

ISTANBUL UNIVERSITY İSTANBULÜNİVERSİTESİ
RESEARCH INSTITUTE OF TURKOLOGY TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ

ART SANAT

15 / 2021



2021
TÜBİTAK-ULAKBİM
DergiPark ULAKBİM Dergi Sistemleri
JournalPark ULAKBİM Journal Systems
E-ISSN: 2148-3582



İSTANBUL
ÜNİVERSİTESİ
YAYINEVİ

ART-SANAT DERGİSİ /ART-SANAT JOURNAL
Sayı/Number: 15 • Ocak/January 2021

E-ISSN: 2148-3582

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

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

İmtiyaz Sahibi/Owner

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

Baş Editör/Editor in Chief

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

Editörler/Editors

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

Dergi Yazı Kurulu/Editorial Management

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

Sorumlu Müdür/Managing Editor

Dr. Öğr. Üyesi Kadriye Figen Vardar

İngilizce Dil Editörleri/English Language Editors

Dr. Filiz Ferhatoğlu
Alan Newson
Elizabeth Earl
Eric Gilbert
Fainche Egan
Lisa Kuc

Redaksiyon/Redaction

Dr. Filiz Ferhatoğlu

Yayın Kurulu/Editorial Board

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

Danışma Kurulu/Advisory Board

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

Sayı: 15 (Ocak 2021) Hakemleri/Number: 15 (January 2021) Referees

Prof. Dr. H. Feriha Akpınarlı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi (emekli), Ankara

Dr. Öğr. Üyesi Görkem Utku Alparslan, Pamukkale Üniversitesi, Denizli

Dr. Öğr. Üyesi Selin Arabulan, Trakya Üniversitesi, Edirne

Dr. Öğr. Üyesi H. Şebnem Başaran Uzunarlan, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul

Doç. Dr. Gülberk Bilecik, İstanbul Üniversitesi, İstanbul

Prof. Dr. Ali Boran, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara

Prof. Dr. İlter Büyükdıgan, Maltepe Üniversitesi, İstanbul

Doç. Dr. Şakir Çakmak, Ege Üniversitesi, İzmir

Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Vefa Çobanoğlu, İstanbul Üniversitesi, İstanbul

Doç. Dr. Deniz Demirarslan, Kocaeli Üniversitesi, İzmit

Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Denknalbant Çobanoğlu, İstanbul Üniversitesi, İstanbul

Prof. Dr. Nevnihal Erdoğan, Kocaeli Üniversitesi, İzmit

Dr. Öğr. Üyesi Alidost Ertuğrul, Bursa Teknik Üniversitesi, Bursa

Öğr. Gör. Dr. Leyla Etyemez Çıplak, Çankaya Üniversitesi, Ankara

Prof. Dr. Kemal Kutgün Eyüpgiller, İstanbul Üniversitesi, İstanbul

Prof. Dr. Ziya Gençel, Akdeniz Üniversitesi, Antalya

Dr. Öğr. Üyesi Nurhayat Güneş, Dicle Üniversitesi, Diyarbakır

Doç. Dr. Aylin Gürbüz, Trakya Üniversitesi, Edirne

Doç. Dr. Fatma Meral Halifeoğlu, Dicle Üniversitesi, Diyarbakır

Prof. Dr. Nuran Kara Pilehvarian, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul

Doç. Dr. Hilal Kazan, İstanbul Üniversitesi, İstanbul

Prof. Dr. Himmet Konur, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir

Prof. Dr. Tarkan Okçuoğlu, İstanbul Üniversitesi, İstanbul

Doç. Dr. Naile Rengin Oyman, Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta

Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Kaan Sağ, İstanbul Üniversitesi, İstanbul

Doç. Dr. Yasemen Say Özer, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul

Prof. Dr. Oya Sipahioğlu, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir

Prof. Dr. Bilal Söğüt, Pamukkale Üniversitesi, Denizli

Prof. Dr. Filiz Nurhan Ölmez, Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Kırşehir

Prof. Dr. Elvan Özkavruk Adanır, İzmir Ekonomi Üniversitesi, İzmir

Prof. Dr. Koray Özcan, Pamukkale Üniversitesi, Denizli

Doç. Dr. Z. Sevgen Perker, Bursa Uludağ Üniversitesi, Bursa

Prof. Dr. Çiğdem Polatoğlu, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul

Doç. Dr. Nuri Seçgin, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul

Prof. Dr. Seçil Şatır, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, İstanbul

Prof. Dr. Zeynep Tarım, İstanbul Üniversitesi, İstanbul

Doç. Dr. Ayça Tiryaki Türkmenoğlu, İstanbul Üniversitesi, İstanbul

Prof. Dr. Sitare Turan, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul

Prof. Dr. Abdülhamit Tüfekçioğlu, Marmara Üniversitesi, İstanbul

Prof. Dr. Aydın Uğurlu, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, İstanbul

Dr. Öğr. Üyesi Kadriye Figen Vardar, İstanbul Üniversitesi, İstanbul

Doç. Dr. Seda Yavuz, İstanbul Üniversitesi, İstanbul

Prof. Dr. Gülgün Yılmaz, Trakya Üniversitesi, Edirne

Öğr. Gör. Hayri Fehmi Yılmaz, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul

Yayın Türü/Publication Type

Yaygın Süreli/Periodical

Yayın Dili/Language

Türkçe ve İngilizce/Turkish and English

Yayın Dönemi/Publishing Period

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

Yayın Tarihi/Publishing Date

Ocak 2021

Kapak Resmi/CoverPage

Sultan Ahmed Camii Çinilerinden Detay, Ahmet Vefa Çobanoğlu, 10 Nisan 2019

İndeksler/Indexes

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

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

© İstanbul Üniversitesi/Istanbul University

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

Yayıncı/Publisher

İstanbul Üniversitesi Yayınevi / Istanbul University Press

İstanbul Üniversitesi Merkez Kampüsü, 34452 Beyazıt,

Fatih / İstanbul, Türkiye

Telefon / Phone: +90 (212) 440 00 00



İletişim/Correspondence

Web: artsanat.istanbul.edu.tr & dergipark.gov.tr/iuarts

Elektronik Posta: art-sanat@istanbul.edu.tr

İçindekiler Table of Contents

MAKALELER ARTICLES

Research Article/Araştırma Makalesi

Batılılaşma Dönemi Tasvir Sanatına Yeni Bir Örnek: Muğla Keyfoturağı Camisi

A New Example to Art of the Depiction of the Westernization Era: Muğla Keyfoturağı Mosque1
Ayşe Aydın

Mevlânâ Türbesi Kalemşlerinde Ortaya Çıkarılan Resimlerin Eflatun ve İsrakilik Bağlamında Bir Analiz Denemesi

An Analysis of Paintings Recently Discovered in the Mevlana Tomb According to the Philosophy of Ishraqi and Plato35
Ali Fuat Baysal, Çiğdem Önkol Ertunç

İstanbul Tarihi Yarımada'da Osmanlı Dönemi Yerleşim

The Ottoman Period Settlement on the Istanbul Historical Peninsula61
İsmail Büyükseçgin

Architectural Interventions Conducted in Yıldız Palace During the Second Constitutional Period (1909-1914)

II. Meşrutiyet Dönemi'nde Yıldız Sarayı'nda Gerçekleştirilen Mimari Müdahaleler (1909-1914)93
Müjde Dila Gümüş

Tarihi Yarımada'nın Görünmeyenlerini Görmek: Aetius Sarnıcı'na Arendtçi Bakış

Seeing the Invisibles of the Historical Peninsula: Arendtian View of the Cistern of Aetius109
Seda Nur Gündüz, Emel Birer

Paşabahçe'deki İki Köşk ve Ortak Bir Alınlığın Düşündürdükleri

Assessments on Two Mansions and One Identic Pediment in Paşabahçe133
Z. Sena Güneş Kaya, Cem Balcan

An Analogical Approach to Colors and Symbolism in Romanian and Turkish Folk Art

Rumen ve Türk Halk Sanatında Renklere ve Simgeçiliğe Analojik Bir Yaklaşım161
Özlem Kaya, Sinziana Romanescu

Deneyisel Kolaj Uygulamalarının Temel Tasarım Elemanları ile İncelenmesi

Examining Experimental Collage Applications with Basic Design Elements183
Nurdan Kumaş Şenol, Ali Osman Elmas

Topkapı Sarayı Bağdat Köşkü Çinileri

Topkapı Palace Baghdad Kiosk Tiles203
E. Emine Naza Dönmez

Kentsel Arkeolojik Sit Alanlarında Koruma Yaklaşımı: Denizli, Hisar (Attouda) Örneği

The Conservation Approach in Urban Archaeological Sites: The Case of Hisar (Attouda), Denizli229
Ayşe Özdemir, İlcan Şimşek

Remains from a Demolished Cultural Heritage: A Historical House in Karaağaç

Yıkılan Bir Kültür Mirasının Ardından Kalanlar: Karaağaç'ta Tarihi Bir Ev249
Gamze Fahriye Pehlivan

Doğu Karadeniz Bölgesi Kirkitli Dokumalarında Geometrik ve Bitkisel Motiflerden Örnekler Geometric and Herbal Motifs Used in Kirkit Textiles from the Eastern Black Sea Region.....	287
Keziban Selçuk, Hüseyin Yurttaş	
Geçmişten Günümüze Zanaat ve Zanaat Mekânları: Trabzon Kenti Örneği Craft and Craft Spaces from the Past to the Present: Example of Trabzon City	317
Nurçin Seymen Aksu, Yelda Aydın Türk	
Materiality of Mid-Century Modern Furniture in Turkey Türkiye’de Yüzyıl Ortası Modern Mobilyanın Materyalliği.....	347
Zeynep Tuna Ultav, Deniz Hasırcı, Hande Atmaca Çetin	

Batılılaşma Dönemi Tasvir Sanatına Yeni Bir Örnek: Muğla Keyfoturağı Camisi

A New Example to Art of the Depiction of the Westernization Era: Muğla Keyfoturağı Mosque

Ayşe Aydın* 

Öz

Muğla Karabağlar Mahallesi Yurtlar Mevkii'ndeki Keyfoturağı Camisi kare planlıdır. Caminin harim duvarlarındaki Ashâb-ı Khef isimlerinden alınan Kehfoturağı adı zamanla Keyfoturağı'na dönüşmüştür.

Kitabesine göre 1870 yılında inşa edilen cami 2005 yılında onarılmıştır. Harim üst pencere aralarında yer alan duvar resimleri kare, enine dörtgen ve dikdörtgen panolar şeklinde düzenlenmiştir. Bu panoların içinde Hz. Muhammed, torunları, dörtlü halife ile Ashâb-ı Khef isimlerinin yazılı olduğu madalyonlar vardır. Bu madalyonlar Barok-Rokoko üslubunda perde motifi, volüt, C ve S kıvrımlarıyla ve akant yapraklarıyla süslenmiştir. Dikdörtgen formulu panolardan ikisinin içinde hurma ağaçları, kare formulu iki panoda birer yelkenli gemi, bir panoda ise hurma ve selvi ağaçlarıyla birlikte cami tasviri yer alır. Yazılı madalyonların yanı sıra panolardan birinde yazılar kartuşlar içine yerleştirilmiştir. Zamanla bazı panoların yok olduğu, yapılan onarımlarda bazı motiflerin badana altında kaldığı, bazı motiflerin de üzerinden tekrar geçildiği ve ekler yapıldığı görülmektedir. Süsleme programındaki motiflere renkler kullanılarak ışık-gölge ile hacim verilmiş, Batı etkili resim kurallarına göre perspektif denemelerinde bulunulmuştur. Keyfoturağı Camisi'nin duvar resimleri hem seçilen konuları ve motifleriyle hem de bunların teknik ve üslup özellikleriyle Batılılaşma döneminin genel özelliklerini yansıtmaktadır. Muğla'daki sayılı duvar resimlerine sahip camilerden biri olan Keyfoturağı Camisi'nde yanlış onarımların izlerini ortadan kaldırmak amacıyla bilinçli bir çalışma yapılmalıdır.

Anahtar Kelimeler

Muğla-Keyfoturağı Camisi-Batılılaşma dönemi-Ashâb-ı Khef-Duvar Resmi-Süsleme

Abstract

Keyfoturağı Mosque is located in the Muğla Karabağlar Quarter, Yurtlar, and has a square plan. The name Kehfoturağı which comes from the names of the companions of the cave (Ashab al-Kahf) was written on the sanctuary wall of the mosque and has been transformed into Keyfoturağı in the course of time.

The mosque was built in 1870 according to the inscription and was restored in 2005. The mural paintings located between the upper sanctuary windows are designed as square, transverse tetragon and rectangle panels. Inside these panels there are medallions inscribed with the names of the Prophet Muhammad, his grandsons, four caliphs and Ashab al-Kahf. These medallions are decorated with Baroque-Rococo style drapery, volute, acanthus, and C and S curved leaves. Two rectangular formed panels have date palms, two square formed panels have a sailboat on each, and one panel has the depiction of the mosque surrounded by date palms and cypress trees. Besides the inscribed medallions, the inscriptions are placed

* **Sorumlu Yazar:** Ayşe Aydın (Prof. Dr.), Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Muğla, Türkiye, E-posta: ayseyaydin70@gmail.com ORCID: 0000-0001-5944-6347

Atıf: Aydın, Ayşe. "Batılılaşma Dönemi Tasvir Sanatına Yeni Bir Örnek: Muğla Keyfoturağı Camisi." *Art-Sanat*, 15(2021): 1–34. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2021.15.0001>

within cartouches on one of the panels. It is apparent that some of the panels have vanished in the course of time, some motifs have been covered by whitewash during restorations, and some motifs have been retraced and appended. By using colour and chiaroscuro, volume is enhanced on the motifs of the decoration program and perspective trials have been made due to the western influenced drawing orders. The mural paintings of Keyfoturağı Mosque reflect the general characteristics of the Westernization era both by their themes and motifs, and by their technical and characteristic features.

A deliberate study should be carried out in order to remove the traces of misguided restoration in Keyfoturağı Mosque which is a rare mosque having mural paintings in Muğla.

Keywords

Muğla, Keyfoturağı Mosque, Westernization Era, Ashab al-Kahf, Mural painting, Ornament

Extended Summary

Keyfoturağı Mosque is located in the Muğla Karabağlar Quarter, in the district of Yurtlar. It is assumed that the square planned mosque was named after the names of Ashab al-Kahf inscribed on the sanctuary walls. Over the course of time the name Kehfoturağı has changed slightly both in sound and spelling and become Keyfoturağı.

The mosque, constructed by Kadızade in 1287 A.H./1870 A.D. according to its inscription over the gateway door, was restored in 2005 when its roofing was also renewed.

On the sanctuary walls of the mosque, between the upper windows, there are depictions inside panels. Some of the panels have completely disappeared and some seem to have been covered by whitewash. Although the surviving panels and their depictions were originally stencilled, most of them were retraced with oil paint and some sections are appended during restorations. The panels between the sanctuary windows are in three forms: square-like tetragon, transverse tetragon and rectangle. All the panel frames have an S curved border. Transverse tetragon panels have a common scheme. Each panel is divided into two equal sections with a column in the middle. The columns have plinths, spiral bodies and Corinthian type capitals. The lower halves of the oval formed medallions inside the panels are decorated with Baroque drapery motifs. The decoration program of the upper halves of the medallions is divided into two main groups. On the first main group there is a large acanthus motif on the top point of the medallion. There are two subgroups of this group. On the first subgroup there are burgeons among C and S curved winding branches growing both ways from the acanthus (West wall Panel 3, East wall Panels 2-3, South wall Panel 4, North wall Panel 3.5-8). On the second subgroup, on both sides of the acanthus, there are semicircle formed motifs filled with round shapes and burgeons among C and S curved winding branches (East wall panel 3, South wall Panels 4-5). On the second main group there are burgeons among C and S curved winding branches growing both ways from a crown-like motif consisting of volutes on the top point of the medallion (Dexter medallion on West wall Panel 2 and South wall Panel 3). Inside the medal-

lions, the names of the Prophet Muhammad, his grandsons, four caliphs and Ashab al-Kahf are inscribed.

The placing of mural paintings between the sanctuary walls is a characteristic that can be seen in diverse areas of Asia Minor, besides Keyfoturağı Mosque, especially in mosques in Denizli, Aydın, Manisa and Izmir dated to the 18th and 19th centuries. In some mosques mural paintings have been included in square or transverse tetragon formed panels. This characteristic seen in the Keyfoturağı Mosque has also been applied in some mosques in the Marmara, Central Asia Minor, and Aegean regions. Besides Keyfoturağı Mosque, the equal division of transverse tetragon panels into two by columns can be seen in some mosques of the same era in Istanbul and in the Aegean region. Floral, geometrical motifs and edifice depictions were included in the panels together or separately. As in the Keyfoturağı Mosque, oval or round medallions were sometimes included in the panels. Floral decorations or edifice depictions were sometimes included in the medallions. But more commonly, the names of the Prophet Muhammad, his grandsons, four caliphs and various religious inscriptions were included in these medallions. On the frames of the inscribed medallions Western decorative elements have been used, and stylized flowers and leaves have been applied with the vigorous C and S curves of the Baroque-Rococo insight. Such characteristic medallions which can be observed in mosques in the Balkans and diverse areas of Asia Minor are also observed in most of the mosques in Aydın, Manisa and especially in Denizli in the Aegean region where Keyfoturağı Mosque is located. On the panel depicting a mosque and on two rectangular panels in the Keyfoturağı Mosque, the date palm and cypress trees have similar iconographies. Date palms and cypress trees which are identified with the tree of life are frequently used as the symbol of life, immortality, eternity and heaven. Date palms and cypress trees are depicted separately or together and sometimes with the edifices on examples of miniature and handicrafts, especially on gravestones; and in the Westernization era, on mosques and tombs. In addition to floral and geometrical motifs on the decoration repertoire of mural paintings of Keyfoturağı Mosque, there is a two-minaret monumental mosque depiction on the south wall and a sailboat depiction on both ends of the north wall of the women's court. Mosques and sailboat depictions, both solitary or within a landscape, can be observed in many places in Asia Minor, especially in Westernization era mosques or in civil architectural structures in Izmir, Aydın, Manisa and Denizli. Mural paintings, the first examples of which appeared in Turkish art in capital city Istanbul and extended to Asia Minor in the 19th century with the effect of miniature tradition, have started to be made in Western drawing insight and technique in Baroque, Rococo and Imperial style which were developed in Europe on the 18th century. On Westernization era mural paintings, fewer colours have been used, lightness-darkness degrees have precisely been applied and chiascuro effect has been reflected due to the effect of miniature and application features. Yellow, blue, brown and green colours have

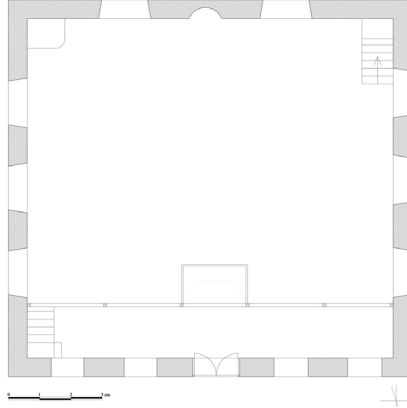
been used and chiaroscuro effect has been created by the shades of the same colour in order to bring volume on the panels and the depictions inside these panels which were placed between upper sanctuary walls of Keyfoturağı Mosque. On the frames of the medallions inside the panels, Western decoration elements including volutes, draperies, acanthus leaves, stylized flowers and leaves have been designed and applied with the vigorous C and S curves of the Baroque-Rococo insight. On the panel on the south wall, which is depicted with a mosque, two cypress trees placed among mosque domes, the placement of minarets bordering the mosque sideward and the placement of date palms next to the mosque by considering their dimensions are perspective trials. On the panels decorated with date palm, scaling the dimensions by considering the distance is also an evidence for the pursuit of perspective. On the sailboat depictions at North wall, the set up of the topsail and the motion of flags by the wind are also aimed to give a depth to the drawing. Sailboat depictions are Western attributed drawings of impressionistic insight.

Most of the builders and craftsmen working in the Aegean coastal region of Asia Minor in the 18th and 19th centuries were of Greek origin. The design of the decorations on the upper and lower halves of the medallions, and the use of colours on the mural paintings of the sanctuary walls of Keyfoturağı Mosque can also be observed on the mural paintings of churches in Muğla and in the surrounding area from the same era. Therefore, it is possible that local or non-Muslim builders who have a grasp of the church decoration styles of the era may have worked on the sanctuary decoration program.

Unfortunately, as a result of restoration made on the sanctuary of the mosque most of the decoration compositions of the medallions inside the panels have been deformed. Some depictions have been covered by whitewash. Retracing the motifs with different colours and appending them are malpractices which occurred on some drawings of the era. It is necessary that the whitewash and the appending should be removed and that the original view of the drawings should be revealed. In this way the mural paintings of Keyfoturağı Mosque, one of the significant representatives of the Westernization era in the Aegean region, may be handed down to the next generations in their original style.

Giriş

Keyfoturağı Cami Muğla Karabağlar Mahallesi Yurtlar Mevkii'nde yer alır. Kare planlı caminin adını harim duvarlarındaki Ashâb-ı Kefh'in isimlerinden aldığı, Kehfoturağı adının zamanla ses değişikliğine uğrayarak Keyfoturağı şekline dönüştüğü kabul edilir (G. 1)¹.



G. 1: Keyfoturağı Camisi Planı (A. Ekmekçi, 2014)

2005 yılında onarılan, çatısı yenilenen cami, giriş kapısının üzerindeki kitabeye göre H.1287/ M.1870 yılında Kadızade tarafından yaptırılmıştır. Keyfoturağı Camisi bugüne kadar sadece yayınlanmamış bir yüksek lisans tezinde Muğla'nın diğer cami ve mescitleriyle birlikte genel hatlarıyla değerlendirilmiş, İ. Ethem Karataş ise camiyi Ashâb-ı Kefh bağlamında diğer Muğla örnekleriyle birlikte kısaca ele almıştır². Caminin duvar resimleri ilk defa bu makalede bilimsel bir çalışmaya konu edilmiş, detaylı olarak incelenmiştir.

Harimdeki Duvar Resimleri

Caminin harim duvarlarında üst pencerelerin aralarında panolar içinde tasvirler yer alır. Bazı panolar tamamen yok olmuş bazıları da izlerden anlaşılacağı üzere badana altında kalmıştır. Günümüze sağlam kalabilen panolar ve içindeki tasvirlerin özgünü kalem işi olmakla birlikte onarımlar sırasında çoğunun üzerinden yağlı boya ile tekrardan geçilmiş, bazı yerlere de eklemeler yapılmıştır.

Harim üst pencere aralarındaki panolar kareye yakın dörtgen, enine dörtgen ve dikdörtgen olmak üzere üç farklı formdadır. Panolar ortak özellikler gösterir. Dış çerçeveleri mavi renklidir, içlerinde sarı renkte zemin üzerine mavi renkli S kıvrımlarıyla

1 İ. Ethem Karataş, "Muğla'nın Üç Camisinde Ashâb-ı Kefh Sembolleri", *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 17/3 (2019), 485.

2 Azize Ekmekçi, "Muğla Cami ve Mescitleri" (Yüksek Lisans tezi, Pamukkale Üniversitesi, 2014); Karataş, "Muğla'nın Üç Camisinde Ashâb-ı Kefh Sembolleri", 469-492.

bir bordür düzenlemesi yapılmıştır. Onarım sırasında bazı panolarda birbirlerine bağlı S kıvrımlarının birleşme yerleri ve yüzeylerine siyah renkte çentikler eklenmiştir.

Enine dörtgen panolar da ortak şemaya sahiptir. Her bir pano ortadan sütunla iki eşit bölüme ayrılmıştır. Kaidesi, spiral gövdesi ve korint tipi başlığıyla sütun mavi renktedir. Kareye yakın dörtgen ve enine dörtgen panoların içinde yer alan oval formlu madalyonların alt yarısındaki perde motifi hepsinde ortak bir özelliktir. Özgünde sarı zemin üzerine mavi eğimli çizgilerle yapılmıştır ancak çoğu madalyonda bu bölüm tahrip olmuştur. Madalyonların üst yarısındaki süsleme programı ise iki ana gruba ayrılır: Bunlardan birinci ana grupta madalyonun tepe noktasındaki büyük bir akant motifi ortaktır. Bu grubun ilk alt grubunda akant motifinden iki yana gelişen C ve S kıvrımlı dolamadallar arasında tomurcuklar yer alır. Bu özellikteki madalyonlar batı duvarı pano 3, doğu duvarı pano 2-3, güney duvarı pano 4, kuzey duvarı pano 3.5-8'de bulunmaktadır. İkinci alt grupta madalyonun tepe noktasındaki büyük akantın iki yanında içi yuvarlak şekillerle dolgulı yarım daire formulu motif ile C ve S kıvrımlı dolamadallar arasında tomurcuklar vardır. Bu özellikteki madalyonlar ise doğu duvarı pano 3, güney duvarı pano 4-5'tedir. İkinci ana grupta madalyonun tepe noktasında volütlerden oluşan taç benzeri bir motif bulunur. Bu motiften iki yana gelişen C ve S kıvrımlı dolamadallar arasında tomurcuklar vardır. Bu grubun örnekleri batı duvarı pano 2 (sağdaki madalyon) ve güney duvarı pano 3'te görülmektedir.



G. 2: Harim Batı Duvarı (A. Aydın, 2020)

Batı duvarındaki panolar diğer duvarlardakilere kıyasla daha çok tahrip olmuştur (G. 2). Kuzeyden güneye doğru dikdörtgen içi boş panodan sonraki enine dörtgen panoda sağ madalyon kısmen yenilenmiş ve sağlamdır (G. 3). Ayırıcı sütun ve sol madalyon günümüze ulaşmamıştır, madalyonun sağ üst bölümü kısmen görülebilmektedir, içinde “Kıtmir” ismi yazılıdır.



G. 3: Harim Batı Duvarında Pano 1-2 (A. Aydın, 2020)

Diğer pano alanı tamamen yok olmuştur. Duvarın güneyindeki kareye yakın panonun çerçevesinin ve içindeki madalyonun büyük bir bölümü badanalı yüzeyin altında kalmıştır (G. 4). Madalyonun üst bölümündeki bezeme kısmen de olsa görülebilmektedir. İçinde “Kim Allah için bir mescid inşa ederse Allah ona cennette köşk bina eder” hadis-i şerifi yer almaktadır. Duvardaki son pano oldukça dar dikdörtgen formudur ve içi boştur.



G. 4: Harim Batı Duvarında Pano 3 (A. Aydın, 2020)

Güney duvarının (G. 5) batıdan doğuya doğru ilk panosu içinde iç içe sekizgenlerden oluşan geometrik bir motif yer alır. Bu motifin merkezinde “Muhammed Resulallah” yazılıdır (G. 6).



G. 5: Harim Güney Duvarı (A. Aydın, 2020)



G. 6: Harim Güney Duvarı Pano 1 (A. Aydın, 2020)

Diğer pano cami, selvi ve hurma ağaçlarıyla yapılmış bir kompozisyona sahiptir (G. 7). Cami tasvirinin sağ tarafında çerçeve bordürü çiçek ve yaprak motifli bir madalyon yer alır, içinde “Allah (Lafza-i Celal)” yazılıdır. Madalyonun üstündeki alanda badana altında kalmış madalyon bordüründekine benzer çiçek ve yaprak motifleri görülebilmekte, hemen altında ise farklı boyutlardaki tepelerin arasında ve üzerinde yine farklı boyutlarda dört adet hurma ağacı bulunmaktadır. Ağaçlardan soldan ikinci diğerlerine kıyasla daha büyüktür. Panodaki cami tasvirinin hemen önünde camiye ulaşan dokuz basamaklı bir merdiven kuruluşu, bunun iki yanında ise yapının yan sınırlarını da taştan kahve-sarı renkte çerçevesi beyaz ve mavi renkli baklava dilimi desene sahip avlu döşemesi yer alır. Merdivenin sağ ve solundaki döşemenin içinde üst bölümleri doğu yönüne eğilmiş birer adet selvi ağacı bulunmaktadır.



G. 7: Harim Güney Duvarı Pano 2 (A. Aydın, 2020)

Merdivenlerle ulaşılan son cemaat yerinde kaide ve başlıklarıyla altı adet spiral yivli sütun bulunmaktadır. Başlıkların arasında gergiler vardır. Sütunlar iki renkli taştan basık kemerlerle birbirlerine bağlanmışlardır. Kemerlerin üzerindeki bir sıra duvarı belirten kalın silmenin üzerinde yer alan kahverengi üç sıra silme, çatı kaplamasına aittir. Alt kısımdaki sütunlar ve kemerlerle oluşturulan bölümlerin her biri üstte kubbe ile sonuçlandırılmıştır. Merdivenle aynı eksendeki kubbe diğerlerine kıyasla daha büyüktür. Son cemaat yerinin güney duvarının sütunlar ve kemerlerle sınırlanan bölümünde yatay kurgu dikkati çekmektedir. İki hatlı ile üç bölüme ayrılan duvarın önündeki sütunlarla kesiştiği orta bölümlerde basık kemerli birer pencere bulunmaktadır. Alt seviyedeki yatay alanda dikey vurgu, orta bölümdeki merdivenlerin bittiği noktada yer alan basık kemerli kapı açıklığıdır. Kapının üzerindeki kemerin hemen altındaki yarım daire formulu üzeri mavi çizgili unsurun ne olduğu tam olarak anlaşılammaktadır. Son cemaat yerinin güney duvarının kubbeler seviyesindeki üst bölümü iki renkli taş işçiliğine sahiptir. Duvar aşağıda sütunlarla başlayıp üstte kubbelerle nihayetlenen bölünmeye uygun olarak beş bölüme ayrılmış, her bölümün ortasında ve her bir kubbenin hemen üzerine gelecek şekilde yuvarlak kemerli küçük birer pencereye yer verilmiştir. Duvarın üzerindeki iki sıra silme çatı kurgusuna aittir, ortadaki diğerlerine kıyasla daha büyük olan üç kubbe ile caminin örtüsü tamamlanmaktadır. Kubbelerin üzerinde birer alem vardır. Ortadaki kubbenin aleminde ayrıca yıldız bulunmaktadır. Kubbelerin arasında kenar çizgileri ve dalları hâlâ görülebilen yeşil renkte iki selvi ağacı yer almaktadır. Cami yan sınırlarını birer minare oluşturur. Minarelerin kaide kısmı mavi üzerine koyu mavi renkte baklava dilimi şeklinde geometrik bezemeye sahiptir. Minarelerden kuzeydoğudakinin kaidesinde, diğerine kıyasla daha büyük olması nedeniyle bir kapı olarak nitelendirilebilecek yuvarlak kemerli açıklık var-

dır. Kuzeybatıdaki minarenin kaidesindeki ise diğerine kıyasla küçük yine yuvarlak kemerli bir pencere görünümünde açıklık bulunmaktadır. Minarelerin beyaz zemin üzerine mavi renkli baklava dilimlerinden oluşan bezemesi oldukça silinmiştir, pabuç bölümlerinden kuzeydoğudakinde küçük bir açıklık vardır. İki renkli taşlarla örüldüğü anlaşılan minare gövdeleri üzerindeki iki adet şerife mavi renklidir. Külâh üzerindeki alemler panonun çerçeve sınırındadır. Külâhlarda doğu yönde dalgalanan birer bayrak yer almaktadır.

Güney duvarındaki cami tasvirli panonun doğusunda yer alan enine dörtgen pano sütunla iki bölüme ayrılmıştır. Oluşan kare bölümlerdeki madalyonların alt yarısındaki süsleme bozulmuş, üst yarılarındaki süslemeden soldakininki bazı yerlerinde bozulma olmasına rağmen özgün kalabilmiş, diğerinin ise onarımlarda üzerinden geçilmiştir. Sağdaki madalyonun içinde “Muhammed”, soldakinin içinde “Ebu Bekir” yazılıdır (G. 8).



G. 8: Harim Güney Duvarı Pano 3 (A. Aydın, 2020)

Sütunla iki bölüme ayrılmış diğer enine dörtgen pano içindeki madalyonlar özgün niteliklerini bozan müdahalelere sahiptir. Sağdaki madalyonun üst yarısındaki bezeme yenilenmiş, soldaki madalyon özgün karakterini tamamen yitirmiştir. Sağdaki madalyonun içinde “Ömer”, soldakinde ise “Ali” yazılıdır (G. 9).



G. 9: Harim güney duvarı pano 4 (A. Aydın, 2020)

Kareye yakın diğer panonun çerçevesinde badana nedeniyle bozulmalar olmuş, madalyonun üst yarısındaki süsleme yenilenmiştir, içinde “Osman” yazılıdır (G. 10).



G. 10: Harim Güney Duvarı Pano 5 (A. Aydın, 2020)

Güney duvarı, içinde ön planda hurma ağacı ve küçük boyutlu diğer ağaçların yer aldığı dikdörtgen bir panoyla bitmektedir. Ağaçlar panonun sağdaki düşey çerçevesi boyunca içte yeşil dallar ve yapraklara sahip bir bordürle sınırlandırılmıştır (G. 11).

Doğu duvarındaki süsleme programında güneyden kuzey yöne doğru ilk pano hurma ağaçlı dikdörtgen panodur (G. 11-G. 12). Güney duvarının doğu ucundaki hurma ağaçlı dikdörtgen pano ile aynı özelliklere sahiptir (G. 11).



G. 11: Harim Güney Duvarı Pano 6-Doğu Duvarı Pano 1 (A. Aydın, 2020)



G. 12: Harim Doğu Duvarı (A. Aydın, 2020)



G. 13: Harim Doğu Duvarı Pano 2 (A. Aydın, 2020)

Kareye yakın dörtgen diğer pano içinde yer alan madalyonun alt yarısındaki süsleme tamamen yok olmuş, üst yarısındaki ise korunabilmiştir ve içinde “Hasan” yazılıdır (G. 13).

Enine dörtgen ortadaki sütunla ayrılan diğer panonun çerçevesi ve madalyonları yer yer bozulmakla beraber madalyonların alt ve özellikle üst yarısındaki bezeme programı görülebilmektedir. Sağdaki madalyonun içinde “Hüseyn” soldakinde ise “Yemliha” yazılıdır (G. 14).



G. 14: Harim Doğu Duvarı Pano 3 (A. Aydın, 2020)

Diğer enine dörtgen panoda ortada sütunla ayrılan iki bölümde madalyonlar yerine birer kartuşa yer verilmiştir, sağdaki kartuşta “Mekselina”, soldakinde ise “Meselina” yazılıdır (G. 15). Bu duvar dikdörtgen içi boş bir pano ile sonlanmaktadır.



G. 15: Harim Doğu Duvarı Pano 4 (A. Aydın, 2020)

Kadınlar mahfilinin olduğu alanın ahşap kemerlerinin köşeliklerinde aşağı sarkan çiçek motifleri yer alır (G. 16). Mahfil katının doğu ve batı duvarında ikişer adet dik-dörtgen boş pano vardır. Harimin kuzey duvarında ise doğudan batı yöne doğru ilk pano kareye yakın dörtgen formda olup içindeki madalyonun alt yarısında yer alan süsleme programı belli belirsiz görülebilmektedir. Madalyonun üst bölümünde özgün olup olmadığı tam olarak anlayışlamayan penç motifleri vardır. Madalyon içinde ise gövdesi dama desenli gösterişli bir kalyon tasviri yer alır (G. 17). Batı yöne doğru enine dörtgen panonun sadece çerçevesinin bir kısmı günümüze ulaşmıştır.



G. 16: Harim Kuzey Duvarı (A. Aydın, 2020)



G. 17: Harim Kuzey Duvarı Pano 2-3 (A. Aydın, 2020)

Kareye yakın formdaki diğer panonun çerçevesinin büyük bir bölümü badana altında kalmıştır. İçindeki madalyonun üst yarısındaki bezemenin bir kısmı iyice sikkileşmiştir, diğer bölümünün ise boya ile üzerinden geçilmiştir. Madalyonun içinde “Debernuş” yazılıdır (G. 18).



G. 18: Harim Kuzey Duvarı Pano 5 (A. Aydın, 2020)

Daha sonraki aynı forma sahip panonun dış çerçevesinde bozulmalar vardır. Panonun içindeki madalyonun alt yarısı bütünüyle badana altında kalmıştır. Madalyonun üst yarısındaki süsleme programı ise kısmen bozulmalarla günümüze ulaşmıştır ve içinde “Şazenuş” yazılıdır (G. 19).



G. 19: Harim Kuzey Duvarı Pano 6 (A. Aydın, 2020)

Enine dörtgen diğer panonun büyük bölümü yok olmuş sadece çerçevenin bir kısmı bugüne ulaşmıştır. Badana altından içindeki madalyonun dış hatları görülebilmektedir ve içinde “Kefeştetayuş” yazılıdır (G. 20). Duvarın batıdaki son noktasında yer alan panonun çerçevesinin büyük bölümü tahrip olmuştur. İçindeki madalyonun alt yarısındaki süsleme programı badana altında kalmış, üst yarısı yer yer bozulmalar da olsa sağlam olarak günümüze ulaşmıştır. Madalyonun içinde yelkenli bir gemi tasviri bulunmaktadır (G. 21).



G. 20: Harim Kuzey Duvarı Pano 7 (A. Aydın, 2020)



G. 21: Harim Kuzey Duvarı Pano 8 (A. Aydın, 2020)

Duvar Resimlerindeki Süsleme Programını Değerlendirme ve Karşılaştırma

Harim üst pencere aralarına duvar resimlerinin yerleştirilmesi Keyfoturağı Cami ile birlikte Denizli, Aydın, Manisa ve İzmir'deki 18-20. yüzyıl ortalarına tarihlendirilen camilerde genellikle görülen bir özelliktir.

Bazı camilerde bu duvar resimlerinin dışta kare ya da enine dörtgen formlu panolar içine alındığı görülür. Keyfoturağı Camisi'nde görülen bu özellik, Mucur Emine Hanım Camisi, Sakarya/Boztepe Köyü Çatalkaya Camisi, Manisa/Demirci Kışlak Eski Cami ve Ahatlar Camisi, Salihli/Damatlı Köyü Eski Cami'de de aynı düzenleme ile karşımıza çıkmaktadır³.

3 Şerife Tali, "Kırşehir/Mucur'daki Hüseyin Ağa Camii ile Emine Hanım Camii'nin Kalemşileri," *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi Prof. Dr. Hamza Gündoğdu Armağanı* 6/25 (2013), 510 vd. fot. 20-27, 35; Tülin Çoruhlu ve Murat Alkan, "Sakarya İli Geleneksel Türk Mimarisinde Duvar Resimleri ve Boyalı Nakışlar", *XX. Uluslararası Ortaçağ Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu 02-05 Kasım 2016 Bildiri Kitabı*, 2. Cilt, Sakarya: Sakarya Üniversitesi Yayınları 2017, 907-908, fot. 34-35; Serap Erçin Koçer, "Salihli/ Damatlı Köyü Eski Cami'nin Kalem İşi Bezemeleri (Manisa)," *Turkish Studies* 14/6 (2019), 3216 vd. fot. 4-6, 15, 17-18; Halil İbrahim Eryılmaz ve Şenay Özgür Yıldız, "Manisa, Demirci'de Duvar Resimli İki Cami: Kışlak Eski Camii ve Ahatlar Camii," *Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 51 (2020), 72 vd. resim 4-6, 8-9, 12, 13-14, 35-36.

Keyfoturağı Camisi harim duvarlarında üst pencereler arasındaki enine dörtgen panolar ortadan yivli gövdeye, korint başlığa sahip birer sütunla eşit iki kare bölüme ayrılmıştır. Keyfoturağı ile aynı özellikteki sütun ve başlıkları ile benzer bir düzenleme Topkapı Sarayı'ndaki batılı üslupta kalem işi manzara tasvirlerinde yuvarlak kemerli panoların ayrımında da görülür. Benzer bir düzenleme İzmit Saatçi Ali Efendi Konağı'nda da vardır. Burada dikdörtgen panolar kaidesi olmayan sade başlıklı sütunlarla birbirlerinden ayrılmıştır. Koçarlı/Cincin Köyü Cihanoğlu Hacı Abdülaziz Efendi Camisi'nde de son cemaat yerindeki panolar sade özellikte başlık, kaide ve gövdesi olan sütunlarla ayrılmıştır. Denizli Acıpayam/Yazır Beldesi Çarşı Camisi harim duvarlarında boşluk bırakılmadan yapılmış farklı boyutlardaki panolar birbirlerinden gövdeleri yapraklardan ya da yaprak-çiçek birlikteliğiyle oluşturulan spiral gövdeye sahip sütunlarla ayrılmıştır. Bu sütunların başlıkları alt panolarda kompozit, orta ve üst panolarda ise dor tipindedir. Giresun/Yağlıdere/Tekke Köyü Camisi'nde ise kemerlerle birbirine bağlanan sütunlar aracılığıyla ayrılan her bir panoda bitkisel bezeme yer almaktadır⁴.

Batılılaşma dönemi camilerinin duvarlarındaki panolar içinde bitkisel ve geometrik süsleme unsurları birlikte ya da ayrı ayrı bulunmaktadır. Bazen de yuvarlak ya da oval formda madalyonlar panolar içindeki süsleme programına dâhil edilmiştir. Genellikle içlerinde Hz. Muhammed, torunları ve dört halifenin isimleri ile çeşitli dinî içerikli yazılar olan oval ya da yuvarlak formu madalyonların çerçevelerinde Batılı bezeme unsurları kullanılmış, perde, volüt, stilize çiçek ve yapraklar Barok-Rokoko anlayışının hareketli C ve S kıvrımları uygulanmıştır. Motiflerin gölgelendirilerek hacimlendirilmesiyle âdeta bir kabartma etkisi yaratılmıştır. Keyfoturağı Camisi'nde de örnekleri bulunan bu tür yazılı madalyonlar Kalkandelen Alaca Cami, Üsküdar Altunizâde Camisi, Mucur Emine Hanım Camisi, Sakarya'da Çengeller, Çatalkaya, Bozören ve Bağcağz camilerinde, Amasya/Kaleköy Camisi, Amasya/Gümüşhacıköy/Çayköyü Camisi, Köşeler Camisi, Giresun/Yağlıdere/Tekke Köyü Camisi, Uşak/Banaz/Yeşilyurt (Holuz) Köyü Camisi ile Aydın, Manisa ve Denizli'de 18. yüzyıl ile 20. yüzyıl ilk yarısı arasına tarihlendirilen camilerin genelinde vardır. Bunlar Aydın'da Eski-Yeni Cami, Hacı Ali Ağa Camisi, Cincin Cihanoğlu Camisi, Manisa'da Küpeler Mahallesi Eski Cami, Demirci/Kışlak Eski Cami ve Ahatlar Camisi, Salihli /Damatlı Köyü Eski Cami, Denizli/Baklan/Boğaziçi Eski Cami, Bayat Köyü Camisi, Tavas, Hırka Camisi, Çivril Çarşı Camisi, Menteş Köyü Camisi, Savranşah Camisi ve Akköy

4 Şerife Tali, "Giresun Yağlıdere Tekke Köyü Cami Kalem İşî Bezemeleri," *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 7/31 (2014), 490, 492 fot. 2-12; "19. yüzyıl Türk Sivil Mimarisinde Duvar Resmi Estetiği ve İstanbul Teması." *Mimarlık ve Yaşam Dergisi* 1/1 (2016), 112, şekil 4; Osman Ülkü, "Osmanlı Mimarisinde Manzara Resimleri Süslemeciliği Bağlamında Koçarlı-Cincin Köyü Cihanoğlu Hacı Abdülaziz Efendi Camii Duvar Süslemelerinin Değerlendirilmesi," *Sanat Tarihi Dergisi* 25/2 (2016), 281-282, resim 1-3; Esra Çelik ve İnci Kuyulu Ersoy, "Kocaeli Yapılarında Bulunan Resimli Bezemelerden Örnekler," *Gazi Akçakoca Sempozyumu Bildirileri 2-4 Mayıs 2014*, ed. Haluk Selvi ve M. Bilal Çelik (Kocaeli: Kocaeli Büyükşehir Belediyesi 2016), 1651-1652, 1658-1659, fot. 2-3; Gazanfer İltar, "Tekke Köyü Hacı Abdullah Halife Camisi Duvar Resimleri," *Vakıflar Dergisi* 42 (2014), 72-77, resim 8-25.

Yukarı Cami'dir⁵. Yazılı madalyonlar camilerin yanı sıra Amasya Ali Pir Civan Türbesi, Sivas/Yıldızeli Şeyh Halil Türbesi, Amasya/Gümüşhacıköy'de Özdarendeliler Konağı gibi aynı döneme ait türbe ve konaklarda da yer almaktadır⁶.

Keyfuturağı Camisi üst pencereleri arasındaki panoların içinde yer alan oval formlu madalyonların çoğunun tepe noktasındaki büyük akant ve bunun iki yanında gelişen C ve S kıvrımlı dolamadallardan oluşan bitkisel süslemenin benzerleri Çivril Çarşısı Camisi kubbe eteğindeki ve Kalkandelen Alaca Cami kubbesindeki yazılı madalyonlar üzerinde, Kocaeli /Dilovası Demirciler Konağı dış cephelerinde basık kemerli pencerelerin üzerinde de bulunmaktadır⁷.

Antik dönemde özellikle sütun başlıklarında çeşitli şekillerde uygulanan akant yaprağı Türk süsleme sanatında 18. yüzyıldan itibaren çeşmelerde kıvrıklal ve dolamadalların ana ögesi olarak ya da tek başına frontal olarak kullanılmıştır. 18. yüzyılın sonlarında yanlara doğru açılarak genişleyen akant, bu görünümüyle Avrupa'daki örneklerde olduğu gibi daha dolgun, katmerli bir görünüme sahip olmuştur. Akantın ışık-gölge etkisine de sahip bu etli dolgun görünümü Barok etki yaratmıştır⁸. Keyfotu-

- 5 Hamit Küçükbatır, "Altunizâde Külliyesi," *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. 2 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1989), 546, resim 91; Tali, "Kırşehir/Mucur'daki Hüseyin Ağa Camii ile Emine Hanım Camii'nin Kalemşleri," 510 vd. fot. 20-27, 35; Çoruhlu ve Alkan, "Sakarya İli Geleneksel Türk Mimarisinde Duvar Resimleri ve Boyalı Nakışlar", 897 vd. fot. 8-14, 19-21. 27-29, 34-35; Deniz Demirarslan, "19. Yüzyıl Osmanlı Dini Mimarisi Dekorasyonunda Duvar Resmi Sanatı: Balkanlardan Kalkandelen Alaca Camii Örneği." *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* 1 (2016), 168, resim 7-8,12; Eryılmaz ve Özgür Yıldız, "Manisa, Demirci'de Duvar Resimli İki Cami: Kışlak Eski Camii ve Ahatlar Camii", 72 vd. resim 4-6, 8-9, 12-14, 35-36; Fazilet Koçyiğit Tepe, "Zamana Yenik Düşen Bir Esere Görgü Tanığı Olmak: Amasya Kaleköy Camii," *Karadeniz Araştırmaları* 53 (2017), şekil 8-10; M. Kemal Şahin, "Amasya Hamamözü- Çay Köyü Gümüşhacıköy Köselere Köyünde Bilinmeyen İki Cami", *XII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri* 15-17 Ekim 2008 (İstanbul: Pamukkale Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Yayınları 2010), 73 vd. resim 4-8; Tali, "Giresun Yağlıdere Tekke Köyü Cami Kalem İşi Bezemeleri", 491, 497, fot. 9; Şakir Çakmak, "Boğaziçi Kasabası Eski Camii (Baklan/Denizli)," *9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi* (Ankara: Kültür Bakanlığı, 1995), 533; Şakir Çakmak, "Denizli-Çivril Bezeme Köyü Camisi," *Uluslararası XVIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri* 22-25 Ekim 2014 (Aydın: Efeler Belediyesi Kültür Yayınları, 2017), 171, 177-178 foto 8-9; Kadir Pektaş, "Denizli Çevresi Türk Dönemi Eserleri," *Denizli Tanrıların Kutsadığı Vadi* (İstanbul: Yap Kredi Yayınları, 2011), 186-187; Nilgün Çevrimli, "Denizli ve Çevresinde Yer Alan Bazı Câmilerin Yapı Elemanlarının Değerlendirmesi," *Vakıflar Dergisi* 47 (2017), 194, resim 42a-b; Tolga Uzun, "Sivas Yıldızeli Şeyh Halil Türbesi Duvar Resimleri," *History Studies* 11/5 (2019), 1842 vd.; Erçin Koçer, "Salihli/ Damatlı Köyü Eski Cami'nin Kalem İşi Bezemeleri (Manisa)", 3217, 3220, fot. 5-6,17-18; Şeyda Algaç, "Uşak-Banaz-Yeşilyurt (Holuz) Köyü Camii ve Kalemşli Bezemeleri," *Art-Sanat Dergisi* 13 (2020), 10-11, 13, G. 6, 8, 11; Tülün Değirmenci Tural, "'Geleneğin Yeniden İcadı': Bulanıklaşan Sınırlarda Bir Köy Camisinin Tasvirleri," *Milli Folklor* 16 (2020), 129 vd. resim 11-12. Madalyonlardan Barok-Rokoko tarzında bitkisel bezemeye değil etrafi ters üçgenlerle âdeta güneş ve ışınları şeklinde geometrik bezemeye sahip iki örnek de vardır.
- 6 Savaş Yıldırım, "Amasya Gümüşhacıköy Türbelerindeki Kalem İşi Süslemeler," *Art-Sanat Dergisi* 5/10 (2018), 300 vd. G. 27-30; Mehmet Sami Bayraktar, *Gümüşhacıköy Özdarendeliler Konağı* (İstanbul: Kriater Yayınları, 2018), 142-222; Uzun, "Sivas Yıldızeli Şeyh Halil Türbesi Duvar Resimleri", 1842 vd. resim 2-6, 9.
- 7 Çelik ve Ersoy, "Kocaeli Yapılarında Bulunan Resimli Bezemelerden Örnekler", 1652, 1660 resim 6; Demirarslan, "19. Yüzyıl Osmanlı Dini Mimarisi Dekorasyonunda Duvar Resmi Sanatı: Balkanlardan Kalkandelen Alaca Camii Örneği", 168, resim 5, 11; Çevrimli, "Denizli ve Çevresinde Yer Alan Bazı Câmilerin Yapı Elemanlarının Değerlendirmesi", 194, resim 42a-b.
- 8 Doğan Kuban, *Türk Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme* (İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi, 1954), 105; Ayla Ödekan, "Mimarlık Tarihi (1600-1908)," *Türkiye Tarihi 3 / Osmanlı Devleti 1600-1908* (İstanbul: Cem Yayınları, 1988), 391, 417.

rağı Camisi ve diğer yapılarda ise akant ve beraberindeki bitkisel kompozisyonlardaki plastik etki, kullanılan renklerle gölgelendirme yöntemiyle hacimlendirilerek elde edilmiştir.

Keyfuturağı Camisi mahfilindeki kemer köşeliklerinde yer alan aşağı sarkan çiçek motiflerinin Manisa Sinirli Köyü Camisi mahfilinde de benzer şekilde uygulandığı görülür⁹.

Harim süsleme programında Batılı stilize bitkisel bezemeli madalyonların yanı sıra hurma ağaçlı iki pano ile hurma ve selvi ağaçlarıyla düzenlenmiş cami tasvirli bir pano da bulunmaktadır. Hurma ağacı aynı türden ve farklı ağaçlarla grup hâlinde harim güney duvarındaki cami tasvirinin olduğu panoda ve aynı duvarın doğu ucundaki dikdörtgen panoda, doğu duvarının ise güneyindeki dikdörtgen pano içinde yer almıştır. Anadolu ve Mezopotamya’da hayat ağacı olarak yorumlanan hayatı, ölüm-süzlüğü ve meyveleriyle de bereketi sembolize eden hurma ağacı İslam inancında cennete ait ağaçlardan biri olması ve Hz. Muhammed’in minber olarak kullanması, ona sırtını dayayarak hutbe okuması nedeniyle önemli bir sembol hâline gelmiştir. Hz. Muhammed hurma ağacını faydalı olduğu ve yapraklarını dökmediği için överek hayırsever Müslüman’ı hurma ağacına benzetmiştir. Tasavvufta meyveli olması nedeniyle “insan-ı kâmil”i simgelediği kabul edilmiştir. Anadolu’da özellikle 17. yüzyıldan başlayarak minyatür ve el sanatı örneklerinde özellikle mezar taşlarında ölüye ait ruhun yolculuğunun sembolü olarak yer almıştır¹⁰. Kudüs’te Kubbetü’s Sahra ve Şam’da Emeviye Camisi avlusundaki sekizgen planlı Kubbetü’l Hazne’nin duvar mozaiklerinde hayat ağacı stilize bir hurma ağacı şeklinde tasvir edilmiştir¹¹. Hurma ağacı Batılılaşma dönemi camilerinde de tek ya da grup hâlinde bazen de yapılarla birlikte tasvir edilmiştir. Giresun/Yağlıdere/Tekke Köyü Camisi, Denizli’de Baklan Tekke Camisi, Boğaziçi Kasabası Eski Cami, Güney Belenardıç Köyü Camisi ve Manisa/Demirci /Küpeler Köyü Camisi’nde tek ya da grup hâlinde verilen hurma ağacı, Manisa/Turgutlu/Sinirli Köyü Camisi’nde de Keyfuturağı Camisi’nde olduğu gibi cami tasviri ile birlikte kompozisyonda yer almıştır. Amasya’da camilerin yanı

9 Başak Katrancı Kasalı, “Sinirli Köyü Cami Duvar Resimleri,” *Sanat Tarihi Dergisi* 28/2 (2019), 601, fot. 21

10 Bekir Topaloğlu, “Ağaç-İslam’da Ağaç,” *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c.1 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1988), 457; Hans Peter Laquer, *Hüve’l Baki İstanbul’da Osmanlı Mezarlıkları ve Mezar Taşlar*, çev. Selahattin Dilidüzgün haz. Ayşen Anadol (İstanbul: Türk Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1997), 131; Nebi Bozkurt, “Hurma,” *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 18 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1998), 391 vd.; R. Eser Gültekin, “Türklerde Bereket Sembolü Olarak Kullanılan Meyve Motifleri ve Bunların Mimaride Değerlendirilmesi,” *Turkish Studies* 3/5 (2008): 12-13; Deniz Çalışır, “Osmanlı Görsel Kültüründe Meyve Teması: Geleneksel Natürmort Resimleri Bağlamında Bir Değerlendirme,” *Turkish Studies* 3/5 (2008), 81; Onur Çetin, “Osmanlı Mezar Taşlarında Bitkisel Motifler Etrafında Gelişen. Kültür ve İnanç Dünyası: Eyüp Örneği,” *Journal of Social And Humanities Sciences Research (JSHSR)* 6 (36) (2019), 1194 vd. resim 6; Cüneyt Öz, “Kültürel Süreklilik Bağlamında Antikçağdan Günümüze Kutsal Ağaç veya Hayat Ağacı,” *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 11/56 (2018), 214 vd.

11 Gönül Öney, “Anadolu Selçuklu Sanatında Hayat Ağacı Motifi”, *Belleten* XXXII/125 (1968), 25; Birol Can, Özgür Gülbudak ve Burak Muhammet Gökler, “Fusayfisâ” İslam Mimarisinde Mozaik”, *Art-Sanat Dergisi* 7 (2017), 74 vd.

sıra türbelerde de hurma ağacı tasvirleri bulunmaktadır. Amasya, II. Beyazıt Cami şadırvan resimlerindeki hurma ağacı da içinde bulunduğu yapı itibarıyla farklılık göstermektedir¹².

Keyfoturağı Camisi'nde selvi ağaçları hariminin güney duvarındaki panoda cami ile birlikte tasvir edilmiştir. Yeşilliğini kaybetmeyen, sonsuz göklere uzanan boyuyla selvi, İslam öncesi dönemden itibaren Türklerin kutsal ağaçlarından biri olmuştur¹³. İslam inancı ile birlikte Hayat ağacıyla özdeşleştirilmiş, dünya ve ahiretin sembolü sayılmıştır. Arapça elif harfine benzerliği nedeniyle tasavvufta vahdaniyeti (birlik/teklilik) çağrıştırdığı kabul edilmiş, uzun boyuyla güzellik, gençlik ve baharın, ölümden sonraki sonsuz hayatın, ölümsüzlüğün sembolü olmuştur. Osmanlı minyatürlerinde ise şans getiren, koruyan özelliğiyle sık kullanılmıştır¹⁴. Selvi ağacı mezar taşlarında cennet, abıhayat ve sonsuzluğun simgesi olarak tasvir edilmiştir¹⁵. Yaygın kullanım alanını özellikle 18. yüzyıla tarihli çeşme ve sebillerde bulan motif¹⁶, mimaride ve el sanatı örneklerinde de kullanılmıştır¹⁷.

Batılılaşma döneminin geçiş sürecinde iki boyutluluk, şaşırın bakış açıları, ölçü dışı unsurlar, çocuksu ifade biçimleri gibi bazı minyatür geleneğini sürdüren özellikler olmakla birlikte başarılı renk tonlamaları ve konturların derinleştirilmesiyle elde edilen gölgelendirmeler selvi motifinin Batılı anlayışın resim kurallarına uygun, estetik yönüyle de tasvir edildiğini göstermesi açısından önemlidir¹⁸. Dönem

- 12 Şahin, Amasya Hamamözü-Çay Köyü Gümüşhacıköy Köseler Köyünde Bilinmeyen İki Cami", 73 vd. fot. 24; Ayşe Nermin Üz Taşkesen, "Amasya II. Beyazıt Camisi Şadırvanı Duvar Resimlerinin Restorasyonu ve İkonografik Çözümlemesi," *Vakıflar Dergisi* 35 (2011), 184-185, res. 13-14; Tali, "Giresun Yağlıdere Tekke Köyü Cami Kalem İşi Bezemeleri", 490-491, fot. 11; Yıldırım, "Amasya Gümüşhacıköy Türbelerindeki Kalem İşi Süslemeler", 305-306, G. 11-12, 20-21; Katrancı Kasalı, "Sinirli Köyü Cami Duvar Resimleri", 598-600, 610, 612-613, fot. 11; Cengiz Gürbryık, "Demirci Küpeler Köyü Camii Duvar Resimleri," *Art-Sanat Dergisi* 13 (2020), 155, 161, G. 12.
- 13 Pervin Ergun, *Türk Kültüründe Ağaç* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2004), 234 vd.
- 14 Ayla Ersoy, "Eyüp'deki Mezartaşlarında Servi Ağacı Kültü," *Tarihi, Kültürü ve Sanatıyla Eyüp Sultan Sempozyumu V: Tebliğler Bildirileri* 11-13 Mayıs 2001 (İstanbul: Eyüp Belediyesi Kültür ve Turizm Müdürlüğü 2002), 248-249; Anar Azizsoy, "Batılılaşma Devri Tasvir Sanatının Azerbaycan Cami Mimarisinde Görülen Duvar Resimlerinden Örnekler," *Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 29 (2015), 174-175.
- 15 Gül Tunçel, *Batı Anadolu Bölgesinde Cami Tasvirli Mezar Taşları* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989), 36-37, 40-41, 92-93, 250; Ersoy, "Eyüp'deki Mezartaşlarında Servi Ağacı Kültü," 90-95; Ertan Daş, "Bozdoğan Mezar Taşları," *Sanat Tarihi Dergisi* XIX (2010), 112-117, şek. 7, 9, 12-13.
- 16 H. Örcün Barışta, *İstanbul Çeşmeleri-Bereketzade Çeşmesi* (İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989), 18-20, 55; H. Örcün Barışta, *İstanbul Çeşmeleri-Ortaköy Damat İbrahim Paşa Çeşmesi, Hacı Mehmet Ağa Çeşmesi, Taksim Maksemindeki I. Mahmut Çeşmesi* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1992), 11, res. 4, çiz. 2.
- 17 Cevdet Çulpan, *Antik Devirlerden Zamanımıza Kadar İlahiyat, Edebiyat, Tıp ve Sanat Tarihlerinde Seviler II*, (İstanbul: İsmail Akgün Matbaası, 1961), 101-138; Gönül Öney, "Çanakkale Seramikleri," *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*. İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007, 371, fot. 6, 8; Hülya Bilgi, *Ateşin Oyunu* (İstanbul: Sadberk Hanım Müzesi ve Ömer M. Koç Koleksiyonlarından İznik Çini ve Seramikleri, 2009), 478; Mehmet Zeki Kuşoğlu, *Osmanlı Medeniyetinde 33 Kadim Sanat* (İstanbul: Kaynak Yayınları, 2010), 107, 204; Doğan Kuban, "Klasik Dönemde Mimari Bezeme," *Osmanlı Mimarisi* (İstanbul: Yem Yayınlar, 2016), 445-446.
- 18 Günsel Renda, *Batılılaşma Dönemi Türk Resim Sanatı 1750-1850* (Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1977), 137-170; Azizsoy, "Batılılaşma Devri Tasvir Sanatının Azerbaycan Cami Mimarisinde Görülen Duvar Resimlerinden Örnekler", 175.

camilerinde hurma ağacı gibi selvi ağacı da büyük boyutlu olarak tek başına ya da farklı boyutlarda grup hâlinde bazen de yapı tasvirleriyle birlikte yer almıştır. Kosova’da Yakova Hadım Camisi, Azerbeycan Mosul ve Güdük Minare Mes-cidi, Sakarya/Akyazı/Çengeller Köyü Camisi, Amasya II. Beyazıt Külliyesi’nde caminin şadırvanı, Eski Mordoğan Köyü Camisi, Ödemiş Kılıczade Mehmet Ağa Camisi, Koçarlı/Cincin Köyü Cihanoğlu Hacı Abdülaziz Efendi Camisi, Salihli/Damatlı Köyü Eski Cami, Manisa/Turgutlu/Sinirli Köyü Camisi, Demirci/Küpeler Köyü Camisi tek ya da grup hâlindeki selvi ağacı tasvirine sahip eserlerdir¹⁹. Key-foturağı Camisi’nde olduğu gibi selvi ağaçlarının cami ile birlikte tasvir edildiği örnekler Kosova’da Yakova Hadım Camisi, Turgutlu/Sinirli Köyü Camisi, Denizli/Acıpayam/Yazır Beldesi Çarşısı Camisi, Soma’da Damgacı Camisi, Afyon/Dazkırı Kızılören Köyü Camisi’dir²⁰.

Batılılaşma döneminde farklı işlevde yapılardaki duvar resimlerinde cami, gemi, kule, kale veya hisar başta olmak üzere farklı yapı tasvirleri tek başına bir konu olarak ele alınmış, bu tür yapılar manzara kompozisyonlarında da yer almışlardır. Söz konusu çeşitlilik aynı dönemde halı, minber, kürsü, çeşme ve mezar taşlarında, ahşap ve seramiklerde de görülmektedir²¹. Keyfoturağı Camisi duvar resimlerindeki süsleme programında da bitkisel ve geometrik motiflerin yanı sıra güney duvarında iki minareli bir cami, kadınlar mahfili kuzey duvarı başlangıcı ve sonunda da birer gemi tasviri yer almaktadır.

Cami tasviri Yozgat Çapanoğlu Camisi, Afyon/Sandıklı Ulu Cami, Denizli/Acıpayam/Yazır Beldesi Çarşısı Camisi, Tavşanlı Kurşunlu Cami ve Dede-balı Camisi, Soma Damgacı Camisi, Merzifon Kara Mustafa Paşa Camisi, Amasya Gümüşlü Cami, Beyşehir Çavuşoğlu Camisi, Antalya/Yeşilyayla Eski Kerpiç Camisi’nde başlı ba-

19 Uz Taşkesen, “Amasya II. Beyazıt Camisi Şadırvanı Duvar Resimlerinin Restorasyonu ve İkonografik Çözümlemesi”, 184-185, res. 13-14; Ersel Çağlıtütüncügil, “Eski Mordoğan (İzmir) Köyü Camii Süslemeleri,” *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi* 25 (2012), 149, 159, res. 14; Azizsoy, “Batılılaşma Devri Tasvir Sanatının Azerbaycan Cami Mimarisinde Görülen Duvar Resimlerinden Örnekler”, 162, 170, 174, res. 5, 11; Çoruhlu ve Alkan, “Sakarya İli Geleneksel Türk Mimarisinde Duvar Resimleri ve Boyalı Nakışlar”, 905, fot. 28; Muzaffer Karaaslan, “Osmanlı Duvar Resimlerine Balkanlar’dan Bir Örnek: Hadım Camii,” *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 36/2 (2019), 358-359, res. 6, 8, 10, 13-16; 360, res.-17-19; 363-364, res. 25-26, 30; Mehmet Top ve Gülcan Özbek, “Osmanlı Batılılaşma Dönemine Ait Ödemiş’te Bulunan Duvar Resimli İki Camii,” *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 46 (2019), 248, res. 18-19; Ülkü, “Osmanlı Mimarisinde Manzara Resimleri Süslemeciliği Bağlamında Koçarlı-Cincin Köyü Cihanoğlu Hacı Abdülaziz Efendi Camii Duvar Süslemelerinin Değerlendirilmesi”, 287, res. 12; Erçin Koçer, “Salihli/ Damatlı Köyü Eski Cami’nin Kalem İşî Bezemeleri (Manisa)”, 3216, fot. 4; Katrancı Kasalı, “Sinirli Köyü Cami Duvar Resimleri”, 598-600, 610, 612-613, fot. 11, 15, 17; Gürbıyık, “Demirci Küpeler Köyü Camii Duvar Resimleri”, 155, 161, G. 12.

20 Karaaslan, “Osmanlı Duvar Resimlerine Balkanlar’dan Bir Örnek: Hadım Camii”, 360-361, res. 20-21; İnci Kuyulu, “Geç Dönem Anadolu Tasvir Sanatında Yeni Bir Örnek: Soma-Damgacı Camii,” *Sanat Tarihi Dergisi* 4 (1988), Lev. XIX, 5; XXI, 9; Katrancı Kasalı, “Sinirli Köyü Cami Duvar Resimleri”, 598-600, 610, 612-613, fot. 11, 15, 17.

21 Kuyulu, “Geç Dönem Anadolu Tasvir Sanatında Yeni Bir Örnek: Soma-Damgacı Camii”, 78

şına bir konu olarak işlenmiş, Keyfoturağı Camisi'nde olduğu gibi camiye ağaçlar eşlik etmiştir²². Tasviri yapılan camilerin bir bölümünün ismi bilinmemekle birlikte özellikle Orta Anadolu'da ağaçlar arasına yerleştirilmiş Sultanahmet ve Nusretiye gibi İstanbul camilerinin popüler olduğu dikkat çekmektedir. Edirne Selimiye de tasviri yapılan camilerdendir²³. Milas Bahaeddin Ağa Konağı, Tokat Yağcıoğlu Konağı, Nevşehir İhsan Balta Evi gibi aynı dönem sivil mimarideki duvar resimlerinde de cami tasvirinin yer aldığı görülmektedir²⁴. Muğla'da Keyfoturağı Camisi'nin yanı sıra Kurşunlu Cami'nde selvi ağaçlarının da aralarında olduğu diğer ağaçlarla birlikte bir cami tasviri 1853 onarımına aittir²⁵. Muğla Kurşunlu Cami'nin tek kubbeli ve tek minareli cami tasvirine karşın Keyfoturağı'ndaki cami beş kubbeli son cemaat yeriyile, üç kubbeli ve çift şerefeli iki minareli oluşuyla daha büyük ve gösterişlidir. Kurşunlu'daki tasvirde cami önündeki avlu döşemesi Keyfoturağı'ndaki caminin döşemesiyle benzer baklava dilimlidir, fark Kurşunlu avlusunun tek renkli ve bütün oluşudur. Keyfoturağında ise döşeme iki renkli kurgulanmıştır, ortada camiye giden merdivenle ikiye ayrılmıştır. İki cami tasvirinde de minareler üzerinde bayrak yer almaktadır.

Dikkati çeken bir diğer özellik, Keyfoturağı'ndaki camiye çıkan merdivenin kavisli Barok merdiven oluşudur. İstanbul Küçükso Kasrı giriş katı ve deniz cephesindeki merdivenler aynı tarzda oluşlarıyla benzerlik göstermektedir. Kosova/Yakova'daki Hadım Camisi'nin giriş kapısındaki iki cami tasvirinden birinde de kavisli anıtsal bir merdiven yer almaktadır²⁶.

Keyfoturağı'ndaki cami tasvirinde ortadaki büyük kubbenin ay yıldızlı alemi de farklıdır. Anadolu öncesi Türklerde çadır ve bina tepelerinde, mızrak uçlarında yaygın olarak kullanılan alem, Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı döneminde de cami, medrese, türbe ve şadırvan gibi farklı yapı tiplerinin örtü sistemlerinde yer almıştır. İlk kez alem tepeliklerine “yıldızlı ay” takılması ise 19. yüzyılda 2. Mahmud döneminde (1808-1839) görülür. Yıldızlı sekiz köşeli, güneş formu ay-yıldızlı alemler Türk Ampir üs-

22 Rüçhan Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı* (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1976), 126-127, res. 109-110; Renda, *Batılılaşma Dönemi Türk Resim Sanatı 1750-1850*, 152 vd. res. 118-121; Serkan Kılıç, “Antalya-Korkuteli Yeşilyayla Eski Kerpiç Camii,” *Cedrus* 7 (2019), 698 vd. fig. 6-7.

23 Renda, *Batılılaşma Dönemi Türk Resim Sanatı 1750-1850*, 152 vd.

24 Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, 119; Renda, *Batılılaşma Dönemi Türk Resim Sanatı 1750-1850*, 161; Yıldırım Özbek, “Kadokya'da Osmanlı Dönemi Duvar Resimlerinde Kent Tasvirleri,” *MJH* IV/1 (2014), 222, fig. 8.

25 Renda, *Batılılaşma Dönemi Türk Resim Sanatı 1750-1850*, 152. Muğla Kurşunlu Cami'ndeki kompozisyonu G. Renda hem cami hem de avlusu “bilgiyle çizilmiş arkadaki ağaçlarla zengin bir görüntü elde edilmiştir” şeklinde yorumlanmaktadır.; Şakir Çakmak, *Muğla Cami ve Mescitleri* (Muğla: Muğla Belediyesi Kültür Yayınları 2013), 41, res. 27.

26 Karaaslan, “Osmanlı Duvar Resimlerine Balkanlar'dan Bir Örnek: Hadım Camii”, 361, res. 20-21; Salih Salbacak, “İstanbul'da Batılılaşma Etkisindeki Osmanlı Yazlık Saraylarının İç Mekân İncelemesi,” *Küçükso Kasrı Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 13 (71) (2020), 462, şek. 3-6.

lubunun örneklerinden sayılır. İstanbul, 2. Mahmud Türbesi (1840) ve Dolmabahçe Cami'nin (1855) alemleri ilk akla gelen örneklerdir²⁷.

Keyfoturağı'ndaki cami tasviri; avlusundaki iki renkli taş kullanımı, kuzey cephenin duvar örgüsünde, son cemaat yerinin kemerlerinde ve minare gövdelerindeki iki renkli taş işçiliği, çift şerefeli iki minaresi, kubbelerinin yerleştirilişi ve ana kubbesindeki yıldız sekiz köşeli, güneş formu ay-yıldızlı alemleriyle dikkat çekici detaylara sahiptir. Caminin kubbelerinin dizilişiyle bir tabhaneli cami olması, ihtimallerden biri olarak görünmektedir. 14.-16. yüzyıllar arasında yoğun olarak inşa edilen bu tip camilerin günümüze kalan çoğunun Batı Anadolu'da olduğu belirlenmiştir. Bu camilerden biri de Milas Firuz Bey İmareti/Camisi'dir²⁸. Ancak Firuz Bey'de son cemaat yerinin üst örtüsü, desteklerin paye oluşu gibi özellikler tasvir yapılan cami olmadığını göstermektedir. Kaldı ki büyük kubbedeki ay-yıldızlı alemler, tasvir yapılan caminin de 19. yüzyılın ikinci yarısına ait olabileceğini göstermektedir. Genel kabul çift minareli cami tasvirlerinin selatin camileri olduklarıdır. Sultanların kendi adlarına inşa ettirdikleri yapıların İstanbul'da yoğun olması nedeniyle Keyfoturağı'ndaki cami tasvirinin de başkentteki selatin camilerinden birine ait olduğu kabul edilebilir.

Keyfoturağı Camisi kadınlar mahfili kuzey duvarını doğu ve batıda sınırlayan panolardaki madalyonlar içinde tek konu olarak gemi tasvirleri bulunmaktadır. Merzifon Kara Mustafa Paşa Camisi, Konya/Bozkır Hisarlık (Asırlık) Camisi, Soma Hızır Bey ve Damgacı Camisi, Aydın/Koçarlı/Cincin Köyü Cihanoğlu Abdülaziz Efendi Camisi, Ödemiş Lübbey Camisi, Manisa/Demirci Merkez Hacı Mehmed Ağa Camisi'nde, sivil mimaride Yozgat Nizamoglu Evi, Birgi Çakırağa Konağı, Karaman Hacı Sami Tartan Evi, Nevşehir Tillioğlu Mehmet Ağa Konağı, Tokat Latifoğlu Konağı, Karabük Safranbolu Mustafa Kavsa Evi'nde, Muğla'da Kurşunlu Cami ve Şeyh Camisi ile Milas Bahaeddin Ağa Konağı'nda gemi tasviri tek konu olarak ya da manzara tasviri içinde yer almıştır²⁹. Aynı dönemde seramiklerde de benzer cami ya da gemi tasvirle-

27 Tanju Cantay, "Alemler (Mimari) Maddesi," *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 2 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1989, 356; Gülşen Dişli ve Nurcan İnci Fırat, "Makedonya'nın Manastır, Ohri ve Üsküp Şehirlerindeki Osmanlı Dönemi Dini Yapılarında Taş Alemler," *Megaron* 11/3 (2016), 323.

28 Türkan Acar, "Tabhaneli Camilerin Tipolojisi Üzerine Bir Deneme," *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi* 28 (2013), 304 vd. 321, şekil 2.

29 Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, 35, 54, 56-57, 59, 71, 86-87, res. 30, 46, 48, 50-51, 63, 78; Kuyulu, "Geç Dönem Anadolu Tasvir Sanatında Yeni Bir Örnek: Soma-Damgacı Camii", Lev. XX, 7; Mutlu Özgen, "Tokat Latifoğlu Konağı," *Vakıflar Dergisi* 10 (2007), 490, fot. 17; Ülkü, "Osmanlı Mimarisinde Manzara Resimleri Süslemeciliği Bağlamında Koçarlı-Cincin Köyü Cihanoğlu Hacı Abdülaziz Efendi Camii Duvar Süslemelerinin Değerlendirilmesi", 285-286, 288, res. 13; Top ve Özbek, "Osmanlı Batılılaşma Dönemine Ait Ödemiş'te Bulunan Duvar Resimli İki Camii", 250-251, res. 23-24; Şenay Özgür Yıldız ve Halil İbrahim Eryılmaz, "Manisa, Demirci Merkez Hacı Mehmed Ağa Camii Duvar Resimleri," *Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 51 (2020), 18; Çakmak, *Muğla Cami ve Mescitleri*, 41, 43, 57, res. 26, 29, 45-46; Özbek, "Kapadokya'da Osmanlı Dönemi Duvar Resimlerinde Kent Tasvirleri", 218, fig. 2.

rine yer verildiği görülmektedir³⁰. Bunlardan Suna-İnan Kıraç Kaleiçi Müzesi'ndeki ve İstanbul, Çinili Köşk Müzesi'ndeki gemi tasvirli Çanakkale seramiklerinden birer tabak Keyfoturağı'ndaki kalyona benzer şekilde gövdesi damalı bir kalyondur³¹. Artvin/Borçka/Muratlı Köyü Camisi minberindeki kalyon tasviri aynı dönemin dikkat çekici örneklerinden biridir³².

Ashâb-ı Kefh³³ isimleri Keyfoturağı Camisi'nde kare ya da enine dörtgen panoların içindeki madalyonlarda ve iki kartuşta yer almıştır. Ayrıca camideki gemi tasvirleri Ashâb-ı Kefh sembolizminin devamı niteliğinde algılanabilir³⁴.

Osmanlı sanatında mimaride dinî, sivil ve ticari yapıların duvarlarında ve el sanatlarında Ashâb-ı Kefh isimlerinin tılsım amaçlı kullanımı 18. yüzyılda görülmeye başlar, özellikle 19. yüzyılda yoğunluk kazanır, 20. yüzyılın başlarında da yaygın olarak devam eder³⁵. Camilerde Ashâb-ı Kefh ile ilgili sembollerin, kıssanın Kur'an-ı Kerim ve Mesnevi'de işleniş amacı doğrultusunda yer aldıkları kabul edilir³⁶.

Dinî mimaride Ashâb-ı Kefh'in isimlerine³⁷ yer veren yapılar hepsi 19. yüzyıla

30 Gönül Öney, *Türk Devri Çanakkale Seramikleri* (Ankara: Çanakkale Seramik Fabrikaları A.Ş. Yayını, 1971), 7 Cami motifli tabaklar Envanter no. 218, 220, 235, 1419. Gemi motifli tabaklar örnek 27, 31-32, 34-36; Binnur Tekkök Karaöz, "Çanakkale Seramikleri; 17. Yüzyıl Sonundan 21. Yüzyıla", *Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı*, 16 (25) (2018), 25 vd.

31 http://seramik.kaleicimuzesi.com/seramik_tr.php?sid=18&page=3; Öney, *Türk Devri Çanakkale Seramikleri*, örnek 27.

32 M. Gürbüz Beydiz, "Osmanlı Minyatür ve Ağaç Sanatında Nuh'un Gemisi İkonografisi," *II. Turgut Reis ve Türk Denizcilik Tarihi Uluslararası Sempozyumu* (2015), 272, 276, res. 10.

33 Kur'an-ı Kerim'in Kefh suresinin 9.-26. ayetleri Ashâb-ı Kefh kıssası hakkında ana hatlarıyla bilgi verir. Ashâb-ı Kefh'in isimleri Yemliha, Mekselina, Meselina, Debernuş, Şazenuş, çoban Kefeştaş ve köpeği Kıtırmir'dir (Hayrunnissa Turan, "Kudüs ve Yafa'daki Bazı Örnekler Işığında Osmanlı Tılsımları". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 11/55 (2018), 423). Ashâb-ı Kefh anlatısı, Türk kültür tarihi ile Türk dili ve edebiyatının da önemli kaynaklarından biridir ve isimleri halk kültüründe dualara da girerek bu isimlerin söylenmesinin sorunlara, sıkıntılara çözüm olacağına inanılmıştır. 16. yüzyıldan başlayarak Osmanlı donanmasının gemileri Ashâb-ı Kefh'e ithaf edilmiş, onlara emanet edilen gemilerin herhangi bir deniz kazasına uğramayacaklarına inanılmıştır. Renkli ya da yaldızlı harflerle yazılmış isimlerle oluşturulan gemi formülü tılsımlar korunma amacıyla gemilere asılmıştır (Faruk Sümer, *Eshabü'l-Kehf (Yedi Uyurlar)*, İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları, 1989, 55, 66; Malik Aksel, *Türklerde Dini Resimler*, İstanbul, Kapı Yayınları, 2010, 53-58, res. 29-31; Mevlüt Erdem ve Ahmet Demir, "Metinsel-Aşkınlık Bakımından Ashâb-ı Kefh'in Türk Dili ve Edebiyatına Yansımaları", *Milli Folklor* 16/121 (2019), 26; Emily Neumeier ve I. Cemil Schick, "Hat Sanatında Sefine İstifleri ve Nuh'un Gemisi", *Nuh Kitabı*, ed. Emine Gürsoy Naskali (İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2013), 222.

34 Karataş, "Muğla'nın Üç Camisinde Ashâb-ı Kefh Sembolleri", 486.

35 Aksel, *Türklerde Dini Resimler*, 53-54; Turan, "Kudüs ve Yafa'daki Bazı Örnekler Işığında Osmanlı Tılsımları", 424.

36 Şahin, *Amasya Hamamözü-Çay Köyü Gümüşhacıköy Köşeler Köyünde Bilinmeyen İki Cami*", 216 vd.; Karataş, "Muğla'nın Üç Camisinde Ashâb-ı Kefh Sembolleri", 480, 482.

37 İsimlerin Mühr-ü Süleyman ile birlikte yine bir madalyon şeklinde düzenlendiği örnekler Uşak, Banaz Yeşilyurt (Holuz) Köyü Cami, Aydın Kuyucak Kayran Köyü Cami, Denizli'deki Belenardıç Cami, Çivril Bayat Cami, Acıpayam Yassıhöyük Cami, Topraklı Cami, bugün resimleri olmayan Baklan Çataloba Cami'dir. Ashâb-ı Kefh isimlerinin tek yazı istifinde usta ismini de verdiği bir örnek ise Manisa Demirci Küpeler Mahallesi Eski Cami mihrap duvarıdır. Mucur Hüseyin Ağa Cami'nde yuvarlak bir madalyonun ortasına "Maşaallah", köşelere ise besmele ile Ashâb-ı Kefh isimleri yazılmıştır. Erbil Cömertler Aktuğ ve Kadir

tarihlendirilen Afyon/Sandıklı Ulu Cami, Denizli/Belenardıç (Toraman) Köyü Camisi, Denizli Toprak Cami, Uşak/Banaz/Yeşilyurt (Holuz) Köyü Camisi, Manisa/Demirci/Küpelere Mahallesi Eski Cami, Kırşehir/Mucur Hüseyin Ağa Camisi ve Giresun/Çamoluk/Sarpkaya Köyü Bektaş Bey Camisi'dir³⁸.

Ashâb-ı Kefh'in isimleri Keyfoturağı Camisi ile birlikte Muğla'da Çatak/Bağyaka Köyü Camisi'nde (1754) de bulunmaktadır. İsimler caminin son cemaat yeri güney duvarında madalyonlar içinde yer almışlardır. Önce dergâh olan sonradan cami olarak kullanılan Şahidi Camisi (1870) harimindeki ahşap desteklerle, Kurşunlu Cami kubbesindeki kalem işi süsleme programında yer alan sekiz sütunun da mağara arkadaşlarını simgeledikleri kabul edilir³⁹. Ashâb-ı Kefh'in isimleri Muğla yöresinde Datça'daki Mehmet Ali Ağa Konağı (1791/1801) baş odasında seki altı duvar resimlerinin altındaki kartuşlar içerisinde, Milas'ta bir evin bahçe kapısında 1879-1880 yılına ait kitabede de yazılıdır⁴⁰.

Duvar Resimlerindeki Üslup ve Sanatçı Sorunu

Türk sanatında ilk örnekleri başkent İstanbul'da görülen ve 19. yüzyılda tüm Anadolu'ya yayılan duvar resimleri, minyatür geleneğinin etkisiyle birlikte 18. yüzyılda Avrupa'da gelişen Barok, Rokoko ve Ampir üslubunda Batılı resim anlayış ve tekniklerinde yapılmaya başlanmıştır⁴¹. Batılılaşma dönemi duvar resimlerinde minyatür etkisi ve uygulama özelliklerinden dolayı az renk kullanılmış, renklerdeki açık-koyu dereceleri titizlikle uygulanmış, ışık-gölge etkisi verilmiştir⁴².

Keyfoturağı Camisi harimi üst pencere aralarına yerleştirilen panolar ve içindeki tasvirlerde de sarı, mavi, kahverengi ve yeşil renkler kullanılmış, aynı rengin tonlarıyla ışık-gölge etkisi yaratılarak hacim kazandırılmıştır. Panolar içindeki madalyonların çerçevelerinde Batılı bezeme unsurları perde, volütler, akant yaprakları, stilize çiçek ve yapraklar Barok-Rokoko anlayışının hareketli C ve S kıvrımlarıyla tasarlanarak

Pektaş, "Geç Dönem Kalem "İşi Süslemeli Bir Eser: Aydın Kuyucak Kayran Köyü Camii," *Medeniyet Sanat, İMÜ Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi* 2 (2016), 13-14, 21; Eryılmaz ve Özgür Yıldız, "Manisa, Demirci'de Duvar Resimli İki Cami: Kışlak Eski Camii ve Ahatlar Camii", 82-83, res. 44; Tali, "Kırşehir/Mucur'daki Hüseyin Ağa Camii ile Emine Hanım Camii'nin Kalemişleri", 506, res. 7; Tülün Değirmenci, "Popular Imagery in the Late Ottoman Periphery: The Wall Paintings in Village Mosques of Denizli," *The Medieval History Journal* 22, 2 (2019), 382-385, fig. 3.

38 Renda, *Batılılaşma Dönemi Türk Resim Sanatı 1750-1850*, 163; Tali, "Kırşehir/Mucur'daki Hüseyin Ağa Camii ile Emine Hanım Camii'nin Kalemişleri", 506, res. 7; Turan, "Kudüs ve Yafa'daki Bazı Örnekler Işığında Osmanlı Tıslımları", 423-424; Algaç, "Uşak-Banaz-Yeşilyurt (Holuz) Köyü Camii ve Kalemişi Bezemeleri", 13, G.11; Eryılmaz ve Özgür Yıldız, "Manisa, Demirci'de Duvar Resimli İki Cami: Kışlak Eski Camii ve Ahatlar Camii", 82-83, res. 44.

39 Karataş, "Muğla'nın Üç Camisinde Ashâb-ı Kefh Sembolleri", 478, 483.

40 Erişim 10 Ocak 2021, <http://www.muğlagazetesi.com.tr/muglada-ashab-i-kehf-izleri-ortaya-cikarildi>

41 Renda, *Batılılaşma Dönemi Türk Resim Sanatı 1750-1850*, 194.

42 Demirarslan, "19. Yüzyıl Osmanlı Dini Mimarisi Dekorasyonunda Duvar Resmi Sanatı: Balkanlardan Kalkandelen Alaca Camii Örneği", 113.

uygulanmıştır. Kadınlar mahfili doğu bölümündeki pano içinde yer alan madalyonun üst yarısındaki Barok ve Rokoko üslubunda akant ve kıvrımdallarla bunların arasına serpiştirilen ve Osmanlı geleneğini yansıtan penç motiflerinin birlikte kullanılması dikkat çekicidir.

Güney duvarındaki cami tasvirli panoda cami kubbelerinin aralarına yerleştirilen iki selvi ağacının rüzgârdan eğilen uçları, minarelerin üzerinde dalgalanan bayraklar, Batı etkili resim anlayışındaki perspektif kurallarına uygun yerleştirilmeye çalışılmıştır. Aynı anlayış minarelerin yerleştirilmesinde de görülmektedir. Minare pabuçlarının alt kornişleri, son cemaat yeri kemerleri üzerindeki duvarın üst sınırını oluşturan profilli silmelerin köşe yaptığı noktanın arkasına eklenmiştir. Aynı özellik minarelerin pabuçlarının üst kornişlerinde de görülür. Burada da minare camiye ait kuzey duvarın üst sınırını oluşturan profilli silmelerin köşe yaptığı noktanın arkasındadır. Böylece cami minarelerinin yerleştirilişleriyle resme derinlik kazandırılmaya çalışılmıştır. Cami tasvirinin hemen yanında önde ve arkada olmalarıyla uyumlu farklı boyutlardaki tepelerin arasına ve üzerine yerleştirilen yine farklı boyutlardaki hurma ağaçları da perspektif denemelerinin örnekleridir.

Hurma ağaçlı panolarda asıl hurma ağacı büyük, diğer ağaçlar daha küçük olarak çizilmiş, diğer ağaçlardan ön düzlemdeki küçük tepelerin üzerinde duran ağaçlar büyük, arka düzlemdekiler ise daha küçük olarak tasvir edilerek mekâna derinlik kazandırılmıştır. Kuzey duvarındaki gemi tasvirlerinde yelkenlerin kurgusu, flamlarının rüzgârdaki hareket edişi yine resme derinlik kazandırma amaçlıdır. Muğla Kurşunlu ve Şeyh camilerindeki gemi tasvirlerinin kullanılan renkler ve üslup açısından minyatür geleneğinden farklı Batılı nitelikte resimlerden oldukları ve izlenimci anlayışta yapıldıkları kabul edilir.⁴³ Keyfoturağı'ndaki yelkenli gemiler Muğla Kurşunlu ve Şeyh camilerindeki gemi tasvirlerine kıyasla bu anlayışa daha çok sahip görünmektedirler.

Cami tasvirinde ise detaycı bir üslup dikkati çeker. Caminin hemen önündeki avlu döşemesinde, bu döşemenin ortasındaki anıtsal merdivende, caminin duvar örgüsünde, sütun gövdelerinde, harim büyük kubbesinin ay yıldızlı aleminde, minarelerin bölümlerinin yerleştirilmesinde bu üslup görülebilmektedir.

Batılılaşma döneminin ilk yıllarında imparatorlukta güç kazanan eşrafların buldukları bölgelerde inşa ettirdikleri konut ya da camilerde, başkent örneklerine benzeyen süslemeler istemeleri sonucunda İstanbul'dan ustalar getirilmiş, bu ustaların yanında çalışan yerel ustalar yeni resim tekniğini öğrenmiş ve yapılara uygulamışlardır⁴⁴. Amasya'daki bazı yapılarda açıkça Zileli Emin'in ismi yer almış, bazı yapılarda da

43 Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, 139.

44 Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, 136-140; Renda, *Batılılaşma Dönemi Türk Resim Sanatı 1750-1850*, 135-136.

duvar resimlerinin üslup özellikleri “Emin’in eseri” şeklinde yorumlanmalarına sebep olmuştur. Zile’de Şeyh Nusrettin Türbesi (Şeyh Nusret Türbesi) ve Tokat’ta Latifoğlu Konağı duvar resimlerinin sanatçısı da Zileli Emin’dir⁴⁵. Yine Amasya çevresinde Merzifon Piri Baba Türbesi’nin kitabesinde 1904 yılına ait olduğu ve iç mekânındaki süslemeleri Nakkaş İbrahim adlı ustanın yaptığı anlaşılmaktadır. Nakkaş İbrahim, Zileli Emin’den sonra ismi bilinen ikinci sanatçı olup olasılıkla Amasya Gümüşhacıköy türbelerindeki süsleme programını yapan usta olarak da kabul edilmektedir⁴⁶. Giresun’da Darendeli eş-Şeyh Hamza, Elazığ’da Miralayzade Ali Bey ve Antep’te Bekir ve Şemsi isimleri bilinen diğer ustalardır⁴⁷. İç Anadolu’da Mucur Hüseyin Ağa Cami ve Emine Hanım Cami duvar resimleri Nakkaş Halil imzasına sahiptir⁴⁸.

Ege bölgesindeki camilerde duvar resimlerini yapan sanatçılara ait herhangi bir imza bulunmamaktadır. Dinî ve sivil yapılarda duvar resimlerindeki üslup çeşitliliği ya farklı zamanlarda ve aynı ustalar tarafından ya da farklı zamanlarda ve farklı ustalar tarafından yapılmış olabilecekleri şeklinde açıklanmaktadır. Yine duvar resimlerinde farklı üslup ve anlayışlar, resimleri yapan sanatçıların farklı kültür çevrelerinden, değişik duvar resmi atölyelerinden geldiklerinin kanıtı olarak da yorumlanabilmektedir⁴⁹. Kula Emre Köyü’ndeki caminin zengin süslemelerini yapan Şeyhzade Abdurrahman Efendi, Demirci Küpeler Köyü Camisi’nin süslemelerini yapan gezici halk ressamı Müzehhib Mehmed bölgedeki ismi bilinen ustalardır⁵⁰.

Bazı camilerin duvar resimlerinin ise gezici gayrimüslim sanatçı ya da sanatçılar tarafından çizildiği kabul edilmektedir. Bu görüşün nedeni de yeni teknikleri kullanarak resim yapanların genellikle gayrimüslim sanatçılar olmasıdır. Manisa Kışlak Eski Cami, Ahatlar Camisi bu anlamda örnektir⁵¹.

İzmir’deki duvar ve tavan resimlerinin bir bölümü, Batı resminin teknik özelliklerini bilinçli kullanan sanatçıların eserleridir. Bunları yapanlar hakkında kesin bilgi

45 Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, 8 vd.; Renda, *Batılılaşma Dönemi Türk Resim Sanatı 1750-1850*, 160; Uz Taşkesen “Amasya II. Beyazıt Camisi Şadırvanı Duvar Resimlerinin Restorasyonu ve İkonografik Çözümlemesi”, 179; Halit Çal, “Şeyh Nasreddin (Nusret) Türbesi”, *Türk Tarihinde ve Kültüründe Tokat Sempozyumu Bildirileri 2- 6 Temmuz 1986*, haz. S. Hayri Bolay, Mustafa Yazıcıoğlu, Bahaeddin Yediyıldız ve Mehmed Özdemir (Tokat: Tokat Valiliği Şeyhülislâm İbn Kemal Araştırma Merkezi 1987), 447.

46 Yıldırım, “Amasya Gümüşhacıköy Türbelerindeki Kalem İşi Süslemeler”, 307.

47 Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, 97-98; Yasemin Ecesoy, “Gaziantep Duvar Resimlerinde İki Halk Sanatçısı: Bekir ve Şemsi,” *Mediterranean Journal of Humanities* IV/1(2014), 160 vd.; İltar, “Tekke Köyü Hacı Abdullah Halife Camisi Duvar Resimleri,” 75, 79.

48 Tali, “Kırşehir/Mucur’daki Hüseyin Ağa Camii ile Emine Hanım Camii’nin Kalemleri”, 514.

49 Demirarslan, “19. Yüzyıl Türk Sivil Mimarisinde Duvar Resmi Estetiği ve İstanbul Teması,” 113.

50 Rüstem Bozer, “Kula-Emre Köyünde Resimli Bir Cami,” *Türkiyemiz* 53 (1987), 22; Gürbıyık, “Demirci Küpeler Köyü Camii Duvar Resimleri”, 159, 164.

51 Eryılmaz ve Özgür Yıldız, “Manisa, Demirci’de Duvar Resimli İki Cami: Kışlak Eski Camii ve Ahatlar Camii,” 82; Özgür Yıldız ve Eryılmaz, “Manisa, Demirci Merkez Hacı Mehmed Ağa Camii Duvar Resimleri”, 23.

yoktur. Ancak kente dışarıdan gelen sanatçılar ya da yerel sanatçılar bu resimleri çalışmış olabilir. İzmirli sanatçıların başka bölgelere gittikleri de bilinmektedir. Örneğin Ürgüp'teki Kadılar Evi'nin duvar resimlerini yapan sanatçı İzmirlidir. Hatta İzmirli resimlerin Avrupa'dan daha çok Ege adalarındaki resimlerle benzerlikleri bu bölge içinde yüzer-geçer bir sanatçı grubu ya da okulunun varlığının kanıtları olarak yorumlanmaktadır⁵². Denizli'de bir grup camideki süsleme programının birbirinin aynı olması aynı sanatçı/sanatçıların eserleri olma ihtimalini güçlendirir. Böylece gezici sanatçı veya sanatçı gruplarından söz edilebilmektedir⁵³.

18.-19. yüzyıllarda Anadolu'nun Ege kıyılarında yapı ustalarının ve sanatçıların geneli Rumdur⁵⁴. Muğla'da da yapı ustalarının Rum olduğu bilinmektedir. En ünlü örnek kentin simgelerinden olan ve 1886 yılında Rum mimar Konstantin oğlu Filvari tarafından yapılan Saat Kulesi'dir⁵⁵.

Keyfoturağı Camisi harimindeki duvar resimlerinde madalyonların alt ve üst yarısındaki süsleme programının tasarımı, renklerin kullanımı Muğla ve çevresindeki aynı dönem kilise duvar resim programlarında da görülür⁵⁶. Bu nedenle harim süsleme programında dönemin kilise süsleme programlarını iyi bilen yerli sanatçı/sanatçıların ya da gayrimüslim sanatçı/sanatçıların çalışmış olması ihtimal dahilindedir.

Muğla ilindeki cami ve mescitlerle ilgili detaylı bilgi Hurûfat defterlerinden elde edilebilmektedir. Ancak Muğla ile ilgili kayıtların yer aldığı 24 adet defter 1691-1831 tarihleri arasında kapsamaktadır⁵⁷. Defterlerde Karabağlar Yaylağı'nda 13 caminin olduğu yazılıdır. İnşa tarihi gereği bu defterlerde yer almayan Keyfoturağı Camisi'nin kitabesindeki Kadızade, tarihi sürece bakıldığında Hacı Süleyman Efendi olmalıdır⁵⁸.

52 İnci Kuyulu Ersoy, "İzmir ve Yerel Levanten Kültürünün Duvar ve Tavan Resimlerine Yansımaları," *Prof. Dr. Selçuk Mülayim Armağanı Sanat Tarihi Araştırmaları*, ed. Aziz Doğanay (İstanbul: Lale Yayıncılık, 2015), 69, 74.

53 Serpil Bağcı, "Simply Sufi", *Cornucopia* 48 (2012), 92; Çakmak, "Denizli-Çivril Menteş Köyü Camisi, 171.

54 Aşşe Aydın, *Osmanlı Dönemi Isparta ve Burdur Kiliseleri* (Ankara: Gece Kitaplığı, 2017), 143.

55 Hakkı Acun, *Osmanlı İmparatorluğu Saat Kuleleri* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2011), 73.

56 Aşşe Aydın, "Muğla'daki Osmanlı Dönemi Kiliseleri", *Muğla Değerleri Sempozyumu* (Muğla: Muğla Üniversitesi Basım Evi, 2013), 17-24.

57 Ertan Gökmen, "XVIII. Yüzyılda Muğla'da Dini ve Sosyal Yapılar," *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi Enstitüsü Dergisi* 28 (2012), 74 vd. 94-97.

58 Kadızade Hacı Süleyman Efendi (1810-1890) Muğla'nın tanınmış ailelerinden olan 'Kadılar' ailesinin bir üyesidir. Kadı Ömer Efendi'nin oğludur. Tarımla uğraşmış, Muğla'nın ilk belediye başkanı olarak 1871-1880 yılları arasında hizmet vermiş, 1893 yılında üstün hizmetlerinden dolayı taltif edilmiştir. 1886 yılında Saat Kulesi'ni de o yaptırmıştır. Saat kulesi kitabesinde açıkça Hacı Süleyman Efendi; kulenin yanındaki çeşme kitabesinde ise Kadızade Hacı Süleyman Efendi olarak geçmekte, kentin ticari gelişimi amacıyla kitabeleri olmayan Koca Hanı ve Bıcalar (Kıraathane) Hanı'nı da yaptırdığı belirtilmektedir. Acun, *Osmanlı İmparatorluğu Saat Kuleleri*, 73; Kemal Gurulcan ve Mehmet Kudret Kirişcioğlu, *Osmanlı Arşiv Belgelerinde Muğla* (Muğla: Muğla Belediyesi Kültür Yayınları, 2011), 176; Bayram Akça, *Sosyal ve Siyasal Ekonomik Yönüyle Muğla (1923-1960)* (Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi, 2002), 74.

Sonuç

Keyfoturağı Camisi'nin duvar resimleri seçilen konuları, konuların işlenişindeki teknik ve süsleme programındaki motiflerle inşa edildiği Batılılaşma döneminin genel özelliklerini yansıtır. Duvar resimlerinde geleneksel olanla yeni resim anlayışının bir araya getirildiği dikkat çeker. Süsleme programında Batılı özelliklere sahip madalyonların içindeki yazılar ise geleneğe bağlılık göstermektedir. Camilerde genellikle yer alan Hz. Muhammed, torunları ve dört halifenin isimlerinin yanı sıra Ashâb-ı Kehf isimlerine yer verilmesi bu anlamda caminin farklılığını da ortaya koymaktadır. Zamanla koruyucu karaktere sahip Ashâb-ı Kehf isimlerinin metinsel özelliklerini kaybederek bir bezeme unsuru hâline geldiği şeklindeki yoruma⁵⁹ karşı Keyfoturağı'nda isimlerin koruyucu amaçlı yazıldıkları düşünülebilir. Mevleviliğin önemli merkezlerinden Muğla'da Ashâb-ı Kehf'in isimleri Mesnevi'de işleniş amacına uygun olarak cemaatin ders çıkarması ve hayatlarına buna göre yön vermeleri amacıyla yer almış olmalıdır.

Cami hariminde yapılan onarımlar sonucunda ne yazık ki panolar ve içindeki madalyonların süsleme kompozisyonunun genelinde bozulmalar meydana gelmiş, bazıları da badana altında kalmıştır. Motiflerin üzerinden farklı renklerle geçilmesi ve eklemeler yapılması dönem resimlerine yanlış müdahalelerdir. Harim duvarlarının üzerindeki badana uygulamasının ve sonradan yapılan eklerin kaldırılarak resimlerin özgün durumlarının ortaya çıkarılması gereklidir. Böylece Batılılaşma döneminin Ege bölgesindeki önemli temsilcilerinden Muğla için çok değerli olan bu resimler gelecek nesillere özgün olarak aktarılabilir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

- Acar, Türkan. "Tabhaneli Camilerin Tipolojisi Üzerine Bir Deneme." *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi* 28 (2013): 303-326.
- Acun, Hakkı. *Osmanlı İmparatorluğu Saat Kuleleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2011.
- Akça, Bayram. *Sosyal ve Siyasal Ekonomik Yönüyle Muğla (1923-1960)*. Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi, 2002.
- Aksel, Malik. *Türklerde Dini Resimler*. İstanbul, Kapı Yayınları, 2010.

⁵⁹ Değirmenci, "Popular Imagery in the Late Ottoman Periphery: The Wall Paintings in Village Mosques of Denizli," 383-385.

- Algaç, Şeyda. “Uşak-Banaz-Yeşilyurt (Holuz) Köyü Camii ve Kalemışı Bezemeleri.” *Art-Sanat Dergisi* 13 (2020): 1-26.
- Arık, Rüşhan. *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1976.
- Aydın, Ayşe. “Muğla’daki Osmanlı Dönemi Kiliseleri.” *Muğla Değerleri Sempozyumu*. Muğla: Muğla Üniversitesi Basım Evi, 2013, 17-24.
- Aydın, Ayşe. *Osmanlı Dönemi Isparta ve Burdur Kiliseleri*. Ankara: Gece Kitaplığı, 2017.
- Azizsoy, Anar. “Batılılaşma Devri Tasvir Sanatının Azerbaycan Cami Mimarisinde Görülen Duvar Resimlerinden Örnekler.” *Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 29 (2015): 157-183.
- Bağcı, Serpil. “Simply Sufi.” *Cornucopia* 48 (2012): 92-95.
- Bayraktar, Mehmet Sami. *Gümüşhacıköy Özdarendeliler Konağı*. İstanbul: Kriter Yayınları, 2018.
- Beydiz, M. Gürbüz. “Osmanlı Minyatür ve Ağaç Sanatında Nuh’un Gemisi İkonografisi.” *II. Turgut Reis ve Türk Denizcilik Tarihi Uluslararası Sempozyumu 1-4 Kasım 2013*. Haz. Tarık Eray Çakır ve Cezmi Çoban. Muğla: Bodrum Belediyesi Kültür ve Sanat Yayınları, 2015, 264-277.
- Bilgi, Hülya. *Ateşin Oyunu*. İstanbul: Sadberk Hanım Müzesi ve Ömer M. Koç Koleksiyonlarından İznik Çini ve Seramikleri, 2009.
- Bozer, Rüstem. “Kula-Emre Köyünde Resimli Bir Cami.” *Türkiyemiz* 53 (1987): 15-22.
- Bozkurt, Nebi. “Hurma.” *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 18. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1998, 391-393.
- Can, Birol, Özgür Gülbudak ve Burak Muhammet Gökler. “Fusayfisâ” İslam Mimarisinde Mozaik.” *Art-Sanat Dergisi* 7 (2017): 71-121.
- Cantay, Tanju. “Alem (Mimari) Maddesi.” *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 2. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1989, 354-356.
- Cömertler Aktuğ, Erbil ve Kadir Pektaş. “Geç Dönem Kalem “İşi Süslemeli Bir Eser: Aydın Kuyucak Kayran Köyü Camii.” *Medeniyet Sanat, İMÜ Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi* 2 (2016): 9-25.
- Çağlıtütüncügil, Ersel. “Eski Mordoğan (İzmir) Köyü Camii Süslemeleri.” *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi* 25 (2012): 139-162.
- Çakmak, Şakir, “Boğaziçi Kasabası Eski Cami Baklan/Denizli.” *9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi (23-27 Eylül 1991)*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1995, 529-540.
- Çakmak, Şakir. *Muğla Cami ve Mescitleri*. Muğla: Muğla Belediyesi Kültür Yayınları, 2013.
- Çakmak, Şakir. “Denizli-Çivril Menteş Köyü Camisi.” *Uluslararası XVIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri* 22-25 Ekim 2014. Aydın: Efeler Belediyesi Kültür Yayınları, 2017, 169-178.
- Çal, Halit. “Şeyh Nasreddin (Nusret) Türbesi.” *Türk Tarihinde ve Kültüründe Tokat Sempozyumu Bildirileri* 2- 6 Temmuz 1986. Haz. S. Hayri Bolay, Mustafa Yazıcıoğlu, Bahaeddin Yediyıldız ve Mehmet Özdemir. Tokat: Tokat Valiliği Şeyhülislâm İbn Kemal Araştırma Merkezi 1987, 427- 462.
- Çalışır, Deniz. “Osmanlı Görsel Kültüründe Meyve Teması: Geleneksel Natürmort Resimleri Bağlamında Bir Değerlendirme.” *Turkish Studies* 3/5 (2008): 65-86.
- Çelik, Esra ve İnci Kuyulu Ersoy. “Kocaeli Yapılarında Bulunan Resimli Bezemelerden Örnekler.” *Gazi Akçakoca Sempozyumu Bildirileri* 2-4 Mayıs 2014. Ed. Haluk Selvi ve M. Bilal Çelik, Kocaeli: Kocaeli Büyükşehir Belediyesi 2016, 1651-1665.

- Çetin, Onur. "Osmanlı Mezar Taşlarında Bitkisel Motifler Etrafında Gelişen Kültür ve İnanç Dünyası: Eyüp Örneği." *Journal of Social And Humanities Sciences Research (JSHSR)* 6 (36) (2019): 1189-1197.
- Çevrimli, Nilgün. "Denizli ve Çevresinde Yer Alan Bazı Câmilerin Yapı Elemanlarının Değerlendirmesi." *Vakıflar Dergisi* 47 (2017): 106-204.
- Çoruhlu, Tülin ve Murat Alkan. "Sakarya İli Geleneksel Türk Mimarisinde Duvar Resimleri ve Boyalı Nakışlar." *XX. Uluslararası Ortaçağ Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu 02-05 Kasım 2016 Bildiri Kitabı*. 2. cilt. Sakarya: Sakarya Üniversitesi Yayınları 2017, 877-909.
- Çulpan, Cevdet. *Antik Devirlerden Zamanımıza Kadar İlahiyat, Edebiyat, Tıp ve Sanat Tarihlerinde Serviler II*. İstanbul: İsmail Akgün Matbaası, 1961.
- Daş, Ertan. "Bozdoğan Mezar Taşları." *Sanat Tarihi Dergisi* XIX (2010): 109-127.
- Değirmenci, Tülün. "Popular Imagery in the Late Ottoman Periphery: The Wall Paintings in Village Mosques of Denizli." *The Medieval History Journal* 22, 2 (2019): 367-401.
- Değirmenci Tural, Tülün. "'Gelenegin Yeniden İcadı': Bulanıklaşan Sınırlarda Bir Köy Camisinin Tasvirleri." *Milli Folklor* 16 (2020): 118-135.
- Demirarslan, Deniz. "19. Yüzyıl Osmanlı Dini Mimarisi Dekorasyonunda Duvar Resmi Sanatı: Balkanlardan Kalkandelen Alaca Camii Örneği." *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* 1 (2016): 151-182.
- Demirarslan, Deniz. "19. yüzyıl Türk Sivil Mimarisinde Duvar Resmi Estetiği ve İstanbul Teması." *Mimarlık ve Yaşam Dergisi* 1/1 (2016): 105-125.
- Dişli, Gülşen ve Nurcan İnci Fırat. "Makedonya'nın Manastır, Ohri ve Üsküp Şehirlerindeki Osmanlı Dönemi Dini Yapılarında Taş Alemler." *Megaron* 11/3 (2016): 318-332.
- Ecesoy, Yasemin. "Gaziantep Duvar Resimlerinde İki Halk Sanatçısı: Bekir ve Şemsi." *Mediterranean Journal of Humanities* IV/1(2014): 159-169.
- Erçin Koçer, Serap. "Salihli/ Damatlı Köyü Eski Cami'nin Kalem İş Bezemeleri (Manisa)." *Turkish Studies* 14/6 (2019): 3211-3226.
- Erdem, Mevlüt ve Ahmet Demir. "Metinsel-Aşkınlık Bakımından Ashâb-ı Kehf'in Türk Dili ve Edebiyatına Yansımaları." *Milli Folklor* 16/121 (2019): 16-29.
- Ergun, Pervin. *Türk Kültüründe Ağaç*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2004.
- Ersoy, Ayla. "Eyüp'deki Mezartaşlarında Servi Ağacı Kültü." *Tarihi, Kültürü ve Sanatıyla Eyüp Sultan Sempozyumu V: Tebliğler Bildirileri 11-13 Mayıs 2001*. İstanbul: Eyüp Belediyesi Kültür ve Turizm Müdürlüğü 2001, 90-95.
- Eryılmaz, Halil İbrahim ve Şenay Özgür Yıldız. "Manisa, Demirci'de Duvar Resimli İki Cami: Kışlak Eski Camii ve Ahatlar Camii." *Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 51 (2020): 67-107.
- Gökmen, Ertan. "XVIII. Yüzyılda Muğla'da Dini ve Sosyal Yapılar." *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi Enstitüsü Dergisi* 28 (2012): 74-113.
- Gurulkan, Kemal ve Mehmet Kudret Kirişcioğlu. *Osmanlı Arşiv Belgelerinde Muğla*. Muğla: Muğla Belediyesi Kültür Yayınları, 2011.
- Gültekin, R. Eser. "Türklerde Bereket Sembolü Olarak Kullanılan Meyve Motifleri ve Bunların Mimaride Değerlendirilmesi." *Turkish Studies* 3/5 (2008): 9-31.

- Gürbryk, Cengiz. "Demirci Küpeler Köyü Camii Duvar Resimleri." *Art-Sanat Dergisi* 13 (2020): 143-167.
- İltar, Gazanfer. "Tekke Köyü Hacı Abdullah Halife Camisi Duvar Resimleri." *Vakıflar Dergisi* 42 (2014): 69-80.
- Karaaslan, Muzaffer. "Osmanlı Duvar Resimlerine Balkanlar'dan Bir Örnek: Hadım Camii." *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 36/2 (2019): 353-369.
- Karataş, İ. Ethem. "Muğla'nın Üç Camisinde Ashâb-ı Kehf Sembolleri". *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 17/3 (2019): 469-492.
- Katrançlı Kasalı, Başak. "Sinirli Köyü Cami Duvar Resimleri." *Sanat Tarihi Dergisi* 28/2 (2019): 595-615.
- Kılıç, Serkan. "Antalya-Korkuteli Yeşilyayla Eski Kerpiç Camii." *Cedrus* 7 (2019): 695-703.
- Koçyiğit Tepe, Fazilet. "Zamana Yenik Düşen Bir Esere Görgü Tanığı Olmak: Amasya Kaleköy Camii." *Karadeniz Araştırmaları* 53 (2017): 153-166.
- Kuban, Doğan. "Klasik Dönemde Mimari Bezeme." *Osmanlı Mimarisi*. İstanbul: Yem Yayınlar, 2016, 441-450.
- Kuban, Doğan. *Türk Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme*. İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi, 1954.
- Kuşoğlu, Mehmet Zeki. *Osmanlı Medeniyetinde 33 Kadim Sanat*. İstanbul: Kaynak Yayınları, 2010.
- Kuyulu, İnci. "Geç Dönem Anadolu Tasvir Sanatında Yeni Bir Örnek: Soma-Damgacı Camii." *Sanat Tarihi Dergisi* 4 (1988): 67-78.
- Kuyulu Ersoy, İnci. "İzmir ve Yerel Levanten Kültürünün Duvar ve Tavan Resimlerine Yansıması." *Prof. Dr. Selçuk Mülayim Armağanı Sanat Tarihi Araştırmaları*. Ed. Aziz Doğanay. İstanbul: Lale Yayıncılık, 2015, 59-81.
- Küçükbatır, Hamit. "Altunizâde Külliyesi." *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 2. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1989, 546-547.
- Laquer, Hans Peter. *Baki İstanbul'da Osmanlı Mezarlıkları ve Mezar Taşları*. Çev. Selahattin Dilidüzgün. Haz. Ayşen Anadol. İstanbul: Türk Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1997.
- Neumeier, Emily ve I. Cemil Schick. "Hat Sanatında Sefine İstifleri ve Nuh'un Gemisi". *Nuh Kitabı*. Ed. Emine Gürsoy Naskali. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2013, 221-232.
- Ödekan, Ayla. "Mimarlık Tarihi (1600-1908)." *Türkiye Tarihi 3 / Osmanlı Devleti 1600-1908*. 2. cilt. İstanbul: Cem Yayınları, 1988, 346-435.
- Öney, Gönül. "Anadolu Selçuklu Sanatında Hayat Ağacı Motifi." *Belleten* XXXII/125 (1968): 25-36.
- Öney, Gönül, *Türk Devri Çanakkale Seramikleri*. Ankara: Çanakkale Seramik Fabrikaları A.Ş. Yayını, 1971.
- Öney, Gönül. "Çanakkale Seramikleri." *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*. İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007, 365- 375.
- Örcün Barışta, H. *İstanbul Çeşmeleri-Bereketzade Çeşmesi*. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989.
- Örcün Barışta, H. *İstanbul Çeşmeleri-Ortaköy Damat İbrahim Paşa Çeşmesi, Hacı Mehmet Ağa Çeşmesi, Taksim Maksemindeki I. Mahmut Çeşmesi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1992.
- Öz, Cüneyt. "Kültürel Süreklilik Bağlamında Antikçağdan Günümüze Kutsal Ağaç veya Hayat Ağacı." *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 11/56 (2018): 213-223.

- Özbek, Yıldırım. "Kapadokya'da Osmanlı Dönemi Duvar Resimlerinde Kent Tasvirleri." *MJH IV/1* (2014): 215-230.
- Özgen, Mutlu. "Tokat Latifoğlu Konağı." *Vakıflar Dergisi* 10 (2007): 485-502.
- Özgür Yıldız, Şenay ve Halil İbrahim Eryılmaz. "Manisa, Demirci Merkez Hacı Mehmed Ağa Camii Duvar Resimleri." *Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 51 (2020): 7-36.
- Pektaş, Kadir. "Denizli Çevresi Türk Dönemi Eserleri." *Denizli Tanrıların Kutsadığı Vadi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011, 167-230.
- Renda, Günsel. *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı: 1700-1850*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1977.
- Salbacak, Salih. "İstanbul'da Batılılaşma Etkisindeki Osmanlı Yazlık Saraylarının İç Mekân İncelemesi: Küçüksu Kasrı." *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 13 (71) (2020): 458-465.
- Sümer, Faruk. *Eshabü'l-Kehf (Yedi Uyurlar)*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları, 1989.
- Şahin, M. Kemal. "Amasya Hamamözü-Çay Köyü Gümüşhacıköy Köseler Köyünde Bilinmeyen İki Cami." *XII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri* 15-17 Ekim 2008. İstanbul: Pamukkale Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Yayınları 2010, 73-92.
- Tali, Şerife. "Kırşehir/Mucur'daki Hüseyin Ağa Camii ile Emine Hanım Camii'nin Kalemşileri." *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi: Prof. Dr. Hamza Gündoğdu Armağanı* 6/25 (2013): 504-528.
- Tali, Şerife. "Giresun Yağlıdere Tekke Köyü Cami Kalem İşi Bezemeleri." *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 7/31 (2014): 489-497.
- Tekkök Karaöz, Binnur. "Çanakkale Seramikleri; 17. Yüzyıl Sonundan 21. Yüzyıla." *Çanakkale Araştırmaları Türk Yılığ* 16 (25) (2018): 19-35.
- Top, Mehmet ve Gülcan Özbek. "Osmanlı Batılılaşma Dönemine Ait Ödemiş'te Bulunan Duvar Resimli İki Camii." *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 46 (2019): 227-260.
- Topaloğlu, Bekir. "Ağaç-İslam'da Ağaç." *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 1. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1988, 457-459.
- Tunçel, Gül. *Batı Anadolu Bölgesinde Cami Tasvirli Mezar Taşları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989.
- Turan, Hayrunnissa. "Kudüs ve Yafa'daki Bazı Örnekler Işığında Osmanlı Tılsımları." *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 11/55 (2018): 422-439.
- Uz Taşkesen, Ayşe Nermin. "Amasya II. Beyazıt Camisi Şadırvanı Duvar Resimlerinin Restorasyonu ve İkonografik Çözümlemesi." *Vakıflar Dergisi* 35 (2011): 177-190.
- Uzun, Tolga. "Sivas Yıldızeli Şeyh Halil Türbesi Duvar Resimleri." *History Studies* 11/5 (2019), 1839-1853.
- Ülkü, Osman. "Osmanlı Mimarisinde Manzara Resimleri Süslemeciliği Bağlamında Koçarlı-Cincin Köyü Cihanoğlu Hacı Abdülaziz Efendi Camii Duvar Süslemelerinin Değerlendirilmesi." *Sanat Tarihi Dergisi* 25 (2016): 277-293.
- Yıldırım, Savaş. "Amasya Gümüşhacıköy Türbelerindeki Kalem İşi Süslemeler." *Art-Sanat Dergisi* 5/10 (2018): 293-327.
- Erişim 10 Ocak 2021. <http://www.muglagazetesi.com.tr/muglada-ashab-i-kehf-izleri-ortaya-cikarildi>

Mevlânâ Türbesi Kalemşlerinde Ortaya Çıkartılan Resimlerin Eflatun ve İshrakilik Bağlamında Bir Analiz Denemesi*

An Analysis of Paintings Recently Discovered in the Mevlana Tomb According to the Philosophy of Ishraqi and Plato

Ali Fuat Baysal** , Çiğdem Önkol Ertunç*** 

Öz

Mevlânâ Celaleddin Rûmî'nin (d. 604/1207 - ö. 672/1273) türbesi günümüze kadar farklı zamanlarda onarımlar geçirmiştir. 2018 yılında başlayan son onarım sürecinde türbenin iç yüzeyini kaplayan kalemşleri üzerinde yapılan raspa çalışmalarında en alt tabakaya ulaşılmaya çalışılmıştır. Bu titiz çalışmalar esnasında kubbeyi taşıyan filpâyelerin üst kısımlarında iki tanesi güney ayaklarda, dört tanesi kuzey ayaklarda olmak üzere altı adet devrinin üslubunu gösteren özgün resimler bulunmuştur. Yaklaşık beş yüz yıllık bir geçmişi olan bu resimler, Mevlânâ'nın düşüncesi ile benzerlik gösteren ve İshrakî felsefenin de önderi kabul edilen Eflatun düşüncesinin izlerini taşımaktadır. Bilginin aydınlanma yoluyla ve manevi tecrübenin birleşimiyle ortaya çıkması anlamında olan İshrakî felsefe aynı zamanda kişinin ilahi nurla aydınlanarak kemale ermesi manasına gelmektedir. İshrakî anlayışa sahip sanatkar veya sanatkarlarca tasarlandığı düşünüldüğümüz resimlerde mistik düşünce sembolleri ustaca kurgulanmıştır. Tasvirlerde kullanılan ağaç figürleri veya mimari yapılarda görülen kandil ve perde gibi eşyalara ait resimler bu kanaatimizi desteklemektedir. Figürlerin yanı sıra resimlerde kullanılan renklerin de psikolojik ve teolojik etkileri saptanarak bu makalede anlatılmak istenen İshrakî felsefe ile bu resimler arasındaki bağlantı kurulmaya çalışılmıştır. Resimlerin üzerinin yıllarca kapalı olmasından dolayı bugüne kadar ilim ve sanat erbabı tarafından herhangi bir yorum, değerlendirme yapılmadığı gibi üzerlerinin ne zaman ve niçin kapatıldığı konusu da meçhuldür. Gün yüzüne çıkartılan bu resimler ilk defa bu çalışmada yorumlanmış, uzun uğraşlarla elde ettiğimiz bilgiler doğrultusunda öncelikle teknik açıdan ardından da Eflatun, Sühreverdi, Mevlânâ denklemine felsefi açıdan analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler

Mevlânâ, Kubbe-i Hadrâ, Kalemşi, Eflatun, Sühreverdi, İshrakî

Abstract

The tomb of Mawlana Jalal al-Din al-Rumi has undergone several periods of repair until today. During the last repair process that started in 2018 an attempt was made to reach the lowest layer of the tomb where rasping work on the interior design covering the inner surface of the tomb is found. During these meticulous studies, six original paintings representing the style of the period were discovered on the upper parts of the columns carrying the dome, particularly two on the south columns and four on the northern ones. These paintings, which are about five hundred years old,

* 16. Uluslararası Türk Sanatları Kongresi'nde sunulan "Kubbe-i Hadra Kalemşi Tezyinatında Yeni Bulunan Manzara Resimleri" isimli bildiri metnine ilaveler yapılarak genişletilmiş ve makaleye dönüştürülmüştür.

** **Sorumlu Yazar:** Ali Fuat Baysal (Doç. Dr.) Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Konya, Türkiye. E-posta: afbaysal@gmail.com ORCID: 0000-0002-8616-8781

*** **Çiğdem Önkol Ertunç** (Dr. Öğr. Üyesi), Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Konya, Türkiye. E-posta: cigdemertunc@hotmail.com ORCID: 0000-0003-3783-2778

Atf: Baysal, Ali Fuat ve Onkol Ertunc, Cigdem. "Mevlânâ Türbesi Kalemşlerinde Ortaya Çıkartılan Resimlerin Eflatun ve İshrakilik Bağlamında Bir Analiz Denemesi." *Art-Sanat*, 15(2021): 35–60. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2021.15.0002>

bear the traces of the illuminationist philosophy's leader, Plato, who had a similar philosophy to Mawlana. Illuminationist (Ishraqi) philosophy, which means the emergence of knowledge through enlightenment and the combination of spiritual experience, also means the maturation of the person by enlightenment with the divine enlightenment. Illuminationist (Ishraqi) thought symbols were skillfully fictionalized in the paintings, which we think were designed by the artisan(s) of the illuminationist understanding. Tree figures used in depictions or pictures of items such as oil lamps and curtains seen in architectural structures support our opinion. In addition to the figures, the psychological and theological effects of the colors used in the paintings were determined, and an attempt was made to establish a connection between these paintings and the philosophy of Israq, which it is our intention to describe in our study. Since the paintings have been covered for years, no comments or analyses have been made by scientists and artisans until today, and the reasons behind their concealment are unknown. These paintings, which were discovered recently, were evaluated in this study for the first time, and they were first analyzed technically and then philosophically in the context of Plato, Suhrawardi and Mawlana.

Keywords

Mawlana, Qubba-i Hadrâ (Green Dome), Interior Design, Plato, Suhrawardi, Illuminationist

Extended Summary

After the demise of Mawlana Jalaluddin Rumi in 1273 in Konya, Alameddin Kayser wanted to build a tomb on top of Mawlana's grave. This demand, which was approved by the Palace of the Seljuks, was realized by the Architect Bedreddin from Tabriz, who was one of his followers and known to be an expert in mathematics, chemistry, and alchemy.

There is insufficient information about the shape and characteristics of the tomb, which was completed in 1274. The signature of Abdurrahman from Aleppo is the only source of information imprinted within the ornament inscription on the southern wall of the interior of the tomb, in which there is no document such as foundation record, document, epitaph, signature etc. about the dome. The name of Sultan Bayezid II, the 8th sultan of the Ottoman Empire, is mentioned within the epitaph of this signature. Since the Sultan's reign was between 1481 and 1512, it is understood that the interior design on the surface of the dome was imprinted in the late 15th and early 16th centuries. This period corresponds to approximately 200 years after the construction of the tomb. Considering that the structure has been restored centennially, it is thought that it has been restored twice since it was constructed. More importantly, based on the situation revealed at the last restoration, it is understood that a complete renovation rather than partial configuration was undertaken. Based on the scrapings, it was determined that there were no different styles on the floor, and it was detected that the 15th century ornament style was original.

Based on these scrapings, 6 paintings (100 x 60 cm) imprinted in miniature style were revealed on the sides of the four massive pillars bearing the Kubbe-i Hadra. During the restoration work which started in 2018, it was observed that these miniature paintings, which reflect the style of their time, were covered in the following periods and they were imprinted with interior design . It is unknown why these paint-

ings, which were revealed on the sides of the massive pillars, were covered over in later periods.

Despite the intensity of patterns within the interior design that was designed with Turkish art styled motives, the mentioned paintings had undetailed, plain, and balanced designs. Among their contents are paintings from nature such as the life of trees and springs as well as depictions of architectural structures. We estimate that these architectural structures depict the Konya Fortress and the Palace of the Seljuks. While it is apparent that each imprinted painting is differentiated from the others with slight differences, we can evaluate these miniature paintings, based on their characteristics, as unique examples of interior design art in tomb architecture. Not only is there no information or visuals in the archives concerning these paintings, but also there were no signatures or dates on the paintings themselves. However, since there is a unity of style on the ornament of the structure, it is easy to date it. It is apparent that the miniature paintings have the same period characteristics and style as the interior design on parts of the Dome such as the vault, the massive pillars, and the wall surfaces.

It is worth mentioning that the patterns, motives, and script characters of the interior design, which have survived until today without much deformation, reflect the ornament style of the Timurid period. Our view is supported by the results of the study, namely that the close similarity between the domes of the structures in the miniatures and the dome styles of the Timurid architecture, and the expert expressions of the symmetrical nature depictions (204 x 125 cm) on the edges of the upper windows of the southern walls, bear the characteristics of the Timurid period. Furthermore, the craftsman applying this style, whose similar examples are observed in structures in Bursa and Edirne, is Mawlawi Abdurrahman, the son of Mehmet from Aleppo. It is known that Abdurrahman was a craftsman who graduated from the Bursa school, which was an *ecole* in the art of ornament and which trained numerous craftsmen. Based on their signatures on the ornaments of the Yeşil Külliye (lit. the Green Campus) which they contributed to, it can clearly be seen that the craftsmen from Tabriz were also working in the Bursa school, which was an *ecole*. Since Anatolia and Iran were neighboring countries and since they were involved in various interactions in terms of culture and civilization throughout history, it was highly possible that craftsmen from Tabriz came to Konya and worked on the ornaments of the Mawlana's Tomb or ornaments of similar structures as well. Therefore, the conclusion could be drawn that the Timurid style may very possibly have been used in the ornaments of the Kubbe-i Hadra and that these craftsmen contributed to the implementation of this style.

We can see the traces of Ishraqi philosophy based on the oil lamp motif in the paintings. We can understand from the works of İsmail Rusûhi Ankaravi, an important Mevlevi Grandfather, that there is a close relationship between Mevlevi and Ishraqi.

Likewise, the fact that one of the architectural structures in the tables resembles the Eflatun Masjid on Alâeddin Hill in Konya, and also the relation between Plato and Ishraqi, has caused our research to move in this direction. It is known that the way of thinking and the philosophical views of Plato, Suhreverdi, and Mevlânâ maintain a close relation to one another. Therefore, it was thought that the paintings in the tomb of a significant thinker such as Mevlânâ Celaleddin-i Rumi had a philosophy and that they were portrayed according to this understanding. When the figures, such as castle, hill, curtain, etc. portrayed in the paintings were analyzed in the context of Ishraqi, our evaluations were concluded in this direction.

The Kubbe-i Hadra interior design, which we consider to have been completed with the skills of these craftsmen from Tabriz, together with its typeset, is the most important example in Konya to incorporate the ornament style of the Timûrid-influenced Sultan Bayezid II. era in regards to pattern, motive, and color.

Giriş

Mevlânâ'nın vefatının ardından mezar yeri olarak şehir surları dışında yer alan Selçuklu sarayına ait gül bahçesi seçilmiş ve naaşı buraya defnedilmiştir. Kabrin üzerine Muînüddin Süleyman Pervâne'nin eşi Gürcü Hatun ve Alâmeddin Kayser'in teşebbüsleri ile mimar Tebrizli Bedreddin'e bir türbe yaptırılmıştır¹. *Kubbe-i Hadrâ* olarak bilinen ve 1274 yılında inşası tamamlanan türbenin biçimi ve özelliği hakkında net bir bilgi olmamasına karşın kalemşi tezyinatını, kubbenin iç kısmında yer alan kitabeye göre Sultan 2. Bayezid (1481 -1512) döneminde Halepli Abdurrahman isimli sanatkârın yaptığı anlaşılmaktadır². Söz konusu kitabe; “*Yeşil Kubbe, Mehmet Han'ın oğlu, kendisinden yardım talep edilen, Allah tarafından saltanatı teyit edilen Sultan Bayezid'in hükümdarlığı zamanında, zayıf kulu, Halepli Mehmet oğlu Mevlevi Abdurrahman eliyle nakşedilmiştir*”³ şeklindedir. Kitabedeki bilgilerin yanı sıra 2018 yılında başlayan restorasyon sürecinde yapılan raspa çalışmalarında elde edilen bulgulardan Yeşil Kubbe'nin 2. Bayezid devrinde büyük bir onarım geçirdiği ve iç mekân tezyinatında eskiye ait herhangi bir iz bırakılmadan tamamen yenilediği görülmektedir. Zeminden herhangi bir farklı buluntu çıkmaması önemlidir çünkü ortaya çıkan sonuçtan bugünkü mevcut tezyinatın bu dönemde uygulandığı ve son beş yüz yıllık süre içerisinde döneminin özgün nakışlarının korunduğu, geçmişte yapılan onarımlarda nakışlar üzerinde kısmi yenilemeler olsa da nakışların aslına sadık kalınarak yenilediği ve önemli bir değişikliğe uğramadan günümüze ulaştığı anlaşılmaktadır. Onarımlar içerisinde en dikkat çeken çalışma Derviş Osman tarafından 1758 yılında yapılan restorasyondur. 2018 onarımı esnasında ortaya çıkan bir imzada yapının 1172/1758 yılında Kayserili Mevlevi Hacı Derviş Osman tarafından yenilediği görülmektedir. Söz konusu Derviş Osman'ın da özgün kalemşlerine çok fazla müdahale etmeden bir kısım renklerde değişiklik yaptığı, kalın tahrir çektiği, fazla miktarda altın kullandığı, desenlerin bir bölümünün üzerlerini boya ile kapattığı anlaşılmaktadır⁴.

Makalemizin konusunu teşkil eden resimlerin üzerleri de muhtemelen bu dönemde kapatılmıştır.

1. Manzara Resimleri

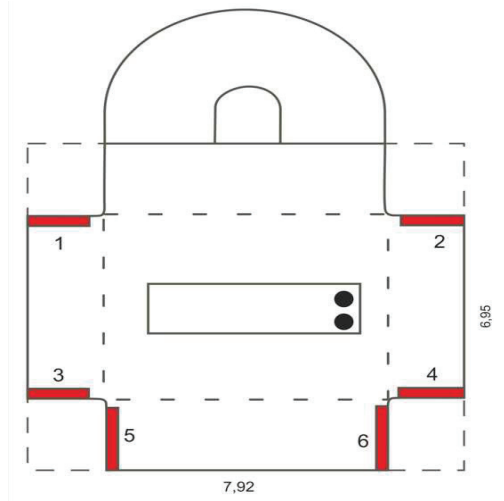
2018 yılı onarımında Kubbe-i Hadrâ'yı taşıyan dört filpâyenin üst kısımlarındaki bingi yüzeylerinde yapılan raspa çalışmalarında 100 x 60 cm. ebatlarında 6 adet tablo hâlinde resimler ortaya çıkartılmıştır. Resimlerin muhteviyatında tepe, kale, mimari yapılar, nehir, kapı, perde ve kandil gibi çeşitli unsurlarla birlikte servi, bahar dalı, süsen, hindiba gibi nebati tasvirler yer almaktadır.

1 Ali Fuat Baysal, *Kubbe-i Hadrâ Kalemşi Tezyînâtı ve Onarımı* (Konya: Palet Yayınları, 2020), 9.

2 Ali Fuat Baysal ve Ayşe Zehra Sayın, “Restorasyon Sonrası Kubbe-i Hadrâ Kalem İşleri Üzerine Değerlendirme”, *ISTEM Dergisi* 33 (2019), 39-64.

3 Baysal, *Kubbe-i Hadrâ Kalemşi Tezyînâtı*, 13.

4 Baysal, *Kubbe-i Hadrâ Kalemşi Tezyînâtı*, 10.



G. 1: Manzara Resimlerinin Bulunduğu Birimler (Çizim: Ali Fuat Baysal)

Söz konusu resimlere ait arşivlerde bilgi veya görsel malzemeler bulunmamasının yanı sıra mevcut resimlerin üzerlerinde herhangi bir imza veya tarihe de rastlanmamıştır. Ancak kompozisyon ve çizgisel ifadeler devrin özelliklerini yansıtmaktadır. Bununla birlikte yapının genel tezyinatında üslup birliğinin olması sözü edilen resimlerin de aynı dönemin eserleri olduğunu göstermektedir. Yapının genelinde Türk motifleriyle tasarlanmış kalem işlerindeki desen yoğunluğuna karşın çok fazla detaya girmeyen sade ancak anlam yüklü tasarımlara sahip olması dikkat çeker. Resimlerin Mevlânâ gibi bir şahsiyetin türbesinde yer alması, bunların vasıfsız, sıradan resimler olamayacağını, mutlaka felsefi bir düşüncenin, bir tefekkürün ürünü olmasını gerekli kılmaktadır. Zira metodolojisinde insanın sahip olduğu hakikatleri anlatmakta sembol-sanat anlayışını tercih eden Mevlevilik kültüründe sembolün önemli bir yeri olduğu bilinmektedir⁵. Resimlerin değerlendirilmesi ve çözümlenmesinde bu noktayı nazarı dikkate alarak, teknik ayrıntıların dışında Mevlânâ'nın düşüncesini, düşüncesine etki eden unsurları, dönemin felsefi anlayışını ve birtakım sembolleri incelemenin önemli olduğu kanısındayız.

Bu makale ana hatlarıyla iki kısımdan oluşmaktadır. Birinci kısımda resimlerin türbe içerisinde buldukları yerleri, ölçüleri ve içerikleri gibi teknik boyut; ikinci kısımda ise resimlerde yer alan sembollerin felsefi anlamları üzerinde durulacaktır. Sonuçta mistik düşüncenin bir ürünü olarak değerlendirdiğimiz bu resimler, özellikleri itibarıyla de türbe mimarisini içerisinde görebildiğimiz kalemişi sanatına ait nadide örneklerdir⁶.

5 Murat Özer, *Sikkenin Altındaki Sanat, Türk Dünyasında 'Mevlevilik' ve 'Sanat' Yansımaları* (Eskişehir: Türk Dünyası Vakfı Yayınları, 2013).

6 Semih İrteş, "Mevlânâ Türbesi Kubbe-i Hadra Kalemişi Restorasyonunda Yeni Buluntular", *Lale Kültür Sanat ve Medeniyet Dergisi* 1 (2020), 19.

