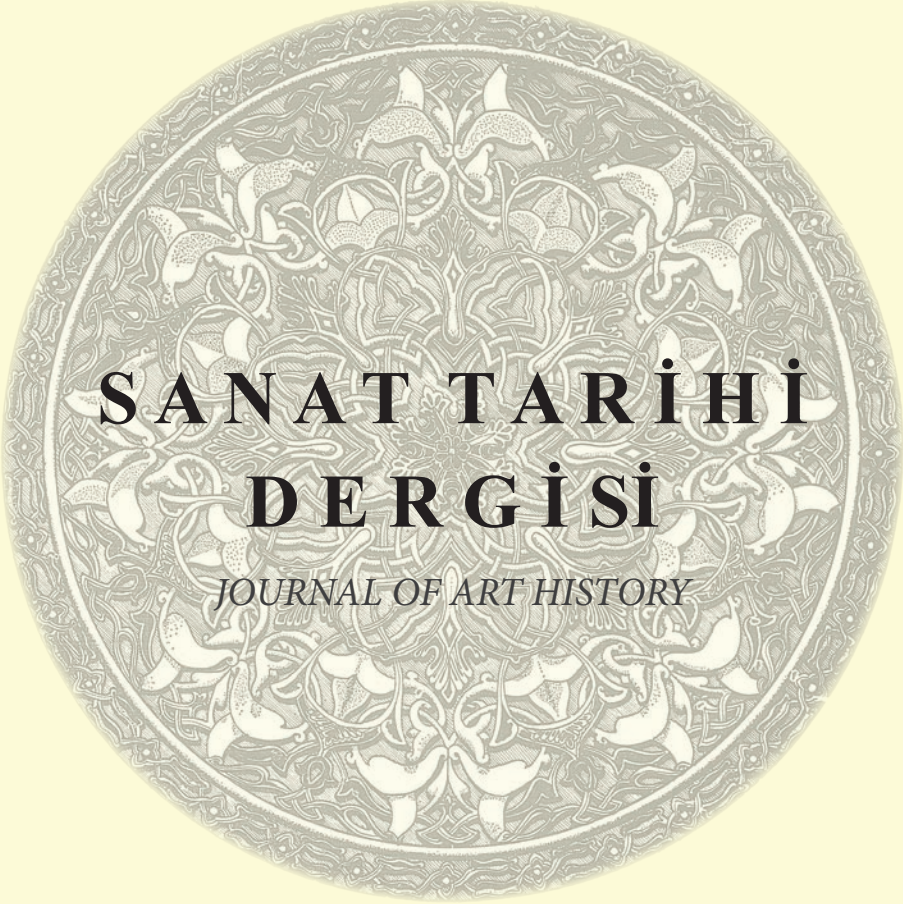




ISSN 1300-5707  
e-ISSN 2636-8064

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları



# SANAT TARİHİ DERGİSİ

*JOURNAL OF ART HISTORY*

Cilt | *Volume*: 30

Sayı | *Issue*: 1

Nisan | *April*

2021

İZMİR



Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları

**SANAT TARİHİ**  
**DERGİSİ**

*JOURNAL OF ART HISTORY*

*Cilt / Volume*

**30**

*Sayı / Issue*

**1**

*Nisan / April*

2021

İZMİR

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

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

ISSN 1300-5707  
e-ISSN 2636-8064

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

Sekreteryä - Grafik Tasarım - Mizampaj - Teknik İşler | Secretariat - Graphic Design - Technical works

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

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

15.05.2021

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

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

Yoğunluk ve personel yokluğu dolayısıyla dergi tarafından ayrıca özel bir redaksiyon işlemi yapılamamaktadır. Dil kullanımı ve redaksiyonla ilgili hususlar yazarların sorumluluğundadır.

*Due to the density, and lack of personnel, no additional redaction (editing the writing/typing) is performed by the journal. Language usage and issues related to writing/typing are the responsibility of the authors.*

# SANAT TARİHİ DERGİSİ

JOURNAL OF ART HISTORY

ISSN 1300-5707 e-ISSN 2636-8064

**Sahibi | Owner**

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi adına | *On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters*

Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ (Dekan | *Dean*)

**Editörler | Editors**

Dr. Ender ÖZBAY

Prof. Dr. Semra DAŞÇI

**Yayın Kurulu | Editorial Board**

Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY,

Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU

**Yazı İşleri Müdürü | Managing Director**

Doç. Dr. Hasan UÇAR

**Yazışma Adresi | Correspondence Adress** : Sanat Tarihi Dergisi Editörlüğü, Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, 35100, Bornova, İzmir, Türkiye. **Tel:** 0090 232 311 5084.

**Faks:** 0090 232 388 1102. **E-Mail:** sanattarihi.dergisi@gmail.com & ender.ozbay@ege.edu.tr

**Web:** <http://www.sanattarihi.ege.edu.tr/index.php>

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

**DergiPark**  
AKADEMİK

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

**Dizinler & Platformlar | Indexes & Platforms**



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

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

**Akademik Danışma Kurulu | Academic Advisory Board**

Doç. Dr. Türkan ACAR (Uşak Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üy. Meryem ACARA ESER (Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas)  
Dr. Öğr. Üy. Yusuf ACIOĞLU (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)  
Doç. Dr. Mikail ACIPINAR (İzmir Katip Çelebi Üniversitesi)  
Prof. Dr. Hümeyra AKKURT BİROL (Dokuz Eylül Üniv., İzmir)  
Prof. Dr. Ester Eti AKYÜZ LEVİ (Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir)  
Doç. Dr. Sibel ALMELEK İŞMAN (Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir)  
Prof. Dr. Leyla ALPAGUT (Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu)  
Prof. Dr. Mehmet Erol ALTINSAPAN (Anadolu Üniversitesi)  
Prof. Dr. Ara ALTUN (İstanbul Üniversitesi) (Emekli)  
Prof. Dr. Simber Rana ATAY (Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir)  
Prof. Dr. Şerife ATLIHAN (Doğuş Üniversitesi, İstanbul)  
Prof. Dr. Ayşe AYDIN (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)  
Doç. Dr. Gökben AYHAN (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)  
Prof. Dr. Serpil BAĞCI (Hacettepe Üniversitesi, Ankara)  
Prof. Dr. Ali BAŞ (Selçuk Üniversitesi, Konya)  
Dr. Öğr. Üy. Seyfi BAŞKAN (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)  
Uzm. Nil BAYDAR (Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı)  
Prof. Dr. Sedat BAYRAKAL (Uşak Üniversitesi)  
Doç. Dr. Mehmet Sami BAYRAKTAR (Ondokuz Mayıs Üniv., Samsun)  
Prof. Dr. Fahriye BAYRAM (Pamukkale Üniversitesi)  
Sadı BAYRAM (Vakıflar Genel Müdürlüğü, Ankara) (Emekli)  
Dr. Klaus BELKE (Avusturya Bilimler Akademisi, Vienna)  
Dr. Öğr. Üy. Cenk BERKANT (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)  
Prof. Dr. Svitlana BILYAYEVA (Ulusal Bilimler Akademisi, Kiev)  
Prof. Dr. Z. Kenan BİLİCİ (Ankara Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üy. Rüstem BOZER (Ankara Üniversitesi)  
Doç. Dr. Tolga BOZKURT (Ankara Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üy. Ayşe BUDAK (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi)  
Doç. Dr. Solmaz BUNULDAY (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)  
Doç. Dr. Burcu Selcen COŞKUN (Mimar Sinan Güz. San. Üniv. İstanbul)  
Doç. Dr. Şakir ÇAKMAK (Ege Üniversitesi, İzmir)  
Prof. Dr. Halit ÇAL (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)  
Prof. Dr. Nusret ÇAM (Ankara Üniversitesi) (Emekli)  
Prof. Dr. Ahmet ÇAYCI (Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya)  
Dr. Öğr. Üy. Ahmet Vefa ÇOBANOĞLU (İstanbul Üniversitesi)  
Prof. Dr. Ayşe ÇAYLAK TÜRKER (Çanakkale Onsekiz Mart Üniv.)  
Doç. Dr. Muharrem ÇEKEN (Ankara Üniversitesi)  
Doç. Dr. Mustafa ÇETİNASLAN (Selçuk Üniversitesi, Konya)  
Prof. Dr. Nilay ÇORAĞAN (Erciyes Üniversitesi, Kayseri)  
Prof. Dr. Yaşar ÇORUHLU (Mimar Sinan G. S. Üniv. İstanbul, Emekli)  
Doç. Dr. Özgü ÇÖMEZOĞLU UZBEK (İstanbul Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üy. Ertan DAŞ (Ege Üniversitesi, İzmir)  
Prof. Dr. Semra DAŞCI (Ege Üniversitesi, İzmir)  
Prof. Dr. Zeliha DEMİREL GÖKALP (Anadolu Üniv., Eskişehir)  
Doç. Dr. V. Belgin DEMİRSAR ARLI (İstanbul Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üy. Ayşe DENKNALBANT ÇOBANOĞLU (İstanbul Üniv.)  
Prof. Dr. Mustafa DENKTAŞ (Akdeniz Üniversitesi, Antalya)  
Doç. Dr. Lale DOĞER (Ege Üniversitesi, İzmir)  
Doç. Dr. Gülnur DURAN (Marmara University, İstanbul)  
Prof. Dr. Remzi DURAN (Selçuk Üniversitesi, Konya)  
Dr. Öğr. Üy. Şükrü DURSUN (Selçuk Üniversitesi, Konya)  
Prof. Dr. Abdullah Şevki DUYMAZ (Süleyman Demirel Üniv., Isparta)  
Dr. Öğr. Üy. Betül Gelengül EKİMCİ Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üy. Birsın ERAT (Adnan Menderes Üniversitesi, Aydın)  
Doç. Dr. Gül ERBAY ASLITÜRK (Adnan Menderes Üniv., Aydın)  
Doç. Dr. Nina (ERGİN) MACARAIĞ (Univ. of California, Riverside)  
Dr. Aslıhan ERKMEM BİRKANDAN (İTÜ, İstanbul)

Doç. Dr. Süreyya EROĞLU BİLGİN (Süleyman Demirel Üniv., Isparta)  
Öğr. Gör. Ferhat ERÖZ (Atılım Üniversitesi, Ankara)  
Prof. Dr. Bozkurt ERSOY (Ege Üniversitesi, İzmir)  
Dr. Öğr. Üy. Seçkin EVÇİM (Ordu Üniversitesi, Ordu)  
Dr. Joachim GIERLICH (Qatar National Library)  
Prof. Dr. Paolo GIRARDELLI (Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul)  
Prof. Dr. Kıymet GİRAY (Ankara Üniversitesi, Emekli)  
Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU (Ege Üniversitesi, İzmir)  
Dr. Müjde Dila GÜMÜŞ (İstanbul Üniversitesi)  
Prof. Dr. Hamza GÜNDOĞDU (İstanbul Aydın Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üy. Yavuz GÜNER (Trakya Üniversitesi, Edirne)  
Dr. Öğr. Üy. Cengiz GÜRBİYİK (Manisa Celal Bayar Üniversitesi)  
Prof. Dr. Binnur GÜRLER (Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir)  
Doç. Dr. İlknur GÜRSES KÖSE (Ege Üniversitesi, İzmir)  
Dr. Öğr. Üy. Elif GÜRSOY (Uşak Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üy. Berna İLERİ (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)  
Prof. Dr. Kasım İNCE (Pamukkale Üniversitesi, Denizli)  
Doç. Dr. Bülent İŞLER (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üy. Mehmet KAHYAOĞLU (Yaşar Üniversitesi, İzmir)  
Dr. Öğr. Üy. Başak KATRANCI KASALI (Manisa Celal Bayar Üniv.)  
Prof. Dr. Machiel KIEL (NIT, İstanbul)  
Dr. Öğr. Üy. Elif KÖK (Marmara Üniversitesi, İstanbul)  
Prof. Dr. Gülgün KÖROĞLU (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniv. İst.)  
Dr. Öğr. Üy. Zerrin KÖŞKÜL (Atatürk Üniversitesi, Erzurum)  
Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY (Ege Üniversitesi, İzmir)  
Prof. Dr. Andreas KÜLZER (Avusturya Bilimler Akademisi, Vienna)  
Prof. Dr. Fatma Banu MAHİR (MSGS Üniv., İstanbul) (Emekli)  
Prof. Dr. Zeynep MERCANÖZ (Ege Üniversitesi, İzmir)  
Dr. Öğr. Üy. Sinan MİMAROĞLU (Mustafa Kemal Üniv., Hatay)  
Prof. Dr. Selçuk MÜLAYİM (Marmara Üniversitesi, İstanbul, Emekli)  
Prof. Dr. A. Tarkan OKÇUOĞLU (İstanbul Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üy. İlkay Canan OKKALI (Trabzon Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üy. J. Özlem OKTAY ÇEREZCİ (MSGS Üniv., İstanbul)  
Prof. Dr. B. Yelda OLCAY UÇKAN (Anadolu Üniversitesi, Eskişehir)  
Prof. Dr. Nilüfer ÖNDİN (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniv., İstanbul)  
Prof. Dr. Gönül ÖNEY (Ege Üniversitesi, İzmir, Emekli)  
Prof. Dr. Zuhal ÖZEL SAĞLAMTİMUR (Ege Üniversitesi, İzmir)  
Prof. Dr. Yıldırım ÖZBEK (Akdeniz Üniversitesi, Antalya)  
Doç. Dr. Ebru ÖZEKE TÖKMECİ (Mimar Sinan Güz. San. Üniv., İst.)  
Prof. Dr. Mustafa ÖZER (İstanbul Medeniyet Üniversitesi)  
Doç. Dr. Simge ÖZER PINARBAŞI (İstanbul Üniversitesi)  
Doç. Dr. Şenay ÖZGÜR YILDIZ (Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir)  
Prof. Dr. Nurşen ÖZKUL FINDIK (Ankara Hacı Bayram Veli Üniv.)  
Doç. Dr. Kemal ÖZKURT (Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun)  
Prof. Dr. Deniz ÖZKUT (İzmir Katip Çelebi Üniversitesi)  
Dr. Uzm. Adil ÖZME (Kültür Ve Turizm Bakanlığı, Ankara)  
Dr. Öğr. Üy. Gökçen K. ÖZTAŞKIN (Pamukkale Üniversitesi, Denizli)  
Dr. Öğr. Üy. Muradiye ÖZTAŞKIN (Pamukkale Üniv., Denizli)  
Dr. Öğr. Üy. Şebnem PARLADIR (İzmir Katip Çelebi Üniversitesi)  
Prof. Dr. M. Sacit PEKAK (Hacettepe Üniversitesi, Ankara)  
Prof. Dr. Kadir PEKTAŞ (İstanbul Medeniyet Üniversitesi)  
Prof. Dr. Burcu PELVANOĞLU (Mimar Sinan Güz. San. Üniv. İstanbul)  
Doç. Dr. Alessandra RICCI (Koç Üniversitesi, İstanbul)  
Öğr. Gör. Elif SARAÇ (Ankara Üniversitesi)  
Uzm. Nedim SÖNMEZ (İzmir)  
Doç. Dr. Şükrü SÖNMEZER (Mimar Sinan Güz. San. Üniv. İstanbul)  
Doç. Dr. Pelin ŞAHİN TEKİNALP (Hacettepe Üniversitesi)  
Prof. Dr. Yaşar Selçuk ŞENER (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)



