undated sketchbook, we can observe a visual mapping of this process (Figure 16). Here, Menteş engineers an algorithm of successful production, marking the steps and possible variations of forms and symbols.

Several years later, after he settled back in Cyprus in the early 1970s, Menteş became involved with local art associations, and began writing on the topic of creativity and the power of creative thought. These concepts would remain one of the central occupations of Menteş’s artistic career, thinking through, establishing and practicing its tenets, as well as publishing on the subject in art journals and newspapers during the 1980s and 1990s. In his short article *Düşünen İnsan – Yaratıcı Düşünce* (Thinking Human – Creative Thinking) (1999), Menteş considers the human brain as humanity’s most important asset, described as “your built-in success mechanism.”¹⁵ Listing a number of traits and

14 Jung, 1976, 108-109.

15 Menteş, 1999, 18.

habits one can practice, the article can be read as a self-improvement guide, a number of which he followed himself and aspired to. In the first issue of the same publication, Menteş writes about cultural wealth: “We cannot predict the future; however, if we manage to arrange our education, relationships and time according to our goals, we can be better equipped to welcome the future.”¹⁶ As if responding to Jung’s question “What will the future bring?” in the opening paragraph of *The Undiscovered Self*, Menteş highlights that human effort and aims can be made attainable by shaping our lives and surrounding ourselves with things that will help us reach set goals, such as using new technologies, expanding our knowledge of different cultures and immersing ourselves in our natural instincts. For Menteş, education and understanding different languages and cultures is central to this: “we should place significance to foreign language education to familiarize ourselves with the important works of other cultures to lead high-level cultural lives.”¹⁷ Menteş made the most of his time in England and Europe, taking in all stimuli, not only in art museums and galleries but the wider visual world and culture available to him.



Figure 16. Ayhan Menteş, *Untitled*, Undated, unknown dimensions.

Prior to his move back to Cyprus in 1970, in addition to museums and art galleries, Menteş visited the Trocadero Aquarium in Paris with his wife Ayten during her visit in May, and encountered a magical world of colour and movement. A broad range of sketches and drawings of fish in different mediums, including prints, coloured photocopies, sketches in books and on loose-leaf papers may be dated to this period (Figure 17). These can be observed as Menteş’ growing interest in the image of the fish. During this period, Menteş produced a large number of scientific drawings by observing various fishes and added the booklet *Aquarium World* to his library. He experimented with singular fish drawings in different compositions and carried the image of fish to

16 Menteş, 1999, 18. Also see Menteş, 2001, 15-19.

17 Menteş, 1985, 4.

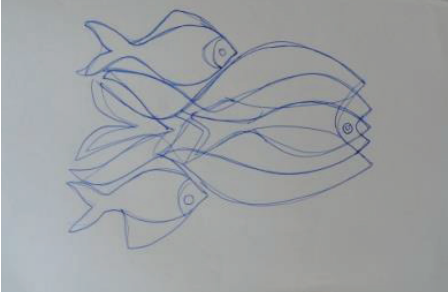


Figure 17. Ayhan Menteş, *Untitled*, Undated, unknown dimensions.



Figure 18. Ayhan Menteş, *Untitled*, Undated, Gouache on colourful paper, 38x56 cm.

print and acrylic paintings through realistic representations to gradual abstraction. In an undated gouache painting on paper, a blue platter of three fish are centred against a backdrop formed of flat blocks of colour (Figure 18). The tones of blue, grey and ash fade into pale background as the magenta fish pops to the fore. The image of fish centred against a blue background recalls Paul Klee's *Around the Fish* (1926), known for its symbolism and allusions to human consciousness. Klee believed his personal hieroglyphs and figurative elements had wide connotations: "The object grows beyond its appearance through our knowledge of its inner being, through the knowledge that the thing is more than its outward aspect suggests."¹⁸ In another undated series of drawings, the form of the fish is taken as base and is integrated into abstracted sketches (Figure 19 and 20).



Figure 19. Ayhan Menteş, *Untitled*, Undated, Pastel on cardboard, 52x32cm.



Figure 20. Ayhan Menteş, *Untitled*, Undated, Pastel on cardboard, 52x32cm.

Together with the canonisation of theories on the human psyche, twentieth century artists drew inspiration from ancient symbols and myths, including the image of the fish, as metaphor for these newly established terrains. Yet, most of all, these artists' fascination with the image of the fish centered on the associated symbolism with the unconscious, which was most often sexual, intuitive and therefore uncontrollable. Modern artists and movements, notably dada and surrealism, embraced all sources and

18 Moyle & Moyle, 1991, 16-17. Also see Museum of Modern Art Webpage, 2020.

methods for exploring the unconscious, and championed these seemingly taboo subjects. Famously, Klee had an aquarium in his house and was fascinated by the movement of his fish in three dimensions. Klee would discuss the aquarium with his students and make it the subject for several paintings through the 1920s.

Although keeping fish can be traced all the way back to around 4 BC, to Lykia, the aquarium, as we know it today, is an entirely modern invention that was developed in nineteenth century. The people of Lykia, a region southwest of modern-day Turkey, apparently played flutes to lure fish, known as Holy Fish or oracular fish to the surface of the water of ponds to ask them questions about the future.¹⁹ Interestingly, centuries later the symbolism of the fish representing the unknown or unreachable can be seen in the nineteenth-century imagination. Aquariums gave the already vivacious imagination of the nineteenth century a visual palette with which to paint endless stories and images. Up until the eighteenth century, human knowledge and images of the animal kingdom was almost entirely dominated by land animals, and human understanding of the ocean was formed by narratives inspired by ancient myths and sailors' anecdotes, which had deemed it a place of fear and of the unknown. Publications of illustrated natural science books and magazines such as *The Garden House*, which Gosse co-founded in 1853, led to a wider knowledge and curiosity of aquatic life, inspiring a generation of writers, poets and artists. *The Garden House* declared the invention of the aquarium tank as a way in which humans conquered the once feared and taboo ocean: "the tyrannical, omnipotent, ungovernable ocean floods onto our tables as the never-ending source of joy of our gatherings and our loneliness. We don't even have to wet our feet or sacrifice the usual tribute from our stomach."²⁰ Tracing the history of the development of the aquarium, Bernard Brunner writes about it as a unique invention that brought the ocean into the home: "people were confronted with a strange new world filled with amazing creatures and exciting new life-forms."²¹ Jeanne Villepreux-Power invented the first recognizable glass aquarium in 1832. However, it was in the works of British naturalist Philip Gosse that the term first took on its modern meaning as a vessel in which aquatic animals, as well as plants, can be held.

In the same year that *The Garden House* was printed, display aquariums were opened to the public. The first at Regent's Park in London was quickly followed by aquariums in Berlin, Naples, and Paris and later at the American Museum in New York City. In these large public aquariums efforts were made to create the illusion that the spectator was entering into the underwater world. Such displays were not easily viewed or experienced by the public. German doctor and natural scientist Gustav Jäger noted that he often observed visitors visibly struggling to orient themselves in such unconventional and new settings: "I have witnessed cases in which educated individuals after long periods

19 Brunner, 2005, 21.

20 Brunner, 2005, 60.

21 Brunner, 2005, 7.

of moving from one tank to the next walked out and asked the ticket officer angrily; ‘what in heaven’s name am I actually supposed to see in here?’”²² Referring to these viewers’ confusion and inhibitions to fight against their conventional beliefs of what constitutes a public viewing space (cabinets of curiosities, museum and morgues often containing static objects), Jäger’s description of first time visitors are likened to fish out of water: “the first time visitor to an aquarium strolls around searching and contemplating... his curiosity is so great that he can hardly enjoy the moment; I am sorry, but he looks so helpless, as if he has suddenly found himself among people whose language he neither speaks nor understands.”²³

Together with the formation of new public spaces in the nineteenth century, the Euclidean world of sensibility, symmetry and rationality known and delicately peaked during the Renaissance had been shattered, introducing new systems of thinking about the world. A curious parallel can be drawn between the reception of the nineteenth-century aquariums and twentieth-century modern painting, where viewers experienced a similar sense of unfamiliarity and bewilderment. Jäger’s description of first time visitors are akin to viewer’s confusion and disappointment seeing Whistler’s *Nocturne in Black and Gold – The Falling Rocket*, Cezanne’s landscapes of L’Estaque, or Monet’s *Haystacks* series, Duchamp’s *Nude Descending a Staircase* and the list goes on. Such reactions and the reception of modern art, especially of abstract painting, are perhaps best captured in Ad Reinhardt’s satirical cartoons that play on the notions of perception and understanding. By composing paintings and art objects that had no logical consistency and no easy interpretation, modern art permanently changed the fundamental dictum that art had to be understood. With modern painting came new perspectives of looking and thinking about the world; “once people began to see space in non-Euclidean ways, they could begin to think about it in new ways too.”²⁴ The introduction of the notion of time in painting through colour and serial processes assisted this transformative expansion of the capacity of visual representation. Menteş’ early experiments with abstraction, developed by means of his approach to and ideas on creativity can be considered as a significant Turkish Cypriot example of this current; seeking to explore, reinterpret and appropriate ancient and Anatolian symbols through contemporary techniques and compositions. Similarly, Menteş abstracts the fish symbol in his visual works and enters the complex terrain of the history of abstract art.

Reception of Menteş and his work

Over the span of his prolific career, Menteş’ artistic oeuvre comprises over a thousand works on paper, hundreds of acrylic paintings, and a sizable collection of three-dimensional objects. Exhibiting his works as early as 1954, Menteş entered a more regular cycle of production and display during the late 1980s and 1990s. This coincides with the

22 Brunner, 2005, 8.

23 Brunner, 2005, 7.

24 Shlain, 1991, 118.

'golden age' of Turkish Cypriot art; the long decade in which a series of regular events and activities were organised with individual and collective efforts. The dynamic decade was ignited further by the inauguration of the Ataturk Cultural Centre in 1984, becoming the first dedicated cultural centre in Nicosia. Among this wave of activity, the following year Ayhan Menteş had his first retrospective exhibition at the Ataturk Cultural Centre which gathered early works dated back to his years in training together with later, more contemporaneous works. The exhibition became the most comprehensive retrospective of the artist's oeuvre, showcasing over seventy paintings alongside lino prints and ceramics. The exhibition, simply titled 'Ayhan Menteş Resim Sergisi' (Ayhan Menteş painting exhibition) received attention in newspapers as well as being featured in the second issue of the periodical *Kültür Sanat Dergisi* in February 1986: "since the years of studentship, we pursued all the new understandings around figures, embarking on quests for abstract forms and more recently, print try-outs."²⁵

The news coverage and reviews of the exhibition mostly focussed on the sheer volume of works, commenting on Menteş' artistic approach with relatively generic descriptions such as "perpetual quests for the experimental and the different". The handful of documents and reviews available on Menteş' exhibitions all concur on a feature that stands out; the vibrant colours used in his compositions: "we see the years-long accumulation of soft sensitivity towards painting, especially his passion for colours, in Menteş' paintings."²⁶ Menteş' use of bright and vivacious colours is arguably one of the most distinct and recognisable aspects of his work; in turn, this characteristic is used as a basis for criticising the artists' poor selection of works in curatorial terms: "an artist who can use paint and colour this well has a significant responsibility in the choice of works that can be exhibited together. We cannot say that Menteş made a very good selection, at least in the case of this exhibition."²⁷ One might imagine that viewing a large amount of Menteş' vibrant paintings, which are often dominated by tones of blue, at once, can be likened to the experience of walking through tanks of brightly coloured fish in aquariums; each like a glowing vivarium, equally dynamic, beautiful and perplexing. Similar to Jager's description of confused aquarium visitors ("What am I supposed to be seeing here?"), Menteş' work when viewed in large quantities can appear repetitive, almost redundant to a spectator's eye because the spectator does not often have insight into Menteş' 'language' or approach to creativity and productivity. Variation of such forms, signs and symbols evoked the same confusion aroused by looking at first aquariums; not because they were not aesthetically pleasing but rather because people did not often understand what they were looking at. Thus, by recycling recurring images, symbols and signs in variations, Menteş' work can be said to fall short in obtaining the spectators' interest and in offering them an accessible and unique form.

25 Azgın, 1986, 37.

26 Azgın, 1986, 37.

27 Azgın, 1986, 37.

Menteş often sold his work albeit in small numbers throughout his active years, and even received interest from German tourists and collectors, notably Helga Kritzler, in the 1980s. Despite his relative success, during my interview with Mentesh in 2016, he expressed that he believed his paintings were not wholly understood or perhaps even appreciated for most of his career. Similar to the unwelcoming early reception of modern painters, Mentesh too was confronted by a bewildered audience in Cyprus, often criticising or commenting on his work as “nonsensical scrawls.”²⁸ It was only in the mid-1990s when German psychiatrist and scholar Winald Stoppel began studying Mentesh’s works, paying close introspect, that Mentesh fully felt his work had been *seen*. Mentesh writes of his encounter with Winald Stoppel in his autobiography as a significant event, prompting the publication of a monographic book in 2009, together with holding several exhibitions of his work in Germany and Cyprus.²⁹ The series of events and dedicated exhibitions, as well as the attention of a foreign academic figure was picked up by the local media and spun as the height of Mentesh’s career. One day in the same year, Italian curator and art historian Bruno Cora stops by Mentesh’s gallery in Famagusta and sees some of his pieces. Having his work interpreted by such an estimable person, even though in haste, gets imprinted in memories as a crucial encounter for the artist. This encounter also leads to the production of a documentary about the artist’s life and work under the guidance of Ümit İnatçı and Hakan Çakmak.³⁰ Mentesh himself regarded this sequence of events as his artistic peak, claiming “at last, it wasn’t all for nothing.”³¹

Meaningful coincidences: concluding remarks

The nineteenth century exposed new systems of thinking about and seeing the world that continue to shape and drive human curiosity to explore further to this day. The innovative technologies in display and maintenance of aquatic life in glass tanks, as well as Jung’s pioneering approaches to understanding the human psyche on a collective/grand scale are but two small examples of the revolutionary moments that reconstructed the modern world. The reaction of people and their encounters with the unknown (yet inherent) can be traced throughout this transient period, in the world of aquatic life, the unconscious realms of our minds, as well as echoed in audiences’ encounter with abstraction and abstract symbolism.

In Mentesh’s work, symbols can be read as not solely representational of certain signs or meaning to exist or be read by its contemporaneous viewer but as an eternal language that connects and ties an endless exploration of variations. Thus, it is less

28 Plümer Bardak, 2016.

29 See Kıbrıs Gazetesi, 1995, 33; Sadıkoğlu, 1998a, 33; Sadıkoğlu, 1998b, 33.

30 The mentioned documentary was started as part of a series of films produced by the library association on Turkish Cyprus artists. Two documentaries were made under the project on İsmet Vehit Güney and Cevdet Çağdaş, making Ayhan Mentesh the third in the series. Unfortunately, the production was left incomplete and was not made public.

31 Plümer Bardak, 2016.

important to decipher meaning in individual drawings or paintings. Rather, these can be seen as conscious volition and creative rendering of symbols that coincide and are repeated at certain intervals. The recurrence of certain symbols and particular subject matter in Menteş' oeuvre, such as the image of the fish highlighted in this exhibition, can be considered in relation to the phenomenon known as extra-sensory perception (ESP): a concept that describes how the subconscious works in relation to selecting certain information and images. In this context, the process of selection during the act of creation is closely linked to synchronicity and seriality. The symbols or images that appear and reappear at certain periods coincide with Menteş' interest or subjects that linger in the external world, and materialise in the internal world of images and objects.

Looking through Menteş' two- and three-dimensional work can feel like travelling through temporal series of recurring events and motifs; these motifs appear as cyclical processes, the waves along the time-axis of the space-time continuum. Menteş' unique storytelling ability allowed him to time-travel through space-time; seemingly random pieces of information somehow find their way of connecting through thin vessels, delicately merging and interacting. This ability is recognisably echoed as a significant feature of his visual work. The concepts of knowledge and the power of creative thought are not simple words thrown around by Menteş, but must rather be read as a mantra that shapes and forms his way of life and thought. The sheer volume of his work is a by-product of this, closely knit with his work ethic and method of production. Similar to Aragon's description of Matisse's significance, Menteş' importance can be regarded in light of the variation of signs and symbols that in turn introduce a new language to Turkish Cypriot art. For Menteş, these variations, whether conjured by chance or contrivance, gave him great satisfaction and were for him the path to creativity.

In essence, creativity for Menteş was not simply about gathering and expanding knowledge but about how to use it. He spent a considerable amount of time not only producing work, but thinking about how he could improve his production levels and his creativity in relation to education and self-development. Similar to Baumeister's definition of the creative act, creativity could not be based on knowledge and the conscious volition alone, but must be in harmony with the unexpected, unconscious encounters one could welcome via chance. Ayhan Menteş' paintings like glowing vivariums, as well as his ceramics and print work remind us that we must never stop wondering, stay open to learning and continue creating, against all odds and by means of meaningful coincidences.

BIBLIOGRAPHY

- Aragon, L. (1943). *Matisse-en-France (Matisse in France)*. In *Henri Matisse, Dessins: Themes et variations (Henri Matisse, drawings: themes and variations)*. Paris, Martin Fabiani.
- Kıbrıs Gazetesi*. (1995, October 7). Ayhan Menteş'in resimleri Almanya'da (Paintings of Ayhan Menteş are in Germany).
- Azgin, B. (1986, February). Haberler ve Olaylar (News and events). In *Türk Bankası Kültür-Sanat Dergisi (Turkish Bank Bank Culture-Art Magazine)*, 2, 35-38.
- Baumeister, W. (2012 [1947]). The Unknown in Art. In *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*, (ed.) Kristine Stiles and Peter Selz. California, London, University of California Press.
- Brunner, B. (2005). *The Ocean at Home: An Illustrated History of the Aquarium*. New York, Princeton Architectural Press.
- Çizenel, E. (n.d). Artist's Webpage. Retrieved from: <http://emincizenel.com/>
- Jung, C.G. (1976). *Carl Jung Letters*, Vol. II: 1951-1961, Gerhard Adler (ed.). Princeton University Press.
- Malik, K. (2019, February, 24). "Einstein got it – philosophy and science", *The Guardian*.
- Menteş, A. (1985, September). Kültürel Zenginleşme (Cultural enrichment). In *Türk Bankası Kültür-Sanat Dergisi (Turkish Bank Culture-Art Magazine)*, 1, 4.
- Menteş, A. (1999, February). Düşünen İnsan-Yaratıcı Düşünce (Thinking human – creative thinking). In *Türk Bankası Kültür-Sanat Dergisi (Turkish Bank Bank Culture-Art Magazine)*, 21, 18.
- Menteş, A. (2010). Sanatı ve Sanatçıyı Anlamak (Understanding art and the artist). In Ülker Vancı Osam (ed.), *İz Bırakmış Kıbrıslı Türkler Sempozyumu 5 (Symposium on Turkish Cypriots who left a mark)* (pp. 121-122). Famagusta, DAÜ Publications.
- Menteş, A. (n.d.) *Story of My Life* (unpublished).
- Moyle, P.B. & Moyle, M.A. (1991). Introduction to fish imagery in art. In *Environmental Biology of Fishes 31*: 5-23. Kluwer Academic Publishers.

- Pehlivaner, D. (2019, 22 February - 7 July). Beautiful and useful: Deniz Pehlivaner in conversation with Omer Faruk Serifoglu. In *The Event of a Thread: Global Narratives in Textiles*, exh. cat., Istanbul Modern.
- Plümer Bardak, E. (2016, 14 January). Interview with Ayhan Menteş.
- Sadıkoğlu, S. (1998a, 15 March). Zypriotish Melodien (Cypriot Melodies). In *Kıbrıs Gazetesi*.
- Sadıkoğlu, S. (1998b, 22 March). Berlin'den KKTC Köy Hayatına (From Berlin to the village life in TRNC). In *Kıbrıs Gazetesi*.
- Shlain, L. (1991). *Art and Physics: Parallel Visions in Space, Time and Light*. New York, William Morrow and Company.
- The Museum of Modern Art Webpage. (2020). URL: <https://www.moma.org/collection/works/79342>.
- Yıldız, E. (2008). *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat* (Contemporary art in Turkey in the eighties). İstanbul, İstanbul Bilgi University.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

Sanat Tarihi Dergisi

ISSN 1300-5707

Cilt: XXIX, Sayı: 2 Ekim 2020

Ege University, Faculty of Letters

Journal of Art History

e-ISSN 2636-8064

Volume: XXIX, Issue: 2 October 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

TR DİZİN
ULAKBİM

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

AYVALIK KENT DOKUSUNDA 19. YÜZYIL TİCARİ FAALİYETLERİNİN MEKÂNSAL İZLERİ “DÜKKÂNLAR” *



IN AYVALIK URBAN TEXTURE, SPATIAL TRACES OF 19TH CENTURY TRADE ACTIVITIES “SHOPS” *

Berrin AKIN AKBÜBER**

Öz

Balıkesir'in Ayvalık ilçesi, 19. yüzyılda zeytinyağı - sabun üretimi ve ticaret ağı ile Batı Anadolu kıyılarının en önemli liman yerleşimlerinden biri haline gelmiştir. Aynı zamanda yerleşimin bu yüzyılda oluşmaya başlayan kent dokusunda ise üretim ve ticaret yapıları yerini almaya başlamıştır. Bu yapı gruplarından birini de dükkânlar oluşturmaktadır. Ticari faaliyetlerin gerçekleştiği, kapısı doğrudan sokağa veya çarşı mekânına açılan ticaretin en küçük birimi olan hem de çeşitliliği ve sayı anlamındaki fazlalığı ile kent dokusunun önemli bileşeni ve yerleşimin ekonomik ve sosyal tarihinin de birer göstergesidirler. Çalışma kapsamında, Ayvalık kent merkezinde tespit edilen 60 adet dükkân ele alınmıştır. Liman odaklı bir ticaretin ortaya çıkardığı kentsel planda, dükkânların konumları ve kent planı ile ilişkisi ortaya konulmuştur. Yerleşimde, tek katlı, iki katlı ve konut altı olmak üzere üç ana tipte dükkân görülmektedir. Bu yapıların genelde tek cepheleri sokağa açılmaktadır. Cephe yüzeyine büyük ölçüdeki kapı ve pencereler yerleştirilmiştir. Bu yüzeylerde, kapı ve pencerelerin birbirlerine göre konumları ile oluşturulmuş farklı düzenlemeler görülmektedir. Kimi örneklerde bu cephe düzeninde ve kapı kuruluşlarında Neo Klasik süsleme öğeleri görülmektedir. Cephe düzeni, yapım malzemesi ve süsleme içeriği açısından kent dokusunda diğer yapı gruplarıyla uyum içinde bir görüntü sergilemektedirler. Çalışmanın amacı, 19. yüzyıl ile 20. yüzyılın ilk çeyreğine tarihlenen dükkânları mimari ve üslup açısından değerlendirmek ve Osmanlı İmparatorluğu'nun 19. yüzyıl liman yerleşimlerinde yer alan ticari mekânlarla ilgili bilgi havuzuna Ayvalık'taki bu kültürel miras ile katkı sağlamaktır.

Anahtar Kelimeler: Ayvalık, ticaret yapıları, geç dönem Osmanlı, liman kentleri, 19. yüzyıl

* Bu çalışma 8-10 Kasım 2019 tarihlerinde İzmir'de düzenlenen Iches Uluslararası İnsani Bilimler ve Eğitim Bilimleri Kongresinde sunduğumuz *Ayvalık'ın 19. Yüzyıl Ticaret Faaliyetlerinin Kent Mekânındaki İzleri* “Ticari Yapı Bileşenlerinden Dükkânlar” başlıklı bildirinin genişletilmiş halidir. Daha önce tam metin olarak yayınlanmamıştır.

* This study is the expanded version of the presentation titled *Ayvalık'ın 19. Yüzyıl Ticaret Faaliyetlerinin Kent Mekânındaki İzleri* “Ticari Yapı Bileşenlerinden Dükkânlar”, which I presented at the ICHES-International Humanities and Educational Sciences Congress held in Izmir on 8-10 November 2019. It has not been published as full text before.

** Dr., İzmir Arkas Bilim ve Sanat Merkezi.

ORCID ID: 0000-0002-5006-3523 ♦ E-mail: berrinakins@gmail.com

Abstract

The subject Ayvalık settlement in Balıkesir has become one of the most important port settlements of the Western Anatolian coasts due to olive oil / soap production and trade network in the 19th century. In the same periods, production and trade places that have started to take place in the urban texture of the settlement started to be formed in this century. One of these building groups is also shops. The shops, whose doors open directly to the street or the bazaar and which are the smallest unit of trade, are the most important component of the urban texture and commercial activities because of their diversity and abundance. In addition, they are good indicators of the economic and social history of the settlement. In this study, 60 shops located in the city center of Ayvalık were discussed. In the urban plan created by a port-based trade, the locations of them and their relationship with the city plan were revealed. There are three main types of shops in the settlement; “one-storey, two-storey and, shops under the dwelling”. Single facade of them open directly onto the Street in general. Large doors and windows are placed on the facade surface of them. On these surfaces, different arrangements are created with the positions of the doors and windows relative to each other. In some examples, Neoclassical ornamental elements can be seen in this facade arrangement and door . It seems to be compatible with other building groups in the urban texture in terms of facade layout, construction material and decoration content. The aim of this study is to evaluate the shops that are dated to the first quarter of the 19th century and the first quarter of the 20th century in terms of architecture and style and to contribute to the works related to the commercial places in the 19th century harbor settlements of the Ottoman State with this cultural heritage in Ayvalık.

Keywords: *Ayvalık, commercial structures, late Ottoman Architecture, harbour city, 19th century*

1. Giriş

İnsanoğlu için sürekli bir eylem olan alışveriş, tarihsel süreçte her toplumun kendine özgü sosyal, toplumsal ve ekonomik işleyişiyle farklı biçimlerde ortaya çıkmıştır. Alışveriş eyleminin yaşam alanı olan çarşı ise, bu süreçte değişen, artan gereksinimler adına daha düzenli organize mekân ve yapılar topluluğunu tanımlamış ve kentlerin ayrılmaz bir parçası olmuştur.¹ Ticaretin yapıldığı en küçük birim ise, *dükkân* olarak tanımlanmaktadır. Dükkân; içinde alışveriş başta olmak üzere çeşitli ticaret faaliyetlerinin yapıldığı, kapısı doğrudan çarşıya, caddeye, sokağa veya bir pasaja açılan ve içinde perakende satış veya küçük imalat işleri yapılan yer olup, satış eyleminin sabit ve kapalı bir mekânda yapılmasını sağlayan bir yapı türüdür.²

Düzenli, devamlı ve oturmuş bir ticaretin asıl oluşum alanı şehirlerdir. Ticaret malları, çeşit zenginliği, kalite yüksekliğine ancak kentsel yaşam içinde ulaştığı gibi alıcı ortamı da daha uygun bir gelişme göstermiştir. Bütün bunların yanında önemli diğer bir nokta ise, ticaret yapılarının şehirlerde kurulmuş olması ve aslında bir yerleşim ünite ya da alanın, ticaret yapılarının varlık ve gelişmesi oranında şehir vasfı kazanmış olmasıdır.³ Ticaret ve alışveriş kavramlarının, ekonomik ve sosyal etkenlere bağlı olarak tarihsel süreç içerisindeki değişimi ticaret yapılarının kurgusuna ve kentin dokusunun yansımasıdır.

Eski Yunan kentlerinde, büyük olasılıkla ticaretin yapıldığı ilk kentsel mekânlar olabileceği ileri sürülen agoralarla başlayan serüven, ticaretin gelişmesiyle çarşı alanına ve bu alanın fiziksel mekân çeşitliliğine doğru evrilmiştir. Kentlerin vazgeçilmez bileşenleri olan bu mekânlar, alışveriş eyleminin çeşitli amaçlar için toplanma, diğer kentlilerle sosyal iletişim kurma gibi kentsel işlevlerle birlikte yer aldığı ortamlardır. Bu mekânlarda, kent mekânı ile alışveriş mekânı bütünleşerek, kentin çekirdeğinde yer almış ve çok işlevli bir kamusal mekân oluşturmuştur.⁴ Ticari niteliklerinin dışında, sosyal ve siyasi özelliklere sahip çarşılar, kent hayatı için büyük önem taşımıştır.

Ortaçağ'da Avrupa kentlerindeki meydanlar, genellikle kentin merkezinde, ulaşım akslarının kesişim noktalarında yer alan, ticaretin yoğun olarak yapıldığı mekânlar olmuşlardır.

Kentin farklı akslarının kesiştiği ve insanları bir araya topladığı meydan fikrine karşı Müslüman kentlerinde, avlular etrafında yer alan birimlerden oluşan, dışa kapalı, kervansaray ve han gibi ticaret yapı tipleri gelişim göstermiştir.⁵ İslam şehrindeki cami ve ticaret yapılarının her ikisinin de fonksiyonları gerçek bir işlevlilikle yerine getirmek suretiyle, dengeli bir şekilde aynı çevre içindeki düzenlemelerinin en başarılısı Osmanlı

1 Sayılı, 1992.

2 Hasol, 2005, 160.

3 Cezar, 1985, 17.

4 Birol, 2005.

5 Say 1996.

şehirlerinde uygulandığı ileri sürülmüştür.⁶ Osmanlı kentlerinde, İslam kent yapısının bir yansıması olarak çarşı⁷ ve merkez cami, sokak dokusu içinde organik bir yapıda gelişmiştir. Cami, dini, sosyal ve kültürel yönüyle, dükkân dizileri ise ticari etkinlikleriyle birbirini tamamlayan, destekleyen iki unsur olarak, kent merkezinin sabit göstergesi olmuşlardır.⁸ Osmanlı çarşı dokusu veya daha genel bir anlamda kentin ticari merkezi, dükkânların sıralandığı üstü açık veya kapalı sokaklar (arastalar), arastaların birbirlerine çeşitli şekillerde eklemlediği çarşı ya da kapalı çarşı, bedestenler ve tamamını içeren ticaret bölgesi ve yapı türlerinin bir araya geldiği mekânlar bütünüdür. Bu bütünlüğün oluşumunda, ticari merkezin sayıca en çok ve en küçük birimi olan dükkânların, bedesten ve hanların cephelerini sarmaları ve üstü kapalı veya açık bir sokak etrafında bir araya gelerek arasta ve çarşıları oluşturmaları önemli rol oynamaktadır. Buralarda çeşitli nitelikte imalat ve ticaret bir arada bulunabilmekte, alışverişte perakende ve toptan satış görülebilmektedir⁹

1800'lerin ortalarından itibaren liman şehirlerinde başlayan değişim yavaş yavaş şehir ve çarşı formu ile dükkânların biçimini etkilemiştir¹⁰ Endüstri Devrimi sonrası artan deniz ulaşımı olanakları ile liman kentlerinin ticaret açısından önemlerinin artması, farklı niteliklere sahip kara parçalarını birbirine bağlaması ve hem yerleşme alanı, hem de ticaret alanı olarak kullanılabilir alanlara sahip olmaları liman kentlerini, ticaret kültürünün en hızlı nüfuz ettiği kentler haline getirmiştir¹¹ Bu kentlerde, limanla bütünleşmiş bir kent tasarımı içinde ticaret alanı ve mekânları yerleşmiştir.

Çalışma kapsamında ele alınan 19. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı Anadolu kıyı hattındaki kıyı yerleşimi olan Ayvalık, özellikle 1850 yılından sonra zeytinyağı ve sabun üretimi ve buna bağlı deniz odaklı ticari faaliyetleri ile önemli bir liman kenti haline gelmiştir. Bu değişim ve dönüşümün göstergelerinden biri de limana bağlı odak ve bu odağa bağlı akslar içinde yer alan çarşı ve bu çarşayı oluşturan dükkânlardır.

Ayvalık kent dokusunda üretim ve konut yapıları arasında bir bağ oluşturan dükkânlar, hem sayı hem de çeşitlilik açısından önemli bir yere sahiptirler. Kentin

6 Cezar, 1985, 12.

7 Farsçada üstü kapalı alım-satım yerlerine "bazar" denildiği ve bu deyim batı dillerine geçtiği bilinmektedir. Ancak sonraları bu deyim yerini çarşıya bırakmıştır. Gerek pazar, gerekse çarşı deyimleri yüzyıllar boyu ticaret alanlarının adlandırılmasında kullanılmıştır. Ticaret yerinin adlandırılmasında XV. yüzyıldan beri kullanılan "çarşı"nın eski yazılı biçimi çarsu ve çarşu'dur. XVI. yüzyıl sonlarına kadar "bazar" sözcüğüne daha çok yer verildiği, daha sonra da çarşı sözcüğünün öne geçtiği, her ikisinin arasında nüans farklılığı olduğu belirtilmektedir. (Cezar, 1985, 6; Gündüz, 1988, 17.)

8 Tankut 1970, 778

9 Akar, 2009, 269.

10 Asar, 2011, 17

11 Duman, 2012.

mekânsal gelişimi ve ekonomik faaliyetler arasındaki ilişkinin ortaya konması ve çözümlemesine de olanak sağlayan yapılardır. Aynı zamanda sosyal bir alanın da temsili olan çarşının her dönem dinamik canlı bir alan oluşturması, bu yapılara kentin belleğinin birer parçası olma özelliğini de yüklemektedir. Kentin ekonomik yapısını sunan birer veri olmaları dışında 19. yüzyılın Osmanlı liman kentlerinin ticaret yapıları kaynaklarından birini oluştururlar. Yapıların mimari ve üslup özellikleri döneme ait mimari literatürüne katkı sağlayacak zengin bir içerik sunmaktadır.

2. Ayvalık’ın 19. Yüzyıl Ekonomik Faaliyetlerinin Kent Dokusuna Yansımaları ve Dükânlar

Osmanlı İmparatorluğu’nun kapitalist dünya ekonomisi ile bütünleşmesinde Ege kıyı kentlerinin önemli rol oynadığı belirtilir.¹² İmparatorluk ile İngiltere ve Fransa arasındaki ticaretin yoğun olduğu Batı Anadolu, gerek dışarıya açılabilme olanaklarının diğer bölgelere göre daha fazla oluşu, gerekse bölgede üretilen tarımsal ürünlerin ihraç edilebilme niteliğinin ve para- meta ilişkilerinin diğer bölgelere oranla daha iyi durumda olması bölgenin çabuk gelişmesine neden olmuştur. Bu açıdan Osmanlı İmparatorluğu’nun dünya ekonomisine katılması temel olarak Batı Anadolu ve Balkanlardaki tarımsal üretim faaliyetlerinin ticaret yoluyla özellikle merkez bölgelerdeki üretim ve tüketim faaliyetlerine bağlanmasıyla gerçekleşmiştir. İzmir’in gelişmesi Manisa ve diğer Batı Anadolu kent ve kasabalarının iktisadi ve ticari işleyişini de değiştirmiştir¹³ İzmir odaklı gelişimin etki ettiği Batı Anadolu yerleşimlerden biri de çalışma alanımızı oluşturan Ayvalık’tır.

1770’lere kadar küçük bir kıyı kasabası olarak kabul edilen¹⁴ Ayvalık yerleşimi, 1770 yılından sonra hızlı bir gelişim göstermiştir. Bu tarihten sonra ekonomik faaliyetleri ve nüfus hareketleri artmaya başlamış, yerleşimde sivil ve dini mimari içeriği ile yeni bir kent dokusu oluşmaya başlamıştır. 18. yüzyılın II. yarısında başlayan bu gelişim, kentin tarihine yönelik bazı kaynaklarda yerleşime *Otonomi* (yarı özerklik) fermanının verilmesiyle ilişkilendirilmiştir. Ayvalık tarihi üzerine yazılmış ve kısmen çevirisi yapılmış olan Yunanlı yazar Yorgo Sakkari’nin *Ayvalık Tarihi* ile ilgili kitabında, “1773 yılında Papaz İkonomos’un girişimleriyle Ayvalık’a yarı özerklik, yani Otonomi belgesi verildiği, bu sayede Türk nüfusun sadece memur düzeyinde kaldığı, birtakım ayrıcalıklara sahip bir yerleşim olduğu” belirtilmektedir.¹⁵ Kent tarihine yönelik ilk çalışmalarda bu yayının referans alınması kent tarihi ile ilgili çalışmaları uzun bir süre yönlendirmiştir.

12 Yılmaz ve Kuyulu, 1997, 273.

13 Faroqhi, 2004, 601.

14 Arıkan, 1988, 583; Bayraktar, 2002, 12-13.

15 Yerleşime özerklik fermanı verildiği ile ilgili ile bilgi Yorgo Sakkari’nin *Ayvalık Tarihi* adlı çalışmasında geçmektedir. Bu çalışma 1920’de Yunanca olarak yayınlanmıştır. Bu kitabın bir bölümü Macit Uygur tarafından Türkçe’ye çevrilmiş fakat yayınlanmamıştır. 1948 yılında Hıfzı Erim’in *Ayvalık Tarihi* adlı çalışmasında I.ve II. bölümlerde bu kitabın çevirileri yer almıştır. (Erim, 1948, 18-22.)

Fakat tüm bu süreci tarihsel bir zeminde değerlendiren çalışmalar ise, öncelikle, iddia edilen bu fermanla ilgili herhangi bir tarihi kayıt ve belge bulunmadığını, fermanının verildiği iddia edilen tarihle, bu fermanı verdirdiği öne sürülen Cezayirli Hasan Paşa'nın sadrazamlığa geliş tarihin birbirini tutmadığını belirtilmekte; Ayvalık'ın gelişim olanaklarını dönemin ekonomik ve siyasi koşulları ile bağlantı kurarak anlaşılması gerekliliğini vurgulamaktadırlar.¹⁶

18. yüzyıl sonlarına kadar Batı Anadolu kıyı hattında küçük bir kıyı yerleşimi olan ve nüfusu Rumlardan oluşan Ayvalık yerleşiminin ekonomik ve kent ölçekli gelişimine etki eden süreç, Küçük Kaynarca Antlaşması (1774) ile başlamış¹⁷ ve yine Osmanlı İmparatorluğu'nun iktisadi şartlarının zorluğundan yaralanılarak imzalanan *Ticaret Antlaşmaları* ile devam etmiştir.¹⁸

Avrupa pazarlarında Osmanlı tarım ürünlerine karşı artan talepler, zeytin gibi ekonomik değeri olan tarım ürününü yabancı yatırımcıların gözünde önemini arttırmıştır. Özellikle Midilli'den gelen Rumların da katkılarıyla ihracat potansiyeli büyük olan zeytinyağı ve sabun üretiminde ve ticaretinde geniş açılımlar sağlanmıştır.¹⁹ Ayvalık, 1770–1821 ile 1850–1912 yılları arasında zeytinyağı, sabun ve dericilik gibi sektörlerde önemli bir üretim merkezi haline gelmiş ve sanayiye bağlı oluşan uluslararası bir ticaret ağına sahip olmuştur. Bu süreçte, yerleşimin Batı Anadolu kıyı hattında İzmir'den sonraki en önemli liman kentlerinden biri haline gelmesi, bölgenin bir çekim merkezi haline gelmesine, iş olanaklarının artmasına ve böylelikle Midilli başta olmak üzere, Ege Adaları, Anadolu ve Mora içlerinden Rumların Ayvalık'a yerleşmelerine neden olmuştur.²⁰ 1818 ile 1914 yılları arasına ait nüfus verileri²¹ yaklaşık yüzyıl boyunca Ayvalık'taki Rum nüfusunun ortalama 20.000 civarında olduğunu göstermektedir. Artan ekonomik

16 İlgili çalışmalar için bkz. Arıkan, 1988; Bayraktar, 2002; Terzibaşoğlu, 2009.

17 Küçük Kaynarca Antlaşması imparatorluğun ekonomik olduğu kadar siyasi yaşamında vazgeçilmez olmayan bir dönemi başlatmıştır. Bu antlaşma ile Müslüman olmayan tebâ bir takım muafiyetler elde etmiş, gayrimüslim tacirler, Avrupalı tacirlerin Osmanlı İmparatorluğu'ndaki acenteleri haline gelmeye başlamıştır. Mevcut koşullar gereği kimi tavizlerin verilmek zorunda kaldığı bu dönemde, batının içyapıya müdahale hakkı elde ettiği, gayrimüslimleri ekonomiyi güçlendirmek adına bir çıkış yolu görülmesiyle, gayrimüslimleri devletin içinde daha belirgin özneler haline geldikleri bir süreç işlemiştir. Bozkurt, 1996, 42, Cezar, 1994, 2685.

18 1838 yılında İngiltere ile Balta Limanı Antlaşması ve benzer içerikle diğer batılı devletlerle gerçekleştirilen bu antlaşmalar gümrük vergilerine ihracat ve ithalata yeni düzenlemeler getirmiştir. Osmanlı ticaret rejimini değiştiren ve yabancı tüccarlara konulan sınırlamaları ortadan kaldırmıştır. Ticaret Antlaşmalar ve sonuçları için bkz., Baskıcı 2004; Genç, 1989; İnan 1983; Kütükoğlu, 1974., 406; Pamuk, 2005; Yücekök, 1968.

19 Arıkan, 2006, 6.

20 Terzibaşoğlu, 2009, 289; Arıkan, 2006, 6.

21 Nüfus verileri için, Erim, 1948, 18-22, Mutaf, 1995, 23, 25, Nakracas, 2005, 113; Psarros, 2004, 4-5; Sakin, 2008, 261; Selvi, 2001, 843; Servet-i Funün Dergisi, 1892, 361.

faaliyetlerinin yanı sıra kuruluşundan beri süregelen kaçakçılık,²² yerleşimdeki Rumların ekonomik açıdan güçlenmesinin neden olmuştur. Sanayi ve deniz ticareti faaliyetlerinin şekillendirdiği ekonomik yapı, üretim ilişkileri, Ayvalık’ın nüfus hareketlerine, kent dokusu ile mekân kurgusunun oluşumuna ve yapı çeşitliliğine etki etmiştir.

Ayvalık’ın özellikle ekonomik açıdan güçlenmeye başladığı 1850’lerden sonraki dönemi aktaran belgeler, yerleşimin kentsel dokusunda endüstri ve ticaret yapılarından, konut mimarisine, dini yapılardan konsolosluklara, hastane okul gibi kurum yapılarına kadar farklı işlev ve biçimlere sahip mimari içeriğin bulunduğunu ortaya koymaktadırlar. Bu belgelerden 1896 tarihli Malûmat Dergisi’nin 51.sayısında, Ayvalık’ın kent dokusundaki mimari içerik şu şekilde aktarılmıştır:

“Yerleşimde, 11 mahalle, 1 cami, 12 kilise, 14 manastır, 25 yel değirmeni, 3 lokanta, 1 gazoz fabrikası, 3 han, 4 gazino, 40 meyhane, 7 zeytinyağı ve dakik fabrikası, 46 fırın, 1 kiraathane, 950 dükkân, 4810 hane 1gaz deposu, 1 hükümet konağı ve 1 belediye dairesi, 1 Diyyun-ı Umumiye 1 liman, 1 karantinane, 1 askeri hastane, 3 askeri karakol, 1 telgrafhane, 1 reji idaresi, 1 boğaz ve kanal idaresi, ve 1 gureba hastanesi vardır. Yerleşime saat uzaklıkta ve sahilde Sarımsak denilen yerde 9 adet taş ocağı olup, çıkarılan taşlar binalarda kullanılmakta bir bölümü de civara satılmaktadır. 14 kadar kiremit ve tuğla, 7 adet de testi ve bardak ocağı bulunup ürettiği rakı ve şarap pek ünlüdür, önemli miktarlarda başka yerlere satılır.”

Ayvalık’ın 19. yüzyıl tarihine yönelik kaynaklarda da belirtilen yapı grubundan biri de dükkânlardır. Dükkânların hem sayı olarak fazlalığı, hem çarşı dokusunun temel bileşeni olarak kent dokusundaki konumları hem de dönemin mimari programının taşıyıcıları olmaları değerlendirmelerini önemli kılar.

Kent dokusunda, konut mimarisinden sonraki en kalabalık yapı grubunu oluşturan dükkânlar, sanayi ve ticaret faaliyetleriyle hareketli liman yerleşimlerinden biri haline gelen Ayvalık’ın, ticaret potansiyelinin değerlendirilmesine ve kentin mimari kimliğinin okunmasına olanak veren yapılardır. Bu yapılar, yoğun olarak yerleşim üretim faaliyetlerinin de gerçekleştiği liman ve liman ardı diye tanımlan bölgesinde ya da mahalle ölçeğinde ana caddelerin üzerinde yer almışlardır (**Fot. 1-2**).

1891, 1893, 1895, 1896, 1913 ve 1914 yıllarına ait Fransız Şark Yıllıkları içinde Ayvalık’ın ekonomik faaliyetlerine ve ticari hayatına yönelik bilgiler yer almakta, yerleşimdeki kuyumcu, kunduracı, terzi, boyacı gibi zanaatçıların ve eczacıların isimleri verilmektedir. Esnaf bilgilerini içeren bu veriler, aynı zamanda mevcut dükkânların faaliyet alanları ile ilgili bilgiye de ulaştırabilmektedir.²³ Şark Yıllıkları dışında, Ayvalık’taki dükkânların sayıları ile ilgili kayıtlar da mevcuttur.

22 Arıkan, 2011, 174.

23 Köksal, 2017.



◀
Fot. 1:
Ayvalık Liman
Bölgesi Çarşısı,
19. yy.
(M. Soylu Arşivi)



▶
Fot. 2:
Ayvalık Palabağçe
Çarşısı, 19. yy.
(M. Soylu Arşivi)

19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyılın ilk çeyreğini kapsayan dönemlere ait bu içeriklerde dükkânların sayılarının ortalama 500 kadar olduğu belirtilmektedir. Bu sayıya bağımsız dükkân yapıları olduğu kadar konut altı dükkân olarak kullanılan yapıların da dâhil edilmiş olması muhtemeldir. Ayrıca, dükkân olarak tanımlanan yapıların, depolarla ve sosyal mekân yapısı olan kahvehane, lokanta gibi yapı grupları ile ayırımının çok net yapılamadığı belirtilebilir. Çalışma kapsamında dükkân sayılarına ilişkin veriler aşağıdaki tabloda gösterilmiştir:

Tablo 1: 1886-1907 Tarihleri Arası Ayvalık'ta Bulunan Dükkânların Sayılarına İlişkin Tarihsel Veriler

1894 Servet-i Fünun Dergisine göre 95 dükkân vardır.
1896 Malumat Dergisine göre 950 dükkân vardır.
1907 salnamesinde ise 762 dükkân, 4 hanın olduğu belirtilmektedir.

Kent dokusundaki diğer mimari miras gibi dükkânların da, 1976 yılında *Kentsel Sit Alanı Koruma Amaçlı İmar Planına İlişkin* alınan kararlar koruma altına alınması büyük ölçüde günümüze ulaşabilmelerini sağlamıştır. Fakat yine de son dönemlere kadar bu yapıların günümüzün ticaret anlayışını tam karşılayamayan mekân tasarımları, onarım maliyetlerinin yüksek olması gibi etkenlerden atıl durumda kalmaları önemli bir bölümünün bakımsızlıktan dolayı tahribata uğramasına neden olmuştur. Son yıllarda bu yapıların kent dokusuna kazandırılmasına yönelik artan bir rağbet ile restorasyon sürecine girilmiştir.

3. Ayvalık Kent Dokusundaki Dükkânlar

Çarşı dokusunun en küçük birimi olan bölüntüsüz, kare ya da kareye yakın dikdörtgen planlamaya sahip dükkânların kapısı doğrudan caddeye, sokağa açılmaktadır. Dar ve küçük iç mekânların asma katlarla kullanım alanı genişletilmeye çalışmıştır. Düz ya da beşik çatılıdır. Sokakta bitişik nizam ve köşe olmak üzere iki parsel üzerinde konumlanmışlardır. Sokağın iki yanına yaslanmış, bitişik nizamda yapının sadece ön cephesi kullanıma uygundur. Köşe parsel dükkânların yan cepheleri de kullanıma uygun tasarlanmış olabilmektedir. Ayvalık kent dokusunda yer alan dükkânlar, üç ana tipoloji sunmaktadırlar. Bu ana tipolojiler kendi içinde ara tiplere sahiptirler.

A. Tek Katlı Dükkânlar: İki farklı düzende görülürler:

A.1. Tek Yapıdan Oluşmuş Tek Katlı Dükkânlar: Bitişik nizamda iki yanı başka bir yapı (dükkân, depo, konut vb) ile sınırlandırılmış ya da köşe parsel bir tarafı sınırlandırılmış tek katlı dükkânlardır (*Fot. 3*).

A.2. Aynı Yapı Kütesine Ait Bitişik Tek Katlı Dükkânlar: Aynı yapı kütesine ait, bitişik şekilde ikili üçlü şekillerde sıralanmış dükkânlardır. Genelde cephe düzeninde yan yana dizili tüm bu dükkânların aynı biçimdeki cephe kurgusu, tek bir cephe gibi görünmelerine neden olmuştur (*Fot. 4*).

B. İki Katlı Dükkânlar: Liman odaklı deniz ticaretinin gerçekleştirildiği yerleşimde bu dükkân tipleri önemli, ağırlıklı olarak ihracat ve ithalatın gerçekleştiği en hareketli ticaret bölgesi olan liman ve ard bölgesinde yer almaktadırlar. Yapıların alt katları satış amaçlı, üst katları ise ofis, büro ya da depo amaçlı kullanılmaktadır. Yerleşimde ithalat ve ihracatın yoğunluğu, genelde limana yakın bölgedeki bu yapıların iki katlı dükkânların hem iç mekânlarının daha geniş olmasına hem de üst katlarının depo ve ofis gibi kullanılmasına imkân veren bir tasarıma Katlar arasında mimari bir bütünlük vardır (*Fot. 5*).

C. Konut Altı Dükkânlar: Yerleşimde görülen diğer bir dükkân düzenlemesi dar parsel ve kalabalık nüfus gibi faktörlerden dolayı, bağımsız ticari yapı alanının ihtiyaca karşılık verememesinden kaynaklı konut altının dükkân olarak düzenlendiği yapılardır. Bu yapıların büyük bir bölümünde dükkân ve depo işlevinin genelde beraber yürütüldüğü düşünülmektedir. Bu dükkânlar konutun alt katının ihtiyaca göre sonradan dükkâna dönüştürmesiyle ortaya çıkmayıp, ilk aşamada zemin katı dükkân olarak planlanmış yapılardır. Zemin kattaki cephe düzeni konutun girişinden bağımsız büyük ve geniş ölçekli, pencere ve kapı düzeninden meydana gelmiştir. Bu görüntüleriyle bağımsız dükkân yapıları aynı özelliklere sahiptir. Konuta giriş kapısı yan cepheye kaymıştır (*Fot. 6*).



Fot. 3: A.1 Tip Dükân Örneği



Fot. 4: A.2 Tip Dükân Örneği



Fot. 5: İki Katlı Dükân Örneği



Fot. 6: Konut Altı Dükân Örneği

Giriş cepheleri, zeminden bir ya da birkaç basamakla yükseltilmiştir. Bu kot farkı, hem olası su basmalarına karşı bir önlem oluşturmuş, hem de sokak ile cephe yüzeyinin birbirinden ayrışmasını sağlamıştır.

Cepheler, kapı ve pencerelerin düzeni ile oluşturulmuştur. Bu öğeler, özellikle giriş cephesinin neredeyse tamamını kaplamıştır. Büyük ve geniş ölçülerde tutulmuş kapı ve pencereler ile gerçekleştirilen bu düzen, cephelerdeki duvar yüzeyini azaltmış, iç mekânın görülmesi ve iç mekâna ışık alabilmesine olanak sağlamıştır.

Kapı ve pencereler, taş sövelerle çevrelenmiş ve üstten kemer ya da lento ile kuşatılmışlardır. Kemerli düzenlemelerde kemer alınlığının yüzeyine, kemersiz kuruluşlarda ise lento üzerine aydınlık pencereleri yerleştirilmiştir. Ayrıca cephelerde dikkati çeken bir diğer unsur ise, dükânları yağmur ve güneş gibi hava etkilerinden koruyan metal saçak kullanımıdır.

Giriş cephelerinin karakterine etki eden bir diğer unsur da alınlıklı düzenlemelerdir. İkiz-kenar üçgen biçimdeki düzenlemelerde genellikle alınlık kenarları yüzeyden hafif dışarı taşıntı yapacak şekilde tek ya da çift sıra silmelerle kuşatılmıştır. (Fot. 8)

Kent dokusunda dükânların giriş cephelerinde çeşitli düzenlemelerin olması, bir cephe tipolojisi ortaya çıkarmıştır. Bu tipolojik çalışmanın üst başlığını, kapı ve pencerelerin cepheye simetrik ya da asimetrik yerleştirilmesi oluşturur. Bu ayrımın içinde yer alan alt başlıkların oluşturulmasına ise kapı ve pencerelerin birbirlerine göre konumu, sayısı, alınlık kullanılıp kullanılması etki etmiştir. Çalışma kapsamında giriş cephesinde en yaygın olarak kullanılan iki düzenleme ve bu düzenlemelerin alt başlıklarından oluşmuş tipolojik yaklaşım şu şekildedir:



Fot. 7: Kapı ve Pencere Düzeni



Fot. 8: Alınlıklı Cephe Düzeni

A. Simetrik Düzen: Kapı ve pencerelerin, biçim ve konum olarak belli düzene göre yerleştirildiği simetrik görüntüdeki cephelerdir. Bu düzenin çeşitli uygulamaları bulunmaktadır.

A.1. Eksende kapı, kapının yanında birer pencere alınlıksız düzen

A.2. Eksende kapı, kapının yanında birer pencere alınlıklı düzen

A.3. Eksende kapı, kapının yanında ikişer pencere alınlıksız düzen

A.4. Eksende iki kapı, kapının her iki yanında birer pencere alınlıksız düzen

A.5. Kapı ve pencereli sıralı düzen: Genelde kapı ve pencereler aynı biçim ve ölçülere sahiptirler.

B. Asimetrik Düzen: Bu cephelerde pencerelerin kapıya göre düzeninde simetrik olmayan bir yerleştirme söz konusudur. Bu düzenin alt grupları vardır.

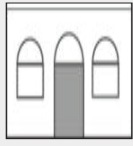
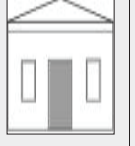
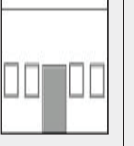
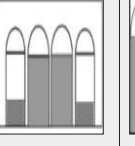


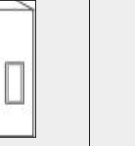
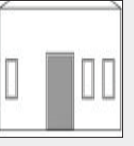
B.1. Kapı ekseninin yanında, iki pencereli alınlıksız düzen

B.2. Kapı ekseninin solunda iki, sağında bir pencere alınlıksız düzen

B.3. Yan yana iki kapı, iki pencereli alınlıklı düzen.

Bu cephe tipleri **Tablo 2** ve **Fot. 9**'da gösterilmiştir.

Tablo 2: Ayvalık Dükkânlarında Görülen Cephe Tipleri

A. Simetrik Düzen				
				
A.1	A.2	A.3	A.4	A.5
B. Asimetrik Düzen				
				
B.1	B.2	B.3		

Genelde bitişik nizam bir konuma sahip dükkânlarda yan ve arka cephelerin açıklığı çok az görülmektedir. Köşe parsel dükkânların bazılarında yan ya da arka cephe mevcuttur. Bu cephelerde pencere açıklığı görülmektedir.



A.1. Tipi Simetrik Düzen (a)



A.2. Tipi Simetrik Düzen (b)



A.3. Tipi Simetrik Düzen (c)



A.4. Tipi Simetrik Düzen (d)



A.5. Tipi Simetrik Düzen (e)



B.1. Tipi Asimetrik Düzen (f)



B.2. Tipi Asimetrik Düzen (g)



B.3. Tipi Asimetrik Düzen (h)

Fot. 9: (a/b/c/d/e/f/g/h) Dükânlarda Görülen Cephe Tipleri

Cephe düzeninde yer alan ve cephe düzenini etkileyen başlıca öğeler olan kapı ve pencereler, biçim, kompozisyon ve oran açısından çok benzer bir kurguda ele alınmışlardır.

Giriş derinliği az bir niş içersine yerleştirilmiş kapı ve pencereler, taş söve ile çevrelenmiş, lento ya da kemerle sınırlandırılmışlardır. Tüm söve, kemer ve lento kuruluşlarındaki malzemede genel eğilimin sarımsak taşının kullanılması yönünde olması kapı nişlerini daha belirgin hale getirmiştir. Lento ile düzenlenmiş kapılarda, lento üzerindeki yüzeye taş söve ile çevrelenmiş aydınlık pencereleri yerleştirilmiştir (Fot. 10 a/b). Diğer bir düzenleme kemerli kapı kuruluşlarıdır (Fot.11a/b). Basık veya yuvarlak kemerin kullanıldığı örneklerde lento düzeninde olduğu gibi kemer alınlığının da yüzeylerinde aydınlık penceresi bulunmaktadır.

Yapıların pencere kuruluşlarında da, lentolu ya da kemerli olmak üzere iki düzenleme görülmektedir (Fot.12a/b). Pencerelerin, kapılarla biçim ve kompozisyon açısından benzerliği dışında birbirlerine yakın ölçülerde yapılmış olmaları, cephenin duvar görüntüsünden arınmasına yol açmıştır. Bu görünüşleri ile bu kapı ve pencerelerin cam açıklıkları cepheyi vitrine dönüştürmüştür. Bu tasarım, iç mekândaki ürünleri dışarıya daha rahat sunabilme olanağı sağlanmakta ve iç mekânın ferah ve aydınlık olması gibi teknik bir sorunun da çözümüne katkıda bulunmaktadır.



◀ ▶
Fot. 10 (a / b):
Lentolu Kapı
Kuruluşları



Aydınlık penceresindeki demir örgü şebekeler, yatay, dikey ya da diyagonal geçmeler, dekoratif parmaklıklar, çapraz örgüler uçları kıvrımlı şekilli düzenlemeleriyle, kapı estetiğinin artmasında önemli rol oynamışlardır (Fot. 13 a/b).

Pencerelerde iki kanatlı ahşap ve demir kepenkler kullanımı yaygındır. Genellikle bu kanatlar, söve boşluğunun önüne çıkıntı yapacak şekilde oluşturulmuş pencere denizliğinin üzerine oturtulmuşlardır. Kanatlar iki yana açıldığı zaman da, bu alan ürün koymak ve sergilemek için değerlendirilmiştir (Fot. 14 a/b).



Fot. 11 (a / b): Kemerli Kapı Kuruluşları



(a)
Lentolu
Pencere

◀ ▶
Fot. 12 (a / b):
Pencere Formları



(b)
Kemerli
Pencere



a

◀ ▶
Fot. 13 (a / b):
Aydınlık
Pencelerinde
Kullanılan Demir
Örgü Şebekeler



b



a

◀ ▶
Fot. 14 (a / b):
Pencere Denizliği
ve Kepenkler



b

Metal saçak adı altında değerlendirilen ve giriş cephesine yerleştirilen bu öğeler, sokağa doğru çıkmalar şeklinde düzenlenmişlerdir. Genelde bakır, çinko gibi metal malzemeden yapılan bu öğeler, yağmur ve güneş gibi hava etkilerinden korunma amaçlı yapılmıştır. Yapıların büyük bölümünde orijinalliğini korumuş şekliyle günümüze ulaşmışlardır (Fot. 15 a/b).



▲
◀ Fot. 15 (a / b):
Metal Saçak Altları

Yapı malzemesi yığma taş olan dükkânların, beden duvarları düzgün kesme taş, moloz taş, kaba yonu taş duvar şeklindeki duvar örgülerine sahiptir. Yapıların beden duvarları, kapı, pencere kuruluşlarının söve, lento ve kemerlerinde yöreye özgü kırmızı-kahverengi tonlarına sahip sarımsak taşı kullanılmıştır. Islakken kırmızımsı renkte olan zamanla rengi koyulaşan sarımsak taşı, su emme kapasitesi yüksek olmasından dolayı kolay işlenebilen, kuruduktan sonra sert ve dayanıklı bir malzeme olma özelliğine sahiptir²⁴ (Fot. 16 a/b).



◀ ▶
Fot. 16 (a / b):
Sarımsak Taşı
ve Cepheye
Kullanımı



Ahşap malzeme ise, yapıların kapı ve pencere kanatlarında ve iç mekânların zemin, tavan ve çatı sisteminde kullanılmıştır. Demir malzeme, kapı ve pencere örgü şebekelerinde ve kanatlarında kullanılmıştır (Fot. 17 a/b).

24 Yöreye özgü bir malzeme olan, dokusu sarımsak damarlarına benzediği için “Sarımsak Taşı” diye bilinen bu taş, volkanik bir taş grubuna giren *ignimbiritir*. (Akyürek, 1978, 23; Akyürek, 1978, 23.)

Yapıların cephe düzenlerindeki süsleme unsurları kent dokusundaki diğer yapı gruplarında da olduğu gibi Neo Klasik süsleme programı içinde değerlendirilebilecek bir içeriğe sahiptirler. Cephe düzeninde karşımıza çıkan bu süsleme içerikleri, ticari yapı kimliği ile toplumsal alanla ilişki halinde olan bu yapıların görsel etkisinin artmasına katkıda bulunmuştur.

Çalışma kapsamında giriş cephe düzeninde ve cephe öğelerinde tespit edilen Neo Klasik süsleme unsurları ve süsleme içeriğini oluşturacak diğer başlıklar şu şekilde sıralanabilir:

- İyon ya da akantus başlıklı sütunlar (Fot. 18 a/b).
- Kemer kilit taşlarındaki yaprak motifleri (Fot. 18 c/d/e/f).
- Aydınlık pencerelerindeki örgü şebekeler (Fot. 18 g/h).
- Kesme taşların düzgün ve geometrik bir kompozisyonda dizimiyle oluşturulmuş köşe silmeleri (Fot.18 ı/j).