1.1. Güneydoğu Filpâye Üzerinde Yer Alan 1. Tablo



G. 2: Güneydoğu Filpâyede Yer Alan Tablo (Fotoğraf: Ali Fuat Baysal)

Güneydoğu filpâye üzerinde yer alan bu tasvirin merkezinde bir tepe, tepenin üzerinde kuleleri ve burçları bulunan bir kale yapısı, bu kale yapısı içerisinde, girişinde kırmızı perde bulunan bir saray tasviri söz konusudur. Kale yapısının duvarları üzerine gri bej renkli ritmik örüntülü tuğla şekilleri çizilmiş, tuğlaların etrafı kızıl tonlarda gölgelendirilmiştir. Kapıda bulunan perdeye hareket kazandırılmıştır. Yine bu kapının yapıya nispetle daha büyük bir şekilde tasvir edilmiş olmasıyla vurgulanmak istenen yapının önemli bir alan olduğudur. Perde ve kapının nispetinden kalenin bu kısmında bir saray olduğu düşüncesi doğmaktadır. Kaleden aşağıdaki yapıya doğru bir yol gitmektedir. Bu güzergâhta tepenin eteklerinde kemerli ve üzeri piramidal külahla örtülü bir yapı bulunmaktadır (G. 2). Mevcut resimdeki betimlemelerden tepenin Alâeddin tepesini, kalenin Konya iç kalesini, yapının ise Alâeddin Tepesi üzerinde yer alan Selçuklu Sarayını işaret ettiğini düşünmekteyiz. İ.H. Konyalı'nın (d.1896 - ö.1984) "Üst kısmının üzerinin tuğla ile örtüldüğüne dair izler vardır"⁷ ifadesinden de anlaşılacağı üzere Selçuklu Sarayı olarak düşündüğümüz bu yapının üst tarafları kubbe ve eğimli çatı ile kapatılmıştır. Kale yapısının alt tarafında küçük boyutta kale kapısı diyebileceğimiz bir mimari yapı görülmektedir. Ayrıca tepeden aşağıya doğru tünel benzeri dairevi formun içerisinde çıkan şeyin de nehir olması muhtemeldir. Tepenin eteklerinde kemerli ve üzeri piramidal külahla örtülü küçük yapı ise makalenin giriş kısmında bahsedilen Alâeddin Tepesinin biraz uzağındaki gül bahçesinde bulunan ve Mevlânâ'nın defnedildiği Kubbe-i Hadrâ yapısı olmalıdır. Yapı Matrakçı Nasuh'un Konya minyatüründeki türbeyle benzer şekilde tasvir edilmiştir (G. 3).

7 İ. Hakkı Konyalı, *Âbideleri ve Kitabeleriyle Konya Tarihi* (Konya: Enes Kitap Sarayı, 1997), 182.



G. 3: Matrakçı Nasuh'un Konya Minyatüründeki Kubbe-i Hadrâ (Fotoğraf: Ali Fuat Baysal)

Mimari yapıların sağ ve sol taraflarında ağaç gruplarından oluşan bitkisel tasvirler yer alır. Her iki tarafta da birer bahar dalı ve birer servi ağacı bulunmaktadır. Bahar dalları âdeta bir sarmaşık gibi resmedilmiştir. Gövde kısmında kırmızı renk kullanılan bahar dalı çiçekleri beyaz renkle, çiçeklerin merkez kısımları yine kırmızı can noktalarının etrafına pembe ile degrade şekilde renklendirilmiştir. Bahar dallarında kullanılan çiçekler bazı noktalarda farklılaşarak hatayi formunda kullanılmıştır. Bu tarz betimlemeler daha çok sol taraftaki bahar dalı üzerinde bulunmaktadır. Hatayi motifleri dalların uç kısımlarına yerleştirilmiştir.

1.2. Güneybatı Filpâye Üzerinde Yer Alan 2. Tablo



G. 4: Güneybatı Filpâyede Yer Alan Tablo (Fotoğraf: Ali Fuat Baysal)

Güneybatı filpâyede yer alan resimde yine bir yüksek tepe, bu tepenin üzerinde kuleleri ve burçları bulunan bir kale yapısı, bu kale yapısının iç kısmında geniş kemer açıklığı bulunan mimari yapı ve kalenin alt tarafında küçük boyutta kale kapısı diyebileceğimiz bir yapının tasvirleri bulunmaktadır. Tepenin eteklerinde yine kemerli ve üzeri piramidal külahla örtülü önceki tablodakinin benzeri bir yapı görülmektedir. Ancak 1. tabloda sol tarafta bulunan bu mimari yapı, bu resimde sağ tarafta yer almaktadır. Farklı yönden resmedildiğini düşündüğümüz bu küçük yapı da Kubbe-i Hadrâ olmalıdır (G. 4). Kale içerisindeki saray tasvirinin kemer yapısı bugünkü seyir köşkünün kemeriyle benzerlik göstermekle birlikte, siyah beyaz renklerle düzenlenen bu kemer yapısı oldukça geniş görünmektedir. Burada dikkat çeken husus, kale içerisindeki mimari yapının kubbesinin Timur dönemi mimarisini anımsatan tarzda olmasıdır.

Mimari yapıların sağ ve sol taraflarında yine bünyesinde çiçekler bulunan servi ağacı ve bu ağaca sarılmış bahar dalları bulunmaktadır. Ancak bu bahar dalları diğerlerine göre daha karmaşık ve kıvrımlı olup sağ taraftaki dallarda yer alan çiçekler stili-ze edilmiş hatayı üslubundadır. Bezeme özellikleri olarak güneydoğu filpâye üzerinde bulunan manzara resmi ile aynı özellikleri taşıyan tasvirde diğer nebati gruplardan farklı olarak sol alt tarafta bahar dalının hemen alt kısmında ufak üçlü yaprak gruplamasından oluşmuş bir bitki bulunmaktadır.

1.3. Kuzeydoğu Filpâyenin Güney Cephe Yüzeyinde Yer Alan 3. Tablo



G. 5: Kuzeydoğu Filpâyenin Güney Yüzeyinde Yer Alan Tablo (Fotoğraf: Ali Fuat Baysal)

Kuzeydoğu filpâyenin güneye bakan yüzeyindeki tablo mevcut tablolar içerisinde en sade olanlardan biridir. Bunun nedeni tablonun güney yöne bakması ve insanların

nazarlarından uzak kalmasından dolayı olmalıdır. Ayrıca bu tabloda daha önceki tablolarda Kubbe-i Hadrâ olarak tanımladığımız yapı tasvir edilmemiştir. Tepe üzerindeki çift katlı bu mimari yapının kubbesi de yine Timurî özelliği taşımaktadır.

Tablonun her iki kenarına uygulanan nebati tasvirler de tıpkı mimari yapılar gibi oldukça sade görünümlüdür. Bahar dallarının sarmaladığı servilerde çiçek yoktur (G. 5).

1.4. Kuzeybatı Filpâyenin Güney Cephe Yüzeyinde Yer Alan 4. Tablo



G. 6: Kuzeybatı Filpâyenin Güney Yüzeyinde Yer Alan Tablo (Fotoğraf: Ali Fuat Baysal)

Kuzeybatı filpâyenin güney cephesinde bulunan ve diğerlerine nazaran en sade tasvirlerden biri de bu tablodur. Üç blok hâlinde tasvir edilen bu mimari yapı ve kubbeleri oldukça sade görünümlüdür. Bu tabloda kale yapısı resmedilmemiş, tepenin üzerinde sadece saray tasvir edilmiştir. Kuzeydoğu filpâyedeki gibi alt kısımdaki piramidal külahlı yapı tasviri ve bahar dallarının sarmaladığı servilerde çiçek yoktur. Ancak buraya iri zambak (süsen) çiçekleri çizilmiştir. Renklendirme diğer manzara resimlerine göre daha sade tutulmuştur. Aynı şekilde servilerin de diğer örneklerden farklı olarak daha katmanlı şekilde tasvir edilmesi dikkat çekicidir (G. 6).

1.5. Kuzeydoğu Filpâyenin Batı Cephe Yüzeyinde Yer Alan 5. Tablo



G. 7: Kuzeydoğu Filpâyenin Batı Yüzeyinde Yer Alan Tablo (Fotoğraf: Ali Fuat Baysal)

Kuzeydoğu filpâyenin batı cephesinde bulunan bu tablo, diğerleri içerisinde en yoğun ve en detaylı çizime sahiptir. Zemin renginin yanı sıra, çiçekler, bahar dalları, servi ağaçları kırılan dal görüntüsü ve sivil mimari yapıları ile farklılık arz eder. Bu ve bundan sonraki resim daha detaylıdır ve işçiliği daha fazladır. Bunun nedeni de muhtemelen insanların görme mesafelerine daha yakın olmasından kaynaklanmaktadır (G. 7).

Diğer resimlerde kale ve içerisinde mimari yapı tasviri olmasına karşın bu resimde bir önceki resimde olduğu gibi kale yapısı yoktur. Bununla birlikte tepenin eteklerinde kırma çatılı sivil mimari örnekleri görülmektedir. Kubbe-i Hadrâ olduğunu düşündüğümüz yapı, farklı üslupta resmedilmiş, sol cephede ve arka tarafta yer almaktadır. Tepenin eteğinde görülen yapı iç kalenin kapısı da olabilir. Zira Ebubekir Efendi, Kâtip Çelebi'ye atfen; Konya kalesinin 12 kapısının var olduğunu ve bu kapıların her birinin birer kasr (saray) şeklinde kulelerinin olduğundan bahseder⁸.

Tablonun sağ ve sol taraflarında yer alan nebati tasvirleri incelediğimizde yine servi ağaçları ve bahar dallarının bulunduğu görülmektedir. Servilerde çiçekler bulunurken bahar dallarının kıvrımları az, çiçekleri oldukça fazladır. Bunun yanı sıra diğer bahar dallarında gördüğümüz hatayı grubundaki çiçek tasvirleri bu resimde yer almazken var olan çiçekler daha yalın resmedilmiştir. Sol tarafta yer alan bahar dalına dikkatle bakıldığında bir dalının kırık olarak tasvir edildiği görülmektedir. Dikkat çeken bu çizimde doğuşu ve yaşamı simgeleyen bahar dalı ağacının bir dalının kırılması ölümü

8 Konyalı, *Konya Tarihi*, 123.

yani ahireti niteler şekilde kullanılmış olmalıdır. Bahar dalının alt kısmında gövde kısmı bahar dallarında olduğu gibi kıvıll olan çiçek, beyaz ve yeşil tonlarda renklendirilmiş hindiba tasviri bulunmaktadır.

Bu tasvirde de bir önceki tabloda olduğu gibi yine ölümü simgeleyen iri süsen çiçeği yer alırken ot kümeleri yapılar topluluğu ile birlikte kompozisyonu tamamlamaktadır. Bu tablo ve bundan sonraki diğer tablonun zeminleri sarı ile renklendirilmiştir (G. 7).

1.6. Kuzeybatı Filpâyenin Doğu Cephe Yüzeyinde Yer Alan 6. Tablo



G.8: Kuzeybatı Filpâyenin Doğu Yüzeyinde Yer Alan Tablo (Fotoğraf: Ali Fuat Baysal)

Kuzeybatı filpâyenin doğu cephesindeki bu tablonun yoğunluğu diğerlerine göre fazla ve detaylıdır. Tepe üzerinde tek blok hâlinde kubbeleri Timurî tarzda tasvir edilmiş bir yapının haricinde tepenin eteklerinde de üç blok hâlinde kırma çatılı mimari yapılar göze çarpar. Tepe üzerinde kale olmamakla birlikte tepenin yüzeyi diğerlerine göre düz bir zemin şeklindedir. Kale dışında inşa edildiği görülen bu kubbeli mimari yapı Eflatun Mescidi olmalıdır. Ayrıca bu yapılardaki kandil tasvirleri dikkat çekmektedir. Diğer yapılarda böyle bir remz yoktur.

Tepe üzerindeki mimari yapıların haricinde tepenin alt kısımlarında binalar görülmektedir. Bu binaların bulunduğu mekânın geçmişte Mevlânâ'nın Medresesinin bulunduğu ve bugün Kültürpark olarak isimlendirilen bölge olduğunu söyleyebiliriz. Dolayısıyla resmedilmiş bu yapıların Mevlânâ'nın medresesi olma ihtimali vardır.

Nebati tasvirlerde diğerlerinde olduğu gibi simetrik, çiçeklerle yüklü servi ağaçları, yoğun şekilde tasvir edilmiş bahar dalları bulunmaktadır. Resmin alt kısmında iri çizim zambaklar bulunmaktadır (G. 8).

2. Resimlere Felsefi Açıdan Bakış

Teknik olarak çözümlenmeye çalıştığımız bu resimlerin sonuncusunda yer alan kandil tasvirleri dikkat çekici bir motif olarak bizi farklı düşüncelere yönlendirmiştir. Yukarıda bahsettiğimiz gibi kandil resimlerine, Mevlânâ'nın türbesinde sıradan resimlerin uygulanamayacağı kanaatini de eklediğimizde öncelikle Mevlevilik düşüncesi ve onun diğer düşünce sistemleri ile olan bağlantılarından yola çıkarak bir değerlendirme yapabilmemize imkân doğmuştur. Bu yol bizi önce İsrakilik ekolünün kurucusu Sühreverdi'ye, oradan Eflatun'a ulaştırmıştır.

Ayrıca Mevlânâ'nın düşünceleri, Konya'nın eski resimleri, Mevlânâ ve İslam felsefi alanındaki uzmanlar ile yaptığımız uzun değerlendirmelerde, resimlerin Mevlânâ (ö. 1273), Eflatun (m.ö. 427-347) ve Sühreverdi (ö. 1191) ekseninde tasavvur edilerek uygulanmış olduğu sonucuna varılmıştır⁹. Esasında Eflatun, Sühreverdi ve Mevlânâ arasında düşünce bağlamında yakın bir ilişkinin varlığı söz konusudur¹⁰. “*Eflâton, hakikate varmak ve kâinatın sırlarını çözebilmek için düşüncesini ve duygusunu kendine rehber edinmiş, Mevlânâ ise İslâm'ı, imanı ve ilhamı kendine rehber edinmiştir.*” diyen Şefik Can, aynı şekilde Eflatun ile Mevlânâ'nın düşünce olarak birbirlerine yakın olduğunu, filozof Eflâton ve mutasavvıf Mevlânâ'nın âlemi var eden varlığın aranması, bulunması, onun anlaşılması ve anlatılması yönünden aynı tarafta yer aldıklarını ifade etmektedir¹¹. Eflatun ve Mevlânâ'nın her ikisinde de dinsel ve mistik unsurların dikkat çektiği görülmekle birlikte Mevlânâ'nın Eflatun hakkında oldukça övgü dolu beyitleri Mesnevi de yer almaktadır:

“*Ey bizim sevdası güzel aşkımız; şadol; ey bütün hastalıklarımızın hekimi; Ey bizim kibir ve azametimizin ilâci, ey bizim Eflâton'umuz! Ey bizim Calinus'umuz! 1/24*”¹²,

“*Bir adamın can gözünü, can kulağını Tanrı kapattı mı o adam Eflatun olsa hayvanlaşır! 4/1923*”¹³,

O zamanın Eflatunu ne derse ona uy. Kendine gel, heva ve hevesi bırak, onun dileğince hareket et. 6/4144”¹⁴.

Bu bilgiler ve ilişkiler bağlamında resimleri gözlemlediğimizde, türbenin tezyinatını uygulayan nakkaşın bilgelik ve kâmillik noktasında Mevlânâ ile Eflatun arasında münasebet kurduğu, sembol olarak onun türbesinin resmini bilinçli şekilde tasarladığı ve Kubbe-i Hadrâ içine uygulamış olduğu anlaşılmaktadır.

9 Bilal Kuşpınar ve H. Hüseyin Bircan ile 08.08.2019 tarihinde yapılan görüşme kayıtları.

10 Suzan Yalman, “Platondan Şehname'ye; Selçuklu Dönemi Konya'sında Aziz Ziyaretleri Üzerine Düşünceler”, *Kutsal Mekanlar ve Kentsel Ağlar*, ed. A. H. Uğurlu and S. Yalman (İstanbul: ANAMED, 2019), 119-140.

11 Şefik Can, *Mevlânâ ve Eflatun* (İstanbul: Okul Yayınları, 2004), 20.

12 *Mesnevi*, ed. Abdülbaki Gölpınarlı, çev. Veled Çelebi İzbudak (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1990), 1/2.

13 *Mesnevi*, 4/156.

14 *Mesnevi*, 6/128.

2.1. İşrakî Felsefe

Konuyu Eflatun ile ilişkilendirdiğimizde ve son resim tablosundaki kandilleri de göz önüne aldığımızda karşımıza “nur” kavramını sembolleştiren İşrakî felsefe çıkmaktadır. İşrâk kelimesi sözlükte

“Güneşin doğuşu sırasındaki ışığa, aydınlanma, tan ağarışı” gibi anlamlara gelir. Terim anlamında ise epistemolojik açıdan akıl yürütmeye veya bir bilgi vasıtasına gerek kalmadan bilginin doğrudan içe doğması, iç aydınlanma, keşf ve zevke (mânevî tecrübe) dayanan bilgi için kullanılır. Ontolojik açıdan işrak, akli nurların tecellisi sonucunda varlığın zuhur edip gerçeklik kazanmasıdır. Aynı zamanda işrak, arınan insan nefsinin ilâhî nurların tecellisiyle aydınlanıp kemale ermesi şeklinde ahlâkî anlamda da kullanılmaktadır¹⁵.

Sühreverdî kurucusu olduğu felsefenin özü niteliğinde olan nur ilmini anlatırken Eflatun’dan bahsetmektedir. *“Nur ilmi veya onunla ilgili olan şeylerde Allah yolundan gidenler bana yardım ettiler; bu ilim, kudret ve nur sahibi hikmetin rehberi ve önderi olan Eflatun zevkinin ta kendisidir”¹⁶.*

Kaynaklarda, İşrâkî felsefenin kurucusu Sühreverdî el- Maktûl’un Konya’da bulunduğu, Selçuklu Sultanı 2. Kılıçaslan (1155-1192)’ın onu bir müddet misafir ettiği ve kendisiyle defalarca görüştüğü, veziri Emir Kemaleddin Kamyar ve saray erkânının da kendisinden felsefe tahsil ettiği ifade edilmektedir¹⁷. Eflatun, Mevlânâ ve Sühreverdî arasındaki münasebeti incelediğimizde, Eflatun’un İşrakîliğin önderi, Şehâbeddin es-Sühreverdî el-Maktûl’un İşrakîliğin kurucusu, Mevlânâ’nın ise İşrakîliğin sûfî ekol içerisinde sürdürücüsü olarak tanımlandığını görüyoruz¹⁸. Mevlânâ ile İşrakîlik arasındaki ortak nokta yine Eflatun olmakla birlikte¹⁹; yüksek hakikatlere akıl yolundan ziyade ilhamla ulaşılabileceği düşüncesi de Mevlânâ’nın felsefesinin İşrakîlik felsefesi ile benzerliğini ortaya koymaktadır²⁰. Aynı hakikatin farklı bir yansıması olan İşrakîlik ve Mevlevilik iç içedir²¹. Diğer yandan Mevlânâ ve İşrakîlik konusunda önemli bir isim İsmail Rusûhî Ankaravî’dir (ö.1631)²². Mevlevilik tarikatında şeyhlik makamına kadar erişerek önemli bir konum elde eden ve yazmış olduğu Mesnevi

15 Mahmut Kaya, “İşrâkiyye”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. 23 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2001), 435-438.

16 Adem Çatak, “Sühreverdî’nin Felsefî Tasavvurunda Marifet”, *Sühreverdî ve İşrak Felsefesi*, ed. M. Nesim Doru, Kamuran Gökdağ ve Yunus Kaplan (Ankara: Otto Yayınları, 2015), 192.

17 Yusuf Ziya Yörükân, *Şehâbeddin Sühreverdî ve Nur Heykelleri* (İstanbul: İnsan Yayınları, 1998), 18-19.

18 Rıfât Okudan, “İşrak Filozofu Sühreverdî Maktûl ve Eserlerindeki Üslup ve Belağat” (Doktora Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, 2001), 161.

19 Yalman, “Platondan Şehname’ye; Selçuklu Dönemi Konya’sında Aziz Ziyaretleri Üzerine Düşünceler”, 119-140.

20 Can, *Mevlânâ ve Eflatun*, 34.

21 Bilal Kuşpınar, 08.08.2020 tarihli görüşme kayıtları.

22 Bilal Kuşpınar, *İsmâ’il Ankaravî on the Illuminative Philosophy* (Kuala Lumpur: International Institute of Islamic Thought & Civilization (ISTAC), 1996), 211-213.

şerhiyle Hazret-i şârih diye meşhur olan Ankaravî, aynı zamanda XVII. yüzyılın ilk yarısında, Sühreverdî'nin *Heyâkilü'n-nûr (Nur Heykelleri)* adlı eserini de *İzâhü'l-hikem (Bilgeliğin Aydınlanması)* başlığı altında şerh etmiştir. Hem Mevlevi Dedesi hem İsrâkî filozof olan Ankaravî'nin bir dönem Konya'da bulunduğu dikkate alındığında Kubbe-i Hadrâ'da yer alan resimlerin uygulanması ve sembollerin kullanımı daha iyi anlaşılacaktır²³.

3. Resimlerde Bulunan Ortak Semboller

Resimlerdeki figürlerin evreni, kozmozu, varoluşu ifade ettiği görülürken, kompozisyonlarda iki önemli anlatımın varlığı dikkat çeker. Bunlardan birincisi; tepe, nehir, kale ve mimari yapılar; ikincisi ise ağaç, çiçek ve diğer bitkisel motiflerdir. Birincisinde insan ve onun tekâmülü, ikincisinde insanın varoluşu söz konusudur.

3.1. Tepe-Kale-Saray

Tabloların hepsinde tepe tasviri kullanılmıştır. Bu sembolün yücelik ve yükselme anlamlarına geldiğini biliyoruz²⁴. İnsan-ı kâmil olma yolunda ilerlemek için belirli yolları aşmanın ve hayatta mesafe kat ederek yükselmenin gerekli olması mistik hayatta önemli bir merhaledir. Tepe üzerinde bazı resimlerde kale yapısı veya mimari yapılar bulunurken bazılarında sadece mimari yapılar görülmektedir. Resimler birbirlerinin devamı niteliğindedir ve dikkat çeken husus tepe üzerinde burçları olan bir kale yapısının bulunmasıdır (G.2, G. 4, G. 5). İsrakîye felsefesindeki anlayışa göre yön, zaman, mekân kavramları bulunmayan resimlerdeki yapılar insanı temsil etmektedir. Çünkü Sühreverdî'ye göre *"komutan olan nur, beden kalesindeyken kalenin meşgaleleri karşısında zafer kazanırsa nur âlemine olan sevgisi cisimlere olandan daha fazla olur; kendi nuru ve kâhir nurlara olan muhabbeti artar ve Nurlar Nuru'na yaklaşır"*²⁵.

Sühreverdî, felsefesinde insan bedenini kale olarak tanımlamakla birlikte buradaki resimlerde Âdem ve Havva'nın yaratılış hikâyesinden mülhem cennet bahçesinin tasvir edildiğini de söyleyebiliriz. Çünkü Âdem ve Havva kıssasının özü var oluş bilinci olduğu gibi insanın varlık sebebi de yükselmek, kâmil insan olmaktır. Sühreverdî, insanın nuru arzu etmesi ve derece bakımından nurlara doğru yükselmesinden, nefislerin bedenlerinden sıyrılarak maddi âlemin dışında başka bir âleme, misâl âlemine yükselebileceğinden bahsetmektedir²⁶. Bu bağlamda önemli olan arınmak ve yükselmek, yükseldikçe de arınmaktır.

23 Bilal Kuşpınar, 08.08.2020 tarihli görüşme kayıtları.

24 Ö. Faruk Harman, "Dağ", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c.8 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1993), 400.

25 A. Kamil Cihan, "Sühreverdî ve İsrâkîlik", *İslâm Felsefesi Tarih ve Problemler*, ed. Cüneyt Kaya (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2018), 397-427.

26 Mehmet Alıcı, "Sühreverdî'nin İsrâkî Düşüncesini İnşâda Kadim Etimolojilerin Yeri", *Milel ve Nihal* 11/2 (2014), 75.

Hakikati anlamak için tasvirlerdeki gibi kaleden dışarıya çıkmak hatta insan için hayatın her anında aşağıdan yukarıya doğru çıkmak zorunluluğu vardır. Çünkü mükemmelle ulaşmak için yükselmek gerekir, yükseldiğinde ulaşılan nokta ise hakikatin kendisidir. Yükselmenin bir diğer anlamı miraçtır ki burada Miraç olayına ve miracın varlığına dikkat çekilmektedir. Tabiatıyla bu yorumların temelinde sembolik olanın yanında realist olanları da eklemekte fayda olacaktır. Zira Anadolu’da özellikle de Suriye’den Konya’ya bir hat çizilse siyasal hâkimiyetlerin mekânı olan sarayların sun’î tepelere kurulduğunu görürüz. Nitekim bizim de üzerinde durduğumuz tepe bunu gösteriyor. Bu tepeler sadece manevi bir yükselme değil, siyasal bir yükselmeyi de işaret etmektedir²⁷. Kale tasvirlerinin bulunmadığı ancak mimari yapılar, tepe ve bahçe tasarımlarının bulunduğu resimler yukarıda bahsettiğimiz şekilde yine insanın yükselişini konu edinmektedir (G.6, G. 7, G. 8).

3.2. Nehir

Resimlerde yukarıdan aşağıya doğru inen bir nehir tasviri görülür. Sühreverdî’nin sekizinci iklimin mekânları olarak zikrettiği şehirlerden biri Hurkalya şehridir. Bu şehrin etimolojik ve mitolojik kökenine baktığımızda buranın bir şehirden ziyade bütün zirvelerin üstünde bir mekânı resmettiği görülmektedir. Burası Hara dağının en üst zirvesidir ve ortasındaki nehir aracılığıyla bütün suların arındığı yerdir²⁸. Resimlerdeki nehir tasviri bu özelliğe dikkat çekilmiş olmalıdır.

3.3. Eflatun Mescidi

Eflatun mescidi olarak bilinen yapı Alâeddin Tepesinde yer almaktadır. Aynı zamanda, Eflâton Kilisesi, Eflâton Rasathânesi, Eflatun Saat Kulesi gibi adlarla tanımlanan yapı için İ. H. Konyalı kitabında “*makam-ı Eflatun*” ifadesini kullanır²⁹. Bazı kaynaklar Eflatun’un burada medfun olduğunu rivayet eder ki, bu konuyu ilk ortaya koyan Ebü’l-Hasan Ali b. Ebû Bekir el-Herevî’dir (ö. 611/1214). Herevî, *Kitâbü’z-Ziyârât* adlı eserinde, “*Konya şehrinde büyük caminin yanındaki kilisede hakîm Eflâton’un mezarı vardır*” diye bahseder. Coğrafya bilgini Yâkût el-Hamevî de (ö. 626/1229) *Mu’cemü’l-büldân* adlı eserinde Herevî’yi kaynak göstermek suretiyle bu bilgiyi yinelemiştir. Mehmed b. Ömer el-Âşîkî de (ö.1006/1598) *Menâzirü’l-avâlim* isimli eserinde Konya’dan söz ederken, “*Buranın kalesinde Eflâton’un kabri vardır*” ifadesini kullanmıştır³⁰. Konyalı’nın naklettiği bilgilere göre, Müneccimbaşı Ahmet Dede (ö.1113/1702) ve Kâtip Çelebi (ö.1067/1657) Eflatun’un kabrinin Konya’da olduğunu, tarihçi Hammer

27 İsmail Taş ile 08.08.2020 tarihinde yapılan görüşme kayıtları.

28 Alıcı, “Sühreverdî’nin İshrâk Düşüncesini İnşâda Kadim Etimolojilerin Yeri”, 76.

29 Konyalı, *Konya Tarihi*, 1090.

30 Semavi Eyice, “Eflatun Mescidi”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. 10 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1994), 477.

ise Konya’da doğduğunu söylemektedir³¹. Suzan Yalman, Eflâton mezarının yanı sıra, Sille’deki “Eflâton Manastırı” ve Beyşehir Gölü yakınlarındaki “Eflâton Pınarı” gibi filozofla ilişkilendirilen yapıların bir rastlantıdan ziyade bir kültün parçası olduğunu, Eflâton’a Konya şehrinin “azizi” gibi bir kutsal kimliğin kazandırıldığını ifade eder³². Bu bilgilerin sıhhati konusunda şüpheler olsa da Eflatun ile Mevlânâ’nın düşüncelerinin bazı noktalarda kesişmesi ve iki düşünür arasındaki yakınlıktan dolayı söz konusu mekân teberrüken Eflatun adına isimlendirilmiş olabilir. Nitekim kültürümüzde toplum tarafından sevilen ve makbul görülen bazı önemli şahsiyetlerin defnedildiği aslı kabirleri dışında, saygı ve sevgiden dolayı farklı alanlarda onlar adına makam veya sanduka yaptırılmıştır. Yunus Emre bunun en güzel örneklerinden biridir.

Selçuklu döneminde şehir merkezi ile Sille arasındaki Akmanastır diye adlandırılan alanın Selçuklu kaynaklarında Deyr-i Eflâton olarak³³ anılması, Hitit çağından beri kutsallık izafe edilen pınarın “*Eflâton pınarı*” diye isimlendirilmesi Konya ve Eflatun bağlantısının çok eskilere dayandığını göstermektedir³⁴. Yukarıda bahsettiğimiz şekilde Eflatun ile Mevlânâ arasındaki felsefi bağlantıdan türbe yüzeylerinde bulunan resimlerde Eflatun’u hatırlatan bir figürün uygulanmasını normal görebiliriz.

Kandil

Tasvirlerde bazen birkaç unsurun stilize edilerek resmedilmesi, eseri bir araya getiren uzun bir gözlem ve tasarım aşamasının ürünüdür. Tasvirlerde bulunan bazı öğeler burada anlatılmak istenen felsefi düşüncenin resmedilmesi şeklinde karşımıza çıkabilir³⁵. Söz konusu resimlerde yer alan mimari yapılar dışında, bunlar üzerinde bulunan ve dikkat çeken bazı motifler vardır. Bunlardan biri *kandil*, diğeri ise *perde* motifidir (G.2,7,8). Kuzebatı filpâyenin doğu cephe yüzeyinde yer alan resimdeki kandil motifi önemlidir (G.8.). Kandil nurdur, aydınlanmadır. İsrakîye’nin kurucusu Sühreverdî “*ruhî arınmayı esas aldığı felsefesinde ontik varlığı nur kavramıyla açıklar*”³⁶. Bu âlemdeki düzen, nur âleminin bir yansımasıdır. Bu âlem, nurlar âleminin bir kopyasıdır ancak nurlar âlemindeki düzen daha tam ve daha mükemmeldir. Her bir nurun muhabbet, hâkimiyet, lezzet vb. nurlu heyetleri bu âlemdeki gölgesine misk kokusu, tat gibi özellikler olarak akseder Sühreverdî’nin nur metafiziği düşüncesinde Kur’an’daki Nûr Sûresinin 35. ayetinde “*Allah göklerin ve yerin nurudur*” âyeti, bir ilham kaynağı olmuştur. Burada insan ne kadar aydınlanırsa o kadar aydınlatır ve kendini de o

31 Konyalı, *Konya Tarihi*, 351-352.

32 Yalman, “Platondan Şehname’ye; Selçuklu Dönemi Konya’ında Aziz Ziyaretleri Üzerine Düşünceler, 120.

33 Konyalı, *Konya Tarihi*, 123. 1083.

34 Eyice, “Eflatun Mescidi”, 10/477.

35 Çiğdem Önkol Ertunç, “Kelile ve Dimne Minyatürlerinin Anlatımsal Açından İncelenmesi”, *Biltek Uluslararası Bilim, Teknoloji ve Sosyal Bilimlerde Güncel Gelişmeler Sempozyumu Tam Metin Kitabı “Sosyal ve Beşeri Bilimler*”, ed. Prof. Dr. Abdulhamit Sinanoğlu, Prof. Firoz Faozi (Ankara: İKSAD, 2019), 1:411-426.

36 Kaya, *İsrakîyye*, 23/435-438.

nispette bilir düşüncesi hâkimdir. Zira “herhangi bir şeyi bilmek için bir kimsenin ilk önce kendi nefsinin bilmesinin gerekli olması” Aristo’nun Sühreverdî’ye rüyasındaki tavsiyesidir³⁷. Mevlânâ’nın “efendi sen kendinden kendine sefer et kendinde kendini ara”³⁸ tavsiyesi de aynı şekilde insanın kendini bilmesine yöneltmektedir. Kandil metaforunun bu anlamda hem tepenin altındaki Kubbe-i Hadrâ olarak tavsif ettiğimiz binada hem de tepenin üzerindeki Eflatun Mescidi olarak tanımladığımız binada kullanılması bu tezimizi güçlendirmektedir.

3.4. Perde

Mimari yapılar üzerinde dikkat çeken motiflerden bir diğeri perde motifidir. Güneydoğu ve kuzeydoğu filpayenin üzerinde bulunan resimlerde perde tasvirinin olduğu muhkem bir yapılar söz konusudur (G.2, G. 7). Perde gizlilik ve mahremiyeti ifade eder. Dünya ile bir bağlantı olduğu için perde resmedilmiştir. Sühreverdî’nin felsefesinde “hads ve keşfin meydana gelebilmesi için mutlak olanla aradaki bütün varlık perdelerinin ortadan kalkmasının gerekli olduğu” ifade edilir. Aristo rüyasında Sühreverdî’ye “bu âlemde kaldığınız sürece perdeler ardında kaldınız demektir. Her ne zaman ki kemaliyle bu âlemden yükseldiniz işte o zaman ittisal (Bitişme) ve ittihad (Birleşme) söz konusu olabilir” dediğini açıklamıştır³⁹. Burada ifade edildiği şekilde perde motifi yükselmenin ve ilerlemenin de ölçütü olarak değerlendirilmiştir. Söz konusu bu tabloyu son merhale, kemal noktası olarak okumak mümkündür.

4. Nebati Tasvirler

Nebati tasvirler içerisinde başta servi ağacı olmak üzere, bahar dalları, süsen çiçeği, hindiba ve ot kümeleri dikkat çeker. Servi ağacı, ölümün sembolü olarak bilinir. Bahar dalları ve çiçekler ise yenilenme, tazelenme anlamına gelir. Musavvir servi ve bahar dallarının birlikteliği ile hayatın akışını, yaşam ve ölümü, bunların birbirinden ayrılamayan gerçekler olduğunu işlemiş olmalıdır.

4.1. Servi Ağacı

Hemen her tabloda simetrik olarak yer alan ağaç figürleri vardır. Ağaç, çiçeği, meyvesi ve diğer estetik özelliklerinin yanında, insanların beşikten mezara kadar hayatın her safhasında kullandığı bir malzemedir. Ağaçların mevsimler dahilinde görünümünün değişmesi, kış mevsiminde yapraklarını dökmesi, bahar mevsiminde yeniden canlanarak hayat bulması, ölümden sonraki dirilişin, ebedi hayatın varlığının, yeniden canlanmanın, evrendeki değişimin bir sembolü olarak değerlendirilmiştir⁴⁰. Her top-

37 Çatak, *Sühreverdî’nin Felsefi Tasavvurunda Marifet*, 202.

38 Şefik Can, *Mevlânâ ve Eflatun*, 32.

39 Çatak, *Sühreverdî’nin Felsefi Tasavvurunda Marifet*, 201.

40 Hikmet Tanyu, “Ağaç”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c.1 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1988), 456-457.

lumda ve inançta ağaca bir anlam yüklenmesi, ona kutsallık izafe edilmesi, toplumlarda ağaç kültürünün oluşmasına sebep olmuştur⁴¹. Kur'an-ı Kerim'de çeşitli vesilelerle kırk kadar yerde nebati nimetler olan çeşitli bitkiler, meyveler ve ağaçlardan bahsedilmiştir. Ağaç kavramı insanlara mesajını iletmek için kullanılan vasıtalar arasında yer alır. Söz konusu bitki ve meyvelerin insanlara yemek için, ateş yakmak için ve cennet ehline mükâfat olarak karşılaşılabacakları birer nimet olarak verildiğinden bahsedilir⁴².

Resimlerde görülen servi ağacı geleneğimizde insan hayatının doğumdan ölüme kadar var olma çabalarının, cennetteki ebedi hayatın, vahdetin sembolü olarak kullanılmıştır. Bütün mevsimlerin zorlu koşullarına rağmen yeşilini hiç kaybetmeyerek güçlü kalması ya da dikey oluşu ve bu şekilde gelişip büyümesi (ölüm ve yükselme) ve dayanıklılığı, hayatı tasvir eder⁴³. Servi ağacı rüzgârın tesiriyle "Hû" sesini çıkardığı düşünüldüğü için kabristanlarda fazlaca görülür⁴⁴. Ölümü ve faniliği, vahdeti ve tevhidi simgeleyen bir sembol olarak değerlendirilen servi ağacı Osmanlıda hayat ağacı olarak da tanınmıştır⁴⁵. Bundan dolayı Osmanlı mezar taşlarında çok karşılaştığımız bir motiftir. Mesnevi'nin pek çok yerinde servi ağacına atıflar yapılmıştır:

"Selviye bir şey yaptı. Boyunu dümdüz etti... Nergisle ağustos gülü de ondan feyz aldı, güzelleşti. 3/ 4130"⁴⁶

"Yahut Tanrı, seni o âlemde bir servi yapsın da ebediyen terü taze kal" dedi. 1/2117"⁴⁷

"Selvilerle yeşillik, daima dilsiz, dudaksız olarak suya ve ilkbaharın adaletine şükredip durmadadır. 6/ 4544"⁴⁸

4.2. Bahar Dalları

Bahar dalı motifi, baharı ve baharın getirdiği güzellikleri simgeler. Meyve vermiş bir ağaç olarak yapılan tasvirlerde bu ağacın esasında hangi meyvenin ağacı olduğunu söylemek mümkün değildir⁴⁹. Ağaçların meyveli değil çiçekli olarak tasvir edilmesi yaşama duygusunu aşıl原因 bir yaklaşımdır. Tablolarda yer alan servi ağaçlarının çevresi bahar dalları ile kuşatılmıştır. Bu tasvirden yukarıda da bahsettiğimiz şekilde hayatın ve ölümün iç içe olmasını servi ağaçlarında çiçeklerin bulunmasını da

41 Müjân Üçer, *Türk Kültür ve Sanatında Hayat Ağacı* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2019), 6.

42 Nihat Uzun, "Kur'an'da Üç Ağaç Türü Yahut Bazı Âyetlerin Anlamlarını Yeniden Düşünmek", *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi* 11/3 (2011), 133-164.

43 Recep Kankal, "Türk Kültüründe Servi Ağacı, Cypress Tree in Turkish Culture", *Türkiye'nin Kültür Dergisi Culture Magazine of Turkey* 11(2016), 50-57; Mircea Eliade, *Dinler Tarihi İnançlar ve İbadetlerin Morfolojisi*, çev. Mustafa Ünal (Konya: Serhat Kitabevi, 2005), 337.

44 İskender Pala, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü* (Ankara: Kapı Yayınları, 2018), 414.

45 Üçer, *Türk Kültür ve Sanatında Hayat Ağacı*, 56.

46 *Mesnevi*, 3/337.

47 *Mesnevi*, 1/169.

48 *Mesnevi*, 6/361.

49 Yıldız Demiriz, *Osmanlı Kitap Sanatında Natüralist Üslupta Çiçekler* (İstanbul: Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1986), 335.

ölümsüzlük temasının işlendiğini görebiliriz. Zira Allah önce ölümü sonra hayatı yaratmıştır.⁵⁰ Burada Türk kültüründe yer alan “Uçmak” kavramını da değerlendirebiliriz. Bilge insanların aydınlanmaları anlamına gelen uçmak, varlık zincirinden kopan insanın durumunu anlatan en güzel terim olarak adlandırılmaktadır⁵¹. Uçmak aynı zamanda cennet anlamına gelir. Ayrıca 5. tabloda kırılan bir dal vardır (G. 7). Dalın kırılması yükselmeye engel teşkil etmektedir ve bir kayıp söz konusudur. Yüksek mertebelere ulaşmak istenilen bu süreçte elbette yükselemeyenler de olacaktır. Her insanın her zaman yükselemeyeceği sembolize edilmiş olmalıdır. Ağaçların çiçeklerin, çiçekli dalların resmedilmesinde cennet tasvirlerinin olduğu muhakkaktır. Zira Kur’an-ı Kerim’de “Ağaçları; sarmaş dolaş olmuş bağlar ve bahçeleri de meydana getirdik⁵²” buyrulmaktadır. Ağaç tasvirlerinden “Şeceretü’l – kevn” yani Varlık Ağacı kavramını da göz ardı etmemek gerek.

4.3. Şeceretü’l - Kevn

Varlık ağacı bütün varlığın ağaç sembolü üzerinden anlatılmasını ifade eden bir terimdir⁵³. İbn Arabî, *Şeceretü’l-Kevn* adlı eserinde bu konuyu şöyle ifade eder: “Gördüm ki, bütün Kâinat tümünden bir ağaçtan ibâret... O ağacın asıl nûru ise; “Kün! Yani Ol!” tohumundan meydana gelmiştir⁵⁴. Bu hususu aynı zamanda Hz. Peygamberle yani *Hakikat-ı Muhammediye* ile ilişkilendirebiliriz. “Çekirdeğin içinde dallarıyla, yapraklarıyla, çiçekleriyle, meyveleriyle beraber bir ağaç vardır. Bu ağaç kuvvededir, henüz fiile intikal etmemiştir. Çekirdek içinde var olan bu ağaç, o çekirdeğin ayınıdır. Varlığın aynı *Hakikat-ı Muhammediye*’de mevcuttur⁵⁵”.

Resimlerde yer alan ağaçların biçimlerinde ve yapraklarında karmaşıklık söz konusudur. Bu betimlemeyle hayatın kargaşası ortaya konulmuş olsa da neticede ağaç meyvesi için vardır. Meyveler de insana hizmet içindir. Meyve sembolünde *Hakikati Muhammediye* tasvirini de düşünebiliriz ki, buna göre Hz. Muhammed (sav) kâinat ağacının en üstün meyvesidir.

“Tasavvufta; dünya bir bahçeye benzetilirken, insan ağaca, diğer canlılar bu ağacın yapraklarına benzetilmiştir. Hz. Muhammed (sav) dışındaki diğer peygamberler ağacın meyvelerine, Hz. Peygamber (sav) de o meyvelerin özüne, çekirdeğine benzetilmiştir. Tabiatıyla çekirdek ekildiği zaman, fıdan olur; ardından ağaç olur ve meyve vermeye

50 *Kur’an-ı Kerim Meâli* (Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı 2007), Mülk Süresi 67/2.

51 İsmail Taş, “Türk Düşüncesinin Bazı Temel Kavramları ve Türk Aydınlanmasının Kaynaklarına Dair”, *Türk Düşüncesi* 5 (2020), 59-73.

52 Nebe Süresi, 78/16

53 H. Mahmut Yücer ve Sedat Küçük, “Tasavvuf Literatüründe Ağaç Sembolizmi ve Muhyî’nin Temsil-i-Şecer İsimli Eseri”, *Akademik Platform İslami Araştırmalar Dergisi* 3/1 (2019), 15.

54 Muhiddin-i Arabi, *Şeceret’ül-Kevn Üstün İnsan*, çev. Abdulkadir Akçiçek (İstanbul: Rahmet Yayınları, 1982), 10.

55 Yücer ve Küçük, “Tasavvuf Literatüründe Ağaç Sembolizmi ve Muhyî’nin Temsil-i-Şecer İsimli Eseri”, 17.

başlar. Bu meyve sonunda tekrar özüne yani çekirdeğe döner ki, Hz. Peygamber (sav) meyve- çekirdek anlatımıyla onun evvel-âhir oluşunu ifade eder.”⁵⁶

Bu olayı Mevlânâ *Mesnevi*’de şu şekilde anlatır:

“Görünüşte dal, meyvanın aşıdır; fakat hakikatte dal meyva için var olmuştur. Meyva elde etmeğe bir meyli, meyva vermeğe bir ümidi olmasaydı hiç bahçıvan, ağaç diker miydi? Şu halde meyva, görünüşte ağaçtan doğmuştur ama hakikatte ağaç, meyvadan vücut bulmuştur. Mustafa, onun için “Âdem’le bütün peygamberler; benim ardımda ve sancağımın altındadır” dedi. 4/522-525” diye anlatır. Beytin devamında “Süret bakımından ben Âdem’den doğmuşum ama hakikatte onun atasının atasıyım ben! Melekler; bana secde ettiler... Âdem, benim ardımdan yürüdü, yedinci kat göğün üstüne çıktı! Hakikatte babam, benden doğdu... Ağaç, meyvadan vücut buldu.” 4/ 527”⁵⁷.

Sonuç itibariyle meyve metaforuyla bütün âlem Hakikat-i Muhammediye’nin özü olarak görülmektedir.

4.4. Süsen- Zambak

Ölümü simgeleyen süsen çiçeği, zambak veya iris olarak da adlandırılmaktadır. Süsen çiçeğinin mezarlıklarda yetişiyor olması sebebiyle mezarlık kültürümüzde önemli bir yeri vardır⁵⁸. Türk kültüründe mezar çiçeği olarak da bilinir. Pek çok aydınlanma ve yükselme sembolizminin kullanıldığı resimlerde sıklıkla süsen çiçeğinin kullanılıyor olması, insanoğlu için dünya hayatının yanı sıra ahiret hayatının varlığının da hatırlatması olarak değerlendirilebilir.

Süsen’in *Mesnevi*’de ilahî bilgi, kâmil insan ve cennet gibi kavramları sembolize ettiği görülür:

“Gamdan neşe artmaya başladı mı can bahçen güllerle, süsenlerle dolar. 2/1379”⁵⁹,

“Ey inananlar, sevinin. Selvi gibi, süsen gibi hür olun. 6/4542”⁶⁰

“O orman, süsenlerle, reyhanlarla, güllerle, yenmesi hoş meyva ağaçlarıyla doluydu. 6/4808”⁶¹.

“Beni selvi ve süsen gibi azat etti. Bahtım, devletim gibi gönlüm de açıldı. 5/2309”⁶² beytinde ise servi ve süsen birlikte anılmaktadır.

56 Yücer ve Küçük, “Tasavvuf Literatüründe Ağaç Sembolizmi ve Muhyî’nin Temsil-i-Şecer İsimli Eseri”, 19.

57 *Mesnevi*, 4/43.

58 Deniz Gezgin, *Bitki Mitosları* (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2015), 173.

59 *Mesnevi*, 2/105.

60 *Mesnevi*, 6/361.

61 *Mesnevi*, 6/382.

62 *Mesnevi*, 5/328.

4.5. Hindiba

5. tabloda diğer nebati motiflerden farklı olarak hindiba resmedilmiştir (G.7). Hindiba farklı kültürlerde de mitolojik olarak pek çok anlam ifade etmektedir. Yahudilerde “*Fısıh Bayramı*” yani bahar bayramında ikram edilen “*seder*” adı verilen özel yemekte acıyı ve zorluğu⁶³ simgelerken aynı şekilde Yunan mitolojisinde güneşi sembolize etmektedir. Dolayısıyla bitkinin burada kullanılması insanları karanlıktan ve zorluktan nura yani aydınlığa kavuşturması diğer bir deyişle “*ışrak*” aydınlanma felsefesi ile bağlantılı olabileceğini düşündürmektedir. Bir başka açıdan değerlendirilecek olursa pek çok ölüm ve mezar sembolizminin yer aldığı tasvirlerde bulunan hindiba çiçeği benliğin ve nefsin terbiye edilerek yani temizlenerek bu yüksek nurları kavrayacak duruma gelmesini ifade eder. Peygamber Efendimizin (S.A.V) bir hadis-i şerifinde; “*Hindibanın her bir yaprağı, üzerinde Cennetten bir katre bulunur*” bu yurduğu rivayet edilir⁶⁴. Netice itibariyle bedeni marazların temizlenmesinde önemli rol oynadığı söylenen hindiba bitkisi tasavvufi gerçeklerin kavranmasının, benliğin temizlenmesinin, nura yönelmenin ifadesi olarak kullanılmıştır.

5. Renkler

Resimlerde kullanılan nebati tasvirlerden sonra bu tasvirlerde kullanılan renklere de kısaca göz atmak yerinde olacaktır. Çünkü nebati tasvirlerde kullanılan renklerin ifade açısından muhataplara karşı etkilerinin olduğunu düşünmek, böyle felsefi bir değerlendirmenin olduğu resimlerde hiç de göz ardı edilecek bir durum değildir. Özellikle İşrakilik bağlamında nurun, yani ışığın, rengin ve gölgenin önemi büyüktür. Meseleye bu açıdan baktığımızda nebati tasvirlerde kullanılan renklerin kendileri gibi sembolik ifadeleri bulunmaktadır. Zira renk ve renkler tarihin en eski dönemlerinden bu yana varlıkları tanıma ve sınıflandırmada en çok yararlanılan unsurlarından biri olmuştur⁶⁵. Tasvirlerde kırmızı, beyaz, siyah ve yeşil renkler kullanılmıştır. “*İşığın yaratıcı sürecini özetleyen temel palet beyaz, siyah ve kırmızıdan oluşmuştur. Bu renkler Kur’an-ı Kerim’de*⁶⁶, “*Allah’ın gökten su indirdiğini görmez misin? Sonra onunla renk ve çeşitleri farklı ürünler çıkardık. Dağların da farklı renklerde; beyaz, kırmızı, simsiyah yolları, kısımları vardır*”⁶⁷ ayetindeki renklerin sunduğu dizilim işaret edilmektedir⁶⁸.

Nebati tasvirlerde kullanılan beyaz renk, mitolojik olarak aydınlık, ışık ve güneşin yanı sıra kutsallığın, ruhsal yetkinliğin, temizliğin, iffetin⁶⁹, yüceliğin, büyüklüğün ve

63 Gezgin, *Bitki Mitosları*, 173.

64 Ahmed Ziyauddin Gümüşhânevi, *Râmûz el-Ehâdis* (İstanbul: Milsan Basım, 1982), 318.

65 Akın Kanat, *Renk ve Duyu Psikolojisi* (İzmir: İlya Yayınevi, 2001), 147.

66 Cabrera, *İşrak*, 90.

67 Fâtır Sûresi 35/27.

68 Cabrera, *İşrak*, 90.

69 Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Anahatları* (İstanbul:Kabalıcı Yayınları, 2000), 190.

iyiliğin sembolüdür⁷⁰. Yükselme, kutsiyet alma gibi önemli sembolik ifadeleri olan beyaz rengin ışığı sembolize ederek aydınlanmayı anlatması Sühreverdi felsefesi ile paralellik göstermesi dikkat çekicidir.

Kur'an'da pek çok ayette yer alan beyaz renk⁷¹, ahirette yüzlerin ağarması, müminlerin sevinmesi gibi ifadelerle iyiliği sembolize eder. Musa peygamberin “beyaz el” mucizesi de yine beyaz renk için güzel bir örnektir⁷².

Bahar dallarının gövdelerinde kırmızı tonlar kullanılmıştır. Kırmızı renge tarihin her döneminde çeşitli anlamlar yüklenmiştir. Genel olarak, güneşi, ateşi, aşkı ve hazzı, gücü simgeleyen⁷³ kırmızı, mutluluğun ve canlılığın yani kanın rengidir. Yeryüzünde can taşıyan her şeyin hayatıyeti kana bağlıdır⁷⁴. Özellikle bahar dallarının gövdelerinin kırmızı tonlarda resmedilmesi burada ümidi ve yaşamayı simgeleyen bu ağacın hayat ile bağdaştırılmasının göstergesidir. Hashim Cabrera, İsrakilik bağlamında renge dair görüşlerini ifade ederken kırmızı rengin dar anlamda tüm renklerin örneklemini olduğunu ve kırmızının özel yoruma dayanan bir geleneğe sahip bulunduğunu ifade etmektedir⁷⁵.

Yeşil her zaman doğa kültü dolayısıyla hayat ağacı figürü ile ilgilidir⁷⁶. Tasvirlerde kullanılan yeşil renk tabiatın rengini, canlılığı, ahengi ve güzelliği sembolize eder. Kuru ve ölü topraktan çıkan ilk şey yeşil bir örtüdür. Yeşil insanoğlunu bütün renklere hazır hâle getiren bir renktir⁷⁷. İsrakî felsefenin temelini teşkil eden Nûr Süresi'nde geçen “*bu kandil doğuya da batıya da ait olmayan, yağdı neredeyse ateş dokunmasa bile ışık veren mübarek bir zeytin ağacından yakılır*”⁷⁸ beyanı aynı zamanda yeşil rengin özelliğini anlatmaktadır. Tarikat ehli insanların kıyafetlerinde yeşil rengin kullanılması bu rengin bir sembolik değerinin olduğu sonucunu çıkarmaktadır⁷⁹.

Sonuç

2018 yılında gerçekleştirilen restorasyonda gün yüzüne çıkarılmış olan ve öncelikle teknik açıdan, ardından da felsefi sembollerle açıklamaya çalıştığımız bu tasvirler mutlak anlamda derin bir düşüncenin ürünüdür. 2. Bayezid döneminde yapıldığını

70 Bahaeddin Ögel, *Türk Kültür Tarihine Giriş Türklerde Tuğ ve Bayrak (Hunlardan Osmanlılara)* (Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2000), 6/381.

71 Âl-i İmrân 3/ 107, Şuara Süresi 26/33, Neml Süresi 27/12.

72 Ömer Faruk Harman, “Yed-i Beyzâ”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. 43 (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2013), 376-377.

73 Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Anahatları*, 186.

74 Abdulmecit Okcu, “Kur'an'da Renkler”, *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 28 (2007), 127-163.

75 Cabrera, *İsrak*, 91.

76 Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Anahatları*, 186.

77 Cabrera, *İsrak*, 165.

78 Nûr Süresi, 24/35

79 Okcu, “Kur'an'da Renkler”, 152.

düşündüğümüz ve ne zaman ve kimler tarafından üzerlerinin kapatıldığını bilemediğimiz bu resimler tezyinat tarihimiz açısından önemli örneklerdir. Söz konusu resimler buldukları konuları itibarıyla titiz şekilde tarafımızdan incelenmiş, dikkat çeken kandil figüründen ve Eflatun Mescidi'nden yola çıkarak Eflatun, İsrâkîlik, Mevlevilik gibi birbirleri ile etkileşimli düşünce sistemleri üzerinden bir değerlendirilme yapılmıştır. Her ne kadar resimler konusunda elimizde herhangi bir kaynak veya belge olmasa da İslam felsefesi ve Mevlânâ konusunda yaptığımız araştırmalar ve konunun uzmanları ile yaptığımız detaylı görüşmeler bizim düşüncemize büyük katkı sağlamıştır. Sembollerle ifade edilmeye çalışılan düşüncelerin büyük mütefekkir Mevlânâ'nın türbesinde yer alması elbette önem arz eder. Bu konuyu Murat Özer, semboller üzerinden manayı ifade eden medeniyet, “yaşayan organizma olan toplumu” hem geçmişini ile bağlı hem de geleceğine dair arayışa meyyal bir terazide tutmayı başarmıştır⁸⁰” cümlesiyle en güzel şekilde özetlemektedir. Öte yandan Müstakim Arıcı'nın “Osmanlı İlim Dünyasında İsrâkî Bir Zümreden Söz Etmek Mümkün mü? Osmanlı Ulemasının İsrâkîlik Tasavvuru Üzerine Bir Tahlil” başlıklı makalesinde yer alan “*İsrâkî yorumların edebiyatta ve sanatta nasıl bir karşılık bulduğu ayrıca irdelenmeye değer ve buralar şimdilik bizim için tamamen meçhul alanlar olmaya devam ediyor. Sembolik tarafları olan bu felsefenin tezhip ve özellikle minyatür sanatlarında, cami, tekke, medrese gibi yapıların mimarisinde bile izlerinin bulunduğu varsayımı da araştırılmayı hak ediyor*”⁸¹ şeklindeki tespiti de cevabını bulmuş olacaktır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

- Alicı, Mehmet. “Sühreverdî'nin İsrâkî Düşüncesini İnşâda Kadim Etimolojilerin Yeri.” *Milel ve Nihal* 11/2 (2014): 61-81.
- Arıcı, Mustakim. “Osmanlı İlim Dünyasında İsrâkî Bir Zümreden Söz Etmek Mümkün mü? Osmanlı Ulemasının İsrâkîlik Tasavvuru Üzerine Bir Tahlil.” *Nazarıyat* 4/3 (2018): 1-48.
- Baysal, Ali Fuat ve Ayşe Zehra Sayın. “Restorasyon Sonrası Kubbe-i Hadrâ Kalem İşleri Üzerine Değerlendirme.” *İSTEM Dergisi* 33 (2019): 39-6.
- Baysal, Ali Fuat. *Kubbe-i Hadrâ Kalemişi Tezyînâtı ve Onarımı*. Konya: Palet Yayınları, 2020.
- Cabrera, Hashim. *İsrak, Ruhun Renkleri*. Çev. İbrahim Aybek. İstanbul: Hece Yayınları, 2019.

80 Murat Özer, *Türk Dünyasında 'Mevlevilik' ve 'Sanat' Yansımaları*, 189.

81 Mustakim Arıcı, “Osmanlı İlim Dünyasında İsrâkî Bir Zümreden Söz Etmek Mümkün mü? Osmanlı Ulemasının İsrâkîlik Tasavvuru Üzerine Bir Tahlil”, *Nazarıyat* 4/3 (2018), 43.

- Can, Şefik. *Mevlânâ ve Eflatun*. İstanbul: Okul Yayınları, 2004.
- Cihan, A. Kamil. “Sühreverdî ve İshrâkîlik”. *İslâm Felsefesi Tarih ve Problemler*. Ed. Cüneyt Kaya. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2018, 397-427.
- Çatak, Âdem. “Sühreverdî'nin Felsefi Tasavvurunda Marifet”. *Sühreverdî ve İshrak Felsefesi*. Ed. M. Nesim Doru, Kamuran Gökdağ, Yunus Kaplan. Ankara: Otto Yayınları, 2015, 187-227.
- Çoruhlu, Yaşar. *Türk Mitolojisinin Anahatları*. İstanbul: Kabalıcı Yayınları, 2000.
- Demiriz, Yıldız. *Osmanlı Kitap Sanatında Natüralist Üslupta Çiçekler*. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1986.
- Eliade, Mircea. *Dinler Tarihi İnançlar ve İbadetlerin Morfolojisi*. Çev. Mustafa Ünal. Konya: Serhat Kitabevi, 2005.
- Erdoğan, İsmail. “İshrâkîlik'in İslâm Felsefesi İçerisindeki Yeri ve Kaynakları”. *Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 8 (2003): 159-178.
- Ertunç, Çiğdem Önkol. “Kelile ve Dimne Minyatürlerinin Anlatımsal Açısından İncelenmesi”. *Biltek Uluslararası Bilim, Teknoloji ve Sosyal Bilimlerde Güncel Gelişmeler Sempozyumu Tam Metin Kitabı*. 1. cilt. Ed. Abdulhamit Sinanoğlu ve Firoz Faozi. Ankara: İKSAD, 2019, 411-426.
- Eyice, Semavi. “Eflatun Mescidi”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 10. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1994, 477.
- Gezgin, Deniz. *Bitki Mitosları*. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2015.
- Gümüşhânevî, Ahmed. *Ziyaüddin. Râmûz el-Ehâdis*. İstanbul: Milsan Basım, 1982.
- Harman, Ömer Faruk. “Dağ”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 8. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1993, 400-401.
- Harman, Ömer Faruk. “Yed-i Beyzâ”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 43. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2013, 376-377.
- İrteş, Semih. “Mevlânâ Türbesi Kubbe-i Hadra Kalemşi Restorasyonunda Yeni Buluntular”. *Lale Kültür Sanat ve Medeniyet Dergisi* 1 (2020): 6-21.
- Kanat, Akın. *Renk ve Duyu Psikolojisi*. İzmir: İlya Yayınevi, 2001.
- Kankal, Recep. “Türk Kültüründe Servi Ağacı, Cypress Tree in Turkish Culture”. *Türkiye'nin Kültür Dergisi* 11 (2016): 50-57.
- Kaya, Mahmut. “İshrâkiyye”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 23. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2001, 435-438.
- Konyalı, İ. Hakkı. *Âbideleri ve Kitabeleriyle Konya Tarihi*. Konya: Enes Kitap Sarayı, 1997.
- Kur'an-ı Kerim Meâli*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı, 2007.
- Kuşpınar, Bilal. *İsma'il Ankaravi on the Illuminative Philosophy*. Kuala Lumpur: International Institute of Islamic Thought & Civilization (ISTAC), 1996.
- Kuşpınar, Bilal. “İsmail Ankaravî'nin İshrâkî Felsefesi Yorumu”. *Osmanlı ve İran'da İshrak Felsefesi*. Ed. M.N. Doru, Ö. Bozkurt, K. Gökdağ, M. F. Kılıç. İstanbul: Divan Yayınları, 2018, 49-64, 208.
- Mesnevî*. Ed. Abdülbaki Gölpınarlı. Çev. İzbudak, Veled Çelebi. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1990.
- Muhiddin-i Arabi. *Şeceret'ül-Kevn – Üstün İnsan*. Çev. Abdulkadir Akçiçek. İstanbul: Rahmet Yayınları, 1982.
- Okcu, Abdulmecit. “Kur'an'da Renkler”. *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. 28 (2007), 127-163.

- Okudan, Rıfat. “İşrak Filozofu Sühreverdî Maktûl ve Eserlerindeki Üslup ve Belağat”. Doktora Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, 2001.
- Ögel, Bahaeddin. *Türk Kültür Tarihine Giriş Türklerde Tuğ ve Bayrak (Hunlardan Osmanlılara)*. C. 6. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2000.
- Özer, Murat. *Sikkenin Altındaki Sanat, Türk Dünyasında ‘Mevlevilik’ ve ‘Sanat’ Yansımaları*. Eskişehir: Türk Dünyası Vakfı, 2013.
- Pala, İskender. *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. Ankara: Kapı Yayınları, 2018.
- Tanyu, Hikmet. “Ağaç”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 1. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1988, 456-457.
- Taş, İsmail. “Türk Düşüncesinin Bazı Temel Kavramları ve Türk Aydınlanmasının Kaynaklarına Dair”. *Türk Düşüncesi* 5 (2019): 59-73.
- Uzun, Nihat. “Kur’ân’da Üç Ağaç Türü Yahut Bazı Âyetlerin Anlamlarını Yeniden Düşünmek”. *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi* 11/3 (2011): 133-164.
- Üçer, Müjgân. *Türk Kültür ve Sanatında Hayat Ağacı*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2019.
- Yalman, Suzan. “Platondan Şehname’ye; Selçuklu Dönemi Konya’ında Aziz Ziyaretleri Üzerine Düşünceler.” *Kutsal Mekanlar ve Kentsel Ağlar*. Ed. A. H. Uğurlu ve S. Yalman. İstanbul: ANAMED, 2019, 119–40.
- Yörükân, Yusuf Ziya. *Şihabeddin Sühreverdî ve Nur Heykelleri*. İstanbul: İnsan Yayınları, 1998.
- Yücer, H. Mahmut ve Sedat Küçük. “Tasavvuf Literatüründe Ağaç Sembolizmi ve Muhyî’nin Temsîl-i-Şecer İsimli Eseri”. *Akademik Platform İslami Araştırmalar Dergisi* 3/1 (2019): 13-28.



İstanbul Tarihi Yarımada'da Osmanlı Dönemi Yerleşim*

The Ottoman Period Settlement on the Istanbul Historical Peninsula

İsmail Büyükseçgin**

Öz

2004 yılında yapılan Marmaray-Metro kazılarıyla, İstanbul Tarihi Yarımada'da yerleşim tarihinin M.Ö. 8000-8500 yıllarına kadar eskiye gittiği ortaya çıkmıştır. M.Ö. 658 yılında kurulan şehrin ilk ismi kaynaklara göre Byzantion'dur. Şehirde bu tarihten 196 yılına kadar Megaralılar dönemi, 196-395 yılları arası Roma İmparatorluğu dönemi yaşanmıştır ve şehir 330'da imparatorluğun başkenti olmuştur. Roma İmparatorluğu'nun 395 yılında bölünmesi sonrası, 1204 yılına kadar Doğu Roma (Bizans) İmparatorluğu'nun başkenti olarak mevcudiyetini sürdürmüş, 1204 yılında haçlı ordusu işgaline uğramış ve 1261 yılına kadar Latin Haçlı İmparatorluğu hâkimiyetinde kalmıştır. 1261-1453 yılları arasında tekrar Bizans aileleri (komnenoslar) hâkimiyetinde olan şehir, İstanbul'un fethi sonrası 1453-1923 yılları arasında Osmanlı Devleti'nin başkenti (Payitaht) olmuştur. 1923'ten günümüze kadar da Türkiye Cumhuriyeti'nin en önemli şehri olarak varlığını sürdürmektedir.

Bu çalışmada, kuruluşundan itibaren değişik medeniyetlere ev sahipliği yaparak, birçok değişik kültür etkisinde gelişen İstanbul şehrini daha iyi anlamak adına, geçmişten gelen yerleşim ve mimari gelenek araştırılmıştır. Bu bağlamda, fethin ardından Osmanlı döneminde Tarihi Yarımada'da yerleşime etki eden faktörler incelenmiştir. Sosyo-kültürel gelişime bağlı (dini, etnik, sınıfsal) yapılaşmanın ve idari yapılaşmanın (saraylar, askeri tesisler, sahibi olan kişilerce resmî devlet faaliyeti yapılan sivil konaklar/büyük konutlar) ana yerleşim bölgeleri tespit edilerek bunların zaman içinde geçirdikleri değişimler ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler

İstanbul, Tarihi Yarımada, Konaklar, Askeri Alanlar, Yeniçeri, Kışlalar, Suriçi, iskân

Abstract

With the Marmaray-Metro excavations carried out in 2004, it was revealed that the settlement date of the Istanbul Historical Peninsula goes back to 8000-8500 BC. According to the sources, the first name of the city was Byzantium and it was founded in 658 BC. From this date until 196 it was the Megaras period, after which, the city passed to the Roman Empire between 196-395, becoming the capital of the empire in 330. After the separation of the Roman Empire in 395, the city continued its existence as the capital of the Eastern Roman Empire (Byzantium) until 1204. In 1024 the city was invaded by the crusader army and remained under the rule of the Latin Crusader Empire until 1261. The city again fell under the rule of Byzantine families (Komnenos) from 1261 to 1453 and afterwards, with the conquest of Istanbul, it became the capital of the Ottoman Empire (Payitaht) lasting from 1453 to 1923. It has maintained its presence as the most important city of the Republic of Turkey since 1923.

* Bu makale Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı Restorasyon Koruma – Yenileme Programı'nda Prof. Dr. Oğuz Ceylan danışmanlığında İsmail Büyükseçgin tarafından hazırlanan "İstanbul Tarihi Yarımada'da Osmanlı Dönemi Topoğrafya - Yerleşim İlişkisi ve Büyük Konutların Gelişim Süreci Üzerine Bir Değerlendirme" başlıklı doktora tezinden türetilmiştir.

* **Sorumlu Yazar:** İsmail Büyükseçgin (Dr.), Restorasyon Uzmanı, Yüksek Mimar, İstanbul, Türkiye.
E-posta: buyukseckin@ttmail.com ORCID: 0000-0002-0733-0243

Atf: Buyukseckin, İsmail. "İstanbul Tarihi Yarımada'da Osmanlı Dönemi Yerleşim." *Art-Sanat*, 15(2021): 61–92.
<https://doi.org/10.26650/artsanat.2021.15.0003>



In this study, in order to understand the city of Istanbul, which has been home to different civilizations since its establishment and developed under the influence of many different cultures, the settlement and architectural traditions of the past were investigated. In this context, the factors affecting the settlement of the Historical Peninsula in the Ottoman period after the conquest were examined. The main settlement areas of administrative structuring (palaces, civilian mansions - large dwellings where official state activities were carried out by their owners - and military facilities) and Socio-cultural development related structuring (religious, ethnic, commercial) were determined and the changes they went through over time were revealed.

Keywords

Istanbul, Historical Peninsula, Mansions, Military Areas, Jannisary, Barracks, settlement

Extended Summary

When the city was conquered in 1453, Byzantine structures such as official, civil and commercial buildings, roads, forums, churches and monasteries were already forming a built-up environment. As a consequence, the Ottoman administration just constructed new buildings in this environment and applied their own system to Byzantine structures.

In the historical peninsula the ownership was either state-owned or a foundation owned. In Ottoman history, the only way to ensure continuity (which meant transferring the owned lands and buildings from generation to generation) was by establishing a Foundation.

The Ottoman urbanization system was based on the application of the foundation system, which is the formation of a mosque-centered neighborhood. After the conquest, 85 neighborhoods with Turkish names were established. Generally, the places of worship remaining from Byzantium or newly built ones during the Ottoman period were in the centers of these neighborhoods. According to the "Istanbul Foundations registry book" dating to 1546, there were 2515 foundations established in 219 neighborhoods. This number increased to 3265 foundations in 226 neighborhoods in 1600 which shows the development of the neighborhoods and foundations.

When the topographical factors affecting the settlement are examined, it can be seen that the fundament of the historical city has two parts. The city has a triangular topography divided into two by the Bayrampaşa (Lycus) Stream, which enters the city under Sulukule (Byzantine bastion) and passes through its middle axis. In this topography, the two main road system was applied from the east to the west; from the summit of the regions descending steeply to the shores of the Marmara Sea and from the top of the slopes descending perpendicular to the Golden Horn. These roads, which were built during the Roman period, were used as the main transportation axis on the Historical Peninsula throughout the Ottoman period and also today. On the peninsula, the Golden Horn - Marmara Sea connection on the north-south direction is

the only road on the Golden Horn, Haydar, Saraçhane, Horhor, Yenikapı axis. Today, this connection is provided by Atatürk Boulevard, which was opened later, parallel to the old road.

Earthquakes and fires have had significant effects on the settlement throughout the history of the city. In particular, the major and destructive earthquakes that took place in 1509, 1766 and 1894 caused serious damages and large-scale architectural changes in the city. Fires that occurred frequently inside the city wall of Istanbul during the historical period resulted in significant loss of life and property. Due to the frequent fires in the city, the old streets and parcels were changed often and there was no protection in the buildings except mosques.

Under the title of socio-cultural development, which is one of the factors that affected settlements, in the Ottoman Islamic city the main elements of the settlement system were based on the mosque complexes and dervish lodges. Therefore, after the conquest some churches, in particular Hagia Sophia, were turned into mosques and dervish lodges. Apart from these structures, when the newly built mosque complexes (which have managed to survive until today), are analyzed with respect to the centuries, it is observed that 21 mosque complexes were built in the 15th, 16th, 17th, 18th and 19th centuries and they affected the regional settlement of the city. 9 of 21 complexes were built by Mimar Sinan. Similarly, there are 12 dervish lodges (mysticism centers established right after the conquest which survived and were developed during the Ottoman period and still exist in the present day), standing in the first area where they were built.

When we examined the settlement from an ethnic view of point, it can be seen that from the conquest to the 1839 Tanzimat Edict, the ethnic minorities who had limited rights were living in specific areas in the historical peninsula: Greeks of Morea around Fener Gate, Thessaloniki Jews around Tekfur Palace Gate, Karaim people around Yeni Mosque, Armenians from Tokat and Sivas around Sulu Monastery, Copts and some Jews in Balat. By locating these residential areas in tenement districts that were both close to the city walls and at lower elevations due to the topography, a physical and hierarchical distinction was made with Muslim neighborhoods.

During the Ottoman period, one of the most important elements affecting regional settlements in the Istanbul Historical Peninsula was state structuring. These are the administrative centers of the state, occupying large-scale lands such as palaces, military areas and mansions where high-level state officials carried out their duties. When the palace is referenced in the 16th and 17th centuries, it is referred to as the Saray-ı Atik (old Palace) in Beyazıt and the Saray-ı Cedid (Topkapı Palace). One of the first buildings built by the order of Fatih Sultan Mehmet after his conquest of Istanbul was the barracks known as the Old Rooms in Vezneciler. Along with the Ağa Gate

under Süleymaniye, which had the status of today's Land Forces Command, they are positioned around the first palace, Beyazıt Palace, to ensure its security and to dominate the entire peninsula. The other military areas in the historical peninsula are the Cebehane (ammunition barracks) next to Hagia Sophia, the New Rooms (janissary barracks and training room) in the wide area between the Orta Mosque in Ahmediye and Molla Fenari Isa Mosque (Likus Stream Valley), Yedikule (The inner fortress), the Wrestlers Lodge and training ground built by Fatih Sultan Mehmet on the land next to Şebsefa Hatun Mosque in Unkapanı, Çardak (fruit pier-customs area) on the Golden Horn near Ahi Çelebi Mosque and Barbaros Foundation Barrack Houses in Cankurtaran. Before the establishment of the ministries in the Tanzimat period in 1839, senior state officials fulfilled their official duties in the Selamlık section of their mansions. Because of this duty, the State dignitaries lived with their employees, known as the people of the door (Kapı Halkı), in their mansions which were built much larger than normal houses.

Giriş

Şehir 1453'te fethedildiğinde boş arazi alınmamıştır. Bizans'a ait resmi yapılar, sivil yapılar, yollar, forumlar (meydanlar), ticari binalar ile kiliseler ve manastırların oluşturduğu çevre var olduğundan, Osmanlı idaresinin gereği yeni binalar ve sistemler, bu yapıları çevrenin uygun yerlerine uygulanmıştır. Latin harfleri ile basılmış yerli tarihimize ait kaynak kitaplarda, İstanbul'un fethi sonrasında, Bizans'tan resmî devlet daireleri binalarının devralınıp bunlarda örgütlenerek işlere devam edilip edilmediğine dair hiçbir bilgi yoktur. Forumların (meydanlar) isimleri hariç, şehrin alınışından sonraki mimari uygulamalarına dair de batılı seyahatname ve yabancı kronikler hariç bilgi bulunmamaktadır. Ancak Ayasofya ve Fatih vakfı dâhil şehirde tapu ve mülkiyet tespiti yapıp Türk şehircilik geleneğine ve İslami kurallara uygun yerleşmeye hemen gidilmiş, büyük etnik gruplarla yerleşim bölgeleri kurulmuş ve mescit (İbadethane) merkezli mahalleler ile bunlara bağlı vakıflar (müesseseler) oluşturulmuştur.¹

Tarihi yarımada mülkiyet ya mîridir (devlete ait) ya da (mazbut, mülhak ve müstesna)² vakıftır. Osmanlı tarihinde, sahip olunan arazi ve binaları nesilden nesile aktararak sürekliliğini sağlamanın (dokunulmazlık temininin) tek yolu vakıf tesis etmekle olmuştur. Bu sebeple tarihi yarımada tüm tarihi yapılar bir vakfiyeye bağlı olarak inşa edilmiştir. Yüzyıllar boyu (kıyamete kadar) devamlılık ve geçerlilik sağlayan vakfiyeler, aile fertlerine de hukuki olanaklar sağladığından (kısmen devlet müdahalesini engellediğinden) Sadrazamlar, Paşalar ve yönetimde yer almış varlıklı kişilerin tercih ettikleri sistem olmuştur. Vakıf, bir tür halkla paylaşım ve gizli mülkiyettir. Bu nedenle tarihi yarımada vakıf sistemi uygulaması dışında kalmış bir nokta ya da bir metrekare arazi bulunmaz³.

Osmanlı şehircilik sistemi, cami merkezli ve etrafında mahalle oluşumu olan vakıf sistemi uygulamasıdır. Fetihden sonra Türkçe isimli 85 mahalle kurulmuştur⁴. Genellikle Bizans eseri veya Osmanlı eseri yeni yapıma ibadethane yapıları, bu mahallelerin merkezlerinde yer almıştır. 953 (1546) tarihli İstanbul vakıfları tahrir defterine göre 219 İstanbul mahallesinde tesis edilmiş 2515 vakıf vardır. Bu sayı daha sonra 1009'da (M. 1600) 226 mahallede 3265 vakfa yükselmiştir⁵. Bu rakamlar İstanbul sur içi mahalleleri ve vakıflarının gelişimini göstermektedir. Aynı zamanda aradan

1 Konuyla ilgili geniş bilgi için bk. Ali Saim Ülgen, *Fatih Devrinde İstanbul* (Ankara: Vakıflar Umum Müdürlüğü Neşriyatı, 1939); Ö. Lütfi Barkan ve E. Hakkı Ayverdi, *İstanbul Vakıfları Tahrir Defteri* (İstanbul: Fetih Derneği Neşriyatı Baha Matbaası, 1970); *Fatih Mehmet II Vakfiyeleri* (Ankara: Vakıflar Umum Müdürlüğü Neşriyatı-Türk Vakfiyeleri No.1, 1938); Mehmet Canatar, *İstanbul Vakıfları Tahrir Defteri 1009 (1600)* (İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 2004).

2 Mazbut Vakıf, doğrudan doğruya vakıf idaresi tarafından yönetilen vakıf; Mülhak Vakıf, vakıf idaresi denetiminde müteveli eliyle yönetilen vakıf; Müstesna Vakıf, vakıf idaresi müdahalesi olmadan müteveli eliyle yönetilen vakıf için kullanılmaktadır.

3 Barkan ve Ayverdi, *İstanbul Vakıfları Tahrir Defteri*.

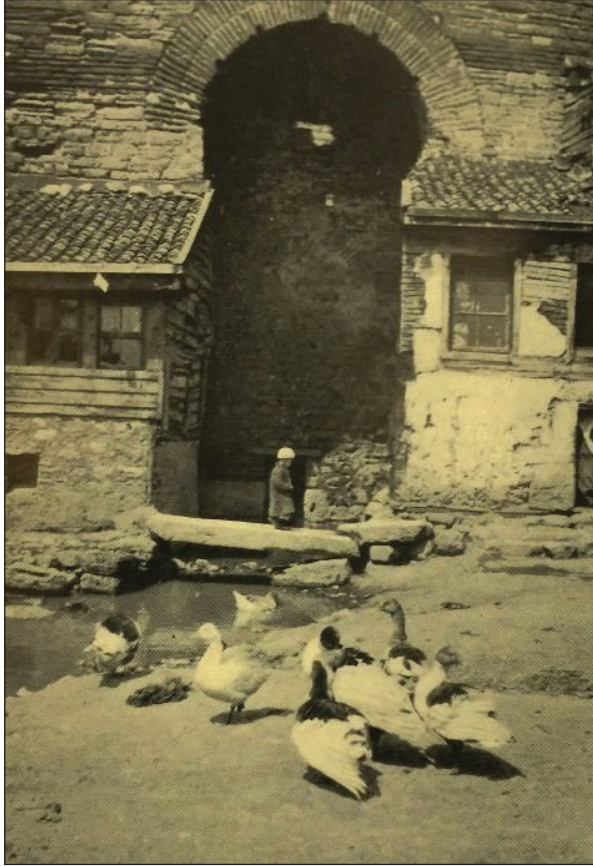
4 Mahalle adları için bakınız Ülgen, *Fatih Devrinde İstanbul*, 38-40.

5 Barkan ve Ayverdi, *İstanbul Vakıfları Tahrir Defteri*, 439; Canatar, *İstanbul Vakıfları Tahrir Defteri 1009 (1600)*, 721.

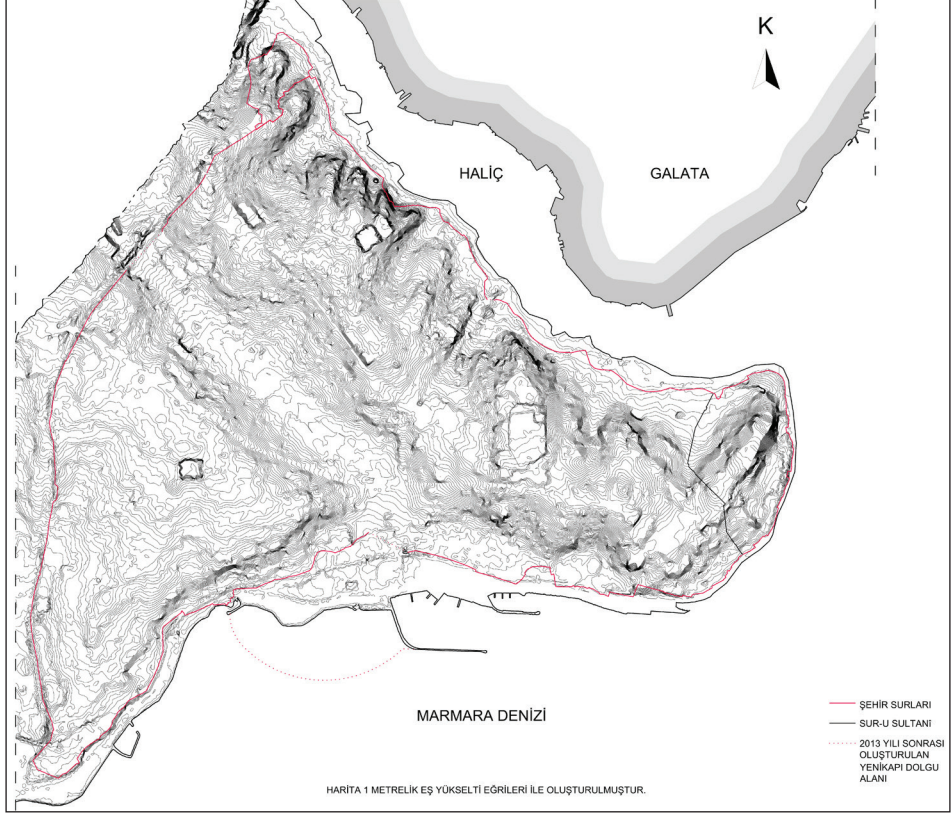
geçen 54 sene içinde yeni 750 vakıf ve 7 mahalle daha tesis edildiği görülmektedir. Bu tarihlerde yeni oluşturulan mahallelerin, eskilerini yok etmeden boş arazilerde kurulduğu düşünülmelidir.

Fetihten İtibaren Tarihi Yarımada Yeri Yerleşime Etki Eden Faktörler

İstanbul'un fethi sonrası sur içinde yerleşime etki eden faktörlerden ilki topoğrafyadır. Tarihi kayıtlara yedi tepeli şehir olarak geçen kent, diğer tepeler kadar belirgin bir yükseltisi bulunmayan Çemberlitaş bölgesi ayrı tutulursa, çok genel kuşbakışı ile altı tepelik bir bölgedir. Tarihi şehrin esaslı iki bölüm hâlinde görülür. Şehir, Sulukule (Bizans burcu) (G.1) altından şehre giren ve orta aksından geçen Bayrampaşa (Lycus) Deresi'nin ikiye ayırdığı üçgen şeklinde bir topoğrafyaya sahiptir (G. 2).



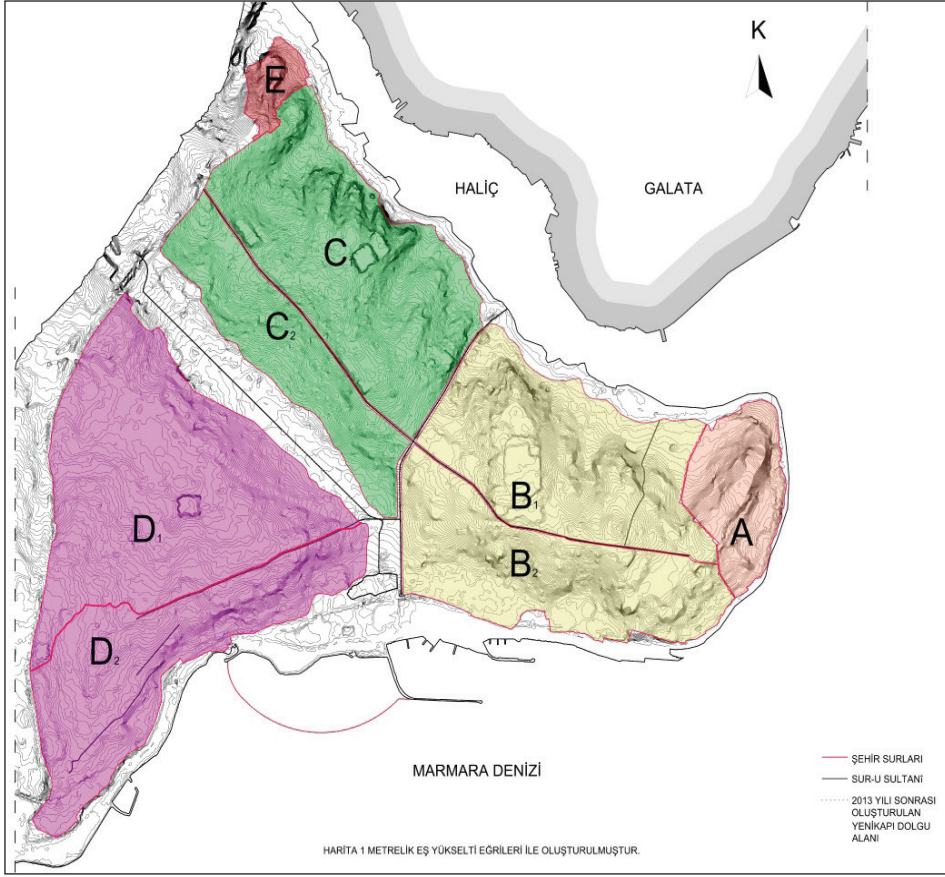
G. 1: Sulukule, Lycos Deresi'nin Suriçine Girdiği Nokta (www.eskiistanbul.net)



G. 2: Tarihi Yarımada Topoğrafik Haritası (İ. Büyükseçgin)

Bu topoğrafyada, Marmara Denizi kıyılarına dik inen bölgelerin zirvesinden ve Haliç'e dik inen yamaçların tepesinden, doğudan batıya doğru iki ana yol sistemi uygulanmıştır. Sarayburnu (Akropol) özel antik bölgesinde tek noktadan çıkan (Milion çıkışı) bu iki yol, Koska-Vezneciler bölgesinde ikiye ayrılarak biri Aksaray, Cerrahpaşa, Kocamustafapaşa aksında ilerleyip Yedikule'den, diğeri Saraçhane Fatih aksında devam ederek Edirnekapı'dan sur dışına çıkan Mese yollarıdır. Roma döneminde yapılan bu yollar, Osmanlı devrinde ve günümüzde de Tarihi Yarımada içindeki ana ulaşım aksı olarak kullanılmaktadır. Yarımada'da kuzey güney yönünde Haliç-Marmara Denizi bağlantısı ise tek yol olan Haliç, Haydar, Saraçhane, Horhor, Yenikapı aksıdır. Günümüzde bu bağlantı eski yola paralel sonradan açılan Atatürk Bulvarı ile sağlanmaktadır.

G. 3. haritasında görüldüğü gibi Tarihi Yarımada'ya ait yaptığımız fonksiyonel bölümlenmeye göre; A bölgesi (saray + akropol) istisna edilirse, B bölgesi, şehrin mülki idari ve ticari alanlarıdır. Burası aristokrat kişilerin hem yönetimi sağladıkları hem de yarımada'nın tarihi boyunca siyasi ve ekonomik müesseselerini teşkil ettikleri bölgedir. C ve D bölgeleri ise etnik gruplar ve kültürel kimliklerin grup grup, mahalle mahalle yerleştikleri, esas sivil halkın yerleşim bölgeleridir. (G. 3)



G. 3: Tarihi Yarımada Bölümlendirmesi (İ. Büyükseçgin)

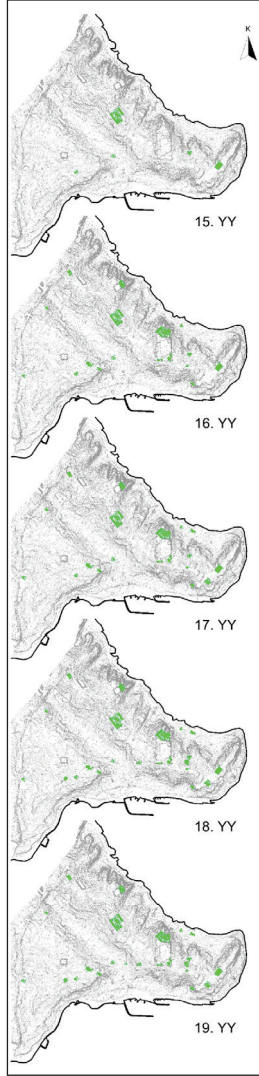
Osmanlı döneminde, eskiden gelen ve alışılmış kurulu düzen olan Ayasofya başlangıçlı, Sultanahmet Beyazıt aksı ve bunun Marmara ve Haliç yönlerinde denize inen yamaçların iskânı esas alınmış bir yerleşme devam etmiştir. Bu eğimli topoğrafyada, büyük yapılar inşa edebilmek için gerekli geniş arazi oluşturmak amacıyla, istinat duvarları ile teraslama yapılmıştır. Hem yapıları eğimli araziye oturtabilmek hem de sert zemine kadar inip statik açıdan sağlam yapı inşa edebilmek amacıyla sarnıç, mahzen ve zindan olarak kullanılmış tonozlu sistemle geçilen alt yapılar oluşturulmuştur⁶.

Şehrin tarihi boyunca depremlerin ve yangınların yerleşimde önemli etkileri olduğu görülmektedir. Özellikle büyük ve yıkıcı 1509, 1766 ve 1894 depremleri, şehre ciddi hasar vermişler ve şehirde büyük çaplı mimari değişimlere yol açmışlardır⁷. İstanbul

6 İsmail Büyükseçgin, "İstanbul Tarihi Yarımada'da Osmanlı Dönemi Topoğrafya Yerleşim İlişkisi ve Büyük Konutların Gelişim Süreci Üzerine Bir Değerlendirme." (Doktora tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2019), 9-20.

7 Mustafa Cezar, *Osmanlı Devrinde İstanbul Yapılarında Tahribat Yapan Yangınlar ve Tabii Afetler* (İstanbul: Türk Sanatı Araştırma ve İncelemeleri I, 1963), 382.

sur içinde tarihi süreç içinde sıklıkla meydana gelen yangınlar, önemli boyutlarda can ve mal kaybına sebep olmuştur. Fetih'ten 1853 senesine kadar geçen 400 yıl içinde 109 yangın meydana gelmiş, Hoca paşa yedi kez, Cibali sekiz kez, Büyük Çarşı da 3 kez yanmıştır⁸. Şehirde yaşanan yangınlardan sonra eski sokak ve parselasyon da sık sık değiştirildiğinden, camiler hariç yapılarda bir koruma söz konusu olmamıştır. 1864 Hoca paşa yangını sonrası oluşturulan “ıslahat-ı turuk komisyonu” ile Divanyolu, Bab-ı Âli, Mahmudiye ve Cağaloğlu caddeleri açılmış, ızgara planlı yerleşimler kurulmuştur.⁹



G. 4: Yüzyıllara Göre Külliye Dağılım Şeması (İ. Büyükşehir)

8 Oğuz Ceylan, *Korunması Gerekli Taşınmaz Kültür Varlıklarında Edilgen Yangın Korunumu* (İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri, Proje No: 200214, 2004), 39.

9 O. Nuri Ergin, *Mecelle-i Umur-ı Belediye* (İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı, 1995).

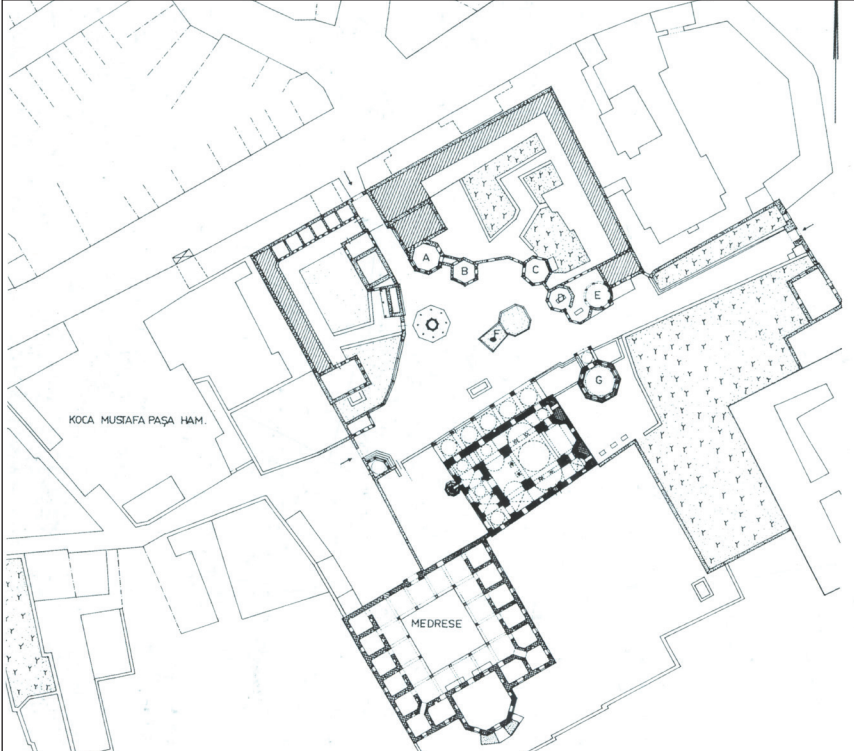
Yerleşime etki eden faktörlerden bir diğeri sosyo-kültürel gelişimdir. Osmanlı-İslam şehri yerleşim sisteminin ana unsurunun külliye ve tekkelere oluştığı görülmektedir. Bu bağlamda fethin hemen ardından başta Ayasofya olmak üzere birtakım kiliseler, cami ve tekkeye çevrilmiştir. Bu yapılar dışında yeni oluşturulan ve günümüze kadar ulaşan büyük cami külliye yapıları yüzyıllara göre incelendiğinde, 15-19. Yüzyıllar arasında inşa edilmiş ve şehrin bölgesel yerleşimini etkileyen 9'u Mimar Sinan'a ait olmak üzere 21 cami külliyesinin varlığı gözlenmektedir (G. 4, G. 8). Genellikle ana ulaşım aksları üzerinde yerleştiği görülen yapıların, topografik olarak en zorlu arazilerde inşa edilenleri ise Mimar Sinan yapılarıdır. Aynı şekilde, fethin hemen ardından kurulan, zaman içinde yapılaşmanın eklenmesiyle büyüyen ve tüm Osmanlı döneminde varlıklarını sürdürerek ilk kuruldukları alanlarda günümüze ulaşan 12 tekke-tasavvuf merkezi bulunmaktadır. Bu merkezler, Abid Çelebi Mevlevihanesi (H. 900/M. 1494-1495), Zeyrek Zaviyesi (ilk şeyhin vefatı H. 896/M. 1490-1491), Alaaddin Tekke (vakfiye tarihi H. 880/M. 1475-1476), Âşık Paşa Tekkesi (vakfiyesi H. 869/M. 1464-1465 tarihli, yerine sonradan Neo-Klasik bina yapılmış), Hacı Evhad Tekkesi (inşa tarihi H. 983/M. 1575-1576), Kalenderhane (Mevlevihane ekleri yok edilmiş, cami hâlinde kilise yapısı mevcut¹⁰), 2. Beyazıt devri Küçük Ayasofya Tekkesi, H. 913'te (M. 1507-1508) kiliseden çevrilme Mirahor Tekkesi, Sinan-ı Erdebili Tekkesi (vakfiyesi H. 946/M. 1539-1540 tarihli), Sivasi Tekkesi (ilk şeyh vefatı H. 920/M. 1514-1515), H. 891/M. 1486'da kiliseden çevrilme Sümbül Efendi Külliyesi ve H. 919/M. 1513-1514 vakfiyeli Şeyh Vefa Külliyesi'dir (G. 8). Ancak eski resimlerde de kolaylıkla görülebilen, ilgili hoca, öğrenci ve görevlilerin kaldıkları külliye içindeki ahşap yapılaşma ne yazık ki günümüze ulaşmamıştır (G. 5). Yine Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u fethettikten sonra, Kalenderhane (Theotokos Kyriotissa) Kilisesi'nde, Sarayburnu'ndaki Mangan Sarayı Şapeli'nde ve Fatih Otluççu yokuşunda, Mevlana neslinden Âbid Çelebi'ye¹¹ (ölümü H. 904/1498-1499) H. 900/ M. 1494-1495 tarihli vakfiye ile kurdukları mevlvihaneleri, şeyh aileleri ve derviş hücreleri ile ikametgâhları hakkında hiçbir mimari veri bulunamamıştır. Günümüzde mevcut 16. ve 17. yüzyıl eğitim yapıları olan medreseler ve camiler ile bir kısım imaret ve tekkenin, resmi görevli personelinin devamlı kaldıkları meşrutaları yoktur. Büyük kısmı ahşap olan bu meşrutalar zaman içinde yok edilmiş, muhdes veya ek düşüncesi ile korunmamış ve restore edilmeye uygun görülmemiştir. Kargir yapılar olan hâlen mevcut külliyelerin personelinin nerede ikamet ettiği ve bu ikametgâhların mimarisinin nasıl şekillendiği de bilinmemektedir.

10 M. S. Kütükoğlu, *20. Asra Erişen İstanbul Medreseleri* (İstanbul: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2000), 140.

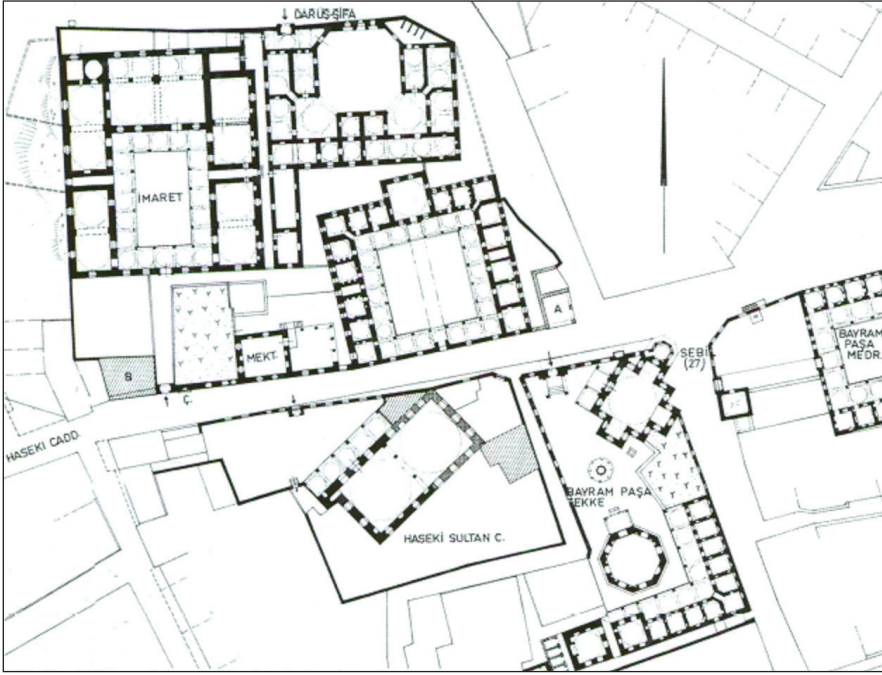
11 M. Baha Tanman, "Abid Çelebi Tekkesi" *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c.1 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1988), 308.



G. 5: Sümbül Efendi Külliyesi İçindeki Ahşap Yapılaşma (Necdet İşli Arşivi)



G. 6: Sümbül Efendi Külliyesi Vaziyet Planı
(Müller Wiener, *İstanbul'un Tarihsel Topoğrafyası*,174)



G. 7: Haseki ve Bayram Paşa Külliyesi Vaziyet Planı
(Müller Wiener, *İstanbul'un Tarihsel Topoğrafyası*, 420)

Etnik yapıya bağlı yerleşim incelendiğinde, fetihten 1839 Tanzimat Fermanı'na kadar, fazlaca değişmeyen ve kısıtlı haklara sahip etnik unsurların, İstanbul Tarihi Yarımada'da belirli bölgelerde yaşadıkları görülmektedir. Buna göre Mora Rumları Fener kapısı civarına, Selanik Yahudileri Tekfur Sarayı kapısı civarına, Karaimliler Yeni Cami civarına, Tokat ve Sivas Ermenileri Sulu Manastır civarına, Kıptiler ve bir kısım Yahudiler Balat'a yerleştirilmiştir¹². Bu yerleşim alanları, hem bölgesel olarak şehrin daha bakımsız olan surlara yakın yerlerde hem de topoğrafya gereği daha alçak kotlarda konumlanarak, Müslüman mahalleleriyle fiziksel ve hiyerarşik bir ayırım yapılmıştır. Bu alanlar 19. yüzyıla ait kendine özgü mimari dokusuyla günümüze ulaşmıştır.

Bizans döneminde ticari alan olan Ayasofya Beyazıt aksındaki "Embolos" ve Beyazıt liman aksındaki (Uzunçarşı Caddesi) "Makros Embolos"¹³ adı verilen çarşı kurgusu, Osmanlı döneminde de işlevini sürdürmüştür. Ayrıca bu bölgeden ayrı olarak fetihten itibaren faaliyetini sürdüren bir diğer ticaret alanı Eski Odalar yol aksında ve çok yakınında bulunan Fatih Sultan Mehmet tarafından 1475'te kur-

12 , M. C. Ş. Tekindağ, *1453'ten 1574'e Osmanlı Tarihi Ders Notları* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1980), 1-58.

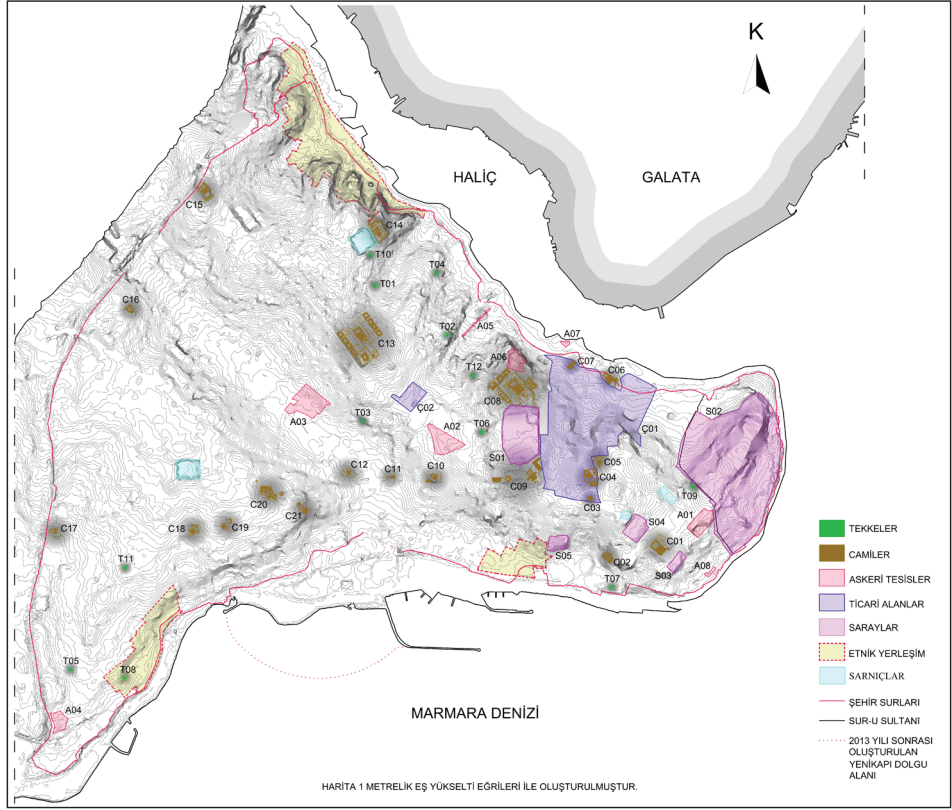
13 "Çarşılar", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c. 2 (İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayını, 1994), 475-477.

durulan Saraçhane'dir. Saraçhane çarşısı günümüze ulaşamamıştır, sadece iki üç dükkân kalıntısı vardır.

Osmanlı döneminde İstanbul Tarihi Yarımada'da bölgesel yerleşime etki eden en önemli faktörlerden biri devlet yapılanmasıdır. Bunlar büyük ölçekli arazi üzerine inşa edilen Devletin idare merkezi, saraylar, askeri alanlar ve üst düzey devlet görevlilerinin görevlerini icra ettikleri konaklardır. 16. ve 17. yüzyıllarda saray denildiğinde Beyazıt'taki Saray-ı Atik ve Saray-ı Cedid Topkapı Sarayı kastedilmiştir. Fethin hemen ardından kurulan Beyazıt Sarayı (Eski Saray) ve Topkapı Sarayı (Yeni Saray) tüm Osmanlı döneminde, ilk kuruldukları alanlardaki konumlarını korumuşlardır. Eski Saray alanı, 1826 sonrası Bab-ı Seraskeri olarak hizmet vermiş ve günümüzde de İstanbul Üniversitesi tarafından kullanılmaktadır (G. 8, G. 9, G. 10, G. 11). Sultan ve ailelerine ait saraylar dışında sadrazam saraylarından günümüze ulaşanlar, Sultanahmet Arasta güneyinde Torun Sokak'ta Sokullu sarayına ait duvar kalıntısı ve bir bölümü ulaşan Sultanahmet At Meydanı'ndaki İbrahim Paşa Sarayıdır¹⁴. Kanûnî Sultan Süleyman dönemi sadrazamı, Makbul İbrâhim Paşa tarafından Sarayın yaptırıldığı bilinmektedir. Topkapı Sarayı Müzesi Arşivindeki, İstanbul Emîni Ömer Ağa tarafından padişaha takdim edilmiş H. 927/M. 1521 tarihli bir yazıya göre saray, mevcut bir konağa önemli değişiklikler, eklemeler ve tamirler yapılmasıyla meydana getirilmiştir. İçinde bir kule ve çardağı, köşk, hazine odası, hamam, kiler, mutfaklar, divanhâne, hassa evleri, ahır gibi bölümlerin bulunduğu belirtilmektedir. Seferden dönen padişah burada ağırlanmış, sadrazamlığa yükselen İbrâhim Paşa'nın muhteşem düğünü 1524'te aynı yerde yapılmıştır¹⁵. Yapının avlusunda bir dönem Düğümlü Baba Tekkesi yer almıştır. Günümüzde yapı İslam Eserleri Müzesi olarak kullanılmaktadır.

14 Geniş bilgi için bakınız İ. Hakkı Konyalı, *İstanbul Sarayları (Atmeydanı Sarayı-Pertev Paşa Sarayı-Çinili Köşk)* (İstanbul: Bürhaneddin Matbaası, 1942); Nurhan Atasoy, *İbrahim Paşa Sarayı* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1972).

15 Semavi Eyice, "İbrahim Paşa Sarayı", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 21 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2000), 345-347.



Saraylar				Ticari Alanlar	
Beyazıt Sarayı	S01	Cerrah Mehmet P.	C21	Kapalı çarşı/ hanlar bölgesi	Ç01
Topkapı Sarayı	S02	Yeni Cami	C06	Saraçhane	Ç02
Sokullu Sarayı	S03	Sultanahmet	C01		
İbrahim P. Sarayı	S04	Nuriosmaniye	C04	Askeri Tesisler	
Esmâ S. Sarayı	S05	Laleli	C10	Cebehane	A01
Camiler		Hekimoğlu Ali Paşa	C18	Eski Odalar	A02
Fatih	C13	Pertevniyal Valide Sultan	C11	Yeni Odalar	A03
Mahmut Paşa	C05	Tekkeler		Yedikule	A04
Murat Paşa	C12	Abid Çelebi Mevlevihanesi	T01		A05
Davut Paşa	C19	Zeyrek	T02	Pehlivanlar T.	A06
Beyazıt	C09	Alaaddin Tekke	T03	Ağa Kapısı	A07
Atik Ali Paşa	C03	Aşık Paşa Tekkesi	T04	Barbaros Evleri	A08
Süleymaniye	C08	Kalenderhane	T06		
Mihrimah	C15	Sümbül Efendi	T11		
Hadım İbrahim P.	C17	Hacı Evhad T.	T05		
Kara Ahmet P.	C16	Küçük Ayasofya Tekkesi	T07		
Sokullu Mehmet P.	C02	Mirahor Tekkesi	T08		
Yavuz Selim	C14	Sinan Erdebili T.	T09		
Rüstem Paşa	C07	Sivasi Tekkesi	T10		
Haseki	C20	Vefa Tekkesi	T12		

G. 8: Tarihi Yarımada Yerleşim Alanları Haritası (İ. Büyükseçgin)



G. 9: Sultan II. Mahmud'un Yaptırdığı Bab-ı Seraskeri Kapısı Beyazıt Meydanı'na Bakan Görünüşü (Pierre de Gigord koleksiyonu / www.getty.edu/research)



G. 10: Eski Saray'a Ait Olduğu Düşünölen Yapılar Grubu, Ferrier 1850'ler.
(stereograph H. Necdet İşli Arşivi)



G. 11: Sultan Abdülaziz'in Yaptırdığı Bab-ı Seraskeri Kapısı, Sebah Joallier 1880'ler
(Pierre de Gigord koleksiyonu / www.getty.edu/research)

Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u fethetmesinin ardından ilk yaptırdığı yapılardan biri Vezneciler'deki Eski Odalar adıyla bilinen kışladır¹⁶. Bugünkü Kara Kuvvetleri Komutanlığı statüsünde olan Süleymaniye altındaki Ağa Kapısı ile birlikte, ilk saray olan Beyazıt Sarayı'nın çevresinde ve güvenliğini sağlayacak şekilde ayrıca tüm yarımada hâkim olarak konumlandırılmıştır. Tarihi yarımada diğ er askeri alanlar, Ayasofya yanında Cebehane (Cebeciler kışlası)¹⁷, Ahmediye'de Orta Cami ile Molla Fenari İsa Cami olarak dönüştürülen Lips Manastırı arasındaki geniş sahada (Likus deresi, Bayrampaşa Deresi vadisinde) Yeni Odalar (yeniçeri kışlası ve talimhanesi)¹⁸, Yedikule (iç kale)¹⁹, Unkapanı'nda Şebsefa Hatun Camii yanındaki arazide Fatih tarafından kurdurulan Güreşçiler (pehlivanlar) Tekkesi ve talimgâhı²⁰, Ahi Çelebi civarı Haliç kıyısında Çardak (yemiş iskelesi-gümrük sahası) ile Cankurtaran'da Barbaros Vakfı Kışla Evleridir (G. 8). Bu askeri alanlar, tarihi yarımada fethin hemen ardından kurulmuş ve aynı bölgede 1826'da "Vaka-yı Hayriye" yeniçeriliğ in kaldırılmasına kadar yaklaşık 400 yıl varlıklarını sürdürmüşlerdir.

Osmanlı devri İstanbul yerleşiminde, fethin ardından yönetim tarafından kullanılmaya başlanan en önemli arazilerden biri, Saray-ı Atik ile ilişkisi ve Haliç'e egemen konumundan dolayı, Süleymaniye Camisi'nin hemen altındaki Alman ressam Melchior Lorichs'in 1555 tarihli panoramasında Yeniçeri Ağası Evi olarak gösterdiği yaklaşık 17 dönümlük geniş alandır. Burası, uzun yıllar Yeniçeri Ağası'nın bulunduğu Ağa kapısı makamı olarak kullanıldıktan sonra, 1826 senesinde Yeniçeri Ocağı kaldırılınca Sultan II. Mahmud tarafından şeyhülislamlığ a tahsis edilmiş ve kısa bir süre için Bab-ı Ali olarak sonrasında Cumhuriyet'e kadar da Bab-ı Meşihat olarak kullanılmıştır. Osmanlı devrinde, Yeniçeri Ağası'nın resmi ikametgâhı olan bu geniş arazinin altında boylu boyunca uzanan yüksek sur duvarları hâlen bulunmaktadır (G. 12, G. 13, G. 14). Tahtakale (taht-el kal'a) yani kale altı ismi de bu surdan kaynaklanmaktadır. Arazide bulunan büyük ahşap konak zaman içinde kargire dönüştürülmüş, 1927 yangınında büyük hasar gören yapının yerine 1930'larda İstanbul Üniversitesi'ne bağlı Botanik Enstitüsü binası inşa edilmiş ve botanik bahçesi düzenlenmiştir²¹. Günümüze arsası, müftülük olarak kullanılan yenilenmiş fetvahane binası, giriş yapıları ve birkaç yıl öncesine kadar faaliyetini sürdürmüş olan Botanik Enstitüsü Binası ulaşmıştır. Alan ve yapıların bir bölümü günümüzde İstanbul Müftülüğü olarak kullanılmaktadır.

16 "Fatih 21 Haziran 1453 günü İstanbul'dan ayrılıp Edirne'ye giderken şehirde güvenlik için 1500 yeniçeriden mürekkep bir kuvvet bıraktı." Bu kışla askeridir. Tekindağ, "İstanbul/Askeri Yerleşimler". *İslam Ansiklopedisi*, C 5/2 (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1968), 1200.

17 İ. Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devlet Teşkilatında Kapıkulu Ocakları*, c.1 (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1984) 11.

18 A. Süheyl Ünver, "Yeniçeri Kışlaları", *Belleten* 160 (1976), 589-594.

19 H. Edhem Eldem, *Yedikule Hisarı* (İstanbul: Kanaat Kütüphanesi, 1932).

20 İ. Fazıl Ayanoğlu, *Ok Meydanı ve Okçuluk* (Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayını, 1977), 25.

21 İsmail Büyükseçgin, "Bab-ı Meşihat" *Turing* 390 (2017), 20-27.



G. 12: Ağa Kapısı'nın Haliç'ten Görünümü, Yıldız Koleksiyonu 1880'ler.
(<http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/90479---0028.jpg>)



G. 13: Ağa Kapısı Konağı (Guillaume Berggren, 1870'ler). (www.eskiistanbul.net)



G. 14: Avludan Görünüş. Sol Tarafta Bugünkü İstanbul Muftülüğü Binası (*İlmiye Salnamesi*, 39)

Bir askeri güç olarak tarihi yarımada içinde inşa edilmiş olan iki askeri kışladan Eski Odalar ve Yeni Odalar alanları tahrip edilerek, belli başlı binaları kaldırılmıştır. Parselasyona uğrayarak arsaları üzerine evler yapılmış, Eski Odalar Fevziye, Yeni Odalar Ahmediye mahallesi hâline getirilerek şehir kullanımına katılmıştır²².

22 Semavi Eyice, "İstanbul", *İslam Ansiklopedisi*, c. 5/2 (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1968), 1214/47.



G. 17: Eski Odalar Kışlasına Ait Orjinal Bölük Odası. (H. Necdet İşli Arşivi).



G. 18: Eski Odalar Kışlasına Ait Acemioglanlar Hamamı Günümüz Hali (İ. Büyükseçgin)



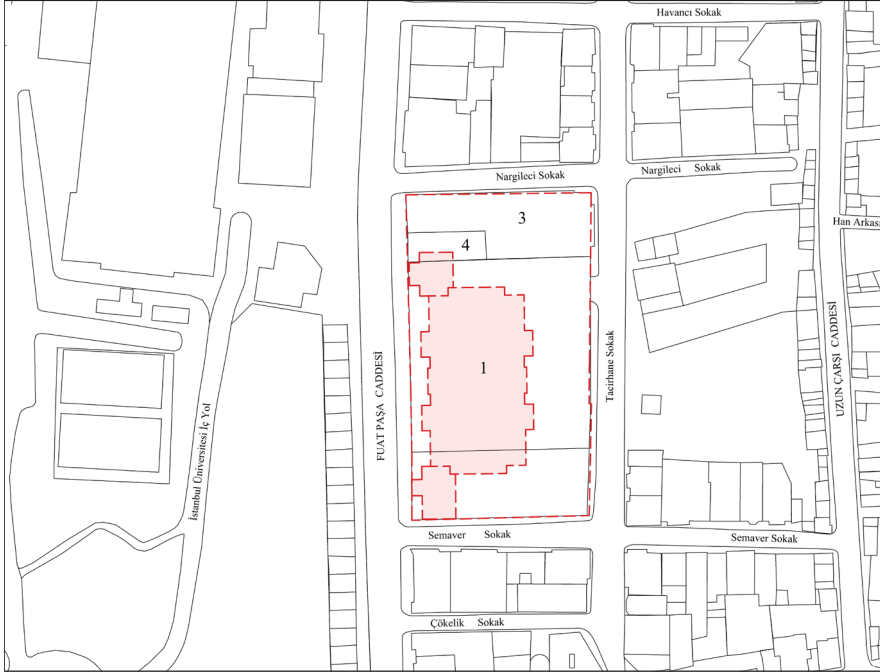
G. 19: Yeni Odalar Kapılarında Birisi (www.tebozelmuze.com/koleksiyoner/cengiz-kahraman)

G. 19’da görülen kapı arkasındaki yapının muhtemel kışla binalarından kalma kargir yapı olduğu düşünülmektedir. Arkada Fatih Camii ve sağda Orta Camii görülmektedir.

Osmanlı devlet düzeninde yönetim ve karar mercii olan Divan-ı Hümayun’un, padişahтан sonra, başı Veziriazam (Sadri-azam) olup divanın üyeleri (devletin idarecileri) şunlardı: Sadriazam (başbakan), Kapudan Paşa (Deniz kuvvetleri komutanı), Şeyhulislam (din işlerinin en üst makamı), Sedaret kethüdası (içişleri bakanı), Yeniçeri Ağası (kara kuvvetleri komutanı), Defterdar (maliye bakanı), Reisülküttap (dışişleri bakanı), Darphane Emini (hazine bakanı), Zahire Emini (tarım bakanı), Tersane Emini, Baruthane Emini, Ulema ve Kâtipler²³. Önceleri Topkapı Sarayı’nda Kubbealtı’nda olan devletin idare merkezi, daha sonra Sadaret binası ve nazırlık binalarına dağıtılmıştır ancak Tarihi Yarımada’da 17. ve 18. yüzyıl ortalarına kadar devlet işleri, ilgili devlet ricalinin konaklarından yönetilmiştir. Bu sebeple sur içinde Sadrazam, Yeniçeri Ağası, Vezir ve Paşa konaklarının önemi vardı. Nazırlıkların (bakanlık) Tanzimat döneminde kurulmasından önce, üst düzey devlet görevlileri, kendi konaklarının Selamlık bölümünde resmi görevlerini yerine getirmişlerdir. Devlet ricali, bu görev sebebiyle normal evlerden oldukça büyük yapılmış olan konaklarında, kapı halkı (Maiyyeti Halkı) denen çalışanlarıyla birlikte yaşamışlardır. Kalabalık maiyetleri ile vezirler, defterdarlar, yeniçeri ağaları, şeyhülislamlar ve reisülküttaplar, harem, selamlık, divanhane, hamam, matbah (mutfak), kenifler (tuvaletler), ahurlar, mahzen (evrak ve atık eşya saklanan çoğu kargir bölüm) ve bahçeden oluşan geniş konaklarında görevlerini ifa etmişlerdir. Bu görevleri yerine getirirken, gece gündüz ve mesai

23 İ. Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devleti'nin Merkez ve Bahriye Teşkilatı* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1998), 267.

saati uygulaması olmaksızın Saraya yani Padişah'a bağlı olarak her an emre hazır oldukları için konakları da sur içinde saraya yakın belli bölgelerde konumlanmıştır. Kısmen yangın ve imar faaliyetleri ile yok olan bu büyük konaklar, tarihi yarımada özellikle Sultanahmet-Topkapı Sarayı civarında Cağaloğlu çevresinde ve Beyazıt-Saraçhane Eski Saray bölgelerinde yoğunlaşmıştır. Ali Paşa Konağı, Zeynep Hanım Konağı ve Keçecizade Fuat Paşa konakları örnek olarak verilebilir.

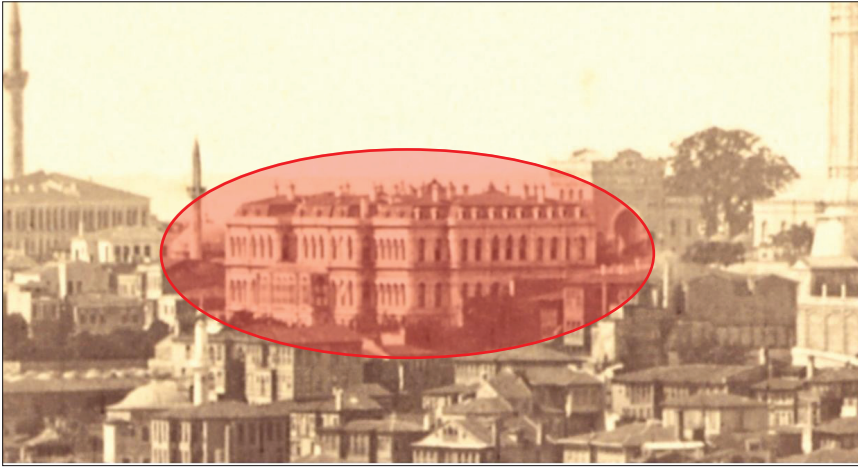


G. 20: Ali Paşa Konağı vaziyet planı (İBB haritası üzerine İ. Büyükeşğin tarafından işlenmiştir)

Döneminin büyük yapılarından biri Mehmet Emin Ali Paşa'nın Mercan Fuat Paşa Caddesi'nde bulunan konağıdır (G.20, G. 21, G. 22). Paşa'nın 1871 yılındaki vefatı üzerine, konak devlet tarafından satın alınmıştır. Bir süre Bab-ı Meşihat olarak isimlendirilen Şeyhülislamlık makamı olarak kullanılmıştır. Daha sonra, hanım sultanların ikametine ayrılan konak, 1893'te Mekteb-i Mülkiye'ye öğrenci hazırlayan Mercan İdadisi adıyla okul olarak kullanılmıştır. Ardından Erkân-ı Harbiye yani Genelkurmay başkanlığı olarak hizmet vermiştir. 1911 Mercan yangınında önemli hasar almıştır. Duvarları kargir, kat döşemeleri ve çatısı ahşap olan ve yangın sonrası sadece duvarları kalan yapı zaman içinde yıkılmıştır. Günümüzde yerinde betonarme olarak inşa edilen Kat Otaparkı bulunmaktadır.



G. 21: Âli Paşa Konağı Yerinde Önceden Bulunan Konak, Francis Bedford/1862
(www.eskiistanbul.net)



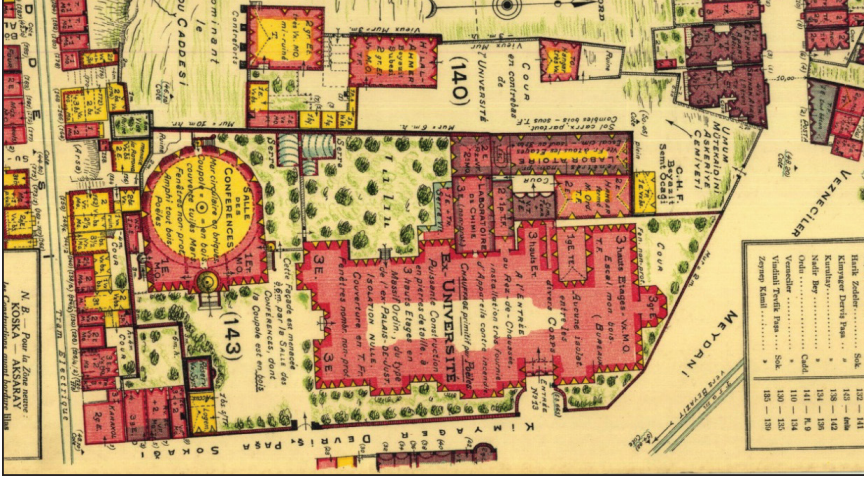
G. 22: Âli Paşa Konağı Haliç Cephesi, Guillaume Berggren 1870'ler (www.istanbulium.net)

Günümüzde Laleli tramvay durağı karşısındaki 649 ada 49 parselde yaklaşık 10800 m² arazide, Mihrişah Valide Sultan (Ö.1805) kethüdası merhum Yusuf Ağa vakfından olan konak²⁴, 1808 baskınında tamamen yanan Bab-ı Âli yerine kısa bir dönem kullanılmıştır²⁵. Daha sonra konağa mutasarrıf olan Rabia Hanım tarafından 1823'te Edirne

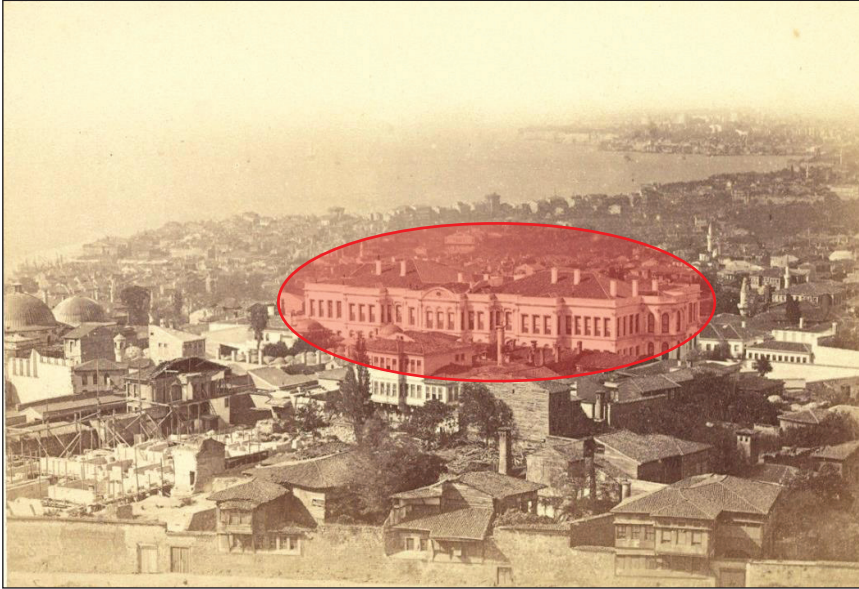
24 Ahmet Kala, *İstanbul Su Külliyyatı - Maileziz Defterleri 8* (İstanbul: İstanbul Su ve Kanalizasyon İdaresi Yayınları, 2000), 244.

25 Uzunçarşılı, *Osmanlı Devleti'nin Merkez ve Bahriye Teşkilatı*, 254.

valisi Salih Paşa ile karısı Hadice Hanım'a satılmıştır²⁶. 1827'de Baruthane-i Amire Nazırı Hacı Mehmed Necip Efendi ve eşi Şefika Hanım tarafından kullanılmıştır. Sultan Abdülaziz devri Sadrazamlarından Yusuf Kâmil Paşa, 1863'te karısı Zeynep Kâmil için yeni kargir binayı inşa ettirmiştir (G. 23, G. 24). 1941 senesinde yanan yapının yerine günümüzde İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi olarak kullanılan bina yapılmıştır.



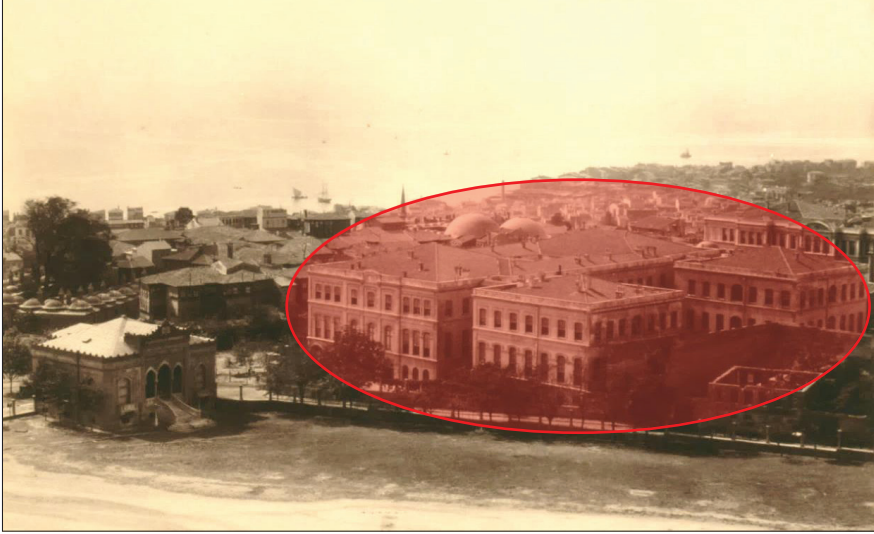
G. 23: Zeynep Hanım Konağı (J. Pervititch Haritası 51 numaralı pafta /www.istanbulium.net)



G. 24: Zeynep Hanım Konağı, Sebah ve Joallier/1870 (www.eskiistanbul.net)

26 Kala, *İstanbul Su Külliyyatı - Maileziz Defterleri* 8, 337-338.

Vezneciler’de 579 ada 39 parselde yaklaşık 16700 m² arsada bulunan Sadrazam Keçecizade Fuat Paşaya ait olan konak, ölümünden sonra 1869 yılında Maliye Nezaretî olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bina günümüzde İstanbul Üniversitesi, Eczacılık Fakültesi olarak hizmet vermektedir (G. 25).



G. 25: Keçecizade Fuat Paşa Konağı, Abdullah Freres/1880-1890 (www.eskiistanbul.net)

İstanbul’un fethinden 1654 tarihine kadar geçen sürede 66 ünlü Paşa, veziriazam (sadrazam) olarak görevde bulunmuştur. Ancak bu Paşaların ailesi ve maiyeti ile sur içinde yaşadıkları konaklardan günümüze sadece bir kısmı duran İbrahim Paşa sarayı ulaşmıştır. Osmanlı devrinde Sadrazamlığı, Şeyhulislamlığı, Kapudanlığı uzun sürmüş Sokullu, Köprülü, Çandarlı, Çorlulu gibi birçok ünlü ailenin tesis ettikleri vakıfları günümüze kadar ulaşmıştır²⁷. Ancak Haseki’de ikametgâhları bulunan ve dört nesil devam etmiş Köprülü, Eyüp ve Beylerbeyi’nde eserleri olan üç nesil devam etmiş Şeyhülislam Üryanizade ve altı nesil devam etmiş Şeyhülislam Dürrizade gibi ailelerin sur içindeki konaklarından hiçbir iz kalmamıştır.

16. yüzyıl sur içinde, resmî üst düzey yöneticilerin sivil konaklarına-ikametgâhlarına ait mimari veri bulunmamaktadır. İstanbul sur içinde 16. ve 17. yüzyıldan kalma mimari tarzı aynen korunarak gelmiş hiçbir (bahçe duvarı kalıntıları ve birkaç duvar bakiyesi hariç) ikametgâh (ahşap konak veya ahşap ev) yoktur. Çünkü eski konak ve bahçe duvarları ile yapılardan geriye kalan ocak, baca, istinat duvarı gibi kalıntılara hâlen rastlanmaktadır. Bu eskiden kalmış bina kalıntıları, bazı yeni yapılara yıkılmadan dâhil edilmişlerdir.

27 Vakıflar Genel Müdürlüğü, mülhak vakıflar mazbuta alınma dosya listesi.

18 ve 19. yüzyıla gelindiğinde fetihlere dayalı gelir azalmış ve nüfus artmıştır. Devlet bürokrasisinde üst düzey yönetici devlet görevlileri (sadrazam, şeyhülislam, kaptan paşa, Yeniçeri ağası, defterdar, bostancıbaşı) ve buna bağlı olarak ikametgâhları da sık sık değişmiştir. Değişim sonucu bir kısım konakların arazileri ve odaları gerek görevlilerce gerekse devletçe, görev dışı bırakılarak, ailece ikamet için kullanıma açılmış, “kapusu halkı”na bakım mecburiyeti usulü kaldırılıp sadece devletin memuru statüsü geçerli kılınmıştır. 1826’dan sonra kurulan nezaretler (bakanlıklar), resmî binalarda ve belirli mesai saatlerinde görevlerini ifa etmişlerdir. Resmî belge ve yazışmaların bu binada bulundurulması, personelin de belirli saatlerde gelip gitmeleri ile personel ikameti ve geçimi meselesinin, ilgili bakan veya paşa yükümlülüğünden çıkması ile devamlı bir arada bulunan “kapusu halkı” zihniyetinden vazgeçilmiştir. Devlet tarafından ilgili paşaya serbest bırakılmış mali-idari sistemin değiştirilip her türlü mali ve ikametle ilgili konunun devletçe kontrol altına alınmasıyla konaklar ve kapıkulları devri son bulmuştur. Maiyet ve kalabalık görevli istihdamının ortadan kalkmasıyla daha rahatlatılmış olan Bakanlık görevi, eskiye oranla daha az odalı kargir binalarda icra edilmeye başlanmıştır. Günümüze ulaşan çoğu ampir kargir binalar Avrupai örnek resmî yapılarımızdır. Maddi gelirin azalması neticesi büyük konaklar yıktırılıp arazilerinde parsellenme başlamıştır. Böylelikle Sultan 3. Selim ve 2. Mahmut devrinde Batılılaşma etkisiyle terk edilen çok odalı divanhaneli büyük yapılaşma, yerini üç veya dört katlı, en fazla 10-15 odalı ahşap yapılar ile ufak bahçeli, iki üç katlı, girişi taşlıklı 100-200 m² arasında değişen ufak ahşap evlere terk etmiştir.

İstanbul sur içinde sıklıkla meydana gelen yangınlar, tarihî yapıların yok olmasına ve mimari belgelerin de yanmasına sebebiyet verdiği için eski konaklarla ilgili yer saptaması güçleşmiştir. Tarihi Yarımada’da yerleşimle ilgili en eski belgeler, vakfiyeler ve tahrir defterleridir. Bu defterlerde, yapıların iç kullanımları ve inşaa tarzları ile işlevleri hakkında hiçbir bilgi verilmemektedir. Sadece kat durumu, oda sayısı, büyüklük-küçüklük ve yapının hangi kısımlara (ahır-mutfak-kiler gibi) sahip olduğu yazılmıştır. Sur içi İstanbul’un 16. ve 17. yüzyıllarındaki sivil yapıları olan konakların iç planları ve dış cephelerine ait özgün çizimler (S. H. Eldem ve Behçet Ünsal’ın yayımladığı basit bir iki plan hariç) bulunmamaktadır. Arşiv belgelerinde yapılan araştırmada, eski konak mimarileri veya konak iç planlamasına dair çizimler veya betimlemelere rastlanmamıştır.

İstanbul’da 1830’dan sonra fotoğraf çekilmeye başlandığı düşünülürse, Osmanlı’nın sur içindeki sivil idari sisteminin 16. ve 17. yüzyıl daireleri hakkında mimari bilgi bulunamaması da anlaşılabilir. Sur içinde 16. ve 17. yüzyıllardan kalma kargir devlet dairesi yoktur. Bu da saray dışında, Osmanlı idari sistemi içindeki devlet dairelerinin ahşap konaklar olduğu fikrini desteklemektedir. Anlatım ve vaziyet planlarındaki çizimler ile vakfiyelerde kayıtlı kat ve oda sayılarından incelenen ahşap

konaklarda ise en eski 1700'lü yıllara kadar büyüklük veya küçüklük anlaşılabilir. Veri olmadığından daha geri gidilememektedir.