Doç. Dr. Şerife TALİ (Ordu Üniversitesi)  
Prof. Dr. Oğuz TEKİN (Koç Üniversitesi & AKMED)  
Dr. Öğr. Üy. Fehime Mine TEMİZ (Mustafa Kemal Üniversitesi, Hatay)  
Dr. Hans THEUNISSEN (Leiden Üniversitesi, Leiden)  
Doç. Dr. Emine TOK (Ege Üniversitesi, İzmir)  
Doç. Dr. Elvan TOPALLI (Uludağ Üniversitesi, Bursa)  
Prof. Dr. Gül TUNÇEL (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)  
Prof. Dr. Mehmet TUNÇEL (Erciyes Üniversitesi, Emekli. / Ankara)  
Prof. Dr. Ergün TURAN (Marmara Üniversitesi, İstanbul)  
Prof. Dr. Uşun TÜKEL (İstanbul Üniversitesi)  
Prof. Dr. Fatma Nalan TÜRKMEN (Marmara Üniversitesi, İstanbul)  
Dr. Öğr. Üy. Aygül UÇAR (Türk Dünyası Araş. Enstitüsü / Ege Üniv.)  
Dr. Öğr. Üy. Hasan UÇAR (Ege Üniversitesi)  
Prof. Dr. Ali Osman UYSAL (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)

Doç. Dr. Zekiye UYSAL (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)  
Prof. Dr. Ceren ÜNAL (Manisa Celal Bayar Üniversitesi)  
Prof. Dr. Rahmi Hüseyin ÜNAL (Ege Üniversitesi, İzmir, Emekli)  
Doç. Dr. H. Sibel ÜNALAN ÖZDEMİR (Adnan Menderes Üniv., Aydın)  
Prof. Dr. Harun ÜNER (İzmir Katip Çelebi Üniversitesi)  
Prof. Dr. Alptekin YAVAŞ (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)  
Doç. Dr. Seda YAVUZ (İstanbul Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üy. Turgay YAZAR (Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun)  
Prof. Dr. Nurcan YAZICI METİN (Mimar Sinan Güz. San. Üniv. İst.)  
Doç. Dr. Evindar YEŞİLBAŞ (Mardin Artuklu Üniversitesi)  
Prof. Dr. Anıl YILMAZ (İzmir Katip Çelebi Üniversitesi)  
Prof. Dr. Gülgün YILMAZ (Trakya Üniversitesi, Edirne)  
Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ (Atatürk Üniversitesi, Erzurum)  
Doç. Dr. Serap YUZGÜLLER (İstanbul Üniversitesi)

**Cilt 30 - Sayı 1'in Hakemleri | Reviewers of the Volume 30 - Issue 1**

Yusuf ACIOĞLU  
Sibel ALMELEK İŞMAN  
Mehmet Erol ALTINSAPAN  
Simber Rana ATAY  
Şerife ATLIHAN  
Gökben AYHAN  
Ali BAŞ  
Seyfi BAŞKAN  
Sedat BAYRAKAL  
Mehmet Sami BAYRAKTAR  
Cenk BERKANT  
Ayşe BUDAK  
Solmaz BUNULDAY  
Şakir ÇAKMAK  
Halit ÇAL  
Ahmet ÇAYCI  
Ayşe ÇAYLAK TÜRKER  
Ahmet Vefa ÇOBANOĞLU  
Yaşar ÇORUHLU  
Ertan DAŞ  
Semra DAŞÇI  
Belgin DEMİRSAR ARLI  
Ayşe DENKNALBANT ÇOBANOĞLU  
Müjde Dila GÜMÜŞ  
Remzi DURAN  
Abdullah Şevki DUYMAZ  
Süreyya EROĞLU BİLGİN  
Bozkurt ERSOY  
Paolo GİRRARDELLI  
Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU  
İlknur GÜRSES KÖSE

Berna İLERİ  
Başak KATRANCI KASALI  
Selçuk MÜLAYİM  
Tarkan OKÇUOĞLU  
İlkay Canan OKKALI  
J. Özlem OKTAY ÇEREZCİ  
Bedia Yelda OLCAY UÇKAN  
Yıldıray ÖZBEK  
Ebru ÖZEKE TÖKMECİ  
Zuhal ÖZEL  
Şenay ÖZGÜR YILDIZ  
Kemal ÖZKURT  
Gökçen Kurtuluş ÖZTAŞKIN  
Kadir PEKTAŞ  
Şükrü SÖNMEZER  
Fehime Mine TEMİZ  
Emine TOK  
Elvan TOPALLI  
Ergün TURAN  
Fatma Nalan TÜRKMEN  
Aygül UÇAR  
Rahmi Hüseyin ÜNAL  
Hacer Sibel ÜNALAN ÖZDEMİR  
Harun ÜNER  
Zekiye UYSAL  
Seda YAVUZ  
Turgay YAZAR  
Nurcan YAZICI METİN  
Evindar YEŞİLBAŞ  
Anıl YILMAZ  
Gülgün YILMAZ

## İÇİNDEKİLER | CONTENTS

### ARAŞTIRMA MAKALELERİ ..... | ..... RESEARCH ARTICLES

Küçük Menderes Nehri Üzerinde Hüseyin Ağa Köprüsü Hakkında Bir Değerlendirme Ve Restitüsyon Önerisi

*An Evaluation And a Restitution Proposal on Hussein Aga Bridge Located on Kaystros River*

**Ender ÖZBAY** ..... 1-33

Milli Mimari Akımların Çağdaş Tasarımda Okunması: Cıty's Nişantaşı Alışveriş Merkezi Örneği

*Reading National Architectural Currents in Contemporary Design: The Case Of Cıty's Nisantasi Shopping Center*

**Hayrun Nisa KURUÇAY - Emre KURUÇAY** ..... 35-53

Gazi Mestan Baba Türbesi'nde 1900-1916 Yılları Arasında Yapılan Onarım-İnşa Faaliyetleri Ve Mimar Kemalettin'in Görevlendirilmesi

*The Construction/Repair Works at Ghazi Mestan Tomb Between 1900-1916 And the Appointment of Architect Kemalettin*

**Hüseyin Gürsel BİLMİŞ** ..... 55-77

Kalemişi Süslemeli Cami Geleneğinin Devamı: Güzelyurt Tahtalı Köyü Camii (Denizli-Çameli)

*Continuation of Painted Decoration Ornamental Mosque Tradition: Güzelyurt Tahtali Mosque in Denizli-Çameli*

**Erbil CÖMERTLER AKTUĞ** ..... 79-103

Postmodern Sanattan Güncel Sanata Yapıbozuma Uğrayan Bedenler

*From Post modern art upto Contemporary Art Deconstruction of Human Bodies*

**Mehmet Ali BÜYÜKPARMAKSIZ** ..... 105-147

İslam Sanatında Kantûrus (Kentaur) Tasviri

*Depiction of Kantûrus (Centaur) in Islamic Art*

**Hayrunnisa TURAN** ..... 149-173





- Muğla Evlerindeki (Merkez Menteşe İlçesi) El Biçimli Kapı Tokmakları  
*Hand-Shaped Door Knockers of Muğla Houses (Central Menteşe District)*  
**Oktay BAŞAK** ..... 175-203
- Siyaset Ve Sanat Bağlamında İran’da Bir Memlûklü Arması Ve  
Çevgândar Sopası Renki  
*A Mamluk Heraldry and Polo-Stick Rank in Iran in Political and Artistic Sense*  
**Resul YELEN** ..... 205-229
- Seljuk’s Material Culture in Ukraine According to the Results of  
Historical and Archaeological Research  
*Tarihsel ve Arkeolojik Araştırma Sonuçlarına Göre Ukrayna’da Selçukluların  
Maddi Kültürü*  
**Svitlana BILIAIEVA - Anatoliy KARASEVYCH - Sergei KUTSENKO** ..... 231-253
- Sinan’ın Camilerinde Yapı Mühendisliği Sanatı  
*Structural Art in Sinan’s Mosques*  
**Muhammed Emin AKYÜREK - Gülçin KAHRAMAN** ..... 255-283
- Mardin İdadi Mektebi’nin Mekansal Ve İşlevsel Değişimi Üzerine Bir  
Değerlendirme  
*An Evaluation on Spatial and Functional Changes of the Mardin İdadi School*  
**İzzettin KUTLU - Saide Selin ERAY** ..... 285-303
- “Sanat ve Edebiyat” Gazetesinin Sanat Yazıları  
Üzerine Bir Değerlendirme  
*An Evaluation on Art Writings Published in the Newspaper of “Sanat ve Edebiyat  
(Art and Literature)”*  
**Esra ÖZKAN KOÇ** ..... 305-335
- Son Araştırmalar Işığında Pera Salon Sergileri  
*The Pera Salon Exhibitions in the Light of Recent Researches*  
**Seza SİNANLAR USLU** ..... 337-367



1957 Sao Paulo Bienali Türkiye Sergisi <i>Exhibition of Turkey at the 1957 Sao Paulo Biennial</i> <b>Aynur GÜRLEMEZ ARI</b> ..... 369-389
Çatalca Bölgesi Savunma Yapıları Üzerine Bir Değerlendirme <i>An Evaluation on Defense Structures in Çatalca Region</i> <b>Melik EFEOĞLU - Kemal Kutgün EYÜPGİLLER</b> ..... 391-433
Sinop-Ayancık'ta Erken Cumhuriyet Dönemi İlkokul Binası: Kurtuluş İlkokulu (Mehmet Akif Ersoy Ortaokulu) <i>Early Republic Period Primary School Building in Sinop-Ayancik: Kurtuluş Primary School (Mehmet Akif Ersoy Secondary School)</i> <b>Alper ATICI</b> ..... 435-455
Akşehir Taş Medrese Eyvan Ve Sütunlarındaki Yazılar İle Alevi-Bektaşî Kültürü Arasındaki İlişki <i>The Relationship Between Scriptures in Iwan and Columns of Akşehir Tas Madrasah and the Culture of Alawite-Bektashi</i> <b>Muzaffer YILMAZ - Betül DOĞRUER</b> ..... 457-495
Nuruosmaniye Camisi Taçkapıları <i>Portals of Nuruosmaniye Mosque</i> <b>Kasım İNCE - Mustafa EKMEKÇİ</b> ..... 497-535
Yeni Bulgular Işığında Manisa Ulu Cami Ve Medresesi <i>Manisa Ulu Mosque and Madrasah in the Light of New Findings</i> <b>Cengiz GÜRBIYIK - Şakir ÇAKMAK</b> ..... 537-565
The Jugs Uncovered in the Covering and Wall System of the Ulu Mosque of Manisa <i>Manisa Ulu Cami'nin Örtü Ve Duvar Sisteminde Ortaya Çıkarılan Testiler</i> <b>Sevinç GÖK</b> ..... 567-589



Newly Discovered Spolia in Manisa Ulu Mosque and Madrasa <i>Manisa Ulu Cami ve Medresesi'nde Yeni Keşfedilen Devşirme Taş Eserler</i> <b>Emine TOK</b> .....	591-621
19. Yüzyıl Sonu İstanbul'unda Bir "Arka Plan" Mimarı: Annibale Rigotti <i>A "Background" Architect in Late 19th Century Istanbul: Annibale Rigotti</i> <b>Hatice ADIGÜZEL</b> .....	623-659
Ephesos Aziz Yuhanna Kilisesi'nden Phiale Örnekleri <i>Examples of Phiale from the Basilica of St. John at Ephesus</i> <b>Sinan MİMAROĞLU - Elif KARABACAK</b> .....	661-677
Afyonkarahisar Mevlevi Türbe Camii <i>Afyonkarahisar Mevlevi Tomb Mosque</i> <b>Şenay ÖZGÜR YILDIZ - Seray AKIN ÜRKMEZ</b> .....	679-707
Gnediç Seyahatnamesinden İzlenimler: Bir Rus Sanat Tarihçisinin Gözüyle 1894'te İstanbul <i>The Illustrated Travelogue of Gnedich: Istanbul in 1894 Through the Eyes of a Russian Art Historian</i> <b>Elif KÖK</b> .....	709-739
İlhanlı Döneminden Bir Kaya Oyma Yapısı: Sultaniye Taşkesen <i>A Rock Carving Structure From The Ilkhanid Period: Sultaniye Taşkesen (Dashkasan)</i> <b>Ayşe DENKNALBANT ÇOBANOĞLU</b> .....	741-785
	