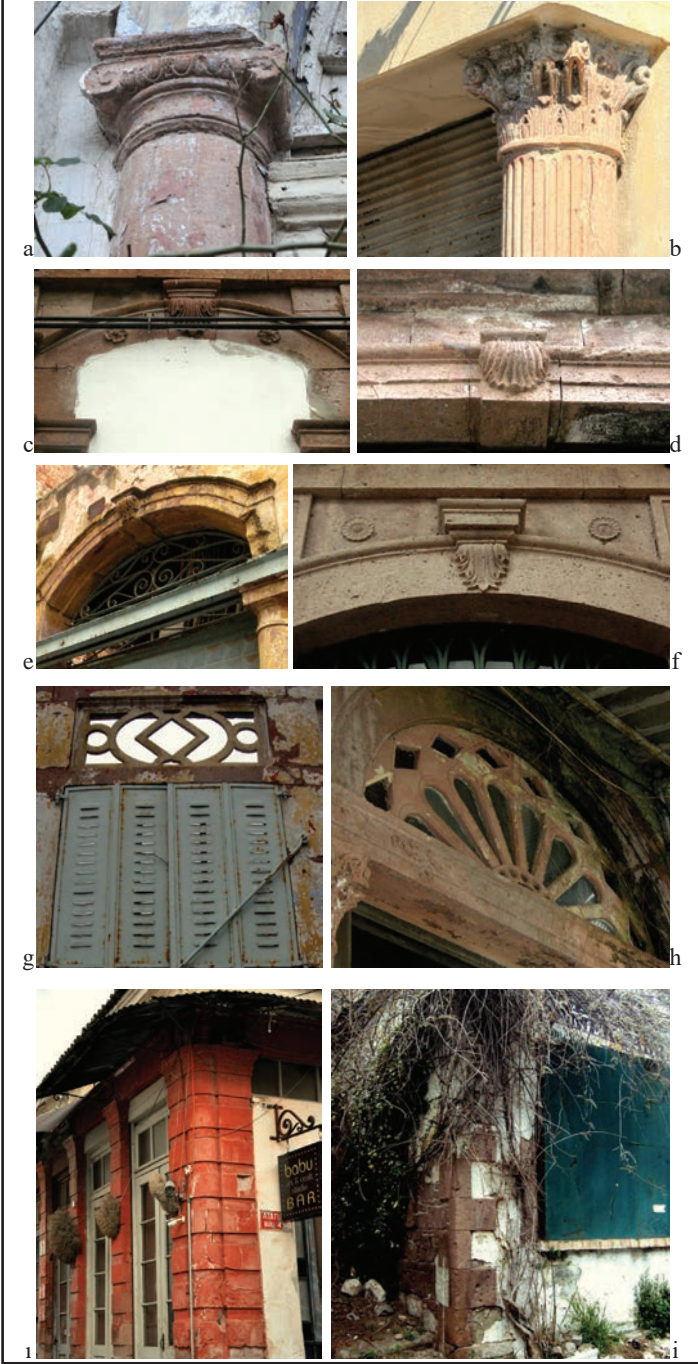
▲ ▼ Fot. 17 (a / b): Ahşap ve Demir Malzeme Kullanımı



4. Değerlendirme ve Sonuç

Ayvalık'ın 19. yüzyıl kent dokusu, Osmanlı İmparatorluğu'nun sanayi ve ticaret faaliyetleriyle şekillenen liman kentlerinin fiziksel yapısındaki değişimi ve kentin mimari kurgusundaki içeriği değerlendirebilme adına önemli kaynaklardan biridir. Bu kurgu yerleşimde 1850'li yıllardan itibaren artan zeytinyağı ve sabun üretiminin gerçekleştirildiği fabrika ve atölye yapılarının, nakliye, ulaşılabilirlik ve atık gibi olanaklardan dolayı kıyı hattına inşa edilmesine, ürünlerin ticaretinin de deniz yoluyla yapılmasına yönelik liman odaklı bir kent planını ortaya çıkarmıştır. Kıyı bölgesinin mekânsal kurgusunda yerleşim alanları ile kıyı bölgesi sınırları ayrılmaya çalışılmıştır. Kıyı bölgesi de kendi arasında alanlara ayrılmış olup bu alanların birbirleriyle bağlantılı şekilde yerleştirildiği görülmektedir. Depolama amaçlı ve yerel ürünün işlendiği atölyeler ve fabrikaların oluşturduğu kıyı hattının ardından ve ticari faaliyetlerinin yoğunluğuna bağlı olarak kent merkezinin kıyıya kaymasından dolayı dükkânlar, otel, gazino, kahvehane gibi sosyal mekânlar ile finans yapıları bu liman aksında konumlandırılmışlardır.

Ticaretin gerçekleştiği en küçük birim olan dükkânlar da Ayvalık'ın 19 yüzyıl liman odaklı bu kent planında hem sayı hem de mimari çeşitlilik açısından önemli bir yapı grubunu oluşturmaktadırlar. Dini bir merkez ile bağlantılı sokak ile, bir sokağın iki tarafında açık olarak ya da bir sokak ağı ile arasta, han ve bedesten gibi ticari binalarda kapalı olarak da yer alan dükkânlardan oluşan geleneksel çarşı formunun dışında liman yerleşimindeki genel eğilim gibi Ayvalık'taki çarşı alanı ve dükkânlar, liman odaklı bir yayılma göstererek öncelikle liman ve liman ardı alanlarında daha sonra kıyıya



Fot. 18:
Cephe
Düzeninde
Görülen
Süsleme Öğeleri

paralel kademeli olarak yerleştirilmiş ana caddeler²⁵ üzerinde yer almıştır. Üretim ve satış koşullarının değişmesi dükkân boyutlarını ve biçimlenmesini etkilemiş, dükkânların cepheleri önem kazanmaya başlamış ve dükkân formları da geleneksel dükkân anlayışının dışına çıkmıştır.

Ayvalık kent dokusunda dükkân sayılarını veren kaynakların tarihlerinin birbirine çok yakın olmakla birlikte, içerikte sunulan dükkân sayıları ile ilgili farklılığın temel sebebinin, ilgili çalışmalarda yapıların işlevlerine göre ayırımının net olarak belirlenememesidir. (Bkz. Tablo 1) Bu çalışmalarda öncelikle dükkân olarak tanımlanan yapıların, depolarla ve sosyal mekân yapısı olan kahvehane, lokanta gibi yapı grupları ile ayırımının çok net yapılamamıştır. Bu yüzden çalışmalarda farklı sayıların oluşmasının sebebinin bu ayırımlarında net yapılamadığı sonucundan yola çıkılarak, 19. yüzyılın dükkân sayıları ile ilgili ortalama bir değerler alınarak yaklaşık 500 dükkân sayısı olduğu tahmin edilmektedir Bu sayı bile, yerleşimin hareketli ticaret hayatını dükkânlar üzerinden sunabilmekte ve onların kent dokusuna hâkim yapı gruplarından biri olduğunu ortaya koymaktadır.

Çalışma kapsamında dükkânlar ile kent dokusunda bu yapı grubuyla karıştırılması mümkün olan yapı gruplarının (depo, kahvehane vb) ayırım noktaları belirlenmeye çalışılmış ve dükkânlara yönelik bir tipolojik yaklaşım ortaya konulmuştur. Bu amaçla, dönemin dükkân yapıları üzerine literatür taranmış, kent dokusunda işlevini dükkân olarak sürdüren yapılar incelenmiştir. Ayrıca 19. yüzyıl Ayvalık yapıları ile benzer özellikler sunan Ayvalık’ın yakın çevresindeki benzer niteliklere sahip Edremit, Burhaniye, Çanakkale, İzmir, Urla, Çeşme, Foça ve Midilli Adası yerleşimlerindeki dükkân olarak tanımlanan yapılar ele alınmıştır. Bu değerlendirmeler sonucunda dükkân tipolojisinin oluşturulmasında vitrin açıklığı gibi ele alınan büyük kapı ve pencere ile oluşturulmuş cephe düzeni esas alınmıştır. Daha kapalı bir cephe düzenine sahip depolarla ayırımı bu şekilde yapılabilmektedir. Depolardan ayrılması noktasında çok belirgin bir özellik olan dükkân cephelerinin, kahvehane gazino sosyal mekânların cepheleri ile çok benzer özellikler sunması bir başka ayırım ölçütü ortaya çıkarmıştır. Sosyal mekânların cephe kuruluşu açısından daha geniş ve yüksek tutulması, tek bir yapı kuruluşu şeklinde düzenlenmeleri ve son olarak bu yapıların iç mekânlarının daha geniş olması, onları dükkânlardan ayıran farklılıklar olarak tespit edilmiştir. Çalışmada ortaya konulmaya çalışılan tipolojik yaklaşıma rağmen, kent dokusundaki ticaret yapılarının büyük bir çoğunluğunun yapıldığı dönemdeki işlevine dair bir kaynağın olmaması ve tarihsel süreçte değişen koşullarla yapıların farklı amaçlarda kullanımına yönelik düzenlemeler yapılması bazı dükkân yapılarının sınıflandırılmasında yine de bir zorluk çıkarmıştır. Tüm bu süreç sonunda Ayvalık kent dokusunda günümüze ulaşabilen 60 dükkân tespit edilmiştir.

Konut ile üretim alanı arasında ilişkiyi kurabilen bu yapılar sokak dokusu ile uyumlu bir biçimde ve yerleşimdeki diğer yapı grupları ile mimari bir bütünlük içinde

25 Dükkânların ağırlıklı olarak sıralandığı bu caddelerin günümüz şehir planında isimleri Barbaros, 13 Nisan, Cumhuriyet ve Fethiye Caddesi olarak geçmektedir.

şekillenmişlerdir. Dükkânların, cephe yüzeylerini çoğu örnekte geniş ve pencere ve kapı kuruluşları kaplamıştır. Giriş cephelerinde pencere ve kapıların simetrik düzeni ile alınlık, kemer ve sütun gibi öğelerin bulunup bulunmaması etki etmiştir. Yapıların giriş kapılarında kemer ve sütun kullanıma göre çeşitlenen üç düzenleme görülmektedir. Dikdörtgen biçimli pencereler en az giriş kapıları kadar büyük ve geniş ölçekli boyutlara sahiptir. Bu pencere kuruluşları genelde kemerle kuşatılıp yükselici karakteri daha da vurgulanmıştır. Alıcının mallara kolayca erişmesini sağlamak ve aynı zamanda zanaatkarların çalışmasını gösterme isteği, işyerlerini dışa dönüklüğe yönelmiş olması pencerelerin ve vitrin açıklığı gibi büyük bir biçimde tasarlanmasına yol açmıştır.

Kent dokusundaki konut, üretim, dini yapılarda olduğu gibi dükkânların da giriş kapılarının bazıları üzerinde bulunan tarih levhaları yerleşimin ekonomik açıdan büyük bir gelişme gösterdiği 1850 yılından 1912 yılına kadar olan bir dönemi göstermektedir. Yerleşimin ilgili dönemde ekonomik faaliyetlerinin artması, kent dokusuna ve yapı çeşitliliğine etki etmiş yapıların farklı işlevlerine rağmen ortak bir üslubu ortaya çıkarmıştır. Bu nedenle dükkânların da kent dokusundaki diğer yapılarla işlevsel farklılıklarından kaynaklanabilen özellikler dışında, cephe düzeni, kapı formları malzeme ve süsleme öğeleri açısından uyumlu yapılar olduğu belirtilebilir.

Cephe düzeni, kapı ve pencerelerin formları dışında dükkânların, kent dokusundaki diğer yapı gruplarıyla benzer bir mimari kimliğe sahip olmasının en önemli etkenlerinden birini de yapı malzemesinde, söve, kemer ve lento kuruluşlarında sarımsak taşının kullanılması oluşturmaktadır. Yöreye özgü taş ocaklarından temin edilen bu taşın ıslakken kolay işlenebilen bir taş olması, kapılarda süsleme içeriğinin de ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır.

Cephe düzeninde, sütun plasterlerin ya da köşe silmelerinin iyon ve akantus başlıkları, kemer kilit taşlarındaki bitkisel yaprak motifleri gibi Neo Klasik üslubun izlerini taşıyan dekoratif öğeler kent dokusundaki özellikle evler, kiliseler ve kahvehaneler gibi yapılarla bir bütünlük içindedir.

Ticaret yapı grubunun büyük çoğunluğunun yer aldığı çarşının günümüz koşullarında konumunun değişmemiş olması dükkânların ticari kimliklerini ve mimari özelliklerini koruyarak yaşamalarına kısmen olanak sağlamıştır. Son dönemde yerleşimin tarihi kent dokusundaki mimari içeriğin turizm açısından potansiyelinin değerlendirilmesine yönelik girişimler, bu yapı grubunun restorasyonunu da arttırmıştır. Kullanıma uygun hale getirilmeleriyle kent dokusunun belirgin özneleri durumuna gelerek Ayvalık'ın ekonomik hayatına da katkı sağlayan mekânlara dönüşmüşlerdir.

Sonuç olarak, üslup özellikleri dönemin mimari kaynaklarından olan dükkânlar aynı zamanda sanayi faaliyetleri ve deniz ticareti ile şekillenen kent dokusunun önemli bileşenlerinden biridirler Kentin sosyo ekonomik yapısını okunabilmesine ve kent planındaki konumları ve biçimleri ile Osmanlı liman kentlerindeki çarşı mekânlarının, dükkân formlarınının 19. yüzyıldaki dönüşümlerinin değerlendirilmesine olanak vermektedirler.

KAYNAKÇA

- Akar, T. (2009). Osmanlı Kentinde Ticari Mekânlar: Bedesten-Han-Arasta-Çarşı Mekânları Literatür Değerlendirmesi. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, Cilt 7, Sayı 13, s.267–292.*
- Akyürek, B. (1978). *Kırkağaç, Soma, Savaştepe, Ayvalık, Bergama Civarının Jeolojisi*, Ankara: MTA Enstitüsü Raporu, No. 6452.
- Arıkan, Z. (2006a). Midilli- İstanbul Arasında Zeytinyağı Ticareti. *Tarih Araştırmaları Dergisi (XXV)*, 1-28.
- Arıkan, Z. (1988b). 1821 Ayvalık İsyanı. *Belleten, (LII)*, 571-601.
- Baskıcı, M. (2004). *1800-1914 Yıllarında Anadolu’da İktisadi Değişim*. Ankara: Turhan Kitabevi.
- Bayraktar, B.(2002). *Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Ayvalık Tarihi*, Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi.
- Biol, G. (2005). Çağdaş Alışveriş Merkezlerinde Kent Dokusunun Yeniden Yorumlanması. *Gazi Üni. Müh. Mim. Fak. Dergisi, (20:4)*, 21-427.
- Bozkurt, G.(1996). *Gayrimüslim Osmanlı Vatandaşlarının Hukuki Durumu*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Cezar, M. (1985a). *Tipik Yapılarıyla Osmanlı Şehirciliğinde Çarşı ve Klasik Dönem İmar Sistemi*. İstanbul:Mimar Sinan Üniversitesi Yayınevi.
- Cezar, M. (1994b). 19. Yüzyılda Beyoğlu Neden ve Nasıl Gelişti *XI. TTK Kongresi, Kongreye Sunulan Bildiriler, (Cilt: VI)*, 2673- 2690.
- Duman, R. (2012). Osmanlı Dönemi Liman Kentleri (1), *Vapur Donatanları ve Acenteleri Derneği, www.vda.org.tr/* Erişim:15.12.2011.
- Erim, H. (1948). *Ayvalık Tarihi*. Ankara: Güney Yayıncılık ve Gazetecilik.
- Faroqhi, S. (2004). Ticaret: Bölgesel ve Uluslararası. *Osmanlı İmparatorluğu’nun Ekonomik Ve Sosyal Tarihi(1600- 1914)* Editör: Halil İnalçık; Donald Quartaert, İstanbul: Eren Yayıncılık (2), 601-655.
- Genç, M. (1989). Osmanlı İmparatorluğu’nda Devlet ve Ekonomi, *V.Milletlerarası Türkiye Sosyal ve İktisat Tarihi Kongresi, Tebliğler. (İstanbul 21-25 Ağustos 1989)*, Ankara.13-25.
- Gündüz, Ö. (1998). *Türk Çarşıları*, Ankara: Tepe Yayınları.
- Hasol, D. (2005). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.

- Köksal H. K. (2017). Şark Yıllıklarında XIX.Yüzyılın Ayvalık ve Yakın Çevresi <https://kaankoksal.blogspot.com> Erişim Tarihi 25.11.2019.
- Kurdakul, N. (1985). Ticaret Antlaşmaları. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, (3), 667.
- Kütükoğlu, M. (1974). *Osmanlı – İngiliz İktisadi Münasebetleri(1580-1838)*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayını.
- Malumat Dergisi (1896). *Ayvalık Kasabası (51)*, 57-58.
- Mutaf, A. (1997). *Salnâmelere Göre Karesi (1847-1922)*. Balıkesir: Zağnos Kültür ve Eğitim.
- Nakracas G.(2005). *Anadolu ve Rum Göçmenlerinin Kökeni*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Pamuk,Ş. (2005). *Osmanlı Ekonomisinde Bağımlılık ve Büyüme 1820- 1913*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Psarros, D. (2004). Ayvalık / Kydonies'in Kentsel Tarihi, Ege'nin İki Yakası-1 *Ayvalık Kent Tarihi Çalışmaları* içinde (Çev A. Yorulmaz),Yayımlanmamış Çeviri Metni.
- Sakin, O. (2008). *Osmanlı'daki Etnik Yapı:1914 Nüfusu*. İstanbul:Ekim Yayınları.
- Say Özer, Y. (1996). *Ticaret Mekânlarının Oluşum ve Gelişim İlkelerinin İncelenerek Tipolojik Açından Sınıflandırılması*. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi (Doktora Tezi).
- Sayılı, T.(1992).*Alışveriş Merkezlerinin Gelişimi, Sınıflandırılması ve Tasarımını Etkileyen Faktörler*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi. (Yüksek Lisans Tezi)
- Servet-i Funün Dergisi (1892). *Ayvalık* (101).361.
- Tankut, G. (1973). Osmanlı Şehirlerinde Ticari Fonksiyonların Mekânsal Dağılımı. *Türk Tarih Kongresi*, (VII, Cilt.2), s.773-778
- Terzibaşoğlu, Y. (2009). 19.Yüzyılda Batı Anadolu Liman Kentlerinde Elitlerin ilişki Ağları *I.Uluslararası Akdeniz Ticareti ve Liman Kentleri Geçmiş ve Gelecek Sempozyumu*, s.288-290, İzmir: İzmir Ticaret Odası Yayınları.
- Ünlü, T. (2009a). Bir İskeleden Liman Kentine Doğu Akdeniz'in Önemli Bir Limanı Olarak On Dokuzuncu Yüzyılın İkinci Yarısında Mersin'de Mekânsal Gelişim, *Planlama Dergisi.* (3-4), 5-26.
- Ünlü, T. (2017 b). Kent Kimliğinin Oluşumunda Kentsel Bellek ve Kentsel Mekân İlişkisi: Mersin Örneği. *Planlama Dergisi*, 27(1), 75-93.

- Ünlü, T. - Göksu, E. (2017). 19. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Doğu Akdeniz Liman Kentlerinde Kentsel Mekân: Patras,Volos ve Mersin Üzerinden Bir İnceleme. *Meltem İzmir Akdeniz Akademisi Dergisi* (2), 24-49.
- Yılmaz, S. - Kuyulu, İ. (1997). Dünden Bugüne Ege Kıyı Kentleri: Tarihsel Gelişim. *II.Kıyı Sorunları ve Çevre Sempozyumu (14-16 Kasım 1997) Bildiriler Kitabı*, (Ed.: Ayşe Günbey Şerifoğlu) Kuşadası: Kuşadası Belediye Yayınları.
- Yücekök, A. (1968). Emperyalizmin Yörüngesinde Osmanlı İmparatorluğu: 1838 Ticaret Sözleşmeleri. *AÜSBF Dergisi*, (23/1).

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

Sanat Tarihi Dergisi

ISSN 1300-5707

Cilt: XXIX, Sayı: 2 Ekim 2020

Ege University, Faculty of Letters

Journal of Art History

e-ISSN 2636-8064

Volume: XXIX, Issue: 2 October 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

TR DİZİN
ULAKBİM
TR DİZİN

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

HARRAN ÖRNEKLERİ IŞIĞINDA SIRALTI TEKNİĞİNDE RAKKA SERAMİKLERİ



UNDERGLAZED RAQQA CERAMICS IN THE LIGHT OF HARRAN SAMPLES

Sevcan ÖLÇER*

Öz

Helenistik dönemden 13. yüzyılın başına kadar farklı uygarlıklara ev sahipliği yapmış olan Rakka/Rafıqa zengin bir kültürel mirasa sahiptir. Özellikle 12 ve 13. yüzyıllarda kentte üretilen seramikler bugün tüm dünyada bilinen ve çeşitli koleksiyonlarda yer alan örnekleriyle dikkat çekmektedir. Ortaçağ İslami dönemde önemini koruyan kentlerdeki arkeolojik kazılarda yoğun biçimde ortaya çıkarılan Rakka seramikleri, Kuzey Suriye'den İsrail, Ürdün ve Lübnan'a kadar uzanan geniş bir coğrafyaya dağılmıştır. Ayrıca Anadolu'da Samsat, Hasankeyf ve Harran'da yapılan kazılar sırasında da ele geçmiştir. Özellikle Harran kazılarında bulunan farklı tekniklerdeki Rakka seramikleri, form, bezeme üslubu ve hamur yapısı bakımından irdelenmesi gereken önemli buluntular içermektedir. Harran Höyük, Ulu Cami ve İçkale kazılarında ele geçen, Harran ve Rakka arasındaki seramik ticaretini kanıtlayan bu özgün eserler genellikle tek renk sırlı, sıraltı ve lüster tekniğinde öne çıkmaktadır. Çalışmamızda sıraltı tekniğindeki Rakka seramikleri açıklanarak Harran Kazıları'ndan ele geçen örnekler üzerinden ayrıntılı bir karşılaştırma ve değerlendirme yapılmıştır.

***Anahtar kelimeler:** Rakka, Harran, seramik, sıraltı tekniği, ticaret*

Abstract

Rakka/Rafıqa, which has hosted different civilizations from the Hellenistic period of the early 13th century, has a rich cultural heritage. Especially the ceramics produced in the city in the 12th and 13th centuries attract attention with examples that are known all over the world and are included in various collections. Raqqa ceramics, which were unearthed intensively in archaeological excavations in cities that preserved their importance in the medieval Islamic period, are scattered across a wide geography from Northern Syria to Israel, Jordan and Lebanon. It was also found during excavations in Samsat, Hasankeyf and Harran in Anatolia. Raqqa ceramics of different techniques, especially found in the Harran excavations, contain important finds that should be examined in terms of form, decoration style and dough materials. These original pottery, which were found in Harran Höyük, Ulu

* Dr. Arş. Gör., Harran Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Şanlıurfa.
ORCID ID: 0000-0001-6351-0954 ♦ E-mail: sseviculture@gmail.com

Mosque and İçkale excavations and prove the ceramic trade between Harran and Raqqa, stand out in their monochrome glazed, underglazed and luster techniques. In our study, by explaining Raqqa ceramics in the underglazed technique, a comparison and evaluation was made on the samples obtained from the Harran excavations.

Harran, which is located 110 kilometers north of Raqqa, is an important city in the Diyar-ı Mudar part of the Al-Jazeera region. Raqqa and Harran have been two centers with a common culture where trade remained alive due to their location throughout history. One of the most important remains of this culture is the ceramics, which are indispensable elements of daily life. The uncovering of a large number of Raqqa ceramics in the Harran excavations reveals that they were imported for the palace environment and the upper class. Apart from the palace area in Harran İçkale, Raqqa ceramics found in the market area to the east of Harran Ulu Mosque and in some houses in the Haran Höyük show that they have won the admiration of the local people and have been marketed to many points in the city.

Raqqa ceramics, which were unearthed during the excavations initiated in Harran in 1983 and continued intermittently until today, shed light on the past as concrete documents of the trade between Harran and Raqqa, which experienced its brightest period in the 12th and 13th centuries.

Keywords: *Raqqa, Harran, ceramic, underglazed ware, trade*

Giriş

12 ve 13. yüzyıllar arasında üretilen ve şehrin adıyla tanınan seramikleriyle ünlü bir kent olan Rakka şehri, günümüzde Kuzey Suriye’de, Fırat Nehri’nin Belih Suyu ile birleştiği noktada bulunmaktadır. Şanlıurfa’nın hemen güneyinde yer alan kent, El-Cezire¹ bölgesinin Diyar-ı Mudar kısmında Suriye, Mezopotamya ve Anadolu’yu birbirine bağlayan stratejik bir konuma sahiptir. İpek Yolu üzerinde bulunan ve ipek ticareti açısından da önemli merkezlerden biri olan Rakka, 639-640 yılında Araplar tarafından alınarak İslam kenti haline getirilmiştir.²

Rakka, Abbasiler’in zayıflamaya başlamasından itibaren Suriye ve Mısır’da kurulan hanedanlardan Tolunoğulları, Hamdaniler, Zengiler ve Eyyubiler’in hâkimiyetine girmiş, hanedanlar kadar hanedan kolları arasında da sık sık el değiştirmiştir.³ Rakka’nın bir şehir merkezi olarak önemi Zengiler döneminde (1146-74) artmaya başlamış, Eyyubiler döneminde (1171-93) de devam etmiş ve bu refah dönemi 13. yüzyılın ilk çeyreğine kadar sürmüştür.⁴ Bir süre sonra Eyyubiler ve Selçuklular arasında çekişmelere sahne olan kent, 1260 yılında Moğollar ve ardından Memlûklerin idaresine geçmiş, 1514 yılında Safevîlerin, 1517’de ise Osmanlı Devleti’nin hâkimiyeti altına girmiştir.⁵

Rakka’nın 110 km. kuzeyinde bulunan Harran, El-Cezire bölgesinin Diyar-ı Mudar kısmında yer alan diğer önemli kentidir (Harita 1). Konum olarak İpek Yolu’nu Musul ve Halep’e bağlayan kısım ile Irak ve Suriye’yi İç Anadolu’ya bağlayan yolların birleştiği yerde bulunmaktadır.⁶ Kendi adını aldığı Harran Ovası’nın ortasında konumlanan kent, Kuzey Mezopotamya’nın siyasi, dini ve kültürel bir merkezi olmuş, bulunduğu stratejik konumu dolayısıyla çeşitli kültürlerin kesiştiği bir kavşak noktasında yer almıştır.⁷

Harran, İslami dönemde sırasıyla, Emevi, Abbasi, Hamdani, Numeyri, Selçuklu, Zengi ve Eyyubiler’in hâkimiyetine geçmiştir.⁸ Rakka gibi en parlak devrini Zengi ve Eyyubiler devrinde yaşayan kent, 1260 yıllarında Moğollar tarafından tahrip edilmiş, 14. yüzyılın ilk yarısında Memlûklerin egemenliği altına girmiştir ve ardından 1516 yılında Osmanlı topraklarına katılmıştır.⁹

1 El Cezire bölgesinin batısında Suriye, kuzeyinde Gazi Antep, Maraş ve Malatya yer alır. Doğusunda Doğu Anadolu, güneyinde Irak bulunur. Bu bölge Diyar-ı Mudar, Diyar-ı Rebi’a ve Diyar-ı Bekr olmak üzere üç bölüme ayrılmıştır. Rakka şehri, Urfa, Harran, Samsat ve Resul’ayn ile birlikte Diyar-ı Mudar bölümünde yer alır. Bk. Şeşen, 1993b, 509-511.

2 Ögün Bezer, 2007, 432.

3 Ögün Bezer, 2007, 432.

4 Şeşen, 1989, 318.

5 Şeşen, 1989, 318; Jenkins-Madina, 2006, 7.

6 Şeşen, 1993a, VIII.

7 Fehrvâri, 1986, 227; Ayrıntılı bilgi için Bk. Özfırat, 1994, 21-24.

8 Şeşen, 1993a, IX; Ekinci, 2008, 20-46.

9 Şeşen, 1993a, XI; Özfırat, 1994, 15.

Rakka ve Harran kenti tarih boyunca buldukları konum nedeniyle ticaretin canlı kaldığı ortak kültüre sahip iki merkez olmuştur. Bu kültürün en önemli kalıntılarından birini günlük yaşamın vazgeçilmez unsurlarından olan seramikler oluşturmaktadır. Harran'da 1983 yılında başlatılan ve günümüze dek aralıklarla süren kazı çalışmaları sırasında ortaya çıkarılan Rakka seramikleri, özellikle 12 ve 13. yüzyılda en parlak devrini yaşayan Harran ve Rakka arasındaki ticaretin somut belgeleri olarak geçmişe ışık tutmaktadır.

Harita 1.
Rakka ve Harran
kentlerinin
konumları.
(Google Maps)



Harran'daki kazı çalışmaları Höyük, Ulu Cami ve İçkale olarak üç farklı bölgede gerçekleştirilmektedir. Toplu konut mimarisini yansıtan, ev ve sokakların açığa çıkarıldığı Höyük, doğusundaki büyük çarşı alanıyla çeşitli dükkânların bulunduğu Ulu Cami ve önemli bir kale saray olan İçkale'de eski ve son yıllara ait çok sayıda sırlı seramik ele geçmiştir. Harran Kazı Evi deposu ve Şanlıurfa Arkeoloji Müzesi'nde bulunan bu örnekler incelendiğinde Rakka seramikleriyle büyük bir benzerlik gösterdiği anlaşılmaktadır. Genellikle tabak ve derin kap formlarında karşımıza çıkan seramiklerin büyük bir kısmı parçalar halindedir. Ancak bezeme kompozisyonları ve kullanılan teknikler Rakka seramikleri hakkında bilgilerimizi genişletecek niteliktedir. Harran'da sıraltı tekniğindeki seramiklerin yanı sıra ele geçen lüster yani sırüstü tekniğindeki seramikler, hem buluntu yoğunluğu bakımından hem de aydınlatılması gereken lüster tekniğinin geniş kapsamlı olması nedeniyle başka bir çalışmanın konusu olarak hazırlanmaktadır.

Rakka Seramikleri

“Rakka Seramikleri” veya “Rakka Tipi” denilen ilk sırlı seramikler ortaya çıktığından bu yana Suriye’nin kuzeyinde yapılan bir çömlek grubunu tanımlamak için kullanılmıştır. Araştırmacıların bir kısmı Rakka seramiklerinin Rakka şehrinde üretildiğine inanmaktayken,¹⁰ diğer kısmı bu konudaki şüphelerini sürdürmekte ve yeni sorular ortaya atmaktadır.¹¹ Bu sorulardan en önemlisi Kuzey Suriye’de özellikle Baalbek, Balis, Tel Minis, Ma’arat an-Numan, Hama ve Rufasa’da yapılan kazı çalışmaları sırasında ele geçen benzer seramiklerin üretim merkezlerinin kendileri olup olmadığı konusundadır. Yıllardır süregelen bu tartışmalar Rakka gibi gerçek bir üretimi yansıtabilecek kesin kanıtlara dayanmadığı için netlik kazanamamış ve sonuçta bu seramikler Rakka’ya atfedilmiştir.

Rakka seramikleri ile ilgili pek çok yayında karşımıza çıkan “Rakka Ware” terimi, genellikle sırlı ve stonpaste/fritli hamura sahip seramikler için kullanılmaktadır.¹² Bunlar arasında özellikle firuze sıraltı siyah boya bezemeli seramikler ile lüster tekniğindeki seramikler vurgulanmaktadır.¹³ Ancak bu gruplar dışında tek renk sırlı örnekler, sıraltı tekniğinin bir çeşidi olan şeffaf sıraltı kobalt mavisi ve siyah boya bezemeli seramikler ile şeffaf sıraltı çok renkli seramikler, patlıcan moru sıraltına siyah boya bezemeli ve lakabi tekniğinde seramikler de Rakka seramikleri arasında yer almaktadır. Rakka seramiklerindeki hamur ve sır yapıları tüm bu gruplar için ortak özellikler göstermektedir.¹⁴

F. Sarre, J. Sauvaget, E. J. Grube, G. Fehervari, V. Porter ve O. Watson gibi bazı önemli araştırmacılar Rakka seramikleri ile ilgili bir takım sınıflandırmalar yapmışlardır.¹⁵ Birbirleriyle pek tutarlı olmayan bu sınıflandırmalar temelde üç farklı tekniğe dayanır. Bu teknikler: tek renk sırlı (kabartmalı veya düz), sıraltı boyama ve lüsterdir. Sıraltı tekniği genellikle şeffaf firuze sıraltı siyah boya bezemeli ve şeffaf açık yeşilimsi veya renksiz sıraltı çok renkli boya bezemeli seramikler (özellikle şeffaf sıraltı siyah, açık yeşil, kobalt mavisi ve donuk domates kırmızısı) olarak gruplandırılmıştır.¹⁶ Bazı kaynaklarda şeffaf sıraltı iki renkli (kobalt mavisi ve siyah) seramikler sıraltı tekniğine dâhil edilmiştir.¹⁷

Rakka seramikleri ile ilgili sınıflandırmalar ne kadar çeşitli olursa olsun sıraltı boyama tekniğindeki seramikler Rakka’da çok yaygın bir şekilde temsil edilmektedir.¹⁸ Sıraltı tekniğinde genellikle iki farklı sır rengi yoğun olarak kullanılmıştır. Bunlar

10 Grube, 1963, 42-78; Tonghini ve Grube, 1988-89, 59; Tonghini ve Henderson, 1998, 114.

11 Bloom, 1975, 66; Tonghini, 1994, 253; Mason, 1995, 16; Mason, 1997, 194; Fehervari, 1973, 112.

12 Tonghini, 1995, 159-174; Milwright, 2005, 200.

13 Milwright, 2005, 200.

14 Porter, 1981, 9.

15 Sarre, 1925, 12-19; Sauvaget, 1948, 31-45; Grube, 1963, 42-78; Fehervari, 1973, 107-113; Porter, 1981, 9; Watson, 2004, 56, 288-301.

16 Grube, 1963, 41-78; Fehervari, 1973, 107.

17 Sauvaget, 1948, 43; Porter, 1981, 9; Jenkins-Madina, 2006, 102-115.

18 Sauvaget, 1948, 43.

şeffaf firuze ve şeffaf açık yeşilimsi renklerde. Bu renkler dışında patlıcan moru ve lacivert renkteki sırlar nadiren kullanılmıştır. Renkli veya şeffaf renksiz sırlar altında kullanılan boyalar ise şu şekilde sınıflandırılabilir: şeffaf firuze sırlı seramikler siyah veya lacivert renkte boyalıdır. Patlıcan moru sırlı seramikler siyah boya bezemelidir. Şeffaf açık yeşilimsi sırlı seramikler ise renk kullanımı açısından daha zengindir. Bunlar arasında yalnızca iki rengin kullanıldığı kobalt mavisi ve siyah boya bezemeli örnekler yoğunluktadır. Ayrıca şeffaf açık yeşilimsi sıraltına yalnızca siyah veya yalnızca lacivert boya bezemeli ve şeffaf açık yeşilimsi sıraltı çok renkli olarak ifade edilen siyah, kobalt mavisi, yeşil ve koyu kırmızı boya bezemeli seramikler sıraltı tekniğindeki Rakka seramiklerinin çeşitlerindedir.

Rakka seramikleri derin kap (kâse/çanak), tabak, testi, sürahi, şişe, kavanoz, vazo, baharatlık/çok üniteli kap, kandil, sehpa ve biblo gibi çeşitli formlarda karşımıza çıkar. Birçoğu günlük kullanıma yönelik üretilmiş bu eserler arasında özellikle konik çukur gövdeli, düz halka kaideli ve basit yuvarlak ağızlı kâseler ile yayvan gövdeli, dışa çekik geniş ağız kenarlı ve halka kaideli tabaklar tipiktir. Bunların yanı sıra, yarı küresel gövdeli, ağız kenarı içe veya dışa kıvrımlı ve konik halka kaideli derin kaplar, basık veya şişkin küresel gövdeli ve armut gövdeli sürahiler, silindirik veya çokgen gövdeli kavanozlar Rakka seramikleri arasında görülen en yaygın formlardır.¹⁹

Rakka seramiklerinin bezeme repertuarı arasında genellikle geometrik unsurlar, stilize çiçek ve bitkisel motifler, yazı ve yazı taklidi bezemeler yer almaktadır. Geometrik motifler arasında: nokta veya benekler, baklavalara, düz veya dalgalı hatlar, spiraller, örgüler, düğümler ve birbiriyle kesişen madalyonlar bulunur. Kapların iç yüzeyine belirli aralıklarla dairelerin ya da yatay-dikey kalın çizgilerin yerleştirildiği sade kompozisyonlar karakteristiktir.²⁰ Bitkisel motifler arasında: palmet ve rumiler, ok başı veya mızrak şeklinde yapraklar, iğne biçimli yapraklar, su otu benzeri bitkisel ögeler, üç yapraklı stilize çiçekler ve spirallerle doldurulmuş kıvrımlı yapraklar bulunur.²¹ Arabesk tarzda palmet ve rumili bitkisel kompozisyonlar ve içleri sıkışık helezonlarla doldurulmuş soyut çiçek ya da tomurcuk benzeri motifler Rakka seramiklerinde sıklıkla görülmektedir.²²

Rakka seramiklerindeki figür kullanımı ise oldukça kısıtlıdır.²³ Genellikle şeffaf firuze sıraltına siyah boya bezemeli seramiklerde görülen figürler su kuşu, tavus kuşu,

19 Rakka seramiklerinin formları için Bk. Porter, 1981, s. 6-7, fig. 1-10; Mason, 1997, 173, 175, 178, 179, 183, 187; Bulut, 2000, 25-30, şek. 2-7; Jenkins-Madina, 2006, 173-175; Özkul-Fındık, 2013, 268-271, çiz. 1-25.

20 Özkul-Fındık, 2013, 262.

21 Migeon, 1901, 192-208; Fehervari, 1973, 112; Porter, 1981, 25-26; Watson, 2004, 292-293; Jenkins Madina, 2006, 13.

22 Grube, 1994, 268, no.303; Jenkins-Madina, 2006, 134, MMA18, 135, MMA19, MMA20, 168, Pattern 10; Çizer, 2010, 32.

23 Poulsen, 1957, 157-182; Grube, 1963, 56; Bulut, 2007, 179.

kartal ve tavşan gibi hayvan figürlerinden oluşmaktadır. Hayvan figürlerinde izlenen genel özellik, kafaların geriye dönük pozisyonda, sol bacağın daha kısa olması ve kaslarla belirginleştirilmesidir.²⁴ Figürlerin arkasında kalan boşluklar çoğunlukla bitkisel motiflerle doldurulmuştur. Son derece kısıtlı olan insan figürleri şeffaf sıraltı çok renkli seramiklerde kullanılmıştır. Genellikle bağdaş kurmuş şekilde oturan insanlar ellerinde müzik aletleri veya bir kadeh şarap tutar vaziyettedir. İranlı şairler tarafından tarif edilen ay yüzlü ve badem gözlü insan tiplmesi Rakka seramiklerinde de bulunmaktadır.²⁵

Rakka seramiklerinde epigrafik unsurlar oldukça yaygındır. Bunlar Arap harfleriyle yazılmış okunabilen kısa kelimeler ve ayetler ile yazı taklidi bezemelerden oluşmaktadır. Kufi yazı karakterlerinde çoğunlukla Allah, mutluluk, başarı, şans ve iyi dilekleri ifade eden kelimeler kullanılmaktadır. Bu kelimeler Rakka seramiklerinde tekrarlanarak zamanla okunamayan bir desen halini almıştır.²⁶ Arap harfleri bazen sadece dekoratif nitelikte vurgulanmıştır.²⁷ Kufi yazıların arkasını doldurmak için kullanılan spiral ve noktalar Rakka seramiklerinin karakteristik bir özelliğidir.²⁸

Rakka seramiklerinin hamur yapısı Eski Mısır'da kullanılan, kuvars bakımından zengin, frit ve kil bileşiminden oluşan hamurlar ile benzerlik göstermektedir. Bunlar 12. yüzyıldan itibaren Yakın Doğu'nun standart seramikleri haline gelen kumlu ve beyazımsı hamurların bir çeşidini oluşturmaktadır.²⁹ Rakka seramikleri konusunda çalışma yapan pek çok araştırmacı fritli hamurlara sahip seramiklerin Suriye'de ortaya çıkarak geniş bir coğrafyaya dağıldığını düşünmektedir.³⁰ Suriye'de yapılan kazılarda bol miktarda ele geçen frit hamurlu seramikler yayınlarda genellikle "Raqqa Ware" ve "Tell Minis Ware" grubu içinde değerlendirilmektedir.³¹ Rakka seramiklerinin hamur rengi genellikle bej veya pembe renkte, hamur yapısı yumuşak veya orta sertliktedir.³²

Rakka seramiklerinde şeffaf firuze ve şeffaf açık yeşilimsi olmak üzere iki tipte sır yoğun biçimde kullanılmıştır.³³ Özellikle açık yeşilimsi sırlar beyaza yakın hamurlar

24 Porter, 1981, 14, 39; Tonghini, 1994, 259; Öney, 2005, 483.

25 Porter, 1981, 31; Öney, 2005, 482. Rakka'daki sıraltı çok renkli seramikler İran'daki Minai tekniğindeki seramiklerle benzeşmektedir. Ancak Minai bir sırüstü tekniğidir. Rakka'daki örnekler ise sırlalı tekniğindedir. Figürlü Rakka seramikleri için Bk. Öney, 2005, 485-487, res. 1-12.

26 Blair, 1998, 152.

27 Grube, 1963, 64; Jenkins-Madina, 2006, 117.

28 Dimand, 1958, 189.

29 Hobson, 1932, 19; Porter, 1981, 10.

30 Kühnel, 1970, 123; Porter, 1981, 10; Mason, 2004, 91-120; Stern, 2012, 53.

31 Redford ve Blackman, 1997, 233-236; Tonghini, 1998, 38; Avissar ve Stern, 2005, 25.

32 Sauvaget, 1948, 44; Porter, 1981, 7; Watson, 2004, 56; Jenkins-Madina, 2006, 225-226; Özkul-Fındık, 2013, 260.

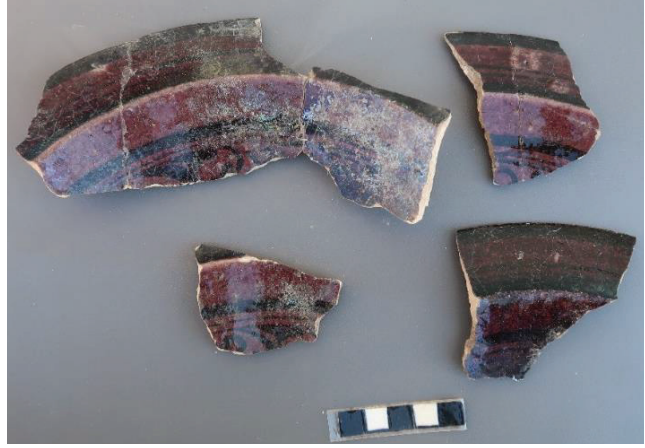
33 Porter, 1981, 10.

üzerinde kullanıldığında kalay sırlı ya da opak sırlı seramikler gibi beyaz görünmektedir.³⁴ Testi ve sürahi gibi kapalı formdaki kapların iç yüzeyi tümüyle, dış yüzeyi genelde kaideye kadar sırlanmıştır. Derin kap ve tabaklarda görülen sırlar iç yüzeyi tamamen kaplar, dış yüzeyler ise çoğunlukla gövdenin alt kısmına kadar sırlanmıştır. Rakka seramiklerinin sırları genellikle kalındır ve kâselerin dipleri ile kaidelerin yere oturduğu noktalarda toplanmaktadır.³⁵ Sırların kalınlığı ve renk tonu, astara ihtiyaç duyulmadan hazırlanan kaplardaki gözenekleri oldukça iyi bir şekilde gizlemektedir.³⁶

Harran Kazılarında Ele Geçen Sıraltı Tekniğindeki Rakka Seramikleri

Harran Höyük, Ulu Cami ve İçkale kazılarında ele geçen sıraltı tekniğindeki Rakka seramikleri yukarıda bahsettiğimiz Rakka seramiklerinin genel özelliklerini büyük oranda bünyesinde barındırmaktadır. Patlıcan moru sıraltına siyah boya bezemeli yalnızca bir tabağa ait ağız parçaları (Resim 1) dışındaki tüm örnekler şeffaf firuze veya şeffaf açık yeşilimsi sıraltı boya bezemelidir.

Sırlarının rengine göre iki gruba ayrılan Harran'daki örnekler, sıraltı boya kullanımına göre farklılık göstermektedir. Bunlardan şeffaf firuze sıraltı seramikler yalnızca lacivert veya siyah boya bezemelidir. Şeffaf açık yeşilimsi sıraltı örnekler ise yalnızca lacivert, kobalt mavisi veya siyah rengin kullanıldığı tek renkli; kobalt mavi ve siyahın birlikte kullanıldığı iki renkli ve kobalt mavisi, yeşil, koyu kırmızı ile siyah rengin birlikte kullanıldığı çok renkli seramikler olarak üç gruba ayrılmaktadır.



Resim 1. Patlıcan moru sıraltı siyah boya bezemeli seramik parçaları

1. Şeffaf Firuze Sıraltı Siyah/Lacivert Boya Bezemeli Seramikler

“Fayence de Rakka 1” veya “Raqa Ware I” olarak da temsil edilen şeffaf firuze sıraltı siyah/lacivert boya bezemeli seramikler Rakka'ya atfedilen en yoğun gruptur. Bu teknikteki örnekler fırınlandıktan sonra siyah renkte boyalar ile bezenir, ardından şeffaf firuze renkte sırlanarak pişirilir. Sır altındaki siyah boyalar bazı örneklerde lacivert renge dönüktür.

34 Pradell, Molera, Smith ve Tite, 2008, 2660.

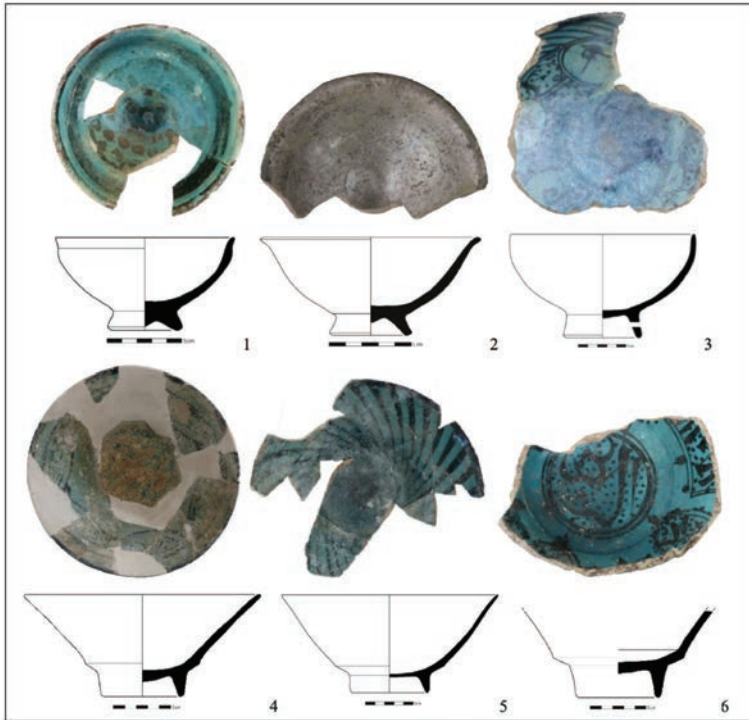
35 Porter, 1981, 9; Özkul-Fındık, 2013, 260.

36 Sauvaget, 1948, 39; Öney, 1982, 77; Çeken, 2007a, 112; Çeken, 2007b, 15.

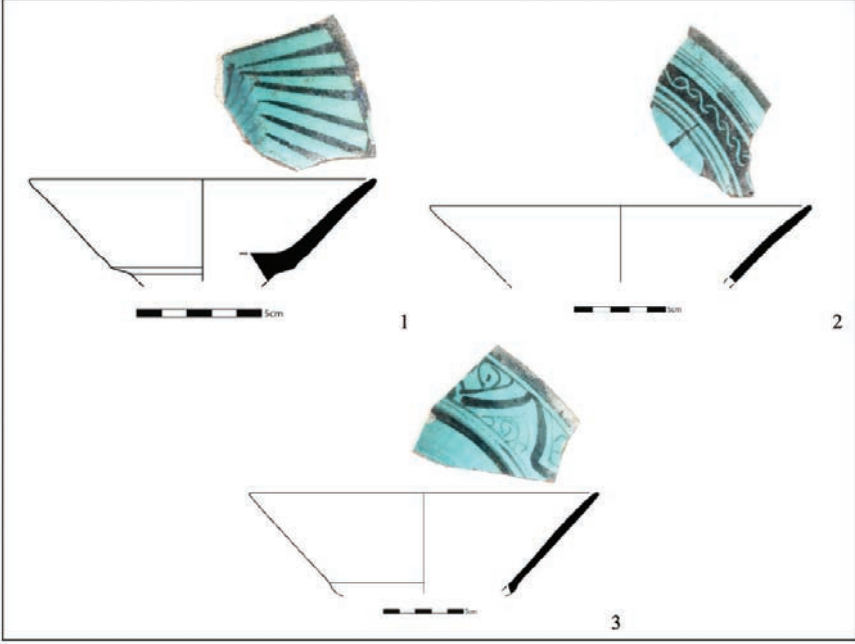
Harran'da derin kap, tabak, vazo, küçük boyutlu şişe ve sürahi formlarında şeffaf firuze sıraltı siyah/lacivert boya bezemeli seramikler ele geçmiştir. Tüme yakın olarak ele geçen derin kaplar yarı küresel ve kademeli konik çukur gövdeli olarak iki farklı formdadır (Tablo 1). Halka kaideye sahip örneklerde hafif dışa çekik (Tablo 1/1-2) veya düz basit ağız kenarları görülür (Tablo 1/3,4,5). Kaideler dik (Tablo 1/ 4,5,6) veya konik biçimde açılmaktadır (Tablo 1/1,2,3).

Tabaklara ve kaselere ait mevcut parçalardan, kaselerin konik veya kademeli konik çukur gövdeli ve düz ağızlı oldukları (Tablo 2/1,2,3), tabakların ise yayvan gövdeli ve dışa çekik geniş ağız kenarlı oldukları anlaşılmaktadır (Tablo 3/1,2,3). Yalnızca kaide olarak ele geçen örneklerde kaideler dışa açılımlı konik biçimde (Tablo 4/1-5,12) veya düz halka biçimindedir (Tablo 4/6-11).

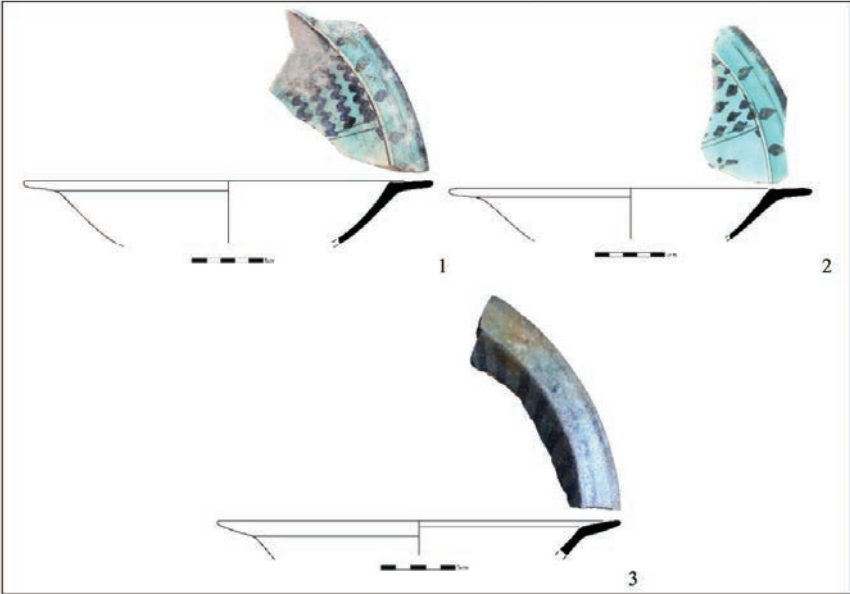
Küçük boyutlu sürahiyelerden tüme yakın bir örnek armut gövdeli, halka kaideli ve tek kulpludur (Tablo 5/1). Aynı form, farklı bir sürahiye ait gövde parçasında da izlenmektedir (Tablo 5/2). Minik bir şişe ise şişkin küresel gövdeli, silindirik dar boyunlu ve hafif dışa çekik düz ağızlıdır (Tablo 6/1). Kazı buluntuları arasında bu gruptan tür olarak sadece bir tane vazoya rastlanmıştır. Konik küresel gövdeli, kısa silindirik boyunlu, dışa çekik ağızlı ve halka kaideli bu örneğin aşırı derecede korozyona uğramış firuze sırtı altında siyah boya bezemeli olduğu anlaşılmaktadır (Tablo 6/2).



Tablo 1. Şeffaf firuze sıraltı siyah/lacivert boya bezemeli derin kaplar



Tablo 2. Şeffaf firuze sıraltı siyah/lacivert boya bezemeli kâse kenarları



Tablo 3. Şeffaf firuze sıraltı siyah/lacivert boya bezemeli tabak kenarları

Harran'daki şeffaf firuze sıraltı siyah/lacivert boya bezemeli Rakka seramikleri bitkisel ve geometrik motiflerle bezenmiştir. Arapça yazıların da kullanıldığı birbirinden farklı tasarımlara sahip örneklerde bezemeler iç yüzeylerde yoğunlaşmaktadır. Süsleme motifleri genellikle derin kap ve tabakların iç yüzeyinde yer alan yatay veya dikey bordürler içinde bulunur. Bu örneklerin bir kısmı merkezdeki dairesel hatlar içine alınmış çeşitli kompozisyonlara sahiptir. Bazı kapların iç yüzeyi serbest biçimde merkezden ağız kenarına kadar dağılan geometrik veya bitkisel tasarıma sahiptir.

Kullanılan bitkisel motifler arasında rumi, palmet, yaprak ve kıvrımlı dal motifleri bulunmaktadır. Bunlardan iç yüzeyi palmet ve rumi benzeri yaprak ve tomurcuklarla açılarak serbest biçimde gövde yüzeyine dağılan (Tablo 4/7), merkezde iri bir rumi ve bunun iki tarafında kalın hatlarla oluşturulan stilize bitkisel motiflerin kullanıldığı (Tablo 4/4) veya merkezdeki dairesel hatlarla dörde bölünmüş alanlar içinde yer alan stilize palmet motifleriyle bezeli örnekler (Tablo 4/8,9) tanımlanabilmektedir. Bazı örneklerde bitkisel hatlar ve motifler soyut biçimde karşımıza çıkar (Tablo 4/1, 2, 3, 6). Örneklerden ikisinde zemin boyanarak motiflerin içi boş bırakılmıştır (Tablo 4/2,8).³⁷ Bu şekildeki tasarımlar lüster tekniğindeki Rakka seramiklerinde daha çok tercih edilen bir uygulamadır.

Geometrik motifler arasında zikzaklar³⁸ (Tablo 3/1-Tablo 5/1), baklavalar (Tablo 3/1,2-Tablo 6/1), kapların merkezinden ağız kenarına kadar uzayıp giden sağa ve sola eğimli radyal hatlar (Tablo 1/5-Tablo 2/1-Tablo 3/3)³⁹, birbiriyle kesişen madalyonlar (Tablo 4/1)⁴⁰ ile çokgen hatların birbirini kestiği geometrik kompozisyonlar yer alır (Tablo 4/12). Tabakların geniş ağız kenar yüzeyinde bulunan tek sıra baklavalar şeffaf firuze sıraltı siyah boya bezemeli Rakka seramiklerinin tipik bezeme unsurlarıdır (Tablo 3/1, 2).⁴¹ Ayrıca kapların ağız kenarının daima düz bir hatla sınırlandırılmış olması bu gruptaki örneklerin ortak özelliğidir. Çalışmamızda yer alan şeffaf firuze sıraltı siyah boya bezemeli seramiklerin tamamının ağız kenarı düz bir hatla sınırlandırılmıştır. Ayrıca gövde kenarlarında çeşitli kalınlıkta düz veya dalgalı hatlar kullanılmıştır.

Yazılı örneklerden biri derin kap formunda merkezde “Allah” yazısı ile diğeri küçük bir şişenin gövdesinde paralel yönde tekrarlanan “La İlahe” kelimesi ile bezelidir. Derin kabin gövde kenarında izlenen, yazı taklidi hatlar ve bitkisel kıvrımlarla süslenmiş dikdörtgen ve oval biçimli panolar yine firuze sıraltı siyah boya bezemeli Rakka seramiklerinde sıklıkla görülen bezeme kompozisyonudur.⁴² Harran'daki iki örnekte de harfler

37 Tablo 4/8 için Bk. Mason, 1997, 191, fig. 19, MRT.27; Bulut, 2000, 62, res. 3.

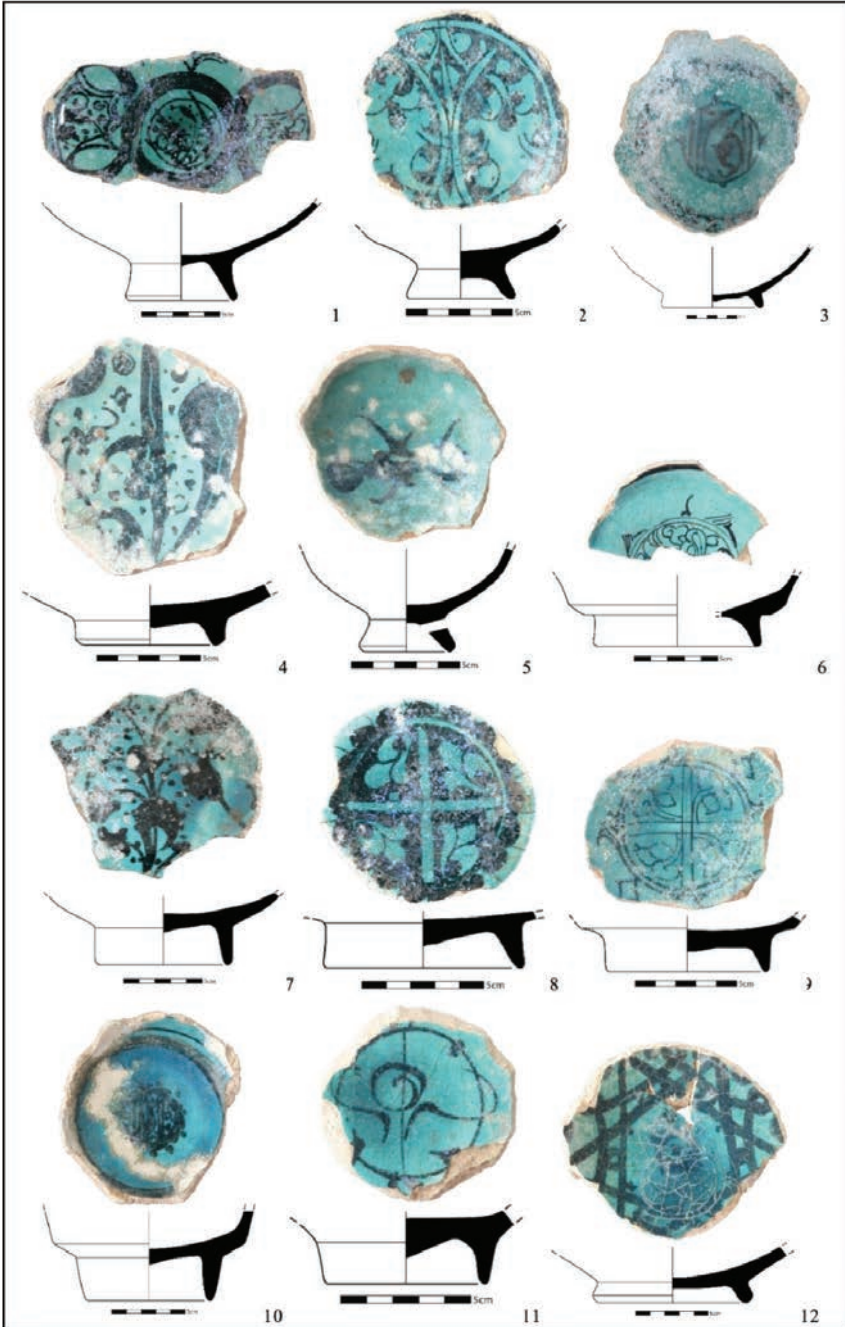
38 Zikzak motifi için Bk. Milwright, 2003, 98, fig. 6, şek. 3.

39 Bk. Mason, 1997, 189, fig. 18, ASH.33; Jenkins-Madina, 2006, 80, w81; Özkul-Fındık, 2013, 268, çiz. 8.

40 Bk. Porter, 1981, 20, plate XI.

41 Mason, 1997, fig. 3, SM15; Jenkins-Madina, 2006, s. 168, pattern 9, s. 84, W88, W89.

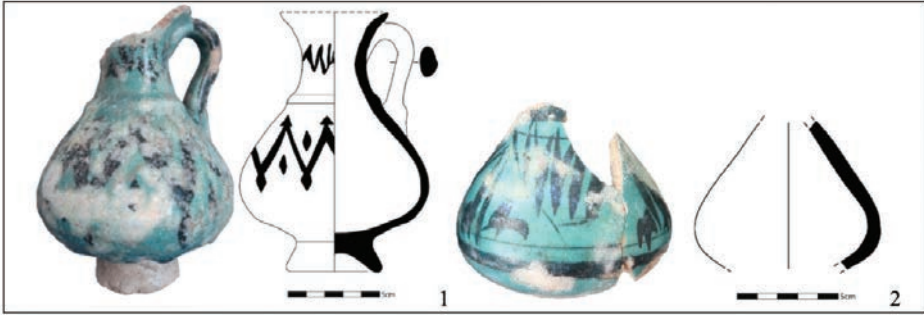
42 Jenkins-Madina, 2006, s. 170, pattern 14, s. 78, W77, s. 156, MMA41.



Tablo 4. Şeffaf firuze sıraltı siyah/lacivert boya bezemeli kâse veya tabaklara ait kaideler

arasında kalan boşluklar küçük beneklerle doldurulmuştur (Tablo 1/6-Tablo 6/1).⁴³ Rakka seramiklerinde yoğun olarak karşılaştığımız benek veya noktalar genellikle yazılı veya bitkisel kompozisyonlara derinlik katmak için kullanılmıştır. Bunlardan bitkisel tasarımlı örneklerde palmet ve rumi motifleri ile kıvrımlı dallar arasında kalan boşluklar beneklerle bezenmiştir (Tablo 4/1,4,7). Benek motifi ayrıca derin kaplardan birinin merkezinde serbest biçimde veya daha iri boyutta yer alarak ana kompozisyonu oluşturmaktadır (Tablo 1/1).⁴⁴

Rakka seramikleri arasında soyut tasarımlara sahip örnekler de bulunmaktadır. Bunlardan kısa spiral biçiminde yapılan dairesel bir hat ve bu hattın iki yanından çıkan çengel biçiminde iki hatla yapılmış çizgisel bezemeye sahip bir örnek mevcuttur (Tablo 4/11). Başka bir kabin merkezinde üç loblu gövdesi ve iğne biçimli hatları bulunan stilize bir motif yer almaktadır (Tablo 4/5). Bunlar dışında merkezde dairesel biçimde yer alan ve kısa kalın hatlarla yazı benzeri oldukça grift bir motifin bulunduğu bir örnek oldukça farklı bir tasarıma sahiptir (Tablo 4/10).



Tablo 5. Şeffaf firuze sıraltı siyah/lacivert boya bezemeli armut gövdeli sürahiler



Tablo 6. Şeffaf firuze sıraltı siyah/lacivert boya bezemeli şişe ve vazo

43 Benzer örnekler için Bk. Jenkins-Madina, 2006, s.146, MMA31, s.156, MMA 41, s.4, Fig. 1.1; Wade-Haddon, 2011, 124, no. 2.5.9.