Tarihi kayıtlar incelendiğinde Osmanlı bürokrasisindeki görevlilerin, Tarihi Yarımada'da rastgele yerlerde oturmadıkları, ikamet ettikleri geniş konakların da saraya yakın yerlerde bulunan belirli birkaç semtte tesis edildiği görülmektedir. Resmî konak ve yönetim mensuplarının ikametgâhlarının Padişah'a ve dolayısıyla saraya yakın bulunmasına dikkat edildiğinden bu konaklar sur içinde Sultanahmet Beyazıt ve Çağaloğlu gibi belirli bölgelerde yoğunlaşmıştır (bu durum 450 sene kadar böyle devam etmiştir). Nezaret binaları ve daha önce görevli vezir ve diğer üst düzey devlet adamı konaklarının Beyazıt, Saraçhane, Sultanahmet, Çemberlitaş ve Süleymaniye semtlerinde yer aldığı, Tarihi Yarımada bölümlendirme haritamızda (G. 3) C ve D harfleriyle gösterdiğimiz bölgelerde Tanzimat öncesine kadar devlet idari binası inşa edilmediği, bu bölgenin sivil yerleşime bırakıldığı tespit edilmiştir.

Sivil halk ağırlıklı olarak Davut Paşa Külliyesi ve Sümül Efendi Külliyesi ile fetih sonrası iskâna açılan aynı aks üzerinde zaman içinde inşa edilen Cerrahpaşa, Haseki, Bayrampaşa ve Hekimoğlu Ali Paşa külliyesi çevresindeki bölgelerde yerleşmiştir. Beyazıt eski Teodosyus Forumu'ndan ve Saraçhane'den geçip Edirnekapı'ya uzanan yol üzerinde, Fatih Camii medreseleri etrafında ise ilmiye sınıfı ve bu sınıfa mensup ailelerin ikametgâhları yer almıştır.

Sur içindeki büyük arazilerin ilk devirlerden başlayarak tesis değişikliğine uğrayarak da olsa farklı kullanımlarla günümüze kadar ulaştığı ve aynı olmasa da eski işlevine yakın kullanımlarla devamlılığının sağlandığı gözlemlenmektedir.

Sonuç

Şehir planlamasında, mevcut katmanların izini göstermek ve maddi manevi verileri değerlendirmek önemlidir. Çok katmanlı bir alan olan İstanbul Tarihi Yarımada'da, şehir topoğrafyası ile ilgili araştırma konularına şehir planlaması anlamında dikkat çekmeyi amaçladığımız çalışma kapsamında, İstanbul fethinin ardından yarımada'nın strüktürel analizi yapılarak Osmanlı dönemi yerleşimi ana hatlarıyla anlatılmıştır. Tarihi Yarımada'da bundan sonra yapılacak olan şehir planlaması ve imar faaliyetlerinde, çalışma kapsamında ortaya konan geçmişten gelen mimari gelenek, arazi kullanımı ve geçmiş kullanımdan günümüze kalan bir bütünün parçası olan kalıntılar birlikte değerlendirilerek yapılacak titiz çalışmalar ile dünya mirası olan şehir gelecek nesillere daha sağlıklı aktarılacaktır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

- Asal, Rahmi. “Yenikapı Marmaray ve Metro Kurtarma Kazıları Buluntuları Işığında İstanbul’un Roma ve Bizans Dönemi Deniz Ticareti”. Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, 2010.
- Atasoy, Nurhan. *İbrahim Paşa Sarayı*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1972.
- Arseven, C. Esad. *Eski İstanbul*. Haz. Yelkenci Dilek. İstanbul: Çelik Gülersoy Vakfı İstanbul Kütüphanesi Yayınları, 1989.
- Atasoy, A. Rıza ve M. Celalettin Atasoy. *Tokat Reşadiye’li Sadrazam Seyyid Hasan Paşa Hayat Hikayesi ve Eserleri*. İstanbul: Yenilik Basımevi, 1990.
- Ayanoğlu, İ. Fazıl. *Yeniçeriler*. İstanbul: (Basılmamış Yazma Eser), Özel Koleksiyon 1963.
- Ayanoğlu, İ. Fazıl. *Ok Meydanı ve Okçuluk*. Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayını, 1977.
- Ayverdi, E. Hakkı. *19. Asırda İstanbul Haritası*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Enstitüsü, 1958.
- Ayverdi, E. Hakkı. *Osmanlı Mimarisinde Fatih Devri*, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 1989.
- Barkan, Ö. Lütfi ve E. Hakkı Ayverdi. *İstanbul Vakıfları Tahrir Defteri*. İstanbul: Fetih Derneği Neşriyatı Baha Matbaası, 1970.
- Belge, Murat. *İstanbul’u Gezerken*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998.
- Benli, Gülhan. “İstanbul Tarihi Yarımada’da Bulunan Han Yapıları ve Avlulu Hanların Koruma Sorunları.” Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2007.
- Bilecik, Gülberk. “Ayverdi Haritası’nın Işığında 19. Yüzyılda İstanbul’un Tarihi Yarımadasında İnşaat Faaliyetleri”. Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2004.
- Bilecik, Gülberk. “Ayverdi Haritası’nın Işığında 19. Yüzyılda Süleymaniye Senti.” *Süleymaniye: Ulusal Sempozyum Şehir ve Medeniyet 23-25 Kasım 2007*. İstanbul: Kocav Yayınları, 2011, 306-319.
- Bilici, Faruk. *XIV. Louis ve İstanbul’u Fetih Tasarısı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2004.
- Büyüğeşgin, İsmail. “İstanbul Tarihi Yarımada’da Osmanlı Dönemi Topoğrafya Yerleşim İlişkisi ve Büyük Konutların Gelişim Süreci Üzerine Bir Değerlendirme”. Doktora tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2019.
- Büyüğeşgin, İsmail “Eski Saray-Fatih’in ilk Sarayı ve Bilinmeyenler”. *Turing* 381 (2015): 34-39.
- Büyüğeşgin, İsmail. “Bab-ı Meşihat”. *Turing* 390 (2017): 20-27.
- Canatar, Mehmet. *İstanbul Vakıfları Tahrir Defteri 1009(1600)*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 2004.
- Ceylan, Oğuz. “Geleneksel Türk Osmanlı Çarşı Yapılarının Oluşumu, Gelişimi ve Yakın Doğu Kültürleri ile Olan Etkileşimleri.” Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 1989.

- Ceylan, Oğuz. *Korunması Gerekli Taşınmaz Kültür Varlıklarında Edilgen Yangın Korunumu*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri, Proje No: 200214, 2004.
- Cezar, Mustafa. “Osmanlı Devrinde İstanbul Yapılarında Tahribat Yapan Yangınlar ve Tabii Afetler.” İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi, Türk Sanatı Araştırma ve İncelemeleri I, 1963, 327- 414.
- Çeçen, M. Kazım. 2. *Bayezid Suyolu Haritaları*. İstanbul: İstanbul Su ve Kanalizasyon İdaresi Yayınları, 1997.
- Çelik, Gözde. “İstanbul Tarihi Yarımadası’nda Tanzimat Dönemi İdari Yapıları”. Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2007.
- Demircioğlu, Halil. *Roma Tarihi*. 1-2 Cilt. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2011.
- Demirel İşli, Esin. “İstanbul Tekkeleri Mimarisi, Eklentileri ve Restorasyonu”, Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 1998.
- Dirimtekin, Feridun. “14. Mıntika (Blachernae) Surlar Saraylar ve Kiliseler. Fatih ve İstanbul.” *İstanbul Fetih Derneği Dergisi* 2 (1953): 193-222.
- Dirimtekin, Feridun. *Fetihten Önce Marmara Surları*. İstanbul: İstanbul Fetih Derneği Yayınları, 1953.
- Dirimtekin, Feridun. *Fetihten Önce Haliç Surları*. İstanbul: İstanbul Fetih Derneği Yayınları, 1956.
- Doğan, Osman. *Sultan İkinci Abdulhamid Han Devri Osmanlı Mektepleri*. İstanbul: Çamlıca Yayınları, 2007.
- Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* 2. İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayını, 1994.
- Eldem, Sedat Hakkı. *İstanbul Anıları*. 1. Cilt . İstanbul: Alarko Yayınları, 1979.
- Eldem, Halil Edhem. *Yedikule Hisarı*. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi, 1932.
- Eldem, Sedat Hakkı. *Köşkler Kasırlar*. 1. Cilt. , İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları, 1969.
- Eldem, Sedat Hakkı. *Köşkler Kasırlar*. 2. Cilt. , İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları, 1974.
- Eldem, Sedat Hakkı. *Büyük Konutlar*. Ankara: Yaprak Kitabevi, 1982.
- Eldem, Sedat Hakkı. *Türk Evi*. 1. Cilt. İstanbul: Taç Vakfı Yayınları, 1984.
- Eldem, Sedat Hakkı. *Türk Evi*. 2. Cilt. İstanbul: Taç Vakfı Yayınları, 1986.
- Eldem, Sedat Hakkı. *Türk Evi*. 3. Cilt. İstanbul: Taç Vakfı Yayınları, 1987.
- Ergin, Osman Nuri. *Mecelle-i Umur-ı Belediye*, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı, 1995.
- Eyice, Semavi. *Eski İstanbul’dan Notlar*. İstanbul: Küre Yayınları, 2006.
- Eyice, Semavi. *Bizans Devrinde Boğaziçi*. İstanbul: Yeditepe Yayınevi, 2007.
- Fatih Mehmet II Vakıfıyeleri. Ankara: Vakıflar Umum Müdürlüğü Neşriyatı-Türk Vakıfıyeleri No.1, 1938
- Galitekin, Ahmet Nezhik. *Ayvansaraylı Hüseyin Hadikat-ül Cevami*. İstanbul: İşaret Yayınları, 2001.
- Gökçay, Metin. “Yenikapı Kazılarında Ortaya Çıkarılan Mimari Buluntular.” *Güneş’inde İstanbul’un 8000 Yılı, Marmaray-Metro-Sultanahmet Kazıları*. İstanbul: Vehbi Koç Vakfı Yayınları, 2007, 166-179.
- İnalçık, Halil. *İstanbul Tarihi Araştırmaları*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2019.

- “İstanbul”. *İslam Ansiklopedisi* 5/2 Cilt. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1968, 1135-1214/168.
- İşli, H. Necdet ve İsmail Büyükşeggin. “Eski Odalar”. *Turing* 392 (2017): 52-57.
- İşli, H. Necdet ve İsmail Büyükşeggin. *Osmanlı Devri İstanbul Camileri*. 3 Cilt. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayınları, 2017.
- İşli, H. Necdet ve Mehmet Kökrek. *Yeniçeriler Remizleri ve Mezar Taşları*. İstanbul: Dergah Yayınları, 2017.
- Janin, R. *Constantinople Byzantine*. Paris: Institute Française, 1950.
- Kahraman, Seyit Ali ve Yücel Dağlı. *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnâmesi*. 2 Cilt. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014.
- Kala, Ahmet. *İstanbul Su Külliyyatı-Maileziz Defterleri 8*. İstanbul: İstanbul Su ve Kanalizasyon İdaresi Yayınları, 2000.
- Kaptı, Mevlüde. “İstanbul’da 19. yy. Sivil Kargir Mimarinin Korunması için Fener Bölgesi Örneğinde Bir Yöntem Geliştirilmesi.” Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 1998.
- Koçu, Reşat Ekrem. *İstanbul Ansiklopedisi*. 1-11 Cilt. İstanbul: Koçu Yayınları, 1958-1973.
- Konyalı, İbrahim Hakkı. *İstanbul Sarayları (Atmeydanı Sarayı-Pertev Paşa Sarayı-Çinili Köşk)*. İstanbul: Bürhaneddin Matbaası, 1942.
- Konyalı İbrahim Hakkı. “Eski İstanbul’dan Yedikule”. *Tarih Hazinesi Dergisi* 4 (1951): 179-181.
- Kos, Karoly. *Bizans’tan Osmanlı’ya İstanbul Mimarisinin Doğu Kökeni*. İstanbul: Kaynak Yayınları, 2008.
- Koroğlu, Gülgün. “Sur İçinde İmparatorluk Mekanları Konstantinopolis’te Bizans Sarayları.” *Toplumsal Tarih Dergisi* 152 (2006): 12-24.
- Kuban, Doğan. *İstanbul Bir Kent Tarihi-Bizantion Konstantinopolis İstanbul*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000.
- Kütükoğlu, Mübahat. *20. Asra Erişen İstanbul Medreseleri*. İstanbul: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2000.
- Mamboury, Ernest ve Theodor Wiegand. *Die Kaiserpalaste Von Konstantinopel*. İstanbul: Alman Arkeoloji Enstitüsü, 1934.
- Mazlum, Deniz. *1766 Depremi: Belgeler Işığında Yapı Onarımları*. İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, 2011.
- Mehmet Ziya. *İstanbul ve Boğaziçi*. 2 cilt. İstanbul: Darültıbbatül Amire, H. 1336 (1917-1918).
- Mehmet Ziya. *İstanbul ve Boğaziçi*. İstanbul: Bika Kültür Kitaplığı, 2004.
- Ogan, Aziz. “1937 Yılında Türk Tarih Kurumu Tarafından Yapılan Topkapı Sarayı Hafriyatı”. *Bellekten* 16 (1937): 317-335,
- Ortaylı, İlber. *Türklerin Tarihi 2*. İstanbul: Timaş Yayınları, 2016.
- Öğretici, Akın. “Putu Atışlarına Genel Bir Bakış”. Erişim 25 Eylül 2020 http://www.tirendaz.com/tr/?page_id=1136
- Sertoğlu, Midhat. *Resimli Osmanlı Tarihi Ansiklopedisi*. İstanbul: İnkılap Kitapevi, 1958.
- Şahenk, Hilmi. *Bir Zamanlar İstanbul*. İstanbul: İstanbul Belediyesi Yayınları, 1996.
- Tanzimat 1-2*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1999.
- Tekindağ, M. C. Şehabettin. *1453’ten 1574’e Osmanlı Tarihi Ders Notları*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1980.

- Tezcan, Hülya. *Topkapı Sarayı ve Çevresinin Bizans Devri Arkeolojisi*. İstanbul: Turing Yayınları, 1989.
- Uzunçarşılı, İbrahim Hakkı. *Kapıkulu Ocakları*. 1.cilt. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1943.
- Uzunçarşılı, İbrahim Hakkı. *Kapıkulu Ocakları*. 2.cilt. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1944.
- Uzunçarşılı, İbrahim Hakkı. *Saray Teşkilatı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1945.
- Uzunçarşılı, İbrahim Hakkı. *Osmanlı Tarihi 18. Yüzyıl*. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1983.
- Uzunçarşılı, İbrahim Hakkı. *İlmîyye Teşkilatı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1988.
- Uzunçarşılı, İbrahim Hakkı. *Çandarlı Vezir Ailesi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1988.
- Uzunçarşılı, İbrahim Hakkı. *Osmanlı Devleti'nin Merkez ve Bahriye Teşkilatı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1988.
- Ülgen, Ali Saim. *Fatih Devrinde İstanbul*. Ankara: Vakıflar Umum Müdürlüğü Neşriyatı, 1939.
- Ünver, A. Süheyl. *İstanbul'un Mutlu Askerleri ve Şehit Olanlar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1976.
- Ünver, A. Süheyl. "Yeniçeri Kışlaları". *Belleten* 160 (1976):589-594.
- Ünver, A. Süheyl. *Türk Evleri*. İstanbul: Nakkaş Tezyini Sanatlar Merkezi Yayınları, 2013.
- Ürekli, Fatma. *İstanbul'da 1894 Depremi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1999.
- Vasiliev, A. A. *Bizans İmparatorluğu Tarihi*. Çev. Müfid Mansel. İstanbul: Alfa Yayınları, 2016.
- Wiener, Müller. *İstanbul'un Tarihsel Topoğrafyası*. Çev. Ülker Sayın. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.
- Yüksel, İ. Aydın. *2. Beyazıt Yavuz Selim Devri*. İstanbul: Fetih Cemiyeti Yayını, 2006.
- "Eski İstanbul Fotoğrafları Arşivi." Erişim 25 Eylül 2020. www.eskiistanbul.net.
- "Burada İstanbul Var." Erişim 25 Eylül 2020. www.istanbulium.net
- "Library of Congress." Erişim 25 Eylül 2020. <https://www.loc.gov/>
- "Bnf Gallica." Erişim 25 Eylül 2020. <https://www.gallica.bnf.fr>
- "University of Oxford." Erişim 25 Eylül 2020. <https://www.ox.ac.uk>
- "National Gallerie of Canada." Erişim 25 Eylül 2020. <https://www.gallery.ca>
- "İBB Atatürk Kütüphanesi." Erişim 25 Eylül 2020. <http://ataturkkutuplugu.ibb.gov.tr/ataturkkutuplugu/index.php>
- "Victoria Albert Museum." Erişim 25 Eylül 2020. <https://www.vam.ac.uk/collections/photographs>
- "Devlet Arşivleri Başkanlığı." Erişim 25 Eylül 2020. <https://katalog.devletarsivleri.gov.tr/>
- "Salt Araştırma." Erişim 25 Eylül 2020. <http://www.saltresearch.org>
- "Getty Research Institute." 25 Eylül 2020. <http://www.getty.edu/research>
- "İstanbul Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Dairesi Başkanlığı." 25 Eylül 2020. <http://kutuphane.istanbul.edu.tr>
- "Dm Dijital müze." 10 Ocak 2021. <http://www.tebozelmuze.com>

Architectural Interventions Conducted in Yıldız Palace During the Second Constitutional Period (1909-1914)*

II. Meşrutiyet Dönemi'nde Yıldız Sarayı'nda Gerçekleştirilen Mimari Müdahaleler (1909-1914)

Müjde Dila Gümüş** 

Abstract

This study focuses on the architectural interventions that took place in Yıldız Palace and which were conducted by the chief imperial architect Vedad Bey during the Second Constitutional Period. After the request of Mehmed Reşad V to spend the summer months at Yıldız Palace rather than at his primary residence Dolmabahçe Palace, Yıldız Palace became a priority for the *sermimar*, the person responsible for the maintenance and repair of the structures used by the imperial family (mainly Dolmabahçe, Yıldız, Topkapı, and Beylerbeyi Palaces and the imperial pavilions in Istanbul). Consequently, extensive renovations were conducted in the palace by Vedad Bey. The aim of this research is to reveal the constructions and renovations carried out at the palace under the supervision of Vedad Bey by examining documents from the Presidency of The Republic of Turkey Directorate of State Archives such as Vedad Bey's survey notebooks, architectural drawings, and petitions. This archival research reveals that the most significant architectural intervention in the palace during the Constitutional period was the demolition of the palace cuisine. Additionally, this research reveals a previously unknown design of Vedad Bey, namely the soldier sentry boxes of Yıldız Palace, which are here introduced by architectural drawings, a survey notebook, and a photograph. Additionally, repairs carried out in almost every apartment of the palace have been documented.

Keywords

Yıldız Palace, Vedad Tek, Second Constitutional Period, Late Ottoman Architecture

Öz

Bu çalışma, II. Meşrutiyet döneminde Yıldız Sarayı'nda '*sermimar-ı hazret-i şehriyari*' Vedad (Tek) Bey tarafından gerçekleştirilen mimari müdahalelere odaklanmaktadır. Saltanatı süresince Dolmabahçe Sarayı'nda ikamet etmiş Sultan V. Mehmed Reşad'ın, yaz aylarını Yıldız Sarayı'nda geçirmeyi talep etmesiyle, sarayda kapsamlı onarımlar gerçekleştirilmeye başlanmıştır. Bu durum, Yıldız'ı, hanedan tarafından kullanılan yapıların (başlıca: Dolmabahçe, Yıldız, Topkapı, Beylerbeyi Sarayları ile İstanbul'da bulunan kasırların) bakım ve onarımından sorumlu olan sermimar için öncelikli bir konuma getirmiştir. Bu araştırma kapsamında, Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde bulunan ve Vedad Bey tarafından hazırlanmış keşif defterleri, çizimler ve kaleme alınmış dilekçelerden faydalanarak II. Meşrutiyet Dönemi'nde sarayda Vedad Bey'in yönetiminde gerçekleştirilen inşaa ve onarım faaliyetlerinin ortaya konulması amaçlanmıştır. II. Meşrutiyet yıllarında sarayda

* Bu makale, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Doktora Programı'nda Prof. Dr. Agah Tarkan Okçuoğlu danışmanlığında Müjde Dila Gümüş tarafından hazırlanan "İkinci Meşrutiyet'te Saray İçin Çalışmak: Vedad (Tek) Bey'in Sermimarlık Dönemi" başlıklı doktora tezinden geliştirilmiştir.

** **Correspondence to:** Müjde Dila Gümüş (Arş. Gör. Dr.), İstanbul Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye.
E-mail: dilagumus@hotmail.com ORCID: 0000-0003-0978-4924

To cite this article: Gumus, Mujde Dila. "Architectural Interventions Conducted in Yıldız Palace During the Second Constitutional Period (1909-1914)." *Art-Sanat*, 15(2021): 93–108. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2021.15.0004>

gerçekleştirilen en büyük kapsamlı müdahalenin, saray mutfaklarının yıkılması olduğu tespit edilmiştir. Vedad Bey'in saray için projelendirdiği asker kulübelerinin mimari çizimlerine, keşif defterlerine ve fotoğraflarına ulaşılarak, Vedad Bey'in bilinmeyen bir tasarımı tanıtılmıştır. Bununla beraber, sarayın hemen her dairesinde gerçekleştirilen onarımlar belgelenmiştir.

Anahtar Kelimeler

Vedad Tek, II. Meşrutiyet Dönemi, Yıldız Sarayı, Geç Dönem Osmanlı Mimarlığı

Genişletilmiş Özet

III. Selim döneminde yapılaşmanın başladığı ve II. Abdülhamid dönemindeki yoğun inşa faaliyetleri sonucunda günümüzdeki görünümüne ulaşan Yıldız Sarayı, pek çok araştırmaya konu olmuştur. Ancak, sarayda II. Meşrutiyet yıllarında gerçekleşen mimari müdahaleler, bilinmezliğini korumaktadır. Bu çalışma, II. Meşrutiyet döneminde Yıldız Sarayı'nda '*sermimar-ı hazret-i şehriyari*' Vedad Bey yönetiminde gerçekleştirilen mimari faaliyetlere odaklanmaktadır. II. Abdülhamid'in 1909 yılında tahttan indirilmesinin ardından, onun, hanedan üyelerinin ve saray çalışanlarının yaşamış olduğu Yıldız Sarayı da hanedanın ikametgâhı olma niteliğini yitirmiştir. II. Abdülhamid'in otuz üç yıllık iktidarı ile özdeşleşen saray, II. Meşrutiyet yönetimi için, dönemin saray başkâtibi Halid Ziya (Uşaklıgil) Bey'in ifadesiyle "acayip" ve zorlu bir miras hâline gelmiştir. Önceki dönemin izleri mümkün olduğunca silinmeye çalışılırken, tahta çıkan V. Mehmed Reşad'ın ikameti için Dolmabahçe Sarayı uygun görülmüştür. Dolmabahçe Sarayı'nın sermimar Vedad Bey yönetiminde kapsamlı bir onarımdan geçirilmesi ile birlikte V. Mehmed Reşad ve maiyeti buraya yerleşmiştir. Yıldız Sarayı ise, Bulgar ve Sırp kralları gibi üst düzey ziyaretçilerin ağırlandığında kullanılmaya başlanmıştır. V. Mehmed Reşad'ın tahta çıktıktan bir sene sonra, yaz aylarını Yıldız Sarayı'nda geçirmeyi talep etmesinin ardından, sarayda çeşitli onarımların gerçekleşmesi gündeme gelmiştir. Bu durum, Yıldız Sarayı'nı, hanedan tarafından kullanılan yapıların (Dolmabahçe Sarayı, Yıldız Sarayı, Topkapı Sarayı, Beylerbeyi Sarayı ile İstanbul'da bulunan kasırların) bakım ve onarımından sorumlu olan sermimar Vedad Bey için öncelikli bir çalışma alanı konumuna getirmiştir.

Vedad Bey, görevi süresince, yapılacak her inşa ve onarım faaliyeti için düzenli olarak ön keşif (*keşf-i evvel*) defterleri tutmuştur. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri, Hazine-i Hassa Ebniye Anbarları fonunun 1909-1914 arasına tarihlenen dosyalarının taranması sonucunda, Vedad Bey'in keşif defterlerinden 475 tanesi tarafımda tespit edilmiş ve incelenmiştir. Keşif defterlerinin yarısına yakını, Sultan V. Mehmed Reşad'ın ikametgâhı olan Dolmabahçe Sarayı ve ek yapılarını konu alırken; 84 keşif defteri ise Yıldız Sarayı'na ilişkin onarımlarını içermektedir. Bu tespit, V. Mehmet Reşad'ın baş mimarının, Dolmabahçe Sarayı'ndan sonra en yoğun çalıştığı yapının Yıldız Sarayı olduğunu göstermektedir.

Saray için 1910 yılı sonu ve 1911’de hazırlanan keşif defterleri, şale Köşkü, Merasim Köşkü, Küçük Mabeyn, Müzehâne, Yeni Köşk, Büyük Mabeyn, Cihannümme ve Çit Kasrı gibi pek çok yapıda çatı onarımı gibi bazı temel onarımları kapsamaktadır. Öncelikli olarak ele alınan yapı, Büyük Mabeyn’dir. Hem Vedad Bey’in keşif defterlerinde, hem de Halid Ziya Bey’in anılarında onarıma muhtaç durumda olduğu belirtilen Büyük Mabeyn, sarayın diğer yapılarından farklı olarak kapsamlı bir onarımdan geçirilmiştir. Ardından, Telgrafhane ile Büyük Mabeyn arasındaki alanda yer alan yapı grubunu (Kilere bitişik daireler, harem ağaları dairesi, telgrafhane ve civarındaki daireler) konu alan bir onarım planı hazırlanmıştır. Arka arkaya hazırlanmış olan bu keşifler, duvarların onarımı ve boyanması, kapıların boyanması, kırık camların yenilenmesi, panjur ve çerçevelerin onarımı, bazı daire ve avluların çiçekli çini ile kaplanması gibi birbirlerine benzer içeriklere sahiptir. Hepsinde ortak olarak vurgulanan ise, müdahalelerin mümkün olduğunca aslına uygun yapılmasıdır.

Yıldız Sarayı’nın II. Meşrutiyet döneminde onarımdan geçen bir başka yapısı, Daire-i Hümâyun’dur. Padişahın kullanımına özel olan bu yapı için hazırlanan keşif defterlerinin, diğer daireler için hazırlananlara göre daha detaylı talimatlar içerdiği gözlemlenmiştir. Aynı dönemde, saray bahçesinde bulunan köprülerden biri değiştirilmiş ve yine saray bahçesine yeni bir tuvalet yaptırılmıştır. Ada Köşkü’nün giriş cephesi tamamen sökülerek yenilenmiş ve köşke bir kahve ocağı eklenmiştir.

II. Meşrutiyet döneminde Yıldız Sarayı’nda herhangi bir ek yapı inşa edildiğine dair bir veriye ulaşılmamıştır. Bu kapsamda değinilebilecek nadir bir örnek, sarayın çeşitli mahallerine yerleştirilmek üzere Vedad Bey tarafından tasarlanmış olan asker nöbet kulübeleridir. Köşeleri pahlı kare planlı, üzerine bir alem yerleştirilmiş dilimli külah ile örtülü ahşap kulübeler, Milli Mimari üslubunu yansıtan küçük ölçekli tasarımlar olarak dikkat çekmektedir. Vedad Bey’in bu bilinmeyen tasarımının çizimleri, üretim talimatları ve fotoğrafları, bu çalışma kapsamında tespit edilmiş ve incelenmiştir.

Yıldız Sarayı’nda Vedad Bey yönetiminde gerçekleştirilen en kapsamlı müdahale, saray mutfağının yıkılmasıdır. Bu yıkım, Yıldız Sarayı’na ilişkin yeni bir tespit olması bakımından önem taşımaktadır. Mutfak yıkımını konu alan arşiv belgelerinde, saray mutfağına artık ihtiyaç olmadığı, bu sebeple yıkılacağı ve arazisinin bahçeye dönüştürüleceği ifade edilmektedir. 1909 tarihinde *L’Illustration* gazetesinde yayımlanan Yıldız Sarayı vaziyet planı ile Sedad Hakkı Eldem’in 1960’ların sonunda hazırladığı vaziyet planının karşılaştırılmasından yola çıkarak, yıkılan mutfak binasının Büyük Mabeyn ile Telgrafhane arasında, Ağalar Dairesi’nin hemen arkasında konumlanmış olabileceği anlaşılmaktadır. Vedad Bey’in saraya yaptırılan yeni mutfağı konu alan çeşitli keşif çalışmaları da mevcuttur. Bunlar arasında en dikkat çekici olanı, “Yıldız Sarayı Hümâyunu’nda demirhanede tesis edilecek olan mutfakta bulaşık yıkamak

için inşa olacak mermer tekneler” başlıklı olup hem yıkılan mutfakların yerine demirhanede yeni bir mutfak oluşturulmasının planlandığını ortaya koymakta; hem de yeni mutfakta kullanılacak olan mermer bulaşık teknelerinin tasarım ve üretim talimatlarını içermektedir. Saray mutfaklarının yıkılması ve demirhanenin mutfak olarak işlevlendirilmesini konu alan keşif defterleri ve yazışmaların tespit edilerek incelenmesi sonucunda, Yıldız Sarayı’na ilişkin büyük ölçekli ve önceki araştırmalara konu olmamış bir mimari müdahalenin detayları ortaya koyulmuştur.

Introduction

The dethronement of Abdulhamid II (r. 1876-1909) in 1909 brought about many significant changes in the rule of the Ottoman State. Within the Empire's administration system the power of the court decreased while the parliament, consisting of members of the Committee of Union and Progress, became the foremost political authority.¹ Mehmed Reşad V (r. 1909-1918), who came to the throne after Abdülhamid II, continued a reign that did not have much influence on administrative decisions. After the dethronement in 1909, many significant steps were taken to distance the new reign's rule from Abdülhamid II's. One of those steps was that the new sultan, Mehmed Reşad V, would reside at Dolmabahçe Palace instead of at Yıldız Palace.

Located on the hills of the Beşiktaş district, and consisting of various buildings mostly constructed during his reign, Yıldız Palace is most well known as the primary residence of Abdulhamid II. While it is a well-known and thoroughly researched architectural complex in the literature,² its status during the Second Constitutional Period has mostly been neglected in the context of architectural history. In this paper, some of the more noteworthy architectural interventions in Yıldız Palace conducted by Mehmed Reşad V's chief architect (*sermimar-ı hazret-i şehriyari*) Vedad Bey³

- 1 For detailed information on the reign of Abdülhamid II, see Selim Deringil, *The Well-protected Domains: Ideology and the Legitimation of Power in the Ottoman Empire, 1876-1909* (New York: I.B. Tauris Press, 1998). For Second Constitutional Period, see Feroz Ahmad, *The Young Turks; the Committee of Union and Progress in Turkish Politics, 1908-1914* (Oxford: Clarendon Press, 1969).
- 2 Bülent Bilgin, "Türk Saray Mimarisinin Gelişmesi Çerçevesinde Yıldız Sarayı" (PhD. dissertation, İstanbul University, 1993); Afife Batur, "Yıldız Sarayı", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, v.7 (İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 1993), 520-556; Pars Tuğlacı, *Osmanlı Mimarlığında Batılılaşma Dönemi ve Balyan Ailesi*, (İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri, 1981); Deniz Türker, "Ottoman Victoriana: Nineteenth-Century Sultans and the Making of a Palace, 1795-1909" (PhD. dissertation, Harvard University, 2016).
- 3 Vedad Bey, who was born in 1873, was a member of a family that had strong ties with the Ottoman Court. His father Sırrı Pasha from Crete, was a bureaucrat who served as the governor of Trabzon, Diyarbakır, some Rumeli states and Bağdad. İsmail Pasha, the Doctor, who was his grandfather on his mother side, was the court doctor for Mahmud II. Vedad's mother, Leyla (Saz) Hanım, who was a composer and a poet, spent seven years at the court under the reign of Sultan Abdülmecid, when she had, in Nihad Tek's words, "one foot at the Sultan's court." Vedad started his education at Mekteb-i Sultânî and continued it in Paris. Then, he studied architecture at Beaux-Arts for four years and in 1898, he returned to İstanbul. First he opened his own architecture Office, and the following year he started teaching at the Academy of Fine Arts (*Sanayi-i Nefise Mektebi*) and then he was appointed as City Council Technical Committee architect (*şehremaneti heyet-i fenniye mimarı*). In the following years, he served as the architect of İzmit Clock Tower (1901-02), Kastamonu Government Office (1902), Ministry of Post and Telegraph (*Posta ve Telgraf Nezareti*) (1904-1909), Hobyar Mosque, Ministry of Land Registry (*Defter-i Hakani Nezareti*) (1907-1908). In particular, the Ministry of Post and Telegraph building was a milestone in Vedad Bey's career. This building is considered to be one of the most significant samples of the Turkish National Style movement. When Mehmed Reşad V ascended to the throne, Vedad Bey was an architect who had strong family ties and who was also at the peak of his career. Süha Özkan, "Mimar Vedat Tek (1873-1942)", *Mimarlık* 11-12 (1973), 45-51. Leyla Saz, *19. Yüzyılda Saray Haremi* (İstanbul: Cumhuriyet Kitapları, 2000), 11-12. For detailed information see *M. Vedad Tek: Kimliğinin İzinde Bir Mimar*, ed. Afife Batur (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003). .d)hat Tek, Selma Sarı.viş, uz, şortaya konmuştur. nda, Yıldız Sarayı'esi sonucunda, azırlananlara göre daha detaylı talimatlar .d)hat Tek, Selma Sarı.viş, uz, şortaya konmuştur. nda, Yıldız Sarayı'esi sonucunda, azırlananlara göre daha detaylı talimatlar

between 1910-1914 are revealed, and some interest in this previously unexamined era in the history of the Palace history is revived. This study demonstrates that when the palace became Mehmed Reşad V's summer residence between 1910-1914, Vedad brought about various architectural interventions that have been overlooked and which deserve further study. Within the scope of this article, renovations carried out at Yıldız Palace under the supervision of Vedad Bey are revealed based on documents from the The Presidency of The Republic of Turkey Directorate of State Archives - his survey notebooks, architectural drawings, and petitions.-

The Function of Yıldız Palace in The Second Constitutional Period

The construction of the palace within the Yıldız hills began in the reign of Selim III (r. 1789-1808) with a *kasır* and a fountain. Abdülaziz (r. 1861-1876) expanded the complex by building structures such as Mabeyn Kiosk and *Çit* Pavilion. The palace gained its present appearance during the reign of Abdülhamid II with the construction of Small Mabeyn (*Küçük Mabeyn*), harem apartments, *Şale* Mansion, Yıldız Mosque, a theater, a carpentry, a tile factory, prince mansions, and various other buildings. The Sultan used this place as his primary residence for security reasons, and the palace has become a symbol of his 33-year reign.⁴

To illustrate the perception that most people had of Yıldız Palace during the period of its disuse before Mehmed Reşad V took it as his summer residence, we can take a close look at the words of Halid Ziya (Uşaklıgil) Bey. Halid Ziya, who had close ties with the Committee of Union and Progress, was assigned as Chief Secretary (*ser kâtib-i hazret-i şehriyari*), to Mehmed Reşad V in 1909. In Halid Ziya's memoirs, there is a detailed chapter on Yıldız Palace.⁵ The concepts he used in this chapter to define the palace reveal intriguing clues about how it was perceived during the Second Constitutional years at least through the eyes of a high-ranked state official and a writer who was related to the Committee of Union and Progress. The first sentence of the chapter itself reflects the enigmatic perception of the palace:

“This was a mystery, a mystery that tickles the minds both inside and outside the country during the reign of Sultan Abdülhamid with various suppositions and rumors for thirty-three years, and with a curiosity that increased day by day; then, I think it is still a mystery that brings about doubt about how this strange heritage will be solved ...”⁶

Following the dethronement of Sultan Abdülhamid II, Yıldız Palace, the place of his primary residence and which had mostly been built during his reign and had been identified with him, was evacuated. Additionally, it was not even certain how the palace would function for a while.⁷ The first official function of Yıldız Palace after 1909 was

4 François Georgeon, *Sultan Abdülhamid*, trans. Ali Berktaş, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2015), 174-175.

5 Halid Ziya Uşaklıgil, *Saray ve Ötesi* (İstanbul: Özgür Yayınları, 2003), 189-206.

6 Uşaklıgil, *Saray ve Ötesi*, 189.

7 Uşaklıgil, *Saray ve Ötesi*, 357-358.

receiving high-ranking guests. When the Bulgarian King and Queen visited Istanbul in 1910, Yıldız Palace was allocated to them for their stay.⁸ The Ceremonial Apartment (*Merâsim Dairesi*), Şale Kiosk and the Small Mabeyn (*Küçük Mabeyn*) were prepared for the guests without much effort. Soon after this visit, the Serbian King also stayed at Yıldız Palace.⁹ But shortly after, the palace was given a more critical function than temporarily hosting high-ranking guests. The issue of how to use Yıldız Palace was solved when Sultan Mehmed Reşad V decided to spend his summers there due to the climate being more suitable than that at Dolmabahçe Palace during the summer months.¹⁰ The eagerness of the Sultan to move from Dolmabahçe Palace to Yıldız Palace is revealed both in the imperial decrees which state that repair work at Yıldız Palace should be given priority,¹¹ and in the diaries of Grand Vizier Mahmud Şevket Pasha in the following years. The Grand Vizier Mahmud Şevket Pasha frequently wrote about the Sultan's desire to move to Yıldız Palace in April and May 1913:

“He wanted to move to Yıldız at the beginning of May.”;

“In his [sultan's] presence, we talked about peace and the renovations at Yıldız.”;

“His Majesty talked about food, moving to Yıldız, and some other basic topics.”;

“This time we only talked about the Sultan's moving to Yıldız.”¹²

As a result of the Sultan's insistence on moving, the Grand Vizier turned his gaze to the renovations of Yıldız Palace, as recorded in his diary observations: “I went to Yıldız Palace, I saw the parts of the palace where the repair was carried out. All exterior parts were painted. The painting work was fine. In the interior, whitewashing and other work and some small repair were done.”¹³

Architectural Interventions in Yıldız Palace between 1909-1914

As the palace became the second residence of the Sultan in 1911, the repair work to be done there constituted a significant place on the agenda of the chief imperial architect, Vedad Bey, who was responsible for the maintenance and repair of the structures used by the dynasty. Vedad Bey kept separate notebooks on the preliminary estimates of every repair, renovation, and construction. The survey notebooks were designed

8 For a detailed research on the Bulgarian King and Queen's visit, see Cengiz Yolcu, “Bulgar Çarı ‘Çarlar Kenti’nde”, *Osmanlı İstanbulu III*, ed. Feridun M. Emecen, Ali Akyıldız, Emrah Safa Gürkan (İstanbul: 29 Mayıs Üniversitesi Yayınları, 2015), 243-288.

9 Uşaklıgil, *Saray ve Ötesi*, 357-358. Lütfi Simavi, *Son Osmanlı Sarayında Gördüklerim* (İstanbul: Örgün Yayınları, 2004), 91.

10 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri (BOA), Hazine-i Hassa Ebniye Anbarları (HH.EBA.) 688/4/2, 23 Şubat 1326 (8 Mart 1911).

11 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri (BOA), Hazine-i Hassa Ebniye Anbarları (HH.EBA.) 732/39/6, 6 Mart 1329 (19 Mart 1913).

12 Mahmud Şevket Paşa'nın Sadaret Günlüğü, prepared by Murat Bardakçı (İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2014), 202, 244, 261, 290.

13 Bardakçı, *Mahmud Şevket Paşa'nın Sadaret Günlüğü*, 291.

especially for Vedad Bey; on the cover of each of them were his name and his title. The fact that the notebooks had consecutive numbers makes it possible to determine the number of construction and repair works conducted by Vedad Bey within the scope of his position. Entries in his first notebook started on 7 February 1910 and ended in book number 705 on 28 April 1914, just before his resignation.¹⁴ Based on this data, it is possible to state with certainty that there were over 700 preliminary estimates prepared by Vedad Bey between 1909-1914. As a result of my research at the Presidency of the Republic of Turkey Government Archives, 475 survey notebooks prepared by Vedad Bey were found and analyzed.¹⁵ Almost half of the notebooks are about Dolmabahçe Palace, the primary residence of Mehmed Reşad V, and the fact that 84 of the notebooks are on Yıldız Palace indicates that it is the second building that the chief architect worked on intensively.

The first comprehensive renovation project prepared by Vedad Bey for Yıldız Palace dates to 1910.¹⁶ The first renovation mainly focussed on the roof repairs of *Şale* Kiosk, Ceremony Kiosk (*Merasim Köşkü*), Small Mabeyn (*Küçük Mabeyn*), the Museum (*Müzehâne*), the New Kiosk (*Yeni Köşk*), Mabeyn Kiosk, *Cihannüma* Pavillion, *Şale* Kiosk and *Çit* Pavillion. Another comprehensive renovation was conducted at the Mabeyn Kiosk. Both Vedad Bey's notebooks of 1910 and the memoirs of Halid Ziya reflect that the building had been neglected and was not suitable for proper use, hence the need for extensive repairs to be carried out. The renovation of Mabeyn Kiosk was one of the most expensive projects prepared for Yıldız Palace.¹⁷ In the notebook kept by Vedad Bey specifically for Mabeyn Kiosk, he stated that a toilet on the first floor and the steps connecting the ground floor to the basement would be demolished. He also stated that the partitions in the basement would be removed. Other headings in the notebook are as follows: the repairs in the roof, terrace, windows, shutters, doors, flooring, removal of window walls, and painting. After the Mabeyn Kiosk, a series of repairs concentrating on the building group located between the telegraph office (*telgrafhane*) and the Mabeyn Kiosk were realized. The buildings next to the imperial pantry (*kiler-i hümayun*), the office/residence of Eunuchs (*harem ağaları dairesi*), and the telegraph office were designated for renovation after Mabeyn Kiosk. The petition

14 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri (BOA), Hazine-i Hassa Ebniye Anbarları (HH.EBA.) 679, 10 February 1325 (23 February 1910); 804/29/3, 15 April 1330 (28 April 1914).

15 Müjde Dila Gümüş, "II. Meşrutiyet'te Saray İçin Çalışmak: Vedad (Tek) Bey'in Sermimarlık Dönemi", (PhD. dissertation, İstanbul University, 2018), 199-263. All 85 preliminary estimate notebooks on Yıldız Palace by Vedad Bey are examined in my dissertation, and only selected examples are included in this article.

16 Notebook numbered 200 and titled "Roof repair and some other repairs in Yıldız Palace." Presidency of The Republic of Turkey Directorate of State Archives (BOA), Hazine-i Hassa Ebniye Anbarları (HH.EBA.) 684/4, 23 October 1326 (5 Kasım 1910).

17 Notebook numbered 252 and titled "Repair of the Mabeyn Kiosk in Yıldız Palace." A petition written by Halid Ziya was attached to this notebook. Halid Ziya mentioned that it states that the sultan will spend the summer in Yıldız next year (1327/1911). Therefore, the repair of Mabeyn Kiosk should be started as soon as possible. Presidency of The Republic of Turkey Directorate of State Archives (BOA), Hazine-i Hassa Ebniye Anbarları (HH.EBA.) 688/4/2, 22 January 1326 (4 February 1911).

written by Halid Ziya Bey on 8 March 1911 states the Sultan's desire to have the said work done rapidly.¹⁸ Vedad Bey's notebooks, all labelled in consecutive order, have similar contents concerning the repair of the walls, doors, shutters and frames, and the covering of some rooms and courtyards with floral ornamented tiles.¹⁹ The common emphasis in each of them is the fact that, as far as possible, the renovations should be done based on the original work.

When compared with others, Vedad Bey's notebooks concerning the Sultan's Pavillion (*Daire-i Hümayun*), contain more detailed explanations and information. For instance, by way of a solution to the darkness on the lower corridor, Vedad Bey gave instructions for the removal of all the door spandrels on the corridor. Small dotted *art nouveau* glasses would be installed instead of the old spandrels, and yellow nails would be used to fix them.²⁰ He also instructed that the bath's cracks should be repaired "with intense care,"²¹ and the apartment's toilet was removed and replaced by a new stone one made of white and flawless Marmara marble, the same as in the Şale Mansion.²² The examples above show that when it comes to the Sultan's Pavillion (*Daire-i Hümayun*), the architect emphasizes various details from the nails' color to the perfection of the marble to be used.

There were a few interventions in the palace gardens as well, such as the replacement of a drawbridge. Vedad Bey wanted to replace the said bridge located at the harem garden with a fixed bridge made of concrete but then he became concerned that its construction would take a long time and changed the construction material.²³ Another example is of the construction of a new toilet in the garden, whose walls and the floor were covered with tiles.²⁴ The entrance exterior façade of the Ada Kiosk was removed and renovated, and a coffee stove was added to the kiosk.²⁵

Besides the renovations mentioned above, Vedad Bey designed wooden soldier sentry boxes to be placed in various parts of the palace,²⁶ which reflect a micro-example of Vedat's revivalist style. Six different profiles were specified with the letters A, B, C, D, E, and F for the sentry boxes with a square plan with beveled edges, and covered with a cone with a polygonal base. The sentry boxes were placed in front of the Mecidiye Gate and at different locations within the palace garden. (F. 1, F. 2)

18 BOA, HH.EBA. 688/4/1, 23 February 1326 (8 March 1911).

19 Notebooks numbered 273, 274, 275, 276. BOA, HH.EBA. 704/25/58, 19 February 1326 (4 March 1911).

20 Notebok numbered 619. BOA, HH.EBA. 767/37, 24 December 1329 (6 January 1914).

21 Notebok numbered 613. BOA.HH.EBA.767-2-1, 22 December 1329 (4 January 1914).

22 Notebok numbered 617. BOA.HH.EBA.780-26-1, 24 December 1329 (4 January 1914).

23 Notebok numbered 536. BOA, HH.EBA. 738/13/1, 1 April 1329 (14 April 1913). Vedad Bey's petition dating 23 April 1329 (3 May 1913). BOA.HH.EBA.738-13-2.

24 Notebok numbered 540. BOA, HH.EBA. 734/16, 1 April 1329 (14 April 1913).

25 Notebok numbered 624. BOA, HH.EBA. 768, 29 December 1329 (11 January 1914).

26 Notebok numbered 429. BOA, HH.EBA. 711/25/2, 5 June 1328 (18 June 1912).



F. 1: Architectural projects of the soldier sentry boxes dated 5 June 1328 (18 June 1912) and signed by Vedad. (BOA.HH.EBA.711.25.2)



F. 2: A photograph of the *harem* gate dating 1924. Soldier sentry boxes designed by Vedad Bey can be seen on both sides of the gate. (İBB Atatürk Kitaplığı, Bel_Mtf_001273)

Destruction of Yıldız Palace Cuisine

The most large-scale intervention at Yıldız Palace under Vedad Bey's supervision was the destruction of the palace cuisine. In his petition on the destruction of the kitchen, Vedad Bey stated that since there was no need for the palace kitchen anymore, it would be demolished, and its land would turn into a garden.²⁷ Abdülhamid II's court painter (*ressam-ı hazret-i şehriyari*) Fausto Zonaro also mentions in his memoir that the palace kitchen's destruction was due to its dysfunction: "Lots of servants and officers were displaced. All of the artists of the sultan's theater, the whole marching band, two hundred gardeners, two hundred cooks; the kitchen was destroyed because the food was not served anymore, neither to the Palace nor to the outside."²⁸

Information about the former kitchen is limited to Fuat Ezgü's remark that there used to be a palace kitchen on the right hand side of the street opposite Hamidiye Mosque.²⁹ The plan of the layout of Yıldız Palace was published in *L'Illustration* in 1909, shortly after Abdülhamid II's dethronement, providing some useful data to determine the location of the palace kitchen. According to the plan, the palace kitchen (cuisine) was shown as a separate building between the Mabeyn Kiosk and the telegraph office, just behind the Agalar Pavillion (F. 3, F. 4). In the layout plan prepared by Sedad Hakkı Eldem in the late 1960s,³⁰ the land in front of the Imperial Pantry (*Kiler-i Hümayun*) appears as a garden. (F. 5) The difference between the two plans dated 1909 and 1960's suggests that the palace cuisine was located between the Imperial Pantry and the Telegraph Office before it was demolished.

27 BOA, HH.EBA.709/15/1, 2 August 1327 (15 August 1911).

28 Fausto Zonaro, *Abdülhamid'in Hükümdarlığında Yirmi Yıl (Fausto Zonaro'nun Hatıraları ve Eserleri)*, trans. T. Alptekin, Lotto Romano (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008), 292.

29 Fuat Ezgü, *Yıldız Sarayı Tarihçesi* (İstanbul: Harb Akademileri Komutanlığı, 1962), 40.

30 Sedad Hakkı Eldem, *Boğaziçi Yalıları I* (İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları, 1969-1974), 43.

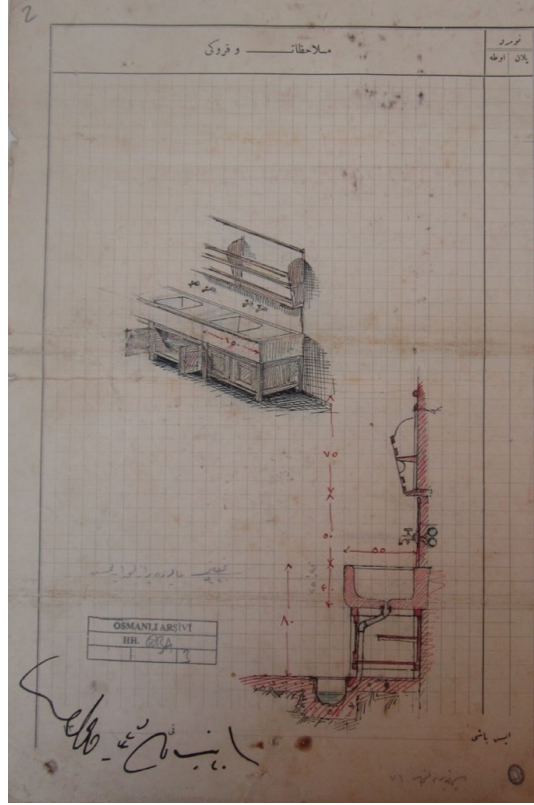


F. 5: Layout Plan of Yıldız Palace (Sedad Hakkı Eldem, *Boğaziçi Yalıları I*, 43.)

Vedad Bey prepared three projects concerning the new palace cuisine. The first is titled “Construction of the marble washbasins in the kitchen that will be installed in the forge (*demirhane*) in Imperial Yıldız Palace.”³¹ The first project reveals that it was planned to re-organize the forge as a cuisine; additionally, it includes the design and production instructions for the marble washbasins to be used in the new kitchen (F. 6). About the production of washbasins, Vedad Bey gave the following instructions: 28 marble sinks will be produced from Marmara marble in coordination with the drawings, one hot and two cold taps will be installed, a cabinet will be placed under each sink, and a shelf will be placed opposite it, and the back of the shelves will be covered with zinc. The second project on the subject includes instructions for removing the stoves in the old kitchens from their places and transferring them to the forge. The final project contains instructions for connecting water to the kitchen. The following year, Vedad Bey gave various instructions such as installing a boiler with a water heater, producing a shelf, and relocating the taps to eliminate some deficiencies in the new kitchen.³²

31 Notebook numbered 305. BOA, HH.EBA.709/3/10. 20 April 1327 (3 May 1911).

32 Notebook numbered 414. BOA.HH.EBA.705/19, 16 April 1328 (29 April 1912).



F. 6: Architectural drawings of the washbasins dating 20 February 1327 (4 March 1912), signed by Vedad. BOA,HH.EBA.711/6/3)

Conclusion

Yıldız Palace continued to be used as a residence of the Ottoman dynasty after Abdulhamid II's dethronement. Yıldız Palace was the second most renovated complex by the chief court architect Vedad Bey, reflecting the extent to which the complex was made more functional during the Second Constitutional Period. Mabeyn Kiosk, Şale Kiosk, Ceremony Kiosk (*Merasim Köşkü*), Small Mabeyn (*Küçük Mabeyn*), the museum (*müzehâne*), the New Kiosk (*Yeni Köşk*), Mabeyn Kiosk, *Cihannüma* Pavillion, Şale Kiosk and Çit Pavillion, the telegraph office (*telgrafhane*), the buildings next to the imperial pantry (*kiler-i hümayun*), the office/residence of Eunuchs (*harem ağaları dairesi*) were repaired under Vedad Bey's supervision to make the palace a suitable residence for the sultan and his entourage. Vedad Bey's frequent emphasis that the repairs should be carried out according to the palace buildings' original features is noteworthy in exemplifying the period's understanding of restoration. In general, most of the repairs mentioned above were simple repairs that were carried out for practical

reasons and cannot be documented today. The Sultan's Pavillion (*Daire-i Hümayun*) was another building renovated by Vedad Bey. Comparing the detailed examinations in the notebooks concerning the Sultan's Pavillion to his notebooks on other buildings demonstrates that Vedad Bey paid particular attention to Sultan's Pavillion.

The construction of the soldier sentry boxes was a unique project among the other tasks that Vedad Bey undertook on the palace since designing them was an opportunity for him which was totally separate from the routine repairs mentioned above. The soldier sentry boxes, not recognized in other studies before this one, are examples that Vedad Bey also applied his revivalist approach on a micro-scale.

The most comprehensive intervention in the palace during the Second Constitutional Era was the demolition of the palace kitchens. A comparison of the layout plans of the palace from 1909 and the 1960s reflect that the old palace kitchens had been located between the imperial pantry and the telegraph office. The demolition process of the Yıldız Palace kitchens and Vedad Bey's architectural drawings regarding the new kitchen are other findings of this research; the architectural features of the old kitchen and the causes of its destruction are open to further and deeper research on Yıldız Palace.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

References/Kaynakça

- Ahmad, Feroz. *The Young Turks; the Committee of Union and Progress in Turkish Politics, 1908-1914*. Oxford: Clarendon Press, 1969.
- Batur, Afife. "Yıldız Sarayı." *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. 7. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, 1993, 520-556.
- Bilgin, Bülent. "Türk Saray Mimarisinin Gelişmesi Çerçevesinde Yıldız Sarayı." PhD. Dissertation, İstanbul University, 1993.
- Deringil, Selim. *The Well-protected Domains: Ideology and the Legitimation of Power in the Ottoman Empire, 1876-1909*. New York: I.B. Tauris Press, 1998.
- Ezgu, Fuad. *Yıldız Sarayı Tarihçesi*. İstanbul: Harb Akademileri Komutanlığı, 1962.
- Georgon, François. *Sultan Abdülhamid*. Translated by Ali Berktaş. İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.
- Gümüş, Müjde Dila. "II. Meşrutiyet'te Saray İçin Çalışmak: Vedad (Tek) Bey'in Sermimarlık Dönemi." PhD. Dissertation, İstanbul University, 2018.

- Eldem, Sedad Hakkı. *Boğaziçi Yalıları I*. İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları, 1969-1974.
- L'Illustration*, 8 May 1909, Issue 3454, 324.
- M. Vedat Tek: Kimliğinin İzinde Bir Mimar*. Edited by Afife Batur. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.
- Mahmud Şevket Paşa'nın Sadaret Günlüğü*. Prepared by Murat Bardakçı. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2014.
- Özkan, Süha. "Mimar Vedat Tek (1873-1942)". *Mimarlık* 11-12 (1973): 45-51.
- Saz, Leyla. *19. Yüzyılda Saray Haremi*. İstanbul: Cumhuriyet Kitapları, 2000.
- Simavi, Lütfi. *Son Osmanlı Sarayında Gördüklerim*. İstanbul: Örgün Yayınları, 2004.
- Tek, Nihad. "N. Sahir Sılan'a Mektup". *M. Vedat Tek: Kimliğinin İzinde Bir Mimar*. Edited by Afife Batur. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003, 385-394.
- Tuğlacı, Pars. *Osmanlı Mimarlığında Batılılaşma Dönemi ve Balyan Ailesi*. İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri, 1981.
- Türker, Deniz. "Ottoman Victoriana: Nineteenth-Century Sultans and the Making of a Palace 1795-1909." PhD. dissertation, Harvard University, 2016.
- Uşaklıgil, Halid Ziya. *Saray ve Ötesi*. İstanbul: Özgür Yayınları, 2003.
- Yolcu, Cengiz. "Bulgar Çarı 'Çarlar Kenti'nde." *Osmanlı İstanbulu III*. Edited by Feridun M. Emecen, Ali Akyıldız and Emrah Safa Gürkan. İstanbul: 29 Mayıs Üniversitesi Yayınları, 2015.
- Zonaro, Fausto. *Abdülhamid'in Hükümdarlığında Yirmi Yıl (Fausto Zonaro'nun Hatıraları ve Eserleri)*. Translated by T. Alptekin and Lotto Romano (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008).

Archival Documents

Presidency of The Republic of Turkey Directorate of State Archives (BOA). Hazine-i Hassa Ebniye Anbarları (HH.EBA).666-25-5, 669-67-2, 679, 804-29-3, 688.4.2, 732.39.6, 684-4, 688.4.2, 688-4-1, 704-25-58, 767-37, 738-13-1, 734-16, 768, 711.25.2, 709.15.1, 709.15.1, 704-25-61, 689-56, 705-19, 767-2-1, 780-26-1, 738-13-2.

Tarihi Yarımada'nın Görünmeyenlerini Görmek: Aetius Sarnıcı'na Arendtçi Bakış

Seeing the Invisibles of the Historical Peninsula: Arendtian View of the Cistern of Aetius

Seda Nur Gündüz* , Emel Birer** 

Öz

Bizans döneminde, kentin tepe noktalarına yerleştirilen açık su sarnıçları tarihten bu yana değişen işlevleriyle günümüze kadar gelebilmişlerdir. Uzun bir tarihsel ve işlevsel yolculuğu hafızasında barındırmakta olan çukurlar günümüz İstanbul'unda görünür değildir. Bu hipoteze 20. yüzyıl siyaset bilimci ve felsefeci Hannah Arendt'in kamusal alanda görünebilirlik söylemlerinin kentsel mekânda bulunduğu karşılıklara bakılarak ulaşılmıştır. Bu çalışmanın amacı Tarihi Yarımada'da bulunan ve köklü tarihiyle kentsel mekânda görünebilir olması beklenen çukurbostanların görünebilirliğinin önüne geçen nedenleri araştırmaktır.

Çalışma kapsamında Mese (Divanyolu) üzerinde yer alması ve Theodosius Surları'na yakınlığı nedeniyle Karagümrük'teki Aetius Sarnıcı (Karagümrük Çukurbostanı) şimdiki Vefa Stadyumu örnek alan seçilerek sarnıcın görünebilirliği, tarihi ve sosyal bağlamları tartışılarak alt ve üst ölçek ilişkileri üzerinden incelenmiştir. Aetius Sarnıcı'nın bugün kamusal alan olamayışı, stadyum kullanımının sarnıcın duvarlarının üzerini örtmesi ve 1600 yıllık değerinin göz ardı edilmesi gibi bulguların tespit edilip sarnıcın görünebilirliğinin sağlanabilmesi durumunda, Tarihi Yarımada gezi rotalarına yeni bir varış noktası eklenerek anlamlı bir bütün oluşturulacağına inanılmaktadır.

Anahtar Kelimeler

Görünebilirlik, Açık sarnıçlar, Çukurbostanlar, Arendt, Kamusal alan

Abstract

The open cisterns that were built on the hills of Istanbul have been able to survive through centuries, beginning from the Byzantine period, and with certain changes in their function. Paradoxically, defining the cisterns as *visible* is not possible in today's Istanbul, despite their historical background. Accordingly, this hypothesis has been suggested based upon spatial reflections of Hannah Arendt's discourses on visibility in the public realm. Therefore, the purpose of the research is to investigate the reasons behind the facts that make the cisterns (Çukurbostans) invisible –while they are expected to be visible. Within the scope of this study, the Cistern of Aetius (Karagümrük Çukurbostanı, Vefa Stadium today) has been chosen as a case study because of its close proximity to the Theodosian Walls and its location on the Mese (Divanyolu for Ottoman Empire). As the Arendtian perspective defines the visibility in public spaces, the selected cistern has been examined in terms of large and small scale contexts and historical and social contexts. The findings show that the cistern turned into a semi-public space, because a stadium is open only when there is a football match. On the other hand, the architectural shape of the stadium hides the 1600-year old walls of the cistern. Therefore, the cistern is not visible, both

* **Sorumlu Yazar:** Seda Nur Gündüz (Mimar), İstanbul Teknik Üniversitesi, Kentsel Tasarım Anabilim Dalı, Kentsel Tasarım Yüksek Lisans Programı Mezunlu, İstanbul, Türkiye. E-posta: sedangunduz@gmail.com ORCID: 0000-0003-1021-3520

** Emel Birer (Prof. Dr.), İstanbul Kültür Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye. E-posta: emelbirer@gmail.com ORCID: 0000-0003-0152-3690

Atıf: Gunduz, Seda Nur ve Birer, Emel. "Tarihi Yarımada'nın Görünmeyenlerini Görmek: Aetius Sarnıcı'na Arendtçi Bakış." *Art-Sanat*, 15(2021): 109–132. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2021.15.0005>

physically and perceptually. Therefore, When the cistern becomes visible, it will be a new touristic destination in the Historical Peninsula.

Keywords

Visibility, Open Cisterns, Çukurbostan, Arendt, Public Space

Extended Summary

The open cisterns -also called *Çukurbostan*- built on the hills of Istanbul have been able to survive through centuries, beginning from the Byzantine period, and with specific changes in their functions. For example, before they turned into public spaces (parks/green areas) or semi-public spaces (such as a football stadium), they served as edible gardens for urban agriculture (both in the Byzantium and Ottoman periods), elephant houses for the elephants belonging to the Ottoman Empire, and mini football fields for local people mostly in the 1980s and earlier. As the above-exemplified functions indicate, these great pits had always been beneficial for society. Similarly, while they were part of the water supply system of Istanbul, the stored water was utilized for agricultural purposes. In brief, the practical use of cisterns in the past refers to publicness and public service. Whereas at present, even though they preserve and maintain their existence as public parks (and as a football stadium), the publicness of the parks is a topic of discussion, it is paradoxically invisible in the urban space. Thus, defining the cisterns as *visible* is not possible in today's Istanbul, despite their historical background. In this perspective, the hypothesis pointing out invisibility has been suggested based upon the spatial reflections of Hannah Arendt's discourses on visibility/appearance in the public realm. According to Arendt a) the most extensive publicity constitutes the appearance that the entire society realizes. Moreover, b) visibility defines publicness not only for today's society but also for the community that lived in the past, and that will live in the future. On the other hand, c), as Arendt asserts, every being must be apparent and have a specialized form and benefit. Lastly, d) the public realm is rather peculiar to human nature than a handmade work or physical effort. Correspondingly, the purpose of the research is to investigate the reasons behind the facts that make the open cisterns (Çukurbostan) invisible –while they are expected to be visible.

The Historical Peninsula that is located in the area surrounded by the Theodosian Walls comprises three open cisterns: the Cistern of Mocius (a public park), the Cistern of Aspar (a public park), and the Cistern of Aetius (a football stadium). These cisterns play a prominent role in the city by their several distinctive features, depending upon their locations and land uses. However, to highlight these great pits' invisibility, one of them needed to be selected based upon its past and present conditions. Therefore, within the scope of this study, the Cistern of Aetius (Karagümrük Çukurbostanı, Vefa Stadium today) constitutes the case study because of its proximity to the Theodosian

Walls and its location on the Mese (*Mese* in Byzantium, *Divanyolu* in Ottoman Empire and Fevzi Paşa St. today). With regards to its general features, the 20,700 square meters open cistern with about 11 meters of walls is located on a long crowded historical axis called *Fevzi Paşa Caddesi* (*Mese*, *Divanyolu*). Nevertheless, its connection to this historical axis was disabled after making it semi-public by the Vefa Football Club's buildings and stadium. The findings show that the cistern turned into a semi-public space, because a stadium is open only when there is a football match. On the other hand, the architectural shape of the stadium hides the 1600-year old walls of the cistern. Therefore, the cistern is not visible, both physically and perceptually.

Accordingly, the reasons behind the invisibility of the open cistern are addressed through the Arendtian perspective. Concerning this, Arendt's definitions of the visibility in public spaces that is summarized above in a, b, c, d refer to a set of contexts to investigate: the large scale context (a), historical context (b), small scale context (c) and social context (d). Consequently, the findings of contextual inquiry show that the Cistern of Aetius (Karagümrük Çukurbostanı) does not play a significant role in large scale connections to the Historical Peninsula and the rest of Istanbul, contrary to its proximity to the Theodosian Walls that represent the edges of the Historical Peninsula. Secondly, in the historical context, not having a connection to the cistern's past due to hosting an architectural function that is not related to any public purpose is another main finding. Moreover, since the football stadium engages with a small group of people, the appearance of historicalness to the local people and tourists is a matter of concern. Otherwise, the crucial attachment with its past will completely disappear. Thirdly, the findings on the small scale context show the disconnect between the cistern and its local environment. The local citizens are neither able to directly enter and participate in the vast pit (because access is not provided), nor see the parts of the cistern from the streets that surround the pit. Lastly, the social context examination reveals that local governments and authorities are ignoring a possible public space with high potential thanks to both of its size and of the dense population of Karagümrük.

Arendt multidimensionally questions the issue of visibility. In response to this, this study suggests relevant solutions for the visibility of the place. In order to be a part of the city on a large scale, the cistern should be turned into an entrance of the Historical Peninsula. To protect the historicalness, the walls of the cistern should connect to visitors from different perspectives. On a small scale, the cistern should be welcoming to every citizen for more publicness. Lastly, as a contextual solution, greening the pit is going to make the city have a new public green which is also relevant to the cistern's previous uses. In conclusion, when the visibility problems of the open cistern can be overcome, it will fit into a meaningful whole as a new tourist destination in the Historical Peninsula.

Giriş

Köklü bir geçmişin üzerine kurulu olan bugünün İstanbul'u tarihe ait değerleri hâlâ üzerinde yaşatmaktadır. Bu değerlerden bazıları günümüzde farklı noktalarda varlığını sürdürmekte olan Bizans dönemine ait açık sarnıçlardır. Şehirlerde devasa çukurlar oluşturan bu yapılar, fark edilebilir geometrilerine rağmen, tarihten bu yana değişen rolleriyle görünebilirliklerini yitirmişler ya da gerektiği gibi görünebilir olamamışlardır. Bugün artık, şehrin tarihsel alt katmanlarına inildiğinde inşa edildiği döneme ışık tutarak şehirlinin geçmişle bugün arasında kuracağı zihinsel köprüde rol oynaması gereken yaklaşık 1600 yıllık açık sarnıçların görünebilir olmaması durumu tartışmaya açılmalıdır.

Söz konusu yapıların görünebilirliği neden önemsenmelidir? Halbwachs'a göre, geçmişi anmanın ve anımsamanın yolu, hatırayı temsil eden fiziksel bir karşılığın olmasıyla mümkündür. Fiziksel temsil ya mekânın kendisidir ya da mekânı oluşturan öğelerden biridir. Buna ek olarak bireyin zihni, geçmişi anlamlandırma eylemini gördüğü, duyduğu, hissettiği ve içinde bulunduğu mekânda gerçekleştirir. Böylece, bireylere özgü çok yönlü anlamlar bir araya gelip kolektif hafızayı oluşturabilir. Bireylerin hafızasında yüklenen nesnenin anlamını yitirmesi ya da ortadan kaldırılması hâlinde toplumsallık zedelenecektir¹. Bu bağlamda tarihî değerlerin şehir hayatına katılarak korunması gerektiğine şüphe yoktur. Aksi takdirde, Jacobs'un şehirleri karanlık arazilere benzettiği metaforunda olduğu gibi şehri ateşiyle aydınlatması gereken bu noktalar zayıflayarak sönmükleşir ve karanlığın bir parçası hâline gelir. Jacobs, burada sadece sönmükleşen tekil bir noktadan bahsetmemektedir. Bu durumda söz konusu tekil noktanın etkilediği çevre de belirsizliğe katılacak ve görünürlüğü kaybedecektir. O hâlde yapılması gereken orada yeni bir ateş yakmak, canlılığın enerjisinden faydalanmaktır. Yeni kazandırılan canlılığın etkisi bir merkezden başlayarak dalgalar hâlinde yayılacaktır². Lynch bir unsurun görünebilirliğini artırmak için onu bir anlamsal ilişkiler bütünü içine yerleştirmek gerektiğini düşünür³. Norberg-Schulz ise *Genius Loci*'de bireyin yakın çevresiyle hatta yakın çevresine ait spesifik bir öge ile arkadaşlık kurmasından bahseder. Bu durum, bireyin kimliğini oluştururken çevresiyle içinde bulunduğu ilişkiden kendine katacaklarıyla ilgilidir. Geçmişte ilkel insanın yaşadığı coğrafyanın belirleyici özellikleriyle, şimdiki modern insanın yaşadığı şehrin öne çıkan yanlarıyla özdeşleşerek yaşaması bireyin kendi kimliğinde birtakım izler bırakmaktadır. Kısaca birey bulunduğu çevrenin özelliklerini kendi kimliğinde açıkça taşır ve onu bilinçli biçimde topluma yansıtır⁴.

1 Maurice Halbwachs, *The Collective Memory*, çev. Mary Douglas (New York: Harper-Colophon Books, 1950), 141.

2 Jane Jacobs, *Büyük Amerikan Şehirlerinin Ölümü ve Yaşamı*, çev. Bülent Doğan. (İstanbul: Yayılcık Matbaası, 1961), 390-392.

3 Kevin Lynch, *Kent İmgesi*, çev. İrem Başaran (İstanbul: Doğa Basım İleri Matbaası, 1960), 111.

4 Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture* (New York: Rizzoli, 1980), 6-23.

Yukarıda mimarlık ve şehir tasarımı disiplinlerince temel kabul edilmiş kuramcılarının kullanıcı ve yapı çevresi hakkındaki görüşlerine yer verilmiştir. Kamusal alanın görünülebilirliği mimarlık ve şehir disiplinleri dışında sosyal bilimlerdeki gelişmeler ve değişimlere de paralellik göstermektedir. Siyaset bilimci ve felsefeci Hannah Arendt⁵, kamusal alanın çıkış noktasını ve kamusal alan kavramını sosyal sorunlara dayandıran iki temel özellikten bahseder: İlki kamusal alanın kamu alanında görülebilir olması, yani ulaşılabilir, en aleni durumda olması, ikincisi kamu kelimesinin bize ait olandan başka, topluca kullanılabilir bir dünyayı anlatmasıdır. Sarnıcıların (Çukurbostanların) günümüzde içinde buldukları çevrede görünebilirlik sorununun aslında bir mimarlık ve şehir sorunu olmasının yanında toplumsal bir sorun olarak da görülmesi gerekmektedir. Çünkü zaman içerisinde çeşitli işlevlere ev sahipliği yapan şehir çukurları, bulunduğu çevredeki mekânsal organizasyonu yönlendirip bir ilişkiler bütünü parçası olamamış, kullanıcı hayatında ve hafızasında etkili bir noktaya yerleşmemiş ve bunun sonucu olarak da canlılığını yitirerek görünür olamama sorunu ile karşı karşıya bırakılmıştır.

Tarihi Yarımada'nın Çukurbostanları

İstanbul'un Konstantinopolis olduğu 395 yılında Roma İmparatorluğu'nun Doğu ve Batı olmak üzere ikiye ayrılmasıyla başlayan⁶ Bizans Dönemi'ne karşılık gelen dönemde şehrin su ihtiyacı sarnıçlar tarafından karşılanmaktaydı⁷. Açık ve kapalı olarak inşa edilen, çeşitli boyutlardaki bu su hazneleri şehrin yüksek noktalarına kurulumuş ve dönemin isale hattının birer parçasıydı⁸. Günümüzde çeşitli kaynaklarda, bugüne kadar ulaşmış, ulaşmamış ya da kalıntılarına rastlanan açık ve kapalı çoğu sarnıç hakkında bilgiler yer almaktadır⁹. Bunlardan Kazım Çeçen, "Roma Su Yollarından En Uzununu" adlı eserinde sarnıçların rollerine değinmiştir¹⁰. Bu konudaki çalışmalarıyla öne çıkan James Crow, 2008'de son çalışmasını yayınlamıştır¹¹. Bu bilgiler dâhilinde, kapalı sarnıçlara oranla çok daha büyük boyutlarda inşa edilmiş olan ve tamamı ya da tamamına yakını bugünün İstanbul'una kadar ulaşmış olan dört açık hava sarnıcından bahsedilmektedir. Bunlardan üçü, tahminen Bizans'ın son dönemlerinde tarım arazisine dönüştürüldükleri için halk arasında *Çukurbostanlar*¹²

5 Hannah Arendt, *İnsanlık Durumu*, çev. Bahadır Sina Şener (İstanbul: Ayhan Matbaası, 1958).

6 Semavi Eyice, "Bizans İmparatorluğu'nun Çöküşünün Başlangıcı: 800 Yıl Önce Dördüncü Haçlı Seferi'nin İstanbul'u İşgali", *DİVÂN İlmî Araştırmalar* 16 (1) (2004), 184.

7 Semavi Eyice, "Sarnıçlar", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c. 6 (İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, 1993), 469-471; Ali Selçuk Biricik, "İstanbul Şehri ve Su", *Marmara Coğrafya Dergisi* 2 (1998), 23.

8 Özkan Ertuğrul, "İstanbul'da Bizans Devri Su Mimarisi" (Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 1989), 74.

9 Kerim Altuğ, "Planlama İlkeleri ve Yapım Teknikleri Açısından Tarihi Yarımada'daki Bizans Dönemi Sarnıçları", *Restorasyon Konservasyon Çalışmaları* 15 (2012), 17.

10 Kazım Çeçen, *Roma Su Yollarından En Uzununu* (İstanbul: Türkiye Sinaî Kalkınma Bankası A.Ş., 1996).

11 James Crow, Jonathan Bardill ve Richard Bayliss, *The Water Supply of Byzantine Constantinople* (London: Journal of Roman Studies Monograph, 2008), 11.

12 Haluk Çetinkaya, "İstanbul'un Bizans Dönemi Mimarisi, Bizans Mimarisi", *Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi*, c. 8 (İstanbul: İBB Kültür A.Ş. Yay, 2016), 36-37.

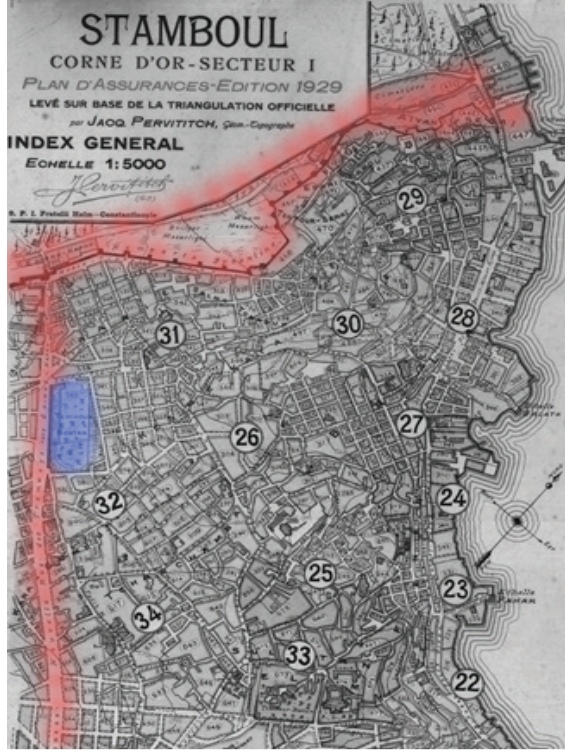
olarak bilinen, küçükten büyüğe Mokios Sarnıcı (Altımermer Çukurbostanı, Fındıkzade), Aspar Sarnıcı (Çarşamba Çukurbostanı, Balat) ve Aetius Sarnıcı (Karagümrük Çukurbostanı, Karagümrük)'dir. Dördüncü ve en küçüğü ise surların dışında bulunan ve Hebdemon Sarnıcı adıyla bilinen Bakırköy'deki Fildamı'dır. Aspar ve Mokios Sarnıcıları Konstantin Surları'nın, Aetius Sarnıcı ise Theodosius Surları'nın içinde kalan alanda yer almaktadır. Altuğ'a göre bu üç sarnıç, Bizans döneminin yerleşim yerlerine ışık tutması nedeniyle önemlidir. Konstantin Surları, Theodosius Surları ve Mese¹³ (Divanyolu) bu yerleşim yerlerinin anlaşılmasına referans veren başlıca akslardır (G. 1, G. 4), dolayısıyla sarnıçların bu akslarla olan ilişkisi önemlidir¹⁴. Aetius ve Aspar sarnıcıları 5. ve 6. tepeler arasında, Mokios ise 7. tepenin en üst noktasına kurulduğundan dolayı İstanbul'un coğrafi yapısını da vurgulamaktadır¹⁵. Bunun yanında açık sarnıçların konutlardan ziyade Konstantin ve Theodosius surları arasında kalan tarım alanlarına su sağladığı düşünülmektedir. Bu düşünce ışığında dönemin İstanbul'unda tarıma verilen öneme dair de tahmin yürütülebilmektedir. Çünkü halkın ihtiyacını karşılayan kaynakların görece küçük hacimli sarnıçlar olduğu bilgisine ulaşılması, büyük hacimli sarnıçların da daha geniş çaplı amaçlara hizmet ettiğine işaret etmektedir¹⁶.

13 "Mese" incelenen tüm kaynaklarda "Divanyolu"nun Bizans dönemindeki adı olarak geçmektedir.

14 Kerim Altuğ, "İstanbul'da Bizans Dönemi Sarnıçlarının Mimari Özellikleri ve Kentin Tarihsel Topografyasındaki Dağılımı" (Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2013), 46. Altuğ, sarnıçların akslarla ilişkisine değinirken, Özyurt ve Pilehvarian'ın Magdalino'nun "Antik Çağdan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi: İstanbul'un Emperyal Dönüşümleri, Dünya Ölçeğinde İstanbul, Topografya ve Yerleşim" adlı makalesinden aktarımlarından hareketle İstanbul'un tepe konumları ve sur inşalarına yapılan vurgudan yola çıkmıştır. Bk. Melike Özyurt ve Nuran Kara Pilehvarian, "Bir Hristiyan Başkenti Olarak Konstantinopolis'in KentSEL Kurgusu", *GRID-Mimari Planlama ve Tasarım Dergisi* 1(2) (2018), 158.

15 Semavi Eyice, "Aetios Sarnıcı", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c. 1 (İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yay, 1993), 86; Semavi Eyice, "Aspar Su Haznesi", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c.1 (İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yay, 1993b), 356-357; Semavi Eyice, "Mokios Sarnıcı", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c. 5 (İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yay, 1993c), 482-483; Eyice, "Sarnıçlar", 469-471; Altuğ, "İstanbul'da Bizans Dönemi Sarnıçlarının Mimari Özellikleri ve Kentin Tarihsel Topografyasındaki Dağılımı", 52; Özkan Ertuğrul, "Mimarlık Tarihi İçinde İstanbul Bizans Su Mimarisinin Durumu-I", *Meriç Uluslararası Sosyal ve Stratejik Araştırmalar Dergisi* 3(8) (2019), 295.

16 Altuğ, "İstanbul'da Bizans Dönemi Sarnıçlarının Mimari Özellikleri ve Kentin Tarihsel Topografyasındaki Dağılımı", 46.



G. 1: Pervititch Haritası üzerinde Aetius Sarnıcı, Theodosius Surları. O tarihlerde tramvay yolu olan Fevzi Paşa Caddesi ve şimdiki adı Savaklar Caddesi olan araç yolu. (Pervititch Haritası, 1929 üzerine işleme Gündüz ve Birer, 2020).

Çukurbostanlar, günümüze ulaşana kadar tarihte birtakım süreçlerden geçmiştir. Su sarnıcı olmak üzere inşa edildikten sonra Aetius 421 yılı, Aspar 459 yılı, Mokios ise 491-518 yılları arasında kullanıma açılmıştır¹⁷. Bazı kaynaklar, Osmanlı döneminde haznelerdeki suyun sağlıklı koşullarda bulunmasından ötürü bostan olarak kullanılmaya başladıklarını aktarmaktadır¹⁸. Eyice'ye göre sarnıçlar Bizans döneminde de kurumuş ve bostan olarak kullanılmıştır. Hatta Mokios Sarnıcı Türk döneminde de bostan olarak hizmet vermiştir¹⁹. 1970-1980'li yıllar arasına ait hava fotoğraflarından ise sarnıcın futbol sahasına dönüştüğü, tahminen 2000'lerden sonra ise park olarak kullanılmaya başlandığı düşünülmektedir²⁰. Eyice, Aspar Sarnıcı'nın süreçlerine dair benzer detaylar vermektedir. Ancak Mokios ve Aetius Sarnıcı'larından farklı olarak 16. yüzyıldan 1985'e kadar buradaki küçük bir mahallenin varlığından söz etmektedir. 1985'ten sonra ise bu yapılar belediye tarafından yıkılarak pazaryerine dönüştürülmek istense de esnaf

17 Ertuğrul, "İstanbul'da Bizans Devri Su Mimarisi", 219, 221, 223; Eyice, "Aetius Sarnıcı", 86; Eyice, "Aspar Su Haznesi", 356-357; Eyice, "Mokios Sarnıcı", 482-483.

18 Enis Karakaya, "İstanbul'da Osmanlı Öncesi Döneme Ait Sarnıçlar," *İslam Ansiklopedisi*, c. 36 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay, 2009), 161-162.

19 Eyice, "Mokios Sarnıcı", 482-483.

20 Erişim 23 Nisan 2020, <https://sehirharitasi.ibb.gov.tr/>

bu karara destek olmamıştır²¹. Hava fotoğrafları ise 1985-2000 yılları arasında parka dönüştürülme girişimlerine işaret etmektedir²². Bizans ve Osmanlı'dan sonra da bostan olarak kullanılmaya devam eden Aetius Sarnıcı 1940'ta Vefa Spor Kulübü yapısının inşasıyla bugünkü Vefa Stadyumu'na ev sahipliğine başlamıştır²³.



G. 2: Altımermer Çukurbostanı'na (Mokios Sarnıcı) Ait Panoramik Görüntü (Emel Birer Arşivi, 2015).

Sarnıçların geometrileri bugünün İstanbul'unun şehir ölçeğinde ve şartlarında oldukça dikkat çekicidir. Aetius 20.700 m², Aspar 23.100 m², Mokios ise yüzeyde 24.900 m²'lik bir alan kaplamaktadır. Dört ya da beş katlı konutlar tarafından çevrilmiş devasa çukurlar, dar sokakların şehrin dokusundaki baskınlığı ile tezat oluşturmaktadır. Mokios ve Aspar sarnıçlarının geometrik şekli kareye yakındır (G. 2). Aetius Sarnıcı ise ince uzun, belirgin bir dikdörtgen olup Beyazıt'tan Theodosius surlarına kadar uzanan tarihi Bizans'taki Mese'nin, Osmanlı'daki Divanyolu'nun ve şimdiki Fevzi Paşa Caddesinin üzerinde yer almaktadır. Yükseklikleri sırasıyla yaklaşık 14 m, 10,5 m ve 15 m olan sarnıçların hacimleri yine aynı sırayla yaklaşık 290.360 m³, 242.590 m³ ve 374.850 m³'tür²⁴ (Tablo.1).

Tablo 1: Tarihi Yarımada Çukurbostanları Genel Bilgi Özeti (Gündüz ve Birer, 2020).

	Aetius Sarnıcı (Karagümrük Çukurbostanı)	Aspar Sarnıcı (Çarşamba Çukurbostanı)	Mokios Sarnıcı (Altımermer Çukurbostanı)
Yapım Yılı	421	459	491-518 yılları arası
Şimdiki Konumu	Karagümrük, Fatih	Balat, Fatih	Fındıkzade, Fatih
Yapıldığı Dönemdeki Konumu	Theodosius Surları içinde	Konstantin Surları içinde	Konstantin Surları içinde
Alanı/Hacmi	20.700 m ² /290.360 m ³	23.100 m ² /242.590 m ³	24.900 m ² /374.850 m ³
Şimdiki İşlevi	Vefa Spor Klübü, Vefa Stadyumu	Çarşamba Çukurbostan Parkı	Fındıkzade Çukurbostan Şehir Parkı
Önceki İşlevleri	Açık su sarnıcı, bostan	Açık su sarnıcı, bostan	Açık su sarnıcı, bostan

Tarihi çukurbostanlar/açık sarnıçlar, neredeyse yapıldıkları dönemden itibaren çeşitli müdahalelere uğrayarak bugünün İstanbul'una ulaşmayı başarmışlardır. Ancak sarnıçların gerek kendi bulunduğu kamusal alanda gerek içinde buldukları çevrede yapılan değişiklikler zamanla onları bulunduğu ortamda görünmez hâle getirmiş, ta-

21 Yücel, "İstanbul'da Bizans Sarnıçları", *Arkitekt* 325 (1967), 17. Eyice, "Aspar Su Haznesi", 356-357.

22 Erişim 23 Nisan 2020, <https://sehirharitasi.ibb.gov.tr/>

23 Eyice, "Aetios Sarnıcı", 86.

24 Yücel, "İstanbul'da Bizans Sarnıçları", 16-20.

rihi değere sahip sarnıçlar günün onlara atanan işlevleri ile anılmaya başlamışlardır. Stadyum kullanımı Aetius Sarnıcı'nı yarı kamusallığa mahkûm ederken, şehir parkı olarak kullanılan Fındıkzade Çukurbostanı'nın kamusal olma çabası bulunduğu çevredeki etrafını saran konut yoğunluğu ile sınırlandırılmıştır. Aspar Sarnıcı, diğer adıyla Çarşamba Çukurbostanı için de benzer görünürlük sorunları geçerlidir.

“Görünürlük” kavramı tarihi değerlerin korunması, geleceğe taşınması ve sosyal birer unsur hâline getirilerek şehir hayatına katılmasında büyük önem taşımaktadır. Kavramı irdeleyen ve farklı boyutlardan ele alan Hannah Arendt'in düşünceleri, bu çalışmada görünebilirliğin incelendiği bağlamların tespit edilmesi için kullanılmış önemli söylemlerdir.

Arendt'in Görünürlük Tartışmaları Üzerine

Modern dönem siyaset bilimci Hannah Arendt'in *İnsanlık Durumu* adlı eserinde kamusal alanda görünürlük okumaları üzerine değerlendirmeler yer almaktadır. Arendt'in Antik Yunan'dan başlayarak yazdığı döneme kadar yaşanan sosyolojik süreçleri kamusal alan izleğinde ele aldığı ve yaşanan dönüşümler üzerine tartışarak eserde ürettiği düşünceler bu çalışmaya yön vermektedir. *Görünebilir olma, görünüş, görme, görüneni paylaşma, şimdi görünen ve önceden görünen* gibi olgusal yaklaşımlar görünürlük-görünebilirlik sorgulamalarına zemin hazırlamıştır.

Arendt'e göre görünür olan, sadece herkesçe görülebilen değil aynı zamanda duyulan hatta görme ve duymanın da ötesinde mümkün olan en geniş aleniyete sahip olandır. Öyle ki, bireyler için yalnızca görünen gerçektir. Algılanan herkesçe farklı olabilir. Bu durum bireylerin her birinin başka bir noktada bulunmasındandır. Ancak sonuç olarak farklı bir konumdan da olsa herkesin görüyor olması gerçekliği kesin kılar. Hatta görünürlüğü açıklarken köleliğe atıf yapan Arendt, duyguları ve bireysellikleri hiçe sayılan görünürlükleri bulanıklaştırılmış kölelerin daha önce hiç sahip olmadıkları bir anlama kavuşturulduklarında gerçekliğe ulaşacaklarını ve görünür olacaklarını ifade etmektedir. Kölelik burada örneklem mahiyetindedir. Bir sanat eserinin toplumsallaştırılması ile bir kölenin özgürleştirilmesi, onları yeniden anlamlandırıp görünür kılmak konusunda aynı anlama karşılık gelmektedir²⁵.

Kamusal alan ve kamusal alanda görünebilirlik konusu ise eşitlik olgusu üzerinden ele alınmalıdır. Toplumda her birey eşittir ve bu kamusal alanda yansıtılır. Fakat eşitlik yalnızca aynı dönemde yaşayan bireylerce sağlanmaz, kamusal alanı kullanıcıların birbirleriyle eşit paylaşıyor oldukları gibi onu geçmişte yaşamış olanlarla ve gelecekte yaşayacak olanlarla da eşit paylaşmalıdır. Üstelik bunu kamusal alanda görünür kılarak sürdürmelidir. Algılanan herkesçe farklı olsa da aynı olgu etrafında toplanıp onunla bir yönden bağlantı kurabiliyor olmak ve bağlantının kamusal alanda zamanla

25 Arendt, *İnsanlık Durumu*, 92.

kendi özünü bulması eşitliğin esasıdır; görünebilirlik de eşitliğin akabinde belirir. Aksi takdirde kamusal alanın tahribatı kaçınılmaz, tamiratı da uğraştırıcı olacaktır. Geçmişte yaşamış ve gelecekte yaşayacak olanlar şu anda yaşayanlarla eşittir. Bu eşitlik bireylerin aynı olguya odaklanmasının temelinde vücut bulur, algılananın farklı olması doğal bir sonuçtur. Bunlara bağlı olarak kamusal alan nosyonu ise eşitliğin görülür kılındığı platformdur²⁶.

Görülür olmaya layık olan aslında nedir? Geçmişten günümüze gelerek ya da bulunduğumuz dönemde *görünebilir* olmayı başarmış olan nasıl *şeyleştirilmiştir*? Ve görünür olması istenip görünür olamayan bu süreçte hangi sorunu yaşamaktadır? Arendt'e göre hiçbir şey kendi başına görünür olamaz. Onun görülecek, duyulacak, hatırlanacak düzeye gelmesi için bir olayın içinde, bir eserde, belki bir heykelde hayat bularak kendi gerçekliğini belgelemesi gerekmektedir. Bu durum *şeyleştirme* eylemidir ve doğrudan görünebilirliğe hizmet etmektedir. Şeyleştirilebilmiş olan görünebilir²⁷.

Şiir, heykel ya da edebî bir eser söz konusu olduğunda elbette estetik sorgulamalar ön plana çıkar. Ancak görünür olan her şeyin bir söz söylemesi, şeyleşmesi, nesneleşmesi gerektiğini söyleyen Arendt, var olan her şeyin görünmek zorunda olduğunu da ekleyerek işlev konusuna parantez açmaktadır. Kendine özgü bir işlevi ve işlevine yönelik bir biçimi olan her şey kamusal alanda görünürdür. Bireyin hayatında yer alan şeyler ancak işlev ve biçim birbirine uyduğunda anlamlı hâle gelir. Bu şartı sağlamayan nesnelerin kamusal alanda bireylere görünmeyip kendi kendilerine yok olacakları anlamına varılmaktadır²⁸. Bugün yapıtlı çevrede de bunun örnekleri mevcuttur. Hatta bunu nesnelere ziyade canlıların kendileriyle de özdeşleştirmek mümkündür. Genetik yatkınlıkları gereği çevresel şartlara uyum sağlayamayan canlıların evrimsel süreçte nesillerini idame ettirememeleri de bunun örneği sayılabilir.

Arendt'in kamusal alan söylemleri literatürde birçok çalışma tarafından incelenmeye devam etmektedir. Mensch²⁹ "Public Space" adlı çalışmasında kamusal alanı oluşturan kavramları Arendt'in kamusal alan modeli üzerinden irdelemiştir. Biçer Olgun³⁰ Arendt, Habermas ve Sennett gibi baskın kuramcılarının kamusal ve özel alan

26 Arendt, *İnsanlık Durumu*, 95-99.

27 Arendt, *İnsanlık Durumu*, 151.

28 Arendt, *İnsanlık Durumu*, 254.

29 Mensch çalışmasında ayrıca Arendt'in kamusal alan modelini açıklamada sıkça kullandığı "görünürlük", "güç", "özgürlük", "otorite", "güvenilirlik" gibi kavramlara önemli bir yer vermiştir. James Mensch, "Public Space", *Continental Philosophy Review* 40 (2007), 31-47, erişim 5 Mayıs 2020, <https://doi.org/10.1007/s11007-006-9038-x>.

30 Biçer Olgun çalışmasında takındığı objektif tavrı nedeniyle herhangi bir yazarın tarafını tutmamaktadır. Bu sebeple Arendt yaklaşımlarının özetlenmesi ve diğer iki düşünürün yaklaşımlarıyla karşılaştırılmasında önemli bir kaynaktır. Hülya Biçer Olgun, "Jürgen Habermas, Hannah Arendt ve Richard Sennett'in Kamusal Alan Yaklaşımları", *Sosyolojik Düşün* 2(1) (2017), 45-54.

yaklaşımlarını bir karşılaştırmayla özetlemiştir. Firdin Özgür³¹ ise kamusal alanı sosyolojik boyutta ele aldığı çalışmasında Arendt'in *aleniyet, müşterek olma* gibi özetlenebilecek olan yaklaşımlarına referans vermeden geçmemiştir. Bunlara ek olarak, Arendtçi yaklaşım sanal mekân kapsamında sorgulanan kamusal alan çalışmalarına da yön vermektedir. Salikov³² sanal mekânda kamuoyu oluşturmanın, kamusal mekânın ve sanal mekânın birbirlerini nasıl yönlendirebileceklerini Arendt'in bakış açısına dayandırarak incelemiştir. Kamusal alanın ve nesnelerin görünebilirliklerini ele alan Arendt bunun tamamen insana özgü olduğunu vurgulamış, onun yeterlilikleri doğrultusunda sağlanabileceğini anlatmak istemiştir. Öyle ki *kamusal alan (public realm)* da estetik değere sahip ya da sadece işlevsel olan eserler de insanın onu görünebilir kıldığı kadar görünebilirdir. Bu çalışmada ise, *görünürlük (visibility, appearance)* anlayışı hâkimdir. Zamanın tarihi sarnıçları günümüzde kamusal alanlara çevrilerek şekleşmiş olan çukurbostanların yeterince görünür olmaması durumu çalışmanın esas problemini oluşturmaktadır.

Arendt Yaklaşımıyla Aetius Sarnıcı (Karagümrük Çukurbostanı)

Vefa Stadyumu ve Vefa Spor Kulübü üyelerine hizmet veren spor salonu ve küçük ek halı saha ile bulunduğu alanı kaplayan Karagümrük Çukurbostanı (Aetius Sarnıcı) Fevzi Paşa Caddesi (eski Divanyolu ya da daha eski adıyla Mese) üzerine bulunmaktadır. Sav, bazı kaynakların sarnıcın 419-425 yılları arasında yapıldığını söylerken, bazılarının ise 364-378 yılları arasında tamamlandığını yazdığını belirtmektedir³³. Fakat birçok kaynak ise 421 yılında tamamlandığını söylemektedir³⁴. 1940'ta Çukurbostan'ın güneydoğu cephesi yıkılıp spor kulübü için yapı inşa edilmiştir. 1962'de ise stadyum kullanıma açılmıştır ve hâlâ hizmet vermektedir³⁵.

31 Firdin Özgür aslında oldukça farklı dinamikleri ve değişkenleri olan kamusal alana çoğunlukla mekânsal yaklaşıldığı eleştirisinden hareketle kamusal alan literatürünü geniş bir ölçekte tarayarak Arendt, Habermas, Iveson, Adut, Benhabib ve toplumsallığı sorgulayan daha fazla yazara yer vermiştir. Ebru Firdin Özgür, "Kamusal Mekanların Toplumsal Boyutları Üzerine Bir Değerlendirme", *tasarım+kuram dergisi* 14 (26) (2018), 119.

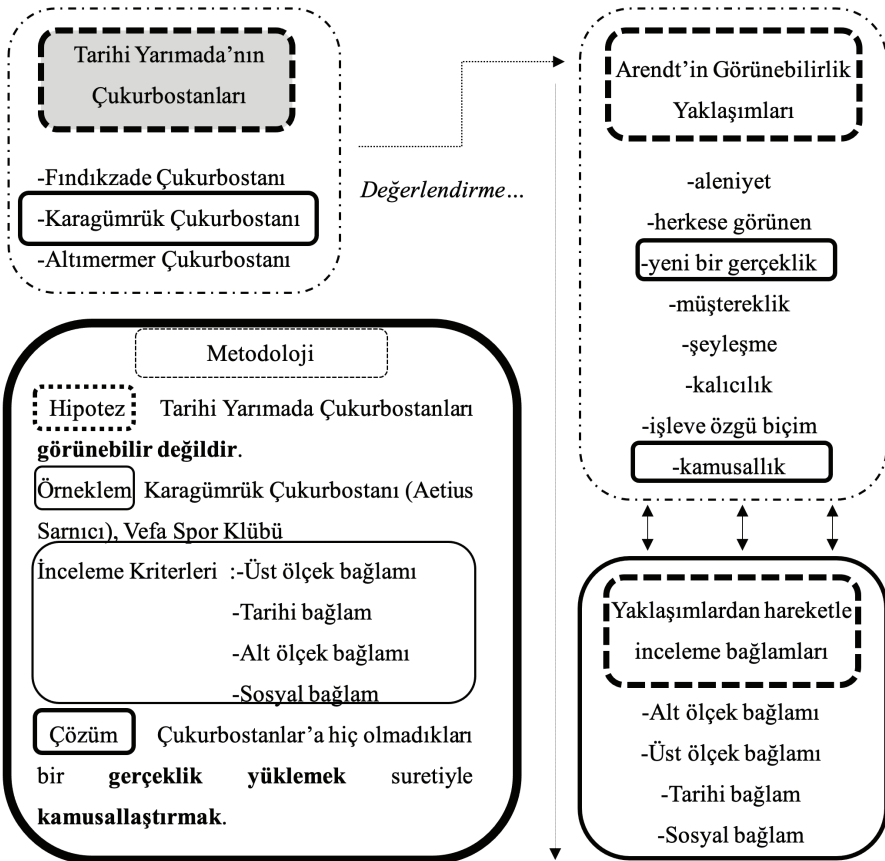
32 Salikov tartışmasını Habermas'ın "public sphere" ve Arendt'in "public realm" karşılaştırmasıyla başlatmıştır. Bu tartışma Arendt'in sanal mekânda kamuoyu (public opinion) oluşumu konusuna dair bir temel hazırlarken "public realm" ve "public sphere" terimlerinin neden her ikisinin de Türkçeye "kamusal alan" olarak çevrildiğini sorgulatmaktadır. Salikov sanal mekânda "kamuoyu" oluşturma konusunu Arendtçi ve Habermasçı yaklaşımla ele alarak, bu türdeki kamusal alanların politik sorgulamasını derinleştirmektedir. Alexey Salikov, "Hannah Arendt, Jürgen Habermas and Rethinking the Public Sphere in the Age of Social Media", *Russian Sociological Review* 17(4) (2018), 95, erişim 8 Mayıs 2020, <https://doi.org/10.17323/1728-192x-2018-4-88-102>

33 Murat Sav, "XIV. Bölgenin (Regio) Arkeotopografik Özellikleri Dâhilinde Mihrimah Sultan Külliyesi ve Devşirme Malzeme Kullanımı", *Restorasyon Yıllığı Dergisi* 9 (2014), 100.

34 Yücel, "İstanbul'da Bizans Sarnıçları", 17; Eyice, "Aetios Sarnıcı", 86; Altuğ'un doktora tezinde Janin ve Mango'dan aktardığı bilgilerden faydalanılmıştır. Bk. Altuğ, "İstanbul'da Bizans Dönemi Sarnıçlarının Mimari Özellikleri ve Kentin Tarihsel Topografyasındaki Dağılımı", 46.

35 Murat Sav, "XIV. Bölgenin (Regio) Arkeotopografik Özellikleri Dâhilinde Mihrimah Sultan Külliyesi ve Devşirme Malzeme Kullanımı, 100.

Üç çukurbostandan Karagümrük Çukurbostanı'nın seçilme nedeni çukurbostanın Mese üzerinde bulunmasıdır. Mese, şimdiki Fevzi Paşa Caddesi, Beyazıt Meydanı'ndan başlayıp Theodosius Surları'na kadar giden, çok uzun ve kullanılmaya başlandığı dönemden bu yana değişmemiş tarihi bir aksın üzerindedir³⁶. Tarihi Yarımada'nın uzantısında olması Karagümrük Çukurbostanı'nın karşılaşmakta olduğu görünebilirlik sorununu ve ihtiyacını daha belirgin hâle getirmektedir. Bu sebeple Karagümrük Çukurbostanı, Arendt'in görünebilirlik ile ilgili düşüncelerini temel alan 4 bağlama (üst ölçek ve tarihsel bağlam, alt ölçek ve sosyal bağlam) ayrılarak incelenmiştir. Arendt okumasından elde edilen çıkarımlar konunun nasıl inceleneceğine ışık tutmakla birlikte çözüm önerisi sunarken de etkili olmuştur. Metodolojik kriterlerin oluşturulmasında yine Arendt'in görünebilirlik söylemleri esas alınmıştır (G. 3).



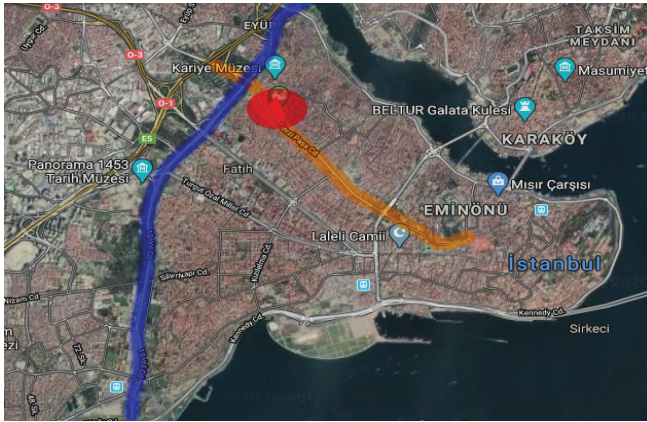
G. 3. Metodoloji Diyagramı (Gündüz ve Birer, 2020).

36 Maurice Münir Cerasi, *The İstanbul Divanyolu: A Case Study in Ottoman Urbanity and Architecture* (Würzburg: Verlag, 2016), 44-56.

Üst Ölçekte Görünebilirlik

“Her şeyin herkes tarafından görüldüğü, mümkün olan en geniş aleniyete sahip olma durumu”³⁷ olarak tanımlanan görünebilirlik yaklaşımından hareketle Karagümrük Çukurbostanı üst ölçekte incelenecektir. Bu bağlam üzerinden Karagümrük Çukurbostanı'nın bugünün İstanbul'unda bulunduğu konumda şehrin tamamında ve Tarihi Yarımada'da yeterli düzeyde görünebilir olmaması durumu ve nedenleri sorulacaktır.

Vefa Stadyumu, eski adıyla Aetius Sarnıcı, İstanbul'un Fatih ilçesinin Karagümrük semtinde Fevzi Paşa Caddesi'ne paralel olarak konumlanmaktadır. Çukurbostan'ın kentle ilişkisi bu cadde üzerinden kurulmaktadır. Fevzi Paşa Caddesi Bizans'ta Mese'nin, Osmanlı'da Divanyolu'nun uzantısıdır. Osmanlı ve Bizans için bir prestij simgesi olan Mese³⁸ artık öyle olmasa da Tarihi Yarımada'nın merkezi ve Theodosius Surları arasında önemli bir ulaşım aksıdır, birinci derece şehir içi anayol olarak tanımlanmıştır³⁹. Bu durumda, bu cadde sur içi ve sur dışını birbirine bağlarken, Karagümrük Çukurbostanı da surlardan geçildiğinde –surlara yakınlığı nedeniyle (G. 6)- karşılama ve uğurlama görevini üstlenmelidir. Yapılan gözlemler göstermiştir ki surlardan geçilerek Yarımada'ya girildiğinde, Çukurbostan geometrisinden kaynaklanan devasa boşluk kendini belli etmekte, ancak bu boşluğun ne anlama geldiği fark edilememektedir. Bu durumda Çukurbostan'ın üst ölçek ilişkilerindeki rolü açıktır fakat görünür kılınmayışı rolünün önüne geçmektedir.



G. 4: Karagümrük Çukurbostanı Üst Ölçek İlişkileri. Tarihi Yarımada, Theodosius Surları (mavi taralı), Fevzi Paşa Caddesi (sarı taralı), Karagümrük Çukurbostanı ve çevresi (kırmızı taralı) (Google Maps üzerine işleme Gündüz ve Birer, 2020).

37 Arendt, *İnsanlık Durumu*, 92.

38 Doğan Kuban, “Divanyolu”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c. 3 (İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları 1993), 72-73; Cerasi, *The İstanbul Divanyolu: A Case Study in Ottoman Urbanity and Architecture*, 56-69; İsmail Sağdıç ve Meltem Gündoğdu, “Tarihi Yapıların Kullanım Kaynaklı Sorunları “Divanyolu Üzerinde Bir İnceleme”, *Restorasyon ve Konservasyon Çalışmaları Dergisi* 1(22) (2011), 79.

39 Cenk Hamamcıoğlu ve Zekiye Yenen, “İstanbul Tarihi Yarımada’da Ulaşım Ağı ve Kentsel Hizmet Alanlarının Yerleşimi Etkileşimi”, *Megaron* 4(3) (2009), 177.

Tarihi Bağlamda Görünebilirlik

“(...) Kamusal alana yalnızca bizle birlikte yaşayanlarla değil bizden önce yaşamış olanlarla ve bizden sonra yaşayacak olanlarla da müşterek olarak sahibiz. Fakat böyle bir müştereklik ancak kamuda görünebilir olduğu ölçüde varlığını sürdürebilir. Müşterek bir dünyanın koşulları altında gerçekliği temin eden, esas olarak onu oluşturan, herkesteki mevcut “ortak doğa” değil, konum farklılıklarına ve buradan kaynaklanan perspektif çeşitliliğine rağmen her bir kişinin aynı nesneyle ilgilenmekte olmasıdır...”⁴⁰

görüşü tarihi sarnıcın zaman içerisinde geçirdiği süreçlere işaret etmektedir. Görünebilirliğin sağlanması şunun anlaşılması ile mümkündür: Sadece şimdi aynı dünyayı paylaştığımız bireylerle değil, geçmişte yaşamış ve gelecekte yaşayacak olan bireylerle de eşit haklara sahibiz. Bunun anlamı ancak uzun bir tarihsel süreç geçirmiş olan objelerde aranabilir ve tarihi sarnıçlar bu arayış için en iyi örnekleri temsil etmektedir. 1600 yıllık bir geçmişe sahip olan açık sarnıcın var olduğu süre boyunca bu şartı sağlayıp sağlamadığı bu bölümde incelenecektir.

421 yılında inşası biten Aetius Sarnıcı bilindiği üzere bir açık sarnıçtır⁴¹. Tarihi Yarımada’da birçok açık-kapalı sarnıç bulunmaktadır fakat açık sarnıçlar kapalı sarnıçlara göre çok daha geniş hacimlidir. Bu nedenle açık sarnıçların konutların su ihtiyacını karşılamada değil tarım arazilerinin sulanması için gerekli suyun depolanmasında kullanıldığı düşünülmektedir⁴². Bağlantılı olduğu Valens İsale Hattı’nın 10. yüzyılda zarar görmesinden sonra ise Aetius Sarnıcı’nın bostan olarak kullanılmaya başlandığı ve Osmanlı’da da bu işlevinin devam ettiği düşünülmektedir. (G. 5, G. 6, G. 7).

Tarihi kırılmalara bakıldığında açık sarnıç ve sonrasında bostan olarak daha kamusal hizmet vermiş⁴³ Çukurbostan’ın şimdiki yarı kamusal hizmeti görünebilirliğinin de varmış olduğu noktayı işaret etmektedir. Kırılmalar göstermiştir ki tüm İstanbul’a hitap edebilecek olan çukur yalnızca belli bir kitleyi ilgilendirir hâle gelmiştir. Stadyum kullanımı çukuru çukur yapan duvarları kapatmış, bostanı bostan yapan toprağın üzerini çim sahayla örterek asıl kimliğini görünmez kılmıştır. Bundan dolayı, Arendt’in vurgulamış olduğu müştereklik ne geçmişte yaşayan bireylerle şimdiki arasında, ne de şimdiki bireylerin kendi aralarında yeterince güçlü bir bağ sağlayamamıştır.

40 Arendt, *İnsanlık Durumu*, 99.

41 Yücel, “İstanbul’da Bizans Sarnıçları”, 17; Eyice, “Aetios Sarnıcı”, 86; Sav, “XIV. Bölgenin (Regio) Arkeotopografik Özellikleri Dâhilinde Mihrimah Sultan Külliyesi Ve Devşirme Malzeme Kullanımı”, 100; Altuğ, “İstanbul’da Bizans Dönemi Sarnıçlarının Mimari Özellikleri ve Kentin Tarihsel Topografyasındaki Dağılımı”, 46.

42 Altuğ doktora tezinde bu bilgiye Downey ve Koder’den aktararak yer vermiştir. Altuğ, “İstanbul’da Bizans Dönemi Sarnıçlarının Mimari Özellikleri ve Kentin Tarihsel Topografyasındaki Dağılımı”, 46.

43 Altuğ, “Planlama İlkeleri ve Yapım Teknikleri Açısından Tarihi Yarımada’daki Bizans Dönemi Sarnıçları”, 3-22.



G. 5: 1929, Pervititch Haritası. Güneydoğu cephesi ve kuzeydoğu cephesi üzerinde yapılaşma görülmekte (Pervititch, 1929, 31 ve 32. paftaların birleşimi).



G. 6: 1946, Karagümrük Çukurbostanı. Güneydoğu duvarı yıkılıp kulüp binası inşa edilmiş (İBB Şehir Haritaları, <https://sehirharitasi.ibb.gov.tr/> 1946).



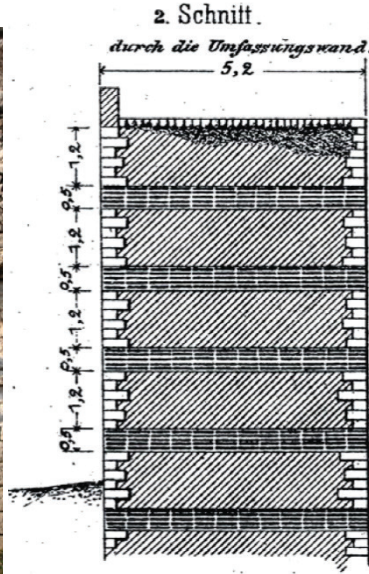
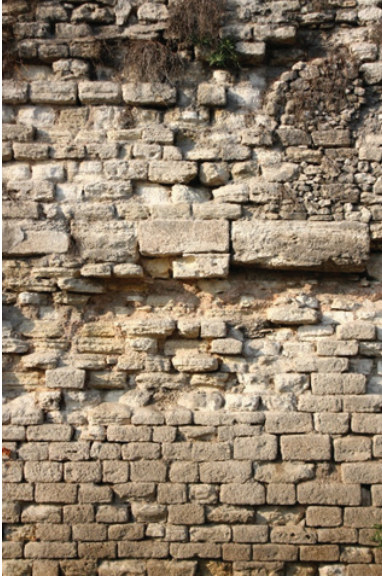
G. 7: 1996, stadyum kullanıma açılmış ve şekli net okunmakta, çevre yapılaşma aynı durumda seyretmiş (İBB Şehir Haritaları, <https://sehirharitasi.ibb.gov.tr/> 1966).

Alt Ölçekte Görünebilirlik

“(…)Var olan her şey görünmek zorundadır ve kendine özgü bir biçimi olmadan hiçbir şey görünemez; bu anlamda aslında kendi işlevsel yararını bir şekilde aşmayan hiçbir şey olamaz ve onun aşkınlığı, güzelliği ya da çirkinliği, kamusal görünümü ve görünürlüğü ile özdeşdir. Bir şeyin mükemmelliğinin ölçütü sadece yararlılığı değil, görüntüsüne uyup uymadığıdır...”⁴⁴

Arendt’in bu yaklaşımı tarihî sarnıcın alt ölçekte görünebilirliğine referans vermektedir. Bu sebeple, çukurun mimarisi, güncel programı ve yakın çevresiyle ilişkisi incelenerek görünebilirlik sorgulanacaktır.

Karagümrük Çukurbostanı, diğer adıyla Aetius Sarnıcı, 244x85 m²’lik bir alanı kaplamakla birlikte yaklaşık 14m’lik yüksekliğe sahip geniş bir çukurdur. Çukuru oluşturan duvarların bir kısmı zaman içinde yıkılmış, bir kısmı görünmekte (G. 8, G. 9), bir kısmı ise şu anki Vefa Stadyumu’nun seyirci tribünü nedeniyle kapanmıştır (G. 10, G. 11). Çukurda ana futbol sahası haricinde, daha küçük bir saha ve diğer sportif hizmet birimleri bulunmaktadır.



G. 8: Sarnıç Duvarı Yapım Tekniğini Gösteren Fotoğraf (Emel Birer Arşivi, 2015).

G. 9: Sarnıç Duvarı Yapım Tekniğini Gösteren Çizim (Philipp Forchheimer ve Josef Stryzowski, *Die Byzantinischen Wasserbehälter von Konstantinopel*, 46)

44 Arendt, *İnsanlık Durumu*, 99.



G. 10: Vefa Stadyumu, Fevzi Paşa Caddesi Kotundan Görünüş (Gündüz ve Birer, 2020).



G. 11: Sarnıcın Duvarlarının Üzerine Kurulmuş Seyirci Tribünü (Gündüz ve Birer, 2020).

Araç ve yaya hareketlerinin yoğun gözlendiği Fevzi Paşa caddesinde konut, eğitim (okul-kurslar), alışveriş ve vakit geçirmeye yönelik hizmet veren birimler bulunmaktadır. Vefa Stadyumu, yakın çevresindeki bu hareketliliğin oluşturduğu kamusal ve yarı-kamusal nedeniyle görülebilirlik sorgulamalarını aydınlatacak veriye sahiptir. 1962 yılında stadyuma ait birimler inşa edilmek üzere güneydoğu cephesi yıkılan Çukurbostan'ın görülebilen tek cephesi G. 10'da Fevzi Paşa Caddesi'nden görülen kuzeydoğu cephesidir. Bu cephenin Kurtağa Çeşmesi Sokağı'ndan görünmesi gereken arka kısmı ise tamamen konutlarla örtülmüştür (G. 12). Salma Tomruk Caddesi'nde ise görünen duvar sarnıcı değil stadyuma aittir, duvarın devamındaki birimler kullanıcı ihtiyacına yönelik olan satış birimleridir (G.13).



G. 12: Sarnıcın Kuzeybatı Duvarının Arkasında Paralel Uzanan Kurtağa Çeşmesi Sokağı (Gündüz ve Birer, 2020).



G. 13: Sarnıcın Güneybatı Duvarının Arkasında Paralel Uzanan Salma Tomruk Caddesi (Gündüz ve Birer 2020).

Aetius Sarnıcı'nın geometrisinde (şekli ve hacmi) meydana gelen bozulmalar ve müdahaleler de Çukurbostan'ın görülebilirliğinin önünde duran sebepler arasındadır. Çünkü kendine özgü bir biçimi olan sarnıcın geometrisinden ziyade stadyum kullanımına olanak tanıyan saha düzeni görünürdür (G. 10).

Sosyal Bağlamda Görünebilirlik

Görünebilirliğin sosyal bağlamına vurgu yapan iki farklı yaklaşım vardır. Birincisi görünebilirliğin mümkün kamusal alanın oluşumundan ve öğelerinden bahseder: “(...) O nedenle insanların bu dünyada görülebilmek için gerek duydukları mekânı oluşturan kamusal alan, insan elinden çıkma bir eserden (insanın elinin işinden) ya da bedeninin emeğinden çok daha insana özgü bir iştir.”⁴⁵ İkincisi ise görünen nesnenin odağa alındığı ve görünürlüğü bu noktada nasıl gerçekleştiğini anlatan görüştür: “(...) Bizler için gerçekliği oluşturan ‘görünüş’ tür –tarafımızdan olduğu kadar başkalarının da görülen ve duyulan şey”⁴⁶. Başkalarının görülenler ve duyulanlar, anlamını herkesin farklı bir konumdan görüyor ve duyuyor olmasından kazanır. Gördüklerimizi gören, duyduklarımızı duyan diğer bireylerin varlığı gerçeklikten emin olmamızı sağlar.

Bu vurgulamalardan hareketle sorgulanması gereken Karagümrük Çukurbostanı'nın kamusal alana dönüşme potansiyeli ve çevre kullanıcısının bunda nasıl bir rolü olabileceğidir. Dolayısıyla, stadyum kullanımı bu bağlamda tartışılmalıdır. Yalnızca maç olduğu zamanlarda sınırlı kullanıcıyı tribünde maç izlemek suretiyle bünyesine davet eden Vefa Spor Kulübü, maç olmadığı zamanlarda da yine yalnızca sporla ilgilenen kullanıcıya açıktır. Stadyum haricindeki alana herkes girebilir fakat sporla ilgilenmediği sürece herhangi bir eyleme tutunamayıp vakit geçirmeden mekânı terkeder. (G. 14). Oysaki bu çukurun iç hacmi, çevresi, iç duvarları, dış duvarları kamuya açık bir eylemin parçası hâline getirilmelidir. Kullanıcı henüz hacmin içine girmeden, çevresindeyken Çukurbostan'ın yakınlarında olduğuna, onunla ilişki kurduğuna ve onu gördüğüne ikna olmalıdır. Daha sonra ise kullanıcının onu şekillendirmesine ve toplumsal hafızanın bir unsuru hâline getirmesine izin verilmelidir. Stadyum gibi sınırlı zamanda kullanılan, spor merkezi gibi herkese açık olmayan, halı saha gibi yalnızca erkek kullanıcıya hitap eden yarı kamusal alanlar Çukurbostan'ın görünebilirliğine gölge düşürmektedir.



G. 14: Stadyum Tribünün Örtü Elemanının Kullanıcının Çukuru Görmesini Engellemesi ve Yaya Yoğunluğu. Şehir kullanıcısı burada sarmıcın Fevzi Paşa Caddesi'ne paralel uzanan duvarın üzerinde yürümektedir. (Gündüz ve Birer, 2020).

G. 15. Fevzi Paşa Caddesi Araç Hareketliliği (Gündüz ve Birer, 2020).

45 Arendt, *İnsanlık Durumu*, 302.

46 Arendt, *İnsanlık Durumu*, 302.


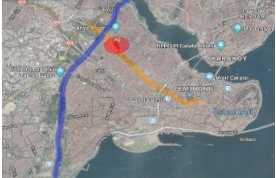
Arendt'in vurguladığı “gerçek olan görünürdür, görünür olan eşit paylaşılandır, eşit paylaşmak insana özgü bir eylemdir” yaklaşımı stadyum kullanımı ile ters düşmektedir. Oysaki Fevzi Paşa Caddesi gibi hareketli bir aks üzerinden olmak; okul, alışveriş mekânları, vakit geçirme yerleri, hareketli araç trafiği çevre kullanıcısının kamusal yaratımlara cevap vereceğini ve katkıda bulunabileceğini göstermektedir (G. 14, G. 15).

Yukarıda üst ölçek, tarihi, alt ölçek ve sosyal bağlamlar çerçevesindeki görünürlük sorunsalını merkeze alan bulgular tespit edilmeye çalışılmıştır. Aynı bağlam ilişkileri çerçevesinde şekillenen mekân pratiklerinin sosyal ilişkilere nasıl yansıtacağı konusu bağlamsal çözüm önerileri üzerinden tartışılacaktır.



Bağlamsal Çözüm Önerileri

Aşağıda bağlamlar üzerinden elde edilen görünebilirlik sorunlarına yönelik çözüm önerilerini içeren tablolara yer verilmiştir (T. 2, T. 3, T. 4, T. 5). Sorunların tespit edilmesinde ve bağlamların belirlenmesinde ana yönlendirici rolünde olan Arendtçi bakış açısı çözüm önerileri geliştirme aşamasında da etkili olarak bütüncül bir yaklaşımı mümkün kılmıştır. Tablolar sırasıyla üst ölçek bağlamında (G. 16), tarihi bağlamda (G. 17), alt ölçek bağlamında (G.18) ve sosyal bağlamda (G. 19) çözüm önerileri sunmaktadır. Tüm bağlamları içeren başlıca çözüm önerisi alanı kamusallaştırma problemine yönelik olarak sunulan mekân pratikleridir. Üst ölçekte bir karşılama-uğurlama mekânına dönüşen Aetius Sarnıcı, tarihsel bağlamda tarihin duvarlarını kullanıcıya sunmalıdır. Alt ölçekte duvarların önüne geçecek herhangi bir mekânsal kullanıma izin verilmemelidir. Sosyal bağlamda ise kamusal birleştiriciliği amaçlaması istenen Karagümrük Çukurbostanı, kullanıcıyı yeşille buluşturarak bir dönemde bostan olarak kullanıldığını hatırlatmalıdır.


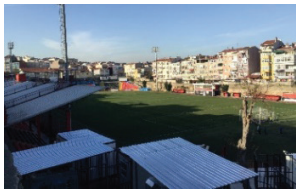
Tablo 2: Üst Ölçek Bağlamına Yönelik Çözüm Önerisi

Arendt'in Söylemi	Çözüm Önerisi (Üst Ölçek Bağlamı)
<p>“Her şeyin herkes tarafından görüldüğü, mümkün olan en geniş aleniyeyle sahip olma durumu” (Arendt, 1958: 92)</p>	 <p>G. 15: Karagümrük Çukurbostanı İçin Önerilen Üst Ölçek İlişkileri (Google Maps, Gündüz ve Birer, 2020).</p>
<p>Referans Görsel</p> <p>Hâlihazırda var olan üst ölçek ilişkileri için referans görsel (G. 6)</p> 	<p>Çukurbostanlar görünebilir olma yolundaki dönüşümlerinde yalnızca buldukları çevre ölçeğinde değil İstanbul ölçeğinde de görülür olmalıdır. Bu durumda Çukurbostan surlara yakın konumu nedeniyle bir karşılama-uğurlama göreviyle görünür kılınmalıdır.</p>



Tablo 3: Tarihi Bağlama Yönelik Çözüm Önerisi

Arendt'in Söylemi	Çözüm Önerisi (Tarihi Bağlam)
<p>“(...) Kamusal alana yalnızca bizlerle birlikte yaşayanlarla değil bizden önce yaşamış olanlarla ve bizden sonra yaşayacak olanlarla da müşterek olarak sahibiz. Fakat böyle bir müştereklik ancak kamuda görünebilir olduğu ölçüde varlığını sürdürebilir...” (Arendt, 1958: 99)</p>	 <p>G. 16: Karagümrük Çukurbostanı'nın Tarihi Değerini Yansıtmak Üzere Mevcutta Görünen Duvarlar İçin Kullanım Önerisi (Gündüz ve Birer 2020).</p>
<p>Referans Görsel</p> <p>Karagümrük Çukurbostanı'nın stadyum olarak kullanılmaya başlandığı dönemlere ait referans görsel (G. 9)</p> 	<p>Şehir kullanıcısı sarmıcın tarihine ait öğelerle ilişki kurduğu süreci tarihi bağlamda görünebilirlik sağlanabilir. Mimarlık ve şehir disiplini çalışanları duvarların kullanıcıyla ilişkisini belirlemek ve dikkat çekmek üzere kolektif fikirler üretmelidir. Organize edecekleri atölye çalışmaları ise Çukurbostan'a verilen değer bir parçası olacaktır.</p>

Tablo 4: Alt Ölçek Bağlamına Yönelik Çözüm Önerisi

Arendt'in Söylemi	Çözüm Önerisi (Alt Ölçek Bağlamı)
<p>“(…) bu anlamda aslında kendi işlevsel yararını bir şekilde aşmayan hiçbir şey olamaz ve onun aşkınlığı, güzelliği ya da çirkinliği, kamusal görünümü ve görünürlüğü ile özdeşdir. Bir şeyin mükemmelliğinin ölçütü sadece yararlılığı değil, görüntüsüne uyup uymadığıdır...” (Arendt, 1958: 254)</p>	 <p>G. 17: Çukurbostan'ın duvarları mümkün olan her açıdan görünür kılınmak zorundadır (Gündüz ve Birer, 2020).</p>
<p>Referans Görsel Alt ölçek ilişkileri için referans görsel (G. 10)</p> 	<p>Fevzi Paşa Caddesi'nde herkes duvarların farkında olarak yürümelidir. Bu durumda sarnıcın mimari elemanlarının, yani duvarlarının önüne geçecek hiçbir elemanın varlığına izin verilmemelidir. Çukurbostan bir açık sarnıçtır, bostan ya da yeşil alandır, ancak bir stadyum değildir. Dolayısıyla Çukurbostan'ın anlamını geri kazanması için duvarlar görünür kılınmalıdır.</p>

Tablo 5: Sosyal Bağlama Yönelik Çözüm Önerisi

Arendt'in Söylemi	Çözüm Önerisi (Sosyal Bağlam)
<p>1)“(…) insanların bu dünyada görülebilmek için gerek duydukları mekânı oluşturan kamusal alan, insan elinden çıkma bir eserden ... çok daha insana özgü bir iştir.” 2)“(…)Bizler için gerçekliği oluşturan 'görünüş'tür –tarafımızdan olduğu kadar başkalarınca da görülen ve duyulan şey” (Arendt, 1958: 302-92).</p>	 <p>G. 18: Sarnıcın görevinin kamusal bir hizmet vermek olması günümüzde de onu sosyal bağlamda görünebilir kılmak için olması gerektir (Gündüz ve Birer, 2020).</p>
<p>Referans Görsel Yarı kamusal kullanım, referans görsel (G. 13)</p> 	<p>Bu durumda yarı kamusal olan stadyum kullanımını kamusal alana dönüştürmek Çukurbostan'ı yalnızca Karagümrük halkı için değil, tüm İstanbullular ve turistler için de görünür kılmak anlamını içerir. Sarnıcın duvarlarını ve bostanın yeşil dokusunu kamusalılaştırmak görünürlük için sağlanması gereken şarttır.</p>

Hannah Arendt'in görünebilirlik önermelerinden hareketle Karagümrük Çukurbostanı alt ve üst ölçek bağlamlarıyla birlikte tarihi ve sosyal bağlamlar çerçevesinde incelenmiştir. Bu inceleme göstermiştir ki, görünebilirlik tekil bir sebebe bağlı değildir. Şimdiki stadyum kullanımının hem işlevsel hem de fiziksel üstünlüğünden dolayı kopan ve belki de hiç kurulamamış olan sosyal-mekânsal (alt-üst ölçekler) ilişkiler tarihî bağlamın da silikleşmesine sebep olmuştur. Stadyum görevini üstlenmiş olan Çukurbostan'ın sınırlı kullanıcıya sınırlı bir zaman diliminde yarı kamusal olarak hizmet veriyor olması, Çukurbostan'ı kamusal alan olmaktan çıkarıp görünebilirliğini sosyal bağlamından da koparmıştır.

Sonuç

Görünür olmak mahiyetinde “kalıcılık”, “herkese hitap etmek”, “herkes tarafından ilgilenilmek”, “estetik değerlere ve fonksiyona uygun bir biçime sahip olmak”, “insana özgü olmak” araştırmanın işaret ettiği olgusal yaklaşımlardır. Ancak bu düzeye ulaşabilmenin tek yolu görünebilir olması istenene bugüne kadar hiç sahip olmadığı bir gerçeklik yüklemektir. Çukurbostanlar'ın bu doğrultuda sahip olacakları yeni gerçeklik en belirgin tanımıyla *kamusallıktır*. Kullanıcı çukurları çukur yapan tarihî duvarlarla doğrudan ilişki kurmalıdır. İstanbullu Suriçi olarak bildiği Yarımada'da kolay ulaşılabilen ve içinde vakit geçirmeye degecek bir tarihî kamusal alanı bedel ödmeden kullanabileceğinin bilincinde olmalıdır. Tarihi Yarımada'da bulunan turist rotaları arasına çukurbostanlara giden yollar da dâhil edilmelidir. Tarihi değeri sebebiyle görünür olmaları gerektiği düşünülen açık sarnıçlara sosyal bir değer ataması da yapılmalı, kamusallaştırılarak görünür kılınmalıdır.

Çukurbostanların görünebilir olmamaları durumu devam ettiği takdirde yaşanabilecek bazı sorunlar da öngörülmüştür. Doluluk oranı gittikçe artan, kamusallık oranı da aynı oranda azalan İstanbul'da, boşluklar ve boşlukların kamusallaştırılması gittikçe önem kazanmaktadır. Açık sarnıçlar kapsamında bakıldığında ise, bu devasa çukurların görünür kılınmaması toplumu geçmişine bağlayan değerleri yok edecektir. Karagümrük Çukurbostanı odağında yaşanan görünürlük sorunu nedeniyle, Theodosius Surlarına ulaşan Bizans'ın Mese'si, Osmanlı'nın Divanyolu ve şimdiki Fevzi Paşa Caddesi'nin anlamsal bütünlüğü zarar görecektir. Ayrıca, Yarımada açık sarnıçları, İstanbul'da yerleşimin nasıl başladığı ve hangi koşullar çevresinde genişlediği araştırılırken referans noktası olarak kalmaya devam etmelidir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.

Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

- Altuğ, Kerim. “Tarihi Yarımada'nın Bazı Bilinmeyen Bizans Dönemi Sarnıçları”. *TÜBA-AR* 15 (15) (2012): 161-175.
- Altuğ, Kerim. “Planlama İlkeleri ve Yapım Teknikleri Açısından Tarihi Yarımada'daki Bizans Dönemi Sarnıçları”. *Restorasyon Konservasyon Çalışmaları* 15 (2012): 3-22.
- Altuğ, Kerim. *İstanbul'da Bizans Dönemi Sarnıçlarının Mimari Özellikleri ve Kentin Tarihsel Topografyasındaki Dağılımı*. Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, 2013.
- Arendt, Hannah. *İnsanlık Durumu*. Çev. Bahadır Sina Şener. İstanbul: Ayhan Matbaa, 1958.
- Biçer Olgun, Hülya. “Jürgen Habermas, Hannah Arendt Ve Richard Sennett'in Kamusal Alan Yaklaşımları”. *Sosyolojik Düşün* 2(1) (2017): 45-54.
- Biricik, Ali Selçuk. “İstanbul Şehri ve Su”. *Marmara Coğrafya Dergisi* 2 (1998): 11-32.
- Cerasi, Maurice Münir. *The İstanbul Divanyolu: A Case Study in Ottoman Urbanity and Architecture*. Würzburg: Verlag, 2016.
- Crow, James, Jonathan Bardill ve Richard Bayliss. *The Water Supply of Byzantine Constantinople*. London: Journal of Roman Studies Monograph, 2008.
- Çeçen, Kazım. *Roma Su Yollarından En Uzununu*. İstanbul: Türkiye Sinai Kalkınma Bankası A.Ş. 1996.
- Çetinkaya, Haluk. “İstanbul'un Bizans Dönemi Mimarisi, Bizans Mimarisi”. *Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi*. 8. İstanbul: İBB Kültür A.Ş. Yayınları, 2016, 24-56.
- Ertuğrul, Özkan. *İstanbul'da Bizans Devri Su Mimarisi*. Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 1989.
- Ertuğrul, Özkan. “Mimarlık Tarihi İçinde İstanbul Bizans Su Mimarisinin Durumu –I”. *Meriç Uluslararası Sosyal ve Stratejik Araştırmalar Dergisi* 3(8) (2019): 276-325.
- Eyice, Semavi. “Aetios Sarnıcı”. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. 1. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, 1993a, 86.
- Eyice, Semavi. “Aspar Su Haznesi”. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. 1. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, 1993b, 356-357.
- Eyice, Semavi. “Mokios Sarnıcı”. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. 5. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, 1993c, 482-483.
- Eyice, Semavi. “Sarnıçlar”. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. 6. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, 1993d, 469-471.
- Eyice, Semavi. “Bizans İmparatorluğu'nun Çöküşünün Başlangıcı: 800 Yıl Önce Dördüncü Haçlı Seferi'nin İstanbul'u İşgali”. *DİVÂN İlmî Araştırmalar* 16 (1) (2004): 183-208.
- Firidin Özgür, Ebru. “Kamusal Mekanların Toplumsal Boyutları Üzerine Bir Değerlendirme”. *tasarım+kuram dergisi* 14(26) (2018): 113-125.
- Forchheimer, Philipp ve Josef Strykowski. *Die Byzantinischen Wasserbehälter von Konstantinopel*. Viyana: Verlag der Mechitharisten-Congregation, 1893.
- Halbwachs, Maurice. *The Collective Memory*. Çev. Mary Douglas. New York: Harper-Colophon Books, 1950, 128-156.
- Hamamcıoğlu, Cenk ve Zekiye Yenen. “İstanbul Tarihi Yarımada'da Ulaşım Ağı ve Kentsel Hizmet Alanlarının Yerleşimi Etkileşimi”. *Megaron* 4(3) (2009): 175-190.
- Jacobs, Jane. *Büyük Amerikan Şehirlerinin Ölümü ve Yaşamı*. Çev. Bülent Doğan. İstanbul: Yayılcık Matbaa, 1961, 387-404.

- Karakaya, Enis. “İstanbul’da Osmanlı Öncesi Döneme Ait Sarnıçlar”. *İslam Ansiklopedisi*. 36. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2009, 161-162.
- Kuban, Doğan. “Divanyolu”. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. 3. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, 1993, 72-73.
- Lynch, Kevin. *Kent İmgesi*. Çev. İrem Başaran. İstanbul: Doğa Basım İleri Matbaa, 1960.
- Mensch, James. “Public Space”. *Continental Philosophy Review* 40 (2007): 31–47. Erişim 5 Mayıs 2020. <https://doi.org/10.1007/s11007-006-9038-x>
- Norber-Schulz, Christian. *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. New York: Rizzoli, 1980.
- Özyurt, Melike ve Nuran Kara Pilehvarian. “Bir Hristiyan Başkenti Olarak Konstantinopolis’in Kentsel Kurgusu”. *GRID-Mimari Planlama ve Tasarım Dergisi* 1(2) (2018):139-176.
- Sağdıç, İsmail ve Gündoğdu, Meltem. “Tarihi Yapıların Kullanım Kaynaklı Sorunları “Divanyolu Üzerinde Bir İnceleme”. *Restorasyon ve Konservasyon Çalışmaları Dergisi* 1(22) (2011): 77-91.
- Salikov, Alexey. “Hannah Arendt, Jürgen Habermas and Rethinking the Public Sphere in the Age of Social Media”. *Russian Sociological Review* 17(4) (2018): 88-102. Erişim 8 Mayıs 2020. <https://doi.org/10.17323/1728-192x-2018-4-88-102>
- Sav, Murat. “XIV. Bölgenin (Regio) Arkeotopografik Özellikleri Dahilinde Mihrimah Sultan Külliyesi ve Devşirme Malzeme Kullanımı”. *Restorasyon Yıllığı Dergisi* 9 (2014): 93-114.
- Yücel, Erdem. “İstanbul’da Bizans Sarnıçları”. *Arkitekt* 325 (1967): 16-20. Erişim 23 Nisan 2020. <https://sehirharitasi.ibb.gov.tr/>

Paşabahçe'deki İki Köşk ve Ortak Bir Alınlığın Düşündürdükleri

Assessments on Two Mansions and One Identic Pediment in Paşabahçe

Z. Sena Güneş Kaya* , Cem Balcan** 

Öz

Anadolu Yakası'nda bir Boğaz Köyü olan Paşabahçe'de yerleşimin yoğunlaşması 18. yüzyılın ikinci yarısından sonra gerçekleşmiştir. Sahilde yer alan köy yerleşiminde, bitişik nizam yapılardan oluşan bir doku vardır. Köyün çeperinde, geniş bahçeler içerisinde ahşap evler ve köşkler bulunmaktadır. Köşkerin, bir bölümünün yazlık olarak kullanıldıkları düşünülebilir. Paşabahçe'deki Sunazırı Sokağı'nda ve Şekerpare Sokağı'nda yer alan ve bu makalenin konusu olan iki köşkün yapım tarihleri, kesin olmamakla birlikte, 19. yüzyıl ortaları olarak tahmin edilmektedir.