<b>Sanat Tarihi Dergisi</b> Tarihçe; Kapsam; Yayın İlkeleri; Yazım Kuralları <i>History; Scope; Publishing Principles; Spelling Rules of Journal of Art History</i> .....	787



## KÜÇÜK MENDERES NEHRİ ÜZERİNDE HÜSEYİN AĞA KÖPRÜSÜ HAKKINDA BİR DEĞERLENDİRME VE RESTİTÜSYON ÖNERİSİ\*



### AN EVALUATION AND A RESTITUTION PROPOSAL ON HUSSEIN AGA BRIDGE LOCATED ON KAYSTROS RIVER\*

Ender ÖZBAY\*\*

#### ÖZ

Bu çalışmada, Küçük Menderes Havzası'nın merkezlerinden biri olarak Orta Çağ'dan itibaren gelişim gösteren, 16-17. yy.'lara geldiğinde ticari yönden önemli bir odak, kentsel açıdan da gelişmiş bir şehir haline gelen Tire'nin yakınlarında izleri 175 m boyunca gözlemlenebilen büyük bir köprünün kalıntıları; bununla birlikte yaklaşık 220 metre boyunca izlenebilen taş döşeme eski bir kervan yolunun kalıntıları ele alınmaktadır. Yörede Hüseyin Ağa Köprüsü olarak bilinen ve bugüne yalnızca kalıntıları ulaşan köprü ve döşeme yol kalıntıları, çağlar boyunca önemini yitirmeyen bir merkez olan Tire'nin gelişkin bir yol sistemiyle ilişkisini sağlayan işlek bir yola dikkat çekmektedir. Söz konusu yol sistemi İstanbul, çevre yerleşimleri ve bölgeden geçen transit arterleri birbirine bağlayan büyük ve küçük, ana ve tali, askeri ve ticari çeşitli yollardan oluşmaktadır. Arşiv ve literatür taramalarımız ve röleve sonuçları değerlendirilerek yapının özgün durumu canlandırılmaya çalışılmıştır. 20. yy. ilk yarısına ait birkaç fotoğrafın da yardımıyla yapılan restitüsyonun detayları ve gerekçeleri açıklanmış, tartışılmıştır. Buna göre; Hüseyin Ağa Köprüsü 17. yy.'ın son çeyreğinde, dönemin âyanlarından Hüseyin Ağa'ya ithafen inşa edilmiş, birkaç kez büyük hasarlar alarak birçok onarım geçirmiş, estetik niteliklerini ve mimari inceliklerini yitirmiş olarak ayakta tutulduğu 20.yy. ortalarına kadar da işlek bir geçit olmayı sürdürmüştür. Son döneminde yapı, kâgır kalıntılarının iskeleler ve demir tabliye ile birleştirilmesiyle eğreti bir görünüm almıştır. Özgün durumunda, *ana gözlü - iki yöne hafif eğimli* tipte, yedi büyük gözden oluşan anıtsal bir yapı olduğu anlaşılmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** *Tire, taş köprü, Osmanlı köprü mimarisi, Küçük Menderes, güzergah, kervan yolları*

\* Bu makale Dr. Öğretim Üyesi Ertan Daş danışmanlığında, Ege Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda, 2020 yılında tamamlanmış olan *Büyük Menderes, Küçük Menderes ve Gediz Havzalarındaki Türk Dönemi Köprüleri* başlıklı doktora tezinden türetilmiştir. Konu, yeni bulgu ve bilgilerle, buna bağlı olarak da yeni değerlendirmelerle geliştirilmiş, zenginleştirilmiştir.

Kısaltma ve simgeler: **G:** Göz, **A:** Ayak, **Kp.:** Köprü; ~ işareti: *Yaklaşık*. **Bk.:** *Bakınız*. **Ör.:** *Örneğin*.

\* This article is derived from the PhD thesis titled *Bridges of Turkish Era in Büyük Menderes (Maiandros), Küçük Menderes (Kaystros) and Gediz (Hermos) Basins*, which was completed in 2020 under the supervision of Dr. Ertan Daş, in the Ege University- Institute of Social Sciences - Department of Art History. The study has been developed and enriched with new findings and information and, accordingly, with new evaluations.

Abbreviations& symbols: ~: approx. **A:** pier. **Bk.:** see. **G:** arch-span. **K:** north. **Kp.:** bridge. **Ör.:** for example.

\*\* Dr. Arş. Gör., Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İzmir.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3900-6752> ♦ E-mail: [ender.ozbay@ege.edu.tr](mailto:ender.ozbay@ege.edu.tr)

### **ABSTRACT**

In this article, I study and examine the remains of a great bridge of which traces can be observed for 175 m; as well as the remains of an old caravan route with a stone pavement that can be traced for approximately 220 meters. Both of these are located near the town of Tire, which had been developing since the Medieval Era as one of the trade centers and hub of the Küçük Menderes (Kaystros) Basin and became an important commercial focus and an urbanized developed city through the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries. The bridge known as Hussein Aga Bridge in the region and of which only few ruins have survived until today, and the stone-paved road remnants, draw attention to a busy route that linked Tire (which was a center that had not lost its importance for ages) with a developed road system. The road system in question consists of various large and small, main and secondary, military and commercial roads that connect the surrounding settlements, transit arteries passing through the region and the capital Istanbul with each others. A restitution drawing of the Hussein Aga Bridge's displaying the structure before the collapse, has been made by evaluating that three data groups: The results of my researches aimed at shedding light on the historical and cultural connections of the bridge; the observations notes and measurements from my survey on the remains of the bridge; and of course the research on historical texts containing data on it. The details and justifications of this restitution drawing, which was made with the support of a few photographs from the early 20<sup>th</sup> century, were explained and discussed. According to the results we have obtained; the Hussein Aga Bridge was built in the last quarter of the 17<sup>th</sup> century, as a dedication to Hussein Aga, one of a three siblings who are mentioned in the Evliya Çelebi's travel book as a benevolent feudal lords of the era. It was damaged several times and had been repeatedly repaired up until the early 20<sup>th</sup> century, losing its aesthetic and architectural qualities. In its last period, the bridge has a makeshift appearance with some masonry remains combined with various piers and iron decks. With the scratchy condition, it continued to be a busy passage until the last quarter of that century. In its original state, typologically, it is understood that it was a monumental structure consisting of a main span (the largest one) and six large spans, and it was a slightly inclined type in two directions. Main-span and sloping facade silhouette, flood splitters ("cutwaters") made of triangular prismatical masonry masses with pyramidal cones attached on the both upstream / downstream sides of the piers, small relieving arched spans on the body of the piers, and at the top point of the sloped deck the stone newel-post rising over the balustrade walls, all of these constitute the composition that has relations with the bridge architecture tradition of the Ottoman's Classical Period that matured and characterized in the capital and its surrounding regions.

**Keywords:** *Tire, stone-bridge, Ottoman bridge architecture, Kaystros, route, caravan routes*

## Giriş

Antik adı Hellen dilinde *Kaystros*<sup>1</sup>, Luvi dilinde ve Hitit belgelerinde *Astarpa*<sup>2</sup> olan Küçük Menderes Nehri, havzanın doğusunda Bozdağ (2159 m), Karadağ (1467 m) ve Gediktepe (1241 m) yükseltilerinden akan derelerin birleşimiyle Karakoyun Yaylası'nda oluşur. Kiraz ovasından güneye aktıktan sonra Beydağ kasabasından itibaren Ödemiş ovasını kuzeybatı yönünde kat eder; Tire ve Bayındır arasındaki düzlüklerden geçip Torbalı'nın 12 km güneyinde güneybatıya dönüp Alaman Dağı kütlesi önündeki eski Cellat Gölü bataklıklarında yayılır ve sonra Belevi - Ayasuluk (Selçuk) arasında uzanan 6 km'lik bir boğazdan ilerleyerek, Selçuk'un hemen kuzeybatısında, Pamucak'ta, ~140 km yol kat etmiş olarak Ege Denizi'ne ulaşır. Bütünü İzmir sınırları içinde kalan ırmağın, 3140 km<sup>2</sup> alana sahip Küçük Menderes Havzası'nın<sup>3</sup> Selçuk, Torbalı, Bayındır, Tire, Ödemiş, Kiraz ve Beydağ gibi önemli yerleşimlerinin can damarı olagelmıştır<sup>4</sup>.

Yörede Roma egemenliğinin görüldüğü MÖ 129 - MS 395 sürecinde<sup>5</sup> havzada *Ephesos* ve *Metropolis* (Torbalı) kentlerinden başka, MÖ 1. yy. - MS 3-4. yy. arasında iç kesimlerde de şehirleşmeler ve *-Thyaira* dahil- 50 civarı antik köy tespit edilebilmektedir<sup>6</sup>. Yöre, 5. yy.'dan itibaren bütün Batı Anadolu'da olduğu üzere, Doğu Roma (Bizans) hakimiyeti altındadır. *Kaystros* havzası 7-11. yy. arasında idari olarak *Thema Thrakesion*'a dahildir<sup>7</sup>. 1081'den itibaren, Komnenosların hakimiyet döneminde Batı Anadolu'da Türk varlığı hisedilmeye başlamıştır<sup>8</sup>. Ne var ki bölge yerleşimleri 15. yy.'da II. Murad dönemine kadar -Haçlılar da dahil- sürekli el değiştirdikleri bir savaş ortamında kalmışlardır. Aydın oğlu Mehmet Bey'in fetihleri havza tarihinde kalıcı etkisi olan Türk fetihleridir: 1308-1326 arasında Birgi, Ayasluğ, Tire, Sultanhisarı, Bodemya ve İzmir'i ele geçirmiştir.<sup>9</sup> Küçük Menderes ovasına egemen olan bu beylik 1390'a kadar, sonra da 1402-1426 arasında var olmuştur<sup>10</sup>. Yıldırım (I.) Bayezid 1390'da Batı Anadolu hareketiyle Aydınoğulları'na da son verip Küçük Menderes Havzası'na hakim olmuş<sup>11</sup> ne var ki *Ankara Savaşı*'ndan sonra canlanan beylikler<sup>12</sup> ancak II. Murad (1421-1444 / 1446-

1 Başgelen, 2010, 24, 44.

2 Umar, 1993, 127, 411.

3 Darkot, 1978, 710.

4 Bk. Darkot, 1978, 710-711; Meriç, 1988, 202-203; Karayaman, 2008.

5 Bk. Doğer, 1998, 32-42.

6 Bk. Meriç, 1988, 206-207. Ayrıca bk. Meriç, 2009.

7 Bk. Güneş, 2018, 192-211; Keçiş & Güneş, 2018.

8 Hassan, 2009, 187.

9 Oğulları Hızır Bey'e Ayasuluk ve Sultanhisar'ı; Umur Bey'e İzmir'i; İbahim Bahadır Bey'e Bodemya'yı (Ödemiş'te), Süleyman Bey'e Tire'yi vermiştir. Bk. Hassan, 2009, 278; Pitcher, [2013], 56; Baykara, 1993, 1-5.

10 Hassan, 2009, 277; Pitcher, [2013], 56; Şeker, 1998, 266-267.

11 Pitcher, [2013], 56, 59, 77, 85-86.

12 Pitcher, [2013], 91-92..Bu süreçte ticari yollar İzmir'den Ayasuluğ, Balat ve Foça limanlarına

1451)<sup>13</sup> döneminde tekrar Osmanlı egemenliği altında toplanmıştır<sup>14</sup>. Ortaçağ'dan itibaren Tire'nin, Küçük Menderes Havzası'nın odağı haline evrildiği; 16-17. yy. sürecinde gitgide gelişip büyüdüğü, kozmopolit nitelikte büyük bir ticaret merkezi haline geldiği, esnafın faaliyet gösterdiği çarşı/pazar sayısının 30'dan fazla olduğu, birçok ibadethane, medrese, zaviyenin yanı sıra kent kültürü ve bayındırlığın göstergesi birçok hamam, yüzlerle ifade edilen çok sayıda çeşme, ekonomik hacmin ve ticari hareketliliğin göstergesi olan darphane, bedesten ve Evliya Çelebi şehri ziyaret ettiğinde sayısı 27'e ulaşmış hanlar ve 2800 adet kubbeli dükkanlarla donanmış bir şehir olduğu anlaşılmaktadır<sup>15</sup>. Tarih seyrinde, Saruhan ve Aydın sancakları çevresinde 18. yy. ilk yarısından itibaren (dönemin önemli taşımacılık sektörü *deve/kervan işletmeciliği*ni de elinde bulunduran) bir âyan ailesi Karaosmanoğulları'nın hakimiyetini de not etmek gerekmektedir<sup>16</sup>. 1856 Islahat Fermanı'nın ilanını takiben çıkarılan bir kanunla (1868) *yabancılar mülk edinme hakkı* tanınması ve Batılı sermayedarların yararına düzenlemeler<sup>17</sup>, 1857–1890 arasında bölgedeki demiryollarının tesis edilmesi (1860'ların başında hat, İzmir'den itibaren Torbalı'ya, Ayasuluğ'a, 1883'te Tire'ye ulaşmıştır)<sup>18</sup> gibi olaylar neticesinde Küçük Menderes Ovası'nın olanca tarımsal-ticarî akışı İzmir Limanı'na yönelmiş, ticarî nakliyatta yerini alan demiryolu taşımacılığı yöredeki kara ticaret yollarının önemini görece azaltmış<sup>19</sup>; süreç içinde önemi azalan ya da kaybolan eski yollar üzerindeki anıtsal kâgir köprüler de önemsizleşmiş, giderek terk edilmiştir.