44 Benzer örnek için Bk. Porter, 1981, 20, Plate XIV.

Şeffaf firuze sıraltı siyah/lacivert boya bezemeli kapların arka yüzlerinde genellikle gövdelerin ortasında yer alan ince düz bir çizgi bezeme bulunmaktadır (Tablo 7/6). Ağız kenarları genellikle düz hatlarla sınırlandırılmıştır. Bazı örneklerin ağız kenarı birbirini kesen yarım dairelerle (Tablo 7/4,5) veya aşağı doğru akan damlalarla bezelidir (Tablo 7/1). Bunlar dışında gövde kenarında Arapça yazılar (Tablo 7/3) ve sola eğimli kısa ve düz hatlarla yapılmış bezemelere rastlanır (Tablo 7/2). Kapların dış yüzeyinde bitkisel bezemeye yer verilmediği anlaşılmaktadır.



Tablo 7. Şeffaf firuze sıraltı siyah/lacivert boya bezemeli kapların dış yüzey bezemeleri

Harran'daki şeffaf firuze sıraltı siyah/lacivert boya bezemeli seramiklerin büyük bir kısmında bej ve pembe renkte hamurlar kullanılmıştır (Munsell Renk Kataloğuna göre 2.5Y-8/3 veya 2.5Y-8/2). Hamur yapıları orta sertlikte ve gözeneklidir. Hamur ve sır arasında astar kullanılmadığı anlaşılan örneklerdeki kalın yapılı firuze renkteki sırlar daldırma yöntemiyle uygulanmış ve kaplarla bütünleşmiş durumdadır.

Harran'daki şeffaf firuze sıraltı siyah/lacivert boyalı seramiklerin çok benzerleri Anadolu'da Akşehir, Samsat, Ahlat, Ani, Kubadabad, Hasankeyf; Suriye'de Tell Minis, Tel Rifa'at, Şam, Hama, Rufasa, Qal'at Jabar; Mısır'da Fustat; İsrail'de Yoqne'am; Lübnan'da Baalbek ve Ürdün'de Karak ile Wadi Faynan'da izlenmektedir.⁴⁵

45 Poulsen, 1957, 157, group B,VII, n/4; 177, Nos. 570-71; Legner, 1964, 103, no.38; Porter, 1981, 39-40, pl. 27; Bernus-Taylor, 1981, 479-80; Karamağaralı, 1982, 400-401; Jenkins, 1984, 95-96, Pl. 7:b; Arık, 1991, s. 18; Grube, 1994, 281, no. 323; Ben-Tor, Portuğalı ve Avissar, 1996, 115, fig. XIII.61, Type 78, şek. 2, 3, 4; Tonghini, 1998, fig. 55-56; Bulut, 2000, 63, res. 34; 66, res. 37; Arık, 2003, 249; Jenkins-Madina, 2006, 4, Fig. 1.1; 156, MMA 41; 79, W79-W80; Bulut, 2007, 182, fot. 10; Gök-Gürhan, 2007a, 116, çiz. 12; Gök-Gürhan, 2007b, 159, fot. 2; Karamağaralı ve Yazar, 2007, 28, Fot. 7; Milwright, 2008a, 374, Cat. Page. 27; 376, Cat. Page 29; Wade-Haddon, 2011, 124, no. 2.5.9; Jones, Levy ve Najjar, 2012, 87, fig. 19; Özkul-Fındık, 2013, 268-271, çiz. 1, 3-5, 11-13, 15-18, 20,21; Eravşar ve Karpuz, 2013, 94.

2. Şeffaf Açık Yeşilimsi Sıraltı Boya Bezemeli Seramikler

Harran'daki sıraltı tekniğindeki Rakka seramiklerinin önemli bir grubunu şeffaf açık yeşilimsi sıraltı boya bezemeli seramikler oluşturmaktadır. Rakka seramiklerinde sır rengi camgöbeği tonlarında açık yeşile yakın olmasına rağmen yayınlarda genellikle şeffaf renksiz sırlı seramikler grubunda yer almaktadır. Ancak açık yeşilimsi şeffaflıktaki sırlar ile tamamen şeffaf renksiz sırlar arasında gözle görülür bir fark vardır. Bu nedenle "şeffaf açık yeşilimsi sırlı" ifadesini kullandık. Şeffaf açık yeşilimsi sıraltı boya bezemeli seramikler bezeme renklerine göre üç gruba ayrılmaktadır.

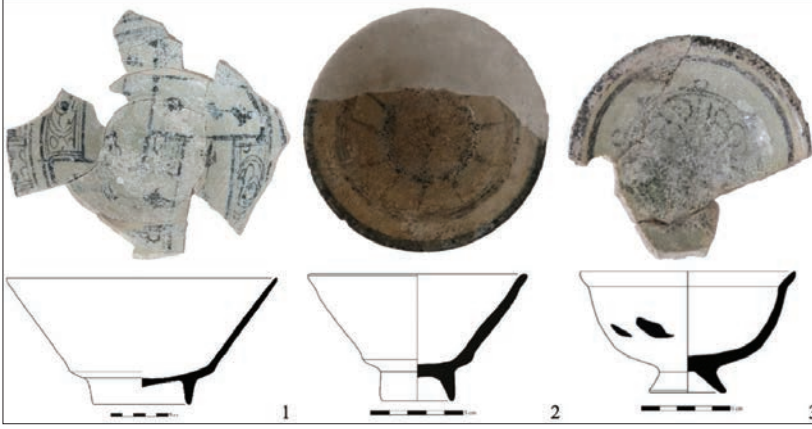
2.1. Şeffaf Açık Yeşilimsi Sıraltı Tek Renkli Seramikler (Kobalt Mavisi, Lacivert veya Siyah)

Şeffaf açık yeşilimsi sıraltı tek renkli seramiklerde kobalt mavisi, lacivert veya siyah renkte boyalar tek başına kullanılmıştır. Tüme yakın olarak ele geçen örneklerde kademeli konik çukur gövdeli ve yarı küresel gövdeli derin kap formları görülmektedir (Tablo 8). Kademeli konik çukur gövdeli kaplar, firuze sırlı örneklerde olduğu gibi düz halka kaideli ve düz ağızlıdır (Tablo 8/1,2). Yarı küresel gövdeli derin bir kabın kaidesi dışa açılımlı konik biçimli ve ağız kenarı dışa çekik konik ağız kenarlıdır (Tablo 8/3). Yalnızca kaide olarak ele geçen örneklerin çoğu düz halka kaidelidir (Tablo 9/1-6), (Tablo 10/3).

Şeffaf açık yeşilimsi sıraltı tek renkli seramiklerde geometrik, bitkisel, yazı ve yazı taklidi bezemeler kullanılmıştır. Geometrik motifler arasında düz, dairesel ve dikey hatlar bulunur. Bitkisel öğeler oldukça stilize olmuş çiçek, palmet, rumi ve kıvrım dallardan ibarettir. Kaidelerden iki örnekte ise Arapça yazılar ve yazı taklidi hatlar mevcuttur. Merkezde bulunan çeşitli kompozisyonlar genellikle dairesel bir çerçeveye veya madalyon içine alınmıştır.

Birbirinden farklı tasarımlara sahip seramiklerden yalnızca lacivert boyalı tek örneğin iç yüzeyi, içinde kıvrımlı hatlarla bezeli bir kare ve bu karenin dört köşesinden gövde kenarına uzatılan kalın hatlarla oluşturulmuş dört pano ile bezelidir. İç kısımlarına yapraklı, ince-uzun ve ucu püsküllü stilize bir çiçek yapılan panolar, bir yatay ve bir dikey olarak dairesel yönde kabın iç kısmını çevrelemektedir. Yatay panoların dikey olanlarla kesiştiği yerde kalan dikdörtgen şeklindeki alanlar çizgisel palmet motifleri ve ince kıvrımlı hatlarla bezenmiştir. Kabın ağız kenarındaki bordür, aynı türden veya firuze sıraltı örneklerden farklı bir tasarıma sahiptir. Bu örneğin ağız kenarına ince bir bordür yapılarak içine üçlü dikey çizgilerle dikdörtgen alanlar oluşturulmuş ve içleri dalgalı hat ve noktalarla bezenmiştir (Tablo 8/1).

Siyah boyalı tüme yakın örneklerden birinin gövde kenarı üç sıra ince hatla bezenmiş, bu hatlardan kabın merkezine dikey yönde inen tekli kalın hatlar merkezde yer alan madalyona bağlanmıştır (Tablo 8/2). Diğer örneğin merkezine birbirine paralel çift sıra bantla çevrili artı şeklinde bezeme kompozisyonu oluşturulmuş ve dörde ayrılan bir kenarı yuvarlatılmış üçgen alanların içi kıvrımlı hatlarla bezenmiştir (Tablo 8/3). Örneklerin ağız kenarı kalın bir hatla sınırlandırılmıştır.



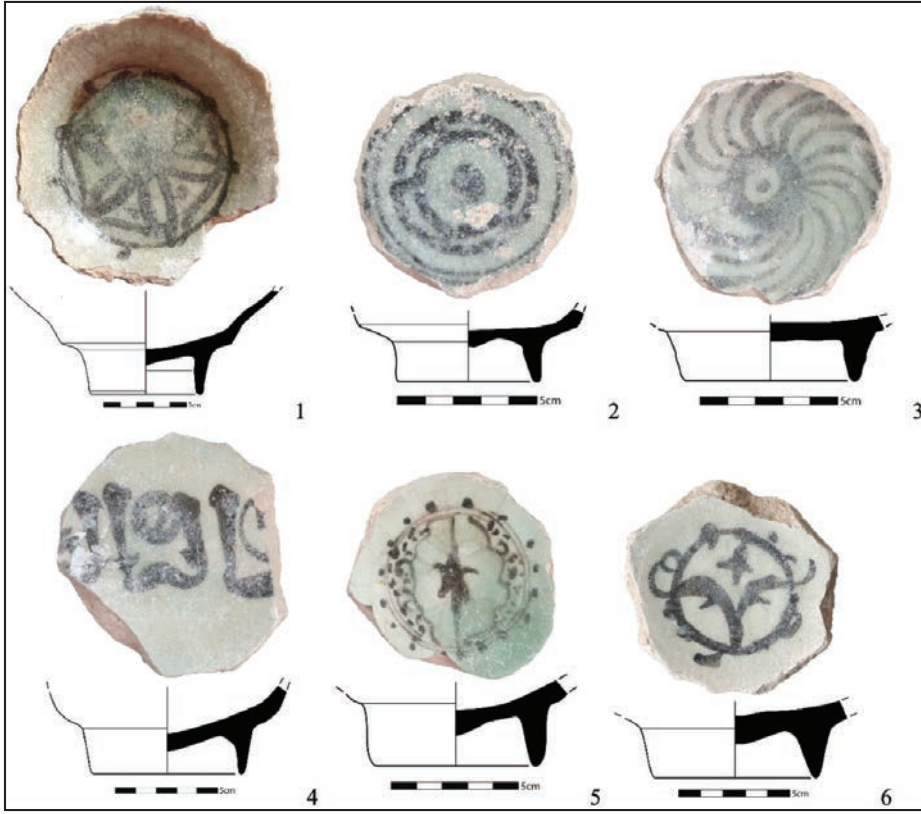
Tablo 8. Şeffaf açık yeşilimsi sıraltı lacivert veya siyah boya bezemeli derin kaplar

Kaidelerden ortası tek benekli dairesel hatlarla bezeli (Tablo 9/2) veya sağa dönerek açılan çarkıfelek benzeri tasarıma sahip (Tablo 9/3)⁴⁶ geometrik motifli örnekler bulunmaktadır. Merkezde altı yapraklı stilize iri bir çiçek motifinin yer aldığı siyah boya bezemeli kaide parçası hem bitkisel hem de geometrik tasarıma sahiptir. Çiçeğin yaprakları altıgen formda bir hatla birleştirilmiş ve çevresi dairesel kalın bir hatla sınırlandırılmıştır. Yapraklar arasında kalan üçgen alanlar ve dairesel hattın üzeri tekli iri beneklerle bezenmiştir (Tablo 9/1). Bitkisel bezemeli örneklerden ikisi Rakka seramiklerinde sıklıkla kullanılan motiflerle bezelidir. Bunlardan birinin merkezinde, dilimli ve oval bir hatla sınırlandırılan alan içinde bulunan stilize palmet motifi Rakka seramikleri için karakteristiktir. Çiçekli bordür iki ince hatla madalyon içine alınmıştır. Dilimli bordürün dışında kalan boşluklar nokta ve virgüllerle doldurulmuştur. Bu tasarıma sahip seramikler açık yeşilimsi şeffaf sıraltı mavi ve siyah boya bezemeli seramiklerde de karşımıza çıkmaktadır (Tablo 12/1, 2, 3). Diğer örneğin merkezindeki dairesel hattın bir noktasından çıkan iki uzun rumi motifi ortada ayrılarak dışarı doğru uzanmaktadır. Bu kompozisyonun şeffaf firuze sıraltı (Tablo 9/6) ve lüster tekniğindeki Rakka seramiklerinde çeşitli varyasyonları kullanılmıştır.⁴⁷ Örneklerden birinin merkezinde kalın hatlarla yapılmış Arap harfi benzeri yazı taklidi motifler yer almaktadır (Tablo 9/4).

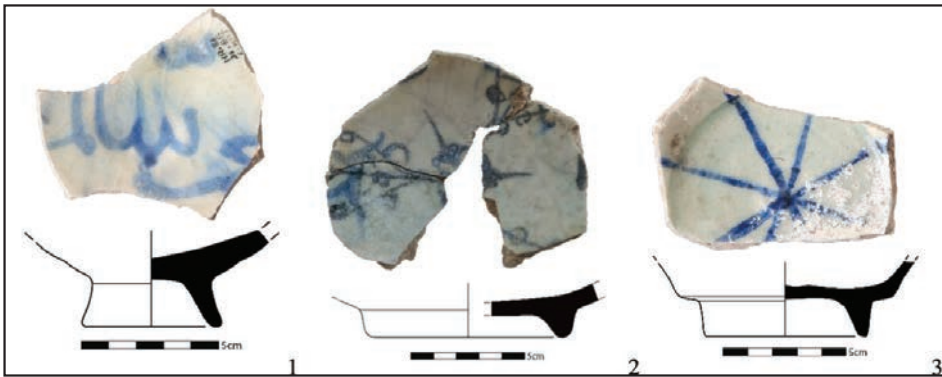
Şeffaf açık yeşilimsi sıraltı kobalt mavisi boya bezemeli seramikler kaide parçaları olarak ele geçmiştir. Bunlardan birinin merkezine kontursuz bir şekilde yazılan Arapça “Allah” kelimesi okunabilmektedir (Tablo 10/1). Bitkisel tasarıma sahip örnek merkezden gövdeye doğru üç yönde uzanan bitkisel karakterde kıvrımlı hatlarla (Tablo 10/2), geometrik tasarıma sahip örnek ise merkezden çıkarak gövde kenarına doğru uzayan sekiz mavi hatla bezelidir (Tablo 10/3).

46 Bk. Jenkins-Madina, 2006, 184, 6.13.

47 Jenkins-Madina, 2006, 155, MMA40, 172, pattern 22.



Tablo 9. Şeffaf açık yeşilimsi sıraltı siyah boya bezemeli kaideler



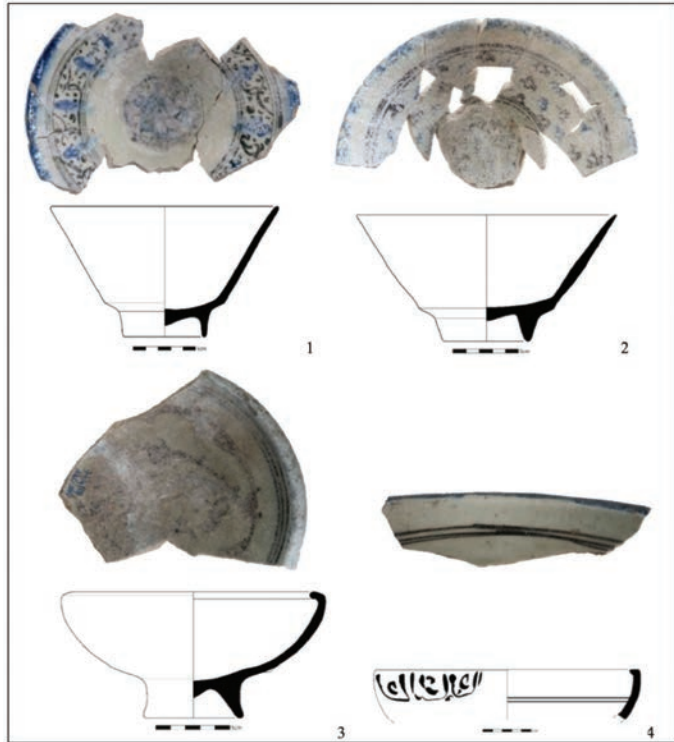
Tablo 10. Şeffaf açık yeşilimsi sıraltı kobalt mavisi boya bezemeli kaideler

2.2. Şeffaf Açık Yeşilimsi Sıraltı İki Renkli Seramikler (Kobalt Mavisi ve Siyah)

Bu grupta yer alan seramikler açık yeşilimsi şeffaf sıraltına kobalt mavisi ve siyah boyalarla bezenmiştir. Şeffaf açık yeşilimsi sıraltı kobalt mavisi ve siyah boya bezemeli seramikler, Çin'in Yuan Dönemi kobalt mavisi renginin estetik özelliklerini taklit eden ve 13-14. yüzyıllarda yoğun olarak üretilen seramikler olarak belirtilmektedir.⁴⁸ Aynı zamanda Bilad al-Sham'da yine 13 ve 14. yüzyıllarda popüler olan panel stilinin erken uygulamaları olarak ifade edilmektedir.⁴⁹

Şeffaf açık yeşilimsi sıraltı mavi ve siyah boya bezemeli seramiklerdeki formlar arasında kademeli konik çukur gövdeli, düz halka kaideli ve düz ağızlı derin kaplar yoğunluktadır (Tablo 11/1,2). Örnekler arasında yarı küresel gövdeli ve içe çekik ağızlı derin kaplar da tespit edilmiştir (Tablo 11/3,4). Tabak formunda yayvan gövdeli ve dışa çekik düz ağız kenarlı bir örnek ele geçmiştir (Tablo 13/6). Mevcut kalan kaideler düz halka biçimlidir (Tablo 12/1-4). Düz ve yuvarlak biçimli ağız kenarı parçaları kademeli konik çukur gövdeli veya konik çukur gövdeli derin kaplara aittir (Tablo 13/1-5).

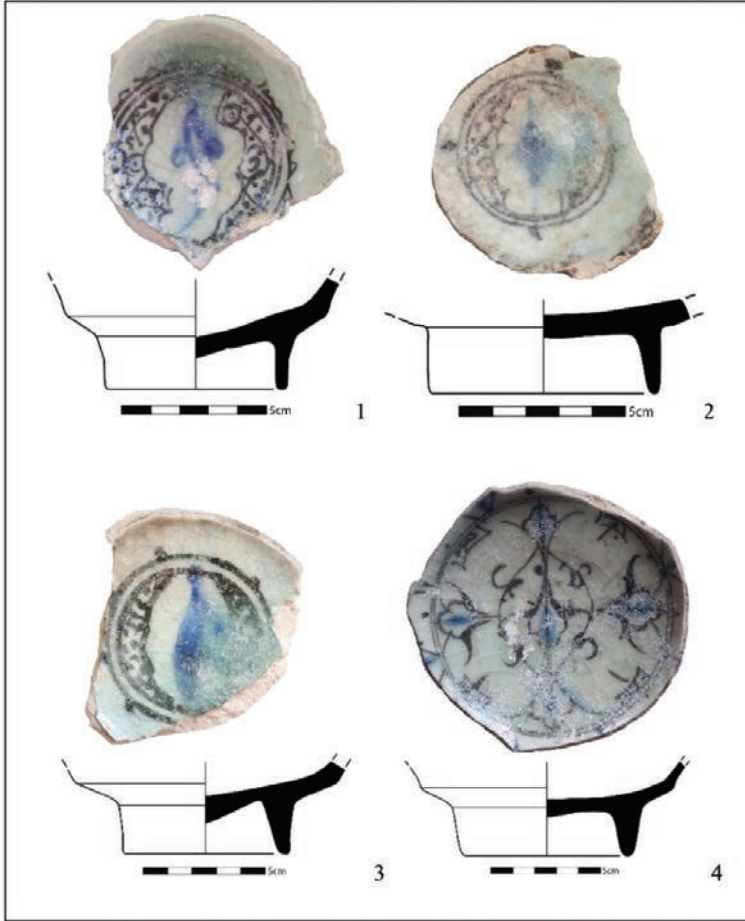
Tablo 11.
Şeffaf açık yeşilimsi
sıraltı kobalt mavisi
ve siyah boya
bezemeli derin
kaplar



48 Milwright, 2008b, 213.

49 Lane, 1957, 18; Milwright, 2005, 215.

Şeffaf açık yeşilimsi sıraltı kobalt mavisi ve siyah boya bezemeli seramiklerde bitkisel ve geometrik motifler ile yazı taklidi hatlar kullanılmıştır. Kapların iç yüzeyi yatay veya dikey bordürlere ayrılarak bezenmiştir. Merkezde yer alan kompozisyonlar ise genellikle dairesel hatlar içine alınmıştır. Bunlardan yalnızca bir örnek, merkezde bordürsüz, serbest biçimde bitkisel tasarıma sahiptir (Tablo 11/3). Tüme yakın örneklerden birinin iç yüzeyi üç sıra ince hatla iki bordüre ayrılarak ağız kenarına yakın olan bordürün içi mavi renkte ve paralel yönde tek sıra palmet motifleriyle bezenmiştir. Palmetler arasında kalan boşluklar siyah renkte ince kıvrımlı dallar, küçük virgüller ve noktalarla doldurulmuştur (Tablo 11/1). Stilize palmetler başka bir örneğin iç yüzeyinde üstten ikili ve alttan üçlü hatlarla sınırlandırılmış geniş bir bordür içinde yer almaktadır. Bu örnekte üst üste sıralanmış siyah renkte üç ve mavi renkte iki palmet motifi kaydırmalı olarak kabın iç yüzeyini kaplamaktadır (Tablo 11/2).



Tablo 12. Şeffaf açık yeşilimsi sıraltı kobalt mavisi ve siyah boya bezemeli kaideler

Kaidelerden üç örnekte özellikle iki renkli Rakka seramiklerinde görülen ortası palmetli ve kıvrım dallarla bezeli kompozisyonlar bulunmaktadır. Bunlardan birinin merkezinde siyah renkte dalgalı ve S kıvrımlı ince bir bordür içinde mavi renkte stilize palmet motifi yer alır. Palmetli bordür dairesel bir hatla sınırlandırılmış ve iki tarafında kalan boşluklar kısa kıvrımlı hatlar ve beneklerle yoğun biçimde doldurulmuştur. Kompozisyon ince ve dairesel dalgalı tek hat ile düz iki hattan oluşan bir madalyon içine alınmıştır (Tablo 12/1). Diğer iki örneğin merkezinde siyah renkte dilimli ve oval bir bordür içinde mavi renkte stilize palmet motifi yer alır. Palmetli alan dışında kalan boşluklar kısa kıvrımlı hatlar ve beneklerle doldurulmuştur. Kompozisyon dairesel iki hatla bir madalyon içine alınmış ve dıştaki dairesel hattın üzeri beneklerle bezenmiştir (Tablo 12/2, 3).⁵⁰ Eşit aralıklı nokta veya beneklerle vurgulanan dairesel iki hattan oluşan madalyonlar sıralı tekniğindeki Rakka seramiklerinde en sık kullanılan motiflerden biridir.⁵¹ Ayrıca bu madalyonlar içinde genellikle stilize bir palmet motifi yer almaktadır.⁵²

Kaidelerden birinin merkezinde, iki rumi motifinin ortasından çıkan stilize bir palmet motifi yer alır. Oval bir hatla çerçeve içine alınan palmete aynı üslupta yapılan dört palmet motifi simetrik olarak dört yönde bağlanmaktadır. Rumiler ve palmetler siyah renkte yapılmış, mavi renk sadece palmetlerin iç kısmında kullanılmıştır. Merkezdeki palmeti çevreleyen oval hat üzerine çengel biçiminde bezemeler yapılmıştır. Ayrıca palmetler arasında kalan boşluklar siyah renkte ince hatlarla stilize biçimde bezenerek kompozisyon dairesel iki hatla sınırlandırılmıştır (Tablo 12/4).⁵³

Konik biçimli derin kaplara ait ağız kenarı parçalarından iki örnekte geometrik kompozisyonlar görülmektedir. Bunlardan biri birbirine paralel ve dikey yönde siyah renkte hatlarla kafes biçiminde bezenmiştir.⁵⁴ Hatların alt kısmından mavi renkte tek bir hat çıkarak dikey yönde ağız kenarındaki hatla birleşmektedir (Tablo 13/1). Diğer örneğin ağız kenarının altına paralel yönde siyah renkte iki ince hat çekilerek dikey yönde birbirini atlamalı olarak takip eden mavi ve siyah hatlarla bezeli bir bordür oluşturulmuştur. Bordürün altında dalgalı ince bir hat bulunmaktadır (Tablo 13/4).⁵⁵

Ağız kenarı parçalarından iki örneğin gövde kenarı dikey panolara ayrılmıştır. Bunlardan birinde iç kısmı mavi renkte dikey yönde yapılmış tek zikzak motifi kullanılmıştır. Zikzaklı bordürün iki tarafında kalan geniş bordürlerin içi ortadan çıkan iki yapraklı mavi renkte bir rumi ve üzerine siyah renkte yapılan ince kıvrımlı dallarla bezelidir. Boşlukta kalan alanlar nokta, virgül ve stilize üç yapraklı küçük bitkilerle bezenmiştir (Tablo 13/2). Diğer örnekte yer alan panoların içi benzer şekilde siyah nokta, iğne biçimi-

50 Benzer örnekler için Bk. Jenkins Madina, 2006, 78, W77-W78; 79, W79; 103, W124; Özkul-Fındık, 2013, 270, çiz. 19-20.

51 Jenkins-Madina, 2006, 169, pattern 11.

52 Jenkins-Madina, 2006, 21; 78, W77, W78.

53 Benzer örnekler için Bk. Poulsen, 1957, 157, fig.493; 159, fig.494-495; Bulut, 2000, 63, res.34.

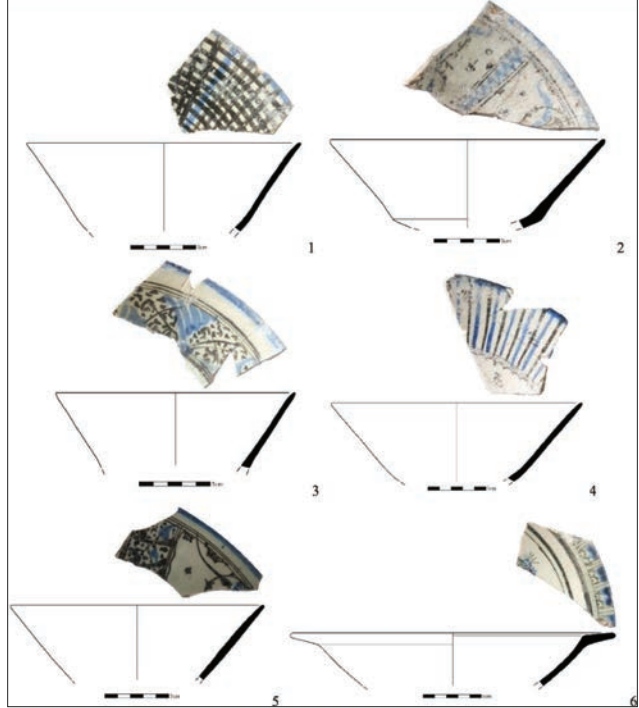
54 Benzer örnek için Bk. Jenkins-Madina, 2006, 78, W78.

55 Bk. Jenkins-Madina, 2006, 103, W123.

minde yapraklarla ve mavi yapraklı dallarla doldurulmuştur (Tablo 13/5). Yatay bordürlü örneğin içinde mavi renkte sola eğimli dört kısa hatla üçgen formu verilmiş bir motif yer alır. Bu motif ters yüz biçimde aralıklı olarak birbirini takip eder. Arada kalan boşluklar girift bir şekilde birbirini kesen ince hatlar, benekler, küçük virgül ve üçgen şeklinde hatlarla bezenmiştir (Tablo 13/3).

Şeffaf sıraltı mavi ve siyah boya bezemeli seramiklerin ağız kenarları kalın mavi hatla sınırlandırılmıştır (Tablo 11/1-4, Tablo 13/1-5). Yalnızca tabak formundaki bir örneğin ağız kenarı ikili kısa dikey hatlarla küçük kare alanlara ayrılarak içleri mavi ile renklendirilmiştir. Karelerin alt kısmı siyah renkte ortası tek noktalı olan ikili yarım dairelerle bezelidir (Tablo 13/6). Bu tarzdaki kenar bordürleri sıraltı tekniğindeki Rakka seramiklerinde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır.⁵⁶

Şeffaf sıraltı tek veya iki renkli seramiklerin arka yüzelerindeki bezemeler firuze sıraltı örneklerde izlenen bezemelerle ortaktır. Ağız kenarları düz hatlarla sınırlandırılmıştır. Gövde kenarları genellikle ortaya gelecek şekilde tek düz hatla bezelidir (Tablo 14/1, 2, 7, 8). Bu bezeme unsuru özellikle konik çukur gövdeli ve düz ağızlı Rakka kâselerinde en sık görülen dış yüzey motifidir.⁵⁷ Bir örneğin gövdesi dalgalı tek hatla (Tablo 14/5)⁵⁸, bir örneğin ağız kenarı birbirini kesen yarım dairelerle bezelidir (Tablo 14/3). Ayrıca ağız kenarında yazı taklidi (Tablo 14/6) ve gövde kenarında stilize tek sıra yapraklarla bezeli örnekler mevcuttur (Tablo 14/4).



Tablo 13. Şeffaf açık yeşilimsi sıraltı kobalt mavisi ve siyah boya bezemeli kâse ve tabak kenarları

56 Sauvaget, 1948, 36, fig.4, 78; Öney, 2005, 485, res. 3; 486, res. 7; 488, res. 9; Jenkins-Madina, 2006, 108, W132.

57 Mason, 1997, fig. 3, SM14; Jenkins-Madina, 2006, 166, Pattern 3.

58 Mason, 1997, 174, fig. 3, SM. 14.

Tablo 14.
Şeffaf açık yeşilimsi sıraltı tek ve iki renkli seramiklerin arka yüzey bezemeleri



2.3. Şeffaf Açık Yeşilimsi Sıraltı Çok Renkli Seramikler (Mavi, Yeşil, Siyah, Kırmızı)

Şeffaf renksiz sıraltı çok renkli seramikler ilk olarak Rufasa'da bulunduğu için Rufasa seramikleri olarak anılmıştır.⁵⁹ Ancak daha sonra Suriye'nin çeşitli bölgelerinde ele geçtiğinden bu terimin kullanımı terk edilmiştir.⁶⁰ 12 ve 13. yüzyıllar boyunca üretilen bu gruptaki seramikler şeffaf açık yeşilimsi sıraltıda genellikle siyah, kobalt mavisi ve koyu kırmızı renklerde yapılan bitkisel ve figürlü bir anlatıma sahiptir.⁶¹

Harran'da yalnızca iki parça eser şeffaf açık yeşilimsi sıraltı çok renkli boya bezemeye sahiptir (Tablo 15/1, 2). Çok renkli boyamaya sahip olduğundan bu grup altında incelediğimiz bir örneğin sırası ise şeffaf renksizdir (Tablo 15/3). Örneklerden ikisi hayvan figürlüdür. Bunlardan bir kaidenin merkezinde, kanatları ve ayakları cepheden, başı sağa dönük olarak profilden verilmiş uçar vaziyette bir kartal figürü bulunur. Stilize çiçekli ve çizgili bir çelenk üzerine konumlandırılan kartalın, gövde kısmı yeşil renkte yatay profilli oval bir hatla sınırlandırılmış, kuyruk kısmı üçgen formda yapılmıştır. Gövde ve kuyruğun içi balık pulu biçiminde lacivert ve koyu kırmızı beneklerle boyalıdır. Figürün baş kısmı lacivert renkte, oval biçimde yapılmış kanatlarındaki tüy detayları yeşil konturlarla belirginleştirilerek lacivert ve kahverengi ile bezenmiştir (Tablo 15/1). Ağız kenarı parçasında lacivert renkte bir hayvana ait arka bacaklar ve kuyruk mevcuttur. Figürün arkasında delikli dikdörtgen biçiminde bir nesne bulunmaktadır. Boşlukta kalan alanlar siyah renkte ucu püsküllü ve dalları küçük tomurcuklu çiçeklerle bezenerek

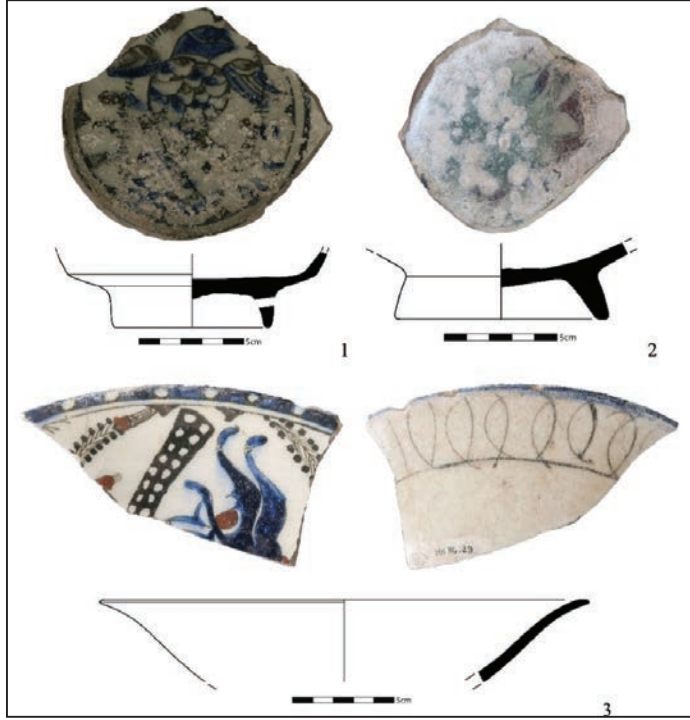
59 Dimand, 1947, 189, 191-2; Grube, 1963, 67; Bloom, 1975, 5.

60 Tonghini, 1994, 254.

61 McPhillips, 2012, 456.

çiçeklerin baş kısmı kırmızı ile renklendirilmiştir. Bu tipte küçük tomurcuklu dallar özellikle şeffaf renksiz sıraltı çok renkli Rakka seramiklerindeki figürlerin etrafında kalan alanlarda kullanılmıştır.⁶² Ağız kenarı mavi bir hatla ve içleri boş bırakılmış tek sıra küçük dairelerle bezelidir. Kabın dış yüzeyinde Rakka seramiklerinin tipik arka yüzey tasarımlarından biri görülmektedir. Ağız kenarı üstten mavi renkte, alttan siyah renkte ince bir hatla sınırlanmış, burada oluşturulan bordür içine siyah renkte birbirini kesen oval hatlar yapılmıştır (Tablo 15/3).⁶³ Oldukça yıpranan figürsüz örneğin merkezinde çiçekli ve yapraklı bitkisel bir kompozisyon olduğu anlaşılmaktadır (Tablo 15/2).

Tablo 15.
Şeffaf açık yeşilimsi ve renksiz sıraltı çok renkli seramikler



Harran'daki şeffaf açık yeşilimsi sıraltı boya bezemeli seramiklerin hamur rengi açık bej veya pembemsi bej renktedir (Munsell Renk Kataloğuna göre 2.5Y-8/3 veya 2.5Y-8/2). Yeşilimsi şeffaf sırlar altındaki gözenekli hamurlara sahip örneklerde astar kullanılmadığı anlaşılmaktadır. Sırlar daldırma yöntemiyle uygulanmış ve genellikle gövdenin ortasına veya kaideye kadar sırlama yapılmıştır.

Harran'daki şeffaf açık yeşilimsi sıraltı boya bezemeli seramiklerin hamur yapısı, sır rengi ve bezeme unsurlarına bakıldığında, şeffaf firuze sıraltı siyah/lacivert boya

62 Bk. Öney, 2005, 485, Res. 3; 486, res. 6.

63 Mason, 1997, 174, Fig. 3, SM.11; 182, fig. 12.

bezemeli seramikler gibi Hama, Tell Minis, Şam, Baniyas, Baalbek, Yoqne'am, Hirbet Burin, Qal'at Jabar ve Karak seramikleriyle yoğun bir etkileşim içinde olduğu görülür.⁶⁴ Ayrıca Anadolu'da Samsat ve Hasankeyf seramikleriyle ve Kubad Abad Kazısında ortaya çıkarılan yıldız biçimli çinilerle, hem üslupsal hem de tekniksel açıdan ortak özellikler göstermektedir.⁶⁵

Sonuç

Rakka seramikleri Ortaçağ İslami dönem seramikleri arasında önemli bir yer ihtiva eder. Rakka'da yapılan kazılarda ele geçen seramik buluntular ve fırınlar buranın yüzyıllarca seramik üretimi yapan büyük bir merkez olduğunu göstermiştir.⁶⁶ Rakka seramikleri halen Fırat ve Dicle bölgesinde yer alan pek çok kentte yapılan kazı çalışmaları sırasında gün yüzüne çıkarılmaktadır.⁶⁷ 12. yüzyıldan 13. yüzyıl ortalarına kadar kaliteli ve lüks seramiklerin üretildiği önemli bir merkez olma özelliğini sürdüren Rakka, Moğol istilasından (1260-1265) sonra bu özelliğini büyük ölçüde kaybetmiştir.⁶⁸

Rakka seramikleri Eyyubi Döneminde sosyal ve siyasal statüyü belirleyen lüks malların bir çeşidi olmuştur. Bu nedenle sadece yerel ihtiyaçlara hizmet etmemiş, aynı zamanda Diyar-ı Mudar'ın tüm bölgelerine ihraç edilmiştir.⁶⁹ Bu bölgelerden biri olan ve Rakka'ya çok yakın konumdaki Harran'da lüks Rakka seramiklerinin bulunmuş olması da bu durumu kanıtlamaktadır. Harran kazılarında çok sayıda Rakka seramiğinin ele geçmesi, bunların saray çevresi ve üst sınıf için ithal edildiğini ortaya koymaktadır. Ayrıca Harran İçkale'deki saray alanı dışında, Harran Ulu Cami'nin doğusundaki çarşı alanında ve Höyükteki bazı evlerin içinde bulunan Rakka seramikleri, yerel halkın da beğenisini kazandığını ve kent içindeki birçok noktaya pazarlanmış olduğunu göstermektedir.

Çalışmamızda bulunan Rakka seramiklerinin büyük bir kısmı Höyükteki basit dikdörtgen planlı ve avlulu evler ile daha anıtsal boyutta inşa edilmiş mimari yapılar içinden gelmiştir. Harran Höyük'teki buluntu yoğunluğu höyüğün çok geniş bir alana yayılması ve otuz yılı aşkın bir kazı geçmişine sahip olmasıyla açıklanabilir. Höyükte ele geçen Rakka seramiklerinin yanı sıra bol miktarda sırsız yerel üretim seramiklerinin bulunmuş olması da farklı tabakadan insanların birlikte yaşadığını belgeler. Harran Ulu Cami'nin doğusundaki çarşı alanından ve Harran İçkale'den ele geçen Rakka

64 Sarre, 1925, 16-17, Typ G, 56-58, Taf. 21; Jenkins, 1984, fig. 1, no: 47; Tushingham, 1985, fig. 38: 6; Porter ve Watson, 1987, pl. 10; Ben-Tor, Portugalı ve Avissar, 1996, 116, fig. XIII 62, Type 79, şek. 2-5; Tonghini, 1998, 38-55; Avissar ve Stern, 2005, 25-26, Fig. 9:3; Kletter ve Stern, 2006, 196, fig. 22; Milwright, 2006, 22, fig. 6/5; Milwright, 2008a, 375, Cat. Page 28.

65 Arık, 1991, 18-27; Öney, 1999, 365-369, Tafel 48- 49; Bulut, 2000, 31-52; Öney, 2005, 482-484; Anık, 2007, 72-101; Özkul-Fındık, 2013, 268-271, çiz. 2, 7-10, 14, 19, 24.

66 Sauvaget, 1948, 34; Henderson, Challis, O'Hara ve McLoughlin, 2005, 131; Milwright, 2005, 197-219.

67 Grube, 1963, 43; Tonghini, 1994, 253.

68 Heidemann, 2003, 49-51.

69 Heidemann, 2006, 40.

seramiklerinin ise Höyüğe göre daha az yoğunlukta olduğu izlenir. Harran Ulu Cami'nin doğusu hamam, şadırvanlı avlu, tuvaletler, dükkân, depo ve ışık gibi çeşitli fonksiyonda yapılardan oluşan bir çarşıdır. Dolayısıyla Rakka seramiklerinin buradaki dükkân vb. yapılardaki kullanım alanı-bu seramiklerin satıldığı bir dükkân değilse-herhangi bir evin mutfağına göre daha dar olmalıdır. Nitekim ele geçen seramikler bu alandaki birkaç yapıya ait mutfak ve kiler gibi mekânlarda ortaya çıkarılmıştır. İçkale'deki seramik buluntunun az olması saray alanındaki kazı çalışmalarına yeni başlanmış olmasından kaynaklıdır. İlerleyen yıllarda sarayın içine doğru yapılan çalışmalarda çok çeşitli lüks seramiklerin bulunacağını düşünmekteyiz.

Harran'ın bugüne kadar kazılabilen alanlarında herhangi bir seramik fırını bulunmamıştır. Ancak ele geçen kalıplar, damga/mühür baskılar ve oldukça yoğun sırsız seramik buluntudan yola çıkarak sırsız yerli üretimin yapıldığını söyleyebiliriz. Höyükte bulunan bir sır ocağı ve kazı evi deposunda tespit edilen sırlanmış hatalı birkaç seramik parçası, sırlı seramik üretiminin olabileceğine işaret eden veriler olsa da üretimi kanıtlayabilecek yeterliliğe sahip değildir. Hatalı seramiklerde dikkat edilmesi gereken en önemli nokta, hem açık pembe tonlarında ve fritli hamur yapısıyla hem de sırlarıyla Rakka seramiklerinin özelliklerini birebir yansıtmıyor olmalarıdır. Bu durumda aklımıza bazı sorular takılmaktadır. Bozuk veya üretim hatası sayılan Rakka seramikleri niçin Harran'a getirilmiştir? Harran'daki ustalar da Rakka'dakiler gibi aynı hammadde kaynaklarını kullanarak sırlı üretim yapmışlar mıdır? En parlak devrini Rakka gibi 12 ve 13. yüzyılda yaşayan Harran, sırsız günlük kap-kacak üretimi yaparken, sırlı lüks seramiklerin neredeyse tamamını neden Rakka'dan ithal etmiştir? Rakka, zaten Harran'a en yakın ve en büyük üretim merkezi olduğundan, Harran sırlı seramik üretimine ihtiyaç duymamış olabilir mi? Bu soruları şu anki veriler ışığında cevaplayamıyoruz.

Harran'da karşılaştığımız bu durum, Suriye'deki pek çok merkezde ve Samsat'ta da karşımıza çıkmaktadır. Rakka tipi altında incelenen Samsat sırlı seramiklerinin yoğunluğu, bu seramiklerin tümüyle Suriye'deki herhangi bir merkezden ya da Rakka'dan gelemeceğine, dolayısıyla Suriyeli çömlekçilerin Samsat'ta üretim yaptığına dayandırılmıştır. Hasankeyf'te ise hem Rakka ithalatı hem de Rakka taklidi seramikler bulunmuş, farklı teknikteki çok sayıda seramikle birlikte ortaya çıkarılan fırın kalıntıları burasının Ortaçağ'da önemli bir üretim merkezi olduğunu kanıtlamıştır.

Sonuçta Anadolu'nun güneyinde yer alan, Samsat ve Hasankeyf gibi ticaret yolları üzerinde önemli bir yerleşim yeri olan Harran'da özellikle 13. yüzyılda Rakka'dan ithal edilen seramiklerin olduğu anlaşılmaktadır. Bu seramikler form, bezeme tekniği, bezeme motifleri ve sıralı boya kullanımı bakımından çeşitlilik ortaya koymaktadır. Kazı çalışmaları sırasında seramiklerin yanı sıra ele geçen ve üzerinde 1174 yılından 1290 yılına kadar çeşitli tarihlerin yer aldığı Mısır, Halep ve Hasankeyf Eyyubilerine ait sikkeler Rakka seramiklerini tarihlendirmeye yardımcı olmuştur. Gelecekte Harran'da yapılacak olan kazıların, Rakka seramikleriyle ilgili bilgilerimizi daha da genişleteceğini ve Harran'ın yerel anlamda sırlı seramik üretip üretmediği konusunda bizlere daha net veriler kazandıracığını ummaktayız.

KAYNAKÇA

- Arık, M. O. (2003). *Hasankeyf, Üç Dünyanın Buluştuğu Kent*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Arık, R. (1991). Kubad Abad Çinileri Tarihi Aydınlatıyor. *Sanatsal Mozaik*, 2, 18-27.
- Arık, R. (2007). Selçuklu Saraylarında Çini, *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı* (72-101), Ed. G. Öney - Z. Çobanlı. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Avissar, M. ve Stern, E. J. (2005). *Pottery of The Crusader, Ayyubid and Mamluk Periods in Israel*. Jerusalem: Publications of the Israel Antiquities Authority.
- Ben-Tor, A., Portugali, Y. ve Avissar, M. (1996). *Yoqne'am I: The Late Periods*. Jerusalem: Hebrew University, Institute of Archaeology.
- Bernus-Taylor, M. (1981). The Islamic Glazed Pottery. *The River Qoueiq, Northern Syria, and its Catchment. Studies arising from the Tell Rifacat Survey, 1977-79* (473-479), Ed. J. Matthers. Oxford: British Archaeological Reports.
- Blair, S. (1998). *Islamic Inscriptions*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bloom, J. M. (1975). *Raqa Ceramics in the Freer Gallery of Art*, (Unpublished Master's Thesis), University of Michigan/Washington.
- Bulut, L. (2000). *Samsat Ortaçağ Seramikleri (Lüster ve Sıraltular)*. İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Bulut, L. (2007). Samsat Kazısı Buluntuları. *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı* (172-197), Ed. G. Öney-Z. Çobanlı. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Çeken, M. (2007a). Kubad Abad Sarayı Kazısı Selçuklu Seramikleri. *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı* (111-121), Ed. G. Öney - Z. Çobanlı. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Çeken, M. (2007b). Selçuklu ve Beylikler Devri Çinilerinde Malzeme, Teknik ve Fırınlara Dair Bazı Tespitler. *Anadolu Toprağının Hazinesi, Çini, Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri* (13-23), Ed. R. Arık - O. Arık. İstanbul: Kale Grubu Kültür Yayınları.
- Çizer, S. (2010). *Lüster Tarihi Tekniği Sanatı*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Dimand, M. S. (1947). *A Handbook of Muhammadan Art*. New York: Hartsdale House.
- Dimand, M. S. (1958). *A Handbook of Muhammadan Art*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Eravşar, O. ve Karpuz, H. (2013). *Büyük Selçuklu Mirası ve Müzeler* (5). İstanbul: Cumhurbaşkanlığı Selçuklu Belediyesi Yayınları.
- Ekinci, A. (2008). *Harran Mitolojisi ve Tarihi*. Şanlıurfa: Şanlıurfa Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.
- Fehérvári, G. (1973). *Islamic Pottery: A Comprehensive Study based on the Barlow Collection*. London: Faber & Faber.

- Fehérvári, G. (1986). Harran. *Encyclopedia of Islam* (V. 3, 227-230), Leiden: E. J. Brill.
- Gök-Gürhan, S. (2007a). *Akşehir Taş Medrese Müzesi 'ndeki Türk Dönemi Seramikleri (2000-2001 Anıt Meydan'da Yapılan Kurtarma Kazısı Seramikleri)*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü/İzmir.
- Gök-Gürhan, S. (2007b). Akşehir Kurtarma Kazısı Seramikleri, *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı* (156-169), Ed. G. Öney - Z. Çobanlı. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Grube, E. J. (1963). Raqqa-Keramik in Der Sammlung Des Metropolitan Museum in New York, *Kunst des Orients*, 4, 42-78.
- Grube, E. J. (1994). *Cobalt And Lustre The First Centuries of Islamic Pottery*. London: The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art.
- Heidemann, S. (2003). Die Geschichte von ar-Raqqa/alRafıqa – ein Überblick. *Al-Raqqa II* (9-56), Ed. A. Becker - S. Heidemann. Die islamische Stadt. Philipp von Zabern: Mainz am Rhein.
- Heidemann, S. (2006). The History of the Industrial and Commercial Area of 'Abbásid Al-Raqqa, Called Al-RaqqaAl-Muhtariqa, *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 69 (1), 33-52.
- Henderson, J., Challis, K., O'Hara, S. ve McLoughlin, S. (2005). Experiment and Innovation: Early Islamic Industry at al-Raqqa, Syria, *Antiquity*, 79, 130-145.
- Hobson, R. L. (1932). *A Guide to the Islamic Pottery of the Near East*. London: British Museum, Printed by order of the Trustees.
- Jenkins, M. (1984). Mamluk Underglaze-Painted Pottery: Foundation for Future Study, *Muqarnas*, 2, 95-114.
- Jenkins-Madina, M. (2006). *Raqqa Revisited Ceramics of Ayyubid Syria*. London: Metropolitan Museum of Art.
- Jones, I. W. N., Levy, T. E. ve Najjar, M. (2012). Khirbat Nuqayb al-Asaymir and Middle Islamic Metallurgy in Faynan: Surveys of Wadi al-Ghuwayb and Wadi al-Jariya in Faynan, Southern Jordan, *Bulletin of the American Schools of Oriental Research*, 368, 67-102.
- Karamağaralı, B. (1982). Ahlat Seramik Ekolü. *İslam İlimleri Enstitüsü Dergisi*, 5, 391-462.
- Karamağaralı, B. ve Yazar, T. (2007). Ani Kazısı Buluntuları, *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı* (122-131), Ed. G. Öney - Z. Çobanlı. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Kletter, R. ve Stern, E. J. (2006). A Mamluk-Period Site at Khirbat Burin in the Eastern Sharon, *Atiqot (Israel Antiquities Authority)*, 51, 173-214.
- Kühnel, E. (1970). *Islamic Arts*. London: G. Bell & Sons.
- Lane, A. (1957). *Later Islamic Pottery. Persia, Syria, Egypt, Turkey*. London: Faber & Faber.
- Legner, A. (1964). Islamische Keramik in Resafa, *AAAS*, 14, 98-108.
- Mason, R. B. (1995). Defining Syrian stonepaste ceramics: petrography of pottery from Ma'arrat al-Nu'man (1-18). *Islamic Art in the Ashmolean Museum*, Ed. J. Allan. Oxford: Oxford University Press.

- Mason, R. B. (1997). Medieval Syrian Lustre-painted and Associated Wares: Typology in a Multidisciplinary Study, *The Journal of the Council for British Research in the Levant*, 29 (1), 169-200.
- Mason, R. B. (2004). *Shine like the Sun: Lustre-painted and associated Pottery from the Medieval Middle East*. Bibliotheca Iranica: Islamic Art and Architecture Series, 12. Costa Mesa, California and Toronto: Mazda Publishers.
- McPhillips, S. (2012). Continuity and innovation in Syrian artisanal traditions of the 9 th to 13 th centuries: Ceramic evidence from the Syrian-French Citadel of Damascus excavations, *Bulletin d'études orientales*, 61, 447-473.
- Migeon, G. (1901). Ceramique orientale â reflets metalliques: A propos d'une acquisition recente du Musee du Louvre, *Gazette des Beaux-Arts*, 3, 26, 192-208.
- Milwright, M. (2003). Modest Luxuries: Decorated Lead-Glazed Pottery in the South of Bilad al-Sham (Thirteenth and Fourteenth Centuries), *Muqarnas*, 20, 85-111.
- Milwright, M. (2005). Ceramics from the Recent Excavations near the Eastern Wall of Rafiqa (Raqqa), Syria, *The Journal of the Council for British Research in the Levant*, 37 (1), 197-219.
- Milwright, M. (2006). Central and Southern Jordan in the Ayyubid Period: Historical and Archaeological Perspectives, *Journal of the Royal Asiatic Society*, 16 (1), 1-27.
- Milwright, M. (2008a). *The Fortress of the Raven, Karak in the Middle Islamic Period (1110-1650)*. Leiden: Brill.
- Milwright, M. (2008b). Turquoise and Black: Notes on an Underglaze-Painted Stonpaste ware of the Mamluk Period, *Palestine Exploration Quarterly*, 140 (3), 213-224.
- Ögün-Bezer, G. (2007). Rakka. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 34, 432-433). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Öney, G. (1982). 1978-1979 ve 1981 Yılı Samsat Kazılarında Bulunan İslam Devri Buluntularıyla İlgili İlk Haber. *Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi*, 1, 71-80.
- Öney, G. (1999). Interaction Between 12th and 13th Century Syrian Underglaze Pottery With Figural Decoration and Anatolian Seljuk Palace Tiles, *Damascener Mitteilungen*, 11, 365-369.
- Öney, G. (2005). Rakka Seramikleri ile Anadolu Selçuklu Seramiklerinin ve Saray Çinilerinin İlişkisi, *XIV. Türk Tarih Kongresi Bildirileri*, I, 479-487. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Özfirat, A. (1994). *Eskiçağ'da Harran*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Özkul-Fındık, N. (2013). Rakka Seramikleri ve Hasankeyf'teki Taklitleri Üzerine Bir Analiz. *Süleyman Demirel Üniversitesi (SDÜ), Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 29, 257-272.
- Porter, V. (1981). *Medieval Syrian Pottery*. Oxford: Ashmolean Museum.
- Porter, V. ve Watson, O. (1987). Tell Minis Wares, *Syria and Iran, Three Studies in Medieval Ceramics (175-191)*. Oxford: Oxford Studies in Islamic Art.

- Poulsen, V. (1957). *Les Poteries, Hama, Fouilles et Recherches, 1931-38* (117-183). Copenhagen: Nationalmuseet.
- Pradell, T., Molera, J., Smith, A. D. ve Tite, M. S. (2008). Early Islamic lustre from Egypt, Syria and Iran (10th to 13th century AD), *Journal of Archaeological Science*, 35, 2649-2662.
- Redford, S. ve Blackman, M. J. (1997). Luster and Fritware Production and Distribution in Medieval Syria, *Journal of Field Archaeology*, 24 (2), 33-247.
- Sarre, F. (1925). *Keramik, Und Andere Kleinfunde Der Islamischen Zet von Baalbek*. Berlin: De Gruyter.
- Sauvaget, J. (1948). Tessons de Rakka. *Ars Islamica*, 13, 31-45.
- Stern, E. J. (2012). *Akko I The 1991-1998 Excavations The Crusader-Period Pottery Part 1: Text*. Jerusalem: The Israel Antiquities Authority.
- Şeşen, R. (1989). Eyyubiler. *Doğuştan Günümüze Büyük İslam Tarihi, C.6*, (346-348). İstanbul: Çağ yayınları.
- Şeşen, R. (1993a). *Harran Tarihi*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Şeşen, R. (1993b). Cezire. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.7* (509-511). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Tonghini, C. (1994). The Fine Wares of Ayyubid Syria, *Cobalt and Lustre the first Centuries of islamic Pottery* (249-294), Ed. E. J. Grube. London: The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art.
- Tonghini, C. (1995). *The pottery from Qal'at Ja'bar: a study of a Syrian fortified site of the late' 11th-14th century*, (Unpublished doctorate thesis), University of London/London.
- Tonghini, C. (1998). *Qal'At Ja'bar Pottery, A Study Of a Syrian ortified Site of the Late 11th-14th Centuries*. Oxford: Oxford University Press.
- Tonghini, C., Grube, E. J. (1988-89). Towards a History of Syrian Islamic Pottery before 1500, *Islamic Art*, 3, 59-93.
- Tonghini, C. ve Henderson, J. (1998). An Eleventh-century Pottery Production Workshop at al-Raqqa. *Preliminary Report, XXX*, 113-27.
- Tushingam, A. D. (1985). *Excavations in Jerusalem, 1961-1967*. Toronto: Royal Ontario Museum.
- Wade-Haddon, R. A. (2011). *Fourteenth Century Fine Glazed Wares Produced in The Iranian World, and Comparisons with Contemporary Ones From The Golden Horde and Mamluk Syria/Egypt*, (Unpublished doctorate thesis), University of London, Department of Art and Archaeology School of Oriental and African Studies/London.
- Watson, O. (2004). *Ceramics From Islamic Lands. Kuwait National Museum, The Al-Sabah Collection*. London: Thames & Hudson.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

Sanat Tarihi Dergisi

ISSN 1300-5707

Cilt: XXIX, Sayı: 2 Ekim 2020

Ege University, Faculty of Letters

Journal of Art History

e-ISSN 2636-8064

Volume: XXIX, Issue: 2 October 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

TR DİZİN
ULAKBİM

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

EMİNÖNÜ ÇUHACI HAN'IN TARİHSEL VE MİMARİ İRDELEMESİ, KORUMA SORUNLARI VE ÇÖZÜM ÖNERİLERİ



HISTORICAL AND ARCHITECTURAL INVESTIGATION, CONSERVATION PROBLEMS AND SOLUTION PROPOSALS OF EMİNÖNÜ ÇUHACI HAN

Sezgi GİRAY KÜÇÜK*

Öz

İstanbul'un Eminönü semtinde yer alan Çuhacı Han, 1728 yılında sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa tarafından çuha ticaretiyle uğraşanlar için inşa ettirilmiş, günümüzde kuyumcu esnafı tarafından kullanılmakta olan tek avlulu, revaklı ve üç katlı plan tipine sahip şehir içi hanlarından. Kapalıçarşı'ya çok yakın olması sebebiyle sirkülasyonun yoğun olduğu hana zaman içinde kullanıcıların ihtiyaçları doğrultusunda pek çok ek yapılmış, yapı özgün halinden kısmen uzaklaşmıştır. Bunun yanında, rüzgâr, yağmur gibi atmosferik olayların da etkisiyle günümüzde yapı malzemeleri üzerinde bozulmalar görülmektedir. Bu çalışmada Çuhacı Han'ı oluşturan mimari öğeler ve malzemeler incelenmiş, hanın korunmasında sorun oluşturan etmenler açığa çıkarılmıştır. Buna göre yapının öncelikle muhdes eklerinden ayklanması gerekmektedir. Bu ekler, strüktüre zarar veren ağır bir betonarme merdiven ile özgün halinde açık olan üst kat revaklarının dolgularıdır. İhtiyaç dahilinde yapılmış saçak, tente ve üst kat revaklarının kapatılmasında kullanılan cam gibi ekler ise hanın özgün halinde olmamasına rağmen, işlevsel olduklarından ve çağdaş malzeme ile yapıldıklarından, koruma konusunda tehdit yaratmamaktadır. Eklerin haricinde yapıdaki malzemeler üzerinde özellikle su etkisi sebebiyle pek çok malzeme bozulması tespit edilmiştir. Çalışmada, yapıda görülen malzeme bozulmaları sıralanmış, bunlar için koruma önerilerinde bulunulmuştur. Söz konusu sorunlara gereken müdahalenin yapılması ve tedbirlerin alınması, sonrasında yapının sürekli bakımının sağlanması, tarihimizde önemli yeri olan bu kültür varlığının, özgün haline en yakın şekilde gelecek nesillere aktarılmasında büyük rol oynamaktadır.

Anahtar Kelimeler: İstanbul, şehir içi hanları, mimari, koruma sorunları, malzeme bozulmaları

Abstract

Çuhacı Han locating in İstanbul-Eminönü, was built in 1728 by one of the famous grand viziers of Ottoman period, Nevşehirli Damat İbrahim Pasha, for those engaged in the

* Dr. Öğretim Üyesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Meslek Yüksekokulu, Mimarlık Ve Şehir Planlama Bölümü, Mimari Restorasyon Programı, İstanbul.

ORCID ID: 0000-0002-4556-4331 ♦ E-mail: sezgi.giray.kucuk@msgsu.edu.tr

trade of primroses and today it is used by the jewelry tradesmen. It is one of the inner-city khans with a single courtyard, portico and three-storey plan type. There are shops which are used from the streets, within the structure of the building at the ground floor level. East facade of the khan is blank wall whereas the lower floor of the south and west facades is ashlar, and the upper floor is alternating wall with one row of ashlar limestone and two rows of bricks. Corners of the building are emphasized with ashlar limestone. There are stone and brick birdhouses on south and west facades. Due to the fact that it is very close to the Grand Bazaar, many annexes have been added to the khan, where the circulation is intense, in line with the needs of the users, and the structure has partially moved away from its original state. With the additions made, the plan scheme, portico facades, original materials have changed, and the building has partially moved away from its original form. In addition, because of atmospheric events such as wind and rain, deterioration is observed on building materials today.

In this study, the architectural elements, and materials of Çuhacı Han were examined, the factors causing problems in the protection of the khan were revealed. Accordingly, the building should be firstly separated from the annexes. These are, a heavy reinforced concrete stair that damage the structure, and the fillings of the upper floor porches that are open in their original form. Apart from the annexes, many material degradations have been detected on the materials in the building, due to water effect, freeze–thaw cycles and various atmospheric effects. These are cracks, joint gaps, surface loss, abrasion, chipping, pitting, black layer formation, discoloration, efflorescence, plant formation, moss formation. These damages are generally seen on natural stones, bricks, plasters, and iron. In the study, material deteriorations observed in the building were listed and protection recommendations were made for them. Taking the necessary interventions and taking precautions to these problems, then ensuring the continuous maintenance of the building plays a major role in the transfer of this cultural asset, which has an important place in our history, to the next generations in the closest way to its original form.

Keywords: *Istanbul, city khans, architecture, conservation problems, material deterioration*

GİRİŞ

Tarihi Yarımada, köklü geçmişleriyle İstanbul'daki çok değerli, tarihî kültür varlıklarını barındırmaktadır. Bizans ve Osmanlı dönemlerinde ticaretin kalbinin attığı bu bölgede bedesten, arasta gibi ticaret birimlerinin yanı sıra pek çok han da inşa edilmiştir. Osmanlı İmparatorluğu döneminde ticaret yolları üzerindeki menzil hanlarından konum ve plan itibarıyla farklılaşan şehir içi hanları¹, bir depo, malların satıldığı veya değiş tokuş edildiği, tacirlerin belki de kısa bir süre konakladığı ve hatta düzenli olarak imalat ve ticaret yapılan yerlerdir². Pek çok farklı şehirde, bu yapı tipi ile karşılaşmaktadır. İstanbul'da özellikle Kapalıçarşı civarında yoğunlaşan şehir içi hanlarının bir kısmı fiziksel özellikleriyle, bir kısmı banisinin ismiyle bir kısmı ise esnafın iş kolunun ismiyle, diğer bir deyişle ticaret yapılan malın ismiyle anılmaktadır³. Kürkçü Han, Sabuncu Han, Yağcı Han, Çorapçı Han gibi esnafın iş kolunun ismi ile anılan bu hanlardan biri de Çuhacı Han'dır. Bir tür yün kumaş anlamına gelen çuha⁴ ticareti ile ilgilenen esnaf ve tüccarların yer aldığı ve bir dönem Çuhacılar loncası kethüdasının da ikamet ettiği bu han⁵, günümüzde kuyumculara ev sahipliği yapmaktadır.