Her iki köşk sürekli kullanıldıkları için günümüze oldukça iyi durumda ulaşabilmişlerdir. Boğaz manzarasına yönelen, zarif yapılar oldukları söylenebilir. Yapıların en dikkat çekici öğeleri, her ikisinin de sahip olduğu dairesel formlu gösterişli alınlıklardır. Köşkler farklı büyüklüklerde olsalar da plan düzeni, malzeme seçimi, bezeme programı ve işlev açısından benzerlikler göstermektedir. Güncel kullanıcılarından, her iki köşkün yaklaşık yüz yıl önce el değiştirdikleri ve kapsamlı onarım geçirdikleri bilgisi alınmıştır. İncelenen iki köşk, Paşabahçe'nin ahşap sivil mimarî örneklerinin zenginliğini göstermektedir. Paşabahçe'nin barındırdığı kültürel miras öğeleri kapsamlı araştırmalara ihtiyaç duymaktadır.

Anahtar Kelimeler

Beykoz, Paşabahçe, Köşk, Sivil Mimari, Boğaziçi

Abstract

Paşabahçe, a Bosphorus village on the Anatolian Side, was originally a Greek settlement. Muslims began to settle there in the second half of the 18th century. The centre of Paşabahçe, on the shore, has a texture of attached structures. In the surroundings, many wooden houses and mansions which are located in large gardens, shape the settlement. The mansions are thought to have been used as summer houses by senior government officials. Two mansions located at Sunazırı Street and Şekerpare Street in Paşabahçe are the subject of this article. Despite the uncertainty of the construction dates of the two mansions, it is estimated that they were built in the mid-19th century. Considering the construction dates, they are probably two of the oldest existing structures in Paşabahçe.

The mansions are in very good condition thanks to continuous use. The most remarkable elements of both mansions are the semi-circular shaped and ornamented pediments. The pediments are not the only similarity. Despite their size difference is evident, the mansions also show similar characteristics in terms of planning, materials, ornamental program and spatial use. Just as the proximity of the construction dates are similar, both mansions are estimated to have changed owners and underwent extensive renovation and modification nearly a hundred years ago. The very similarity of the

* **Sorumlu Yazar:** Z. Sena Güneş Kaya (Araştırma Görevlisi), İstanbul Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye. E-posta: zsgunes@istanbul.edu.tr ORCID: 0000-0002-1595-6991

** Cem Balcan (Araştırma Görevlisi), Gebze Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü, Kocaeli, Türkiye. E-posta: cembalcan@gtu.edu.tr ORCID: 0000-0002-8192-6686

Atf: Gunes Kaya, Z. Sena ve Balcan, Cem. "Paşabahçe'deki İki Köşk ve Ortak Bir Alınlığın Düşündürdükleri." *Art-Sanat*, 15(2021): 133–160. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2021.15.0006>

interventions in the extensive renovation and modification process, strengthens the relation between mansions throughout the historical process.

Keywords

Beykoz, Paşabahçe, Mansion, Traditional Architecture, Bosphorus

Extended Summary

The number of historical wooden houses in Istanbul are decreasing day by day. In Paşabahçe, which is a Bosphorus village on the Anatolian side, the splendid wooden mansions in gardens are still used as residences today. One of the two mansions handled in this study is actively used as residence, and the other is waiting for its new owner.

It is estimated that Sunazırı Street Mansion was built in the middle of the 19th century. The owners of the mansion changed at the end of the 19th century or at the beginning of the 20th century, during which it underwent an extensive renovation process. Written sources about the renovation process could not be reached. The dates stated above were obtained from the existing owners. The alterations on the building have been determined from the narratives of the owners and the traces in the building. The construction system of the mansion is a wooden frame system erected from the masonry walls of the basement, and the inner walls are finished with the lath-and-plaster technique (*bağdadi*). Sunazırı Street Mansion has a symmetrical plan scheme with an inner-hall (*sofa*). The ceiling ornaments of each space (rooms, sofas or service areas) are different from each other. However, the most interesting feature of the building is the semi-circular shaped pediment on the front facade.

The interventions carried out when the owners of the building changed are as followed: separating the sofas with woodwork separators/doors, turning the open entrance area into a windbreak by closing it with wooden windows, combining the balcony with the upper floor hall (*sofa*), and creating a new balcony in front of the former balcony. The additions in this period are not unqualified. In fact, they are qualified interventions of an earlier period. It is thought that no alterations have been made on the pediment during this renovation process because all the eaves in the building are consistent with each other.

The remarkable Baroque style pediment of Sunazırı Street Mansion was also repeated in the Şekerpare Street Mansion. It is significant that such a specific element is repeated in two mansions which are very close to each other. Therefore, in order to understand at which level the similarity between the two structures are, documentation and survey studies were carried out on the Şekerpare Street Mansion and the results were examined analogically.

The exact construction date of Şekerpare Street Mansion has not been determined as of yet. The mansion is a detached structure in a large garden on a sloping street (Şekerpare Street). The planning scheme, construction system and building materials of Şekerpare Street Mansion are similar to Sunazırı Street Mansion. Although the floor heights are similar in both structures, the Şekerpare Street Mansion is distinctively smaller than Sunazırı Street Mansion in terms of building area. There are no narrow service spaces between the front and back rooms in Şekerpare Street Mansion unlike the plan of Sunazırı Street Mansion. However, as in the Sunazırı Street Mansion, there are rooms on both sides of the inner-hall (*sofa*) and the doors opening to the garden at both ends of the *sofa*. Despite the similar floor plans, the Şekerpare Street Mansion plan is not symmetrical. At the present time, it is possible to determine that the place where the existing kitchen is located was initially exterior because when the wall between kitchen and the stair-hall is examined, it can be seen that the construction system of this wall and the exterior walls are the same. It is also estimated that the kitchen of the mansion was originally located in the basement, since the room (B03) in the basement has a furnace and chimney hole.

The front façade has a symmetrical design and a balcony with a semi-circular pediment placed in the middle axis. Due to the reinforced concrete building adjacent to the mansion, the eastern facade is not visible today but the window traces can be determined on the walls inside. Thus, an accurate restitution of the mansion can be prepared. The basement floor plans of both mansions repeat the plan, with the inner-halls (*sofa*) the same as the upper floors. Considering the repeating upper floor plans and ornaments of ceiling claddings, the basements of both mansions were probably built and used as curtilage.

Upon the examining of the architectural features and locations of the structures, various conclusions can be drawn. Similarities of construction systems and building materials can be considered ordinary. The resemblance of the plans are also remarkable. Moreover, the similarities between the semi-circular shaped, ornamented pediments and the interventions that have been added to the buildings show that the both mansions are related with each other. It is also possible that during the population movements of Paşabahçe, the owners of both mansions changed at the same time and were renovated by the same construction master(s). In order to be definite of all these consistent conclusions, more studies on Paşabahçe's architectural history should be done and deepened.

Giriş

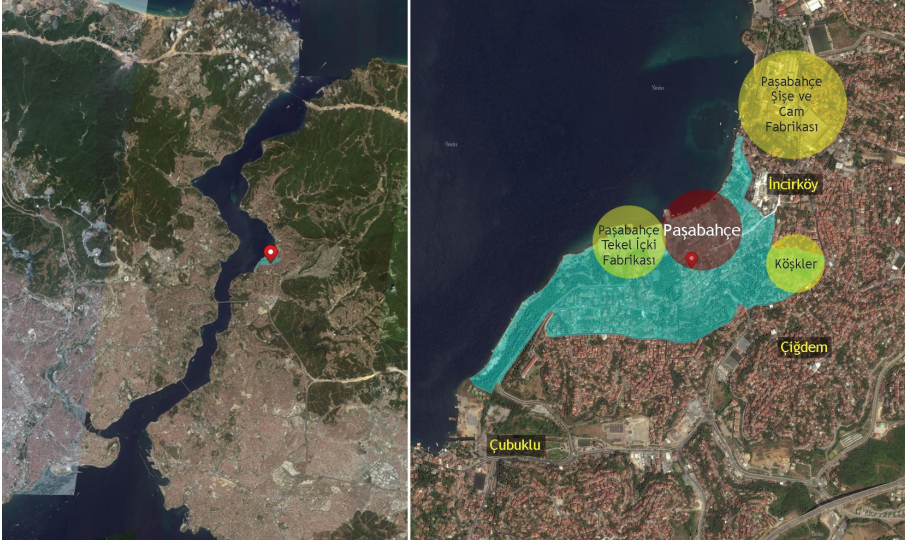
Ülkemizin pek çok yerinde ahşap sivil mimarî örnekleri, bakımsızlık nedeniyle bozulmakta ve kimi zaman belgelenmeden yok olmaktadır. İstanbul'da ise kimi zaman bakımsızlığın yanında kasıtlı yangınlar ve tahribat geleneksel ahşap mimarîmizin kaybolmasında öncelikli rol oynamaktadır.

Sedad Hakkı Eldem tarafından gerçekleştirilen Milli Mimarî Seminerleri kapsamında Erken Cumhuriyet Dönemi'nde belgelenen pek çok nitelikli geleneksel konut, konak ve yalı günümüzde mevcut değildir. Fakat bu çalışmalar sayesinde İstanbul'un müstakil konut tipolojileri hakkında bilgi edinilebilmektedir. Eldem'in¹ eserinde yer almamasından dolayı Paşabahçe'nin, Milli Mimarî Seminerleri kapsamına dâhil edilmediği kabul edilebilir. Bu çalışmaya konu olan Sunazırı Sokağı ile Şekerpare Sokağı köşkleri yüzyılı aşkın yaşları ile hâlâ ayaktadır. Bu iki köşk, makalede ele alındığı üzere konumlanışları, plan özellikleri, malzemeleri ve cephelerinde hâkim olan mimarî dilleri bağlamında birbirlerine benzemektedir. Sahip oldukları kültürel miras değeri itibarıyla bu iki köşkün literatüre kazandırılarak belgelenmesine yönelik katkı sağlanması ve Paşabahçe'nin mimarî mirası hakkında çalışmalar yapılmasına dikkat çekilmesi hedeflenmiştir.

Paşabahçe, Boğaziçi'nin Anadolu yakasının kuzey kıyısında, Beykoz İlçesi sınırları içerisinde yer alan bir Boğaziçi köyüdür (G. 1). Daha önce bağlık/bahçelik bir yer olan ve 18. yüzyılın ortalarından itibaren köy hâline gelen semtin, Hezârpâre Ahmet Paşa'nın köşkü ve bahçesinin varlığından dolayı *Paşa Bahçesi* (Paşabahçe) ismini aldığı belirtilmektedir². 1763 yılında Sultan 3. Mustafa tarafından küçük bir cami, hamam, mektep ve çeşme yaptırılmışsa da bu yapılardan günümüze yalnızca çeşme ulaşabilmiştir. Sementin merkezine yakın bir konumda yer alan ve 1892 yılında inşa edilmiş olan *Ayios Konstantinos ve Aya Eleni Rum Ortodoks Kilisesi* ile 1924 yılında Ulusal Mimarlık üslubunda inşa edilmiş olan ilkokul, diğer önemli anıtsal yapılardır.

1 Sedad Hakkı Eldem, *Türk Evi Plan Tipleri* (İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, 1954).

2 M. Tayyib Gökbilgin, "Boğaziçi." *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 6 (İstanbul: TDV Yayınları, 1992), 251-262.



G. 1: Paşabahçe'nin İstanbul'daki Konumu (webgis.beykoz.bel.tr/keos).

20. yüzyılın ilk yarısında Paşabahçe'de inşa edilen fabrikalardan sonra Anadolu'dan alınan yoğun göç, semtin fiziksel ve demografik yapısında da bir değişim meydana getirmiştir. Tepelerdeki bahçeler içindeki köşkların oluşturduğu seyrek doku da niteliğini kaybetmeye başlamıştır. Bu çalışmaya konu olan Sunazırı Sokağı Köşkü ve Şekerpare Sokağı Köşkü, Paşabahçe'nin güneydoğusunda, eğimin arttığı iç kesimde birbirini dik kesen iki farklı yokuşun (Sunazırı Sokağı ve Şekerpare Sokağı) üzerinde, birbirlerine yakın konumda yer almaktadırlar (G. 2).

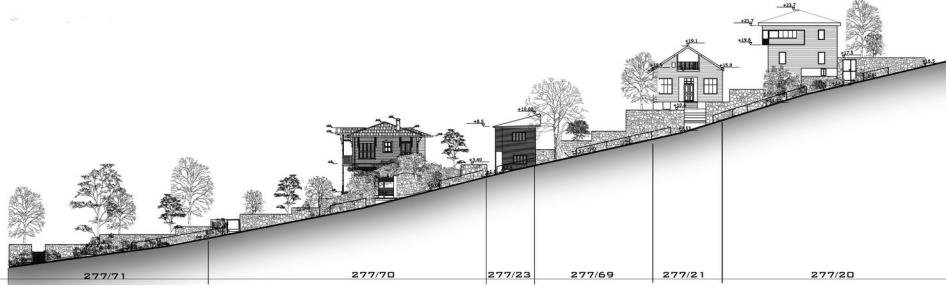


G. 2: İki Köşkün Haritadaki Yerleri ve Birbirlerine Göre Konumları (https://sehirharitasi.ibb.gov.tr).

KÖŞKLERİN MİMARİ ÖZELLİKLERİ ve ANALOJİ ÇALIŞMASI

Sunazırı Sokağı'nda Yer Alan Köşk³

Köşkler, genellikle kent ve kasabalarda rastlanan çok özenli, bazen küçük boyutlu olmakla birlikte çoğunlukla geniş kapsamlı, gösterişli yapılar olup güzel manzaralı yerlerde yalnız yaz mevsimini geçirmek için inşa edilenleri de mevcuttur⁴. Günümüzde İskender Ailesi'nin mülkiyetinde olan Sunazırı Sokağı Köşkü, Paşabahçe'nin özgün kimliğini yansıtan yapılardan biridir. 19. yüzyıl ortalarında inşa edildiği kullanıcılardan öğrenilmiştir. İncirköy Mahallesi 277 ada 70 parselde 2. Grup Kültür Varlığı olarak tescilli olan köşk, 1825 m²'lik bir bahçenin içinde yer almaktadır (G. 3). Köşkün bahçesinde sık ağaç dokusu ve arazi teraslamaları mevcuttur. 2017-2018 yıllarında bir süre devam eden dizi çekimleri sırasında bahçeye ahşap çitler ile bir kümes eklenmiştir. Çekim süresince köşk içinde konfor koşullarını iyileştirmek amacıyla yenilemeler de yapılmıştır.



G. 3: Sunazırı Sokağı Köşkü Sokak Silueti (GTÜ Restorasyon A.B.D. Arşivi, 2018).

Bahçeye Sunazırı Sokağı'ndan girilmektedir. Köşk bir bodrum kat, zemin kat ve üst kattan oluşmaktadır. Tarihî yapının ana girişi ve ağaçlıklı geniş ön bahçesi batı yönündedir. Ana giriş, cumba ve balkonun yer aldığı batı cephesi, Boğaz manzarasına doğru yönelmiştir. Köşkün giriş sahanlığına, iki yanındaki simetrik merdivenler ile ulaşılmaktadır. Açık giriş sahanlığının altında bodrum katın giriş kapısı, ahşap dikmelerinin üzerinde ise ilk inşa edilen balkon yer almaktadır.

Dikdörtgen taban alanına sahip yapıda ana giriş sahanlığı ve balkon batı cephesinin orta aksında bir açık çıkma biçiminde, merdiven ise doğu cephesinin orta aksında bir kütle hâlinde çıkmaktadır. Kıırma çatılı köşkün giriş cephesinde, balkon saçağı

3 Sunazırı Sokağı'nda yer alan Mahmut Bey Köşkü'nün rölöve, restitüsyon ve restorasyon projeleri; Gebze Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümü Restorasyon Anabilim Dalı'nın lisans ve "Restorasyon Projesi" lisansüstü dersleri kapsamında 2018-2019 öğretim yılında hazırlanmıştır. Proje çalışmaları; Prof. Dr. Elif Özlem Aydın, Dr. Öğr. Üyesi Mine Topçubaşı, Arş. Gör. Z. Sena Güneş, Arş. Gör. Cem Balcan, Arş. Gör. Şeyda Arslan, Arş. Gör. Mehmet Ali Karagöz, Arş. Gör. Enes Arkan Ve Arş. Gör. Canse Yüzer danışmanlığında; Abdurrahman Yüksek, E. Sinem Kel, Ezgi Avcı, Fatma Çalışkan, Gamze Sarı, Habibe Yanar, H. Begüm Kümbül, M. Atakan Kuruca, M. Ebru Bozkurt, O. Safa Yağcılar, Sait Savcı, S. Nihal Yıldırım ve Yağmur Karatepe isimli öğrenciler tarafından gerçekleştirilmiştir.

4 Önder Küçükerman. *Kendi Mekanının Arayışı İçinde Türk Evi* (İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayınları, 1988), 99-103.

Plan Özellikleri

Yaklaşık 11,50 x 10,95 m ölçülerinde dikdörtgen bir plana sahip olan yapıya giriş bir rüzgarlık ile sağlanmaktadır. Rüzgarlığın kapısı güney yönüne yerleştirilmiştir. Batı cephesi ise araları ahşap doğramalar ve renkli camlar ile kapatılmış üç sivri kemere sahiptir (G. 5).



G. 5: Sunazırı Sokağı Köşkü rüzgarlığı (GTÜ Restorasyon A.B.D. Arşivi, 2018).

Ana giriş kapısı, doğu-batı doğrultusunda uzanan giriş sofasına açılmaktadır. Zemin katta birimler, sofanın kuzey ve güneyine yerleşerek iç sofalı plan düzeni oluşturmaktadır. İki kanatlı ahşap giriş kapısının yanlarında ahşap doğramalı giyotin pencereler tasarlanmıştır. Sofanın doğusundaki bahçe çıkışı ve mutfak girişini içeren merdiven holünü giriş sofasından bezemeli, üst kısmında renkli cam bölmelere sahip altı kanatlı ahşap bir doğrama ayırmaktadır. Tavan bezemelerine ve diğer nitelikli dönem eklerine bakıldığında (özellikle balkon ve giriş sahanlığı), bu doğramaların da yaklaşık yüzyıl önceki genel müdahaleler çerçevesinde eklendiği fikri güçlenmektedir (G. 6).



G. 6: Sunazırı Sokağı Köşkü Zemin Kat Sofasının Tavanı ve Bölücü Doğramaları (GTÜ Restorasyon A.B.D. Arşivi, 2018).

Batıya bakan odaların pencereleri, doğuya bakan odaların pencerelerinden daha geniştir. Bunun sebebi, batıya bakan odaların boyutlarının da daha geniş olması olabilir. Ancak manzara etkeni ve ön birimlerin arka birimler ile altı kanatlı bir doğrama ile ayrılarak özelleştirilmesi göz önüne alındığında mekânsal hiyerarşinin bir sonucu

olması daha muhtemeldir. Pencereleer ahşap doğramalı ve tek camlı giyotin pencereleerdir ve günümüze pek çoğu kullanılabilir durumda ulaşamamış çift kanatlı ahşap kepenkleer ile kapatılmaktadır (G. 7).



G. 7: Sunazırı Sokağı Köşkü Giyotin Pencere ve Ahşap Kepenk Örnekleri
(GTÜ Restorasyon A.B.D. Arşivi, 2018).

Zemin katın güneydoğu yönündeki iki mahal, mutfak düzenindedir. G11 kodlu güneydoğu köşesindeki mekânın ise yapının özgün durumundaki asıl mutfak işlerinin yürütüldüğü yer olduğı anlaşılmaktadır. Köşede yer alan mekân, iki cephesinde bulunan birer giyotin penceresi sayesinde günışığından daha çok yararlanmaktadır. Sofadan girişi sağlayan kapısından başka, mekânın G10 kodlu ön-mutfağa ve doğrudan bahçeye erişimi sağlayan toplam üç kapısı vardır. Ön-mutfak ile mutfak arasındaki kapının üzerinde iki gömme raf yer almaktadır. Büyük bir ocağın varlığına işaret eden geniş davlumbaz ile yapının su ihtiyacını karşılayan sarnıcın kapağı da bu mekânda yer almaktadır (G. 8).



G. 8: Sunazırı Sokağı Köşkü Mutfak Davlumbazı ve Ön-Mutfak
(GTÜ Restorasyon A.B.D. Arşivi, 2018).

Zemin katta yer alan mutfak dışındaki diğer ıslak hacimlerden olan ve özgün düzenini koruyan helâ oldukça ilgi çekicidir. Mermer helâ taşı ve yekpare mermerden oyulmuş istiridye lavabo korunmuş ve kullanılabilir durumdadır (G. 9).



G. 9: Sunazırı Sokağı Köşkü Zemin Kat Özgün Helâ Tefrişleri (GTÜ Restorasyon A.B.D. Arşivi, 2018).

Tavanlar tümüyle ahşap kaplamadır. Zemin katta en dikkat çekici tavan bezemesi giriş sofasına aittir. Köşelere yerleştirilmiş kareler ve aralarında uzanan dikdörtgen kartuşlar ile merkezde büyük bir dikdörtgen ortaya çıkarılmıştır (G. 6). Tüm çevre bölümlerin içine daha küçük kareler ile desenler oluşturulmuş, merkez bölüm diyağonal yerleştirilmiş grid ile doldurulmuştur. G06 kodlu kuzeybatıdaki mekânın tavanı kare gridlere, kuzeydoğudaki G04 kodlu mekân ile G06 kodlu mekân arasında yer alan G05 kodlu helânın tavanı ise mekân boyunca uzanan kartuşlara bölünmüştür. Güneybatı köşesindeki G09 kodlu odanın tavanında iç içe geçmiş kartuşların ortasında küçük bir tavan göbeği bulunmaktadır. Ahşap bezemelerin arasında kalan alanlar kalemşi ile renklendirilmiştir (G. 4).

Üst kat birimlerine giriş sofasından merdiven ile çıkılarak erişilmektedir. Üst katta merdiven ve ıslak hacim holü ana sofadan, zemin kattaki ile özdeş özelliklere sahip yine ahşap, altı bölmeli bir camlı doğrama ile ayrılmaktadır. Üst kat sofası, güneybatı köşesi ile birleşerek doğrama ile bölünmüş bir L sofa şeklinde kullanılmaktadır. Böylelikle manzaraya yönelen geniş bir oturma alanı elde edilmiştir (G. 10).



G. 10: Sunazırı Sokağı Köşkü Balkon Doğramaları ve Sofa
(GTÜ Restorasyon A.B.D. Arşivi, 2018).

Kare ve dikdörtgen kartuşlar ile bölümlenen sofa tavanında, çiçek motifli tavan göbeği ve bunu saran sekizgen çerçeve yer almaktadır. Ön bahçeye ve manzaraya yönelen odaların tavan bezemeleri, zemin kattaki örneklerine göre daha detaylıdır. Güneydeki mekânda çeşitli aralıklarla iç içe geçmiş kartuşların ortasında tavan göbeği ve en dar çevre şeridinin köşelerinde kıvrımlı süslemeler görülmektedir. Kuzeydeki mekân, köşkün en hareketli tavan bezemesine sahiptir. Köşkün başodası olduğu tahmin edilen mekânın tavan bezemesinde, pek çok bitkisel motifin bir araya gelmesiyle bir kartuş ve bir göbek meydana getirilmiştir. Diğer mekânlar daha mütevazıdır. Köşkün arka bahçeye bakan köşelerine yerleşen odalarının tavanları, odalar boyunca uzanan dikdörtgenler ile bölünmüştür. Küçük kare ve dikdörtgen ahşap birimlerin ortaya çıkardığı kare grid, merdiven holünün tavan desenini oluşturmaktadır (G. 4).

Temiz kat yüksekliği ortalama 1,60 m olan ve eğim nedeniyle bir kısmı ön cephede açığa çıkan bodrum katın iki girişi mevcuttur. Giriş sahanlığının altındaki bir kapı ve içeride bahçe kapısının yanında yer alan merdiven ile bodruma ulaşılmaktadır. Bahçeden doğrudan girişi sağlayan kapının üzerinde giriş sahanlığını taşıyan volta döşeme görülmektedir. Ancak yapılan çalışmalarda yapının başka bölümlerinde volta döşemeye rastlanmamıştır. Volta döşeme, teknolojisi bakımından yapının inşaa tarihi hakkında, kullanıcılardan da edinilen bilgileri destekleyecek nitelikte, geç 19. yüzyılı işaret eden tutarlı ipuçları vermektedir. Depo, servis birimleri ve hizmetli kullanımına ayrılmış olan bodrum kata inen iç merdiven, betonarme olarak yenilenmiştir. Günümüzde tesisatı, döşemeleri ve duvarları yenilenecek onarımdan geçirilmiş durumdadır. Görülebilen az miktardaki karo mozaiklere bağlı olarak bodrum katın özgün döşemesinin karo mozaik olduğu düşünülmektedir. Tavan kaplamaları ise pasalı ahşap kaplamadır.

Cephe Özellikleri

Giriş sahanlığından dairesel balkon alınlığının alt kotuna kadar yaklaşık 8,15 m yüksekliğindedir. Batıya yönelen ön cephe için tam bir simetriden bahsedilebilir. Ku-

zey ve güney cepheleri ise birbirlerine göre simetriktir (G. 4). Orta akslarında çıkmaya sahip olan batı ve doğu cephelerinden, doğu cephesi diğer cephelere göre daha düzensiz görünmektedir.



G. 11: Sunazırı Sokağı Köşkü Ön ve Yan Cephe Fotoları (GTÜ Restorasyon A.B.D. Arşivi, 2018; Z. S. Güneş Kaya Arşivi, 2018).

Boğaziçi'ne yönelen batı cephesi köşkün en dikkat çekici cephesidir. Balkon saçağı yükseltilerek yarım daire formu verilmiştir. Saçak alınlığı geometrik bezemeli, balkon kapısı lotus benzeri eğrisel kayıtlı, zemin kattaki giriş rüzgârlığı sivri kemerlidir. Zemin ve üst katta manzarayı izlemeye olanak veren geniş giyotin pencereler yer almaktadır. Bodrum katın giriş kapısı ile dar pencereleri cepheye katkı yapmaktadır. Merdivenin okunabildiği doğu cephesindeki orta aksta diğer pencerelerden uzun, düşey sirkülasyonun doğal ışık almasına ve yapının etkin havalanmasına yardımcı olan bir pencere bulunmaktadır. Bahçe kapısı ile hamam penceresi de doğu cephesinin orta kütesindedir. Kütlelinin iki yanlarındaki mekânların giyotin pencereleri simetrik yerleştirilmiştir (G. 4).

Kuzey ve güney cephelerinde ön bahçeye yönelen mekânlar geniş, arka bahçeye yakın mekânlar dar giyotin pencerelere sahiptir. Kuzeyde orta mekânlar ıslak hacimler, güneyde ise servis mekânlarıdır. Dolayısı ile pencereleri, diğer zemin ve üst kat pencerelerinden daha küçük boyutludur (G. 4).

Sunazırı Sokağı Köşkü'nün cepheleri, Boğaziçi'nde yaygın olan ahşap kaplamalıdır. Ahşap kaplama, yapının subasman kotundan itibaren yükselmektedir. Yığma duvarlarda sıvaların dökülen bölümlerinden kaba yonu taş ve tuğlanın almaşık olarak kullanıldığı görülmektedir. Giriş sahanlığının altında yer alan duvarlar yapay taş görünümlü sıvasını korumuştur. Bu bölüm, yapının subasman kotunun özgün görünümü hakkında bilgi vermektedir.

Yapının kiremit kaplı kırma çatısında hem marsilya hem de alaturka kiremitler görülmektedir (G. 4). Köşkün çatı saçaklarını taşıyan ahşap furuşlar tüm yönlerde bezemeli ve çiftlidir. Batı cephesi orta aksının saçağı yapının çatısından ayrı ve yükseltilmiştir. Ortasına geniş, dairesel bir form verilmiştir. Dairesel biçimli Barok alınlıklara daha çok 18. yüzyıldan itibaren Avrupa etkileriyle birlikte sebillerde, oldukça gösterişli ve etkileyici şekillerde rastlanmaktadır. 19. yüzyıl sonundan itibaren ise İstanbul'a özgü olmak üzere, Sunazırı Sokağı Köşkü'nde de görüldüğü gibi evlerde Barok ve Art Nouveau özellikli ahşap konsollar ve üzerlerindeki süslü saçaklar yaygınlaşmıştır⁵. Batı cephesinin alınlığı bezeme açısından da dikkat çekicidir. Yarım daire biçimindeki eklektik⁶ alınlık, daireler ve dikdörtgenlerden oluşan geometrik tekrarlar ile bezelidir. Alınlık bezemeleri, küçük ahşap disklerin cepheye çivilenerek tutturulması ile elde edilmiştir (G. 12). Balkon cephesi ahşap dikmelerinin bezemeleri de aynı teknikle, daire değil kare ahşap parçaların diyagonal kullanılması ile oluşturulmuştur.



G. 12: Sunazırı Sokağı Köşkü Dairesel Alınlığı (GTÜ Restorasyon A.B.D. Arşivi, 2018).

Yapının Geçirdiği Değişimler

Yapı genelindeki esaslı müdahalelerin yapının bilinen ikinci sahibi Mahmut Bey tarafından, mülk edinildikten sonraki tadilatları sırasında yapıldığı düşünülmektedir. Giriş sahanlığı erken dönemde, yaklaşık yüzyıl öncesinde nitelikli bir camekan ile kapatılarak rüzgârlığa dönüşmüştür. Ahşap dikmeler sivri kemerlerle birleştirilmiş ve kemer araları renkli camlar ile kapatılmıştır (G. 5). Daha yakın dönemde ise kuzey yönündeki giriş merdiveni kullanım dışı bırakılarak üzerine delikli tuğla ile muhdes bir ıslak hacim oluşturulmuştur. Yapının kullanıcılarının üst katta yaşamasından dolayı günümüzde ana giriş kapısı değil, doğu yönündeki bahçe kapısı yapıya erişim için kullanılmaktadır. Köşkün iki kanatlı ahşap giriş kapısının yanlarında yer alan ahşap doğramalı giyotin pencerelerden kuzey yönündeki pencere ise muhdes banyonun kapısına dönüştürülmüştür (G. 6).

5 Doğan Kuban, *Türk Ahşap Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme* (İstanbul: Pulhan Matbaası, 1954), 105-124.

6 Belkıs Mutlu, *Mimarlık Tarihi Ders Notları I* (İstanbul: Mimarlık Vakfı Enstitüsü Yayınları, 2007), 162.

Zemin katın güneydoğu yönünde yer alan mutfak düzenindeki iki mahalden çift kanatlı ahşap kapıdan girilen G10 kodlu küçük mekân, onarılarak çağdaş bir mutfak hâlini almıştır. G11 kodlu güneydoğu köşesindeki büyük mekânın ise üç kapısından bahçeye ve ön-mutfağa erişimi sağlayan kapıları günümüzde kullanılmamaktadır. Ayrıca mutfakların tavanlarının onarımdan geçmesi nedeniyle özgün durumları korunamamıştır. Ancak üst kattaki simetrik mekânların F 109 ve F110 ile benzer düzene sahip oldukları düşünülmektedir (G.4).

Zemin kattaki diğer ıslak hacimler de helâlardır. Özgün düzenini koruyan helâdan başka odaların arasında yer alan diğer helâ, özgün düzenini kaybetmiş ve çağdaş malzemeler ile yenilenmiştir.

Üst katta merdivenin yanında yer alan ve özgün durumda hamam olarak tasarlandığı düşünülen mekân günümüzde banyo olarak düzenlenmiştir. Üst kat helâsı da zemin kat helâsı gibi özgün yekpare mermerden oyulmuş istiridyelavabosunu muhafaza etmektedir. Helâ taşı ise klozet ile değiştirilmiş, duvarlar ve zemin fayans ile kaplanmıştır. Merdiven boşluğu üzerine niteliksiz bir kiler eklenmiştir. Güneydoğu yönünde tek bir mekân hâlinde mutfak ve oturma alanı olarak işleyen alanın özgün durumda, zemin kat planı ile özdeş iki ayrı mekân olduğu tespit edilmiştir.

Geniş bir oturma alanı hâlindeki üst kat sofasının ilk düzeninde güneybatı köşesinde bir odanın olduğu gerek izlerden gerekse de üst zemin kat planları incelendiğinde anlaşılmaktadır (G. 4). Üst kat sofasından çıkılan ilk tasarımdaki balkon ise giriş sahanlığına bir saçak oluşturacak şekilde tasarlanmıştır. Mahmut Bey dönemi müdahalelerinde balkon, giriş sahanlığındaki ile benzer kimlikte ekler almıştır. İlk balkon kapatılmış, kapatılırken de kapısının iki yanındaki ahşap dikmeler korunmuştur. Böylece planda sofaya dahil edilmiş fakat üçüncü boyutta sofadan yüksek bir basamak ile ayrılan dikmeli bir mekân elde edilmiştir. Dönemin estetik anlayışını veya modasını yansıtan renkli camlar kullanılmıştır. Zemin kattaki müdahaleden farklı olarak yeni doğramalarda kullanılan kayıtlar lotus benzeri eğrisel şekillerde tercih edilmiştir (G. 10). Dönem eki kabul edilen kapalı çıkmanın iki yan cephelerindeki pencerelerin altı turkuaz renkli mozaiklerle kaplanmıştır. Çimento sıva üzerine uygulanan muhdes mozaik kaplamalar yapıda sadece bu bölümde kullanılmıştır. Balkonun kapatılmasıyla elde edilen bu kapalı cumbanın önüne de yeni bir balkon yerleştirilmiştir. Zaman içinde meydana gelen sehim nedeniyle yakın zamanlarda balkonun köşelerini desteklemek amacıyla çelik dikmeler konulmuştur.

Boğaziçi'nde yaygın olan ahşap kaplamalı cephelere sahip köşkün cephe ahşaplarının, ahşaplarda meydana gelen bozulmalar ve malzeme kayıpları nedeniyle yer yer yenilenerek veya uygunsuz malzemelerle (sac levhalar gibi) onarıldığı görülmektedir. Yapının kargir bodrum katı, çimento esaslı sıva ile yakın dönemlerde sıvanmıştır.

Şekerpare Sokağı'nda Yer Alan Köşk

Şekerpare Sokağı Köşkü Paşabahçe Mahallesi'nde, Şekerpare Sokağı ile Alaattin Köşeler Sokağı'nın kesiştiği köşe parselde yer almaktadır. Köşkün içerisinde bulunduğu bahçe 225 ada 24 ve 26 numaralı iki adet parselin birleşmesinden oluşmaktadır. Yokuş olan Şekerpare Sokağı'ndan girilen bir bahçenin güneydoğu köşesine yakın bir yerde, üst kotta konumlanmıştır. Sonraki bir dönemde köşkün doğu cephesine bitişik olarak betonarme bir yapı eklenmiştir.

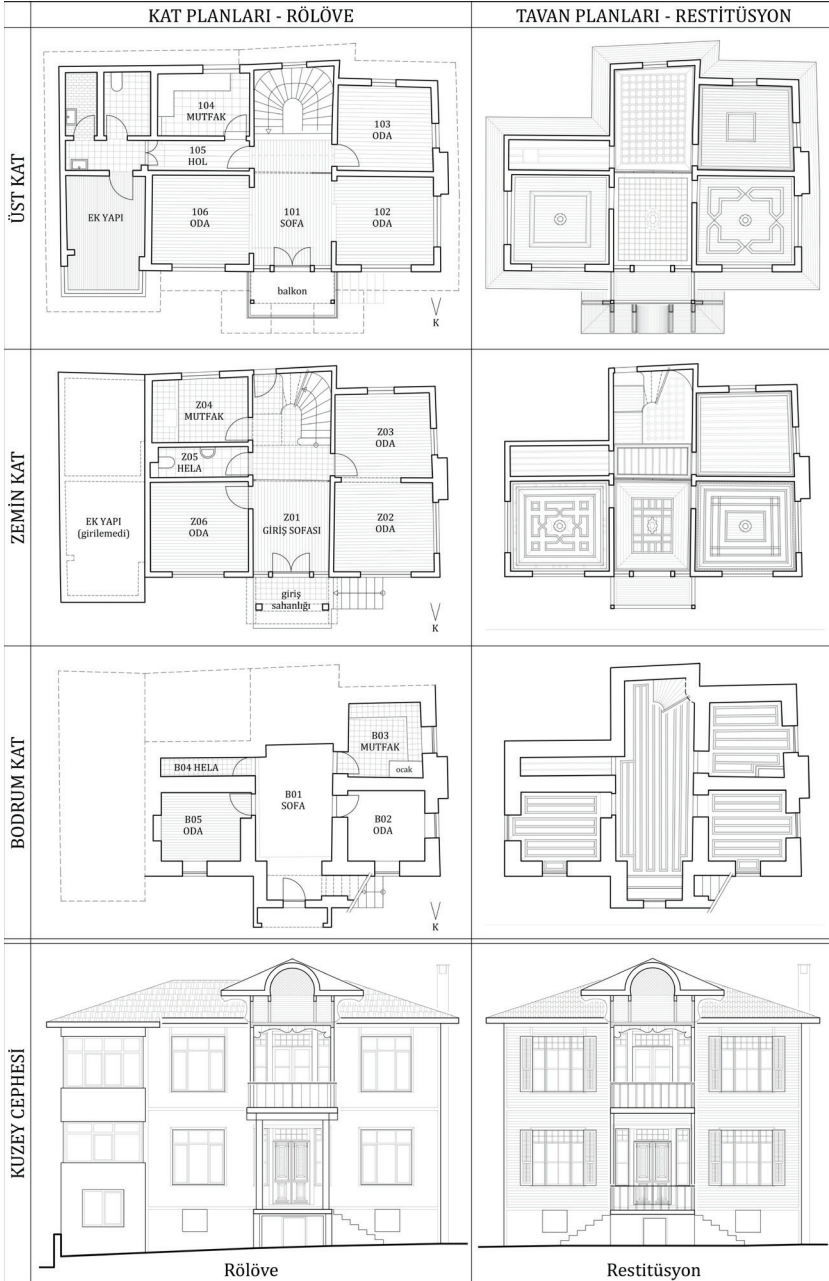


G. 13: Şekerpare Sokağı Köşkü Genel Görünüşü (C. Balcan Arşivi, 2019).

Plan Özellikleri

Dış ölçüleri 8,85x10,75 m olan köşke, kuzey cephesinin ortasında yer alan ve bahçeden basamaklarla çıkılan bir giriş sahanlığından girilmektedir. Giriş sahanlığının üzerinde, sonradan eklenmiş olan, betonarme balkon yer almaktadır (G. 14). Köşkün özgün durumunda sahanlığın üzerinde, ahşap dikmelerin taşıdığı ahşap strüktürlü bir balkonun yer aldığı düşünülmektedir.

Kat yüksekliği 3,23 m olan zemin kat, iç sofalı plan şemasına sahiptir. Giriş sahanlığından, iki kanatlı bir ahşap kapı ile giriş sofasına ulaşılmaktadır. Giriş sofasının batı yönünde, sonradan birleştirilmiş olan iki oda (Z02, Z03) yer almaktadır. Doğu yönünde ise birer oda (Z06), helâ (Z05) ve sonradan eklenmiş olan mutfak (Z04) mekânları bulunmaktadır.



G. 14: Şekerpare Sokağı Köşkü Rölöve ve Restitüsyon Çizimleri
(haz. Balcan ve Güneş Kaya, 2020).

Giriş katta mutfak ile merdiven holünü ayıran duvarın üzerinde sıvası dökülmüş olan kısımdan tespit edildiği üzere köşkün dış duvarları ahşap karkas arası tuğla dolgudur. Yine aynı yerde görülen bağdadî çıtalar, iç duvarların ahşap karkas üzeri

bağdadî sıva tekniği ile yapıldığını göstermektedir. Dış duvarların kalınlığı 21-23 cm arasında, iç duvarların kalınlığı 17-18 cm arasındadır.

Giriş sofasının güney yönünde merdiven holü yer almaktadır (G. 15). Karo mozaik ile kaplanmış olan merdiven holü giriş sofasından, bir basamaklık bir kot farkı ve ahşap bir doğrama ile ayrılmıştır. Ahşap strüktürlü merdivenin altında yer alan ve kısmen kapatılmış olan bölüme girilememiştir. Ancak burada, bodrum kata inen bir merdiven olduğu düşünülmektedir. Merdiven holünün güney yönünde, arka bahçeye açılan küçük boyutlu bir kapı vardır.



G. 15: Şekerpare Sokağı Köşkü Giriş Kat Sofası, Merdiven Holü ve Bölücü Doğraması (Z. S. Güneş Kaya Arşivi, 2019).

Sonradan eklenmiş olan mutfak haricinde, zemin kattaki tüm mekânların tavanları ahşaptır. Giriş sofasının tavanı; çevrede düz ahşaplar, ortada büyük bir dikdörtgenin içerisinde yer alan çeşitli boy ve oranlarda dikdörtgenler ve bitkisel formlu bir göbekten oluşmaktadır (G. 14). Kuzeydoğudaki odanın tavanında iç içe geçmiş ahşap çerçevelerin ortasında, çitalarla yapılmış olan kare ve dikdörtgenlerden oluşan bir kompozisyon ve bitkisel motifli oval bir tavan göbeği yer almaktadır. Kuzeybatıdaki odanın tavanı ise iç içe geçmiş ahşap kartuşlar ve tavan göbeğinden oluşmaktadır. En dıştaki tavan silmesinde ise, diyagonal kare biçimli ahşaplar sıralanmıştır. Merdiven holünün ve güneybatıdaki odanın tavanları, en dıştaki profilli bir çerçevenin içerisinde yer alan pasalı tavadır.

Birinci kat, zemin kat ile aynı biçimde iç sofalı plan şemasına ve 3,15 m kat yüksekliğine sahiptir. Merdiven holü ile sofa birbirlerinden ahşap bir doğrama ile ayrılmıştır (G. 16). Sonradan odalar ile birleştirilip genişletilmiş olan sofanın batı yönünde bir oda (103), doğu yönünde bir mutfak (104) ve ek yapı ile bağlantıyı sağlayan dar bir hol (105) yer almaktadır. Sofanın kuzey yönünde, balkona açılan iki kanatlı camlı bir ahşap kapı yer almaktadır (G. 16). Günümüzde döşemesi betonarme, korkulukları demir olan balkonda, saçacağı ve alınlığı taşıyan özgün iki ahşap dikme bulunmaktadır (G. 17).



G. 16: Şekerpare Sokağı Köşkü Üst Kat Sofası (C. Balcan ve Z. S. Güneş Kaya Arşivleri, 2019).



G. 17: Şekerpare Sokağı Köşkü Alınlığı (Z. S. Güneş Kaya Arşivi, 2019).

Birinci katta, sonradan eklenmiş olan mutfak haricinde diğer tüm mekânların tavanları ahşaptır. Merdiven holünün tavanı, küçük kare ve dikdörtgen ahşap parçaların oluşturduğu kare grid düzenindedir. Sofanın tavanı, çıtalarla oluşturulmuş kare bir grid ve bitkisel motifli bir göbekten oluşmaktadır. Kuzeybatıdaki odanın tavanında,

yan yana sıralanmış ahşap çıtalardan oluşan bir zemin üzerinde, uçları diyagonal olarak tamamlanmış dört adet L biçimli kartuş ve küçük bir tavan göbeği yer almaktadır. Kuzeydoğudaki odanın tavanı, ahşap bir zemin üzerinde dikdörtgen bir çerçeve ve bitkisel motifli bir göbekten oluşmaktadır. Sade olan güneybatıdaki odanın tavanında ise ahşap bir zemin ve ortada küçük bir kare çerçeve yer almaktadır (G. 14). Ek yapı ile bağlantıyı sağlayan dar holün muhtemelen özgünlüğü yitirmiş olan tavanı ise pasalıdır.

Bahçeden, zemin kattaki giriş sahanlığının altından ulaşılabilen ve 1,85 m yüksekliğindeki bodrum kat, diğer katlardaki plan şemasını tekrarlamaktadır. Ortada, giriş sahanlığının ve giriş merdiveninin altına doğru uzayan bir sofa (B01) yer almaktadır. Bu sofanın batı yönünde bir oda (B02) ve bir mutfak (B03), doğu yönünde ise bir oda (B05) ve dar bir mekân (B04) bulunmaktadır. Bu dar mekânın, özgün durumunda helâ olması muhtemeldir. Sofanın güneyinde, özgün durumda merdivenin indiği bir merdiven boşluğu olduğu düşünülmektedir. Ancak günümüzde sofanın güney duvarı sağırdır (G. 14). Kâgir olması nedeniyle bu kattaki duvarların kalınlıkları 55-60 cm arasında değişmektedir.

Köşkün mutfak işlevi bodrum katta çözülmüştür. Yapının boyutları zemin katta, yapının kullanımı ise üst katta mutfak çözmeye ihtimal bırakmamaktadır. Bacanın konumu ve ocak olması mümkün olan alanlar dikkate alındığında, bodrum katta merdivene yakın odanın (B03) -içerdiği tefriş sebebiyle de- mutfak olması muhtemeldir (G. 14). Ön odalar ile sofa döşemesinin ahşap olması buraların yaşam alanı olduğunu göstermektedir. Arka bölümlerin toprak altında kalmasından dolayı rutubet sorunu söz konusu olacağından, döşemelerinde pişmiş toprak malzeme tercih edilmiştir.

Cephe Özellikleri

Simetrik olmayan bir plana sahip olan Şekerpare Sokağı Köşkü'nün karşılıklı cepheleleri de birbirlerine göre simetrik değildir. Ayrıca, giriş cephesi haricinde diğer cephelelerin kendi içerisinde bir simetri de görülmemektedir. Köşkün güney cephesi ahşap kaplı, diğer cepheleleri sıvalıdır. Cephelelerde yer alan pencere doğramaları, kepenkler, kapılar, çatı saçakları ve alınlık ahşap malzemenle yapılmıştır.

Osmanlı dönemi konut mimarîsini Kuban⁷; anonim konut mimarîsi, saray geleneği ve İstanbul okulu olarak üçe ayırmıştır. İstanbul okulu, diğer ikisinin Avrupa etkileriyle özgün şekilde birleşiminin bir sonucu olarak geç 18. ve 19. yüzyıl başında ortaya çıkmıştır. Bu grubun niteliklerini taşıyan söz konusu köşklere Şekerpare Sokağı Köşkü'nün en nitelikli olan kuzey cephesi üç katlı, ~8 m yüksekliğinde ve ~10,7 m genişliğinde, sıvalı ve sarı renkli boyalıdır. Cephenin tam ortasında giriş sahanlığı ve onun üzerinde ayaklar üzerinde taşınan balkon bulunmaktadır. Balkonun üzerini

7 Doğan Kuban, *Türk Ahşap Konut Mimarisi* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2018), 85.

kapatan saçak, yandaki saçaklardan daha yüksekte, daha önde ve köşke kimliğini kazandıran yarım daire biçiminde alınlığa sahiptir. Bu alınlığın ön yüzü daire biçiminde ahşap diskler ile bezenmiştir. Giriş sahanlığı ve balkon çıkıntısının her iki yanında odaların büyük boyutlu pencereleri mevcuttur (G. 13, G. 14). Sonradan değiştirilmiş olan bu pencerelerin özgün durumlarının, batı cephesindeki pencereler gibi giyotin kanatlı ve ahşap kepenkli olması muhtemeldir. Özgün pencerelerde giyotin kanatların üzerinde iki sıra, kare biçimli renkli camlar vardır.

Batı cephesinin ortasında, cepheden çıkıntı yapan geniş bir baca vardır. Baca çıkıntısının sol tarafında, ön cephedeki gibi geniş pencereler, sağ tarafında ise diğer pencerelerin yarısı genişliğinde dar pencereler vardır (G. 18). Bu pencereler de renkli kare camlar ve giyotin kanatlardan oluşmaktadır. Batı cephesi de ön cephe gibi sıvalı ve sarı renkli boyalıdır. Birinci kat, zemin kat ve bodrum kat arasında sıva ile yapılmış düz kat silmeleri vardır. Bodrum kattaki kat silmesinin hemen altında, bacanın iki tarafında bodrum kattaki odaların küçük pencereleri yer almaktadır (G. 14).

Güney cephesinin ortasında merdiven holü zeminden itibaren dışa doğru çıkma yapmaktadır (G.18). Merdiven çıkıntısının sağ alt köşesinde bahçeye açılan küçük bir ahşap kapı, ortasında merdiven holünü aydınlatan yüksek bir pencere yer almaktadır. Bu pencerenin alt kısmında kare biçimli bir giyotin kanat ve üst kısmında kare biçimli renkli camlar vardır. Cephenin sol tarafında ahşap dar pencereler vardır. Bu pencereler de batı cephesindeki pencereler ile aynı niteliktedir. Köşkün tek özgün ahşap kepenk örneği bu pencerelerden üstte olana aittir. Köşkün özgün durumunda bu kepenklerin tüm cephelerdeki tüm pencerelerde var olduğu düşünülmektedir. Cephenin sağ tarafı, sonradan eklenen mutfak mekânları sebebiyle günümüzde merdiven çıkması ile aynı yüzeydedir. Özgün durumda bu kısmın daha geride olduğu düşünülmektedir. Güney cephesinde merdiven çıkması ve özgün olan sol kısım ahşap kaplı, sonradan eklenen mutfak mekânlarının cepheleri sıvalı ve boyasızdır.



G. 18: Şekerpare Sokağı Köşkü Batı ve Güney Cephesi Fotoğrafları (C. Balcan Arşivi, 2020).

Yapının Geçirdiği Değişimler

Özgün hâlinde köşkün parselde tek başına yer aldığı anlaşılmaktadır. Sonraki bir dönemde, köşkün güneydoğu köşesine yakın iki katlı, betonarme bir yapı inşa edilmiştir. 1970-1982 yılları arasındaki bir dönemde ise, köşkün doğu cephesine bitişik ve köşk ile aynı yükseklikte olan bir başka betonarme yapı eklenmiştir⁸ (G. 13). Bu müdahale sırasında köşkün doğu cephesindeki tüm pencereler kapatılmıştır. Söz konusu ek yapı ile köşk arasındaki tek bağlantı, köşkün birinci katından ek yapının birinci katına geçişi sağlayan dar holdür (105). Ek yapının zemin ve bodrum katları ile köşkün içeriden bağlantısı bulunmamaktadır.

Günümüzde giriş sofasının batı yönünde büyük tek bir mekân yer almaktadır. Ancak bu mekânın, köşkün özgün durumunda var olan iki ayrı odanın (Z02 ve Z03) aralarındaki duvarın bir bölümü kaldırılarak sonradan birleştirilmesi ile oluşturulduğu anlaşılmaktadır. Ön taraftaki oda (Z02) ile giriş sofası arasındaki duvarda tespit edilen kapı izi de ikinci odaya sofadan girişi işaret ederek bu düşünceyi desteklemektedir. Ayrıca iki odanın tavan bezemeleri de birbirinden farklıdır.

Giriş kattaki mutfağın dış duvarlarının briket olması, mekânın özgün tasarımı yer almadığını ve sonradan eklendiğini düşündürmektedir. Ayrıca mutfak ile merdiven holünün ortak duvarı detaylı incelendiğinde, dökülen sıvalar sayesinde bağdadî çıtalar görülebilmektedir. Bağdadî tekniği duvarın merdivene bakan yüzünde uygulanmışken mutfığa bakan yüzünde kullanılmamıştır. Bağdadî tekniğinin, cepheleri ahşap kaplı yapılarda, genellikle yalnızca iç mekân duvarlarında tercih edildiği bilinmektedir. Üstelik, eğer mutfağın bulunduğu alan özgün tasarımı olsa idi, üst katta aynı yerdeki mekâna merdiven yüzünden ulaşmak mümkün olmayacaktı. Tüm bu bilgiler, günümüzdeki mutfağın (Z04) özgün olmadığı fikrini desteklemekte ve yapının, alışılmışın dışında asimetrik bir planda inşa edildiğini göstermektedir (G. 14).

Üst katta merdiven holü ile sofa erken bir dönemde birbirlerinden ahşap bir doğrama ile ayrılmıştır. Sofa ile kuzeybatı (102) ve kuzeydoğuda (106) yer alan odaların sonradan birleştirilerek tek bir mekân haline getirildiği yapıdaki izlerden tespit edilebilmektedir. Ahşap döşeme kaplamasının yönünün odaların olduğu yerde farklılaşması ve döşemede tespit edilen kapı boşluğu izleri bu düşünceyi desteklemektedir (G. 14). Zemin katta olduğu gibi üst kattaki mutfak mekânının da sonradan eklendiği anlaşılmaktadır. Üst katın, özgün durumunda, tümünün kapısı ortadaki iç sofaya açılan, batıda iki oda ve doğuda bir oda ile hamamlık veya helâ olması muhtemel dar, uzun bir mekândan oluştuğu düşünülmektedir (G. 14).

Günümüzde betonarme olan balkonun sonradan inşa edildiği bellidir. Ancak mevcut balkonun üzerindeki saçak ve alınlığı taşıyan ve özgün olduğu düşünülen ahşap

8 İstanbul Şehir Haritası, erişim 6 Eylül 2019, <https://sehirharitasi.ibb.gov.tr>.

dikmeler, balkonun köşkün özgün planında da var olduğunu göstermektedir (G.17). Özgün balkonun döşeme ve korkuluklarının da ahşap olduğu düşünülmektedir.

Günümüzde köşkün sadece güney cephesi ahşap kaplamalıdır. Ancak özgün durumda tüm cephelerin ahşap kaplamalı olduğu, ek yapının inşası sırasında üç cephenin sıvanmış olabileceği düşünülmektedir. Ayrıca günümüzde bitişik ek yapının yer aldığı doğu cephesi tümüyle sağırdır. Bu cepheye ait pencereler kapatılmıştır. Pencere izleri ancak iç mekândan tespit edilebilmektedir. Özgün durumunda bu cephenin sağ tarafında, odalara ait olan ve kuzey cephesindekilere benzeyen geniş pencerelerin yer aldığı düşünülmektedir. Mutfak mekânlarının özgün olmadığı düşünüldüğünde, cephenin sol tarafının geride ve sağır olduğu tahmin edilmektedir.

Analoji Çalışması

Çalışma kapsamında incelenen her iki köşk de dik yokuşlar üzerinde ve ağaçlı, büyük bahçeler içerisinde yer almaktadır. Yapılar eğimin azaldığı yöne ve Boğaz'a doğru yönelmişlerdir. Köşklerde ilk bakışta dikkati çeken en önemli öge, manzaraya açılan balkon üzerinde yer alan yarım daire biçiminde alınlığa sahip pitoresk saçaklardır.

Son dönem Osmanlı konutlarında çatının bir bölümünün yükseltilerek kademe oluşturulması ve ön cepheyi hareketlendirmek için dairesel saçaklar ve alınlıklar kullanılması sık karşılaşılan bir durumdur⁹. Genellikle iç mekâna bir katkısı olmayan bu üst örtü hareketleri yalnızca dekoratiftir. Bazen bu hareketler sonucunda cihannüma katları ortaya çıkmaktadır (G.19).



G. 19: Son Dönem Osmanlı Konutlarında Dairesel Saçak ve Alınlık Örnekleri¹⁰

9 Feyza Yağcı, “Son Dönem Osmanlı Konutlarında Mimari Elemanlar”, *Restorasyon ve Konservasyon Çalışmaları Dergisi* 22 (2019), 67.

10 Yağcı, “Son Dönem Osmanlı Konutlarında Mimari Elemanlar”; Suadiye Vakko Binası, erişim 18 Ocak 2021, <http://wowturkey.com/forum/viewtopic.php?t=1751>; Harikzedegan Apartmanları, Derya Özakbaşı, “İstanbul Konut Mimarîsinin 1923-1940 Yılları Arasındaki Gelişim Süreci”, *The Journal of Academic Social Science Studies* 40 (2015), 290; Paşabahçe’de ahşap bir konut, C. Balcan Arşivi 2019..

Plan Özellikleri ve Mekân İlişkileri

Her iki köşkün de birbirine benzeyen plan şemaları, Sedad Hakkı Eldem'in¹¹ ve Küçükerman'ın¹² iç sofalı/karnıyarık tipine örnektir (G. 20). Boğaziçi evlerinin çoğu bu plan şemasına uymakta; bir uçları ile Boğaz'a, bir uçları ile de bahçeye uzanmaktadır¹³. Dolayısıyla iki köşk de planları ile genel Boğaziçi mimarisine uymaktadır. Her ne kadar Eldem sadece üst katları sınıflandırmaya dâhil etse de yapıların planları iz düşüm şeklindedir. Bu sayede her iki yapının iki katı da iç sofalı olarak tanımlanmaktadır. Eğimden dolayı, arka cephelerde bodrum katların zemin kotunun altında kaldığı görülmektedir. Buna rağmen bodrum katların da iç sofalı plan düzenini tekrar ettiği ve yaşam amaçlı tasarlandığı tespit edilmiştir.

Yapıların iç sofaları, her iki yandaki odaların açıldığı ve düşey dolaşımın sağlandığı merdiveni içeren bir mekândır (G. 20). İki köşkün zemin katlarında sofa, bir yönden ana giriş kapısı ile ön bahçeye, diğer yönden küçük bir kapı ile arka bahçeye açılmaktadır. Üst katlarda ise sofanın arka cepheye bakan tarafında merdiven, ön cepheye bakan tarafında Boğaz manzarasına açılan balkon bulunmaktadır.

11 Eldem, *Türk Evi Plan Tipleri*.

12 Küçükerman, *Kendi Mekanının Arayışı İçinde Türk Evi*, 103.

13 Cengiz Bektaş, *Türk Evi* (İstanbul: YEM Yayın, 2016), 130.



G. 20: Her İki Köşkün Zemin Kat Planı, Üst Kat Planı, Ön Cephe ve Yan Cephe Restitüsyonu Önerileri (C. Balcan ve Z. S. Güneş Kaya Arşivi, 2020).

Manzaraya yakın mekânların daha ferah mekânlar olduğu, arka odaların daha özel veya servise yönelik işlevlendirildiği pencere boyutlarından anlaşılmaktadır. Sunazırı Sokağı Köşkü'nde ön tarafta yer alan odalar kare, Şekerpare Sokağı Köşkü'nde ise kareye yakındır. Ancak her iki köşkte de arkaya bakan odalar daha küçük ve dikdörtgen

planlıdır. Daha büyük boyutlu olması sebebiyle Sunazırı Sokağı Köşkü'nde sofanın iki tarafında, ön ve arka odaların arasına ıslak hacimler ile servis mekânları yerleştirilmiştir. Şekerpare Sokağı Köşkü'nde ise yalnızca sofanın bir yönünde, odanın bir duvarla ikiye bölünmesi ile ıslak hacim oluşturulmuştur. Sunazırı Sokağı Köşkü'nde sofanın daha geniş olması sebebiyle (370 cm), merdivenin yanında bir hamam mekânı çözülmüştür. Buna karşılık Şekerpare Sokağı Köşkü'nde sofa, yalnızca merdiven genişliğindedir (280 cm).

Sunazırı Sokağı Köşkü'nün yaklaşık yüzyıl önce geçirdiği kapsamlı müdahaleler sonucu sofalar doğramalar ile ikiye bölünmüş (G. 6 ve G. 10), balkon sofaya dâhil edilmiş (G. 14), kapalı çıkmaya dönüşen özgün balkonun önüne balkon eklenerek geç dönemde tekrar betonarme ile yenilenmiş ve giriş sahanlığı rüzgârlık hâlini almıştır (G. 5). Şekerpare Sokağı Köşkü'nde de benzer bir süreç sonucu zemin kat ve üst kat sofaları merdiven holünden aynı bezemelere sahip doğramalar ile ayrılmıştır.

Cephe Tasarımı

İki köşkün de en özgün tasarım ögesi ön cephenin ortasında yer alan dairesel alınlıklardır. Simetrik olan ön cephelerin ortasında giriş sahanlığı ve balkonlar özgün alınlık ile birlikte cepheden ileri çıkmaktadırlar. Bu çıkıntının her iki yanında, zemin ve birinci kattaki odaların geniş pencereleri simetrik olarak konumlanmışlardır (G. 20).

Yan cephelerde, ön tarafta yer alan odaların geniş pencereleri ve arka tarafta yer alan odaların küçük pencereleri yer almaktadır. Odalardaki küçük pencereler, büyük pencerelerin yaklaşık yarısı genişliğindedir. Arka cephelerin orta aksında merdiven holü cepheden çıkıntı yapmaktadır. Merdiven hollerinde, her iki köşkte de diğer özgün pencerelerden daha yüksek bir giyotin pencere ve küçük bir ahşap kapı yer almaktadır. Merdiven çıkmasının her iki yanında oda ve servis mekânlarının küçük pencereleri bulunmaktadır.

Sunazırı Sokağı Köşkü'nün tüm cepheleri ahşap kaplı iken, Şekerpare Sokağı Köşkü'nün yalnızca arka cephesinin bir kısmı ahşap kaplı, diğer cepheleri sıvalı ve sarı renkli boyalıdır (G. 18). Ancak özgün durumda yapının Sunazırı Sokağı Köşkü ve yerleşimdeki diğer tarihi konutlar (G. 3) gibi tamamen ahşap kaplı olduğu, betonarme binanın eklenmesi sırasında yeni yapı ile birlikte köşkün de çimento esaslı sıva ile sıvandığı düşünülmektedir. Arka cephe görece daha iyi durumda olduğu veya önemsiz görüldüğü için sıvasız bırakılmış olmalıdır.

Yapım Tekniği, Malzeme ve Yapı Elemanları

Yığma bodrum katlar üzerinde yükselen köşkların zemin ve üst katları ahşap iskelet sistem olarak yükselmiştir. İçte bağdadi çitaller üzerine sıva yapılmış, dış cephede ahşap kaplama kullanılmıştır. İstanbul konutlarında bodrum katların yığma ve zemin

katların ahşap iskelet arası dolgu şeklinde inşa edildikleri, üst katların ahşap iskelet arasına dolgu yapılmadan bırakıldıkları bilinmektedir. Köşklerin yazlık kullanım amacıyla inşa edildikleri düşünüldüğünde, üst katlarının ahşap iskelet arasına dolgu yapılmadan, cephede ahşap kaplanarak ve iç mekânda bağdadî çitılar üzerine sıva yapılarak tamamlandıkları düşünülmektedir.

Sofaların ve odaların döşeme, tavan ve saçak altı kaplamaları ahşaptır. Benzer şekilde her iki köşkte de merdivenler, kapılar ve pencereler de ahşap malzemeden yapılmışlardır. Yaşama mekânları haricindeki mekânların (giriş sahanlıkları, balkon, mutfak, helâ vb.) döşemelerinde karo mozaik, karosiman, taban tuğlası ve özgün ıslak hacim tefrişlerinde mermer kullanıldığı görülmektedir. Tavanlar ahşap kaplanması ile yetinilmemiş, her bir mekânın tavanı farklı desenler ile bezenmiştir.

Her iki yapı genelinde kullanılan önemli bir malzeme de renkli camlardır. Her pencerenin üzerinde, balkon kapılarının üzerinde ve sofaları bölen doğramaların başlıklarında ayrıca sadece Sunazırı Sokağı Köşkü'nde olmak üzere rüzgarlıkta kullanılmışlardır. Pencerelerde ve Şekerpare Sokağı Köşkü'nün balkon kapısında kullanılmış olmaları, yapının özgün tasarımında da bulduklarını göstermektedir. Ancak nitelikli dönem eklerinde de aynı renkli camların kullanılması, geçen yaklaşık yarım yüzyıllık süreçte renkli cam kullanımının hâlâ tercih edilen bir eğilim olarak kaldığını düşündürmüştür.

Sonuç

İlgi çekici ve eş alınlıklara sahip iki köşkün mimarî anlamda diğer benzerlik düzeylerinin tespit edilmesi amacıyla gerçekleştirilen bu çalışma sonucunda; alınlık formu ve bezemeleri dışında bu iki köşkün yerleşimleri ve yönelimleri ile de benzerlikler taşıdıkları görülmüştür. Araştırma derinleştirildiğinde malzemelerinin, plan şemalarının, cephe özelliklerinin ve daha önemlisi bezemeleri ile dönem müdahalelerinin de eş niteliklerde olduğu tespit edilmiştir. Yapıların kat yükseklikleri de benzer olup, Şekerpare Sokağı Köşkü plan bakımından Sunazırı Sokağı Köşkü'ne göre fark edilir düzeyde küçük boyutludur. Buna rağmen her iki köşkte de mekân oranları birbirlerine yakındır.

Benzerliklerin yüksek düzeyde görülmesi, bu iki yapının sahiplerinin veya inşa eden ustalarının irtibat halinde oldukları ihtimalini akla getirmektedir. Ancak konu ile ilgili herhangi bir resmî kayda veya yapı sahiplerinden konu ile ilgili kesin bilgilere ulaşılamamıştır.

Detaylı belgeleme çalışmalarının yapılması, köşklerin koruma bağlamında da değerlendirilmesine olanak vermiştir. Çevre dokunun yoğunlaşmasına ve değişen imar yönetmeliklerine bağlı olarak çevresel baskılar artmaktadır. Bunun sonucunda köşkle-

rin temsil ettikleri yerleşim dokusu kaybolmaktadır. İklim koşulları ve yapıların kendi malzemesinden kaynaklanan sorunlar da köşkların sürekli bakımını gerektirmektedir.

Yaşam tarzının değişmesi, ailelerin küçülmesi ve daha az bakım isteyen çağdaş konutlar göz önüne alındığında köşkların kullanıcılarının bu mekanlarda yaşama zorluğu çektiğini tahmin etmek güç değildir. Bu durumda kullanıcılar, yaşamlarını kolaylaştırmak için ahşap konutlara müdahalelerde bulunmaktadır. Müdahaleler yapıların özgün plan ve detaylarının okunabilirliğini bozmamaktadır. Ayrıca sınırlı da olsa köşkların düzenli bakımının yapılarak korunmasını sağlamaktadır.

Sunazırı Sokağı ve Şekerpare Sokağı'nda yer alan iki köşkün sahip olduğu bezeme ve detaylar, cephelerine bakılarak yapılan tahminlerin oldukça üzerindedir. Detaylı belgeleme, köşkların yüksek mimari değere sahip olduklarını göstermiştir. Paşabahçe'de daha çok sayıda ahşap sivil mimarlık örneği mevcuttur. Dolayısıyla bu yapıların ilginç ve literatüre katkı sağlayacak pek çok bilgi barındırma olasılığı göz ardı edilmemelidir. Bakım ve koruma sağlanamıyorsa bile Paşabahçe'nin sivil mimarlık örneklerinin belgelenecek arşivlenmesi, korumanın ilk ve en geniş kapsamlı adımı olacaktır. Ayrıca Boğaziçi köyü olan yerleşimin geçmişi, sivil mimarisi üzerinde derinleştirilen çalışmalar ile daha da aydınlatılacaktır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.

Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

- Aysu, Çiğdem. "Paşabahçe." *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. 6. İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, 1994, 228.
- Bektaş, Cengiz. *Türk Evi*. İstanbul: YEM Yayın, 2016.
- Eldem, Sedat Hakkı. *Türk Evi Plan Tipleri*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, 1954.
- Gebze Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümü Restorasyon Anabilim Dalı Arşivi. (Arch 471, 2018-2019 Güz).
- Gökbilgin, M. Tayyib. "Boğaziçi." *TDV İslam Ansiklopedisi*. 6. İstanbul: TDV Yayınları, 1992, 251-262.
- Küçükerman, Önder. *Kendi Mekanının Arayışı İçinde Türk Evi*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayınları, 1988.
- Kuban, Doğan. *Türk Ahşap Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme*. İstanbul: Pulhan Matbaası, 1954.
- Kuban, Doğan. *Türk Ahşap Konut Mimarisi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2018.

- Mutlu, Belkıs. *Mimarlık Tarihi Ders Notları I*. İstanbul: Mimarlık Vakfı Enstitüsü Yayınları, 2007.
- Özakbaş, Derya. “İstanbul Konut Mîmârîsinin 1923-1940 Yılları Arasındaki Gelişim Süreci”, *The Journal of Academic Social Science Studies* 40 (2015): 283-309.
- Yağcı, Feyza. “Son Dönem Osmanlı Konutlarında Mimari Elemanlar”, *Restorasyon ve Konservasyon Çalışmaları Dergisi* 22 (2019): 66-75.
- Beykoz Belediyesi Kent Rehberi. Erişim 6 Eylül 2019. webgis.beykoz.bel.tr/keos.
- İstanbul Şehir Haritası. Erişim 6 Eylül 2019. <https://sehirharitasi.ibb.gov.tr>.
- Suadiye Vakko Binası, Wow Turkey. Erişim 18 Ocak 2021, <http://wowturkey.com/forum/viewtopic.php?t=1751.%202019>.

An Analogical Approach to Colors and Symbolism in Romanian and Turkish Folk Art

Rumen ve Türk Halk Sanatında Renklere ve Simgeçiliğe Analojik Bir Yaklaşım

Özlem Kaya* , Sinziana Romanescu** 

Abstract

Folk art is defined as creation that does not belong to the classical or modern arts but is generally included in traditional or domestic handcraft production. Works of folk art are generally of anonymous origin; their producers have not graduated from aesthetic or artistic studies in the narrowest sense.

The discovery of the phenomenon of folk art as a valuable part of culture is due to the development of the science of art history at the end of the 19th century. From the aesthetic and historical point of view, it occurred in parallel with the gradual disappearance of this phenomenon in the European societies that were in the process of industrialization. At the end of the 19th century, with the gradual disappearance of handicraft traditions in Central and Western Europe and later in Eastern Europe, folk art lost its original foundation. Due to theories of primitivism, popular art was given special attention during this period by - and thanks to - artists of the modernist trend.

During this period, folk clothes and clothing motifs were seen frequently. In particular, various pictures, colors, symbols, lines and images representing flowers were used quite often. What the grounds for all these people are, their importance, their depth, why they are repeated and how they are repetitive patterns are hidden in these clothes and works.

Preservation of the national culture and the local folklore is very important and we think, first and foremost, that we should understand the significance of these symbols and colors that represent our heritage.

The aim of this study is to analyze colors and symbols in Romanian and Turkish Folk Art with an analogical approach. In this study, examples of colors and symbols in Romanian and Turkish Folk Art were examined from areas such as clothing, weaving and ceramics and the use of symbols, the meanings of colors were conveyed and supported by patterns and it was concluded that there were similarities as well as regional differences between the two countries.

Keywords

Culture, Folk Art, Symbolism, Colors, Romanian and Turkish Folk Art

Öz

Halk sanatı, klasik veya modern sanatla ilişkili olmamakla birlikte genellikle geleneksel veya yerli el sanatları üretimi içerisine dahil edilen kreasyonu ifade etmektedir. Halk sanatı eserlerinin genellikle kökeni belirsizdir, bu eserlerin üreticileri en dar anlamıyla estetik veya sanat alanındaki eğitim programlarından mezun değildir. Halk sanatı olgusunun kültürün değerli bir

* **Correspondence to:** Özlem Kaya (Assist. Prof. Dr.), Hitit University, Faculty of Fine Arts, Design and Architecture, Department of Textile and Fashion Design, Çorum, Turkey. E-mail: ozlemkaya@hitit.edu.tr ORCID: 0000-0002-8572-6577

** Sinziana Romanescu (Assoc. Prof. Dr.), Ovidius University, Fine Arts Department, Constanta, Romania. E-mail: sinzianaromanescu@icloud.com ORCID: 0000-0002-3609-2192

To cite this article: Kaya, Ozlem & Romanescu, Sinziana. "An Analogical Approach to Colors and Symbolism in Romanian and Turkish Folk Art." *Art-Sanat*, 15(2021): 161–181. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2021.15.0007>

parçası olduğunun keşfedilmesi 19. yüzyılın sonunda sanat tarihi biliminin gelişmesi ile gerçekleşmiştir. Estetik ve tarihsel açıdan bakıldığında, bu keşif sanayileşme sürecinden geçen Avrupa toplumlarında bu olgunun gittikçe ortadan kalkmasıyla bağlantılı olarak meydana gelmiştir. 19. yüzyılın sonunda Orta ve Batı Avrupa'da ve daha sonra Doğu Avrupa'da da el sanatı geleneklerinin giderek kaybolması ile birlikte halk sanatı asıl temelini yitirmiştir. İkelcilik teorilerinden dolayı halk sanatına bu dönemde yenilikçi eğilimin sanatçıları tarafından - ve bu sanatçılar sayesinde - özel bir ilgi gösterilmiştir. Bu dönemde çalışmalarda halk giysileri ve giysi motifleri sıkça görülmüştür. Özellikle çiçekleri temsil eden çeşitli resimler, renkler, semboller, çizgiler ve görüntüler oldukça sık kullanılmıştır. Tüm bu halka dair temellendirmelerin ne olduğu, önemi, derinliği, neden tekrarlandığı ve tekrarlanma şablonunun nasıl olduğu da bu giysilerde ve eserlerde gizlidir.

Ulusal kültürün ve yerel folklorun korunması büyük önem arz etmektedir ve her şeyden önce mirası temsil eden bu simgelerin ve renklerin önemini anlamak gerekmektedir. Bu bağlamda bu çalışmanın amacı, Rumen ve Türk Halk Sanatındaki renk ve simgeleri analogik bir yaklaşımla ele almaktır. Çalışma ile Rumen ve Türk Halk Sanatındaki renkler ve simgeler giysi, dokuma, seramik gibi alanlardan örnekler verilerek simgelerin kullanımı ve renklerin anlamları aktarılmış, desenler ile desteklenmiş ve bu noktada iki ülke arasında bölgesel farklılıklar kadar benzerliklerin de olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler

Kültür, Halk sanatı, Simgencilik, Renkler, Romanya ve Türk halk sanatı

Genişletilmiş Özet

Bir toplumun ortak zihni olarak ifade edilen kültür, kültürel simgeler ile aktarımını gerçekleştirmektedir. Kendine ait simgeler aracılığıyla her kültür, farklı deneyimlerin ve algıların aktarılmasını ve yaratılmasını sağlamaktadır. Bu noktada kültürel simgeler, bireylere inanma, hissetme, düşünme vb. biçimlerini aktararak anlamlandırmanın temelini oluşturmaktadır. Bir diğer ifadeyle kültür, bir toplumun hem toplum içindeki bireyleri arasında hem de diğer toplumlar ile olan ilişkilerinde iletişim aracı rolünü üstlenmektedir.

Ulusal kültürel simgeler ulusların sanat anlayışlarını, tarihsel olaylarını, geleneklerini, inançlarını, gündelik yaşantılarını yansıtmaktadır. Aynı zamanda bireylerin yaşadıkları topluma aidiyet hissetmesine aracılık ederek kolektif duygunun yaratılmasına katkı sağlamaktadır. Kültürel simgelerin bir toplumun değerlerinin ve ortak anlamlarının aktarılmasında belirleyici ve kavramsallaştırıcı bir özelliği bulunmaktadır. Bu özellik, kendisine güç vermekte ve kavramsal bilginin parçalarının birleştirilmesinde insan hafızasında yer edinmesinde çok etkili olmaktadır. Kültürel simgelerin yokluğu durumunda bir kavramın yanlış anlaşılması ya da farklı şekillerde anlamlandırılması söz konusu olabilmekte, bu da kültürün sürekliliği ve gelecek nesillere aktarılması açısından bir tehdit oluşturmaktadır.

Tarihe bakıldığında, Osmanlıdan Selçukluya, Selçukludan Orta Asya Türk toplumlarının sanat yapıtları incelendiğinde dokumalar, seramikler, çiniler, el yazmaları, mimari yapılar vb. eserlerin geçmişten günümüze belli bir gelişme kaydederek, dönemlerinin en iyi örneklerini verdikleri görülmektedir. Bu tarihî süreçte Türk süsleme sanatı, göçebe toplum sanatından, günümüz yerleşik toplum sanatına kadar geçen sürede, sosyal sınıf farklılığının getirisi olarak halk ve saray sanatı olmak üzere iki gruba ayrılmıştır.

Türk süsleme motifleri kendi anlamları içinde bir bütünlük sağlayarak karşımıza çıkmaktadır. Türk desen ve motiflerini araştırırken kaynaklar dönemden döneme, yaşam biçimlerine ve inanç sistemine göre değişikliklere uğramıştır. Türk toplumunun göçebelikten yerleşik hayata geçişi, İslam dinini kabul etmeleri, farklı toplumlarla iç içe yaşamaları, Türk motiflerinin çok yönlü gelişmesine sebep olmuştur. Ortak efsaneler, inanç sistemleri, coğrafya ve iklim koşulları içinde Türk desen ve motifleri binlerce yıllık bir gelişme, olgunlaşma süreci geçirmiştir. Desen ve motif açısından iç içe geçen bu sanatlarda uygulandıkları alanlara göre başarılı örnekler verilmiştir.

Daçyalıların antik dönemine kadar uzanan ortak bir kültürel mirası paylaşan Rumen halkı için ise ülkenin dört bir yanındaki saraylar, kaleler, kiliseler, manastırlar ve sinagoglar 12. yüzyıla kadar uzanan hareketli geçmişin mimari tanıklarındır. Rumen halk sanatı da bugün çok popüler olan uzun bir geleneğe sahiptir. Boyalı yumurtalar, el sanatları, seramikler, ahşap işleri, cam işleri gibi alanlar bunun en canlı kanıtıdır. Bununla birlikte en yaygın geleneksel zanaat tekstildir. Dokuma ve nakış, katı kalıpları olan ve hatta yalnızca belirli bölgelerde insanlar tarafından bilinen bir tür gizli dil yaratmıştır. Bu bakımdan, Rumen kültürü içinde dönemsel olarak gelişim kaydedilmiş ve başarılı örnekler verilmiştir. Özellikle geleneksel halk giysileri, renkleri ve simgeleriyle ulusal mirasın hâlâ hayatta olan Rumen mitolojisinin ayrılmaz parçasıdır. Bu bağlamda geleneksel Rumen halk giysisi için aynı zamanda sanat ve tarihtir diyebiliriz.

Gerek Rumen gerek Türk kültüründe geleneksel ürünlerde kullanılan motiflerin neleri anlattıkları nelerden bahsettikleri her dönemde insanların ilgisini çekmiştir. Motiflerin kendisini üreten insanla nasıl bir birliktelik kurulduğu, insan-motif ilişkisinin gelişim süreci anlaşılmaya çalışılmıştır. Çünkü değişen, her dönemin insanı değil, her dönemin sanattır.

Türk süsleme desenlerinden hatayi, bulut, rumi, lale, çintemani, hayat ağacı gibi birçok motif ile oluşturulmuş eserlere bakıldığında dönemin halk giysilerindeki simgeler ve renklerin neler olduğu, kullanılan tekniklerin ve malzemelerin bilgisine ulaşılabilmektedir. Bu düşünceden yola çıkarak, çintemani, lale, yıldız, ağaç, kuş gibi motiflerinden yararlanarak bazı örnekler verilmiştir. Ağaç kültürü, halk sanatımızda halıda, kilimde, işlemelerde, çoraplarda olmak üzere birçok alanda kendini göstermektedir. Çintemani motifi, Osmanlı saray sanatında çok kullanılan bir motifken, aynı dönemin halk sanatlarında kendini hiç göstermemiştir. Lale motifi, Osmanlı saray sanatında altın dönemini yaşamış, halk sanatında da kendini kısmen ifade edebilmiştir. Yıldız motifi, Osmanlı saray sanatında olduğu gibi, halk sanatında da kendinden çok söz ettirmiştir. Kuş ve hayat ağacı motifleri ise Osmanlı saray ve halk sanatlarından çeşitli uygulamalarla günümüze kadar gelebilmişlerdir.

Çini örneklerine bakıldığında ise, yıldız formlar üzerine uygulanan yoğun figür kullanımı görülmektedir. Bu çinilerde Selçuklu dönemi çinilerinde görülen firuze,

kobalt mavisi, mor ve siyahın yanı sıra yeşil, kahverengi, sarı, kırmızı ve altın yıldız kullanımı dikkat çekmektedir. Milet işi diye anılan şeffaf sır altına mavi tonlarında, firuze, mor, siyah, yeşil renklerle boyanan ve beyazımsı krem rengi astarla kaplanan kırmızı hamurlu çinilere 14. yüzyıl sonlarında rastlanmaktadır. Bunlar, Erken Osmanlı döneminde en yaygın gruplardan birini oluşturan kırmızı hamurlu seramiklerdir. Bezemelerinde çiçek, yaprak, palmet, rumi, kıvrık dallardan oluşan bitkisel, yıldız, altıgen, rozet, helezon, dikey hatlı geometrik, balık, kuş gibi figürlü, dalga-kaya, inci dizisi gibi motifler kullanılmıştır.

Sanatsal geleneklerin bir parçası olan bu motifler, sosyal statü, sevgi, beklenti, inanç, evlilik, bekarlık, göç, afet, hüznün, neşe, mutluluk, özlem, ayrılık, dilek ve daha birçok olguyu ifade ve sembolize etmek için kullanılmıştır.

Rumen halk motiflerine bakıldığında ise daha çok gamalı haç, sekizgen, çember, daire, halat ve yılan gibi sembollerin kullanıldığı görülmektedir. Gamalı haç, güneşin sembolüdür. Aynı zamanda Romanya'nın etrafında dönen merkezi ve dünyayı temsil etmektedir. Yılan sembolü, Rumen kozmogonik efsanelerinde, dünyanın yaratılmasından önce dünyanın ağacında kıvrılmış görünmektedir. Bunun ise İmparator Yılan olduğuna inanılmaktadır. Daire sembolü ise çok eski bir dekoratif motiftir. Bugün bir güneş temsili olarak kabul edilmesine rağmen, güneş kültünün ortaya çıkmasından çok önce kullanılmıştır çünkü eski dinlerde daire kadın tanrıçaların temsilidir. Sekizgen ise kare ve daire arasında görünmektedir. Kare sınırlamadır ve daire sürekliliği ve sonsuzluğu temsil etmektedir. (Dünya (kare) ve gökyüzü (daire) arasında bir ara dünya).

Rumen ve Türk halk sanatında rengin ve simgeciliğin incelendiği bu araştırmada her iki ülkenin de farklı kullanımlarının kültürleriyle, gelenek-görenekleriyle ve bu oldukları coğrafyayla ilgili olduğu, benzerliklerin ve farklılıkların bu bağlamda tüm alanlarda kendini gösterdiğini söylemek mümkündür. Bu kapsamda halk sanatında da tekstilden dokumaya ve giysiye, seramikten ahşaba birçok alanda özellikle söz konusu ülkelerin kültürlerine özgü simgelerin kullanıldığı ve renklerinde bu noktada farklı anlamlar içerdiği görülmüştür. Renkler, toplumların kültürlerinde eski çağlardan bu yana önemli bir simge olarak yer almıştır. Kimi zaman yönler tanımlanırken (Türklerde binlerce yıldır siyah rengin kuzeyin sembolü olarak kullanılması, kuzeydeki denizin Karadeniz olması gibi), kimi zaman milli duygular ifade edilirken, cinsiyet tanımlanırken, dinî kimlikler belirlenirken (Yahudiler için mavi rengin, Müslümanlar için ise yeşil rengin kutsal renk kabul edilmesi), camiler, kiliseler, tapınaklar ve mimari yapılar süslenirken vb. renkler simgesel anlamları düşünülerek kullanılmıştır. Günümüzde ise eski devirlerin renkteki simgeselliği yerini işlevselliğe bırakarak farklı bir boyut kazanmıştır. Artık bireylerin konforu, sağlığı ve verimliliği düşünülmektedir. Her kültürde renkler tarihin ilk dönemlerinden başlayarak farklı algılanmış ve yansı-

tılmıştır. Ayrıca tarihî süreç içerisinde renklerin kültürlerde oldukça önemli simgesel anlamlar içerdiği ve bireylerin hayatlarına da yön verdiği görülmüştür.

Bu bağlamda Rumen ve Türk Halk Sanatındaki renk ve simgeleri analogik bir yaklaşımla sunmayı amaçlayan bu çalışmada giysi, dokuma, seramik gibi alanlardan örnekler verilerek renklerin ve simgelerin kullanımını aktarılmış ve bölgesel farklılıklar kadar benzerliklerde ortaya konmuştur.

Introduction

National embroidery and folk costumes are not only a part of a long-standing tradition. In fact, they represent the entire cultural heritage of the Romanian peasant and the entire heritage of Romanian folk culture. Likewise, they represent the Turkish cultural heritage. This heritage is a holistic (unitary) whole of legends, stories, fairy tales, colors and meanings. It contains deep meanings and hidden symbolism. It tells a lot about the geographical area, history and tradition of each society in terms of preserving the original and tradition from prehistoric times.

These symbols were magical to our ancestors or carried luck. These symbols are used not only in clothing (shirts, pants) and ornaments (belt, scarf, handkerchief), but also on common household objects. The motifs vary greatly from flowers, leaves, and fruits to birds, animals, abstract figures and cosmic elements.

In folk art, colors are some of the meaningful parts of life and they played a very important role in a very long period of time from myths to contemporary poetry. The effect of colors on people has been known since ancient times. In various parts of daily life, human beings have sometimes used their desires, wishes and happiness, and sometimes their sorrows by reflecting them with colors. As is commonly known, colors have different meanings in each society. For example, as Gabain points out (1968)¹, white represents the west for Turks and the Chinese, while for Indians, white represents the east. It represents the south in the Old Testaments, and for the Mayans, it represents the north. The Hagia Sophia in Istanbul was built with red, green, blue and black colored marbles. The meanings that colors express in different cultures are different. Colors are some of the meaningful parts of life and vary according to cultures.

Method

The transfer of knowledge, culture and art, which has been created over thousands of years, to new generations, provides development and progress. One of the most functional ways for the individual to understand, make sense of and add new things to his/her past and present culture is to create awareness of the cultural values in the land he lives in. At this point, in this study, it is aimed to discuss the colors and symbols in Romanian and Turkish folk art with an analogical approach. In line with this purpose, in this study, the use of symbols, the meanings of colors were conveyed and supported by patterns, by giving examples from areas such as colors and symbols in Romanian and Turkish folk art, clothing, weaving and ceramics and it was revealed that there are similarities as well as regional-geographical differences between the two countries. In this study, the colors and symbols in Romanian and Turkish folk art were conveyed with an analogical approach and the importance of transferring them

1 Annemarie Von Gabain, "Renklerin Sembolik Anlamları," *Türkoloji Dergisi* 3 (1968), 107-113.

to the next generations of the countries and continuing their cultures was revealed and some suggestions were made.

Representation of Romanian Popular Symbols

Each costume or area has a characteristic style. Costumes from Dobrogea to costumes from Oas, Oltenia or Apuseni. Each looks different, each one represents a world we have lost; an understanding that we can no longer “translate”.

Today, we can only admire the beauty of these costumes and the enormous work that lies behind them. However, we can no longer perceive the message that was being given and we do not think about what these clothes mean.² For this reason, we need to understand that every grandmother or young lady was trying to write her story, abandon her inheritance, take something from herself and leave it. It is a song of a long-gone world, when the sun rises only for heroes, virgins, good people and gifts. It is a world full of traps, seven-headed brooms, kites, hags, forest mums and other supernatural beings from popular Romanian mythology.

Folk costumes, their colors and symbols are an integral part of the national heritage, of a Romanian folk mythology that is still alive.³ The traditional Romanian folk costume is art and history at the same time. It is the story of the Romanian peasant from their origins to the present, from the harvesters, the hour of the village, where eternity was born.⁴

In the present, we consider these costumes as “traditional”. However, they were a part of ordinary people. They were worn according to the area, season, specifics and activity. Costumes took into account the age or occupation of the woman and her social status. A rich egg (egg-like clothing, an important symbol for Romanian culture) is worn on holidays.

- Romania is divided into seven folkloric regions:⁵
- Transylvania
- Western plains
- Banat

2 Zlatin Zlatev, Liliana Indrie, Julieta Ilieva and Teodora Ivanova, “Analysis on Colors of Folk Costume and Their Application in Contemporary Textile Design,” *Annals of The University of Oradea Fascicle of Textiles, Leatherwork XX* (2019), 125-130.

3 Liliana Doble, O. Stan, Marius Suteu, Adina Albu, G. Bohm, A. Tsatsarou-Michalaki, Eleni Gialinou, “Romanian Traditional Motif - Element of Modernity in Clothing,” *IOP Conf. Series: Materials Science and Engineering 254* (2017), 1-5.

4 Alexandra Mocenco, Sabina Olaru, Georgeta Popescu and Carmen Ghituleasa, “Romanian Folklore Motifs in Fashion Design,” *Annals of the University of Oradea Fascicle of Textiles, Leatherwork XV* (2014), 63-68.

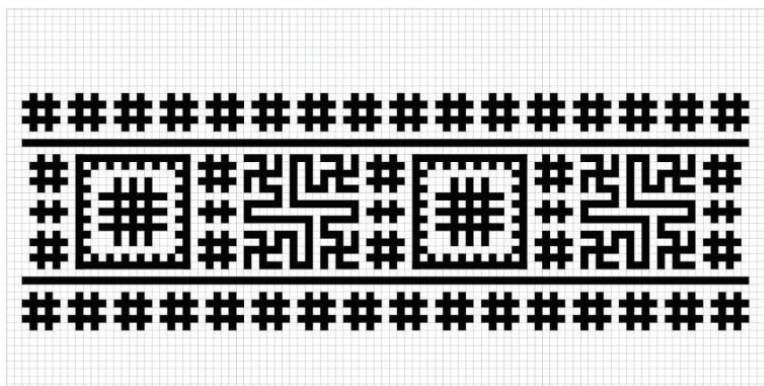
5 Jan Brunvand, “The Study of Romanian Folklore,” *Journal of the Folklore Institute* 9 2/3 (1972), 133-161; Ion-Aurel Pop, *Identitatea Românească* (Romania: Contemporanul Publishing House, 2006), 14-26.

- Valachia
- Lower Danube Area
- Moldavia
- Romanians from the Balkans: Aromanians, Meglenoromanians, Istroromanians, Daco-Romanians⁶

There are almost 120 ethnographic areas related to them. There are very isolated regions or communities that have developed their own identity within these large groups.⁷

- The most common Romanian folk motifs are:⁸
- Swastika⁹
- Octagon
- Rope and snake
- The line
- The circle

The swastika is the symbol of the sun. She is not orientally-inspired. The swastika for the Romanian populous represents the center and the world that revolves around it - the Tree of the World, the cosmic tree, the center of the world - Axis Mundi.¹⁰

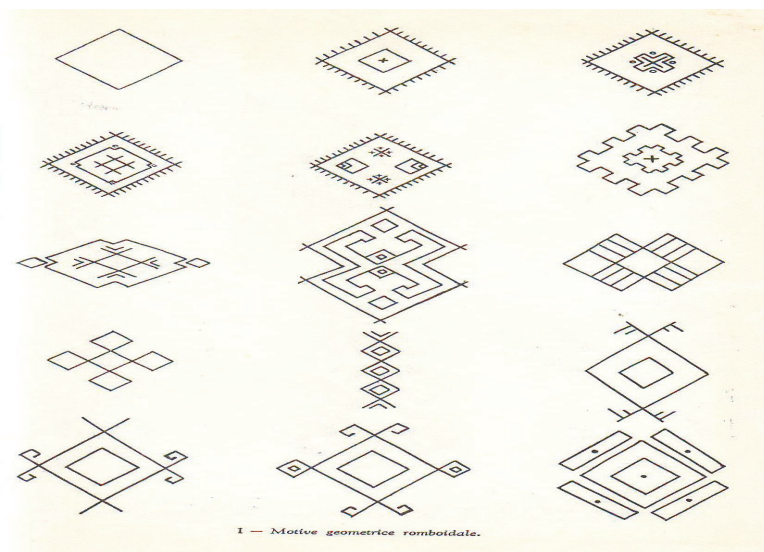


- originalul: la Muzeul Național de Etnografie și Istorie Naturală, Chișinău -
fragmente textile - expuse fără alte informații

F. 1: Textile Fragments from Romanian Folklore. (Original Piece in National Ethnographic Museum, Chișinău, Republic of Moldavia. <https://aleximreh.wordpress.com/2017/12/21/swastika-in-old-europe/>)

- 6 David Comas, H. Schmid, S. Braeuer, C. Flaiz, A. Busquets, F. Calafell, J. Bertranpetit, H-G. Scheil, W. Huckenbeck, L. Efremovska and H. Schmidt, "Alu Insertion Polymorphisms in the Balkans and the Origins of the Aromuns," *Annals of Human Genetics* 68-2 (2004), 120-127.
- 7 Ion Ghinoiu, *Mica Enciclopedie De Tradiții Românești* (București: Agora Editura, 2008).
- 8 Martine Claessens, "Romania's Secret Language," accessed 19 December 2020, <https://martineclaessens.com/>
- 9 Roy R. Behrens, "The Swastika: Symbol Beyond Redemption (review)," *Leonardo* 34-3 (2001), 280.
- 10 Regina Coussens, "Folk Culture as Symbol in Contemporary Romania", *Research Report 24: Economy, Society and Culture in Contemporary Romania* 35 (1984), 129-138; Hannah Stoltenberg, "Sacred Movement: Connecting with the Divine Kathak as Axis Mundi," *Journal of Dharma Studies* 1 (2019), 303-312.

The octagon appears between the square and the circle. The square is the limitation, and the circle represents the infinite, the continuity, the eternal; an intermediate world between earth (square) and sky (circle).



F. 2: Geometric Motifs from Romanian Folklore
 (<https://unaltfeldejurnal.files.wordpress.com/2012/06/scan10017.jpg>)

The snake appears to be related to Axis Mundi; he is with his fir tree or the Red Apple. In the Romanian cosmogonic legends, he appears before the creation of the world curled up on the Tree of the World. He is the Emperor Serpent.



F. 3: The Snake Motif in Romanian Ceramic.
 (<https://www.artizanesco.ro/farfurie-romaneasca-traditionala---sarpele-casei-diam-17-5---18-cm/3772.htm#>)

In popular art, *the line* may be found throughout all historical eras to date. With the help of the line, anonymous artists have created a multitude of ornaments with special meanings. Regardless of whether it appears on ceramics, on wooden objects or on textile parts, the line is an unadorned ornament close to any object. With the help of two vertical lines on which the oblique lines are articulated, for example, a tree may be drawn.



F. 4: The Line Motif in Romanian Ceramic. (<https://limbaromana.org/revista/motive-geometrice/>)

The circle is a very old decorative motif. Although, today, it is considered a solar representation, it was used long before the appearance of the solar cult because in older religions, the circle was the representation of female goddesses. After the emergence of the solar cult, it became a classic form of representation of the solar disk.



F. 5: The Circle Motif in Romanian Ceramic.

(<https://www.inviatraditia.ro/editorial/ceramica-autentica-romaneasca>)

Representation of Turkish Popular Symbols

The function of cultural symbols in creating a sense of social belonging is related to the way a community defines itself as a nation and conveys it by sharing common values and meanings. According to Smith (1991), the nation is a community of people who share historical lands, myths and legends, historical memories, culture, economy, legal rights and responsibilities.¹¹ Sharing the same territory and being familiar with the same myths and legends make it valid to show social belonging to certain symbols. Smith emphasizes that national symbols are used in traditional clothes due to their particularly distinctive feature of national symbols, and that this should be considered as a national cultural symbol.

National cultural symbols reflect nations' daily lives, historical events, beliefs, traditions, and understanding of art. National symbols mediate individuals to feel they belong to the society in which they live and contribute to the creation of a collective emotion.

Cultural symbols have a decisive and conceptual feature in the transfer of values and common meanings of a society. This feature gives power to cultural symbols. Cultural symbols are very effective in uniting parts of conceptual knowledge in human memory. In the absence of cultural symbols, a concept may be misunderstood or interpreted in different ways, which poses a threat to the continuity of culture and its transmission to future generations.¹²

Cultural symbols are accepted as the power of culture in a sense. Culture has a decisive role in the formation of a common mental memory of a society and it can be accomplished through its cultural symbols.¹³ Therefore, cultural symbols are the power of culture. Cultural symbols, as well as providing the transfer of meaning, are also determinative in the formation of the mindset of individuals in the society and have a directing feature in the transfer of experiences.¹⁴

Looking at history, when the works of art from Ottoman to Seljuk, from Seljuk to Central Asian Turkish communities are examined, it can be seen that works such as weavings, ceramics, tiles, manuscripts, architectural structures, etc., have made a certain development from the past to the present and given the best examples of their periods. In this historical period, Turkish ornamental art was divided into two groups as folk and palace art, as the return of social class difference, from the nomadic society to the settled social art of today.

11 Michael E. Geisler, "Introduction: What Are the National Symbols and What Do They Do to Us?," *National Symbols, Fractured Identities* (Hanover and London: Middlebury College Press, 2005).

12 Omar Lizardo, "Cultural Symbols and Cultural Power," *Qualitative Sociology* 39/2 (2016), 195-198.

13 Gözde Sazak, *Türk Sembolleri Hun Dönemi Türk Motif ve Sembollerinin Sanata ve Hayata Yansıması* (İstanbul: İlgi Kültür Sanat Yayınları, 2014), 145-148.

14 Clifford Geertz, *The Interpretation of Culture* (New York: Basic Books, 1973).

Turkish ornamental motifs appear in our own meaning by providing integrity. While researching the Turkish patterns and motifs, the sources have changed from period to period, according to their lifestyle and belief system. The transition of the Turkish society from nomadism to settled life; their living together with different societies caused the multi-faceted development of Turkish motifs. From common myths to common belief systems, Turkish patterns and motifs have undergone thousands of years of development and maturation within the common geography and climate conditions. These arts, which are intertwined in terms of patterns and motifs, have given successful examples according to the fields in which they are applied to.

What these motifs tell us and what they talk about has always been of interest in every period. They try to reveal how a relationship was established with the human who produced them, and the developmental process of the human-motif relationship. Because it is not the person of every era that changes, but the art of every era.

When we look at the works created with many motifs among Turkish ornament patterns such as hatayi, cloud, rumi, tulip, çintemani, tree of life, information about the symbols and colors in the folk clothes of the period, the techniques and materials used can be accessed (F. 6).



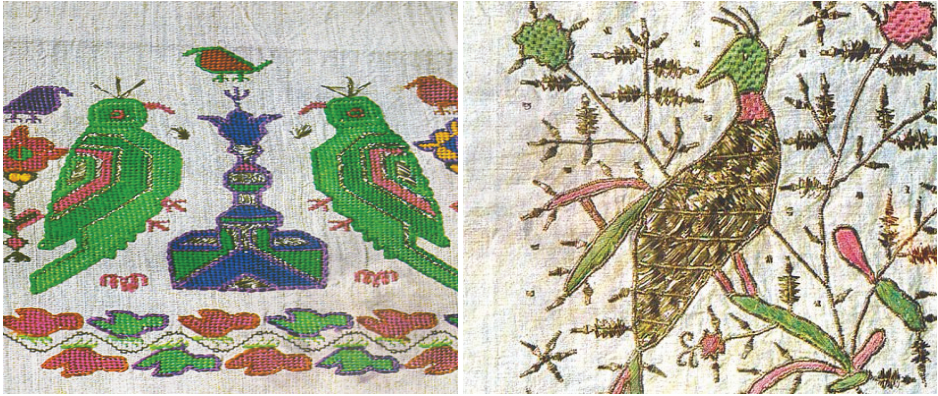
F. 6: 16th Century Spring Branch Motifed Kaftan Belonging to II Beyazıt.¹⁵

17th Century Palace Embroidered Kavuk Cover, Tulips, Cloves, Cypress Motifs Are Embroidered on Thin Cream Cotton-Silk Fabric¹⁶

15 Patricia Baker and Hülya Tezcan, *Silks for The Sultans* (İstanbul: Ertuğ & Kocabıyık Yayınevi, 1998), 110, quoted in Ayşin Deniz Kuru, “Geleneksel Motiflerin Kimliklerini Kaybetmeden Yeni Tasarımlara Dönüşmeleri”, (M.A. Thesis, Mimar Sinan Fine Arts University, 2006), 23.

16 “17th Century Palace Embroidered Kavuk Cover, Cream Thin Cotton Silk Fabric on Tulips, Cloves, Cypress Motifs Are Embroidered.” *Sanat Dergisi* 7 (Nisan 1982), 141 quoted in Ayşin Deniz Kuru, “Geleneksel Motiflerin Kimliklerini Kaybetmeden Yeni Tasarımlara Dönüşmeleri”, 24.

Based on this idea, some examples are given by using motifs such as cintemani, tulips, stars, trees, and birds. The motif in Figure 6 is mostly named as spring branch or blooming branch. Tree culture shows itself in many areas in Turkish folk art, including carpets, rugs, embroidery and socks. While the cintemani motif is a motif widely used in the Ottoman palace art, it never showed itself in the folk arts of the same period. The tulip motif was experienced in the golden period in Ottoman palace art and was able to express itself partially in folk art. The star motif has had much mention of itself in folk art as well as in Ottoman palace art. Bird and tree of life motifs have survived to the present day with various applications from Ottoman palace and folk arts (F. 7).



F. 7: Anatolian Folk Art “Bird Motif” (Example of Uçkur Belonging to the Bursa Region)
16th Century Anatolian Folk Art “Bird Motif” (Example of A Bundle Belonging to the Bursa Region)¹⁷

Anatolia is home to the oldest artistic traditions in the world. Many of these traditions have a very long history, some even as old as written history itself.

Anatolian motifs, which are part of these artistic traditions, have been used to express social status, love, expectation, belief, marriage, celibacy, migration, disaster, sadness, joy, happiness, longing, separation, wishes and many more. However, as with all works of art, several motifs have become more recognizable especially as they combine meaning with uniquely beautiful images including:

- Elibelinde
- Amulet and evil eye
- Abundance
- Ram’s horn
- Tree of life

¹⁷ Anonymous, *Sanat Dünyamız* 18 (1979), 18-21.



F. 8: Elibelinde-Amulet and Evil Eye-Abundance Motifs (Photos by Kaya and Romanescu, 2016)

Elibelinde motif, which symbolizes fertility, motherhood and femininity, is widely used in rugs and carpets, but it is also possible to see the motif in woven items and on sacks. In much of Anatolia, there is a belief that using motif elements in Elibelinde brings happiness to the family. As with all motifs used in Anatolia, it is possible to see designs in different ways, although the basic design is always the same in the Elibelinde motif.

The evil eye can be described as an effective force, which is believed to be present in some people, especially harmful to vulnerable and glamorous people, pets and valuable objects, resulting from a gaze. The ritual of using evil eye beads or evil eye beads for protection from negative events has emerged.

There is the same basic purpose in protecting from evil with the *Amulet*. The designs are not the same, but amulets are a stylized form of typical evil eye motifs. It is believed that the family will be protected from evil when these images touch rugs or other woven products in Anatolia.

In Anatolia, *Abundance* and happiness are considered as integral parts of a whole. The fruit and animal motifs used are thought to represent both abundance and happiness. There are abundance motif forms that express eternal happiness, such as grapes, figs, pomegranates, watermelons, melons, mulberries, fish, rams, deer, butterflies, bulls, snakes, and dragons. In addition, the lotus flower, which represents abundance and plenty, is also used. Similarly, it is believed that the motifs of trees, flowers, soil, leaves, mountains and water reflect abundance and happiness (F. 8).



F. 9: Ram’s Horn and Tree of Life Motifs (Photos by Kaya and Romanescu, 2016)

Just as the Elibelinde is a feminine symbol, the *Ram’s Horn* is a masculine symbol. Symbolizing traditional features such as heroism and power, the Ram’s Horn reflects abundance and plenty like many other traditional Anatolian motifs. It is possible to see the motif of the Ram’s Horn on rugs but also on traditional tombstones. This motif is often used in the core and border sections of the weaves.

The Tree of Life motif, which symbolizes the life rising to heaven, reflects the universe that is in constant development and change. The tree of life connects to the ground with its roots descending to the depth of the ground and the underground, and the trunk with the sky and the heaven with the upper branches rising into the light. It is believed that the motif provides communication between the earth and heaven (F.9).

Besides the cypress tree, many tree symbols from fig trees to palm trees have been used for the tree of life motif. The tree of life motif is also included in works of stone, wood, pottery, tile processing, weaving, glass, illumination and miniature with various styles.



F. 10: Snake Motifs Seen in Fabrics and Embroideries. (Filiz Nurhan Ölmez, “Dokumalarda Yılan Motifi,” 17)

One of the symbols used in Anatolia is the snake motif. Symbolically, the snake shows a combination of opposing forces such as mind-emotion, love-hate, spirit-matter, life-death, good-evil, good luck-bad luck. The snake, one of the oldest gods, is

the master of the forces of life. In Anatolia, the snake is sacred, so the snake is both feared and respected. It is believed that in some Turcoman tribes the sacred rod turned into a snake. Both the snake and its giant shape, the dragon image, are a very common symbol in ancient mythologies.¹⁸ Among the ancient Turks, the snake was a symbol of abundance, fertility, health and happiness. In some regions, it symbolizes health and strength against evil. The snake motif is a more common decoration element in plain weavings. The snake has been the symbol of the ground and underground in Central Asian Turkish belief. In Anatolia, it also symbolized evil in weaving with the influence of beliefs about the underground from past to present. The lethal and poisonous feature of the snake became an element of fear for the nomadic Turcoman living in tents and as a result of this fear protective motifs emerged.¹⁹

The snake motif has many uses (fabric, weaving, socks, rugs etc.)²⁰ One of them is its use in fabric and embroidery. It is noteworthy that the snake motifs in the fabric and embroidery pieces are more naturalistic and in dragon form. (F. 10) When we look at the uses of snake motifs, the snakes are generally small on the products and are depicted in white on a red floor as if they were moving by curling.²¹

As seen in F. 11 (the first figure from the left), the use of intensive figures such as people and various animals in the tiles draws attention. It is seen that these are generally applied inside star forms. These tiles were made in turquoise, cobalt blue, purple and black as well as green, brown, yellow, and red with gold gilding as seen in the Seljuk period tiles. As stated in Aker²², these tiles are similar to Romanian tiles with their unusual star-shaped forms.

The so-called Miletus work (F. 11 right) was found in the late 14th century and is made of red cemented tiles painted with blue shades, turquoise, purple, black and green and coated with a whitish cream-colored lining under a transparent glaze. These are red-cemented ceramics that formed one of the most common groups during the Early Ottoman period.

18 Bahaeddin Ögel, *Türk Mitolojisi*, II. Cilt (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2006), 566-567; Necati Gültepe, *Türk Mitolojisi* (İstanbul: Resse Yayınevi, 2014), 419-421.

19 Bahaeddin Ögel, *Türk Mitolojisi*, I. Cilt (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2003), 490-541; Filiz Nurhan Ölmez, "Dokumalarda Yılan Motifi," 2-21.

20 Bekir Deniz, "Anadolu – Türk Dokumalarında Ejder Motifi", *Türk Soylu Halklarının Halı Kilim ve Cicim Sanatı Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 1996), 107-108.

21 Bekir Deniz, *Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygılar* (Ankara: AKMB Yayınları, 2000), 192-194.

22 Sabiha Aker, *Çini Tasarımı* (Ankara: Detay Yayıncılık, 2010), 30.



F. 11: Tile in Multicolored Glaze Technique 1465-1478 (Istanbul Topkapi Palace Supply Room) (Left); Man-Figure and Star-Shaped Tile Made with Luster Technique 1251-1252 (Konya Karatay Medresesi) (center) (<http://cinili.com/archive/>); Miletus Ceramic Bowl 14-15. century (right) (Arzu Karcı, “Türk Çini Motiflerinin Çağdaş Resme Uyarlanması”, 68).

It is observed that motifs such as flowers, flower rosettes, leaf, palmets, rumi, plants consisting of curled branches, stars, hexagons, rosettes, spirals, meanderings, geometric lines consisting of vertical lines, fish, bird figures, wave-rocks, and pearl sequences are used in their decorations.



F. 12: Starry Uşak Carpet at Peleş Castle, Romania (left) (Levent Boz, “Transilvanya Bölgesi, Lutherci Mediaş Azize Margaret Kilisesindeki Anadolu Halıları”, 76.); “Transylvanian” Type Carpet Piece with Double Mihrab with Flower Medallion at the Sinop Ethnography Museum (center); “Transylvanian” Type Carpet with Double Mihrab with Flower Medallion 290 Inventory Number in the Black Church (right) (Stefano Ionescu, *Antique Ottoman Rugs in Transylvania*, 131.)

In F.12., the 16-century star Uşak carpet in the inventory of Peleş Castle located in the Sinaia Region of Romania is one of the rare examples that have survived in the palaces in the region. A very small number of “Transylvanian” type carpets with double mihrabs have been identified in today’s Turkish museums. The carpet with

inventory number 242 (F.12 center), which was found at the Sinop Ethnography Museum, reflects the characteristic features of the group with its floral medallion and cartridge border and shows a great similarity with the carpet with inventory number 290 (F.12 right) located in the Black Church of Braşov (Romania).

These carpets are Turkish carpets that are woven in the main carpet centers of Western Anatolia, reaching Transylvania mainly through trade and distributed to Europe from there. The first commercial record of carpets in Transylvania is in the city of Braşov and dates back to 1462-1464²³. When the written sources were analyzed, it shows that Anatolian carpets came mainly to Transylvania through trade.

These carpets, which are present in the Protestant churches of Transylvania today, are not owned by a state institution or a central Museum in Romania, but by the church community, whose numbers are severely diminished. For this reason, every church has different approaches to protecting carpets, exhibiting them, allowing them to be touched and be photographed, sending them to exhibition, and cleaning them.

Today, it is of great importance to preserve and promote this valuable cultural treasure, which should be considered as the common cultural heritage of Romania and Turkey.

Conclusion

Culture, expressed as the common mind of a society, carries out its presentation and transmission through cultural symbols. Each culture enables the transfer and creation of different experiences and perceptions through its own cultural symbols. At this point, cultural symbols form the basis of making sense by conveying to individuals the ways of thinking, feeling, believing, etc. In other words, cultural symbols play the role of communication tools both in the relations of individuals within a society and in their relations with other societies.

The symbolism of folk art and color of both Romania and Turkey was examined in this study as well as related to the use of different cultures and traditions, and at this point we can say that the differences show themselves in all areas. In this context, it is seen that symbols in folk art are used in many areas from textile to weaving, from ceramics to wood, especially in the cultures of these countries, and that they have different meanings in their colors.

Colors especially have been an important symbol in the cultures of societies since ancient times. Sometimes while defining directions (using black color as a symbol of north for thousands of years by Turks), sometimes expressing national feelings, while

23 Stefano Ionescu, *Antique Ottoman Rugs in Transylvania*, (Roma: 2007), 26.

defining gender (blue and pink), determining religious identities (blue is accepted as a sacred color for Jews and green is for the Muslims), while mosques, churches, temples and architectural buildings were decorated, colors were used with their symbolic meanings in mind. Today, the color symbolism of the old times has left its place to functionality and gained a different dimension. The comfort, health and efficiency of individuals are now considered.

Colors are perceived and reflected differently in each culture starting from the first periods of history. In addition, it has been seen that colors have important symbolic meanings in cultures during the historical process and give direction to the lives of individuals.

In this context, in this study, color and symbolism were emphasized in the works used in many different fields in Romanian and Turkish folk art (clothing, weaving, ceramics, wood, etc.) and the colors and symbols in the folk art of the two countries were discussed with an analogical approach. With the study, it has been concluded that both countries have a distinctive folk art and that the symbols used in folk arts reflect their own culture and contain different meanings and colors have different meanings from the past to the present. At the same time, it was concluded that some symbols in Romanian and Turkish folk art were similar.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.

Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

References/Kaynakça

- Aker, Sabiha. *Çini Tasarımı*. Ankara: Detay Yayıncılık, 2010.
- Anonymous. *Sanat Dünyamız* 15 (1979): 18-21.
- Baker, L. Patricia and Hülya Tezcan. *Silks for the Sultans Topkapı Sarayı*. İstanbul: Ertuğ & Kocabıyık Yayınları, 1998.
- Barry, Marie Porterfield. *Çinili Arşiv*. Accessed 20 January 2020 <http://cinili.com/archive/>
- Behrens, Roy R. "The Swastika: Symbol Beyond Redemption (review)." *Leonardo* 34-3 (2001): 280.
- Boz, Levent. "Transilvanya Bölgesi, Lutherci Mediaş Azize Margaret Kilisesindeki Anadolu Halıları." M.A. Thesis, Hacettepe University, 2013.
- Brunvand, Jan. "The Study of Romanian Folklore." *Journal of the Folklore Institute* 9 2/3 (1972): 133-161. Accessed 18 December 2020. <https://doi.org/10.2307/3814162>
- Claessens, Martine. "Romania's Secret Language." Accessed 19 December 2020. <https://martineclaessens.com/>

- Comas, David, H. Schmid, S. Braeuer, C. Flaiz, A. Busquets, F. Calafell, J. Bertranpetit, H-G. Scheil, W. Huckenbeck, L. Efremovska and H. Schmidt, "Alu Insertion Bertranpetit, Polymorphisms in the Balkans and the Origins of the Aromuns." *Annals of Human Genetics* 68-2 (2004): 120-127.
- Coussens, Regina. "Folk Culture as Symbol in Contemporary Romania". *Research Report 24: Economy, Society and Culture in Contemporary Romania* 35 (1984): 129-138.
- Deniz, Bekir. "Anadolu – Türk Dokumalarında Ejder Motifi". *Türk Soylu Halklarının Halı Kilim ve Cicim Sanatı Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 1996, 107-108.
- Deniz, Bekir. *Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygılar*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2000.
- Doble, Liliana, O. Stan, Marius D. Suteu, Adina Albu, G. Bohm, A. Tsatsarou-Michalaki and Eleni Gialinou. "Romanian Traditional Motif - Element of Modernity in Clothing." *IOP Conference Series: Materials Science and Engineering* 254 (2017): 1-5.
- Gabain, Annemarie Von. "Renklerin Sembolik Anlamları." Translated by Semih Tezcan, *Türkojoloji Dergisi* 3 (1968): 107-113.
- Geisler, E. Michael. *Introduction: What Are the National Symbols and What Do They Do to Us? National Symbols, Fractured Identities*. Hanover and London: Middlebury College Press, 2005.
- Geertz, Clifford. *The Interpretation of Culture*. New York: Basic Books, 1973.
- Ghinoiu, Ion. *Mica Enciclopedie De Tradiții Românești*. București: Agora Editura, 2008.
- Gültepe, Necati. *Türk Mitolojisi*. İstanbul: Resse Yayınevi, 2014.
- Ionescu, Stefano. *Antique Ottoman Rugs in Transylvania*. Roma, 2007.
- Karcı, Arzu. "Türk Çini Motiflerinin Çağdaş Resme Uyarlanması." M.A. Thesis, Hacettepe University, 2018.
- Kuru, Ayşin. "Geleneksel Motiflerin Kimliklerini Kaybetmeden Yeni Tasarımlara Dönüşmeleri." Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2006.
- Lizardo, Omar. "Cultural Symbols and Cultural Power." *Qualitative Sociology* 39/2 (2016): 195-198.
- Mocenco, Alexandra, Sabina Olaru, Georgeta Popescu and Carmen Ghituleasa. "Romanian Folklore Motifs in Fashion Design." *Annals of the University of Oradea Fascicle of Textiles, Leatherwork* XV (2014): 63-68.
- Ögel, Bahaeddin. *Türk Mitolojisi*. I. Cilt. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2003.
- Ögel, Bahaeddin. *Türk Mitolojisi*. II. Cilt. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2006.
- Ölmez, Filiz Nurhan. "Dokumalarda Yılan Motifi." *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi Art-E* 06 (2010): 2-21.
- Pop, Ion-Aurel. *Identitatea Românească*. Romania: Contemporanul Publishing House, 2006. *Sanat Dergisi 7: Topkapı Sarayı Müzesi* (Nisan 1982)
- Sazak, Gözde. *Türk Sembolleri Hun Dönemi Türk Motif ve Sembollerinin Sanata ve Hayata Yansıması*. İstanbul: İlgü Kültür Sanat Yayınları, 2014.
- Stoltenberg, Hannah. "Sacred Movement: Connecting with the Divine Kathak as Axis Mundi." *Journal of Dharma Studies* 1 (2019): 303-312.
- Zlatev, Zlatin, Liliana Indrie, Julieta Ilieva and Teodora Ivanova. "Analysis on Colors of Folk Costume and Their Application in Contemporary Textile Design." *Annals of The University of Oradea Fascicle of Textiles, Leatherwork* XX (2019): 125-130.

“Textile Fragments from Romanian Folklore”. Accessed 11 January 2020

<https://aleximreh.wordpress.com/2017/12/21/swastika-in-old-europe/>

“Geometric Motifs from Romanian Folklore”. Accessed 09 December 2019.

<https://unaltfeldejurnal.files.wordpress.com/2012/06/scan10017.jpg>

“The Snake Motif in Romanian Ceramic”. Accessed 25 December 2019.

<https://www.artizanescu.ro/farfurie-romaneasca-traditionala---sarpele-casei-diam-17-5---18-cm/3772.htm#>

The Line Motif in Romanian Ceramic. Accessed 25 January 2020.

<https://limbaromana.org/revista/motive-geometrice/>

The Circle Motif in Romanian Ceramic. Accessed 20 November 2019.

<https://www.invietraditia.ro/editorial/ceramica-autentica-romaneasca/>



Deneysel Kolaj Uygulamalarının Temel Tasarım Elemanları ile İncelenmesi

Examining Experimental Collage Applications with Basic Design Elements

Nurdan Kumaş Şenol* , Ali Osman Elmas** 

Öz

Kolaj, hâlihazırda var olan her türlü basılı, fotoğrafik veya çizim hâlinde bulunan malzemenin herhangi bir yüzeyin üzerine yeni bir tasarım oluşturacak şekilde yapılandırılmasıyla elde edilir. Kolajın yapı malzemesi ne olursa olsun, izleyicide gerçeklik duygusunu yaratmak için oluşturulan kurmaca gerçeklik ön plandadır. 20. yüzyıl sanatında ilk defa kübistler tarafından bulunan kolaj, dadaistler tarafından geliştirilmiş bir görsel sanatlar tekniği olarak tanımlanmaktadır. Kübistler modern sanatın bu yeni akımını gerçek nesnelere kullanarak, sanat eserlerinin ulaştığı otonom derecesini de işaret etmişlerdir. Dadaistler ise tasviri reddederek nesnelere salt kendilerini temsil etmek isteyen anlayışı benimsemişlerdir. Assemblaj, montaj ve fotomontaj kavramlarını içinde bulunduran kolaj tekniklerinin özüne gündelik malzemelerin de dâhil edilmesiyle birlikte kolaj, bilinen anlamından farklı bir boyuta taşınmıştır. Kolajın konstrüksiyonu gereği, sanatsal uygulamalardaki spekülatif çeşitliliğe kreatif çözümler üretmede zengin anlatım olanaklarını içerdiğine ilişkin örnekleri çoğaltmak mümkün olsa da önemli olan sanatsal kurguya can verecek özgün ve yaratıcı bir düşünceye ulaşmaktır. Özellikle görsel sanatlarla yüklenen bu anlama sürecinde ortaya çıkan üretme ve yorumlama becerisi temel tasarım elemanları ile ayrı bir değer taşır. Literatür açısından ele alındığında, uygulamanın konu bağlamında nispeten az işlenmiş ve yetersiz sayılabilecek örnekleri olduğundan konunun temel tasarım öğeleri açısından incelenmesi uygun görülmüştür. Bu açıdan da kolaj tekniğinin işlevselliği, kavramları ve temel tasarım elemanları açıklanmış; bulgular ve yorum kısmında ise deneysel olarak tasarlanan özgün kolaj uygulamaları temel tasarım elemanları açısından incelenip yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler

Kolaj, Kübizm, Dadaizm, Temel Tasarım Elemanları

Abstract

Collage is created by sticking any existing printed, photographic or drawing material onto any surface to create a novel design. Whatever the building material of the collage is, the fictional reality that creates the sense of reality in the audience is at the forefront. Collage, first practiced by Cubists in twentieth-century art, is defined as a visual art technique which was subsequently developed by Dadaists. By using this new trend of generating modern art with real objects, the Cubists also pointed out the degree of autonomy artworks have thereby achieved. Dadaists, on the other hand, refuse to depict, instead adopting the view that objects only want to represent themselves. The collage techniques, which include the concepts of assembly, montage and photomontage, have been moved to a different dimension from its known meaning with the use of everyday materials as its essence. Through the construction of the collage, although it is possible to

* **Sorumlu Yazar:** Nurdan Kumaş Şenol (Öğr. Gör.), Giresun Üniversitesi, Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu, Tasarım Bölümü, Giresun, Türkiye. E-posta: nurdan.senol@giresun.edu.tr ORCID: 0000-0002-1161-2665

** Ali Osman Elmas (Öğr. Gör.), Giresun Üniversitesi, Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu, Tasarım Bölümü, Giresun, Türkiye. E-posta: ali.elmas@giresun.edu.tr ORCID: 0000-0002-8626-3850

Atıf: Kumaş-Senol, Nurdan ve Elmas, Ali Osman. "Deneysel Kolaj Uygulamalarının Temel Tasarım Elemanları ile İncelenmesi." *Art-Sanat*, 15(2021): 183–201. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2021.15.0008>



reproduce the examples showing that it includes rich expressive possibilities in producing creative solutions to the speculative diversity in artistic applications, the important thing is to reach an original and creative thought that will enliven the artistic fiction. The ability to produce and interpret, which arises in this comprehension process, especially emphasised in visual arts, carries a distinct value with its basic design elements. Considering the paradigm in terms of the literature, it was deemed appropriate to examine the subject in terms of basic art elements, as there are examples of the application that are relatively less processed in the context of the subject. In this respect, the functionality of the collage technique is delineated with its concepts and basic design elements. In the findings and interpretation section of the paper, the original collage applications designed experimentally were examined and interpreted in terms of the basic design elements.

Keywords

Collage, Cubism, Dada, Basic Design Elements

Extended Summary

A collage is obtained by constructing it on a surface with any printed, etched or photographic material to create a new composition. Thus, an artwork can be created by using various materials that are not artistic per se, as they are used only to create a composition by being cut, pasted, added, etc. The collage technique associated with actions means deconstructing and rebuilding in all artistic fields. In this constructive understanding, the collage artist is not interested the individual design elements-the artist finds the piece that will be useful in the design. The concept of collage can be evaluated in two contexts. The first is “paste,” which refers to the technical construction of the collage and the dictionary meaning; the second is to bring together bakımından in terms of meaning. The action of sticking in collage is distinguished from other task elements in that it is not made simply for decoration purposes and does not include re-joining of broken pieces.

As art is a part of life, it has created its own visual language and rules in every period. This identity, created in every work of art, is fed by the “present” we are in. Cubists were willing to face the realities of the period and handled the objects with their known aspects. Dadaists have tried more aggressive ways in the artistic context rather than the context of the period. Thanks to these aggressive attitudes, they allowed their independent thoughts to emerge.

The Cubists, Futurists and Dada artists used collage according to their subject and style with using a variety of materials. Today, we see the collage technique in contemporary art in contemporary art formations such as Installation and Land art. It is used either as a reality or as a collage inserted into space.

Cubists who make real objects a part of their art; also inspired many trends of modern art. For this reason, collage was first used by Picasso and Braque as an artistic form in the period 1911–14 termed Synthetic (Combinational) Cubism. During this period, Picasso and Braque opened doors to a different understanding by sticking non-art objects such as linoleum, newspaper, and wallpaper on to the surfaces of their works.

There are three concepts of collage technique. Assembly, packing and photomontage. Assembly is considered a form of behavior and artistic production seen in twentieth-century art. The artist who applied the assembly technique for the first time in the history of art was Picasso. As a result of his creativity in art, he brought the third dimension to the collage technique and produced the first examples of the assembly technique. Dada movement artists, who used the montage technique the most, have often included politics and political messages in their assemblies, unlike artists in other movements. The main material of the photomontage technique also provided the artists with a rich opportunity for expression with darkroom processes, color, texture, detail shots or using these techniques simultaneously.

Basic design elements ensure the creation of the desired and expected composition in the design process. A design is realized by using many elements and many principles together. What we describe as the basic design elements are divided into seven different branches; Line, Shape, Shape, Space, Color, Texture and Pattern. Line with an endless series of dots is an important tool in design. Thanks to this descriptive feature, it makes many contributions to the works. Lines contain various meanings depending on their location. Straight lines: while giving a feeling of simplicity, evoke strength and calm; Vertical lines: signify life, vitality and mobility; Horizontal lines give a sense of calm and death, while curved and spiral lines give a sense of energy and dynamism. In the historical process, it is seen that the line affected many artists and designers and the effect continued in every period. Picasso, Matisse, Pollock and Klee exemplify leading artists influenced by the power of the line. The shapes themselves, shapes in various features and designs give the space different effects. The use of shapes with different methods allows us to obtain novel and different shapes. The format in basic design literature allows us to perceive design elements in three dimensions. With the form element that allows us to express objects, works with aesthetic integrity are also obtained in terms of function. The spacer element, also defined as space, is the space between forms. It is possible to obtain the most accurate effect in a composition through the spaces that separate the object from the environment and make sense according to its function. Color is technically the wavelength of light that the human eye can see, and color acts as a powerful visual tool. Color harmony in any kind of work and production, where color is used as a basic language, gives a sense of order and inspires visual curiosity. Therefore, designers add aesthetic beauty to their designs with this design element. The texture has a three-dimensional structure. Detailed information about the internal and external structure of the object can only be accessed thanks to the texture. Pattern (Direction) is any visible edge of a surface. In two-dimensional designs, the pattern is presented with light and shadow, while the three-dimensional form gains volume. There are generally three main directions: vertical, horizontal and diagonal.

After the literature review of the study has been completed, the application section follows. In this section, which includes experimental collage studies, interpretations are made about each of the works created with basic design elements.

As a result, no matter what material is used in the production process of the collage, the feeling that it sets out to impress the audience has become a reality. Thanks to this effect, the language of reality has been shaped with a rich infrastructure. It has been concluded that this branch of art, which broadens the perspective of the designers, will enhance the value and originality of their designs that have their own interpretation power.

Giriş

Temel tasarım elemanlarının etkin bir biçimde kullanılması tasarım süreci açısından vazgeçilmez bir gerekliliktir. Gözlem ve üretim ortamında ele alınan konular, belirli bir uyum içerisinde bu süreçte etkileşime girmektedir. *Yeniden üretim*, sanatsal yaratıda geçmişten bu yana sanrılı bir süreç içerisinde olmuştur. Bu nedenle sanatçılar tasarım süreçlerine yenilik getirerek düzensiz parçaları tasarım elemanlarını oluşturan nokta, çizgi, düzlem–hacim, biçim–form, aralık, doku, yön ve renk öğeleri girift bir şekilde kullanmaya başlamıştır. Bununla birlikte hem temel tasarım elemanları daha hızlı kavranmış hem de ifade çeşitliliği kolaj tekniği ile birlikte kullanılarak yaratım süreci belirli bir düzen ve ahenk içinde oluşturulmuştur.

Görsel Sanatlarda “Kolaj”

Kolaj; Fransızca *coller* sözcüğünden türetilen bir kelime olup bir araya getirme, birleştirme, yapıştırma anlamına gelmektedir¹. Bir başka ifadeyle bir resmin bünyesine uygun olarak yapıştırılan çeşitli kâğıt parçaları ya da buna benzer gereçlerle yapılan eserdir². Kolaj elde mevcut olan her türlü basılı, çizili ya da fotoğrafik malzemenin bir yüzey üzerine yeni bir kompozisyon oluşturacak düzende yapıştırılmasıyla elde edilmektedir. Böylelikle kendileri sanatsal nitelikte olmayan çeşitli malzemeler, yalnızca bir kompozisyon oluşturmak için kullanılmaları sayesinde bir sanat eseri meydana getirilebilmektedir³. Ayrıca bu yöntem aracılığıyla tek başlarına sanatsal içerik ve nitelikte olmayan imajlar, yeni bir anlamı doğuracak ya da daha önceden üretilmiş anlamı yadsıyacak biçimde düzenlenerek, sanat eserini oluşturan elemanlar hâline gelirler⁴. Kesme, yapıştırma, ekleme vb. eylemlerle ilişkilendirilen kolaj tekniği, tüm sanatsal alanlarda yıkma ve yeniden inşa etme anlamına gelir. Kolaj sanatçısı bu inşacı anlayış içinde parçaların bütünüyle ilgilenmez, tasarımında kendine yarayacak olan parçayı bulur. Kesme, parçalama, yıkma eylemleri bir kolaycılık olarak görülse de kolaj bu aşamada bırakılmayacağı için yeniden kurma, yapma ve birleştirme işlemleriyle tamamlanan süreç sonunda, öznenin kendini bulması, var etmesi ve güveniyle sonuçlanır⁵. Kolaj kağıtla sınırlı değildir. Sonsuz sayıda kolaj materyalleri vardır. Burada anahtar nokta, kalite ve düzenlemedir⁶.

Kolaj kavramı iki bağlamda değerlendirilebilir: Birincisi kolajın teknik olarak yapılışını ve sözlük anlamını ifade eden *yapıştırma*; ikincisi ise anlam bakımından *bir*

1 Richard Hamilton, *Kolaj* (İstanbul: Boyut Yayın Grubu, 2013), 28.

2 Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995), 78.

3 Metin Sözen ve Uğur Tanyeli, *Sanat Kavramı ve Terimleri Sözlüğü* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2005), 137.

4 Cemil Ergün, “Temel Sanat Eğitiminde ve Çağdaş Sanatta Kolaj- Fotomontaj,” *Sanat ve Tasarım Dergisi* 1 (2014), 5-19.

5 Mustafa Durak, “Kolaj Tarihine Giriş”, erişim 24 Nisan 2020, <https://tr.scribd.com/document/23283244/kolaj-tarihinegiris-introduct>

6 Jill Englebright Fox and Robert Schirmacher, *Çocuklarda Sanat ve Yaratıcılığın Gelişimi*, çev. Neriman Aral, Gökhan Duman (Ankara: Nobel Yayınları, 2012), 179.

araya getirmedir. Kolajda yapıştırma eylemi süsleme amaçlı yapılmaması ve kopmuş parçaların tekrar bitleştirilmesini içermemesi yönüyle diğer yapıştırılmalardan ayrılır. Süslemeye dayalı birçok geleneksel teknik ve uygulama her ne kadar eylem olarak benzerlik gösterse de anlam olarak kolajdan farklıdır⁷.

Sanat, hayatın bir parçası olması sebebiyle kendi görsel dilini ve kurallarını her dönemde oluşturmuştur. Kübistler ve Dadacılar, kolajı kurallı ya da kuralsız malzemenin değişimiyle kendi konu ve üslubuna göre kullanmışlardır. Bugün kolaj tekniğini *enstelasyon*, *landart* gibi güncel sanat oluşumlarının içinde görmekteyiz. Tüketimin artıklarını olduğu kadar üretimin çokluklarını da bir araya getiren kolaj modernizmin perspektifinden bakıldığında sanatın sanatla olan mücadele alanıdır. Sanat tarihi, sanat için henüz kazak örmeye soyunmuşken aynı yıllarda kolaj yakaladığı ilmeklerden o kazağı sökmeye başlamıştır. Bu sebeple kolaj sanatın sadece estetikle değil, kendisinin varlık koşullarını sorgulamasıyla da ilgilidir. Onun sınırları modernizmin sınırlarıdır. Dolayısıyla geç-modernite çağında kolajı düşünmek nereden bakılsa gecikmiş bir düşüncedir. Belki de sadece bu yüzden yeni bir anlamı işaret edebilir⁸.

Aragon'un da dediği gibi kolaj, "teknik reddini içerir". Kolaj, yüzyıl tarihi boyunca birçok karşı kültür akımının sözcüsü olmuştur. Minimalizmin antiform anlayışı ve ardından gelişen *Kavramsal Sanat*'ın da etkisiyle içeriğin ifadesinin biçimin önüne geçmesi ve baskı yöntemlerinin gelişmesi; modernist sanatsal estetikten çok, politik mesajın reklam dilini kullanarak verildiği politik bir sanatın doğuşuna da zemin hazırlamıştır⁹.

Kolaj ilk defa sanatsal bir form düzeyinde 1911-1914 arasındaki *Sentetik (Birleşimsel) Kübizm* olarak adlandırılan dönemde Picasso ve Braque tarafından kullanılmıştır. Bu dönemde Picasso ve Braque yaptıkları çalışmaların yüzeylerine muşamba, gazete, duvar kağıdı gibi sanat dışı nesnelere yapıştırarak farklı bir anlayışa kapı aralamışlardır¹⁰ (G. 1).

7 Kardelen Kılıç, "2000'li yıllarda Türkiye'de Kolaj: Sanatçılar ve Uygulamaları" (Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi, 2019), 6.

8 Sedef Acar, "Jack Lenor Larsen: İç Mekan Tekstili Tasarımında Bir Öncü," *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 7 (2013): 81-91.

9 Betül Karakaya ve Menekşe Eda Öztürmen, "Porselen Bibloda Kolaj ve Asamblaj," *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art* 4 (2019), 24.

10 A. C. Krausse, *Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, çev. Dilek Zaptıoğlu (İstanbul: Literatür Yayıncılık, 2005), 94.



G. 1: Pablo Picasso, *Tête (Head)*, Scottish National Gallery of Modern Art, 1913

Kehnemuyi, kolaj tekniğinin gerekliliğini şu şekilde belirtmiştir:

“Günümüzde görüntüye bağlı anlatımların en şaşırtıcı değişken biçimselliği biriktirme ve yapıştırma sanatı olmuştur. Dadacılık ve Gerçeküstücülük mirasçıları olan biriktirme ve yapıştırma sanatının öfkeli genç kuşağı, çağın kalıntıları ve istenilmeyen atılmış şeylerin içine dalarak, kişiyi ve sanat eleştiricisini kızdıran, şaşırtan ve isyan ettiren bu tür plastik sanatı ortaya koymuştur. Alışılmış yağlıboya resimlerin yanı sıra kolaj tekniğini ilk uygulayan Pablo Picasso, Georges Braques, Juan Gris ve Hans Arp yıkıcı ve sert eleştirilere uğramışlardır. Öğretmenin bu tür sanatı ve sanatçıyı çocuğa sevdirep tanıtmayı çağ içi bir eğitim gereğidir”¹¹.