Yüzyıllar boyunca sosyo-ekonomik, kültürel ve politik açıdan bu denli önemli olmayı sürdürmüş bir yörenin tarihi ulaşım ağı, kervan yolları ve bu yollar üzerindeki köprü yapıları açısından da zengin olması, beklenecek bir sonuçtur. Ne var ki Tire çevresi ve genel olarak Küçük Menderes Havzası yakın geçmişe kadar köprü yapıları açısından bilimsel yöntemlere dayanan sistemli araştırma-inceleme ve yayınlara konu olmadığı için bu hususta bulgu, bilgi ve değerlendirme eksikleri bulunmaktadır.

---

kaymıştır (Pullukçuoğlu Yapucu & Özgün, 2011a, 68). Ne var ki; 1618'de Kuşadası'nda denize nazır inşa edilen Öküz Mehmet Paşa Kervansarayı; bir değişime daha; bu süreçte artık tarih sahnesini terk etmiş Efes limanına nispetle Kuşadası Limanı'nın önemine dikkat çekmektedir (Pullukçuoğlu Yapucu & Özgün, 2011a, 68-69; Yaşayacak & Daş, 2019, 236; Çobanoğlu, 2007).

13 Osmanlı Padişahları, 2019; Pitcher, [2013], 96.

14 Pitcher, [2013], 96; Kunt, 2009, 74.

15 Tire tarihinin ve mimari dokunun ana hatlarıyla özlü bir sunumu için bk. Mete, 2012, Karakaya, 2012; ayrıca İzmir Kültür Envanteri - Tire, 2001, İzmir Taşınmaz Kültür Varlıkları Envanteri, 2012, C.3, 305-541, Gür & Dönmez, 2017. Şehirdeki ticarî atmosfer, hanlar ve diğer ticarî yapılarla ilgili olarak bk. Pullukçuoğlu Yapucu, 2006, 196, Üstünes, Durmuşlar, & Sarıyıldız, 2018, Daş, 2019, Çakmak & Yalçın, 2018. Tire'nin kültür tarihi ile ilgili olarak bk. Daş, 2019, Şeker, 1994, Şeker & Taşcan, 2008.

16 Bk. Kuyulu, 1992.

17 Küçük, 1988.

18 Pullukçuoğlu Yapucu, 2006, 125-126, 128.

19 Pullukçuoğlu Yapucu & Özgün, 2011a, 69.



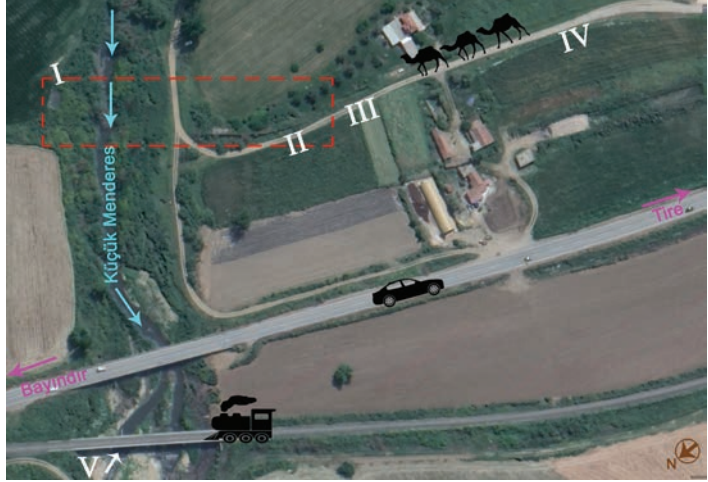
Bu çalışmamız, belirttiğimiz eksikliklerin tamamlanmasına katkı sağlamak amacıyla giriştiğimiz daha kapsamlı araştırma çalışmalarımız çerçevesinde Tire yakınlarında rastladığımız, araştırıp-incelediğimiz, anıtsal nitelikte ve büyük ölçülerde olduğu anlaşılan köprü kalıntısına ilişkin mimari ve tarihi bulgularımızı, bunlara dayanan restitüsyon önerimizi, yapının, yörenin kültür tarihi ve genel olarak sanat tarihi açısından yerine ve önemine ilişkin değerlendirmelerimizi literatüre kazandırma maksadı taşımaktadır.

### Mimari Bulgular

Köprü, Tire'yi Küçük Menderes'in kuzeyindeki yerleşimlere ve yollara bağlayan eski döşeme yol doğrultusunun, demiryolunun 160 ve çağdaş D300 karayolunun 100m doğusunda kaldığı bir noktada, Tire kent merkezinin ~6 km kuzeyinde, Bayındır'ın ~11 km güneybatısında, Küçük Menderes Nehri üzerinde (Bk. Şek. 1) yer almaktadır.<sup>20</sup> Gözlenebilen kalıntıları baz alındığında yaklaşık 175 m uzunluğundadır. Bugün sadece güney kıyı kanadında ~55 m boyunca izlenebilen bir kısım ve nehrin kuzey yakasında ~5 m izlenebilen bir kütle<sup>21</sup> mevcuttur (bk. Şek. 1). Güney kıyı tarafındaki kalıntılarda, uzunca bir yığma duvar bölümünün ortasında ve ucunda 2 göz görülmektedir (bk. Şek. 2 *G1* ve *G2*); bu gözlerden nehre yakın olanının (*G2*) kuzey dayanağı, selyaran ve mahmuz kalıntıları ve üst kesiminde küçük bir hafifletme gözü mevcut olan bir ayaktır (bk. Fot. 1, Fot. 2, Fot. 3).

Şek. 1:

Hüseyin Ağa Köprüsü kalıntılarının ve çevresinin uydudan görünümü; eski ve yeni yollar, demiryolu. (Google Earth Pro görüntüsü üzerine işleyen yazar.) [Numaralı noktaların görünümü için bk. **I**: Fot. 6; **II**: Fot. 1; **III**: Fot. 13; **IV**: Fot. 14; **V**: Fot. 12'in bakış açısı.]



Bu alt yapı öğelerinin üzerinde, çok fazla yenilenmiş ve günümüze betonarme döşeme ve korkuluklarıyla gelebilmiş tabliye (Fot. 4), güneyden kuzeye doğru bir yükselim göstermektedir. Tabliyenin *A1* ayağı üzerinde son bulduğu kısmın ucunda, geç

<sup>20</sup> Koordinat: 38°8'20.65"K 27°43'1.21"D

<sup>21</sup> Metrelerce yüksekliğe varan çok sık bitki örtüsü nedeniyle bu kalıntılar incelenememiştir. Bu işlem ancak ciddi bir çevre temizliği ve belki de kazı ile mümkün olabilir.

dönem onarım faaliyetleri çerçevesinde yapıyı işlevlendirmek üzere uygulanan, Fot. 8 ve Fot. 9'da görülen demir çatkı platformların kâgir bölüme sabitlenmesi için uygulanmış dişli kenar düzenlemesi dikkat çekmektedir (Fot. 5). Mevcut durumdaki tabliye genişliği 3,8 m'dir. Genişlik, ayak kotunda dıştan dışa 4,12 m'dir.

Köprü, nehrin, yatak kaymalarına, sel ve bataklık oluşumuna müsait geniş yataklı bir bölümünde inşa edilmiştir. Dolayısıyla, sadece su akışının gerçekleştiği ana yatağı değil, geniş sel yatağını da geçmeyi mümkün kılacak şekilde uzun inşa edilmiş, su akışı olmayan kıyı kesimlerinde, kemer dizileri yerine dolgulanmış-yükseltilmiş bir platform (geniş, yığma duvar) şeklinde sürdürülmüştür. Güney yakadaki kalıntılarda, büyük gözden sonra güneye ~40 m devam eden yığma duvar özelliğindeki bölümün ortasındaki gözün (Şek 1'de *GI*; Fot. 2) taşkın zamanlarında bu kesimde birikecek ve yıkıma yol açabilecek sulara karşı planlanmış bir önlem elemanı (tahliye gözü) olduğu aşikardır. Kanımızca ilk inşadan sonra gerçekleşen onarım/inşa faaliyetlerinden birinin eseri olabilecek bu gözün içi günümüzde kuru moloz taş örgü ile kapatılmış durumdadır<sup>22</sup>.

Kalıntıların genel durumundan, yapının birçok yıkım-onarım geçirdiği ve bugün kalıntılarının da büyük ölçüde alüvyal topraklar altında kaldığı anlaşılmaktadır.<sup>23</sup>

İnşa malzemesi moloz ve kabayonu taştır. Düzensiz, farklı biçim ve ölçülerde ve farklı tekniklerde kullanılmış tuğlalara da rastlanmaktadır. Kemerlerin cephe yüzeyleri, çoğunlukla uzun-yassı formlarda kabayonu taşların kemer yayına dik açılı istifleriyle belirgin kılınmıştır. Güneye uzanan yığma duvar ortasındaki kemerde tuğla/taş dönüşümü ve nadiren çerçeve tekniğinden kalıntılar ve bu göz çevresinde nadiren, moloz taşın iki yanında üst üste istiflenmiş yatay tuğla parçalarının çerçeve oluşturduğu almaşıklık kalıntılarına rastlanabilmektedir (Fot. 2). Günümüzde, yığma duvar kütesinin dıştan yekpare olarak uzanıp gittiği izlenimine karşın, tabliyede meydana gelmiş çöküntülerin ele verdiği kadarıyla segmentlerden oluşan eklemli bir inşa yöntemi izlenmiştir.

Birçok onarımın izleri arasında, örgüde yer yer çimento harç içine tuğla kırıklarının gelişigüzel yerleştirilmiş olduğu sıvamalar da dikkat çekmektedir.

Kuzey yakadaki kalıntıların geç döneme ait düzgün kesme taş örgülü olduğu gözlemlenmiştir. Kanımızca bu kısım, yapının özgününden kalma olmayıp, sonradan yapılan düz atkı platformun dayandığı bir ayak olarak yeniden inşa edilmiş bir kısım olmalıdır (Fot. 6).

22 Bu rastgele bir yığın değil, özellikle uygulanmış bir örgü gibi görünmektedir. Yapının doğu (manba) tarafında doğu-batı uzanımlı iki duvar da bununla ilgili olmalıdır. Duvarlar, gözün kuzey hizasından itibaren kıyı ile nehir hattını birbirinden ayırmak niyetiyle yapılmış gibidir. Birbirine ~50 cm mesafede ve paralel olan duvarlardan kıyı tarafında olanı çağdaş tuğla malzeme ile günümüze yakın tarihlerde yapılmıştır; hafif eğrisel planda ve daha kısa olan diğeri ise köprüden geç, ama diğer duvardan daha erken tarihlidir. Duvarların etrafında alaturka kiremitler yığılıdır.

23 Yapıdan bahseden Gür & Dönmez de (2017, 231) benzer bir düşünce dile getirmektedirler.



**Fot. 1:** Hüseyin Ağa Köprüsü; güney yakadaki kalıntılar. Mansap cephesi. (Bk. Şek. 1'de *II*). (2018, E.Özbay)



**Fot. 2:** Hüseyin Ağa Köprüsü, güney yakadaki kalıntılarda uzun yığma duvar bölümü ortasındaki göz. Mansap cephesi. (Şek. 2'de *G1*) (2018, E.Özbay)



**Fot. 3:** Hüseyin Ağa Köprüsü; güney yakadaki kalıntılarda ayak bünyesindeki hafifletme gözü (Şek. 2'de *A1*) ve güneyindeki büyük göz (Şek. 2'de *G2*). Mansap cephesi. (2018, E.Özbay)



▲ **Fot. 4:** Hüseyin Ağa Köprüsü, güney yaka kalıntılarında tabliye ve korulukların günümüze ulaşan durumu. (Kuzeyden bakış. (2018, E.Özbay)



◀ **Fot. 5:** Hüseyin Ağa Köprüsü, güney yaka kalıntılarında tabliyenin kuzey ucunda, yıkılan özgün bölümlerin yerine çatılmış olan demir platformun (bk. Fot. 8) oturtulmuş olduğu dişli kısım. (2018, E.Özbay)

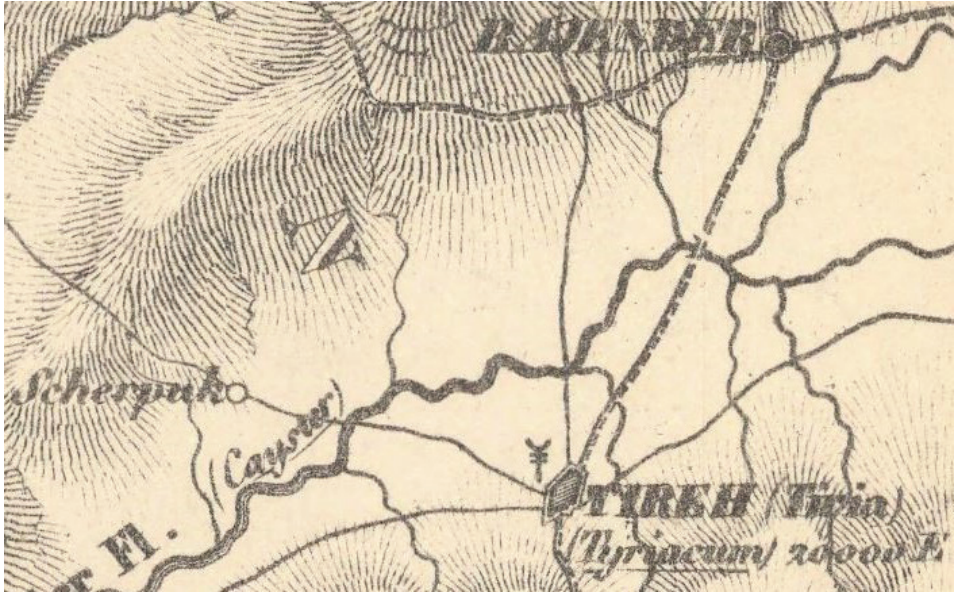
▼ **Fot. 6:** Hüseyin Ağa Köprüsü, kuzey yakada, yoğun bitki örtüsü ve bataklık oluşumu nedeniyle erişime imkanı bulunamayan kalıntılar. (Şek. 1'de I) (2018, E.Özbay)



## **Tarihi Bulgular**

*Jervis* ve *Von Weiss*'in 1855 tarihli haritasında<sup>24</sup> (Harita 1), R. Kiepert'in 1905 ve 1911 basımı haritalarında (bk. Harita 2, Harita 3) Tire-Bayındır arasında uzanan yol üzerinde, kalıntıların bugünkü konumuyla uyumlu bir noktada köprü işaretlenmiştir<sup>25</sup>. Buna karşılık, 1890/91 Aydın Vilayet Salnamesi (1037R - 1308H) eki olan harita<sup>26</sup>, H. Kiepert'in 1890 tarihli haritası<sup>27</sup>, Erkan-ı Harbiye-i Umumiye haritalarından 1927 tarihli İzmir paftası<sup>28</sup> gibi haritalarda Tire-Bayındır arasında demiryolu vurgulanmakla birlikte karayolu vurgulu değildir ve köprü gösterilmemiştir.