Çalışma kapsamında, genel olarak Osmanlı dönemi şehir içi hanları⁶ ile İstanbul'da⁷ özellikle Tarihi Yarımada'daki⁸ ve diğer şehirlerdeki⁹ hanlar ile ilgili yapılmış çalışmalar incelenmiştir. Bunlar içerisinde Çuhacı Han'ı ayrı bir bölüm olarak ele alan yayınlar ayrıca irdelenmiştir¹⁰. İncelenen yayınlarda, genellikle şehir içi hanlarının plan, cephe, süsleme ve malzeme açısından incelendiği görülmektedir. Bazı yayınlarda ise restitüsyon araştırma ve önerileri de yapılmış¹¹, yapıların günümüzdeki koruma sorunlarına değinilmiştir¹².

Literatürde taranan yayınlar içerisinde Çuhacı Han'a kısmen yer verilmiş olsa da tamamen bu hanı ele alan bir yayının olmaması, bu çalışmanın yapılmasının başlıca sebebi olmuştur. Eminönü Hanlar bölgesindeki çokça han gibi Çuhacı Han da inşasından

1 Ersoy, 1994, 75.

2 Gülenaz, 2011, 48.

3 Tarihi Yarımada'daki Burmalı Han, Çukur Han, Zincirli Han, fiziksel özellikleriyle anılan hanlardan, Büyük Valide Han, Ali Paşa Hanı, Hasan Paşa Hanı ise banisinin ismiyle anılan hanlardan bazılarıdır.

4 Kökeni Farsça olan bu kelimenin Türk Dil Kurumu sözlüğündeki tanımı, "tüysüz, ince, sık dokunmuş yün kumaş"tır. (TDK, 2020.)

5 Eyice, 1993, 380.

6 Ersoy, 1994; Başer, 2002; Ersoy ve Uçar, 2013.

7 Yaşar, 2014; Fidan, 2009; Kösemen, 2005.

8 Akça, 2008; Benli, 2016; Benli, 2007; Benli ve Ekizce, 2013; Demir, 2010; Güran, 1978.

9 Bulut, 2014; Ersoy, 1991; Arslan, 2019.

10 Eyice, 1993; Göktürk, 1966.

11 Ersoy, 2018; Ersoy, 2017

12 Yeşilbaş, 2015; Hakyemez ve Gönül, 2014.

günümüze pek çok değişikliğe uğramış, zaman içerisinde yapıya eklemeler yapılmış, planı değiştirilmiş, yapı özgün öğelerini kısmen yitirmiştir. Oysaki Çuhacı Han gibi kültürel mirasımızın simgelerinden olan yapıların, mümkün olduğunca az müdahale ile gelecek nesillere aktarılması, kültürel belleğimiz için önem taşımaktadır. Bu çalışmada, Çuhacı Han'ın tarihi araştırılmış, plan şeması, yapı elemanları, malzemeleri gibi değişen mimari özellikleri belirlenmeye çalışılmış, korunmasına engel olan nedenler irdelenmiştir. Bunun yanında, malzeme bozulmaları saptanmış, bunların sebepleri sorgulanmış, bu sorunların giderilmesi için öneriler sunulmuştur. Koruma sorunları bağlamında, tarihi süreçte yapının özgünlüğünün bozulmasında en büyük etkenlerden biri olan, eklerin yapımı sorununa açıklık getirilebilmek için, hanın inşasından günümüze değişimi irdelenmiş, sonradan ilave edildiği anlaşılan kısımların inşa tarihi bulunmaya çalışılmıştır. Ayrıca, incelenen yayınlarda netlik kazanmamış olduğu tespit edilen Çuhacı Han'ın inşa tarihi, bulunan bir Başbakanlık Osmanlı Arşivi belgesi ile açıklığa kavuşturulmuştur. Bunun için eski fotoğraflar, haritalar, restorasyon raporları ve yine arşiv belgelerinden faydalanılmıştır. 2000 yılında restore edilen hanın mimari raporu ve restorasyon süreci fotoğrafları, Halil Onur Mimarlık Arşivi'nden edinilmiştir. Çalışmada kullanılan fotoğraflar, aksi belirtilmedikçe yazar tarafından çekilmiştir.

KONUMU VE TARİHÇESİ

Çuhacı Han, Eminönü ilçesi, Tahtakale semtinde yer almaktadır. Batısında Kapaçalıca, doğusunda Mahmut Paşa Camisi, güneyinde Nuruosmaniye Camisi bulunan Han, Mahmutpaşa yokuşu, Çuhacı Hanı Sokağı ve Kılıççılar Sokağı arasındaki adada inşa edilmiştir (Görsel 1). Üzerinde kitabesi yer almadığından inşa tarihi ve mimarı net olarak bilinmemektedir. Sultan III. Ahmed'in sadrazamı Nevşehirli Damat İbrahim Paşa tarafından, hayır eserlerine gelir getirmek üzere yaptırıldığı bilindiğinden, Çuhacı Han hakkında yapılan yayınlarda¹³ Damat İbrahim Paşa'nın sadaret süreci olan 1718-1730 yılları arasında inşa edilmiş olduğu belirtilmiştir. Bunun yanında, Başbakanlık Osmanlı Arşivi'ndeki, İstanbul kadısına yönelik olarak yazılmış olan "İstanbul'daki çuhacılar taifesi için Bezestan yakınlarında bir hanın inşa edildiği, deftere bağlı olarak dükkân ve çuhacıların nizamının sağlanması" konulu, Miladi 1728 tarihli belge Çuhacı Han ile ilgili, arşivde erişilebilen en eski belge olup hanın bu tarihte inşa edildiğini düşündürmektedir¹⁴. Çuhacı Han ile ilgili Osmanlı Arşivi'nde tespit edilen 32 belge¹⁵ 1728-1906 yılları arasına

13 Ayvansaraylı, 1987, 118; Eyice, 1993, 380; Güran, 1978, 117; Göktürk, 1966, 4150.

14 DAB - Osmanlı Arşivi, A. {DVNSMHHM.d...135/466.

15 Devlet Arşivleri Başkanlığı - Osmanlı Arşivi'nde "Çuhacı Han" ve "Çukacı Han" kelimeleriyle yapılan aramalarda, Sofya ve Galata'da da Çukacı Hanları olduğu tespit edilmiştir. Yalnız çalışma konusu han ile ilgili olduğu anlaşılan belgelere burada yer verilmiştir. (ZB.373/5; ZB.373/68; TS.MA. d.3077; A. {DVNSMHHM.d... 135/466; Y.PRK.ZB.. 1/72; MVL.168/76; ZB. 372/126; HR.MKT. 697/29; HR.MKT. 729/38; HR.MKT. 736/24; DH.MKT.1376/69; HR.SYS.2926/96; C..ML..79/3626; C..EV..122/6087; A. {MKT.NZD.458/73; HAT.624/30826; TS.MA.e.823/25; DH.MKT.2179/97; ŞD.187/83; AE.SSLM.III.21/1203; AE.SSLM.III. 21/1204; AE.SSLM.III. 21/1205; .SMST.III. 23/1608; AE.SMHD.II. 33/ 2024; İ..TAL. 242/39; ZB.309/32;

tarihlenmektedir. Bu belgeler handa çalışanlar¹⁶ işlenen suçlar, yapılan alışverişler, hanın onarımı¹⁷ gibi çeşitli konular hakkındadır.

Han'ın inşasından önce burada İğneci Elhac Hasan Ağa tarafından vakfedilmiş bir mescidin bulunduğu, Ayvansarayî¹⁸ tarafından belirtilmiştir. DAB Osmanlı Arşivi'nde bu mescide ait 17 kayıta ulaşılabilmektedir. En eskisi olan 1721 tarihli belgede, İğneci Hacı (El-hac) Hasan Mescidi'ne halife tayininden söz edilmiştir¹⁹. Dolayısıyla mescit bu tarihten önce inşa edilmiş olmalıdır. Han inşa edilirken yıkılıp yeniden yapılan mescit, hana girince sağda yer alan birkaç merdiven ile ulaşılmak üzere, üst kata, cümle kapısının üst kısmına inşa edilmiştir. İki katlı mescide hanın inşa sürecinde bir de minber ilave edilmiştir²⁰. Arşiv kayıtları, mescide hitabet, müezzin, kâtip, kayyum atanması, çalışanların maaşlarına zam yapılması, vakfın masraf kayıtları gibi bilgiler vermektedir. 1908 tarihli belgede tamir masrafinin ödenmesinden söz edilmesi, mescidin bu tarihte veya yakın zaman öncesinde onarıldığını işaret etmektedir²¹. Mescit, 1914 yılından sonra dükkân olarak kullanılmaya başlanmıştır²². Daha sonra tekrar eski işlevine dönüştürülmüş olup günümüzde de mescit olarak kullanılmaktadır.

Çuhacı Han, 1755'te çıkan büyük Hocapaşa yangınından ve 1894 tarihli depremden zarar görmüş, sonrasında bir Osmanlı Arşivi belgesinden görüldüğü üzere



Görsel 1. Çuhacı Han'ın konumu. (Yandex Harita üzerine yazar tarafından işlenmiştir.)

TS.MA.e.325/36; ZB. 372/126; A.}MKT.NZD. 392/4; A.}MKT.UM.. 512/88; MVL. 838/43; TS.MA.e.1136/6; HAT.1548/14; HAT. 1553/40; DH.MKT. 1559/62; ŞD. 2544/19)

16 Sarraf, kuyumcu, şabacı, sandalacı, kürkçü, şalacı, çubukçu, derzi, ütücü, tüccar, penbeci, Avrupa tüccarı (Demir, 2010, 126), cevahirici (DAB - Osmanlı Arşivi - MVL.849/64) Çuhacı Han'daki esnaflardandır. Odabaşılar ise handa görevli diğer kişilerdendir.

17 DAB Osmanlı Arşivi'nde hanın onarımı ile ilgili 1899 tarihli bir belge mevcuttur (DAB Osmanlı Arşivi - DH.MKT.2179/97).

18 Ayvansarayî, 1987, 118.

19 DAB Osmanlı Arşivi - AE.SAMD.III.150/14820.

20 Göktürk, 1966, 4151.

21 DAB Osmanlı Arşivi - ŞD.187/83.

22 Göktürk, 1966, 4151.

1899'da onarılmıştır²³. Ancak hanın bazı özgün detayları bu onarımda veya daha sonra yapılan onarımlarda kaybolmuştur. Hanın ana giriş kapısının sağında ve solundaki kemerlerinin farklı olması, onarım sonrasında kemerlerin değiştirildiğini işaret etmektedir. Onarımlar sonrası hana bir bodrum kat eklenmiş, hücrelere asma katlar yapılmıştır. Batı ve güney kanatlarındaki bazı revaklar kapatılmış, avluya tek katlı kâgir dükkânlar ilave edilmiştir²⁴. 1999 depreminde hasar alan Çuhacı Han, 2000 yılında restore edilmiştir.

Güran ve Eyice²⁵, Gurlitt²⁶ tarafından Çuhacı Han'ın, Bizans devrine ait olduğunun söylendiğini ancak hanın mimarisi, yapı elemanları, yapım tekniği ve kullanılan malzemeler göz önüne alındığında bunun doğru olmadığını belirtmektedir. Yapının inşası hakkındaki Osmanlı Arşivi belgesi, Gurlitt'in bu tezini çürütmektedir.

MİMARİ ANALİZİ

Şehir içi hanları, çoğunlukla revaklı bir avlunun dört tarafına dizilmiş, bir veya çok katlı düzen içerisinde tüccarlara mahsus odalar, depolar ve ahırlardan oluşmaktadır. Bu binaların avlularında şadırvan veya Anadolu Selçuklu kervansaraylarını hatırlatan köşk mescit bulunabilmektedir. Şehir içi hanları, plan şemalarına göre avlulu veya avlusuz, revaklı veya revaksız, simetrik veya asimetrik planlı olarak sınıflandırılabilir²⁷.

Plan Şeması

Çuhacı Han, tek avlulu, revaklı ve bodrum, zemin ve üst kat olmak üzere üç katlı plan tipine sahip şehir içi hanlarından biridir. Plan şeması, mevcut sokak dokusu göz önüne alınarak tasarlanmış olup bu durum Çuhacı Han'ın planını dikdörtgen formlu tipik han planlarından farklılaştırmıştır²⁸. Arsaya uyma çabası, bazı odalara erişilebilirliği zorlaştırmış, planı karmaşıklştırmıştır. Hanın kuzeydoğu köşesindeki iki oda, bu duruma örnek olarak gösterilebilir (Görsel 2). Planda da görüldüğü üzere, hanın batıdan ve güneyden olmak üzere iki girişi vardır. Batı girişi, Tahtakale'ye ve Kapalıçarşı'ya yakın olduğundan ana giriş olarak kullanılmaktadır. Hanın batı ve güney cephelerindeki dükkânlar, Çuhacı Han ve Kılıççılar sokakları üzerinden kullanılmaktadır. Diğerlerine ise hanın içerisinden ulaşılabilir. Hana girildiğinde sağda ve solda üçer dükkân mevcuttur. Güran'ın 1978 tarihli planında (Görsel 3), dükkânların önünde dikdörtgen formlu birer ayak görülmekte iken günümüzde (Görsel 2) bu elemanlar mevcut olmayıp dükkânlar öne çekilmiştir. Kemerlerin altında da vitrinleri yer almaktadır (Görsel 4). Sivri kemerlerin arasındaki çapraz tonozlarla örtülü olan giriş bölümü, bir koridor niteliğinde hanın orta avlusuna açılmaktadır.

23 DAB Osmanlı Arşivi - DH.MKT.2179/97.

24 <http://www.envanter.gov.tr/anit/index/detay/50087>

25 Güran, 1978, 117; Eyice, 1993, 380.

26 Gurlitt, 1967.

27 Ayrıntılı bilgi için bk. Ersoy, 1994.

28 Eyice, 1993, 381.

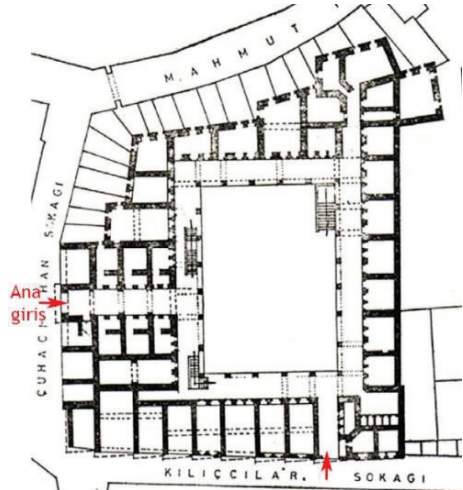


Görsel 2. Çuhacı Han'ın kat planları.

(Mimar Halil Onur tarafından çizilmiş 2000 yılı restitüsyon planları).

Revaklar, dört yönde orta avluyu sarmakta olup etrafı dükkanlarla çevrilidir. Zaman içinde yapılan değişiklikler ve eklerle revak genişliği de değiştirilmiş, revak açıklığı içerisine dükkanlar, merdivenler, ilave edilmiş, bazı mevcut dükkanların ise boyutları değiştirilerek revak küçültülmüştür. Avluda üç adet merdiven vardır (Görsel 2). Bunlardan biri avlunun kuzeydoğu, biri güneybatı köşesinde biri ise batı kanadındadır. Zemin ile üst katı birbirine bağlayan batı kanadındaki tek kollu merdiven, kemer boşluğunun yanına inşa edilmiş, bu süreçte tonozun yarısının yıkılmasına sebep olmuş, dökme mozaik basamaklı, demir tirabzanlı bir geç dönem ekidir (Görsel 8b). Zemin kattaki dükkanlardan, birer merdivenle alt kattaki depolara ulaşılır. Hanın bodrum katının büyük çoğunluğu bu şekilde kullanılan penceresiz depolardan oluşmaktadır. Mekanların kendi içlerindeki merdivenlerin yanı sıra kuzeydoğudaki merdivenden de alt kata inilmektedir. Burada bir koridor etrafında dizilmiş depolar mevcuttur (Görsel 2).

Üst kat çoğunlukla dükkanlar ve atölyelerden oluşmaktadır. Bunun yanında hanın batı kanadında girişin üzerinde mescit ve güneydoğu köşesinde tuvaletler yer almaktadır. Revakın doldurulmasıyla oluşturulan mekanların ise bir kısmı kafe olarak kullanılmaktadır. Bu kattaki dükkân ve atölyelerin bazılarında küçük bir merdiven ile mekân düşeyde ikiye bölünmüştür (Görsel 2).



Görsel 3. Çuhacı Han'ın 1978 yılı zemin kat planı (Güran, 1978, 220.)



Görsel 4.

Orta avludan hanın giriş kapısına bakış.



Görsel 5. a) 1860-70 haritasında Çuhacı Han (<http://istanbulurbandatabase.com/>). **b)** 1940'larda çizilmiş Pervititch haritası (Dağdelen, 1999, 137.)

Hanın ortasında dikdörtgen biçimli bir iç avlu, bu avluda da iki blok halinde inşa edilmiş bir ve iki katlı dükkanlar vardır. Göktürk²⁹ eskiden burada büyük bir havuz olduğunun rivayet edildiğini belirtmiştir. 1860-70 tarihli haritada bu yapının ortasında kare şeklinde bir öge görülmektedir³⁰. Ancak dükkanlar ile aynı çizim tekniğiyle belirtilmiş olan bu ögenin yapılar grubunu işaret ettiği düşünülmektedir (Görsel 5a). 1890'lı yıllara ait fotoğrafta (Görsel 6a), 1956 tarihli fotoğrafta (Görsel 6b) ve 1940'lı yıllarda çizilmiş Pervititch haritasında (Görsel 5b) orta avludaki yapılar mevcuttur. Han ile ilgili elde edilebilen en eski fotoğraf olan 1890'lı yıllara ait Sébah & Joaillier fotoğrafında (Görsel 6a), özgün kurşun üst örtülü çatı, çörtenler ve tuğla bacalar görülmektedir. Fotoğrafın 1894 depreminden öncesine mi sonrasına mı ait olduğu ise bilinmemektedir.

29 Göktürk, 1966, 4150.

30 <http://istanbulurbandatabase.com/>



Görsel 6. a) 1890'lı yıllara ait üst revak ve orta avludaki yapıların görüldüğü fotoğraf (Pinterest.com, 2020.) **b)** 1956 tarihli Çuhacı Han ve orta avludaki yapıların görüldüğü fotoğraf (Schneider, 1956'dan aktaran Eyice, 1993, 380.)



Görsel 7.

Çuhacı Han'ın iç avlusu, güneydoğuya bakış.

Revak Cepheleri

Giriş koridorundaki dükkânlarda görülen kemerli sistem, dörtgen orta avlunun etrafında da devam etmekte ve yine çapraz tonoz üst örtüsüyle bir revak sistemi oluşturmaktadır. Ancak avluya bakan kemerler giriştekilerden farklı olarak üst üste iki kemer şeklindedir (Görsel 8a ve 8b). Alttaki geniş kemer bir sıra küfeki taşı ile iki sıra tuğla düzeninde devam eden almaşık örgülü, üstteki ince kemer ise sadece tuğla örgüden oluşmuştur. Geniş kemerin kilit taşının üzerinde bir süsleme ögesi olarak iç içe geçmiş iki daire motifi vardır. Kemerlerin üzerinden başlayıp ikinci kat döşemesine kadar uzanan duvarlar da bir sıra küfeki taşı iki sıra tuğladan oluşan almaşık sistemlidir. Özgün halinde açıklık geçme amaçlı kullanılmış bu kemerlerden kuzey revakta üçü, güney revakta biri, yer yer tuğla ile doldurulmuş, alt kısımlar da cam ile kapatılıp vitrin haline getirilerek dükkân yapılmıştır (Görsel 8a). 1978 yılında çizilen planda³¹ bu dolguların yapılmadığı,

31 Güran, 1978, 220.



Görsel 8. a) Zemin katta kuzey revaki ve arka planda çift kemerli cephe. **b)** Yapıya sonradan ilave edilmiş betonarme merdiven. **c)** Üst kat revaki genel görünüm.

özgün revak gerisinde yer alan mekanların bir kapı ve iki penceresi olduğu görülmektedir. Üst katta da daha küçük bir pencere vardır. Günümüzde zemin kattaki cephelerde özgün biçimleniş bütünsel olarak korunamamış olup özgün öğelere yer yer rastlanmaktadır. Genel olarak cepheler, geniş vitrin elde etmek amacıyla duvarın yıkılmasıyla çoğunluğu cam olan bir cepheye dönüşmüştür. Günümüze gelebilen öğelerden görüldüğü üzere, hanın özgün halinde zemin kat revak pencereleri, kemerli, söveli ve lokma parmaklıklı olup üst katta yine söveli ve lokma parmaklıklı, daha küçük kare pencereler vardır.

Batı revakında sonradan ilave edilen merdivenin taşınması için, basamağın iki yanından ve döşemesinin altından geçen, hanın birinci kat döşemesine bağlanan, demir profilli bir sistem oluşturulmuş, bu da döşemeye büyük bir yük getirmiştir. Bu merdiven, 1940'lı yıllarda çizilen Pervititch haritasında da görülmektedir. 1940 öncesine ait detaylı bir harita bulunmadığından ne zaman inşa edildiği bilinmemektedir.

Üst katta revaklı sistem, yine çapraz tonoz örtü ile tekrarlanmaktadır. Revak cephesindeki kemer sistemi alt kattaki gibi ikilidir. Ancak bu kattaki avlu cephesine bakan kemerlerin malzemeleri değişkenlik göstermektedir. Bazı kemerler alt kattaki gibi almaşık sistem ve tuğlalı kemerlerden, bazıları ise tamamen tuğladan oluşmaktadır. Kemerler arasında, üzerlerinde tuğla hafifletme kemerleri bulunan taş çörtlenler yer almaktadır. Revak gerisinde yer alan mekanlar, zemin kattaki gibi alt hizada iki pencere bir kapı, üstünde bir küçük bir pencereye sahiptir (Görsel 8c). Kapı açıklıkları kemerli alt pencereler boyuna dikdörtgen, üst pencereler ise karedir. Pencere ve kapılar sövelidir olup bu katta cephe, kemerler ve tonozlu döşeme sıvalıdır.

Revaklarda duvarlar örülerek yeni mekanların oluşturulduğu görülmektedir. Bu süreçte bazı kemerler doldurulmuş, bazıları ise yıkılıp çıkma ile yeni bir cephe yapılarak mekân genişletilmeye çalışılmıştır. Dolayısıyla avlu cephesi de farklılaşmıştır. Çıkmalar, demir payandalar ve döşeme ile oluşturulmuş, payanda demirleri alt kattaki kemerlerin



Görsel 9. 1890 tarihli Sébah & Joaillier fotoğrafında hanın güney kanadı.
(Getty Research Institute, 2020.)



Görsel 10. a) 1937 tarihli Encümen Arşivi fotoğrafında hanın batı kanadında kapalı mekân oluşturmak için örülmüş cepheler (Benli, 2007, ek 6.). b) Hüsrev Tayla tarafından çekilmiş, tarihi bilinmeyen fotoğrafta hanın batı kanadı Hüsrev Tayla Arşivi, Atatürk Kitaplığı (Foto_032395).

üzerine saplanarak cepheyi tahrip etmiştir³². Aslında 1890'lı yıllardan itibaren üst kat revaklarının yer yer doldurulmaya başlandığı görülmektedir (Görsel 9³³). Ancak 19. yüzyılın sonlarında yapılan bu dolgular, günümüzdekiler gibi tuğla duvar örülmemiş olup çoğunluğu pencerelerden oluşmaktadır. 1937 tarihli Encümen Arşivi fotoğrafında (Görsel 10a) ve net olarak bilinmeyen bir tarihte Hüsrev Tayla tarafından çekilmiş olan fotoğrafta (Görsel 10b) üst kat revaklarının birçoğunun kapalı olduğu görülmektedir. Dolayısıyla

32 Bu konuda ayrıntılı bilgi, Malzeme Bozulmaları ve Çözüm Önerileri bölümünde verilecektir.

33 Bu fotoğraftaki mimari elemanlar göz önüne alındığında, 1890'lara ait Sébah & Joaillier fotoğrafındakilerle büyük ölçüde benzerlik gösterdiği dikkat çekmiştir. Bu sebeple bu iki fotoğrafın yakın tarihlerde çekildiği düşünülmektedir.



Görsel 11. a) 2000 tarihli restorasyon sürecinde hanın batı kanadı (Halil Onur Mimarlık Arşivi, 2000.). **b)** Günümüzde (Haziran 2019) hanın batı kanadı.

bu dolguların 20. yüzyılda yapılmış olduğu anlaşılmaktadır. Üst kat revaklarındaki bazı cepheleler, 2000 yılı restorasyonunda değiştirilmiş, yeni cephe tuğla ve kemerli pencerelerle oluşturulmuştur (Görsel 11). Çıkma yapılmasıyla oluşan üst örtü, bazılarında küçük bir tonoz niteliğindeki bazıları iki veya tek eğimli çatılıdır (Görsel 7). Tonoz üst örtülü kısım haricinde, çıkmalardaki avluya bakan kemerler yıkılmıştır.

Ayıklara oturan kemerlerden saçak kotuna kadar duvar, bir sıra taş iki sıra tuğladan oluşan alması sistemlidir. Onarım gören bazı yerlerde alması sistem yerine yalnız tuğlanın kullanıldığı da görülmektedir (Görsel 7). Bu duvarlar üzerinde, kemerler arasında, üzerlerinde küçük, tuğladan oluşmuş hafifletme kemerleriyle çörtlenler mevcuttur. Günümüzde çörtlenlerin altına suyun tahliye edilmesi için zemine kadar inen

plastik borular eklenmiştir. Yapı, beş tuğla sırasından oluşan kirpi saçak ile sonlanmakta olup üst örtüde mekânların üzerini çapraz tonoz üstü kurşun kaplama kapatmaktadır.

Dış Cepheler ve Süsleme Öğeleri

Çuhacı Han'ın, Çuhacı Han Sokağı ve Kılıççılar Sokağına cepheleri olan doğu cephesi sağırır. Kuzey cephesinin ise zemin katı sağır olup üst kattaki dükkanların pencereleri caddeye bakmaktadır.

Çuhacı Han Sokağı'ndaki batı cephesi, alt katı kesme küfeki taşı, üst katı bir sıra kesme taş iki sıra tuğladan oluşan alması örgülüdür (Görsel 12). Profilli taş konsollar üzerine oturmuş çıkmalı üst katın köşeleri kesme taş ile vurgulanmıştır. Yine bu sokakta, ana girişin sağ tarafında, Kapalı Çarşı'nın Kılıççılar Kapısı'na bitişik olan duvardaki taş konsollar arasında, küfeki taşı oyularak yapılmış, bir süsleme öğesi olan küçük bir kuş evi mevcuttur (Görsel 13). Cephenin zemin kat seviyesinde, yapı bünyesine dahil dükkanlar

yer almaktadır. Her bir dükkân açıklığının üzeri bir kemer ile vurgulanmıştır. Küfeki taşlarından yapılmış kemerin kilit taşının ortasında, revak kemerlerinde de görülen, iç içe geçmiş iki daire motifi vardır. Kemerin alınlık kısmı dolgulu olmayıp dekoratif metal korkulukla kapatılmıştır. Küfeki taşlarından inşa edilmiş kare kesitli ayaklar üzerine basık kemerin oturtulmasıyla elde edilmiş giriş açıklığı, yapı cephesi ile aynı düzlemde olup üst katına yapılan çıkma ile giriş vurgulanmıştır. Çıkmanın altında yine profilli taş konsollar kullanılmış olup bunlar diğerlerine kıyasla daha büyük ve detaylıdır. Açıklığın arka tarafındaki, basık kemerli, kilit taşlı, demir kapının da üzerinde bulunduğu duvar almaşık örgülüdür. Giriş açıklığı ile demir kapı arasındaki giriş mekânın üzeri çapraz tonoz ile örtülü olup kalemişi süslemelidir. Ancak bu kalemişinin hangi döneme ait olduğu bilinmemektedir. Giriş açıklığının sağındaki ayakta kullanılmış farklı taşlar, yapının restorasyonunu işaret etmektedir. Üst kat seviyesindeki pencereler küfeki söve ile çevrelenmiş, üzerinde hafifletme kemeri bulunan, kemeri ve alınlık kısmı tuğla dolgulu, lokma parmaklıklılı olup boyuna dikdörtgen şeklindedir. Bunların da üzerinde, daha küçük, kemersiz, söveli, yine boyuna dikdörtgen bir pencere vardır. Üst kat cephe sistemi, giriş hizasında ve sağında iki büyük bir küçük, girişin solunda ve kuzey cephede iki büyük iki küçük pencereden oluşmaktadır.

Kılıççılar Sokağı'na bakan güney cephesinde, zemin kat mevcut sokak ve arsa şekline göre yapılmış, üst kattaki mekanlarda ise yamukluğu engellemek amacıyla dış doğru taşan gönye çıkmalara yer verilmiştir (Görsel 14). Gönye çıkmaların her biri, üst kattaki bir mekân modülünü ifade etmektedir. Çıkmaların altında taş konsollar olup bunlar batı cephesindeki taş konsollara kıyasla daha yalın ve profilsizdir. Bu sokak ile Çuhacı Han Sokağı'nın kesiştiği köşedeki ve yanındaki (güney cephesi üzerinde) yapının zemin katı kesme taş olup hanın Kılıççılar Sokağı cephesinin diğer kısımları zemin katta almaşık duvar örgülüdür. Üst katlar da almaşık ancak gönye çıkmaların yan yüzeyleri kesme taştır. Batı cephesindeki pencere sistemi burada da tekrarlamakta olup üst katlardaki her modülde, iki büyük kemerli ve üzerinde bir küçük kemersiz dikdörtgen pencere görülmektedir. Ancak kemerli pencere alınlıklarının özgün olmadığı, bunların bir dönem dairesel motifli oldukları bilinmektedir³⁴ (Görsel 13). Bu cephede, üst kattaki almaşık duvar örgüsü üzerindeki pencereler arasında sağda ve solda olmak üzere iki adet kuş evi olduğu düşünülen süsleme ögesi dikkat çekmektedir. Dört boşluklu, düz satırlı kuş evleri, bu cephede yedi modülde tekrarlanmaktadır. Batı cephesindeki kesme taş duvar üzerindeki kuş evine kıyasla, almaşık duvar üzerindeki tuğla kuş evi daha yalın ve mütevazıdır (Görsel 13). Bu cephe üzerinde, hanın küfeki taşından yapılmış basık kemerli açıklığıyla diğer girişi de yer almaktadır.

Kuzey cephesinde hanın zemin katı sağırdır. Üst katı almaşık duvar örgülü olup bu kattaki her bir dükkânda, alt kotta iki büyük kemerli üst kotta iki küçük kemersiz olmak üzere dörder boyuna dikdörtgen pencere vardır. Bu cephede çörtlenler kirpi saçığın hemen altında olup, üzerlerinde kemer yoktur.

34 Ersoy ve Uçar, 2013, 51.



Görsel 12. Çuhacı Han Sokağı üzerinde hanın girişinin de yer aldığı batı cephesi.



Görsel 13. Cephe süsleme öğelerinden. a) Taş kuş evi b) Tuğla kuş evi c) Güney cephede bir dönem yer alan pencere alınlığı. (Ersoy ve Uçar, 2013, 51.)



Görsel 14. Kılıççılar Sokağı üzerinde hanın güney cephesi.

KORUMA SORUNLARI VE ÇÖZÜM ÖNERİLERİ

Yapısal Koruma Sorunları ve Çözüm Önerileri

İstanbul'un önemli ticaret bölgelerinden olan Kapalıçarşı ve çevresindeki hanlar oluşmaya başladığı günden bu yana her dönemde önemini korusa da çağımızın üretim, satış ve müşteri bağlantılarından olumsuz yönde etkilenmektedir. Kentteki ticaret odaklarının ve üretim şekillerinin değişerek alışverişin biçim değiştirmesi, bu ticaret bölgesinde önemli değişimlere neden olmuştur. Bölgede bulunan tarihi hanlar, dokuya uygun olmayan fonksiyonların, özellikle imalatın buralarda yer almasıyla fiziki eskimeye maruz kalmıştır³⁵. Zaman içinde bu yapılara veya avlularına muhdes ekler yapılmış, hanlar özgün mimarilerinden uzaklaşmışlardır. Hanlardaki geleneksel plan ve mekân anlayışının korunması, sahip olunan mimari yapı ve detaylarının sürdürülebilmesi, sağlıklı yaşanabilir ortamlara dönüşmesi gibi amaçlarla, anıt eserlerin korunmaya değer olmayan eklentilerinden arındırılması, tarihi kimliği ile uyuşmayan fonksiyonların belirlenerek kaldırılması gereklidir³⁶.

Kapalıçarşı'daki diğer hanlar gibi Çuhacı Han da ek yapımı ve niteliksiz onarım gibi müdahalelerle, geleneksel plan ve cephe özelliklerinden kısmen uzaklaşmış olup bu durum, özgün yapım özelliklerinin korunmasına sorun teşkil etmektedir.

Çuhacı Han'ın korunmasında en önemli sorun, zaman içerisinde yapılan niteliksiz müdahaleler olmuştur. Bunun yanında, zamanın yıpratıcı etkisi, hava kirliliği, iklimsel etmenler gibi sebeplerle de yapı malzemelerinde bozulmalar görülmekte ve yapı tahrip olmaktadır. Çuhacı Han'daki koruma sorunları, niteliksiz müdahaleler ve malzeme sorunları olarak iki ana başlıkta ele alınabilir.

Niteliksiz Müdahaleler

Niteliksiz Ek Yapımı

19. yüzyıldan günümüze yapıya niteliksiz ekler yapılmış, özgün mimari öğeler zaman içinde kaybolmuş, pek çok yerde özgünü ile uyumsuz malzeme kullanımı ile onarımlar yapılmıştır. Nitekim, çatıya eklenmiş betonarme muhdes katlar, hem tarihi hana büyük ağırlık getirmiş hem de yapı içerisinde tahribatlara sebep olmuştur³⁷. 2000 yılında yapılan restorasyon sonrasında bu mekanlar kaldırılarak yapısal bozulmalar onarılmıştır³⁸. Günümüzde, hanın batı kanadında yer alan büyük tek kollu merdiven ve üst kat revakındaki dolgular, yapıdaki en büyük niteliksiz ekler olup geleneksel malzemeler ile inşa edilmişlerdir. Üst revaktaki eklerin inşası sırasında çıkma yapılmış, bunun taşınması ise payandalarla olmuştur. Payandalar, zemin kat revakındaki kemerlerin arasına monte edilmiş, bunun için özgün duvar dokusu yıkılmış, duvarda boşluk oluşmuştur (Görsel 15). Üst revak ekleri; cephe düzenleri, çatı örtüsü, kat yükseklikleri özellikleri bakımından

35 Benli, 2007, xvi.

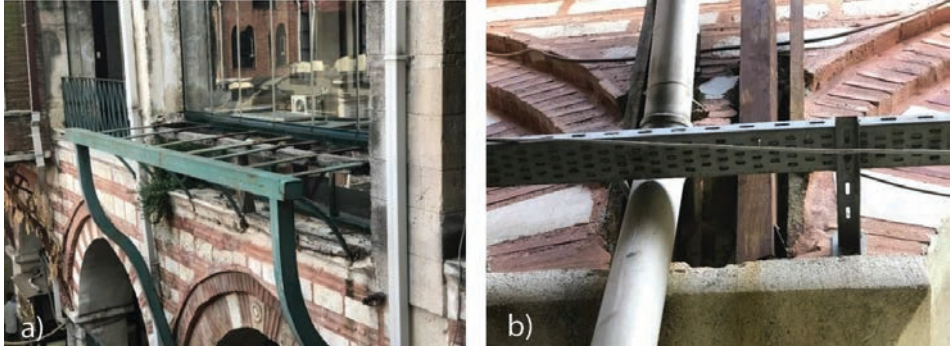
36 Benli, 2007, xvi.

37 Onur ve Çiçek, 2000, 2.

38 Onur ve Çiçek, 2000, 2.

birbirlerinden farklıdır (Görsel 7 ve 11). Günümüzde üst kattaki revak kemer boşlukları, bazı yerlerde cam ile kapatılmış ve üzerlerine güneşten korunma amaçlı kumaş tente gerilmiştir. Yine bu kattaki kemerlerin arasındaki, suyun cepheden uzaklaştırılması amaçlı çörtlenlerin altına plastik borular eklenmiştir. Alt katta dükkân girişlerinin üzerine saçaklar yapılmıştır. Yarı saydam plastik esaslı (pleksi) malzemeden yapılmış tek eğimli saçakların uçları, eğrisel ve düz olmak üzere iki çeşit olup saçaklar demir zincirlerle yapının beden duvarına veya kemerlerin metal süslemelerine tutturulmuştur. Tüm handa aynı saçak malzemesinin kullanılması olumlu görüne de yapının özgün halinde bu kotta saçak bulunmaması nedeniyle, saçaklar da özgünlüğü zedeleyen ek unsurlar oluşturmuştur (Görsel 8a).

Yapının beden duvarı üzerinde kullanıcıların ihtiyaçları doğrultusunda ilave edilmiş niteliksiz klima, alarm kutuları ve tabelalar gibi tarihi yapının cephe düzenini bozan elemanlar yer almaktadır (Görsel 10). Ayrıca, kabloların bir arada durması için metal ve plastik hatlar (kablo kanalları) yapılmıştır. Metal hat, kemerlerin gergi demirlerinin üzerine bindirildiğinden özgün cephe düzenini bozmasının yanında strüktürel açıdan da olumsuz sonuçlar doğurmaktadır (Görsel 15).



Görsel 15. a) Payanda inşası için oluşturulan taşıyıcı sistem. **b)** Payandanın bastığı bölgede duvar örgüsünün eksilmesi.

Niteliksiz Onarımlar

Çuhacı Han'ın bazı bölümlerinde geniş açıklık elde etmek için pencerelerin özgün form ve malzemeleri hiçe sayılmış, söveli ve boyuna dikdörtgen pencereler, sövesiz ve yatay dikdörtgen pencerelere çevrilmiş ve plastik doğramalar kullanılmıştır (Görsel 16). Bunun yanında, zemin kaplama malzemelerinin gelişigüzel çeşitliliği dikkati çekmektedir. Hanın giriş koridorunun avlu ile birleştiği yerde, mevcut zemin kaplama taşından boyut ve malzeme anlamında farklılaşan seramik malzeme kullanılmıştır (Görsel 17). Yakınında ise bej mermer zemin kaplaması bir hat halinde sökülmüş, yerine çimento doldurulmuştur. Ayrıca, bazı dükkân girişlerinin önleri, mevcut zemin kaplamasından farklı tipte bir mermer çeşidiyle kaplanmış olup bu durumlar, zeminin bütünlüğünü bozmaktadır (Görsel 17).



Görsel 16. Muhdes pencere ile sağda söveli özgün pencere.



Görsel 17. Çuhacı Han'daki farklı zemin kaplamaları.



Görsel 18.

Yapının özgün harcı olan horasan harcına benzetilmeye çalışılmış çimento esaslı harç kullanımı.

Niteliksiz onarımlara bir diğer örnek de restorasyon sürecinde zemin kat revaklarına kaplanan imitasyon taşlardır. Benli'nin³⁹ tespitine göre, bu kaplamalar sebebiyle yapıda özgün malzeme ve boyutlarına ulaşılamamaktadır. Bunun yanında revağa yapılan eklerin bazılarında, çimento esaslı harç malzemesinin kullanıldığı düşünülmektedir. Harca kırmızı renk katılarak horasan harcına benzetilme çabalarına, son dönem restorasyon çalışmalarında çok sık rastlanmaktadır⁴⁰. Horasan harcı, iç yapısı gereği, içerisinde tuğla kırıkları, kırıntı, kireç, kum ve bazı diğer katkıları ihtiva eder ve bağlanan malzemenin tahrip olması durumunda, her ne kadar harç içerisinde yumurta beyazı gibi aderansı artırıcı maddeler bulunsun da çimentoya kıyasla daha çabuk dağılır. Ancak çimento, iç yapısı gereği bağlanan malzeme ortadan kalksa da uzun süre kendi içinde bütünlüğünü koruyabilir. Revak cephesindeki eklerde görüldüğü üzere, duvar örgüsündeki tuğlalar aşınmış olsa da örgü malzemesi arasındaki dolguyu oluşturan derz harcının şekli ve bütünlüğü bozulmamış, harç kalıp halinde kalmıştır (Görsel 18).

39 Benli, 2007, ek 6.

40 Gürdal, 2009, 96, 97.

Öneriler

- Koruma alanının önemli kaynaklarından olan Venedik Tüzüğü'nün 9. Maddesinde belirttiği gibi, tarihi yapılara yapılması gerekli herhangi bir eklemin mimari kompozisyondan farkı anlaşılabilir ve ekleme, gününün damgasını taşımalıdır⁴¹. Bu bağlamda, üst kat revak dolgularının yapıdan uzaklaştırılması, özgün plan şemasının korunması adına önem taşımaktadır.
- Hanın kullanıcıları için ihtiyaç dahilinde iklim koşullarından korunmak amaçlı yapılmış saçaklar, tenteler, cam doğramalar günümüz malzemesi ve tekniği ile inşa edilmiş olduğundan kaldırılmasına gerek görülmemiştir
- Niteliksiz ek statüsündeki alarm ve klima ünitelerinin yerleri, ortak bir karar ile belirlenmeli, cepheye gelişigüzel monte edilmemelidir.
- Dükkân sahipleri ve kullanıcıları bilinçlendirilmelidir. Böylece yapılan kontrolsüz müdahalelerin önüne geçilecektir.
- Pencereler, zemin kaplamaları gibi muhdes elemanlar, eski haline dönüştürülmelidir. Genişletilen pencereler, örneği de mevcut olan özgün pencere biçimlerine, zeminlerdeki çimento harç sıvama kaplamasız ve seramik ile kaplı kısımlar, hanın genelinde kullanılan bej mermere veya ulaşılabiliriyorsa özgün zemin kaplama malzemesine çevrilmelidir.
- Zemin kat revakındaki imitasyon taşlar sökülerek özgün malzeme açığa çıkarılmalı ve onarımlar, bu özgün malzeme esas alınarak yapılmalıdır.
- Yapının duvar örgüsünde özgün örgü malzemelerinin bozulmasına yol açan çimentolu harçlar temizlenerek özgün harca en yakın içerikteki yeni bir harç ile onarılmalıdır.

Malzeme Bozulmaları ve Çözüm Önerileri

Rüzgâr, yağmur, kar gibi uzun süreli atmosferik etkiler, yapıların bozulması üzerinde önemli rol oynamaktadır. Aşırı sıcak karşısında genişleyen malzemeler soğuk ortamlarda dona maruz kalır⁴². Isı farkları, donma çözünme döngüleri, su etkisi gibi faktörler malzemelerin tahrip olmasına sebep olur. Bu etmenlerin yapılar üzerindeki bozucu etkileri, iklime bağlı olarak değişebilmektedir. Havanın yoğunluğu, saflığı, ıslığı ve nemi, bozulma derecesini etkiler⁴³. Bunun yanında malzemelerin kendi iç yapı özelliklerinin de bozulmalar üzerinde etkisi vardır. Görüldüğü üzere malzemenin bozulması üzerinde pek çok farklı etmen, kompleks bir etki yaratmaktadır. Çuhacı Han'da da bu etkilere bağlı, çatlaklar, derz boşalmaları, çukurlaşma/oyuklanma, aşınma, boşluk/delik oluşumu, yüzey kaybı, parça kopması, siyah tabaka oluşumu, korozyon, lekelenme, tuz kristallenmesi (çiçeklenme), bitki oluşumu, yosun oluşumu gibi sorunlar tespit edilmiştir. Bunların büyük çoğunluğu taşlar üzerindedir.

41 Venedik Tüzüğü, 1964.

42 Ahunbay, 2007, 46.

43 Öcal ve Dal, 2012, 26.

Yapının taşıyıcı sisteminin esasını oluşturan yığma taş duvarlarda gözlemsel tespit açısından yapısal çatlak, eğilme ya da büyük çapta eleman kaybı olarak nitelendirilebilecek bir sorun tespit edilememiştir. Ancak yapının taşıyıcı sistem açısından tam anlamıyla durumunun tespit edilebilmesi ayrıntılı bir mühendislik incelemesi gerektirdiğinden bu araştırmanın kapsamına girmemektedir. Diğer yandan taş ve tuğla gibi malzemelerde tespit edilen sorunlar, sözü edilen malzemelerin oluşturduğu yapı elemanlarının hizmet ömürlerini kısaltabilir⁴⁴.

Çatlaklar

Çatlaklar gerilme yoğunluğu yüksek olan bölgelerde meydana gelir⁴⁵. Ülkemizdeki tarihi yapıların büyük bir bölümü; depremler, zemin kaynaklı problemler, yangınlar, çevre faktörlerinin oluşturduğu fiziksel ve kimyasal bozulmalar gibi nedenlerle yıpranmışlardır. Bunun yanında taşıyıcı sistemindeki düzensizlik ve süreksizlikler nedeniyle pek çok tarihi yapıda çatlaklar ve onun sonucu kısmen veya tamamen yıkılma gibi sonuçlar ortaya çıkmıştır⁴⁶. Yığma yapılarda hemen tüm duvarlar taşıyıcı olduğu için, duvarlardaki her türlü hasar doğrudan taşıyıcı sistemi etkiler. Yığma yapıların duvarları oturmaları karşı çok duyarlıdır. En küçük temel oturması duvarlarda hemen gözlenir. Bunun nedeni yığma duvarın gevrek malzemenin meydana gelmesi ve bu malzemenin çatlamadan dayanabileceği elastik gerilim ya da yüklerin çok düşük olmasıdır⁴⁷.

Çuhacı Han'da tespit edilen çatlaklar tonoz, kemer, duvar gibi taşıyıcı öğelerin üzerinde olup bu öğeler günümüzde sıvalıdır. Sıva üzerindeki izlerin takibiyle zaman zaman çatlakların yeri hakkında yorum yapılabilir de bu her zaman olamaz ve kesin sonuç alınmaz. Zemin katta kuzey duvarı üzerindeki sıvada görülen çatlakların, kemerin taşları hizasında olduğu dikkati çekmektedir. Bu çatlakların, farklı iki malzemenin farklı hareketleri sebebiyle oluştuğu yorumu yapılabilir (Görsel 19). Ancak buna kıyasla daha derin olan döşeme ve kirişlerdeki çatlakların tehlike boyutu, derinliği ve konumu, yalnız sıva söküldükten sonra net olarak anlaşılabilir. Çatlaklar sıvalarda yer aldığından, sıvaların sökülerek yapı üzerinde çatlağın olup olmadığı, varsa konumları, boyutları, derinliği, yönü incelenmelidir. Eğer çatlaklar 0.2 mm'den küçük ise çatlakların onarımına ihtiyaç yoktur. 0.3 mm'den büyük 3 mm'den küçük çatlakların onarımı için epoksi harcı kullanılabilir⁴⁸. Çatlak eğer 3 mm'den büyük ise grout enjeksiyonu da uygulanabilir; ama çatlaklar 10 mm'den büyükse veya duvarı oluşturan taş ya da tuğlalar düşmüşse, daha geniş bir uygulama gerekecektir. Uygulanacak metod bir çeşit duvar güçlendirme yöntemi olarak tanımlanabilir⁴⁹.

44 Perker ve Akkuş, 2017, 93.

45 Döndüren vd., 2017, 49.

46 Yıldız vd., 2011, 1042.

47 Döndüren, 2017, 48.

48 Mahrebel, 2006, 65

49 Ayrıntılı bilgi için bk. Mahrebel, 2006.



Görsel 19. Tonz, kemer ve duvar üzerinde görülen çatlaklar.

Derz Boşalmaları

Duvar örgüsünü oluşturan taşların arasındaki derzler, yüzeyle etkileyen yağmur sebebiyle zamanla çözünerek zayıflayıp, rüzgârın da etkisiyle taşlardan ayrılabilir. Bu durumda derzlerde boşluklar meydana gelir ve taşlar arasındaki bağlayıcı zayıflar veya tamamen yok olur. Taşın derzsiz kalan kenarları zaman içinde atmosfer etkileri ile aşınır ve taşın bozulması hızlanır. Bunun yanında, boş kalan derzlere bitki tohumlarının yerleşmesiyle buralarda bitkiler gelişebilir. Bu da zaman içinde taşın üzerinde bulunduğu duvarın tahrip olmasına ve hatta yapının taşıyıcısının zarar görmesine sebep olur. Çuhacı Han genelinde bu problem çok yaygın değildir. Ancak hanın Kılıççılar Sokağı üzerindeki güneydoğu köşesinin üst kat seviyesindeki pencereleri hizasında, kesme taşların arasında derz boşalması görülmektedir (Görsel 20).

Derz boşalmaları görülen yerlerin, laboratuvar ortamında tespit edilmiş özgün harç bileşimi ile doldurulması gerekmektedir.

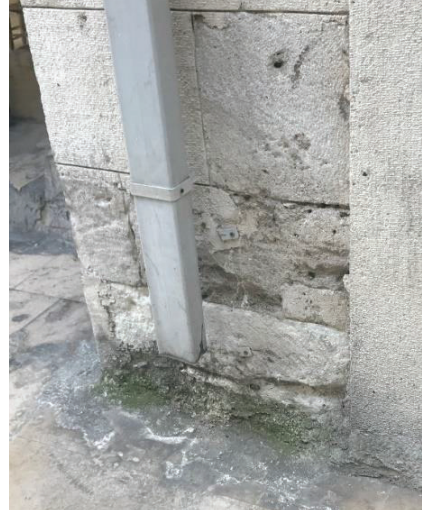
Yüzey Kaybı

Malzemelerin iç yapısına ve/veya dış etkilere bağlı olarak yüzey kayıpları oluşur. Bunlar yüzeyden uzaklaşan parçanın derinliğine bağlı olarak derecelendirilebilirler. Özellikle su ve nemin fazla olduğu yerlerde, rüzgârın da etkisiyle ıslanma kuruma döngüleri oluşur ve zaman içinde yüzey önce pürüzlü hale gelir, sonra mekanik olarak zayıflar ve tekrar suyun etkisiyle çözülmeye başlar. Yüzeyden etkileyen su taşın yüzeyinden iç kısımlarına doğru nüfuz ederek kılcal boşlukları doldurur. Tam doyuma ulaşan kılcal boşluklar, içeriden basınç etkisiyle mekanik olarak zayıflamış yüzeyi iterek düşmesine sebep olur. Böylece taşın yüzeyi ana kütlede ayrılır ve yüzey kaybı oluşur. Çuhacı Han'ın revak cephesindeki taşıyıcı ayaklarında yüzey kayıpları görülmektedir (Görsel 21).



Görsel 20. Nur-u Osmaniye Camisi'ne bakan güney ve doğu cephelerinin kesişim noktasında görülen derz boşalması ve güney cephesindeki tuğlalarda yüzey kaybı.

Yüzey kaybı görülen taşlarda, öncelikle bu bozulmaya yol açan su emilimlerinin kaynağının kesilmesi gereklidir. Bozulmanın olduğu bölgeler incelendiğinde çörlenlerin uzantısı olan su borularının bitiminde olduğu tespit edilmiştir. Bu boruların kaldırılarak, oluşturulacak bir drenaj sistemiyle su sorununun çözülmesi veya zemin suyunun yapı elemanlarına ulaşmasını engelleyecek zemin suyu drenaj çözümleri uygulanması önerilebilir. Bozulma oluşan bölgelerde ise çeşitli sağlamlaştırma yöntemleri uygulanabilir. Sağlamlaştırıcı olarak kullanılacak madde, taş yüzeyine fırça ile sürülerek, püskürtülerek veya emprenye edilerek uygulanabilir. Burada dikkat edilmesi gereken, sağlamlaştırıcı maddenin taş malzeme ile kimyasal tepkimeye neden olmaya-çağından, taşın mekanik ve fiziksel özelliklerini olumsuz etkilemeyeceğinden, malzemeye tamamen uyumlu olduğundan emin olmaktır.



Görsel 21. Duvar üzerindeki taşlarda yüzey kaybı ve zeminde görülen yosun oluşumu ile tuz kristallenmesi.

Aşınma

Uzun süre sürtünme etkisine maruz kalan yapı elemanlarında görülen bir bozulma türüdür. Sürtünmeden etkilenen eleman yüzeyinde deformasyon, kenarlarda yumuşama/yuvarlaklaşma ve elemanın kesitinde incelme meydana gelir. Tarihi yapıların yoğun ve sürekli insan hareketinin olduğu eşiklerinde ya da avlu döşemelerinde yaygın olarak görülür⁵⁰. Çuhacı Han'ın batı revakındaki dökme mozaik merdivenlerinin, insanların hareketlerine bağlı olarak aşındığı görülmektedir. Merdivenlerin sol kısmı ana girişe yakın olduğundan daha çok aşınmıştır. Sağ kısmın ise karşısında dükkân olup rahat kullanıma olanak vermediğinden bu kısım diğer tarafa kıyasla daha az aşınmıştır (Görsel 22a). Üst kattaki dükkânların giriş kapısının eşiklerinde de aşınma görülmektedir (Görsel 22b).



Görsel 22. a) Batı revaktaki dökme mozaik merdivende görülen aşınma. b) Üst kattaki dükkânın eşiklerinde görülen aşınma.

50 Millî Eğitim Bakanlığı (MEB), 2013, 25.

Aşınmanın görüldüğü yapı elemanlarının onarılması zordur. Aşınma sebebiyle farklı bozulmaların görülebileceği durumlarda yapı elemanının değiştirilmesi bir koruma yöntemi olabilir. Ancak bu durumda özgün yapı elemanı kaybedilmiş olacaktır. Çuhacı Han'da görülen eşik aşınmaları gibi yapıya zarar vermeyen aşınmalarda taşların değiştirilmeyerek özgün malzemenin korunması daha doğru bir yaklaşımdır.

Parça Kopması

Parça kopması, malzeme bütününde oluşan eksilmelerdir. Fiziksel bir etki ya da kırılmaya bağlı olarak da gerçekleşebilir. Ama daha çok, malzemeye nüfuz eden nem ve çözünbilir tuzların, atmosferdeki ısı değişimleri nedeniyle donma veya çözünmeye bağlı hacim genişlemesi sonucu oluşur. Bu tahribat, zamanla yüzeyden parça kopmasına sebep olur. Parça kopmalarının bir başka sebebi de yapıda kullanılan kapı, lokma parmaklık, cephedeki kılıçlar, gergi demirleri gibi dövme ve dökme demir malzemelerin su ve hava koşulları sebebiyle korozyona uğrayıp hacim artışına sebep olmasıdır. Bunun yanında, bitki oluşumları da parça kopmalarına sebep olmaktadır. Çuhacı Han'da avluya bakan üst kat cephelerinde, zemin kattaki merdivenin basamaklarında tırabzanların bağlantı noktalarında, parapet duvarlarında parça kopmaları görülmektedir (Görsel 23).



Görsel 23. Çuhacı Han'da görülen parça kopmaları.

Parça kopması görülen yerlerde, özgün malzemeye uygun bir harç kompozisyonu oluşturularak, kopan parçaların tamamlanması yoluyla onarım sağlanabilir. Söz konusu harç, malzeme laboratuvarında yapılan analizler sonucu belirlenen, özgün malzemeye uyumlu bir içeriğe sahip olmalıdır.

Çukurlaşma/Oyuklanma

Taşlar üzerinde görülen nokta benzeri milimetrik veya milimetrik altı sığ boşlukların oluşumu, çukurlaşma olarak tanımlanır. Çukurlar genellikle silindirik veya konik bir şekle sahiptir ve birbirine bağlı değildir⁵¹. Taşın yapısı ve atmosferik etkilerin çukurlaşma üzerinde etkisi vardır. Çuhacı Han'ın avlusundaki yapılardan birinin pencere sövesinde ve üst kattaki dükkanlardan birinin kapı sövesinde çukurlaşma ve parça kopmaları görülmektedir (Görsel 24). Çukurlaşma/oyuklanma sorunu tespit edilen taşlarda da parça kopması görülen taşlarda yapıldığı gibi uygun harç ile onarım yapılmalıdır.

51 ICOMOS-ISCS, 2008, 40.



Görsel 24. a) Orta avludaki bir yapının pencere sövesi üzerinde. **b)** üst kat revakındaki bir dükkânın kapı sövesi üzerinde görülen çukurlaşma.

Siyah Tabaka Oluşumu

Atmosferi kirleten egzoz gazları, ısınma sistemleri, sanayi atıkları, tarihi yapıların üzerinde kirli bir tabakanın oluşmasına, ayrıca taşları eriten asit yağmurlarına neden olmaktadır⁵². Söz konusu asitler sülfürik, karbonik ve nitrik asit olup kirli havadaki kükürt dioksit (SO_2), karbondioksit (CO_2) ve nitrat (NO_3) gazlarının nem ile birleşmesiyle oluşur. Sülfürik asitin kalsiyum karbonat kökenli taşlara etkimesiyle alçı taşı kabuk oluşur. Tarihi yapılarda en sık kullanılan taşlardan olan kalkerler ve mermerler kalsiyum karbonat kökenli olup alçı taşı kabuk oluşumuna sıkça maruz kalmaktadırlar. Alçı taşı kabuğun, sözü edilen atmosferi kirleten etkenlere maruz kalmasıyla siyah tabaka oluşur ve kirlilik kaynağının etkisi uzun süre devam ettiğinde kabuk giderek kalınlaşır, geçirimsiz bir örtü halinde yüzeyi kaplar. Nefes alamayan kabuğun gerisindeki yüzeyde iç basınçlar, çatlama, tozuma ve ayrışma gibi hareketler devam ederek, zamanla taş zayıflar. Taşın cinsine ve kirliliği oluşturan kaynağa bağlı olarak, kabuğun rengi, yapısı, kalınlığı ve yüzeyle ilişkisi de değişir⁵³. Çuhacı Han'da, egzoz gazlarının fazla olduğu, sokağa bakan dış cephelerde, avluya bakan iç cephelere kıyasla daha yoğun olarak siyah tabaka oluşumu görülmektedir (Görsel 25).

Siyah tabaka oluşumuna, genellikle taşların kimyasal olarak temizlenmesi çözüm olur. Absorbant kil ve kâğıt hamuru gibi malzemelerle uygulanacak tahribatsız bir teknik ile yüzey temizliği yapılması gerekmektedir. Bunun yanında, çok yaygın kullanım alanı bulamamakla birlikte biyolojik temizleme yöntemiyle, yapılar üzerinde oluşan siyah kabukların çıkarılmasında bakterilerden yararlanıldığı da bilinmektedir. Yapıda, mikritik ve sparitik kireç taşlarının ya da zayıf kumtaşı heykel ve mimari bezeme yüzeylerinin varlığı durumunda, lazerle temizleme tekniği tercih edilebilir. Bu yöntemde taş yüzeyine mekanik bir etki, kimyasal bir tepkime veya aşırı suyla temas söz konusu değildir. Ancak sonrasında taş yüzeylerinde renk değişikliği söz konusu olabilmektedir.

52 Ahunbay, 2007, 57.

53 MEB, 2013.



Görsel 25. a) Siyah tabaka oluşumunun tespit edildiği güney cephe (a), batı cephe (b, c).

Lekelenme

Lekelenme, çeşitli dış faktörler sebebiyle yapı malzemesinin üzerinde görülen renk değişiklikleridir. Genellikle korozyon sebebiyle olur. Korozyon, metal malzemelerin yüzeyden başlayan ve malzeme derinliklerine doğru kimyasal ve elektrokimyasal bir reaksiyonla etki oluşturarak değişikliğe uğraması veya aşınması olayıdır⁵⁴. Metaller korozyona uğradıklarında, üzerinde buldukları yerde görsel kirlilik oluştururlar. Demirin yüzeyinde oksitlenme sonucu oluşan tabakaya pas denmektedir. Taşların çevresindeki demir elemanlarda oluşan korozyon, yıkanma ile yüzeyler üzerinden akarak lekeler meydana getirir. Genellikle demir pencerelerin ve parmaklıkların çevresindeki sövelerde ya da sütun başlığı ve kaidelerinde kullanılan demir elemanlar nedeniyle sütunlarda görülür. Lekeler, kahverengi- kırmızı arasında değişen çeşitli renklerde olabilirler⁵⁵. Çuhacı Han'da avlu ve revak cephelerinde paslanmış lokma parmaklıklardan, kılıçlardan ve payandalardan yağmur etkisiyle akan pas tabakasının, altındaki taşlarda kahverengi lekelerin oluşumuna sebep olduğu görülmektedir (Görsel 26).

Korozyon etkisiyle lekelenme görülen yüzeylerde öncelikle bu sorunun kaynağı ortadan kaldırılmalıdır. Korozyona uğramış demir elemanların paslarının kimyasallarla temizlenerek paslanmaya karşı üretilmiş solüsyonlar sürülmesi, demir malzemelerin daha uzun ömürlü olmalarına sebep olacaktır. Bundan sonra taşta oluşmuş mevcut lekeler, çeşitli taş temizleme teknikleriyle ortadan kaldırılabilir. Bunlar kimyasal veya mekanik temizlik olabilir. Mekanik temizlikte kontrollü kumlama yöntemi ile düşük basınç altında kum, fındık kabuğu gibi çeşitli partiküller taşın yüzeyine püskürtülerek uygulanabilir.

Çiçeklenme (Tuz Kristallenmesi):

Su, fiziksel, kimyasal ve bazı durumlarda da biyolojik yönden malzemelerin bozulma süreçlerini kolaylaştırmaktadır. Yağmur, kar, dolu gibi hava koşullarında malzemelerin yüzeylerine doğrudan, sıcak havalarda ise içine buhar halinde nüfuz ederek yapıya etki edebilir. Kapilerite ile zeminden, çatı örtüsünden veya buhar halinde duvar örgüsünden yapıya nüfuz ederek buharlaştığı yerlerde içinde barındırdığı tuzları malzeme bünyesinde bırakarak cephede tuz kristallenmesi oluşumuna sebep olmaktadır

54 Öcal ve Dal, 2012.