Günlük hayatta ve çevremizde olan çoğu nesne, kolaj tekniğinin bir parçası olarak yeniden yorumlanabilmektedir. Lynton, bu durumu şöyle açıklamıştır: Kolajın birçok bakımdan sanatçıya büyük bir özgürlük kazandırdığı apaçık ortadadır. Sanatın göreneksel dağarcığının dışından ya da daha değersiz sayabileceğimiz bir kesimden malzeme kullanmak; gerçeklikle daha ülküleştirilmiş bir güzellik elde etmek için değil de oyun oynamış olmak için oynamak; aynı resimde birbiriyle çelişen bilgiler vermek; yapıştırma tekniği olan kolajdan yararlanarak her türlü resimsel dili hiçe saymak; resmin yüzeyini, içinden düşsel bir boşluğa bakılan bir pencere olarak kabul eden göreneksel anlayışı tümüyle yadsımak gibi¹².

11 Aylin Beyoğlu, “Sanat Eğitiminde Kolaj Tekniği ve Richard Hamilton’ın Eser Örneğinin İncelenmesi”, *Ege Eğitim Dergisi* 16/2 (2015), 5.

12 Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, çev. Cevat Çapan ve Sadi Özış (İstanbul: Remzi Kitabevi 2004), 64.

Temel Tasarım Elemanları

“Temel tasarım elemanları, tasarım sürecinde temel tasarım ilkeleri aracılığı ile istenen ve beklenen kompozisyonun oluşturulmasını sağlarlar. Bir tasarım birçok eleman ve birçok ilkenin bir arada kullanılması ile gerçekleştirilmektedir. Ancak kullanılan elemanlar çoğunlukla eşdeğer değildir ve kompozisyonda biri ya da birkaçı öne çıkabilir”¹³.

Görsel ifadenin temel elemanlarının ilki olan nokta; düzensizliğin içindeki ilk düzen elemanıdır. Geometrik olarak görselliğin anlatımında çeşitli büyüklüklerde boş ya da dolu yuvarlaklar olarak değerlendirilir¹⁴. Biçim dağarcığının ana elemanı olan nokta;

- Bir çizginin iki ucunu,
- İki çizginin kesişimini,
- Bir düzlem ya da hacmin köşesindeki iki çizginin buluşmasını,
- Bir alanın merkezini belirlemeye yardımcı olan bir eleman olarak tanımlanmaktadır¹⁵.

Sanatta nokta; denge, hareketi durdurma, gözü belli odaklara çekme, plan etkisi yaratma, renk yüzeylerini benekler hâlinde zenginleştirme unsuru olarak kullanıldığı gibi optik yanılsamalara ve dekoratif anlatımlara da sınırsız olanaklar vermektedir¹⁶. Ayrıca bu sınırsız anlatım, nesnel tanımla ile yeri imgeleyen bir iz olarak nitelendirilebilir. Aralıkları eşit şekilde kullanılan noktalar, büyük-küçük, açık-koyu, dağınık-düzenli gibi farklılıklar yeni bir yüzey oluşturmada etkinlik sağlar.

Çizgi, “basit bir anlatımla iki nokta arasındaki hat olarak tanımlanabilir. Resim çalışmasının temelini oluşturan çizgi aynı zamanda görsel bir anlatım aracıdır”¹⁷. Sonsuz noktalar serisi olan çizgi; tasarımda önemli bir araçtır. Çizgi yaratıcı gücümüzün, teknik yeteneğimizin, hayal gücümüzün en kısa yoldan ifade edilmesini sağlar¹⁸. Hareket hâlindeki bir noktanın belirli bir yöndeki eğimi çizgiyi oluşturur¹⁹. Çizgi ayrıca “hareket eden bir sivri ucun bir yüzey üzerinde bıraktığı aralıksız iz” olarak da tanımlanır²⁰.

Kavramsal olarak düzlem, uzunluk ve genişlik içerir ancak derinliği yoktur. Düzlemin yüzey özellikleri, rengi, dokusu ve görsel etkisi kompozisyon açısından önemlidir. Bir kompozisyonda her bir düzlemin nitelikleri, tanımladıkları hacmin görsel ve çevre özelliklerini belirlemektedir²¹.

13 Nuray Bayraktar vd., *Görsel Eğitimde Yaratıcılık ve Temel Tasarım* (Ankara: Nobel Yayınları, 2012), 14.

14 Nimet Kesen, *Sanat Sözlüğü* (Ankara: Nobel Yayınları, 2005), 237.

15 F. Ching, *Mimarlık, Biçim, Mekân ve Düzen*, çev. Gizem Aydın (Ankara: Nobel Yayınları 2002), 54.

16 Abdullah Demir, *Temel Plastik Sanatlar Eğitimi* (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Yayınları, 1993), 8.

17 Serap Buyurgan ve Ufuk Buyurgan, *Sanat Eğitimi ve Öğretimi* (Ankara: Pegem Yayınları, 2012), 130.

18 Nevide Gökaydın, *Temel Sanat Eğitimi* (Ankara: Moss Eğitim, 2010), 72.

19 Meliha Yılmaz, *Görsel Sanatlar Eğitiminde Uygulamalar* (Ankara: Data Yayınları, 2010), 29.

20 Nimet Kesen, *Sanat Sözlüğü* (Ankara: Ütopya Yayınevi, 2009), 79.

21 Ching, *Mimarlık, Biçim, Mekan ve Düzen*, 12.

Biçim, yüzey etkisi veren ve daha çok iki boyutlu iken form; üç boyutludur. Biçim; görsel olarak çizgi ile sınırlandırılmış veya renk ton gibi farklı değerlerle belirtilmiş bir alan olarak ifade edilir²². Form ise; Işık-gölge, renk, anatomi, çizgi ve doku gibi elemanlarının hepsinin birden oluşturduğu görünüm; eserde yer alan bütün öğelerin birbirlerine bağlanıp örülerek meydana getirdikleri düzen olarak tanımlanır²³. Biçim ve form arasında boşluk yer alır. Boşluklar aracılığı ile bir kompozisyonda en doğru etkiyi elde etmek mümkündür. Biçim ve form arasındaki birbirinin aynı boşluklar uygunluk ifade ederken, farklı boşluklar zıtlık ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır²⁴.

Yön, tasarımda biçimsel öğelerin yönü, sol-sağ, yukarı-aşağı ya da ileri-geri bakmasını, doğrultusu ise daha çok yatay-düşey, çapraz olmasıyla ilgilidir²⁵. Genel olarak üç esas yön vardır: Düşey, yatay ve diyagonal. Bir kompozisyonda genellikle yatay yönler edilgen, düşey yönler etken, diyagonal yönler ise hareketli ve dinamik bir etki yaparlar²⁶.

Teknik olarak insan gözünün görebildiği ışığın dalga boyudur. Renk güçlü bir görsel araçtır. Rengin temel bir dil olarak kullanıldığı her türlü çalışma ve üründe renk uyumu bir düzen hissi verir ve görsel bir merak uyandırır. Dolayısıyla renk seçimi ve renklerin bir araya gelişlerinde, renk sistemini ve rengin özelliklerini özetleyen renk çemberini bir rehber bilgi olarak özümsemek gerekir²⁷. Bir kompozisyonda zıt renkler birlikte kullanıldığında birbirlerinin değerini artırırlar. Komşu renkler birbirlerinin etkinliğini ve canlılığını azaltırlar. İki rengin farklı tonları yan yana gelirse, her iki rengin değeri artar. Açık renk daha açık, koyu renk daha koyu görünür²⁸.

Doku, bir sanat eserinin yüzeyinin görünümü veya hissedilmesidir. Doğada var olan her şeyin yüzeyi kendi dokusu ile örtülüdür. Hem görme duyusuna hem de dokunma duyusuna hitap eden doku, nesnenin iç yapısı ve dış yapısı hakkında bilgi verir²⁹. Görsel olarak algılanan dokular görsel doku, elle dokunulduğu zaman algılanan dokular ise dokunsal doku olarak adlandırılmaktadır.

Yöntem

Bu araştırma nitel bir araştırma olup araştırma verileri literatür tarama modeli kullanılarak elde edilmiştir. Tarama araştırmaları birçok farklı şekilde sınıflandırılabilir. Karasar, tarama modellerini genel tarama modelleriyle örnek olay taramaları olarak ikiye ayırmaktadır. Genel tarama modelleri sadece bir değişkenin incelendiği

22 Gökaydın, *Temel Sanat Eğitimi*, 76.

23 Kesen, *Sanat Sözlüğü*, 133.

24 Hulusi Güngör, *Temel Tasarım* (İstanbul: Çeltüt Matbaası, 1972), 3.

25 Erol Turgut, *Grafik Dil ve Anlatım Biçimleri* (Ankara: Anı Yayıncılık, 2013), 150.

26 Güngör, *Temel Tasarım*, 15.

27 Bayraktar vd , *Görsel Eğitimde Yaratıcılık ve Temel Tasarım*, 22

28 Hatice Aslan Odabaşı, *Grafik'te Temel Tasarım* (İstanbul: Yorum Sanat Yayınları, 2002), 84.

29 Keser, *Sanat Sözlüğü*, 104.

ya da değişkenlerin tek tek incelendiği tekil tarama modelleriyle iki ya da daha çok sayıda değişkenin aralarındaki ilişkilerinin de betimlenmek üzere incelendiği ilişkisel tarama modelleridir³⁰.

Literatür taraması ise daha önce çalışılmamış, ihtiyaç duyulan ve özgün bir araştırma konusunun belirlenmesi, konu hakkında daha önce yaşanan tartişma ve gelişmelelerin, temel kavram ve fikirlerin öğrenilmesi, araştırmanın gerekçesinin netleştirilerek araştırma soruları ve hipotezlerin oluşturulması, araştırma için uygun yöntemlerin belirlenmesi ve sonuçların bilime sağladığı katkılarını tartişılması gibi amaçlarla gerçekleştirilmektedir.³¹

Çalışmanın amacı deneysel kolaj uygulamalarını tasarım elemanları ile ilişkilendirmek ve bu kapsamındaki deneysel çalışmaları tasarım elemanları bağlamında açıklamaktır. Bu amaçla “temel sanat eğitimi” dersi için hazırlanan deneysel kolaj çalışmalarının öğrencilerin temel tasarım elemanlarını daha iyi öğrenebilmesi ve yaratıcı yönlerinin geliştirilmesi açısından faydalı olacağı düşünölmüştür. Temel Sanat Eğitimi dersi için tasarımı yapılan 47 adet deneysel kolaj çalışması arasından random (tesadüfi) olarak seçilen 10 adet deneysel kolaj çalışmasının eser analizleri temel tasarım elemanları açıklanmıştır.

Bulgular ve Yorum



G. 2: Deneysel Kolaj alışması, 21,0 x 29,7 cm (Nurdan K. şenol, 2020)

30 Niyazi Karasar, *Bilimsel Araştırma Yöntemleri* (Ankara: Nobel Yayınları, 2002), 89.

31 Yılmaz Arı ve İlhan Kaya, *Coğrafya Araştırma Yöntemleri* (Balıkesir: Coğrafyacılar Derneği Yayınları, 2014),74.

Dadaizmde nesnelerin kendilerini temsil etmek isteyen anlayış kolaj üretiminde ve kolajın yapısal oluşumunda büyük bir etkidir. Modernizmle beraber gelen sanatta alternatif arayışlar nesne oluşturmak yerine daha kendiliğinden gelişen hazır nesnelere bir arada kullanmaya dönmüştür. **G. 2.** de olduğu gibi bir araya getirilen **simetrik** ya da **asimetrik dengesele** parçaların uyumu, anlatım ve ifadenin önüne geçmektedir. Ana unsur olarak ele alınan ortadaki kadın figürü, görsel açıdan tutarlı fakat içerik açısından alakasız birkaç yerleştirmenin arasında kalmaktadır. Zemine yerleştirilen simetrik figürlü op art yanılısal görsel, dikkat dağıtan rahatsız edici bir yapıdır. Çalışma dikey tarzıdır. Ayaktaki kadın figürü ve arka plandaki çizgisel etki yaratan perde bu söylemi destekler niteliktedir. Genel olarak kolaj uygulamalarında **derinlik** hissini pek göremesek de bu görselde sol üst köşedeki eklenen parça, renk planı açısından bir **derinlik** hissi yaratmaktadır. **Boyut** etkisi ön- arka ilişkisi olarak ele alınmıştır. Ön plandaki yatay **yönlü** bilek görselinden bar taburelerine figürden duvara kadar **derinlik** birkaç katmandan oluşturulmuştur. Çalışmada, dikey bir **yön** hissi oluşturulsa da asıl **yön** hareketini figürün bakış yönü ve masanın üzerindeki dans eden kadın figürü vermektedir. Sarı ağırlıklı bir görselde hem **derinlik** oluşturmada hem de **renge dengelemek** açısından kullanılan siyah beyaz parçalar izleyicinin gözünün çalışma üzerinde gezmesini sağlamaktadır.



G. 3: Deneysel Kolaj Çalışması, 21,0 x 29,7 cm (A. Osman Elmas, 2020)

Kompozisyon oluşturmak için sanatçılar önceleri doğrudan doğayı ve insanı ele aldılar. Daha sonra farklı eserler vermek için canlı ya da ölü doğa nesnelerini ve çeşitli eşyaları kullanmışlardır. Fotoğrafın icadı ile artık sanatçı, doğrudan doğayı ve eşyayı izlemek zorunda kalmadan fotoğraf kareleriyle hiç gitmediği yerleri ve görmediği insanları resmetmeye başlamıştır. Fotoğraflar üzerinde oynanan çeşitli manipülasyonlar

ile yeni grafiksel görüntüler oluşturulmuştur. Bir araya getirilen parçalar fotoğrafın dışında yeni bir anlatım formu oluşturarak absürt birleştirmeler ve kes-yapıştır ürünler ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu da kolaj tekniğine görsel ve sanatsal açıdan birçok yenilik getirmiştir. **G. 3**'teki gibi hazır nesne olarak kullanılan fotoğraf kâğıdı üzerine, biçim olarak birbirini tamamlayan fakat büyük küçük uyumu ile de düzensiz bir yerleştirme yapılmıştır. Sepya ve kahverengi tonlar uyum içerisinde kullanılmıştır. **Renk** dengesi kolaj üzerine sonradan eklenen yapışkanlı not kağıtlarıyla sağlanmaya çalışılmıştır. Bir araya getirilmiş alakasız görseller karmaşa yaratmaktadır. Çalışma **yönü** eserdeki bakış yönü de olan sağ tarafa doğrudur. **Boyut** hissi pek oluşmasa da tek göze batan, çalışmanın sol üst kısmındaki uyuyan çocuk görselidir. Sanki kadrajdan sarkmışçasına bir izlenim vermektedir. **Noktasal** görünüm, hareket de katması için yine bu figürle yerleştirilmiştir. Bu görselde izleyiciye doğrudan bir karmaşa sunulmuştur.



G. 4 ve G. 5: Deneysel Kolaj Çalışmaları 21,0 x 29,7 cm (A. Osman Elmas, 2020)

Temel özellikleri, izleyici ile eser arasında çarpışma yaratacak kadar yoğun bir etki sağlaması ve sanatı en uç sınırlarına kadar zorlaması olarak nitelendirilen *minimal sanat*; izleyiciye önemli sorumluluklar yükleyen bir akımdır. Diğer adı da yalın sanat olan minimalizm yeni bir akım olmasına karşı birçok sanat disiplini etkilemeyi başarmıştır³². Maleviç, Duchamp ve Dadacılar akademizmin statükocu estetik beğenisini kırmak için kendilerini önceki bilgilerden soyutlamıştır. Nesneye dolaysız olarak şekil vermek yerine var olan bir nesneyi bağlamından ayırıştırarak onu bir sanat ürününe çevirmiştir. Amacı hem sanatçıya hem de izleyiciye güzelliğin iktidarını sorgulatmak-

32 Nurdan Kumaş Şenol, "Minimalist Sanat Akımının Moda Üzerindeki Etkisine Genel Bir Bakış", *Art Sanat* 9 (2018), 437.

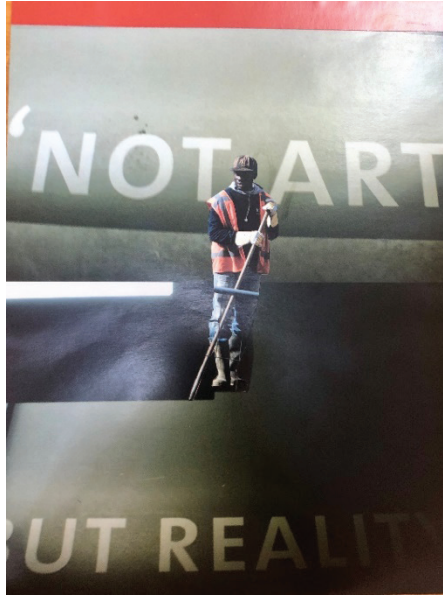
tır. Bu fikirden yola çıkılarak oluşturulan **G. 4.** ve **G. 5.** doğrudan zemin görüntüsü üzerinde tek odakta ve en sade biçimde ifadesini gerçekleştirmektedir. **G. 4**'te beyaz fonun sonsuz **derinliği** üzerinde oluşturulan sahte düzlem, külah nesnesinin **hacim** ve **dokusu** görseli güçlendiren en temel iki unsurdur. **G. 5**'te ise saman kâğıdının dokusu ve onun çevresini sınırlayan, renkli bir paspartu kullanılmıştır. Kosuth'a bir gönderme niteliğindeki bu çalışma "Bir sandalye üç sandalye" işindeki fikir gibi nesnenin estetik değerini dışlayarak onun aracı olduğu kavramsal bir bütünü absürt bir şekilde ortaya koymaktadır. Saman kâğıdının ucuz ve basit görüntüsü ve sandalyenin karikatür çizimi bu görüngüyü vurgulaması açısından kullanılmıştır. **Çizgisel** değerler konturla, **renk** paspartuyla, **yön** ve **hacim** figürle oluşturulmuştur. Asimetrik konumlandırılan pul görseli, etrafındaki noktalar ve deseniyle çalışmayı tekdüze olmaktan kurtarmış **hareket** kazandırmıştır. **G. 4**'te çocukluğun saklı dolabından çıkararak önümüze gelen dondurma düşürme korkusu, doğrudan ve en alaycı şekilde vurgulanmıştır. Soldan sağa düşüş **çizgisi** çalışmaya hem yön vermiş hem de kullanılan çizgi renkleriyle dondurma gerçekliğini soğuktan sığağa doğru iletmiştir. Kullanılan tipografik parça zaten üç boyutlu görselin önünde kalarak çalışmada derinliğin yanı sıra zemin hissiyatını da desteklemektedir. Yazının içeriği ise hicivle anlatılan görseli destekler niteliktedir. Külahın dokusu odağı doğrudan kendi üzerine almaktadır. Analizi yapılan iki çalışmada da az **biçim** ile çok anlatım fikri doğrudan uygulanmıştır.



G. 6: Deneysel Kolaj Çalışması, 21,0 x 29,7 cm (A. Osman Elmas, 2019)

Kıyafetler, renkler, kadın figürleri ve ilginç kolajlarıyla *Pop art*; sanat ve moda alanında farklı bir bakış açısı oluşturmuştur. **G. 6** buna benzer teşkil eden bir örnektir. Nesnelerin kendi işlevlerinin dışında birbirleri ile ilişkilendirilerek oluşturulan bu

çalışma 1960'lar pop art stilini yansıtmaktadır. Görselin zeminini oluşturan ve tüm arka plana yayılan bir manken figürü bulunmaktadır. Üst üste gelen katmanlar ve koyu renk hâkimiyetini rahatlatan açık tonda zemin rengi görsele derinlik ve rahatlık hissi vermektedir. Orta alanda bulunan ters konumlandırılmış iki kot pantolon görseli resmin köşelerine doğru bir yol izlemekte ve odağı orta alana toplamaktadır. Çalışmada **yön** kavramı karmaşık bir şekildedir. Her parça kendi içinde bir yön ve hareket sağlamaktadır. Noktasal öğeler bulunmayan görselde çizgisel ve lekesel parçalar ön plandadır. **Çizgiler** kot dikişleri ve kolaj parçalarının kenar kesiklerinde görülmektedir. Açık ve koyu oranı doğru bir şekilde kullanılmıştır. **Derinlik** hissini sağlayan katmanlar sahte bir espas oluşturmaktadır. **Boyut** ve **form**, kolaj üzerinde kullanılan parçaların fotoğrafik görselleriyle meydana getirilmiştir.



G. 7: Deneysel Kolaj Çalışması, 21,0 x 29,7 cm (A. Osman Elmas, 2019)

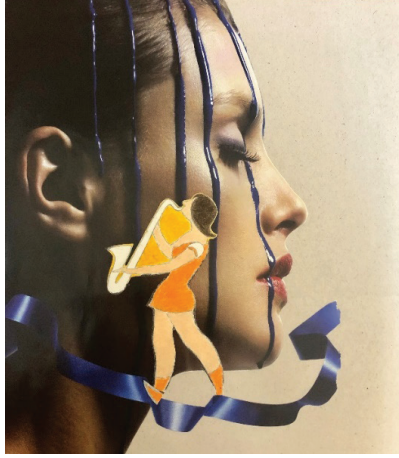
Hazır arka plan ve fotoğrafların zemin olarak kullanıldığı kolaj yüzeyler bu çalışmada da karşımıza doğrudan çıkmaktadır. Tek görsel üzerine uygulanan manipülasyonla çalışmanın odağına elinde sopa/fırça olan bir belediye işçisi konumlandırılmıştır. Sepya tonlar zeminde ağırlıklı kullanılmıştır. Görseli doğrudan enine bölen üç tane **çizgisel** parça bulunmaktadır. **G. 7** net açık ve net koyu tonu olmayan bir zemine sahip olduğu için **vurgu**, üzerine ışık yansıyan merkez obje ve kolajı tepeden kesen kırmızı bantla oluşturulmuştur. Tipoğrafik öğeler görsele hareket kazandırmış ve kolajın yatay **yönlü** hareketini desteklemiştir. Dokusal olarak ortada yer alan figürün kendisi ve kıyafetlerinin **doku** meydana getirdiği bu görselde **derinlik** hissi oluşturulmamıştır. Zeminde kullanılan yazı, merkeze yerleştirilen figürle ekspresyonist bir ifadeyi sağlamıştır. **Doku** ve **nokta** yerine **çizgisel** ve lekesel değerlere yer verilmiştir.



G. 8 ve G. 9: Deneysel Kolaj Çalışmaları, 21,0 x 29,7 cm (Nurdan K. Şenol, 2020)

Modernizmle birlikte sanat alanındaki değişim ve arayış Dada, Süprematizm, Pop art ve Op art'ta savaş sonrasında kendini yoğun şekilde göstermeye başlamıştır. Eser üretimindeki alışlagelmiş tekniği bir kenara bırakan sanatçılar bazen geçmişin objelerini yenile, bazen de yeniden obje üretimiyle farklı varyasyonlar ve biçimler ortaya çıkarmışlardır. Asıl olanın fikir olduğunu eserlerinde gösteren sanatçılar plastik sorunlardan düşünsel sorunlara yönelmişlerdir. Artık eserler hazır nesnelere ya da iyi düşünülmüş ve bir araya getirilmiş kompozisyonlarla ortaya çıkmaya başlamıştır. Nesne odaklı kompozisyonlarda yer yer geçmişten izler, Ortaçağ resimlerindeki dinsel temalar ve planlar kullanılmıştır. **G. 8.** ve **G. 9.** bu fikirle oluşturulan iki çalışmadır. **G. 8'**de eser odağı zemin lekesine uygun konumlanan renkli kalem torsi çizimi ile sağlanmıştır. Soluk zemin **renği** ve degrade **dokusu** arka planda bir duvar izlenimi yaratmaktadır. **Nokta, çizgi** ve lekese değerler dıştan içe çalışmanın **ritim** ve **hareketini** sağlamaktadır. Çalışma açık kompozisyondur. İç çerçeveden taşan torsa, kâğıt, hokka ve divit ön arka ilişkisi oluşturarak esere derinlik sağlamıştır. Açık ve koyu mavi tonlar ile ön plandaki siyah beyaz piktogram görseli çalışmanın koyu ve gri havasına ferahlık kazandırmıştır. Çalışmada **yön** hissi yoktur fakat sağ alttan sol üste doğru diyagonal bir yerleşim planı göze çapmaktadır. Dikey çalışılan görsel üzerinde kullanılan parçalar **asimetrik** yerleştirilmiş ve zemin mekân bütünlüğü sağlanmıştır. Aynı şekilde **G. 9** bir bina görseli önünde konumlandırılan beş figürle desteklenmiştir. Mekân bütünlüğü görselin tematik yapısı ile sağlanmıştır. Duvardaki taş dokusu zemine hem **ritmik** bir hareket hem de güçlü bir efekt vermiştir. Sağ alt plandaki grafiksel figür sanat gezgini edasında müze önünde ve görselin en dışında konumlandırılmıştır. Kapalı formdaki bu çalışma alt tarafta bulunan gökyüzü görseliyle rahatlatılmaya çalışılmıştır. Sol üst bölümde bulunan Davut heykeli aşağıya doğru hareket eden

bir figürün üzerinde kayak yaparcasına konum almıştır. Çalışmada **yatay** ve **dikey çizgiler** orantılı kullanılmıştır. Zemindeki duvar ve kapı detayları **noktasal** ve **dokusal** etkiler yaratmıştır. Çalışma yönü sol üstten sağ alta doğru diyagonal şekilde inmektedir. Kırmızı kahverengi ve mavi tonlarının yanında açık koyu **dengesiyile** de çalışma uyum içindedir.



G. 10: Deneyisel Kolaj Çalışması, 21,0 x 29,7 cm (A. Osman Elmas, 2019)

G.10. temel kolaj mantığının basit bir şekilde ele alındığı bir çalışmadır. Yüzün formu ve boyutu açıkça hissedildiğinden zeminde bu görüntüyü **vurgulamak** açısından beyaz yerine Kraft kâğıdı kullanılmıştır. Soldan sağa doğru koyudan açığa **dengeli** bir ton geçişi bulunmaktadır. Mor sarı ve turuncu renk sıcak soğuk dengesi sağlarken kontrast oluşturmuş, aynı zamanda görsele vuran ışık etkisini güçlendirmiştir. Ten dokusu detaylı bir şekilde izlenmektedir. **Noktasal** ve **çizgisel** değerlerin kullanılmadığı bu görselde **renk** ve **hacim** ön plandadır. Çalışmanın en üst ve orta kısmında yer alan figür ters yöne duruşuyla **denge** unsuru oluşturmuştur. Çalışma yönü soldan sağa doğru izlenmektedir.



G. 11: Deneyisel Kolaj Çalışması, 21,0 x 29,7 cm (A. Osman Elmas, 2020)

Foto-manipülasyon sayılabilecek **G.11**'de pop art kolaj işlerinin genelinde kullanılan esprili bir anlatım vardır. Siyah beyaz bu çalışmada kasvetli havayı kırmak için arka plandaki çerçeveler içine yer yer boşluklar açılarak zemine konumlandırılmış olan ebru deseninin ortaya çıkması sağlanmıştır. Çalışma açık kompozisyondur. Çerçeveden taşan figürlerin ayakları ve ön planda duran sehpa ön arka ilişkisinin yanında **derinlik** de sağlamaktadır. İlginç tiplmelerin ve figürlerin bazılarının baş kısmına yerleştirilmesiyle absürt bir hava oluşturulmuş, bakışların alakasız duruşu ile de Rembrandt'ın "Dr. Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi", eserine bir öykünme yapılmıştır. Çağdaş anlayışla öykünme, kopya etme sürecinden ziyade sanatçının üslubunun ya da öykünerek oluşturduğu eserin kendi olma özelliklerinin daha üstün olduğunu göstermektedir. Sanatçılar genellikle kendilerinden öncekilere öykünerek kendi yaratıcılıkları doğrultusunda sanatsal gelişimlerini şekillendirmişlerdir³³.

Çalışmanın zemininde kullanılan kitaplıkta dikey ve yatay **çizgiler** vurgulanmıştır. Aynı zamanda zemindeki ebru deseninde **noktasal**, gelişigüzel atılmış lekeler bulunmaktadır. Bu lekeler çalışmaya **hareket** kazandırmıştır. Eserin sol alt bölümünde sehpa üzerinde duran kitap görseli renk açısından en göze batan nesnedir.

Sonuç

Kolaj tekniğinin uygulama alanları 20. yüzyılda dönemin hızla gelişen endüstrileşmesinden nasibini alarak farklı formlara evrilmiştir. Bu yeni sanat anlayışından etkilenen birçok sanatçı alışlagelmişin dışında çalışmalar üretmişlerdir. Özellikle bu fikri ortaya çıkaran kübistler ve dadaistlerin fikirleri bu çalışmada da ön planda olmuştur. Kolaj; sanatsal uygulamalar üzerindeki kurgusal çeşitliliğe hızlı çözümler sunarak, sanatçının yaratma güdüsünü zengin anlatımlarla çoğaltmıştır. Bu zengin anlatımı nitelik olarak da besleyen belli başlı unsurlar vardır. Bunların en temelini de tasarım elemanları oluşturmaktadır.

Bu çalışmada temel tasarım elemanları ile kolaj uygulamalarının arasındaki ilişkinin tespit edilmesi ve yaratım süreci ve öğrenme kabiliyetinin görsel anlatım ile zenginleştirilmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda incelenen akademik çalışmalar, üretilen deneysel işlere emsal teşkil etmiştir. Anlatım ve ifade açısından tekniğin, temel tasarım öğelerinin kavranmasında faydalı olacağı öngörülmüştür.

İki eğitimcinin çalışmalarından random (rasgele) olarak seçilen 10 adet deneysel kolaj çalışması; temel tasarım elemanları dikkate alınarak yorumlanmıştır. Yorumlanan tasarım elemanlarından hemen hemen hepsinde bulunan derinlik, denge ve çizgi elemanlarının özgünlüğü arttırmaya daha çok katkı sağladığı düşünülmüş; yön elemanı ise çalışmada en az tekrarlanan öğe olarak belirlenmiştir.

33 Figen Girgin, *Çağdaş Sanat ve Yeniden Üretim* (İstanbul: Hayalperest Yayınları, 2018), 39.

Elde edilen çözülemeye göre tasarımcıların bakış açısını genişleten bu sanat dalının kendine has yorumlama gücü yapılan tasarımların değerini ve özgünlüğünü daha da arttıracığı sonucuna varılmıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.

Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

- Acar, Sedef. “Jack Lenor Larsen: İç Mekân Tekstili Tasarımında Bir Öncü” *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi* 7 (2013): 81-91.
- Arı, Yılmaz ve İlhan Kaya. *Coğrafya Araştırma Yöntemleri*. Balıkesir: Coğrafyacılar Derneği Yayınları, 2014.
- Bayraktar, Nuray, Nilgün Görür Temel ve Ayşe Tekel vd. *Görsel Eğitimde Yaratıcılık ve Temel Tasarım*. Ankara: Nobel Yayınları, 2012.
- Beyoğlu, Aylın. “Sanat Eğitiminde Kolaj Tekniği ve Richard Hamilton’ın Eser Örneğinin İncelenmesi”. *Ege Eğitim Dergisi* 16 (2015): 225- 241.
- Buyurgan, Serap ve Ufuk Buyurgan. *Sanat Eğitimi ve Öğretimi*. Ankara: Pegem Akademi, 2012.
- Ching, Francis. *Mimarlık, Biçim, Mekan ve Düzen*. Çev. Gizem Aydın, Ankara: Nobel Yayınları, 2002.
- Demir, Abdullah. *Temel Plastik Sanatlar Eğitimi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Yayınları, 1993.
- Durak, Mustafa. *Kolaj Tarihinine Giriş*. Erişim 24 Nisan 2020, <https://tr.scribd.com/document/23283244/kolaj-tarihinegiris->
- Ergün, Cemil. “Temel Sanat Eğitiminde ve Çağdaş Sanatta Kolaj- Fotomontaj”. *Sanat ve Tasarım Dergisi* 1 (2014): 5-19.
- Fox, Englebright Jill and Robert Schirrmacher. *Çocuklarda Sanat ve Yaratıcılığın Gelişimi*. Çev. Neriman Aral ve Gökhan Duman. Ankara: Nobel Yayınları, 2012.
- Girgin, Figen. *Çağdaş Sanat ve Yeniden Üretim*. İstanbul: Hayalperest Yayınları, 2018.
- Gökaydın, Nevide. *Temel Sanat Eğitimi*. Ankara: Moss Eğitim, 2010.
- Güngör, Hulusi. “*Temel Tasar*”. İstanbul: Çeltüt Matbaası, 1972.
- Hamilton, Richard. *Kolaj*. İstanbul: Boyut Yayın Grubu, 2013.
- Karakaya, Betül ve Menekşe Ela Öztürmen. “Porselen bibloda Kolaj ve Asamblaj”. *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art* 9 (2019): 23-37.
- Karasar, Niyazi. *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Nobel Yayınları, 2004.
- Kesen, Nimet. *Sanat Sözlüğü*. Ankara: Ütopya Yayınevi, 2005.
- Kılıç, Kardelen. “2000’li yıllarda Türkiye’de Kolaj: Sanatçılar ve Uygulamaları”. Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi, 2019.

- Krausse, Anna- Carola. *Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. Çev. Dilek Zaptıoğlu, İstanbul: Literatür Yayıncılık, 2005.
- Kumaş Şenol, Nurdan. "Minimalist Sanat Akımının Moda Üzerindeki Etkisine Genel Bir Bakış". *Art-Sanat 9* (2018): 437-448.
- Lynton, Norbert. *Modern Sanatın Öyküsü*. Çev. Cevat Çapan ve Sadi Öziş, İstanbul: Remzi Kitabevi 2004.
- Odabaşı, Hatice. *Grafik'te Temel Tasarım*. İstanbul: Yorum Sanat Yayınları, 2002.
- Sözen, Metin ve Uğur Tanyeli. *Sanat ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2005.
- Turani, Adnan. *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995.
- Turgut, Erol. *Grafik Dil ve Anlatım Biçimleri*. Ankara: Anı Yayıncılık, 2013.
- Yılmaz, Meliha. *Görsel Sanatlar Eğitiminde Uygulamalar*. Ankara: Data Yayınları, 2010.

Topkapı Sarayı Bağdat Köşkü Çinileri

Topkapı Palace Baghdad Kiosk Tiles

E. Emine Naza Dönmez* 

Öz

Topkapı Sarayı dördüncü avluda yer alan Bağdat Köşkü, Sarayın en güzel manzarasını seyreder. IV. Murad tarafından (1612-1640) 1639 yılında ikinci Bağdat seferinin anısına yapılmıştır. Mimarı hassa baş mimarı Kasım Ağa olmalıdır. Yapının dış cephelerinde alt pencerelerin üstü çinilerle donatılmıştır. İçinde ise pandantifler, eyvan kemerleri, pencere araları ve dolap içleri çini kaplıdır. Mekânda ocağın iki yanında ve pencere aralarında yer alan kuş ve kilin figürlerinin de bulunduğu panolar saz üslubundadır. Bu panolar Topkapı Sarayı Sünnet Odası (1640) cephesinde yer alan 16. yüzyıl örneklerinin 17. yüzyılda yapılmış başarılı birer kopyasıdır. Topkapı Sarayı Bağdat Köşkü'nde yer alan celi sülüs hatlı Ayetel Kürsi'yi, Tophaneli Enderuni Mahmud Çelebi'nin yazdığı bilinmektedir. Yapıdaki çiniler sır altı tekniğinde mavi-beyaz renklidir. Çini üretiminin çok yoğun yaşandığı 17. yüzyılda Kütahya ve İznik atölyeleri birlikte üretim yapmaya devam etmiştir. Topkapı Sarayı Bağdat Köşkü dış cephe çinileri boyut ve desenleri anlamında Kütahya gibi durmaktadır. İç mekân çinilerinin ise aynı sebebe dayanarak İznik üretimi olduğu düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler

Bağdad Köşkü, Çini, İznik, Kütahya, 17.yüzyıl

Abstract

Baghdad Kiosk, which is located in the fourth court of Topkapı Palace, overlooks the most beautiful view of the palace. It was built by Murad IV (1612-1640) to commemorate the Baghdad Campaign in 1639. It's architect was most likely civil chief-architect Kasım Ağa. Tiles adorn the upper parts of the lower windows on the exterior. The interior pendentives, iwan arches, spaces between the windows and insides of the cabinets were also tiled. Panels situated on both sides of the fireplace and between the windows decorated with bird and kilin figures are in the reed style. These panels are successful 17th century copies of the 16th century examples from the Topkapı Palace Circumcision Chamber (1640) facade tiles. It is known that the Ayetel Kürsi of celi sülüs calligraphy in the Topkapı Palace Baghdad Kiosk belonged to Enderuni Mahmud Çelebi of Tophane. Technically and artistically, the tiles in the structure were produced using the underglaze technique and are blue and white in color. In the 17th century, when tile production was very intense, the Kütahya and İznik workshops continued their production together. Topkapı Palace Baghdad Pavilion's exterior tiles resemble those of Kütahya in terms of size and patterns. The interior tiles are thought to be produced by İznik for the same reason.

Keywords

Baghdad Kiosk, Tile, İznik, Kütahya, 17th century

* **Sorumlu Yazar:** E. Emine Naza Dönmez (Doç. Dr.), İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye. E-posta: edonmez@istanbul.edu.tr ORCID: 0000-0002-7130-113X

Atf: Naza Dönmez, E. Emine. "Topkapı Sarayı Bağdat Köşkü Çinileri." *Art-Sanat*, 15(2021): 203–227.
<https://doi.org/10.26650/artsanat.2021.15.0009>

Extended Summary

The Baghdad Kiosk, which is located in the fourth court of Topkapı Palace, overlooks the most beautiful view of the palace. It was built by Murad IV (1612-1640) to commemorate the Baghdad Campaign in 1639. Its architect was most likely civil chief-architect Kasım Ağa. It is a structure with a central dome and four iwans. There is a cloister surrounding the windowed structure from the outside. Tiles adorn the upper parts of the lower windows on the exterior. The interior pendentives, iwan arches, spaces between the windows and insides of the cabinets were also tiled. Panels situated on the both sides of the fireplace and between the windows decorated with bird and kilin figures are in the reed style. Nakkaşbaşı Şah Kulu is the person who started this style at the Palace. This decoration style started in the mid-16th century and was generally used in other art forms and was seen in tile, illumination, fabric, binding, hand-srawing decorations and was seen in lacquer art in the 18th century. The panels in question are successful 17th century copies of the 16th century examples from the Topkapı Palace Circumcision Chamber (1640) facade tiles. The reed style in 17th century tile decoration can be seen in two buildings. These are the Topkapı Palace Baghdad Pavillion and the Cairo Aksungur Mosque. The panels in the Topkapı Palace Baghdad Pavilion are large reed leaves and hatayis coming out of the vase on both sides of the hearth. Bird figures are also seen among them. One of the panels on the walls is a panel of clay. This work is also one of the successful examples of the reed style. This same decoration is seen on the altars of the Aksungur Mosque in Cairo. Here too, the reed leaves coming out of the vase form the decoration. These panels are located on the facade of the Topkapı Palace Circumcision Room. It is a successful copy made in the 17th century. These decorations in the reed style in question are seen as Ottoman imitations on the Stroganoff Palace of Rome's tiles in Italy. It is known that the Ayetel Kürsi of celi sülüs calligraphy in Topkapı Palace Baghdad Kiosk belonged to Enderuni Mahmud Çelebi of Tophane. Technically and artistically, the Topkapı Palace Baghdad Kiosk is the most prominent structure adorned with Ottoman tile art of the 17th century. It is also noteworthy for the successful other than the value of the adornments, it is also noteworthy for the successful application of tiles. Other than the tile calligraphy, the panels adorning the insides of the arches and the interior of the structure in reed technique were designed according the locations they were placed. The tiles in the structure were produced using the underglaze technique and were blue and white in color. The blue and white color creates harmony in a structure in which the tiles were used so extensively, creating a peaceful environment. While this condition is true for the Topkapı Palace Revan Kiosk (1635), Topkapı Palace Baghdad Kiosk, Üsküdar Tiled Mosque (1640) and the complex of Yeni Cami (1663), the blue and white color palette is also preferred in the tiles covering the entire structure, constructed in the second half of 17th century. In the 17th century, when the tile production was very intense, Kütahya and İznik workshops continued their production together. In this case,

especially in the Topkapı Palace Harem, İznik and Kütahya tiles were used together in many buildings where tile decoration was applied. Apart from the few archive sources, it is possible to partially distinguish the production places of the tiles of the buildings in question from the selection of sizes and patterns. The Topkapı Palace Baghdad Pavilion's exterior tiles resemble Kütahya in terms of size and patterns. The interior tiles are thought to be produced by İznik for the same reason. Based on the structures built in the 17th century, it is understood that there was an intense tile activity in this period. It is known that although ceramics export to Europe stopped in the 17th century, tile exports continued intensively. These tiles were uncovered in the structure known as the Red Tower in the Transylvanian Saropatlak Castle excavations in Europe. However, these tiles are different than the 17th century tiles. In addition to the monastery in Mount Athos, Greece, a small number of 17th century Turkish tile pieces were found in the castles in Moldavia Suceava and Iași. The İznik tiles in the Mount Athos monastery are examples of naturalist flower decorated skirting tiles coming out of a pedestal bowl. Another structure mentioned in the correspondence from this period is the Crimean Khan Palace tiles. These tiles are also 17th century Turkish tiles. It is clear that not all of these are made in İznik. Most of İznik tile workshops remained unused after the construction of the Sultan Ahmed Mosque. Evliya Çelebi mentions more than three hundred workshops during the reign of Sultan Ahmed I (1603-1617), in which nine were open in İznik by 1648. Therefore, in the exports and domestic market Kütahya became a second center. As it was seen in some examples, it is thought that the tiles that do not resemble both centers may have been made in Istanbul workshops.

İznik is one of the centers of the Ottoman Empire's tile and ceramic production. The ceramic pots it produces are world famous. Also, İznik tiles constitute the vast majority of the tiles that adorn the Ottoman buildings of the 17th century. Kütahya has been a center of tile and ceramics since the Principalities Period. Kütahya is seen as the second center after İznik in the Ottoman Period. Especially, at the end of the 16th century and the at the beginning of the 17th century, İznik and Kütahya were producing under equal conditions and designs. Kütahya remained in the background with the rise of İznik tiles in 16th century. Undoubtedly, Kütahya continued its activities in this period as well. It is known that production in Kütahya was greater than İznik in the 17th century.

Kütahya and İznik workshops continued to produce together in the 17th century when the tile production was very intense. In this case, İznik and Kütahya tiles were used together in the Sultan Ahmet Mosque, Üsküdar Tiled Mosque and New Mosque and especially in the Topkapı Palace Harem where tile decoration was used. Apart from the few archive sources, it is possible to partially distinguish the production places of the tiles of the buildings in question from the selection of sizes and patterns. The façade tiles of the Topkapı Palace Baghdad Pavilion look like Kütahya in terms of size and patterns. The interior tiles are thought to be produced by İznik for the same reason.

Giriş

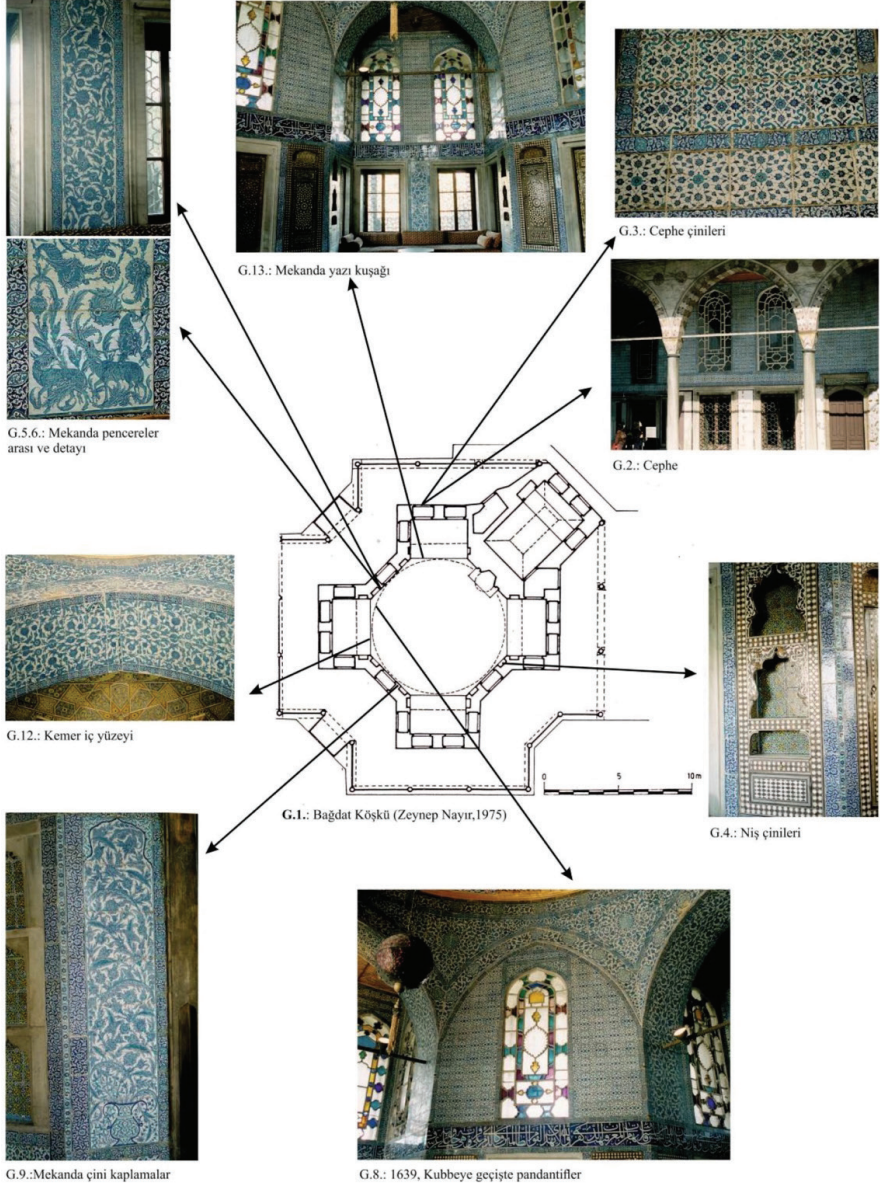
Topkapı Sarayı dördüncü avlusunda yer alan Bağdat Köşkü¹ IV. Murad tarafından (1612-1640) 1639 yılında ikinci Bağdat seferinin anısına yapılmıştır. Mimarı hassa baş mimarı Kasım Ağa olmalıdır. Topkapı Sarayı'nın yapıldığı şekli ile günümüze ulaşan Bağdat Köşkü Türk köşk mimarisinin en güzel örneklerindedir. Yapı Topkapı Sarayı IV. avlusunda Havuzlu taşlığın bir kenarında Şimşirlik ve İncirlik denilen iki bahçenin birleştiği yerde 7 m. yüksekliğinde kemerli bir bodrum katı üstüne oturtulmuştur. Bulunduğu yerden Haliç, Boğaz ve Marmara'ya hâkim manzarası olduğu gibi Galata ve Beyoğlu'nu da bütünüyle görmektedir². Merkezi kubbeli, dört eyvanlı bir yapıdır. Dışarıda yapıyı çevreleyen bir revak yer alır. İki sıra pencereyi yapı Revan Köşkü (1635)'nün daha büyük ölçekte yapılmış şeklidir. Köşkün etrafını kurşun kaplı ahşap saçaklı bir revak çevreler. İki renkli mermerden sivri kemerli bu revakı yirmi iki mermer sütun taşır. Havuzlu taşlığa açılan ana giriş dışında revakların arası mermer korkulukludur. Yapıyı çevreleyen iki sıralı pencereler otuz iki adettir. Yapının üç kapısı bulunmaktadır. Ana giriş kapısının üzerindeki Farsça beyitte “*Devlette iken bu yer hep açık olsun. Hakkıyla eşhedü en la ilahe illallah*” yazılıdır³. Bu kapının söve ve kemerleri beyaz ve yeşil, diğer kapıların ise beyaz mermerdir. Merkezi kubbeli yapının kubbesinin ortasında bir aydınlık feneri bulunur. Kubbe kurşun kaplıdır. Simetrik kuruluşlu köşkün ana giriş kapısının karşısında altın yaldızlı davlumbazlı bir ocak bulunur. Ocağın çatıda ince uzun bir bacası görülür. Bu ocağın yaslandığı duvarın arka tarafına dikkörtgen planlı ve üstü aynalı tonoz ile örtülü bir oda eklenmiştir. Bu odanın duvar kalınlığı içine ustalıkla yerleştirilmiş bir tuvalet bulunur. Köşkün içinde ahşap eyvan tavanlar altın yaldızlı bir tezyinat ile kaplıdır. Kubbe altın yaldızlı ve malakari süslemelidir. Dıştan pirinç şebekeli olan alt sıra pencerelerin ve dolapların ahşap kanatları fildişi, sedef ve bağa kakma süslemelidir. Üst sıra pencereler renkli camlı, alçı çerçevesi revzenlere sahiptir⁴ (G. 1).

1 Sedat Hakkı Eldem, *Köşkler ve Kasırlar I* (İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, 1968), 298-318; Sedat Hakkı Eldem ve Ferudun Akkozan, *Topkapı Sarayı* (İstanbul, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1982), 28-29; Semavi Eyice, “Bağdat Köşkü,” *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c. 1 (İstanbul: Tarih Vakfı, 1993), 531-532; Semavi Eyice, “Kasım Ağa,” *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 24 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2001), 539-540; Muharrem Orhan Bayrak, *Topkapı Sarayı* (İstanbul: Sümer Kitapevi Yayınları, 1996), 59-60; E. Emine Naza Dönmez, “Türk Çini Sanatının Sürekliliği İçinde XVII. Yüzyıl Eserlerinin Yeri” (Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2001), 9; E. Emine Naza Dönmez, “Osmanlı Dönemi Türk Çini Sanatı (Erken, Klasik, Geç Devirler),” *Türkler Ansiklopedisi*, c. 12 (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002), 366-375; Belgin Demirsar Arlı ve Ara Altun, *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini Osmanlı Dönemi* (İstanbul: Kale Grubu Kültür Yayınları, 2008), 125; Funda Koçer Yeşilyurt, “Topkapı Sarayı Dördüncü Avludaki Yapılarda Kullanılan Çiniler” (Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, 2014), 183.

2 Eyice, “Bağdat Köşkü,” 531-532.

3 Eldem ve Akkozan, *Topkapı Sarayı*, 28.

4 Eyice, “Bağdat Köşkü,” 531-532.



G. 1: Bağdat Köşkü Planı (Zeynep Nayır, 1975)

Yapının dış cephelerinde alt pencerelerin üstü Revan Köşkü (1635)'nde olduğu gibi çinilerle donatılmıştır. İç kısımda pandantifler, eyvan kemerleri, pencere araları ve dolap içleri çini kaplıdır. Topkapı Sarayı Haremi Bağdat Köşkü'nde yer alan celisülüs hatlı Ayetel Kürsi'yi, Tophaneli Enderuni Mahmud Çelebi'nin yazdığı bilinmektedir⁵.

5 Mustakimzade eserinde Tophaneli Mahmud olarak tanınan sanatçıyı tanıtmakla birlikte Bağdat Köşkü (1939) yazılarını yazdığına dair bir bilgi vermemiştir. Müstakimzade Süleyman Saadeddin Efendi, *Tuhfe-i Hattatin*, (İstanbul, Devlet Matbaası, 1928), 511-512. Reşat Ekrem Koçu'nun İstanbul Ansiklopedisi "Bağdat Köşkü"

Bu çalışmanın amacı günümüze ulaşan Türk mimarisini en güzel köşklerinden biri olan Bağdat Köşkü'nü süsleyen çinileri incelemek, 17. yüzyılın başarılı örnekleri olan bu çinileri süsleme, teknik ve üretim yerleri açısından değerlendirmek ve 17. yüzyıl çinilerinin bulunduğu diğer yapılarla karşılaştırarak dönemi içindeki yerini tespit etmektir.

Yapının içini ve dışını süsleyen çini süsleme tasarımını desen özelliklerine göre dışarıdan içeriye doğru şu şekilde sınıflandırabiliriz:

1. Çin Bulutu Hatayiler

Topkapı Sarayı Bağdat Köşkü cephe ve mekânda pencere aralarında Çin bulutu hatayiler yer alır. Bu çiniler merkezi palmet biçimli sekiz kollu bir rozet çiçeği ile bunu çevreleyen kıvrık dallı hatayilerle ve hatayileri çevreleyen S kıvrımlı Çin bulutları ile süslenmiştir. Sonsuzluk anlayışı ile verilen düzenlemede süsleme her levhada bir motif, iki levhanın birleşmesi ile üstteki Çin bulutları ve yanlardaki yarım hatayilerden meydana gelmiştir. Bütünü dört levhanın birleşmesi ile köşelerdeki çiçekler dörtlü bir kuruluşla oluşturmuştur. Bordürleri ise atlamalı olarak yer alan Çin bulutu dolgulu yaprak biçimli dilimli ve palmet biçimli madalyonlar ve araları helezon dallı süslemeler tamamlar. Çiniler sır altına boyama tekniğinde, ana desen lacivert zemin üzerine firuze, beyaz renk kullanımı ile oluşturulmuştur. Bordür çinilerinde ise beyaz zemin üzerine firuze, mavi renk kullanılmıştır. Çiniler 28 x 28 cm boyutlu levhalardan, bordür ise 12.5 x 25 cm boyutlu çinilerden oluşur (G. 2, G. 3). Kütahya üretimi olduğu düşünülen bu çinilerin benzerleri Topkapı Sarayı Revan Köşkü cephesinde yer alır.

2. Helezon Kuruluşlu Kıvrık Dalli Hatayiler

Topkapı Sarayı Bağdat Köşkü cephede üst ve alt pencerelerin sınırlandığı bölümde helezon kuruluşlu, kıvrık dallı hatayiler yer alır. Çiniler palmetli sekiz kollu yıldız biçimli rozet, bunu çevreleyen helezon kuruluşlu kıvrık dallı şakayıklar ve hatayilerden oluşan bir süslemeye sahiptir. Sonsuzluk anlayışı ile verilen düzenlemede süsleme, her levhada bir motif, dört levhanın birleşmesi ile köşelerde yer alan çeyrek yıldızlar bütünü tamamlar. Bordürleri ise atlamalı olarak yer alan Çin bulutu dolgulu yaprak biçimli dilimli ve palmet biçimli madalyonlar oluşturur. Aralarında helezon dallı süslemeler vardır. Çinilerde sır altına boyama tekniğinde, beyaz zemin üzerine firuze, mavi renk kullanılmıştır. Çiniler 28 x 28 cm, bordür çinileri ise 12.5 x 25 cm boyutlu levhalardan oluşur (G.2, G.3). Kütahya üretimi olduğu düşünülen çinilerin benzerleri Üsküdar Çini-li Camii (1640) son cemaat yeri ve kadınlar mahfilinde yer alır. Söz konusu çinilerdeki desenler *Haliç İşi* adı ile anılan İznik seramikleri ile de benzerlik gösterir.

maddesinde yapı için dönemin vak'anüvisi Naima'nın yapının içindeki yazıları yazan hattatın Tophaneli Mahmud Çelebi olduğunu ve bu emrin IV. Murad (1623-1640) tarafından verildiğini belirttiği bilgisi yer almaktadır. Bakınız Reşat Ekrem Koçu, "Bağdat Köşkü," *İstanbul Ansiklopedisi*, c. IV (İstanbul: Tan Matbaası, 1960), 1804-1808; Gönül Öney, *Türk Çini Sanatı/Turkish Tile Art* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1976), 109.



G. 2: Bağdat Köşkü Sephe (E. Emine Naza Dönmez Arşivi)



G. 3: Bağdat Köşkü Cephe Çinileri (E. Emine Naza Dönmez Arşivi)

3. Daire Kuruluşlu Lotus-Şakayık Süslemesi

Topkapı Sarayı Bağdat Köşkü dolap raflarında daire kuruluşlu lotus-şakayık süslemeleri yer alır. Çinilerin süslemesi, ortada sekiz kollu bir yıldız, bu yıldızlardan çıkan daire biçimi oluşturan dört lotus ve yine bu yıldızlardan çıkan ara boşlukları dolduran şakayıklardan oluşur. Sonsuzluk anlayışı ile verilen düzenlemede, süsleme dört çini levhanın birleşmesi ile ortaya çıkar. Levhaların birleşmesi ile köşelerde sekiz kollu yıldızlar oluşmuştur. Dolap raflarında yer alan 25 x 25 cm boyutlu levhalardan oluşan bu çiniler renkli sırta boyama tekniğinde depo çinileridir⁶ (G. 4). Yeşil, sarı, lacivert, beyaz renk kullanılmıştır⁷. Benzer teknik ve süsleme Topkapı Sarayı Arz Odası (16. yy) cephesinde yer alır. Benzer süsleme ise Çinili Köşk (1472) giriş revakında mozaik çini olarak verilmiştir. Yeni Camii, Topkapı Sarayı Haremi Velihaht Dairesi (1666) cephesinde ise sır altına boyama tekniğinde, beyaz zemin üzerine mavi ve firuze renk kullanılmıştır. Söz konusu süsleme Rüstem Paşa Camii (1560) çinileri üzerinde de yer alır.



G. 4: Bağdat Köşkü Niş Çinileri (E. Emine Naza Dönmez Arşivi)

6 Renkli sırlı eserler için bk. Dönmez, “Osmanlı Dönemi Türk Çini Sanatı (Erken, Klasik, Geç Devirler),” 366.

7 Funda Koçer Yeşilyurt. söz konusu çinilerin renklerinden ötürü Habib atölyesinden üretildiğini belirtmiştir. Koçer Yeşilyurt, “Topkapı Sarayı Dördüncü Avludaki Yapılarda Kullanılan Çiniler,” 19. Habib atölyesi için bk. Faik Kırımlı, “İstanbul Çiniciliği,” *Sanat Tarihi Yıllığı XI* (1981), 87; Gülrü Necipoğlu, “From International Timurid to Ottoman: A Change of Taste in Sixteenth-Century Ceramic Tiles,” *Muqarnas* 7 (1990), 102; Venetia Porter, *Islamic Tiles* (London: The British Museum Press, 2008), 102.

4. Saz Üslubunda Kilinli Pano

Saz üslubunda kilinli pano, Topkapı Sarayı Bağdat Köşkü mekânda pencere arasında yer alır. Çinilerin süslemesi Çin bulutu dolgulu dekoratif kemer içinde, saz üslubunda kıvrık dallı hatayiler ve şakayıklardan oluşur. Panonun alt kısmında saz yapraklar arasında iki kilin⁸ figürü vardır. Hatayilerin üzerinde kuşlar yer alır. Süsleme bir bütün olarak tasarlanmış ve levhalara aktarılmıştır. Bordürleri ise atlamalı olarak yer alan Çin bulutu dolgulu yaprak biçimli dilimli ve palmet biçimli madalyonlar ile araları helezon dallı süslemelerden oluşur. Çinilerde sır altına boyama tekniği, beyaz zemin üzerine firuze, mavi renk kullanılmıştır. Kilinlerin dilleri kırmızı olarak belirtilmiştir. Üretim yeri İznik olan çiniler 32 x 49 ve 31 x 44 cm boyutlu yedi çini levhadan oluşur (G. 5, G. 6). Bordür çinilerinin ölçüleri ise 25 x 12.5 cm'dir. Bu çiniler Topkapı Sarayı Sünnet Odası (1640) cephesinde⁹ yer alan 16. yüzyıl çinilerinin kopyasıdır (G. 7).

5. Çin Bulutu Dolgulu Şemse ve Rumi Dalları

Topkapı Sarayı Bağdat Köşkü kubbeye geçişte pandantiflerde Çin bulutu dolgulu şemse ve rumi dallar kullanılmıştır. Süsleme, paralel dilimli Çin bulutu dolgulu şemselere, bu süslemeyi çevreleyen helezon kuruluşlu rumi dalları ve boşlukları dolgulayan hatayilerden oluşur. Bulunduğu yere göre tasarlanmış olan çini süsleme, bordürlerle birlikte bir bütün olarak verilmiş ve levhalara aktarılmıştır. Bordürler ise atlamalı olarak yer alan Çin bulutu dolgulu yaprak biçimi dilimli ve palmet biçimi madalyonlar ile araları helezon dallı süslemelerden oluşur. Çinilerde sır altına boyama tekniği, beyaz zemin üzerine firuze, mavi renk kullanılmıştır. Pandantif çinilerinin ölçüleri 25 x 25 cm'dir (G. 8). Benzer çini süslemeleri Rüstem Paşa Camii'nde (1560), mekânda mahfil kemerleri köşelerinde yer alır.

8 Kilin (ch'ilin=ejder atı) bir efsane hayvanıdır. Bu yaratığın gövdesi misk geyiği, kuyruğu öküz kuyruğu, alnı kurt alnı ve ayakları at ayağı biçimindedir. Suda ve karada yürüdüğüne inanılan bu yaratığın erkeğine "ch'i", dişisine "lin" denilmekte ve erkeğinin başında tek boynuz bulunmaktadır. İkisi birleştirilerek "ch'ilin" adını almıştır. Bk. Banu Mahir, "Osmanlı Sanatında Saz Üslubundan Anlaşılan," *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık* 2(1987), 130.

9 Kurt, Erdmann, "Die Fliesen am Sünnet Odası des Top Kapı Saray in İstanbul," *Aus der Welt Der Islamischen Kunst Festschrift für Ernst Kühnel* (Berlin: Verlag Gebr. Mann, 1959), 144-153. Ayrıca bu çiniler ve etkileşimi için bakınız Necipoğlu, "From International Timurid to Ottoman: A Change of Taste in Sixteenth-Century Ceramic Tiles", 136-170.



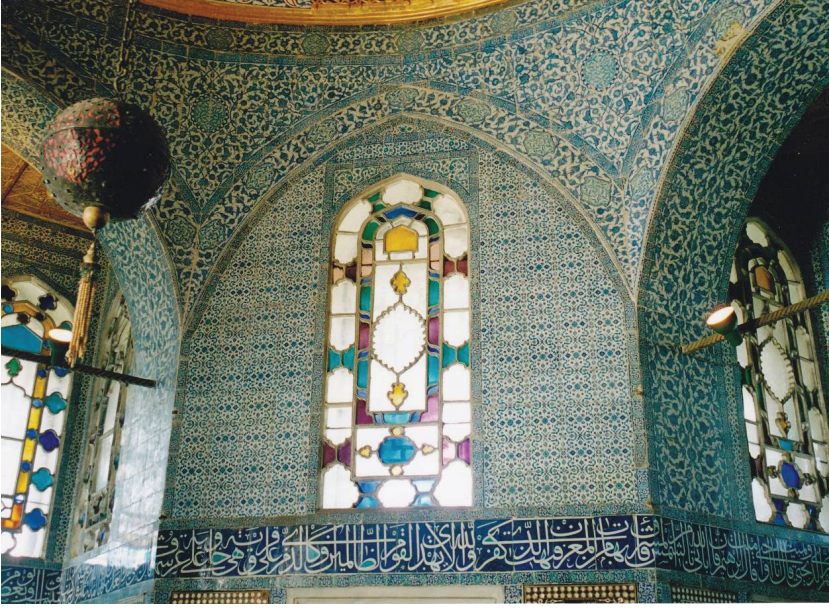
G. 5: Bağdat Kõřkũ Mekânda Pencereleler Arası (E. Emine Naza Dõnmez Arşivi)



G. 6: Bağdat Köşkü Mekânda Pencere Arası Detay (E. Emine Naza Dönmez Arşivi)



G. 7: Topkapı Sarayı Sünnet Odası Cephesi (Deniz Esemeli, 2000)



G. 8: Bağdat Köşkü 1639, Kubbeye Geçişte Pandantifler (E. Emine Naza Dönmez Arşivi)

6. Saz Üslubunda Ayaklı Vazodan Çıkan Hatayiler

Topkapı Sarayı Bağdat Köşkü mekânda ocağın yan bölümlerinde saz üslubunda ayaklı vazodan çıkan hatayiler yer alır. Süsleme rumi dolgulu dilimli kemer içinde yer alan, yüzeyi rumili, ayaklı, şişkin karınlı, geniş ağızlı, kulplu vazodan çıkan iri saz yapraklar ve hatayilerden oluşur. Yaprakların üzerinde kuş figürleri vardır. Süsleme bir bütün olarak tasarlanmış ve levhalara aktarılmıştır. Sır altı tekniğinde beyaz zemin üzerine firuze, mavi renk kullanılmıştır. Kuşların gagaları kırmızı renkte verilmiştir. Çiniler 32 x 49 ve 31 x 44 cm boyutlarında yedi levhadan oluşmaktadır. Bordür süslemesi ise S kıvrımlı Çin bulutları arasında şakayıklardan meydana gelir. Sır altına boyama tekniğinde, lacivert zemin üzerine firuze, beyaz renk kullanılmıştır. Bordür çinileri 12.5 x 25 cm boyutlu levhalardan oluşur (G. 9). 17. yüzyılın bu en kaliteli İznik üretimi çinilerinin bir benzeri Kahire Aksungur Camii (1347 ilk yapım 1652 çini kaplamalar) mihrap duvarında yer alır (G. 10). Aynı yüzyılda inşa edilmiş olan Topkapı Sarayı Sünnet Odası cephesinde ise aynı süslemeden oluşan 16. yüzyıl çinileri bulunmaktadır (G.11). İtalya’da Roma Stroganoff Sarayı¹⁰ (19. yüzyıl) ocak çinilerinin süslemelerindeki benzerlik ise Osmanlı etkisini yansıtmaktadır.

¹⁰ Erdmann, “Die Fliesen am Sünnet Odası des Top Kapı Saray in İstanbul,” 144-153; Maria Vittoria, Fontana, “Imitations of İznik Ceramics Produced by the Neapolitan Delle Donne Factory for the Stroganoff Palace in Rome,” *First International Congress on Turkish Tiles and Ceramics (6-11. VII. 1986 – Kütahya)* (İstanbul: Türk Petrol Vakfı, 1989), 119-142.

7. Saz Üslubunda Kıvrık Dalı Hatayili Süsleme

Topkapı Sarayı Bağdat Köşkü kemer iç yüzeyindeki çinilerin süslemesi saz üslubunda kıvrık dalı hatayiler ve şakayıklardan oluşur. Sonsuzluk anlayışı ile verilen düzenlemede süsleme, bordürlerle beraber bir bütün olarak tasarlanmış ve levhalara aktarılmıştır. Sır altına boyama tekniğindeki çinilerde beyaz zemin üzerine firuze, mavi renk kullanılmıştır. Bu çiniler 25 x 25 cm boyutlu olarak kemer iç yüzeyine uygun olarak kesilmiştir. Bordürleri ise atlamalı olarak yer alan Çin bulutu dolgulu yaprak biçimli dilimli ve palmet biçimli madalyonlar ile araları helezon dallı süslemelerden oluşur (G. 12). Benzer süsleme Kılıç Ali Paşa Camii (1587) müezzin mahfilinin altında kalemişi olarak karşımıza çıkar.

8. Madalyon Biçimli Palmetler

Topkapı Sarayı Bağdat Köşkü kemer ve kubbe eteği bordürlerinde yer alan çinilerin süslemesi rumi palmet dolgulu madalyon biçimli palmetler ve bunları çevreleyen hatayili dallardan oluşur. Sonsuzluk anlayışı ile verilen düzenlemede süsleme, bordürlerle birlikte bir bütün olarak tasarlanmış ve levhalara aktarılmıştır. Sır altına boyama tekniğinde çinilerde beyaz zemin üzerine firuze, mavi renk kullanılmıştır. Bordürleri ise atlamalı olarak yer alan Çin bulutu dolgulu yaprak biçimli dilimli ve palmet biçimli madalyonlar ile araları helezon dallı süslemelerden oluşur. Çiniler 25 x 25 cm. boyutlarındadır (G. 8).

9. Çin Bulutu Dalgulu Şemse ve Rumi Dalları

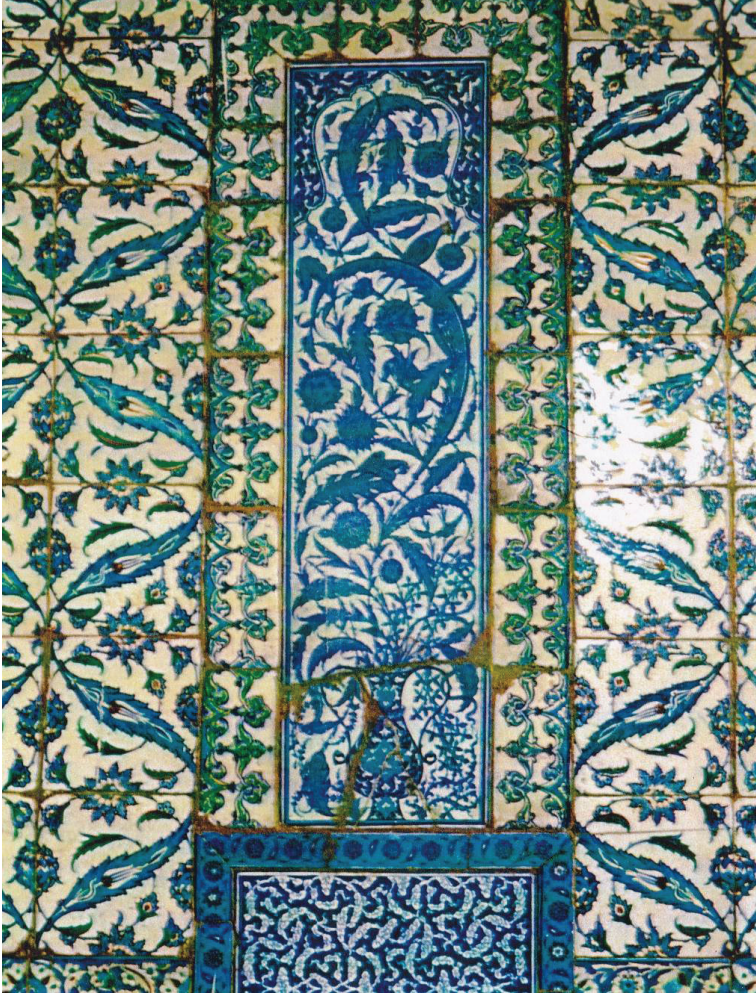
Topkapı Sarayı Bağdat Köşkü kubbeye geçişte pandantiflerde Çin bulutu dolgulu şemse ve rumi dalları kullanılmıştır. Çinilerin süslemesi paralel dilimli Çin bulutu dolgulu şemseler, bu süslemeyi çevreleyen helezon kuruluşlu rumi dalları ve boşlukları dolgulayan hatayilerden oluşur. Bulunduğu yere göre tasarlanmış olan çini süsleme, bordürlerle birlikte bir bütün olarak verilmiş ve levhalara aktarılmıştır. 25 x 25 cm boyutlu levhalardan oluşan çinilerde sır altına boyama tekniği beyaz zemin üzerine firuze, mavi renk kullanılmıştır. Bordürleri ise atlamalı olarak yer alan Çin bulutu dolgulu yaprak biçimli dilimli ve palmet biçimli madalyonlar ile araları helezon dallı süslemelerden oluşur (G. 8). Benzer süsleme Rüstem Paşa Camii, mekânda mahfil kemerleri köşe çinilerinde yer alır.



G. 9: Bağdat Köşkü Mekânda Çini Kaplamalar (E. Emine Naza Dönmez Arşivi)



G. 10: Kahire Aksungur Camii Mihrap Duvarı (M. Baha Tanman Arşivi)



G. 11: Topkapı Sarayı Sünnet Odası (Deniz Esemeli, 2000)

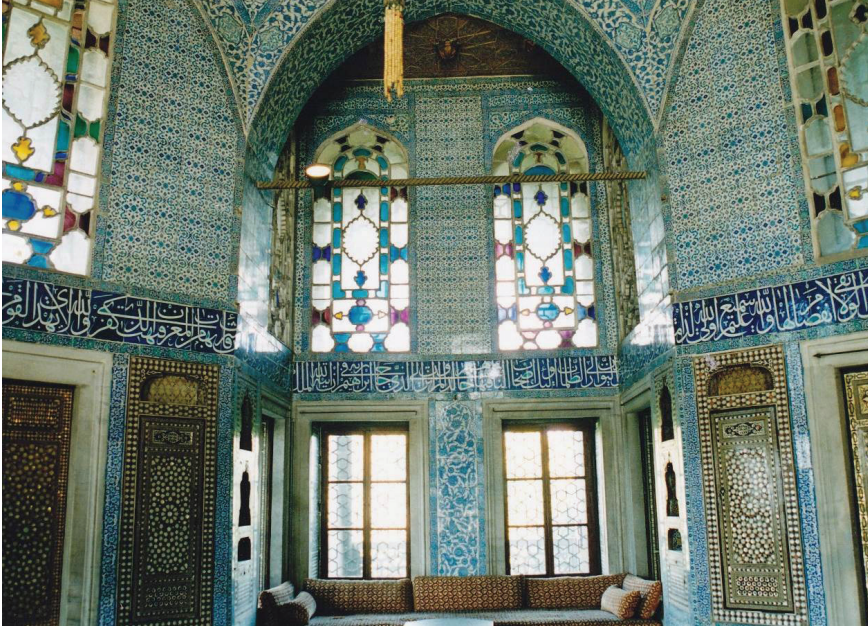
10. Yazı

Topkapı Sarayı Bağdat Köşkü Mekânı çevreleyen celi sülüs yazı kuşağı, ocağın sağından başlayarak alt pencerelerinin arasında dolanarak ocağın solunda tamamlanır. “Ayet el Kürsi” ve devamında Bakara suresinin 127. ayetinin yazıldığı hat¹¹ yazısı bir bütün olarak tasarlanmış ve levhalara aktarılmıştır. Bordürleri ise atlamalı olarak yer alan Çin bulutu dolgulu yaprak biçimli dilimli ve palmet biçimli madalyonlar ve araları helezon dallı süslemelerden oluşur. Çiniler sır altına boyama tekniğinde olup lacivert zemin üzerine, beyaz renk kullanılmış ve harf boşlukları firuze renkle dolgulanmıştır. Bordür çinilerinde ise beyaz zemin üzerine firuze, mavi renk kullanılmıştır. Çiniler 2 x 37.5 cm boyutludur. Bordür çinilerinin ölçüleri 25 x 12.5 cm’dir (G. 13).



G. 12: Bağdat Köşkü Kemer İç Yüzeyi (E. Emine Naza Dönmez Arşivi)

11 İlber Ortaylı, *Mekanlar ve Olayları ile Topkapı Sarayı* (İstanbul: Bank Asya Kültür Yayınları, 2007), 172.



G. 13: Bağdat Köşkü Mekânda Yazı Kuşağı (E. Emine Naza Dönmez Arşivi)

Değerlendirme

Topkapı Sarayı dördüncü avlusundaki Sarayın en güzel manzarasını seyreden Bağdat Köşkü merkezi kubbeli, dört eyvanlı bir yapıdır. İki sıra pencereyi dışarıdan çevreleyen bir revakı bulunur. Yapının dış cephelerinde alt pencerelerin üstü çinilerle donatılmıştır. Yapının içinde ise pandantifler, eyvan kemerleri, pencere araları ve dolap içleri çini kaplıdır. Dolap içindeki renkli sır tekniğindeki çiniler 16. yüzyılın depo çinileridir¹². Köşkün çini süslemelerinin büyük bir kısmı hatayi,¹³ mekânda ocağın iki yanında ve pencere aralarında yer alan kuş ve kılıç figürlerinin de bulunduğu panolar ise saz üslubundadır. 16. yüzyıldan başlayarak 17. yüzyıl ortalarına kadar devam eden mürekkep çalışmaları ve bu çalışmalarda görülen sivri uçlu saz yapraklar, hatayiler ve efsanevi hayvanların dışında melek figürlerinin yer aldığı albüm resimlerine *saz yolu veya saz üslubu* denmiştir. Bu üslubu Saray çevresinde başlatan kişi Nakkaşbaşı Şah Kulu'dur. Özellikle Şah Kulu'nun yapmış olduğu albüm resimlerinde bu üslup

12 17. yüzyılda inşa edilen yapılarda, 16. yüzyıl depo çinileri de kullanılmıştır. Bunlar, 16. yüzyılda kullanılmayan ve büyük bir olasılıkla Topkapı Sarayı'nda bir mekânda saklanmış olan çinilerdir. Söz konusu renkli sırlı niş çinileri ve Sünnet Odası cephesindeki 16. yüzyıl çinilerin kullanımına böyle bir açıklık getirilebilir. 17. yüzyıl yapılarında 16. yüzyıl çinilerinin kullanımı için bakınız E. Emine Naza Dönmez, "Türk Çini Sanatının Sürekliliği İçinde XVII. Yüzyıl Eserlerinin Yeri" (Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 2001), 32.

13 Hatayi süslemede Hitay, Kuzey Türkistan'ı ifade eder. Günümüzde bu bölge Batı'da Çin Türkistan'ı olarak ifade edilir. Hatayi süslemesinin Çin'de yaygın bir kullanımı olmuştur. Genellikle soyut olarak verilen bitki süslemelerinin yanında, şakayıklar da yer almıştır. Bakınız İnci Birol ve Çiçek Derman, *Türk Tezisini Sanatlarında Motifler* (İstanbul: Kubbealtı Yayınevi, 1991), 65; M. Mizuno Yamanlar, "Hatayi Motifinin Menşei," 9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi, 3. cilt (Ankara: Kültür Bakanlığı, 1995), 445-445; Sitare Turan Bakır, *İznik Çinileri ve Gülbenkian Koleksiyonu* (Ankara: Kültür Bakanlığı, 1999), 189.

büyük bir başarı ile ortaya konmuştur. Bu üslubu devam ettiren Nakkaş Veli Can'ın çalışmaları da başarılıdır. Saz yolu veya saz üslubu terimi çeşitli araştırmacılar tarafından kullanılmıştır. Walter B. Denny bu terimin mürekkep çalışmalarında kullanılan saz kalemler sebebiyle olduğunu belirtmiştir¹⁴. XVI. yüzyıl ortalarında başlayıp diğer sanat kollarında yaygın olarak kullanılan, çini, tezhip, kumaş, cilt, kalemişi süslemele-
rinde de görülen bu süsleme üslubu, 18. yüzyılda lake sanatında da görülür. Bu üslup 19. yüzyıl başlarına kadar devam etmiştir¹⁵.

17. yüzyılda çini süslemede saz üslubu iki yapıda görülür. Bunlardan biri konumuz olan Topkapı Sarayı Bağdat Köşkü diğeri ise Kahire Aksungur Camii'dir. Topkapı Sarayı Bağdat Köşkü'nde yer alan panolar, mekânda ocağın iki yanında vazodan çıkan iri saz yapraklar ve hatayilerdir. Bunlar arasında kuş figürleri de görülmektedir. Duvarlarda yer alan panolardan biri de kilinli panodur. Bu eser de saz üslubunun başarılı örneklerindedir. Vazodan çıkan saz yapraklı panoda yedi adet çini kullanılmıştır. 17. yüzyıl çinileri levha boyutları bazı istisnalar dışında genel olarak 25 x 25 cm'dir¹⁶. Bordür çinileri ise yarı ölçüdedir: 25 x 12.5 cm. Bunun dışında 17. yüzyıl Sultan Ahmed Camii (1617) mahfil çinilerinden bir pano 25 x 12.5 cm ebatlarında çinilerle oluşturulmuştur¹⁷. Topkapı Sarayı Bağdat Köşkü bordür çinilerinden Çin bulutlu hatayiler, helezon kuruluşlu kıvrık dallı hatayiler, saz üslubunda kilinli pano, saz üslubunda ayaklı vazodan çıkan hatayili süslemeli panoların dışında süsleme bordürlerle bir bütün olarak tasarlanmış levhalara aktarılmıştır. Bordür süslemeleri saz üslubunda ayaklı vazodan çıkan hatayili süslemeli pano hariç hepsi aynı süsleme kompozisyonunu içerir. Topkapı Sarayı Bağdat Köşkü'nde saz üslubundaki kilinli ve vazolu kuruluşlu panolar 32 x 49 ve 31 x 44 cm boyutlarında yedi çini levhanın üst üste konulmasıyla meydana gelmiştir. Bu süslemenin aynısı Kahire Aksungur Camii mihraplarında karşımıza çıkar. Burada da vazodan çıkan saz yapraklar süslemeyi oluşturmuştur. Bu panolar Topkapı Sarayı Sünnet Odası cephesinde yer alan 16. yüzyıl örneklerinin 17. yüzyılda yapılmış başarılı birer kopyasıdır. Söz konusu saz üslubundaki bu süslemeler İtalya da Roma Stroganoff Sarayı çinilerinde Osmanlı taklidi olarak görülür. Topkapı Sarayı Bağdat Köşkü'nde yer alan celi sülüs hatlı Ayetel Kürsi'yi, Tophaneli Enderuni Mahmud Çelebi'nin yazdığı bilinmektedir. Yazılı çini pano 25 x 37.5 ölçülerindeki çini levhalardan oluşur. 17. yüzyıl desenlerinde süsleme ölçeğinin büyüdüğü görülmektedir. 17. yüzyıl çini yazı kuşakları 16. yüzyıl örneklerine göre daha iri boyutlarda yapılmışlardır. Bu durum bazen Topkapı Sarayı Bağdat Köşkü çinileri gibi çini ölçülerinin farklılığına ya da 25 x 25 cm öl-

14 Walter B. Denny, "Dating Ottoman Turkish Works in the Saz Style," *Muğarnas 1* (1983), 103.

15 Mahir, "Osmanlı Sanatında Saz Üslubundan Anlaşılan," 123-133; Banu Mahir, "Kanuni Döneminde Yaratılmış Yaygın Bezeme Üslubu; Saz Yolu," *Türkiyemiz 54* (1988), 28.

16 Veronika Gervers-Molnar, "Turkish Tiles of the 17th Century and Their Export," *Fifth International Congress of Turkish Art* (Budapeşte: Akademiai Kiado, 1978), 363.

17 Söz konusu çiniler 16. yy. depo çinileridir. Naza Dönmez, "Türk Çini Sanatının Sürekliliği İçinde XVII. Yüzyıl Eserlerinin Yeri," 32.

çülerindeki çinilerin üst üste 2-3-4 sıralı konulmasına göre değişmektedir¹⁸. Topkapı Sarayı Bağdat Köşkü çinileri 17. yüzyıl Osmanlı çini sanatının teknik ve süsleme açısından en güzel uygulamalarının yer aldığı bir yapıdır. Çininin mimari ile birlikte tasarlanarak başarı ile mekâna uygulandığı bir yapı olarak da dikkat çekicidir. Çini yazı tasarımı başta olmak üzere, kemer iç yüzeyleri pandantifler ve mekân içindeki saz üslubundaki panolar buldukları yere göre tasarlanmışlardır. Yapıdaki çiniler sırt altı tekniğinde mavi-beyaz renklidir. Mavi beyaz renk, bu kadar yoğun çininin kullanıldığı yapıda bir ahenk ortaya koyarak huzurlu bir mekân ortaya çıkmıştır. Topkapı Sarayı Revan Köşkü, Topkapı Sarayı Bağdat Köşkü, Üsküdar Çinili Camii ve Yeni Camii ve Külliyesi'nde olduğu gibi 17. ikinci yarısında inşa edilmiş bütün mekân kaplayan çinilerde de mavi beyaz renk tercih edilmiştir.

17. yüzyılda inşa edilen yapılara dayanarak bu dönemde yoğun bir çini faaliyetinin olduğu anlaşılmaktadır. 17. yüzyılda Avrupa'ya seramik ihracatı durmakla birlikte yoğun bir şekilde çini ihracı yapıldığı bilinmektedir. Avrupa'da Transilvanya Saropatlak Kalesi kazılarında Kırmızı Kule olarak tanınan yapıda bu çiniler kullanılmıştır. Ancak bu çiniler tipik 17. yüzyıl çinilerinden farklıdır¹⁹. Moldovya Suceava ve Iași'de yer alan kalelerde az sayıda çini parçası bulunmuştur. Ayrıca Yunanistan'da Athos Dağı manastırında 17. yüzyıl Türk çinileri kullanılmıştır. Athos Dağı manastırında yer alan İznik çinileri ayaklı kaseden çıkan natüralist çiçek süslemeli süpürgelik çini olarak kullanılan örneklerdir²⁰. Yine bu dönemdeki yazışmalardan ortaya konan diğer bir yapı ise Kırım Han Sarayıdır. Sarayın çinileri de 17. yüzyıl Türk çinileridir²¹. Bunların hepsinin İznik üretimi olmadığı açıktır. Sultan Ahmed Camii inşaatından sonra İznik çini atölyelerinin çoğu işsiz kalmıştır. Evliya Çelebi Sultan I. Ahmed (1603-1617) zamanında üç yüzden fazla atölyeden bahsetmekle birlikte 1648 yılında İznik'te sadece dokuz atölyenin açık bulunduğunu söylemektedir²². Dolayısıyla yurt dışına yapılan ihracatlarda yurtiçinde olduğu gibi ikinci bir merkez olan Kütahya devreye girmiştir. Bazı örneklerde olduğu gibi her iki merkeze de benzemeyen çinilerin İstanbul atölyelerinde yapılmış olabileceği düşünülmektedir²³.

18 Naza Dönmez, "Türk Çini Sanatının Sürekliliği İçinde XVII. Yüzyıl Eserlerinin Yeri," 210-220.

19 17. yüzyıla ait mektup yazışmalarında ortaya konulan çini siparişi ile ilgili, Gervers-Molnar eserinde, İznik ve Kütahya dışı özellik gösteren bu çinilerin İstanbul atölyelerinde yapılmış olabileceğini belirtmiştir. Ayrıca çiniler tekstil karakterlidir. Daha önce de İstanbul atölyeleri hakkında bazı bilgiler mevcuttur. Ayrıca Evliya Çelebi de İstanbul atölyelerinden söz etmektedir. Bakınız Evliya Çelebi, *Evliya Çelebi Seyahatnamesi* (10 cilt), düzenleyen ve çeviren Tefvik Temelkuran ve Necati Aktaş (İstanbul: Tasvir Matbaası, 1986), I-II, 303; M Robert Mantran, *17. Yüzyılın İkinci Yarısında İstanbul. Kurumsal, İktisadi, Toplumsal Tarih Denemesi*, 2. cilt, çev. M.A. Kılıçbay ve E. Özcan (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1990), 11.

20 John Carswell, "Pottery and Tiles on Mount Athos," *Ars Orientalis* VI (1966), 77-90.

21 Julian, Raby, "1560-1650 İznik Seramiğinin Olgunluğu ve Bozulması," *İznik Seramikleri*, ed. Nurhan Atasoy ve Julian Raby (London; Alexandria Press/Türk Ekonomi Bankası Yayınları, 1989), 279.

22 Evliya Çelebi, *Evliya Çelebi Seyahatnamesi* I-II, 758; Katharina Otto Dorn, *Das Islamische İznik* (Berlin: Selbstverlag des Archäologischen Instituts, 1941), 192.

23 Kırmımlı, "İstanbul Çiniciliği," 95-110.

İznik, Osmanlı İmparatorluğunun çini ve seramik üretiminin yapıldığı merkezlerin başında yer alır. Ürettiği seramik kapları dünyaca ünlüdür. Ayrıca 17. yüzyıl Osmanlı yapılarını süsleyen çinilerin büyük bir çoğunluğunu İznik çinileri oluşturur. Kütahya Beylikler Dönemi'nden beri çini ve seramik merkezi durumundadır. Osmanlı Dönemi'nde İznik'ten sonra ikinci merkez Kütahya'dır. Özellikle 15. yüzyıl sonları ve 16. yüzyıl başlarında İznik ve Kütahya eşit koşullarda ve desenlerde üretim vermektedir. 16. yüzyıl İznik çinilerinin ön plana çıkması ile Kütahya geri planda kalmıştır. Kuşkusuz Kütahya bu dönemde de faaliyetlerini sürdürmüştür. 17. yüzyılda ise Kütahya'da üretimin İznik'ten daha fazla olduğu bilinmektedir²⁴.

Sultan Ahmed Camii'nde Kütahya çinilerinin kullanıldığı çini panoları mevcuttur. Sultan Ahmet Camii'den sonra inşa edilen ve mavi-beyaz çinilerin yer aldığı Revan ve Bağdat Köşkleri, Üsküdar Çinili Camii, İstanbul Yeni Camii Külliyesi konu ile ilgili yabancı kaynaklarda İznik grubu içine dâhil edilmektedir²⁵. Oktay Aslanapa Çinili Camii Kütahya olarak değerlendirmiştir²⁶. Şerare Yetkin makalesinde yapıyı "İznik 17. yüzyıl çinilerini andıran bir üsluptadır"²⁷ diyerek Kütahya çinileri olarak almıştır. Gerçekten, Üsküdar Çinili Camii süslemeleri ile diğer Kütahya çini süslemeli yapılarından bariz bir şekilde ayrılmaktadır. Aynı zamanda yapı içinde yer alan süslemeli panolar, Bağdat Köşkü ve Yeni Cami panoları ile benzerdir. Özellikle yapının güney köşesinde yer alan pano süslemesi Yeni Cami Hünkar mahfili mihrabı üzerinde yer alan pano ile aynıdır. Yeni Camii çinilerinin İznik'te üretildiği bilinmektedir.²⁸ Kronolojik sıralamaya bakıldığında da arada kalan Üsküdar Çinili Camii, çinilerinin de büyük bir kısmı İznik olmalıdır. Ayrıca Gönül Öney detaylı açıklama yapmadan yapının çinilerinin İznik ve Kütahya olduğunu belirtmektedir²⁹. Süsleme desenleri göz önünde bulundurulduğunda kadınlar mahfili ve son cemaat yerinde bulunan kıvrık dallı hatayili çini levhalar Kütahya'da yapılmış olmalıdır. Aynı çini levhalar Revan ve Bağdat köşklarinde yer alır. Dolayısı bu yapıları süsleyen bir kısım çini de Kütahya olmalıdır. Hatta Yeni Cami çinilerinin bir kısmı da bu grubun içinde Kütahya çinisi olabilir. Söz konusu durum Topkapı Sarayı Harem çinileri için de geçerlidir³⁰. Harem çini tasarımı-

24 Carswell "Pottery and Tiles on Mount Athos," 53

25 Viktoria Meinecke Berg, "Marmorfliesen zum Verhaeltnis von Fliesendekoration und Architektur in der Osmanischen Baukunst," *Kunst der Orients* VIII/2 (1972), 52; John Carswell ve Charles James Frank Dowsett, *Kütahya Tiles and Pottery from the Armenian Cathedral of St. James, Jerusalem*, 2. cilt (Oxford: Clarendon Press, 1972), 10; Raby, "1560-1650 İznik Seramiğinin Olgunluğu ve Bozulması," 278.

26 Oktay Aslanapa, *Osmanlı Devrinde Kütahya Çinileri* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1949), 105.

27 Şerare, Yetkin "Kütahya Dışındaki Kütahya Çinileri ile Süslü Eserler," *Kütahya. Atatürk'ün Doğumunun 100. Yılına Armağan* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1982), 85.

28 Yeni Camii yazılarının hattatı Teknecizade İbrahim'in bunun için İznik'e gittiği *Tufe-i Hattatin*'de yer alır. Müstakimzade Süleyman Saadeddin Efendi, *Tuhfe-i Hattatin*, 48; İstanbul Yeni Cami ve Hünkar Kasrı Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayını, 23.

29 Gönül Öney, *Türk Çini Sanatı/Turkish Tile Art* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1976), 92.

30 Topkapı Sarayı Harem çinileri için bk. Demirsar Arlı ve Altun, *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini Osmanlı Dönemi*, 123; Ahmet Vefa Çobanoğlu, "Topkapı Sarayı'nda Çini," *İstanbul'un Renkli Hazinesi Bizans*

nı çalışan Zehra Dumlupınar Harem çinilerinin İznik'e sipariş edildiğini gösteren bir arşiv belgesi ortaya çıkarmıştır³¹. Ancak yine de bu kadar yoğun çini kaplı olan Harem çinilerini Sadece İznik olarak yorumlamak yukarıda yapılan açıklamalar göz önünde bulundurulduğunda mümkün görülmemektedir. 17. yüzyıl Kütahya çinilerinin hangi yapılarda kullanılmış olduğuna dair kesin bir bilgi elimizde mevcut değildir.

Sonuç

Topkapı Sarayı Bağdat köşkü çini süslemeleri 17. yüzyılın en başarılı örneklerindedir. Mekânda çinilerin saz üslubu desenleri, 16. yüzyılda Nakkaş Şahkulu'nun desenleri ile ortaya çıkmıştır. Bu üsluptaki aynı çini süslemeleri Topkapı Sarayı Sünnet Odası cephesinde ve Kahire Aksungur Camii iç mekânda görülür. İtalya Roma Stroganoff Sarayı'ndaki ocakta yer alan aynı süslemeli İtalyan çinileri ise Osmanlı etkisini yansıtmaya açısından ilgi çekicidir. Çini üretiminin çok yoğun yaşandığı 17. yüzyılda Kütahya ve İznik atölyeleri birlikte üretim yapmaya devam etmiştir. Başta Topkapı Sarayı Haremi olmakla birlikte çini dekorasyonunun kullanıldığı Sultan Ahmet Camii, Üsküdar Çinili Camii ve Yeni Camii'de de İznik ve Kütahya çinileri bir arada kullanılmıştır³². Söz konusu yapıların çinilerinin üretim yerlerini sınırlı sayıdaki arşiv kaynakları dışında, boyut ve desen seçiminden kısmen ayırt edebilmek mümkündür. Topkapı Sarayı Bağdat Köşkü dış cephe çinileri boyut ve desenleri anlamında Kütahya üretimi gibi durmaktadır. İç mekân çinileri ise aynı sebebe dayanarak İznik üretimi olduğu düşünülmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Teşekkür: Söz konusu yazının hazırlanmasında yardımcılarından dolayı Arkeolog Burçin Adısönmez ve Gökçe Özbek'e teşekkür ederim.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Acknowledgement: I would like to thank Archaeologist Burçin Adısönmez and Gökçe Özbek for their assistance in preparing the article in question.

Mozaiklerinden Osmanlı Çinilerine (İstanbul: İstanbul Ticaret Odası Yayınları, 2011), 254-295; E. Emine Naza Dönmez, "Topkapı Sarayı'nda 17. Yüzyıla Ait Usta Kitabeli Çiniler," *İstanbul Araştırmaları Yıllığı / Annual of Istanbul Studies* 4 (2015), 89-99; F. Zehra Dumlupınar, "Topkapı Sarayı Harem Dairesi 17. Yüzyıl Çini Pano Tasarımları" (Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, 2015), E. Emine Naza Dönmez, "Topkapı Sarayı Harem Şadırvanlı Sofa Daire Madalyonlu Çini Yazıları," *Arkeoloji, Tarih ve Epigrafi'nin Arasında Prof. Dr. A. Vedat Çelgin'in 68. Doğum Günü Onuruna Makaleler* (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2018), 66-99.

31 17. yüzyıl harem çinileri için Osmanlı Arşivi'nde kayıtlı bulunan defterde harem dairesi yangınından sonra İznik'e çini sipariş verildiği yazılmıştır. Söz konusu defter H.1076 tarihli olup Başbakanlık Arşivi, Maliyeden Müdevver Defterler 908'e kayıtlıdır. Bk. Dumlupınar, "Topkapı Sarayı Harem Dairesi 17. Yüzyıl Çini Pano Tasarımları," 487.572. 607, Ek. 1-2, 591-592.

32 Naza Dönmez, "Türk Çini Sanatının Sürekliliği İçinde XVII. Yüzyıl Eserlerinin Yeri," 9.

Kaynakça/References

- Aslanapa, Oktay. *Osmanlı Devrinde Kütahya Çinileri*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1949.
- Bakır, S. Turan. *İznik Çinileri ve Gülbenkyan Koleksiyonu*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1999.
- Bayrak, Muharrem Orhan. *Topkapı Sarayı*. İstanbul: Sümer Kitapevi Yayınları, 1996.
- Biro, İnci ve Çiçek Derman. *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*. İstanbul: Kubbealtı Yayınevi, 1991.
- Carswell, John. "Pottery and Tiles on Mount Athos." *Ars Orientalis* VI (1966): 77-90.
- Carshwell, John ve Charles James Frank Dowsett. *Kütahya Tiles and Pottery from the Armenian Cathedral of St. James, Jerusalem*. 2. cilt. Oxford: Clarendon Press, 1972.
- Çobanoğlu, A. Vefa. "Topkapı Sarayı'nda Çini," *İstanbul'un Renkli Hazineleri Bizans Mozaiklerinden Osmanlı Çinilerine*. İstanbul: İstanbul Ticaret Odası Yayınları, 2011, 254-295.
- Demirsar Arlı, Belgin ve Ara Altun. *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini Osmanlı Dönemi*. İstanbul: Kale Grubu Kültür Yayınları, 2008.
- Denny, Walter B. "Dating Ottoman Turkish Works in the Saz Style." *Muqarnas* 1 (1983): 103-121.
- Dumlupınar, F. Zehra. "Topkapı Sarayı Harem Dairesi 17. Yüzyıl Çini Pano Tasarımları." Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, 2015.
- Eldem, Sedat Hakkı. *Köşkler ve Kasırlar 1*. İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, 1968.
- Eldem, Sedat Hakkı ve Ferudun Akkozan. *Topkapı Sarayı*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1982.
- Erdmann, Kurt. "Die Fliesen am Sünnet Odası des Top Kapı Saray in İstanbul." *Aus der Welt Der Islamischen Kunst Festschrift für Ernst Kühnel*. Berlin: Verlag Gebr. Mann, 1959, 144-153.
- Esemenli, Deniz. "Mekanlar-Zamanlar." *Topkapı Sarayı*. İstanbul: Akbank Yayınları, 2000, 24-135.
- Evliya Çelebi. *Evliya Çelebi Seyahatnamesi* (10 cilt). Düzenleyen ve Çeviren Tefik Temelkuran ve Necati Aktaş. İstanbul: Tasvir Matbaası, 1986.
- Eyice, Semavi. "Bağdat Köşkü." *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. 1. İstanbul: Tarih Vakfı, 1993, 531-532.
- Eyice, Semavi. "Kasım Ağa." *TDV İslam Ansiklopedisi*. 24. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2001, 539-540.
- Fontana, Maria Vittoria. "Imitations of İznik Ceramics Produced by the Neapolitan Delle Donne Factory for the Stroganof Palace in Rome," *First International Congress on Turkish Tiles and Ceramics (6-11.VII.1986 - Kütahya)*. İstanbul: Türk Petrol Vakfı, 1989, 119-142.
- Gervers-Molnar, Veronika. "Turkish Tiles of the 17th Century and Their Export," *Fifth International Congress of Turkish Art*. Budapeşte: Akademiai Kiado, 1978, 363-384.
- İstanbul Yeni Camii ve Hünkar Kasrı*. Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Koçer Yeşilyurt, Funda. "Topkapı Sarayı Dördüncü Avludaki Yapılarda Kullanılan Çiniler." Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, 2014.
- Koçu, Reşat Ekrem. "Bağdat Köşkü." *İstanbul Ansiklopedisi*. IV. İstanbul: Tan Matbaası, 1960, 1804-1808.
- Kırımlı, Faik. "İstanbul Çiniciliği." *Sanat Tarihi Yıllığı XI* (1981): 95-110.

- Mahir, Banu. "Osmanlı Sanatında Saz Üslubundan Anlaşılan." *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık 2* (1987): 123-140.
- Mahir, Banu. "Kanuni Döneminde Yaratılmış Yaygın Bezeme Üslubu; Saz Yolu." *Türkiyemiz 54* (1988): 28-37.
- Mantran, M. Robert. *17. Yüzyılın İkinci Yarısında İstanbul. Kurumsal, İktisadi, Toplumsal Tarih Denemesi*. II. cilt. Çev. M.A. Kılıçbay ve E. Özcan. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1990.
- Meinecke Berg, Viktoria. "Marmorfliesen zum Verhaeltnis von Fliesendekoration und Architektur in der Osmanischen Baukunst." *Kunst der Orients VIII/2* (1972): 35-39.
- Müstakimzade Süleyman Saadeddin Efendi. *Tuhfe-i Hattatin*. Nşr. Mahmud Kemâl İnâl. İstanbul: Devlet Matbaası, 1928.
- Nayır, Zeynep. *Osmanlı Mimarlığında Sultan Ahmet Külliyesi ve Sonrası (1609-1690)*. İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi, 1975.
- Naza Dönmez, E. Emine. "Türk Çini Sanatının Sürekliliği İçinde XVII. Yüzyıl Eserlerinin Yeri." Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 2001.
- Naza Dönmez, E. Emine. "Osmanlı Dönemi Türk Çini Sanatı (Erken, Klasik, Geç Devirler)," *Türkler Ansiklopedisi*. 12. Cilt. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, 366-375.
- Naza Dönmez, E. Emine. "Topkapı Sarayı'nda 17. Yüzyıla Ait Usta Kitabeli Çiniler." *İstanbul Araştırmaları Yıllığı / Annual of İstanbul Studies 4* (2015): 89-99.
- Naza Dönmez, E. Emine. "Topkapı Sarayı Harem Şadırvanlı Sofa Daire Madalyonlu Çini Yazıları," *Arkeoloji, Tarih ve Epigrafi'nin Arasında Prof. Dr. A. Vedat Çelgin'in 68. Doğum Günü Onuruna Makaleler*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2018, 66-99.
- Necipoğlu, Gülru. "From International Timurid to Ottoman: A Change of Taste in Sixteenth-Century Ceramic Tiles." *Muqarnas 7* (1990): 136-170.
- Yamanlar, M. Mizuno. "Hatayı Motifinin Menşei," *9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi*. III. cilt. Ankara: Kültür Bakanlığı, 1995, 445-448.
- Otto Dorn, Katharina. *Das Islamische İznik*. Berlin: Selbstverlag des Archäologischen Instituts, 1941.
- Ortaylı, İlber. *Mekanlar ve Olayları ile Topkapı Sarayı*. İstanbul: Bank Asya Kültür Yayınları, 2007.
- Öney, Gönül. *Türk Çini Sanatı/Turkish Tile Art*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1976.
- Porter, Venetia. *Islamic Tiles*. London: The British Museum Press, 2008.
- Raby, Julian. "1560-1650 İznik Seramiğinin Olgunluğu ve Bozulması." *İznik Seramikleri*. Ed. Nurhan Atasoy ve Julian Raby. London; Alexandria Press/Türk Ekonomi Bankası Yayınları, 1989, 218-288.
- Yetkin, Şerare. "Kütahya Dışındaki Kütahya Çinileri ile Süslü Eserler." *Kütahya. Atatürk'ün Doğumunun 100. Yılına Armağan*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1982, 83-110.



Kentsel Arkeolojik Sit Alanlarında Koruma Yaklaşımı: Denizli, Hisar (Attouda) Örneği*

The Conservation Approach in Urban Archaeological Sites: The Case of Hisar (Attouda), Denizli

Ayşe Özdemir** , Ilcan Şimşek*** 

Öz

Doğal ve kültürel miras değerlerine sahip korunan alanların geleceğe taşınması için ne gibi önlemler alınması gerektiği tartışılması gereken konulardan biridir. Bu çalışmanın amacı, arkeolojik, mimari ve tarihî öğelerin birlikteliğine dayanan arkeolojik sit alanlarının güncel yaşam ile bütünleştirilmesi yoluyla kültürel sürekliliğinin devam ettirilmesine yönelik koruma yaklaşımı önerilmesidir. Araştırma kapsamında birinci derece arkeolojik ve kentsel sit alanı statüsündeki Hisar (Attouda) yerleşimi örneklem alan olarak seçilmiştir.

Araştırma yöntemi kapsamında Hisar (Attouda) yerleşiminin koruma geçmişine ilişkin koruma kurulu kararları, imar planları ve raporları incelenmiş, GZFT (SWOT) analizi ile doğal ve kültürel miras değerlerinin korunmasına ve yaşatılmasına yönelik güçlü ve zayıf yönler ile fırsat ve tehditler saptanmıştır. Bu bilgiler doğrultusunda, geçmişten günümüze ulaşan doğal ve kültürel miras değerlerinden oluşan kentsel arkeolojik sit alanı özelliğindeki Hisar (Attouda) yerleşim dokusu, bütünlük koruma yaklaşımı kapsamında ele alınarak, kültürel sürdürülebilirliğin sağlanması için bugün ve geleceğe yönelik koruma önerileri getirilmiştir.

Anahtar Kelimeler

Hisar, Attouda, kültürel miras, doğal miras, kentsel arkeolojik sit, koruma

Abstract

In order to carry protected areas with natural and cultural heritage values into the future, one of the issues that needs to be discussed is what kind of measures need to be taken. The aim of this study is to propose a conservation approach to maintain cultural continuity with the integration of archaeological sites (which is based on the unity of archaeological, architectural and historical elements), into contemporary life. Within the scope of the research, the Hisar (Attouda) settlement, which has the status of a first degree archaeological and urban site, was selected as the sample area.

Within the scope of the research method, the conservation committee decisions, zoning plans and reports regarding the conservation history of the Hisar (Attouda) settlement were examined, and the strengths, weaknesses, opportunities

* Bu makale Pamukkale Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Şehir ve Bölge Planlama Anabilim Dalı'nda Doç. Dr. Ayşe Özdemir'in danışmanlığında Ilcan Şimşek tarafından hazırlanan "Kentsel Arkeolojik Sit Alanlarında Koruma-Canlandırma Önerileri: Hisar (Attouda) Örneği" başlıklı yüksek lisans tez çalışması temel alınarak kurgulanmıştır.

** **Sorumlu Yazar:** Ayşe Özdemir (Doç. Dr.), Pamukkale Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Peyzaj Mimarlığı Bölümü, Denizli, Türkiye. E-posta: ayseozdemir@pau.edu.tr ORCID: 0000-0002-0182-6766

*** Ilcan Şimşek (Peyzaj Mimarı, Şehir ve Bölge Planlama Bilim Uzmanı), Fuks & Wagner GmbH, Berlin, Almanya. E-posta: ilcansimsek@gmail.com ORCID: 0000-0003-2409-880X

Atıf: Ozdemir, Ayşe ve Simsek, Ilcan. "Kentsel Arkeolojik Sit Alanlarında Koruma Yaklaşımı: Denizli, Hisar (Attouda) Örneği." *Art-Sanat*, 15(2021): 229–248. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2021.15.0010>



and threats for the protection and preservation of natural and cultural heritage values were determined with a SWOT analysis. In line with this information, the Hisar (Attouda) settlement texture, which is an urban archaeological site consisting of natural and cultural heritage values from the past to the present, was dealt within the scope of an integrated conservation approach, and preservation proposals for today and for the future were made in order to ensure cultural sustainability.

Keywords

Hisar, Attouda, Cultural heritage, Natural heritage, Urban archaeological site, Conservation

Extended Summary

Multi-layered settlements bearing the traces of different civilizations from different historical periods face the risk of extinction due to physical, social and economic problems. At this point, what can be done in terms of the conservation and sustainability of the culture, history, geography, socio-economic situation, traditional architectural texture, and natural and cultural heritage values of the settlements should be discussed. In this study, the main focus was on the cultural and natural heritage values of protected areas as urban archaeological sites and what can be done to carry these values into the future. In this context, the ancient city of Attouda in the Sarayköy District of Denizli province and the Hisar settlement, which was established on the ancient city at a later period, were evaluated as study areas. The research, which is based on sustainably preserving the natural and cultural values of the Hisar (Attouda), an urban archeological site, and transferring them to future generations, was carried out in three stages.

In the first stage, written and visual sources and archaeological studies about the research area were examined, and face-to-face interviews were held with local people, experts on the subject and scientists who have carried out studies in this field of research. Concurrently, an institutional research was carried out to obtain visual and written documents on the subject of the conservation process in the field of research. The natural and cultural values of the area were determined and maps regarding the current situation were created with AutoCAD, Photoshop and Netcad programs.

In the second stage, the decisions taken and the documents about the area to be declared as a protected area by the conservation committee and the works made for conservation in the following processes within the scope of analysis were primarily examined in the conservation history analysis of the research area and deficiencies and problems were determined. The strengths and weaknesses of the area were determined with the SWOT analysis aimed at preserving the area sustainably in line with the natural and cultural values of the research area, and opportunities and threats arising from the external environment were identified.

Conservation and revitalization suggestions were made at a regional and settlement level based on the integrated conservation approach by evaluating the information obtained regarding the current situation of the area in order to revitalize the settlement

by revealing the natural and cultural values of the area, to preserve and transfer it to future generations with all the studies carried out and the data obtained in the third stage. In the proposals, the values bearing the characteristics of the past were taken into consideration in a way that includes both the present and the future, and it was taken into consideration that surface exploration and archaeological excavation areas and the existing settlement should be managed in an interactive and holistic way without affecting each other.

Considering the natural and cultural landscape characteristics of the Hisar (Attouda) settlement, located on the route of ancient cities (e.g. Aphrodisias, Trapezopolis, Laodikeia, Hierapolis, Tripolis), its region and the historical and socio-cultural settlements that stand out along the route and their proximity to each other, the use of a cultural route is envisaged as a conservation and revitalization proposal on a regional scale. In addition, for this purpose, the necessity of planning-implementation studies by the relevant public institutions and organizations was put forward in order to increase the quality of infrastructure and space, to make improvements in areas requiring urgent intervention on the determined route, to conserve and develop the natural, historical and cultural sites and structures considered as an element of the route, to increase visibility and accessibility, to re-use the buildings by giving appropriate functions within the scope of cultural tourism by abiding to the principles of the use and preservation.

For the Hisar (Attouda) settlement, which is an urban archaeological site, conservation and revitalization proposals at the settlement level were discussed as (a) recommendations on conservation-oriented intervention areas in the context of cultural values, (b) recommendations on natural values, (c) conservation recommendations for surface exploration and excavation areas.

Both traditional architectural texture conservation works and excavations should be planned in a way so that they do not affect each other but interact with each other and an approach to the conservation and sustainability of its cultural heritage and settlement texture should be adopted. All kinds of work to be done in the surface exploration and excavation area and in the urban site area should be carried out within the legal framework based on conservation principles. The excavations within the urban site boundary and the protection and exhibition of the archaeological findings afterwards and the restoration, renewal and rehabilitation works within the urban site should be planned and implemented together. Immovable cultural assets uncovered after excavations should be preserved in situ, and portable cultural assets should be preserved by being exhibited in or around the appropriate museum.

As a result, evaluating the readability, preservation and enhancement of the unique natural and cultural features of the area, the recognition of the field and its contribu-

tion to regional development on the basis of preservation and stimulation that can be accurate and effective will allow the sustainability of the field from the past to the future on the axis of a rational and holistic approach. In this context, it is believed that the conservation and revitalization suggestions put forward on the basis of the integrated conservation approach with this research will contribute to the planning-design and implementation processes in order to preserve the historical past of the cultural heritage area of Hisar (Attouda), an area which has survived from the past to the present and has been shaped by changes and transformations in the historical continuity, and to protect and transfer it to the future generations.

Giriş

Tarihsel süreç içerisinde farklı medeniyetlerin izlerini taşıyan doğal ve kültürel değerlerinin birlikteliğine dayanan çok katmanlı kırsal ve kentsel yerleşimler, yaşadıkları dönemin sosyal, ekonomik ve kültürel özelliklerini yansıtır. Özellikle kırsal alanlarda buldukları bölgenin fiziksel şartlarını, doğa ile iç içe, arazi formuna uygun, doğal kaynaklara ve etki alanlarına, iklim özelliklerini, kültürünü, ait oldukları dönemin yaşam izlerini yansıtan, özgün dokulara sahip kırsal yerleşmeler¹ kendine özgü çok yönlü koruma yaklaşımları gerektirmektedir. Bu yerleşmeler geçmişin izlerini taşıyan dinamik, değişken, evrimleşen ve buldukları çevreyle bütünleşmiş arkeolojik peyzajlar niteliği ile UNESCO, HABITAT, ICOMOS ve Avrupa Konseyi gibi küresel düzlemdeki organizasyonlar tarafından yayınlanan sözleşmeler, tüzükler, tavsiye ya da ilke kararlarında insanlık tarihinin “ortak belleği” olarak değerlendirilmektedir². Ancak günümüzde tarihsel geçmişe dayanan özgün karaktere sahip kırsal yerleşmelerin, göç, doğal afet ya da fiziksel müdahaleler ile tahribata uğradığı dolayısıyla barındırdıkları somut ve somut olmayan miras değerlerinin de risk altında olduğu söylenebilir. Kırsal yerleşmelerin doğal ve kültürel miras değerlerinin korunması, toplumun geçmişteki yaşantımlarını “anı değeri” olarak hatırlanırken, diğer yandan gelecek nesillere geçmiş kültürel kimliğin/benliğin aktarılması yoluyla kültürel sürekliliğin sağlanması bakımında önemlidir. Bu noktada Amsterdam Bildirgesi (1975)’nde ifade edildiği gibi bütünleşik koruma yaklaşımı kapsamında korunan yerleşim alanların sadece fiziksel ve tarihi değerleriyle değil, bütünleşik koruma yaklaşımı doğrultusunda ekonomik ve sosyal nitelikleriyle de korunarak güncel kentsel dinamikler içinde yaşatılması sağlanmalıdır.³

Bu araştırmanın amacı, çok katmanlı yerleşim karakteri gösteren Hisar (Attouda) yerleşim dokusunun, doğal ve kültürel miras değerlerinin tespit edilerek bu değerlerin korunması ve gelecek nesillere aktarılması amacıyla bütünleşik koruma yaklaşımı temelinde geleceğe yönelik koruma önerileri getirilmesidir.

Araştırmanın konusu, Denizli ili Sarayköy ilçesi, Hisar mahallesinde bulunan Hisar (Attouda) yerleşimidir (G. 1). Yerleşim alanı, Lykos Vadisinin batısındaki Salbakos Dağı’nın doğu yamacında, kuzey, güney ve doğu kısımları dik yamaçlarla çevrili bir sırt üzerinde kurulmuştur. Aphrodisias ile Laodikeia, Hierapolis ve Tripolis antik kentlerini birbirine bağlayan antik yol üzerinde yer almaktadır.

1 “Kırsal Kalkınma Özel İhtisas Komisyonu Raporu, Sekizinci Beş Yıllık Kalkınma Planı”, Devlet Planlama Teşkilatı, Ankara, 2000, 26-27, erişim 13 Mart 2019, https://sbb.gov.tr/wp-content/uploads/2018/11/08_KirsalKalkinma.pdf; Zehra Eminağaoğlu ve Sonay Çevik, “Kırsal Yerleşmelere İlişkin Tasarım Politikaları ve Araçlar,” *Gazi Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Dergisi* 22/1 (2007), 157-162.

2 Elmas Erdoğan, “Perge Arkeolojik Sit Alanı, Peyzaj Özellikleri ve Koruma Sorunları,” *Bartın Orman Fakültesi Dergisi* 8/10 (2006), 36; Koray Özcan ve M. Serhat Yenice, “Arkeolojik Mirasın Sürdürülebilirliği: Koruma-Geliştirme Stratejileri İçin Bir Yöntem Önerisi,” *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi* 5/1 (2008), 2.

3 Zeynep Ahunbay, *Tarihi Çevre Koruma ve Restorasyon*. İstanbul: YEM Yayınları, 2007, 16-18.



G. 1. Hisar Yerleşiminin Genel Görünüşü (Şimşek, 2019)

Helenistik ve Roma Dönemi'nden günümüze ulaşan, yaşadıkları devrin sosyal, ekonomik ve kültürel özelliklerini yansıtan kültür varlığının yer aldığı Attouda Antik Kenti I. derece arkeolojik sit alanıdır⁴. Hisar (Attouda) yerleşiminin somut kültürel miras değerleri, antik döneme tarihlenen somut kültürel arkeolojik kalıtlar⁵ ve Roma dönemine tarihlenen dinsel ve anıtsal yapılara ilişkin mimari elemanlardan oluşan mimari kalıntılardır.⁶ Antik kentin üzerinde bulunan Hisar yerleşiminde Roma-Bizans döneminden Osmanlı dönemine kadar uzanan zaman aralığında tarihlenen kendi içinde farklı örneklerin olduğu tarihi evler⁷ bulunmaktadır. Evlerin arasında yer yer korunmuş Osmanlı dönemi taş döşemeli yollar bulunmaktadır. Yerleşim etrafındaki vadiler, dağlık alanlar ve orman örtüsü karışık geniş ve iğne yapraklı ağaç ve çalılardan oluşmaktadır. Araştırma alanı ve çevresinin bitki ve hayvan çeşitliliği zenginlik göstermektedir⁸. Hisar yerleşimi mimari dokusu, estetik değerleri ve geçmiş dönemlere ait hayat biçimlerini gelecek nesillere aktarması, doğal ve kültürel değerleri bir arada bulundurması açısından kentsel sit alanı özelliği taşımaktadır.

Günümüzde Helen, Roma, Bizans ve Türk dönemleri yerleşim miraslarının birlikteliği olarak çok katmanlı yerleşim karakteri gösteren Hisar (Attouda) yerleşim dokusu Aydın Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'nun 25.10.2013 tarih 2098 nolu kararı ile kentsel arkeolojik sit statüsü ile koruma altına alınmıştır. Bu durumun getirdiği yapılaşma kısıtlılığı, tescilli yapıların yenileme maliyetleri ve uzun bürokratik süreçler, konutlardaki fiziksel eskime-köhneme gibi fiziksel sorunlar, altyapı sorunları ile

4 İzmir II. Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulunun 21.09.1988 tarih ve 398 sayılı kararı ile sit sınırı belirlenmiştir.

5 Celal Şimşek, "Attouda Nekropolü," *Birinci Uluslararası Aşağı Büyük Menderes Havzası Tarih, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Sempozyumu*, Söke, 15-16 Kasım 2001, ed. Adil Adnan Öztürk (Aydın: Adnan Menderes Üniversitesi, 2002), 229-245.

6 Bilal Söğüt, "Attouda (Hisar) Antik Kenti," *Cedrus Akdeniz Uygurlukları Araştırma Dergisi 5* (2017), 243-246.

7 Toplam 143 adet tescilli kültür varlığı bulunmaktadır.

8 Raşit Urhan vd., "Babadağ (Denizli) İlçesinin Memeli Hayvanları," *I. Babadağ Sempozyumu Tarihte ve Günümüzde Babadağ Bildiri Metinleri* (Denizli: Pamukkale Üniversitesi, 1999), 179-180; Sefa Gez ve Solmaz Şimşek, "Babadağ'ın Tıbbi Bitkileri" *I. Babadağ Sempozyumu Tarihte ve Günümüzde Babadağ Bildiri Metinleri* (Denizli: Pamukkale Üniversitesi, 1999), 128-135; Ali Çelik, Mehmet Çiçek ve Muhammet Uşak, "Denizli İli ve Çevresinde Yayılış Gösteren Bazı Türlerin Etnobotanik Özellikleri," *I. Babadağ Sempozyumu Tarihte ve Günümüzde Babadağ Bildiri Metinleri* (Denizli: Pamukkale Üniversitesi, 1999), 136-154.

iş olanakları bağlamında ekonomik sorunlar bölgedeki yerleşimi etkilemektedir. Bu süreçte, bir kısmı yerleşimcilerin iki kilometre kuzeyde kurulan yeni yerleşim alanına taşındığı, birçoğunun ise iş olanaklarından dolayı Denizli'ye taşındığı anlaşılmaktadır. Ancak, halkın her ne kadar yeni yerleşim alanına veya kent merkezine taşınmakla birlikte Hisar (Attouda) kimliğine olan aidiyetin devam ettiği ve Hisar (Attouda) yerleşimindeki konutları, kahvehane, cami ve bahçelerini dönemsel (bayramlar veya yaz dönemi gibi) olarak kullanmaktan vazgeçmediği görülmektedir.

Yöntem

Araştırmada arkeolojik kentsel sit niteliğindeki koruma alanının sahip olduğu kültürel ve doğal değerlerinin belirlenmesi sonucu alan bütünlük koruma yaklaşımı temelinde değerlendirilmiştir. Bu süreçte geçmişin özelliklerini taşıyan değerlerin, bugünü ve geleceği de kapsayacak şekilde ele alınarak arkeolojik alanlar ile mevcut yerleşimin birbirini etkilemeden ancak birbiriyle etkileşimli, bütüncül değerlendirilmesi koruma kararları ve ilkeleri esas alınarak yapılmıştır.

Bu kapsamda araştırma üç aşamada gerçekleştirilmiştir. Birinci aşamada araştırma alanına yönelik yazılı ve görsel kaynaklar ile arkeolojik çalışmalar incelenmiş, konu ile ilgili uzman, araştırma alanı ile ilgili çalışmaları olan bilim insanları ve yerel halk ile yüz yüze görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Aynı zamanda araştırma alanında koruma sürecine ilişkin görsel ve yazılı belgelerin teminine yönelik kurum araştırması yapılmıştır. Analiz aşaması olan ikinci aşamada, özellikle kurum araştırmasından elde edilen koruma kurulu kararları, imar planları ve raporları ile diğer hukuki bilgi-belgeler kapsamında öncelikli olarak koruma geçmişi analiz edilmiştir. Bununla birlikte korumaya yönelik yapılmış çalışmalar GZFT analizi ile irdelenerek, koruma sürecine ilişkin eksiklik/riskler ve sorunlar ile gelişme potansiyelleri ve fırsatlar belirlenmiştir. Üçüncü aşamada ise tarihi süreç içerisinde şekillenen yerleşim dokusunun özgünlüğünün bütüncül olarak korunarak yaşatılması ve gelecek kuşaklara aktarılması için mevcut durumuna ilişkin belirlenen bilgiler değerlendirilerek bölgesel ölçekte ve yerleşim ölçeğinde koruma önerileri getirilmiştir.

Koruma Odaklı Analizler

Koruma odaklı analizler, Hisar (Attouda) yerleşiminin kentsel arkeolojik sit statüsü bağlamında ilgili Koruma Kurulu kararları, imar planları ve raporlarından oluşan belgelere dayalı olarak koruma sürecinin tespiti ile güçlü-zayıf yönler ile fırsat ve tehditlere ilişkin GZFT Analizi değerlendirmeleri olarak ele alınmıştır.

Koruma Süreci

Attouda Antik Kenti, İzmir II. Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulunun 21.09.1988 tarih ve 398 sayılı kararı ile 1. Derece Arkeolojik Sit Alanı sı-

nırları belirlenerek tescillenmiştir. Aydın Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'nun 24.12.2009 tarih ve 2511 sayılı kararı ile tescil edilen, Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü uzmanlarının 21.12.2009 tarihli raporu ile 2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu kapsamında korunması gerekli kültür varlığı özelliği olmasıyla Hisar'ın tescilinin uygun olduğuna karar verilmiştir. Bu kapsamda kentsel arkeolojik sit sınırı içerisinde Aydın Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulunun 24.12.2009 tarih ve 2511 sayılı kararı ile liste tescili olarak 143 adet (141 adet sivil mimarlık örneği ile 2 adet anıtsal yapı) taşınmaz kültür varlığı tescillenmiştir. Hisar yerleşimi ise Aydın Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'nun 25.10.2013 tarih ve 2098 nolu kararı ile kentsel arkeolojik sit sınırı belirlenmiştir. T.C. Çevre ve Şehircilik Bakanlığı tarafından 04.08.2016'da onaylanan Aydın-Muğla-Denizli Planlama Bölgesi 1/100.000 ölçekli Çevre Düzeni Planı hükümlerine göre; 2863 sayılı "Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu" uyarınca belirlenen ve belirlenecek olan sit alanları ile kültür ve tabiat varlıklarının ilgili yasalar ve yönetmelikler uyarınca korunması gerekliliği plan hükümlerinde yer almaktadır. Ancak Hisar (Attouda) yerleşimi Çevre Düzeni Planı hükümleri arasında yer almamakta olup plan üzerinde ören yeri olarak belirtilmektedir.

Bununla birlikte literatürde araştırma alanı ile ilgili olarak farklı disiplinlerde yapılmış çalışmalar bulunmaktadır. Bu bilgiler kültürel miras değerlerinin korunmasına envanter oluşturması açısından önemlidir. 1890 yılında Ramsay⁹, Hisar ve çevresi ile ilgili coğrafi bilgiler aktarmıştır. Anderson (1897)¹⁰, Buckler ve Calder (1939)¹¹, Sheppard (1981)¹² ve Malay (1994)¹³ Hisar (Attouda) yerleşiminde bulunan yazıtlar ile ilgili farklı zamanlarda değerlendirmeler yapmışlardır. Şimşek 1999 ve 2002 yıllarında yapmış olduğu araştırmalarda Attouda Antik Kentinde yapılan yüzey araştırmaları, kültür varlıkları ve tarihine ilişkin bilgiler üzerinde durmuştur¹⁴. Şimşek ve Okunak 2002 yılındaki çalışmalarında antik kentin taşınabilir kültür varlıklarından seramikler ile ilgili ayrıntılı bilgi aktarmışlardır¹⁵. Söğüt tarafından 2006, 2013 ve 2017 yıllarında yapılmış olan çalışmalarda Attouda Antik Kentine ait antik dönemden bugüne kalan eserler ve sosyo-kültürel yapısına ilişkin bilgiler verilerek, bu yerleşimin farkındalığı-

9 William Mitchell Ramsay, *The Historical Geography of Asia Minor* (London: Cambridge University Press, 1890), 403-404.

10 John George Clark Anderson, "A Summer in Phrygia:1," *The Journal of Hellenic Studies* 18 (1898), 398-400.

11 William Hepburn Buckler ve William Moir Calder, *Monuments and Documents from Phrygia and Caria*. (Manchester: Manchester University Press 1939), 24-32.

12 Hasan Malay, "New Inscriptions in the Denizli Museum", *Arkeoloji Dergisi II* (1994), 173-183.

13 Anthony R.R. Sheppard, "Inscriptions from Uşak, Denizli and Hisar Köyü", *Anatolian Studies* 31 (1981), 19-27.

14 Celal Şimşek. "Antik Dönemde Babadağ ve Çevresi", *I. Babadağ Sempozyumu Tarihte ve Günümüzde Babadağ Bildiri Metinleri* (Denizli: Pamukkale Üniversitesi, 1999), 316-327; Celal Şimşek, "Attouda Nekropolü," 229-245.

15 Celal Şimşek ve Mehmet Okunak, "Attouda Seramikler," *II. Uluslararası Pişmiş Toprak Sempozyumu*, 17-30 Haziran 2002 (Eskişehir: Eskişehir Tepebaşı Belediyesi, 2002), 83-93.

nı arttırmak, uzun ve kısa vadeli hedeflerle koruma yaklaşımı doğrultusunda yeniden canlanmasını desteklemek üzerine odaklanılmıştır¹⁶. 2017 yılında ise Haytoğlu tarafından hatıra ve gözlemler kaleme alınmıştır. Bu çalışmada Hisar yerleşiminin tarihi, sosyolojik, sosyo-ekonomik, gelenek ve görenek özelliklerine değinilmiştir¹⁷. Şayın 2016 yılında yüksek lisans tezinde Hisar (Attouda) yerleşiminde bulunan mimarlık mirasının belgelenmesi, korunması ve sürdürülebilir kılınmasına yönelik öneriler getirmiştir¹⁸. Bu bilgiler ise yerleşimin korunması ve yeniden canlandırılması gerekliliğini ortaya koymaktadır. Ancak bu konuda herhangi bir girişiminin günümüze kadar yapılmadığını söylemek mümkündür.

Koruma Açısından GZFT Analizi

Hisar (Attouda) yerleşiminin güçlü yönleri, kırsal dokusu ve doğal yapısının korunarak bugüne kadar gelmiş olması, güçlü ve tarihî kültürel mirasa sahip olmasıdır. Topoğrafik yapısı ve yerleşim etrafındaki ormanlık alanları ile şekillenen doğal peyzaj değerlerinin çekiciliğinin yerleşimin önemli özelliklerinden olduğu söylenebilir. Aynı zamanda yerel halkın arasında var olan birlik ve dayanışma bağlamında düzenli olarak yapılan geleneksel etkinliklerin günümüzde de sürdürülmesi ve halkın yerleşime geri dönme isteğinin olması yerleşimdeki hayatın devam ettirilmesinde güçlü bir etkidir. Hisar (Attouda) yerleşimi doğal ve kültürel özellikleri ile geçmişteki sosyal, kültürel, mimari, vb. özelliklerin anlaşılması ve günümüz değerleriyle bütünleşik olarak değerlendirilerek gelecek nesillere aktarılması için önemli bir kaynak niteliğindedir. Ancak alanın sit alanı özelliğinde olmasına rağmen fiziksel koruma çalışmalarının yapılmadığı söylenebilir.

Arkeolojik ve kentsel sit alanı olan araştırma alanında koruma amaçlı planların hazırlanmaması ve halkın hem ekonomik şartlar hem de Hisar'ın sit alanı olmasından kaynaklı yerleşimi terk etmek zorunda kalması ve bu sebeple kullanılmayan yapıların harabeye dönüşmesi yerleşim için zayıflık göstergesidir. Aynı zamanda yerleşimin kullanılmaya devam edilmemesi ve koruma çalışmalarının yapılmaması kültür mirasının yok olmasına sebep olacaktır. Günümüzde hâlâ Hisar yerleşim dokusunun bütünlüğü bozulmamış olsa da birçok yapıda strüktürel problemler bulunmaktadır. Bunun yanı sıra, Hisar'ın antik dönemdeki konum özelliği, Afrodiasias ile Hierapolis, Laodikeia ve Tripolis gibi önemli kentlerin etkileşim alanında ve bu arkeolojik alan-

16 Bilal Söğüt, "Denizli-Hisarköy Müze Deposundaki Mimari Bloklar," *Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü 24. Araştırma Sonuçları Toplantısı 2* 2006, haz. Dr. Fahriye Bayram ve Birnur Koral (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Döşim Basımevi 2007), 383-397; Bilal Söğüt, "Denizli'de Yaşayan Tarih Kenti Attouda (Hisarköy)," *Geçmişten Günümüze Denizli* 37 (2013), 10-15; Bilal Söğüt, "Attouda (Hisar) Antik Kenti," *Cedrus Akdeniz Uygarlıkları Araştırma Dergisi* 5 (2017), 241-260.

17 Ercan Haytoğlu, *Dağılan Köyün Hikayesi Attouda-Hisar* (Denizli: Denizli Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, 2017), 128-135.

18 Gamze Şayın, "Denizli Hisarköy (Attuda) Kırsal Mimari Mirasının Doku Analizi ve Koruma Sorunları" (Yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, 2016), 65.

ların yurtiçi-yurtdışı turizm potansiyelinin olması, Babadağ'a olan yakınlığı ve ulaşım imkanlarının kolaylığı kültürel turizmin gelişmesine yönelik fırsatlar sunmaktadır.

Somut ve somut olmayan miras değerleri, kent tarihi açısından önemli bir kaynak oluşturmaktadır. Halkın göç etmesinden kaynaklı yaşantının azalmaya başlamasından dolayı kırsal dokunun, doğal ve kültürel değerlerin zamanla yok olma tehlikesi Hisar (Attouda) yerleşimi için bir tehdit oluşturmaktadır. Niteliksiz ve harabe yapılar hem görünüm ve silüet açısından olumsuzluk yaratmakta hem de fiziksel yıkımların olma olasılığını arttırmaktadır. GZFT (Güçlü yönler, Zayıf yönler, Fırsatlar, Tehditler) analizi (Tablo 1), çalışma alanının bir bütün olarak ele alınarak ve mevcut durumun incelenerek doğal ve kültürel değerlerinin ortaya konması ve korunmasına yönelik önerilerin oluşturulmasına katkı sağlamıştır. Bu bilgiler doğrultusunda korumaya yönelik resmî olarak başlamış olan koruma sürecinin uygulama düzeyinde gerçekleşmesi için girişimlerde bulunulmasının gerekliliği anlaşılmaktadır.

Tablo 1: Araştırma Alanının Koruma Açısından GZFT Analizi (Şimşek, 2019)

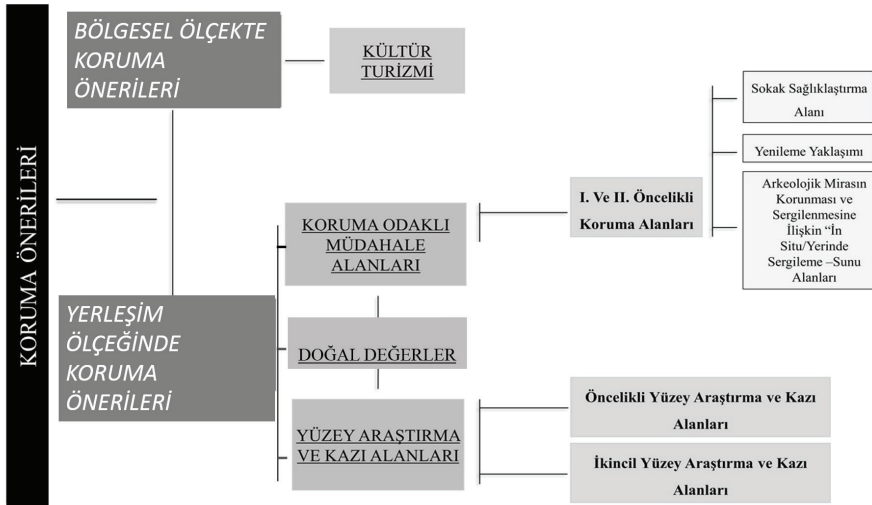
	GÜÇLÜ YÖNLER	ZAYIF YÖNLER
İÇSEL FAKTÖRLER	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Kırsal dokunun bozulmamış olması ✓ Geleneksel mimari doku ✓ Topoğrafik yapısı ✓ Bitki varlığı ✓ Hayvan varlığı ✓ Etrafındaki ormanlık alanlar ✓ Coğrafi konumu ✓ Peyzajın çekiciliği (topoğrafik yapı, dağlar, ormanlık alanlar) ✓ Köy halkının arasında var olan birlik ve dayanışma bağlamında düzenli olarak yapılan geleneksel etkinliklerin günümüzde de sürdürülmesi 	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Mekânsal ve işlevsel olarak bütüncül olarak ele alınan koruma amaçlı plan olmaması ✓ Kültürel miras farkındalığının olmaması ✓ Kültürel miras değerlerinin ulusal, bölgesel ve yerel tanıtım ve bilgilendirme çalışmalarının yeterli düzeyde olmaması ✓ Halkın yerleşimi terk etmek zorunda kalması ✓ Geleneksel konut yapılarında harabe yapılara rastlanması ✓ Yerleşim içerisinde bazı alanlarda yaya dolaşımının zorluğu
DIŞSAL FAKTÖRLER	<p>FIRSATLAR</p> <ul style="list-style-type: none"> ✓ Afrodiasias, Hierapolis-Laodikeia-Tripolis gibi arkeolojik sit alanlarının etkileşim alanında olması ✓ Afrodiasias, Hierapolis-Laodikeia-Tripolis gibi arkeolojik alanlar aksının yurtiçi-yurt dışı turizm potansiyeli ✓ Pamukkale ve Laodikeia antik kentleri üzerine odaklanan turizm hareketlerinin Attouda ile etkileşiminin kurulabilmesi ✓ Babadağ ile etkileşimde olması ✓ Somut ve somut olmayan miras değerleri bağlamında kent tarihi açısından önemli bir kaynak potansiyeli olması ✓ Halkın yerleşime dönme isteğinin canlı olması ✓ Doğal ve kültürel miras değerleri bakımından kültür turizmi ve doğa turizmi için potansiyelinin olması 	<p>TEHDİTLER</p> <ul style="list-style-type: none"> ✓ Hisar kırsal yerleşimi dokusunun gün geçtikçe yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalması ✓ Halkın yerleşimi terk etmesi, sosyal yaşantının ve canlılığın kaybolması ✓ Sit alanı ilan edilmesine rağmen koruma amaçlı çalışmalarda bulunulmaması ✓ Koruma kararları esas olmak üzere tarihsel değerlerin gerek mevcut işlev gerekse yeni işlevler verilmesi yoluyla korunması ve yaşatılmasına yönelik yenileme projelerinin yapılmış olmaması ✓ Niteliksiz ve harabe yapıların oluşturduğu olumsuz görsel etki

Öneriler

Tarihî geçmişe sahip yerleşimler, buldukları yerin fiziksel ve kültürel yapısını mekânlarına yansıtan özgün dokuya sahip alanlardır. Yaşatarak koruma yaklaşımı doğrultusunda kültürel mirasın turizme dâhil olma düşüncesi bu alanların korunması ve sürdürülebilirliğinin sağlanması açısından önemlidir. Tarihî yerleşimlerde hayatın devam etmesi, gelen ziyaretçilerin burayı kısa süreli de olsa deneyimleme fırsatı bulmasını sağlamaktadır. Tarihî yerleşimlerin turizm açısından kullanımında koruma-kullanma dengesinin oluşturulması oldukça önemlidir. Bu alanlarda plansız yapılan çalışmalar ve taşıma kapasitesinin göz ardı edilmesi geri dönülmez zararlara sebep olmaktadır. Bu zararı en aza indirebilmek için koruma ve kullanmaya yönelik projelerin doğru bir planlama ile yapılması gerekmektedir.