Tapu kadastro kayıtlarında, mevcut kalıntıların etrafındaki parsellerin “mevki” hanesinde “*Hüseyin Ağa Köprüsü*” yazılıdır.<sup>29</sup> Tire’de ve köprü yakın çevresinde de bilgi almak maksatlı görüşülen kimselerin de harabeleri bu isimle andıkları görülmüştür.



**Harita 1:** Tire – Bayındır arasında, Küçük Menderes Nehri üzerinde köprüünün işaretlenmiş olduğu 1855 tarihli haritadan detay. (Jervis & von Weiss, 1855.)

24 Bk. Jervis & von Weiss, 1855.

25 Bk. Kiepert R., 1911; Kiepert R., 1905.

26 Bk. İbrahim Cavid, [2010].

27 Bk. Kiepert H., 1890F.

28 Bk. Erkan-ı Harbiye-i Umumiye Haritaları - İzmir (1:100000), 1927.

29 Ör. Bk.: TKGm, 2019: İzmir / Tire / Yeni Mah. / Pafta 29 / Ada 61 / Parsel 1, Parsel 2.



**Harita 2:**

R. Kiepert'in haritasında Tire – Bayındır arasındaki Hüseyin Ağa Köprüsü. (Kiepert R., 1911'den detay.)

Bölgeyi 1671 yılı içinde ziyaret etmiş olan Evliya Çelebi'nin, Tire'den Bayındır'a giderken Küçük Menderes'i bir köprü ile aştığını belirten bir değini<sup>30</sup> dikkatimizi çekmişse de bu konudaki birincil kaynak olan Seyahatname'de, Evliya Çelebi'nin “Tire şehrinden çıkup şimale ol sahra içre giderken nehr-i Menderes'i atlar ile ubur edüp iki sa'atde...”<sup>31</sup> Bayındır'a ulaştığı yazılıdır ve bu noktada herhangi bir köprü bahsi geçmemektedir.<sup>32</sup> Bu durum, o tarihte köprüünün henüz yapılmamış olduğu kanısı oluşturmaktadır.

Evliya Çelebi, *Seyahatname*'sinin Tire'yle ilgili bölümünde, bugün Hüseyin Ağa adlı kişinin kardeşleri olarak bilinen Hamza ve Bekir Ağalardan övgüyle bahseder. Kentten ayrılırken vedalaştığı (olasılıkla kendisini ağırlayan ve dostluk gösteren) kişileri sayarken de bu isimler geçer ve ayrıca bir *Hüseyin Ağa* ismi de zikredilir.<sup>33</sup> Evliya Çelebi'nin a'yan diye bahsettiği bu kardeşlerin yöre eşrafından, çok varlıklı kimseler oldukları anlaşılmaktadır. Hamza Ağa'nın M 1683/84 (H 1095) tarihinde Yeniceköy Camii'ni,

30 Bk. Erdoğan, 2016a, VI.

31 Bk. Evliya Çelebi, [2005], 92. Aslı Arapça olan ubür sözcüğü “aşmak – geçmek” anlamındadır.

32 Aydın'dan batıya 1 saat gidip sonra (İkizdere civarından olmalı) kuzeye saparak dağları aşip Tire'ye inen ve sonra Bayındır'a geçen Evliya Çelebi'nin bölgede, Evliya Çelebi, [2005], 8-111'de anlatılan seyahatinin yön ve duraklarının özeti için bk. Özbay, 2020, 137-138.

33 Bk. Evliya Çelebi, [2005], 90-92. (Burada zikredilen *Hüseyin Ağa*'nın başka bir Hüseyin olması kuvvetle muhtemeldir.)

Bekir Ağa'nın ise Tire çiftçilerinin zahire satışını bir yerde toplayan Zahire Loncası'nı yaptırdıkları kaydedilmiştir.<sup>34</sup> Tire'deki hayır işleri arasında 2-3 lüveli çeşmelerden biri olarak "*Hüseyin Ağa Çeşmesi*" adına ise yine Seyahatname'de rastlanmaktadır.<sup>35</sup> Fakat köprüyle alakalı bir değini, bir bilgi mevcut değildir.

C. Çulpan, F. Tokluoğlu'ndan "*Bu köprünün ilk yapılış tarihi ve banisinin adını taşıyan kitabe, bakımsızlık yüzünden okunamayacak derecede yıpranmıştır.*" şeklinde bir bilgi aktarmış ve köprünün inşa tarihi olarak -adı geçen Yeniceköy Camisi'nin de tarihi olan- M 1683/84 yılını önermiştir.<sup>36</sup> A. M. Armağan'ın ise bu konuda, "*Hüseyin Ağa (...)* köprüyü 1679 tarihinde yaptırarak..." şeklinde ve başka bir yerde de "*Gezginimiz diğer kardeş Hüseyin Ağa'dan söz etmemektedir. Büyük olasılıkla, ziyaret yılından önce ölmüş olmalıdır.*" şeklinde, farklı tarihleri işaret eden çelişkili ifadeleri vardır.<sup>37</sup>

Evliya Çelebi bahsetmediğine göre, kardeşlerden Hüseyin Ağa'nın 1671'den önce ölmüş olduğu ihtiyatlı olarak kabul edilebilir. Bu durumda da köprünün bu yıldan sonra, Hüseyin Ağa'ya atfen ve olasılıkla onunla ilişkili bir vakıftan yaptırıldığı; netice olarak şu anki bilgilerle yapının 17. yüzyılın son çeyreğinde inşa edildiği söylenebilir.

### **Onarım Evreleri**

Gerek kaynaklardan alınan bazı bilgiler gerekse eski fotoğraflarda ve kalıntılardaki mimari öğelerde izlenebilen bazı özellik ve uygulamalar köprünün birkaç defa harap olmuş ve onarılmış olduğunu göstermektedir. Bu konudaki ilk kayıt, bir sel felaketiyle harap olan köprünün H 1231 (M 1815)'te dönemin Aydın Valisi Mustafa Ağa ve halk yardımı ile tamir edildiği yönündedir. Bu tamire ilişkin, 1941'de kaybolan ancak elde metin kopyası kalan bir kitabeden söz edilmektedir<sup>38</sup>. Verili kitabe metninden köprünün oldukça harap olduğu ve ardından eksiksiz bir şekilde onarıldığı çıkarsanabilmektedir.

34 Armağan, 2003, 245-246; Çulpan, [2002], 175; Tokluoğlu'ndan aktaran Başaran, 2008, 167; Ülker, 1994, 99.

35 Evliya Çelebi, [2005], 88. Ne var ki bugün çeşmenin de somut varlığından söz edememekteyiz. Tire'deki çeşmeler arasında anıtsal nitelikte olup Hüseyin Ağa ismiyle ilişkisi saptanmış bir çeşmeye rastlanmamıştır. Bk. Karakaya, 2012; İzmir Kültür Envanteri - Tire, 2001; İzmir Taşınmaz Kültür Varlıkları Envanteri, 2012, C.3, 305-541; Gür & Dönmez, 2017.

36 Çulpan, [2002], 175.

37 Armağan, 2003, 276, 246.

38 Aktarılan kitabe metni şöyledir: "*Bi-Hamdillah yine erdi bu cisre feyz-i Yezdani | Düzeltti zülf-i dilber-veş bu köprü-i perişani | Bir dil-âsâ harap iken bu cisr-i muteber birden | Erişti dest-i kudret çün bulup evvelki ol halî | Düşüp hâk-i mezellekte yaturken şöyle bî izzet | Esasından ref'etti binasın fadl-ı Rahmâni | Bu hayrat-ı cesimin mübdi'i ol ali himmet kim | Ki Vali Mustafa Ağa odur makbul-i Şahâni | Müebbed mansıb-ı âlî sezâdır zat-ı pâkine | Her emrinde karîn olsun ana tevfik-i Subhânî | İdiüp bir hüsn-ü tedbir halas etti bizi gamdan | Kadiminden kılıp ra'na kodu bir hoşça bünyani | Hususâ Tire ehline verildi gayret-i vâfir | Hulus-i tâm ile bezleyediler mal ile câni | Kamu teşmir-i sâk etti bunun tamirine birden | Metânet birle vaz'ında komadı nesne noksanı | Nahıfı mısra'ı âhir ki tarih Tire'nin ehli | Kemal-i lutf-i Hakk ile oluptur bani-sani | Sene: 1231 (M. 1815)" (Çulpan, [2002], 174-175.*



**Fot. 7:** Hüseyin Ağa Köprüsü, menba cephesinden görünüm. 1941'den önce.<sup>39</sup> (Aslından detay.)

A. M. Armağan'ın 1832 tarihini vererek “*Küçük Menderes köprüsünün ciddi yara aldığı*” ve köprü için “*11.927 kuruşluk bir onarım payının ayrıldığı*”na ilişkin aktarımları<sup>40</sup> ise ikinci bir onarım evresiyle ilgili olabilir. Ancak bu konuda, elde bir detay yoktur. Bu süreçte bir onarım yapıp yapılmadığı bilgisine ulaşabilmiş değiliz. Herhangi bir onarım yapıldıysa dahi ne zaman yapıldığı meçhuldür. Bu bağlamda düşünülmeğe değer bir husus Anadolu'daki fiili seyahat ve araştırmaları 1841-48 yılları arasında gerçekleşen fakat haritalarını ancak daha ileriki tarihlerde hazırlayıp yayımlayabilen Heinrich Kiepert'in Tire-Bayındır arasındaki yoldan bizzat geçmiş olmasına karşın neden köprü işaretlenmiş olduğudur (bk. Harita 3). Kanımızca, geçtiği tarihte köprü'nün harap ve kullanım dışı olması ihtimali dikkate şayandır.

Üçüncü bir kayıt, köprü'nün H 1325 (M 1907)'de halk tarafından para yardımı da yapılarak tamir edildiği yönündedir ve dördüncü bir kayıt da 1941'de yine sel felaketinde köprü'nün tekrar harap olduğu ve tamir edildiği; bu olay sırasında 1815 tamirine ait kitabenin kaybolduğu yönündedir. Başaran'ın aktardığına göre Tire Halkevi Dergisi olan “*Küçük Menderes*”in 6. sayısında, s. 6-8 arasında F. Tokluoğlu, “*Tarihi Bir Eser Kaybettik*” başlıklı yazıyla, köprü'nün 3 Şubat 1941'de sürekli yağın yağmurlar sonucu yıkıldığı bilgisini vermiştir.<sup>41</sup>

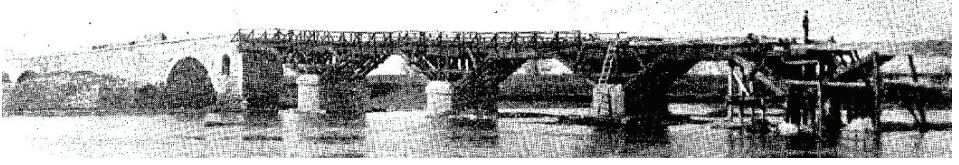
Bu tarihten sonra, köprü'nün kalabilen kısımları elden geçirilmiş ve yıkılan orta bölümü Fot. 8 ve Fot. 9'de görüldüğü gibi, onarılmış eski ayaklara dayanan ve yer yer iskele şeklindeki öğelerle de desteklenmiş olan düz atkı şeklinde demir-çelik konstrüksiyonlu bir geçiş platformu (tabliye) olarak yenilenmiş, yapının bir süre daha işlevli kalması sağlanabilmiştir.

39 Kaynağı ve tarihi belirlenememiştir. Fotoğrafı dijital olarak benimle paylaşan EÜ Sanat Tarihi Bölümü öğretim üyesi sayın Dr. Ertan Daş'a çok teşekkür ederim. {Çulpan, [2002], Lev. CXXVIII'te ve Gür & Dönmez, 2017, 231'de de aynı cephenin hemen hemen yakın açılardan çekilmiş -pek iyi kalitede olmayan- fotoğrafları mevcuttur.}

40 Armağan, 2003, 40.

41 Çulpan, [2002], 174-175; Başaran, 2008, 167..





**Fot. 8:** Hüseyin Ağa Köprüsü, menba cephesi. Yıkılmış haldeki köprünün eğreti onarımından görünüm. 1941 veya biraz daha sonrası. {Çulpan, [2002], 445 | Lev. CXXIX.)