55 MEB, 2013.



Görsel 26. a) Üst kattaki revakın doldurulmasıyla elde edilmiş cephede pas lekeleri. b) Güney cephede lokma parmaklıklar sebebiyle pas lekeleri. c) Avlu cephesinde paslanmış payandalar ve altındaki taşa lekelenme



Görsel 27.

a) Küfeki taşında çiçeklenme.

b) Çimento sıva sonucu yapıda görülen tuz kristallenmesi.

(Görsel 27). Duvar yüzeylerinin bozulmaya uğradığı bölgelerde çiçeklenme etkisi beyaz lekelenmeler şeklinde kendini göstermektedir. Çiçeklenmenin yüzeye yansımadağı, malzeme içerisinde kaldığı şekline kripto (kabuk altı) çiçeklenmesi denmektedir⁵⁶. Tehlikeli bir bozulma türü olan kabuk altı çiçeklenmesi, yapıyı içten içe tahrip ederek sonunda, çiçeklenmeye kıyasla daha büyük problemlere sebep olmaktadır.

Çiçeklenme, Çuhacı Han'ın üst katında kemer ve tonoz sıvalarında görülmektedir (Görsel 28). Bu durum bu bölgelerde yoğun bir tuz kaynağı olan çimentonun kullanılmış

56 Ersen, 2011, 4.



Görsel 28. Kemer ve tonoz örgüleri veya sıvaları üzerinde çiçeklenme.

olduğunu işaret etmektedir (Görsel 31). Taş malzeme, bünyesi ile uyumlu olmayan bir başka malzeme ile sıvandığında, geçirgenliğini ve nefes alma özelliğini kaybedebilmektedir⁵⁷. Bu durumun taşın maruz kaldığı nemden kurtulmasını zorlaştırdığı bilinmektedir. Tarihi yapılarda çimento etkisi, çiçeklenme ile başlayarak iç yapıya nüfuz eder ve zaman içinde yapı elemanlarının bağlayıcılığını ve daha sonra taşıyıcılığını kaybetmesine sebep olur. Çiçeklenme görülen yerlerde bir süre sonra tuzun sebep olduğu hacim artışı sebebiyle kabarma, dökülme, ufalanma ve parça kayıplarıyla karşılaşmaktadır.

Tuz kristallenmelerine karşı öncelikle çimento ile onarımların sökülmesi, daha sonra yerine özgün harç ile onarım yapılması gerekmektedir. Yapı cephelerinde yapılan her tuz çıkarma işleminden sonra kâğıt hamuru veya kilden stok çözeltiler hazırlanarak çıkan tuz miktarı kontrol edilmeli; bu yolla uygulamanın etkinliği denetlenmelidir. Uygulama, yüzeyde pigmentlerin olması, yani daha önce boyalı bir bezemenin yapılmış olması durumunda zorlaşmaktadır. Tuz çıkarma işlemi kadar, suda çözünür tuzların kaynaklarının belirlenmesi ve bunların denetlenmesi de önemlidir⁵⁸.

Bitki Oluşumu

Rüzgâr ile taşınan bitki tohumlarının küçük boşluklara yerleşmesi, burada toprak ve suyun da bulunması durumunda zaman içinde gelişerek bitki haline gelmesiyle yapılarda bitki oluşumu gözlenir. Tohumlar, duvar örgüsü içerisine (taş veya tuğlalar bünyesine), derzlere, harç içerisine veya çatıya yerleşebilir. Çatıdaki bitki oluşumu, çatı örtüsünün yıprandığı yerlerde oluşan boşluklarda gelişir. Tarihi yapılarda oluşan bitkilerin arasında küçük otların yanı sıra incir ağacı gibi hızlı büyüyen ve kök basıncının oldukça fazla olduğu bitkiler de vardır. Bitkilerin kökleri zaman içinde çevresindeki malzemelerde çatlak, parça kopması gibi bozulmalara sebep olduğu için sakıncalıdır. Çuhacı Han'da, yıpranan yağmur olukları, su boruları ve çörtlenler sebebiyle suyun tamamı borularla zemine aktarılamamakta, bir kısmı dışarı sızmaktadır. Bu sebeple avlu cephesinde, su borusunun geçtiği yerlerde bitki oluşumu görülmektedir (Görsel 29 ve 7).

57 Taş Bozulmalarını Teşhis Etme, İnşaat Teknolojisi Ders Modülü, TC Milli Eğitim Bakanlığı,

58 Ersen, 2011, 7.



Görsel 29. Revak cephelerinde bitki oluşumu.

Duvar örgüsündeki boşalmaların da bu durum üzerinde etkisi vardır. Bunun yanında, orta avludaki bitişik nizamlı yapıların farklı kotlardaki çatıları arasında (Görsel 30), hanın çatısında ve yatay silmeler üzerinde de suyun yapıdan uzaklaştırılması zor olduğundan bitki oluşumu görülmektedir.

Bitki oluşumunun görüldüğü cephe ve çatılarda öncelikle sorunun kaynağı olarak hasarlı plastik su borularının onarılması, çatılarda görülen bitki oluşumu için drenaj önlemlerinin alınması ve kurşun kaplamaların onarılması gerekmektedir. Mevcut bitkiler önce mekanik yöntemlerle, köklerinin derinlere uzanmış olması durumunda ise bunun için üretilmiş herbisitlerle temizlenmelidir. Bu süreçte uygulamayı yapan kişilerin sağlıkları için gerekli önlemlerin alınması önem taşımaktadır. Sorunun çözümünde ikinci önemli aşama, bu bitkilerin yetişmesine imkân sağlayan derz ve örgü boşluklarının dolgu ve örgü tamamlamalarıyla dolgulanması ve oluşumun önüne geçilmesidir.



Görsel 30. Çatıda bitki (incir ağacı) oluşumu.

Yosun Oluşumu

Yosunlar, santimetrik boyutta küçük, yumuşak ve yeşil bitkisel organizmalardır. Genellikle taş yüzeyinde açık boşluklarda, çatlaklarda, sürekli ıslak olan veya sık sık ıslanan duvar yüzeyi veya derzleri gibi yerlerde ve genellikle gölgede kalmış bölümlerde görülür⁵⁹. Yosunlar, zamanla taş yüzeyinde çukurlaşmalara ve çatlaklara neden olurlar. Taş yüzeyinde rizoidler geliştirerek salgıladığı asidik enzimlerle taşı ayrıştırır ve böylece taş yüzeyi ile kendi gövdesi arasında ince bir toprak tabakası oluştururlar⁶⁰. Çuhacı Han'da cepheyi yalayarak çatıdan zemine inen su, hava sirkülasyonunun diğer cephelere kıyasla daha az olduğu, cumbaların yan cepheleri gibi kuytuda ve sürekli nemli kalan bölgelerde yosun oluşumu görülmektedir (Görsel 31).



Görsel 31. Cumbanın yanındaki duvarda yosun oluşumu.

Yosun oluşumunun giderilmesi için yine uygun biosidler tercih edilmelidir. Ancak biosidlerin etkisinin makul sürede kalıcı olması, taş yüzeyiyle tepkimeye girmemeleri ve taşın rengini değiştirmemeleri, etkin olmadan yağmur suyuyla yıkanmamaları, ultraviyole ve oksidasyonla bozulmamaları ve çevre sağlığı açısından sakıncalı olmamaları beklenmektedir. Uygulamadan sonra etki sağlandığında yüzeyin yıkanarak kimyasaldan arındırılması gereklidir. Mikrobiyolojik oluşumlardan temizlenen yüzeylerin suyla temaslarından korunması gerekmektedir. Gerekli şartlar sağlanmazsa bu oluşumların tekrarlaması kaçınılmaz olacaktır.

SONUÇ

Kapalı Çarşı Hanlar Bölgesi'nin önemli ticaret hanlarından olan Çuhacı Han'ın koruma sorunları büyük ölçüde malzeme bozulmaları ve nitelsiz eklerden oluşmaktadır. Gerekli müdahalelerin yapılarak bu sorunların giderilmesi, sonrasında da sürekli bakımının sağlanarak ihtiyaç duyulduğunda basit onarımlarla sorunun çözülmeye çalışılması daha büyük bozulmaların oluşmasının önüne geçecektir. Bu sayede değerli kültür varlıklarımızdan olan Çuhacı Han, özgün mimari kimliğine yaklaşmış olacak ve böylece koruma alanında önemli bir aşama kat edilmiş olunacaktır.

59 ICOMOS-ISCS, 2008, 70.

60 Öcal ve Dal, 2012, 115.

KAYNAKÇA

- Akça, M. (2008). *Tarihi Yarımada İçerisinde Bulunan Hanlar Bölgesi'nin Kentsel Tasarım İlkeleri Açısından İncelenmesi*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Ahunbay, Z. (2007). *Tarihi Çevre Koruma ve Restorasyon*. İstanbul: YEM Yayın.
- Arslan, E. (2019). *Erzurum Tarihi Ticaret Bölgesinin Mekansal Analizi ve Hanların Mimari Kurgusu*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Ayvansarâyî Hafız Hüseyin (1987), *Camilerimiz Ansiklopedisi (Hadikatü'l-Cevâmi)*, yay. haz. İhsan Erzi, İstanbul: Tercüman Aile ve Kültür Kitaplığı Yayınları.
- Başer, A. (2002). *16. yy. Hanları ve Küçük Çukur Han'ın Değerlendirilmesi*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Benli, G. (2007). *İstanbul Tarihi Yarımada'da Bulunan Han Yapıları ve Avlulu Hanların Koruma Sorunları*. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi
- Benli, G. (2016), Tarihi Yarımada'da Bulunan Açık Avlulu Han Yapıları ve Günümüzdeki Koruma-Kullanma Sorunları, *Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Çalıştayı Bildiri Kitabı*, 37-52. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür Varlıkları Daire Başkanlığı Kültürel Miras Koruma Müdürlüğü.
- Benli, G. ve Ekizce, E. G. (2013), Tarihi Yarımada Hanlar Bölgesinde Yer Alan Camili Han'ın Belgeler Işığında Geliştirilen Restitüsyon Çalışmaları. *İSTYAM 2013 Uluslararası İstanbul Tarihi Yarımada Sempozyumu*, 300-310. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- Bulut, A. D. (2014). *Osmanlı Mimarlığının Batılılaşma Sürecinde Erzurum Şehir İçi Hanları*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Demir, B. (2010), *XIX. Yüzyılda Tarihi Yarımada Hanlarının Ekonomik Yönü*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Döndüren, M. S., Şişik, Ö. ve Demiröz, A. (2017). Tarihi Yapılarda Görülen Hasar Türleri. *Selçuk Üniversitesi Sosyal ve Teknik Araştırmalar Dergisi*, 13, 45-58.
- Ersen, A. (2011, Eylül). Taş Korumada Son 20 Yılda Gelişmeler ve Yenilikler, *Restorasyon ve Konservasyon Çalışmaları Dergisi* (10), 3-19.
- Ersoy, B. (1994). Osmanlı Şehir-İçi Hanları: Plan Tasarımı İle Cephe Ve Malzeme Özellikleri, *Sanat Tarihi Dergisi*, 7 (7), 75-97.
- Ersoy, B. (2018). Edirne Yemiş Kapanı ve Restitüsyon Önerisi, *Sanat Tarihi Dergisi*, 27 (1), 119-133.
- Ersoy, B. (2017). İstanbul Muhsinzâde Hanı Üzerine Bir Restitüsyon Denemesi, *TÜBA-KED*, 15, 95-106.

- Ersoy, B. (1991). *İzmir Hanları*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Eskici, B., Akyol, A.A., Kadioğlu, Y.K. (2006). Erzurum Yakutiye Medresesi Yapı Malzemeleri, Bozulmalar ve Koruma Problemleri. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 46/ 1, 165-188.
- Eyice, S. (1993). Çuhacı Han. *TDV İslam Ansiklopedisi*, (C.8, 380-381), İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Ersoy, B. ve Uçar, H. (2013). Şehir- İçi Hanlarında Süsleme. Doç. Dr. A. Doğanay (Ed.), *Prof. Dr. Selçuk Mülayim Armağanı Sanat Tarihi Araştırmaları*, 39-58, İstanbul: Lale Yayıncılık.
- Fidan, M. S. (2009). *Geçmişten Günümüze İstanbul Hanları*. İstanbul: İstanbul Ticaret Odası Yayınları.
- Getty Research Institute (2020). Constantinople, Stamboul: mosquée de la Nouri-Osmanié, ou de la lumière ottomane, construite en 1755. *Digital Collections*. URL: https://rosettaapp.getty.edu/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE2904137 [Erişim: 12.04.2020.]
- Gurlitt, C. (1909). *Die Baukunst Konstantinopels*. Berlin.
- Güran, C. (1978). *Türk Hanlarının Gelişimi ve İstanbul Hanları Mimarisi*. İstanbul: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Göktürk, H. (1966). Çuhacı Hanı. *İstanbul Ansiklopedisi* (C.8,4150), İstanbul: Koçu Yayınları.
- Göktürk, H. (1966). Çuhacılar Hanı Mescidi. *İstanbul Ansiklopedisi* (C.8,4151), İstanbul: Koçu Yayınları.
- ICOMOS-ISCS (2008). Illustrated Glossary on Stone Deterioration Patterns. *Monuments and Sites XV*. URL: https://www.icomos.org/publications/monuments_and_sites/15/pdf/Monuments_and_Sites_15_ISCS_Glossary_Stone.pdf [Erişim: 12.04.2020.]
- Hakyemez, B. ve Gönül, B. (2014). Eminönü Hanlarının Yeniden İşlevlendirilmesi Kapsamında Değerlendirilmesi: IV. Vakıfhan. *Beykent Üniversitesi Fen ve Mühendislik Bilimleri Dergisi*, 7 (2), 101-129.
- Kösemen, D. (2005). *İstanbul Ticaret Bölgesinin Oluşumunu Etkileyen Çevresel Faktörler Ve Hanların Mimari Kurgusu*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Onur, H. ve Çiçek, A. (2000). *Çuhacı Han Mimari Raporu*. İstanbul: Halil Onur Mimarlık Arşivi.
- Öcal, A.D. ve Dal, M. (2012). *Doğal Taşlardaki Bozunmalar*. İstanbul: Mimarlık Vakfı İktisadi İşletmesi.
- Perker, Z. S. ve Akkuş, K. (2007). Bursa Yeşil (Sultaniye) Medresesi Malzeme Sorunları ve Çözüm Önerileri, *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi (OMAD)*, 4/9, 85-104.
- Pervititch, J. (1999). *Jacques Pervititch Sigorta Haritalarında İstanbul*, İstanbul: Türkiye

Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.

- Pinterest.com* (2020). Çuhacı Han Esnafı, 1890'lar #Kapalıçarşı İstanbul. URL: <https://tr.pinterest.com/pin/318629742382414924/> [Erişim: 12.04.2020.]
- Schneider, A.M. (1956). *Konstantinopel*, Mainz und Berlin: Florian Kupferberg.
- MEB (2013). *İnşaat Teknolojisi Ders Modülü, Taş Bozulmalarını Teşhis Etme*. Ankara: T.C. Milli Eğitim Bakanlığı.
- TDK (2020). *Türk Dil Kurumu Sözlükleri*. URL: <https://sozluk.gov.tr/> [Erişim: 12.04.2020]
- Venedik Tüzüğü (1964). http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0243603001536681730.pdf, Erişim tarihi: 20.05.2020.
- Yaldız, E., Yavuz, G. ve Yılmaz, Ü.S. (2011). Tarihi Taş Yığıma Konutların Güçlendirilmesinde Kullanılan Yöntemler: Ürgüp İbrahim Paşa Köyünden Bir Konut Örneği, *e-Journal of New World Sciences Academy Engineering Sciences*, 6/4, 1033-1052.
- Yaşar, A. (2014), İstanbul Hanları: 18. Yüzyıl Sonu ve 19. Yüzyıl Başı. F. Emecen ve E. Safa Gürkan (Ed.), *Osmanlı İstanbul I*, 511-524, İstanbul: İBB Kültür AŞ Yayınları.
- Yeşilbaş, E. (2015). Diyarbakır'da Osmanlı Dönemi Şehir-İçi Hanları Üzerine Değerlendirme, *BELLETEREN* (C.79,286,877-900), Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu.

Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı - Osmanlı Arşivi Belgeleri

- A.}DVNSMHM.d.. 135/466: İstanbul kadısına: İstanbul'daki çuhacılar taifesi için Bezestan yakınlarında bir hanın inşa edildiği, deftere bağlı olarak dükkân ve çuhacıların nizamının sağlanması. Hicri 20.01.1141, Miladi 26.08.1728.
- A.}MKT.NZD. 392/4: Çukacı Hanı'ndaki mücevherci esnafının odalardan çalınan mücevher ve eşyalar hakkında Mısır valisinden gelen yazının gönderildiği. Hicri 14.07.1278, Miladi 15.01.1862.
- A.}MKT.UM.. 512/88: İstanbul'da Çukacı Hanı'nda Cevherci esnafı odalarından çalınan mücevher ve eşyara oralarda bulunan şüpheli kişilerde raslanırsa mücevherlerle birlikte İstanbul'a gönderilmeleri. Hicri 29.04.1278, Miladi 03.11.1861.
- AE.SMHD.II. 33/ 2024: Dersaadet'te Çukacılar Hanı'nda sakin kuyumcu esnafından Meremetçioğlu Bedros adlı şahsın fesat çıkarması sebebiyle Kengiri (Çankırı)'ya sürgün edilmesi. Hicri 07.07.1243, Miladi 24.01.1828.
- AE.SSLM.III.21/1203: Yevmi iki akçe vazife ile İstanbul'da Çukacılar Hanı'nda vaki İğneci el-Hac Hasan Ağa Mescidi Vakfı'nın cibayet cihetini mutasarrıf iken bila-veled fevt olan es-Seyyid Halil Halife b. İbrahim Halife'nin mahlulünün erbab-ı istihkaktan Hafız Ali b. Ahmed'e tevcihi. Hicri 29.12.1204, Miladi 09.09.1790.
- AE.SSLM.III.21/1204: Yevmi dört akçe vazife ile İstanbul'da Çukacılar Hanı'nda vaki İğneci el-Hac Hasan Ağa Mescidi Vakfı'nın tevliyet cihetini mutasarrıf iken bila-veled fevt olan es-Seyyid Halil b. İbrahim'in mahlulünün erbab-ı istihkaktan Hafız Ali Efendi b. Ahmed'e tevcihi. Hicri 29.12.1204, Miladi 09.09.1790.

- AE.SSLM.III.21/1205: Yevmi beş akçe vazife ile İstanbul'da Çukacılar Hanı'nda vaki İğneci el-Hac Hasan Ağa Mescidi Vakfı'nın müezzin cihetini mutasarrıf iken bila-veled fevt olan es-Seyyid Halil b. İbrahim Halife'nin mahlulünün erbab-ı istihkaktan Hafız Ali Efendi b. Ahmed'e tevcihi. Hicri 29.12.1204, Miladi 09.09.1790.
- C..EV..122/6087: Fatma Sultan ve İbrahim Paşa Evkafı'ndan muhassas vazife ile İstanbul'da Yeni Bezzazistan kurbünde Çukacılar hanında İğneci Hasan Camii hitabetine dair. Hicri 20.11.1204, Miladi 01.08.1790.
- C..ML..79/3626: Defterdar çukadarlarından Benlizade Mehmed Ağa'nın emval-i emiriyeden tahsil eylediği mebalige mahsuben çukacılar hanında bezirgan Paron'un üzerine çektiği poliçe. Hicri 23.07.1236, Miladi 26.04.1821.
- DH.MKT.2179/97: Istarcılar, Çukacı ve Perdahtçı hanlarının tamiri için gereken paranın temini. Hicri 07.11.1316, Miladi 19.03.1899.
- DH.MKT.1559/62: Çukacı Hanı'nda mukim Kuyumcu Artaki'den almış olduğu bono senedini çalan kişinin muhakeme neticesinde beraatine karar verildiğinden ve mağduriyetinden bahisle Çengelköy'de sakin Nikoli imzasıyla gönderilen arzuhalin tahkiki. Hicri 24.02.1306, Miladi 30.10.1888.
- DH.MKT.1376/69: Çukacı Hanında sakin Kiporak Ağa'nın Nüfus dairesi Dersaadet Odası ketebesini Mehmed Tevfik Efendi'den alacağını belirtilen miktarlarla tahsiline müsaade edilmesi. Hicri 09.02.1304, Miladi 07.11.1886.
- HAT.1548/14: Bezzazistan-ı Cedid nezdindeki Çukacılar Hanı dahilindeki İğneci Hasan Camii hitabet görevinin İbrahim Halife'ye tevcihi. Hicri 24.03.1235, Miladi 10.01.1820.
- HAT.1553/40: İstanbul'da Bezzazistan-ı Cedid nezdinde Çukacılar Hanı dahilinde bulunan İğneci Hasan Camii hitabet görevinin Ahmed Halife'ye tevcihi. a.g.y.tt Hicri 29.12.1235 Miladi 07.10.1820.
- HAT.624/30826: Damat İbrahim Paşa ve Fatma Sultan evkafından Çukacılar hanında bir odanın vakfa bırakılması ve saireye dair arzuhallerin hülasaları. Hicri 11.11.1239 Miladi 08.07.1824.
- HR.MKT.697/29: *Adi suçlar *Muhakeme *Suçlu iadesi *Bilgilendirme [Hırsızlık] [Yüzük] [Para] [Yüzleştirme] : Ali Efendi, Hacı (Tüccar, Mısırlı), Hüseyin Efendi, Hacı (Beşiktaş'da mukim, tüccar), Ali Ekber Ağa (Rus tebeasından, Karadağlı), İsmail Ağa (İranlı, şalçı), Stefan (Simsar), Server, Arab Zenci (Hacı Hüseyin Efendi'nin kölesi), Çukacı Han (Çakmakçılar, Dersaadet), Zabtıye Müşirliği , İran Sefareti, Rusya Sefareti. Hicri 16.07.1287 Miladi 12.10.1870.
- HR.MKT.729/38: *Veraset *Men-i müdahale [Mührün fekki]: Haçik Zorobyan (Osmanlı tebeasından, müteveffa), İran Sefareti, Çukacı Han (Dersaadet). Hicri 18.11.1288 Miladi 29.01.1872.
- HR.MKT.736/24: *Vefat *Tabiiyyet [Tereke] : Haçik veled-i Hazaros (Osmanlı tebeasından), Çukacı Han (Dersaadet). Hicri 11.01.1289, 21.03.1872.
- HR.SYS.2926/96: Yabancıların Varakçı ve Çukacı hanlarında sarraflık etmesinin yasaklanması. Miladi 09.04.1854.
- İ..TAL.242/39: İran Hükümeti tarafından Dersaadet Çukacı Hanı'nda mukim Eğinli Karabet Nikogosyan'a ita olunan Şir ü Hurşid nişanının kabul ve taliki. (1318L-184) Hicri 05.10.1318, Miladi 26.01.1901.

- MVL.838/43: Çukacı Hanı'nın Mahmudpaşa Camii tarafında ve Kılıççılar Sokağı'nda olan kapısı karşısında vaki Saatçi Hoce Ohannes ile ortağı Asador ve diğer ortağı Karabet'in dükkandan hırsızlık yapan Giridli Mihal ve refiki firari Mihal hakkında lazım gelen muamelenin istizanı. (1. Mühimme) Hicri 16.03.1277, Miladi 2.10.1860.
- SMST.III.23/1608: Çukacılar Hanı'nda sakin bezirgan Hoce Bağdasar'dan üçyüzelli kuruş borç aldığına dair Abdullah Faik imzalı temessük ve Osman'ın kefalet şerhi. Hicri 29.12.1177, Miladi 29.06.1774.
- ŞD.187/83: Çarşı-yı Kebir'de İğneci Hasan Mescid Cami-i Şerifi'nin tamir masraflarının ödenmesi. (Evkaf 9) Hicri 02.05.1326, Miladi 02.06.1908.
- ŞD. 2544/19: Kuyumcu Bekos veledi Agob'un Kazar Kirkoryan'ın terekesi esmanından dolayı Çukacı Hanı alt katında mutasarrıf olduğu odanın taht-ı hacze alınması ile ilgili bazı ifade. (Dersaadet 10) Hicri 12.10.1306, Miladi 11.06.1889.
- TS.MA.e.1136/6: İbrahim Paşa vakfından Çukacı handa Kaplanoğlu Yovani tasarrufunda olan odanın kira bedelinin vakfa ödendiği. a.g.tt Hicri 29.12.1226, Miladi 05.11.1850.
- TS.MA.d.3077: Hesap defteri: Çuhacı Han'da sakin Kuyumcu Artin'in Darüssaade ağasına verdiği zümrüt bir tesbih, üç şal, bir eski maden kahve fincanı ve bir altın mineli zarf hakkında. Hicri 1.11.1230, Miladi 5.10.1815.
- TS.MA.e.823/25: Vakıf Cabisi Mustafa mührüyle makbuz ilmuhaberi: İbrahim Paşa vakfından Mahmudpaşa'daki Çukacılar hanının 1187 senesine ait mukataa bedelinin tahsil edildiği. (TSMANo: 7368/4) Hicri 01.01.1188, Miladi 14.03.1774.
- TS.MA.e.325/36: Sultan I. Abdülhamid'in kızı Hibetullah Sultanın, Çukacılar Hanı'nda ikamet eden sarrafı Cevahirci Tatyos'dan aldığı borçların senedleri. Hicri 01.11.1230, Miladi 05. 10.1815.
- Y..PRK.ZB..1/72: Çukacı Han'da sakin Sarraf Sabuncu oğlu Artin'in padişah aleyhinde dedikodu yaptığı jurnali üzerine hakkında yapılan tahkikat ve tedkikat. Hicri 09.03.1298, Miladi 9.2.1881.
- ZB.372/126: Mahmudpaşa'da bulunan Çukacı Han'ın odabaşısı Avaf'ın görevinden çıkarılması. Rumi 15.10.1321, Miladi 28.12.1905.
- ZB.309/32: Çukacı Hanı'nda kuyumculuk yapan Oksan veled-i Alena Börekyan adına posta ile gönderilen gazete parçalarında isimleri yazılı Çobanyan ve Simpat Kaprilyan adlı şahısların erbab-ı fesattan olup olmadıklarının araştırarak takibat yapılması. Rumi 11.02.1322, Miladi 24.04.1906.
- ZB.373/5: Mehmed Efendi'nin Çuhacı Han odabaşısı olmasında bir sakınca olmadığı. Rumi 06.01.1322, Miladi 19.03.1906.
- ZB.373/68: Mahmudpaşa'da Çuhacı Han odabaşılığı için Mehmed Efendi ile Sivashlı Hüseyin'den birinin tayininde bir sakınca olmadığı. Rumi 18.03.1322, Miladi 31.05.1906.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

Sanat Tarihi Dergisi

ISSN 1300-5707

Cilt: XXIX, Sayı: 2 Ekim 2020

Ege University, Faculty of Letters

Journal of Art History

e-ISSN 2636-8064

Volume: XXIX, Issue: 2 October 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

TR DİZİN
ULAKBİM

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

KIRIM BAHÇESARAY'DAN HANSARAY ALTIN ÇEŞME*



HANSARAY ALTIN ÇEŞME FROM BAHÇESARAY, CRIMEA*

Aygül UÇAR*

Bozkurt ERSOY**

Öz

Türk-İslam sanatına ait etkilerin kuzeyde ulaştığı son noktalardan biri olan Kırım'ın Bahçesaray kenti Osmanlı etkili yapılarla dikkati çekmektedir. Kırım Hanlığı'na başkentlik yapan bu kentte, hanlığın sarayı olan Hansaray bulunmaktadır. Mimari kuruluşu bakımından Topkapı Sarayı'nın küçük bir benzeri olan Hansaray, süslemeleriyle de Osmanlı etkilerini yoğun olarak yansıtmaktadır. Hansaray'ın inşasında İstanbul'dan getirilen mimar ve sanatçıların çalıştırılması, Osmanlı'nın merkezi İstanbul'daki motiflerin Kırım Hanlığı'nın merkezi Bahçesaray'a taşınmasına sebep olmuştur. Hansaray'ın II. Avlusundaki Taşlık, buda bulunan iki çeşmesiyle özel bir mekandır. Bu çeşmelerden biri olan Altın Çeşme, temel tasarımı, cephe düzeni ve süslemeleriyle Osmanlı çeşme mimarisinin Lâle Dönemi üslubu özelliklerini taşımaktadır. Bu çalışmada Hansaray Altın Çeşme'nin temel tasarımı, cephe düzeni ve süslemeleriyle tanıtılması, Osmanlı çeşme mimarisi içerisindeki yerinin saptanması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kırım, Bahçesaray, Hansaray, Altın Çeşme, Lâle Dönemi üslubu, çeşme

Abstract

As one of the farthest points in the north influenced by effects of Turkish-Islamic arts, Bahçesaray City of Crimea draws attention with its Ottoman influenced buildings. Having served as the capital city of Crimean Khanate, this city is home to Hansaray, the palace of the Khanate. Being a smaller example of Topkapı Palace in regard of architectural layout, Hansaray also strongly reflects Ottoman influenced in its decorations. With architects and artists imported from İstanbul for construction on Hansaray, motifs from İstanbul, the centre of Ottoman Empire, were transplanted to Bahçesaray, the centre of

* Bu makale, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda 2009 yılında Prof. Dr. Bozkurt ERSOY danışmanlığında tamamlanan "Kırım Bahçesaray'daki Türk-İslam Eserlerinde Süsleme" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

* This article is produced from the master thesis titled "The Ornamentation of Turkish-Islamic Constructions in Crimea-Bakchesaray" which was completed in 2009 under the supervision of Prof. Dr. Bozkurt ERSOY, in Ege University, Institute of Social Sciences, Department of Art History.

** Doç. Dr., Ege Üniversitesi Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü-Türk Sanatı Anabilim Dalı, İzmir. ORCID ID: 0000-0002-6399-970X ♦ E-mail: aygul.ucar@ege.edu.tr

*** Prof. Dr., Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, emekli öğretim üyesi, İzmir. ORCID ID: 0000-0002-1325-1330 ♦ E-mail: ersoybozkurt@gmail.com

the Crimean Khanate. The stone garden (Taşlık) in the Second Courtyard of Hansaray is a special location with its two fountains. One of these, the Golden Fountain (Altın Çeşme), carries the Tulip Era characteristics of Ottoman fountain architecture with its basic design, façade arrangement and decorations.

The Golden Fountain is a single façade water feature with a rectangular reservoir, built of squared stones. The marble drinking fountain at the front face of the structure calls attention with its extensive embellishments. The fountain is decorated with motifs of Classical Ottoman, European Baroque and Rococo styles. A large part of decorations being coated with golden gilt has resulted in the structure being named as the Golden Fountain. The fountain is comprised of two part, namely the mirror and the top panel. The top panel is decorated with compositions of Classical Ottoman origin like muqarnas (stalactite) row, palmette, rouni and bent branch. The mirror part is decorated with European Baroque and Rococo style motifs including kavsar with sun motif based on clam shell motif, fruit plates bedecked with various fruits and rose plants growing out of a kantharos-like container. These motifs are not just found on the fountain, but also on architectural elements of many buildings erected in Hansaray in the same period, as well as on gravestones found in its private cemetery. According to its inscriptions the Golden Fountain was built by Kaplan Girāy Hān in 1146 Hegira (1733-34 Gregorian). The fountain bears properties similar to Ottoman Tulip Era style fountains in regard of its materials, architectural layout and decorations. Its date of construction also supports this inference. The fact that the region has remained under Ottoman patronage for long years is the main reason for the artistic styles seen in Ottoman culture are seen on many Turkish-Islamic influenced buildings in this region at the same time as they are seen in Ottoman lands.

This study aims to present and explain basic design, façade arrangement and decorations of Altın Çeşme in Hansaray, and to determine its place in Ottoman fountain architecture.

Keywords: *Crimea, Bahçesaray, Hansaray, Altın Çeşme, Tulip Era style, fountain*

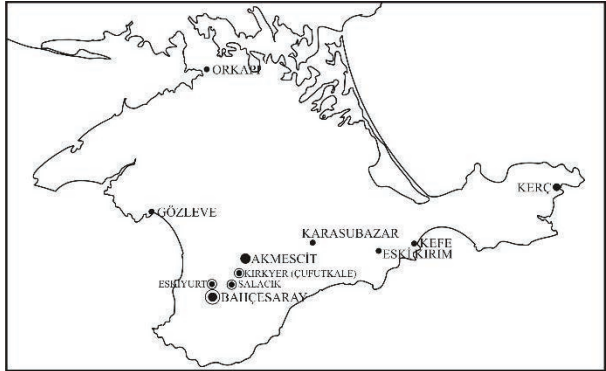
Giriş

Karadeniz'in kuzeyinde bulunan ve jeopolitik açıdan büyük bir önem taşıyan Kırım, ilk çağlardan günümüze kadar önemli bir merkez konumundadır. Bu merkez Türk-İslam sanatının kuzeyde ulaştığı son noktalardan biri olarak da tarihteki yerini almıştır. Kırım Hanlığı Dönemi'nde imar faaliyetlerinin arttığı bölge çok sayıda Türk-İslam etkili yapı ile donatılmıştır. Türk-Moğol ve Altın Ordu Devleti'nden aldıkları zengin kültürel değerler üzerinde şekillenen Kırım Hanlığı, XV. yüzyıl ikinci yarısından sonra Osmanlı İmparatorluğu, XVIII. yüzyıl sonlarından itibaren ise Rus ve Batı etkisi altında kalarak kültürlerarası etkileşimlere ev sahipliği yapmıştır.

Osmanlı İmparatorluğu'na bağlı olarak egemenliğin sürdürüldüğü yıllarda Kırım'da çok sayıda cami, han, medrese, türbe, hamam gibi mimari eser inşa edilmiştir. Ancak, 1944 yılından 1991 yılı sonuna dek süren komünist rejim döneminde Tatar kimliği yok edilmeye çalışılmış¹, Kırım'ın Türk-İslâm geçmişine ait eserlerin büyük bir kısmı ortadan kaldırılmıştır. Kırım'da, günümüze ulaşabilen eserler sayıca az olsa da, bunlar mimarileri ve süsleme özellikleriyle hem Türk-İslam sanatı hem de dünya sanat tarihi açısından büyük önem taşımaktadır.

Kırım Hanlığı'nın merkezi olan Bahçesaray, Türk-İslam dönemine ait çok sayıda eserle ön plana çıkmaktadır (Şek. 1). XVII. yüzyılın üçüncü çeyreğinde Kırım'ı ziyaret eden Evliya Çelebi Bahçesaray'da 24 mihrap, 7 han, 4 hamam, 9 saray, 17 çocuk mektebi, 9 tekke, 3 aşevi ve 70 adet çeşme bulunduğunu belirtir.² Bu farklı yapı tiplerinin neredeyse her biri Hanlığın yönetim merkezi olan Bahçesaray'daki Hansaray'da mevcuttur.

"Tatar El Hamrası" olarak da adlandırılan Hansaray divanhane; selamlık, harem, cami, mescit, türbe, hamam, ahır vb. farklı yapılardan oluşan bir külliye'dir (Fot.1, Şek.2). XVI. yüzyılın ilk yarısında kurulan ve zaman içinde yeni binaların eklenmesi ve mevcut binalarda yapılan onarımlarla bugünkü şeklini alan saray genel görünümü açısından Topkapı Sarayı'na benzemektedir. Kırım Hanları'nın İstanbul'da yetişmeleri, Hansaray'ın inşasında İstanbul'dan getirilen mimar ve sanatçıların çalıştırılması bu benzerliğin temel nedenidir.³



Şek. 1: Kırım'daki önemli yerleşimler.

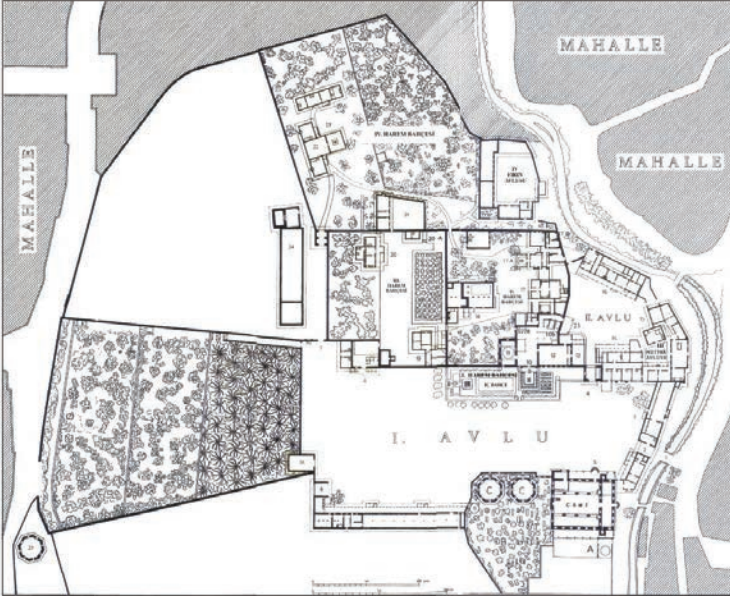
1 Bala, 1997,760. Hablemitoğlu, 2002; Sertçelik, 1999; Özcan, 2002; Şahin, 2015.

2 Evliya Çelebi Seyahatnamesi, 1970, 213-214.

3 Kuyulu Ersoy, 2002, 397.



Fot. 1:
Hansaray'ın genel görünüşü.



Şek. 2:
Hansaray'ın zemin kat planı. (Eldem, 1986, 126-127.)

- Avlular**
I. Avlu
II. Avlu
III. Mutlak Avlu
IV. Fırm Avlu
I. Harem Bahçesi
II. Harem Bahçesi
III. Harem Bahçesi
IV. Harem Bahçesi
- Hansaray'ın zemin kat planı**
1- Çarşıya uzandıktan saraya giden taş köprü.
2-4. Kapı Ana girişi. Sağda kapıcılar dairesi.
3- Sağ kanattaki odalar (müdafihane), alnı depo.
4- II. Kapı.
5- Büyük Han Camii.
6- Soterya.
7- Hazine.
8- Türbeler.
9- Arka avlu girişi, kapıcılar dairesi ve köprü.
10- Arka bahçelere ulaşımı sağlayan kapı.
11- Alınlar. Kışmet bölümleri, kuşluklar ve ağaç dairesi.
12- Yarıklı Salon.
13- Çeyresel avlu (kapık).
14- Alınlar Çeyresi.
15- Gözaltı Çeyresi.
16- Mescit.
17- Divanhanesinin üstündeki revak.
18- Kütüphane katı.
19- Çeyresel revak ve mutlak.
20- Malyet kolunu ve odaları.
21- Harem dairesi.
22- A. Oturma (iskayeli) havuz.
23- Harem köşkü.
24- Sahnin köşkü.
25- Revak köşkü.
26- Harem köşkü.
27- Fakı sarayına katına bir daire.
28- Eski saray köşkü ve eklemeleri.
29- Demir Kapı.
30- Sema.
31- Dışarı Bikaç Türbesi.
32- I. Avlunun dış tarafındaki kapısı.

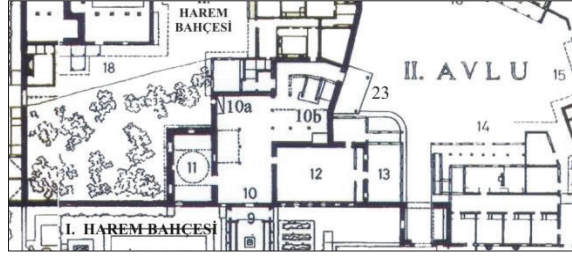
XVI. yüzyılın başlarında Kırım Hanı I. Mengli Giray Han döneminde inşasına başlanan Hansaray, 1739'da Kırım'ın Ruslar tarafından zapt edilmesiyle yağmalanmış ve kısmen yakılmıştır. Zarar görmüş kısımları II. Selamet Giray Han zamanında (1740-43 yıllarında) tamir edilen saraya bir cami ve divanhane binası eklendiği bilinmektedir. Kırım'ın 1783'te Rus hakimiyetine girmesinin ardından II. Katerina Bahçesaray'ı ziyareti sebebiyle 1784-87 yıllarında Hansaray'da büyük bir onarım yapılmıştır. 1854-56 yıllarında hastane olarak kullanılan saray tahrip edilmiş, 1858-93 yıllarında tekrar onarım görmüştür. Saray 1955'te Tarih ve Mimari Müzesi'ne dönüştürülmüştür.⁴

4 Sarayın çeşitli zamanlardaki restorasyon ve tamiratları hakkında bk. Barthold, 1961, 226;

Bu makalede Hansaray'ın II. Avlusundan ulaşılan ve Taşlık / Çeşmeli Avlu olarak adlandırılan mekanda yer alan iki çeşmeden biri olan Altın Çeşme süsleme özellikleriyle tanıtılacak ve Osmanlı çeşme mimarisi içindeki yerinin saptanmasına çalışılacaktır.

Altın Çeşme

Altın Çeşme, Hansaray'da II. Avluda bulunan ve sarayın en eski kısımlarından biri olan Demir Kapı'dan⁵ (Şek.3'deki 23 numaralı mekan) ulaşılan Taşlık'ta yer almaktadır (Fot.2). Taşlık'ta, Altın Çeşme (Şek.3'deki 10a numaralı mekan) ile birlikte Gözyaşı Çeşmesi'nin (Şek.3'deki 10b numaralı mekan) de bulunması, buranın "Çeşmeli Avlu" olarak da anılmasına neden olmuştur. Bu avlu Divanhane (Şek.2'deki 12 numaralı mekan), Havuzlu Oda (Şek.3'deki 9 numaralı mekan) ve Mescide (Şek.3'deki 11 numaralı mekan) ulaşımın sağlandığı ortak bir mekandır.



Şek. 3: Altın Çeşme'nin konumu. (Eldem, 1986, 126-127.)

Taşlığın güneydoğusunda bulunan çeşmenin Altın Çeşme olarak adlandırılması üzerindeki bezemelerin büyük bir kısmının altın yaldızlı olmasından kaynaklanmaktadır (Fot.2). Yapı, kitabesine göre 1733 yılında Kaplan Giray Han tarafından yaptırılmıştır⁶. Kesme taşlarla inşa edilmiş dikdörtgen hazneli yapının üzeri düz bir çatıyla örtülmüştür. Deponun taşlığa bakan geniş ön yüzeyine ise mermer bir çeşme gömülmüştür (Fot.3).



Fot. 2: Altın Çeşme'nin konumu.

Dikey dikdörtgen şekilli, ayna ve üst pano olmak üzere iki bölümden oluşan mermer çeşme, süslemelerinde Klasik Osmanlı ve Barok kökenli motiflerin bir arada kullanılmış olmasıyla yoğun bir bezeme programına sahiptir (Şek.4).

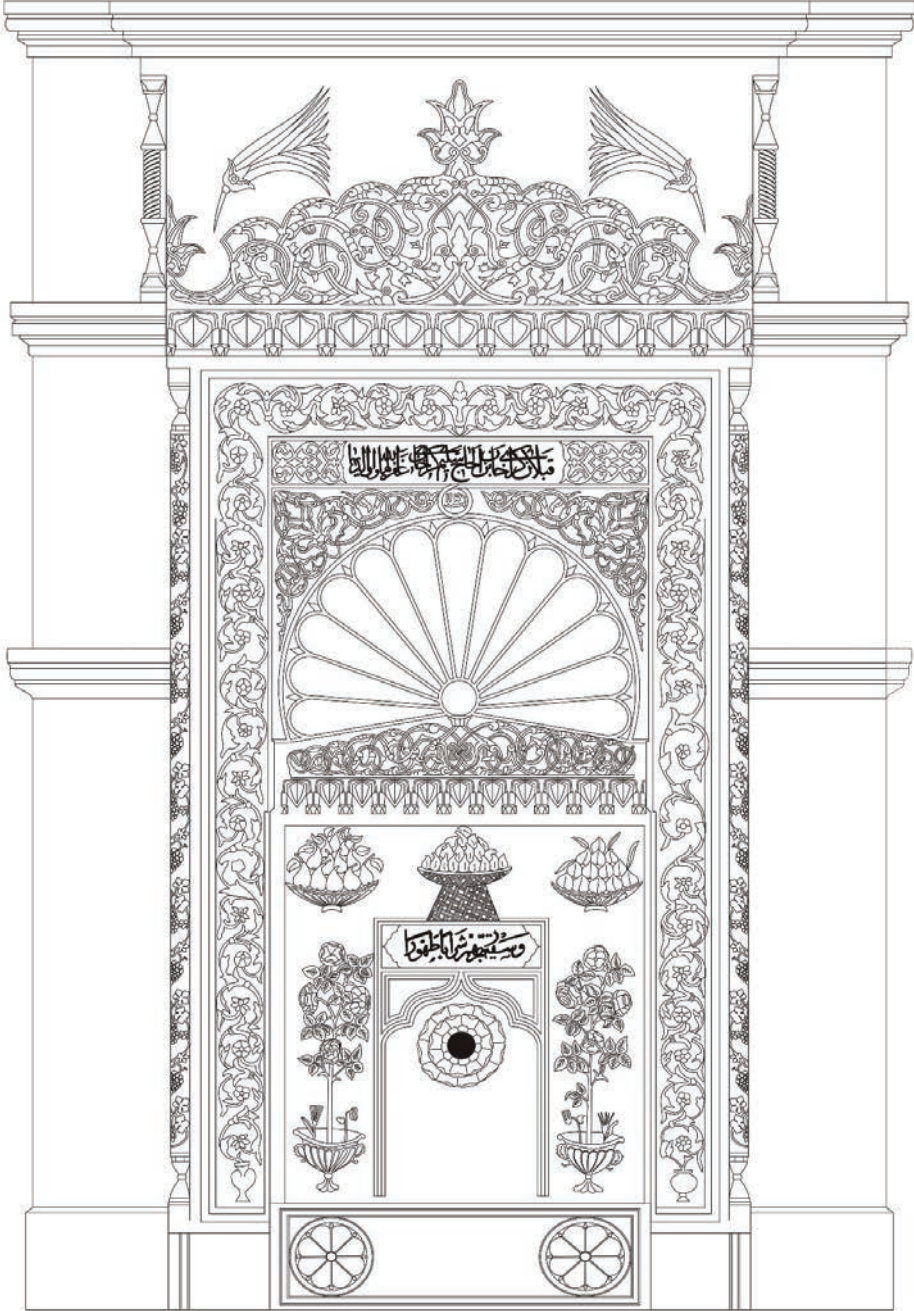
Yakbosan, 1964, 142-145; Kravets-Lopusinska, 1985, 313-320; Kaçal-Ferrari, 2005, 60-99.

5 Demir Kapı hakkında tarihsel bilgi için bkz., Barthold, 1961, 226; Yakbosan, 1964, 143; Dombrovskogo, 1977,32; Haiworonski, 2004, 30-32.

6 Haiworonski, 2004, 39.



Fot. 3: Hansaray, Altın Çeşme. Genel görünüş.



Şek. 4: Hansaray, Altın Çeşme. Genel görünüşün çizimi.

Yatay dikdörtgen üst pano iki yandan kum saati şeklinde kaidesi ve başlığı olan burmalı sütuncelerle sınırlandırılmıştır. Klasik motiflerin hakim olduğu panoda bir sıra mukarnas dizisinin üzeri palmet, rûmî ve kıvrık dallarla oluşturulmuş kompozisyonla hareketlendirilmiştir (Şek.5). Geçme düzenindeki kompozisyon yanlarda birer yarım palmetle başlamış, dilimli kemer oluşturduktan sonra üst kısmı tam bir palmetle taçlandırılmıştır. Bu kompozisyonun üstünde ise iki yanda, ayna simetrisiyle stilize birer lâle motifi yerleştirildiği görülmektedir. 1940'lı yıllara ait bir fotoğrafta panonun üst kısmında püsküllü perde motifi bulunduğu dikkati çekmektedir⁷. Perde motifi günümüze ulaşamamıştır.

Çeşmenin aynası üst panoda olduğu gibi iki yandan kum saati şeklinde kaide ve başlığı bulunan birer sütünce ile sınırlandırılmıştır. Bu aynanın süslenmesinde ise Barok motiflerin yoğunluğu dikkati çekmektedir. Sütuncelerin üzeri kabartma olarak yapılmış asma yaprakları ve üzüm salkımlarından oluşan bir süsleme ile hareketlendirilen ayna üç yönden bir sıra bordürle kuşatılmıştır. Simetrik olarak yapılmış bordür, iki yandan birer vazo içinden çıkan "S" kıvrımlı bir dalın stilize yapraklar ve çiçek motifleriyle hareketlendirilip, ortada bir yaprakla birleştirilmesi şeklindedir. Yaprak ve çiçeklere ait detaylar kazınarak belirginleştirilmiştir.

Çeşmenin fazla derin olmayan nişinin kavsarası, güneşi anımsatan radyal dilimli bir kompozisyonla kaplanmıştır. Aslında bu kompozisyon, Avrupa'nın Barok ve Rokoko üslûplarında yeniden canlanan Antik istiridye kabuğu motifinden kaynaklanmaktadır. Kavsara kemeri, köşelikleri de içine alacak şekilde ince bir şeritle kuşatılmıştır. Şerit ortada düğüm yapmış ve içine *Sene 1146* (M. 1733-1734) tarihi yazılmıştır. Kavsaranın altında kalan bölüm (Şek.6), kavsara köşelikleri (Şek.7) ve kavsara üzerinde yer alan kitabe kartuşunun yanları kabartma teknikli, geçmeli kıvrık dal ve rûmî motiflerinden oluşan bitkisel bir kompozisyonla süslenmiştir. Motiflerin yüzeyi oluklu oyma tekniğiyle işlenmiştir. Ayna ile kavsara arasında kalan bölüme bir sıra yatay mukarnas dizisi yerleştirilmiştir. Çeşmenin inşa kitabesi çiçek şekilli kavsaranın üst kısmındaki yatay dikdörtgen şekilli bölümde yer almaktadır.

Kitabenin transkripsiyonu şöyledir: *Kaflan Girây Hân bin el-hâc Selîm Girây Hân gafer Allâhu lehümâ ve 'l-vâlideyhimâ*⁸

Değişik süsleme programıyla ön plana çıkan aynanın ortasında bir rozet, bu rozetin içinde aslan başlı bir lüle, rozetin üzerinde silmeyle oluşturulmuş dilimli bir kaş kemer ve kaş kemerin üzerinde bir kartuş içerisine yazılmış su ile ilgili bir ayet⁹ kitabesi yer almaktadır (Fot.4).

Kitabenin transkripsiyonu şöyledir: *Ve sekâhum rabbuhum şarâben tahûrâ*

7 Fotoğraf için bk. Dlužnevskaya, vd., 2006, 174.

8 Çeşme kitabesinin okunması sırasında yardımını gördüğümüz Sayın Prof. Dr. Sedat Bayrakal'a teşekkür ederiz.

9 Kur'an-ı Kerim, El-İnsan suresi, 21. ayet.



Şek. 5: Tepeliğin çizimi.



Şek. 6: Çeşme nişini örten kavsaranın altında yer alan süslemenin çizimi.



Şek. 7:
Kemer köşeliğinin
çizimi.

Kemerin yan taraflarında, altta kantharos benzeri bir kap içerisine çiçekler üst tarafına ise üç adet tabak içerisinde meyve motifleri işlenmiştir (Fot.4, Şek.8). Kantharos dışı çekik dilimli bir ağıza, kaideye doğru daralan dilimli bir gövdeye ve dilimli konik kaideye sahiptir. Bu kabın içinden bir gül bitkisi ile farklı iki lüle çıkmaktadır. Gül bitkisinde değişik açılarıyla açmış vaziyette dört gül vardır. Bunlardan en alttaki geriye dönük, iki yandakiler profilden, en üstteki ise öne dönük betimlenmiştir.

Fot. 4:
Ayna taşının
ayrıntısı.

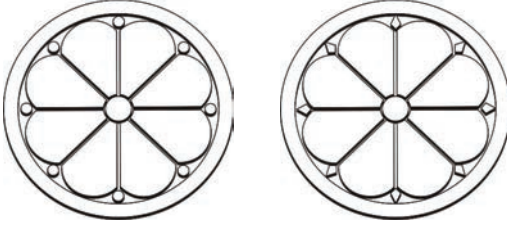


Üst kısımda üç adet meyve tabağı vardır. Bunlardan iki yandaki tabak dilimli ağız kenarlı, dilimli yayvan gövdeli ve kısa kaideli bir forma sahipken; ortadaki sepet örgü bezemeli olan tazzo biçimli kap yayvan gövdeli ve yüksek ayaklıdır. Bu tabaklar içinde yer alan meyveler soldan sağa doğru sırasıyla armut, incir ve şeftalidir. Meyvelerin ve yapraklarının detayları kazıma olarak verilmiştir.

Çeşmenin önüne, dışa taşıntı yapan dikdörtgen kesitli bir tekne yerleştirilmiştir. Silmelerle dikdörtgen bir çerçeve oluşturulmuş teknenin iki kenarına birer gülbezek işlenmiştir (Şek.9-10). Sekiz taç yaprağına sahip birer çiçek motifi şeklindeki gülbezeklerden soldakinde yaprakların birleşme yerleri daire şekilli, sağdaki ise ok ucu şekilli kabartmalarla hareketlendirilmiştir.



Şek. 8: Ayna taşındaki süslemenin çizimi.



Şek. 9-10:
Teknede yer alan
gülbezekler.

Değerlendirme ve Sonuç

Kırım Hanlığı'nın başkenti Bahçesaray Türk-İslam sanatına ait etkilerin kuzeyde ulaştığı son noktalardan biri olarak oldukça önemli bir yerdir. Hanlığın sarayı olan Hansaray ise mimari kuruluşu bakımından Topkapı Sarayı'nın küçük bir benzeridir. Kırım hanlarının İstanbul'da yetişmeleri, Hansaray'ın inşasında İstanbul'dan getirilen mimar ve sanatçıların çalıştırılması¹⁰, şüphesiz burada da İstanbul'dakinden pek farklı olmayan bir sarayın inşasını gerektirmiştir. Bu etkiyi saraydaki pek çok farklı yapıdan ve bu yapıları süsleyen motiflerden okumak mümkündür. Hansaray Altın Çeşme, temel tasarımı, cephe düzeni ve süslemeleriyle Osmanlı çeşme mimarisinin Lâle Dönemi üslubu özelliklerini taşıyan bir örnek olarak saraydaki yerini almıştır.

Suya ve estetik tasarımlı su yapılarına verilen önemin arttığı Lâle Dönemi (1703-1730) geleneksel Osmanlı üslubundan batı üsluplarına geçiş dönemidir. Dönem 1730 yılındaki Patrona Halil İsyanı ile kapanmış olsa da, çeşme mimarisine olan etkileri 18. yüzyıl sonlarına dek devam etmiştir. Bu dönem çeşmeleri malzeme kullanımından tasarıma kadar pek çok ortak özelliğe sahiptir.¹¹ Bu özellikler başta İstanbul olmak üzere Kırım gibi uzak coğrafyadaki yapılarda da yoğun bir şekilde hissedilmektedir.

Altın Çeşme tasarımı açısından depolu ve tek yüzlü bir çeşmedir. Çeşmenin inşasında kesme taş kullanılmış olup, ön cepheye yerleştirilen çeşme bölümü mermerdir. Banisi ise Kırım hanı Kaplan Giray Han'dır. Lâle Dönemi üslubundaki çeşmelerin büyük çoğunluğunun *depolu* inşa edildiği ve mermer malzemeli olduğu görülmektedir. *Mermer malzeme* kullanımının bu dönem diğer dönemlere göre artış gösterdiği, bu malzemeyle inşa edilen çeşmelerin banilerinin çoğunlukla sultan ya da paşa olduğu bilinmektedir.¹²

Altın Çeşme'nin cephesindeki en belirgin unsurlarından biri, fazla derin olmayan nişini örten istiridye kabuğu şeklindeki *kavsarası*dır. Batılılaşma Dönemi'yle kullanımı sıkça görülen istiridye kabuğu şeklindeki kavsaralar başta İstanbul olmak üzere Anadolu'daki pek çok çeşmede uygulanmıştır. Merkezindeki küçük bir rozetten dışa doğru genişleyen ışınal düzendeki dilimlerle oluşturulan bu kavsaraların güneş

10 Kuyulu Ersoy, 2002, 397.

11 Özdeniz, 1995, 60.

12 Koçyiğit, 2014, 312.

huzmelerini çağrıştırmaları bunların bazı araştırmacılar tarafından güneş olarak da adlandırılmasına neden olmuştur.¹³ Yaşamın devam ettirilmesi için gerekli iki temel unsurun su ve güneş olduğu göz önünde bulundurulursa, çeşmenin aynası bir bütün olarak değerlendirildiğinde, gül, lüle gibi bitkiler ile incir, armut gibi çeşitli meyvelerin büyümesi için gerekli olan güneşin kavsaraya işlendiği, suyun ise ana işlevi bu olan yapıdan akıtıldığı düşünülebilir. Bu kavсарanın benzerleri başta İstanbul olmak üzere, İzmir gibi çeşitli kentlerdeki anıtsal yapılar ile konutlar bünyesindeki çeşmelerde görülmektedir. İstanbul Tersane Emimi Hacı Ahmet Ağa Çeşmesi (1721)¹⁴, Kaptan Hacı Hüseyin Paşa Çeşmesi (1732)¹⁵, Azapkapı Saliha Sultan Çeşmesi'nin (1732) küçük boyutlu çeşmeleri¹⁶, İzmir Odunkapı Cami Çeşmesi (1738-9)¹⁷ ve Tuzcu Mahallesi, Sarmaşıklı Ev Çeşmesi (18. yüzyıl)¹⁸ bu kavсарaya sahip örnekler arasında sayılabilir. Rozet çiçek şeklindeki bu kompozisyonun kullanımı bu dönem moda olmuş, sadece çeşmelerde değil, İzmir Ali Ağa Camisi Haziresi'nde olduğu gibi mezar taşlarında¹⁹ (Fot.5) ve lüle²⁰ (Fot.6) gibi farklı eserler üzerinde de kendine yer bulmuştur.



Fot. 5: İzmir Ali Ağa Camisi haziresinden mezar taşı örneği (Daş, 2008, 22.)



Fot. 6: Pipo örneği (Uçar, 2019a, 131).

Yoğun bir süsleme programına sahip Altın Çeşme'de klasik motifler ile Barok motifler harmanlanmıştır. Klasik motiflerde palmet, rûmî ve kıvrık dalların farklı kompozisyonla kullanımları ile mukarnas dizisi kullanımı dikkati çekmektedir. Altın Çeşme'nin üst panosunu süsleyen geçme düzenindeki kıvrık dal ve palmetlerle süslü tepelik örneklerine özellikle Osmanlı'nın başkenti İstanbul'da pek çok çeşmede

13 Daş, 2012, 164.

14 Özdeniz, 1995, 146.

15 Barışta, 1991, 3.

16 Barışta, 1995, 75.

17 Gültekin, 2013, 36.

18 Uçar, A. 2016, 266.

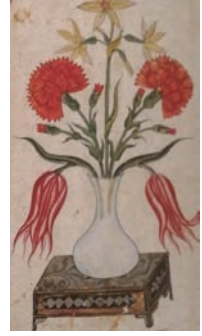
19 Daş, 2008, 22.

20 Uçar, H. 2019a, 131; Uçar, H., 2019b, 367.

rastlanılmaktadır. Tersane Emini Hacı Ahmet Ağa Çeşmesi (1721)²¹, III. Ahmet Han Kütüphane Çeşmesi (1719)²² ve Tuzcu Mahallesi, 773 Sokak, 2909 ada 3 parsel üzerindeki konutun çeşmesi (18. yüzyıl)²³ bu türde tepeliklere sahip örnekler arasındadır.



Fot. 7:
Vazo tasvirli
seramik (Atasoy-
Raby,1989, Kat.
No.321).



Fot. 8-9:
Vazo tasvirli cilt ve
minyatür örnekleri
(Atasoy, 2011, 160).

Altın Çeşme'nin aynası vazolu çiçeklerden oluşmuş natürmortlara yer verilmiştir. Antik dönem kökenli bir kap içinden çıkan gül bitkisinin çiçek ve yapraklarıyla betimlendiği bu natürmortlarda, gül çiçeği farklı açılardan verilmiştir. Lâle Dönemi'nin karakteristik kompozisyonlarından olan vazolu çiçeklerin Osmanlı'daki ilk örneği Bursa Yeşil Türbe mihrabında (1421) *görölmüş*,²⁴ 15. ve 16. yüzyılda çini, seramik (Fot.7), cilt (Fot.8), minyatür (Fot.9) gibi farklı sanat dallarında kullanılmış,²⁵ 17. ve 18. yüzyılda ise imparatorluğun tüm bölgelerine yayılmıştır.²⁶ *İbrahim Çeşme (1699)*²⁷ benzer tasvirli çeşmelerin Edirne örneği, Kaptan Hacı Hüseyin Paşa Çeşmesi (1732)²⁸, Topçubaşı İsmail Ağa Çeşmesi (1731)²⁹, Tophane Meydan Çeşmesi (1732)³⁰, III. Ahmet Çeşmesi (1728)³¹ Kemankuş Çeşmesi (1732)³² ve Niksar Halil Efendi Çeşmesi (1710)³³ İstanbul örnekleri arasındadır. Vazolu çiçeklerin benzer örneklerini ise Hansaray'ın haziresindeki mezar taşlarında (Fot.10), Harem köşkünün sofaya açılan kapısının ahşap sövesinde (Fot.11) bolca bulmak mümkündür.

21 Özdeniz,1995, 146.

22 Koçyiğit, 2014, 296.

23 Uçar, A. 2016, 269-270.

24 Akar, 1969, 268.

25 Uysal, 1988, 43.

26 Kuyulu, 2000, 25.

27 Karademir, 2019, 130.

28 Barışta, 1991, 3.

29 Barışta, 1991, 26.

30 Koçyiğit, 2019, 347.

31 Tali, 2009, 49-50.

32 Barışta, 1991, 53.

33 Atak, 2018, 86.



Fot. 10-11: Hansaray'dan vazolu çiçek örnekleri.

Tabak içindeki meyve tasvirleri Altın Çeşme'nin süslemesinde dikkati çeken diğer bir kompozisyonudur. Osmanlı süsleme sanatları içerisinde en erken örneği Edirne Muradiye Camisi'nin mescid mekanında görülen meyve tasvirleri, 16. yüzyıl yapılarında sıkça kullanılmış, Lâle Dönemi'yle birlikte özellikle çeşme cephelerine ve lahit tipi mezarların yüzeylerine aktarılmıştır.³⁴ Bereketzade Çeşmesi (1732)³⁵, Kaptan Hacı Hüseyin Paşa Çeşmesi (1732)³⁶, Topçubaşı İsmail Ağa Çeşmesi (1731)³⁷, Kemankeş Çeşmesi (1732)³⁸ meyve tabaklı natürmortlara sahip çeşme İstanbul örneklerindedir. Bu tür natürmortlar Hansaray haziresindeki mezar taşlarında (Fot.12) ve III. Ahmet Yemiş Odasını hatırlatan Hansaray Altın Oda'da sıkça (Fot.13) kullanılmıştır.