Hisar (Attouda) yerleşimi doğal ve kültürel değerleri ile sosyal ve ekonomik yaşamından etkilenmiş, özgün mekânsal karakteristik özelliklere ve çok katmanlı yerleşim dokusuna sahip kültürel miras alanıdır.

Bu kapsamda araştırma alanının sürdürülebilirliği için bütünlük koruma yaklaşımı temelinde koruma önerileri sunulmuştur (G. 2).



G. 2: Hisar (Attouda) Yerleşimi Koruma Önerileri (Şimşek, 2019)

Bölgesel Ölçekte Koruma Önerileri

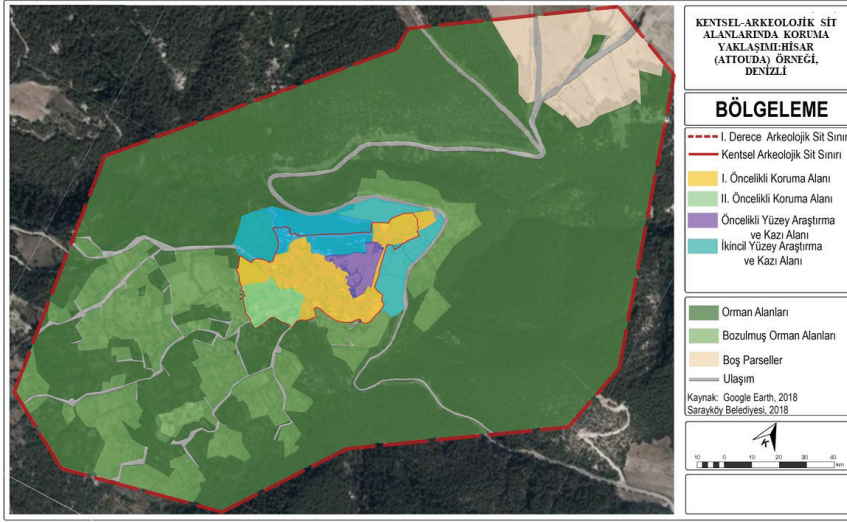
Hisar (Attouda) yerleşimi, doğal ve kültürel miras değerlerine sahip olan ve Aphrodisias ile Laodikeia, Hierapolis ve Tripolis antik kentlerini birbirine bağlayan antik yol üzerinde yer alan, antik dönemde hem ticari hem de siyasi öneme sahip bir yerleşimdir. Bu kapsamda araştırma alanının ve bulunduğu bölgenin sahip olduğu doğal

ve kültürel peyzaj özellikleri ve güzergâh boyunca öne çıkan tarihî ve sosyo-kültürel özellikteki yerleşimler ile olan yakınlıkları dikkate alınarak kültür rotası kullanımı öngörülmüştür. Bu vesileyle bu kültür rotası üzerinde bulunan Pamukkale ve Laodikeia antik kentleri üzerine odaklanan turizm hareketlerinin Attouda ile etkileşimi gerçekleşecektir. Afrodisias, Hierapolis-Laodikeia-Tripolis gibi arkeolojik alanlar akşının yurtiçi-yurt dışı turizm potansiyeli dikkate alındığında yerleşim alanının sahip olduğu doğal ve kültürel mirasın tanıtılması, kalkınmanın desteklenmesi ve mirasın korunması sağlanacaktır. Aphrodisias Antik kenti, Babadağ yerleşimi, Hisar (Attouda) yerleşimi, Trapezopolis Antik Kenti, Laodikeia Antik Kenti, Pamukkale-Hierapolis Antik Kenti, Karahayıt yerleşimi, Tripolis Antik Kenti, Buldan yerleşimi, Kibyra Antik Kenti (Göhlhisar-Burdur) ile Antalya Lykia Bölgesindeki antik kentleri ve tarihî yerleşimleri kapsayan kültür rotasının kullanılması önerilmektedir.

Bununla birlikte, Aphrodisias, Trapezopolis, Hisar (Attouda), Laodikeia, Hierapolis, Tripolis gibi antik kentlerin rotasında yer alan ve turizm merkezleri ile etkileşimi için altyapı ve mekân niteliğinin artırılması, belirlenen rotada acil müdahale gereken alanlarda iyileştirmeler yapılması, rotanın bir ögesi olarak görülen doğal, tarihî ve kültürel alanların ve yapıların korunarak geliştirilmesi, görünürlüğünün ve erişilebilirliğinin artırılması, yapıların kültür turizmi kapsamında uygun işlevler kazandırılarak yeniden kullanılarak yaşatılması için ilgili kamu, kurum ve kuruluşlar tarafından planlama-uygulama çalışmaları yapılması gerekmektedir.

Yerleşim Ölçeğinde Koruma Önerileri

Araştırma alanında yerleşim ölçeğinde koruma önerileri için belirlenen bölgeleme sınırlarında coğrafi yapı, parsel kullanımları, yapı yoğunluğu, yapıların tescil durumu ve fiziki durumları, yüzey araştırma ve kazı alanlarının sınırlarının belirlenmesinde kalıntıların yeri, korunma-kullanma durumu ve mimari özellikler ve araştırma alanında çalışma gerçekleştiren bilim insanlarının görüşleri etkili olmuştur. Kentsel ve arkeolojik sit alanı özelliğinde olan araştırma alanı, **(a) kültürel değerler bağlamında koruma odaklı müdahale alanları konusunda öneriler, (b) doğal değerler konusunda öneriler, (c) yüzey araştırmaları ve kazı alanları için koruma önerileri** olmak üzere üç başlıkta ele alınmıştır (G. 3).



G. 3: Bölgeleme Paftası (Şimşek, 2019)

a. Kültürel Değerler Bağlamında Koruma Odaklı Müdahale Alanları İçin Öneriler

Koruma odaklı müdahale alanları, parsel kullanımları, yapı yoğunluğu, yapıların tescil durumu ve fiziki durumları açısından değerlendirilerek I. ve II. öncelikli derecede koruma alanları olarak ayrılmıştır. I. öncelikli koruma alanı yerleşimin güney kısmında yer alan, Sarayköy'den gelen yolun Hisar Camisi'nin bulunduğu meydana birleşerek oluşturduğu bölge ve yerleşimin güney batı kısmını kapsayan alandır. Bu alan, tescilli ve fiziki durumu iyi olan yapıların yoğun olduğu, yerleşimin meydan kısmını ve bu bölgedeki konut dışındaki kullanımları olan resmi yapıları, ticaret yapılarını ve yerleşimin giriş bölgesini içeren alan olarak koruma çalışmalarının öncelikli olarak bu bölgede başlayabileceği önerisi getirilen bölgedir. Bu alanlarda restorasyon ilkelerine bağlı kalarak, ilgili kurum ve araştırma alanında çalışma gerçekleştiren bilim insanlarının görüşleri ile yasalar doğrultusunda yapılar özgün konumlarında, olabildiğince özgün işleviyle korunarak kullanılmalıdır. II. öncelikli koruma alanında harabe durumunda ve yıkılma tehlikesi olan ya da tek duvarı ayakta kalmış yapılar bulunmaktadır. Bu bölgede antik döneme ait buluntu olma olasılığı¹⁹ öngörülmektedir. Bu nedenle buradaki yapıların süreç içerisinde ilgili kurum kararları ve araştırma alanında çalışma gerçekleştiren bilim insanlarının görüşleri doğrultusunda ikincil yüzeysel araştırma ve kazı alanı olarak önerilen alanlara dahil edilmesi üzerinde durulmaktadır. Bu öneriler doğrultusunda I. ve II. öncelikli koruma alanları; *sokak sağlıklaştırma alanı, yenileme alanları, arkeolojik mirasın korunması ve yerinde sergilenmesine yönelik yerinde-in situ sergileme-sunu alanları* olarak üç başlık altında ele alınmıştır.

19 Araştırma alanı ile ilgili çalışmaları olan bilim insanı görüşü, B. Söğüt (2019).

Sokak sağlıklaştırma alanı: Sokak sağlıklaştırma alanı, kentsel sit alanı içerisinde yer alan yerleşime ana yoldan gelerek yerleşimdeki Hisar Camisi'nin olduğu ve geleneksel kullanımda meydan olarak kullanılan alana ulaşan yol ile tescilli mimarlık örneklerinin de bulunduğu sokaklardır. Tarihî doku parçalarının korunması ve yaşıatılarak kullanılabilmesi için sokakların ve meydanın altyapı, zemin düzenleme ve yapıların cephe sağlıklaştırma çalışmaları yürütülmelidir.

Alanın Sarayköy tarafındaki (kuzey-doğu) girişinde yer alan ve önceden meydan olduğu düşünülen²⁰ alan yeniden kullanımda ziyaretçileri karşılama alanı olarak işlev görmesi önerilmektedir. Yerleşimin büyüklüğü ve taşıma kapasitesi göz önünde bulundurularak sadece yaya dolaşımının sağlanması için, park yeri çözümlenmeleri ile araçların alana girişinin önlenmesi düşünülmüştür. Bunun için yerleşimi çevreleyen ana yolun üst bölümünün kullanımı kaldırılarak sadece yerleşimin ortasından geçen ve Hisar Camisi'nin olduğu meydana ulaşan yolun araç kullanımına uygun olarak yenilmesine ve sadece acil durumlar için araçların kullanımına açılmasına yönelik koruma esasları çerçevesinde peyzaj tasarım projesinin hazırlanarak uygulanması uygun olacaktır. Yerleşimin kuzey-doğu girişindeki bölgede türbe ve tescilli-tescilsiz sivil mimari yapılar bulunmaktadır. Özellikle sit alanı ilan edilmeden önce evlerini kullanan kişilerin, özgün dokuyu dikkate almadan yapmış oldukları konut cephelerindeki tadilatların iyileştirme çalışmalarının yapılması gerekmektedir. Dokuya uyumsuz yapıların cephe sağlıklaştırmaları yapılarak konut olarak kullanımına devam etmeleri, sokak sağlıklaştırma alanında ve meydan alanında koruma esasları çerçevesinde peyzaj tasarım projesi oluşturularak uygulanması ve türbenin cephe sağlıklaştırması ve çevre düzenlemesi yapılarak ziyarete açılması önerilmektedir. Sağlıklaştırma alanı içerisindeki sokakların zeminleri asfalt ve doğal taş niteliğindedir. Özgün taş döşeme dokusuna kavuşturmak amacıyla asfalt yollar taş döşemesi ile değiştirilmelidir. Bununla birlikte doğal taş döşeli yollar zamanla toprak örtüsü ve otsu bitkilerden kullanılamamaktadır. Bu yolların iyileştirmeye yönelik peyzaj çalışmalarının yapılması gerekmektedir. Bu kapsamda mevcuttaki alan içerisinde sokakları kaplayan otsu bitkilerin temizlenmesi ve geçişlere engel olan çalılıarın düzenli olarak budanarak belirli bir formda kalması sağlanmalıdır. Böyle bir düzenleme hem kullanım hem de görsel açıdan işlevsel olacaktır.

Yenileme alanları: I. ve II. öncelikli koruma alanları içerisinde bulunan tarihi ve taşınmaz kültür varlıkları, yapı niteliği kötü ya da harabe durumundaki yapıların koruma kurulu kararları doğrultusunda rölöve, restitüsyon, restorasyon projelerine göre yeniden inşa edilmelidir. Canlandırma - yaşatarak koruma yaklaşımı doğrultusunda, mülk sahiplerine yapıların bakım ve onarım desteğinin ve teknik yardımların sağlanması önem arz etmektedir. Halkın da bu konuda bilinçlendirilmesi sağlanarak, evleri yaşatmak ve gelecek nesillere aktarmak mümkün olacaktır.

20 Araştırma alanı ile ilgili çalışmaları olan bilim insanı görüşü, B. Söğüt (2019).

Kültür turizmi kapsamında koruma odaklı alanların günübirlik kullanıma teşvik amaçlı olarak önerilen sokak sağlıklılaştırma güzergahı üzerindeki yapıların önceki kullanımları temel alınarak yeniden işlevlendirilmesi ile birlikte rölöve, restitüsyon ve restorasyon önerileri G. 4 ve Tablo 2’de verilmiştir. Yeniden işlevlendirilerek aktif hâle getirilen ticari yapıların işletilmesinde öncelik yerel halka tanınmalı ve çeşitli kurumlarca maddi destek sağlanmalıdır. Böylelikle hem kullanılan yapılarda düzenli bakım ve onarım çalışmaları yapılarak yaşatılan kentsel dokunun özgünlüğünü kaybetmemesi hem de yerleşimde yaşamını devam ettirmek isteyen halka olanak sağlanacaktır. Bu kapsamda yapılara önerilen işlevler; geleneksel yaşamın ve yerleşimin tarihi birikiminin sergileneceği müze, dokuma atölyesi, yerleşimdeki yöresel ürünlerin sunulacağı tadım evi, alan hakkında bilgi verileceği tanıtım merkezi ve mevcut konut kullanımlarının devam etmesi şeklindedir.



G. 4. Hisar (Attouda) Yerleşiminde Sokak Sağlıklılaştırma Alanında Yapılara Verilen Yeni İşlev ve Yeniden İnşa Önerileri Paftası (Şimşek, 2019)

Tablo 2: Sokak Sağlıklaştırma Alanındaki Yapılara Getirilen İşlev ve Yeniden İnşa Önerileri (Şimşek, 2019)

Konut	İşlev Önerileri
1	Kahvehane olarak kullanılmış ve bugün de işlevini devam ettiren yapının restorasyon ilkeleri doğrultusunda dokuya uyumlu olarak cephe sağlıklaştırılması yapılması önerilmektedir.
2	Bugün kullanım dışı kalan, harabe durumdaki tescilli yapının yenileme çalışmalarına dahil edilerek, yeniden işlevlendirilmesi ve geleneksel konut yapısının gelen ziyaretçilere sunulması önerilmektedir.
3-4	Market olarak kullanılmış ancak bugün kullanım dışı olan tescilsiz 3 nolu yapının yanındaki tescilli yapı ile birlikte düşünülerek gelen ziyaretçilerin yerleşim alanını gezerken temel ihtiyaçlarını karşılayabileceği küçük market olarak kullanımı önerilmektedir.
5	Üst katı yaşam alanı ve alt katı ticaret alanı olarak kullanılmış ancak bugün kullanım dışı olan tescilli yapının restorasyon ilkeleri dikkate alınmadan dokuya uyumsuz olarak cephe tadilatı yapılmıştır. Bu yapının kurallar çerçevesinde restorasyon çalışmaları yapılarak dokuma atölyesi olarak kullanımı önerilmektedir.
6-7-8-9-11	Konut olarak kullanımı devam ettirilen yapıların cephe sağlıklaştırma yapılarak mevcut işlevine devam etmesi önerilmektedir.
10	Konut olarak kullanılmış, bugün kullanım dışı olan tescilli yapının restorasyon ilkeleri göz ardı edilerek yapılmış düzenlemelerin sökülerek dokuya uyumlu hale getirilerek mevcut işlevine devam etmesi önerilmektedir.
12	Bugün kullanım dışı olan yapının restore edilerek ziyaretçilerin alana ilişkin bilgi alabileceği tanıtım merkezi olarak kullanımı önerilmektedir.
13	Kahvehane olarak kullanımını sürdüren yapının iç ve dış bölümleri restore edilerek yöresel yemek tadım evi olarak kullanımı önerilmektedir.
14	İlkokul olarak kullanılmış ancak bugün kullanım dışı olan yapının bahçesiyle birlikte müze olarak kullanımı önerilmektedir. Hisar Camii yanında sergilenen antik döneme ait taşınabilir eserlerin bahçede koruma altına alınarak sergilenmesi önerilmektedir.
15	Anıtsal yapı olarak Hisar Camii'nin mevcut kullanımı devam ettirilerek, bakımlarının düzenli olarak yapılması ve camii etrafındaki duvarın yenilenmesi önerilmektedir.
16	Anıtsal yapı olarak Türbe'nin korunarak ziyarete açılması için restorasyon işlemlerinin yapılarak çevresinin peyzaj tasarım-uygulama çalışmalarının yapılması önerilmektedir.

Arkeolojik mirasın korunması ve sergilenmesine ilişkin yerinde–in situ sergileme–sunu alanları: Mevcut durumda Hisar Cami avlusunda sergilenen taşınabilir arkeolojik kalıntıların, sokak sağlıklaştırma kapsamında müze olarak değerlendirilebileceği düşünülen okulun bahçesine taşınması önerilmektedir. Bunun için tescilsiz yapının özgün dokuya uyumlu olarak cephe sağlıklaştırmasının yapılması ve çevresinin peyzaj tasarım projesinin hazırlanması uygun olacaktır. Bu kapsamda taşınabilir kültür varlıklarının dış mekânda doğal koşullardan tahrip olmasını önlemek ve olumsuz kültürel etkilerden korumak amacıyla koruma altına alınması gerekmektedir. Taşınabilir kültür varlıklarının sergilenmesinde çevre koşullarından korunması amacıyla yapılacak üst örtülerin formu ve malzemesi geleneksel dokuya uyumlu seçilmelidir. Korumada şeffaf yüzeyler kullanılmalı, örtüler dış etkilerden koruduğu tarihi buluntuları vurgulayacak ve gerektiğinde sökülebilecek özellikte olmalıdır. Yüzey araştırmaları ve kazı alanlarında bulunan ve sonraki süreçte kazı çalışmaları sonucunda ortaya çıkarılacak olan taşınmaz kültür varlıklarının dış etkilerden etkilenmeden ve korunarak yerinde–in-situ olarak sergilenmesi için sade strüktürlü üst örtülerin kullanılması önerilmektedir.

b. Doğal Değerler Konusunda Öneriler

Hisar (Attouda) yerleşimi mevcut dokusunu sadece kültürel özellikleriyle değil doğal özellikleriyle de korumuştur. Denizli Babadağ, Merkezefendi ve Tavas İlçeleri sınırları içerisinde yer alan Salbakos Dağı ve çevresi 08/04/2019 tarihli 82919 sayılı olur ile “Doğal Sit-Nitelikli Doğal Koruma Alanı” olarak tescil edilmiştir. Araştırma alanı antik dönemde Phrygia ile Karia bölgelerinin sınırını oluşturan Salbakos Dağı'nın kuzeyinde, doğu yamacında yer almaktadır. Doğal Sit Alanları Koruma ve Kullanma Koşulları İlke Kararı doğrultusunda Sürdürülebilir Koruma ve Kontrollü Kullanım Alanları kapsamında, araştırma alanının yakınlığı ve çevresindeki tabiat varlığı ile tarihi yerleşim alanının sahip olduğu doğal ve kültürel değerleri nedeniyle koruma çalışmalarının bu bölgede devam ederek araştırma alanı ve çevresindeki orman dokusunun korunması gerekmektedir.

Kültür ve Turizm Bakanlığı 27/10/2006 tarihli 26329 sayılı ilke kararına göre kentsel sit alanları, bulunduğu çevre ve bitki örtüleri, bahçeleri ile birlikte korunmalıdır. Kentsel arkeolojik sit alanı olan Hisar (Attouda) yerleşimi içerisindeki yeşil dokunun ve çevresindeki orman ve tarım alanlarından orman alanlarına dönüşen doğal peyzajın mevcut hâliyle mimari değerleri ile birlikte bir bütün olarak koruma planlarına dâhil edilmesi gerekmektedir. Tabiatı ve Biyolojik Çeşitliliği Koruma Kanunu Tasarısı ile Çevre Komisyonu Raporu (2012) Madde 7'de belirtildiği üzere korumaya yönelik hazırlanmış planlar, birçok kamu kurum ve kuruluşların ortak görüşü ile uygulanmalıdır. Yapılacak her ölçekteki planların, yerel, bölgesel ve ulusal ölçekteki planlarla desteklenmesi gerekmektedir. Ayrıca koruma alanlarının gerçek sahipleri olan yöre halkının talepleri doğrultusunda planlama çalışmalarının yapılması ve ilgili tüm tarafların katılımını sağlayacak düzenlemeler getirilmesi önemlidir.

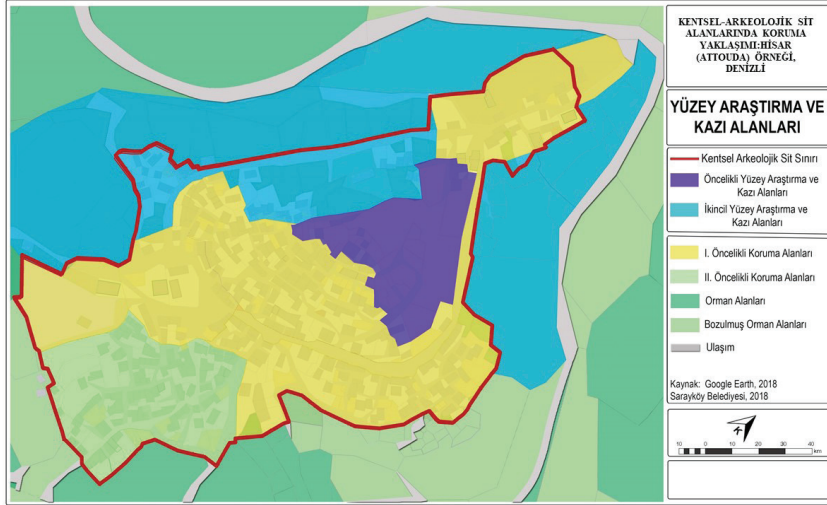
Topoğrafik yapısı açısından eğimin az olduğu güney yamaca kurulu olan Hisar'da yöresel, özgün mimari ile birlikte yerleşimdeki yeşil doku, yerleşim etrafındaki vadiler, dağlık alanlar ve orman örtüsü ile özellikle mevsim değişimlerinde bitki örtüsünün yarattığı algı, desen, biçim, renk ve doku çeşitliliği, dağlık alanları sınırlayan yol öğeleri görsel kaliteyi arttırmakta, peyzaja çarpıcı ve ilginç ayrıntılar katmaktadır. Hisar (Attouda) hem yerleşimi alanı hem de çevresinde sahip olduğu doğal değerleri bakımından kültür turizmi ve doğa turizmine olanak sağlamaktadır.

c. Yüzeysel Araştırmaları ve Kazı Alanları İçin Koruma Önerileri

Arkeolojik sit özelliğindeki araştırma alanında henüz bir yüzeysel araştırması ve kazı çalışması olmamasından dolayı alana getirilecek önerilerde 658 nolu ilke kararına göre koruma ve kullanma koşulları dikkate alınmıştır. Araştırma alanında yüzeysel araştırma ve kazı çalışmalarının etkin olarak yapılabilmesi için öncelikli olarak yüzeysel araştırması ve kazı yapılabilecek alanlar belirlenerek bölgeleme sınırları oluşturul-

muştur. Yüzeysel araştırma ve kazı alanlarının bölgeleme sınırının belirlenmesinde, alanın doğal yapısı (topoğrafik yapı, bakı, eğim), antik döneme ait kentsel yerleşim alanının ve nekropol alanının yeri, yerleşim içerisindeki kalıntılar, doğal yapılardaki izler (örneğin, kayalar) dikkate alınmıştır. Bu doğrultuda yüzeysel araştırma ve kazı alanları **öncelikli yüzeysel araştırma ve kazı alanı** ve **ikincil yüzeysel araştırma ve kazı alanı** olmak üzere iki bölgeleme alanı olarak değerlendirilmiştir (G. 5).

Yüzeysel araştırma ve kazı alanında ve kentsel sit alanında yapılacak her türlü çalışmanın koruma ilkeleri temelinde, yasal çerçeve sınırları içerisinde yapılması gerekmektedir. Kentsel sit sınırı içerisindeki kazı çalışmalarının ve sonrasında arkeolojik buluntuların korunması ve sergilenmesi ile kentsel sit içerisindeki restorasyon, yenileme ve sağlıklılaştırma çalışmaları birlikte planlanarak uygulanmalıdır. Gerek geleneksel mimari doku koruma çalışmaları gerekse kazı çalışmaları birbirini etkilemeden ancak birbiriyle etkileşimde olacak şekilde planlanmalı ve sahip olduğu kültürel mirasın ve yerleşim dokusunun korunması ve sürdürülebilirliği yaklaşımı benimsenmelidir. Kazı çalışmaları sonrasında ortaya çıkan taşınmaz kültür varlıkları yerinde-in situ olarak korunmalı, taşınabilir kültür varlıkları ise uygun görülen müze içinde ya da çevresinde sergilenerek korunmalıdır.



G. 5. Araştırma Alanında Öngörülen Yüzeysel Araştırma ve Kazı Alanları (Şimşek, 2019)

Sonuç

Helenistik ve Roma Dönemi'nin izlerini taşıyan antik kentin üzerine Osmanlı Dönemi'nde Hisar yerleşimi kurulmuş ve yerleşim alanı özgün dokusunu koruyarak bugüne kadar gelmiştir. Koruma kurulları tarafından I. derece arkeolojik sit ve kentsel sit alanı olarak tescillenen yerleşimde²¹ bugüne kadar gerekli koruma çalışmaları ya-

21 Hisar (Attouda) yerleşimi Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu tarafından 1988'de I. derece arkeolojik sit alanı ve 2013'te kentsel arkeolojik sit alanı olarak belirlenmiştir.

pılmamıştır. Oysaki tarihî geçmişi ve kültürel altyapısı ile Hisar (Attouda) yerleşimi, bulunduğu bölge içinde kültürel miras karakteristiklerini günümüze aktarabilmelidir. Bu nedenle yerleşimin doğal ve kültürel değerleri ile oluşan özgünlüğünü günümüz ihtiyaçları doğrultusunda yeniden yorumlamak, bulunduğumuz dönemin kimliğini koruyarak geleceğe aktarılması açısından önem arz etmektedir.

Bu kapsamda geçmişten bugüne ulaşmış, tarihsel süreklilikte değişip dönüşerek şekillenen, Hisar (Attouda) kültürel miras alanının tarihî geçmişi ile bugün birlikteliğinin yaşatılması, korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması için bu araştırma ile bütünlük koruma yaklaşımı temelinde ortaya konulan koruma önerilerinin planlama, tasarlama ve uygulama süreçlerine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Bu araştırma, Pamukkale Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi (2018FEBE069) tarafından finansal olarak desteklenmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.

Grant Support: This research was financially supported by Pamukkale University Scientific Research Projects Coordination Unit (2018FEBE069).

Kaynakça/References

- Anderson, John George Clark. "A Summer in Phrygia: I." *The Journal of Hellenic Studies* 18 (1898): 398-400.
- Buckler, William Hepburn ve William Moir Calder. *Monuments and Documents from Phrygia and Caria*. Manchester: Manchester University Press, 1939.
- Çelik, Ali, Mehmet Çiçek ve Muhammet Uşak. "Denizli İli ve Çevresinde Yayılış Gösteren Bazı Türlerin Etnobotanik Özellikleri." *I. Babadağ Sempozyumu Tarihte ve Günümüzde Babadağ Bildiri Metinleri*, Denizli: Pamukkale Üniversitesi, 1999, 136-153.
- "Kırsal Kalkınma Özel İhtisas Komisyonu Raporu, Sekizinci Beş Yıllık Kalkınma Planı." Devlet Planlama Teşkilatı. Ankara, 2000, 26-27. Erişim 13 Mart 2019.
https://sbb.gov.tr/wp-content/uploads/2018/11/08_KırsalKalkınma.pdf.
- Eminağaoğlu, Zehra ve Sonay Çevik. "Kırsal Yerleşmelere İlişkin Tasarım Politikaları ve Araçlar." *Gazi Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Dergisi* 22/1 (2007): 157-162.
- Erdoğan, Elmas. "Perge Arkeolojik Sit Alanı, Peyzaj Özellikleri ve Koruma Sorunları." *Bartın Orman Fakültesi Dergisi* 8/10 (2006): 36-47.
- Gez, Sefa ve Solmaz Şimşek. "Babadağ'ın Tıbbi Bitkileri." *I. Babadağ Sempozyumu Tarihte ve Günümüzde Babadağ Bildiri Metinleri*. Denizli: Pamukkale Üniversitesi, 1999, 128-135.
- Haytoğlu, Ercan. *Dağın Köyün Hikayesi Attouda-Hisar*. Denizli: Denizli Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, 2017.
- Malay, Hasan. "New Inscriptions in the Denizli Museum." *Arkeoloji Dergisi II* (1994): 173-183.

- Özcan, Koray ve M. Serhat Yenice. “Arkeolojik Mirasın Sürdürülebilirliği: Koruma–Geliştirme Stratejileri İçin Bir Yöntem Önerisi.” *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi* 5/1 (2008): 1-16.
- Ramsay, William Mitchell. *The Historical Geography of Asia Minor*. (London: Cambridge University Press, 1890).
- Sheppard, Anthony R. R. “Inscriptions from Uşak, Denizli and Hisar Köy.” *Anatolian Studies* 31 (1981): 19-27.
- Söğüt, Bilal. “Denizli-Hisarköy Müze Deposundaki Mimari Bloklar.” *Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü 24. Araştırma Sonuçları Toplantısı 2, Çanakkale 29 Mayıs-2 Haziran 2006*. Haz. Dr. Fahriye Bayram ve Birnur Koral (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Dösim Basımevi 2007), 383-397.
- Söğüt, Bilal. “Denizli’de Yaşayan Tarih Kenti Attouda (Hisarköyü).” *Geçmişten Günümüze Denizli* 37 (2013): 10-15.
- Söğüt, Bilal. “Attouda (Hisar) Antik Kenti.” *Cedrus Akdeniz Uygarlıkları Araştırma Dergisi* 5 (2017): 241-260.
- Şayın, Gamze. “Denizli Hisarköy (Attuda) Kırsal Mimari Mirasının Doku Analizi ve Koruma Sorunları.” Yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, 2016.
- Şimşek, Celal. “Antik Dönemde Babadağ ve Çevresi,” *I. Babadağ Sempozyumu Tarihte ve Günümüzde Babadağ Bildiri Metinleri*. Denizli: Pamukkale Üniversitesi, 1999, 316-327.
- Şimşek, Celal. “Attouda Nekropolü”. *Birinci Uluslararası Aşağı Büyük Menderes Havzası Tarih, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Sempozyumu, Söke, 15-16 Kasım 2001*. Ed. Adil Adnan Öztürk. Aydın: Adnan Menderes Üniversitesi, 2002, 229-245.
- Şimşek, Celal ve Mehmet Okunak. “Attouda Seramikler.” *II. Uluslararası Pişmiş Toprak Sempozyumu, Eskişehir, 17-30 Haziran 2002*. Eskişehir: Eskişehir Tepebaşı Belediyesi, 2002, 83-93.
- Şimşek, İlcan. “Kentsel Arkeolojik Sit Alanlarında Koruma-Canlandırma Önerileri: Hisar (Attouda) Örneği.” Yüksek lisans tezi, Pamukkale Üniversitesi, 2019.
- Urhan, Raşit, Mehmet Doğan, Ali Zeytinoğlu ve Yakup Kaska. “Babadağ (Denizli) İlçesinin Memeli Hayvanları.” *I. Babadağ Sempozyumu Tarihte ve Günümüzde Babadağ Bildiri Metinleri*, Denizli: Pamukkale Üniversitesi, 1999, 179-180.

Remains from a Demolished Cultural Heritage: A Historical House in Karaagac

Yıkılan Bir Kültür Mirasının Ardından Kalanlar: Karaağaç'ta Tarihî Bir Ev

Gamze Fahriye Pehlivan* 

Abstract

Reflecting the historical, cultural and sociological characteristics of an era, historical houses are one of the building blocks of society's identity. However, today it is observed that these buildings were abandoned for various reasons and then demolished due to the lack of maintenance. The example examined in this article is a traditional house that was documented ten years ago and demolished in a later period. The building which contains the general characteristics of the traditional residential architecture in Karaagac consists of a basement and ground floor. Built in the nineteenth century, the house consists of a gable roof covering the rectangular plan (inner sofa plan type) with a backyard and extension. In the 21st century, historical buildings have been abandoned because of some reasons such as, not meeting the changing needs for housing, heirs' not compromising, not being able to compensate maintenance and repair cost. After their abandonment, it was determined that the building was destroyed and then its wreck was removed. It is suggested to use cultural heritage for preventing them from facing this situation in this study. Because a cultural heritage requires continuous maintenance and repair, a sustainable preservation will be needed.

With this study, it is aimed to bring the remaining data of a destroyed cultural heritage into the literature and to determine what needs to be done before reaching the demolition process. The second aim is to encourage a sustainable preservation of the cultural heritage while considering preservation-usage balance. In this article, literature review is used as a method. The material of this study consists of building survey, building survey report and photographs of the traditional house.

Keywords

Adaptive reuse, cultural heritage, Karaagac architecture, preservation, traditional house

Öz

Bir dönemin tarihî, kültürel ve sosyolojik özelliklerini yansıtan tarihî evler, toplumun kimliğini oluşturan yapı taşlarından biridir. Bazı tarihi evlerin günümüzde çeşitli sebeplerle terk edildiği, daha sonra da bakımsızlıktan yıkıldığı gözlemlenmektedir. Makalede incelenen örnek on yıl önce belgeleme çalışmaları yapılan ve sonraki bir dönemde yıkılan geleneksel bir konuttur. Karaağaç'taki geleneksel konut mimarisinin genel özelliklerini barındıran yapı, bodrum ve zemin kattan oluşmaktadır. 19. yüzyılda inşa edilen konut, iç sofalı plan tipine sahip, arka bahçesi ve müştemilatı olan, dikdörtgen planın üzerini örten beşik çatıdan meydana gelmiştir. 21. yüzyılda değişen konut ihtiyaçlarını karşılayamama, göç, mirasçılarının uzlaşamaması, bakım ve onarım masraflarının karşılanamaması vb. sebeplerle yapı, terk edilmiştir. Terk edilmişinden bir süre sonra yapının yıkıldığı ve daha sonrasında molozunun kaldırıldığı tespit edilmiştir. Bu çalışmada, kültür miraslarının bu durumla karşı

* **Correspondence to:** Gamze Fahriye Pehlivan (Asst. Prof. Dr.), Sivas Cumhuriyet University, Department of Architecture, Sivas, Turkey. E-mail: geraybat@hotmail.com ORID: 0000-0001-5293- 863X

To cite this article: Pehlivan, Gamze Fahriye. "Remains from a Demolished Cultural Heritage: A Historical House in Karaagac." *Art-Sanat*, 15(2021): 249–285. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2021.15.0011>

karşıya kalmasını önlemek amacıyla kullanılarak yaşatılması önerilmiştir. Kullanılan bir kültür mirasının sürekli bakım ve onarımı yapılacağından korumada sürdürülebilirlik sağlanacaktır.

Bu çalışmayla, yıkılan bir kültür mirasının elde kalan verilerini literatüre kazandırmak hedeflenmektedir. İkincil hedef de kültür miraslarımızın sürdürülebilir korunması için koruma-kullanım dengesini gözeterek kullanılmasını teşvik etmektir. Bu makalede, literatür taraması yönteminden faydalanılmıştır. Bu çalışmanın malzemesini, geleneksel konutun rölövesi, rölöve raporu ve fotoğrafları oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler

Uyarlanabilir yeniden kullanım, kültürel miras, Karaağaç mimarisi, koruma, geleneksel ev

Genişletilmiş Özet

Toplumun gelenek ve göreneklerini yansıtan, gündelik yaşamdan kesitler sunan geleneksel konutlar, taşıdığı değerler sebebiyle korunması gerekli kültür varlıklarıdır. Bu kültür varlıklarından bazılarının zamanla kullanılamaz hâle geldiği ve sonrasında da yıkıldığı gözlemlenmektedir. Bu örneklerden biri de Edirne'nin Karaağaç Mahallesi'nde 866 ada, 10-11 numaralı parselde yer alan tescilli geleneksel konuttur. 2009 yılındaki belgeleme çalışmaları kapsamında, konutun rölövesi, rölöve raporu ve fotoğraf albümü hazırlanmıştır. Bundan on yıl sonra, alanda yapılan incelemelerde, yapının yerinde olmadığı ve sadece yapının izlerinin kaldığı tespit edilmiş ve bu tespitler fotoğraflanarak belgelenmiştir. Bu veriler, çalışmanın malzemesini oluşturmaktadır.

Bu makalede, yöntem olarak literatür taramasından yararlanılmıştır. Ele alınan geleneksel konutla ilgili literatür taraması yapılmış ancak yerel ölçekte kalan bu yapıyla ilgili herhangi bir yayına rastlanılmamıştır. Bunun yerine Karaağaç konut mimarisiyle ilgili yayınlar incelenmiştir. Bu yapının özellikleriyle Karaağaç konut mimarisinin genel özellikleri karşılaştırılmıştır. Bunların yanı sıra yerinde korunamamış, mevcut olmayan bu yapı için nasıl bir önerinin sunulması gerektiği ve kültür miraslarının bakımsızlık nedeniyle yıkılmaması için ne yapılması gerektiğine yönelik literatür taraması yapılmıştır.

Bu çalışmayla yıkılan bir kültür mirasının elde kalan verilerini literatüre kazandırmak hedeflenmiştir. Bu makalenin ikincil amacı da kültür miraslarımızın yıkılmasının önemli sebeplerinden biri olarak görülen bakımsızlık sorunuyla mücadele edebilmek için yeniden işlevlendirmenin önerilmesi ve özendirilmesidir.

Kadim şehir Edirne'nin önemli sayfiye yerlerinden biri olan Karaağaç; savaşlar, antlaşmalar, işgal direnişi, referandum, devletlerarası el değiştirme, mübadele gibi birçok siyasi, tarihî ve sosyolojik olaya tanıklık etmiş bir yerleşimdir. Mübadele öncesine kadar, Türkler ile Gayrimüslim ailelerin bir arada yaşadığı bu yerleşimde, geleneksel konut mimarisinin geniş bir yelpazesıyla karşılaşılmaktadır.

Bu makale kapsamında ele alınan konut, Karaağaç'taki diğer birçok geleneksel konut gibi iç sofalı plan tipinin karakteristik özelliklerini göstermektedir. Planda bir

iç sofa ve dikdörtgen şekilli sofanın her iki uzun kenarında, ikişer odadan toplam dört oda bulunmaktadır.

Yerleşimdeki birçok konutta olduğu gibi yapı, sokakla ilişkilidir. Yapının, Dilaverbey Caddesi'nden doğrudan bir girişi bulunmaktadır. Yapıya taş bloklardan oluşturulmuş iki basamaklı merdiven ile girilmektedir. Bunun yanı sıra, köşe parselde yer alan konutun, İstiklâl Caddesi'nden de arka bahçeye girişi yer almaktadır.

Zemin kat, sofa ve dört odadan oluşmaktadır. Z1, Z2 ve Z4 odalarına sofadan; Z5 odasına, arka bahçeden ulaşılmaktadır. Z5 odasının kotu, arka bahçenin kotundadır. Geleneksel konut mimarisinde sıkça karşılaşılan pencere önü sediri, gömme dolap, gusülhane, ocak ve nişler bu konutta da kullanılmıştır. Z1 ve Z2 numaralı odaların pencere önlerinde sedir, sedirin tam karşısında Z1 odasında üç kanatlı bir gömme dolap, Z2 odasında ise dıştan iki kanatlı gömme dolap gibi görünen gusülhane yer almaktadır. Sedir, bu odalar için oturma işlevinde kullanılırken, bodrum kat için oluşturduğu yükselti sayesinde pencerelerin açılmasına olanak sağlamıştır. Zemin kattaki sofa, bir merdivenle sonlanmaktadır. Dört basamakla inilen ara sahanlıktan bahçeye çıkış sağlanmaktadır. Arka bahçede, muhdes bir tuvalet bulunmaktadır. Bahçe çıkışının olduğu ara sahanlıktan beş basamakla bodrum kata inilmektedir. Merdivenin hemen karşısında yer alan sofa altı (taşlık) mekânının, zemini taşlık olup tavanında döşeme kaplaması yoktur. Alttan örtülmeyen döşeme kirişlerinin yanı sıra mekânın ortasındaki ahşap dikmeler de görülmektedir. Sofa altı mekânının sağında, iki oda bulunmaktadır. Soldaki mekânlar, duvarla kapatıldığından belgelenememiştir.

Cephelerde, Karaağaç'taki geleneksel konut mimarisinin tipolojisine uyan, sade ve simetrik bir anlayışın hâkim olduğunu söylemek mümkündür. Bununla birlikte tipolojiye uygun olarak girişler cepheden içeri çekilmiştir. Kuzeybatı cephesinde, girişin sağında ve solunda yer alan pencerelerden hemen sonra başlayan 45° açılı duvar, cepheye hareket katan bir öge olarak kabul edilebilir. Yapının diğer yola bakan cephesinde, saçak altı silmesinin bezemesi dışında herhangi bir süsleme bulunmamaktadır. İç mekânı da oldukça sade olan konutun, sadece tavan çataları, tavan köşe silmeleri ve duvar silmeleri profillidir.

Özgün yapıım sistemi, ahşap karkas arası kerpiç dolgu olup üzerine kırıklı çamur sıva yapılmıştır. Bazı cephelerde, kırıklı çamur sıva üzerine kireç sıva uygulanmıştır. Sonradan müdahale edilen kuzeybatı cephesinin bir bölümünde tuğla kullanılmıştır. Beşik çatının ve bahçe duvarının üzeri alaturka kiremitle kaplanmıştır.

2019 yılında yerinde yapılan incelemeye göre, yapının temel kalıntıları, birkaç ahşap dikmesi ve dolgu malzemesi dışında yapıya ait hiçbir öge kalmamıştır. Dilaverbey Caddesi'nden bitişik komşusu olan yapının duvarında, yıkılan geleneksel konutun duvar ve çatı izleri bulunmaktadır.

Yıkılmadan önce bu kültür mirasının belgeleme çalışmaları tamamlandığından rekonstrüksiyon önerisi akla gelebilir. Ancak bu kültür mirası, savaş veya doğal afet gibi bir felaket sonucu yıkılmamıştır. Bu durumdaki bir kültür mirası için rekonstrüksiyonun uygun olup olmadığı koruma otoriteleri tarafından hâlâ tartışılmaktadır. Rekonstrüksiyon kararı alınsa bile, yeniden üretilecek yapı, tarihî bir değer taşıyacaktır. Geleneksel konutların terk edilmesinin ve yıkılmasının sebepleri araştırılmalıdır. Bundan sonra, diğer kültür miraslarımızın yok olmasını önlemeye yönelik çalışmalar yapılmalıdır.

Büyük ailelerin küçük aileye dönüşmesi, gelir durumuna göre konut tercihinin değişmesi, çok amaçlı mekânlar yerine özelleşen mekânlara ihtiyaç duyulması ve yeni mekân gereksinimi, çağdaş yaşam araçlarına yönelme, kırsal yerleşimlerden kentsel yerleşimlere göç vb. modernite süreciyle karşımıza çıkan ve geleneksel konutların terk edilmesine sebep olmaktadır. Bunların yanı sıra yaşlılığa bağlı konut beklentisinin değişmesi, mirasçılarının uzlaşmaması ve intikal işlemlerinin uzaması gibi sebepler de geleneksel yapıların işlevsiz kalmasına yol açmaktadır. Atıl kalan birçok kültür mirasının, bakım ve onarım çalışmalarında sürekliliğin sağlanamaması, bu yapıların yıkılmasına sebep olmuştur. Maalesef işlevsiz kalan yapıların yok olmaya mahkûm olduğu söylenebilir.

Kültür mirasının yok olması, toplum için geri dönüşü olmayan bir kayıptır. Toplumsal kimliğin oluşumunda rol oynayan bu yapıların yıkılmasını önlemek gerekmektedir. Bu amaçla öncelikle kültür mirasının taşıdığı değerler tespit edilmelidir. Sonrasında belgelenmesi, kayıt altına alınması, tescillenmesi, sürdürülebilir bir koruma politikasının geliştirilmesi gerekmektedir. Kültür mirasının gelecek kuşaklara aktarılması, sürdürülebilir koruma politikalarının oluşturulması ve bu politikaların toplum tarafından benimsenmesi yoluyla sağlanabilir. Sürdürülebilir koruma yöntemi olarak bu yapıların yaşatılarak korunması önerilebilir. Bunun için günümüz konfor koşullarını sağlayacak düzenlemelerin yapılması gerekmektedir. Ancak yeniden işlevlendirme ya da işlevsel güncelleme adı altında yapının sömürülmesi de doğru değildir. Bu noktada dikkat edilmesi gereken husus, koruma - kullanım dengesidir. Bu dengenin kurulabilmesi için inşaat, makine ve elektrik mühendisi, sanat tarihçi ve koruma-restorasyon konusunda uzmanlaşmış mimarla birlikte disiplinler arası bir çalışma yürütülmelidir. Ortak yürütülecek çözüm önerilerinde hem kullanıcı istekleri hem de yapının özgünlük değerinin korunması göz önünde bulundurulmalıdır.

Introduction

There are numerous examples of civil architecture in the Karaagac settlement of Edirne, which contain traces of the political, historical and sociological influences of the region and the basic characteristics of traditional residential architecture. One of these examples which is located on block number 866, parcel number 10-11 was documented in 2009. However, in the examination conducted in 2019, it was found that this building was not in place. The aim of the study is to record the architectural features of this traditional house in the light of the remaining data and to bring it into literature.

Researches related to residential architecture of Karaagac were carried out to interpret data of the building. Erdogan examined a few houses in Karaagac and generalized after giving information about the numbers of storey, construction technique and material, plan types.¹ Emekligil Erdoğan stated that Karaagac's traditional residential architecture is different from Turkish traditional residential architecture as a result of her examination. She mentions that it has a different identity which is a combination of Rumelian and Balkanic minorities' housing culture and Traditional Turkish House.² Arabulan made historical environment analysis of Karaagac in the extent of his doctoral thesis and determined characteristic features of Karaagac's architecture.³ Meral examined houses in Karaagac in order to define architecture of Karaagac and determined general features related to local residential architecture.⁴ Mısırlı and et al. determined natural and cultural elements of Karaagac District and present suggestions for strengthening these elements that are effective in forming identity.⁵

What is more, the second aim of this article is to suggest and encourage adaptive reusing to struggle against dilapidation/neglect which is one of the fundamental reasons for building demolitions. Through adaptive reusing, suggestions can be presented for sustainable preservation. There is a great number of articles about this subject. A few of them can be summarized as in the following:

Dikmen mentions that many traditional houses have been demolished because of some reasons such as social changes, preservation policies and lack of awareness and he also mentions that they need to be regained with adaptive reuse method in

- 1 Nevnihal Erdoğan, "Edirne'nin Eski Dış Bölgesi Karaağaç'ta Osmanlı Döneminde Yaşayan Azınlıkların Konutları," *Yapı Dergisi* 230 (2001), 57-66.
- 2 Rabia Erdoğan Emekligil, *Geçmişin İzinde Karaağaç* (İstanbul: Edirne Valiliği Kültür Yayınları, 2013), 88-101.
- 3 Selin Arabulan, "Kentsel Dönüşüm Kapsamında Kimliğin Yeniden Kazanımı: Edirne - Karaağaç Örneği" (PhD Thesis, Trakya University, 2015), 76.
- 4 Aslı Meral, "19. Yüzyıl Mimarlığında Karaağaç İstasyon Kompleksi" (M.A. Thesis, Trakya University, 2016), 38-41.
- 5 Nilay Mısırlı, Tuğba Kiper and Aslı Korkut, "Doğal ve Kültürel Kent Kimliklerinin Belirlenmesi: Edirne İli Karaağaç Mahallesi Örneği," *Journal of Bartın Faculty of Forestry* 21 (1) (2019), 52-65.

order for these to be transferred to future generations.⁶ Kuyrukçu et al. and İslamoğlu support that continuing the original function or adaptive reusing is effective in the sustainable preservation of cultural heritage.⁷ According to Grcheva industrial/martial architecture can be preserved with adaptive reusing. Thereby cultural, social, economic, environmental benefits will be gained in addition to the protection of a cities memory.⁸ Mehr and Wilkinson, Bottero et. al., Vardopoulos, Plevoets and Sowińska-Heim, Pongsermpol and Upala, Hanafi et. al. and Sugden, state that adaptive reusing provides sustainable maintenance and repair of cultural heritage and so this will be effective in preserving them.⁹

Material and Method

The building survey, building survey report and photographs of the traditional house which is the subject of this study constitute the materials of the study. In this article, literature review is used as method. Literature review is made related to the traditional house but there are not any articles about this house at a local scale. Instead of this, articles that were published about residential architecture of Karaagac were examined. The plan, facade and ornament features of this house and general characteristics of Karaagac's architecture are compared.

Furthermore, literature review was made about what kind of suggestion should be presented for this unpreserved and non-existing house and also what needs to be done in order for cultural heritage not to be demolished because of neglect.

-
- 6 Çiğdem Belgin Dikmen, "Sustainability of Traditional Houses: Two Mansions Protected Through Adaptive Reuse in Yozgat," *Gazi University Journal of Science Part B: Art, Humanities, Design And Planning* 2(1) (2013), 69.
 - 7 Emine Yıldız Kuyrukçu, Zafer Kuyrukçu and Dicle Aydın, "Geleneksel Konya Evlerinden Fuat Anadolu Evi'nin Yeniden Kullanım Bağlamında Değerlendirilmesi," *Artium* 3 (1) (2015) 79; Özge İslamoğlu, "Tarihi Yapıların Yeniden Kullanılmasında Yapı-İşlev Uyumu: Rize Müzesi Örneği," *Journal of History Culture and Art Research* 7(5) (2018), 511.
 - 8 Olgica Grcheva, "Cultural Benefits of Former Military Buildings' Reuse: Public Room, Skopje, Republic of North Macedonia," *TOLEHO* 1(2) (2019), 76.
 - 9 Shabnam Yazdani Mehr and Sara Wilkinson, "The Importance of Place and Authenticity in Adaptive Reuse of Heritage Buildings," *International Journal of Building, Pathology and Adaptation* 38(5) (2020), 689-690; Marta Bottero, Chiara D'Alpaos and Alessandra Oppio, "Ranking of Adaptive Reuse Strategies for Abandoned Industrial Heritage in Vulnerable Contexts: A Multiple Criteria Decision Aiding Approach," *Sustainability* 11 (2019), 1; Ioannis Vardopoulos, "Critical Sustainable Development Factors in the Adaptive Reuse of Urban Industrial Buildings: A Fuzzy DEMATEL Approach," *Sustainable Cities and Society* 50 (2019), 2; Bie Plevoets and Julia Sowińska-Heim, "Community Initiatives as a Catalyst for Regeneration of Heritage Sites: Vernacular Transformation and Its Influence on the Formal Adaptive Reuse Practice," *Cities* 78 (2018), 128-129; Chotewit Pongsermpol and Prapatpong Upala, "Impacts of Adaptive Reuse of Heritage Buildings Converted to Small Hotels in Bangkok," *Asian Journal of Quality of Life (AjQoL)*, 3(13) (2018), 69; Mohd Hanizun Hanafi, et al. "Essential Entities Towards Developing an Adaptive Reuse Model for Organization Management in Conservation of Heritage Buildings in Malaysia," *E-BPJ* 3(7) (2018), 265; Evan Sugden, "The Adaptive Reuse of Industrial Heritage Buildings: A Multiple-Case Studies Approach" (M.A. Thesis, University of Waterloo, 2018), 11-110.

1. Brief History of the Settlement

Edirne, whose history dates back to prehistoric times, is regarded to be in the Ottoman territories in 1361¹⁰. Numerous examples of public and civil architecture were built in Edirne, which became richer thanks to the importance given by the Ottoman sultans to the construction works along with the traces of the Roman period. However, there are also important architectural examples from the Republic Period¹¹.

Karaagac, a settlement in Edirne, has many cultural properties that need to be preserved, just as it is in Edirne city centre. The settlement within the urban site area has largely preserved the hippodamic urban plan despite the deterioration in the northwest and southeast.

Despite plenty of cultural and historical traces, there is insufficient information about the history of the settlement. Although it is stated that it was founded on the ancient city of Orestia, there is no archaeological data supporting this information yet¹². In Byzantine Period, it is known that there was another small settlement in the place of Karaagac. After the conquest of Edirne, the importance of this settlement increased¹³. Especially in 17th century, Edirne was known to expand to Kıyık and Karaagac¹⁴.

In the seventeenth century, Karaagac was referred as a settlement with a predominantly Greek population and whose livelihood was mostly winemaking¹⁵. In the nineteenth century, when the right to open a consulate in order to facilitate the commercial activities of foreign merchants was granted¹⁶, many consuls settled in Karaagac. In addition, it is known that there are Armenian and Italian families in the settlement and that there is a small number of Turkish summer houses¹⁷.

Considered as a settlement inhabited by wealthy Turkish families and non-Muslims, the architectural texture of Karaagac consists mostly of examples of civil ar-

10 Şevket Aziz Kansu, *Edirne'nin Tarihöncesine Ait Araştırmalar: Edirne'nin 600. Fethi Yılı Dönümü Armağan Kitabı*, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1993), 13-20; Halil İnalçık, *Edirne'nin Fethi (1361): 600. Fethi Yılı Dönümü Armağan Kitabı* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1993), 137-160.

11 Nevnihal Erdoğan, "Edirne'de Mimarlığa Bakış," *Türkiye'de Mimarlık, Yıldız Buluşmaları 06 Toplantıları* (İstanbul: Umut Matbaası/Çanakkale Seramik Kalebodur, 2007), 23-33.

12 Emekligil Erdoğan, *Geçmişin İzinde Karaağaç*, 13-14.

13 Besim Darkot, "Edirne, Coğrafi Giriş," *Edirne'nin 600. Fethi Yılı Dönümü Armağan Kitabı* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1993), 1-12.

14 Hakan Yaş and Can Çetin, "Edirne'nin Kentsel Genişlemesinin İmar Planları üzerinden İncelenmesi," *Kentleşme ve Yerleşme Sürecinde Edirne Monografisi*. Ed. Mahmut Güler and Seyhan Güler (İstanbul: Marmara Belediyeler Birliği Kültür Yayınları, 2019), 125-126.

15 Emekligil Erdoğan, *Geçmişin İzinde Karaağaç*, 16.

16 Mübahat Kütükoğlu, "Osmanlı İktisad Tarihi Bakımından Konsol Raporlarının Ehemmiyeti ve Kıymeti", *Güney Doğu Avrupa Araştırmaları Dergisi*, 10 (99) (1983), 151.

17 Emekligil Erdoğan, *Geçmişin İzinde Karaağaç*, 16-17; Erdoğan, "Edirne'nin Eski Dış Bölgesi Karaağaç'ta Osmanlı Döneminde Yaşayan Azınlıkların Konutları", *Yapı Dergisi*, 57-66.

chitecture¹⁸. With the arrival of the railway in 1872¹⁹, the railway station and other service buildings which are among the architectural monuments of Karaagac today were built. Apart from these, Karl Baedeker reports that there are buildings providing accommodation, restaurants and education²⁰. During this period, the cold storages where the famous cheese of Edirne was stored and the cocoon ovens used in cocoon production were also located in Karaagac²¹. In addition to these, there were also mills and factories in relation to production²².

After several changes of ruling, Karaagac was left to Greece by a referendum in 1920 which was affected by historical and political events such as, the Balkan War, First World War, The Treaty of Sofia and the establishment of the Inter-Allied Thracian government. Later, a resistance against the Greek occupation, which was historically referred as the Battle of Karaagac, was started²³. On July 24th, 1923, Karaagac was taken as compensation from the Greek government by the Treaty of Lausanne, and today it is a district of Edirne²⁴. Greeks living in Karaagac were sent to Greece in accordance with the provisions of the exchange, and Turkish families living in Western Thrace were placed here²⁵.

2. Documentation Studies of 2009

Location of the building

Located on the border with Greece and Turkey, Karaagac is in 3.5 km northwest of the town of Kastanies, Greece, and 4.5 km southwest of Edirne. Transportation from Edirne to Karaagac is provided via Lausanne Street, which firstly passes over the Tunca and Meric rivers and then passes through the urban forest and farmland. This street which provides access to the settlement is also an important axis (F. 1). At the end of the street, Edirne Station Building, which is one of the most important landmarks of Karaagac, and its service buildings are reached. There is Lausanne Monument near the station building which was built in the northwest direction.

18 Darkot, "Edirne, Coğrafi Giriş," 1-12; Nevnihal Erdoğan, *Edirne Kentinde Konut Yerleşimlerinin Fiziksel ve Sosyal Yapısının Kültür Bağlamında Değerlendirilmesi* (Edirne: Trakya Üniversitesi Rektörlüğü Yayını, 2006), 44.

19 Darkot, "Edirne, Coğrafi Giriş," 1-12.

20 Karl Baedeker, *Konstantinopol Balkanstaaten, Kleirasien, Archipel, Cypren* (Leipzig: Verlag Von Karl, 1914), 50-55; Emekligil Erdoğan, *Geçmişin İzinde Karaağaç*, 18.

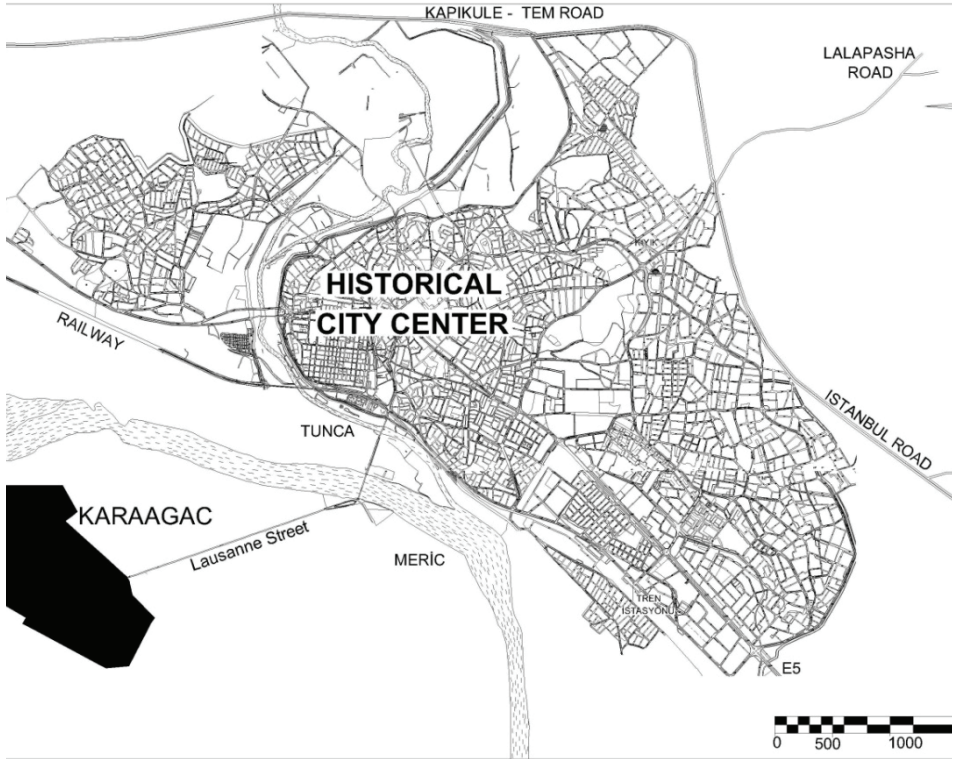
21 Mustafa Budak, "Paris Barış Konferansı Sürecinde (22 Mart-10 Nisan 1922) İtilâf Devletlerine Sunulan Batı Trakya Hakkında İki Muhtıra", *Türkiyat Mecmuası* 27(2) (2017), 114.

22 Erdoğan, *Edirne Kentinde Konut Yerleşimlerinin Fiziksel ve Sosyal Yapısının Kültür Bağlamında Değerlendirilmesi*, 44.

23 Emekligil Erdoğan, *Geçmişin İzinde Karaağaç*, 18-20.

24 Sedef Bulut, "Balkan Savaşları'ndan Lozan'a Batı Trakya Meselesi ve Mustafa Kemal Atatürk'ün Batı Trakya Politikası," *Gazi Türkiyat Dergisi* 1 (3) (2008), 94; Budak, "Paris Barış Konferansı Sürecinde (22 Mart-10 Nisan 1922) İtilâf Devletlerine Sunulan Batı Trakya Hakkında İki Muhtıra," 103.

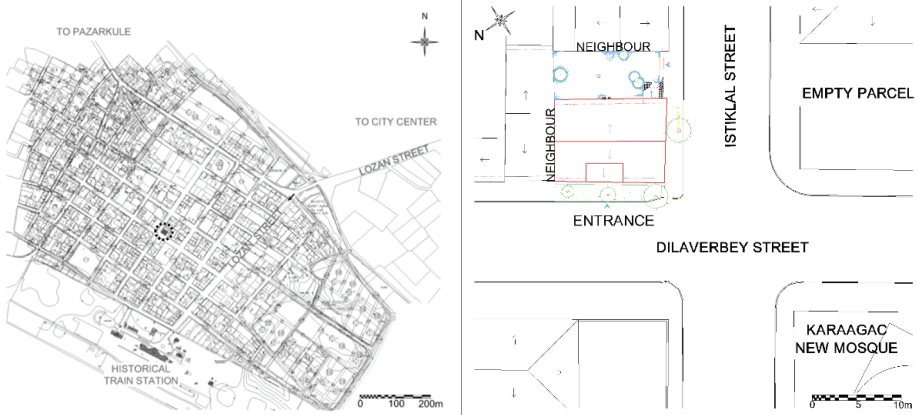
25 Türk Tarih Kurumu, *Düstur 3. Terpip - Lozan Sulh Muahednamesinin Kabulüne Dair Kanunlar* (İstanbul: Necmi İstikbal Matbaası, 1931), 5: 260-270.



F. 1: Location of Karaagac According to Edirne City Centre (EMA²⁶, 2011).

The house that was examined in the extent of the study is located in Edirne Province, Karaagac District, 39 sheet, 866 block, 10-11 parcel, 35 door number. The southwest and northwest parcels of the registered parcel located at the intersection of Istiklal Street and Dilaverbey Street are empty. There is Yeni Cami (New Mosque) in Karaagac District in west and there are adjacent buildings in southeast (F. 2).

26 The abbreviations used in this article are as follows: EMA: Republic of Turkey Edirne Municipality; CCCP: Council for the Conservation of Cultural Property; TTK: Turk Tarih Kurumu (Turkish Historical Society); PA: Personal archive of the author; WHC: World Heritage Committee; ICOMOS: International Council on Monuments and Sites



F. 2: Location of the House in Karaagac (EMA, 2011).

Features of plan

General characteristics of traditional houses in Karaagac are²⁷:

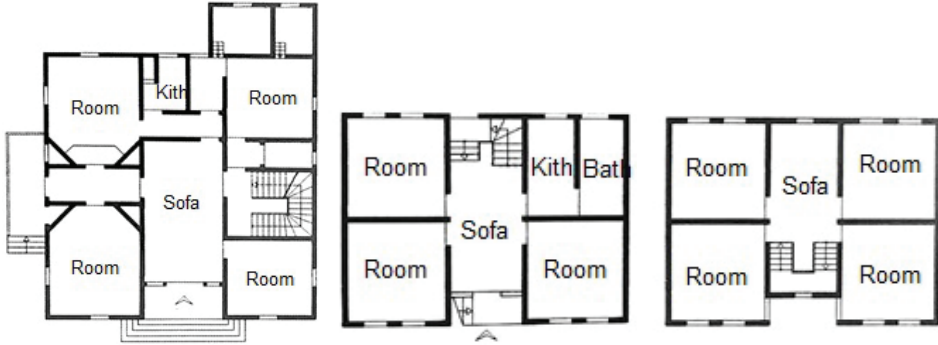
- Generally being in a garden,
- A garden sometimes on street, sometimes behind and/or adjacent,
- A symmetrical facade, an entrance in middle (rarely on the right or left)
- An entrance that is back from the front facade line
- An entrance that is directly on the street (entry from the garden if any garden exists)
- Entries from both roads on the corner parcels
- Double door for entrance
- The construction system is generally timber frame with adobe infill (there are also examples of stone or brick)
- Having one and a half storey or two storeys (few have three storeys)
- Generally basement floor + ground floor, basement floor + ground floor + attic or ground floor + extension
- Ground floor is used for rooms, basement floor is used for woodshed and kitchen.

27 Emekligil Erdoğan, *Geçmişin İzinde Karaağaç*, 88-101; Arabulan, "Kentsel Dönüşüm Kapsamında Kimliğin Yeniden Kazanımı: Edirne - Karaağaç Örneği," 76; Meral, "19. Yüzyıl Mimarlığında Karaağaç İstasyon Kompleksi," 38-41; Erdoğan, "Edirne'nin Eski Dış Bölgesi Karaağaç'ta Osmanlı Döneminde Yaşayan Azınlıkların Konutları," 57-66. In this title, Karaağaç residential architecture is mentioned. You can review the following publications for Edirne residential architecture: Sennur Akansel, "Edirne Kaleiçi Geleneksel Konutlarında Plan ve Cephe Analizleri", (M.A Thesis, Trakya University, 1990); Sennur Akansel, "Edirne Kaleiçi Geleneksel Konutlarının Plan ve Cephe Özellikleri." *S.Ü. Mühendislik Mimarlık Fakültesi Dergisi* 19 (1) (2004): 101-112; Sennur Akansel, "Edirne Kaleiçi Geleneksel Konutları ve Kaleiçi'nin Günümüzdeki Görünümü." *Trakya Univ J Sci* 5(2) (2004): 199-207; Damla Zeybekoğlu, "Edirne Geleneksel Konut Mimarlığını Etkileyen Sosyo-Kültürel Faktörlerin İncelenmesi", (M.A. Thesis, Trakya University, 2005); Goncağül Meriç, "Edirne Kaleiçi Evleri 1903 Sonrası", (M.A. Thesis, Bursa Uludağ University, 2019).

- The house plans are generally rectangular or square-like (rarely L type)
- Houses are generally with inner sofa type or different versions of this plan type (F. 3)²⁸,
- Having not too wide eaves

Although residential architecture of Karaagac has similar features with Traditional Turkish House (such as plan schemes, construction technique), it differentiates in some features such as entries opening to the street, a great number of window, not hiding window front with cages etc.²⁹ Furthermore, residential architecture of Muslim and Non-Muslim have similar characteristics thanks to cultural interaction in Karaagac³⁰.

When the plan features of this traditional house that is the subject of this article are examined, inner sofa (karnıyarık) plan which is common in the settlement is seen. In this inner sofa plan type that is named after the position of sofa according to rooms, sofa is inside³¹. There are four rooms in total, two of which are on both long sides of rectangular-shape sofa. In accordance with settlement generally, basement floor was used as kitchen, woodshed or room and ground floors were used as rooms. The entrance of the house is back from the front facade line and directly on the street.



a) Saadet Charity House Plan b) Sakir Kayalar House Plan c) Senol Atesci House Plan

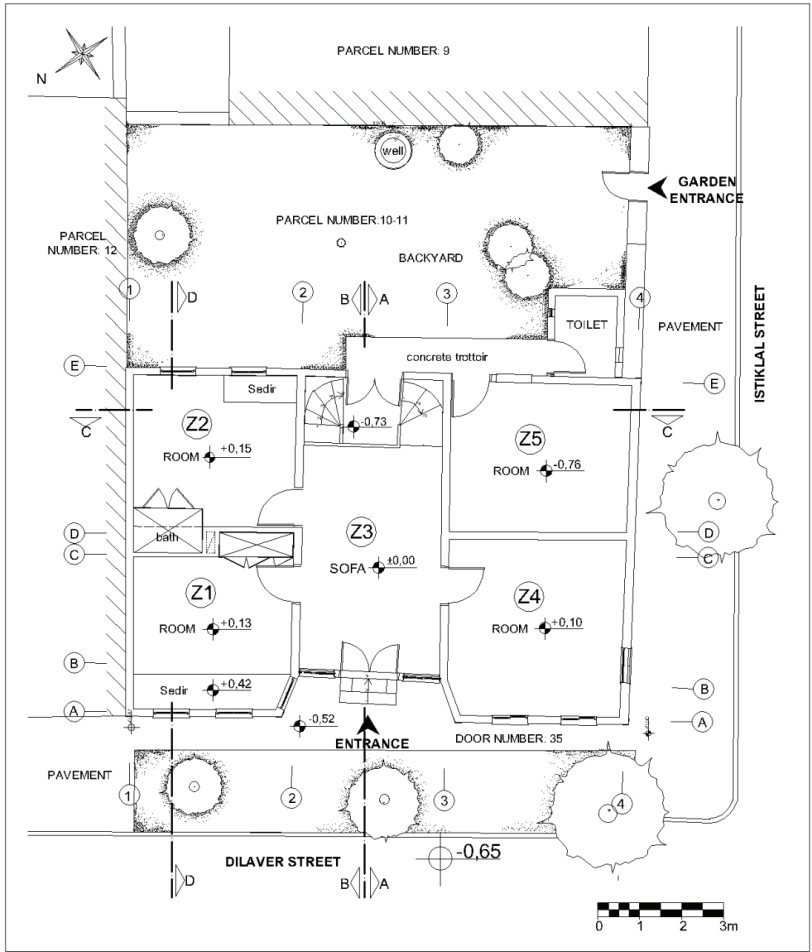
F. 3: Plan Examples from Traditional House Architecture in Karaagac (Erdogan, “Edirne’nin Eski Dış Bölgesi Karaağaç’ta Osmanlı Döneminde Yaşayan Azınlıkların Konutları,” 59-65).

28 Erdoğan, “Edirne’nin Eski Dış Bölgesi Karaağaç’ta Osmanlı Döneminde Yaşayan Azınlıkların Konutları,” 59-66.

29 Emekligil Erdoğan, *Geçmişin İzinde Karaağaç*, 91-92.

30 Arabulan, “Kentsel Dönüşüm Kapsamında Kimliğin Yeniden Kazanımı: Edirne - Karaağaç Örneği,” 76.

31 Sedat Hakkı Eldem, *Türk Evi Plan Tipleri* (İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayını, 1968), 92.



F. 4: Ground Floor Plan of the House (PA/22.12.2009)

Ground floor plan

There is an entrance gate on Dilaverbey Street which provides direct entry to the House. The building is entered from a 2-step staircase made of stone blocks. There is also an entrance to the backyard from Istiklal Street (F. 4).

The ground floor consists of a sofa, four rooms and a restroom located in the backyard. The ground floor rooms have timber floors, ceilings, doors, windows, sills, casings and mouldings. The sofa ends with a staircase. There is an exit to the garden from the landing. Inside the garden, a concrete trottoir (pavement) is seen turning to the right. It was used to reach the Z5 room and the restroom which was built afterwards. In addition, there are four plum trees, grapevine and a water well that was thought to be original (F. 4).

Sofa (Z3): The first space we meet after opening the entrance door is the sofa. The Sofa has a unifying position for all rooms and provides distribution to Z1, Z2 and Z4. The sofa has two original sash windows facing the entrance, an entrance door, three doors to the rooms and one door to the garden. The level of the sofa is 10-15 cm lower than the level of the rooms. All doors opening from the rooms on the ground floor to the sofas are original panelled doors and have unoriginal oil paint on them. On the sides of the doors facing the sofa side, they are covered with green stiles and rails and brown panels. When the door handles are examined, it is understood that they are original.

The width of the timber covering in the floors is smaller than in other rooms and this data indicates that it may have been changed later than the others. A large part of the roof of the sofa has collapsed. The collapsed roof pieces are piled on the floor (F. 5). The sofa and rooms have a profiled wall moulding which passes approximately in the middle of the floor height. Where the wall and ceiling meet, there is a profiled ceiling moulding, and where the wall ends with the floor, there is a baseboard (F. 5, F. 6). They are painted green and the place is painted blue. The railing of the staircase on the sofa is made of metal and is not original. The timber railings on the steps and the landing are original (F. 7, F. 9). Stair coverings are also made of timber.

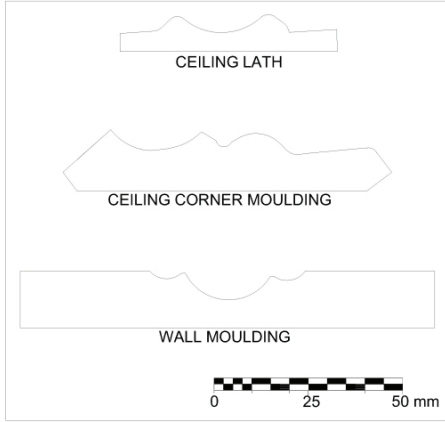


Sofa (PA/23.10.2009)

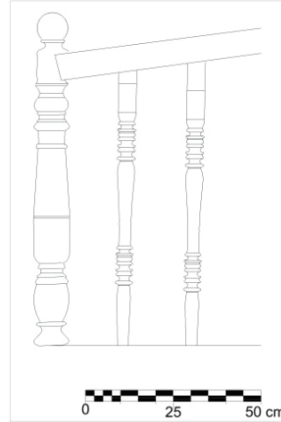


Z1 Room (PA/23.10.2009)

F. 5: Photo from Sofa and Z1 Room

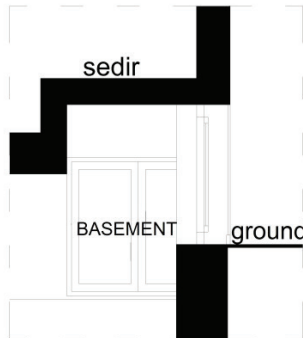


F. 6: Profile Details(PA/22.12.2009)



F. 7: Timber Staircase Detail (PA/22.12.2009)

Z1 room: The room is high as 13 cm from the sofa. There is a built-in wardrobe and a sedir (a kind of fixed couch) in front of the window on the left. Sedir while served as the seating function for this room has enabled the window to be opened thanks to the elevation it created for the basement floor (F. 5, F. 8). The windows of this room are not original. The surface of all windows and doors in rooms on the room side is dark brown oil paint. Unlike other rooms, the ceiling covering has rounded corners and a simple pattern. Dark brown oil paint was used on the ceiling. Part of the roof and ceiling collapsed. There is blue paint on the walls. The mouldings on the wall, baseboards, built-in wardrobe and door are painted green.



F. 8: Location of Sedir and Window (PA/22.12.2009)

Z2 room: The room is 15 cm above the sofa level. On the left side, there is a built-in brown painted bathing cubicle (gusülhane). The inside of the bathing cubicle which looks like a wooden built-in wardrobe from the outside was used as a wall surface with oil paint. On the right, there is a sedir as in the Z1 room. Part of this sedir has been removed or demolished. This part is covered with non-original floor covering at the floor level of the room. The Z2 room have windows with two casements. The

windows are painted dark brown. The walls are painted pink and the moulding and baseboards on the wall are painted dark brown.

Z4 room: The room is 10 cm above the sofa level. The room's windows facing the entrance are not original. A small latch was used instead of casement bolt in the window opposite the entrance of the room and overlooking Istiklal Street. Outside this window, there is a timber louvre. Unlike the Z1 room, there is no windows on the chamfered wall of the room. The walls are green. The mouldings on the walls were painted and covered.

Z5 room: The entrance to this room is from the garden. Its level is 76 cm lower than the level of the sofa. This room has no ceiling, and the roof has collapsed. The storey height of the room is high because the floor is at a low level and there is no ceiling panelling. This room was used for storage purposes by the last resident. The room has a window opening and casings, but no window frame or casement is found.

Toilet: The toilet did not exist in the house originally. Only the window frame facing the backyard is left, while the window facing the path of the toilet has no frame or casement, only the window opening can be seen.

Basement Plan

When five steps are followed from the landing of the staircase, the basement floor is reached. On the basement floor, there is an under-sofa space (taşlık) directly opposite. The room on the right at the entrance to the basement floor was used as a kitchen. There is another room next to the kitchen. There are no entrances to the rooms on the left side of the under-sofa space (taşlık). It was closed in the form of a wall with the traditional technique. Therefore, documentation of these spaces could not be carried out (F. 19).

B3 Under-sofa (stony) space: The wall belonging to the entrance facade is thicker than the wall on the upper floor and it was constructed in the form of a stone wall. The construction of a non-plastered timber frame with brick wall on the stone wall caused this wall to become thinner (F. 9).

On the wall on the side of the staircase, there is a niche and a window opened from the landing of the staircase. Just behind the entrance door, there is a window facing the kitchen.

The floor surface is stony and there is no coating on the ceiling, and the floor beams are observed. In the middle of this room there are two carrier timber posts which were thought to have been added later. The third one was placed on the wall (F. 9, F. 10).

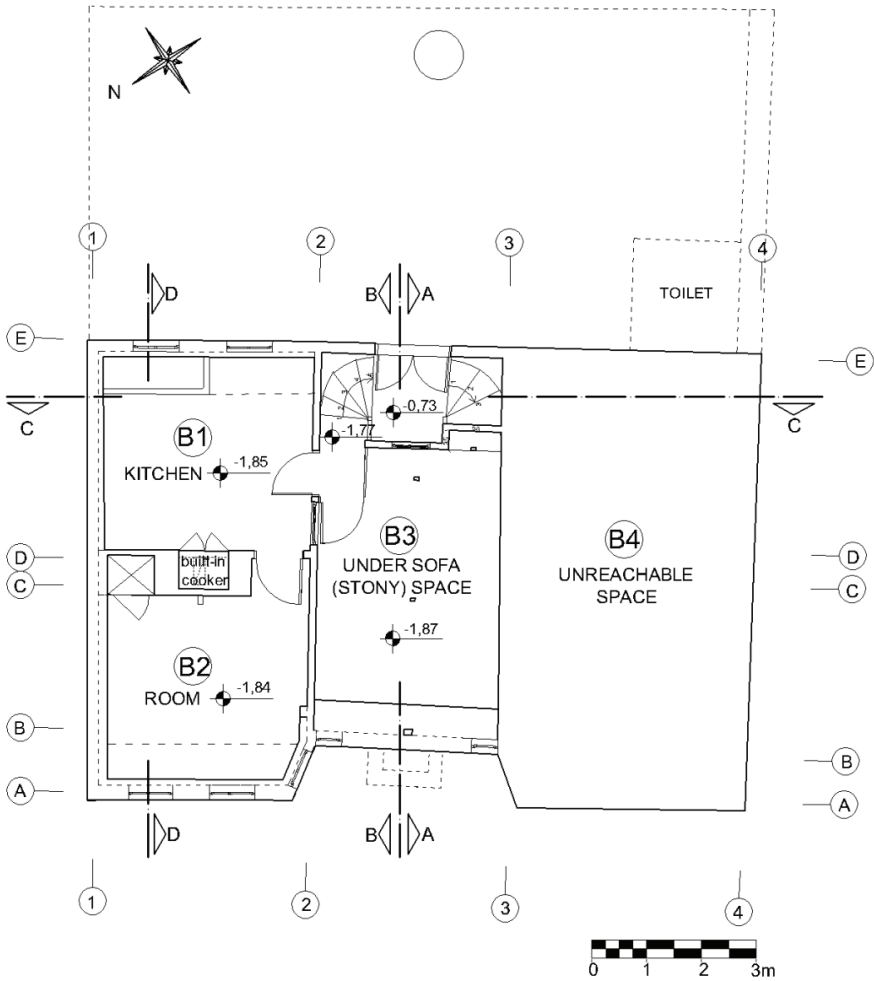


Staircase (PA/23.10.2009)



Under-Sofa Space (Taşlık) (PA/23.10.2009)

F. 9: Stairs Leading Down to the Basement and Under-Sofa Space (Taşlık) Photo



F. 10: Basement Plan of the House (PA/22.12.2009)

B1 kitchen: There is a timber doorstep at the entrance. The first window on the right is opened using the height of the sedir. The other window does not open because the sedir is removed (F. 10, F. 11). When the windows are examined, it is seen that unlike other basement windows, a small latch is used instead of casement bolt. As the wall from the upper floor turned into a stone wall, the wall width increased. The kitchen has a cast concrete sink and a built-in fireplace with fire door; however, its surface has some deterioration. The flooring of the kitchen is cement screed and the ceiling is covered with timber.



B1 Kitchen (PA/23.10.2009)



B2 Room (PA/23.10.2009)

F. 11: Photo from Kitchen and B2 Room

B2 room: The wall thickness increases because of the stone wall. Two windows are opened above this level. There are also windows on the chamfered wall. The room has a built-in closet (F. 10, F. 11). The flooring and ceiling covering are made of timber. The floor has deflection and some places of the floor collapsed.

Facade properties

It is possible to say that there is a simple understanding of the facade that fits the typology of traditional residential architecture in Karaagac. The Northwest facade, where the entrance of the building is located, is designed almost symmetrically. The 45° angled wall, which begins immediately after the windows to the right and left of the entrance, can be considered as an element that adds movement to the facade. The other facade of the building in the corner parcel is quite plain and only under-eaves moulding of the façade is elaborated.

Northwest facade

The three large acacia trees in front of this facade weaken the perception of the building entrance; however, instead of removing this green tissue in the section re-

served for the pavement, maintenance (pruning, irrigation, cleaning of leaves, etc.) is recommended to protect it.

At first glance, symmetry appears to prevail in the facade layout of the building, but when examined carefully, it is seen that it is not fully symmetrical. Facade height is 5.35 m.



F. 12: Northwest Facade of the House (PA/22.12.2009)



F. 13: Photograph Showing the Northwest Facade of the House (PA/18. 11. 2009)

The walls of this facade have been renovated with a timber frame with brick infill. The lime plaster and whitewash are used on the facade. The posts in the corners of the building are not plastered but they are covered with vertically timber claddings. Where the wall ends and the roof begins, there is a wall finish moulding and under-eaves

moulding. It has a very plain facade without any ornamentation. The roof is mission tile and there is a corrugated metal sheet roof covering just above the entrance (F. 12, F. 13). There are no traditional gutters and pipes on the roof. Only eaves were used.

Only the sash windows on either side of the entrance door are original. Profile strips were preferred on the rail of the windows. The windowsill is timber. In front of these windows is curved wrought ironwork. The other windows on the ground floor have been modified and the windowsills are concrete. There is a timber casing around the windows on the ground floor. Other basement windows, except for the basement windows at the entrance, have concrete casing and iron bars in front of them (F. 12).

The door has a timber sill and it is an example of a panelled door. Panelled doors are used mostly in interior doors due to the fact that water flows from the panels and water enters from the stiles and rails. However, with the fashion coming from Europe in the last century, it is seen that the main doors are also made with panelled doors. As in this example, in many buildings such doors are located in entrances pulled in from the facade. There is a fixed glass section above the door. Timber casings are wrapped around the door, as are the windows. Both leaves of the door were arranged to be opened and the iron door handles were worn over time and some parts were broken (F. 12).

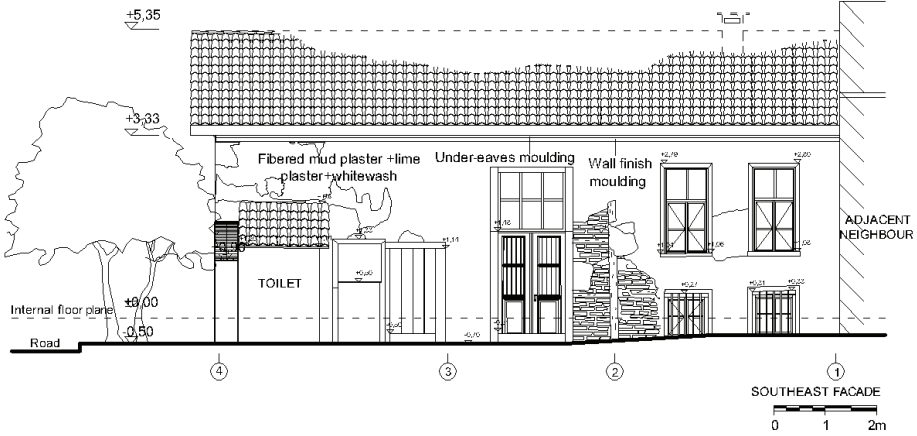
Southeast facade

The facade wall is the timber frame with brick infill. On the mud plaster the lime plaster was applied and also whitewash was applied on it. Also, timber under-eaves moulding exists on this facade (F. 14).

Both casements of the windows can be opened and closed. There are timber casings around the windows on the ground floor while the windowsills are made of concrete. The basement windows have concrete casings and have bars in front of them (F. 14).

The door that opens to the garden has six panels; the middle and the top are glass and it has iron bars inside. It is understood that the door was original when looking at the door. Above the door, there is a fixed glass section that lights up the sofa (F. 14).

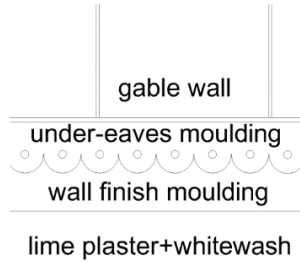
The door next to this door provides access to the Z5 room which is used from the garden. A window space is located right next to this batten door with timber sill. There is no frame in this space. The door of the toilet is also batten door and there is no frame in the window, only space is available. The toilet consists of a timber frame with brick filling, mud-plastered walls. The roof of the toilet is also made of mission tile (F. 14).



F. 14: Southeast Facade of the House (PA/22.12.2009)

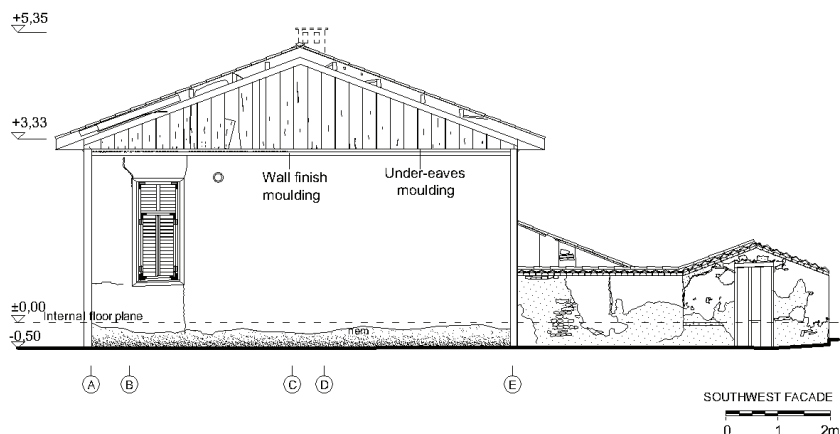
Southwest facade

The facade wall underwent renovations, as did the northwest facade. White lime wash was applied on lime plaster. The corners of the building are completed with vertically timber claddings. The pediment of the gable roof is covered with vertically timber claddings. Beneath these claddings there are the ornamental under-eaves moulding; however, these decorations have largely fallen and broken (F. 15). Below the moulding there is a wall finish moulding as on the other facades.



F. 15: Mouldings (PA/22.12.2009)

The garden wall was adobe masonry and on the mud plaster and whitewash was applied. As it was identified from the fallen parts of the plaster, bonding timber were sometimes placed on the adobe brick pile. On top of the wall, four rows of mission tiles were placed on a row of bricks. The garden door is a single-leaf, batten door. A single window can be seen on this facade. There is louvre outside this window. Timber casings are surrounded by this louvre (F. 16, F. 17).



F. 16: Southwest Facade of the House (PA/22.12.2009)



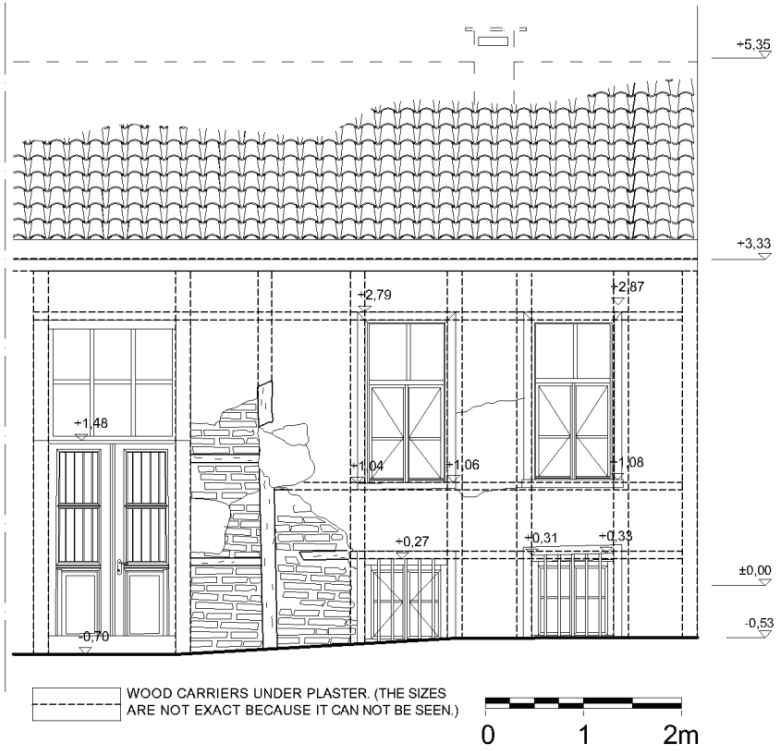
F. 17: Photographs showing the Southwest Facade of the House (PA/18. 11. 2009)

Construction technique and material

Posts are mounted on the timber sole plate placed on the basement wall. The main posts are located at the corners. In this construction system, there should be a thinner timber brace that assist and support the load transfer between the posts; however, when investigations were done on the surface where the plaster fell, these elements were not found. Probably during the renovation of the facade, in some areas the original construction technique was broken. Because timber brace under the fallen plaster are seen in the interior wall in the basement floor (F. 12, F. 18, F. 19).

Horizontal rails (girts) that act as connectors between the posts were used, and also at window lines. Although it is not visible because it is under plaster, the system should be connected with an upper beam again at the level where the ground floor

ends (F. 18). Since most of the structural elements are under plaster, their size is unknown; however, as observed from the places where the plaster has fallen, the posts are 14 - 15 cm, the under-window rail on the facade is 4.5 cm and it is 8 cm on the rear façade (F.12, F. 13). Oak trees were used in the structural elements. The exterior walls were filled with brick (22/11/5) and the interior walls were filled with adobe (28/13/10). Plasters, whitewashes and paints were mentioned above. Pine which is resistant to external weather conditions was used in the doors and windows.



The timber braces were not drawn at facade because they were never seen. However, it is known that it is necessary for safe load transfer of structure system.

F. 18: Traces of Structural Elements on the Façade (PA/18. 11. 2009)



F. 19: Timber Structural Elements on the Intermediate Wall in the Basement Floor (It can be observed because of the plaster fall) (PA/18. 11. 2009)

3. 2019 Year Condition Determination

The original function of the building was used as a dwelling house and the building became unusable after the death of the owner. Due to not providing today's expected level of comfort, the building remains non-functional and due to the lack of necessary maintenance and repair work because of financial inadequacies, the inability to reconcile progress between the heirs, etc. the building was gradually brought into the demolition process.



F. 20: Parcel of Housing in 2015 (Arabulan, "Kentsel Dönüşüm Kapsamında Kimliğin Yeniden Kazanımı: Edirne - Karaağaç Örneği," 215).

According to an examination conducted by Arabulan in 2015, only a part of its northern wall and roof residual remained (F. 20)³². According to the examination I conducted in 2019, it was found that the trees on the pavement on the northwest (entrance) facade of the building were cut down however they were present in 2009 and 2015. Except for a few trees in the backyard, other trees have not survived to the present day. Reforestation was done in the parcel. The original well in the backyard has been preserved but only a few rows of stones in the upper row have fallen (F. 21, F. 22).

There are no elements of the building left except the basic remains of the building, a few timber posts and filling materials. On the wall of the building the adjacent neighbour in Dilaverbey Street, there are traces of the wall and roof of the traditional house that was demolished. Apart from these, it can be said that there are no remains of the building as if the house never existed (F. 21, F. 22).

The Ministry of Culture and Tourism, Edirne Regional Board for the Preservation of Cultural Assets, has decided to continue the registration of the building as the 2nd group civil architecture with the date and number of resolutions dated 23.07.2019 – 6129³³.



F. 21: Parcel of Housing in 2019 (PA/28.10.2019)



A Photo from Dilaverbey Street (PA/28.10.2019) A Photo from Istiklal Street (PA/28.10.2019)

F. 22: Photos of the Parcel from Dilaverbey and Istiklal Street

32 Selin Arabulan, "Kentsel Dönüşüm Kapsamında Kimliğin Yeniden Kazanımı: Edirne - Karaağaç Örneği"(PhD Thesis, Trakya University, 2015), 215.

33 Council for the Conservation of Cultural Property (CCCP), 23.07.2019 – 6129.

Evaluation

The transformation of large families into small families, changing the preference of housing according to income status, the need for specialised spaces instead of multi-purpose spaces and the need for new spaces, shifting to modern living tools, migration from rural settlements to urban settlements etc. are the process of modernity and the reasons for the abandonment of traditional houses.

While the process of modernity causes these buildings to be abandoned on the one hand, it creates transformative and destructive effects in a way that threatens the traditional fabric with the urban unearned income, infrastructure and transportation demands brought by urbanization³⁴.

In addition to these, reasons such as changes in the housing expectation due to age, the inability to reconcile of the heirs and the extension of the transfer process, etc. also cause traditional houses to become non-functional. The failure to maintain continuity in the maintenance and repair works caused the destruction of many of the architectural heritage which remained idle. Unfortunately, as in this building, many examples of this situation have been observed. Accordingly, it can be said that non-functional buildings are doomed to extinction.

Suggestions

Because documentation studies are completed before the destruction of the house, reconstruction can be suggested³⁵. However, the crucial point in this situation is to establish a relationship of reasons and authenticity-reconstruction.

Considering charters about preservation, there is not a clear statement related to the reconstruction of cultural heritages in Carta Del Restauro and The Venice Charter (except for archaeological sites)³⁶. According to the Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage, reconstruction of buildings whose detailed and absolute documentation are made can be justified under particular conditions³⁷. The Burra Charter approves reconstruction under the conditions when re-

34 İlhan Tekeli, "Modernite Projesi İçinde Yapıların ve Kentsel Dokuların Korunması Sorunsalı," *Her Dem Yeşil Yapraklı Bir Ağaç Cevat Erder'e Armağan*, Ed. Güçhan Neriman Şahin (Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Basım İşliği, 2003), 72-75.

35 By Arabulan, a study related to Karaagac urban transformation was prepared. According to this study, the suggestion of rehabilitation was presented for this region where there are many traditional houses. In this extent, consolidation, providing necessary equipment for functioning or adaptive reusing, improving infrastructure, redesigning urban furniture, appropriate landscape design will be (Arabulan, "Kentsel Dönüşüm Kapsamında Kimliğin Yeniden Kazanımı: Edirne - Karaağaç Örneği," 156). Whether the house which is examined should be included in urban transformation and reconstructed as infill needs to be discussed by specialists.

36 Zeynep Ahunbay, *Tarihi Çevrede Koruma ve Restorasyon* (İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayını, 2009), 148-151.

37 World Heritage Committee (WHC), *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention* (Paris: UNESCO World Heritage Centre, 2019), 79-86.

construction can be understood at a closer look, where there are sufficient documents and with the aim of reconstructing missing or damaged parts to bring it back to its old condition³⁸. If the Declaration of Dresden on the Reconstruction of Monuments Destroyed by War is summarized, the fact that an important monument having a cultural or political function was destroyed in war can be a justified reason for reconstruction. For reconstruction of this kind of monument, accurate documentation should be made before monument demolition³⁹. Riga Charter states that copying of cultural heritage causes the transfer of historical traces inaccurately. However, it states that reconstruction can be found as appropriate if a cultural heritage is demolished as a result of a natural or human-based disaster has important aesthetic, symbolic or environmental values⁴⁰. In a similar way, the Charter of Krakow 2000 advocates the reconstructions of buildings demolished as a result of war or natural disaster with the aim of cultural or social reasons (for creating social identity)⁴¹.

The ICOMOS Turkey Architectural Heritage Conservation Charter (2013) states that reconstruction can be made in situations where the demolition of a property has a cultural heritage feature which is in communal memory and in the situation of having sufficient data (If the place where cultural heritage and its surroundings did not change).⁴² In the 660 Number principle the decision of the High Council for the Conservation of Cultural Property reconstruction conditions are explained. According to this, if a cultural heritage is demolished because of any reason, its reconstruction can be made on the same parcel and sitting area with the same plan and facade features, height, construction technique and material.⁴³

One of the first examples coming to mind is in Japan, about the authenticity and reconstruction relationship. There are reconstruction applications in two ways in Japan and one of them is to reconstruct with new materials accepted as revitalization. The other is the reconstruction with authentic/original material and construction technique in the extent of conservation⁴⁴. This method was criticized for not coinciding with the

38 International Council on Monuments and Sites (ICOMOS), *The Burra Charter: The Australia ICOMOS Charter for Places of Cultural Significance* (Burwood: Australia ICOMOS Incorporated, 2013), 9.

39 ICOMOS, "Declaration of Dresden on the "Reconstruction of Monuments Destroyed by War" (The ICOMOS National Committee of the German Democratic Republic held a Symposium, Dresden, 15th to 19th November 1982).

40 Zeynep Ahunbay, *Kültür Mirasını Koruma İlke ve Teknikleri* (İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayını, 2019), 221-222.

41 Zeynep Ahunbay, "Yeniden Yapım (Rekonstrüksiyon) İçin Koşullar," *Mimarist* 60 (2017), 32-37.

42 ICOMOS TURKEY, "ICOMOS Turkey Architectural Heritage Conservation Charter" (ICOMOS Turkey National Committee held meetings, Turkey, 30 May 2012 and 17 March 2013), 8, Access 18 November 2020, <http://www.icomos.org.tr/?Sayfa=Icomostuzukleri&dil=tr>

43 High Council for the Conservation of Cultural Property, "660 nolu İlke Kararı-Taşınmaz Kültür Varlıklarının Gruplandırılması, Bakım ve Onarımları" (Ministry of Culture and Tourism, High Council for the Conservation of Cultural Property Held a Meeting, Ankara, 5 November 1999).

44 Süheyla Koç, "Japonya'da Bir Koruma Modeli Olarak Rekonstrüksiyon," *Mimarist* 60 (2017), 64-65.

Western conservation model is now accepted all over the world. In this conservation method, construction technique and culture are preserved not the building itself.⁴⁵

In Riga Charter, Declaration of Dresden and the Charter of Krakow 2000, it is emphasized that reconstruction is made in the situation of cultural heritage demolition as a result of factors such as natural disaster or war. As a consensus, the reconstruction of a cultural heritage is considered appropriate when the cultural heritage has a role in the societies identity and symbolic value and is demolished by a disaster.⁴⁶

Even in the situation of disasters like war, natural disasters, there are many debatable subjects about reconstruction such as what will be preserved untouched (preserving as a war memory), what will be reconstructed, who will be responsible, in which conditions reconstruction should be made. In addition, for how long should the waiting period be between destruction and reconstruction, when the destructed heritage may be forgotten and thus when reconstruction will be accepted as unnecessary should be considered. Whether reconstruction is a message for peace and cooperation, whether a demolished cultural heritage in the world heritage list of UNESCO should be removed from the list when it is reconstructed, whether reconstruction has reasonable grounds for educational purposes and so forth should be also taken into consideration.⁴⁷

Although it is not certain for specialised scientists whether a cultural heritage should be demolished because of war, natural disaster etc. to make a decision about reconstruction. The subject compromised by the conservation authorities is to make reconstruction depending upon the precise and continuous documents such as building remains, building survey, photographs, visual and written archive if the reconstruction decision is to be made.

45 Deniz Mazlum, "Koruma Kuramının Mimari Rekonstrüksiyona Bakışı," *Mimarlık* 380 (2014), 75.

46 Benjamin Isakhan and Sofya Shahab, "The Islamic State's Destruction of Yazidi Heritage: Responses, Resilience and Reconstruction after Genocide," *Journal of Social Archaeology* 20(1) (2020), 3; Benjamin Isakhan and Lynn Meskell, "UNESCO's Project to 'Revive the Spirit of Mosul': Iraqi and Syrian Ppinion on Heritage Reconstruction after the Islamic State," *International Journal of Heritage Studies* 25(11) (2019), 1192; Tomasz Jele'nski, "Practices of Built Heritage Post-Disaster Reconstruction for Resilient Cities," *Buildings* 8(53) (2018), 17; Jhon Bold, "Introduction: Reconstruction: The Built Heritage Following War and Natural Disaster," *Authentic Reconstruction: Authenticity, Architecture and the Built Heritage*, Ed. John Bold, Peter Larkham, Robert Pickard (London, NewYork: Bloomsbury Publishing, 2018), 1-2; Roha Khalaf, "A View-point on the Reconstruction of Destroyed UNESCO Cultural World Heritage Sites," *International Journal of Heritage Studies* 23 (3) (2017), 261–262; WHC, "State of Conservation of World Heritage Properties," *Decision : 39 COM 7* (Bonn: 39th session of the World Heritage Committee, 2015), 10-53; Ahunbay, "Yeniden Yapım (Rekonstrüksiyon) İçin Koşullar", 32-37; Zeynep Eres, "Koruma Biliminin Açmazı: Politik Söylemin Aracı Olarak Rekonstrüksiyonlar," *Mimarist* 60 (2017), 77-84; Ahmet Ersen, "Türkiye'de Tarihi Çevre Koruma(ma) Tarihi ve Rekonstrüksiyon Üzerine Düşünceler," *Restorasyon ve Konservasyon Çalışmaları Dergisi* 12 (2014), 23; ICOMOS TURKEY, "ICOMOS Turkey Architectural Heritage Conservation Charter," 8.

47 Isakhan and Shahab, "The Islamic State's Destruction of Yazidi Heritage: Responses, Resilience and Reconstruction after Genocide," 3; Benjamin Isakhan and Lynn Meskell, "UNESCO's Project to 'Revive the Spirit of Mosul': Iraqi and Syrian Opinion on Heritage Reconstruction after the Islamic State," *International Journal of Heritage Studies* 25(11) (2019), 1189–1204; Selcen Coşkun, "Miras Yapıların Eğitici Değeri Yeniden Yapımları Haklı Çıkarır mı? İngiltere'den Bir Örnek: Barley Hall," *Mimarist* 60 (2017), 46-56; Vildan Yarılgas, "Almanya'da Mimari Rekonstrüksiyona Bakış: Üç Dönem, Üç Örnek," *Mimarist* 60 (2017), 38-45.

The fact that reconstruction is allowed under certain conditions should not be an obstacle to preserve cultural heritage. For a reconstruction decision, the building should be in a state of demolition. It is not accepted that a cultural heritage is demolished purposely for any reasons such as unearned income, expectation of canceling registration, the easiness of new a construction.⁴⁸ Also, if the reconstruction is made inaccurately, it may cause construction of buildings which carry just economic value and which is meaningless, lack of Genius Loci.⁴⁹

Reconstruction of the traditional house which is the subject of this article can be made on the same parcel with the same plan, facade and ornamental features through original material and techniques. However, as mentioned above, the reason for the demolition of the building is not caused by a natural disaster or war. The demolition of the building has not created social trauma or the building has no outstanding universal value and symbolic value.



This demolished cultural heritage can be said to have an environmental value for Karaagac settlement in the past. It should be open to discuss whether environmental value is enough to decide on reconstruction. If this decision is made, it needs to provide an environmental analysis, synthesis and suggestions in a holistic way for Karaagac to create its environmental value. This is another research subject that should be carried out as teamwork.

For the conservation authorities, how reconstruction should be made is not a certain decision in the situation of cultural heritage destruction. Therefore, what should be done before losing a cultural heritage needs to be focused on. Continuous maintenance and repair is the wisest way that can save a cultural heritage from demolition. The continuity of maintenance and repair can be enabled only through usage of cultural heritage.⁵⁰ It is known that the buildings reused through adaptive methods or the buildings sustaining their original function with revisions are conserved. Many examples may be given related to this subject from our country or abroad.

48 Yıldız Salman, "Kaygan Zeminde Koşarken: Yeniden İnşa Edilen Mecidiyeköy Likör Fabrikası'nın Düşündürdükleri," *Mimarlık* 407 (2019), 16-19; Eres, "Koruma Biliminin Açmazı: Politik Söylemin Aracı Olarak Rekonstrüksiyonlar," 77-84.

49 Mazlum, "Koruma Kuramının Mimari Rekonstrüksiyona Bakışı," 75.

50 Mehr and Wilkinson, "The Importance of Place and Authenticity in Adaptive Reuse of Heritage Buildings," 689-690; Bottero, D'Alpaos and Oppio, "Ranking of Adaptive Reuse Strategies for Abandoned Industrial Heritage in Vulnerable Contexts: A Multiple Criteria Decision Aiding Approach," 1; Vardopoulos, "Critical Sustainable Development Factors in the Adaptive Reuse of Urban Industrial Buildings: A Fuzzy DEMATEL Approach," 2; Plevoets and Sowińska-Heim, "Community Initiatives as a Catalyst for Regeneration of Heritage Sites: Vernacular Transformation and Its Influence on the Formal Adaptive Reuse Practice," 128-129; Pongsermpol and Upala, "Impacts of Adaptive Reuse of Heritage Buildings Converted to Small Hotels in Bangkok," 69; Hanafi, et al. "Essential Entities towards Developing an Adaptive Reuse Model for Organization Management in Conservation of Heritage Buildings in Malaysia," 265; Sugden, "The Adaptive Reuse of Industrial Heritage Buildings: A Multiple-Case Studies Approach," 11-110.

Cultural Heritage Examples Conserved through Usage	
<p>Name: Wuyuan Skywells Hotel Location: Wuyuan County, Republic of China, Original function : Inn New function : Hotel Date of construction About 300 years ago Date of adaptive reuse : 2017 Awards: ICONIC award, a RED DOT award, and an ABB LEAF award, shortlisted by the INSIDE Awards⁵¹.</p>	
 <p>The facade of the building has been conserved in its original state. (Photography: Marc Goodwin, thespaces.com)</p>	 <p>Inner court of the hotel (Photography: Marc Goodwin, thespaces.com)</p>
<p>Name: Nevill Holt Opera Theatre Location: Harborough District of Leicestershire, England Original function : Country houses New function : Opera Theatre Date of construction: 1288 Date of adaptive reuse : 2018 Awards: RIBA East Midlands Award 2019, RIBA East Midlands Conservation Award 2019, RIBA East Midlands Building of the Year 2019 and RIBA National Award 2019⁵².</p>	

51 The Spaces, “A 300-year-old ruin is restored as a hotel in rural China,” access 21 November 2020, <https://thespaces.com/a-300-year-old-ruin-is-restored-as-a-hotel-in-rural-china/2/>; anySCALE, “The Wuyuan Skywells Hotel,” access 21 November 2020, <http://anyscale.cn/our-stories/wuyuan-skywells-hotel/>; Architektur Zeitung, “Wuyuan Skywells Hotel by anySCALE Architecture Design,” access 21 November 2020, <https://www.architekturzeitung.com/architecture-magazine/3473-wuyuan-skywells-hotel-by-anyscale-architecture-design>

52 RIBA Architecture, “Nevill Holt Opera,” access 21 November 2020, <https://www.architecture.com/awards-and-competitions-landing-page/awards/riba-regional-awards/riba-east-midlands-award-winners/2019/nevill-holt-opera>; Internet Archive, “Nevill Holt, Corby, England,” access 21 November 2020, https://web.archive.org/web/20120215112926/http://www.parksandgardens.ac.uk/component?option,_parksandgardens/task,site/id,5275/tab,history/Itemid/



Nevill Holt Opera Theatre Facade (Photography: H el ene Binet, architecture.com)



Nevill Holt Opera Theatre Concert Hall (Photography: H el ene Binet, architecture.com)

Name: Bristol Old Vic

Location: Bristol, England

Original function : Theatre

New function : Opera Theatre

Date of construction: 1764-66

Date of adaptive reuse : 2018

Awards: RIBA South West Award 2019, RIBA South West Conservation Award 2019, RIBA South West Building of the Year 2019 and RIBA National Award 2019⁵³.



Bristol Old Vic Facade (Photography: Philip Vile, architecture.com)



Interior design of the Bristol Old Vic (Photography Fred Howarth, architecture.com)

Name: Kazıklı Kervansarayı

Location: G olc uk, Kocaeli, Turkey

Original function : Caravanserai

New function :Multi purpose function halls

Date of construction: 16th century

Date of adaptive reuse : 2010

Awards: XII th. National Architecture Awards (The Chamber of Architects of Turkey)⁵⁴.

53 RIBA Architecture, "Bristol Old Vic," access 21 November 2020, <https://www.architecture.com/awards-and-competitions-landing-page/awards/riba-regional-awards/riba-south-west-award-winners/2019/bristol-old-vic>; "Historic England, The Theatre Royal," access 21 November 2020, <https://historicengland.org.uk/listing/the-list/list-entry/1209703>

54 Mimarlar Odası, *XII. /2010 Ulusal Mimarlık Sergisi ve  d lleri, Yapılar, Projeler, Fikirler* (Ankara: Mimarlar Odası Yayını, 2010), 50-55.



Facade of Kazıklı Caravanserai⁵⁵



Interior design of the Kazıklı Caravanserai⁵⁶

Name: TCDD Hangar Binaları Nazilli /AYDIN

Location: Nazilli, Aydın, Turkey

Original function : Hangar

New function : Fair-recreation

Date of construction: 1881

Date of adaptive reuse : 2014

Awards: XIV th. National Architecture Awards in Building/Preservation Category (The Chamber of Architects of Turkey)⁵⁷.



Perspective of TCDD Hangar Buildings Nazilli/
AYDIN ⁵⁸



One of TCDD Hangar Buildings ⁵⁹

Name: Republic of Egypt Arab Istanbul Consulate

Location: Beşiktaş, İstanbul, Turkey

Original function : Mansion

New function : Consulate General

Date of construction: 19th century

Date of adaptive reuse : 2020

Awards: XVII th. National Architecture Awards in Building/Preservation Category (The Chamber of Architects of Turkey)⁶⁰

55 Mimarlar Odası, XII. /2010 Ulusal Mimarlık Sergisi ve Ödülleri, Yapılar, Projeler, Fikirler 50-55.

56 Mimarlar Odası, XII. /2010 Ulusal Mimarlık Sergisi ve Ödülleri, Yapılar, Projeler, Fikirler 50-55.

57 The Chamber of Architects of Turkey, "Ulusal Mimarlık Sergisi ve Ödülleri," access 15 November 2020, http://mo.org.tr/ulusalsergi/index.cfm?sayfa=YDK_TCDD

58 "Ulusal Mimarlık Sergisi ve Ödülleri,"

59 "Ulusal Mimarlık Sergisi ve Ödülleri,"

60 The Chamber of Architects of Turkey, "Ulusal Mimarlık Sergisi ve Ödülleri," access 15 November 2020, http://mo.org.tr/ulusalsergi/index.cfm?sayfa=YDK_M



Facade of Republic of Egypt Arab Istanbul Consulate General ⁶¹



Interior design of Egypt Arab Republic Istanbul Consulate General⁶²

Conclusion

The destruction of a cultural heritage is an irreversible loss for society. Therefore, what needs to be done first is to prevent the destruction of these buildings that play a role in the formation of social identity. For this purpose, in order to ensure the ownership/adoption of a cultural heritage, it is necessary to analyse it first and determine its values. Then it is necessary to document, register and develop a sustainable preservation policy. Transferring cultural heritage to future generations can be through the creation of sustainable preservation policies and the adoption by society.

Examples of civil architecture, built to meet the need for housing in the past are considered to be environmentally valuable buildings that play an active role in the formation of the historical environment. It is not right to exclude them from acts of preservation by considering them as singular and suggesting that these buildings have no aesthetic value. Each of these buildings has a folkloric value by reflecting the customs of the society and the daily life of that period; a historical evidential value by reflecting the construction technique and material of a period and history; and an age value by its age. Apart from these, it can carry the authenticity value, homogeneity value, functional value and memory value according to the qualities it carries.

When all these values are taken into consideration, studies should be carried out to ensure the continuity of preservation as well as registering these environmentally valuable buildings as cultural assets that need to be preserved. The first step to be taken for sustainable conservation understanding is to transfer the importance of the concept of ‘preserving cultural heritage’ to the students at primary school level, to enable the students to adopt it by continuing this education in later periods, to instil the awareness that preserving a cultural heritage is a social duty. Individuals who have embraced the importance of preserving their cultural heritage can solve the dilemma between unearned income-preservation that they face at any stage of their life in a

61 “Ulusal Mimarlık Sergisi ve Ödülleri.”

62 “Ulusal Mimarlık Sergisi ve Ödülleri.”

more accurate way. Nevertheless, consciousness alone may not be enough at this point. In addition to preservation awareness, it is necessary to approach the situation in terms of professional ethical values. From this point of view, the problem enters into a more general framework and becomes an unearned income-ethical fight, which is now the main problem of the architectural production process that constitutes the building environment.

Since maintenance and repair works are not carried out, the buildings that are in the process of collapse are also affected by this unearned income-ethics fight. Because the restoration costs are quite high, this makes it more attractive to have these buildings destroyed by being left to their own state than to be repaired. In this case, it can be said that maintaining the parcel registration of a demolished building is the right decision and could be a deterrent for property owners who feel that the registration would be dropped by demolishing their traditional house. In the event of the demolition of the registered building, the operation of the land for parking purposes is another unearned income gate and the use of the land for this and similar purposes should never be allowed.

If the new building is allowed in the parcel, an element which may damage the preservation policies may occur. However, the owner who approaches with the idea of ‘new building can be built’ may not consciously repair the building or he can even demolish it. Reconstruction on the registered parcel can be offered as a proposal. However, whether this application should be needed or not is a debatable subject as mentioned above.

Even if reconstruction of demolished cultural heritage is made, it cannot be mentioned as a building having an historical value. For this reason, it is essential that cultural heritage be treated with a sustainable preservation approach. It is accepted as a sustainable preservation policy for reusing heritage or updating it functionally to keep up with today’s conditions. The maintenance and repair of the buildings in continuous use will be carried out regularly and so the continuity of the preservation will be ensured.

As a sustainable preservation method, these buildings should be preserved and maintained, and in order to achieve this, arrangements should be made to ensure the comfort conditions of today. However, the exploitation of the building under the name of reusing or functional update is also not correct. The point to be considered at this point is the balance of preservation and use. For this balance, a multi-discipline research should be carried out with engineers of construction, mechanic and electrical, art historian and an architect specialised in conservation-restoration. In common solutions, both users’ demands and preserving authenticity value of the building should be taken into consideration.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

References/Kaynakça

- Ahunbay, Zeynep. “Yeniden Yapım (Rekonstrüksiyon) İçin Koşullar.” *Mimarist* 60 (2017): 32-37.
- Ahunbay, Zeynep. *Kültür Mirasını Koruma İlke ve Teknikleri*. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayını, 2019.
- Ahunbay, Zeynep. *Tarihi Çevrede Koruma ve Restorasyon*. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayını, 2009.
- AnySCALE. “The Wuyuan Skywells Hotel.” Access 21 November 2020. <http://anyscale.cn/our-stories/wuyuan-skywells-hotel/>
- Arabulan, Selin. “Kentsel Dönüşüm Kapsamında Kimliğin Yeniden Kazanımı: Edirne - Karaağaç Örneği.” PhD Thesis, Trakya University, 2015.
- Architektur Zeitung. “Wuyuan Skywells Hotel by anySCALE Architecture Design.” Access 21 November 2020. <https://www.architekturzeitung.com/architecture-magazine/3473-wuyuan-skywells-hotel-by-anyscale-architecture-design>
- Baedecker, Karl. *Konstantinopel, Balkanstaaten, Kleirasien, Archipel, Cypern*. Leipzig: Verlag Von Karl, 1914.
- Bold, Jhon. “Introduction: Reconstruction: The Built Heritage Following War and Natural Disaster,” *Authentic Reconstruction: Authenticity, Architecture and the Built Heritage*. Edited by John Bold, Peter Larkham, Robert Pickard. London, New York: Bloomsbury Publishing, 2018, 1-25.
- Bottero, Marta, Chiara D’Alpaos and Alessandra Oppio. “Ranking of Adaptive Reuse Strategies for Abandoned Industrial Heritage in Vulnerable Contexts: A Multiple Criteria Decision Aiding Approach.” *Sustainability* 11 (2019): 1-18.
- Budak, Mustafa. “Paris Barış Konferansı Sürecinde (22 Mart-10 Nisan 1922) İtilâf Devletlerine Sunulan Batı Trakya Hakkında İki Muhtıra.” *Türkiyat Mecmuası*, 27(2) (2017): 101-117.
- Bulut, Sedef. “Balkan Savaşları’ndan Lozan’a Batı Trakya Meselesi ve Mustafa Kemal Atatürk’ün Batı Trakya Politikası”. *Gazi Türkiyat Dergisi* 1(3) (2008): 83-96.
- Coşkun, Selcen. “Miras Yapıların Eğitici Değeri Yeniden Yapımları Haklı Çıkarır mı? İngiltere’den Bir Örnek: Barley Hall.” *Mimarist* 60 (2017): 46-56.
- Council for the Conservation of Cultural Property (CCCP), 23.07.2019 – 6129.
- Darkot, Besim. “Edirne, Coğrafi Giriş,” *Edirne’nin 600. Fethi Yıl Dönümü Armağan Kitabı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1993, 1-12.
- Dikmen, Belgin, Çiğdem. “Sustainability of Traditional Houses: Two Mansions Protected Through Adaptive Reuse in Yozgat.” *Gazi University Journal of Science Part B: Art, Humanities, Design And Planning* 2(1) (2013): 69-87.

- Eldem, Hakkı, Sedat. *Türk Evi Plan Tipleri*. İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayını, 1968.
- Emekligil, Erdoğan, Rabia. *Geçmişin İzinde Karaağaç*. İstanbul: Edirne Valiliği Kültür Yayınları, 2013.
- Erdoğan, Nevnihal. "Edirne'de Mimarlığa Bakış," *Türkiye'de Mimarlık, Yıldız Buluşmaları 06 Toplantıları*. İstanbul: Umud Matbaası/Çanakakle Seramik Kalebodur, 2007, 23-33.
- Erdoğan, Nevnihal. "Edirne'nin Eski Dış Bölgesi Karaağaç'ta Osmanlı Döneminde Yaşayan Azınlıkların Konutları." *Yapı Dergisi* 230 (2001): 57-66.
- Erdoğan, Nevnihal. *Edirne Kentinde Konut Yerleşimlerinin Fiziksel ve Sosyal Yapısının Kültür Bağlamında Değerlendirilmesi*. Edirne: Trakya Üniversitesi Rektörlüğü Yayını No:67, 2006.
- Eres, Zeynep. "Koruma Biliminin Açmazı: Politik Söylemin Aracı Olarak Rekonstrüksiyonlar." *Mimarist* 60 (2017): 77-84.
- Ersen, Ahmet. "Türkiye'de Tarihi Çevre Koruma(ma) Tarihi ve Rekonstrüksiyon Üzerine Düşünceler." *Restorasyon ve Konservasyon Çalışmaları Dergisi* 12 (2014): 3-25.
- Grcheva, Olgica. "Cultural Benefits of Former Military Buildings' Reuse: Public Room, Skopje, Republic of North Macedonia." *TOLEHO* 1(2) (2019):76-84.
- Hanafi, Mohd, Hanizun, Arman Abdul Razak, Zul Zakiyudin Abdul Rashid and Mohd Umzarulazijo Umar. "Essential Entities towards Developing an Adaptive Reuse Model for Organization Management in Conservation of Heritage Buildings in Malaysia." *E-BPJ* 3(7) (2018): 265-276.
- High Council for the Conservation of Cultural Property. "660 nolu İlke Kararı-Taşınmaz Kültür Varlıklarının Gruplandırılması, Bakım ve Onarımları." Ministry of Culture and Tourism, High Council for the Conservation of Cultural Property held a meeting, Ankara, 5 November 1999.
- Historic England. "The Theatre Royal." Access 21 November 2020. <https://historicengland.org.uk/listing/the-list/list-entry/1209703>
- ICOMOS Turkey. "ICOMOS Turkey Architectural Heritage Conservation Charter." ICOMOS Turkey National Committee held meetings, Turkey, 30 May 2012 and 17 March 2013, 1-11, Access: 18 November 2020 <http://www.icomos.org.tr/?Sayfa=Icomostuzukleri&dil=tr>
- ICOMOS. "Declaration of Dresden on the "Reconstruction of Monuments Destroyed by War." The ICOMOS National Committee of the German Democratic Republic held a Symposium, Dresden, 15th to 19th November 1982.
- International Council on Monuments and Sites (ICOMOS). *The Burra Charter: The Australia ICOMOS Charter for Places of Cultural Significance*. Burwood: Australia ICOMOS Incorporated, 2013.
- Internet Archive. "Nevill Holt, Corby, England." Access 21 November 2020. https://web.archive.org/web/20120215112926/http://www.parksandgardens.ac.uk/component/option,com_parksandgardens/task,site/id,5275/tab,history/Itemid/
- Isakhan, Benjamin and Lynn Meskell. "UNESCO's project to 'Revive the Spirit of Mosul': Iraqi and Syrian Opinion on Heritage Reconstruction after the Islamic State." *International Journal of Heritage Studies* 25(11) (2019): 1189–1204.
- Isakhan, Benjamin and Sofya Shahab. "The Islamic State's Destruction of Yezidi Heritage: Responses, Resilience and Reconstruction after Genocide." *Journal of Social Archaeology* 20(1) (2020): 3–25.
- İnalçık, Halil. "Edirne'nin Fethi (1361)." *Edirne'nin 600. Fethi Yıl Dönümü Armağan Kitabı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1993, 137-160.

- İslamoğlu, Özge. “Tarihi Yapıların Yeniden Kullanılmasında Yapı-İşlev Uyumu: Rize Müzesi Örneği.” *Journal of History Culture and Art Research* 7(5) (2018): 510-523.
- Jele’nski, Tomasz. “Practices of Built Heritage Post-Disaster Reconstruction for Resilient Cities.” *Buildings* 8 (53) (2018):1-20.
- Kansu, Aziz, Şevket. “Edirne’nin Tarihöncesine Ait Araştırmalar,” *Edirne’nin 600. Fethi Yıl Dönümü Armağan Kitabı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1993, 13-20.
- Khalaf, Roha. “A viewpoint on the reconstruction of destroyed UNESCO Cultural World Heritage Sites.” *International Journal of Heritage Studies* 23 (3) (2017): 261–274.
- Koç, Süheyla. “Japonya’da Bir Koruma Modeli Olarak Rekonstrüksiyon.” *Mimarist* 60 (2017): 58-66.
- Kuyrukçu, Yıldız, Emine, Zafer Kuyrukçu ve Dicle Aydın. “Geleneksel Konya Evlerinden Fuat Anadolu Evi’nin Yeniden Kullanım Bağlamında Değerlendirilmesi.” *Artium* 3 (1) (2015): 79-91.
- Kütükoğlu, Mübahat. “Osmanlı İktisad Tarihi Bakımından Konsol Raporlarının Ehemmiyeti ve Kıymeti.” *Güney Doğu Avrupa Araştırmaları Dergisi* 10(99) (1983): 151-166.
- Mazlum, Deniz. “Koruma Kuramının Mimari Rekonstrüksiyona Bakışı.” *Mimarlık* 380 (2014): 72-77.
- Mehr, Yazdani, Shabnam and Sara Wilkinson. “The importance of place and authenticity in adaptive reuse of heritage buildings.” *International Journal of Building, Pathology and Adaptation* 38(5) (2020): 689-701.
- Meral, Aslı. “19. Yüzyıl Mimarlığında Karaağaç İstasyon Kompleksi.” M.A. Thesis, Trakya University, 2016.
- Mimarlar Odası. *XII. /2010 Ulusal Mimarlık Sergisi ve Ödülleri, Yapılar, Projeler, Fikirler*. Ankara: Mimarlar Odası Yayını, 2010.
- Mısırlı, Nilay, Tuğba Kiper ve Aslı Korkut. “Doğal ve Kültürel Kent Kimliklerinin Belirlenmesi: Edirne İli Karaağaç Mahallesi Örneği.” *Journal of Bartın Faculty of Forestry* 21 (1) (2019): 52-65.
- Plevoets Bie and Julia Sowińska-Heim. “Community Initiatives as a Catalyst for Regeneration of Heritage Sites: Vernacular Transformation and Its Influence on the Formal Adaptive Reuse Practice.” *Cities* 78 (2018): 128-139.
- Pongsermpol Chotewit and Prapatpong Upala. “Impacts of Adaptive Reuse of Heritage Buildings Converted to Small Hotels in Bangkok.” *Asian Journal of Quality of Life (AjQoL)* 3(13) (2018): 69-79.
- RIBA Architecture. “Bristol Old Vic.” Access 21 November 2020. <https://www.architecture.com/awards-and-competitions-landing-page/awards/riba-regional-awards/riba-south-west-award-winners/2019/bristol-old-vic>
- RIBA Architecture. “Nevill Holt Opera.” Access 21 November 2020. <https://www.architecture.com/awards-and-competitions-landing-page/awards/riba-regional-awards/riba-east-midlands-award-winners/2019/nevill-holt-opera>
- Salman, Yıldız. “Kaygan Zeminde Koşarken: Yeniden İnşa Edilen Mecidiyeköy Likör Fabrikası’nın Düşündürdükleri.” *Mimarlık* 407 (2019): 16-19.
- Sugden, Evan. “The Adaptive Reuse of Industrial Heritage Buildings: A Multiple-Case Studies Approach.” The degree of Master of Arts, University of Waterloo, 2018.

- Tekeli, İlhan. "Modernite Projesi İçinde Yapıların ve Kentsel Dokuların Korunması Sorunsalı." *Her Dem Yeşil Yapraklı Bir Ağaç Cevat Erder'e Armağan*. Edited by Güçhan Neriman Şahin. Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Basım İşliği, 2003, 72-75.
- The Chamber of Architects of Turkey. "Ulusal Mimarlık Sergisi ve Ödülleri." Access 15 November 2020. http://mo.org.tr/ulusalsergi/index.cfm?sayfa=YDK_TCDD
- The Chamber of Architects of Turkey. "Ulusal Mimarlık Sergisi ve Ödülleri." Access 15 November 2020. http://mo.org.tr/ulusalsergi/index.cfm?sayfa=YDK_M
- The Spaces. "A 300-year-old ruin is restored as a hotel in rural China." Access 21 November 2020. <https://thespaces.com/a-300-year-old-ruin-is-restored-as-a-hotel-in-rural-china/2/>
- Türk Tarih Kurumu. *Düştur 3.Terpip- Lozan Sulh Muahedenamesinin Kabulüne Dair Kanunlar*. 5. cilt. İstanbul: Necmi İstikbal Matbaası, 1931.
- Vardopoulos, Ioannis. "Critical Sustainable Development Factors in the Adaptive Reuse of Urban Industrial Buildings: A fuzzy DEMATEL Approach." *Sustainable Cities and Society* 50 (2019): 1-12.
- World Heritage Committee (WHC). "State of Conservation of World Heritage Properties," *Decision: 39 COM 7*. Bonn: 39th session of the World Heritage Committee, 2015, 10-53.
- World Heritage Committee (WHC). *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*. Paris: UNESCO World Heritage Centre, 2019.
- Yarlıgaş, Vildan. "Almanya'da Mimari Rekonstrüksiyona Bakış: Üç Dönem, Üç Örnek." *Mimarist* 60 (2017): 38-45.
- Yaş, Hakan ve Can Çetin. "Edirne'nin Kentsel Genişlemesinin İmar Planları üzerinden İncelenmesi," *Kentleşme ve Yerleşme Sürecinde Edirne Monografisi*. Edited by Mahmut Güler and Seyhan Güler. İstanbul: Marmara Belediyeler Birliği Kültür Yayınları, 2019, 107-148.



Doğu Karadeniz Bölgesi Kirkitli Dokumalarında Geometrik ve Bitkisel Motiflerden Örnekler*

Geometric and Herbal Motifs Used in Kirkit Textiles from the Eastern Black Sea Region

Keziban Selçuk** , Hüseyin Yurttaş*** 

Öz

Geçmişten günümüze kadar insanoğlu hayatını sürdürmek ve ihtiyacını karşılamak üzere tekstil ürünleri geliştirmiş, dokumaların yüzeylerini çeşitli biçimde süslemiştir. Orta Asya'dan bugüne âdetâ bir motif birikimi oluşmuş ve dokumalarda tekrarlanarak varlığını devam ettirmiştir. İnsanlar Tanrıya inanç ve bağlılıklarını çeşitli şekillerde belirtmek amacıyla yazılar ve semboller kullanmışlardır. Semboller, düşüncelerini dokumalar üzerine yansıtan dokuyucunun aynı zamanda dili olmuştur.

Doğu Karadeniz Bölgesi, günlük hayatta ihtiyaç doğrultusunda üretilen hem kullanım açısından hem de üzerindeki motifleri bakımından zengin çeşitlilik gösteren geleneksel dokumaların yapıldığı coğrafyalardan biridir. Hayatı kolaylaştıran ürünler; yer yaygısı, yolluk, sedir örtüsü, yastık, duvar sergisi, çuval, çul, beşik örtüsü, ip, heybe, çanta gibi halı ve düz dokumalar ile peşkir, peştamal, omuz şalı, ehlam olarak kullanılan kumaş dokumalardır. Dokumalar üzerinde yer alan motiflerin zengin bir kültür varlığını yansıttığı ve geometrik, bitkisel, figürlü, sembolik motifler ile yazı ve tasvirlerin kullanıldığı görülmektedir. Ancak gelişen teknoloji ve hayat kültürünün değişmesiyle birlikte günümüzde bu dokumaların giderek azaldığı ve kaybolmak üzere olduğu bir gerçektir. Çalışmada Doğu Karadeniz Bölgesi dokumalarında görülen geometrik ve bitkisel motifler ele alınmış, bölgede tespit edilen ürünler fotoğraflanarak belgelenmiş, üzerlerinde bulunan motifler incelenmiştir. Dokumalarda yer alan geometrik motifler yıldız, altıgen, sekizgen, eşkenar dörtgen, kare, bitkisel motifler ise çiçek, yaprak, dal, hayat ağacı ve pıtraktr.

Anahtar Kelimeler

Motif, geometrik motif, bitkisel motif, Doğu Karadeniz Bölgesi dokumaları

Abstract

Human beings have been creating textile products to meet their survival needs and to enhance their lives, and they have decorated the surfaces of these fabrics in various ways. These motifs have long shown great richness, and this richness lives on in contemporary weaving. People have used writing and symbolic expression to represent their faith and devotion to God in many ways. These symbols have become the language of weavers who have reflected their thought in their weaving.

* Bu makale Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk İslam Sanatları Anabilim Dalı Doktora Programı'nda Prof. Dr. Hüseyin Yurttaş danışmanlığında Keziban Selçuk tarafından hazırlanan "Doğu Karadeniz Bölgesi Dokumaları" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

** Sorumlu Yazar: Keziban Selçuk (Arş. Gör. Dr.), Atatürk Üniversitesi, Oltu Meslek Yüksekokulu, Erzurum, Türkiye.
E-posta: kselcuk@atauni.edu.tr ORCID: 0000-0002-3460-4457

*** Hüseyin Yurttaş (Prof. Dr.), Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Erzurum, Türkiye.
E-posta: hyurttas@atauni.edu.tr ORCID: 0000-0002-3968-5321

Atf: Selcuk, Keziban ve Yurttaş, Hüseyin. "Doğu Karadeniz Bölgesi Kirkitli Dokumalarında Geometrik ve Bitkisel Motiflerden Örnekler." *Art-Sanat*, 15(2021): 287–315. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2021.15.0012>



The Eastern Black Sea Region of Turkey features traditional weaving in response to lifestyle needs, which are rich in both use and motif. Carpets and plain weavings such as floor mats, runners, cedar covers, pillows, wall exhibitions, sacks, sackcloth, cradle covers, ropes, saddlebags, bags, as well as cloth fabrics used as napkins, loincloths, shawls, and ihram, are made to ease life's burdens. The motifs on the weavings show rich cultural, geometric, floral, figural patterns, and symbolic motifs, with writing and image depictions. However, it is a fact these weavings are gradually becoming less common and are disappearing day by day because of developing technology and lifestyle. In this study, geometric and herbal motifs commonly seen in the Eastern Black Sea Region weavings were investigated, the products obtained were photographed and documented and the motifs on them were examined.

The geometric motifs found in the weavings include the star, hexagon, octagon, rhombus, and square; the plant motifs shown include the flower, leaf, branch, tree of life, and pitrak.

Keywords

Motifs, geometric motif, floral motif, East Black Sea Region weavings

Extended Summary

In the *Dictionary of the Turkish Language Association*, a motif is described as a decorative element that can be seen either as an ornament or as a separate entity. These are generally small elements that go together to make up an entire composition and may contain messages. Motifs are seen in all types of handicrafts and have a large part to play in weaving as well. These are elements in the language of the weaver that develop and survive across time, from the past to the present. Geometric, floral, figured (animal/human), symbolic, pictorial, and writing motifs are used in traditional weavings. In this study, the geometrical and floral motifs of Eastern Black Sea Region weavings are discussed.

Geometrical motifs are lovingly incorporated in artworks and in other arts. These motifs consist of stars, hexagons, octagons, triangles, rhombuses, squares, and quadrilaterals. The floral motifs are basic elements in the Turkish decorative arts, and flowers, leaves, twig, fruits, and trees are sometimes presented in the same (naturalist) form in which they exist in nature, and they sometimes appear in a stylized manner.

A field study was carried out in the Eastern Black Sea Region to obtain access to the approach to weaving used there, and carpets and plain weavings were photographed in detail. Information was acquired face-to-face interviews with weavers or those knowledgeable about weaving or who own weavings. Motifs were photographed, analyzed, and isolated for reproduction.

Field study has shown that traditional weaving is still being produced in the Eastern Black Sea Region. The geometric motifs seen in these weavings include stars, rhombuses, and octagons. The rhombus and octagon shapes are generally used as medallions at the base of the weavings.