**Fot. 9:** Demiryolu köprüsünün ayağı ardında Hüseyin Ağa Köprüsü. Mansap. (Fot. 12'den detay.)

### **Restitüsyon Önerisi**

Yapının esas hacmi düşünüldüğünde “az” sayılabilecek kalıntıları büyük ölçüde alüvyon ve bitki örtüsüyle kaplıdır ancak, rölövede elde ettiğimiz sonuçlar, tarihi veriler ve eski görseller birlikte değerlendirilerek bir restitüsyon geliştirmek mümkün olmuştur:

Yapının tipolojik açıdan *ana gözlü - iki yöne hafif eğimli*, doğrultu olarak eğrisel planlı ve 7 gözlü (ayaklar bünyesindeki 5 küçük hafifletme gözü de dahil edilirse toplam 12 gözlü) olduğu anlaşılmaktadır<sup>42</sup>. Ana akıntı üzerinde yer alan ana göz, ana gözün iki yanındaki birer boşaltma gözü ve küçük hafifletme gözlerinin tümü sivri, diğer 4 boşaltma gözü ise yuvarlak kemerlidir (Fot. 7, 10, 11; Şek. 2).

Selyaranları ve mahmuzları üçgen prizmal gövde üzerine basık ve öne doğru görece uzatılmış piramidal külahlıdır.

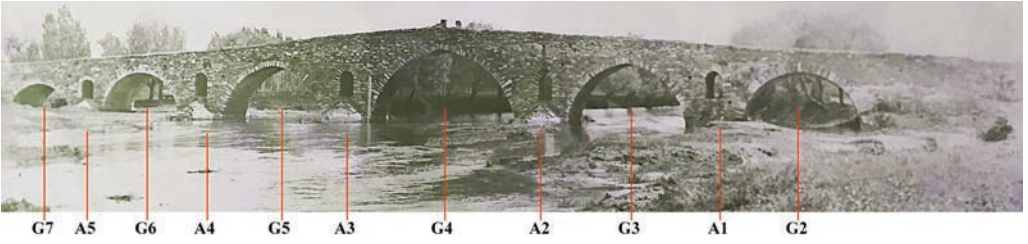
Mevcut kalıntılar ve eski fotoğraflar üzerindeki tespit, kıyas ve hesaplamalarla en büyük göz açıklığı tahminen ~11 m'dir. Tepe noktasında, korkuluklar üzerinde karşılıklı babalar bulunduğu yine eski görsellerde algılanmaktadır (Fot. 7, 10, 11).

Günümüzde, olasılıkla 60'lı yıllarda kullanıldığı son evrenin kalıntıları olan çimento kaplı tabliye ve beton korkuluklar, özgünde yapı bedeninde ve görsellerde izlenen geleneksel malzeme kullanımına uyumlu olarak moloz taş olsa gerektir. Tabliye döşemesinin, köprüden itibaren güneye doğru izlenebilen döşeme yol kalıntılarında görüldüğü gibi (Fot. 13) moloz taş döşeli olması uygun görünmektedir. Korkuluklar ise belirtilen görsellerde de okunabildiği üzere, tabliye hattını belirten ve dekoratif nitelik kazandıran herhangi bir korniş uygulaması olmaksızın, beden duvarının devamı gibi yükselen moloz örgü duvarlardır ve algılandığı kadarıyla üstleri yarım daire kavisli harpuşa şeklindedir.

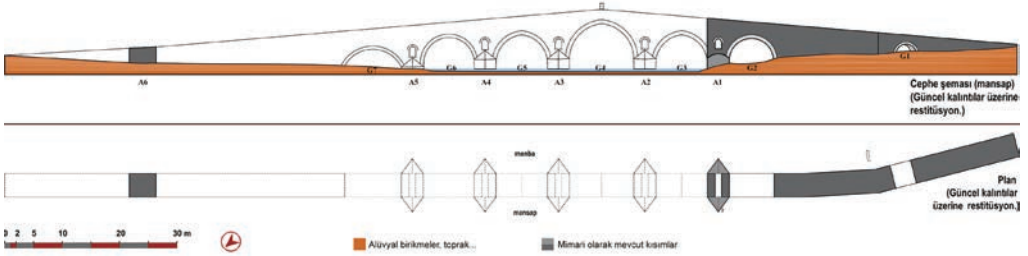
42 C. Çulpan, köprünün “sivri kemerli, ortada büyük, yanlarda daha küçük 5 gözlü” olduğu bilgisini aktarır. (Bk. Tire'nin eski Müze müdürlerinden Faik Tokluoğlu'nun kişisel notlarından ve Tokluoğlu, 1946, 22, 36 ile Tokluoğlu, 1937, 131-135'ten aktaran: Çulpan, [2002], 174.



Fot. 10: Hüseyin Ağa Köprüsü, mansap cephesi; ~1930'lu yıllar. Aslından detay.<sup>43</sup>



Fot. 11: Hüseyin Ağa Köprüsü, mansap cephesi; 1935-1941 arası. Arkası "Hamza Rüstem" damgalı foto-karttan detay.<sup>44</sup> (Tarafımızca yapılan harfli numaralandırma Şek. 2'dekiyle uyumludur.)



Şek. 2: Hüseyin Ağa Köprüsü, plan ve cephe restitüsyonu. (E. Özbay)

43 SALT Research "Fotoğraflar" Koleksiyonu'nda yer alan bu görsel ile ilgili yıl ve yer bilgisi verili değildir. Kanımızca Hüseyin Ağa Köprüsü'ne aittir. Buraya, çalışmamızdaki Fot. 11 ile uyumu gözetilerek ayna tersi alınarak yerleştirilmiştir. Bu görsellerin, negatiften agridizör yardımıyla karta baskısı, oradan dijital taranması gibi süreçlerden birinde ters yansıtılmış olabilecekleri hesaba katılarak, cephe tespitinde yanıltıcı olabilecekleri not edilmelidir.

44 Fotoğraf uzmanı ve koleksiyoner sayın İpek CABADAK'ın ve Hamza Rüstem'in haleflerinden sayın Mert RÜSTEM'in verdikleri bilgiye göre fotoğrafın arkasındaki damga, Hamza Rüstem'in yaklaşık olarak 1935-1945 yılları arasında kullandığı bir damgadır. Fotoğraftan haberim olmasına ve dijital görüntüsünün elime geçmesine vesile olan Tire Kent Müzesi yöneticisi sayın Gülşen ÖZEK BİLİCİ'ye ve kişisel koleksiyonuna ait bu görseli kullanmamda sakinca görmeyen tarihçi sayın Ali ÖZÇELİK'e teşekkür ederim.

## Değerlendirme

Ayakta olduğu dönemlerde *ana gözlü - iki yöne hafif eğimli* tipte anıtsal bir yapı olan Hüseyin Ağa Köprüsü, orta ayaklar bünyesindeki (estetik açıdan “motif” değeri de taşıyan) küçük hafifletme gözleri ve baba taşı gibi öge ve düzenlemelerle karakterize olan, örneklerine çoğunlukla Osmanlı Klasik Dönemi ve devamında, başkent ve çevresinde rastlanan bir kompozisyona sahiptir.

Varyantlar arz etmekle birlikte benzer öğelerle donanmış benzer tipte olan ancak devlet adamları tarafından, devlet imkan ve yetkileri ile başkent ve çevresinde yaptırılmış bazı örneklerdeki<sup>45</sup> kesme taş malzemeye ve son derece kalifiye uygulamalara nazaran Hüseyin Ağa Köprüsü’nde moloz taş yapı malzemesi “yerellik” izlenimi oluşturmaktadır. Ne var ki bu, zayıf nitelik olmaktan ziyade, Tire ve çevresinin çoğu anıtsal yapısında görülen, ekonomik olduğu kadar tüm yöre mimarisinin estetik dili olarak yorumlanabilecek bir özelliktir.

Osmanlı Klasik Dönemi ve sonrası anıtsal köprülerinde varlığı neredeyse standartlaşmış korniş uygulamaları ve kemer yüzeylerindeki içerlek düzenlemeler, kanımızca yapım malzemesi ve örgü tekniğinin de bir sonucu olarak, Hüseyin Ağa Köprüsü’nde görülmemektedir. Klasik Dönem ve sonrasına ait mimarlık alışkanlıklarına uyan genel kompozisyonuna karşın, korkuluklarının kornişle vurgulanmadan, beden duvarının devamı gibi yükselmesi ve kemer örgüleri, Hüseyin Ağa Köprüsü’nün Osmanlı öncesi köprü geleneğiyle bağını delalet olarak yorumlanmaya da müsaittir<sup>46</sup>.

45 Hüseyin Ağa Köprüsü’nün tipolojik benzerliği olan bazı anıtsal yapılar: *Alpullu - Sinanlı (Sokullu Mehmet Paşa) Köprüsü* [~1564-1579, Kırklareli. Bk. Bozkurt, 1952, 71-80; Çeçen, 1988, 434; Çulpan, [2002], 140-142; Tunç, 1978, 172-173; Eyice, 1989]; *Fatih Sultan Mehmed (Hasbahçe) Köprüsü* [1452, Edirne. Bk. Çulpan, [2002], 109; Tunç, 1978, 77-78; Atak, 2008, 137-141; Bayatlı, 2015, 50-55]; *Dilovası, Kanuni Sultan Süleyman Köprüsü* [16. yy., Kocaeli. Bk. Bozkurt, 1952, 41-46; Çeçen, 1988, 431-432; Çulpan, [2002], 134; Tunç, 1978, 176; Karakaya, 2001]; *Meriç (Abdülmecit) Köprüsü* [1842-47, Edirne. Bk. Çulpan, [2002], 190-192; Tunç, 1978, 136-139; Bayatlı, 2015, 88-101] gibi başkent ve çevresi yapıları ve yakın coğrafyada ise *Ramazan Paşa Köprüsü*’dür [~1595, Aydın. Bk. Güler, 1998; Kürüm, 2012]; (Özbay, 2020, 404-413).

Yerel varyantlar bağlamında; iki yöne eğimliler grubunda olup ayak bünyesinde küçük hafifletme gözü barındıran ve (kesme taş olan kemerler hariç) moloz taş kullanımı açısından benzer anlayış arz eden yakın yöre örnekleri olarak *Çavuş Köprüsü* [18. yy., Aydın; bk. Özkan, 2012a; Aydın Kültür Envanteri, 2012, C.1, 83; Özbay, 2020, 303-311] ve *Çatma Köprü* [17-18. yy., Aydın; bk. Aydın Kültür Envanteri, 2012, C.1, 264; Özkan, 2012b; Özbay, 2020, 389-400] dikkate değerdir.

46 Korkuluk düzenlemesinde belirttiğimiz nitelikteki anlayış, Türkiye’de köprü mimarisi yazınındaki öncü araştırmacılarından biri olan F. İltar tarafından Osmanlı öncesi Anadolu Türk köprülerinin bir özelliği olarak vurgulanmış (İltar, 1978, 261), sonraki yazarlar tarafından da bu, genel olarak benimsenmiştir. Yine de, bu özelliğin mutlak olarak Osmanlı öncesi özelliği sayılıp kesin bir tarihlendirme ölçütü gibi görülmesi kanımızca pek sağlıklı değildir. Çünkü bu husus, bir yapının gerçek inşa tarihi ne olursa olsun, kullanılan malzemenin sağladığı olanaklar ve yanısıra getirdiği dezavantajlarla ilgilidir. Bahsi geçen tarzda, beden duvarından korkuluğa

Tabliyenin tepe noktasında karşılıklı duran birer baba taşına yer verilmesine, aynı köprü tipinin Klasik Dönem ve sonrası anıtsal birçok örneğinde rastlanmaktadır. Bu dekoratif baba motifinin, Hüseyin Ağa Köprüsü'nün en azından ikinci döneminde mevcut olduğu eski fotoğraflarda ayırt edilebilmektedir. Bu uygulamanın yakın çevrede tespit edebildiğimiz tek örneği ise Aydın-Söke yakınlarındaki *Ramazan Paşa (Sazlıbön) Köprüsü*'ndedir (~1595)<sup>47</sup>. Bu iki köprüde baba taşları, sadece köprü ortasında, tabliye tepe noktalarında görülmektedir. Bu uygulama, Osmanlı Klasik Dönemi ve devamının gelişkin (bir bakıma “başkent üsluplu”) örneklerindeki anıtsal tarih köşkü (ve karşısında seyir köşkü) unsurunun<sup>48</sup> yerel-mütevazı bir varyasyonu olarak değerlendirilebilir<sup>49</sup>. Ayak bünyesinde küçük hafifletme gözü barındırmaları açısından da benzerlik arz eden fakat öte yandan tabliye düzlemi üzerinde köprü orta aksını (tepe noktasını) vurgulayan baba taşı yerine balkon (seyir köşkü) taşıması ihtiva eden (üstelik Hüseyin Ağa Köprüsü'nün geçit verdiği tarihî yolun Tire güneyine devam ederek ulaştığı) *Çavuş Köprüsü* ve *Çatma Köprü* (referanslar için bk. dipnot 46) bu açıdan not edilmesi gereken örneklerdir.

kornişsiz ve belirtisiz olarak devam edilen moloz taş malzemeli yakın bölge örnekleri olarak; artık mevcut olmayan *Derviş Ağa Köprüsü* [14-15. yy., Birgi. Bk. Özbay, 2020, 766-768]; *Uzgun Köprüsü* [16-17. yy., Tire. Bk. Özbay, 2020, 401-403]; *Çavuş Köprüsü* [18. yy., Aydın. Bk. Özbay, 2020, 307] gibi yapılar bu bakımdan da dikkate değerdir. Köprülerde kolay tahrip olan elemanlardan biri olarak korkuluklar genellikle bugüne gelemediğinden örnek sayımız kısıtlıdır.

47 *Ramazan Paşa Köprüsü*'nde babalar -keza- tabliye tepe noktasında, orta ayak üzerinde ana aksı vurgular halde, karşılıklı yerleştirilmiş 180x80 cm ölçülerinde büyük, palmet biçimli taşlardır. (Bk. Güler, 1998; Kürüm, 2012; Özbay, 2020, 404-413.)