Fot. 12-13:
Hansaray'dan
meyveli natürmort
örnekleri.

Kırım tarih öncesinden itibaren birçok kültürün, daha çok da Türklerin yerleşim alanı olmuş ve yaklaşık 300 yıl boyunca Osmanlı himayesinde kalmış bir bölgedir. Osmanlılarla yaşanan siyasi birliktelik beraberinde kültürel etkileşimi de getirmiş ve bu kültürel etkileşimin sonucu olarak da bölgede Türk-İslam etkili pek çok yapı inşa edilmiştir. Hansaray Altın Çeşme, malzemesi, mimari kuruluşu ve süslemeleri açısından Osmanlı'nın Lâle Dönemi üsluplu çeşmeleriyle aynı özellikleri taşımaktadır. Söz konusu çeşme, Osmanlı'nın Kırım üzerinde sadece siyasi alanda değil, sanat alanında da etkili olduğunun bir göstergesi olarak gelecek kuşaklara aktarılması gereken önemli bir belgedir.

34 Cantay, 2008, 39-40.

35 Beyfidan, 2018, 229.

36 Barışta, 1991, 3.

37 Barışta, 1991, 26.

38 Barışta, 1991, 53.

KAYNAKÇA

- Akar, A. (1969). “Tezyini Sanatlarımızda Vazo Motifleri”, *Vakıflar Dergisi*, 8, Ankara, 267-272.
- Atak, E. (2018). “Osmanlı Mimarisinde Lâle Devri Üslûbu (Anadolu’daki Yansımalar)”, *Turkish Studies*,13/10,Spring 2018, 57-86.
- Atasoy, N. (2011). *Hasbahçe Osmanlı Kültüründe Bahçe ve Çiçek*, İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Atasoy, N. - Raby, J. (1989). *Iznik The Pottery of Ottoman Turkey*, London: Alexandra Press.
- Bala, M. (1997). “Kırım” (Tarih maddesi), *İslam Ansiklopedisi*, 6, Eskişehir, 756-762.
- Barıştta, H. Ö. (1989), *İstanbul Çeşmeleri Bereketzade Çeşmesi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Barıştta, H. Ö. (1991). *İstanbul Çeşmeleri Beyoğlu Cihetindeki Meyva Tabağı Motifleriyle Bezenmiş Tek Cepheli Anıt Çeşmeler Kaptan Hacı Hüseyin Paşa Çeşmesi-Topçubaşı İsmail Ağa Çeşmesi-Kemankeş Çeşmesi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Barıştta, H. Ö. (1995). *İstanbul Çeşmeleri Azapkapı Saliha Sultan Çeşmesi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Barthold, W. (1961). “Bahçesaray”, *İslam Ansiklopedisi*, 13.Cüz, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 225-227.
- Beyfidan, D. (2018). *19. Yüzyıl Beyoğlu Çeşmeleri*, Pamukkale Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Denizli.
- Cantay, G. (2008). “Türk Süsleme Sanatında Meyve”, *Turkish Studies*, 3/5, 32-64.
- Daş, E. (2008). “İzmir Mezar Taşlarında Hastalık ve Sağlık”, *Sanat Tarihi Dergisi*, XVII/2, 5-22.
- Daş, E. (2012). *İzmir’de Taş Çiçekler*, İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayını.
- Dlujnevskaya, G. V. – Kırımlı, H., Vasilyev, D. D. (2006). *Eski Fotoğraflarda Kırım*, Ankara
- Dombrovskogo, O. İ. (1977), *Kırma, Arhitekturnie Pamyatniki*, Simferopol.

- Eldem, S. H. (1986). *Türk Evi Osmanlı Dönemi*, 2, İstanbul: Türkiye Anıt Çevre Turizm Değerlerini Koruma Vakfı.
- Evliya Çelebi Seyahatnamesi (1970). *11. Cilt* (Türkçeleştiren: Zuhuri Danışman) İstanbul, 1970, s. 196-255.
- Gültekin, R. E. (2013). *İzmir Kemeraltı Bölgesi'ndeki Osmanlı Dönemi Çeşmeleri*, İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- Hablemitoğlu, N. (2002). *Kırım'da Türk Soykırımı*, İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayınları.
- Harworonski. O. (2004). *The House of Khans*, Kiev.
- Kançal-Ferrari, N. (2005). *Kırım'dan Kalan Miras Hansaray*, İstanbul: Klasik Yayınları.
- Karademir, M. (2019). *Edirne Çeşmeleri*, Konya: Palet Yayınları.
- Koçyiğit, F. (2014). "Lâle Devri Çeşmelerinin Karakteristik Özellikleri", *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 16, 291-326.
- Koçyiğit, F. (2019), "Osmanlı Mimarisinde Meydan Çeşmeleri", *Akdeniz Sanat*, 13, 339-354.
- Kravets, I. M. - Lopusinsky, E. I. (1985). *Pamyatniki Gradostroitelstva i Arkhitekturi Ukrainskoy SSR*, 2, Kiev, 262- 336.
- Kuyulu Ersoy, İ. (2002). "Kırım Bahçesaray Yerleşimindeki Hansaray Süslemelerinden Örnekler", *VI. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazı Sonuçları ve Sanat Tarihi Sempozyumu, (08-10 Nisan 2002), Bildiriler*, Kayseri, 397-404.
- Kuyulu, İ. (2000). "Anatolian Wall Paintings and Cultural Traditions", *EJOS (Electronical Journal of Oriental Studies)*, III, 1-27.
- Özcan, K. (2002). *Kırım Türklerinin Sürgünü ve Milli Mücadele Hareketi (1944-1990)*, İstanbul: Tarih ve Tabiat Vakfı Yay.
- Özdeniz, E. (1995). *İstanbul'daki Kaptan-ı Derya Çeşmeleri ve Sebilleri*, İstanbul: Deniz Kuvvetleri Komutanlığı Kültür Yayınları.
- Sertçelik, S. (1999). "Rus İmparatorluğu'nun Avrupa Yakasında Yaşayan Türklerin Demografik Dağılımı ve Çarlık Rusyası'nın Türklere Yönelik Politikaları", *Türkler*, XVIII, 385-399.

- Şahin, C. (2015). “Rus Yayılmacılığına Bir Örnek: 1944 Kırım Türklerinin Sürgünü”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8/39, 326-339.
- Tali, Ş. (2009). “İstanbul Su Mimarisinde Eminönü Sebillerinin Yeri ve Önemi”, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 5, 47-64.
- Uçar, A. (2009). *Kırım Bahçesaray'daki Türk-İslam Eserlerinde Süsleme*, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Uçar, A. (2016). “İzmir Konutlarında Çeşme”, *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 38, 251-274.
- Uçar, H. (2019a). “Archaeological Proof Of Enjoy At Tire Kutu Han: Clay Pipes”, *Mediterranean Archaeology and Archaeometry*, 19/2, 119-134.
- Uçar, H. (2019b).”A Group of Ottoman Pipes Discovered in the Mosaic Hall at Smyrna Agora, *Smyrna/İzmir Kazı ve Araştırmaları III*, İzmir: Ege Yayınları, 357-378.
- Uysal, A. O. (1988). “Bolvadin’de Bir Lâle Devri Eseri: Ağlönü Çeşmesi”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, XXXII (I-II), 33-55.
- Yakobsan, A. L. (1964). *Sredevekoviy Kırım, Oçerki İstorii i İstorii Materialnoy Kulturi*, Leningrad.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

Sanat Tarihi Dergisi

ISSN 1300-5707

Cilt: XXIX, Sayı: 2 Ekim 2020

Ege University, Faculty of Letters

Journal of Art History

e-ISSN 2636-8064

Volume: XXIX, Issue: 2 October 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

TR DİZİN
ULAKBİM

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

KÜLTÜREL MİRASIN GELECEĞİ İÇİN SÜRDÜRÜLEBİLİR BİR MÜZECİLİK ANLAYIŞI: EKOMÜZE



A SUSTAINABLE APPROACH TO MUSEOLOGY FOR THE FUTURE OF CULTURAL HERITAGE: ECOMUSEUM

Derya ELMALI ŞEN*

Evşen YETİM**

Elif ÖZTÜRK***

Öz

20. yüzyılın ikinci yarısı; küresel ölçekte sosyal, politik ve ekonomik açılardan pek çok gelişmeye sahne olmuş ve insanları etkilemiştir. Bu gelişmeler özellikle 1970'lerden sonra müzecilik anlayışını da etkileyerek, kültürel mirasın korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması bağlamında sürdürülebilirliği ön plana çıkarmıştır. Bir ülkenin kültürel mirasına sahip çıkması ve korunması esasında politik bir vizyondur fakat mimarlık çevrelerinin desteği ile nitelikli bir farkındalık uyandırılması ülkedeki mimarlık üretimlerini de kaliteli bir seviyeye taşıyacaktır. Dolayısıyla, kültürel mirasın korunması ve diğer kuşaklara aktarılması kültürel sürdürülebilirlik, kolektif bellek oluşumu açısından çok önemlidir. Çalışma, geleneksel yerleşimlerin doğal ve kültürel miraslarının korunması ve yaşatılmasında sürdürülebilir bir yöntem olarak öne çıkan ekomüze kavramını ele almaktadır. Bu amaçla ulusal ve uluslararası yazında ekomüze kavramı araştırılmış ve kuramsal çerçevesi belirlenmiştir. Ardından kaynak tarama yöntemiyle elde edilen 12 ekomüzeyle ait veriler, nitel veri analiziyle incelenmiş; kurucuları, işletmecileri, sergileme mekânları, nesnelere ve ziyaretçi sayıları bağlamında değerlendirilmiştir. Değerlendirmeler sonucunda, ekomüzelerin; gönüllü toplumsal aktivitelerin, yönetici kuruluşlar arasında işbirliğinin ve yerel kimliğin korunmasının sürdürülebilir toplumsal bir anlayışa dönüşmesi bağlamında yerel toplulukların düşünme yollarını ve yaşam tarzlarını yansıttığı görülmektedir. Elde edilen verilerle çalışmanın, ülkemizde bu potansiyele sahip olup da özellikle ekonomik nedenlerle terk edilen ya da kısıtlı kullanılan birçok yerleşimin ne şekilde hayata katılabileceği ve kültürel mirasının nasıl sürdürülebileceği konularında farklı bir perspektif sunacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: kültürel miras, yeni müzecilik, sürdürülebilirlik, geleneksel mimari, ekomüze

* Doç. Dr., Karadeniz Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Trabzon.
ORCID ID: 0000-0003-1931-8927 ♦ E-mail: d_elmali@ktu.edu.tr

** Arş. Gör., Recep Tayyip Erdoğan Üniv., Güzel Sanatlar-Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Rize. ♦ ORCID ID: 0000-0001-9778-4275 ♦ E-mail: evsen_yetim101@hotmail.com

*** Arş. Gör., Karadeniz Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Trabzon.
ORCID ID: 0000-0001-6643-7852 ♦ E-mail: elifozturk@ktu.edu.tr

Çalışmamıza, veri sağlayarak katkıda bulunan Alsace Ekomüzesi, Bergslagen Ekomüzesi, Kalyna County Ekomüzesi, Vanoi Ekomüzesi, Judicaria Ekomüzesi, Bois-du-Luc Ekomüzesi, Meymand Köyü Ekomüzesi ve Hüsamettindere Köyü Ekomüzesi yetkililerine teşekkür ederiz.

Abstract

The second half of the 20th century has witnessed many social, political, and economic developments on a global scale and affected people. These developments affected the understanding of museology especially after the 1970s and brought sustainability to the fore in the context of preserving and transferring cultural heritage to the next generations. Maintaining and protecting a country's cultural heritage is essentially a political vision, but with the support of the architectural community, arousing a qualified traditional and cultural awareness will bring the architectural productions to a high level in the country. Therefore, the conservation of cultural heritage and transferring it to other generations is very important in terms of cultural sustainability, collective memory formation. The study deals with the "ecomuseum" concept, which stands out as a sustainable method for the preservation and survival of the natural and cultural heritage of traditional settlements. For this purpose, the ecomuseum concept has been researched in literature and its theoretical framework has been determined. Then, a total of 12 ecomuseums operating in different countries of the world were selected by the survey method. When determining the examples, firstly, ecomuseums, which attract attention with their traditional architectural texture, host a remarkable heritage in this sense and are active today, were preferred. The samples were analyzed with qualitative data analysis and evaluated in the context of founders, operators, exhibition spaces, exhibition objects, and the number of visitors. Besides, the strengths, weaknesses, opportunities, and threats of the ecomuseums, in general, were revealed through SWOT analysis. It has been determined that more than 600 ecomuseums are active around the world today. Although the ecomuseums have the same principles and goals, it has been observed that they differ from each other in the context of their establishment, operation methods, and the heritage resources they exhibit. These differences between ecomuseums should not be perceived as polyphony, but as the richness of different experiences, by this means they can guide new initiatives. However, in some ecomuseums, it is seen that the local people tend to obtain financial benefits before preserving their heritage due to the lack of sufficient knowledge of what the ecomuseum means. This situation is dangerous for the future of the ecomuseums. For this reason, the lack of awareness of the public –both local people and tourists- was considered as the weakest aspect of organizing the ecomuseum. In ecomuseum initiatives, this problem should be resolved immediately. It is essential in terms of eliminating many weaknesses and threats such as damage or harm caused by lack of knowledge, inability to own, unconscious consumption, and adjustment problems. Although the local people do not take an active role in the initial stage in most cases, they get involved in the process and adopt it as the level of their awareness increases. The well-preserved heritage is a powerful resource not only for tourists but also for local communities to appreciate their heritage and for the transmission of traditional practices and intergenerational knowledge. This is a situation adopted by the ecomuseum because the main target group of an ecomuseum is its local people and its main purpose is to support and empower a community to develop and manage its cultural heritage. As a result, an ecomuseum is a flexible tool where local people can manage their cultural heritage, first by preserving their traditions and resources, and then by obtaining financial benefits through attracting everyone to their lands to see, learn and experience. In this context, it is thought that the study will present a different perspective on how settlements that have this potential in our country, especially those that have been abandoned or used limitedly for economic reasons can participate in life and how their cultural heritage can be sustained.

Keywords: *cultural heritage, new museology, sustainability, traditional architecture, ecomuseum*

Giriş

Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlüğü'nde müze; “sanat ve bilim eserlerinin veya sanat ve bilime yarayan nesnelere saklandığı, halka gösterilmek için sergilendiği yer veya yapı” olarak tanımlanmaktadır.¹ Görüldüğü üzere bu tanımda sanat ve bilim odaklı bir sergileme eylemi ile eşleştirilen müze bir kültür yapısıdır ve varlık nedeni sahip olduğu koleksiyondur. Ancak günümüzde müzeleri artık sadece bir koleksiyona indirgemek doğru değildir. Müzelerin amacı, insanların doğal, kültürel, sanatsal ve bilimsel değerlerini halka ve gelecek nesillere aktarmak üzere toplamak, bilimsel yöntemlerle değerlendirerek bilginin gelişmesi ve yaygınlaşmasını sağlamak ve böylece toplumun gelişimine katkı sunmaktır.²

Müzeler, 18. yüzyıldan itibaren belli bir kesime hitap eden koleksiyonların kamuya sunulmasıyla kurumsallaşmaya başlamış, 19. ve 20. yüzyıl boyunca da, giderek hızlanan ve radikalleşen bir değişim ve gelişim sürecine girmişlerdir. Zira 20. yüzyılın son onlu yılları; küresel ölçekte sosyal, politik ve ekonomik açılardan pek çok gelişmeye sahne olmuş ve insanları etkilemiştir. Bu dönem; sosyo-politik alanda dünyanın farklı noktalarında yeni ulusların kimlik inşa etme çabalarının öne çıktığı; bilim ve teknoloji alanında insanların maddi ve manevi yaşamlarını etkileyen görülmemiş gelişmelerin yaşandığı ve insanların ekoloji ve çevre konularındaki kaygılarının doruğa ulaştığı bir süreç olmuştur.

Dünyadaki bu gelişmeler her toplumsal faaliyette olduğu gibi müzecilik alanında da etkili olmuş ve yeni vizyonlar geliştirilmiştir. Müzeler nesne merkezli bir anlayıştan insan merkezli bir vizyona yönelerek, eğitimi en önemli işlevlerinden biri olarak benimsemiş ve 21. yüzyıla girerken işlevlerini koruma-araştırma-iletişim olmak üzere üç temel alanda tanımlamışlardır.³ Nitekim Uluslararası Müzeler Konseyi ICOM'un tanımında müze; “insan ve yaşadığı çevrenin somut ve somut olmayan mirasını inceleme, eğitim ve zevk alma amacıyla toplayan, koruyan, araştıran, ileten ve sergileyen, toplumun ve gelişiminin hizmetinde, halka açık, kar amacı gütmeyen, sürekliliği olan bir kurum” olarak ifade edilmektedir.⁴ Bu tanım, somut nesnelere yönelik toplama ve saklama şeklinde zihinlerde yerleşmiş olan müze algısını sarsmakta ve müzenin süregelen tanımına yeni bir bakış açısı kazandırmaktadır. Bu perspektife göre müze toplar, koruma altına alır ancak depo değildir; müze belgeler, arşivler ancak bir kütüphane değildir; müze araştıran, inceler ancak bir laboratuvar değildir; müze eğitir, öğretir ancak bir okul değildir. Müze tüm bu işlevleri bir çatı altında toplayan, kompleks bir kültür merkezidir.⁵

Müze, bir kültür merkezi olmanın yanı sıra ekonomik bir kurumdur. Zira kültür ve sanatla ilgili faaliyetler, günümüzde sıklıkla ekonomik kalkınma konusu ile birlikte ele alınmaktadır. Akademik çevreler, kültürel ve ekonomik kalkınma arasında

1 Türk Dil Kurumu (TDK), 2019.

2 Öztekin, 2014, 3.

3 Öztekin, 2014,19.

4 International Council of Museums (ICOM), 2019.

5 Okan, 2015, 196.

anamlı bir ilişki olduğunu savunmaktadırlar.⁶ Kültürel miras, önceki kuşaklar tarafından oluşturulmuş ve evrensel değerlere sahip olduğu düşünülen sanatsal ve yaratıcı faaliyetlerin tümünü kapsar. İspanya, İngiltere, Almanya, Fransa başta olmak üzere pek çok ülkenin, gayrimenkul odaklı kalkınma projeleri yerine; eşitlik, sürdürülebilirlik, erişim, toplumsal bütünleşme ve sosyal faydaya imkan tanıyan kültürel odaklı kentsel gelişim projelerine öncelik verdiği bilinmektedir.⁷ Bu ülkelerde işsizliğin artmasıyla kullanım dışı kalan bölgelere kültürel yatırımlar yapılarak, atıl bölgeler dönüştürülmeye ve canlandırılmaya çalışılmaktadır.

Ekoloji ve çevre konusundaki kaygılar, sürdürülebilirlik kavramının da ortaya çıkmasına neden olmuştur. Son yıllarda her disiplinde gündem oluşturan sürdürülebilirlik; kavram olarak ilk kez Dünya Çevre ve Kalkınma Komisyonu'nun 1987'de yayınladığı Brundtland Raporu'nda yer almış ve Ortak Geleceğimiz başlıklı raporda "gelecek nesillerin kendi ihtiyaçlarını karşılayabilmelerini tehlikeye atmaksızın bugünün ihtiyaçlarını karşılayabilen kalkınma modeli" olarak tanımlanmıştır.⁸ Sürdürülebilir kalkınmanın ekonomik, çevresel ve sosyo-kültürel olmak üzere üç temel boyutu vardır. Ekonomik sürdürülebilirlik ekonomik sermayenin istikrarını, çevresel sürdürülebilirlik insan gereksinimlerini karşılayan doğal kaynakların korunmasını, sosyo-kültürel sürdürülebilirlik ise katılım ve güçlü bir sivil toplumun yanı sıra kültürel kaynakların/ mirasın korunmasını içermektedir.

Miras, genel anlamda, insanoğlunun geçmişten aldığı, günümüzde değer vererek kullandığı ve geleceğe aktardığı şeydir. Miras sıklıkla ziyaretçileri buldukları noktalara çeken kültürel bir varlık olmanın yanı sıra korunması ve yönetilmesi gereken bir kaynaktır. Miras tüketicileri arasında en yaygın olanlar turistler, bölge sakinleri, topluluklar ve hükümetlerdir. Miras ve turizm yakın ilişkilidir. Turizm, sürdürülebilir miras yönetimi için birçok zorluğu ortaya çıkarmakla birlikte, gelecek neslin mirasına değer vermesini ve özel yerleşimlerin sıradan ve yerel miras olarak adlandırılabilir ve belki de zamanla yok olabilecek mirasına koruma, araştırma ve belgelendirme amacıyla sahip çıkılmasını sağlayacaktır.⁹ Şüphesiz bu düşünce, sürdürülebilir kalkınma ilkelerine dayanan ve "ev sahibi ve turistlerin ihtiyaçlarını, mevcut kaynakları koruyarak ve gelecekteki değerlerini artırarak karşılayan turizm gelişmesi"¹⁰ olarak tanımlanan sürdürülebilir turizm ve ekoturizm çerçevesinde gerçekleştirilebilir. Sürdürülebilir turizm yaklaşımlarından biri olan ekoturizm, "çevreyi koruyan, yerel halkın refahını sağlayan ve ziyaretçiler açısından eğitsel olarak yorumlanabilen, doğal alanlara yönelik sorumlu seyahat" şeklinde tanımlanmaktadır.¹¹

6 Chiswick, 1983'ten aktaran Okan, 2015, 190.

7 Okan, 2015, 190.

8 Brundtland Raporu, 1987.

9 Timothy, 2014, 30.

10 Leung vd., 2008, 21.

11 Bahtiyar Karadeniz vd., 2018, 324; Arslan, 2005, 31.

Kitle turizmine alternatif olarak gelişen ekoturizm; korumacı ve eğitsel sorumluluğu ile ziyaretçi ve yerel halkın çıkarlarını gözeten, doğal ve kültürel miras temalı turizm faaliyetlerini kapsar ve bu amaçla yapılan gezme, görme, öğrenme ve belgelemeye dayalı birçok turizm faaliyeti ekoturizm olarak değerlendirilebilir.¹² Bu bağlamda ekoturizm, ülkemizde çoğunlukla yayla turizmi ile eşleştirilse de daha başka birçok sosyal ve kültürel faaliyeti içeren bir kavramdır ve bu faaliyetlerden biri de ekomüzelerdir.

Bu çerçevede ele alınan çalışma, geleneksel yerleşimlerin doğal ve kültürel miraslarının korunması ve yaşatılmasında sürdürülebilir bir yöntem olarak öne çıkan “ekomüze” kavramının irdelenmesini konu edinmektedir. Bu amaçla uluslararası yazında 1970, ulusal yazında ise 2010’lu yıllardan itibaren var olan ekomüze kavramı araştırılmış ve kuramsal çerçevesi ortaya konmuştur. Ardından ulusal ve uluslararası ölçekte kaynak tarama yöntemi ile dünyanın farklı ülkelerinde faaliyet gösteren toplam 12 ekomüze örneği belirlenmiştir. Örnekler belirlenirken öncelikle, geleneksel mimari dokusu ile dikkat çeken, bu anlamda güçlü bir mirasa ev sahipliği yapan ve günümüzde aktif olan ekomüzeler tercih edilmiştir. Ayrıca bu çalışmanın, bundan sonraki girişimlere rehber olabilmesi bakımından ekomüzenin nasıl kurulduğu, kimler tarafından işletildiği, ne tür faaliyetler içerdiği ve ne kadar talep gördüğü gibi detaylı bilgilerine erişim de örnek seçiminde belirleyici olmuştur. Örnekler, nitel veri analizi ile incelenmiş; kurucuları, işletmecileri, sergileme mekânları (kapsadığı alan), sergileme nesnelere (sahip olduğu miras) ve ziyaretçi sayıları bağlamında değerlendirilmiştir. Ayrıca SWOT analizi yapılarak ekomüzelerin genel anlamda güçlü ve zayıf yönleri ile fırsat ve tehditleri ortaya konmuştur. Yapılan değerlendirmelerle çalışmanın, ülkemizde bu potansiyele sahip olup da özellikle ekonomik nedenlerle terk edilen ya da kısıtlı kullanılan birçok yerleşmenin ne şekilde hayata katılabileceği ve kültürel mirasının nasıl sürdürülebileceği konularında farklı bir perspektif sunacağı düşünülmektedir.

Ekomüze: Kuramsal Çerçeve

Ekomüze, kökeni 1960’lara dayanmakla birlikte 1970’lerden itibaren kullanımda olan bir kavramdır. 1960’lar küresel ölçekte toplumsal huzursuzluklara, siyasi hareketliliklere sahne olmuş; postmodernlik, insan hakları ve çevrecilik düşüncelerinin filizlendiği bir dönemdir. Toplumsal, siyasi ve entelektüel ortamdaki bu hareketlilik doğal olarak kültürel organlara da yansımıştır. Müzecilik açısından köklü bir değişime neden olan bu yansıma, o yıllarda klasik müzenin amaç ve kavramlarının sorgulanmasına ve yeniden değerlendirilmesine yol açmıştır. Geleneksel müzelerin, mevcut özellikleri ile izleyici ve ziyaretçilerin sosyal ve kültürel yöndeki ihtiyaç ve beklentilerini yeterli düzeyde karşılayamadıkları düşüncesi, Yeni Müzecilik adıyla anılan bir hareketin gelişmesine zemin hazırlamıştır.¹³

12 Bahtiyar Karadeniz vd., 2018, 325.

13 Fuller, 1992, 329; Davis, 2011.

Ekomüze kavram olarak ilk kez 1971’de Fransa’da ICOM eski Genel Sekreteri Hugues de Varine ve müze uzmanı Henri Rivière tarafından ortaya atılmış ve Fransız Çevre Bakanı tarafından bir ICOM konferansında kullanılmıştır.¹⁴ 1972’de Şili’de UNESCO ve ICOM temsilcilerinin de yer aldığı ve müze uzmanlarının bir araya geldiği; müzenin anlamını ve rolünü yeniden düşünmeye odaklanan bir toplantı düzenlenmiştir. Bu toplantıda müzenin ekonomik kalkınmada özellikle yoksullukla mücadele eden toplumlarda nasıl bir rol üstleneceği, sosyal bir amaçla nasıl ilişkilendirilebileceği ve yoksul kentler ya da yalıtılmış kırsal toplulukların gelişimine nasıl katkı vereceği tartışılmıştır. Bu toplantıda insanla birlikte insan için gelişen, toplum odaklı bir müzecilik fikri ile ekomüzenin kuramsal temelleri atılmıştır.¹⁵ Ardından 1984 yılında Kanada Quebec’de 15 ülkeden müze uzmanlarının katılımı ile düzenlenen 1. Uluslararası Ekomüze / Yeni Müzecilik Çalıştayı sonucunda Quebec Bildirgesi yayınlanmıştır. 1985’te Portekiz Lizbon’da 2. Yeni Müzecilik Çalıştayı’nda ICOM’a bağlı bir çalışma örgütü olan MINOM (International Movement for a New Museology) kurulmuştur.¹⁶ Bu ve takip eden faaliyetlerle birlikte değişen siyasi, ekonomik ve sosyal paradigmaların da etkisiyle; yerellik, yerel kimlikler, kültürler, gelenekler, çevre ve toplum odaklı, sürdürülebilir bir müze fikri ekomüze ile idealize edilmiştir.¹⁷

Ekomüze kelimesi eko ve müze sözcüklerinden oluşan özel bir terimdir. “Eko” ekolojinin kısaltılmışı olup, canlıların birbirleriyle ve çevreleriyle kurdukları ilişkilerden yola çıkarak doğal çevreyi ifade ederken “müze”; sanat ve bilim eserlerinin ya da sanat ve bilime yarayan nesnelerin saklandığı, halka gösterilmek için sergilendiği yer ve yapı olarak tanımlanmaktadır.¹⁸ Ekomüze ise adından da anlaşılacağı üzere bir müze türüdür ancak biçim ve içerik olarak geleneksel müzeden ayrışır.

Geleneksel müze, koleksiyon, bina ve izleyici bileşenlerinden oluşan bir kurum iken; ekomüze miras, belirli bir alan ve halk bileşenlerinden oluşur.¹⁹ Rivard, ekomüzeyi geleneksel müze ile karşılaştırarak aşağıdaki gibi formüle etmiştir²⁰ (Şekil 1).

Geleneksel Müze = Bina + Koleksiyonlar + Uzmanlar + Ziyaretçiler
Ekomüze = Bölge + Miras + Bellek + Yerel halk

Şekil 1: Rivard’ın geleneksel müze ile ekomüze formülü.

14 Maggi ve Falletti, 2000, 3.

15 Boonyakiet, 2011, 2.

16 International Movement for a New Museology (MINOM), 2020.

17 Doğan, 2011, 169.

18 TDK, 2019.

19 de Varine, 1985, 185.

20 Rivard, 1988’den aktaran Davis, 2010.

Ekomüze; gerek sergileme nesnesi, gerekse sergileme mekânı ve işleyişi açısından geleneksel müzeden farklılaşır. Geleneksel müzelerin aksine ekomüze de yer verilen miras kaynakları sadece somut ürünler değildir. Somut mirasın yanı sıra bir ekomüze, yerel toplulukların sözlü gelenekleri ile dil, folklor, gelenek, şenlik gibi somut olmayan diğer kültürel anlatımlarını da kapsar. Dolayısıyla somut ve somut olmayan miras kavramı, bir ekomüzenin kapsamını belirtmektedir. Bir ekomüzenin kapsamını tanımlamak üzere sıklıkla kullanılan diğer bir anahtar kelime de yerel halkın kolektif belleğidir. Kolektif bellek düşüncesi, ilgili toplumun bireyleri tarafından paylaşılan ortak bir geçmişi öncelikli tutar.

Rivard, ekomüzelerin temel mirasının halkın kolektif belleği olduğunu savunur. Kolektif bellek sadece birkaç bağımsız araştırmacı ya da bilim insanı tarafından değil; aralarında daha etkin olanların önderliğinde bizzat yöre sakinleri tarafından araştırılır.²¹

Rivière ise ekomüzeyi; yerel halkın, yaşadığı alanın kökenine ve daha önce yaşayanlara ilişkin geçmişin izlerini taşıyan, kendini görebileceği ve keşfedebileceği bir ayna olarak tanımlar. Bu öyle bir aynadır ki yerel nüfusa dair her şeyi en iyi şekilde yansıtarak gelen ziyaretçilerin halkın üretimine, gelenek ve kimliğine saygı duymasını sağlar.²²

Rivard ayrıca ekomüzeyi, geleneksel ekoloji müzesi (doğal tarih müzesi) ve ekolojik müze (saha merkezleri, doğal parklar ve doğa rezervleri) gibi diğer müzelerden de ayırır. Ona göre ekomüze, özellikle insan ve doğal çevre arasındaki etkileşime yönelmesi; çevreyi yaratma ve geliştirme sürecine toplumu da dahil etmesi ve bu yolla geleneksel habitat ve ekosistemlerin korunumunu desteklemesi nedenleriyle diğerlerinden farklılaşır.²³

Ekomüze, kimlikli kaynakları kendi orijinal bağlamları içinde ve kültürel geleneklerin gerçek sahiplerinin ellerinde korur. Ekomüze anlayışında doğal ve kültürel mirası bağlamından koparmak yoktur. Bunun yerine, insan ve çevresi arasındaki etkileşimin bir parçası olarak yer alan oluşumunun gerçekleştiği, gerçek ekolojik ortamında bulunmasına dikkat edilir.

Bu nedenle ekomüze de sergileme mekânı; geleneksel müzenin aksine bir bina ya da bina grubu ile sınırlı olmayıp coğrafi bir alan olarak karşılık bulur. Bu alanın siyasi, yönetsel ya da yalnızca coğrafi parametreler açısından tanımlanması gerekmez. Bu alan, paylaşılan yaşam ve yaşantı biçimini vurgulamak üzere kültürel, sosyal ya da doğal faktörleri içeren ekolojik özellikler ile sınırları çizilen insan yerleşmesi veya doğal kaynakların yer alması nedeniyle özel olarak belirlenmiş alandır.

Davis, “bölge” kelimesinin ekomüze hakkındaki metinlerde hem felsefenin hem de pratiğin önemli bir yönü olarak yinlendiğini belirtir. Bölge teması, sadece ekomüzenin

21 Rivard,1985, 204.

22 Rivière, 1985, 182.

23 Rivard, 1988’den aktaran Davis, 2011.

coğrafi sınırlarını değil, aynı zamanda müzenin içinde bulunduğu topluluk ve olayları da ifade eder. Diğer bir ifade ile ekomüzedeki 'eko' öneki yöre insanı ve doğal sistemler ile bunlar arasındaki karmaşık etkileşimden oluşan mekânsal bir birimi tanımlar. Bu açıdan, ekomüzedeki "eko", hem mekânda hem de ara bağlantılarda önemli ölçüde esneklik gerektirir.²⁴

Ekomüze işleyişi ve yönetimi açısından değerlendirildiğinde; bir kamu otoritesi ve yerel halk tarafından ortaklaşa tasarlanan ve işletilen bir enstrüman olarak ele alındığı görülür. Bu ortaklığa kamu otoritesi, sahip olduğu imkanlar, kaynaklar ve uzman desteği ile katılım sağlarken; yerel nüfus ise halkın istek ve arzuları ile bilgi ve bireysel yaklaşımlarına bağlı olarak katılım sağlar. İnsanı kendi doğal ortamında tutarken doğayı hem kendine has vahşiliği ile hem de geleneksel ve sanayileşmiş toplum tarafından uyarlanmış haliyle gösterir.²⁵

Geleneksel bir müze, özel uzman bilgisi rehberliğinde kurulurken, ekomüzedeki yerel halklar ya da geleneklerine sahip çıkan aktif bireyler öne çıkar. Bir ekomüze, özünde yerel halk tarafından kendi geleceklerine fayda sağlayacak şekilde biçimlendirilir ve işletilir. Dış uzmanlar ise gerekli durumlarda yerel halkın sesini bastırmayacak şekilde olaya dahil olur. Geleneksel müzelerin aksine, bir ekomüze her şeyden önce dışarıdan gelen ziyaretçiye değil, ev sahibi halkına hitap eder. Bir ekomüzenin itici gücü, yerel halkın, kültürel değerlerini korumak ve bölgelerinin uygun bir şekilde gelişimini desteklemek üzere aktif katılımıdır.

Tüm bu anlatılanlar ışığında hem doğal hem de kültürel mirasın korunması ve sürdürülebilmesi bağlamında ekomüzenin çerçevesini netleştirmek üzere bir müze bilimci olan Peter Davis tarafından Şekil 1'de verilen formülden yararlanılarak oluşturulan ve ekomüzeyi geleneksel müze üzerinden tanımlayan şema, geliştirilerek Şekil 2'de verilmiştir.²⁶

Ekomüzenin sürdürülebilirliği hedefleyen temel ilkeleri ise;

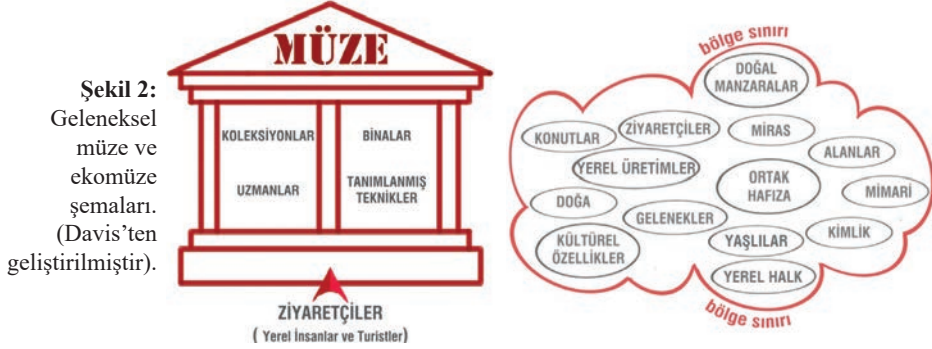
- i) Belli bir alanda var olan mirasın doğal, kültürel ve endüstriyel de dahil olmak üzere tüm çeşitleriyle birlikte saklanması, korunması ve yorumlanması
- ii) Bu varlığın yönetim ve işletmesinin yerel sakinlerin kendi gelecekleri yararına ilgisi, desteği ve katılımı ile sağlanması
- iii) Mirasın yerel sürdürülebilir kalkınmaya destek amacıyla kullanılması, şeklinde özetlenebilir.²⁷

24 Davis, 2010.

25 Riviére, 1985, 183.

26 Davis, 2010.

27 Ohara, 1998, 26; Davis, 2011.



Ekomüze Örnekleri

1970'lerde oluşan farkındalıkla gelişen kültürel mirasın kendi bağlamında korunması ve yaşatılması düşüncesi, başlangıcı Avrupa kıtası olmak üzere dünyanın farklı yerlerinde ekomüzelerin kurulmasına neden olmuştur. 1970'lerin sonunda ekomüze sayısı Avrupa'da 20'yi aşmazken, 1980'lerde sadece Fransa'da ekomüze adını benimseyen 50'den fazla müze söz konusudur.²⁸ 2009 yılı itibarıyla dünya üzerinde 351 ekomüze bulunduğu ve bunların 287'sinin Avrupa sınırları içerisinde, 64'ünün ise Avrupa dışındaki ülkelerde olduğu tespit edilmiştir.²⁹ 2012'de elde edilen verilere göre ise ekomüze sayısı Avrupa Birliği ülkelerinde 341 ve diğer ülkelerde 70 tane olmak üzere toplam 411'e ulaşmıştır.³⁰ Avrupa'daki ekomüzelerin büyük bir kısmı İtalya (200'e yakın), Fransa (60'ın üzerinde) ve İspanya'da (70'in üzerinde) yer almaktadır.³¹ İtalya, Fransa ve İspanya Akdeniz ülkeleri olmaları nedeniyle coğrafi benzerliklerinin yanı sıra ekomüze girişimlerinin en çok gözlemlendiği ilk üç ülkedir. Ayrıca Fransa'da ekomüzelerin üye olduğu bir federasyon örgütlenmesi mevcuttur³² (Tablo 1). Günümüzde ise özellikle ekomüze fikrinin doğduğu Fransa ve İtalya gibi ülkelerde kurumsallaşmış örneklerine rastlanmakla birlikte dünya genelinde 600'ü aşkın sayıda ekomüzenin varlığından söz etmek mümkündür.³³

Bulgular ve İrdeleme

Ekomüze kavramının kuramsal çerçevesinin çizilmesinin ardından, bundan sonraki olası ekomüze girişimlerine yol gösterici olması bakımından bazı örnekler incelenmiştir. Daha önce de belirtildiği üzere günümüzde dünya genelinde 600'ü aşkın sayıda ekomüze bulunmakla birlikte çalışmanın nitel bir araştırma olması ve ekomüzelerin içe-

28 Corral, 2019, 11.

29 Doğan, 2010, 77.

30 Borrelli ve Davis, 2012, 32.

31 Corral, 2019, 11.

32 Borrelli ve Davis, 2012, 32.

33 Flodden 1513 Ecomuseum, 2020.


riği, kuruluşu, işleyişi gibi konularda fikir vermesi hedeflendiğinden, incelenen ekomüze sayısı 12 ile sınırlı tutulmuştur. Örneklerin seçiminde temsiliyet açısından dünyanın farklı ülkelerinden farklı kültürlere ev sahipliği yapan, günümüzde aktif olan ve özellikle geleceksel mimari varlığı ile dikkat çeken ekomüzeler tercih edilmiştir. Ayrıca değerlendirme için örneklerin detaylı bilgilerine ulaşılabilmesi de tercih nedeni olmuştur. Örnekler; İsveç, Fransa, Kanada, Çin, İskoçya, İtalya, İran, İspanya, Türkiye, Yunanistan-Arnavutluk ve Belçika'da yer almaktadır. Ekomüzeler; genel bilgiler ile görsellerin yer aldığı tablolar halinde düzenlenerek, kuruluş yılına göre sıralanmıştır (Tablo 2-13). Her bir ekomüze özelinde bilgi verildikten sonra ekomüzeler kurucusu, yayıldığı coğrafi alanı, işletmecisi ile sergilenen mirası, aktiviteleri ve yıllık ziyaretçi sayıları bağlamında analiz edilmiştir (Tablo 14).

Tablo 1. IRES tarafından derlenen veri tabanına göre Avrupa Birliği ülkeleri ve diğer ülkelerde yer alan ekomüzelerin yaklaşık sayıları.³⁴

Avrupa Birliği	Ekomüze Sayısı	Diğer	Ekomüze Sayısı
İtalya	143	Brezilya	16
Fransa	87	Kanada	13
İspanya	43	Çin	10
Polonya	22	Japonya	9
Portekiz	13	Kostarika	4
İsveç	12	Arjantin	4
Çekya	4	Avustralya	2
Danimarka	4	Vietnam	2
Belçika	4	Norveç	2
İngiltere	3	Şili	1
Almanya	2	Ekvator	1
Finlandiya	1	Hindistan	1
Yunanistan	1	ABD	1
Hollanda	1	Venezuela	1
Slovakya	1	Meksika	1
		Senegal	1
		Türkiye	1
Toplam	341		70

34 Borrelli ve Davis, 2012, 32. [IRES tarafından 2012 yılında derlenen ekomüze sayılarına ilişkin orijinal tabloda Türkiye ve Norveç, Avrupa Birliği (AB)'ne üye ülkeler sütununda yer almaktadır ancak söz konusu iki ülke de AB üyesi olmadığından sütunlar yeniden düzenlenmiştir. Ayrıca Tablo 1'den önceki metinde İtalya, Fransa ve İspanya'da yer alan ekomüze sayıları 2019 tarihli bir kaynağa göre yaklaşık sayılar olarak verilmiş olup, 2012 tarihli bir kaynaktan alınan Tablo 1 orijinaline uygun olarak kullanılmıştır.]

Tablo 2: Alsace Ekomüzesi'ne ilişkin bilgiler³⁵

	Genel bilgiler	Görseller (2a, 2b, 2c)
ALSACE EKOMÜZESİ, Fransa, 1984	<p>Kurucu: Bir grup genç öğrenci ve bir dernek</p> <p>İşletmecisi: Sivil toplum kuruluşları ve yerel halk</p> <p>Alanı: Köy ve Nehir</p> <p>Alsace, Fransa'daki en büyük açık hava müzesi olmakla birlikte Avrupa'nın en prestijli ve donanımlı ekomüzesi olarak anılmaktadır. Ekomüze, Rhein Nehri'nin güneyinde bulunan ünlü "Şarap Yolu" ile üzerinde yaklaşık 20 hektarlık bir alanda 73 konutun yer aldığı bir köyü kapsamaktadır. 1980 yılında kendi yerlerinde yıkılma tehlikesi ile karşı karşıya kalan eski çiftlikler, nitelikli kırsal yapılar ve evler tonlarca ağırlıktaki malzemesiyle bu alana taşınmış ve monte edilmiştir. Bir Alsace köyünün yaşayışını pek çok yönüyle sergileyen ekomüze, Alsace'da kırsal yaşamın nasıl olduğunu göstermek ve ziyaretçileri; binolar ve eserler, iş ustaları, geçici sergiler, cazibe merkezleri ve küçük ve büyük etkinlikler de dahil olmak üzere bölgenin popüler gelenekleri ve sanatı hakkında bilgi edinmeye davet etmektedir. 16. yüzyıldan beri yerel halkın süregelen günlük yaşamları, el sanatları ve özel günler yeniden canlandırılmaktadır. 73 geleneksel Alsace evinden 10'unun konaklamaya açıldığı köyde dört farklı türde restoran bulunmaktadır. Ekomüzede her iki ayda bir program planlanarak ayların özelliklerine göre faaliyetler düzenlenmektedir.</p>	

Tablo 3: Bergslagen Ekomüzesi'ne ilişkin bilgiler³⁶

	Genel bilgiler	Görseller (3a, 3b, 3c)
BERGSLAGEN EKOMÜZESİ, İsveç, 1990	<p>Kurucu: Yedi yerel belediye, iki ilçe müzesi ve bir turizm organizasyonu</p> <p>İşletmecisi: Yerel halk</p> <p>Alanı: Sanayi bölgesi</p> <p>Bergslagen Ekomüzesi önce, Gustaf Bjorkman ve Karl-Erik Forsslund adlı bağımsız iki girişimci tarafından 1938 yılında -türünün ilk örneği- madencilik açık hava müzesi olarak kurulmuştur. İsveç'in tarihi açıdan en önemli sanayi bölgesinde yer alan müze, 1990 yılında yedi belediyenin ortak girişimiyle kurulan bir vakıf aracılığıyla ekomüzeeye çevrilmiştir. Ekomüze, güneydeki Mälaren Gölü'nden kuzeydeki Dan Andersson ormanına kadar uzanan 750 km²'lik bir alana yayılmaktadır. Ziyaretçilerin manzara boyunca kendi başlarına seyahat ettiği duvarları ve tavanları olmayan bir müzedir. Demirin tarihi, müzenin temasıdır. Ulaşım rotası Strömsholms Kanalı boyunca tarih öncesi demir iskelet sahaları, Orta Çağ kulübeleri, demirci, haddehaneler ve modern çelik işletmeleri bulunmaktadır. Ekomüze, 1998 yılında Avrupa'nın en iyi teknik ve endüstriyel-tarihi müzesi olarak kabul edilmiştir. Müzenin logosu devasa boyutta bir su çarkıdır ve Avrupa'daki diğer müzelerin yanı sıra pompaların ve diğer madencilik makinelerinin işletilmesi için gücün/enerjinin su çarklarından tahta çubuklarla iletildiğini sembolize etmektedir. Ekomüzenin kurulu olduğu bölge ziyaretçilerine birbirinden farklı 68 çeşit eylem olanağı sunmaktadır.</p>	


35 Alsace Ecomusee, 2020a; Alsace Ecomusee, 2020b; Griffin-Kremer, 2020, 58.

36 Bergslagen Ecomuseum, 2020a; Bergslagen Ecomuseum, 2020b; Doğan, 2010, 85.

Tablo 4: Kalyna Country Ekomüzesi'ne ilişkin bilgiler³⁷

	Genel bilgiler	Görseller (4a, 4b, 4c)
KALYNA COUNTRY EKOMÜZESİ, Kanada, 1992	<p>Kurucu: Alberta Tarihi Sitleri ve Arşiv Servisi, Kanada Üniversitesi Ukrayna Enstitüsü</p> <p>İşletmeci: Yerel halk</p> <p>Alanı: 20 bin km²'lik alan; dünyanın en büyük ekomüze alanı</p> <p>Kalyna Country Ekomüzesi'nin adı, Kuzey Saskatchewan Nehri kıyıları ve onu besleyen birçok dere kenarlarında yetişen gilaburu (Viburnum Opulus) meyvesinden gelmektedir. 1991-1992 yıllarında Alberta Tarihi Siteleri ve Arşivleri Servisi ile Kanada Üniversitesi Ukrayna Enstitüsü'nün girişimi sonucu kurulmuştur. Kalyna Country, Alberta ve Batı Kanada'nın eşsiz deneyimlerini sunan bir turizm bölgesidir. Edmonton'dan doğuya ve kuzeydoğuya uzanan Kalyna Country Ekomüzesi, Alberta'nın en tarihi yerlerinden biridir. Merkezi Doğu Alberta'daki kırsal alanda 20.000 m²'lik bir alana yayılan yaşayan bir açık hava müzesidir. Ziyaretçiler, yerel toplulukların kültürlerini, doğal ve tarihi mirasın sunduğu eşsiz manzarayı ve doğal rekreasyon alanlarını deneyimlemek için bölgeyi tanımaya teşvik edilmektedir. Ekomüze; Elk Adası Milli Parkı ile birlikte kuş gözlemciliği ve vahşi yaşam, kamp ve karavan parkları, kano ve kayak, balık tutma, define avı oyunu, golf, silah atışı, jet gezintisi, nehir gezintisi, patika ve doğal alanlarda yürüyüş, kış maceraları olarak sıralanan rekreasyon alanlarında eylem ve deneyim olanakları sunmaktadır.</p>	

Tablo 5: Suojia Ekomüzesi'ne ilişkin bilgiler³⁸

	Genel bilgiler	Görseller (5a, 5b, 5c)
SUOJIA EKOMÜZESİ, Çin, 1997	<p>Kurucu: Yerel Yönetim</p> <p>İşletmeci: Yerel halk</p> <p>Alanı: 12 köy</p> <p>Suojia Ekomüzesi, hem Asya hem de Çin'deki ilk ekomüzedir. Qing Miao Etnik Azınlığı tarafından Liuzhi Bölgesi'nde bulunan Suojia şehrinde, 1990'lara kadar 200 yıldan daha fazla bir süre modern Çin kültürü ve yapılaşmasından izole bir şekilde varlığını sürdüren on iki köyün birleştirilmesi ile kurulmuştur. Yerel halk; kıyafetlerini ettikleri pamuktan kumaş örüp, boyayarak üretecek kadar dış dünyadan bağımsız yaşamaktadır. Liuzhi Bölgesi'ndeki bu 4000 nüfuslu topluluğun bir aradalığı tüm dünyada sadece Qing Miao halkında bulunmaktadır. Ancak, yerel halkın sahip oldukları mirasın değeri konusunda farkındalığı bulunmamaktadır. 1988 yılında Köylüler mülklerinin hangi bölümünün hazine olduğunu bile bilmemektedir. Dolayısıyla, ekomüze yaklaşımının mirası korumak için zorunlu bir aşaması olan yerel halkın bilincini, güvenini, kültürlerini korumanın onurunu artırmak ve izole yaşamın getirmiş olduğu ekonomik çöküşü yeniden kaldırmak için çalışmalar yapılmıştır. Bölge; yerel halkın dilleri, evleri, dokuma becerileri, müzikleri, evlilik sistemleri, kurban törenleri ve dans gelenekleri bakımından tarihi ve kendine özgü bir kültüre sahiptir.</p>	


37 Kalyna Counrty, 2020.

38 Yi, 2011, 7; Borelli ve Ge, 2019, 129.

Tablo 6: Cateran Ekomüzesi'ne ilişkin bilgiler³⁹

	Genel bilgiler	Görseller (6a, 6b, 6c)
CATERAN EKOMÜZESİ, İskoçya, 1998	<p>Kurucu: Bob Ellis / 2014-2020 Kırsal Kalkınma Avrupa Tarım Fonu İşletmecisi: Yerel Halk</p> <p>Alanı: Cateran Yolu ve Perth, Kinross ve Angus bölgeleri ve köyleri</p> <p>Kuzey İskoçya Dağlık Bölgelerini ovalardan ayıran ve önemli bir jeolojik özellik olan 500 milyon yıllık Yayla Sınır Hattı üzerinde yer alan Cateran Ekomüzesi, Neolitik dönemlere ait olduğu belirlenen kalıntılara ev sahipliği yapmaktadır. Ekomüzenin temelleri 1998 yılında Bob Ellis ve bir arkadaşının kırsal alanın değerine yönelik farkındalığı ve ziyaretçi kitlesini artırmak, yerel ekonomiyi kaldırmak düşüncesiyle 64 mil çapındaki Cateran Yolu'nun bir araya getirilmesiyle atılmıştır. Bu girişim Ellis'in beklemediği düzeyde insanlar tarafından sahiplenilmiş ve birçok etkinliğe ev sahipliği yapmıştır. 2014-2020 yılları için ekomüzenin kapsamı genişletilmiş; Kırsal Perth ve Kinross ve Angus Lider Programları çerçevesinde 2014-2020: Kırsal Kalkınma Avrupa Tarım Fonu ile desteklenmiştir. Ekomüze içerisinde ziyaretçiler için yürüyüş, bisiklet ve araç sürüş güzergahları belirlenmiştir. Ziyaretçiler böğürtlen diyarı Blairgowrie'nin tarihini keşfedebilir, 12. Viktorya Tekstil Fabrikası'nı ziyaret edebilir, Alyth'teki Yayla Sınır Hattı'nın bir bölümünde yürüyebilir ve Kirkmichael ve Glen Isla'nın küçük köylerini gezebilirler.</p>	


Tablo 7: Vanoi Ekomüzesi'ne ilişkin bilgiler⁴⁰

	Genel bilgiler	Görseller (7a, 7b, 7c)
VANOI EKOMÜZESİ, İtalya, 1999	<p>Kurucu: Vanoi Ekomüzesine Doğru Derneği İşletmecisi: Trento Kooperatifleri</p> <p>Alanı: Kırsal Alanda Köy</p> <p>Vanoi, oldukça geniş bir araziye yayılan peyzajı, tarihi ve kültürel mirası, kullanıcı faaliyetleri ile birlikte yerel nüfusun yaşadığı mekânların geçmişten günümüze kadar uzanan tarihi sürekliliğini, dönüşümlerini ve olası evrimlerini tanıyarak kendini geleceğe açan bir ekomüzedir. Vanoi Ekomüzesine Doğru Derneği tarafından doğal ve kültürel mirasın, üzerinde yaşayan insanlar için geçmişten bugüne silinmez izler taşıdığı ve güçlü bir bellek olduğu yönünde farkındalık oluşturulmasıyla kurulmuştur. Vanoi Ekomüzesi, geri kazanılabilir değerlere kaynak olabilecek, bellek ve ustalık isteyen zanaat ve el sanatlarının hala yaşadığı bir müze olup, yıllık olarak etkinlik takvimi öneren, çok yıllık bir faaliyet planına sahiptir.</p>	

39 Cateran Ecomuseum, 2020.

40 Ecomuseo del Vanoi, 2020.

Tablo 8: Judicaria Ekomüzesi'ne ilişkin bilgiler⁴¹

	Genel bilgiler	Görseller (8a, 8b, 8c)
JUDICARIA EKOMÜZESİ, İtalya, 1999	<p>Kurucu: Trento Kooperatifleri İşletmeci: Trento Kooperatifleri Alanı: Adamello Brenta Tabiat Parkı'ndaki Brenta Dolomitleri'nden Garda Gölü yakınındaki Varone şelalesi sınırı</p> <p>Ekomüze, Brenta Dolomitleri'nden Garda Gölü kıyılarına kadar, Giudicarie ve Tenno belediyeleri dahil altı belediyenin topraklarının da dahil olduğu Po ve Bavyera Vadisi arasında "Avrupa ekolojik koridoru" boyunca uzanır. Peyzajın çeşitliliği ve zenginliği, ziyaretçiler için gezilebilecek arkeolojik alanlar, kaleler, eski kırsal köyler ve doğal alanlar ile yenilikçi ve otantik bir eko-turizmi temsil etmektedir. Ekoturizm faaliyetlerinin gerçekleştirildiği bu yer Trento kooperatiflerinin mülkiyetinde, arkeoloji, sanat ve tarih açısından çok sayıda önemli değere ve köklü bir geçmişe sahiptir.</p>	

Tablo 9: Bois-du-Luc Ekomüzesi'ne ilişkin bilgiler⁴²

	Genel bilgiler	Görseller (9a, 9b, 9c)
BOIS-DU-LUC EKOMÜZESİ, Belçika, 2000	<p>Kurucu: Wallonia Miras Enstitüsü İşletmeci: Wallonia Miras Enstitüsü Alanı: Kömür Madeni</p> <p>1992 yılında Avrupa Bölgesel Kalkınma Fonu tarafından turizm projesi olarak desteklenen Bois-du-Luc maden köyü, 2000 yılında ekomüze olarak ziyaretçilere açılmıştır. 2012 yılında ise Avrupa'daki Sanayi Çağının istisnai bir kanıtı olarak UNESCO Dünya Mirası Listesi'ne girmiştir. Bois-du-Luc, Belçika'da La Louvière yakınlarındaki Houdeng-Aimeries'de, günümüzde endüstriyel miras alanı olarak korunan bir kömür madeniydi. "Sociétés Charbonnages de Bois-du-Luc" ve "d'Havre" genel merkezinin yanı sıra şirkete ait Saint Emmanuel Pit'in bulunduğu yerd. 1685'e kadar kaydedilmiş faaliyetleriyle "Fosse Saint-Emmanuel" Maden Ocağı 1846'da Bois-du-Luc köyünde açılmış ve son derece iyi korunmuş bu endüstriyel ve sosyal kompleksin merkezini oluşturmuştur. Bu tamamen korunmuş olan otantik miras; sanayileşmenin teknik, çevresel, mimari ve sosyal düzeyde etkisinin güzel bir örneğini sunmaktadır. İşçi ve ailesini karlılık ve sosyal kontrol arasındaki ince bir denge oyununda çerçeveleyen paternalist politikası ile geçmişteki Bois-du-Luc'da yaşamın özelliklerini keşfetmek mümkündür.</p>	

41 Ecomuseo della Judicaria, 2020.

42 Bois-du-Luc Ecomuseum, 2020a; Bois-du-Luc Ecomuseum, 2020b.

Tablo 10: Meymand Köyü Ekomüzesi'ne ilişkin bilgiler⁴³

	Genel bilgiler	Görseller (10a, 10b, 10c, 10d)
MEYMAND KÖYÜ EKOMÜZESİ, İRAN, 2001	<p>Kurucu: - İşletmecisi: Yerel Halk Alanı: Köy</p> <p>Ekomüze süreci, kısmen kayaya oyulmuş eski bir köy okulunun 2001 yılında onarılması ile başlamıştır. Meymand, mağara evleri ile ünlüdür ve bölge için bir kütüphane ve dokümantasyon merkezi kurulması amacıyla finansal ve profesyonel destek almıştır. Köy araştırmalarında; doğal ve kültürel alanlara, köy mimarisine, zanaat becerilerine, edebiyat ve dilbilime, geleneksel ilaçlara odaklanılmıştır. Turizme yönelik konuk evleri ve pansiyonlar, küçük bir antropoloji müzesi, bir restoran ve keçe yapımı, tekstil dokuma, sepet dokuma ve marangozluk gibi geleneksel el sanatlarına yönelik atölyeler açılmıştır. Bölge, muhteşem doğal mağaralar, kaleler, kaya sanatı alanları, su değirmenleri gibi birçok cazibe merkezine sahiptir. Buradaki gelişim yerel halkın yararına olmuştur: yerel halk projeye derinden dahil olmuştur. Kültürel miras ekibi tarafından verilen eğitim, birçok yerel insanın rehber, araştırmacı ve yardımcı olarak istihdam edilmesini sağlamıştır. Yerel halkın nüfusunda önemli bir artış meydana gelmiştir. 2005 yılında Meymand, UNESCO'nun Melina Mercouri Uluslararası Kültürel Manzaraları Koruma ve Yönetme Ödülü'ne layık görülmüştür.</p>	


Tablo 11: Guinea Ekomüzesi'ne ilişkin bilgiler⁴⁴

	Genel bilgiler	Görseller (11a, 11b, 11c)
GUINEA EKOMÜZESİ, İSPANYA, 2007	<p>Kurucu: - İşletmecisi: Yerel halk Alanı: El Golfo vadisinde bir bölge</p> <p>Guinea Ekomüzesi, Kanarya Adaları Özerk Topluluğu'na bağlı Santa Cruz de Tenerife kenti El Hierro Adası'nda bulunmaktadır. Adadaki en eski Aborjin yerleşimlerinden biri olan Guinea, volkanik bir dağın eteklerine inşa edilen geleneksel konutların restore edilerek kullanıma açılmasıyla 2007'de kurulmuştur. El Golfo Vadisi'ndeki Risco de Tibataje uçurumunun arkasında olan bölge, masalsi bir atmosfer hissi yaratır. Bölge ayrıca, nesli tükenmekte olan dev kertenkeleler için doğal bir habitatır. Tropikal iklimten daha serin bir iklime sahip bu adada 20 ev bulunmaktadır; bu evlerin bazıları iyi korunmuş ve restore edilmiştir. Saz çatılı ve yığma taş duvarlı bu geleneksel evler, adanın ilk sakinleri olan Bimbachesların 16. ve 20. yüzyıllarda barınma ihtiyaçlarını karşılamıştır. Evlerin bulunduğu yerin altında üstteki manzaralar kadar büyüleyici bir lav tüneli bulunmaktadır. Bu tüneller, bölgeye gelen mallar için barınak ve depolama yeri olarak kullanılmıştır. Ekomüzeye gelen ziyaretçiler buradaki dört evde, asıl yerleşimcilerin yüzyıllar önce nasıl yaşadıklarını ilk elden deneyimleyebilmektedirler. Çoğu stüdyo tipi olan bu evlerin iç mekânları oldukça sadedir.</p>	


43 Davis, 2011, 232; Meymand Iranian Rocky Village, 2020.

44 Guinea Ecomuseum, 2020a; Guinea Ecomuseum, 2020b.

Tablo 12: Hüsametindere Köyü Ekomüzesi'ne ilişkin bilgiler⁴⁵

	Genel bilgiler	Görseller (12a, 12b, 12c)
HÜSAMETTİNDERE KÖYÜ E., Türkiye, 2009	<p>Kurucu: Bağımsız girişimciler İşletmecisi: Doğal ve Kültürel Değ. Koruma ve Yaşatma Der., Yerel halk Alanı: Köy</p> <p>Bazı geleneksel yapıları taşıyarak bir ekoköy oluşturma fikrini benimseyen bir grup girişimcinin, sonradan taşıyacakları evin bulunduğu köyedeki konutları satın alarak mevcut köyü ekomüze yapma kararı ile 2009 yılında Bolu-Mudurnu'da kurulmuştur. Süreç içinde Doğal ve Kültürel Değerleri Koruma ve Yaşatma Derneği adıyla örgütlenmiş ve yerel halkın bilincini ve gelir seviyesini artırmak, köyedeki geleneklerin sürdürülebilirliğini sağlamak, binaları yeniden yaşanabilir hale getirmek ve yetkili otoritelerin ilgisini çekmek üzere faaliyetlerde bulunmuşlardır. Şimdiye kadar 30 konut aslına uygun restore edilmiştir. Köyün nüfusu, doğduğundan beri köyde yaşayan yerel halk ile köye sonradan taşınan yeni halk olmak üzere iki ayrı topluluktan oluşmaktadır. Köyde ziyaretçiler için mevcut ailelere misafir olma ya da restore edilmiş evlerde kalabilme seçenekleri sunulmaktadır. Geleneksel yemekler, kıyafetler ve aktivitelerin sergilendiği köyde ziyaretçiler, köy işleri ile meşgul olabilir, doğanın tadını çıkarabilir ya da düzenlenen etkinliklere katılabilirler. Ayrıca ekomüzenin aktif kullanımı ve yerel kalkınma amacı ile sosyal ve kültürel etkinliklerin yanı sıra çalıştay vb. eğitim faaliyetleri de düzenlenmektedir.</p>	

Tablo 13: Vjosa-Aoos Nehri Ekomüzesi'ne ilişkin bilgiler⁴⁶

	Genel bilgiler	Görseller (13a, 13b, 13c)
VJOSA-AOOS NEHİRİ E., Yunanistan-Arnavutluk, 2013	<p>Kurucu: Yerel kurum ve kuruluşlar, bilim insanları, yerel halk İşletmecisi: Yerel halk Alanı: Yunanistan ve Arnavutluk arasındaki Aoos nehri kıyısı</p> <p>Aoos Nehri Ekomüzesi, Akdeniz Doğa ve Antropos Enstitüsü önderliğinde yerel kurum ve kuruluşlar, bilim adamları ile yerel halkın yakın ve uyumlu işbirliği içinde bulunması sayesinde kurulmuştur. Vjosa-Aoos Ekomüzesi; ikisi Yunanistan'da, ikisi Arnavutluk'ta olmak üzere ziyaretçilerin deneyimine sunulan dört tematik rotaya sahiptir. Ekomüzenin oluşumunda ana ilham kaynağı; bilgi ve anlayışlarıyla yol gösteren, geleneklerini ve tarihlerini yaratıcılıkları ve eserleri ile muhafaza eden, tarihi ve doğal mirasın sürdürülebilirliğini arzulayan yerel halktır. Aoos Nehri Ekomüzesi ile birlikte güncellenen bu çağdaş halk masalı; yerel mit ve efsanelere dayanmakta, yerel halktan güç almakta ve Vjosa - Aoos'un sınır ötesi bölgesinin kültürel ve doğal mirasının az bilinen yönlerini merkezi eksen üzerinde sunmaktadır. Rehber, fotoğraf, çizim ve haritaların eşlik ettiği dört tematik rota ile ziyaretçilerin bölgede yolunu bulması sağlanmaktadır. Sınırın her iki tarafındaki yazarlar, bu tematik yollar ve farklı bölümleri üzerinde çalışmışlardır.</p>	

45 Hüsametindere Köyü Ekomüzesi, 2020a.

46 Vjosa-Aoos River Ecomuseum, 2020.

Çalışmada ele alınan ekomüze örnekleri kuruluş yılları açısından değerlendirildiğinde; ekomüzelerin sadece biri 1990 öncesi, geri kalan 11'i ise 1990 sonrası faaliyete geçmiştir. Kurucu bilgisine ulaşılan ekomüzelerin (%83) kuruluş aşamasında farklı aktörlerin etkin olduğu görülmektedir. Ekomüzenin sahip olduğu mirasın farkına varan ve kurulmasına önderlik eden aktörler; bazen bağımsız girişimciler (Bergslagen, Hüsamettindere, Cateran), bazen üniversite ve enstitü gibi bilimsel kurumlar (Alsace, Suojia, Kalyna, Aaos, Bois-du-Luc), bazen yerel kurum ve kuruluşlar (Bergslagen, Suojia, Cateran, Aaos) olabilmektedir. Yerel halk ise doğrudan (Aaos) ya da dolaylı olarak dernek ve kooperatifler (Alsace, Vanoi, Judicaria) aracılığıyla bu sürece dahil olmaktadır (Tablo 14).