The motifs used are symbols from folk systems of belief, such as the stars, the moon, and the sun. The motif is described as the symbol of the sky and eternity;

it is loved and finds use in different forms in stone, wood, tile, metal, textile, weaving, and many other handicrafts. The Anatolian people believed that there has always been a link between the stars and human destiny. The star motif has long been used in weavings made in Anatolia, and it is very common in Seljuk carpets. The star motif can be seen in 13th century carpets in weavings in the Eastern Black Sea Region. The star motif is popularly used in the carpet in F. 8 in Bayburt and in the rug in F. 4.

Hexagonal, octagonal, rhomboid, and square forms are seen in surface decorations in Turkish handicrafts, where they are often used as decorative elements that are applied to create certain areas on the surfaces. These geometric forms are also used in weavings, and they appear in medallions with hexagons, octagons, and rhombuses in carpets and plain weaves. Medallions consisting of rhombus and octagons are used on weaving floors in the region. A medallion consisting of six octagons lined up side by side lined up side by side is found on the bottom of the carpet in F. 10, found in the Şavşat district of Artvin. Medallions woven by rhombuses placed on top of each other form the bottom of the kilim pillow in F. 13 and are identified in Bayburt.

It has been seen that the plant motifs in these weavings generally include those of the flower, branch, leaf, tree of life, and velvet. The tree of life symbolizes that the underground, the earth, and the sky are always connected with each other, and the velvet motif is considered to represent abundance and fertility.

Floral motifs began to be seen in Turkish carpet art following the greater influence of Iran in the 16th century, and the richness of the motifs acquired was created by using natural motifs, such as those of the carnation, tulip, hyacinth, chamomile, rose, marshmallow flower, and peony, together with stylized plant motifs such as those of insects, buds, daggers, and leaves. The floral motifs used in the carpet panel found in F. 16 identified in Artvin are woven together in a naturalistic manner. It has been concluded that floral motifs are frequently used in plain weavings, especially in Artvin and Bayburt. In the rug wall exhibition in F. 18, F. 21, F. 25, it can be seen that flower branches and leaves are used in the ground spread. The flower motifs draw attention in the prayer rug in F. 28.

The tree of life, a motif that is commonly seen among the herbal motifs, creates a vertical symbolism of life that is constantly developing and rising to heaven. The most important feature of the tree of life, located in the center of the world, is, as mentioned, the connection it makes among the underground, the earth, and the sky. The oldest carpets that use the tree of life motifs are animal figured carpets that date to the 14th and 15th centuries. It has been determined that the tree of life was used in plain weavings made in Kocabey Village, Şavşat district, Artvin Province, within the scope of the study. On the red floor of the wall exhibition discovered in Artvin and

located in F. 31, bunches of flowers can be seen to emerge from ten vases colored blue and orange in three rows.

One motif seen in the weavings is that of velvet, which represents abundance and fertility and is also used to destroy evil. In the field study conducted in the region, the velvet motif was found included in the weavings. It is seen that the rug floor mat in F. 33 in Bayburt, the Palaz rug in F. 36 in Giresun, and the zilli rug in F. 39 in Gümüşhane are popularly used versions of ground mats.

It can be understood that the motifs used in the weavings in the field studies of ancient rug weaving in Central Asia continue up to the weaving of today and bear the traces of past cultures.

Giriş

Dokumacılık, dünyada insanın varoluşuyla birlikte giyinme, örtünme, soğuktan korunma gibi birtakım ihtiyaçlar sonucunda ortaya çıkmış ve zamanla hem dokuma tekniğiyle hem de üzerine işlenen motiflerin içerdiği anlamlarıyla tarihin kayıtlı vesikaları hâline gelmiştir.

Dokumacılığın Anadolu’da da tarihî bir geçmişi vardır. Anadolu’da yürütülen arkeolojik çalışmalarda neolitik dönemin var olduğu ortaya konmuş, bu dönemde dokumaların yapıldığını gösteren iplik büküm aletleri ve tezgâh ağırlıklarının varlığına ek olarak korunan tekstil kalıntıları dokuma teknikleri hakkında önemli bilgiler ortaya çıkarmıştır. Anadolu’da ortaya çıkarılan ve M. Ö. 6000 yıllarına tarihlendirilen en eski dokumalardan biri, 1962 yılında yapılan kazılarda Çatalhöyük’te bulunmuştur¹. Gömütlerde kumaş parçalarının korunmuş olduğu görülmektedir². Konya’nın Çumra ilçesi sınırlarındaki neolitik yerleşim yeri olan Çatalhöyük’teki yanmış bir evin tabanında bebek iskeleti üzerinde bulunan 9000 yıllık bir dokuma, dünyanın ilk keten kumaş parçasıdır³.

Rudenko tarafından 1949 yılında Türklerin anayurdu Orta Asya’da Altay Dağları eteklerinde yer alan II. ve V. Pazırık kurganlarında yapılan araştırma ve kazı çalışmaları sonucunda bölgedeki en eski halı ve havsız kirkitli dokumalar bulunmuştur. Dokumaların doğal boyalarla boyanmış yün ipliğiyle yapıldığı gözlemlenmiştir⁴. Bölgede kökboya (*Rubia Tinctorum L.*) bitkisinin yetiştiği bilinmektedir. Kazılardan çıkarılan boya kaplarında mavi renkli boyanın izlerine rastlanmıştır. Orta Asya’da yaşayan Oğuz boyları göç ederek Anadolu’ya yerleşmeye başlamış ve aynı hayat kültürlerini geldikleri yerlerde yaşayan toplumların kültürleriyle etkileşimi sonucunda daha da zenginleştirerek devam ettirmişlerdir. Hareketlilik Doğu Karadeniz Bölgesi’nde de yaşanmış ve Oğuzların bir kolu olan Çepni Türkmenleri ilk önce Sinop başta olmak üzere Anadolu topraklarına gelerek varlıklarını ve dokuma geleneklerini sürdürmüşlerdir⁵. Türk toplumunun hayatında hayvancılık her zaman önemini korumuş hem beslenmek hem de yününden faydalanmak için insanlığın vazgeçilmezi olmuştur. Besledikleri koyun ve keçilerinin yünlerini bükerek iplik hâline getirmişler, elde ettikleri iplikleri dokuyarak giyim, yaygı örtü ve benzeri biçimde kullanmışlardır. Koyun ve keçi yününün kahverengi, gri ve siyah olanları doğal renkleriyle, beyaz yünler ise doğal veya çeşitli renklerde boyanarak dokumalarda kullanılmaktadır. Bölgede yapılan

1 Gürkan Ergün, “Weaving in Anatolia in Prehistoric Period”, *IV. International Multidisciplinary Congress of Eurasia* (27-30 Nisan 2017) (Barcelona/İspanya, 2017), 120, erişim 10 Ağustos 2019, <https://www.imcofe.org/2017/barcelona/Download/imcofebarcelonafulldtext2017.pdf>.

2 Ian Hodder, *Çatalhöyük Leoparın Öyküsü*, çev. Dilek Şendil (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017), 23.

3 Erişim 18 Aralık 2019, <https://www.tekstilbilgi.net/dunyanin-en-eski-kumaslari.html>.

4 Oktay Aslanapa, *Türk Halı Sanatının Bin Yılı* (İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2005), 19.

5 Abdullah Gülay, *Ağasar Çepni Kültürü Geyikli Folklor- İnceleme-Araştırma* (İstanbul: Geyikli Belediyesi Kültür Yayınları-1, 2001), 27.

yünlü dokumalarda koyun yünü daha fazla tercih edilmektedir⁶. Orta Asya'dan gelen Türkmenler, yerleştikleri Doğu Karadeniz Bölgesi'nde de dokuma geleneklerini ve kullandıkları motiflerini Anadolu'da var olan dokuma geleneğiyle birlikte sürdürmüşlerdir.

2018-2019 yılında alan araştırması kapsamında Artvin, Bayburt, Giresun, Gümüşhane, Rize ve Trabzon il, ilçe ve bazı köylerine seyahatler düzenlenmiş, günümüzde bölgede dokumayı yapan, bilen kişilerle yüz yüze görüşmeler gerçekleştirilmiş, nelerde dokumaların bulunabileceği konusunda bilgiler alınmış ve veriler doğrultusunda geleneksel dokumalara ulaşmaya çalışılmıştır⁷. Dokumalarda zengin bir motif kültürünün olduğu gözlemlenmiştir. Çalışmada motif konusuna değinilerek, Doğu Karadeniz Bölgesi'nde tespit edilen dokumalarda yer alan geometrik ve bitkisel motifler ele alınmıştır.

Türk Dil Kurumu Sözlüğünde *motif*, yan yana gelerek bir bezeme işini oluşturan ve kendi başlarına birer birlik olan öğelerden her biri olarak ifade edilmiştir. Diğer bir deyişle tekstil, ahşap, taş, çini, metal, ahşap, tezhip, minyatür ve benzeri el sanatlarında yer alan ve kompozisyonu oluşturmak için kullanılan her bir öğeye “*motif*” denilmektedir. Motif ve desen terimleri “oyu”, “organti”, “yangıç”, “yangış”, “yanış”, “naniş”, “nakiş”, “desen”, “model”, “örnek”, “tabak”, “su” gibi isimlerle de anılmaktadır⁸.

Geleneksel Türk sanatlarında yer alan motifler toplum kültürünün bir yansıması olarak kullanıldıkları yüzeylerde anlatım dili olarak ifade bulmuştur. Aydın Uğurlu,

“Motif dili görsel sanatlar arasında en çok kullanılan dildir. Bu öyle güçlü bir dil ki ne zaman kavramı tanır ne mekân. Farklı zamanlarda, ayrı ayrı ülkelerde bambaşka koşullar içinde yaşadıkları halde motif dili insanı şaşırtan bir tempo ile toplumların ortak dili olmuş, mimari, heykel, din ve dil değişmiş fakat motif her zaman özelliğini korumuştur”⁹

ifadesiyle motiflerin önemine vurgu yapmıştır. Dokumalarda yer alan motifler de dokuyucu kadının duygu, düşünce, gelenek, hayat kültürü ve inançlarını ifade eden semboller hâline gelmiştir. Dokuma desenlerini meydana getirmek için sadece dokuma tekniğinin bilinmesi yeterli değildir. Bunun yanında toplumda sembolik anlamların farkındalığı ve motiflerin estetik, derinlik ve kültürel değerlerinin de bilinmesi gerekmektedir. Selçuklu Dönemi'nden itibaren Yörük ve Türkmen kadınlarının dokudukları halı ve kilimler işlevselliklerinin yanı sıra motif ve renkleriyle de dikkat çekicidir. Geleneksel dokumaların etrafı “bordür” adı verilen ve çeşitli motiflerle süslenen ke-

6 Mustafa Reşat Sümerkan, *Trabzon Yöresi Geleneksel El Sanatları* (Trabzon: Serander Yayınları, 2008), 113.

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

8 Bekir Deniz, “Anadolu-Türk Halı ve Düz Dokuma Yaygılarında Bazı Motiflerin İsimlendirilmesi,” *Akdeniz Sanat Dergisi* 3/5 (2010), 53; Ali Akar ve Mustafa Karataş, “Milas Halı ve Kilimleri İçin Kullanılan Yanış (Motif) Adlarının Dil İncelemesi,” *Arış* 5 (Mart 2011), 7.

9 Aydın Uğurlu, “Anadolu Dokumalarında Motif Felsefesi,” *Tekstil ve Mühendis* 5 /26, (Nisan 1991), 78, erişim10 Kasım 2020, <https://dergipark.org.tr/pub/tekmuh/issue/12908/156221>.

narsuyu ile çevrilmekte ve zemin kısmı sınırlanmaktadır. Zemin, dokuyucu kadın için kutsal sayılmış, motif ve renkler itinayla seçilip dokunmuştur¹⁰.

Dokumacılık insanlığın varoluşundan itibaren varlığını devam ettirerek günümüze kadar gelişimini sürdürmüş ve üzerinde yer alan motifleriyle sanatsal bir boyut kazanmıştır. Dokumacılığa ilk önce hayvan postunun örnek teşkil ettiği ve hayvan postu motifinin zamanla soyutlaşarak bazı halılarda göbek motifi olarak kullanıldığı düşünülmektedir.

Güran Erbek'e göre, motifler, dokuyan kişilerin çevreleriyle iletişim kurmak için kullandıkları dilin biçimsel öğeleridir¹¹. İnsanlar Tanrıya inanç ve bağlılıklarını çeşitli şekillerde belirtmek amacıyla yazılar ve semboller kullanmışlar, aynı düşüncelerini dokumalar üzerine de yansıtmışlardır. Dokumalar üzerindeki motifleri dokuyan kişilerin Anadolu'ya gelmeden önce nerelerde yaşadığını, hangi kültür çevreleriyle alışverişte bulduklarını da ortaya koymaktadır. Kare, eşkenar dörtgen, yıldız, çarkıfelek ve benzeri motifleri Orta Asya'da kullanan Türk toplulukları Anadolu'ya geldiklerinde de devam ettirmişlerdir¹².

1. Doğu Karadeniz Bölgesi Dokumaları

Doğu Karadeniz Bölgesi'nde yapılan dokumalar Orta Asya'dan göçler vasıtasıyla bu topraklara gelip yerleşen Türk topluluklarının bölgede yaşayan toplumların sanatından etkilenip sentezledikleri yeni öğeleri de katarak sürdürdüğü geleneğin devamı niteliğindedir. Bölgede yapılan dokumalar teknik, kompozisyon, motif, kullanılan tezgâh ve malzemesiyle benzer özellikler göstermektedir. Bölge halkının baharın gelmesiyle birlikte yaylaya göç etme geleneği hâlâ devam etmektedir. Mayıs-Eylül ayları arasında yaylada kalan yöre insanı, yolculuk boyunca eşyalarını taşımak amacıyla çuval ve heybe, ip (kolan, bağ, dırmaç), soğuk ve yağmurdan korunmak, hayvanlarının üzerini örtmek için çul olarak adlandırılan örtüler, gittikleri bölgede kalacakları evlerde, yaygı olarak kullanmak üzere halı ve havsız kirkitli dokumalardan oluşan yer yaygısı, sedir yaygısı, duvar sergisi, yastık gibi ürünlerden faydalanmaktadırlar. Dokumaların insan hayatında önemli ihtiyaçlardan biri olması nedeniyle, kadınlar tezgâh ve dokumada kullandıkları malzemeleri gittikleri yere götürüp, tezgâhlarını kurmuş ve boş kaldıkları zamanlarında halı, kilim ve kumaş gibi dokumalar yapmış, ihtiyaç fazlasını da satarak geçimlerini devam ettirmek için kazanca dönüştürmüşlerdir¹³.

10 Aydın Uğurlu ve Servet Senem Uğurlu, "Anadolu Kirkitli Halk Dokumalarında Felsefi Yorumlara Açık Bazı Motifler," *II. Uluslararası Felsefe, Eğitim, Sanat ve Bilim Tarihi Sempozyumu, (03-07 Mayıs)*, (Muğla: Muğla Sıtkı Kocaman Üniversitesi Atatürk Kültür Merkezi, 2017), 1470.

11 Mine Erbek, *Çatalhöyük'ten Günümüze Anadolu Motifleri* (Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı, 2002), 4.

12 Beyhan Karamağaralı, "Türk Halı Sanatındaki Motiflerin Yorumu Üzerine," *Arış* 3 (Aralık 1997), 30.

13 Keziban Selçuk, "Doğu Karadeniz Bölgesi Dokumaları" (Doktora tezi, Atatürk Üniversitesi, 2020), 790.

Doğu Karadeniz Bölgesi'nde namazlık, yolluk, yer yaygısı, duvar sergisi, divan yaygısı ve yastıklar, heybe ve çanta, çuval, çul, cicim, beşik örtüsü, ip (bağ, dırmaç), peştamal, peşkir (havlu), ehram ve omuz şalı gibi dokumaların yapıldığı tespit edilmiştir. Geçmişten günümüze gelişerek varlığını devam ettiren ancak günümüzde kaybolmaya yüz tutmuş geleneksel el sanatının gelecek nesillere aktarılması için çeşitli projeler hazırlanarak dokumaların gerçekleştirildiği görülmektedir. Yapılan alan araştırmasında, bölgenin iç kesimlerinde yün ve kıl, sahildeki yerleşim alanlarında ise pamuk, kenevir ve az da olsa ipekli dokumaların yapıldığı tespit edilmiştir. Anadolu'ya gelen boyların dokuma kültürünün bu topraklarda var olan dokuma geleneğiyle birlikte devam ettiği, dokuma öncesi ve esnasında yapılan işlemlerin benzer olduğu görülmektedir.

Ülkemizde her yörenin beslediği koyunun cinsi farklılık göstermekte ve bulunduğu bölgenin coğrafi şartları hayvan yetiştiriciliğine etki etmektedir. Doğu Karadeniz Bölgesi'nde yetiştirilen koyunlar engebeli arazi şartlarına uyum göstermiş olan ve yörede “Çepni koyunu” adı verilen bir cinstir¹⁴. Çepni koyunlarının yünlerinin kırımı ile elde edilen elyafın yıkanması, taranması, iğ (teşi) denilen iplik bükme aletiyle bükülerek ipliğin elde edilmesi işlemi, hep geleneksel yöntemlerle yapılmaktadır. Eğrilen iplikler bölgede genellikle “alemidi-alemit” olarak bilinen çıkırık yardımıyla çileler hâline getirilerek boyamaya hazırlanmaktadır. Çıkırık, iplik eğirme işlemi mekanize etmenin ilk aşaması olan iği yatay olarak yerleştirip büyük bir çark tarafından elle çevrilebilmesine imkân sağlamaktadır¹⁵. İpliklerin renklendirilmesinde ise bitkisel boyalardan faydalanılmış ve genellikle boyama işini yapan ustaların olduğu, boyamayı bu kişilerin yaptığı, kaynak kişiler tarafından ifade edilmiştir. Yöre insanının ifadelerinden geçmişte doğal boyama işlemi gerçekleştiren “boyacı” adı verilen kişilerin bulunduğu ve “boyacılık” mesleğinin olduğu anlaşılmaktadır. Boyamanın geleneksel yöntemlerle yapıldığı ve 1 kg yün ipliğiyle 1 kg boya bitkisinin birlikte kaynatıldığı, bölgede yaşayan ve eskiden boya işini yapan ya da bilenler tarafından verilen bilgilerden anlaşılmaktadır. Ancak günümüzde kimyasal boyalarla ipliklerin boyandığı görülmektedir. Boyama işleminin ardından iplikler çıkırık yardımıyla yörede “kalam/masura” adı verilen aletlere sarılarak kullanım için hazırlanmaktadır. Halı ve havsız kirkitli dokumalarda yörede “şal tezgâhi” adı verilen yatay tezgâh, germe tezgâh, sarma tezgâh kullanılırken, kumaş dokumalarda ise kamçılı tezgâhlardan faydalanılmaktadır (G.1, G. 2, G. 3)¹⁶. Bu tezgâhlarda mekik el ile değil kamçı ile atılmaktadır. Kamçılı tezgâhlar diğer tezgâhlara göre daha hızlı ve verimlidir¹⁷.

14 Nazım Kuruca ve Muammer Ak, “Doğu Karadeniz Bölgesinde Konargöçer Hayata Dair Uygulamalar: Giresun Örneği,” *UKDA (A. Haluk Dursun Anısına Uluslararası Türk Kültürü Sempozyumu Dil-Tarih-Coğrafya)* 6-8 Aralık 2019 Ed. Fahri Temizyürek (Ankara: Asos Yayınevi, 2019), 788, erişim 20 Aralık 2020, <http://giramer.giresun.edu.tr/Files/ckfFiles/giramer-giresun-edu-tr/Makaleler/Muammer%20AK.pdf>,

15 *Rize El Sanatları* (Rize: Rize Halk Eğitim Merkez Müdürlüğü Yayınları, 2004), 46.

16 Selçuk, Doğu Karadeniz Bölgesi Dokumaları, 791.

17 Şahin Yüksel Yağan, *Türk El Dokumacılığı* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1978), 76.



G. 1: Şal Tezgâhı (Trabzon ili Şalpazarı İlçesi Halk Eğitim Merkezi) (Keziban Selçuk, 2019)



G. 2: Germe Tezgâh (Gümüşhane ili Kelkit ilçesi Halk Eğitim Merkezi) (Keziban Selçuk, 2019)

G. 3: Kamçılı Tezgâh (Bayburt Üniversitesi Baberti Külliyesi Dokuma Atölyesi) (Keziban Selçuk, 2019)

“Doğu Karadeniz Bölgesi dokumaları” üzerine yapılan çalışma kapsamında literatür taramasında bölge dokumacılığıyla ilgili yeterince araştırmanın ortaya konmadığı gözlemlenmiştir. Artvin, Bayburt, Giresun, Gümüşhane, Trabzon ve Rize il, ilçe ve bazı köylerinde yapılan alan araştırması sonucunda bulunan dokumaların fotoğrafları çekilerek bunlar üzerinde kullanılan motiflerin teknik çizimleri yapılmış, kaynak kişilerden bilgiler edinilmiştir. Doğu Karadeniz Bölgesi’nde dokumacılığın eskisi kadar yapılmadığı ve yok olmaya yüz tuttuğu görüşülen kaynak kişiler tarafından ifade edilmektedir. Geleneksel dokumalarımızın literatüre kazandırılması amacıyla yapılan araştırma sonucunda tespit edilen dokumalarda geometrik, bitkisel, figürlü (hayvan/insan), sembolik, yazı ve tasvir (nesne), resim gibi motiflerin kullanıldığı görülmektedir.

2. Dokumalarda Kullanılan Motifler

Doğu Karadeniz Bölgesi'ndeki dokumalarda yer alan motiflerin oldukça zengin olduğu yapılan alan araştırmalarında görülmektedir. Geometrik motifler yıldız, eşkenar dörtgen, dörtgen, kare; bitkisel motifler hayat ağacı, pıtrak, çiçek, yaprak ve dal; figürlü (hayvan/insan) motifler akrep, ejder, kuş, insan, yılan, kazayağı, elibelinde, kurbağacık; sembolik motifler ibrik, bereket, göz, kurtağzı-kurtizi, muska, sandıklı, suyolu, tarak, küpe, çengel, çarkifelek, yaba, kandildir. Bu motiflerin yanısıra bazı dokumalarda yazı ve tasvirlerin kullanıldığı gözlemlenmiştir. Bu makalede, konunun geniş ve kapsamlı olması nedeniyle sadece geometrik ve bitkisel motifler ele alınıp, Doğu Karadeniz Bölgesi'nde bulunan dokuma örnekleriyle desteklenecektir.

2. 1. Geometrik Motifler

Geometrik motifler, bilinen en eski süsleme öğelerinden olup, el sanatlarında ve diğer sanatlarda sevilerek kullanılmıştır. Bu motifleri, *yıldız, altıgen, sekizgen, üçgen, eşkenar dörtgen, kare, dörtgen gibi geometrik şekiller* oluşturmaktadır¹⁸.

Doğu Karadeniz Bölgesi'ndeki dokumaların büyük bir çoğunluğunda geometrik motifler yer almaktadır. Geometrik motiflerden biri olan *Yıldız* motifi dokumaların genellikle zemininde veya bordüründe yan yana sıralanmış biçimde görülmektedir. Dokumalarda daha çok sekiz kollu yıldız motifinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Geometrik motiflerden eşkenar dörtgen, kare, altıgen, sekizgen formların ise genellikle dokumanın zemininde ana motif olarak yer aldığı yapılan alan araştırmasından anlaşılmaktadır.

2.1.1. Yıldız Motifi

Yıldız, ay ve güneş gibi halk inanışlarında var olan bir semboldür. Motif, taş, ahşap, çini, maden, tekstil, dokuma ve benzeri daha birçok el sanatında farklı biçimlerde sevilerek kullanılmaktadır¹⁹. Yıldız motifine köşe sayısına göre çeşitli anlamlar yüklenmiştir. Altı köşeli yıldız İslam dünyasında “Mühr-ü Süleyman” adıyla bilinen Hz. Süleyman'ın mührüdür. Mühür Musevilerde “Davut Yıldızı”, İsevilerde “Devit Yıldızı” olarak adlandırılmaktadır²⁰. Selçuklu yıldızı olarak da bilinen sekiz köşeli yıldız, iki karenin çapraz şekilde üst üste gelmesinden meydana gelmektedir. Bu kareler Tanrının yer ve gök güçlerine, yani dört köşe-sekiz bucağa, hâkim olmasını sembolize etmektedir²¹. Doğu Karadeniz Bölgesi'nde bulunan havlı ve havsız kirkitli dokumalarda sekiz kollu yıldız motifinin yer aldığı ve sevilerek kullanıldığı gözlemlenmiştir.

18 Haldun Özkan, *Sanat Tarihine Giriş Ders Notları* (Erzurum: Zafer Medya, 2017), 154.

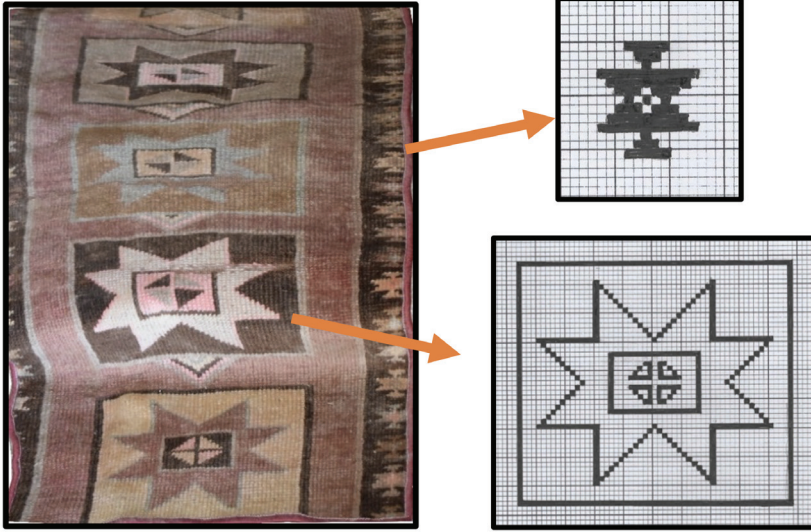
19 Hakan Çiloğlu, “Türk Halı Sanatı Kompozisyonlarında Hayat ve Zaman Kavramları,” *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 43 (2019), 205.

20 İskender Pala, “Mühr-i Süleyman”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, c.31, (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2006), 526.

21 Aysen Soysaldı, “Türklerde Yıldız Motifi ve Teke Yöresi Yıldızlı Zili (Burdur Müzesi) Örnekleri,” *Maddi Kültür*, 9. *Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi* (Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü, 2017), 427.

Kilimlerde kullanılan altı köşeli yıldızın merkezinde, denge, gece-gündüz, Yin-Yang motifi bulunmaktadır. Sekiz köşeli yıldız ise genellikle zili ve cicim dokumalarında kullanılmakta ve motifin merkezine göz motifi yerleştirilerek uygulanmaktadır²².

Alan araştırması yapılan illerden biri olan Bayburt ili Demirözü ilçesine bağlı Beşpınar Beldesi'nde, 20. yüzyıla ait eski bir halıdan kalan parça tespit edilmiştir (G. 4, G. 5). Türk düğümüyle dokunmuş olan halının kırmızı renkli zemininde beş adet sarı, gri, açık ve koyu kahverengi, sarı renkli kare alan içine sekiz kollu yıldız motifi üst üste sıralanmıştır (G. 6). Yıldız motifinin içinde ise göz motifinin yer aldığı görülmektedir. Halının koyu kahverengi zemine sahip geniş bordüründe de yine sekiz kollu yıldız motiflerinin sıralandığı görülmektedir. Sekiz kollu yıldız, göçebe kültüründe geceleri yön göstermesi bakımından önemli motifler arasında yer almaktadır. Bayburt ili Demirözü ilçesine bağlı Beşpınar Beldesi'nde tespit edilen bu halı parçasında kullanılan yıldız motifi de aynı geleneğin devam ettiğini göstermesi bakımından önemlidir. Dokumada kullanılan iplikler bitkisel boyalarla boyanmıştır.



G. 4: Yolluk, 20. Yüzyıl (Bayburt İli-Demirözü İlçesi Beşpınar Beldesi- Kenan Yavuz Kültür Evi) (Keziban Selçuk, 2019)

G. 5: Halıda Kullanılan Yıldız Motifleri (Keziban Selçuk, 2020)

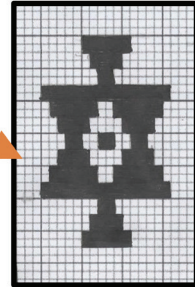
G. 6: Halıda Kullanılan Yıldız Motifleri (Keziban Selçuk, 2020)

Bayburt merkezde bulunan ve 19. yüzyıla ait olan 200x400 cm ebatlarındaki yer yaygısı kilim, ilikli kilim dokuma tekniğiyle yapılmıştır (G. 7, G. 8). Dokumanın zeminini diyagonal biçimde 11 bölüme ayrılmış olup etrafını geniş bir bordür çevrelemektedir. Zeminde ayrılan bu şeritlerin altuncusunda sekiz kollu yıldız motifi yer almakta ve belli aralıklarla yedi kez tekrarlandığı görülmektedir (G. 9).

22 Soysaldı, "Türklerde Yıldız Motifi ve Teke Yöresi Yıldızlı Zili (Burdur Müzesi) Örnekleri", 426.



G. 7: Kilim Yer Yayı, 200x400 cm, 19. Yüzyıl (Bayburt Merkez) (Keziban Selçuk, 2019)



G. 8: Kilim Yer Yayı Detay

G. 9: Kilimde Kullanılan Yıldız Motifi (Keziban Selçuk, 2020)

2.1.2. Altıgen, Sekizgen, Eşkenar Dörtgen, Kareden Oluşan Motifler

Geleneksel Türk sanatlarında yüzey tezyinatında görülen *altıgen*, *sekizgen*, *eşkenar dörtgen*, *kare* şekiller sık sık ve genellikle yüzeylerde belli alanları oluşturmak amacıyla uygulanan süsleme unsurları olarak kullanılmaktadır. Geometrik şekiller

dokumalarda da sevilerek uygulanmakta, halı ve havsız kirkitli dokumalarda altıgen, sekizgen ve eşkenar dörtgenlerle meydana gelen ve Anadolu’da genellikle göbek/göl olarak bilinen madalyonlarla karşımıza çıkmaktadır. Bazı dokumalarda Pazırık halısında olduğu gibi zemin karelere bölünerek oluşan alanlar içine motifler yerleştirilmektedir.

Doğu Karadeniz Bölgesi’nde üretilen dokumalarda da geometrik şekillerin yer aldığı alan araştırmalarında tespit edilmiştir. 19. yüzyılın ilk yarısında Şavşat’ın Hanlı Köyü’nde Gülperi Demirel tarafından 118x337 cm boyutlarında, ilikli kilim tekniğiyle dokunan yer yaygısı kilimin atkı ve çözgüsü yündür. Kilimde kullanılan renkler doğal boyalarla elde edilmiştir (G. 10, G. 11). Kilimin zemininde yöre insanının “göl” adını verdiği sekizgenler üst üste sıralanmakta sekizgenlerin dışında kalan bölümlerde ise yıldız, çarkıfelek, göz motifleri yer almaktadır (G. 12). Sekizgenlerin etrafında suyolu motifine yer verilmiştir. Sekizgen alanların içinde yörede “armut nakışı” olarak bilinen koçboynuzu ile kazayağı motifinden meydana gelen bir düzenleme yer almaktadır. Yer yaygısı kilim, Çayağzı Köyü’nde yaşayan Yaşar Yılmaz’ın evinde bulunmaktadır.



G. 10: Kilim Yer Yaygısı, 118x337 cm. (Artvin İli- Şavşat İlçesi Çayağzı Köyü- Meryem Şenol’un Annesi Yaşar Yılmaz’ın Köy Evi) (Keziban Selçuk, 2019)

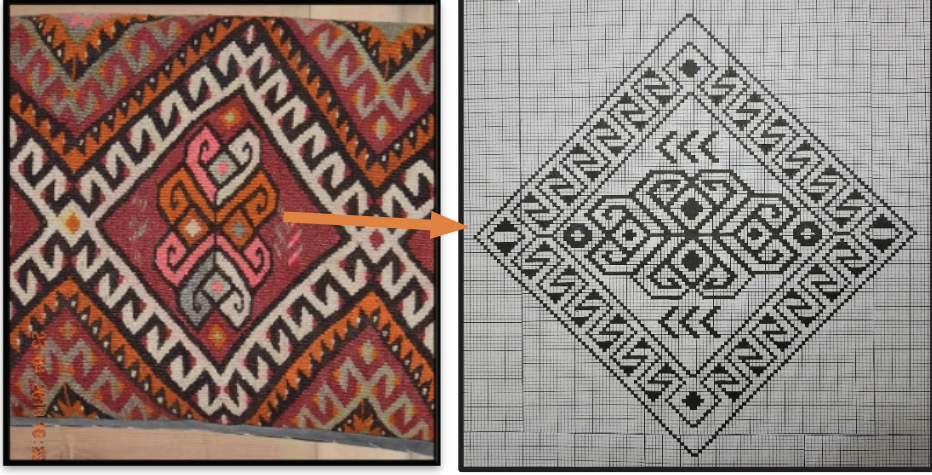


G. 11: Yer Yaygısında Kullanılan Sekiz Köşeli Madalyon
G. 12: Sekizgen Madalyon (Keziban Selçuk, 2020)

Bayburt merkeze bağlı Harmanözü Mahallesi'nde tespit edilen ve 20. yüzyıla ait olan 41x85 cm ebatlarındaki ilikli kilim tekniğiyle yapılan dokuma, yastık olarak kullanılmaktadır (G. 13, G. 14). Kilimin zeminini yan yana sıralanan ve uçlardan birbirine birleştirilerek dokunan eşkenar dörtgenler oluşturmaktadır (G. 15). Üç eşkenar dörtgenin etrafını ise çengel motifi çevrelemektedir. Eşkenar dörtgenlerin içine akrep motifi yerleştirilmiş, krem, açık yeşil, açık pembe ve turuncu renkler kullanılmıştır. Dokumanın geriye kalan zemin bölümlerinde ise eşkenar dörtgenin $\frac{1}{2}$ sinin tekrar edilmesiyle kompozisyon meydana getirilmiştir.



G. 13: Kilim Yastık, 41x85 cm, 20. Yüzyıl (Bayburt İli Harmanözü Mahallesi- Zümriye Aslan)
(Keziban Selçuk, 2019)



G. 14: Yastık Kullanılan Eşkenar Dörtgen
G. 15: Eşkenar Dörtgen Motifi (Keziban Selçuk, 2020)

2.2. Bitkisel Motifler

İnsanoğlu geçmişten bugüne kadar pek çok varlığı kutsal saymış ve bu varlıkları yazıya, dile, dine, sanata aktararak günümüze kadar ulaşmasını sağlamıştır. Doğanın sunduğu varlıklar içinde yer alan bitkiler de el sanatlarında natüralist veya stilize edilerek kullanılmıştır²³.

Çiçek, dal yapraklardan meydana gelen motif grubunu teşkil eden bitkisel motifler, karanfil, lale, sümbül, papatya, gül, hatmi çiçeği, şakayık gibi çiçekler, natüralist biçimde kompozisyonlarda yer aldığı gibi, hatayi, gonca, penç, yaprak, hançer yaprak gibi stilize edilmiş biçimde de kullanılmıştır.

2.2.1. Çiçek, Dal ve Yapraklar

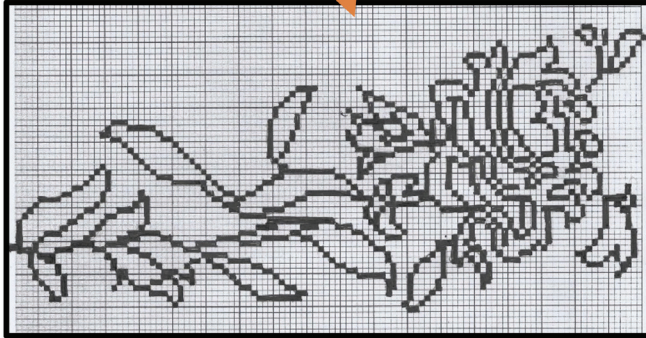
Bitkisel motifler, geleneksel Türk sanatlarının temel öğelerinden olup, çiçek, yaprak, dal, meyve ve ağaçlar bazen doğada var olan şekliyle yani natüralist biçimde bazen de aşırı derecede stilize edilerek tek başına veya diğer motiflerle birlikte kullanılmıştır²⁴. Bölgede yapılan çalışma 2018 ve 2019 yıllarında yaz aylarında belli aralıklarla düzenlenen seyahatlerle gerçekleştirilmiştir. Doğu Karadeniz Bölgesi'nde gerçekleştirilen alan araştırmaları sonucunda Artvin, Bayburt, Giresun, Gümüşhane, Rize ve Trabzon'da yapılan dokumalarda genellikle çiçek, dal, yaprak, hayat ağacı ve pıtrak motiflerinin natüralist ve stilize edilerek kullanıldığı tespit edilmiştir.

23 Gülşen Kahraman, "Türk Mitolojisinde Hayat Ağacı Motifi "Yaşam Ağacı" Konulu Seramik Pano Çalışması," *XII. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresi /Sanat Etkinlikleri, 25-27 Nisan (April) 2019* (Konya: Selçuk Üniversitesi Türk El Sanatları Araştırma ve Uygulama Merkezi ve Konya Büyükşehir Belediyesi, 2019), 213.

24 Hülya Kaynar, "19. Yüzyıl Sonrası Dokunan Sivas Halısı Desenlerinde Bitkisel Motifler ve Özellikleri," *Türk-İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi*, 13/26, (2018), 223.

Artvin'in Şavşat ilçesine bağlı Kocabey Köyü'nde bulunan, 1957 yılında dokunan 55x70 cm ebadındaki duvar halısında, Kelime-i Tevhit yazısının etrafını simetrik olmayan biçimde çevreleyen çiçek, dal ve yapraklardan meydana gelen bir kompozisyon düzenlemesi vardır (G. 16).

Caminin minber kapısının üst bölümünde asılı olan halıda kullanılan bitkisel motifler natüralist biçimde ele alınmıştır (G. 17). Kocabey Köyü imamı Mehmet Enzin dokumayı yapan kişiyi bilmediklerini ifade etmiştir. Dokumanın atkı ve çözgüsü pamuk, ilmesi yündür.



G. 16: Duvar Halısı, 55x70 cm, 1957 (Artvin İli Şavşat İlçesi Kocabey Köyü Camii)
(Keziban Selçuk, 2019)

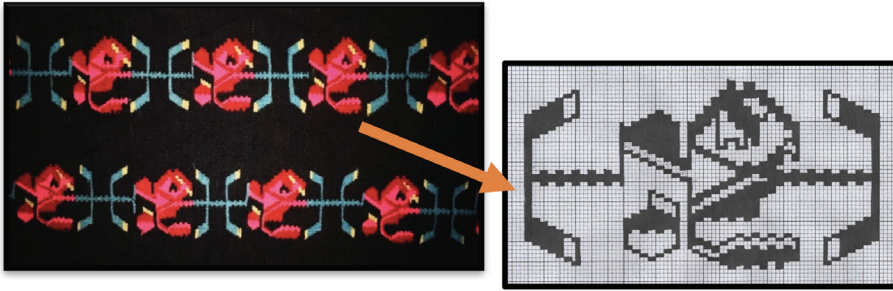
G. 17: Sağ Alt Köşedeki Bitkisel Motiflerin (Çiçek, Dal ve Yapraklar) Çizimi
(Keziban Selçuk, 2020)

Bitkisel motiflerin havsız kirkitli dokumalarda, özellikle Artvin ve Bayburt'ta bulunan dokumalarda sıkça kullanıldığı görülmektedir. Artvin'in Şavşat ilçesine bağlı Kocabey Köyü'nde bulunan, 1967 yılında 160x350 cm ebatlarında ilikli kilim tekniğiyle dokunan ve yörede "kedel sergisi" (duvar kilimi) olarak kullanılan kilim, Sofu Özdemir'in oturma odasında bulunan divanın (sedir) arkasındaki duvarın tamamını örtmektedir. Sofu Özdemir, kilimin dokunması sırasında motiflerin düzenlemesinin

zor olması nedeniyle “yedi bela kilimi” olarak isimlendirildiğini ifade etmiştir (G. 18, G. 19). Siyah zemine sahip duvar kilimi, yedi sıradan meydana gelmektedir. Her sırada yer alan bir dal üzerinde natüralist biçimde çiçek ve yaprak motifleri bulunmaktadır (G. 20). Motifler bir üst sırada kaydırılmak suretiyle diyagonal olarak yerleştirilmiştir (G. 19).



G. 18: Duvar Sergisi, 160x350 cm, 1967 (Artvin İli Şavşat İlçesi Kocabey Köyü-Sofu Özdemir'in Evi) (Keziban Selçuk, 2019)



G. 19: Duvar Sergisinde Kullanılan Bitkisel Motifler

G. 20: Çiçek, Dal ve Yapraklardan Oluşan Bitkisel Motif Düzenlemesi (Keziban Selçuk, 2020)

G. 21’de yer alan kilim yer yaygısı, Artvin ili Şavşat ilçesi Kocabey Köyü’nde yaşayan Mahi Şeker Arslan’ın evinde bulunmaktadır. 20. yüzyılda dokunan 54x84 cm ebadındaki kilim yer yaygısının atkı ve çözgüsü yündür. Dokumanın hem zemini hem de bordürü yörede “yayla çiçeği” ve “kır çiçeği” denilen çiçek motifleriyle dolgulanmıştır (G. 23, G. 24). Zeminde stilize edilerek kullanılan çiçek motifinin renkleri diyagonal bir düzenlemeye uygun yerleştirilmiştir (G. 22).



G. 21: Kilim Yer Yayı, 54x84 cm, 20. Yüzyıl (Artvin İli Şavşat İlçesi Kocabey Köyü Mahi Şeker Aslan'ın Evi) (Keziban Selçuk, 2019)



G. 22: Kilim Yer Yayı Detay

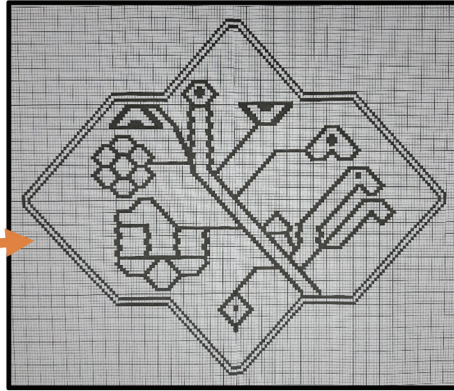
G. 23: Yayla Çiçeği Motifi (Keziban Selçuk, 2020)

G. 24: Kır Çiçeği Motifi (Keziban Selçuk, 2020)

Bayburt merkeze bağlı Harmanözü Mahallesi'nde Behçet Kaygusuz'un evinde bulunan ve 1989 yılında dokunan 120x234 cm ebadındaki kilim yer yaygısının kırmızı zemininde üst üste sıralanmış üç adet eşkenar dörtgen yer almaktadır (G. 25, G. 26). Çözgü ve atkısının yün olan kilimin zeminindeki ana motiflerin etrafı tarak motifi kullanılarak basamaklı biçimde düzenlenmiş, beyaz renkle dokunan bu alanlar içinde dal, yaprak ve çiçek motiflerine yer verilmiştir (G. 27).



G. 25. Kilim Yer Yaygısı, 120x234 cm, 1989 (Bayburt İli Harmanözü Mah. Behçet Kaygusuz'un Evi) (Keziban Selçuk, 2019)



G. 26: Çiçek, Dal ve Yapraklardan Oluşan Bitkisel Motif Düzenlemesi (Keziban Selçuk, 2020)
G. 27: Çiçek, Dal ve Yapraklardan Oluşan Bitkisel Motifler (Keziban Selçuk, 2020)

Bayburt'un Demirözü ilçesi Beşpınar Beldesi'nde tespit edilen 19. yüzyılda dokunan 120x200 cm ebadındaki kilim namazlıkta, mihrabın ortasından aşağıya doğru sarkan kandil ve bunun iki tarafında simetrik olarak düzenlenmiş çiçek motifleri yer almaktadır (G. 28, G. 29). Çiçek motifleri, namazlığın hem mihrap içinde hem de mihrabın dışında yer alan köşelerinde görülmektedir. Namazlık Bayburt ve çevresine ait motif özellikleri taşımaktadır. Aynı motif, namazlıkta namaz kılan kişinin ayaklarını bastığı ve secdeye giderken ellerini koyduğu bölümlerde de kullanılmıştır (G. 30).



G. 28: Kilim Seccade, 120x200 cm, XIX. Yüzyıl (Bayburt İli-Demirözü İlçesi Beşpınar Beldesi Kenan Yavuz Kültür Evi) (Keziban Selçuk, 2019)

G. 29: Çiçek Motifi Detay

G. 30: Çiçek Motifi (Keziban Selçuk, 2020)

Bitkisel motiflerden çiçek, dal ve yaprak motiflerinin yer aldığı bölgede tespit edilen örneklerine bakıldığında, halı dokumalarda natüralist üslubun daha belirgin biçimde kullanıldığı gözlemlenmiştir. Buna rağmen havsız kirkitli dokumalarda ise dokuma tekniğine bağlı olarak motiflerin daha stilize biçimde ele alındığı görülmektedir.

2.2.2. Hayat Ağacı

Bitkisel motiflerden biri olan hayat ağacı, sürekli değişim ve gelişim içinde yaşayan evreni sembolize etmektedir. Hayat ağacının en önemli özelliği, dünyanın merkezinde bulunması, yer altı, yer üstü ve gökyüzünü birbirine bağlamasıdır. Ağacın gövdesi büyük, gölgesi geniş ve yaprakları yaz kış canlıdır. Orta Asya ve Kuzey Asya mitolojisinde ağacın yedi ya da dokuz dalının bulunduğu ve yedi kat göğü temsil ettiği düşünülmektedir²⁵.

Altaylılara göre, merkezde bulunan ve yeraltı, yerüstü ve gökyüzünü birleştiren çam ağacıdır ve dünyadaki ağaçların en büyüğüdür. Ağacın tepesinde de Bay Ülgen'in oturduğuna inanılmaktadır. Kökeni Orta Asya'ya dayanan hayat ağacı, Hunlar, Gök-türkler, Uygurlar ve diğer Türk topluluklarının inançlarında yer almış, Şamanizm'de çok önemli bir sembol olmuştur²⁶. Şaman kültüründe de ağaç kültü benimsenmiş ve

25 Pervin Ergun, *Türk Kültüründe Ağaç Kültü* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2017), 27.

26 Gülşen Kahraman, "Türk Mitolojisinde Hayat Ağacı Motifi "Yaşam Ağacı", 214.

Şaman ağacı olarak gelişme göstermiş, şaman davulu üzerine de dünya ağacı tasvirleri çizilmiştir. Ağaç Yakutlarda da kullanılan ana ağaca benzemektedir²⁷. Özellikle yaşlı ve geniş gövdeli ve yüksek tepeli ağaçların yanından geçen insanlar, ağaçların önünde diz çökerek saygı göstermişlerdir. Günümüzde de Anadolu'nun pek çok yerinde "kutsal ağaç kültü" devam etmektedir²⁸.

Hayat ağacı Osmanlı'da aynı zamanda güç ve iktidarın sembolüdür²⁹. Motif, "Devletlü kaba ağaç" deyiimiyle sembolize edilmiş, Osman Gazi'nin rüyasında gördüğü kendi göbeğinden çıkan bir ağacın tüm dünyayı sarması, Osman Bey'in devletin, dünya hâkimiyeti kuracağına yorumlanmıştır³⁰.

Geçmişten günümüze geleneksel Türk sanatlarında kullanılan hayat ağacı motifi Doğu Karadeniz Bölgesi dokumalarında da görülmektedir. Bulunan dokuma örneklerinde genellikle vazo içinden çıkan çiçek demetine rastlanmakta ve bölgede görüşülen kaynak kişiler tarafından "hayat ağacı" motifi olarak adlandırılmaktadır.

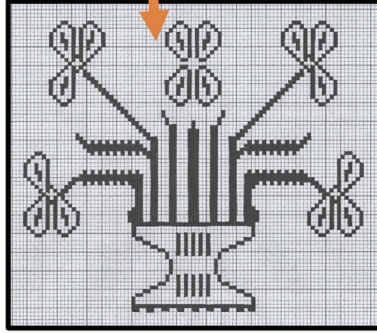
Artvin'de bulunan kilim dokumada da motifin kullanıldığı görülmektedir. Çalışma kapsamında Artvin'in Şavşat ilçesine bağlı Kocabey Köyü'nde bulunan ve üzerinde 24.2.1960 tarihi bulunan 143x363 cm ebadındaki duvar (kedel) sergisinin zemininde sıralanan çiçek demetlerine bu köyde yaşamını sürdüren ve dokumacılığı bilen 66 yaşındaki Nebiye Aslan tarafından "hayat ağaçlı kilim" denilmiştir (G. 31). Kırmızı zemini bulunan kilimde üç sıra halinde turuncu, mavi ve turuncu renkteki on adet vazodan çıkan çiçek demetleri dokunmuştur (G. 32). Dokumada içinde stilize çiçeklerin yer aldığı koçboynuzu motifinden meydana gelen bir bordür bulunmaktadır.

27 Fuzuli Bayat, *Türk Mitolojik Sistemi (Kutsal Dişi, Mitolojik Ana, Umay Paradigmasında İlkel Mitolojik Kategoriler: İyeler ve Demonoloji)* 2, (İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş., 2012), 188.

28 Nursel Balcı, "Türk Halı Sanatında Mitolojik Kaynaklı Bazı Motifler," *Arış* 8 (Kasım 2012), 44.

29 Nursel Balcı, "Türk Halı Sanatında Mitolojik Kaynaklı Bazı Motifler," 44.

30 H. Feriha Akpınarlı ve H. Ayşegül Özdemir, "Konya-Lâdik Halılarındaki Motiflerin İncelenmesi", *İdil Sanat ve Dil Dergisi* 5/23 (2016), 977.



G. 31: Duvar Sergisi, 143x363 cm, 24.2.1960 (Artvin İli Şavşat İlçesi Kocabey Köyü Camii)
(Keziban Selçuk, 2019)

G. 32: Hayat Ağacı Motifi (Keziban Selçuk, 2020)

2.2.3. Pıtrak Motifi

Pıtrak, tarlalarda bulunan dikenli bir bitki olup, dikenleriyle insana ve hayvanlara yapışır. Anadolu’da kullanılan pıtrak motifi, bu bitkinin stilize edilmiş biçimidir. *Pıtrak motifi*, Çatalhöyük’te bulunarak Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesinde sergilenen ve M.Ö. 5850 yılına tarihlendirilen neolitik dönemden kalan, pişmiş topraktan yapılmış bir mührün üzerinde de görülmektedir. Bu motif, seramik, metal, dokuma ve benzeri el sanatlarında da kullanılmaktadır³¹. Pıtrağın üzerindeki dikenlerin, kötü gözü uzaklaştırdığına inanıldığı için, Anadolu insanı tarafından nazarlık motifi olarak kullanılmıştır. “Pıtrak gibi” deyimiyile ağaçlardaki çiçek ve meyvenin bolluğundan bahsedilmektedir. Bu nedenle, pıtrak motifi, bolluk ve bereketi simgelemekte olup un çuvallarında, tandır örtülerinde, ekmek üzerine örtülen cicimlerde sıkça kullanılmıştır³².

31 Ahmet Diler ve Marc Antoine Gallice, *Kilimin Sembolleri* (İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım San ve Tic. Ltd. Şti.,2018), 100.

32 Erbek, *Çatalhöyük’ten Günümüze Anadolu Motifleri*, 108; Serkan İliden ve Adalat Anvarova, “Ukrayna ve Türk Sanatlarında Görülen Benzer Sembol ve Motifler,” *XII. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresi /Sanat Etkinlikleri, 25-27 Nisan (April) 2019*, (Konya: Selçuk Üniversitesi Türk El Sanatları Araştırma ve Uygulama Merkezi ve Konya Büyükşehir Belediyesi, 2019), 670.

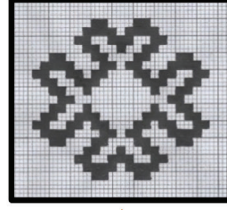
Doğu Karadeniz Bölgesi’nde Bayburt, Giresun ve Gümüşhane merkez ve ilçelerinde yapılan havsız kirkitli dokumalarında görülen pıtrak motifi, genellikle yaygıların zemininde kullanılan ana motiflerden biridir. Özellikle Giresun’un Alucra ilçesinde “ala kilim”, Gümüşhane’nin Kelkit ile Şiran ilçesi ve köylerinde yapılan “zilli kilimi” adı verilen yer yaygısında pıtrak motifine sık rastlanmaktadır. Günümüzde tek parça ve büyük boyutlarda dokunan zilli kilimi yer yaygısı olarak kullanılmakta, heybe, yastık, yolluk, duvar süsleri, nazarlık, isimlik, seccade olarak da üretilmektedir. Çuvallara dokunan zilli kilim motifleri günümüzde sanat değeri taşımaktadır. Kelkit’te yapılan bu dokumalarda genellikle koyu renkler görülmektedir³³. Dokumalar el eğirmesi iplikle ve tek taraflı olarak yapılmakta, motifler yüzeyde kabarık bir görünüm sergilemektedir. Giresun’un Alucra ilçesi Akçiçek (Davaha) Mahallesi’nde yaşayan Kıymet Doruk ile Fidan Doruk, Gümüşhane’nin Kelkit ilçesinden İbrahim Çelebi, Kızılca Mahallesi’nden Hatice Dinç, Reşadiye Dinç ve Şiran ilçesinden Neşe Demir Halep, pıtrağın koyunların yününe yapışan dikenli bitki olduğunu ifade etmekte ve motifi yörede “per” olarak adlandırmaktadırlar. Görüşme yapılan kaynak kişiler büyüklerinden edindikleri bilgiler ışığında dokuma geleneğini günümüzde devam ettirmekte, motifin büyük, küçük ve karmaşık oluşuna göre “büyük per”, “küçük per”, “aynalı per”, “çerçeveveli şeytan perli”, “şeytan perlinin yarımı” gibi isimler kullanılmaktadırlar.

Doğu Karadeniz Bölgesi’nde yapılan alan araştırmasında bulunan dokumalarda pıtrak motifine sıkça yer verildiği gözlemlenmiştir. Dokumalardan biri, Bayburt merkezde tespit edilen 19. yüzyıla ait 200x400 cm ebadındaki kilim yer yaygısıdır (G. 33, G. 34). Koyu kahverengi olan yaygının zemininde 56 adet pıtrak motifi sıralanmıştır (G. 35).

33 Aynur Yüce ve Hülya Demir Yaleze, “Türkiye’de Cittaslow (Yavaş Şehir) Hareketi ve Bir Öneri: Gümüşhane Merkez İlçesi,” *The Journal of International Scientific Researches, Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Dergisi, Markaya Dair Her Şey Bu Kongrede (Kongre Özel Sayısı)* 3/4 (Gümüşhane: Gümüşhane Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, 2018), 167.



G. 33: Kilim Yer Yayı, 200x400 cm, 19. Yüzyıl (Bayburt İli-merkez) (Keziban Selçuk, 2019)



G. 34: Yer Yayı Detay

G. 35: Pıtrak Motifi (Keziban Selçuk, 2020)

Giresun’da bulunan 20. yüzyıla ait 215x310 cm ebadındaki *palaz kilimi* veya *Davaha kilimi* adı verilen yer yaygısında zili tekniği kullanılmıştır (G. 36). Kıymet Doruk tarafından dokunan ve Giresun’un Alucra ilçesine bağlı Akçiçek (Davaha) Köyü’nde bulunan yer yaygısının “per” adı verilen pıtrak motifinin yan yana sıralanmasıyla oluştuğu Kıymet Doruk ve Fidan Doruk tarafından ifade edilmiştir. Yer yaygısının zemini gruplar hâlinde yatay bantlardan meydana gelmekte ve grup isimleri zeminlerinde kullanılan renge göre “ala”, “ağ ala” ve “sarı ala” olarak isimlendirilmektedir. Motif, G. 37’de olduğu gibi “ala” grubunda iki sıra hâlinde tekrarlanmaktadır (G. 38).



G. 36: Palaz Kilimi (Yer Yayı), 215x310 cm, 20. Yüzyıl (Giresun İli Alucra İlçesi Akçiçek (Davaha) Köyü-Kıymet Doruk'un Evi) (Keziban Selçuk, 2019)

G. 37: Palaz Kilimi Detay

G. 38: Pıtrak Motifi (Keziban Selçuk, 2020)

Gümüşhane'nin Kelkit ilçesine bağlı Kızılca Köyü'nde tespit edilen 19. yüzyıla ait 120x350 cm ebadındaki yer yaygısı Ürkiye Hanım'ın evinde bulunmuştur (G. 39, G. 40). Zilli kiliminde kullanılan ve yörede “çerçeveli şeytan perli” ile “şeytan perlinin yarımı” olarak ifade edilen motif, pıtrak motifidir (G. 41). Gümüşhane ve Giresun'da genellikle havsız kirkitli dokumalarda zili dokuma tekniği kullanılmakta, pıtrak motifinin de tekniğe uygun olması bakımından tercih edildiği düşünülmektedir.



G. 39: Zilli Kilim (Yer Yayı), 120x350 cm, 19. Yüzyıl (Gümüşhane İli- Kelkit İlçesi Kızılca Köyü-Ürkiye Hanım'ın Evi) (Keziban Selçuk, 2019)

G. 40: Zilli Kilimden Detay

G. 41: Pıtrak Motifi (Keziban Selçuk, 2020)

Sonuç

Anadolu havlı ve havsız kirkitli dokumalar üzerinde yer alan motifler oldukça zengindir. Anadolu'nun bütün bölgelerinde olduğu gibi Doğu Karadeniz Bölgesi'nde yapılan dokumalar üzerinde kullanılan motifler çeşitli şekillerde gruplandırılmaktadır. Bunlardan birini geometrik diğerini de bitkisel motifler oluşturmaktadır. Yıldız, altıgen, sekizgen, üçgen, eşkenar dörtgen, kare ve dikdörtgenlerin oluşturduğu geometrik motifler, bütün sanat dallarında kullanılmaktadır. İlk geometrik motif örnekleri ise Pazırık halısının kare alanlara bölünmesinden meydana gelen zemininde görülmektedir. Doğu Karadeniz Bölgesi'nde yapılan araştırma sonucu ele alınan örneklerde geometrik motiflerin yer aldığı, Artvin ve Bayburt'ta tespit edilen dokumaların motif açısından oldukça zengin olduğu gözlemlenmiştir. Bayburt merkezdeki kilim yer yaygısı ile Demirözü İlçesine bağlı Beşpınar Beldesi'nde bulunan halı dokumada sekiz kollu yıldız motifi yer almaktadır. Artvin'in Şavşat ilçesine bağlı Çayağzı Köyü'ndeki kilim yer yaygısının zemininde yöre insanı tarafından "göl" adı verilen sekizgenler yer alırken, Bayburt'un Harmanözü Mahallesi'ndeki kilim dokuma yastıkta ise eşkenar dörtgenler yan yana sıralanmıştır. Yıldız, eşkenar dörtgen, kare, sekizgen ve altıgenlerin yer aldığı geometrik motiflerin, bölgede tespit edilen dokumaların zemininde genellikle ana motif olarak uygulandığı verilen örneklerden anlaşılmaktadır. Yıldız motifi özellikle Artvin'in il, ilçe ve köylerinde genellikle çiçek motifi olarak bilinmektedir.

Doğu Karadeniz Bölgesi’nde gerçekleştirilen alan araştırması sonucunda bölgedeki dokumalarda bitkisel motif olarak genellikle stilize çiçek, dal, yaprak, hayat ağacı ve pıtrak motiflerinin kullanıldığı görülmektedir. Artvin’in Şavşat İlçesine bağlı Kocabey Köyü’nde bulunan caminin minber kapısının üstünde asılı duran duvar halısının zeminindeki Kelime-i Tevhid yazısının kenarlarını çiçek, dal ve yapraklardan meydana gelen natüralist bitki motifleri süslemektedir. Yine Şavşat’ta bulunan iki ayrı yer yaygısında da stilize çiçek motifleri kullanılmıştır. Bayburt ili Demirözü ilçesine bağlı Beşpınar Beldesi’nde bulunan kilim namazlığın mihrap içi ve köşelerindeki çiçek motifleri ile Artvin ili Şavşat ilçesi Kocabey Köyü’nde bulunan yer yaygısının hem zemin hem de bordüründe yer alan “yayla çiçeği” ve “kır çiçeği” olarak bilinen çiçek motifleri bölgedeki en güzel örnekleri teşkil etmektedir. Bu dokumalarda yöresel isim farklılıkları olmasına rağmen yer alan motifler Türk kültürünün birikimi ve sentezinin sonucunda ortaya çıkan motiflerdir. Artvin’in Şavşat ilçesine bağlı Kocabey Köyü’nde tespit edilen duvar sergisi üzerinde yer alan vazodan çıkan çiçek demetlerinden dolayı “hayat ağaçlı kilim” olarak isimlendirilen ve bitkisel motiflerden olan hayat ağacı, yeraltı, yeryüzü ve gökyüzünün bir sembolü olarak dokumalarda geçmişten günümüze kullanılmaktadır. Bölgede özellikle havsız kirkitli dokumalarda yer alan, bolluk ve bereketi temsil eden pıtrak ise özellikle Giresun’un Alucra ilçesi ve köyleriyle, Gümüşhane’nin Kelkit ile Şiran ilçesi ve köylerinde yapılan zililerde kullanılan tekniğe uygun olmasından dolayı sık görülen motiflerden biridir.

Günümüzde dokumacılık eskiye nazaran daha az yapılmasına rağmen bugün yapılan örneklerde de geleneksel motiflerin anlamlarının bilinerek veya bilinmeyerek aynı biçimde devam ettirildiği görülmektedir. Bölgede il ve ilçelerde bulunan halk eğitim merkezleri, belediyeler, valilik, kaymakamlık bünyesinde yapılan projeler ve açılan kurslarla birlikte bazı kişisel çabaların olması da dokumacılığın geleneksel biçimde devam etmesinde etkilidir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.

Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

- Akar, Ali ve Mustafa Karataş. “Milas Halı ve Kilimleri İçin Kullanılan Yanış (Motif) Adlarının Dil İncelemesi.” *Arış* 5 (Mart 2011): 6-11.
- Akpınarlı, H. Feriha ve H. Ayşegül Özdemir. “Konya-Lâdik Halılarındaki Motiflerin İncelenmesi.” *İdil Sanat ve Dil Dergisi* 5/23 (2016): 955-982.
- Aslanapa, Oktay. *Türk Halı Sanatının Bin Yılı*. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2005.

- Balcı, Nursel. “Türk Halı Sanatında Mitolojik Kaynaklı Bazı Motifler.” *Arış* 8 (Kasım 2012): 38-51.
- Bayat, Fuzuli. *Türk Mitolojik Sistemi (Kutsal Dişi, Mitolojik Ana, Umay Paradigmasında İlkel Mitolojik Kategoriler: İyeler ve Demonoloji)* 2. İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş., 2012.
- Çiloğlu, Hakan. “Türk Halı Sanatı Kompozisyonlarında Hayat ve Zaman Kavramları.” *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* 43 (2019): 200-213.
- Deniz, Bekir. “Anadolu-Türk Halı ve Düz Dokuma Yaygılarında Bazı Motiflerin İsimlendirilmesi.” *Akdeniz Sanat Dergisi* 3/5 (2010): 51-74.
- Diler, Ahmet ve Marc Antoine Gallice. *Kilimin Sembolleri*. İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım San ve Tic. Ltd. Şti., 2018.
- Erbek, Mine. *Çatalhöyük'ten Günümüze Anadolu Motifleri*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı, 2002.
- Ergün, Gürkan. “Weaving in Anatolia in Prehistoric Period”. *IV. International Multidisciplinary Congress of Eurasia (27-30 Nisan 2017) / Barcelona/İspanya, 2017*, 118-128. Erişim 10 Ağustos 2019. <https://www.imcofe.org/2017/barcelona/Download/imcofebarcelonafulldtext2017.pdf>.
- Ergun, Pervin. *Türk Kültüründe Ağaç Kültü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2017.
- Gülay, Abdullah. *Ağasar Çepni Kültürü Geyikli Folklor- İnceleme-Araştırma*. İstanbul: Geyikli Belediyesi Kültür Yayınları-1, 2001.
- Kahraman, Gülşen. “Türk Mitolojisinde Hayat Ağacı Motifi “Yaşam Ağacı” Konulu Seramik Pano Çalışması.” *XII. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresi /Sanat Etkinlikleri, 25-27Nisan (April) 2019*. Konya: Selçuk Üniversitesi Türk El Sanatları Araştırma ve Uygulama Merkezi ve Konya Büyükşehir Belediyesi, 2019, 213-217.
- Karamağaralı, Beyhan. “Türk Halı Sanatındaki Motiflerin Yorumu Üzerine.” *Arış* 3 (1997): 28-39.
- Kaynar, Hülya. “19. Yüzyıl Sonrası Dokunan Sivas Halısı Desenlerinde Bitkisel Motifler ve Özellikleri.” *Türk-İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi* 13/26 (2018): 221-244.
- Kuruca, Nazım ve Muammer Ak. “Doğu Karadeniz Bölgesinde Konargöçer Hayata Dair Uygulamalar: Giresun Örneği.” *UKDA (A. Haluk Dursun Anısına Uluslararası Türk Kültürü Sempozyumu Dil-Tarih-Coğrafya 6-8 Aralık 2019)* 788-793. Erişim 20 Aralık 2020. <http://giramer.giresun.edu.tr/Files/ckFiles/giramer-giresun-edu-tr/Makaleler/Muammer%20AK.pdf>.
- Özkan, Haldun. *Sanat Tarihine Giriş Ders Notları*. Erzurum: Zafer Medya, 2017.
- Pala, İskender. “Mühr-i Süleyman”, *TDV İslam Ansiklopedisi*. 31. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2006, 524-526.
- Rize El Sanatları*. Rize: Rize Halk Eğitim Merkez Müdürlüğü Yayınları, 2004.
- Selçuk, Keziban. “Doğu Karadeniz Bölgesi Dokumaları.” Doktora tezi, Atatürk Üniversitesi, 2020.
- Soysaldı, Aysen. “Türklerde Yıldız Motifi ve Teke Yöresi Yıldızlı Zili (Burdur Müzesi) Örnekleri.” *Maddi Kültür, 9. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi* (Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü, 2017), 425-439.
- Sümerkan, Mustafa Reşat. *Trabzon Yöresi Geleneksel El Sanatları*. Trabzon: Serander Yayınları, 2008.
- Uğurlu, Aydın. “Anadolu Dokumalarında Motif Felsefesi.” *Tekstil ve Mühendis* 5 /26 (Nisan 1991): 76-82. Erişim 10 Kasım 2020. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tekmuh/issue/12908/156221>.
- Uğurlu, Aydın ve Servet Senem Uğurlu, “Anadolu Kırkitli Halk Dokumalarında Felsefi Yorumlara Açık Bazı Motifler.” *II. Uluslararası Felsefe, Eğitim, Sanat ve Bilim Tarihi Sempozyumu, (03-07 Mayıs)*, (Muğla: Muğla Sıtkı Kocaman Üniversitesi Atatürk Kültür Merkezi, 2017), 1467-1475.

- Yağan, Şahin Yüksel. *Türk El Dokumacılığı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1978.
- Yüce, Aynur ve Hülya Demir Yaleze. “Türkiye’de Cittaslow (Yavaş Şehir) Hareketi ve Bir Öneri: Gümüşhane Merkez İlçesi”, *The Journal of International Scientific Researches, Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Dergisi, Markaya Dair Her Şey Bu Kongrede (Kongre Özel Sayısı) 3/4* (Gümüşhane: Gümüşhane Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, 2018): 158-180.
- Erişim 18 Aralık 2019. <https://www.tekstilbilgi.net/dunyanin-en-eski-kumaslari.html>.

Kaynak Kişiler

- Behçet Kaygusuz (55), Bayburt İli Harmanözü Köyü (23.04. 2019).
- Zümriye Aslan, Bayburt İli Harmanözü Köyü (23.04. 2019).
- Kenan Yavuz (?), Bayburt İli Demirözü İlçesi Beşpınar Beldesi Kenan Yavuz Kültür Evi Kurucusu (24.04.2019).
- Ürkiye Hanım (?), Gümüşhane İli Kelkit İlçesi Kızılca Mahallesi (10.07.2019).
- Hatice Dinç (85), Gümüşhane İli Kelkit İlçesi Kızılca Mahallesi (10.07.2019).
- Reşadiye Dinç (63), Gümüşhane İli Kelkit İlçesi Kızılca Mahallesi (10.07.2019).
- Neşe Demir Halep (47), Gümüşhane İli Şiran İlçesi Halk Eğitim Merkezi Usta Öğretici (11.07.2019).
- Fidan Doruk (60), Giresun İli Alucra İlçesi (12.07.2019).
- Kıymet Doruk (75), Giresun İli Alucra İlçesi Akçiçek (Davaha) Mahallesi (12.07.2019).
- Sofu Özdemir (71), Artvin İli Şavşat İlçesi Kocabey Köyü (10.09.2019).
- Mahi Şeker Aslan (68), Artvin İli Şavşat İlçesi Kocabey Köyü (10.09.2019).
- Nebiye Aslan (66), Artvin İli Şavşat İlçesi Kocabey Köyü (10.09.2019).
- Mehmet Enzin (43), Artvin İli Şavşat İlçesi Kocabey Köyü Camii İmamı (10.09.2019).
- Meryem Şenol (42), Artvin İli Şavşat İlçesi (11.09.2019).



Geçmişten Günümüze Zanaat ve Zanaat Mekânları: Trabzon Kenti Örneği*

Craft and Craft Spaces from the Past to the Present: Example of Trabzon City

Nurçin Seymen Aksu** , Yelda Aydın Türk*** 

Öz

Dünya’da küreselleşme sürecinin getirdiği mekânsal, sosyal, ekonomik ve kültürel açıdan birçok etkileşim meydana gelmiştir. Bu durum yerel koşulları ön plana çıkararak kentler arasında kimlik ve kültürleriyle anılabilecekleri bir rekabet ortamı yaratmıştır. Kentteki kültürel yaşam biçimlerini ön plana çıkararak önemli faktörlerden biri de zanaat ve zanaat mekânlarıdır. Zanaat ve zanaat mekânlarının sürdürülebilirliği kent kimliği için büyük önem taşımaktadır. Fakat günümüzde yeni tüketim alışkanlıklarının yaygınlaşması ve teknolojiyle birlikte değişen yaşam koşulları gün geçtikçe zanaat ve zanaat mekânlarının kaybolmasına neden olmaktadır.

Çalışma alanı olarak seçilen Trabzon kenti ticaret ve zanaat bağlamında köklü bir geçmişe sahiptir. Anadolu’nun birçok kentinde olduğu gibi Trabzon kentinde de kentleşmeyle birlikte günümüzde zanaat ve zanaat mekânları geçmişteki önemini yitirmiştir. Ancak kentte geleneksel biçimde üretim yapan bazı zanaat türleri özellikle tarihî kent merkezi başta olmak üzere hâlen varlığını sürdürmektedir.

Bu çalışmada; önemli ticaret ve zanaat geçmişine sahip olan Trabzon kentinde tarihî süreç içinde zanaat ve zanaat mekânlarının dönüşümünü hem mekânsal hem de zanaatkarların görüşleri doğrultusunda sosyal açıdan irdelemek, bu mekânların canlandırılması, korunması ve sürdürülmesine yönelik öneriler geliştirmek amaçlanmaktadır. Çalışmada ilgili konuya yönelik literatür araştırması, zanaat mekânlarına yönelik yerinde tespit ve gözlem ve günümüz zanaat mekânlarına yönelik fotoğraflama çalışmaları ve zanaatkarlarla görüşmeler yapılmıştır. Elde edilen bilgilerle haritalar ve sayısal veriler oluşturularak tarihî süreç içerisinde zanaat ve zanaat mekânlarının değişimi ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler

Kent, Kent Kimliği, Kent Kültürü, Zanaat, Zanaat Mekânları, Trabzon

Abstract

There are many spatial, social, economic, and cultural interactions brought about by the globalization process across the world. This situation brought local conditions into the forefront. Thus, the competition of identity and culture among cities came into view. One of the important factors that emphasize cultural lifestyles in the city is that of craft and craft spaces.

* Bu makale Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Şehir ve Bölge Ana Bilim Dalı’nda Doç. Dr. Yelda Aydın Türk’ün danışmanlığında 2018 yılında Nurçin Seymen tarafından hazırlanan “Geçmişten Günümüze Zanaat ve Zanaat Mekânlarının Değişimi: Trabzon Kenti Örneği” başlıklı yüksek lisans tez çalışmasından üretilmiştir.

** **Sorumlu Yazar:** Nurçin Seymen Aksu (Öğr. Gör.), Bartın Üniversitesi, Ulus Meslek Yüksekokulu, Mimarlık ve Şehir Planlama Bölümü. Bartın, Türkiye. E-posta: nsaksu@bartin.edu.tr ORCID: 0000-0002-0787-0661

*** Yelda Aydın Türk (Doç.Dr.), Karadeniz Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Şehir ve Bölge Planlama Bölümü. Trabzon, Türkiye. E-posta: yelda@ktu.edu.tr ORCID: 0000-0002-1281-7478

Atf: Seymen Aksu, Nurçin ve Aydın Türk, Yelda. “Geçmişten Günümüze Zanaat ve Zanaat Mekânları: Trabzon Kenti Örneği.” *Art-Sanat*, 15(2021): 317–345. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2021.15.0013>



Sustainability of craft and craft spaces is of great importance for urban identity. However, the widespread use of new consumption habits and living conditions which accompany developing technology are causing the loss of craft and craft spaces on a daily basis.

The city of Trabzon, the study area of the present study, has a long history in terms of trade and crafts. As in many cities of Anatolia, with the urbanization in Trabzon, today, craft and craft spaces have lost their importance they had in the past. However, some types of crafts that have traditionally been produced in the city still exist, especially in the historical city center.

The city of Trabzon has an important trade and craft background. The aim of this study is to analyze the transformation of crafts and craft spaces socially in terms of both space and the points of view of craftsmen, and to develop suggestions for the revival, protection and maintenance of these spaces.

To this end, the related literature was reviewed, an on-site detection and observations of the craft spaces were made, craft spaces were photographed, and craftsmen were interviewed. Based on the information obtained, maps and numerical data were created and, therefore, the transformation of crafts and craft spaces was revealed.

Keywords

Urban, Urban Identity, Urban Culture, Craft, Craft Spaces, Trabzon

Extended Summary

Compared to a rural settlement, a settlement that has different urban functions, that generates income from sectors other than agriculture and livestock, and that has such characteristics as trade, housing, administration, education etc. is called a city. The basic functions of cities have experienced change and transformation with urbanization. The effects of these changes and transformations are more prevalent in city centers. The craft spaces that have cultural value and where production and sales are made are generally located in historical city centers. These spaces both lead the work of the craftsman and gain value and meaning with the presence of the craftsman. A craft is a type of production that provides information about the cultural life of the city. In addition, it is a concept that reflects the lifestyles, thoughts and beliefs of societies.

With globalization, one may see that a competitive environment has emerged in which local conditions (such as historical textures, traditional textures, architectural structures, lifestyles in the cities) have come into prominence. In this competitive environment, lifestyles in the city gain value in terms of identity and culture. Craft and craft spaces that have preserved their traditional production styles are also among the important symbols of identity and culture of the city. Craft spaces are areas that can transfer the social, economic and cultural structure of the city from the past to the present. These places can preserve their meaning and vitality with the presence of craftsmen. In historical city centers, craftsmen who do the same craft often coexist and these places are usually named after that craft type. For this reason, keeping craft and craft spaces alive is important for the sustainability of the city's identity and culture.

The city of Trabzon has many identity components in terms of natural, cultural and architectural aspects. It experienced its brightest period when trade was at its peak. It

has been an important trade center on the Silk Road. As time passed, the importance of trade in the city increased and different types of services started to enter the city. Crafts such as shoemaking, woodworking, weaving, coppersmithing, silversmithing and quilting were very important in the city in the past. Since the trade was intense, the craft spaces in the city are important identity components integrated with the urban culture.

The aim of this study is to examine the transformation of craft and craft spaces in the city of Trabzon, both spatially and socially in line with the views of craftsmen. In the study, the related literature was reviewed, an on-site detection and observations of the craft spaces were made, craft spaces were photographed, and craftsmen were interviewed. First of all, literature research on the city, urbanization, urban identity, urban culture, craft and craft spaces was made and maps, photographs and pictures were analyzed. The current spatial situation of craft and craft spaces was determined. Sharia records, travelogues, yearbooks, maps, photos, pictures, theses and books on the topic were analyzed, and craftsmen and related people were interviewed. Then, in order to find out about the current work-related problems of the craftsmen, an interview was prepared and the craftsmen were interviewed. The data obtained from the field study about the past and present were shown in maps. Thus, the spatial change and transformation of craft spaces in the city was revealed.

The data obtained from the fieldwork and interview have shown that the types of craft have gradually decreased quantitatively and changed spatially. Crafts such as shoemaking, coppersmithing, quilting and tailoring can be defined as crafts that have survived up to the present day with a decreasing number; crafts such as jewelry, filigree and silkmaking can be defined as crafts that adapted to the technological, economic and socio-cultural conditions and improved; and crafts such as pottery, crate making, basketry, leatherwork and broomwork can be defined as crafts which have not been able to keep up with the ever developing technology and which have been unable to survive as a result of mass production techniques. The names of different parts of the city is an indicator that shows that a craft is still alive: Potter, Cratemaker Street, Tailors' Street, Tailors' Plaza, Saddlers' Street, Shoemakers' Street, and Coppersmiths' Bazaar.

Finally, planning studies should be carried out in order to protect, revitalize and sustain craft spaces by determining the problems and potentials of the area. It should be supported by developing craft-oriented urban policies with the cooperation of Public institutions, private investors, non-governmental organizations (NGOs) and the community itself. The city and urbanites must be brought together by creating craft-oriented cultural spaces where exhibition, research and educational activities can be organized in streets and squares that have an important role in creating urban space and craft identity. These spaces to be created will help ensure the sustainability of craft spaces.

Giriş

Küreselleşme süreciyle Dünya’da mekânsal, kültürel, sosyal ve ekonomik birçok yönden etkileşimler artmış, bölge ve kent düzeyinde yerel koşulların ön plana çıktığı bir rekabet ortamı oluşmuştur. Bu ortamda kentler artık kimlikleriyle ve kültürleriyle ön plana çıkmakta ve önem kazanmaktadır. Kültürel yaşam biçimlerini öne çıkaran en önemli faktörlerden biri de kentteki zanaat ve zanaat mekânlarıdır. Bu mekânların yaşatılması kent kimliği ve kent kültürünün sürdürülebilirliği açısından oldukça önemlidir.

Zanaat, toplumların sosyo-kültürel hayatları hakkında bilgi edinmeyi sağlayan bir üretim türüdür. Zanaat tarzı üretim yapan atölyelerin küçük ölçekli olmaları ve el emeğiyle üretim yapmaları, bu üretim tarzını günümüzde popüleritesi yüksek olan endüstriyel üretimden farklı kılar. İnsanların ihtiyaç duydukları nesnelere üretimini karşılamak için el emeğine, çıraklık-kalfalık-ustalık aşamalarına dayalı bir etkinlik olan zanaat, çeşitli eşyaların üretiminin yanı sıra, bakımı, tamiri vb. dışında hizmet konusunu da kapsamaktadır.

Zanaatkârların mesleklerini gerçekleştirdikleri mekânlar olan atölyeler ya da dükkânlar genellikle zanaat türü ile tanımlanmaktadır (kuyumcu dükkânı, ayakkabıcı vb). Dükkân daha çok zanaatkârın ürünlerini pazarladığı, atölye ise zanaatkârın mesleğini uygulayarak gerçekleştirdiği, tecrübesini çıraklarıyla paylaştığı yerdir. Usta-çırak ilişkisinin önemli olduğu bir çalışma ruhu, zanaatkârın bulunduğu mekânı benimsemesi ve yere özgü bir kimlik yaratması gibi olgular zanaatkârın hayat şeklini de etkiler. Dolayısıyla zanaatkârlığı aynı zamanda bir hayat biçimi olarak tanımlamak yanlış olmaz.

Kentin tarihi ve kimliği için önemli bir değere sahip olan zanaat mekânları çoğunlukla tarihî kent merkezlerindeki alanlarda yoğunlaşmaktadır. Bu mekânlar kentin sosyal, ekonomik ve kültürel yapısını geçmişten günümüze ulaştırabilen alanlardır ve zanaatkârların varlığıyla anlamını ve canlılığını koruyabilmektedir. Tarihî kent merkezlerinde aynı zanaat türünü icra eden zanaatkârlar çoğunlukla bir arada bulunurlar ve bu mekânlar genellikle o zanaat türü ile isimlendirirler.

Toplumların yaşam biçimlerini, düşüncelerini ve inanışlarını yansıtan bir olgu olan kültürel yapı, çevre koşulları ve dönemin olanaklarından etkilenmektedir. Aynı zamanda, temsil ettikleri dönemin sosyal, toplumsal ve ekonomik koşullarına göre oluşan toplumsal tercihler mekân oluşumlarını da biçimlendirir. Bu durum, kente o dönemde yüklenen ekonomik, sosyal ve kültürel birçok faktörle de ilişkilidir. Bütün bu gelişmeler zanaat ve zanaat mekânlarını da etkilemektedir. Dolayısıyla, değişen dönemlerle oluşan yeni toplumsal nitelikler ve düşünceler, zanaatların şekillenmesinde önemli rol oynamaktadır.¹

1 Elif Tuğba Doğan, “Kitap İncelemesi: Richard Sennett: Zanaatkâr,” *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi Dergisi* 65 (2010), 299-306.

Dolayısıyla, süreç içerisinde sosyo-ekonomik ve kültürel yapı, üretim-tüketim ilişkileri tarihî kent merkezlerinde değişimlere sebep olmuştur. Zaman içerisinde oluşan farklı kentsel kullanımlar mekânsal, işlevsel müdahaleler, mekânsal ve kullanıcı davranışlarında farklılaşmaları beraberinde getirmektedir. Değişen yaşam koşulları geleneksel ve küçük imalathanelerin yer aldığı tarihî kent merkezlerinde geleneksel üretime olan talebin azalmasına yol açmıştır. Hâlbuki tarihî kent merkezlerinde doğan geleneksel üretim kentin kimliğini ve kültürünü yansıtan değerli unsurlardan biridir ve bu zanaatların korunması ve canlandırılması kentlerin kültür ve kimliklerinin sürdürülebilirliği bakımından önemlidir.

Bu bağlamda, literatürde çeşitli araştırmalar bulunmaktadır. İncelenen çalışmalarda genel olarak, geleneksel üretime dayalı zanaat dallarının kent kimliği ve kültürünün sürdürülebilirliği açısından önemi ve gerekliliği vurgulanmakta, bunu sağlayabilmek için sosyal ve mekânsal birtakım önerilerde bulunmaktadır. Ökten ve Evren'in araştırması, Kapalı Çarşı ve çevresindeki hanlarda o bölgenin kimliğini oluşturan kuyumculuk zanaatının kendi faaliyet alanını, tabandan gelen katılımcı bir modelle canlandırılması yönündedir. *Zanaat Eksenli Canlandırma* adıyla sunulan bu modelde, söz konusu alandaki esnafın yapı, ada veya bölge ölçeğinde çeşitli düzlemlerde örgütlenerek koruma, canlandırma ve gelişme projelerinin sorumluluğunu üstlenmesine uygun bir ortam hazırlamak için neler yapılabileceği tartışılmaktadır.² Diğer bir çalışmada ise kentsel politikalar üretirken o kentin geleneksel üretimine ve kentin mekânına çok boyutlu bir yaklaşım kurgulanması gerekliliği önemli bir şekilde vurgulanmaktadır. Kentsel politikalarda çok boyutlu yaklaşıma İstanbul'da Tarihî Kent Merkezinin Somut Olmayan Kültür Mirasıyla Birlikte Sürdürülmesi İçin Bir Öneri olarak geliştirilen "Kuyumculuk Mahallesi" örneği gösterilmiştir. Araştırmacılar, geleneksel üretimdeki ustaları birer kültür mirası olarak nitelendirir ve kuyumcu ustaları için Kapalıçarşı'nın öneminin çok büyük olduğundan söz etmektedirler. Bu sebeple bu bölgede yapılacak olan çok boyutlu bir planlama örneği, İstanbul'un başka yerlerine de örnek teşkil edebilir.³ Turan'ın endüstri karşısında zanaat ve tasarım ilişkileri ve çelişkilerini ortaya koyduğu çalışmasında; zanaatların bazı özgün tasarım çalışmalarının uygulamaya dönüşmesini olanaklı kıldığı örneklenmiştir. Erken Cumhuriyet Dönemi eşya üretim ortamında, tasarımın endüstri ve zanaatla nasıl ilişkilendirildiği ortaya konulmuştur. Çalışma sonucunda, Türkiye'de Erken Cumhuriyet Dönemi'nde ulusal ve uluslararası modern tasarım tartışmalarında geleneksel üretime ait bilgi birikiminin kullanılmasının sistemli bir biçimde ele alınmadığı, bununla birlikte yapılan tüm çalışmaların bu bilgiye sahip zanaatkârlar sayesinde olanaklı kılındığı görülmüştür.⁴

2 Ayşe Nur Ökten ve Yiğit Evren, "İstanbul'da Geleneksel Kuyumculuk Sektöründe Yıkımın Coğrafyası: Zanaatkâr Gözüyle Mekân ve Yer", 4. *Kentsel ve Bölgesel Araştırmalar Sempozyumu Bildiri Kitabı* (Mersin: Kentsel Bölgesel Araştırmalar Merkezi Yayınları, 2013), 652-660.

3 Ayşe Nur Ökten ve Yiğit Evren, "Somut Olmayan Kültür Mirasının Sürdürülmesi İçin Üç Sektörlü Bir Model: İstanbul Tarihi Kent Merkezi İçin Kuyumculuk Mahallesi Önerisi," *Planlama Dergisi* 23 (2013), 35-44.

4 Gülname Turan, "Türkiye'de Erken Cumhuriyet Dönemi Zanaat ve Endüstri Üretiminde Tasarım" (Doktora

Şatır, çalışmasında zanaat üretimlerinin diğer üretim türleriyle ilişkisini incelemeyi ve gelecekteki önemini sorgulamayı amaçlamıştır. Çalışma zanaat üretimlerini incelemekte, sürdürülebilirlik bağlamında günümüzde zanaata verilen önemi araştırmakta ve insanların gelecekte bu üretim tarzına yeniden ihtiyaç duyabileceğine vurgu yapmaktadır. Çalışmanın sonuçlarında, Türkiye’de zanaat üretiminin terk edilmemesi gerektiği vurgulanmaktadır. Zanaat kavramının değerini artırmak ve sürdürülebilirliğini sağlamak için gençlerin bir zanaat dalında eğitilmesi ve yetkin olmasının önemine değinilmektedir.⁵ Zanaat ve halk sanatlarını bağlamında yaratıcılığı stratejik bir unsur olarak ele alıp kentler arasındaki iş birliklerini ortak bir çerçevede değerlendirmeyi amaçlayan çalışmasında Yalçın, UNESCO tarafından zanaat ve halk sanatları unvanı verilen kentler için çeşitli incelemeler yapmıştır. Sonuç olarak günümüz küresel dünyasında birbirine benzeyen insanlar, mekânlar ve tarzlar oluşmasının yerel kimliğin ön plana çıkmasını sağladığını, bu süreçte somut olmayan varlıklar olarak nitelendirilen zanaat ve halk sanatlarının, halk katılımı ile birlikte kültür politikalarının oluşturulmasında önemli bir etmen olduğunu ve böyle bir politika oluşturulmasının zorunluluk olarak tanımlanması gerektiğini belirtmektedir.⁶

Çalışma alanı olarak seçilen Trabzon kenti ticaret ve zanaat bağlamında köklü bir geçmişe sahiptir. 15. yüzyıldan günümüze kadarki süreçte zengin ve önemli bir ticaret kenti olarak bölgenin merkezi olma özelliğini korumuştur. Kentin farklı bölgelerinde farklı zanaatlarla uğraşan birçok usta yetişmiştir. Bu zanaatkarların ürettiği ürünlerin satıldığı pazarlar, çarşılar, hanlar, bedestenler kentin kimliğini ve kültürünü yansıtan mekânlar olarak günümüzde de varlığını sürdürmektedir. Ancak Anadolu’nun birçok kentinde olduğu gibi kentleşme sürecinde tüketim alışkanlıklarının değişmesi, yeni ticaret ve hizmet türlerinin yaygınlaşması geleneksel üretimi ve mekânlarını etkilemiştir. Bu tür gelişmeler sonucunda özellikle genç nüfus yeni ve alternatif iş kollarına yönelmiştir. Dolayısıyla, usta-çırak ilişkisinin önemli olduğu zanaatta, zanaat ustaları yeni çıraklar yetiştirememiştir. Bu gelişmeler zanaat kollarının her geçen gün önemini kaybetmesine sebep olmuştur. Bu da gelecekte zanaatın sürdürülebilirliği için önemli bir sorundur.

Sözü edilen sorunlara rağmen kentte geleneksel biçimde üretim yapan bazı zanaat türleri hâlen varlığını sürdürmektedir ve kentin kimliğinde önemli olan bazı mekânlara (Kunduracılar Caddesi, Bakırcılar Çarşısı gibi) referans vermektedir. Bu mekânlarda tarihî dokunun kısmen de korunuyor olması önemlidir. Dolayısıyla, kentteki zanaat mekânlarının sürdürülebilirliği, kent kimliği ve kültürünün yaşatılması için zanaat mekânlarına yönelik sorunların çözümü, potansiyellerin değerlendirilmesi ve korun-

tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2009), 217-227.

5 Seçil Şatır, “Sürdürülebilirlik Temelinde Zanaat Üretimi ve Gelecekteki Önemi”, *15. Üretim Araştırmaları Sempozyumu Bildiri Kitabı* (İzmir: Nobel Akademik Yayıncılık, 2015), 811-819.

6 Bilal Yalçın, “Nasıl Zanaat ve Halk Sanatları Şehri Olunur,” *Uluslararası Türk Dünyası Turizm Araştırmaları Dergisi* 1 (2016), 22-31.

Yöntem

Çalışmada yöntem olarak literatür araştırması, alan çalışması/yerinde tespit, gözlem, fotoğraflama ve zanaatkârlarla görüşme tekniği kullanılmıştır.

Literatür Araştırması: Konu ile ilgili genel literatür araştırması yapılmıştır. Trabzon kentinin geçmiş dönemlerdeki zanaat ve zanaat mekânlarına yönelik bilgi kaynağı niteliğindeki kitabeler, Şer'iyeye Sicilleri, Seyahatnameler, Salnameler, haritalar, fotoğraflar, resimler, konu ile ilgili yapılan tezler, yazılan kitaplar ve 1967-1968 yılları arasında yapılan Trabzon kenti analitik etüt çalışması incelenmiştir.

Alan çalışması: Bu aşamada günümüzdeki zanaat ve zanaat mekânları yerinde tespit edilmiştir. Geçmişteki zanaat mekânları için uzun yıllardır zanaatkârlık yapan ustalarla, kenti çok iyi bilen ve hâlâ yaşamını devam ettiren kişilerle görüşülerek günümüzde yok olmuş ya da yer değiştirmiş zanaat mekânlarının kentteki dağılımı tespit edilmiştir. Tüm bu veriler haritalandırılmıştır. Alan çalışmasından elde edilen veriler geçmiş dönem (1960 ve öncesi) ve günümüz (2018 yılı) olmak üzere iki şekilde haritalandırılarak zanaat mekânlarının kentteki mekânsal değişim-dönüşümü ortaya konmuştur. Görüşmelerden elde edilen veriler de SPSS istatistiksel programla analiz edilmiş, grafik ve tablolara dönüştürülerek yorumlanmıştır.

Zanaatkârlarla görüşme: Zanaatkârların cinsiyet ve yaş dağılımı, meslekte geçirdikleri süre, bu mesleği devam ettirme ve buldukları mekânı tercih etme sebepleri ve memnuniyet düzeyleriyle ilgili mesleklerine yönelik sorunları tespit edebilecek nitelikte sorular hazırlanarak yapılandırılmış görüşme tekniği ile zanaatkârlarla görüşülmüştür. Çalışma alanında bulunan 370 zanaatkârın %10 örneklemini alınarak görüşme yapılacak zanaatkâr sayısı tespit edilmiştir. Ancak sayısı 10'un altında olan zanaatkârların tümüyle görüşme yapılmıştır. Bunun sonucunda görüşme yapılan zanaatkâr sayısı, mobilya imalatçısı (10), süpürgeci (2), kuyumcu (14), bakırcı (10), demirci (3), ayakkabıcı (6), yorgancı (5), terzi (7) olmak üzere toplamda 57 kişidir.

Çalışmanın Kapsamı: Tarih boyunca, zanaatlara ilişkin sınıflandırmalar üretim biçimine göre yapılmıştır. Yapılan çalışmada da zanaatlar; yaşam türleri ve hammaddeye bağlılık göz önünde bulundurularak 1964 yılı Esnaf ve Sanatkâr Yasası'ndaki ayrıma göre sınıflandırılmıştır. Buna göre aşağıdaki gibi sınıflama yapılmıştır:

- Maden İşleri: Kuyumculuk (hasır, kazaziye, telkâri, gümüşçülük) bakırcılık, demircilik ve çömlekçilik,
- Ağaç İşleri: Marangozluk, sandıkçılık, sepetçilik ve süpürgecilik,
- Deri İşleri: Dericilik ve ayakkabıcılık,
- Dokuma İşleri: Terzilik ve yorgancılık

Tarihsel Süreçte Trabzon'da Ticaret ve Zanaat

Trabzon kenti ticaret ve zanaat bağlamında köklü bir geçmişe sahiptir. Kent İpek Yolu'nun sonunda kurulmuş önemli ticaret ve liman kentidir. İlkçağlardan itibaren Roma, Bizans ve Osmanlı İmparatorluğu dönemlerinde bulunduğu coğrafyanın siyasi, askerî ve ekonomik süreçlerinin yapılanmasında önemli olmuştur. İran Transit Yolu'nun başlangıcında bulunma, Doğu ve Güneydoğu Anadolu Bölgeleri'nin iskelesi olma gibi özelliklerinden dolayı bölge sürekli ülkeler arası rekabete tanıklık etmiştir.⁷ Ortaçağ'da Bizans döneminde Trabzon ticari önemini sürdürmüştür. Doğuda Hindistan, kuzeybatıda İran, güneyde de Kuzey Suriye ve Doğu Anadolu bölgelerinden kara yolu ile gelen çeşitli mallar, Trabzon Limanı üzerinden Konstantinopolis'e, buradan da Akdeniz ve Avrupa ülkelerine gönderilmektedir. Trabzon kenti İslam ülkeleri için batıya açılan bir kapı olduğundan, bu ülkeler için de büyük bir öneme sahiptir.⁸

10. yüzyılda Karadeniz, kendine kıyısı olan ülkelerin iç denizi durumuna gelmiştir. 13. yüzyılın ikinci yarısından sonra Karadeniz ticareti bir pazar niteliğinde dünya ticaretinde yer almaya başlamıştır. Bu süreçte Karadeniz'de önemli bir liman olan Trabzon'daki yoğun ticari hayat 14. yüzyıl boyunca sürmüştür, Trabzon'un uluslararası ticarete açılması genişleyerek devam etmiştir.⁹ 15. yüzyılda Trabzon hem önemli bir ticaret şehri hem de bölgenin transit merkezi konumuna gelmiştir. Osmanlı Dönemi'nde, kentte gerçekleşen birçok yenilik limanı daha da öne çıkarmış ve ticareti geliştirmiştir.

Bu gelişmeler kentte birçok hanın kurulmasına sebep olmuştur. Özellikle hanların bulunduğu sokaklarda ticaret ve zanaatlar bir arada konumlanarak gelişmiştir. Merkezinde bedestenlerin yer aldığı etrafında hanların, dükkânların bulunduğu, her sanat dalının ayrı bir dükkân sırasına sahip olduğu, hepsinin bir pazar yani çarşmayı meydana getirdiği ve Osmanlı devletinin geneline yayılmış bu çarşı tipinin, Trabzon'da da mevcut olduğu görülmektedir. Her meslek gurubu kendisine ait çarşıda faaliyet göstermekteydi.

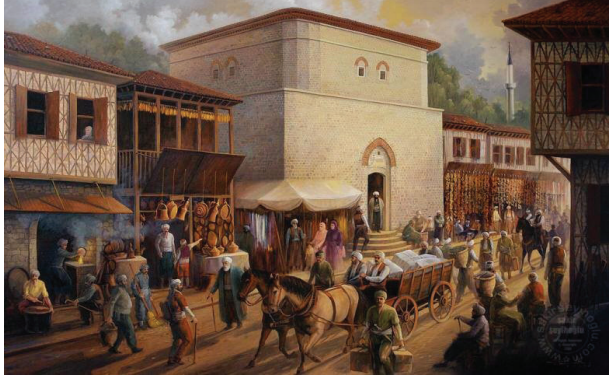
16. yüzyıla gelindiğinde artık kent içinde ticaret ve zanaat türlerinin belirli sokaklarda ve çarşılarda yoğunlaştığı, bu mekânların içinde bulunduğu ticaret ve zanaat türleri ile anılmaya başladığı görülmektedir: Paşmakçılar Çarşısı, Kuyumcular Arastası ve Debbağın Çarşısı gibi. Altın ve gümüş telkâri işlerinin ve hasır bileziklerin yapıldığı Kuyumcular Arastası kentin en etkili mekânlarından biriydi. Mutaflar Çarşısı (kıl dokunan ve satılan çarşı), Kasım Beşe Çarşısı, Yüncüler Çarşısı, Abacılar Çarşısı, Kazancılar Çarşısı, Saraç Çarşısı, Baklacılar Çarşısı, Attar Çarşısı, Balıkçılar Çarşısı, Gazazlar Çarşısı, Haffaflar Çarşısı ve Galle Pazarı (Hububat Pazarı) gibi çarşılar

7 Murat Taşkın, "Trabzon'da Ticaret," *Trabzon* (Trabzon: Eser Ofset Matbaacılık, 2013), 14-25.

8 Oktay Belli ve Gündoğ Kayaoğlu, *Trabzon'da Bakırcılık Sanatının Tarihsel Gelişimi* (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2002), 10-24.

9 Taşkın, "Trabzon'da Ticaret," 14-25.

17. yüzyılda öne çıkan en önemli ticaret mekânlarıydı. Bunların dışında daha büyük ticaret yapan tüccarlar ise Bedesten’de toplanmışlardı. Bedesten, Trabzon çarşısının merkezinde yer alan şehrin en eski ticaret yapısıdır. Türk Bedestenleri içerisinde tek kubbeli olan tek örnektir. Yapının fetihten sonra 15. yüzyılın sonlarında yapıldığı bilinmektedir.¹⁰ (G. 4)



G. 4: 17. Yüzyıla Ait Bedesten Yapısı “Zağnos vadisi, Bedesten ve İpekyolu”, <http://www.sanalbasin.com/zagnos-vadisi-bedesten-ve-ipekyolu-17106647/>

Trabzon’un 18. yüzyılda hem eyalet merkezi olması hem de Karadeniz’in uluslararası ticarete açılması ile nüfusu artmış ve ticari hayatı daha da canlılık kazanmıştır. Bu yüzyılda kent hem pazar hem de transit ticaret merkezi olma görevini sürdürmüştür.¹¹ Kentte farklı dallarda zanaatla uğraşan birçok usta bulunmaktaydı. Mumhaneönü, Alacahan, Taşhan, Bedesten, Bitpazarı, Tütüncü Çarşısı, Abacılar Çarşısı, Arasta Çarşısı, Çıkrıkçılar Çarşısı, Kazancılar Çarşısı, Semerciler Çarşısı, Çilingirler Çarşısı, Halıaçlar Çarşısı, Sipahiler Çarşısı, Debbaghane Çarşısı, Bakırcılar Çarşısı, Demirciler Çarşısı ve Uzun Çarşı zanaatkârların bir arada bulunduğu mekânlardı.¹² (G. 5) Yine aynı yüzyılda kentte bakır üretimi yükselmışti ve üretilen bakırlar liman aracılığıyla İstanbul’a gönderilirdi. Bakırcılar, kazancılar ve kalaycılar bakır işleyen esnaflardı. Zanaatkârların ürettiği bakır cezveler ise Fransa’ya satılmaktaydı.¹³

10 Necmettin Aygün, *Onsekizinci Yüzyılda Trabzon’da Ticaret* (Trabzon: Serander Yayıncılık, 2005), 134-169.

11 Melek Öksüz, *18. Yüzyılda İkinci Yarısında Trabzon: Toplum-Kültür-Ekonomi* (Trabzon: Serander Yayıncılık, 2006), 211-225.

12 Aygün, *Onsekizinci Yüzyılda Trabzon’da Ticaret*, 134-169.

13 Öksüz, *18. Yüzyılda İkinci Yarısında Trabzon: Toplum-Kültür-Ekonomi*, 211-225.



G. 5: Kentteki Önemli Çarşılar ve Ticaret Mekânları (Mustafa Reşat Sümerkan Fotoğraf Arşivi, 2018)

19. yüzyıla gelindiğinde, Karadeniz’de buharlı gemilerin kullanılmaya başlamasıyla Akdeniz’in transit nakliyatı Karadeniz’e dönmüştür.¹⁴ 19. yüzyılın ikinci yarısında kentin gelişmesi hızlanmış, Avusturya, İsviçre, İran, Halep, İzmir, Diyarbakır, Bursa gibi yurt içi ve yurt dışı ülkelerden ve kentlerden gelen eşyalar da çarşılarda satılmıştır. Bu yüzyılın sonlarına doğru dokumacılık, demircilik ve kuyumculuk zanaatları çok gelişmiştir. Bu zanaatların yapıldığı hanların, bedestenlerin, çarşıların ve arastaların kentte oldukça önemli bir yeri vardır. 1873 tarihli Trabzon Vilayeti Salnamesi’nde o tarihlerde kent merkezinde 33 adet hanın olduğu belirtilmektedir.¹⁵ Yükler ve ticari mallar ise hayvanlarla ve özellikle deve kervanlarıyla taşınmıştır.¹⁶

Cumhuriyet’ten sonra ticaret, kent merkezindeki yeni iş merkezlerine doğru gelişerek devam etmiştir. Bu süreçte hanlar ve bedestenler eski canlılığını kaybetmeye başlamıştır. 20. yüzyıla gelindiğinde han ve bedestenlerin birçoğu kapanmış, ticaret daha çok pasajlar ve yol boyu ticaret şekline dönüşmüştür. 20. yüzyıl sonunda kentleşme ve kent nüfusunun artması, ticari işlevlerin gelişmesi ve yayılması sonucu kent merkezi yetersiz kalmış ve bir dönüşüm sürecine girmiştir. Bu süreç, geleneksel kent merkezinin genişlemesi ve yayılması şeklinde olmuştur. Bunun sonucunda tarihî kent merkezinde önemli mekânsal değişimler yaşanmıştır. Özellikle Kemeraltı Bölgesi,

14 Mustafa Reşat Sümerkan, *Trabzon Yöresi Geleneksel El Sanatları* (Trabzon: Serander Yayıncılık, 2008), 32-44.

15 Fatih Şahin, “Alışveriş Merkezlerinin Biçimlenmesinde Önemli Boyutlardan Kamusal Mekân ve Kamusal Olgusu” (Yüksek lisans tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, 2005), 30-34.

16 Sümerkan, *Trabzon Yöresi Geleneksel El Sanatları*, 32-44.

Kunduracılar Caddesi, Mumhaneönü Bölgesi ve Semerciler Yokuşu'nda yoğunlaşan zanaat mekânları kapanmış ya da işlev değiştirmiştir. Ayrıca merkezde yer alan küçük imalathane gibi kullanımlar, merkez dışında oluşturulan küçük sanayi sitelerine (Ayakkabıcılar Sitesi, Marangoz ve Mobilyacılar Sitesi gibi) taşınmıştır.¹⁷ Bunun yanı sıra, günümüzde varlığını artık sürdüremeyen zanaatların Çömlekçi Mahallesi, Sandıkçılar Sokağı, Terziler Sokağı, Terzihan, Semerciler Caddesi, Kunduracılar Caddesi, Bakırcılar Çarşısı gibi mekân isimleri ile hâlâ yaşatılıyor olması da kentte zanaatın ne kadar önemli bir yer tuttuğunu göstermektedir.

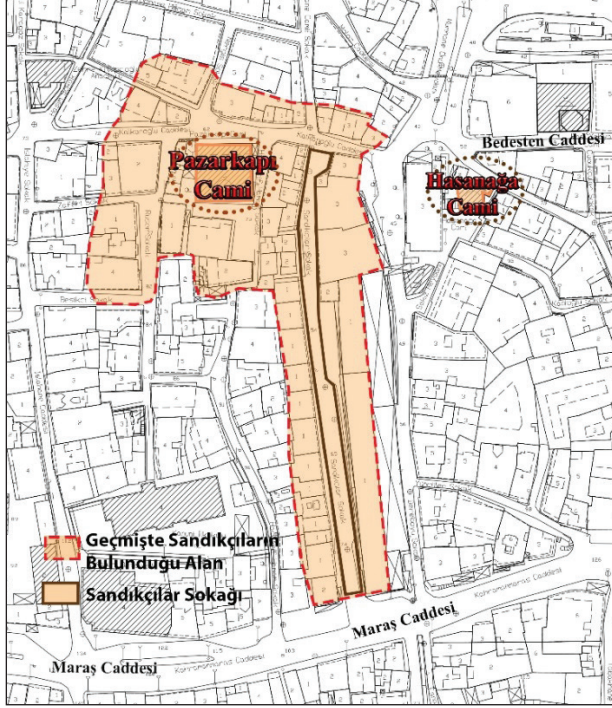
Zaman içinde gerek nicelik gerekse mekânsal olarak değişen-dönüşen zanaatların bazıları (çömlekçilik, sandıkçılık, sepetçilik ve süpürgecilik gibi) tamamen yok olmuştur. Marangozluk, bakırcılık, demircilik, terzilik, yorgancılık, ayakkabıcılık gibi zanaatlar oldukça azalsa da varlığını sürdürebilmiştir. Kuyumculuk, hasırcılık, telkâri, kazaziyi gibi mevcut teknolojik, ekonomik ve sosyo-kültürel koşullara uyum sağlayarak ve gelişerek devam eden zanaatlar ise varlığını sürdürmektedir.

Mekânsal Olarak Zanaat ve Zanaat Mekânlarının Değişimi-Dönüşümü

Alan çalışması ve görüşme sonuçları, geçmişten günümüze zanaat türlerinin nicelik olarak giderek azaldığını ve mekânsal olarak da farklılaştığını göstermektedir (T. 1). Örneğin mobilya imalatçıları ve marangozlar geçmişte mekânsal olarak Pazarkapı Mahallesi ve Yenicuma Mahallesi'nde kümelenmekteydi. Günümüzde de bu zanaatın yine aynı bölgelerde özellikle Pazarkapı Mahallesi'nde kümelenildiği ancak geçmişe göre sayısal oranda azaldığı, Yenicuma Mahallesi'nde ise tekil olarak kaldığı görülmektedir. Günümüzde marangoz ve mobilya imalatçıları kent merkezinde oldukça azalmış, Mobilyacılar Sitesi ve Sanayi Sitesine taşınmıştır.

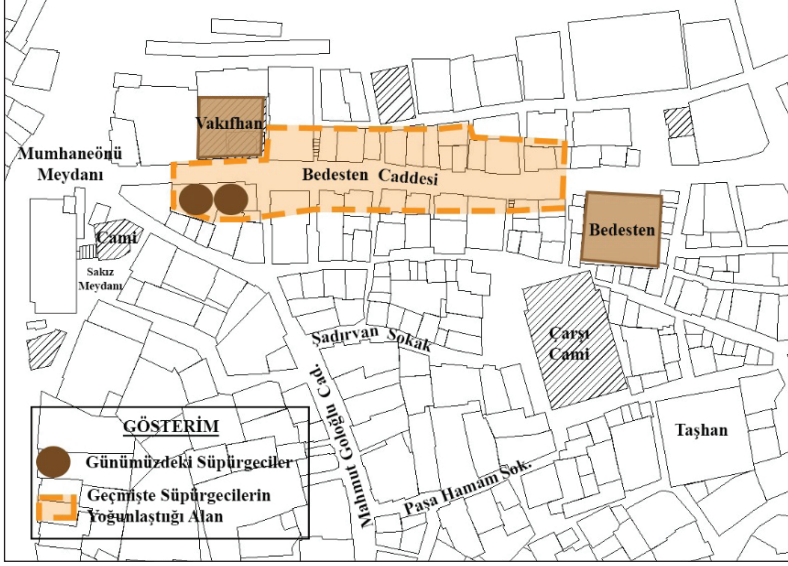
Sandıkçılık geçmişte Trabzon için çok önemli bir kültür ögesi idi ve sandıkçılar Mumhaneönü Meydanı'na yakın, Kadınlar Pazarı ile karşılıklı konumda yer almaktaydı. 1980'li yılların sonunda kentte sandıkçılık bitmiş ve günümüze ulaşan sandıkçılık zanaatı kalmamış, yalnızca eskiden sandıkların yapıldığı mekân olan Sandıkçılar Sokağı, isim olarak varlığını devam ettirmektedir (G. 6).

17 Yelda Aydın, "Kentsel Gelişme ve Kent Merkezlerinin Dönüşümü: Trabzon Örneği" (Yüksek lisans tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, 2001), 16-22.



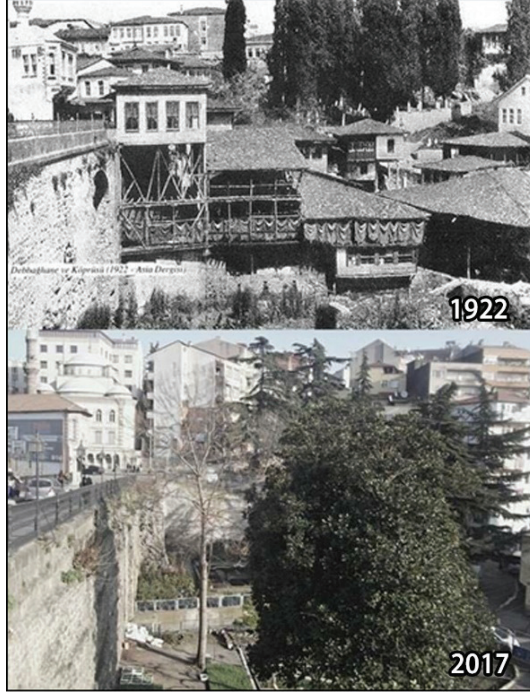
G. 6: Geçmişteki Sandıkçılık Mekânları ve Sandıkçılar Sokağı (Nurçin Seymen, 2018)

Bir başka zanaat dalı olan Süpürgeciler geçmişte Mumhaneönü Meydanı'ndan Kemeraltı'na geçişteki Bedesten Caddesi üzerinde yer almaktaydı (G. 7). Ancak teknolojinin gelişmesi süpürgecileri de etkilemiş ve günümüze yalnızca iki tane süpürgeci kalmıştır. Sepetçiler ise, Pazarkapı Mahallesi'nde Kalkanoğlu Caddesi'nde bulunmaktaydı ancak günümüzde sepetçilik zanaatı da kalmamıştır.



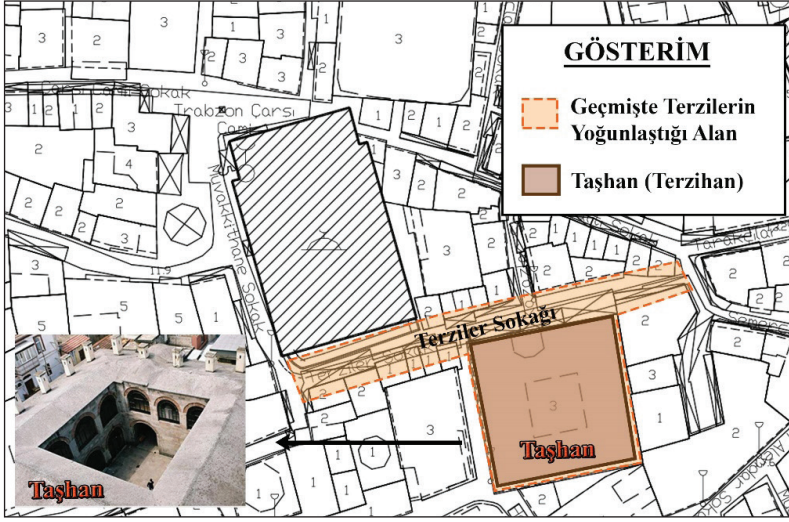
G. 7: Geçmişten Günümüze Kentteki Süpürgeciler (Nurçin Seymen, 2018)

Geçmişte ayakkabıcılık zanaatı Çarşı Mahallesi'nde bulunmaktaydı. Kentin önemli zanaatları arasında olan ayakkabıcılık, Kunduracılar Caddesi, Kemeraltı Bölgesi, Şükürhan (Pabuçhan) ve Tabakhane bölgelerinde öbek öbek yer almaktaydı. Günümüzde ayakkabıcılıkta el işçiliğinin terk edilmesiyle bu zanaatın nicelik olarak azaldığı ve mekânsal olarak da tekil konuma düştüğü görülmektedir. Dericiler ise geçmişte, caddeye ismini veren Tabakhane Caddesi'nde yer almaktaydı (G. 8). Ancak günümüzde kentte dericilik kalmamıştır.



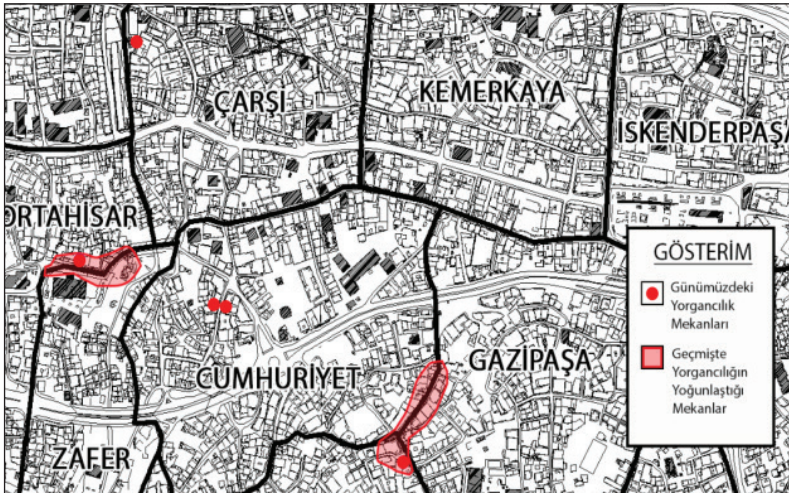
G. 8: Tarihi Tabakhane Köprüsü ve Çevresi, “Dabbağhane ve Köprüsü”, üstteki görsel <http://www.eskiturkiye.net/3275/trabzon-tabakhane-koprusu-1922> ve alttaki görsel (Nurçin Seymen, 2017)

Terzilik zanaatı ise Kemeraltı Bölgesi’nde yer alan Taşhan (Terzihan)’da kümeleniyordu. Günümüzde terzilik zanaatı yapanların birçoğu yine Taşhan’da bulunmaktadır (G. 9). Bir kısmı ise çalışma alanında kalan mahallerde dağınık şekilde yayılmıştır (G.13). Diğer zanaatlar gibi Terzilik zanaatı da kentte nicel olarak azalmıştır (T. 1). Bunda özellikle hazır giyim (konfeksiyon) sanayinin gelişmesi önemli bir etkidir.



G. 9: Terzihan (Taşhan) ve Terziler Sokağı (Nurçin Seymen, 2018)

Geçmişte kentin hemen hemen her mahallesinde bulunan yorgancılık ise en fazla Gazipaşa ve Ortahisar Mahallelerinde belirli sokaklar boyunca kümelenmişti. Günümüzde de yine aynı mahallelerde yorgancılık sürmektedir ancak yorgancuların sayısı azalmış ve tekil olarak faaliyet göstermektedirler (G. 10).



G. 10: Geçmişte ve Günümüzde Yorgancuların Yoğunlaştığı Bölgeler (Nurçin Seymen, 2017)

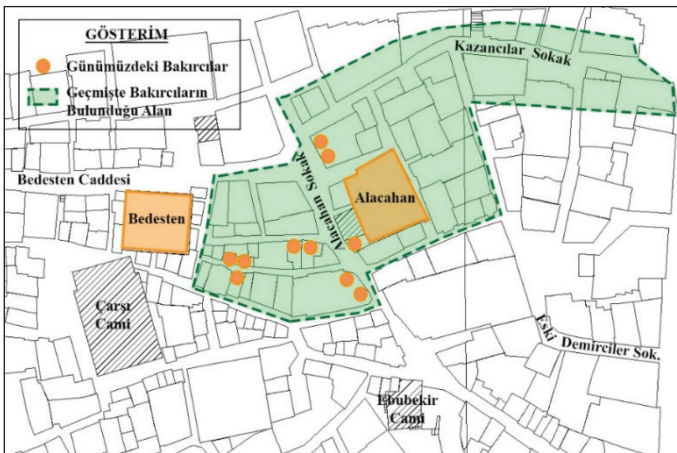
Kuyumculuk Trabzon'un en eski zanaatlarından biridir. Trabzon'a özgü kuyumculuk olarak nitelendirilen bu zanaat ile hasır örücülüğü, kazazlık ve telkâri yapılmaktadır. Trabzon hasır, Türk kuyumculuk kültürünün önemli bir parçası olup sadece Trabzon kentinde üretilmektedir. Kuyumculuk zanaatında farklı bir örücülük dalı da kazazlıktır. Kazaz örücülüğü Trabzon kentine has bir zanaat dalı olup ince gümüş

tellerin ibrişim üzerine burulmasıyla şekil bulur. Bu ürünlerin başında kolye, küpe, bileklik ve tespih gibi el işi ürünler gelmektedir¹⁸ (G. 11). Geçmişte yoğun olarak Kemeraltı Bölgesi'nde yapılan bu zanaat, günümüzde güvenlik ve kent merkezine yakın olma gibi nedenlerle Kunduracılar Caddesi'ne taşınmıştır. Ayrıca diğer zanaatlara oranla nicelik olarak kentte artış göstermiştir (T. 1).



G. 11: 30 Yıllık Telkari Zanaatkârı Erkan Usta ve Telkari Örnekleri (Nurçin Seymen, 2017)

Kentteki önemli zanaatlardan biri olan ve tarihî kent merkezinde Kemeraltı Bölgesi'ndeki Alacahan, Alacahan Sokak ve Kazancılar Sokak'ta yer alan bakırcılık ise geçmişte konumlandığı aynı mekânlarda günümüzde de yer almaktadır. Ancak bakırcıların sayıları azalmış ve daha çok tekil olarak faaliyet göstermektedirler (G. 12)

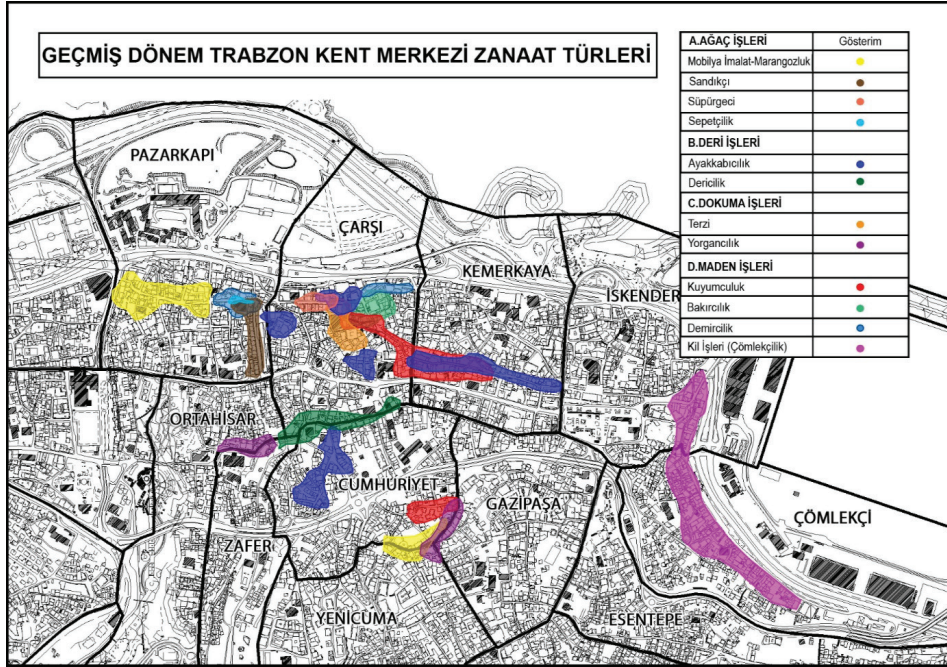


G. 12: Alacahan-Bedesten ve Yakın Çevresinde Yoğunlaşan Bakırcılar (Nurçin Seymen, 2018)

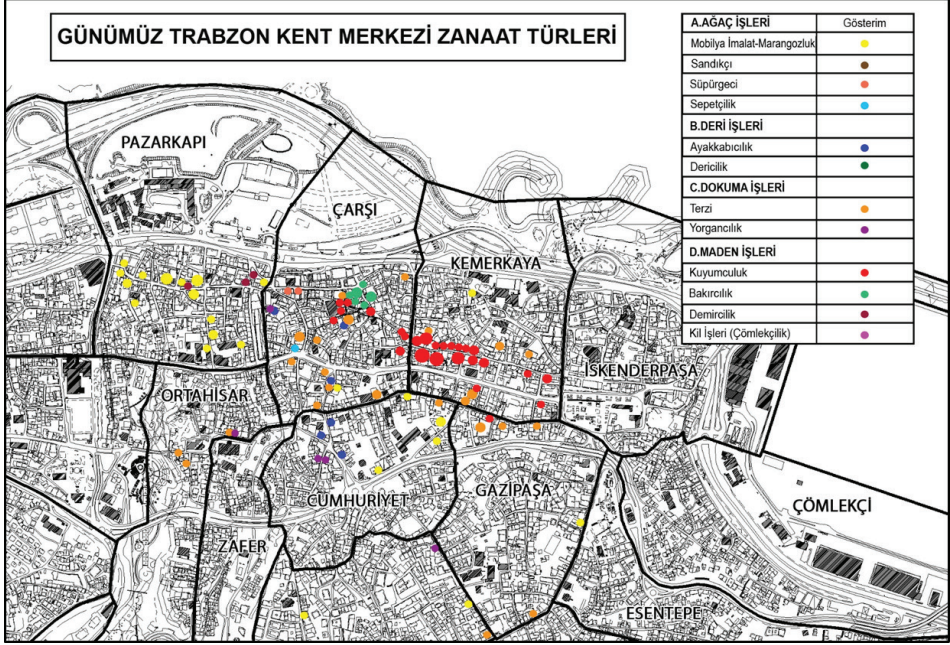
18 Nuri Durucu, "Trabzon Kuyumculuğu," *Uluslararası Karadeniz Havzası Halk Bilimi Araştırmaları Dergisi* 1 (2015), 112-181.

Demircilik zanaatı, Trabzon kentinde Osmanlı Dönemi'nden beri yapılmaktadır. Geçmiş dönemde Pazarkapı Mahallesi ve Bakırcılar Çarşısı çevresinde yoğunlaşmıştır. Yeni neslin talep etmediği bir meslek dalı olması sebebiyle ve gelişen teknolojiyle birlikte bu zanaat gün geçtikçe kaybolmaktadır. Günümüzde kent merkezinde (Pazarkapı Mahallesi) ve Sanayi Sitesi içerisinde varlığını azalarak devam ettirmektedir.

Trabzon'un liman kenti oluşundan dolayı geçmişte ticarete önemli bir paya sahip olan çömlekçilik limana yakın oluşundan dolayı Çömlekçi Mahallesi'nde gelişmiştir (G. 13). Günümüzde çömlekçilik zanaatı ile uğraşan kimse kalmamıştır. Ancak eskiden çömleklerin yapıldığı yer olan Çömlekçi Mahallesi, mahalle adı olarak varlığını devam ettirmektedir.



G. 13: Geçmiş Dönem (1960'lı yıllar ve öncesi) Trabzon Kent Merkezi Zanaat Türleri (Nurçin Seymen, 2018)



G. 14: Günümüz (2018 yılı) Trabzon Kent Merkezi Zanaat Türleri (Nurçin Seymen, 2018)

Tablo 1. Geçmişten Günümüze Zanaat Dallarının Mekânsal ve Niceliksel Değişimi

Zanaat Dalları	1960		2000		2017	
	Mekânsal	Niceliksel	Mekânsal	Niceliksel	Mekânsal	Niceliksel
Mobilya İmalat ve Marangozluk	Kemerkaya Mah. Cumhuriyet Mah. Çarşı Mah. Yenicuma Mah. Pazarkapı Mah.	128	Çarşı Mah. Pazarkapı Mah. Kemerkaya Mah. Cumhuriyet Mah. Fatih Mah. Sanayi Mah.	78	Kaşüstü Mah. Söğütlü Mah. Çarşı Mah. Pazarkapı Mah.	105
Sandıkçılık	Pazarkapı Cami ve çevresi	21	-	-	-	-
Süpürgecilik	Kemeraltı Bölgesi (Bedesten Caddesi)	10	Kemeraltı Bölgesi (Bedesten Caddesi)	2	Kemeraltı Bölgesi (Bedesten Caddesi)	2
Sepetçilik	Pazarkapı Mah. Kalkanoğlu Cad.	1	-	-	-	-
Ayakkabıcılık	Kemerkaya Mah. (Kunduracılar Cad) Çarşı Mah. (Kemeraltı Böl., Şükürhan) Cumhuriyet Mah. (Tabakhane Mevki)	18	Çarşı Mah. (Kemeraltı Böl., Şükürhan) Cumhuriyet Mah. (Tabakhane Mevki)	18	Çarşı Mah. (Kemeraltı Böl., Şükürhan) Cumhuriyet Mah. (Tabakhane Mevki)	5
Dericilik	Tabakhane Cad.	-	-	-	-	-
Terzilik	Kent Merkezinde Yer Alan Mahalleler (Özellikle Kemeraltı'daki Taşhan/Terzihan)	149	Kent Merkezinde Yer Alan Mahalleler	86	Kent Merkezinde Yer Alan Mahalleler	71
Yorgancılık	Gazipaşa Mah. Ortahisar Mah.	47	Yenicuma Mah. Ortahisar Mah. Cumhuriyet Mah.	21	Yenicuma Mah. Ortahisar Mah. Cumhuriyet Mah.	5
Kuyumculuk	Kemeraltı Bölgesi (Bakırcılar Çarşısı)	34	Kunduracılar Caddesi	96	Kunduracılar Caddesi	146
Bakırcılık	Kemeraltı Bölgesi (Bakırcılar Çarşısı, Alacahan ve Bedesten etrafında)	41	Bakırcılar Çarşısı (Alacahan, Alacahan Sokak ve Kazancılar Sokak)	23	Bakırcılar Çarşısı (Alacahan, Alacahan Sokak ve Kazancılar Sokak)	10
Demircilik	Bakırcılar Çarşısı yakın çevresi Pazarkapı Mah. Sanayi Mah.	18	Sanayi Mah. Pazarkapı Mah.	57	Pazarkapı Mah. Değirmendere yolu üzeri Sanayi Sitesi	25
Kil İşleri/ Çömlekçilik	Çömlekçi Mah.	4	-	-	-	-

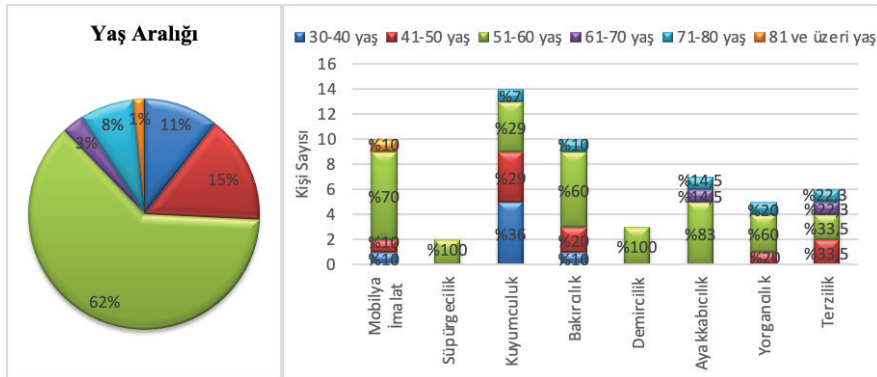
Zanaatkâr Gözüyle Zanaat ve Zanaat Mekânlarının Değişimi-Dönüşümü

Kent kimliğinde önemli bir değere sahip olan zanaat, bulunduğu mekânıyla, ustasıyla ve yaşam biçimiyle bir kültür mirası niteliği taşımaktadır. Bu bağlamda, zanaat mekânlarındaki; sosyal, ekonomik, kültürel ve mekânsal yapıyı zanaatkârların gözüyle tanımlamak önemlidir. Kentteki zanaatkârlarla yapılan görüşmelerde zanaatkârların cinsiyet ve yaş dağılımı, zanaatkârlık mesleğini devam ettirme süresi, zanaatı nasıl tanımladıkları, buldukları mekânı tercih sebepleri, uğraştıkları zanaat türünün geçmiş ve günümüzdeki durumu, sorunları, zanaat mekânlarını ve zanaatkârı korumanın gerekliliği konularındaki görüşleri alınmıştır.

Görüşme yapılan zanaatkârların %25'ini kuyumcular oluşturmaktadır. Çünkü kentte en aktif olarak varlığını sürdüren zanaat dalı kuyumculuktur. Görüşülen bakırcılık, demircilik, süpürgecilik, ayakkabıcılık, yorgancılık ve terzilik zanaatkârlarının oranı %5 ile %18 arasındadır. En düşük oran ise %3 ile süpürgecilik olup bu zanaat dalının artık kentte kaybolmak üzere olduğu görülmektedir.

Görüşülen zanaatkârların %90'ı erkek, %10'u ise kadındır. Erkeklere oranla sayıları az olan kadınların; kuyumculuk, yorgancılık ve terzilikle uğraştığı, diğer zanaat türlerinde yer almadığı görülmektedir. Mobilya imalatı, bakırcılık, demircilik ve ayakkabıcılık gibi zanaat dallarının yoğun kuvvet gerektirmesi kadınların bu zanaatlarda ustalaşamamasının sebebi olarak gösterilebilir.

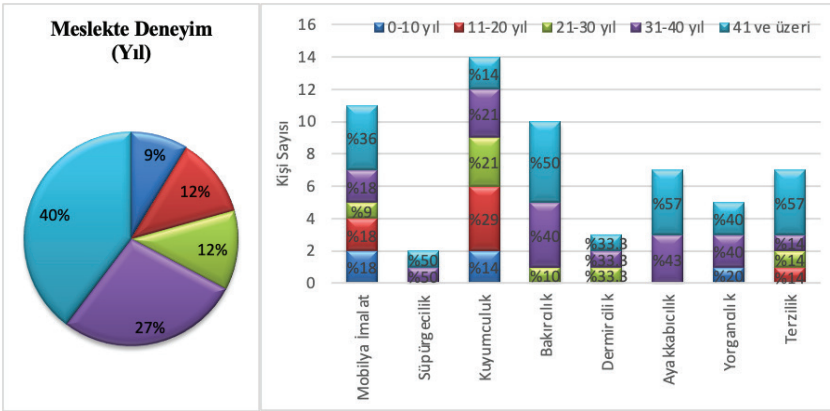
Zanaatkârların yaş dağılımı bakımından, tüm zanaat dallarında özellikle 51-60 yaş aralığında bir yığılma olduğu (%61), 30-40 yaş arası zanaatkârların ise oldukça düşük bir orana (%3) sahip olduğu görülmektedir. Bu durum, zanaatın ve zanaatkârlığın emek ve sabır isteyen, uzun yıllar gerektiren bir olgu olduğunu göstermektedir. Yaş olarak en genç (30-40 yaş) olan zanaatkârlar kuyumculardır (%36). Bu da kuyumculuk zanaatının geçmişte olduğu gibi günümüzde de talep edilen, kuşaktan kuşağa aktarılan bir meslek olduğunu kanıtlamaktadır. 81 yaş ve üzeri zanaatkârlar ise %10 oranında yalnızca mobilya imalatında görülmüştür (G. 15).



G. 15: Zanaatkârların Zanaat Türlerine Göre Yaş Dağılımları (Nurçin Seymen, 2018)

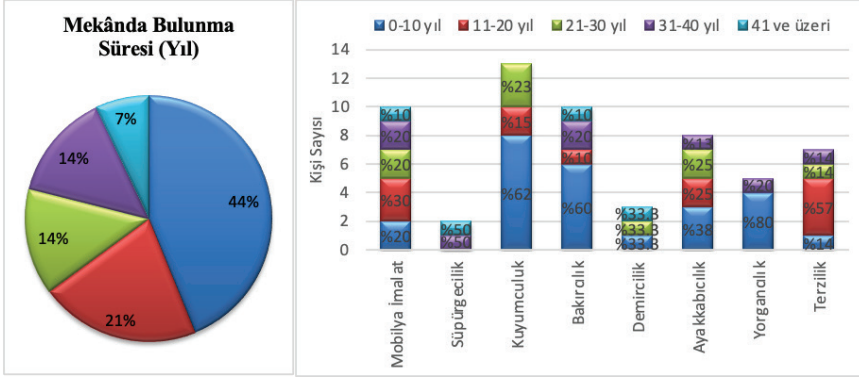
Zanaatkârların eğitim durumları değerlendirildiğinde zanaatkârlar arasında %71 oranıyla ilkokul mezunları en büyük paya sahipken, lise eğitimi %12 ve lisans eğitimi %17 oranındadır. Üniversite mezunu (lisans eğitimi) zanaatkârlar en fazla kuyumculuk zanaatındadır (%36). Bunların büyük bir çoğunluğu baba mesleği olduğu için bu mesleği yaptığını ve sevdiğini belirtmiştir.

Meslekteki deneyimleri bakımından, zanaatkârların %40'ının kırk yılı aşkın süredir mesleklerini sürdürdüğü görülmektedir. Özellikle terzilik, ayakkabıcılık ve bakırcılıkta bu oran daha yüksektir (G. 16). Bu da zanaatkârlığın meslekte uzmanlaşmayı gerektiren bir birikim ve sürece ihtiyaç duyduğunu göstermektedir.