*Baba* uygulaması ihtiva eden bazı anıtsal örnekler şöyledir: Sadece köprü başlarında karşılıklı: *Yıldırım Köprüsü* [Erken ve klasik Osmanlı dönemleri sürekli onarılmış, Edirne. Bk. Tunç, 1978, 199-200; Bayatlı, 2015, 36-40/Res.19]; *Kapı Ağası Köprüsü* [16. yy., İstanbul. Bk. Bozkurt, 1952, 12-19; Çeçen, 1988, 435; Çulpan, [2002], 240]; Tunç, 1978, 51-52]; *Silivri Köprüsü* [16. yy., İstanbul. Bk. Bozkurt, 1952, 20-29]; *Büyükçekmece Köprüsü* [1567/68. İstanbul. Bk. Bozkurt, 1952, 52-70; Çeçen, 1988, 432-433; Çulpan, [2002], 142-147; Tunç, 1978, 39-42; Eyice, 1992]; *Alpullu - Sinanlı (Sokullu Mehmet Paşa) Köprüsü* [~1564-1579, Kırklareli. Bk. Bozkurt, 1952, 71-80; Çeçen, 1988, 434; Çulpan, [2002], 140-142; Tunç, 1978, 172-173; Eyice, 1989]. *Babalari* köprü başları ve tepe noktasının yanı sıra tabliye boyunca belirli aralıklarla yerleştirilmiş ör.: *Saray (Kanuni) Köprüsü* [1553-1560. Edirne. Bk. Bozkurt, 1952, 30-34; Çulpan, [2002], 139; Tunç, 1978, 105-107; Bayatlı, 2015, 62-66]; daha erken temeller üzerine geç dönem uygulamaları olarak da *Dokuzun Hanı (Şadiye) Köprüsü* ve *Sille-Taş Köprü* [Konya. Bk. Duran, Baş, & Özcan, 2016, 166-167, 172-173].

48 Ör.: *Ekmekçizâde Ahmed Paşa (Eski / Tunca) Köprüsü* [1607/8, Edirne. Bk. Çulpan, [2002], 170-171; Tunç, 1978, 189-191; Eyice, 1994b; Bayatlı, 2015, 77-87] ve *Meriç (Abdülmecit) Köprüsü* [1842-47, Edirne. Bk. Çulpan, [2002], 190-192; Tunç, 1978, 136-139; Bayatlı, 2015, 88-101]; *Drina (Sokullu Mehmed Paşa) Köprüsü* [1577/78, Vişegrad. Bk. Çulpan, [2002], 164-166; Çeçen, 1988, 434, Eyice, 1994a].

49 Köprü başlarına ve tabliye düzlemi üzerinde belirli noktalara yerleştirilen bu tür dekoratif, simgesel, bâniye dair bilgi veren, atribü niteliği taşıyan uygulamaların arketipleri aslında Roma Dönemi örneklerinde görülebilir. Ör. Bk.: *Cendere Köprüsü* [193-211, Adıyaman. Bk. Tunç, 1978, 43-45, O'Connor, 1993, 129, Tanyeli, 2000, 12).

Hüseyin Ağa Köprüsü, ana göz sivri olmak üzere, hem sivri hem yuvarlak kemer formlarını bünyesinde barındırmaktadır. Bu durum, tüm gözlerin aynı inşa evresine ait olmaması, bazı gözlerin farklı onarım aşamalarının ürünü olması bağlamındaki yorumlarla açıklanabilir ne var ki Anadolu’da, bünyesinde (kimisi onarım gereççeli olmayan) farklı kemer tipleri ihtiva eden köprülerin de azımsanmayacak sayıda olduğunu belirtmekte yarar vardır<sup>50</sup>.

Orta ayaklar bünyesindeki küçük hafifletme gözleri, altını çizmek gerekir ki köprü mimarisinde *mühendislik* bakımından bilgi, uzmanlık ve titizliğe; *olanaklar* açısından, kalifiye ve yeterli sayıda usta ve işçi istihdamına da delalet ederler. Köprü inşasında uygulamalar, diğer birçok yapı türünde olduğundan biraz farklı olarak, sadece yer çekimine karşı değil, aynı zamanda üstten (ör. binlerce yüklü deveden oluşan ve titreşim yaparak

50 Bu konuda ayrıca bk. Özbay, 2020, 831-32. Bir köprüde farklı kemer formlarının bir arada uygulanmış olması hususu Kutlay’ın da dikkatini çekmiştir (Bk. Kutlay, 2012). Gereççesi her bir yapıda ayrıca tartışılabilir nedenlere dayanıyor olabileceği dikkate alınmak kaydıyla, farklı kemer tipi barındıran köprü örnekleri olarak; ana gözü basık sivri, 1 boşaltma gözü tam sivri, 1 boşaltma gözü ve küçük hafifletme gözleri ise yuvarlak kemerli olan *Beylerhan Köprüsü* [15-16. yy., Uşak. Bk. Acar, 2016, 27-28, Özbay, 2020, 536]; akarsu üzerindeki büyük gözleri sivri, diğerleri yuvarlak kemerli olan *Uzunköprü* [1443; Edirne. Bk. Çulpan, [2002], 98-105; Tunç, 1978, 192-195; Tanyeli, 2000, 16; Atak, 2008, 76-91; Akçıl, 2012]; sivri gözlerinin yanı sıra ayaklar üzerindeki küçük hafifletme gözleri yuvarlak kemerli olan *Fatih Sultan Mehmed (Hasbahçe / Cephanelik) Köprüsü* [1452, Edirne. Bk. Çulpan, [2002], 109; Tunç, 1978, 77-78; Atak, 2008, 137-141; Bayatlı, 2015, 50-55]; benzer düzenlemeyle *Dilovası, Kanuni Sultan Süleyman Köprüsü* [16. yy., Kocaeli. Bk. Bozkurt, 1952, 41-46; Çeçen, 1988, 431-432; Çulpan, [2002], 134; Tunç, 1978, 176; Karakaya, 2001]; sivri ve yuvarlak formların yanı sıra bursa kemeri de barındıran *Alpullu (Sokullu Mehmet Paşa) Köprüsü* (1564-1579, Kırklareli. Bk. Bozkurt, 1952, 71-80; Çeçen, 1988, 434; Çulpan, [2002], 140-142; Tunç, 1978, 172-173; Eyice, 1989]; *Meriç (Abdülmecit) Köprüsü* (1842-1847, Edirne. Bk. Çulpan, [2002], 190-192; Tunç, 1978, 136-139; Bayatlı, 2015, 88-101; Acun, 2014, 5-6); akarsu esas yatağı üzerindeki büyük gözleri sivri, diğerleri yuvarlak olan *Çokgöz Köprüsü* (~13. yy., Kayseri. Bk. İlter, 1978, 129-132; Çulpan, [2002], 72-73; Tunç, 1978, 64-65; Gürbüz, 2012, 32-34]; *Düden (Cırnık) Köprüsü* [~13. yy.’ın ilk yarısı; 16. yy. onarımlı, Antalya. Bk. İlter, 1978, 137-140; Çulpan, [2002], 77; Tunç, 1978, 73; Büyük Selçuklu Mirası, 2017]; *Talazan Köprüsü* [1200-1220, Niksar. Bk. İlter, 1978, 141-144; Çulpan, [2002], 77; Atak, 2017, 341-352; Dibek, 2019]; *Kara Köprü* [~1208, Diyarbakır. Bk. İlter, 1978, 85-87; Tunç, 1978, 107; Kutlay, 2012, 55-58; Yeşilbaş, 2017, 44-46]; ana gözü sivri - yandaki tek boşaltma gözü yuvarlak kemerli olan *Tekgöz (Yalnız Göz) Köprüsü* [1203, Kayseri. Bk. İlter, 1978, 101-104; Çulpan, [2002], 55-58; Tunç, 1978, 185-188; Gürbüz, 2012, 13-15], *Sinek (I) Çayı Köprüsü* [~1179-1200, Diyarbakır. Bk. İlter, 1978, 81-83; Tunç, 1978, 167; Yeşilbaş, 2017, 73-75], *Başdeğirmen (Koçak I) Köprüsü* (16-17. yy./ Tamir: 18-19. yy.; Aydın. Bk. Özbay, 2020, 287-292); ana gözü yuvarlak - yandaki boşaltma gözü/gözleri sivri kemerli olan *Ala (Görmel) Köprü* [1378, Karaman. Bk. İlter, 1978, 201-206; Çulpan, [2002], 85-86; Tunç, 1978, 16-18; Baş & Duran, 2002, 146-147, Dülgerler, 2006, 230-231, Parlak, Kapar, & Kun, 2018], *Gravga Köprüsü* [14. yy. Mut. Bk. İlter, 1978, 231-234; Tunç, 1978, 86-87; Dülgerler, 2006, 225-226, Dayar, 2017, 46-47], *Kuyucular (Koçak II) Köprüsü* (17-18. yy. / tamir: 19. yy., Aydın. Bk. Özbay, 2020, 293-299) sıralanabilir.

geçen kervanlar, ordular, araçlardan) kaynaklanacak değişken ağırlıklara, ayrıca da yanal kuvvetlere yani akarsuyun değişken miktar, yükseklik ve hareketlerle yaptığı baskı ve aşındırmalara karşı koyabilecek özellikler taşımak zorundadır. Masif uygulamalar, her şeyden önce, inşa edilen kütlelerin kendi ağırlığı nedeniyle risklidir. Buna, taşkın halindeki bir akarsuyun baskısı eklendiğinde yıkım kaçınılmazdır. Orta ayaklar bünyesinde görülen -görece küçük- hafifletme gözleri bu olgularla ilgili çok yönlü bir mühendislik çözümü sağlamaktadır: Öncelikle, kendi kararsız ağırlığı dolayısıyla risk oluşturan masif kitle sorununu çözümlenmiş olmakta, bununla birlikte -kemerin olağan işlevi olarak- üstten gelen harici ağırlıklar dengeli dikmelere aktarılmış ve yapı direnci artırılmış olmakta, akarsu yapısı olarak en kritiği de taşkın olasılıklarında -sel tabliye düzeyine kadar bile yükselse- bu açıklıkların suyu tahliye etme işlevi sayesinde ayakların su baskısından ötürü yıkılma riski mümkün olan en düşük seviyeye indirilmektedir. Tüm bunların yanı sıra bu elemanlar, kütlelerin biçimsel kompozisyonunda estetik bir motif değeri kazanarak, yapıya dekoratif bir görevle de katkıda bulunmaktadır. Hüseyin Ağa Köprüsü, bu öğeleri ihtiva eden bir yapı olması açısından da dikkate değer ve önemli bir yapıdır.<sup>51</sup>

Yapı direncinin çok önemli elemanları olmanın yanı sıra köprüde estetik odakların başlıcaları arasında sayılması gereken selyaran (menba taraftakiler) ve mahmuzlar (mansap taraftakiler), Hüseyin Ağa Köprüsü'nde, bulgulardan anlaşılabilirdiği kadarıyla üçgen prizmal gövde üzerine piramidal külahlıdır. Tarihî köprü mimarisinde bu formlar, kuvvetle muhtemeldir ki işlevsellik açısından daha etkili olmalarından kaynaklı, oldukça yaygındır.

Hüseyin Ağa Köprüsü'nün tabliye genişliği -özgünü meçhul olup müdahale görmüş mevcut haliyle- korkuluklar arası 3,8 m'dir (dıştan dışa 4,12 m) ve yörede saptanmış diğer köprülere göre 50 ila 80 cm daha geniştir<sup>52</sup>. Bu durum, güzergahın işlek

51 Ayaklar bünyesindeki hafifletme gözlerine, çeşitli nüanslarla ayırt edilebilen varyatlar halinde rastlanan bazı köprüler: *Nasreddin Köprüsü* [12-13. yy.; zamanla birçok tamirat; Siirt. Bk. İter, 1978, 149-154], *Alpullu - Sinanlı (Sokullu Mehmet Paşa) Köprüsü* [~1564-1579]; *Fatih Sultan Mehmed (Hasbahçe) Köprüsü* [1452]; *Dilovası, Kanuni Sultan Süleyman Köprüsü* [16. yy.]; *Meriç (Abdülmecit) Köprüsü* [1842-47] ve Hüseyin Ağa Köprüsü'ne görece yakın bölgelerde *Ramazan Paşa Köprüsü* [~1595]; *Çavuş Köprüsü* [18. yy.], *Çatma Köprü* [17-18. yy.]; *Güveli Köprüsü* [14-15. yy., ardından birçok onarım, Manisa. Bk. Acun vd., 2013, 31-35; Özbay, 2020, 583-589] ve yine Tire çevresinin bir yapısı olup kanımızca (çok daha küçük ölçekli bir yapı da olsa) Hüseyin Ağa Köprüsü'yle hemen hemen aynı mimarlık bilgi, gelenek ve olanaklarının hissedildiği *Rahmanlar Köprüsü*'dür [17-18. yy., İzmir. Bk. Özbay, 2020, 493-500].