Ekomüze, geleneksel müzenin aksine bina yerine belli bir alan ve bölgeyi sergileme ve deneyimleme mekânı olarak kabul eder. Bu bağlamda ele alınan ekomüzelerin konumlandığı alanlar; bazen bir köy (Alsace, Vanoi, Meymand, Hüsamettindere) ya da kasaba (Bois-du-Luc) olurken bazen de birkaç köyün yer aldığı bir vadi (Suojia, Cateran, Guinea), bir nehre kıyısı olan yerleşim (Kalyna, Aaos), sanayi bölgesi (Bergslagen) ya da birkaç belediyenin faaliyet gösterdiği daha geniş bir yerleşim (Bergslagen, Judicaria) olarak değişebilmektedir. Her ne kadar ekomüzelerin bünyesinde bazı binalar özel müzeler şeklinde yer alsın da ekomüzelerin bir yerleşim alanı olarak tanımlandığı ve tekil bir binadan oluşmadığı görülmüştür (Tablo 14).

Ekomüzenin sergileme nesnesi, her türlü taşınır ve taşınmaz somut ve somut olmayan doğal, kültürel, endüstriyel vb. mirası kapsar. Bu bağlamda çoğu ekomüzede yerel gelenek-görenek, el sanatları, inanış, dil, üretim ve yaşam biçimi gibi değerlerin oluşturduğu kültürel miras (Alsace, Suojia, Vanoi, Judicaria, Meymand, Guinea, Hüsamettindere) öne çıkarken kiminde de doğal (Kalyna, Cateran, Aaos) ya da endüstriyel miras (Bergslagen, Bois-du-Luc) üzerinden sistem kurgulanmaktadır (Tablo 14).

Bununla birlikte başat aktör ne olursa olsun, ekomüzelerin ortaya çıkmasında tetikleyici unsurun, bulunduğu ortamın iklim ve doğasına uygun biçimlendirilmiş mimari dokuları olduğu dikkat çekmektedir. Ekomüzelerin çoğunda (%75) nitelikli geleneksel mimari örnekleri, her zaman ziyaretçiler için çekim noktası oluşturmakta, insanlar yapıları orijinal halleriyle deneyimlemek istemektedirler (Tablo 14). Alsace Ekomüzesi'nde var olan binalar gerçek konumlarından taşınarak başka bir alanda yeniden kurulmuşsa da, yaygın olan yapıların gerçek konumlarında orijinallerine uygun olarak restore edilip yeniden işlevlendirilmesidir (Tablo 3). Bu durum, ekomüzenin temelinde yer alan “yerinde sergileme” mantığıyla da örtüşmektedir.

Ekomüzeler yönetici ve işletmeci açısından değerlendirildiğinde; bazı ekomüzelerin yönetiminde dernek, kooperatif gibi sivil toplum kuruluşları (Alsace, Vanoi, Judicaria, Hüsamettindere) ile araştırma kurumları (Bois-du-Luc) etkin olmakla birlikte, ekomüzelerin hepsinde yerel halk ya doğrudan işletmeci ya da yönetim ortağı olarak yer almaktadır. Yıllık ziyaretçi sayılarına bakıldığında ise, ziyaretçi sayılarına ulaşılabilen örnekler arasında geniş bir alana yayılan ve büyük yüzölçümüne sahip olan ekomüzelerin (Kalyna Country, Judicaria, Bergslagen) daha çok ziyaret edildiği belirlenmiştir. Hüsamettindere Köyü Ekomüzesi ise oldukça düşük ziyaretçi sayısı ile dikkat çekmektedir (Tablo 14).

Tablo 14: Ekomüzelerin kurucu, işletmeci, yayıldığı alan, sergilediği miras bilgileri⁴⁷

Ekümüze adı	Kurucu	Alanı	İşletmeci	Sergilenen miras, aktivite, yıllık ziyaretçi s.
1 Alsace Ekümüzesi Ungersheim, Fransa, 1984	Genç bir öğrenci grubu ve bir dernek	Bir köy ve nehir	Sivil Toplum Kur., yerel halk	Kırsal mimari ve yaşam, tarihi binalar ve eserler, iş ustaları, geçici sergiler, küçük ve büyük etkinlikler, popüler gelenekler, el sanatları ve gündelik yaşam deneyimi; ~ 200.000 ziyaretçi
2 Bergslagen Ekümüzesi İsveç, 1990	Yedi yerel belediye, iki müze, turizm org.	Göl ve ormanla sınırlı bir sanayi böl.	Yerel halk	Madencilik açık hava müzesi, madencilik, demircilik, bakır işçiliği, döküm atölyeleri, sondaj ekipmanları, çeşitli el aletleri, 68 çeşit etkinlik; ~ 600.000 ziyaretçi
3 Kalyna Country Ekümüzesi Alberta, Kanada 1992	Araştırma Servisi, Kanada Ü. Ukr. Ens.	20 bin km ² lik bir alan	Yerel halk	Geleneksel mimari, Almanya ve Ukrayna kökenli sakinlerin kültürleri, kuş gözlemciliği, vahşi yaşam, kano, kayak, balık tutma, golf, silah atışı, yürüyüş vb. doğa-macera aktiviteleri; ~ 2.500.000 ziyaretçi
4 Suojia Ekümüzesi Guizhou, Çin, 1997	Yerel yön., bilim ins., müzeciler	12 köy	Yerel halk	Geleneksel mimari, Miao Etnik azınlığının dili, müzik ve dans gelenekleri, evlilik sistemleri, kurban törenleri, dokumacılık, saç aksesuarları
5 Cateran Ekümüzesi İskoçya, 1998	Bağımsız girişimci/ Kırsal Kalk. Avr. Tarım Fon.	Cateran Yolu; Perth, Kinross ve Angus köyleri	Yerel Halk	Kırsal mimari ve yaşam; yürüyüş, bisiklet ve güzergahları, böğürtlen diyarı Blairgowrie'nin tarihi, 12. Viktorya Tekstil Fabrikası, Alyth'te Yayla Sınır Hattı yürüyüşleri, antik kalıntılar, doğal ve tarihi manzaralar, tarihi şehir merk.
6 Vanoi Ekümüzesi Trento Özerk Böl., İtalya, 1999	Vanoi Ekümüzesi ne Doğru Derneği	Köy	Trento Koop., yerel halk	Geleneksel mimari, zanaat deneyimleri; manzara, kırsal yaşam ve insan faaliyetleri, maddi ve manevi kültür deneyimleri, Trentino Halkı Kostümleri Müzesi, Vanoi Etnografya Yolu ~ 10.000 ziyaretçi
7 Judicaria Ekümüzesi Trento Özerk Böl., İtalya, 1999	Trento Koop.	6 belediye yerleşimi olan bir vadi	Trento Koop., Yerel halk	Geleneksel mimari, arkeolojik alanlar, kaleler, eski kırsal köyler ve doğal alanların deneyimi; ~ 1.665.000 ziyaretçi
8 Bois-du-Luc Ekümüzesi Belçika, 2000	Wallonia Miras Enst.	Maden kasabası	Wallonia Miras Enst., yerel halk	Kömür madenine ait teknik ve mimari yapılar ile işçi konutları; madencilerin çalışma ve ev yaşamları; kömür madencilığının iç işleyişi, teknolojik değişim ve Sanayi Devrimi gözlemi; ~ 14.650 ziyaretçi
9 Meymand Köyü Ekümüzesi Kirman, İran 2001	-	Köy	Yerel Halk	Geleneksel mimari, mağara evleri, antropoloji müzesi, keçe yapımı, tekstil ve sepet dokuma ve marangozluk, kaleler, kaya sanatı alanları, su değirmenleri; ~ 29.940 ziyaretçi
10 Guinea Ekümüzesi El Hierro Adası, İspanya, 2007	-	Volkanik bir dağ eteği, vadi	Yerel halk	Geleneksel mimari, dev kertenkeleler, lav tüneli, özgün nitelikte iç mekân donatıları, geleneksel yemekler, deniz ürünleri, tapas, Kanarya Adaları yemekleri, kaliteli şaraplar
11 Hüsametindere Köyü Ekümüzesi Bolu, Türkiye, 2009	Bağımsız girişimci-ler	Köy	Dernek, yerel halk	Geleneksel mimari, geleneksel yemek, kıyafet ve aktiviteler, çalıştay ve eğitim faaliyetleri; ~ 50 ziyaretçi
12 Vjosa-Aoos Nehri Ekümüzesi Yun.-Amavutluk, 2013	Yerel kur., bilim ins., yerel halk	Aoos nehri ve kıyısı	Yerel halk	Yerel mit ve efsaneler, doğal miras, tematik geziler

47 Yıllık ziyaretçi sayılarına ilişkin bilgiler, e-posta ve telefon görüşmesi yoluyla elde edilmiştir.

Değerlendirme

ICOM Müzecilik Etik Yasası'nda kültür mirası; "estetik, tarihsel, bilimsel ya da manevi önemi olduğu düşünülen herhangi bir şey ya da kavram" olarak tanımlanmaktadır.⁴⁸ Bir ülkenin tüm farklılıkları ile kültürel mirasına sahip çıkması ve koruması esasında politik bir vizyondur. Kültürel mirasın korunması ve diğer kuşaklara aktarılması kültürel sürdürülebilirlik açısından çok önemlidir. Kültür politikasında önemli bir kurum haline gelen müzeler, kültürel hakların insan haklarının ayrılmaz bir parçası olduğu düşüncesiyle toplumsal işlevlerini önelemektedirler.⁴⁹

Avrupa Ekomüzeler Ağı'nın tanımına göre bir ekomüze, sürdürülebilir kalkınma için toplulukların miraslarını koruduğu, yorumladığı ve yönettiği dinamik bir yoldur.⁵⁰ Ekomüze, belli bir toplumun tüm doğal çevresi ile birlikte kültürel ortamını da içeren mirasının tamamını; bilimsel, eğitsel, kültürel araçlarla ve genellikle konuşarak yöneten, onun üzerinde çalışan ve ondan istifade eden bir kurumdur. Bu nedenle ekomüze, toplumsal planlama ve kalkınmada halk katılımı sağlayan bir araçtır ve halkın karşılaştığı sorunlar üzerinde düşünmesini, eleştirmesini ve ustalaşmasını sağlamak üzere elindeki tüm araç ve yöntemleri kullanır.⁵¹

Günümüzde dünya genelinde 600'ün üzerinde ekomüze varlığını sürdürmektedir ve ekomüzeler temelde aynı ilke ve hedeflere sahip olmakla birlikte çeşitli şekillerde birbirlerinden farklılaşırlar. Örneğin geleneksel mimarisi ile öne çıkan Alsace Ekomüzesi kuruluş aşamasıyla diğerlerinden ayrılan bir örnektir. Zira Alsace Ekomüzesi, hızla yok olmaya başlayan yerel mimari dokusunu mevcut alanında korumak mümkün olmadığı için, yapıların orijinal yerlerinden sökülüp başka bir yerde tekrar birleştirilmesi sonucu oluşturulmuştur.⁵²

Söz konusu farklılaşma, kuruluş ve işletilme yöntemlerinden kaynaklanabileceği gibi sergilenen miras kaynaklı da olabilir. İncelenen örnekler üzerinden açıklamak gerekirse, kiminde -Kalya Counrty, Cateran gibi- doğal miras öne çıkarken, kiminde -Alsace, Suojia, Meymand gibi-kültürel ya da -Bergslagen, Bois-du-Luc gibi- endüstriyel miras ön planda olabilir. Şüphesiz bu örneklerin sayısı artırılabilir. Ancak bunların dışında da farklı yönleri ile dikkat çeken ekomüzelere rastlamak mümkündür.

Bunlardan biri olan Adda di Leonardo Ekomüzesi, 2004 yılında İtalya Milano'da kurulmuştur. Adından da anlaşılacağı üzere ekomüze, 16. yüzyılın başlarında bölgede yaşayan, zamanının ötesinde düşüncelere ve çok yönlü sanatçı bir kişiliğe sahip olan Leonardo da Vinci'nin geçmişini kültürel bir miras olarak ele alırken, Adda nehrini doğal miras olarak korumaktadır. Ekomüze, tanınmış bir sanatçıyı, kültürel miras olarak konumlandırması nedeniyle dikkat çekicidir. Ayrıca, Çevre Bakanlığı ile Lombardiya

48 ICOM Müzecilik Etik Yasası, 2019.

49 Okan, 2015, 196.

50 Davis, 2011, 95.

51 Davis, 2011.

52 Griffin-Kremer, 2020, 58.

Bölge Yönetimi arasındaki anlaşma çerçevesinde, halkın finanse ettiği bir proje olması bağlamında da farklıdır.⁵³

Alışılmışın dışında bir mirasa ev sahipliği yapan diğer bir örnek ise Flodden 1513 Ekomüzesidir ve bir savaş alanını miras olarak korumaktadır. 1513 yılında İngiltere Kuzey Northumberland'da İngiliz ve İskoçlar arasında gerçekleşen kanlı bir savaşın 500. yıldönümü olan 2013 yılında bir proje olarak geliştirilmiştir. Sınırın her iki tarafında yer alan halkların savaşı anma isteği bu projede etkili olmuştur. 2008'de oluşan Flodden Topluluğu'nun savaşla ilgili arkeolojik bilgileri çoğaltmaya, belge ve arşivleri araştırmaya yönelik çabaları, günümüzde 41 alanı 32 noktada birbirine bağlayan açık bir müze ile sonuçlanmıştır. Ekomüze; tarih, folklor ya da efsane yoluyla Flodden Savaşı ile bağlantısı olan fiziksel yerleri, nesnelere, arşivleri ve mirasın diğer yönlerini kapsamaktadır. Proje ile arkeolojik saha çalışması ve belgesel araştırmalarına katılan gönüllüler desteklenmiş ve öğrenme programı kapsamında on binden fazla öğrencinin Flodden hikayesini keşfetmesi sağlanarak kalıcı bir miras yaratılmıştır.⁵⁴

Ekomüzeler, yerel toplulukların gelişmesinde ve ihtiyaçlarını dile getirmede önemli rol oynarlar. Bu anlamda 1991'de Arizona'da faaliyete geçen ve ABD'nin tek resmi ekomüzesi olan Ak-Chin Him-Dak Ekomüzesi'nin faaliyetleri önemlidir. Birçok ekomüzenin aksine Ak-Chin Him-Dak Ekomüzesi'nin turizmle ilişkisi sınırlıdır ve ekonomik gelir elde etmek amacıyla kurulmamıştır. Yerli halk, 1994'te açılan ve sahibi olduğu Ak-Chin Kumarhanesi ile girdiği kumar endüstrisi ve tarımdan elde ettiği gelir sayesinde maddi açıdan sıkıntı yaşamamaktadır. Bu nedenle ekomüzenin temel hedefi, kendi sakinlerinin sosyal refahıdır. Ekomüze; sakinlerin eşsiz miraslarını yeniden keşfetmelerine, yok olmanın eşiğindeki geçmişin unsurlarını korumaya ve toplumun sosyal refahını geliştirmeye yardımcı olacak bir eğitim aracı olarak tasarlanmıştır. Birincil görevi; dil, müzik, dans, zanaat vb. gelenekler üzerine yaşlılarla gerçekleştirilen sözlü tarih çalışmaları ile Ak-Chin O'odham kültürünü kayıt altına almaktır. Bunun yanı sıra beslenme, halk sağlığı ve toplumda yaygın olan diyabet konularında farkındalık yaratma çabaları dikkat çekicidir.⁵⁵

Suojia Ekomüzesi ise Ak-Chin Him-Dak Ekomüzesi'nin aksine yoksullukla mücadele eden halkına doğrudan maddi gelir sağlamak amacıyla kurulmuştur. İncelenen örnekler arasında da yer alan Suojia Ekomüzesi (Tablo 5), Asya ve Çin'in ilk ekomüzesi olmakla birlikte Miao Etnik Azınlığı'nın sadece geçmişini değil bizatihi güncel varlığını koruyup sürdürebilmesi için bir çıkış yolu olarak düşünülmüştür. Çin'in kuzey, batı ve güneybatısında yaşayan 56 etnik azınlıktan biri olan Miao Etnik Azınlığı, Çin'in en büyük 4. etnik azınlığıdır ve 5000 yıllık bir geçmişe sahiptir. 1990'lı yıllara değin 200 yılı aşkın bir süre modern Çin kültüründen izole bir yaşam süren ve 12 köyde ikamet eden azınlığın bu izole hali, bölgenin kültürel mirasının otantikliğini ve bozulmamışlığını garanti altına almakla birlikte yoksulluğa neden olmuştur. İzole azınlığın bunca yıllık

53 Simeoni ve De Crescenzo, 2018, 4; Ecomuseo Adda di Leonardo, 2020.

54 Flodden 1513 Ecomuseum, 2020.

55 Fuller, 2012; Doğan ve Timothy, 2020.

korunmuş kültürel mirasına zarar vermeksizin, modern yaşam koşullarına ve turizme erişiminin sağlanması için ekomüze, 1997'de faaliyete geçirilmiştir.⁵⁶

Gerek Tablo 14'te incelenen örnekler, gerekse değerlendirme başlığı altında ele alınan örneklerde görüldüğü üzere her ekomüze; sergileme mekânı, sergileme içeriği ile kurulma ve işletme aşamalarında benzer ya da farklı yaklaşımlar sergilese de; kendi bağlamında planladığı sosyal, kültürel, eğitsel vb. etkinlik ve organizasyonlarla bir yandan korunan mirası geleceğe taşıırken, bir yandan da toplumsal bellekte bıraktığı izlerle yerini pekiştirir. Ekomüzeler arasındaki bu farklılıklar çok seslilik değil, farklı deneyimlerin zenginliği olarak algılandığında yeni girişimler için rehberlik edebilir. Ülkemizde bu potansiyeli taşıyan ancak çeşitli nedenlerle terk edilen nitelikli birçok yerleşmenin yaşatılması ve kültürel mirasın sürdürülebilmesi düşünüldüğünde, söz konusu deneyimler son derece önem kazanmaktadır.

İncelenen örnekler arasında yer alan Hüsametindere Köyü Ekomüzesi ülkemiz için ilk örgütlü ekomüze olma niteliği taşımaktadır, bu konuda uluslararası alanyazında da yer almıştır.⁵⁷ Ancak bunun dışında ekomüze adıyla anılan iki oluşumdan daha söz etmek mümkündür; Zavot Ekomüzesi ve Yaşayan Köy-Ekomüze. Kars'ın Boğatepe Köyü'nde kurulan ilk peynir müzesi olarak da bilinen Zavot Ekomüzesi, geleneksel olarak sürdürülen mandıracılık faaliyetlerinin peynir üretimine odaklanması sonucu ortaya çıkmıştır ve çoğunluğu kadınlardan oluşan yerli girişimcilerin başarısıdır.⁵⁸ 2005 yılında kurulan Zavot Ekomüzesi, tek bir bina üzerine odaklanıp geleneksel mimarisinden ziyade ürünü ile öne çıkmaktadır. Ancak çalışmanın, kültürel mirasın somut öğelerinden olan geleneksel mimari yönüne odaklanması nedeniyle, kapsamı dışında tutulmuştur. Ekomüze adıyla öne çıkan diğer örnek Yaşayan Köy ise, 2016 yılında kültürbilimci bir kadın girişimci tarafından Beypazarı'nın Macun Köy'ünde Anadolu Açık Hava Müzesi olarak açılmıştır. Yaşayan Köy'de farklı bölgelerden seçilen özel ve kamusal mekânlar bulunmaktadır. Bunlar Anadolu'yu temsilen kerpiç ev, İç Anadolu bölgesinden 17. yy. Ankara evi, Akdeniz bölgesinden düğmeli ev ve Karadeniz bölgesinden göz dolmalı evdir. Aslına uygun inşa edilen konutlar ve bir çarşıdan oluşan Ekomüzede sergilemenin yanı sıra arazinin imkanları dâhilinde tarım ve hayvancılık faaliyetleri de gerçekleştirilmektedir.⁵⁹ Yaşayan Köy Ekomüzesi, farklı bölgesel nitelikleri bir araya getiren geleneksel mimarisi ile dikkat çekicidir ancak var olan bir köyün devamı olmayıp, farklı bir konseptle sonradan bir araya getirilmiş öğelerden oluştuğu için inceleme dışında bırakılmıştır. Bununla birlikte kültürel mirasın sürdürülmesine yönelik her türlü girişim son derece kıymetlidir.

Esasında günümüzde örgütlü olmasa da bu yönde birçok bağımsız girişimden söz etmek mümkündür. Zira yüzyıllarca birçok medeniyete yurt olmuş, farklı coğrafi ve iklimsel özellikleri ile dört mevsimi yaşatan Anadolu toprakları, geleneksel

56 Laishun ve Gjestrum, 1999, 70; Yi, 2011, 5.

57 Kurtuluş ve Torre, 2012; Davis, 2011; Doğan, 2015.

58 Zavot Ekomüzesi, 2020.

59 Yaşayan Köy Ekomüze, 2020.

(vernaküler) mimari bakımından oldukça zengin bir coğrafyadır. Anadolu'nun bol yağış alan bölgelerinde ve kıyı kesimlerinde ahşap ve taş, yağış almayan iç kesimleri ile batı, doğu ve güneydoğu bölgelerinde varsa taş yoksa kerpiç ağırlıklı inşa edilen geleneksel dokular mevcuttur. Bu dokular yöreden yöreye gidildikçe kerpiç, taş yığma, ahşap yığma, ahşap çatıklı kerpiç/ tuğla/ blok taş/ kırma taş ve hatta ahşap dolgulu, bağdadi sıvalı vb. birbirinden farklılaşan malzeme, strüktür ve teknikler kullanımıyla izleyicilerine adeta görsel bir şölen sunmaktadırlar. Öyle ki bazen bir yapı gerecini (taş, kerpiç, tuğla, tahta) üst üste koyarak yapı yapmak yerine volkanik bir kaya kitlesinin oyulmasıyla yapılan evler geleneksel dokuyu oluşturmuştur.⁶⁰ Hasankeyf, Taşkale, Ürgüp, Zelve, Soğanlı'da kayaya oyulmuş, ön yüzleri örme taş duvarla bitirilmiş ilginç dokuları; Harran ve Balaban'da şiirsel kerpiç kullanımlarını; Bodrum, Nevşehir, Kayseri, Erzurum, Mardin, Diyarbakır ve Urfa'da muazzam taş işçiliğini; Bolu, Kastamonu, Rize, Trabzon gibi orman varlığı bol yörelerde ise ahşabın hünerlerini görmek mümkündür.⁶¹

Doğaya saygı ve uyum, tutumluluk ve yerel malzeme kullanımı gibi ilkeler ışığında şekillenen Anadolu mimarisine baktığımızda çeşitlilik kaçınılmazdır. Bu açıdan güçlü bir mimari mirasa sahip olan Anadolu'nun kırsalındaki geleneksel mimari dokular, maalesef başta ekonomik kaygılar olmak üzere fiziksel ve işlevsel yetersizlikler, konfor koşullarının sağlanamaması ve çağa ayak uyduramama gibi nedenlerle terk edilerek eskime sürecine girmektedirler. Kentlerde de benzer durum söz konusu olup kıyıda köşede kalmış nitelikli birkaç geleneksel doku da çoğunlukla artan nüfus hareketlerine bağlı kentleşme ve rant baskısına dayanamayarak yıkılıp yok olmaktadır.

Geleneksel dokuların eskime ve yok olma sürecine etki eden birçok faktörün yanı sıra eğitimsizlik ve bilinçsizlik de bu süreci hızlandırmaktadır. Sahip olduğu kültürel mirasın bilincinde olmayan zihinler elbette korumak yerine; eski, demode ve güncel koşullar için yetersiz bulduğu evleri terk etmeye, yıkmaya ve yerine modern apartmanlar dikmeye meyillidir. Bu nedenle köylerimizde, yerin ruhuna aykırı da olsa çok katlı betonarme yapılar yükselmeye devam etmektedir.

Geleneksel mimarinin önemine ilişkin farkındalığın geç oluşması, sadece ülkemize has bir durum değildir. Bunun nedeni, otoritelerin uzunca bir süre geleneksel mimariyi göz ardı edip, anıtsal mimariyi önemsemesi deyim yerindeyse kutsamasıdır. Aslında dünyadaki yapı stoğunun büyük bir kısmını oluşturan geleneksel mimari; 15. yüzyıldan itibaren zaman zaman bazı kuramcılar tarafından ilgi görse de otoriteler tarafından mimarlık olarak değerlendirilmemiştir.⁶² Ancak 20. yüzyılın başlarından itibaren gereken ilgiyi görmeye başlamış ve dünyada birçok dönüşümün yaşandığı 1960lardan sonra farklı disiplinlerin olduğu gibi mimarlığın da araştırma alanı olarak dikkatini çekmiştir.⁶³ Bu anlamda, artık ülkemizde de sadece akademik çevreler değil yerel halk tarafından da geleneksel mimariye ilgi gösterilmeye başlanmıştır. Bu konuda

60 Bektaş, 2014: 53.

61 Bektaş, 2014: 51-66.

62 Özkan vd., 1979: 127-134.

63 Tuztaş ve Civelek, 2011: 279.

duyarlı girişimciler tarafından farklı yaklaşımlarla atılan bazı adımlar; Beypazarı, Taraklı, Odunpazarı, Cumalıkızık, Çamlıhemşin ve daha birçok yörede turistik faaliyetlerle kendini göstermektedir.

Bununla birlikte geleneksel mimariye gösterilen ilginin yeterli düzeyde olmayışının bilinçsizlik dışında diğer bir nedeni de ekonomik kaynaklıdır. Farkındalık oluşsa dahi zamanla eskiyen ve güncel koşullara ayak uyduramayan geleneksel dokuların ihtiyacı olan müdahaleler ekonomik nedenlerle zamanında yapılamayınca yok olmaları kaçınılmazdır. Bu nedenle çalışmada, yerel halkın ekonomik kalkınmasını da hedefleyen ekomüze anlayışı, ülkemizin değerli kültürel mirasının sürdürülebilirliği açısından iyi bir çözüm yolu olarak sunulmuştur. Bu açıdan bundan sonraki girişimlere yol göstermesi amacıyla hazırlanan ve ekomüze kavramının güçlü ve zayıf yönleri ile fırsat ve tehditlerini içeren SWOT analizi tablo şeklinde verilmiştir (Tablo 15).

Tablo 15: SWOT Analizi

Güçlü yönler	Zayıf Yönler	Fırsatlar	Tehditler
*Kültürel mirasın yerinde korunması sayesinde daha çok varlığın korunabilmesi	*Halkın farkındalık bilinci oluşturamaması dolayısıyla yeterince benimsememesi	* ‘Yerinde sergileme’ sayesinde daha çok mirasın geleceğe aktarılabilmesi	* Mevcut kültürel varlığın yanlış uygulama ve kararlar sonucu zarar görmesi hatta bilinçsiz ellerde yok olma tehlikesi
*Yerel halk tarafından işletilmesi nedeniyle daha iyi sahiplenilmesi	*Farklı ziyaretçi profillerine hitap etmemesinin ziyaretçi potansiyelini azaltması	*Ziyaretçi veya yerel halkta farkındalık yaratılabilmesi	* Turizm potansiyelinin kötü niyetli girişimciler tarafından zarar görmesi
*Doğrudan yerel halka ekonomik kaynak oluşturması	*Ulaşım olanaklarının ziyaret edilebilirliğini zorlaştırması	*Yerel halkta birlik-beraberlik bilinci, yere aidiyet hissi geliştirebilme	*Kazanç potansiyelinden dolayı bölgenin rant metası haline gelmesi ve yerel dokunun ve /veya yakın çevresinin bozulması
*Geleneksel müzelerdeki görüp izlemenin yerine deneyimleme sayesinde daha çok ziyaretçi çekebilmesi	*Bölgenin özellikleri, kapasitesi, ziyaretçi yoğunluğu ve bölgeye verilen zararlar hakkında bilgi eksikliği	*Kırda iş imkanı sunarak kırdan kente göçün azaltılması/önlenmesi	*Mülkiyet haklarından ya da üretim yükünden dolayı yerel halkın birlikte hareket etmesinde gerilimlerin oluşması
*Yerel üretim biçimlerinin korunması, yaşatılması ve sürdürülmesi	*Mevsimler arası farklılıklar nedeniyle ziyaretlerin istikrarlı olmaması	*Yerel üretimlerin pazarlanması (reklam ve satış) için bir platform oluşturabilmesi	*Ziyaretçiler tarafından yeterli rağbet görmemesi ve projenin sürekliliğinin sağlanamaması
*Sosyal ve doğal aktivitelerin teşvik edilmesi		*Doğal ve kültürel mirasın insanları çekme ve davet etmede pozitif etkisi	*Yerel halk ile ziyaretçiler arasında oluşabilecek uyum sorunlarının psikolojik ve sosyolojik açıdan zarar verici olması
*İnsanlar arasındaki etkileşimlerin, paylaşımların, anıların artması ve dolayısıyla kolektif belleğin güçlenmesi		*Kapalı ortamlardan bunalan insanları açık havada rehabilite edebilmesi	
*Yerin ruhunu yansıtması		*Terk edilmiş kırsal alanların yeniden canlandırılabilmesi	
* Bilinçli ekoturistlerin varlığı		*Toplumun farklı katmanları arasında iletişim kurulması; yerel halk ve turistler arasında kültür alışverişi	

Yapılan araştırmalar; yerel halkın ekomüzenin tam olarak ne ifade ettiği konusunda yeterli bilgi düzeyine sahip olmaması ve farkındalık oluşturamamasından kaynaklı olarak ne yazık ki, elindeki değeri koruma ve yaşatmadan önce maddi çıkar elde etmeye yöneldiğini göstermektedir.⁶⁴ Bu durum ekomüzenin geleceği açısından tehlikelidir. Bu nedenle ekomüze örgütlenmesinde, halkın farkındalık bilincine sahip olmaması en zayıf yön olarak değerlendirilmiştir. Ekomüze girişimlerinde, bu sorunun ivedilikle giderilmesi; bilgi eksikliğinden kaynaklı zarar görme/ verme, sahiplenememe, bilinçsiz tüketim, rant metasına dönüşme ve uyum problemleri gibi birçok zayıf yön ve tehdidin ortadan kaldırılması açısından elzemdir.

Sonuç

Dünya 21. yüzyılın ilk çeyreğinin sonuna yaklaşırken, bir önceki yüzyılın sebep olduğu kaçınılmaz gerçeklikler ile karşı karşıya gelmektedir. Endüstri ve Teknoloji çağının kutlamalarıyla başlayan 20. yüzyıl mimarisinin günümüzde hızla Ekoloji ve Enformasyonun yeni çağına dönüştüğü gözlemlenmektedir. Bu değişimlerin kesişiminde bulunan insan, doğanın içinde var olan yavaş harekete yeniden katılmanın yollarını aramakta, bu çaba kendisini beslenmeden barınmaya uzanan yeni bir mimari farkındalığa yöneltmektedir. Bu bağlamda, mimaride sürdürülebilirlik, geleneksel mimari, ekolojik yaşam, sürdürülebilir turizm, ekoturizm ve onunla ilintili ekomüze kavramları, üzerinde durulması gereken konulardandır.

Sürdürülebilirlik, kavramsal olarak yeni sayılsa da bir dünya görüşü olarak yeni değildir. Mimarlık açısından yerel verilerin, özellikle iklimsel özelliklerin tasarımda kullanılması antik dönemlerden beri yapıyla uğraşanların akılcı yaklaşımlarının bir parçası olmuştur.⁶⁵ Slessor, sürdürülebilirliğin temellerinin geçmişte olduğunu ve hatta ekolojik prensiplerin üçüncü dünya ülkelerinin kırsal kesimlerinde hâlâ görülebileceğini ve bu bölgelerden dersler çıkarılabileceğini ifade eder.⁶⁶ Bu düşünceler ışığında sürdürülebilirliğin aslında geçmiş ile yakından ilgili ve ilişkili olduğu, doğal ve kültürel mirasın sürdürülebilirlik açısından fevkalade önemli olduğu anlaşılmaktadır. Süregelen geçmiş; bıraktığı tüm izlerle, geleneklerle “gelen”e “ek” yapmaya ve modern dünyanın sorunlarına kendi içinde çözümler üretmeye devam etmektedir.

Sürdürülebilirlik; doğal, kültürel ya da tarihi çevrenin yaşatılması açısından bakıldığında, mimarlık kadar bu çevrenin insanla temasını sağlayan turizm disiplini ile de yakın bir ilişki içindedir. Doğal, kültürel ve tarihi değerlerin kaynak olarak kullanıldığı turizm disiplini, özellikle çevre üzerindeki olumsuz etkilere karşı çıkan ve sürdürülebilirlik ilkeleriyle örtüşen yaklaşımlardan biri ekoturizmdir. Ekoturizm; minimum çevresel etki, ev sahibi kültüre maksimum saygı, yerel topluma maksimum fayda ve maksimum turist tatmini olmak üzere dört temel ilkeye dayanır.⁶⁷ Ekoturizm;

64 Borrelli ve Ge, 2019, ; Hüsamettindere Köyü Ekomüzesi, 2020b.

65 Oktay, 2002.

66 Slessor, 2002, 1259.

67 Bahtiyar Karadeniz, 2018, 324.

kitle turizminin aksine turist sayısını aza indirmeyi ve turizmi yıl içinde yaymayı; doğal çevreye yapılan baskıyı azaltmayı; tahribatı düzeltmeye değil, önlemeye yönelik planlar yapmayı ve uzun vadeli ekonomik çıkarları gözetmeyi benimser.⁶⁸ Dolayısıyla biri diğerini var eden iki kavram olmalarının doğal bir sonucu olarak ekoturizm, ekomüzenin amaçlarını desteklemekte ve ekomüze ile aynı endişeleri taşımaktadır.

Ekomüze ise, ekolojiye ilişkin kaygıların oldukça gündemde olduğu bir dönemin sosyal ve siyasi ikliminin doğrudan bir yansıması olarak Yeni Müzecilik hareketinden doğmuş bir kavramdır. Yeni Müzecilik hareketi, kültürel mirasın kolektif bellek, kimlik ve aidiyet gibi somut olmayan yönlerine vurgu yapması nedeniyle önemlidir. Ayrıca zihinlerdeki yerleşmiş müzecilik algısını, müzeyi nesnelere ve nadir eserlerin sergilendiği sınırlı bir mekân olarak kavramak yerine yerin doğal ve kültürel tüm varlığıyla doğrudan müzeye dönüşmesi şeklinde yorumlayarak derinden sarsmıştır. Bu iklimde gerçekleşen toplum, kültür, kimlik ve yerin bağımsız/belirsiz (evrensel ve değişmez) ya da belirli (sayısız koşullara özel) olup olmadığı konusundaki tartışmalar ve bunların müzeler için yarattığı gerilimler, ekomüze denilen yeni bir kültürel formla çözüme kavuşmuştur.

Ekomüze, yerel halkın öncelikle kendi gelenek ve kaynaklarını koruyarak ve sonrasında herkesi sahip olunan bu varlıkları görmek, öğrenmek ve deneyimlemek üzere yörelerine çekmek vasıtasıyla gelir elde ederek kendi kültürel miraslarını yönetebilecekleri, esnek yapıya sahip bir araçtır. Her ne kadar çoğu örnekte başlangıç aşamasında yerel halk aktif rol almasa da, süreç içinde olaya dahil olmakta ve farkındalık düzeyleri arttığı oranda sahiplenmektedir. Bununla birlikte iyi korunmuş miras, sadece turistler için değil, yerel toplulukların kendi miraslarını takdir etmeleri ve geleneksel uygulamalar ve kuşaklararası bilginin aktarımı için de güçlü bir kaynak oluşturur. Bu ekomüzenin benimsediği bir durumdur; çünkü bir ekomüzenin temel hedef kitlesi, yerel halkıdır ve temel amacı, bir toplumu kendi kültürel mirasını geliştirmesi ve yönetmesi için desteklemek ve güçlendirmektir.

Sonuç olarak ekomüzeler; gönüllü toplumsal aktivitelerin, yönetici kuruluşlar arasında işbirliğinin, yerel kimliğin korunması ve tüm bunları sürdürebilecek bir toplumun nasıl gerçekleştirileceği üzerine değerli perspektifler sunarak, her bir yerel toplumu oluşturan insanların düşünme yollarını ve yaşam tarzlarını yansıtmaktadır. Ekomüzedeyi yer alan yerel toplumdaki karşılıklı öğrenme ve mirasın korunması düşüncesi, sürdürülebilir bir toplumu gerçekleştirmek üzere geliştirilen pratiklerin bir nevi müzecilik formudur. Bu nedenle ekomüzenin, sürdürülebilir bir kalkınma için doğal ve kültürel mirasın korunması, yaşatılması ve geleceğe aktarılmasının etkili bir yolu olarak güncel tartışmalarda yer bulması ve yerel halkın her türlü kazanımını hedefleyen pratiklerin çoğalması desteklenmelidir.

68 Arslan, 2005, 33.

KAYNAKÇA

- Alsace Ecomusee* (2020a). URL: <https://www.ecomusee.alsace/fr/> [Erişim:11 Ocak 2020]
- Alsace Ecomusee* (2020b). URL: <https://www.vlogexpedition.com/visit-ecomusee-alsace/> [Erişim:11 Ocak 2020]
- Arslan, Y. (2005). Erdek ve Çevresinin Ekoturizm Açısından Değerlendirilmesi, *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8(13), 29-53.
- Bahtiyar Karadeniz, C. & Kabacık, M. & Sarı, S. (2018). Ordu İlinde Ekoturizm Uygulamaları, Kabakdağı, Kayabaşı Örneği. *Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8(2), 323-337.
- Bektaş, C. (2014). *Türk Evi*. 2. baskı, İstanbul: Yem Yayınevi.
- Bergslagen Ecomuseum* (2020a). URL: https://archive.is/20130916130458/http://www.vastmanland.se/sv/Ekomuseum_Bergslagen_a2505_s694.html#selection-201.0-209.275 [Erişim: 05 Mart 2020]
- Bergslagen Ecomuseum* (2020b). URL: <https://www.erih.net/i-want-to-go-there/site/show/Sites/bergslagen-ecomuseum/> [Erişim: 05 Mart 2020]
- Bois-Du-Luc Ecomuseum* (2020a). URL: <https://www.ecomusee-regional-du-centre.be/> [Erişim: 28 Eylül 2020]
- Bois-Du-Luc Ecomuseum* (2020b). URL: <http://www.ecomuseeboisduluc.be> [Erişim: 23 Ocak 2020]
- Boonyakiet, C. (2011). New Museology, Communities, Ecomuseums by Prof. Peter Davis, Newcastle University, UK, *Intangible Cultural Heritage and Museums Learning Resources*, Sirindhorn Anthropology Centre. URL: <https://www.sac.or.th/databases/ichlearningresources/images/LECTURE5.pdf> [Erişim: 02 Ekim 2019]
- Borelli, N. & Ge, R. (2019). An Analysis of Chinese Ecomuseums in Relation to Ecomuseum Theories and Principles. *Organon*, 51, 123-151.
- Borrelli, N. & Davis, P. (2012). How Culture Shapes Nature: Reflections on Ecomuseum Practices. *Nature and Culture*, 7(1), 31-47.
- Brundtland Raporu* (1987). URL: <http://www.un-documents.net/our-common-future.pdf> [Erişim: 30 Eylül 2020]
- Cateran Ecomuseum* (2020). URL: <https://cateranecomuseum.co.uk/map/> [Erişim: 11 Ocak 2020]

- Chiswick, B. (1983). The Earnings and Human Capital of American Jews. *The Journal of Human Resources*, 18(3), 313-336
- Corral, O. N. (2019). Ecomuseums in Spain: An Analysis of Their Characteristics and Typologies. *Muzeologia a Kulturne Dedicstvo*, 7(1), 7-26.
- Davis, P. (2010). *New Museology, Communities, Ecomuseums*. URL: <https://www.sac.or.th/databases/ichlearningresources/images/new-museology-communities-ecomuseums.pdf> [Erişim: 10 Kasım 2019]
- Davis, P. (2011). *Ecomuseums: A Sense of Place*. London: A & C Black.
- de Varine, H. (1985). The Word and Beyond. *Museum*, No 148, 37/4, 185. Unesco. URL: <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001273/127347eo.pdf> [Erişim: 10 Ekim 2018]
- Doğan, M. (2010). *Ekomüze Odaklı Sürdürülebilir Destinasyon ve Gökçeada Üzerine Bir Uygulama*. Çanakkale: Çanakkale Onsekizmart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Doğan, M. (2011). Sürdürülebilir Turizm İçin Bir Model: Ekomüzeler. *Seyahat ve Otel İşletmeciliği Dergisi*, 8(3), 57-67.
- Doğan, M. (2015). Ecomuseum, Community Museology, Local Distinctiveness, Hüsametindere Village, Bogatepe Village, Turkey. *Journal of Cultural Heritage Management and Sustainable Development*, 5(1), 43-60.
- Doğan, M. & Timothy, D. J. (2020). Beyond Tourism and Taxes: The Ecomuseum and Social Development in the Ak-Chin Tribal Community. *Journal of Tourism and Cultural Change*, 18(2), 133-149.
- Ecomuseo Adda di Leonardo, (2020). URL: <https://giteinlombardia.it/luoghi/ecomuseo-adda-di-leonardo/> [Erişim: 28 Eylül 2020]
- Ecomuseo del Vanoi* (2020). URL: <https://www.ecomuseo.vanoi.it> [Erişim: 11 Ocak 2020]
- Ecomuseo della Judicaria (2020). URL: <http://www.dolomiti-garda.it/index.php/examples/cos-e-l-ecomuseo> [Erişim: 11 Ocak 2020]
- Flodden 1513 Ecomuseum* (2020). What is an Ecomuseum?. URL: <https://www.flodden1513ecomuseum.org/ecomuseum> [Erişim: 05 Mart 2020]
- Fuller, J. N. (1992). The Museum as a Vehicle for Community Empowerment: The Ak-Chin Indian Community Ecomuseum Project. I. Karp, C. M. Creamer, S. Levine (Ed.), *Museums and Communities: The Politics of Public Culture*, 327-365, Washington: Smithsonian Institution Press.

- Griffin-Kremer, C. (2020). Back to the Future, Squaring Folk Life and Cultural Diversity at the Alsace Ecomuseum, *Folk Life*, 58(1), 57-66.
- Guinea Ecomuseum (2020a). URL: <https://www.canaryislandsinfo.co.uk/el-hierro/things-to-do/guinea-ecomuseum/> [Erişim: 05.03.2020]
- Guinea Ecomuseum (2020b). URL: <http://buzztrips.co.uk/posts/the-mysterious-life-of-a-volcanic-village-on-el-hierro> [Erişim: 09.02.2020]
- Hüsamettindere Köyü Ekomüzesi (2020a). URL: <http://www.ekomuze.org> [Erişim: 23 Ocak 2020]
- Hüsamettindere Köyü Ekomüzesi (2020b). *Yetkili ile telefon görüşmesi*. 29 Eylül 2020.
- ICOM (2019). Museum. URL: <https://icom.museum/en/standards-guidelines/museum-definition/> [Erişim: 10 Kasım 2019]
- ICOM Müzecilik Etik Yasası (2019). URL: <http://mmkd.org.tr/wp-content/uploads/2013/10/icom-muzeler-icin-etik-kurallari2.pdf> [Erişim: 12 Kasım 2019]
- Kalyña Country Ecomuseum (2020). URL: <http://www.kalynacountry.com> [Erişim: 09 Şubat 2020]
- Kurtuluş, V. B. & Torre, S. D. (2012). Ecomuseums: A Way to Involve People with the Cultural Landscape. A Case Study in Turkey: Hüsamettindere Village Ecomuseum Project. *1st International Conference on Ecomuseums, Community Museums and Living Communities, Proceedings Book*, 175-184.
- Laishun, A. & Gjestrum, J. A. (1999). The Ecomuseum in Theory and Practice the First Chinese Ecomuseum Established. *Nordisk Museologi*, 2, 65-86.
- Leung Y. F. & Marion J. F. & Farrell T. A. (2008). The Role of Recreation Ecology in Sustainable Tourism and Ecotourism. S. F. McCool, R. N. Molser (Ed), *Tourism, Recreation and Sustainability: Linking Culture and the Environment*, 21-39. USA: Cabi Publishing.
- Maggi, M. & Falletti, V. (2000). Ecomuseums in Europe What They Are and What They Can Be. *IRES – Istituto Ricerche Economico- Sociali Del Piemonte*, W.P.137/2000.
- Meymand Iranian Rocky Village (2020). URL: <https://surfiran.com/meymand-iranian-rocky-village/> [Erişim: 05 Mart 2020]
- MINOM (2020). URL: <http://www.minom-icom.net/about-us> [Erişim: 02 Mart 2020]
- Ohara, K. (1998). The Image of Ecomuseum in Japan. *Pacific Friends*, 25, 26-27.

- Okan, B. (2015). Günümüzde Müzecilik Anlayışı. *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*,5(2), 187-198.
- Oktay, D. (2002). Kuzey Kıbrıs'ta Yöresel Mimarının Geleneklerinden Çağdaş ve Duyarlı Çevrelere- Sürdürülebilirlik Bağlamında Planlama ve Tasarım. *Mimarist*, 6, 67-71.
- Özkan, S. & Turan, M. & Üstüncök, O. (1979). Institutionalized Architecture, Vernacular Architecture and Vernacularism in Historical Perspective. *METU Journal of the Faculty of Architecture*, 5(2), 127-156.
- Öztekin, O. A. (2014). *Müze Kavramı ve Müze Yapılarının İç Mekânlarının İstanbul'dan Örneklerle İncelenmesi*. İstanbul: Haliç Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Rivard, R. (1985). Ecomuseums in Quebec. *Museum*, No 148, 37/4, 202-204. Unesco. URL: <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001273/127347eo.pdf> [Erişim: 10 Ekim 2018]
- Rivard, R. (1988). Museums and Ecomuseums- Questions and Answers. J. A. Gjestrum and M. Maure (Ed.), *Okomuseumsboka- İdentitet, Okologi, Deltakelse*, 123-128, Tromsø: ICOM. URL: https://shodhganga.inflibnet.ac.in/bitstream/10603/97356/8/08_concept%20of%20ecomuseum.pdf [Erişim: 15 Ekim 2018]
- Rivière, G. H. (1985). The Ecomuseum - An Evolutive Definition. *Museum*, No 148, 37/4, 182-183. Unesco. URL: <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001273/127347eo.pdf> [Erişim: 10 Ekim 2018]
- Simeoni, F. & De Crescenzo, V. (2018). Ecomuseums (on Clean Energy), Cycle Tourism and Civic Crowdfunding: A New Match for Sustainability?. *Sustainability*, 10, 817, 1-16.
- Slessor, C. (2002). The Quest for Propriety, *Architectural Review*, 211, 1259.
- Timothy, D. J. (2014). Contemporary Cultural Heritage and Tourism: Development Issues and Emerging Trends. *Public Archeology*, 13(1-3), 30-47.
- Tuztaşı, U. & Civelek, Y. (2011). Yüksek Kültürden Halk Kültürüne Batı Mimarlığında "Ulusal Anıt" Düşüncesi ve Vernaküler Mimarının İdealleştirilmesi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*,4(18), 274-289.
- Türk Dil Kurumu* (2019). Müze. URL: <https://sozluk.gov.tr/> [Erişim: 10 Kasım 2019]
- Vjosa-Aoos River Ecomuseum* (2020). URL: <http://www.ecomuseum.eu/pindos-ecomuseum> [Erişim: 09 Şubat 2020]

- Yaşayan Köy Ekomüze* (2020). URL: <http://www.yasayankoy.com/kulturel-miraslarimiz/> [Erişim: 11 Haziran 2020]
- Yi, S. H. (2011). Ecomuseum Evaluation: Experiences in Guizhou and Guangxi, China. Proceedings of the 3rd World Planning Schools Congress (1-39). Perth: World Planning Schools Congress. URL: <https://dro.deakin.edu.au/eserv/DU:30042311/yi-ecomuseumevaluation-2011.pdf> [Erişim: 02 Şubat 2020]
- Zavot Ekomüzesi* (2020). <https://www.bogatepekoyu.com/hakkimizda> [Erişim:11 Haziran 2020]

Görsel Kaynakçası

- Görsel 2a: Alsace Ecomuseum: <https://www.pass-alsace.com/de/62-ecomusee-d-alsace/>, (Erişim tarihi: 10.03.2020)
- Görsel 2b: Alsace Ecomuseum: <https://www.my-weekend-in-alsace.com/review/ecomuseum-alsace/>, (Erişim tarihi: 10.03.2020)
- Görsel 2c: Alsace Ecomuseum: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/88/Ecomus%C3%A9e_Alsace_08A_Watermill_from_Moosch.jpg, (Erişim tarihi: 10.03.2020)
- Görsel 3a: Bergslagen Ecomuseum: <https://www.erih.net/i-want-to-go-there/site/show/Sites/bergslagen-ecomuseum/>, (Erişim tarihi: 05.02.2020)
- Görsel 3b: Bergslagen Ecomuseum: https://www.wikiwand.com/en/Ecomuseum_Bergslagen, (Erişim tarihi: 05.02.2020)
- Görsel 3c: Bergslagen Ecomuseum: <https://upload.latest.facebook.com/ekomuseumbergslagen/photos/a.497307733655622/1660322237354160/?type=3&theater>, (Erişim tarihi: 05.02.2020)
- Görsel 4a, 4b, 4c: Kalyna Country Ecomuseum: <http://www.kalynacountry.com/photo-gallery/>, (Erişim tarihi: 10.02.2020)
- Görsel 5a, 5b, 5c: Suojia Ecomuseum: <https://dro.deakin.edu.au/eserv/DU:30049562/yi-narratingheritages-2012.pdf>, (Erişim tarihi: 11.01.2020)
- Görsel 6a, 6b, 6c: Cateran Ecomuseum: <https://cateranecomuseum.co.uk/gallery/>, (Erişim tarihi: 09.02.2020)
- Görsel 7a: Vanoi Ecomuseum: <http://www.lavocedelnorddest.eu/ecomuseo-del-vanoi-cerca-collaboratore-gestire-losteria-alla-siega-caoria-nella-valle-del-vanoi/>, (Erişim tarihi: 01.02.2020)
- Görsel 7b: Vanoi Ecomuseum: <https://www.parcopan.org/live-the-park/the-vanoi-ecomuseum/?lang=en>, (Erişim tarihi: 01.02.2020)

- Görsel 7c: Vanoi Ecomuseum: <https://www.ecomuseo.vanoi.it/pra-dei-tassi/>, (Erişim tarihi: 01.02.2020)
- Görsel 8a: Judicaria Ecomuseum: <https://www.doga-cycling.it/en/highlights/medieval-village-canale-and-lake-tenno/>, (Erişim tarihi: 15.06.2020)
- Görsel 8b: Judicaria Ecomuseum: <https://www.clubhotelolivi.it/it/borgo-rangone-comune-bleggio/>, (Erişim tarihi: 05.02.2020)
- Görsel 8c: Judicaria Ecomuseum: <https://www.dolomiti.it/en/bleggio-superiore/>, (Erişim tarihi: 05.02.2020)
- Görsel 9a: Bois du Luc Ecomuseum: <https://visitworldheritage.com/en/eu/bois-du-luc/77093262-48eb-488e-85b6-5b53930cc5f0/>, (Erişim tarihi: 07.01.2020)
- Görsel 9b, 9c: Bois du Luc Ecomuseum: <http://www.ecomuseeboisduluc.be/>, (Erişim tarihi: 07.01.2020)
- Görsel 10a, 10b, 10c, 10d: Meymand Ecomuseum: <https://surfiran.com/meymand-iranian-rocky-village/>, (Erişim tarihi: 05.02.2020)
- Görsel 11a, 11c: Guinea Ecomuseum: <https://www.flickr.com/photos/buzztrips/14963810143/>, (Erişim tarihi: 25.01.2020)
- Görsel 11b: Guinea Ecomuseum: <https://www.canaryislandsinfo.co.uk/el-hierro/things-to-do/guinea-ecomuseum/>, (Erişim tarihi: 25.01.2020)
- Görsel 12a: Hüsamettindere Köyü Ekomüzesi: <http://www.mudurnu.com.tr/husamettindere-ekomuze-koyu-kis-fotograflari.html/17/>, (Erişim tarihi: 25.01.2020)
- Görsel 12b: Hüsamettindere Köyü Ekomüzesi: <http://www.mudurnu.com.tr/husamettindere-ekomuze-koyu-kis-fotograflari.html/20/>, (Erişim tarihi: 15.06.2020)
- Görsel 12c: Hüsamettindere Köyü Ekomüzesi: <https://www.haberler.com/mudurnu-da-koy-evleri-yeniden-hayat-buluyor-6646838-haberi/>, (Erişim tarihi: 25.01.2020)
- Görsel 13a, 13b, 13c: Aaos Ecomuseum: <http://www.ecomuseum.eu/virtual-tour/en/intro.html>, (Erişim tarihi: 07.03.2020)

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

Sanat Tarihi Dergisi

ISSN 1300-5707

Cilt: XXIX, Sayı: 2 Ekim 2020

Ege University, Faculty of Letters

Journal of Art History

e-ISSN 2636-8064

Volume: XXIX, Issue: 2 October 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

TR DİZİN
ULAKBİM

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

OSMANLI'NIN SON DÖNEMİNDE BİR KASABA HASTANESİ: İNŞA SÜRECİ VE MİMARİSİYLE DEDEAĞAÇ GUREBÂ HASTANESİ*



A TOWN HOSPITAL IN THE LAST PERIOD OF OTTOMAN EMPIRE: DEDEAĞAÇ GUREBÂ HOSPITAL WITH ITS BUILDING PROCESS AND ARCHITECTURE

Nurcan YAZICI METİN**

Öz

Batı Trakya'da, bugün Yunanistan sınırları içinde yer alan Dedeağaç (Alexandroupolis), uzun yıllar Osmanlı hakimiyetinde kalmış; Osmanlı Devleti'nin son yüzyılında da önemi artmış bir yerleşimdir. Bir liman kenti olması, İstanbul'a yakınlığı ve Sultan II. Abdülhamid Dönemi'nde İstanbul-Selanik demiryolu hattının Dedeağaç bağlantısının sağlanması ile birçok imar etkinliğine sahne olan şehirde bir de hastane inşa edilmiştir. Osmanlı sağlık hizmetlerindeki modernleşmenin bir parçası olarak Tanzimat Dönemi'yle birlikte inşa edilmeye başlanan ve sivil halka hizmet vermek amaçlı "gurebâ" hastanelerinden olan Dedeağaç Gurebâ Hastanesi, XIX. yüzyılın sonlarında, bu amaçla inşa edilmiş ve açılmıştır. Kârgir, yüksek bodrum kat üzerine tek katlı olarak inşa edilmiş olan hastane büyük bir bahçe içinde yer almaktadır. Bulaşıcı hastalıklar için ayrı daireleri ve büyük bir de hamamı olan hastane oldukça modern bir sağlık tesisidir. Bu makalede, orjinal belgeler ışığında, hastanenin inşa süreci, planı, mimarisi ve dönemi içindeki yeri, diğer gurebâ hastaneleri ile karşılaştırılarak değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı, hastane, gurebâ hastanesi, mimari, Dedeağaç

Abstract

Dedeağaç (Alexandroupolis), which is within the borders of Greece today in Western Thrace, passed under the Ottoman rule in 1360 and maintained this position until 1912. In the Sultan Abdulhamid II Period (1876-1909), the importance of the Dersaadet-Selanik (Thessaloniki) railroad with the connection of Dedeağaç increased. Dedeağaç has gained the appearance of a modern city where many architectural works were built in this period. The reconstructed government building and its attached structures, educational buildings, military buildings, and consular buildings have changed the face of the city, which was the banner center during this period. These new buildings include the gurebâ hospital, which is a part of the innovative approaches of the Tanzimat Period, the modernization movements in the field of health, and was built to serve the civilian population. The first modern health institutions in the Ottoman Empire, as in other fields, are hospitals established in the military field.

* Bu makale, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinatörlüğü, 2019/38 numaralı projesi kapsamında desteklenmiştir.

** Prof. Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniv., Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul. ORCID ID: 0000-0003-3859-4847 ♦ E-mail: nurcan.metin@msgsu.edu.tr

The hospitals, which were established for the civilian people, apart from the military, were originally named as “gurebâ hospital” with a special definition. Gurebâ hospitals continued to be built in almost every part of the Ottoman geography during this period and afterward, especially during the Sultan Abdulhamid II period. Gurebâ hospitals, which are masonry buildings, usually have single or double floors. These hospitals have different plans and façade arrangements. Unlike the common architectural language in other public buildings, different plans and especially façade arrangements are encountered in gurebâ hospitals. The Gurebâ Hospital in Dedeğaç was started to be built in 1896. Separate apartments of the hospital are planned for “the poor and stray,” for women, for men, and for infectious diseases. It was stated in the correspondence in the period that the hospital, which was originally planned as fifty-bed and sized to fit a hundred-bed, was later built with a hundred-bed. The hospital building was built with “*iane-i tedarik*”, that is, with the aid collected. The building must have been completed at the end of 1898. In a document dated 1899, it is stated that the “big hospital construction” made with aids for the women and men in the town of Dedeğaç, which has the capacity of a hundred-bed, two hundred beds when necessary, has been completed and it was officially opened. The plans of Dedeğaç Gurebâ Hospital and the photos of the period they were built have survived. The hospital, which is located in a large garden according to the plan, has a single floor on a rectangular plan, high basement. It is seen that the hospital has a middle hall plan scheme and this scheme is repeated on both floors. Units connected to the middle corridor on both sides were added to the short sides of the main building of the rectangular shape. There are two independent departments/wards for infectious diseases in the garden. The hospital has a very symmetrical façade with a door opening in the middle of the facade and a rhythmic window arrangement on both sides. The entrance with a triangular pediment is accessed by double-arm stairs. In the doors and windows, the movement has been added to the facades with the stone weave used in different colors. The hospital building is covered with a tile gable-roof. The gurebâ hospitals, which offer modern health services in a European sense, are different from those of the Ottoman era health facilities. It is known that the first examples of modern hospital buildings were applied in military hospitals during the Selim III Period. Following the military hospitals built in parallel with the innovation movements in the military field, gurebâ hospitals have also started to be built to serve the civilian population. It is understood that there are some criteria in the construction process and planning of these hospitals. As a matter of fact, there are definitions and drawings about the hospitals in the *Fenn-i Mimari* (Technical Architecture) books prepared for being taught in the military schools of the period. In these books, although military hospitals were mostly defined, gurebâ hospitals were also mentioned. As a matter of fact, it is understood that some criteria such as where they will be located, building material, plans, space distribution, dimensions, and being in the garden were also applied in civil hospitals of the period. Dedeğaç Gurebâ Hospital is a large-sized masonry building located in a specially arranged large garden. It reflects the modern hospital architecture of the period with its attached spaces, bathhouse, and departments for infectious diseases built separately for the garden. It is seen that the planning scheme of the hospital in Dedeğaç was applied in the hospital structures as well as its use in other public buildings of the period. It was also common practice for modern hospital buildings of the period to be located in the garden.

Keywords: *Ottoman, hospital, gurebâ hospital, architecture, Dedeğaç*

Giriş

Bugün Yunanistan'ın Batı Trakya Bölgesi'nde, Evros kenti sınırları içinde yer alan Dedeğaç (Alexandroupolis), yüzyıllar boyunca Osmanlı hakimiyetinde kalmış ve özellikle XIX. yüzyılın ortalarından itibaren mimari yapılanmasıyla Osmanlı'nın modern kentlerinden biri haline gelmiştir. Küçük bir köy yerleşimi iken XIX.yüzyılda önemi artan Dedeğaç kasaba, daha sonra da sancak merkezi olmuştur. Özellikle Sultan II. Abdülhamid Dönemi'nde (1876-1909), İstanbul-Selanik demiryolu hattının inşasıyla Dedeğaç da demiryolu bağlantısına kavuşmuş ve böylece yerleşimin önemi artmıştır. Bu dönemde ihtiyaçla bağlantılı olarak imar etkinliğine sahne olan yerleşimde modern bir hastane inşa edilmiştir. Dönemin sivil sağlık hizmetlerinin örneklerinden olan gurebâ hastanesi, burada kimsesiz ve fakirlere hizmet verecek herhangi bir sağlık birimi olmadığı için yapılmıştır. Hastane binası günümüze ulaşmıştır ve bugün müzik okulu olarak kullanılmaktadır. Bu çalışmada, küçük bir yerleşimde inşa edilmiş, Osmanlı'nın son dönem modern hastane yapıları arasında yer alan Dedeğaç Gurebâ Hastanesi'nin, arşiv belgeleri ve orjinal görsel belgeler ışığında inşa süreci, mimarisi ve dönemi içindeki yeri değerlendirilecektir.