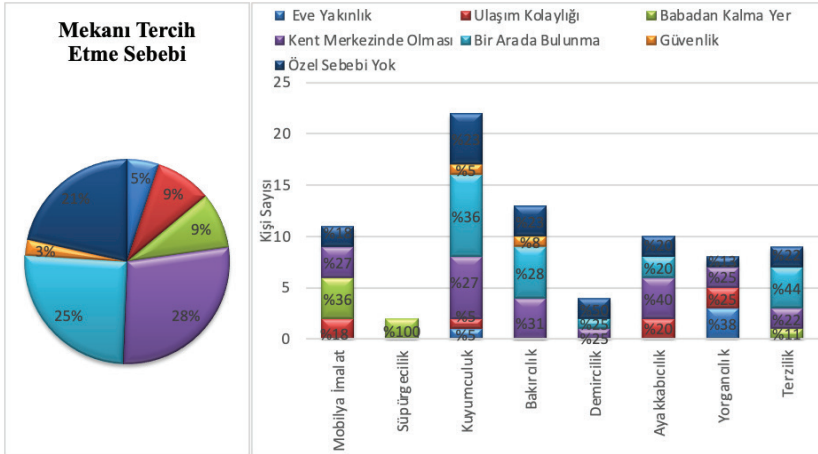
G. 16: Zanaatkârların Meslekteki Deneyim Süreleri (Nurçin Seymen, 2018)

Görüşmelerde zanaatkârlar; zanaat için genellikle benzer tanımlamalar yapmışlardır. Zanaatı çoğunlukla “*el emeği ve el becerisiyle, sevgiyle yapılan meslek*” olarak tanımlamışlardır. Ayrıca, “*geçimini sağladığı iş*” olarak gören, “*günümüzde kaybolmuş sanat*”, “*altın bilezik*” ve “*sonu olmayan ve hiç tükenmeyecek bir iş*” şeklinde ifadeler de kullanmışlardır. Zanaatkârlara ne kadar süredir buldukları mekânda oldukları da sorulmuştur. Yalnızca %7'sinin 40 yıl ve daha fazla süredir aynı mekânda buldukları görülmüştür. Bu zanaatlar; bakırcılık, demircilik, mobilya imalatçılığı (%62) ve bakırcılık (%60)'tır (G. 17). Bu durum göstermektedir ki zanaat mekânları geçmişteki konumlarına göre yer değiştirmiş, kapanmış ya da işlev değişikliğine gitmiştir.



G. 17: Zanaatkarların Mekânda Bulunma Süreleri (Nurçin Seymen, 2018)

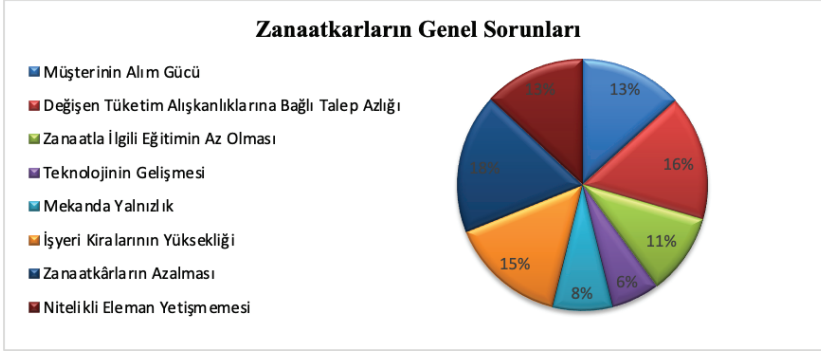
Zanaatkarların buldukları mekânı tercih etme sebepleri arasında kent merkezinde olma (%28) ve aynı zanaat türlerinin bir arada bulunması (%25) öne çıkmaktadır. Bunun yanı sıra, ulaşım kolaylığı (%9), babadan kalma bir yer olması (%9), evine yakın olması (%6) gibi sebepler de belirtilmiştir. Görüşülen zanaatkarların büyük çoğunluğu (%86) zanaat mekânlarının bir arada bulunmasının gerektiğini vurgulamaktadır. Bir arada bulunmayı en önemli gören zanaat dalları, terzilik (%44), kuyumculuk (%36) ve bakırcılık (%28)'tir. Müşterilere alışverişte kolaylık sağlaması, zanaatkarlar arasında yardımlaşma ve birlik duygusunun güçlenmesi ve rekabet ortamı oluşması bakımından bir arada olmayı önemli görmektedirler (G. 18).



G. 18: Zanaatkarların Buldukları Mekânı Tercih Etme Nedenleri (Nurçin Seymen, 2018)

Zanaatkarların sorunları hakkında da görüşleri alınmıştır. Zanaatkarların en önemli gördükleri sorunlar; zanaatkarların sayısı azalması (%18), değişen tüketim alışkanlıklarına bağlı olarak müşteri talebinin azalması (%16), iş yeri kiralalarının yüksek olması (%15), nitelikli eleman yetişmemesi (%13), müşterinin alım gücünün düşmesi (%13), zanaatla ilgili eğitimin eksikliği (%11), mekânda yalnızlık (%8) ve teknolojinin ge-

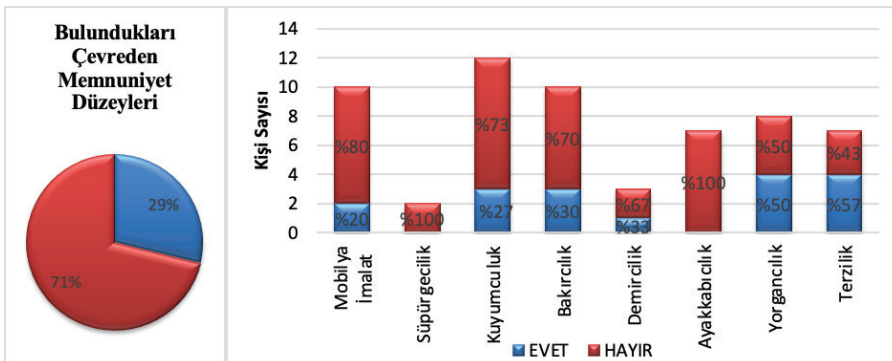
lişmesi (%6) olarak belirtilmiştir (G. 19). Zanaatkâr tarafından belirtilen bu sorunların hepsi, el emeğiyle üretime verilen değer azalması konusuna odaklanmaktadır. Önemli bir kültürel mirasın yok olduğunu da vurgulamaktadırlar.



G. 19: Zanaatkarların Genel Sorunları (Nurçin Seymen, 2018)

Kentlerin tarihi ve kültürel yapısında önemli bir değere sahip olan zanaat mekânları genellikle tarihî çevrelerle iç içedir ve bu mekânlarla anlam bulmaktadır. Görüşülen zanaatkarların büyük bir çoğunluğu da (%97'si) zanaatların buldukları mekânlarla anlam bulduğunu, bu mekânların kentin kalbi olduğunu, korunup geliştirilmesi gerektiğini vurgulamışlardır. Ayrıca, zanaatkarların %57'si zanaat mekânlarının tarihî mekânlarla ilişkili olması gerektiği konusunda görüş bildirmişlerdir.

Zanaatkarların %71'inin buldukları çevreden memnun olduğu, %29'unun ise memnun olmadığı tespit edilmiştir (G. 20). Memnun olmadıkları durumlar ise; belediye hizmetlerinin yetersizliği (%54), sosyal olanakların kötü oluşu (%14), tarihî değerlere önem verilmemesi (%14), güvenlik sorunları (%9) ve ulaşım zorlukları (%9) olarak tespit edilmiştir. Özellikle kent merkezi dışında yer alan mobilyacılar sitesindeki mobilya imalatçıları belediye hizmetlerinin yetersizliğinden ve ulaşım sorunundan şikâyetçidir (%33) (G. 21).



G. 20: Zanaatkarların Buldukları Çevreden Memnuniyet Düzeyleri (Nurçin Seymen, 2018)

mektedirler. Terziler ise, eğitim sisteminin zanaata yönelik değişmesini ve sanat okullarında zanaatla ilgili meslek derslerinin verilmesini vurgulamıştır. Yorgancılar da; nitelikli eleman yetiştirebilmek için eğitimin önemine vurgu yapmaktadır. Kuyumcular, meslekle ilgili eğitim veren merkezlerin artmasını, okullarda ders olarak okutulmasını, bu zanaatla uğraşanlar için özel bir mekân oluşturulmasını, atölye sayısının ve bunun için devlet teşviklerin artırılmasını, kuyumculuk zanaatını çekici kılacak projeler geliştirilmesi gerektiğini belirtmişlerdir. Bakırcılar ise hazır üretimin (Gaziantep ve Kahramanmaraş'tan gelen hazır bakır ürünler) Trabzon'daki bakırcılığı bitirdiğini, bu zanaat için devlet desteğinin yeterli olmadığını belirtmektedirler. Bakırcılığın gelişebilmesi için çırak yetiştiren okulların olması, imalatçıların üretime yönelik teşvik edilmesi ve desteklenmesi gerektiğini, kentte belgeli usta sayısının artmasını ve bakırcıların bir arada olabileceği bir mekânın olması gerektiğini vurgulamaktadırlar.

Sonuç

Günümüzde küreselleşmenin etkisiyle nüfus, ticaret ve tüketim hızı sürekli olarak artmaktadır. Bu artış kentlerin kimlik ve kültüründe önemli paya sahip geleneksel üretimlerin ve mekânların değişimlere sebep olmaktadır. Kentlerde ortaya çıkan bu değişimler çoğunlukla zanaat mekânlarının yoğunlaştığı tarihî kent merkezlerinde görülmektedir. Burada yer alan zanaat mekânları ise giderek azalmakta ve kaybolmaktadır. Değişimin getirdiği bu azalış ve yok oluş gelecekte zanaatların sürdürülebilirliği açısından önemli bir sorun teşkil etmektedir. Bu sebeple zanaat mekânlarının kimlik ve kültür bileşeni olarak ele alınması, korunması ve sürdürülebilmesi için planlama yaklaşımlarının geliştirilmesi önemlidir.

Araştırmada çalışma alanı olarak geçmişte ve günümüzde zanaat mekânlarına ev sahipliği yapan Trabzon tarihî kent merkezi seçilmiştir. Yerinde yapılan tespitler ve zanaatkârlarla görüşmeler sonucunda; sandıkçılık, sepetçilik, süpürgecilik, çömlekçilik ve dericilik zanaatlarının tamamen kaybolduğu, ayakkabıcılık, bakırcılık, yorgancılık ve terzilik zanaatlarının azalarak devam ettiği, kuyumculuk ve mobilya imalat zanaatlarının da sayıca arttığı görülmektedir.

Kentte kaybolan zanaatlar (sandıkçılık, sepetçilik, süpürgecilik, çömlekçilik ve dericilik) gelişen teknolojiye ayak uyduramamış ve insanların hazır üretime yönelmesi sonucunda varlığını koruyamamıştır. Kaybolan bu zanaat dallarıyla uğraşan zanaatkârlar ya yakın dallardaki işlere yönelmiş ya da tamamen zanaatkârlığı bırakmışlardır. Geçmişten günümüze azalarak devam eden zanaatlar ise (ayakkabıcılık, bakırcılık, yorgancılık ve terzilik) geçmişte bir arada bulunurken, günümüzde mekânsal olarak yer değiştirmiş, kentin farklı bölgelerine dağılmış ve sayıları giderek azalmıştır. Mobilya imalat ve kuyumculuk zanaatlarında ise daha önce de belirtildiği gibi artış olmuştur.

Zanaat ve zanaat mekânlarına yönelik mekânsal ve sosyal bağlamda sorunlar ve potansiyeller değerlendirildiğinde dezavantajlı grupların çalışma alanına erişim zorluğu (Özellikle Kemeraltı Bölgesi), özgün değerlerin kaybolması, zanaat mekânlarının azalması, çalışma alanında okunabilirliğin zayıf olması, güvenlik düzeyinin düşük olması (özellikle Kemeraltı Bölgesi), zanaat eğitiminin yetersiz olması, nitelikli eleman yetiştirilememesi, zanaatkârların azalması, teknolojik ürünlerin geleneksel üretimin önüne geçmesi, zanaat ve zanaat mekânlarıyla ilgili arşiv eksikliği ve basın-yayın organlarında yeterli alanın zanaata ayrılmaması gibi sorunlarla karşı karşıya oldukları görülmektedir. Buna karşılık çalışma alanı tarihî kent merkezinde yer almaktadır. Bu alanda zanaatkârların bir arada bulunması, geleneksel tarihî dokunun kısmen korunmuş olması, alana erişilebilirliğin güçlü olması, alanın sosyal ve mekânsal olarak kent kültürünü yansıtan değerlere sahip olması, alandaki zanaat ve zanaat mekânlarının kültür mirası olarak kabul edilmesi için önemli potansiyellerdir.

Sonuç olarak alana ait sorun ve potansiyeller değerlendirildiğinde zanaat mekânlarının korunması, canlandırılması ve günümüzde taşıdığı izlerin sürdürülebilirliğinin sağlanması amacıyla planlama çalışmaları yapılması ve bu çalışmaların kamu, özel, STK ve halk iş birliğiyle zanaat odaklı kentsel politikalar geliştirilerek desteklenmesi oldukça önemlidir. Kentsel mekân ve zanaat kimliği oluşumunda önemli paya ait sokak ve meydanlar kullanılarak sergi, araştırma ve eğitim gibi etkinliklerin düzenlenebileceği zanaat odaklı kültür mekânları oluşturulması zanaat mekânlarının sürdürülebilirliğinin sağlanmasına yardımcı olacaktır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.

Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

- Aydın, Yelda. "Kentsel Gelişme ve Kent Merkezlerinin Dönüşümü: Trabzon Örneği." Yüksek lisans tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, 2001.
- Aygün, Necmettin. *Onsekizinci Yüzyılda Trabzon'da Ticaret*. Trabzon: Serander Yayıncılık, 2005.
- Belli, Oktay ve Gündoğdu Kayaoğlu. *Trabzon'da Bakırcılık Sanatının Tarihsel Gelişimi*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2002.
- Durucu, Nuri. "Trabzon Kuyumculuğu." *Uluslararası Karadeniz Havzası Halk Bilimi Araştırmaları Dergisi 1* (2015): 112-181.
- Doğan, Elif Tuğba. "Kitap İncelemesi: Richard Sennett: Zanaatkâr." *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi Dergisi 65* (2010): 299-306.

- Öksüz, Melek. *18.Yüzyılda İkinci Yarısında Trabzon: Toplum-Kültür-Ekonomi*. Trabzon: Serander Yayıncılık, 2006.
- Ökten, Ayşe Nur ve Yiğit Evren. “İstanbul’da Geleneksel Kuyumculuk Sektöründe Yıkımın Coğrafyası: Zanaatkâr Gözüyle Mekân ve Yer.” *4. Kentsel ve Bölgesel Araştırmalar Sempozyumu Bildiri Kitabı*. Mersin: Kentsel Bölgesel Araştırmalar Merkezi Yayınları, 2013, 652-660.
- Ökten, Ayşe Nur ve Yiğit Evren. “Somut Olmayan Kültür Mirasının Sürdürülmesi İçin Üç Sektörlü Bir Model: İstanbul Tarihi Kent Merkezi İçin Kuyumculuk Mahallesi Önerisi.” *Planlama Dergisi* 23 (2013): 35-44.
- Seymen, Nurçin. “Geçmişten Günümüze Zanaat ve Zanaat Mekânlarındaki Değişim: Trabzon Kenti Örneği.” Yüksek lisans tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, 2018.
- Sümerkan, Mustafa Reşat. *Trabzon Yöresi Geleneksel El Sanatları*. Trabzon: Serander Yayıncılık, 2008.
- Şahin, Fatih. “Alışveriş Merkezlerinin Biçimlenmesinde Önemli Boyutlardan Kamusal Mekân ve Kamusal Olgusu.” Yüksek lisans tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, 2005.
- Şatır, Seçil. “Sürdürülebilirlik Temelinde Zanaat Üretimi ve Gelecekteki Önemi.” *15. Üretim Araştırmaları Sempozyumu Bildiri Kitabı*. İzmir: Nobel Akademik Yayıncılık, 2015, 811-819.
- Taşkın, Murat. “Trabzon’da Ticaret.” *Trabzon*. Trabzon: Eser Ofset Matbaacılık, 2013, 14-25.
- Turan, Gülname. “Türkiye’de Erken Cumhuriyet Dönemi Zanaat ve Endüstri Üretiminde Tasarım.” Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2009.
- Yalçın, Bilal. “Nasıl Zanaat ve Halk Sanatları Şehri Olunur.” *Uluslararası Türk Dünyası Turizm Araştırmaları Dergisi 1* (2016): 22-31.
- “Trabzon Tabakhane Köprüsü”. Erişim 20 Ocak 2021. <http://www.eskiturkiye.net/3275/trabzon-tabakhane-koprusu-1922>
- “Zağnos vadisi, Bedesten ve İpekyolu”, Erişim 05 Mart 2020. <http://www.sanalbasin.com/zagnos-vadisi-bedesten-ve-ipekyolu-17106647/>

Materiality of Mid-Century Modern Furniture in Turkey*

Türkiye’de Yüzyıl Ortası Modern Mobilyanın Materyalliği

Zeynep Tuna Ultav** , Deniz Hasırcı*** , Hande Atmaca Çetin**** 

Abstract

The modern interior emerged as a complex phenomenon, an interchange of modernity and its materiality. One of the constituent elements of this complexity is the progressive relationship with technology. This paper explores the materiality of furniture in terms of its material qualities, production technologies, craft component and inefficiencies. The paper focuses on mid-century modern furniture in Turkey as a unique example in the history of furniture design, especially in terms of materiality. In order to understand the material qualities of this historical context, oral history provided a vital methodological tool to uncover the philosophy behind production, contemporary conditions and the designers’ personal experiences through their own words. This enables the study to add significantly to the limited knowledge about modern furniture and especially materials in Turkey. The analysis is divided into three parts: materials, production technologies and difficulties. By investigating the material qualities of a furniture piece, the study extends beyond mere forms or styles to cultural productions that narrate the country’s efforts to develop and thrive. In addition, it reveals the evolution of both materials and manufacturing techniques. Finally, by connecting these stories to specific furniture pieces, this study documents furniture not just as an artefact but also as the final product of an assemblage of people, materials, and techniques.

Keywords

Modern furniture in Turkey, mid-century, furniture history, oral history, furniture materials, design

Öz

Bu makale mobilyaların önemini, malzeme nitelikleri, üretim teknolojileri, zanaat bileşenleri ve zorlukları açısından araştırmaktadır. Makalede, mobilya tasarımı tarihinde, özellikle de materyal odaklı içerik açısından eşsiz bir örnek olarak, Türkiye’nin yüzyıl ortası modern mobilyaları incelenmektedir. Bu tarihî bağlamın maddi niteliklerini anlamak için sözlü tarih, üretim, çağdaş koşullar ve tasarımcıların kişisel deneyimlerinin arkasındaki felsefeyi kendi sözleriyle ortaya çıkarmak üzere çok önemli bir metodolojik araç sağlamış ve çalışmanın, modern mobilyalar ve özellikle Türkiye’deki malzemeler hakkındaki sınırlı bilgiye önemli ölçüde katkıda bulunmasına olanak vermiştir. Çalışma, üç bölüme ayrılmıştır: *Malzemeler, üretim teknolojileri ve zorluklar*. Çalışma, bir mobilya örneğinin maddi niteliklerini araştırmak suretiyle, formların veya stillerin

* This article is an outcome of the Scientific Research Project [A1308001/BAP-A024-K] supported by İzmir University of Economics.

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

*** Deniz Hasırcı (Prof. Dr.), İzmir University of Economics, Faculty of Fine Arts and Design, Department of Interior Architecture and Environmental Design, İzmir, Turkey. E-mail: deniz.hasirci@ieu.edu.tr ORCID: 0000-0001-9928-6077

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

To cite this article: Tuna Ultav, Zeynep, Hasırcı, Deniz & Atmaca Cetin, Hande. “Materiality of Mid-Century Modern Furniture in Turkey.” *Art-Sanat*, 15(2021): 347–367. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2021.15.0014>

ötesinde, ülkenin kalkınma ve gelişme çabalarını anlatan kültürel üretimlere uzanmakta ayrıca hem malzemelerin hem de üretim tekniklerinin gelişimini ortaya koymaktadır. Son olarak, bu hikâyeleri belirli mobilya örneklerine bağlayarak mobilyaları sadece bir eser olarak değil, aynı zamanda insan, malzeme ve teknikler bütünüünün sonuç ürünü olarak belgelemektedir.

Anahtar Kelimeler

Türkiye’de modern mobilya, yüzyıl ortası mobilya tarihi, sözlü tarih, mobilya malzemeleri, tasarım

Genişletilmiş Özet

Modernite kapsamında iç mekânın maddeselliği, modernlik tanımının karmaşıklığı- nı yansıtmaktadır. Bu karmaşıklığın kurucu öğelerinden biri ise teknolojiyle ilerleyen ilişkidir. Yirminci yüzyılda, oldukça dinamik değişkenliklerle şekillenen materyallik kavramı, mobilya alanını da etkilemiştir.

Bu makalede, mobilyanın önemini tartışmak amacıyla mobilya, malzeme nitelik- leri, üretim teknolojileri, zanaat bileşenleri ve zorlukları açısından araştırılmaktadır. Çalışmada ayrıca, mobilya tasarımı tarihinde, özellikle de materyal odağında eşsiz- liğiyle, Türkiye’de üretilmiş yüzyıl ortası modern mobilyaları; malzemeler, üretim teknolojileri ve zorluklar başlıkları altında incelenmektedir. Bu tarihi bağlamın maddi niteliklerini anlamak için daha önce belgelenmemiş ve orijinal kaynaklardan mikro geçmişleri bir araya getirmeye ve farklı kültürlerle ses vererek tarihin batı ve batı dışı ikilemlerinden farklı bir perspektiften algılanmasını sağlamaya yardımcı olan sözlü tarih yöntemi, üretim, çağdaş koşullar ve tasarımcıların kişisel deneyimlerinin arka- sındaki felsefeyi kendi sözleriyle ortaya çıkarmak üzere çok önemli bir metodolojik araç sağlamıştır. Bu yöntem, çalışmanın modern mobilyalar ve özellikle Türkiye’deki malzemeler hakkındaki sınırlı olan bilgiye önemli ölçüde katkıda bulunmasına olanak vermiştir.

Verileri elde etmek için tasarımcılar, zanaatkârlar veya akrabaları ile görüşülmüştür. Görüşülen altı tasarımcı, içmimarlık eğitimi almıştır: Sadun Ersin, Yıldırım Kocacık- loğlu, Önder Küçükerman, Bediz Koz, Babür Kerim İncedayı ve Yavuz İrmak. Vefat etmiş dört tasarımcının üç akrabasıyla görüşme gerçekleştirilmiştir: Baki Aktar’ın (iç mimar) oğlu mimar Sadık Aktar, Sadi Öziş’in (sanatçı, heykeltıraş) oğlu mimar Nep- tün Öziş ve Danyal Çiper’in (mimar) yeğeni Arıl Cansel. Son olarak dört zanaatkâr veya yakınları ile görüşmeler yapılmıştır: Mehmet İrfan Dolgun, Mustafa Plevne, Metin Atabey Ata’nın oğlu Erol Ata ve Minas Boyacıyan’ın oğlu Artun Boyacıyan. Materyal doğrudan gözlem yoluyla anlaşılabilse de görüşmelerden elde edilen mikro tarihler, Türkiye’deki mobilyanın hikâyesine katkı sağlayarak mevcut kayıtlı bilgileri zenginleştirmiştir.

Türkiye’nin en öne çıkan malzemelerinden biri olan ve mobilyada kullanımı mal- zemenin dürüstlüğü ile yakından ilintili olan masif ahşap, tüm görüşmeciler tarafından

özellikle belirtilmiştir. Benzer şekilde Erol Ata, özellikle 1960 yılına kadar sentetik malzemeler yerine yalnızca masif ahşap gibi doğal malzemelerin kullanıldığından bahsetmektedir. SİM Mobilya Fabrikası (SİM Mobilya) firmasının (1957) kurucusu Mehmet İrfan Dolgun'un da belirttiği gibi, yüzyıl ortası Türkiye'de sadece birkaç yıl dayanabilecek düşük kaliteli malzemeler bulunmaktaydı. Ancak zamanla malzeme ve üretim kalitesi artmış; bu dönemde ahşap üretim süreçleri ve teknolojisi gelişmezken, Türk mobilyasında metal işçiliğinde önemli gelişmeler yaşanmıştır. İrmak'a göre, metal levhalar daha ucuz olduğu ve seri üretilebildiği için, 1960'lı yıllarda Türkiye'de metal mobilya, çoğunlukla ofis mobilyaları üretiminde yaygınlaşmış; Masis ve Arma gibi şirketler ilk seri üreticiler olarak ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte, ahşap mobilyalar, daha yüksek iş pozisyonlarındaki yüksek sosyal sınıf müşterilerin ofisleri için talep görmüştür. Türkiye'de formika üretimi ve daha sonra yonga levhalar sektörün ilerlemesini müjdelemiş; formika çok geçmeden Türkiye'de yoğun şekilde kullanılmaya başlanmıştır.

Yüzyıl ortalarında Türkiye'de üretim daha çok zanaatkârın yeteneklerine ve mevcut malzemeye bağlı olarak küçük atölyelerde el üretimine dayalı tekniklere dayanmaktaydı. Bu atölyeler çoğunlukla, eğitimin uygulamalı deneyim yoluyla verildiği bir usta-çırak ilişkisi içinde düzenlenmekteydi. Zanaatkârların çoğu gayrimüslimdi ve geleceğin üreticilerini ilk yetiştirenlerdi. Sınırlı uzmanlık ve malzeme, yaratıcı çözümler gerektirdiğinden, üretilen mobilyaların kalitesi o zamanlar çoğunlukla zanaatkârlığa bağlıydı. Türk çıraklar kalfalık kazandıkça atölyeleri yürütmeye başlamışlar, böylece üretim el yapımı veya bireysel olarak kalmıştır. Seri üretim ise, zamanla en önemli konulardan biri hâline gelmiştir. İrmak, Türkiye'de seri üretimin metal mobilyalarla başladığını, Aktar ise Moderno'nun özellikle yeni makinelerin geliştirilmesiyle seri üretime geçiş yapan lider şirketlerden biri olduğunu belirtmektedir.

Türkiye'de yüzyıl ortası modern mobilya üretimindeki zorlukları; malzemeler, teknoloji, literatür kaynakları, üretim alanı ve personeldeki çeşitli sınırlamalardan kaynaklanan zorluklar olarak tanımlamak mümkündür. Tasarımcılar da teknolojik sınırlamalarla engellenmiştir. Personel ve üretim alanlarıyla ilgili sınırlamalar kapsamında, atölyelerde bir veya iki zanaatkârla çalışıldığı için üretim süreci çok yavaş ilerlerken, mekân koşulları da üretim kalitesini etkilemiştir.

Sonuç olarak, bir ürünün materyalliği konusunda inceleme yapmak, mikro tasarım tarihinin bir ülkenin ekonomik, kültürel ve toplumsal durumundaki gelişmelerle bağlantılı olarak okunmasına izin vermektedir. Dahası, bir mobilya parçasının malzeme niteliklerini anlamak, sadece formlara veya stillere değil, aynı zamanda kültürel üretilere de dayalı sonuçlar ortaya koyarak, Türkiye'nin gelişme süreci ve çabalarının hikâyesini anlatmaktadır. Malzemeleri, uzmanlık veya teknolojideki sınırlamaların kapsamını kavramak; mobilyaların okunmasını değerli kılar. Doğal, sentetik ve ya-

raticı olmak üzere üç malzeme kategorisinin bu çalışmada sunulmuş olan hikâyesi, malzemelerin hem farklı kullanımlarını açıklamakta hem de daha önce belgelenmemiş tasarımcıları, üreticileri ve firmaları ön plana çıkartmaktadır. Türk tasarım tarihine bu katkının yanı sıra, bu çalışma, malzeme ve üretim tekniklerinin evrimini ortaya koymaktadır. Dahası, hikâyeleri belirli mobilya parçalarına bağlayarak, mobilya yalnızca bir eser olarak değil, aynı zamanda bir insan, malzeme ve teknik topluluğunun sonuç ürünü olarak da belgelenebilir.

Bu çalışmada aktarılmış olan sözlü tarih, Türkiye’deki modern mobilya hakkındaki bilgi birikimine önemli ölçüde katkı sağlamayı amaçlamaktadır. Modern mobilyada kullanılan malzemelerin hikâyesi, Türkiye’ye özgü malzeme ve üretim tekniklerinin belgelenmesini sağlamıştır. Bu çalışma, yirminci yüzyılın ortalarında Türkiye’de geleneksel ahşap mobilya yapım yöntemlerinden yeni malzeme ve tekniklere dönüşümünü kültürel ve materyal modernleşme aracı olarak açıklamaktadır. Türk tasarımcılar, el üretimi ve sınırlı malzemeler kullanarak, sahip oldukları kısıtlı olanaklarla mobilya üretmeye çalışmışlardır. Bu sınırlamalar, bir endüstrinin büyümesine ve bu deneylerden ders çıkarmasına yol açmıştır. Dolayısıyla bu çabalar, Türkiye’de modern mobilyanın önemi konusundaki farkındalığın geliştirilmesi yoluyla dünya düzenine uyum sağlamanın ve uluslararası arenaya katılmanın yolları olarak okunabilir.

Introduction

Etymologically, materiality denotes “the quality or state of being material.”¹ Materials ease the perception of reality through their materiality and by making thoughts tangible.² Zumthor values materiality putting forward the infinite options provided only through a single material.³ Beyond the definition of materiality as the physical quality/matter; materials have also the potential to stimulate “a sense of weightlessness, archetype, nostalgia or feeling”⁴. According to Baudrillard, materials diverge in terms of quality; however, they are cultural symbols as part of an integrated system.⁵

The interchange of modernity with the materiality of modern interiors reflects the complexity of modernity. One of the constituent elements of this complexity is the progressive relationship with technology. As Vergheze states, “materiality was driven by the dynamic age of change and transformation in the twentieth century”.⁶

More specifically, furniture is one of the elements that constitute the complexity of the modern interior. This paper explores the materiality of furniture in terms of its material qualities, production technologies, craft component and inefficacies. The paper focuses on midcentury modern furniture in Turkey as a unique example in the history of furniture design, especially in terms of materiality.

In Turkey, mobile furniture was introduced as part of the Western space layout. Such furniture first appeared in palaces as the Ottoman Empire westernised during 19th century before spreading to homes in Istanbul.⁷ İsmail Hakkı Oygur, summarised the transformation of space making and furniture during early Republican Era in his article entitled *New Decorative Arts* by stating: “Interior furniture design is the art of the present rather than the past; although people have always used furniture to dec-

-
- 1 “Materiality,” accessed 19 September 2020, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/materiality>.
 - 2 Thomas Schröpfer, *Material Design: Informing Architecture by Materiality* (Basel: Birkhäuser, 2011.), 8.
 - 3 Zumthor as cited in Russel Gagg, *İç Mimarlıkta Doku+Malzeme [Basics Interior Architecture 05: Texture + Materials]* (İstanbul: Literatür Yayınları, 2012.)
 - 4 Shun Ping Pek, “Exploration of Materiality in Furniture Design,” accessed 14 April 2020, <https://dr.ntu.edu.sg/handle/10356/63316>.
 - 5 Baudrillard 1996 as quoted in Demet Arslan Dinçay, “İç Mekân Tasarımında Malzeme ve Mekânda Anlam İlişkisi,” accessed 14 April 2020, <https://yapidergisi.com/ic-mekan-tasarimininda-malzeme-ve-mekanda-anlam-iliskisi/>
 - 6 George Vergheze, “Architectural Heritage: Providing a Sense of Place Material Matters in a Modern Interior” (Paper presented at An Interdisciplinary Conference on Issues of Design Education, Business and Material Culture, Toronto, October 12-15, 2005).
 - 7 Oya Boyla, “Mobilya,” *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (İstanbul: YEM Yayınları, 1997), 1285-1286. For further information about the change of furniture culture from late Ottoman period to mid-century, please see Meltem Özkaraman Şen, “Türkiye’de 1800-2004 Yılları Arasındaki Değişim Süreci İçinde Tasarımı Etkileyen Faktörler: Ve Bir Örnek Olarak Mobilya Üretimi Modeli” (PhD. dissertation, Mimar Sinan Fine Arts University, 2004) and Serpil Durmuş, “Türkiye’de Modern Mobilyanın Gelişimi” (M.A. thesis, Marmara University, 2005).

orate their homes, they had never placed this much importance on this form of art in such a communal way.”⁸

To understand the material qualities of this historical context, this study adopted the methodology of oral history. This vital tool for investigating beyond the formal features of design products to uncover the philosophy behind production, contemporary conditions and the designers’ personal experiences through their own words. Oral history helps to bring together micro-histories from previously undocumented and original sources; it enables history to be perceived from a different perspective than the Western and non-Western dichotomies by giving voice to different cultures. To obtain the data, designers, artisans or their relatives were interviewed. The six interviewed designers all had an interior architecture education: Sadun Ersin (1930-), Yıldırım Kocacıklıoğlu (1937-2015), Önder Küçükerman (1939-), Bediz Koz (1936-), Babür Kerim İncedayı (1945-) and Yavuz Irmak (1950-). Three relatives of four deceased designers were also interviewed: Sadık Aktar, the architect son of Baki Aktar (interior architect) (1920-1978), Neptün Öziş, the architect son of Sadi Öziş (artist, sculptor) (1923-2012), and Arıl Cansel (PhD), the nephew of Danyal Çiper (architect) (1932-2008). Finally, four artisans or their relatives were interviewed: Mehmet İrfan Dolgun (1928-2019), Mustafa Plevne (1930-), Erol Ata, the son of Metin Atabey Ata (1934-2018) and Artun Boyacıyan, the son of Minas Boyacıyan (1930-2008). Although material can be understood through direct observation, the micro-histories gathered from the interviews enriched existing formal information by providing additional connections that contributed to the story of furniture in Turkey.

1. Looking into the Material Development of Mid-Century Modern Furniture through Oral History

The data on modern furniture collected through oral history method is conveyed in three major categories in this paper. The first category is “Materials,” which discusses the transition from natural materials to synthetics, local production and imports and the interchange of material and furniture making. The latter, “Production Technologies,” discusses the changes in building furniture and the transition from crafts to industrialised manufacturing. Lastly under the title “Difficulties,” the issues stemming from the limitations in materials and technologies specific to the period are discussed. This part is also framed around creative solutions and new possibilities that emerged within limited conditions.

8 Oygur 1932 as quoted in Şebnem Uzunarslan, “Cumhuriyetin İlk Yirmi Yılında Mimarlık Alanındaki Gelişmelerin Mekân ve Mobilyaya Yansımaları,” *Cumhuriyetin Mekanları / Zamanları / İnsanları* (Ankara: Dipnot Yayınları, 2010), 169-186.

1.1. Materials

The analysis is divided into three parts based on the quality of the material: natural, synthetic and creative materials. This division into natural (wood, metal) and synthetic (plastics) materials also follows a progressive timeline. Wood, one of the oldest materials used by man, is regarded as an excellent material for furniture construction since it has been utilised by craftspeople for thousands of years; and metals are valued as aspirational.⁹ Natural materials were a more easily obtainable primary resource in mid twentieth-century Turkey whereas synthetic materials emerged as the country's production methods improved and it gradually opened its doors to imports.¹⁰ Creative materials emerged between these two periods through efforts to diversify production to overcome the lack of materials.¹¹

As one of the most prominent materials in Turkey, solid wood was highlighted by all interviewees as a furniture material. "We used wood, massive wood and plywood".¹² Its use was also related to the issue of the honesty of materials. Similarly, Ata mentioned using only natural materials like solid boards and laths instead of synthetic materials, especially until 1960.¹³ Arıl Cansel recalled that his uncle, architect Danyal Çiper, had a keen interest in using only natural and best-quality wood, which he sometimes blended with metal components and steel frameworks. However, his preference was for natural materials like leather and stone, avoiding composite materials or glass on surfaces.¹⁴ On the other hand, designers also used chipboard or MDF. According to Sadık Aktar, the son of interior architect Baki Aktar, who co-founded the renowned design firm Moderno (1953-1966), MDF was far less known than chipboard, and only became widespread in the early 2000s:

"Today, in furniture manufacturing, chipboard or MDF is commonly used. Solid wood is less used. However, when we look back in history, more precious woods like walnut or mahogany were more commonly used, and there were not ready-made materials like chipboard. While manufacturing such wood, less precious wood was put between them. Later, chipboard and flakeboard were employed. I do not know whether Moderno

9 Chris Lefteri, "Traditional Materials," *Designing Interior Architecture* (Basel: Birkhauser Verlag GmbH, 2013), 157-175; Karla Nielson and David Taylor, *Interiors* (New York: McGraw-Hill Education, 2006), 232.

10 Within the historical perspective of the subject, Özkaraman Şen explains that in till mid-19th century, even wood as a raw material for furniture production was imported. Özkaraman Şen, "Türkiye'de 1800-2004 Yılları Arasındaki Değişim Süreci İçinde Tasarımı Etkileyen Faktörler: Ve Bir Örnek Olarak Mobilya Üretimi Modeli," 294. In early republican period, with the "Industry Incentives Law" (*Teşvik-i Sanayi Kanunu*), importing furniture materials started being replaced by local materials where possible. Serpil Durmuş, "Türkiye'de Modern Mobilyanın Gelişimi," 29.

11 The limited possibilities of raw material as well as production can be related to the post-war constraints in Turkey. Özkaraman Şen, "Türkiye'de 1800-2004 Yılları Arasındaki Değişim Süreci İçinde Tasarımı Etkileyen Faktörler: Ve Bir Örnek Olarak Mobilya Üretimi Modeli," 297.

12 Yavuz Irmak, interview by authors, February 19, 2014.

13 Erol Ata, interview by authors, November 27, 2013.

14 Arıl Cansel, interview by authors, November 25, 2013.

reached this standard of manufacturing materials process or not. Chipboard or similar materials were new or did not even exist then.”¹⁵

Finding good quality dry wood was difficult while chipboard was very hard to find. In addition, as Mehmet İrfan Dolgun, the founder of SİM Mobilya Fabrikası firm (SİM Furniture Factory) (1957) points out, they were low quality materials that would last only a couple of years. Consequently, he received many complaints when the armchairs he produced all broke later. Over time, however, the quality of materials and production improved.¹⁶ As Yavuz Irmak explains, plywood production evolved as new technologies appeared to make it lighter. Tables and cupboard doors were produced from boards of 2-2.5 cm thick. Then new techniques were developed to produce lighter boards by reversely placing each sheet of wood layers from lighter trees such as pine or spruce, a technique still used today. These were manufactured with a veneering of walnut or oak by the Machine and Chemistry Industry of Turkey. Due to the lack of technology, they were pressed using bench clamps while the primitive state of planers and the lack of technological development meant that production was mostly done manually.¹⁷

While wood manufacturing processes and technology did not develop during this period, there was a considerable evolution of metalwork in Turkish furniture. As Yıldırım Kocacıklioğlu, co-founder of Interno furniture and interiors firm (1962) noted, “There was no change in wooden furniture. Therefore, there were always good artisans. Development was mostly in metal. Metal furniture was not very easy. Bending wood was very difficult and there were special tools for that. Therefore, it was very primitive at first. Since they were not manufactured due to the lack of factories; they were all crafted in workshops.¹⁸ According to Irmak, metal furniture became widespread in Turkey during the 1960s, mostly for offices, since metal sheets were cheaper and could be mass produced. Companies like Masis and Arma emerged as the first mass producers. However, wooden furniture was still in demand for the offices of higher social class customers in higher business positions.¹⁹ It is also important to mention Metal Mobilya (Metal Furniture) (1959). Mustafa Plevne, the founder and owner of the firm, explained its name: “I did all kinds of metal work, yellow brass, stainless steel, iron, tilt, zinc; all kinds except for gold and silver ... Silver plating, gold plating ... these were also done. That is why the company’s name is Metal Furniture”.²⁰ However, Turkey’s aluminium industry was not yet mature enough then. In particular, factories added extra lead to soften the aluminium. As Önder Küçükerman, an interior architect and scholar, states:

15 Sadık Aktar, interview by authors, February 17, 2014.

16 Mehmet İrfan Dolgun, interview by authors, September 2, 2013.

17 Irmak, interview.

18 Yıldırım Kocacıklioğlu, interview by authors, October 10, 2013.

19 Irmak, interview.

20 Mustafa Plevne, interview by authors, October 22, 2013.

“When Sadun (Ersin) wanted to make chairs for our new restaurant in the Academy, he produced the first aluminium pipes. It was not meant to be used for chairs, but we liked to use different materials for different furniture. They manufactured chairs using this aluminium and wood. However, the aluminium was very soft then as there was no duraluminium yet. The legs of those chairs were bending, and Ahmet Efendi, the staff member working in the school restaurant, tried to fix their legs every day. Later we saw harder aluminium, but there were no fittings or connectors. For example, I had to manufacture my own furniture when I got married. For that furniture, I ordered special sections from Profilo, yet those cost more than the whole furniture. I drew all the pieces one by one by myself. There were no materials then, so it was a terrible time until industrial manufacturing started.”²¹

As plastic injection moulding technology emerged, the use of plastics, “ubiquitous in modern life” as a “principal material in a range of artefacts found in the home, as leisure equipment and in industry”²² spread internationally in the mid-twentieth century. Pieces by prominent designers, such as Joe Colombo’s plastic chair (produced by Kartell, 1968) or Verner Panton’s stacking chair (produced by Henry Miller, 1967), encouraged such products in the late 1960s. This process involved making alternative forms in furniture making. Laminated products emerged in the 1960s, mostly for office spaces, as in the famous example of Action Office by Robert Propst and George Nelson. This glossy material provided optimum steady, smooth surfaces for work that were easy to clean hygienically. This made them preferred for kitchen use and table cabinets, soon resulting in the brand Formica that produced “formica laminate” as “one of the first laminates”²³. Its use for surfaces expanded after the Second World War, and it was also combined with plywood, such as Alvar Aalto’s stools and tables in the 1960s.²⁴

Production of Formica which was followed by flake boards heralded the progress of the furniture sector in Turkey, introducing and widening the use of engineered wood. Formica soon became popular in Turkey (Figure 1), as Babür Kerim İncedayı, an interior architect and scholar, recalled: “A new material called ‘Formica’ was introduced in Turkey, and it was the first example of modern furniture in Turkey. It was plain, easy to mount and easy to produce; it was also cheap. Later it became kitsch but was complemented with other materials”²⁵. As Adem Yılmaz, the founder and owner of Delta Mobilya (Delta Furniture) (1972) stated, the Aksa Group later produced For-

21 Önder Küçükerman, interview by authors, December 18, 2013.

22 John Coles and Naomi House, *The Fundamentals of Interior Architecture* (West Sussex: AVA Publishing, 2007), 114.

23 Anthony Sully, *Interior Design: Conceptual Basis* (Heidelberg, New York, Dordrecht, London: Springer International Publishing, 2015), 143.

24 David Raizman, *A History of Modern Design: Graphics and Products since the Industrial Revolution* (London: Laurence King, 2004), 333.

25 Babür Kerim İncedayı, interview by authors, January 28, 2014.

mica where Kelebek was first established, and panels or chipboard. These products helped the industry develop²⁶, as Irmak, an interior architect and scholar, explained:

“A composite resin-based material emerged, called by the firm’s name Formica. It gained momentum since it was ready for use without coating or polish. Especially, they were popular as tabletops or surfaces, became familiar with tables used by civil servants. In parallel, round cut metal termed ‘pipe profile’ and square sections ... as mass manufacturing developed, manufacture of furniture with simple lines without many details was mostly preferred.”²⁷



F.1: SİM Mobilya Coffee Tables with a Formica Tabletop, S2, 1959-72
(©DATUMM archive: www.datumm.org)

As stated by Döll, “unconventional materials may have an inspiring effect” “as they help to push the boundaries of material options”²⁸. Creative materials were also used, such as wire netting, brass plating, water pipes, electric cables and nut sieves. For example, Erol Ata, the son of Metin Atabey Ata, the founder/owner of ERSÄ Mobilya (1958), described a model called “Bulgar Somya”, made from wire netting. The firm also manufactured bedsteads with brass plating.²⁹ Neptün Öziş, the son of Sadi Öziş, artist and the co-founder of Kare Metal Firm (1955-1966), explained several other creative material solutions that the firm found to offset the lack of materials (Figure 2):

26 Adem Yılmaz, interview by authors, January 29, 2014.

27 Irmak, interview.

28 Döll 2002 as quoted in George Verghese, “Sensual Spaces Through Material Abstraction,” *Thinking Inside The Box* (London: Middlesex University, 2007), 200.

29 Ata, interview.

“Additionally, let us say, they find power cables; they use them for tiling. Then they notice this does not create a rebound and take out the wire and use only the plastic part ... They want to use perforated sheets, but again it is not possible to find these. Therefore, they consider what is available. They see nut sieves, and consider these for use. They see that they have fishing nets available, so they start to think about how to use fishing nets in furniture. They weave the fishing net into the metal frame to create a chair...”³⁰



F. 2: Reproduced Kare Metal Furniture Under Karre Label Showing the Use of Creative Materials such as Fishing Net or Nut Sieve (©DATUMM archive, www.datumm.org)

While acknowledging how advanced today’s production has become by using robotic technologies, Ata recalls enjoying the creative problem solving back then due to the lack of materials and know-how: “Cutting barrels into metal sheets with hand shears or manual scissors, making primitive bends with oxygen sources (...) using totally unrelated materials, such as water pipes, or primitive methods of coating and colouring. It was difficult but enjoyable to find alternative solutions”.³¹ Because of this, they used materials like water pipes in the 1960s in roll form machines to produce square sections, which were otherwise unavailable. Heating pipes were preferred for their durability whereas lead water pipes were not allowed in furniture production. Küçükerman commented on the use of pipes:

“They were thick and heavy, and worse, we could not weld them. In the third year of our studies, we heard that rolled-steel section pipes had emerged. I wanted to see the place where those were made, so I went to Karaköy, İstanbul. There was a man making them one by one with significant effort. However, they were never exactly square-shaped; therefore, they applied putty, and shaped it again. After the emergence of square pipes in 1965, square sections emerged over the following 30-40 years to significantly change furniture manufacturing in Turkey.”³²

30 Neptün Öziş, interview by authors, December 16, 2013. Özkaraman Şen also quotes Sadı Öziş stating the creative use of different materials stemming from the poverty of the period. Özkaraman Şen, “Türkiye’de 1800-2004 Yılları Arasındaki Değişim Süreci İçinde Tasarımı Etkileyen Faktörler: Ve Bir Örnek Olarak Mobilya Üretimi Modeli,” 167.

31 Ata, interview.

32 Küçükerman, interview.

1.2. Production Technologies

Production methods were still primitive in Turkey in the mid-century, relying on manual techniques in small workshops that depended on the abilities of the crafter and the available material. These workshops were mostly organised in a master-apprentice relationship, in which training was delivered through hands-on experience. A majority of crafters were non-Muslims and the first to train future producers.³³ The limited expertise and supplies demanded creative solutions, so the quality of the furniture produced then mostly depended on artisanship.³⁴ Öziş also mentioned the importance of crafters, adding that his father regarded each piece as an artwork, carefully produced by hand and bound with emotions. His background in Fine Arts must have initiated such a dialogue with production:

“Actually, he [Sadi Öziş] has never been a manufacturer dependent on technological devices. It was clear that his Fine Arts background brought emotion even in the production phases of furniture. He tried to work with basic devices with the technology of the time, but he tried to create pieces where handwork was more prominent. In our workshop, I remember the artisans of that time very well; we worked with artisans with 20 to 30 years of experience ... He always emphasised that these furniture pieces were only possible because of the artisans’ love and emotion. That is why he never aimed to progress in the fields of CNC devices or exceptional machines. They could buy a new version of the same machine, but they would always continue with more primitive techniques.”³⁵

İncedayı also explained the reliance on artisanship: “There were no integrated systems in those years. There were no modular kitchen factories or factories doing serial production or integrated facilities in Turkey. There were small ateliers based on the master-apprentice relationship. In the 1960s, there were no firms producing windows or office furniture like today. In those years, awareness had just started.”³⁶ Even hinges and profiles were produced manually. For example, Sadun Ersin recalled that hinge production was customised, which he called ‘coupon hinges’, referring to their quality. For many types of hinges, he first saw them in Italy before manufacturing similar ones in Turkey. The variety in production only expanded after the opening of large department stores.³⁷ Küçükerman also recalled that aluminium connections were hand-made and even the screws, which were designed individually:

33 Durmuş, “Türkiye’de Modern Mobilyanın Gelişimi,” 28; and Özkaraman Şen, “Türkiye’de 1800-2004 Yılları Arasındaki Değişim Süreci İçinde Tasarımı Etkileyen Faktörler: Ve Bir Örnek Olarak Mobilya Üretimi Modeli,” 294. Durmuş and Özkaraman Şen portray non-Muslim furniture producers from late Ottoman period to mid-century.

34 For a wider discussion about the relationship of design-designer and artisanship, please see İrem Senemoğlu, “Mobilya Tasarımında Tasarım ve Zanaat İlişkisi Üzerinden Kültürel Sürdürülebilirlik ve Türkiye’de Durum” (M.A. thesis, Mimar Sinan Fine Arts University, 2019).

35 Öziş, interview.

36 İncedayı, interview.

37 Neptün Öziş, interview.

“Thousands of [screws] are sold in hardware shops nowadays, but back then, there were none. I still keep my drawings; I designed them carefully: how they would be made; how they would be squeezed, since there was no wrench to do it. Because it may come loose, you had to tighten the screw. Therefore, before industrial production the raw materials field was a total disaster.”³⁸

Under these conditions, the first department store was a huge surprise while manufacturing interiors and furniture pieces was full of difficulties:

“If we could manufacture L sections, we could make armchairs, chairs or bedsteads using them. However, had neither. First, we went to Borusan [a major pipe manufacturer]; however, they said they could not manufacture our sections, as they needed too much power to make. We were disappointed, and while we were in Şişhane, İstanbul, I saw a bedstead maker, and he said he could make it, as it was a simple thing to do. He thought he would just make some iron sections, but I said we would build a huge skyscraper in Ankara, and if he would make this section, the whole job would be his. We were surprised since he made a really good section. We asked how he did it; he would not tell us as it was his secret. He said he had migrated from Yugoslavia, and he was working in a plane factory producing plane parts. Thanks to our project, he enlarged his business. For wood production, Ali İhsan Şark helped us. Those people became prominent industrial furniture manufacturers in Turkey.”³⁹

Mass production was one of the most important issues. As Turkish apprentices grew to be journeyman, they started running the workshops. Production thus remained handmade or individual. Irmak recalled that Turkish mass production began with metal furniture while Aktar named *Moderno* was one of the leading companies that shifted to mass production, particularly through the development of new machinery:

“The first hydraulic pressing machines and many other new things were brought there [Moderno] for the first time in Turkey, and mass manufacturing started. However, this was the second style of *Moderno*; before that, there was a store in which lighting systems were also exhibited, and its showcase was once every two weeks, which people would impatiently wait to see. Later, in the second phase of *Moderno*, the store moved to another district in İstanbul, Harbiye, to a four or five-floor building in which one floor was reserved for design. The other floors were showrooms. This was the time when *Moderno* started mass manufacturing. Later, in 1967, furniture manufacturing in *Moderno* ended.”⁴⁰

38 Küçükerman, interview.

39 Küçükerman, interview.

40 Aktar, interview.

Another important Turkish firm was Masis. It triggered production changes in both machinery and business management, as Yılmaz noted:

“For the Turkish metal industry, Masis succeeded in producing modern furniture with presses brought from Germany and so pioneered modern furniture production using metal. In addition, following in their footsteps, Korçelik and other brands paved the way. Masis Balyan entered into the business by producing the first bed base, and sent them to Anatolia by train. He created an environment where others would aspire to apply this high technology to furniture.”⁴¹

On the other hand, for those who still produced by hand, the techniques that were used then still exist today. As Artun Boyacıyan, the son of Minas Boyacıyan, the founder of Minas Mobilya (1945), stated: “We have our manufacturing conditions that we used for a long time and we still use. Those are machines and machinery that we established, and they still exist; however, we did not use them for mass production. The manufacturing techniques and machinery we use now are very similar to the ones that were used by our father.”⁴² In the historiography of furniture, furniture joinery is generally secondary to formal and material issues.⁴³ However, the interviewees also mentioned joinery technologies. For example, Dolgun talked about his rapid technique for drying and manufacturing dowels, which for a key factor in the durability of his furniture.

According to Öziş, welding was not used much because metal production was not advanced and materials were scarce, so furniture production mostly depended on wood.⁴⁴ Ersin explained the initial experiments in metal in the Academy of Fine Arts:

“Since the Academy had a small budget, we said, ‘We can do it’ as the department of sculpture. We created a stool design and made hundreds of them. All the student cafeteria furniture was made like this (...) We were not dealing with glue or joints. They were all screwed. Everything modular. Iron legs were cut in the sculpture workshop, which pierced all the holes for us appropriately.”⁴⁵

Ata recalled mostly using clout nails on armchairs instead of sewing. In addition, because there were no special machines for driving in nails, they fixed them individually by hand.⁴⁶ Gluing was another important component in the joining process.

41 Yılmaz, interview.

42 Artun Boyacıyan, “Mid-Century Modern Furniture Design and Production in Turkey,” interview by authors, October 21, 2013.

43 Mark Hinchman, *History of Furniture. A Global View* (New York: Fairchild Books, 2009).

44 Öziş, interview.

45 Ersin, interview.

46 Ata, Inter interview.

Glues resembling fish oil -yellow and beaded- were particularly effective.⁴⁷ Boyacıyan described gluing techniques and processes in more detail:

“We continued to use hot glue, and we still have some pieces in which we use it. Apart from this, we also used a special covering made by combining hot glue with hammered inlay on cambered surfaces and especially on marquetry. Apart from this, we used Shellac and we still use it; it was done by filling the pores in layers. New materials came onto the market; first polyester and then cellulose products. While cellulose is still used, with the advance of various component materials imported from other countries, it is not that popular. Of course, materials change; nonetheless, the only thing that does not change is mastery.”⁴⁸

The whole process from production drawings to the control of manufacturing processes had to be designed meticulously. Detailed drawings were necessary, as Cansel noted regarding production drawings: “He [Danyal Çiper] would blueprint everything down to the screws; he would also blueprint which type and which size of shear connectors would be used and designed according to it” (F. 3).⁴⁹ Erol Ata’s father, Metin Atabey Ata, used to oversee the manufacturing process (F. 4):

“Especially when a new product would be manufactured, he would put on his overalls and work from morning to evening during the process, starting with the preparation of the prototype until its mass production. He shaped the production, enabled mass production, determined patterns and supervised the whole process. Until the last 3-4 years, he kept doing this”.⁵⁰



F. 3: Furniture by Danyal Çiper, Showing Creativity in Form and Connections
(©DATUMM archive, www.datumm.org)

47 Irmak, interview.

48 Boyacıyan, interview.

49 Cansel, interview.

50 Ata, interview.



F. 4: Chairs by ERSA, Showing New Geometric Forms and Creative Use of Materials such as Water Pipes (©DATUMM archive, www.datumm.org)

Integration of designers or manufacturers in production was a valuable method in those days to develop oneself and handle difficulties (F. 5). Plevne offers the following insight on this: “I needed to study a lot about chemistry, chemistry is quite important in chrome works. Many people learned from their fathers or someone else and do it just the same, did not improve themselves. I always studied since my job required me to do so.”⁵¹



F. 5: Furniture by Metal Mobilya, Showing Use of New Materials such as Chrome (©DATUMM archive, www.datumm.org)

51 Plevne, interview.

1.3. Difficulties

Difficulties resulted from various limitations in materials, technology, literary resources, production space and personnel. Küçükerman provided an anecdote exemplifying the search for material resources:

“During our studies, the most important subject was wood and technology used with wood. When we first encountered iron, the most important problem was that we could not weld or bend it. We used very primitive methods like putting sand into it and heating the sand to bend the iron pipes. It was also a very hard and time-consuming technique, so people would take good care of their furniture.”⁵²

Materials to support or give form to furniture, such as sponge, were not produced in mid-twentieth-century Turkey: “Rubber sponge was newly introduced. That rubber sponge made it easier to produce, so everybody started producing.”⁵³ In the absence of sponge, straw was the answer, as Ata explained: “Since we did not have enough sponge, we sometimes filled armchairs by using straw and different plants. Those were enjoyable and enabled us to be creative. Since we had to use alternative materials, we used trial and error so many times to find the right material.”⁵⁴ Dolgun talked about another specific limitation: “I could not manufacture some things like metal springs. İDAŞ was manufacturing them, but their springs were for beds and were too thin for armchairs. I looked for solutions for this like merging two springs together to create a thicker one.”⁵⁵ Other material limitations were fabrics, metal alternatives, lighting fixtures and accessories. Bediz Koz, the founder/co-owner of the interiors firm Butik A (1959), identified the following limitations:

“We did not have good fabric; therefore, we used coat fabric for our furniture. We mostly used leather, and I liked it a lot. We once made a sofa like patchwork by using some leather pieces, which remained from our previous work ... Since we did not have enough materials, we used chrome with iron instead of steel; naturally, however steel is used now ... Once we made lamps using metal since we did not have any accessories. An architect friend, Erkal, made saltshakers from wood and we presented them to people ... In addition, hinges and handles were unavailable, so we got them manufactured.”⁵⁶

Designers were also hindered by technological limitations: “Because of the limited level of technology, we had to work in very primitive conditions both in terms of materials and production techniques; nonetheless, since our rivals had the same problems too, this was not such a big problem.”⁵⁷ Ata further explains the lack of machines:

52 Küçükerman, interview.

53 Dolgun, interview.

54 Ata, interview.

55 Dolgun, interview.

56 Koz, interview by authors, November 26, 2013.

57 Ata, interview.

“Though technology was developing, we did not have enough machinery or raw materials; imports were not allowed either. Even if it were allowed, as there were not enough resources in Turkey, we could not import so much. (...) Our time was very different from now in terms of technology; we produced good things though. As we could sell everything we manufactured, we did not look for a change or new designs.”⁵⁸

There was also a lack of literature at that time, for example regarding ergonomics. Consequently, as Öziş states, there was mostly a trial and error process with designers measuring their own bodies to solve ergonomic problems:

“They sat on sand, and drew the proportions of their body to measure. They did this with different people since people had different heights; for example, my father was short, but Şadi Çalık was very tall. They both sat on sand, and they thought about how they could make furniture appropriate for both of them. They started with these primitive resources.”⁵⁹

Finally, there were limitations regarding personnel and production spaces. The manufacturing process was very slow since they worked in ateliers with one or two artisans⁶⁰ while the spatial conditions of manufacturing also affected production quality. As Ata recalled, “The products we made were on the roof of our dye house on the third floor. We would lift the furniture up through a one-meter-wide hatch with a primitive ladder, and then paint it there, in the garret. Then it would dry outdoors”.⁶¹ Similarly, Aktar described the spatial conditions of Moderno’s production space:

“The first productions of Moderno were in a small-scale place in comparison to today’s norms. There was a place behind Moderno, and everything was made there manually. There were pressing machines and large caldrons in which glue was always boiling. They were used during the manufacturing process. There was a material called “duralit”, which was like cardboard, and there was plyboard. Except for these, everything was being produced in this small workshop. Later, Moderno started to sell its products not only in Istanbul but also everywhere in Turkey. As Moderno started mass production, it moved to Bomonti in İstanbul, to a medium or large-scale factory.”⁶²

2. Conclusion

To conclude, analysing the materiality of a product allows the micro history of design to be read in relation to developments in a country’s economic, cultural and social situation. Moreover, understanding the material qualities of a furniture piece produces

58 Ata, interview.

59 Öziş, interview.

60 Koz, interview.

61 Ata, interview.

62 Aktar, interview.

an analysis based not just on mere forms or styles but also on cultural productions. These tell the story of a country's efforts to develop and thrive. Grasping the extent of limitations in materials, expertise or technology makes the reading of furniture valuable since the evolution of furniture depends on these aspects, more than a simple search of accepted forms. It is important also to acknowledge which materials were accepted by the public, such as the use of wood for a long time as a sign of cultural status, since furniture is closely bound to the daily environment.

The development of materials and technology had profound impacts on shaping furniture. Together with this, cultural shifts, emergence of new spatial typologies, commercial spaces and the vast amount of furniture they required surely altered the perception of furniture. Furniture's meaning inside domestic space as a "one of a kind" crafted item to pass on for generations, transformed into a consumer good for the changing market of the 1950s. This had a drastic effect on the relationship between a space, its furniture and the habits of experiencing both. The ephemerality of modern spaces required stand alone, lighter, more durable and mass-produced furniture, quite in contrast with previous understanding of built in furniture of a traditional Turkish house. This meant a complete alteration of inhabiting and building an interior. This shift was reflected on the spatial layout and furniture used in public interiors as well, such as banks, offices, and new spaces that were introduced with modernity, such as supermarkets.

Inevitably with mass production and changes of consumption and inhabitance, furniture started to be considered as a design object tackled by designer or architects rather than a generation of craftsmen. For the case of Turkey, it is also possible to state that, it became a new field for designers, which was probably non-existent. Maybe for this reason, the first experiments in metal furniture were conducted by artists, which highlight the importance of materials and know-how. Drawn from the interviews, the first experiments of furniture, which somehow resided in between mass and artisanal production, gave way to fruitful results of artistic expression. From this perspective, the study of materials conveys also designer's/architect's changing role and development of design professions in mid-century Turkey.

The story presented here of the three categories of materials, natural, synthetic and creative, both explains their distinct uses and highlights the designers, manufacturers and companies that were established at this time but not previously documented. In addition to this contribution to Turkish design history, this study reveals the evolution of materials and manufacturing techniques. Moreover, by connecting the stories to specific pieces of furniture, furniture can be documented not just as an artefact but also as a final product of an assemblage of people, materials and techniques. Without these personal accounts of how modern furniture developed in Turkey, accessed through oral history, it would not have been possible to achieve this outcome.

The oral history reported here adds significantly to knowledge about modern furniture in Turkey. Indeed, current knowledge is limited – or almost limited regarding materials. The story of the materials used in modern furniture enabled the documentation of the materials and production techniques unique to Turkey. This study explained the transformation from traditional ways of making wooden furniture towards new materials and techniques as a means of cultural and material modernisation in mid-twentieth-century Turkey. Using primitive methods and limited materials, Turkish designers tried to manufacture furniture with what they had. These limitations paved the way for an industry to grow and learn from these experiments. These efforts can thus be read as ways of adapting to the world order and joining the international arena through the development of the materiality of modern furniture in Turkey.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Bu makale, İzmir Ekonomi Üniversitesi bilimsel bir araştırma projesitarafından finanse edilen DATUMM: Dokümantasyon ve Arşivleme Türk Modern Mobilyaları kapsamında desteklenmiştir. Proje numarası: A1308001 / BAP-A024-K.

Teşekkür: Yazarlar ayrıca röportajların video editörü olan Ali İnceoğlu'na ve projede röportaj yapan Seren Borvalı'ya teşekkür etmektedirler.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.

Grant Support: The content of this article was produced by the authors, within the DATUMM: Documentation and Archiving Turkish Modern Furniture, which is a scientific research project funded by the İzmir University of Economics, project number: A1308001/BAP-A024-K.

Acknowledgement: Authors would also like thank Ali İnceoğlu, the video editor of the interviews, and Seren Borvalı, one of the interviewers in the project.

References/Kaynakça

- Arslan Dinçay, Demet. “İç Mekân Tasarımında Malzeme ve Mekânda Anlam İlişkisi” Accessed 14 April 2020. <https://yapidergisi.com/ic-mekan-tasarimininda-malzeme-ve-mekanda-anlam-iliskisi/>
- Boyla, Oya. “Mobilya”. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: YEM Yayınları, 1997, 1285-1286.
- Coles, John and Naomi House. *The Fundamentals of Interior Architecture*. West Sussex: AVA Publishing, 2007.
- Durmuş, Serpil. “Türkiye’de Modern Mobilyanın Gelişimi.” M.A. thesis, Marmara University, 2005.
- Gagg, Russel. *İç Mimarlıkta Doku+Malzeme*. İstanbul: Literatür Yayınları, 2012.
- Hinchman, Mark. *History of Furniture. A Global View*. New York: Fairchild Books, 2009.
- Lefteri, Chris. “Traditional Materials.” *Designing Interior Architecture*. Basel: Birkhauser Verlag GmbH, 2013, 157-175.
- “Materiality.” Accessed 19 September 2020, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/materiality>.
- Nielson, Karla and David Taylor. *Interiors*. New York: McGraw-Hill Education, 2006.

- Özkaraman Şen, Meltem. “Türkiye’de 1800-2004 Yılları Arasındaki Değişim Süreci İçinde Tasarımı Etkileyen Faktörler: Ve Bir Örnek Olarak Mobilya Üretimi Modeli.” PhD. dissertation, Mimar Sinan Fine Arts University, 2004.
- Pek, Shun Ping. “Exploration of Materiality in Furniture Design.” Accessed 14 April 2020. <https://dr.ntu.edu.sg/handle/10356/63316>.
- Raizman, David. *A History of Modern Design: Graphics and Products since the Industrial Revolution*. London: Laurence King, 2004.
- Schröpfer, Thomas. *Material Design: Informing Architecture by Materiality*. Basel: Birkhäuser, 2011.
- Senemoğlu, İrem. “Mobilya Tasarımında Tasarım ve Zanaat İlişkisi Üzerinden Kültürel Sürdürülebilirlik ve Türkiye’de Durum.” M.A. thesis, Mimar Sinan Fine Arts University, 2019.
- Sully, Anthony. *Interior Design: Conceptual Basis*. Heidelberg, New York, Dordrecht, London: Springer International Publishing, 2015.
- Uzunarslan, Şebnem. “Cumhuriyetin İlk Yirmi Yılında Mimarlık Alanındaki Gelişmelerin Mekân ve Mobilyaya Yansımaları,” *Cumhuriyetin Mekanları / Zamanları / İnsanları*. Ankara: Dipnot Yayınları, 2010, 169-186.
- Vergheese, George. “Architectural Heritage: Providing a Sense of Place Material Matters in a Modern Interior.” Paper presented at An Interdisciplinary Conference on Issues of Design Education, Business and Material Culture, Toronto, October 12-15, 2005.
- Vergheese, George. “Sensual Spaces Through Material Abstraction”, *Thinking Inside The Box*. London: Middlesex University, 2007, 197-206.

Interviews

- I: 1: Adem Yılmaz, born in 1953, university graduate, businessman.
- I: 2: Arıl Cansel, born in 1962, Assoc. Prof. Dr. of Marketing, faculty member.
- I: 3: Artun Boyacıyan, born in 1975, university graduate, product designer.
- I: 4: Babür Kerim İncedayı, born in 1945, university graduate, interior architect.
- I: 5: Bediz Koz, born in 1936, university graduate, interior architect.
- I: 6: Erol Ata, born in 1953, university graduate, businessman.
- I: 7: Mehmet İrfan Dolgun born in 1928 (d.2019), furniture artisan.
- I: 8: Mustafa Plevne, born in 1930, furniture artisan.
- I: 9: Neptün Öziş, born in 1970, architect, yacht designer, furniture designer.
- I: 10: Önder Küçükerman, born in 1939, professor, interior architect.
- I: 11: Sadık Aktar, university graduate, architect.
- I: 12: Sadun Ersin, born in 1930, professor, interior architect and artist.
- I: 13: Yavuz Irmak, born in 1950, university graduate, interior architect.
- I: 14: Yıldırım Kocacıkloğlu, born in 1937 (d. 2015), university graduate, interior architect.

AMAÇ VE KAPSAM

Art-Sanat Dergisi'nin amacı, Türk toplulukları ve Türk topluluklarıyla ilişkili diğer toplulukların sanatı, sanat tarihi ve arkeolojik verileri ve diğer sanat alanlarıyla ilgili bilimsel çalışmaları desteklemek, yayımlamak ve geliştirmektir.

Türk toplulukları ve Türk toplulukları ile ilişkili diğer topluluklar hakkındaki Arkeoloji, Sanat Tarihi, Mimarlık Tarihi, Koruma-Onarım ve Müzecilik alanlarındaki akademik araştırmalar ve yayınlar.

EDİTORYAL POLİTİKALAR VE HAKEM SÜRECİ

Yayın Politikası

Dergiye yayınlanmak üzere gönderilen makalelerin içeriği derginin amaç ve kapsamı ile uyumlu olmalıdır. Dergi, orijinal araştırma niteliğindeki yazıları yayınlamaya öncelik vermektedir.

Genel İlkeler

Daha önce yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere başka bir dergide halen değerlendirmede olmayan ve her bir yazar tarafından onaylanan makaleler değerlendirilmek üzere kabul edilir.

Ön değerlendirmeyi geçen yazılar iThenticate intihal tarama programından geçirilir. İntihal incelemesinden sonra, uygun makaleler Editör tarafından orijinaliteleri, metodolojileri, makalede ele alınan konunun önemi ve derginin kapsamına uygunluğu açısından değerlendirilir.

Bilimsel toplantılarda sunulan özet bildirimler, makalede belirtilmesi koşulu ile kaynak olarak kabul edilir. Editör, gönderilen makale biçimsel esaslara uygun ise, gelen yazıyı yurtiçinden ve /veya yurtdışından en az iki hakemin değerlendirmesine sunar, hakemler gerek gördüğü takdirde yazıda istenen değişiklikler yazarlar tarafından yapıldıktan sonra yayınlanmasına onay verir.

Makale yayınlanmak üzere Dergiye gönderildikten sonra yazarlardan hiçbirinin ismi, tüm yazarların yazılı izni olmadan yazar listesinden silinemez ve yeni bir isim yazar olarak eklenemez ve yazar sırası değiştirilemez.

Yayına kabul edilmeyen makale, resim ve fotoğraflar yazarlara geri gönderilmez. Yayınlanan yazı ve resimlerin tüm hakları Dergiye aittir.

Yazarların Sorumluluğu

Makalelerin bilimsel ve etik kurallara uygunluğu yazarların sorumluluğundadır. Yazar makalenin orijinal olduğu, daha önce başka bir yerde yayınlanmadığı ve başka bir yerde, başka bir dilde yayınlanmak üzere değerlendirmede olmadığı konusunda teminat sağlamalıdır. Uygulamadaki telif kanunları ve anlaşmaları gözetilmelidir. Telifte bağlı materyaller (örneğin tablolar, şekiller veya büyük alıntılar) gerekli izin ve teşekkürle kullanılmalıdır. Başka yazarların, katkıda bulunanların çalışmaları ya da yararlanılan kaynaklar uygun biçimde kullanılmalı ve referanslarda belirtilmelidir.

Gönderilen makalede tüm yazarların akademik ve bilimsel olarak doğrudan katkısı olmalıdır, bu bağlamda "yazar" yayınlanan bir araştırmanın kavramsallaştırılmasına ve dizaynına, verilerin elde edilmesine, analizine ya da yorumlanmasına belirgin katkı yapan, yazının yazılması ya da bunun içerik açısından eleştirel biçimde gözden geçirilmesinde görev yapan birisi olarak görülür. Yazar olabilmeyen diğer koşulları ise, makaledeki çalışmayı planlamak veya icra etmek ve / veya revize etmektir. Fon sağlanması, veri toplanması ya da araştırma grubunun genel süpervizyonu tek başına yazarlık hakkı kazandırmaz. Yazar olarak gösterilen tüm bireyler sayılan tüm ölçütleri karşılamalıdır ve yukarıdaki ölçütleri karşılayan her birey yazar olarak gösterilebilir. Yazarların isim sıralaması

ortak verilen bir karar olmalıdır. Tüm yazarlar yazar sıralamasını Telif Hakkı Devir Formunda imzalı olarak belirtmek zorundadırlar.

Yazarlık için yeterli ölçütleri karşılamayan ancak çalışmaya katkısı olan tüm bireyler “teşekkür / bilgiler” kısmında sıralanmalıdır. Bunlara örnek olarak ise sadece teknik destek sağlayan, yazıma yardımcı olan ya da sadece genel bir destek sağlayan, finansal ve materyal desteği sunan kişiler verilebilir.

Bütün yazarlar, araştırmanın sonuçlarını ya da bilimsel değerlendirmeyi etkileyebilme potansiyeli olan finansal ilişkiler, çıkar çatışması ve çıkar rekabetini beyan etmelidirler. Bir yazar kendi yayınlanmış yazısında belirgin bir hata ya da yanlışlık tespit ederse, bu yanlışlıklara ilişkin düzeltme ya da geri çekme için editör ile hemen temasa geçme ve işbirliği yapma sorumluluğunu taşır.

Hakem Süreci

Daha önce yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere başka bir dergide halen değerlendirmede olmayan ve her bir yazar tarafından onaylanan makaleler değerlendirilmek üzere kabul edilir. Gönderilen ve ön kontrolü geçen makaleler iThenticate yazılımı kullanılarak plagiarizm için taranır. Plagiarizm kontrolünden sonra, uygun olan makaleler baş editör tarafından orijinallik, metodoloji, işlenen konunun önemi ve dergi kapsamı ile uyumluluğu açısından değerlendirilir. Editör, makaleleri, yazarların etnik kökeninden, cinsiyetinden, cinsel yöneliminden, uyuğundan, dini inancından ve siyasi felsefesinden bağımsız olarak değerlendirir. Yayına gönderilen makalelerin adil bir şekilde çift taraflı kör hakem değerlendirmesinden geçmelerini sağlar.

Seçilen makaleler en az iki ulusal/uluslararası hakeme değerlendirmeye gönderilir; yayın kararı, hakemlerin talepleri doğrultusunda yazarların gerçekleştirdiği düzenlemelerin ve hakem sürecinin sonrasında baş editör tarafından verilir.

Hakemlerin değerlendirmeleri objektif olmalıdır. Hakem süreci sırasında hakemlerin aşağıdaki hususları dikkate alarak değerlendirmelerini yapmaları beklenir.

- Makale yeni ve önemli bir bilgi içeriyor mu?
- Öz, makalenin içeriğini net ve düzgün bir şekilde tanımlıyor mu?
- Yöntem bütünlüklü ve anlaşılır şekilde tanımlanmış mı?
- Yapılan yorum ve varılan sonuçlar bulgularla kanıtlanıyor mu?
- Alandaki diğer çalışmalara yeterli referans verilmiş mi?
- Dil kalitesi yeterli mi?

Hakemler, gönderilen makalelere ilişkin tüm bilginin, makale yayınlanana kadar gizli kalmasını sağlamalı ve yazar tarafında herhangi bir telif hakkı ihlali ve intihal fark ederlerse editöre raporlamalıdır. Hakem, makale konusu hakkında kendini vasıflı hissetmiyor ya da zamanında geri dönüş sağlaması mümkün görünmüyorsa, editöre bu durumu bildirmeli ve hakem sürecine kendisini dahil etmemesini istemelidir.

Değerlendirme sürecinde editör hakemlere gözden geçirme için gönderilen makalelerin, yazarların özel mülkü olduğunu ve bunun imtiyazlı bir iletişim olduğunu açıkça belirtir. Hakemler ve yayın kurulu üyeleri başka kişilerle makaleleri tartışamazlar. Hakemlerin kimliğinin gizli kalmasına özen gösterilmelidir.

YAYIN ETİĞİ VE İLKELER

Art-Sanat Dergisi, yayın etiğinde en yüksek standartlara bağlıdır ve Committee on Publication Ethics (COPE), Directory of Open Access Journals (DOAJ), Open Access Scholarly Publishers

Association (OASPA) ve World Association of Medical Editors (WAME) tarafından yayınlanan etik yayıncılık ilkelerini benimser; Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing başlığı altında ifade edilen ilkeler için adres: <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing>

Gönderilen tüm makaleler orijinal, yayınlanmamış ve başka bir dergide değerlendirme sürecinde olmamalıdır. Her bir makale editörlerden biri ve en az iki hakem tarafından çift kör değerlendirmeden geçirilir. İntihal, duplikasyon, sahte yazarlık/inkar edilen yazarlık, araştırma/veri fabrikasyonu, makale dilimleme, dilimleyerek yayın, telif hakları ihlali ve çıkar çatışmasının gizlenmesi, etik dışı davranışlar olarak kabul edilir.

Kabul edilen etik standartlara uygun olmayan tüm makaleler yayından çıkarılır. Buna yayından sonra tespit edilen olası kuraldışı, uygunsuzluklar içeren makaleler de dahildir.

Araştırma Etiği

Dergi araştırma etiğinde en yüksek standartları gözetir ve aşağıda tanımlanan uluslararası araştırma etiği ilkelerini benimser. Makalelerin etik kurallara uygunluğu yazarların sorumluluğundadır.

- Araştırmanın tasarlanması, tasarımın gözden geçirilmesi ve araştırmanın yürütülmesinde, bütünlük, kalite ve şeffaflık ilkeleri sağlanmalıdır.
- Araştırma ekibi ve katılımcılar, araştırmanın amacı, yöntemleri ve öngörülen olası kullanımları; araştırmaya katılmın gerektirdikleri ve varsa riskleri hakkında tam olarak bilgilendirilmelidir.
- Araştırma katılımcılarının sağladığı bilgilerin gizliliği ve yanıt verenlerin gizliliği sağlanmalıdır. Araştırma katılımcıların özerkliğini ve saygınlığını koruyacak şekilde tasarlanmalıdır.
- Araştırma katılımcıları gönüllü olarak araştırmada yer almalı, herhangi bir zorlama altında olmamalıdır.
- Katılımcıların zarar görmesinden kaçınılmalıdır. Araştırma, katılımcıları riske sokmayacak şekilde planlanmalıdır.
- Araştırma bağımsızlığıyla ilgili açık ve net olunmalı; çıkar çatışması varsa belirtilmelidir.
- Deneysel çalışmalarda, araştırmaya katılmaya karar veren katılımcıların yazılı bilgilendirilmiş onayı alınmalıdır. Çocukların ve vesayet altındakilerin veya tasdiklenmiş akıl hastalığı bulunanların yasal vasisinin onayı alınmalıdır.
- Çalışma herhangi bir kurum ya da kuruluşta gerçekleştirilecekse bu kurum ya da kuruluştan çalışma yapılacağına dair onay alınmalıdır.
- İnsan ögesi bulunan çalışmalarda, “yöntem” bölümünde katılımcılardan “bilgilendirilmiş onam” alındığının ve çalışmanın yapıldığı kurumdan etik kurul onayı alındığı belirtilmesi gerekir.

Yazarların Sorumluluğu

Makalelerin bilimsel ve etik kurallara uygunluğu yazarların sorumluluğundadır. Yazar makalenin orijinal olduğu, daha önce başka bir yerde yayınlanmadığı ve başka bir yerde, başka bir dilde yayınlanmak üzere değerlendirmede olmadığı konusunda teminat sağlamalıdır. Uygulamadaki telif kanunları ve anlaşmaları gözetilmelidir. Telifle bağlı materyaller (örneğin tablolar, şekiller veya büyük alıntılar) gerekli izin ve teşekkürle kullanılmalıdır. Başka yazarların, katkıda bulunanların çalışmaları ya da yararlanılan kaynaklar uygun biçimde kullanılmalı ve referanslarda belirtilmelidir.

Gönderilen makalede tüm yazarların akademik ve bilimsel olarak doğrudan katkısı olmalıdır, bu bağlamda “yazar” yayınlanan bir araştırmanın kavramsallaştırılmasına ve dizaynına, verilerin elde edilmesine, analizine ya da yorumlanmasına belirgin katkı yapan, yazının yazılması ya da bunun içerik açısından eleştirel biçimde gözden geçirilmesinde görev yapan birisi olarak görülür. Yazar olabilmenin diğer koşulları ise, makaledeki çalışmayı planlamak veya icra etmek ve / veya revize etmektir. Fon sağlanması, veri toplanması ya da araştırma grubunun genel süpervizyonu tek başına yazarlık hakkı kazandırmaz. Yazar olarak gösterilen tüm bireyler sayılan tüm ölçütleri karşılamalıdır ve yukarıdaki ölçütleri karşılayan her birey yazar olarak gösterilebilir. Yazarların isim sıralaması ortak verilen bir karar olmalıdır. Tüm yazarlar yazar sıralamasını Telif Hakkı Anlaşması Formunda imzalı olarak belirtmek zorundadırlar.

Yazarlık için yeterli ölçütleri karşılamayan ancak çalışmaya katkısı olan tüm bireyler “teşekkür / bilgiler” kısmında sıralanmalıdır. Bunlara örnek olarak ise sadece teknik destek sağlayan, yazıma yardımcı olan ya da sadece genel bir destek sağlayan, finansal ve materyal desteği sunan kişiler verilebilir.

Bütün yazarlar, araştırmanın sonuçlarını ya da bilimsel değerlendirmeyi etkileyebilme potansiyeli olan finansal ilişkiler, çıkar çatışması ve çıkar rekabetini beyan etmelidirler. Bir yazar kendi yayınlanmış yazısında belirgin bir hata ya da yanlışlık tespit ederse, bu yanlışlıklara ilişkin düzeltme ya da geri çekme için editör ile hemen temasa geçme ve işbirliği yapma sorumluluğunu taşır.

Editör ve Hakem Sorumlulukları

Baş editör, makaleleri, yazarların etnik kökeninden, cinsiyetinden, cinsel yöneliminden, uyuşmaktan, dini inancından ve siyasi felsefesinden bağımsız olarak değerlendirir. Yayına gönderilen makalelerin adil bir şekilde çift taraflı kör hakem değerlendirmesinden geçmelerini sağlar. Gönderilen makalelere ilişkin tüm bilginin, makale yayınlanana kadar gizli kalacağını garanti eder. Baş editör içerik ve yayının toplam kalitesinden sorumludur. Gereğinde hata sayfası yayınlamalı ya da düzeltme yapmalıdır.

Baş editör; yazarlar, editörler ve hakemler arasında çıkar çatışmasına izin vermez. Hakem atama konusunda tam yetkiye sahiptir ve Dergide yayınlanacak makalelerle ilgili nihai kararı vermekle yükümlüdür.

Hakemlerin araştırmayla ilgili, yazarlarla ve/veya araştırmanın finansal destekçileriyle çıkar çatışmaları olmamalıdır. Değerlendirmelerinin sonucunda tarafsız bir yargıya varmalıdırlar. Gönderilmiş yazılara ilişkin tüm bilginin gizli tutulmasını sağlamalı ve yazar tarafında herhangi bir telif hakkı ihlali ve intihal fark ederlerse editöre raporlamalıdırlar. Hakem, makale konusu hakkında kendini vasıflı hissetmiyor ya da zamanında geri dönüş sağlaması mümkün görünmüyorsa, editöre bu durumu bildirmeli ve hakem sürecine kendisini dahil etmemesini istemelidir.

Değerlendirme sürecinde editör hakemlere gözden geçirme için gönderilen makalelerin, yazarların özel mülkü olduğunu ve bunun imtiyazlı bir iletişim olduğunu açıkça belirtir. Hakemler ve yayın kurulu üyeleri başka kişilerle makaleleri tartışamazlar. Hakemlerin kimliğinin gizli kalmasına özen gösterilmelidir. Bazı durumlarda editörün kararıyla, ilgili hakemlerin makaleye ait yorumları aynı makaleyi yorumlayan diğer hakemlere gönderilerek hakemlerin bu süreçte aydınlatılması sağlanabilir.

YAZILARIN HAZIRLANMASI

Dil

Dergide Türkçe ve İngilizce dilinde makaleler yayınlanır. Türkçe makalelerde İngilizce öz, anahtar kelimeler ve genişletilmiş özet olmalıdır. Ancak İngilizce yazılmış makalelerde geniş özet istenmez.

Art-Sanat Dergisi Yayın İlkeleri ve Yazım Kuralları

Art-Sanat Dergisi yılda iki defa (Ocak ve Temmuz) yayımlanan uluslararası akademik hakemli elektronik dergidir. DergiPark Açık Dergi Sistemleri'nde yayımlanan Art-Sanat Dergisi'nde Türk ve Türklerle ilişkili topluluklar hakkındaki Arkeoloji, Sanat Tarihi, Mimarlık Tarihi, Koruma-Onarım, Müzecilik ve sahne sanatları alanlarında özgün makaleler ve bilimsel yazılar kabul edilmektedir.

İletişim ve makale gönderimi için e-mail adreslerimiz: art-sanat@istanbul.edu.tr

Web sayfalarımız: <http://artsanat.istanbul.edu.tr>, <http://dergipark.gov.tr/iuarts>

Art-Sanat Dergisi'nin dili Türkçe ve İngilizce'dir. Gönderilen makale editör ve yayın kurulu tarafından incelendikten sonra, üç hakeme gönderilmekte ve en az iki hakemin olumlu karar vermesi durumunda yayımlanmaktadır. Makale yazarlarının isimleri hakemlere bildirilmemektedir.

Telif Hakkı

Yayımlanan makale ve yazıların içerikleriyle ilgili yasal ve bilimsel sorumluluklar yazarlarına aittir.

Makale ve yazılarda görsel malzemenin (fotoğraf, resim, çizim, plan, v.s.) kaynak gösterilerek kullanılması ve telif hakkı olan malzeme için yazarların izin alması zorunludur. Bu konularda da yasal sorumluluk yazarlara aittir. Makalede yer alan görsellerin kaynağı mutlak surette belirtilmeli ve telif hakkı olan malzeme için izin alınmalı, eğer görseller yazara ait ise görselin altına yazarın adı verilerek kendisine ait olduğunu belirten bir ifade eklenmelidir.

Art-Sanat Dergisi'ne yayımlanmak için gönderilen yazılar, daha önce yayımlanmamış veya yayıma sunulmamış olmalıdır.

Dergiye gönderilen makalelerde intihal kontrolünü sağlamak için, IThenticate (İntihali Engelleme Programı) kullanılmaktadır.

Genel Bilgiler

Makale bir yüksek lisans veya doktora tezinden üretildiyse makale başlığına * dipnot eklenerek tezin yazarı, tezin adı, yapıldığı üniversite, enstitü, anabilim dalı ve danışman bilgi eklenmelidir.

Makale bir BAP dahil olmak üzere herhangi bir proje tarafından desteklenmiş ve finansal destek alınmışsa, ilk sayfaya proje türü, kodu ve finansal destek alınmıştır ibaresi eklenmelidir.

Art-Sanat Dergisi'ne gönderilen makaleler, Microsoft Word ve PDF formatında olmalıdır. **Makale başlığının altında yazarın adı ve soyadı yer almalı, yazar adına dipnot formatında yıldız (*) verilerek ilk sayfanın altında yazarın unvanı, varsa çalıştığı kurum (üniversite, fakülte, bölüm v.b) ve e-mail adresi ve yazının teslim tarihi belirtilmelidir. Ayrıca yazar adının altında ORCID numarası yazılmalıdır.** ORCID numarası olmayan yazarların <https://orcid.org/> adresinden kayıt olmaları gerekmektedir. Birden fazla yazarlı makalelerde tüm yazarların ORCID numarası eklenmelidir.

Makalelerde Türkçe ve İngilizce başlık ile öz/abstract (150-200 kelime) ve 3-5 anahtar kelime olmalıdır. İngilizce özetten sonra Türkçe makaleler için 800-1000 kelime arasında İngilizce Extended Summary (Genişletilmiş Özet), İngilizce makaleler için ise 800-1000 kelimelik Türkçe Genişletilmiş Özet eklenmelidir.

Gönderilecek görsel malzemenin her biri en az 300 dpi çözünürlükte jpeg formatında olmalıdır (görüntü kalitesi düşük görseller kullanılmayacaktır). Yayında kullanılacak görsel malzemeler için koyu (bold) G. Kısaltması ile numaralandırma yapılmalıdır (**G.1., G.2., G.3.,** gibi). Görsel malzemenin açıklamasının altında parantez içerisinde mutlaka kaynak belirtilmelidir. Görsel malzeme

yazara ait ise belirtilmelidir.

Makale metni; Times New Roman 12 punto, 1.5 satır aralığı, iki yana dayalı biçimde, paragraflar arasında önce 6 NK sonra 6 NK aralıkla yazılmalıdır. Paragraflar arasında ayrıca boşluk konmayacaktır. Dipnotlar; Times New Roman 10 punto, tek satır aralığında, iki yana yaslı yazılmalıdır. Metin içinde vurgulanması gereken kısımlar, italik harflerle yazılmalıdır. Beş satırdan az alıntılar satır arasında ve tırnak içerisinde verilmeli, beş satırdan uzun alıntılar ise satırın iki yanından 1 cm içeride, blok hâlinde ve 8 punto ile italik yazılmalıdır. Makale metni 25 sayfayı (yaklaşık 6000 kelimeyi) aşmamalıdır. Makalede kullanılacak görsellerin metin sayfası ile eş orantılı olmasına dikkat edilmeli, en fazla 25 görsele yer verilmelidir. Karşılaştırma görsellerine gönderme yapılarak makale konusu ile doğrudan ilgili görseller tercih edilmelidir. Görseller, metin içerisinde numaralandırılarak ilgili yerde kullanılmalıdır.

Kaynaklar

Referans Stili ve Formatı

Art-Sanat Dergisi dipnot ve kaynakça gösteriminde Chicago Style of Manual 16. Edisyonunu kullanmaktadır.

Dergiye katkıda bulunacak yazarların, aşağıdaki örneklere dayanarak dipnotları düzenlemeleri ve kaynakça oluşturmaları gerekmektedir.

Örnekler, yazarlara kolaylık sağlamak amacıyla, Chicago Style of Manual kılavuzundan (http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-1.html) ilavelerle derlenmiştir. Dipnot-kaynakça yöntemi hakkında ayrıntılı bilgi ve çok sayıda örnek Chicago Manual of Style'ın 16. baskısının 14. ve 15. bölümlerinde yer almaktadır.

Örnekler:

İD ilk dipnot, **SD** sonraki/kısa dipnotlar, **K** kaynakça

Kıtap (Tek yazarlı)

İD Nurhan Atasoy, *İbrahim Paşa Sarayı* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1972), 55.

SD Atasoy, *İbrahim Paşa Sarayı*, 55.

K Atasoy, Nurhan. *İbrahim Paşa Sarayı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1972.

Kıtap (İki yazarlı)

İD Mustafa Özkan ve Veysel Sevinçli, *Türkiye Türkçesi Söz Dizimi* (İstanbul: 3F Yayınevi, 2008), 90.

SD Özkan ve Sevinçli, *Türkiye Türkçesi Söz Dizimi*, 90.

K Özkan, Mustafa ve Veysel Sevinçli. *Türkiye Türkçesi Söz Dizimi*. İstanbul: 3F Yayınevi, 2008.

Kıtap (Üç yazarlı)

İD Abdurrahman Özkan, Mustafa Toker ve Ufuk Deniz Aşçı, *Türkiye Türkçesi Söz Dizimi* (Konya: Palet Yayınları, Konya, 2016), 78.

SD Özkan, Toker, Aşçı, *Türkiye Türkçesi Söz Dizimi*, 25.

K Özkan, Abdurrahman, Mustafa Toker ve Ufuk Deniz Aşçı. *Türkiye Türkçesi Söz Dizimi*. Konya: Palet Yayınları, 2016.

(Kaynakçada sadece ilk yazarın soyadı, adı yazılır diğer yazarlarda ad soyad sırası takip edilir.)

Dört ve daha fazla yazar için Kaynakça’da bütün yazarlar belirtilir, dipnotlarda yalnızca birinci yazar belirtilip ardına “ve diğerleri” anlamında “vd.” yazılır.

Çevirmen, Hazırlayan, Editör varsa

Dipnotta “çev.”, “haz.”, “ed.”; kaynakçada “Çev.”, “Haz.”, “Ed.” kullanılır.

İD Peter B. Golden, *Türk Halkları Tarihine Giriş*, çev. Osman Karatay (İstanbul: Ötüken Yayınları, 2002), 45.

SD Golden, *Türk Halkları Tarihine Giriş*, 45.

K Golden, Peter B. *Türk Halkları Tarihine Giriş*. Çev. Osman Karatay. İstanbul: Ötüken Yayınları, 2002.

Cilt numarası (Cilt numarası sadece rakam olarak belirtilir ardından iki nokta ile sayfa numarası eklenir. Ayrıca c. kullanılmaz)

İD A. Zeki Velidî Togan, *Umumî Türk Tarihi’ne Giriş*, (İstanbul: Enderun Kitabevi, 1981), 2: 100.

SD A. Zeki Velidî Togan *Umumî Türk Tarihi’ne Giriş*, 1: 90.

K Togan, A. Zeki Velidî, *Umumî Türk Tarihi’ne Giriş*. 2 cilt. İstanbul: Enderun Kitabevi, 1981.

Kitap içinde bölüm

İD Şinasi, Tekin, “Eski Türkçe,” *Türk Dünyası El Kitabı, Dil-Kültür-Sanat*, (Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, 2002), 69-119.

SD Tekin, “Eski Türkçe,” 69-119.

K Tekin, Şinasi. “Eski Türkçe,” *Türk Dünyası El Kitabı, Dil-Kültür-Sanat*, 69-119. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, 2002.

Kitap, elektronik olarak yayımlanmış

Eğer kitap birden fazla formatta yayımlanmış ise, kullanılan formatı referans verilir. Online başvurulmuş kitaplar için URL verilir. İstenirse erişim tarihi eklenir. Eğer sayfa numarası yoksa, bölüm başlığını veya başka bir sayı eklenebilir.

İD Emin Özdemir, *Türk ve Dünya Edebiyatı* (Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları, 1980) Erişim 7 Eylül 2019, <http://kitaplar.ankara.edu.tr/detail.php?id=128>.

SD Özdemir, *Türk ve Dünya Edebiyatı*, 206.

K Özdemir, Emin. *Türk ve Dünya Edebiyatı*. Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları, 1980. Erişim 7 Eylül 2019. <http://kitaplar.ankara.edu.tr/detail.php?id=847>.

Makale (Dergi adı sayı numarası ardından parantez içinde yıl)

İD Semavi Eyice, “Mimar Sinan’ın Osmanlı-Türk Mimarisinin Gelişmesindeki Yeri,” *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi* 4 (1989), 80.

SD Eyice, “Mimar Sinan’ın Osmanlı-Türk Mimarisinin Gelişmesindeki Yeri,” 75.

K EYİCE, Semavi. “Mimar Sinan’ın Osmanlı-Türk Mimarisinin Gelişmesindeki Yeri.” *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi* 4 (1989): 75-80.

Çeviren varsa

İD A. K. Borovkov, “Özbek Yazı Dilinin Kurucusu Ali Şir Nevaî,” çev. Rasime Uygun, *TDAY-Belleten*, (1954), 59-96.

SD Borovkov, “Özbek Yazı Dilinin Kurucusu Ali Şir Nevaî,” 59-96.

K Borovkov, A. K. “Özbek Yazı Dilinin Kurucusu Ali Şir Nevaî.” Çev. Rasime Uygun. *TDAY-Belleten* (1954): 59-96.

Dergi makalesi, elektronik

Eğer DOI (Digital Object Identifier) numarası verilmiş ise eklenir.

İD N. Çiçek Atçıl Harmankaya, “Edirne Selimiye Külliyesinde Bilinmeyen Bir Çeşme,” *Art-Sanat* 12 (Temmuz 2019): 15, erişim 7 Eylül 2019, <https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.12.0004>.

SD Atçıl Harmankaya, “Edirne Selimiye Külliyesinde Bilinmeyen Bir Çeşme,” 15.

K Atçıl Harmankaya, N. Çiçek. “Edirne Selimiye Külliyesinde Bilinmeyen Bir Çeşme.” *Art-Sanat* 12 (Temmuz 2019): 11-18. Erişim 7 Eylül 2019. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.12.0004>.

Gazete makalesi, baskı

İD Adnan Adıvar, “Fikir Hareketleri ve Yabancı Diller,” *Cumhuriyet*, 13 Ağustos 1948, 2.

SD Adıvar, “Fikir Hareketleri,” 2.

K Adıvar, Adnan. “Fikir Hareketleri ve Yabancı Diller.” *Cumhuriyet*, 13 Ağustos 1948.

Gazete haberi, elektronik

Makalenin veya haberin yazarı belli değilse referansa haber veya makalenin başlığı ile başlanır.

İD “Bugün, Dünyanın En Çekici Sayısı ‘Pi’nin Günü,” *Cumhuriyet*, 14 Mart 2018, erişim 14 Mart 2018, http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/teknoloji/50565/Bugun_dunyanin_en_cekici_sayisi_pi_nin_gunu.html.

SD “Bugün, Dünyanın En Çekici Sayısı ‘Pi’nin Günü.”

K “Bugün, Dünyanın En Çekici Sayısı ‘Pi’nin Günü.” *Cumhuriyet*, 14 Mart 2018. Erişim 14 Mart 2018. http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/teknoloji/50565/Bugun_dunyanin_en_cekici_sayisi_pi_nin_gunu.html.

Kitap tanıtımı

İD Muhammed Doruk, “Derbendnâme”, Gökçe Yükselen Peler’in *Derbendnâme* adlı eserinin tanıtımı, *Türkiyat Mecmuası*, 28/2 (2018), 333, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/597501>

SD Doruk, “Derbendnâme”, 334.

K Doruk, Muhammed. “Derbendnâme”. Gökçe Yükselen Peler’in *Derbendnâme* adlı eserinin tanıtımı. *Türkiyat Mecmuası*, 28/2 (2018): 333-338. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/597501>.

Tez

İD M. Baha Tanman, “İstanbul Tekkelerinin Mimari ve Süsleme Özellikleri Tipoloji Denemeleri” (Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 1990), 496.

SD Tanman, “İstanbul Tekkelerinin Mimari ve Süsleme Özellikleri Tipoloji Denemeleri,” 90.

K Tanman, M. Baha. “İstanbul Tekkelerinin Mimari ve Süsleme Özellikleri Tipoloji Denemeleri.” Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 1990.

Ansiklopedi maddesi

İD Ahmet Temir, “Moğol (Veya Türk-Moğol) Hanlığı,” *Türkler Ansiklopedisi*, c. 8 (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002), 416-432.

SD Temir, “Moğol (Veya Türk-Moğol) Hanlığı,” 416-432.

K Temir, Ahmet. “Moğol (Veya Türk-Moğol) Hanlığı.” *Türkler Ansiklopedisi*. 8. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, 416-432.

Yayımlanmamış bildiri

İD Erdal İnönü ve Harun Doğan, “Türk Bilimcilerinin Adlarıyla Anılan Bazı Buluşlar” (Bilim Tarihi, Felsefesi ve Sosyolojisi Çalışma Grubu II. Ulusal Sempozyumu’nda sunulan bildiri, Assos, 18-20 Haziran 2004).

SD İnönü ve Doğan, “Türk Bilimcilerinin Adlarıyla Anılan Bazı Buluşlar”

K İnönü, Erdal ve Harun Doğan. “Türk Bilimcilerinin Adlarıyla Anılan Bazı Buluşlar.” Bilim Tarihi, Felsefesi ve Sosyolojisi Çalışma Grubu II. Ulusal Sempozyumu’nda sunulan bildiri, Assos, 18-20 Haziran 2004.

Yazma eser

İD Salih b. Nasrullah, *Ghayat al-itqan fi tabdir badan al-insan*, İstanbul, Süleymaniye Kütüphanesi, Ayasofya 3682, 26a.

SD Salih b. Nasrullah, *Ghayat al-itqan*, Ayasofya 3682, 23b.

K Salih b. Nasrullah, *Ghayat al-itqan fi tabdir badan al-insan*, İstanbul, Süleymaniye Kütüphanesi, Ayasofya 3682, 1a-311a, Kopyalanma tarihi 10 Rebiülevvel 1135 (19 Aralık 1722).

Arşiv belgesi

İD Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Askeriye (C.AS.) 71/3352, 9 Şevval 1211 (7 Nisan 1797).

SD BOA, C.AS. 71/3352.

K Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Cevdet Askeriye (C. AS) 71/3352, 9 Şevval 1211 (7 Nisan 1920).

İD Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi (TSMA), E. 3202-2=597-2-7.

SD TSMA, E. 3202-2=597-2-7.

K Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi (TSMA). E. 3202-2=597-2-7.

Web sitesi

İD “Bilginin İzinde,” Bilim Tarihi, erişim 14 Mart 2018, http://www.bilimtarihi.org/bilginin_izinde.html

SD “Bilginin İzinde.”

K Bilim Tarihi. “Bilginin İzinde.” Erişim 14 Mart 2018.

http://www.bilimtarihi.org/bilginin_izinde.html.

SON KONTROL LİSTESİ

Aşağıdaki listede eksik olmadığından emin olun:

- Editöre mektup
 - ✓ Makalenin türü
 - ✓ Başka bir dergiye gönderilmemiş olduğu bilgisi
 - ✓ Sponsor veya ticari bir firma ile ilişkisi (varsa belirtiniz)
 - ✓ İstatistik kontrolünün yapıldığı (araştırma makaleleri için)
 - ✓ İngilizce yönünden kontrolünün yapıldığı
 - ✓ Yazarlara Bilgide detaylı olarak anlatılan dergi politikalarının gözden geçirildiği
 - ✓ Kaynakların CMOS (The Chicago Manuel of Style) 16'ya göre belirtildiği
- Telif Hakkı Anlaşması Formu
- Daha önce basılmış ve telifle bağlı materyal (yazı-resim-tablo) kullanılmış ise izin belgesi
- Kapak sayfası
 - ✓ Makalenin türü
 - ✓ Makalenin Türkçe ve İngilizce başlığı
 - ✓ Yazarların ismi soyadı, unvanları ve bağlı oldukları kurumlar (üniversite ve fakülte bilgisinden sonra şehir ve ülke bilgisi de yer almalıdır), e-posta adresleri
 - ✓ Sorumlu yazarın e-posta adresi, açık yazışma adresi, iş telefonu, GSM, faks nosu
 - ✓ Tüm yazarların ORCID'leri
- Makale ana metni
 - ✓ Makalenin Türkçe ve İngilizce başlığı
 - ✓ Özetler: 150-250 kelime Türkçe ve 150-250 kelime İngilizce
 - ✓ Anahtar Kelimeler: 3-5 adet Türkçe ve 3-5 adet İngilizce
 - ✓ Makale Türkçe ise, 800-1000 kelime İngilizce genişletilmiş özet (Extended Summary)
 - ✓ Makale ana metin bölümleri
 - ✓ Finansal destek (varsa belirtiniz)
 - ✓ Çıkar çatışması (varsa belirtiniz)
 - ✓ Teşekkür (varsa belirtiniz)
 - ✓ Kaynaklar
 - ✓ Tablolar-Resimler, Şekiller (başlık, tanım ve alt yazılarıyla)

AIM AND SCOPE

The aim of Art-Sanat Journal is to support, publish and develop scientific studies related to the art, history of art, archaeology and other art fields of Turkish, Turkic communities and other communities related to Turkic communities.

Academic researches and publications on Archeology, History of Art, History of Architecture, Conservation-Restoration, Museology and performing arts about Turkish, Turkic communities and other communities related to Turkic communities.

EDITORIAL POLICIES AND PEER REVIEW PROCESS

Publication Policy

The subjects covered in the manuscripts submitted to the Journal for publication must be in accordance with the aim and scope of the Journal. The Journal gives priority to original research papers submitted for publication.

General Principles

Only those manuscripts approved by its every individual author and that were not published before in or sent to another journal, are accepted for evaluation.

Submitted manuscripts that pass preliminary control are scanned for plagiarism using iThenticate software. After plagiarism check, the eligible ones are evaluated by editor-in-chief for their originality, methodology, the importance of the subject covered and compliance with the journal scope.

Short presentations that took place in scientific meetings can be referred if indicated in the article. The editor hands over the papers matching the formal rules to at least two national/international referees for evaluation and gives green light for publication upon modification by the authors in accordance with the referees' claims. Changing the name of an author (omission, addition or order) in papers submitted to the Journal requires written permission of all declared authors. Refused manuscripts and graphics are not returned to the author. The copyright of the published articles and pictures belong to the Journal.

Author Responsibilities

It is authors' responsibility to ensure that the article is in accordance with scientific and ethical standards and rules. And authors must ensure that submitted work is original. They must certify that the manuscript has not previously been published elsewhere or is not currently being considered for publication elsewhere, in any language. Applicable copyright laws and conventions must be followed. Copyright material (e.g. tables, figures or extensive quotations) must be reproduced only with appropriate permission and acknowledgement. Any work or words of other authors, contributors, or sources must be appropriately credited and referenced.

All the authors of a submitted manuscript must have direct scientific and academic contribution to the manuscript. The author(s) of the original research articles is defined as a person who is significantly involved in "conceptualization and design of the study", "collecting the data", "analyzing the data", "writing the manuscript", "reviewing the manuscript with a critical perspective" and "planning/ conducting the study of the manuscript and/or revising it". Fund raising, data collection or supervision of the research group are not sufficient roles to be accepted as an author. The author(s) must meet all these criteria described above. The order of names in the author list of an article must be a co-decision and it must be indicated in the Copyright Transfer Form. The individuals who do not meet

the authorship criteria but contributed to the study must take place in the acknowledgement section. Individuals providing technical support, assisting writing, providing a general support, providing material or financial support are examples to be indicated in acknowledgement section.

All authors must disclose all issues concerning financial relationship, conflict of interest, and competing interest that may potentially influence the results of the research or scientific judgment.

When an author discovers a significant error or inaccuracy in his/her own published paper, it is the author's obligation to promptly cooperate with the Editor-in-Chief to provide retractions or corrections of mistakes.

Peer Review Process

Only those manuscripts approved by its every individual author and that were not published before in or sent to another journal, are accepted for evaluation.

Submitted manuscripts that pass preliminary control are scanned for plagiarism using iThenticate software. After plagiarism check, the eligible ones are evaluated by editor-in-chief for their originality, methodology, the importance of the subject covered and compliance with the journal scope. Editor-in-chief evaluates manuscripts for their scientific content without regard to ethnic origin, gender, sexual orientation, citizenship, religious belief or political philosophy of the authors and ensures a fair double-blind peer review of the selected manuscripts.

The selected manuscripts are sent to at least two national/international referees for evaluation and publication decision is given by editor-in-chief upon modification by the authors in accordance with the referees' claims.

Editor in chief does not allow any conflicts of interest between the authors, editors and reviewers and is responsible for final decision for publication of the manuscripts in the Journal.

Reviewers' judgments must be objective. Reviewers' comments on the following aspects are expected while conducting the review.

- Does the manuscript contain new and significant information?
- Does the abstract clearly and accurately describe the content of the manuscript?
- Is the problem significant and concisely stated?
- Are the methods described comprehensively?
- Are the interpretations and conclusions justified by the results?
- Is adequate references made to other Works in the field?
- Is the language acceptable?

Reviewers must ensure that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential and must report to the editor if they are aware of copyright infringement and plagiarism on the author's side.

A reviewer who feels unqualified to review the topic of a manuscript or knows that its prompt review will be impossible should notify the editor and excuse himself from the review process.

The editor informs the reviewers that the manuscripts are confidential information and that this is a privileged interaction. The reviewers and editorial board cannot discuss the manuscripts with other persons. The anonymity of the referees is important.

Art-Sanat Journal is committed to upholding the highest standards of publication ethics and pays regard to Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing published by the

Committee on Publication Ethics (COPE), the Directory of Open Access Journals (DOAJ), the Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA), and the World Association of Medical Editors (WAME) on <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing>

All parties involved in the publishing process (Editors, Reviewers, Authors and Publishers) are expected to agree on the following ethical principles.

All submissions must be original, unpublished (including as full text in conference proceedings), and not under the review of any other publication synchronously. Each manuscript is reviewed by one of the editors and at least two referees under double-blind peer review process. Plagiarism, duplication, fraud authorship/denied authorship, research/data fabrication, salami slicing/salami publication, breaching of copyrights, prevailing conflict of interest are unethical behaviors.

All manuscripts not in accordance with the accepted ethical standards will be removed from the publication. This also contains any possible malpractice discovered after the publication. In accordance with the code of conduct we will report any cases of suspected plagiarism or duplicate publishing.

Research Ethics

The journal adheres to the highest standards in research ethics and follows the principles of international research ethics as defined below. The authors are responsible for the compliance of the manuscripts with the ethical rules.

- Principles of integrity, quality and transparency should be sustained in designing the research, reviewing the design and conducting the research.
- The research team and participants should be fully informed about the aim, methods, possible uses and requirements of the research and risks of participation in research.
- The confidentiality of the information provided by the research participants and the confidentiality of the respondents should be ensured. The research should be designed to protect the autonomy and dignity of the participants.
- Research participants should participate in the research voluntarily, not under any coercion.
- Any possible harm to participants must be avoided. The research should be planned in such a way that the participants are not at risk.
- The independence of research must be clear; and any conflict of interest or must be disclosed.
- In experimental studies with human subjects, written informed consent of the participants who decide to participate in the research must be obtained. In the case of children and those under wardship or with confirmed insanity, legal custodian's assent must be obtained.
- If the study is to be carried out in any institution or organization, approval must be obtained from this institution or organization.
- In studies with human subject, it must be noted in the method's section of the manuscript that the informed consent of the participants and ethics committee approval from the institution where the study has been conducted have been obtained.

Author Responsibilities

It is authors' responsibility to ensure that the article is in accordance with scientific and ethical standards and rules. And authors must ensure that submitted work is original. They must certify that

the manuscript has not previously been published elsewhere or is not currently being considered for publication elsewhere, in any language. Applicable copyright laws and conventions must be followed. Copyright material (e.g. tables, figures or extensive quotations) must be reproduced only with appropriate permission and acknowledgement. Any work or words of other authors, contributors, or sources must be appropriately credited and referenced.

All the authors of a submitted manuscript must have direct scientific and academic contribution to the manuscript. The author(s) of the original research articles is defined as a person who is significantly involved in “conceptualization and design of the study”, “collecting the data”, “analyzing the data”, “writing the manuscript”, “reviewing the manuscript with a critical perspective” and “planning/ conducting the study of the manuscript and/or revising it”. Fund raising, data collection or supervision of the research group are not sufficient roles to be accepted as an author. The author(s) must meet all these criteria described above. The order of names in the author list of an article must be a co-decision and it must be indicated in the Copyright Agreement Form. The individuals who do not meet the authorship criteria but contributed to the study must take place in the acknowledgement section. Individuals providing technical support, assisting writing, providing a general support, providing material or financial support are examples to be indicated in acknowledgement section.

All authors must disclose all issues concerning financial relationship, conflict of interest, and competing interest that may potentially influence the results of the research or scientific judgment.

When an author discovers a significant error or inaccuracy in his/her own published paper, it is the author’s obligation to promptly cooperate with the Editor to provide retractions or corrections of mistakes.

Responsibility for the Editor and Reviewers

Editor-in-Chief evaluates manuscripts for their scientific content without regard to ethnic origin, gender, sexual orientation, citizenship, religious belief or political philosophy of the authors. He/ She provides a fair double-blind peer review of the submitted articles for publication and ensures that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential before publishing.

Editor-in-Chief is responsible for the contents and overall quality of the publication. He/She must publish errata pages or make corrections when needed.

Editor-in-Chief does not allow any conflicts of interest between the authors, editors and reviewers. Only he has the full authority to assign a reviewer and is responsible for final decision for publication of the manuscripts in the Journal.

Reviewers must have no conflict of interest with respect to the research, the authors and/or the research funders. Their judgments must be objective.

Reviewers must ensure that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential and must report to the editor if they are aware of copyright infringement and plagiarism on the author’s side.

A reviewer who feels unqualified to review the topic of a manuscript or knows that its prompt review will be impossible should notify the editor and excuse himself from the review process.

The editor informs the reviewers that the manuscripts are confidential information and that this is a privileged interaction. The reviewers and editorial board cannot discuss the manuscripts with other persons. The anonymity of the referees must be ensured. In particular situations, the editor may share the review of one reviewer with other reviewers to clarify a particular point.

PUBLICATION ETHICS AND PUBLICATION MALPRACTICE STATEMENT

Art-Sanat Journal is committed to upholding the highest standards of publication ethics and pays regard to Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing published by the Committee on Publication Ethics (COPE), the Directory of Open Access Journals (DOAJ), the Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA), and the World Association of Medical Editors (WAME) on <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing>

All parties involved in the publishing process (Editors, Reviewers, Authors and Publishers) are expected to agree on the following ethical principles.

All submissions must be original, unpublished (including as full text in conference proceedings), and not under the review of any other publication synchronously. Each manuscript is reviewed by one of the editors and at least two referees under double-blind peer review process. Plagiarism, duplication, fraud authorship/denied authorship, research/data fabrication, salami slicing/salami publication, breaching of copyrights, prevailing conflict of interest are unethical behaviors.

All manuscripts not in accordance with the accepted ethical standards will be removed from the publication. This also contains any possible malpractice discovered after the publication. In accordance with the code of conduct we will report any cases of suspected plagiarism or duplicate publishing.

Author Responsibilities

It is authors' responsibility to ensure that the article is in accordance with scientific and ethical standards and rules. And authors must ensure that submitted work is original. They must certify that the manuscript has not previously been published elsewhere or is not currently being considered for publication elsewhere, in any language. Applicable copyright laws and conventions must be followed. Copyright material (e.g. tables, figures or extensive quotations) must be reproduced only with appropriate permission and acknowledgement. Any work or words of other authors, contributors, or sources must be appropriately credited and referenced.

All the authors of a submitted manuscript must have direct scientific and academic contribution to the manuscript. The author(s) of the original research articles is defined as a person who is significantly involved in "conceptualization and design of the study", "collecting the data", "analyzing the data", "writing the manuscript", "reviewing the manuscript with a critical perspective" and "planning/ conducting the study of the manuscript and/or revising it". Fund raising, data collection or supervision of the research group are not sufficient roles to be accepted as an author. The author(s) must meet all these criteria described above. The order of names in the author list of an article must be a co-decision and it must be indicated in the Copyright Agreement Form. The individuals who do not meet the authorship criteria but contributed to the study must take place in the acknowledgement section. Individuals providing technical support, assisting writing, providing a general support, providing material or financial support are examples to be indicated in acknowledgement section.

All authors must disclose all issues concerning financial relationship, conflict of interest, and competing interest that may potentially influence the results of the research or scientific judgment.

When an author discovers a significant error or inaccuracy in his/her own published paper, it is the author's obligation to promptly cooperate with the Editor to provide retractions or corrections of mistakes.

Responsibility for the Editor and Reviewers

Editor-in-Chief evaluates manuscripts for their scientific content without regard to ethnic origin, gender, sexual orientation, citizenship, religious belief or political philosophy of the authors. He/She provides a fair double-blind peer review of the submitted articles for publication and ensures that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential before publishing.

Editor-in-Chief is responsible for the contents and overall quality of the publication. He/She must publish errata pages or make corrections when needed.

Editor-in-Chief does not allow any conflicts of interest between the authors, editors and reviewers. Only he has the full authority to assign a reviewer and is responsible for final decision for publication of the manuscripts in the Journal.

Reviewers must have no conflict of interest with respect to the research, the authors and/or the research funders. Their judgments must be objective.

Reviewers must ensure that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential and must report to the editor if they are aware of copyright infringement and plagiarism on the author's side.

A reviewer who feels unqualified to review the topic of a manuscript or knows that its prompt review will be impossible should notify the editor and excuse himself from the review process.

The editor informs the reviewers that the manuscripts are confidential information and that this is a privileged interaction. The reviewers and editorial board cannot discuss the manuscripts with other persons. The anonymity of the referees must be ensured. In particular situations, the editor may share the review of one reviewer with other reviewers to clarify a particular point.

MANUSCRIPT ORGANIZATION

Language

Articles in Turkish and English are published. Submitted Turkish article must include an English abstract, keyword and an extended abstract. Extended abstract in English is not required for articles in English.

PUBLICATION RULES and WRITING STYLES

Art-Sanat Journal is an international, academic, refereed, electronic journal published twice a year (January and July). The Art-Sanat Journal is published on Dergipark Open Journal Systems and only original and scientific and scholarly articles about Archeology, History of Art, History of Architecture, Conservation-Restoration, Museology and Performing Arts about Turkish, Turkic and Turkic-related communities are accepted.

Our e-mail addresses for the communication and article submission: art-sanat@istanbul.edu.tr

Websites: <http://artsanat.istanbul.edu.tr>, <http://dergipark.gov.tr/iuarts>

All rights reserved by Art-Sanat Journal. The publication rights of the published articles belong to Art-Sanat Journal. The author has the legal and scientific responsibility for the contents of the articles. The visual materials (figures, photographs, pictures, drawings, plans, etc.) used in the articles should not be used without reference and the author has to obtain permission for the copyrighted material. The legal responsibility for these issues belongs to the authors.

The articles submitted for publication in the Art-Sanat Journal should neither have been published elsewhere nor have been submitted to another journal. The IThenticate (Plagiarism Prevention Program) is used to ensure plagiarism control for each submission.

Articles in Turkish and English are accepted for the journal. After the submitted article has been reviewed by the editors and editorial board, it is sent to three referees and published when at least two referees make positive decisions. The names of the authors are not sent to the referees.

The articles submitted to Art-Sanat Journal must be in Microsoft Word format. Under the title of the article, the author's name and surname should be included. After the name of the author, the star (*) should be used as a footnote sign and the job title, the institution and the e-mail address of the author and the submission date of the article should be specified at the bottom of the first page. ORCID number should also be written under the author's name. (If you don't have an ORCID number please register: <https://orcid.org/>)

Articles should have Turkish and English titles, abstracts (150-250 words) and 3-5 keywords.

After the English abstract, the Turkish articles should contain an English extended summary of 800-1000 words. The English articles should contain an Turkish extended summary of 800-1000 words.

Each of the visual material must be in jpeg format with a resolution of at least 300 dpi (images with a poor image quality will not be used). For the visual materials used in the article, numbering should be done with the abbreviation bold **F**. (**F.1.**, **F.2.**, **F.3.**, etc.). The description of the visual material should be specified below the material in parentheses. If visual material belongs to the author, it should be indicated.

Article should be written in Times New Roman, 12 pt., 1.5 line spacing, before 6NK-after 6NK spacing and both side justified. Footnotes should be written in Times New Roman, 10 pt., 1 line spacing and both side justified. Words that need to emphasized should be written in italic. The Quotations less than five lines should be written in quotation marks in the same paragraph and the quotations longer than five lines should be written separately 1 cm inside from left and right sides of page, blocked and in 8 pts. The article should not exceed 25 pages, the visuals used in the article should not be more than the number of text pages and also maximum 25 images are allowed. The visuals which are directly related to the subject should be preferred with reference to comparison images. Images should be numbered in the text and used in the relevant place.

References

Reference Style and Format

Art-Sanat complies with Chicago Style of Manual 16th Edition for referencing and quoting.

Authors who would send proposals to the journal are kindly invited to follow the examples given below when writing the footnotes and compiling the bibliography. These examples are borrowed from the Chicago Style of Manual (http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-1.html).

Further information and numerous examples about the “notes and bibliography” system are available at the 14th and 15th chapters of the Chicago Manual of Style (16th edition).

Examples:

FF first footnote, **NF** next/short footnotes, **B** bibliography

The Books (one author)

FF Laurie Bauer, *A Glossary of Morphology* (Edinburg: Edinburg University Press, 2004), 55.

NF Bauer, *A Glossary of Morphology*, 55.

B Bauer, Laurie. *A Glossary of Morphology*. Edinburg: Edinburg University Press, 2004.

The Books (two authors)

FF A. Nazarov Bakhtiyar and Denis Sinor, *Essays on Uzbeks History, Culture and Language*, Research Institute for Inner Asian Studies, (Bloomington: Indiana University, 1993), 55.

NF Bakhtiyar and Sinor, *Essays on Uzbeks History, Culture and Language*, 55.

B Bakhtiyar, A. Nazarov and Denis Sinor. *Essays on Uzbeks History, Culture and Language*. Bloomington: Indiana University, 1993.

The Books (Three authors)

FF E.R. Tenișev, A.M. Şçerbak and D.M. Nasilov, V.M Nadelyayev, *Drevnetyurkskiy Slovar*, XXXVIII, (Leningrad: Leningradskoe Otdelenir, 1969), 60.

NF Tenișev, Şçerbak and Nasilov, Nadelyayev, *Drevnetyurkskiy Slovar*, 25.

B Tenișev, E.R., A.M. Şçerbak and D.M. Nasilov, V.M Nadelyayev, *Drevnetyurkskiy Slovar*. XXXVIII. Leningrad: Leningradskoe Otdelenir, 1969.

For four or more authors, each of them is cited in the bibliography, only the first author's name is cited in footnotes and "et al." is added next to it, which stands for "and the others".

The abbreviation *op. cit.* which is used in some referencing styles is not used in the Chicago Style.

If there is an editor/translator in addition to the author

If there is an editör or a translator then one should cite it as "ed." or "trans." in footnotes; as for the bibliography "Edited by" or "Translated by".

FF Peter B. Golden, *An Introduction to the History of the Turkic Peoples*, trans. Osman Karatay, (America: Harrassowitz Verlag, 1992), 36.

NF Golden, *An Introduction to the History of the Turkic Peoples*, 36.

B Golden, Peter B. *An Introduction to the History of the Turkic Peoples*. Translated by Osman Karatay. America: Harrassowitz Verlag, 1992.

Volumes

FF Robert Dankoff and James Kelley, *Mahmûd al-Kashgarî, Compendium of the Turkic Dialects-Dîwân Lugât at-Turk*, (Harvard: University Printing Office, 1985), 4: 100.

NF Robert Dankoff and James Kelley, *Mahmûd al-Kashgarî, Compendium of the Turkic Dialects-Dîwân Lugât at-Turk*, 4: 90.

B Dankoff, Robert and James Kelley, *Mahmûd al-Kashgarî, Compendium of the Turkic Dialects-Dîwân Lugât at-Turk*. 4 vols. Harvard: University Printing Office, 1985.

A chapter/section in a book

FF Beatrice Forbes Manz, "Timur", *The Rise and Rule of Tamerlane*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 90-120.

NF Manz, "Timur", 90-120.

B Manz, Beatrice Forbes. "Timur", *The Rise and Rule of Tamerlane*, 90-120. Cambridge: Cambridge University, 1989.

If the book is published in multiple formats, the one that is used is cited. URL is given for the online books that are cited. The access date can be added on preference. If the page number is missing, either the title of chapter or another number can be added.

FF Peter Golden, *An Introduction to the History of the Turkic Peoples* (America: Harrassowitz Verlag, 1992), Accessed September 18, 2019.

https://www.researchgate.net/publication/281319978_An_Introduction_to_the_History_of_the_Turkic_Peoples

NF Golden, *An Introduction to the History of the Turkic Peoples*, 206.

B Golden, Peter. *An Introduction to the History of the Turkic Peoples*. America: Harrassowitz Verlag, 1992. Accessed September 18, 2019.

https://www.researchgate.net/publication/281319978_An_Introduction_to_the_History_of_the_Turkic_Peoples

Journal article, copyright

FF John E. Woods, "The Rise of Tīmūrid Historiography", *Journal of Near Eastern Studies*, 46/2 (1987), 81-108.

NF Woods, "The Rise of Tīmūrid Historiography", 81-108.

B Woods, John E. "The Rise of Tīmūrid Historiography", *Journal of Near Eastern Studies*, 46/2 (1987), 81-108.

Journal article, translation

FF Michiko Kakutani, "Friendship Takes a Path That Diverges," trans. Zadie Smith, *Review of Swing Time*, New York Times, (2016), 69-90.

NF Kakutani, "Friendship Takes a Path That Diverges," 69-90.

B Kakutani, Michiko. "Friendship Takes a Path That Diverges." Translated by Zadie Smith, *Review of Swing Time*. New York Times. 2016: 69-90.

Newspaper article, published

FF Rebecca Mead, "The Prophet of Dystopia," *New Yorker*, April 17, 2017, 2.

NF Mead, "The Prophet of Dystopia," 2.

B Mead, Rebecca. "The Prophet of Dystopia." *New Yorker*, April 17, 2017.

Newspaper article/report, electronic

If the author of an article or report is not specified, then the citation should begin with the title of article/report.

FF "Snap Makes a Bet on the Cultural Supremacy of the Camera." *New York Times*, March 8, 2017. <https://www.nytimes.com/2017/03/08/technology/snap-makes-a-bet-on-the-cultural-supremacy-of-the-camera.html>.

NF "Snap Makes a Bet on the Cultural Supremacy of the Camera."

B "Snap Makes a Bet on the Cultural Supremacy of the Camera." *New York Times*, March 8, 2017. <https://www.nytimes.com/2017/03/08/technology/snap-makes-a-bet-on-the-cultural-supremacy-of-the-camera.html>.

Book Review

FF Michiko Kakutani, "Friendship Takes a Path That Diverges," *Review of Swing Time*, by Zadie Smith, *New York Times*, 7 (2016), 67.

NF Kakutani, “Friendship Takes a Path That Diverges,” 67.

B Kakutani, Michiko. “Friendship Takes a Path That Diverges.” Review of *Swing Time*, by Zadie Smith. New York Times, November 7, 2016.

Thesis

FF Cynthia Lillian Rutz, “King Lear and Its Folktale Analogues,” (PhD diss. University of Chicago. 2013), 90.

NF Rutz, “King Lear and Its Folktale Analogues,” 90.

B Rutz, Cynthia Lillian. “King Lear and Its Folktale Analogues.” PhD diss., University of Chicago, 2013.

Encyclopedia entry

FF Ahmet Temir, “Mongol (or Turko-Mongol) Khanate,” *Encyclopedia of Turks*, v. 8, (Ankara: Yeni Türkiye Publications, 2002), 416-432.

NF Temir, “Mongol (or Turko-Mongol) Khanate”, 416-432.

B Temir, Ahmet. “Mongol (or Turko-Mongol) Khanate.” *Encyclopedia of Turks*. 8: 416-432. Ankara: Yeni Türkiye Publications, 2002.

Unpublished announcement

FF Erdal İnönü and Harun Doğan, “Some Discoveries that are Named After Turkish Scientists” (The announcement that was presented in the II. National Symposium of History of Science and Philosophy Work Group, Assos, 18-20th June 2004).

NF İnönü and Doğan, “Some Discoveries.”

B İnönü, Erdal and Harun Doğan. “Some Discoveries that are Named After Turkish Scientists.” The announcement that was presented in the II. National Symposium of History of Science and Philosophy Work Group, Assos, 18-20th June 2004.

Manuscript

FF Salih b. Nasrullah, *Ghayat al-itqan fi tabdir badan al-insan*, İstanbul, Süleymaniye Library, Ayasofya 3682, 26a.

NF Salih b. Nasrullah, *Ghayat al-itqan*, Ayasofya 3682, 23b.

B Salih b. Nasrullah, *Ghayat al-itqan fi tabdir badan al-insan*, İstanbul, Süleymaniye Library, Ayasofya 3682, 1a-311a, Copy date 10 Rebiülevvel 1135 (19th December 1722).

Archive document

FF The Ottoman Archives of the Prime Ministry (OAPM), Cevdet Askeriye (C.AS.) 71/3352, 9 Şevval 1211 (April 07, 1797).

NF OAPM, C.AS. 71/3352.

B The Ottoman Archives of the Prime Ministry (OAPM). Cevdet Askeriye (C. AS) 71/3352, 9 Şevval 1211 (April 07, 1920).

FF Topkapı Palace Museum Archives (TPMA), E. 3202-2=597-2-7.

NF TPMA, E. 3202-2=597-2-7.

B Topkapı Palace Museum Archives (TPMA). E. 3202-2=597-2-7.

Website

FF Yale University. n.d. "About Yale: Yale Facts." Accessed May 1, 2017. <https://www.yale.edu/about-yale/yale-facts>.

NF "About Yale: Yale Facts."

B Yale University. n.d. "About Yale: Yale Facts." Accessed May 1, 2017. <https://www.yale.edu/about-yale/yale-facts>.

SUBMISSION CHECKLIST

Ensure that the following items are present:

- Cover letter to the editor
 - ✓ The category of the manuscript
 - ✓ Confirming that "the paper is not under consideration for publication in another journal".
 - ✓ Including disclosure of any commercial or financial involvement.
 - ✓ Confirming that the statistical design of the research article is reviewed.
 - ✓ Confirming that last control for fluent English was done.
 - ✓ Confirming that journal policies detailed in Information for Authors have been reviewed.
 - ✓ Confirming that the references cited in the text and listed in the references section are in line with CMOS 16.
- Copyright Agreement Form
- Permission of previously published copyrighted material if used in the present manuscript
- Title page
 - ✓ The category of the manuscript
 - ✓ The title of the manuscript
 - ✓ All authors' names and affiliations (institution, faculty/department, city, country), e-mail addresses
 - ✓ Corresponding author's email address, full postal address, telephone and fax number
 - ✓ ORCIDs of all authors.
- Main Manuscript Document
 - ✓ The title of the manuscript
 - ✓ Abstract (150-250 words)
 - ✓ Key words: 3 to 5 words
 - ✓ Main article sections
 - ✓ Grant support (if exists)
 - ✓ Conflict of interest (if exists)
 - ✓ Acknowledgement (if exists)
 - ✓ References
 - ✓ All tables, illustrations (figures) (including title, description, footnotes)

COPYRIGHT AGREEMENT FORM / TELİF HAKKI ANLAŞMASI FORMU



Istanbul University
İstanbul Üniversitesi

Journal name: Art-Sanat Journal
Dergi Adı: Art-Sanat Dergisi

Copyright Agreement Form
Telif Hakkı Anlaşması Formu

Responsible/Corresponding Author Sorumlu Yazar	
Title of Manuscript Makalenin Başlığı	
Acceptance date Kabul Tarihi	
List of authors Yazarların Listesi	

Sıra No	Name - Surname Adı-Soyadı	E-mail E-Posta	Signature İmza	Date Tarih
1				
2				
3				
4				
5				

Manuscript Type (Research Article, Review, Short communication, etc.) Makalenin türü (Araştırma makalesi, Derleme, Kısa bildiri, v.b.)	
--	--

Responsible/Corresponding Author: Sorumlu Yazar:	
--	--

University/company/institution	Çalıştığı kurum	
Address	Posta adresi	
E-mail	E-posta	
Phone; mobile phone	Telefon no; GSM no	

The author(s) agrees that:
The manuscript submitted is his/her/their own original work, and has not been plagiarized from any prior work, all authors participated in the work in a substantive way, and are prepared to take public responsibility for the work, all authors have seen and approved the manuscript as submitted, the manuscript has not been published and is not being submitted or considered for publication elsewhere, the text, illustrations, and any other materials included in the manuscript do not infringe upon any existing copyright or other rights of anyone. İSTANBUL UNIVERSITY will publish the content under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) license that gives permission to copy and redistribute the material in any medium or format other than commercial purposes as well as remix, transform and build upon the material by providing appropriate credit to the original work.
The Contributor(s) or, if applicable the Contributor's Employer, retain(s) all proprietary rights in addition to copyright, patent rights; to use, free of charge, all parts of this article for the author's future works in books, lectures, classroom teaching or oral presentations, the right to reproduce the article for their own purposes provided the copies are not offered for sale.
All materials related to manuscripts, accepted or rejected, including photographs, original figures etc., will be kept by İSTANBUL UNIVERSITY for one year following the editor's decision. These materials will then be destroyed.
I/We indemnify İSTANBUL UNIVERSITY and the Editors of the Journals, and hold them harmless from any loss, expense or damage occasioned by a claim or suit by a third party for copyright infringement, or any suit arising out of any breach of the foregoing warranties as her boyut ve formatta paylaşılmasına, kopyalanmasına, çoğaltılmasına ve orijinal esere uygun şekilde atıfta bulunmak kaydıyla yeniden düzenleme, dönüştürme ve eserin üzerine inşa etme dâhil adapte edilmesine izin verir.
Yazar(lar)ın veya varsa yazar(lar)ın işverenin telif dâhil patent hakları, yazar(lar)ın gelecekte kitaplarında veya diğer çalışmalarında makalenin tümünü ücret ödemesiz kullanım hakkı makaleyi satmamak koşuluyla kendi amaçları için çoğaltma hakkı gibi fikri mülkiyet hakları saklıdır.
Yayımlanan veya yayıma kabul edilmeyen makalelerle ilgili dokümanlar (fotoğraf, orijinal şekil vb.) karar tarihinden başlamak üzere bir yıl süreyle İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ'ne saklanır ve bu sürenin sonunda imha edilir.
Ben/Biz, telif hakkı ihlali nedeniyle üçüncü şahıslara vuku bulacak hak talebi veya açılacak davalarda İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ ve Dergi Editörlerinin hiçbir sorumluluğunun olmadığını, tüm sorumluluğun yazarlara ait olduğunu taahhüt ederim/ederiz.
Ayrıca Ben/Biz makalede hiçbir suç unsuru veya kanuna aykırı ifade bulunmadığını, araştırma yapılırken kanuna aykırı herhangi bir malzeme ve yöntem kullanılmadığını taahhüt ederim/ederiz.
Bu Telif Hakkı Anlaşması Formu tüm yazarlar tarafından imzalanmalıdır/onaylanmalıdır. Form farklı kurumlarda bulunan yazarlar tarafından ayrı kopyalar halinde doldurularak sunulabilir. Ancak, tüm imzaların orijinal veya kamutanabilir şekilde onaylı olması gerekir.

Yazar(lar) aşağıdaki hususları kabul eder
Sunulan makalenin yazar(lar)ın orijinal çalışması olduğunu ve intihal yapmadıklarını, Tüm yazarların bu çalışmaya aslı olarak katılmış olduklarını ve bu çalışma için her türlü sorumluluğu aldıklarını, Tüm yazarların sunulan makalenin son halini gördüklerini ve onayladıklarını, Makalenin başka bir yerde basılmadığını veya basılmak üzere sunulmadığını, Makalede bulunan metnin, şekillerin ve dokümanların diğer şahıslara ait olan Telif Haklarını ihlal etmediğini kabul ve taahhüt ederler. İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ'nin bu fikri eseri, Creative Commons Atıf-Gayri Ticari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansı ile yayımlanmasına izin verirler. Creative Commons Atıf-Gayri Ticari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansı, eserin ticari kullanım dışında her boyut ve formatta paylaşılmasına, kopyalanmasına, çoğaltılmasına ve orijinal esere uygun şekilde atıfta bulunmak kaydıyla yeniden düzenleme, dönüştürme ve eserin üzerine inşa etme dâhil adapte edilmesine izin verir.
Yazar(lar)ın veya varsa yazar(lar)ın işverenin telif dâhil patent hakları, yazar(lar)ın gelecekte kitaplarında veya diğer çalışmalarında makalenin tümünü ücret ödemesiz kullanım hakkı makaleyi satmamak koşuluyla kendi amaçları için çoğaltma hakkı gibi fikri mülkiyet hakları saklıdır.
Yayımlanan veya yayıma kabul edilmeyen makalelerle ilgili dokümanlar (fotoğraf, orijinal şekil vb.) karar tarihinden başlamak üzere bir yıl süreyle İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ'ne saklanır ve bu sürenin sonunda imha edilir.
Ben/Biz, telif hakkı ihlali nedeniyle üçüncü şahıslara vuku bulacak hak talebi veya açılacak davalarda İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ ve Dergi Editörlerinin hiçbir sorumluluğunun olmadığını, tüm sorumluluğun yazarlara ait olduğunu taahhüt ederim/ederiz.
Ayrıca Ben/Biz makalede hiçbir suç unsuru veya kanuna aykırı ifade bulunmadığını, araştırma yapılırken kanuna aykırı herhangi bir malzeme ve yöntem kullanılmadığını taahhüt ederim/ederiz.
Bu Telif Hakkı Anlaşması Formu tüm yazarlar tarafından imzalanmalıdır/onaylanmalıdır. Form farklı kurumlarda bulunan yazarlar tarafından ayrı kopyalar halinde doldurularak sunulabilir. Ancak, tüm imzaların orijinal veya kamutanabilir şekilde onaylı olması gerekir.

Responsible/Corresponding Author: Sorumlu Yazar;	Signature / İmza	Date / Tarih
	