Osmanlı Dönemi'nde Dedeğaç

Balkanların ve Batı Trakya'nın güneybatı kısmında, Ege Denizi kıyısında yer alan ve 1360 yılında Osmanlı topraklarına katılan Dedeğaç, o dönemde köy ölçeğinde bir yerleşimdir. 1912 yılına kadar Osmanlı hakimiyetinde kalan Dedeğaç, XIX. yüzyılın ortalarından itibaren büyümeye başlamıştır. Sultan Abdülaziz Dönemi'nde ve özellikle Sultan II. Adülhamid Dönemi'nde kent önemi artmıştır. Osmanlı idari sistemindeki yeni yapılanmaya bağlı olarak yönetsel konumu değişmiş, 1884 yılında "mevkiinin ehemmiyeti hasebiyle" Edirne Vilayeti'ne bağlı sancak haline getirilmiş;¹ yeni kurulan Dedeğaç Sancağı'nın merkez livası da Dedeğaç kazası olmuştur.²

Bir sahil yerleşimi olan Dedeğaç'ın önemi, yüzyılın sonunda demir yolu bağlantısının sağlanması ve liman düzenlemesi ile artmıştır. Sultan II. Abdülhamid zamanında şehrin demir yolu bağlantısının kurulması ve buraya bir istasyon yapılması ile kara yolu bağlantısı sağlanmış; aynı dönemde inşa edilen limanla Dedeğaç, Akdeniz'in önemli liman şehirlerinden biri haline gelmiş; böylece ticaret de gelişmiştir. İstanbul'a yakın olmasından dolayı stratejik bir öneme de sahip olan kent, Balkan coğrafyası ile Anadolu coğrafyası arasında bir köprü görevi görmüştür.³ 1872 yılında Selanik-Dedeğaç demir yolu hattının inşa edilmesiyle Dedeğaç bağlantısının sağlanması, dönemin yazışmasında, "*Dersaadet-Selanik iltisâk hattının inşâsıyla ehemmiyet-i mevki'iyeye ve ticariyesi bir kat daha tezâyüd eden Dedeğaç Kasabası*"⁴ şeklinde ifade edilmiştir.

1 Ağanoğlu, Bayram ve Yıldıztaş, 2009, 20.

2 Dedeğaç'ın idari yapılanması için bk. Yıldırım - Kayıcı, 2016, 51-52.

3 Halil, 2018, 99-118.

4 BOA - Yıldız Mütenevvi (Y.MTV.), 133/15, 2 Receb 1313 (19 Aralık 1895).

1891 tarihli Kamûs'da Dedeâğaç, “pek yeni bir kasaba” olarak tanımlanmakta ve demir yolu bağlantısıyla “1288/1871 tarihinden beri gündün güne keşb-i ümrân etmektedir. İnşası mutasavvur olan limanın vücuda gelmesi ve etrafındaki bataklıkların kurutulması halinde daha ziyade terakki ve tevsî' edeceği malumdur. Şimdiki halde 429 hane ve 2101 ahalisi, bir cami-i şerifi, bir mescidi, kışlası, hükümet konağı, mekteb-i idadisi, 3 mekatib-i ibtidaiyesi, müteaddid hane ve dükkânı vardır” denilmektedir. Bu tarihte “ahalisi 21266 kişiden” ibarettir.⁵

Dedeâğaç, 1319/1901 tarihli Edirne Salnamesi'ne göre 30.400 nüfuslu bir kazadır. Burası “yirmibeş otuz sene önce sade bir iki baraka ile ahşap birkaç kulübeden ibaret iken el-yevm 994 hane, 276 dükkân, bir hükümet konağı, bir askeri kışla, iki cami-i şerif, biri idadi olarak 4 mekteb, 3 kilise, 1 umumi hastahane, 12 çeşme”nin olduğu bir yerleşimdir.⁶ Salnamede geçen ve yirmibeş otuz sene önceki, bir balıkçı köyü tanımını içeren “bir iki baraka ve kulübe” ifadesinden, Sultan II. Abdülhamid Dönemi öncesinde, yerleşimin küçüklüğü anlaşılmaktadır. İlk olarak Abdülaziz Dönemi'nde kurulan telgrafhane, postane ve Osmanlı Bankasını, II. Abdülhamid Dönemi'nde inşa edilen birçok mimari eser takip etmiştir. Bunlar arasında, son dönemin ihtiyaçtan doğan yeni yapı türleri arasında yer alan ve büyük bir bahçesi olan hükümet konağı, adliye binası, rüşdiye mektebi, liman ve gar binaları ile modern bir gurebâ hastanesinin inşa edilmesi de önemli bir yer tutmaktadır. Dedeâğaç'ı modern Avrupa kenti görünümüne kavuşturan bu yapıların yanında burada birçok cami, kilise⁷ ve çeşme de inşa edilmiştir. Bu yapılardan bir kısmı günümüze gelebilmiştir.

Osmanlı'nın son döneminde, Edirne Vilayeti'ne bağlı sancak merkezi olma konumunu koruyan Dedeâğaç, geç tarihlerde de Osmanlı yazışmalarında genellikle “Dedeâğaç Kasabası” olarak tanımlanmaktadır.

Osmanlı'da Gurebâ Hastaneleri

Osmanlı İmparatorluğu'nda sağlık hizmetleri darüşşifa, şifahane, darüssihha gibi farklı isimlerle tanımlanan ve genellikle bir külliye bütünü içinde yer alan sağlık yapılarında yürütülmüştür. Selçuklu geleneğini devam ettiren bu yapılar, çoğunlukla bir orta avlu etrafında şekillenmişlerdir.⁸ Diğer birçok alanda olduğu gibi sağlık alanında da ilk yenilik hareketleri orduda başlatılmış; III.Selim Dönemi'nde askeri düzenlemelerle bağlantılı olarak, yeni kurulan “Nizam-ı Cedid” ordusunun ihtiyaçlarını karşılamak için Levent Çiftliği'ndeki askeri kışlaya 1799 yılında, ilk modern hastane olan “Levent Çiftliği Hastahanesi” yaptırılmıştır. 1808 yılında da Haydarpaşa civarına inşa edilen ilk Selimiye Kışlası'nın hastanesi vardır.⁹ Genellikle kışla planındaki modern askeri hastanelerin yapımı yüz yıl boyunca devam etmiştir.¹⁰

5 Şemseddin Sami, 1308/1891, 2123.

6 Edirne Vilayeti Salnamesi, 1319/1901.

7 Ertuğrul, 2019, 67-119.

8 Cantay, 2014, 7.

9 Yavuz, 1988, 124.

10 Pabuçcu, 2014, 85-100.

Osmanlı Devleti'nin son yüzyılında, Tanzimat Dönemi olarak tanımlanan süreçle gündeme gelen modernleşme hareketlerinin bir parçası da sağlık alanında yaşanmıştır. Askeri hastanelerden bağımsız olarak, sivil halka yönelik sağlık hizmetlerindeki modernleşmenin ilk girişimleri Tanzimat Dönemi ile başlamış; "gurebâ hastahanesi" adı verilen ilk sivil hastane 1847 yılında, İstanbul'da inşa edilmiştir. Daha önce birtakım mekanların işlevlendirilmesiyle gurebâ hastaneleri kurulmuş olmakla birlikte,¹¹ İstanbul Yenibahçe'deki Vakıf Gurebâ Hastanesi bu amaçla yapılan ilk sivil hastane olması açısından önemlidir. Özelleşmiş bir tanımlamayla "gurebâ" (garipler, kimsesizler) hastanesi olarak isimlendirilen bu sivil hastaneler, Abdülmecid (1839-1861), Abdülaziz (1861-1876) ve daha yoğun olarak II. Abdülhamid Dönemi'nde, Osmanlı coğrafyasının hemen her tarafında inşa edilmeye başlanmıştır. Özellikle Sultan II. Abdülhamid Dönemi'nde inşa edilen ya da açılışı yapılan bu sivil hastaneler padişahın adıyla anılmıştır.¹² Ücretsiz sağlık hizmeti verilen bu sivil hastanelerin Zükür ve İnas Hastanesi ya da frengi, veba gibi bulaşıcı hastalıklara yönelik olanları, bu isimlerle de adlandırılmıştır. Bu hastanelerde, kadın ve erkeklere ayrı birimlerde hizmet verildiği, bulaşıcı hastalıklar için ayrı pavyonların düzenlendiği bilinmektedir.

Kârgir, farklı plan ve cephe kuruluşlarına sahip olan gurebâ hastaneleri tek veya iki katlı olabilmektedir. Bir kısmı günümüze ulaşabilen ya da görsel malzemelerden tanımlanabilen bu hastanelerde, dönemin birçok yapısının cephe kurgusunda kullanılan ortak mimari dilin aksine, farklı cephe özelliklerinin yaygın olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır.¹³

Dedeğaç Gurebâ Hastanesi'nin İnşası

Sultan II. Abdülhamid Dönemi'nde, demir yolu ve liman inşasıyla denizyolu bağlantısının sağlanmasıyla önemi artan Dedeğaç'ta, birçok yeni yapı inşa edilmiştir. Bunlar arasında bir de hastane vardır. Burada ücretsiz sağlık hizmetinin verildiği bir "gurebâ hastanesi" tesis edilmiştir. 18 Aralık 1895 tarihli yazışmaya göre, "*Dersâadet-Selanik iltisâk hattının inşâsıyla ehemmiyet-i mevki 'iye ve ticariyesi bir kat daha tezâyüd eden Dedeğaç Kasabası'nda evvelkinden ziyade gurebâ ve fukarâ bulunmakta olduğuna ve bunlardan hastalananları tedavi edecek hiç bir mahal olmamasına mebnî küşâdı taht-ı vücûb ve elzemiyetde bulunan gurebâ hastahânesi için mezkûr iltisâk hattı şirketinin malı olup, Dedeğaç kısmı inşâatının ikmâli cihetiyle lüzumsuz kalan ve yüz altmış beş parçadan ibaret bulunan hastahâne eşya ve malzemesi bir hizmet-i müftehîre olarak mezkûr şirket tarafından meccânen Dedeğaç Belediyesi'ne terk ve tebberru edilmiş*" denilmektedir. "*Belediyece tedarik ve isticâr olunan (kiralanan) bir mahal dahi hastahâne ittihâz edilmiş olduğundan*", hastanenin açılışının "*memurîn ve ulema ve mu'teberân-ı memleket ve diivet-i mütehâbbe konsolos memur ve vekilleri ve bazı mu'teberân-ı ecâ nib hâzır oldukları hâlde*", geçen Pazartesi günü yapıldığı, Edirne vali vekili tarafından Mabeyn'e bildirilmiştir.¹⁴

11 Osmanlı'da ilk gurebâ hastanesi, Edirnekapı Mîhrimah Sultan Camii avlusunda kurulmuştur. Bk. Mursal, 2017, 5.

12 Yazıcı Metin, 2019b, 47-54.

13 Yazıcı Metin, 2019c.

14 BOA - Y.MTV., 133/15, 2 Receb 1313 (19 Aralık 1895).

Belgede, Dersadet-Selanik tren yolunun Dedeâğaç bağlantısının sağlanmasıyla kasabanın öneminin ve ticaretinin arttığı; öncekinden daha fazla “gurebâ ve fukara” bulunduğu; hastalandıkları takdirde bunları tedavi edecek bir yer olmadığı belirtilerek gurebâ hastanesine ihtiyaç tanımlanmıştır. Bu hastane için Dedeâğaç demir yolu bağlantısını yapan şirket, demir yolunun tamamlanması sonrası elde kalan eşya ve malzemeleri karşılıksız olarak belediyeye vermiştir. Yazışmadan anlaşılacağı üzere, 1895 yılı sonunda belediye tarafından “*isticâr olunan*”, yani kiralanan bir mahal, “*hastahane ittihâz edilmiş*” ve bunun açılışı yapılmıştır. Dolayısıyla 1895 yılı sonunda, yeni baştan bir hastane binası inşa edilmemiş; mevcut bir yer belediye tarafından kiralanarak gurebâ hastanesi yapılmış ve bu tarihte açılmıştır.

Sonraki tarihlerde yapılan yazışmalar, yeni bir gurebâ hastanesinin inşa sürecini göstermektedir. 1896 yılı Haziran ayında Şura-yı Devlet’e gönderilen yazıda, Dedeâğaç’ta bir gurebâ hastanesinin inşasına başlandığı ifade edilmektedir. Hastanenin “*kârgir ve usul-i cedîd-i mimariye muvafık olarak*”, belediye tarafından terk edilen arazi üzerine “*müceddeden inşa*” edileceği yazılıdır.¹⁵ Dolayısıyla Dedeâğaç Gurebâ Hastanesi’nin inşası 1896 yılı Haziran ayı ortalarında başlatılmıştır.

Dahiliye Nezareti’ne gönderilen 8 Eylül 1897 tarihli yazıda, “*Dedeâğaç’ta fukara ve gurebâ hastalarına mahsus ve zükur ve inâs ile ilel-i sariye için ayrı ayrı daireleri müstemil ve şimdilik elli yataklı*” olmakla birlikte ihtiyaç halinde doksan-yüz yatak sıgacak genişlikte mükemmel bir hastanenin “*iâne-i tedarik*” ile inşasına başlandığının, Dedeâğaç Sancağı Mutasarrıflığı’ndan bildirildiği belirtilmiştir.¹⁶

1896 yılı ortalarında inşasına başlanan “*fukara ve gurebâ hastalarına mahsus*” hastane kadın, erkek ve bulaşıcı hastalıklar için ayrı ayrı daireleri olmak üzere elli yataklı olacaktır. İhtiyaç halinde iki katı yatak kapasitesine sahip bulunan hastane, toplanan yardımlarla yapılmaktadır.

Dedeâğaç’taki Şimendifer Kumpanyası’ndan tazminin alınmış olan arsanın “*bir miktarının derdest tesis olan hastahaneye irâd olmak üzere belediyeye terk*” olduğu anlaşılmaktadır.¹⁷ Şimendifer Kumpanyası, yani demir yolu şirketi, inşası devam eden gurebâ hastanesi için bağışta bulunmuştur.

Hastane 1898 yılı sonunda tamamlanmış olmalıdır. 1899 yılı başında, Sadaret’e yazılan yazıda, Dedeâğaç Kasabası’ndaki yüz yataklı, gerektiğinde ikiyüz yatak alabilecek kapasitedeki kadın ve erkeklere mahsus, her türlü donanımı olan ve iâne ile tesis edilen “*cesîm hastahane inşaatının rehîn-i hüsn-i hitâm olmasıyla resmi küşâdı*”nın yapıldığı

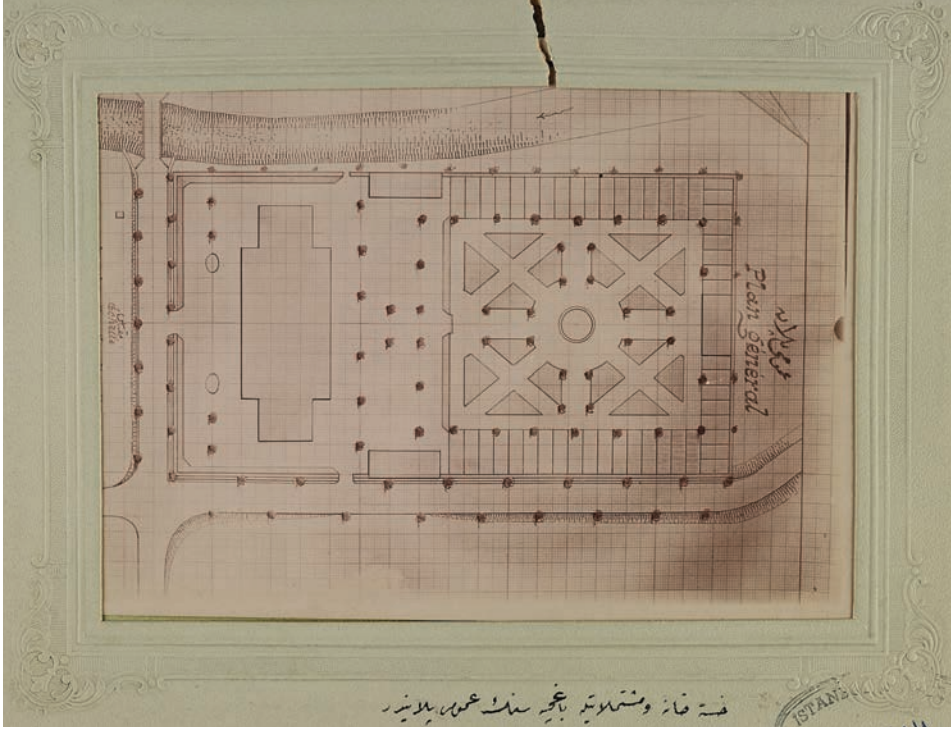
15 BOA - Şura-yı Devlet (ŞD.), 1921/7, H. 8 Muharrem 1314 (M. 19 Haziran 1896).

16 BOA - BEO., 1020/76453, H. 10 Rebiulahir 1315 (M. 8 Eylül 1897). Aynı yazı 3 Kasım 1897 tarihiyle Sadaret’e bildirilmiştir. BOA - BEO., 1020/76453, H. 22 Teşrinievvel 1313 (M. 3 Kasım 1897).

17 BOA - Yıldız Resmi Maruzat Evrakı (Y.A. RES.), 87/73, H. 17 Safer 1315 (M. 18 Temmuz 1897).

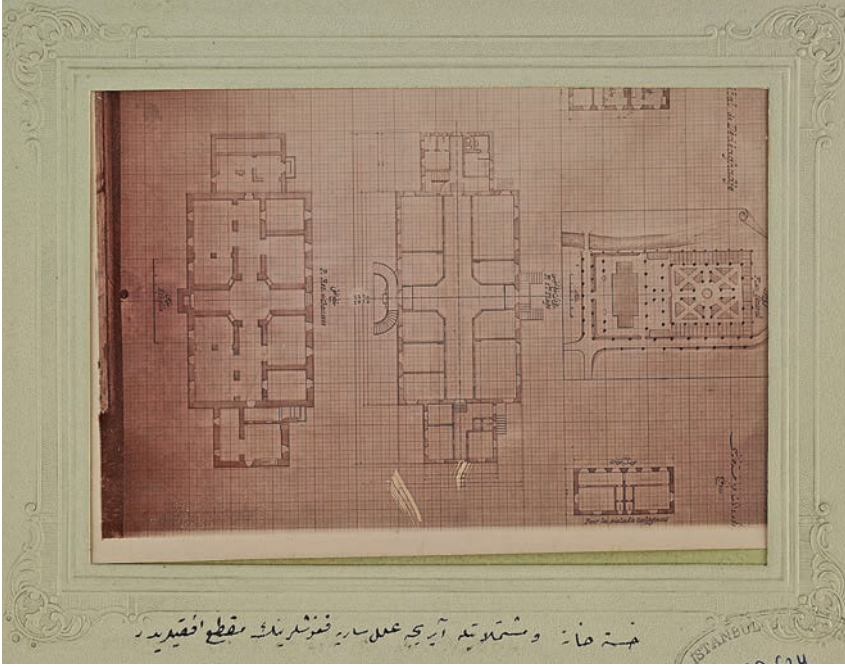
ifade edilmiştir.¹⁸ Anlaşılacağı üzere başlangıçta elli yataklı olması planlanan hastanenin yatak kapasitesi artırılmıştır.

Özetle, Dersaadet-Selanik hattı üzerindeki Dedeğaç tren yolu bağlantısının sağlanmasıyla kasabanın önemi artmıştır. Dolayısıyla ticaretin de yoğunlaştığı kasabada bir gurebâ hastanesine ihtiyaç duyulmuş; bunun için belediye tarafından kiralanan bir mahal, 1895 yılı sonunda gurebâ hastanesi olarak açılmıştır. Dedeğaç'ta yeni baştan bir gurebâ hastanesinin inşası 1896 yılı ortalarında başlatılmış; başlangıçta elli yataklı olması planlanan yüz yatak kapasiteli hastanede, kadın ve erkeklere, ayrıca bulaşıcı hastalıklara mahsus ayrı daireler inşası planlanmıştır. Toplanan yardımlarla inşa edilen hastane 1898 yılı sonunda tamamlanmış olmalıdır. 1899 yılı başında Sadaret'e durum bildirilirken, kârgir ve cesîm, yüzelli ikiyüz yatak kapasiteli olmakla birlikte yüz yataklı hastanenin resmi açılışının yapıldığı ifade edilmiştir.

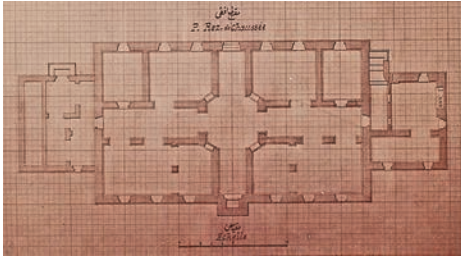


Fot. 1: “Hastahane ve müştemilatıyla bağçesinin umumi planıdır” açıklamasının yer aldığı fotoğraf. (II. Abdülhamid Han Fotoğraf Albümleri)

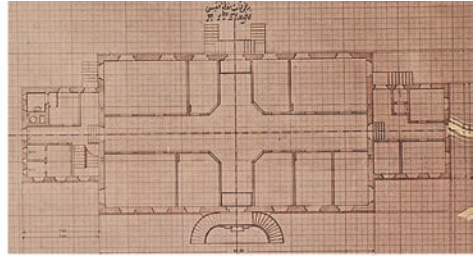
18 BOA - Dahiliye Mektubi Kalemi (DH.MKT.), 2167/72, H. 8 Şevval 1316 (M. 19 Şubat 1899).



Fot. 2: Hastanenin kat planları ve müştemilatı. (II. Abdülhamid Han Fotoğraf Albümleri)



Fot. 2a: Hastanenin yüksek bodrum katı planı.
(Fot. 2'den detay.)



Fot. 2b: Hastanenin birinci kat planı.
(Fot. 2'den detay.)

Dedeâğaç Gurebâ Hastanesi'nin Mimarisi

Dedeâğaç Gurebâ Hastanesi'nin plan çizimleri ve cephe fotoğrafları, döneminden günümüze ulaşmıştır. Bunlara göre hastane, büyük bir bahçe içinde dikdörtgen plan şemasında (Fot. 1), yüksek bodrum katı üzerine tek katlı, kârgir bir yapıdır. Hastane kat planlarını gösteren ve “*Hastahane ve müştemilatıyla ayrıca ile-i sâriye koğuşlarının mukatta-i ufkileridir*” açıklamasının yer aldığı fotoğrafta, binanın orta sofalı plan şemasına sahip olduğu ve bu şemanın her iki katta da tekrarlandığı görülmektedir (Fot. 2). Kat planları incelendiğinde; orta alanda, köşelere kapı açıklıklarının yerleştirilmesiyle

sekizgen sofa oluşturulmuş; uzun kenarlara, odalar ve koğuşlar yerleştirilmiştir (**Fot. 2a**). Dikdörtgenin kısa kenarlarında, her iki yönde de orta koridora bağlanan birimler yer almaktadır. Uzun kenar orta aksında, ön ve arka cepheye açılan kapılar; kapıların her iki yanında, iki katta da karşılıklı üçer pencere vardır. Kısa kenarlarda, alt katta pencereye yer verilmemişken üst katta, bu yönlerde ekli mekanın yanlarında birer pencere kullanılmıştır (**Fot. 2b**). Ayrıca bu ekli mekanlarda da ana mekanla bağlantının yanı sıra ayrı kapı ve pencere düzenlemeleri mevcuttur.

Hastane binasının önünde, belli bir mesafe uzaklıkta, hastanenin iki köşesine denk gelecek şekilde karşılıklı yerleştirilmiş, bağımsız mekanlar vardır. Bu mekanların, plan üzerindeki açıklamaya göre “*ilel-i sâriye koğuşları*”, yani bulaşıcı hastalıklar için düzenlenmiş koğuşlar olduğu anlaşılmaktadır (**Fot. 1-2**). Ana binaya dikey olarak konumlandırılmış bu koğuşların da dörtgen şemada olduğu, bağlantısız ve ön koridora açılan iki birimden müteşekkil bulunduğu, mevcut plandan görülebilmektedir. Bulaşıcı hastalıklar için planlanmış olan bu koğuşlar tek katlıdır.

Hastanenin cephe görünümünü içeren, 1897-98 tarihli fotoğrafın altında “*Zükur ve İnâs Gurabâ Hastahanesi: yüze ve indel iktiza daha ziyade yatak, isti’âb eder. Lüzumu halinde mükemmel bir kışla da olabilir. İâne ile te’sis*” olduğu yazılıdır (**Foto. 3**).¹⁹ Dedeâğaç Gurebâ Hastanesi’nin elli yataklı olarak inşası planlanmış, yüz yataklı olarak hizmete açılmış olmakla birlikte yüzelli iki yüz yatak kapasiteli olabileceği, hastanenin inşa sürecindeki yazışmalarda da vurgulanmıştır. İâne, yani yardımlarla inşa edildiği ifade edilen binanın, gerektiğinde kışla olarak kullanılabilmesi bilgisi dikkat çekicidir.

Hastanenin simetrik bir cephe düzenine sahip olduğu görülmektedir (**Fot. 3**). Ön, ana cephe olarak düzenlenmiş ve yüksek tutulmuş bodrum kat boyunca, girişe bağlantıyı sağlayan çift yönlü, eğrisel düzenlemeli merdivenlerle ulaşılan ana giriş kapısı, cephenin ortasındadır. Yüksek bodrum kat pencereleri, küçük açıklıklara sahip ve oldukçayalındır. Birinci katta ise kapı açıklığı iki yanında, ritmik bir düzendeki pencereler yer almaktadır. Kapı ve pencere örgüleri farklı renkte taş işçiliğiyle, kilit taşları vurgulanarak ve sövelerin taş örgüsü, çıkıntılı bir örgüyle ele alınarak cepheye hareket katılmıştır. İki yanda, ana binaya ekli mekanlar daha alçak tutulmuş olmakla birlikte buralarda da aynı pencere düzeni devam ettirilmiştir. Bodrum katı ile birinci kat, cephe boyunca uzanan silme kuşağıyla ayrılmış; bu ayırım, ekli yan mekanlarda da daha alçak kotta uygulanmıştır. Cephe ortasında, kapı açıklığının üstünde, üçgen bir alınlık düzenlemesine yer verilmiş ve bu alana, kapının üstüne dönemin padişahının tuğrası yerleştirilmiştir. Ana bina ve daha alçak kottaki ekli mekanlar, kiremit kaplı beşik çatı ile örtülmüştür. Hastane ana binasının iki yanında, arkada, bahçe yönünde, ayrı olarak düzenlenmiş olan bulaşıcı hastalık koğuşları ise tek katlı, beşik çatılı yalın yapılardır (**Fot. 4**).

19 Hastanenin aynı fotoğrafına, “*Meâsir-i celile-i veli ni’met-i azamiden Dedeâğaç Gurebâ Hastahanesi*” açıklamasıyla, Sultan II. Abdülhamid’in yirmi beşinci cülus yıldönümü vesilesiyle hazırlanmış olan Tebriknâme-i Millî adlı eserde de yer verilmiştir. Bk. Tebriknâme-i Millî, tarih yok, 38.



Fot. 3: Dedeağaç Gurebâ Hastanesi'nin açılışı. (II. Abdülhamid Han Fotoğraf Albümleri)



Fot. 4: Dedeağaç Gurebâ Hastanesi'nin yan cepheden görünüşü. Açılış günü çekilmiş olması gereken fotoğrafın altında "Gurebâ hastahanesinin yan yüz görünüşü" yazılıdır.. (II. Abdülhamid Han Fotoğraf Albümleri)

Servet-i Fünûn'da da hastanenin bir fotoğrafına yer verilmiştir. Açılış günü çekildiği anlaşılan fotoğrafın altında, "İşbu hastahane zükur ve inâs-ı gurebâya ait olup il-el-i sariye malûllerine mahsûs ayrı daireleri ve bir mükemmel hamamı müstemildir" denilmektedir.²⁰ Burada da hastanenin bulaşıcı hastalıklar için ayrı dairelerinin olduğu vurgulanmış; ayrıca "mükemmel" bir hamamının olduğu bilgisi de eklenmiştir.

Yukarıda da belirtildiği üzere, Dedeğaç Gurebâ Hastanesi büyük bir bahçe içinde yer almaktadır (Fot. 1). Çevrili bu bahçenin ön kısmında hastane binası, arkada, iki yanda bahçe duvarına bitişik konumda bulaşıcı hastalıklara ait koşullar ve en arkada da hastanenin üç katı büyüklüğünde, ortada havuzun yer aldığı, yol bağlantıları ve ağaçlarla özel olarak düzenlenmiş bahçe vardır.

Hastanenin Dönemi İçindeki Yeri

Osmanlı Devleti'nde, Tanzimat Dönemi'yle başlayan yeniden yapılanma sürecinin bir parçası olarak kurulmaya başlanan ve sivil halka yönelik sağlık hizmetlerinin verildiği gurebâ hastanelerinin ilk örneği Sultan Abdülmecid Dönemi'nde, başkent İstanbul'da yapılmıştır. Bu hastaneyi Osmanlı coğrafyasının küçük, büyük ölçekli birçok yerleşiminde inşa edilen veya başka yapılardan dönüştürülerek işlevlendirilen gurebâ hastaneleri takip etmiştir. Kârgir, yüksek bodrum kat üzerine tek veya iki katlı, farklı plan ve cephe kuruluşlarına sahip gurebâ hastanelerinin boyutları da buldukları yerleşime göre değişmektedir. Çoğunlukla elli, yüz yataklı olan bu hastanelerde odalar ve hasta koşulları, eczahane, doktor ve muayene odası, hamam gibi birimlerin yanında bulaşıcı hastalıklara tahsis edilmiş daire, koşullar ya da katlar bulunabilmektedir. Kadın ve erkeklere ayrı hizmet veren ya da frengi, veba gibi bulaşıcı hastalıkların tedavisi için inşa edilen gurebâ hastaneleri, "Zükur ve İnâs Hastanesi", "Frengi Hastanesi" ismiyle de anılmışlardır.

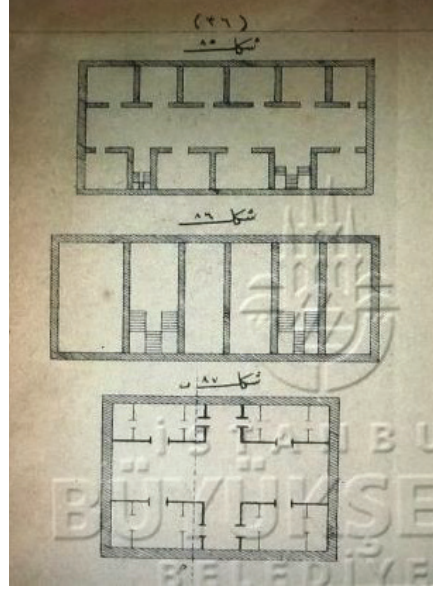
Gurebâ hastanelerinde farklı plan şemalarının ve cephe kuruluşlarının uygulandığı görülmektedir. İç avlu düzeninde olan örneklerin yanında U plan şemasında uygulamalar mevcuttur. Bu hastanelerde, dikdörtgen plan kurgusu yaygın kullanılmış, sofa veya koridor düzenine göre odalar veya koşullar yerleştirilmiştir. Dedeğaç örneğinde olduğu gibi orta sofalı plan şemasının kullanıldığı örnekler de vardır.

Osmanlı'nın son döneminde inşa edilecek hastanelere dair birtakım bilgiler ve çizimler dönemin mimarlık kitaplarında mevcuttur. Dönemin askeri okullarında okutulmak üzere yazılan veya çevrilen fenn-i mimari kitaplarındaki²¹ hastane mimarisine dair bu metinlerde, daha çok askeri hastaneler anlatılmakta, bununla birlikte "gurebâ hastanesi" ifadesine de yer verilmektedir. Bu kitaplarda vurgulanan konum, plan, inşa malzemesi, mekan dağılımı, boyut ve bahçe içinde bulunması gibi birtakım kriterlerin, dönemin sivil hastanelerinde de uygulandığı anlaşılmaktadır. İncelenmiş olan Fenn-i Mi'mârî

20 *Servet-i Fünun*, 412, R. 21 Kanunisani 1314 (M. 2 Şubat 1899), 340.

21 Dönemin Fenn-i Mimari kitapları için bk. Tanyeli, 1995, 41.

kitabında,²² hastaneler hakkında açıklamalara ve çizimlere yer verilmiş; farklı şekillerde tasarlanmış hastane planları önerilmiştir. “*Hastahaneler*” başlığı altında “*hastahaneler sair ebniyelerden ehemmiyetli olub mevkileri ve sureti inşaları ona göre bulunmalı ve kalabalık mahallerden uzak olmalıdır*”, “*...müstahkem şehirde hastahanelerin kal’a dahilinde inşa olunanları her halde kenarlara veya boş ve havadar mahallere inşa olunmalıdır. Hastahaneler kışlalara veya gurebâ hastahanesi ise hanelere yakın ve muvaselesi kolay olmalıdır. Hastahane mevkileri ziyade çukurda olur ise hem fena havada hem rutubette kalır. Eğer çok yüksekte olsa hem şiddetli rüzgara karşı ve hem de susuz mahal de bulunur. Onun için ne yüksek ve ne de alçak mevkilerde olmamalıdır. Keza hastahane mevkileri hastaların gönüllerine ferc vermek için şehrin en güzel ve latif en âlâ manzaraları ve en çok nezareti olan mevki olmalıdır*”.²³ Burada hastanelerin havadar bir yerde olması, gurebâ hastanelerinin hanelere, yani yerleşime yakın ve ulaşılabilir konumda inşa edilmesi gerektiği özellikle vurgulanmıştır. Ayrıca kitapta, belli bir yerleşimdeki hastanelerin yatacak insan sayısına göre yapılacağı, büyük hastanelerin bulaşıcı hastalıkların yayılmasına sebep olabileceği belirtilerek çok büyük bina inşa edilmemesi gerektiği ifade edilmiştir. Hastanelerin bölümleri ayrıntılı bir şekilde tanımlanmıştır.²⁴ Bahçe içinde ve bulaşıcı hastalıklar için ayrılmış mekanları, hamamları bulunan yapılar olmaları gerektiği de vurgulanmıştır. Kitaba eklenen ve önerilen bazı hastane planları mevcuttur ve bu planlar arasında orta sofalı plan şeması da bulunmaktadır (Çiz. 1).²⁵



Çiz. 1: Fenn-i Mimari kitabında önerilen hastane çizimleri. (Ahmed Şükrü, 1883.)

Bütün bu veriler doğrultusunda Dedeoğaç Gurebâ Hastanesi değerlendirildiğinde, buradaki hastanenin, yerleşimin öneminin artmasıyla bağlantılı olarak duyulan ihtiyaç üzerine inşa edildiği, dönemin yazışmalarından anlaşılmaktadır. Başlangıçta yeni bina inşa edilmeyip, 1895 yılında kiralanan bir yer gurebâ hastanesi olarak kullanılmıştır. Dedeoğaç'ta yeni baştan bir hastane binası inşasına 1896 yılı ortalarında başlanmış, yaklaşık iki buçuk yıl gibi bir süre sonunda, 1898'de tamalanarak resmi açılışı yapılmıştır.

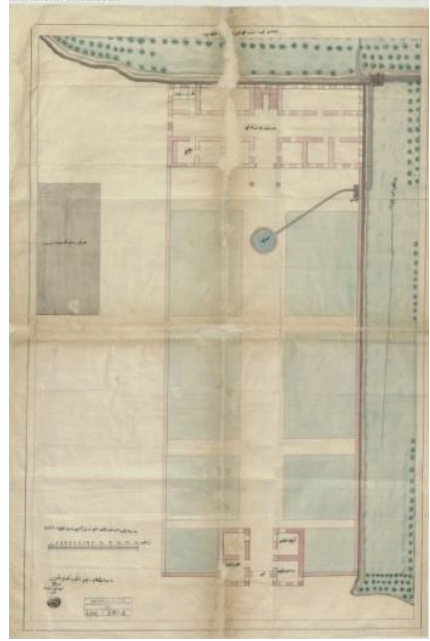
22 Ahmed Şükrü, 1883.

23 Ahmed Şükrü, 1883, 124.

24 Ahmed Şükrü, 1883, 125-128.

25 Kitapta çizimlerin olduğu sayfalar ayrı numaralandırılmış ve ekler olarak verilmiştir. Önerilen birtakım hastane planları s. 36'da, şekil 85, 86, 87'dir. Şekil 87 iç sofalı plan şemasıdır. Bk. Ahmed Şükrü, 1883, 36, 38.

Küçük bir sahil yerleşiminden, XIX. yüzyılda kasabaya, sancak merkezine dönüşen Dedeğaç'ta inşa edilen Gurebâ Hastanesi'nin, plan, mekan ve boyut olarak dönemi içinde önemli bir yere sahip olduğu; dönemin fenn-i mimari kitaplarında tanımlanan vasıfları taşıdığı anlaşılmaktadır. Hastane, özel olarak düzenlenmiş büyük bir bahçenin içindedir; "kârgir ve usul-i cedîd-i mimariye muvafık olarak" inşa edilmiştir. Dikdörtgen kurguda, yüksek bodrum kat üzerinde tek katlı olan hastane binasının dar kenarlarına eklenen birimlerle mekan büyütülmüştür. Elli yataklı, ancak yüz yatak kapasiteli olması planlanan hastane yüz yataklı, yüz elli ikiyüz yatak kapasiteli olarak inşa edilmiştir. Bulaşıcı hastalıklar için bahçe içinde ayrı daireler/koğuşlar yapılmıştır. Hastanenin bir bahçe içinde yer alması, bulaşıcı hastalıklar için ayrı mekanlarının bulunması dönemin askeri mimarlık kitaplarında, özellikle vurgulanan bir durumdur.



Çiz. 2: Tarsus Gurebâ Hastanesi'nin planı. (DAB - Osmanlı Arşivi., ŞD., 2116/27)

Dedeğaç Gurebâ Hastanesi'nde, dikdörtgen şemada, orta sofalı plan tipinin uygulandığı görülmektedir. Bu hastanenin çok benzer bir örneği, 1872 yılında, Tarsus'ta inşa edilmesi planlanan gurebâ hastanesidir. Hastane, Dedeğaç'ta olduğu gibi büyük bir bahçe içinde ve yüksek bodrum kat üzerine tek katlı, orta sofalı plan şemasındadır. Vilayet mühendisi tarafından hazırlanmış olan planda, bir su dolabı yardımıyla bahçede su yolu ile çeşme ve havuz düzenlemesine yer verildiği anlaşılmaktadır (Çiz. 2).²⁶ Yine aynı tarihlerde, inşası 1895 yılında tamamlanan, Balıkesir Sancağı merkezi olan Balıkesir/Karesi kasabasındaki gureba hastanesi de büyük bir bahçe içinde bulunmaktadır.²⁷

Orta sofalı plan şeması, dönemin başka hastane yapılarında uygulandığı gibi,²⁸ mekteb, hükümet konağı gibi farklı tipolojideki mimari örneklerde de kullanılmıştır.²⁹

26 BOA - ŞD., 2116/27, H. 27 Şubat 1287 (M. 10 Mart 1872). Planlar, "Tarsus kasabasında gurebâya mahsûs olarak bir hastahane inşası hakkında" ayrıntılı keşif evraklarını içeren belgeler arasında yer almaktadır.

27 BOA - Y.MTV., 119/16, H. 2 Zilkade 1312 (M. 27 Nisan 1895); BOA - Plan Proje Kataloğu (PLK-p), No:55/1).

28 Örneğin İstanbul'daki Haseki Nisa Hastanesi'nin 1893 tarihli pavyonu.

29 Yazıcı Metin, 2019a, 124-126.

Dedeğaç Gurebâ Hastanesi, özel tasarlandığı anlaşılan büyük bir bahçe içinde yer almaktadır. Son dönem hastanelerinin bahçe içinde bulunması, hastane mimarisiyle örtüşen yaygın bir uygulamadır. Çok benzer, erken tarihli bir uygulamanın Tarsus'taki hastanede görülmesinin yanında bu dönemde inşa edilen birçok hastane bahçe içindedir. Ayrıca Dedeğaç hükümet konağı da büyük ve gösterişli bir bahçeye sahiptir.³⁰

Dedeğaç Gurebâ Hastanesi, dönemin yaygın üslubu olan neoklasik üslupta bir yapıdır ve yalın sayılabilecek bir cephe kurgusuna sahiptir.³¹ Aydınlık ve ferah bir mekan oluşturmak amaçlı, her cephedeki sık aralıklarla yerleştirilmiş ritmik pencere düzeni, cephelere hareket katmaktadır. Cephe ortasındaki girişe ulaşan çift yönlü merdivenler binanın abidevilik etkisini güçlendirmektedir. Giriş üstünde, ortasında tuğranın bulunduğu üçgen alınlık yer almaktadır.

Hastanenin mimarına dair herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır. Bu dönem yerel kamu yapılarının tasarımcısı olarak genellikle belediye mimarlarının, yerleşimin bağlı bulunduğu vilayet mühendislerinin adı geçmektedir. Bu binanın tasarımının da vilayet mühendislerine ait olması muhtemeldir.

Bu dönemde, kamu yapılarının büyük çoğunluğu, îâne-i ahali, yani halktan toplanan yardımlarla inşa edilmiştir. Farklı kaynaklardan da katkı sağlanarak yerel gelirlerle yapıldığı bilinen bu binalar arasında, Dedeğaç'taki hastane için dönemin yazışmalarında ayrıntı verilmemekte, “îâne-i tedarik” tanımı kullanılmaktadır.³² Şimendifer Kumpanyası'ndan alınmış olan arsanın bir kısmının, hastaneye gelir amaçlı kaydının yanında diğer yardımlar için bir tanımlamaya ulaşılamamıştır. Kısaca hastane yerel imkanlarla inşa edilmiştir.

Sonuç Yerine

Osmanlı Dönemi'nde, uzun yıllar küçük bir sahil yerleşimi olan Dedeğaç, XIX. yüzyılın ortalarından sonra önemli bir ticaret şehri olmuştur. Bu süreçte duyulan ihtiyaç üzerine 1895 yılında, belediyece kiralanan bir mahal gurebâ hastanesi yapılmıştır. Osmanlı'nın son döneminde ihtiyaç duyulan yeni yapı türlerinin başlangıçta hemen inşa edilmediği/edilemediği, bu amaçla birtakım yerlerin kiralandığı bilinmektedir. Bu doğrultuda, Dedeğaç'ta ihtiyaç duyulan hastane için de başlangıçta kiralanan bir mahal kullanılmıştır. 1896 yılı ortalarında inşasına başlanılan, 1898 yılı sonunda resmi açılışı yapılan, kadın ve erkeklere mahsus ayrı birimleri ile bulaşıcı hastalıklar için bağımsız daireleri ve bir de hamamı bulunan hastane, her türlü malzemeye sahip, oldukça modern ve büyük bir sağlık tesisidir. Hastane, dönemin yazışmalarında “îâne-i tedarik” ya da “îâneten” şeklinde tanımlandığı üzere toplanan yardımlarla inşa edilmiştir.

30 Ağanoglu, Bayram, Yıldıztaş (Yay. Hazl.), 2009, 53.

31 Dönemin birçok yapısında, farklı yapı türlerinde de kullanılan bu üslup ve örnekler için bkz. Yazıcı Metin, 2019a; İğüs, 2008; İğüs, 2016, 293-315; Özbek, 2019, 317-355.

32 Dönemin kamu yapılarındaki îâne süreci için bk. Yazıcı Metin, 2019a, 43-46. Bir gurebâ hastanesinin inşa sürecinde, îânenin nasıl toplandığını örneklemesi hakkında bk. Yazıcı Metin, 2019b, 49.



Fot. 5: Müzik okulu olarak hizmet veren Dedeğaç Gurebâ Hastanesi'nin son durumu.
(Google Maps)

Büyük bir bahçe içindeki hastane ve ekli yapıları, “kârgir ve usul-i cedîd-i mimariye muvafık olarak” inşa edilmiştir. Yüksek bodrum katı üzerine tek katlı olan hastane binasının, orta sofalı plan tipinde olduğu, bu plan şemasının ve bahçe içindeki hastanenin bütün mekanlarının, dönemin askeri mimarlık kitaplarında tanımlanan, hastane yapıları için önerilen özelliklere ve plana uyduğu anlaşılmaktadır. Neoklasik üsluptaki hastane binası, plan ve cephe tasarımıyla da dönemini örnekleyen bir yapıdır.

Küçük bir yerleşimden modern bir Avrupa şehrine dönüşen Dedeğaç'ta, bu süreçteki mimari yapılanmanın bir parçasını oluşturan hastane binası, şehrin diğer yapılarıyla birlikte bu modernitenin parçası olmuştur. Özel düzenlenmiş bahçe içindeki hastanenin yanı sıra hükümet konağının da düzenlenmiş bir bahçe içinde yer alması, Dedeğaç'ın modern kent imajını yansıtan uygulamalardır aynı zamanda.

Dedeğaç Gureba Hastanesi'nin binası, değişikliklerle de olsa günümüze ulaşmıştır. Ana binanın yan eklentilerinden sağ taraftaki eklentisi kaldırılmış; iç mekanda birtakım düzenlemeler yapılmıştır. Ağaçlıklı büyük bahçenin de mevcut olduğu bina, bugün Alexandroupoli Müzik Okulu olarak hizmet vermektedir (**Fot. 5**).

KAYNAKÇA

- Ahmed Şükrü (1883). *Fenn-i Mimari, Piyade ve Süvari sınıflarına mahsus ve programına muvafık*, 1300 H./1883. URL: <http://ataturkkitapligi.ibb.gov.tr/ataturkkitapligi/index.php> [Erişim: 9 Ekim 2019]
- Ağanoğlu, Y. - Bayram S. ve Yıldıztaş, M. (Ed.) (2009). *Osmanlı Belgelerinde Batı Trakya*. İstanbul: Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı Yayını.
- Cantay, G. (2014), *Anadolu Selçuklu Ve Osmanlı Dariüşşifaları*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- BOA - Yıldız Mütenevvi Maruzat Evrakı (Y.MTV.), 175/317, H. 23 Zilkade 1315 (M. 14 Nisan 1898).
- BOA - Yıldız Sadaret Resmi Maruzat Evrakı (Y.A. RES.), 87/73, H. 17 Safer 1315 (M. 18 Temmuz 1897).
- BOA - Dahiliye Mektubi Kalemi (DH.MKT.), 2167/72, H. 8 Şevval 1316 (M. 19 Şubat 1899).
- BOA - Bâbıali Evrak Odası (BEO.), 1020/76453, H. 10 Rebiulahir 1315 (M. 8 Eylül 1897).
- BOA - Plan Proje Kataloğu (PLK-p), No:55/1.
- BOA - Şura-yı Devlet (ŞD.), 1921/7, H. 8 Muharrem 1314 (M. 19 Haziran 1896).
- BOA - ŞD., 2116/27, H. 27 Şubat 1287 (M. 10 Mart 1872).
- BOA - Y.MTV., 119/16, H. 2 Zilkade 1312 (M. 27 Nisan 1895).
- BOA - Y.MTV., 133/15, H. 2 Receb 1313 (M. 19 Aralık 1895).
- Ertuğrul, Ö. (2019). Dedeâğaç (Alexandropolis) ve Etnoloji Müzesi. *Meriç Uluslararası Sosyal ve Stratejik Araştırmalar Dergisi* 3, 67-119.
- Google Maps (2020). Music School of Alexandroupoli. URL: <https://www.google.com/maps/place/Music+School+of+Alexandroupoli/> [Erişim: 8 Eylül 2019]
- Halil, H. (2018). Sultan II. Abdülhamid Döneminde (1876-1908) Dedeâğaç. *Rumeli İslam Araştırmaları Dergisi* 2: 99-118.
- II. Abdülhamid Han Fotoğraf Albümleri, İstanbul Üniversitesi, Nadir Eserler Kütüphanesi. URL: http://katalog.istanbul.edu.tr/client/tr_TR/default_tr/search/results?qu=90624&lm=IUNEKABDUL&isd=true
- İğüs, E. (2008). *II. Abdülhamid Dönemi Eğitim Sistemi, Eğitim Yapıları ve Askeri Rüşdiyeler*. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Doktora Tezi.

- İgüs, E. (2016). II.Abdülhamid Dönemi Askeri Rüşdiyelerini Mimari Planları Üzerinden Okumak. *Sosyal ve Liberal Bilimlerde Yeni Yönelimler I.* (293-315), (Ed. H. Babacan, S. Özer). Ankara.
- Mursal, S. (2017). *Osmanlı Devleti'nde İlk Gureba Hastaneleri*. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi.
- Özbek, Y. (2019). Tanzimat Sonrası Osmanlı Eğitim Yapıları. *Osmanlı Sanatında Değişim ve Dönüşüm*, (317-355), (Ed. A. Budak, M. Yılmaz). Konya: Literatürk Academia.
- Pabuçcu, M. (2014). Osmanlı Devleti'nde Askeri Hastaneler (1876-1908). *Cappadocia Journal of Social Sciences*, 3: 85-100.
- Servet-i Fünun*, 412, R. 21 Kanunisanı 1314 (M. 2 Şubat 1899), 340.
- Şemseddin Sami. (1308/1891). *Kamûs'ül Alâm*, 3. İstanbul, 2123.
- Tanyeli, U. (1995). Türkiye'de Modernleşmenin Unutulmuş Tanıkları: Askeri Mimarlık Elkitapları. *Mimarlık* 95/263: 38-42.
- Tebriknâme-i Millî*. Tahir Bey Matbaası, tarih yok.
- Yavuz, Y. (1988). Batılılaşma Döneminde Osmanlı Sağlık Kuruluşları. *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi* 8:2, 123-142.
- Yazıcı Metin, N. (2019a). *Devlet Kapısı: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Hükümet Konaklarının İnşa Süreci ve Mimarisi*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Yazıcı Metin, N. (2019b). Osmanlı'da Gurebâ Hastaneleri: Canik/ Samsun Gurebâ Hastanesi'nin İnşa Süreci ve Kitabesi. *TUBA-KED, Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi* 19: 47-54.
- Yazıcı Metin, N. (2019c). Osmanlıda Gurebâ Hastaneleri ve Bolu Gurebâ Hastanesi. 23. *Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu (Edirne, 6-8 Kasım 2019)*. Edirne.
- Yıldırım, B., Haluk K. (2016). Balkan Savaşları Öncesi Batı Trakya'nın İdari ve Demografik Durumu. *Dünden Bugüne Batı Trakya Uluslararası Sempozyumu (23-24 Ekim 2014) Bildiriler*, 42-63. İstanbul: Türk Ocakları İstanbul Şubesi Yayını.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

Sanat Tarihi Dergisi

ISSN 1300-5707

Cilt: XXIX, Sayı: 2 Ekim 2020

Ege University, Faculty of Letters

Journal of Art History

e-ISSN 2636-8064

Volume: XXIX, Issue: 2 October 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

TR DİZİN
ULAKBİM

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

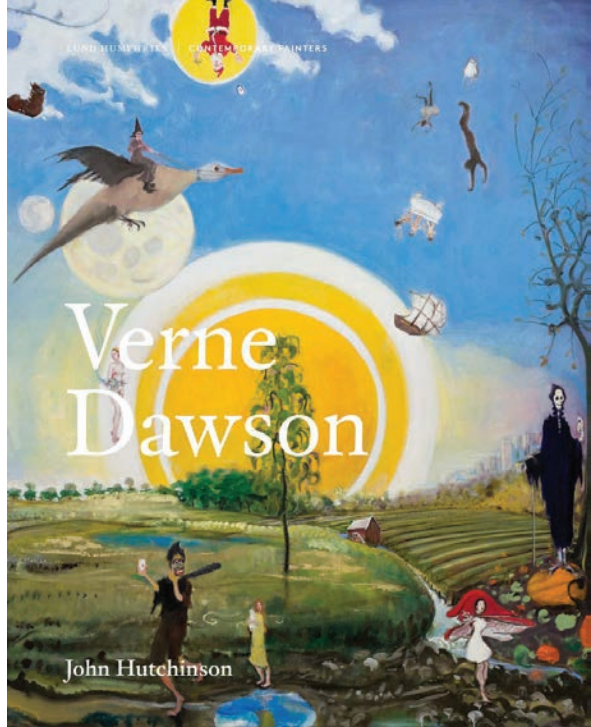
Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD

VERNE DAWSON BY JOHN HUTCHINSON

Ufuk ÇETİN*

The indirect paintings of author Dawson (b.1961) show a creator fascinated with storytelling. Seeking to contextualize Dawson's imaging, John Hutchinson's survey of the artist's work thus far provides fascinating insight into a posh body of labor. Dawson's individual paintings defy modern art-world trends and shun categorization, revealing a creator attuned to ideas and values that stimulate a clever creative vision. Wise to by a variety of interests and influences, from fairy tales to nineteenth century yankee landscape, Dawson's works and numerous canvases square measure intriguing and stimulating. Extremely individual, author Dawson's visionary body of labor can create a crucial addition to the modern Painters Series and to modern art libraries normally. The Author John Hutchinson was erst Director of the Stephen A. Douglas Hyde Gallery, Trinity faculty, Dublin. He has written a substantial range of catalog essays and different publications, each for the Stephen A. Douglas Hyde



Book details

Series: Contemporary Painters Series

Hardcover: 144 pages

Publisher: Lund Humphries; None edition (July 1, 2019)

Language: English

ISBN-10: 184822298X

ISBN-13: 978-1848222984

Product Dimensions: 9.5 x 0.7 x 11.2 inches

* Dr. Tekirdağ Namık Kemal University, Vocational School of Social Sciences, Tekirdağ.
ORCID ID: 0000-0001-5102-8183 ♦ E-mail: ucetin@nku.edu.tr

Gallery. His work expresses a long-held interest in charting the continuities of human nature and culture and the perpetuation of methods of timekeeping through oral and visual traditions. Delving into popular culture his paintings often explore mathematical and astronomical signs in folklore, calendars and astrology. Despite a preoccupation with symbolic reference, Dawson's visual language does not attempt to idealise his subject matter. Rather, his painting style is self-effacing and grounded in the vernacular, offering careful consideration of narrative through composition and detail.

Dawson's interest in the past is, in part, an effort to show the continuity of ancient, even prehistoric culture in the present, often revealed in symbols and tales relating to the telling of time, marked by a persistent and common use of numbers in attributes of myth and popular culture, holidays and festivals. In his work, time collapses as past, present and future are represented in oil paintings that obey a non-linear chronology; often they stand simultaneously as a visualising of the past and as a perception of the present from an imagined future, where the natural and man-made retain a more balanced co-existence. Some of the works' imagery springs from the artist's imagination, while in others we see unmediated observations of intimates: a self-portrait, or a portrait of the artist's wife beside a stream. Characteristically, these works present an exploration of the continuities of nature and civilisation, and a belief in the enduring vitality of beauty and painting as a primary form of visceral and visual communication.

Born in 1955, Verne Dawson divides his time between New York and North Carolina. In recent years he has been the subject of monographic shows at Galleria Il Capricorno, Venice, Italy, Douglas Hyde Gallery, Dublin, Le Consortium, Dijon, Camden Arts Centre, London and Kunsthalle, Zurich. Dawson's work has been featured in significant international exhibitions such as 2011 Yokohama Triennial, the 2010 Whitney Biennial, the 2006 Lyon Biennial, and has been presented in shows at venues such as Palais de Tokyo, Whitney Museum of American Art, New York, and Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

REFERENCES

Hutchinson, J. (2019). Verne Dawson. London: Lund Humphries

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | Ege University, Faculty of Letters
Sanat Tarihi Dergisi | Journal of Art History
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: XXIX, Sayı: 2 Ekim 2020 | Volume: XXIX, Issue: 2 October 2020

İnternet Sayfası (Açık Erisim) | İnternet 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

TR DİZİN
ULAKBİM
TR DİZİN

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchDB

SOBIAD

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

Sanat Tarihi Dergisi

ISSN 1300-5707

Cilt: XXIX, Sayı: 2 Ekim 2020

Ege University, Faculty of Letters

Journal of Art History

e-ISSN 2636-8064

Volume: XXIX, Issue: 2 October 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

TR DİZİN
ULAKBİM

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; uluslararası arenada DOAJ'a Nisan 2018'de kabul edilmiştir. Ardından, başvuru olmadığı halde EBSCO'dan indexleme teklifi gelmiştir. Dergi Web of Science kapsamındaki ESCI'ya Haziran 2019'da kabul edilmiştir; 2020 sonlarında da SCOPUS'tan çağrı almıştır.

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 acceptend 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 priting 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, fikrinsel 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 SÜREÇ ve İLKELERİ*

Yayınlanmak üzere gönderilen makalelerin, derginin yazım kurallarına; yanı sıra, yazıldıkları dilin imla, noktalama ve genel kurallarına uygun olmaları beklenmektedir. Dergiye gönderilen makaleler öncelikle editör ve yayın kurulu tarafından söz konusu kriterler çerçevesinde incelenip uygun bulduktan sonra, çeşitli tarama yazılımları [güncel olarak iThenticate programı] yardımıyla “intihal” taramasından geçirilir. Bibliyografya ve referanslar hariç tutularak, makalenin ana metni için yapılan tarama neticesinde, kaynak göstermeksizin başka metinlerle benzerlik %15 oranını geçmemelidir. %15 ile %30 arasındaki oranlarda yazarla iletişim kurularak durumun düzeltilmesi rica edilebilir. Ancak %30 oranını aşan kaynak gösterimsiz benzerliklerde, makale ret edilir. Bu “ön değerlendirme” sürecinin olumlu tamamlanması durumunda; makale, “kör hakemlik” ilkesine uygun olarak iki hakeme gönderilir. İki hakemden birbirine tezat görüşler bildirilmesi durumunda üçüncü bir hakeme görüş sorulur. (Hakemler, derginin Akademik Danışma Kurulu başlığı altında belirtilen isimler arasından, uzmanlık 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 tezinden üretilen bir derleme çalışması ise, belirtilmelidir.
6. Makale içeriğinde Latin alfabesi dışında bir alfabe ile yazılmış metinler yer alıyorsa, örneğin Kiril, Arap, Grek harflerini destekleyen özel bir yazı fontu kullanılmışsa, söz konusu fontun editöre belirtilmesi ve mümkünse font dosyasının ayrıca gönderiye eklenmesi önem arz etmektedir.
7. Makale metninin sonunda “kaynakça” bulunmalıdır. Yazıda kaynaklara yapılacak göndermeler (atıf) metin içinde değil, dipnot şeklinde verilmelidir. (Önemli not: Kaynakça kısmında, makalede hiçbir şekilde bahsi geçmeyen kaynakların listelenmemesine, verilmiş olan kaynakların makalede gerçekten değerlendirilmiş olmasına özen gösterilmelidir.) Bir kaynaktan yapılan doğrudan alıntılar (doğrudan aktarılan tüm ifadeler, cümleler, paragraflar) mutlaka tırnak içine alınmalı, so-

feature of MS Word; they must be presented under the page; must not be arranged in the form of “endnote.” (footnotes must be typed in Times New Roman fonts & 10 pt)

5. For the studies previously presented at a symposium or a congress but not published yet, the name, place and date of the symposium/congress must be indicated. If the article is the product of a research or a project supported by an institution, the project number must be stated. If the study is a compilation product of a doctorate or master thesis, it must be indicated.
6. If the article contains texts written in an alphabet aside from the Latin alphabet, for example if a special text font supporting Cyrillic, Arabic or Greek letters is used, it is important to specify the related font to the editor and add the font file to the delivery.
7. There must be a “bibliography” section at the end of the article. References to the sources must be given as footnotes; not within the text. (Note: Sources in the Bibliography should be really used / referred within the text of the article.) Direct quotations e.g. expressions, sentences or paragraphs taken from a source must be enclosed in quotation marks. At the end of the quoted text, the source should be referred by a footnote. [Writing principles of the Bibliography and footnote

nuna da dipnot verilerek kaynak belirtilmelidir. Kaynakça ve dipnot (gönderme/atıf) yazımı için örnekler bu metnin en sonunda verilmiştir.

8. Hazırlanan makale dokümanında, yazıda yer alacak görsel materyaller (fotoğraf, resim, şekil, çizim vb) metin içerisine ya da metnin sonuna yerleştirilebilir. Tüm görsel materyallerin adı/açıklama bilgisi bulunmalıdır. Fakat yayın aşamasında makalenin nihai mizanpajı tarafımızdan yapılacaktır. && Görsel materyallerin tümü, metni içeren Word dosyasından ayrı olarak, jpeg, png, tiff formatlarında ve basıma uygun kalitede (tercihen 300 dpi) ayrı dosyalar olarak yüklenip gönderilmelidir. Bu dosyaların, metindeki göndermelerle tutarlı şekilde isimlendirilmiş olmasına dikkat edilmelidir.
9. Makalede kullanılan kısaltmaların yazımında (Örneğin MÖ, M, H, öl., cm), makalenin yazıldığı dilin (Türkçe veya İngilizce) genel-geçer, resmi kısaltma dizinlerine uyulmalıdır. (Bunun dışında, metin içinde resim, fotoğraf, şekil, çizim gibi unsurlara gönderme yapıldığında Res., Fot., Şek., Çiz. kısaltmaları kullanılabilir.) Klavuz ve dizinlerde bulunmayan özel/kişisel kısaltmalar ise makale sonunda belirtilmelidir.
10. Makale metni, Dergi Park sistemi üzerinden yüklenerek gönderilmelidir. [Bunun için yazarların Dergi Park sistemine üyelik kaydı

(reference/attribution) are exemplified at the end of this section.]

8. The visual materials (photograph, picture, figure, drawing etc.) can be placed either within or at the end of the text. All the visual materials must have their own names/explanatory information. However, during the publishing process, the last makeup of the article shall be made by the editor. All of the visual materials must be uploaded in one of the jpeg, png, tiff formats and in an appropriate quality to publish (300 dpi, preferably), and then sent separate from the Word file containing the text. It should be paid attention that these files must be named in a consistent way with the reference within the text.
9. *While writing the abbreviations used at the article, (for example, BC, AD, cm, Ph.D.) official abbreviation indexes of the language the article is written in (Turkish or English) must be adapted. (Besides this, when a reference is made to a component such as picture, photograph, figure, drawing within the text, the abbreviations pic., photo, fig., dwg. can be used.) Special/personal abbreviations which do not exist at the guide and indexes must be defined at the end of the article.*
10. The article text must be submitted through uploading to the 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