52 Aynı havzadaki diğer bazı köprülerin dıştan dışa genişlik ölçüleri şöyledir: *Arappınarı Kp.*-6 2,3 m; *Kanlıdere Kp.* 3,3 m; *Rahmanlar Kp.* 3,3 m; *Ergenli-Kesik Köprü* 3,3 m; *Uludağ Köprüsü* ~3 m; *Çırpı Köprüsü* 3,3 m; *Dalyan Köprüsü* 3,5 m; kuzeyindeki komşu havza Gediz Havzası'nda örneğin *Beylerhan Kp.* 3,3 m; *Çataltepe Kp.* 3,1 m; fakat, güneyindeki komşu havza olan Büyük Menderes Havzası'nda örneğin *Ramazan Paşa Kp.* içten içe 3,6; *Çatma Kp.* içten içe 3 m. [Bk. Özbay, 2020, 389-400, 404, 462-534, 536-551; Acar, 2016, 27-28, 33; Ceylan, 2011, 119-121]. Karşılaştırma amaçlı bakıldığında, inşa edildikleri dönemde devletin kritik arterleri üzerindeki önemli köprülerden bazılarının tabliye genişlikleri (içten içe) şöyledir: *Cendere Kp.* ~5,5 m, *Iustinianus (Sangarius) Köprüsü* ~7,8 m, *Malabadi Kp.* ~5,5, *Çoban Dede Kp.* ~6 m [Bk. İter,

bir ticaret yolu olması, köprüünün de gerek ticarî gerekse resmî ve askerî ihtiyaçlara cevap verebilecek ölçülerde tasarlanmış olması çerçevesinde yorumlanabilir. Bu bağlamda, aynı yolun Güme Dağı ardında ulaştığı İncirliova-Dereağzı'ndaki *Çatma Köprü'sü'nün* de nispeten daha geniş olması; yapının yakın coğrafyadaki tipolojik benzeri diyebileceğimiz, diğer bir ticari odak olan Büyük Menderes Ovası'nın batı bölümünün işlek bir hattı üzerindeki *Ramazan Paşa (Sazlıbön) Köprüsü'nün* de (özgünü meçhul; restore edilmiş haliyle) çok yakın genişlikte olması dikkate şayandır. Bundan hareketle, köprülerin ebatları, onlara anıtsal nitelik kazandıran mimari bazı uygulama ve de kompozisyonları bağlamında belirleyici olan faktörlerin *ana arter* üzerinde olup olmama, ön görülen *fonksiyon* ve *bani* (yani “statü” ve “ekonomik güç”) olduğu da anlaşılmaktadır.

### Tarihi Yol

Aydınöğulları döneminden itibaren önemi giderek artmış olan ve belirttiğimiz gibi, 16-17. yy.'a geldiğinde ticari yönden işlek ve zengin, doğal olarak devletin de odak yerlerinden biri olan Tire'nin elbette, (ucu Bab-ı Ali'ye varan menzil hattı dahil olmak üzere) hem çevre yerleşimleriyle ve hem de Asya ve Ortadoğu'dan Batı Anadolu limanlarına yönelen transit arterlerle bağını kuran bir yol ağı içinde olması gerekmektedir. Nitekim, devletin resmi yol sisteminde (bk. menzil) *Anadolu Sağ Kolu'na* bağlı, İstanbul'dan Gediz Havzası'na uzanan ve buradaki Turgutlu (*Kasaba*) durağından Boz Dağlar'ı aşarak<sup>53</sup> Tire'ye varan, Aydın Dağları'nı aşip Aydın'a, nihayette de Bodrum'a ulaşan *İstanbul – Bodrum Güzergahı* bilinmektedir<sup>54</sup>. Yine, çeşitli tarihi kaynaklar ışığında, 1550-1850 tarih aralığı çerçeve alınarak durakları *Aydın ⇄ Tire ⇄ Bayındır ⇄ Torbalı ⇄ İzmir*<sup>55</sup>; yahut Bayındır'dan sonra *Ödemiş ⇄ Birgi ⇄ Sard*<sup>56</sup> olarak saptanmış güzergahlardan söz etmek mümkündür.

---

1978, 191-199; Çulpan, [2002], 66-67; Tunç, 1978, 60-64, Eyice, 1993; Gündoğdu, 1995; Soylu, 1999], *Uzunköprü* ~5,2 m, *Büyükçekmece Kp.* ~6,5 m, *Kapu Ağası Kp.* ~6 m; *Drina Kp.* ~5,7 m, *Pozantı Ak Kp.* 5,4 m (şehsen ölçüm).

53 Bu aralıktaki izlek konusunda bk. Özbay, 2020, 954.

54 Osmanlı Devleti'nin askeri niteliği de bulunan ve resmi haberleşmenin de güzergâhları (menzil) niteliğindeki Anadolu yol sistemi ana hatlarıyla; Anadolu Sağ Kolu, Anadolu Orta Kolu, Anadolu Sol Kolu olarak ayrılmaktadır. Detay için bk. Halaçoğlu, 2014, 4. Anadolu Sağ Koluna bağlı kuzey-güney arterlerinden İstanbul – Bodrum Güzergâhı'nın menzil noktaları şöyledir: *Üsküdar ⇄ Gebze ⇄ Hersek ⇄ Pazarköy ⇄ Gemlik ⇄ Mudanya ⇄ Mihaliç ⇄ Balıkesir ⇄ Akhisar ⇄ Turgutlu ⇄ Bayındır ⇄ Tire ⇄* [bu arayla ilgili saptama ve öneriler için bk. Özbay, 2020, 973] *⇄ Güzelhisar-ı Aydın ⇄ Ahırköy ⇄ Bodrum*. Bk. Halaçoğlu, 2014, 64.

55 Luther, 1989, 21, 59-60, 101. İzmir yönü haricinde ayrıca Ayasuluk ve Kuşadası istikametlerine doğru ayrılan bir hattın varlığı da aşıkardır. Ör. Bk. Pullukçuoğlu Yapucu & Özgün, 2011a, 64.

56 Luther, 1989, 21, 85, 92. Luther ayrıca Tire'den doğuya, direkt Ödemiş'e (s.102) yahut Fata üzerinden Kiraz'a giden rotalar da belirtmiştir; yine, Tire'den Germencik'e (İneabat) giden (bk. Luther, 1989, 46; Pullukçuoğlu Yapucu & Özgün, 2011a, 64) Küçük Menderes'i aşmaksızın Tire'den direkt batıya yönelen (Ör. bk. Özbay, 2020, 954-957) izlekler de söz konusudur ancak bu detaylar konumuz bağlamında gerekli detaylar değildir.

Bunlar teorik olarak bilinmekle beraber, tarihi yolların arazideki özgün kalıntılarını saptayabilmek nadiren mümkün olabilmektedir. Bu bağlamda, kervansaraylar konusunda olduğu gibi, tarihî köprüleri de tarihî güzergah göstergesi/kanıtı sayarak köprü bulguları ışığında tarihî rota saptama ve değerlendirmeleri yapmak, alan yazınında kayda değer genişlikte yer tutan yayınların da<sup>57</sup> gösterdiği üzere, makul, yararlı, verimli bir yöntemdir. Hüseyin Ağa Köprüsü de yörede varlığı çeşitli tarihi kaynaklar yardımıyla tanıtlanabilen tarihî güzergahın somut bir göstergesi olması açısından ayrıca bir değer taşımaktadır. Ancak bu araştırmanın tarihî güzergahlar / yol ağı literatürüne katkısı, somut bir döşeme yol kalıntısı bulgusuyla da ayrı bir değer kazanmaktadır.

Köprünün güney yaka kalıntılarında, tabliyeden güneye (Tire'ye) devam eden eski döşeme taş yolun kalıntıları (bk. Şek. 1, Fot. 13, 14) yer yer tahribatlarla küçük kesintilere uğramakla birlikte ~220 m boyunca izlenebilmiştir. Bu yol, Fot. 10 ve 12'de ayırt edilebildiği üzere deve kervanlarının yürüdüğü, (bir kervan ya da yolcu tarafından en son kullanıldığı güne -kuşkusuz- yüzyıllar boyunca sürekli onarım görenek ulaşmış olsa da) en geç -köprüyle yaşıt olacağı- 17. yy.'a tarihlenebilecek bir yoldur ve günümüze gelebilen bir "numune" değerini taşımaktadır.

İçeriği itibarıyla günümüzde artık sembolik-imgesel yorumlara elverişli<sup>58</sup> bir özellik kazanmış olan Fot. 12, köprünün ve bu yolun -demiryoluna rağmen-<sup>59</sup> geç tarihlere kadar kervan ticaretinde önemini ve işlekliliğini<sup>60</sup> koruduğuna dair belge niteliğindedir.

57 Bu bağlamda bk. ör.: Baş, 2001, Tüfekçioğlu, 2002, Tuncer, 2007, Duran, Baş, & Özcan, 2014, Duran, Baş, & Özcan, 2016, 15-25; Dursun & Duran, 2018; Yılmazçelik & Erdem, 2013; Özbay, 2020, 933-976, 1042 / Harita 51.

58 Fotoğrafi imgesel yönüyle yorumlarsak: Ön planda yeni bir çağın, teknoloji ve zenginliğin simge ulaşım aracı, hızlı-güçlü-heybetli "tren katarı", yepyeni ve güçlü beton ayaklarla taşınan sağlam demiryolu köprüsü üzerinde Bayındır ve İzmir istikametine gitmekte; arka planda ise eski çağın bir simgesi, (trenin aksine) sınırlı güçte, daha az kapasiteli ve yavaş olan "deve katarı", bir kısmı yıkılmış ve eğreti demir eklentilerle ayakta tutulmaya çalışılan, eski, köhne taş köprü üzerinden trenin tersi yönünde hareket etmektedir; bu bağlamda bir sembolik / imgesel okumayla bu fotoğrafta adeta yeni'nin eski'ye "galebe çalması", modern çağın gelişi ve (eski köhne yol/ köprü üzerinde trenin tersi yönünde ilerleyen deve kervanının sembolize ettiği üzere) bir önceki çağın kapanması izlenmektedir. Öyle ki, İ. Cabadak'ın da aynı yönde kanaat bildirdiği üzere, bu, bir mizansen dahi olabilir. Ancak öyle bile olsa fotoğraf değerinden bir şey kaybetmemektedir.

59 Bu konuyla ilgili dikkate değer bir tespit olarak Olcay Pullukçu Yapucu'nun kaydettiğine göre, trenler ticari nakliyatın yeni hakimi olmakla birlikte, ürünlerin tren istasyonlarına ulaştırılması da perde arkasındaki bir sorun idi; nitekim, çağın bu modern teknolojisiyle çatışır gibi görüne de kervan taşımacılığı yeni ulaşım sistemiyle -bu ihtiyacı karşılamak üzere- entegre olup bir süre daha varlık göstermiştir. Bk. Pullukçuoğlu Yapucu, 2006, 194.)

60 H. Kiepert'in 1890 tarihli haritasında Tire-Bayındır arasındaki -aslında kısa bir mesafe sayılabilecek- bu yol üzerinde iki farklı "kahve" gösterilmiş olması, buradaki yolun çok işlek olduğuna delalet eder (bk. Harita 3). Geç Osmanlı Dönemi'nde Batı Anadolu'da yolculuk etmiş Arundell [2016], Hamilton (1842), Michaud & Poujoulat (2015) gibi birçok seyyahın notlarında sıklıkla bahsi geçen, Kiepertlerin haritalarında da daima gösterilmiş olan "kahve"ler (bu konuda



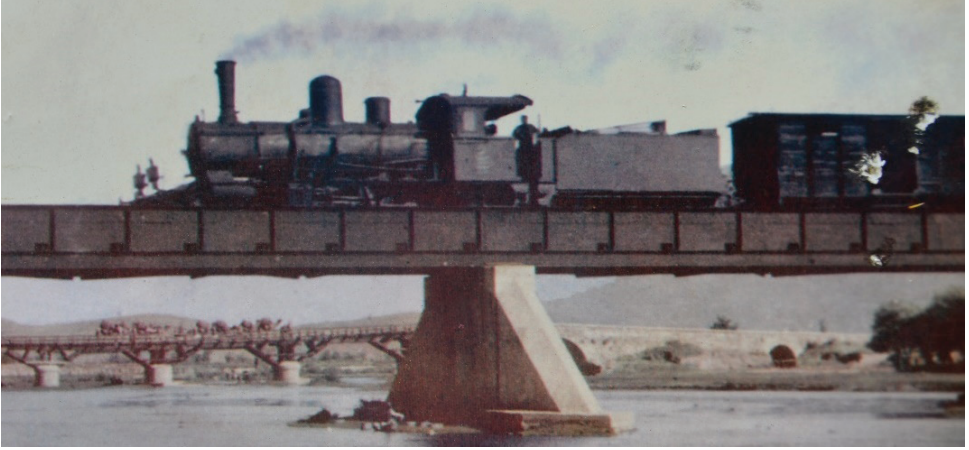
1941 ile 1956 yılları arasına ait olduğunu<sup>61</sup> düşündüğümüz bu fotoğrafta<sup>62</sup>, geri planda kalan Hüseyin Ağa Köprüsü'nün batı yakadaki kâgir kalıntıları ve yıkılmış kemerler yerine kalıntılara entegre edilmiş düz atkı şeklinde metal tabliye görülmektedir. Bu uygulama 1941 yıkımı sonrasında yörenin bu kesiminde kara ulaşımının sekteye

ayrıca bk. Pullukçuoğlu Yapucu & Özgün, 2011a, 63), transit seyahatların hâlâ deve ve atlarla yahut yaya olarak gerçekleştiği 18-19. yy. sürecinde popüler “dinlenme tesisleri” mahiyetindedir. Kimi zaman (*derbent* gibi) güvenlik işlevi de gördükleri anlaşılmaktadır.

- 61 Fotoğrafı tarihleme çabamız üç ana koldan ilerlemiştir: Öncelikle *fotoğraf tarihi* alanına başvurulduğunda, *renkli fotoğrafın* Türkiye'deki tarihçesine bakılması gerekmiştir. Dünyada 1932, 1934, 1935, 1936, 1937, 1942, 1950 ve 1963'te (pozitif yöntem yani slayt dahil) çeşitli gelişme dönümleri bilinirken (Bayhan, 1997, 604.) Türkiye'deki durum şimdilik biraz muğlak kalmaktadır; internette “Türkiye’de ilk renkli fotoğraf 1970’li yıllarda Osep Minasoğlu tarafından çekildi” şeklinde magazinellerde bulunmasına karşın, Şinasi Barutçu'nun 1955'te ilk renkli sergiyi açtığı (Bayhan, 1997, 611); 1968 yılında ‘Eczacıbaşı Renkli Fotoğraf Yıllıkları’nın yayınlanmaya başladığı (Sezer & Demircan, 2016, 43) gibi bilgiler fotoğrafın çekilmiş olabileceği tarih eşliğini 50-60’lı yıllara çekmektedir. O dönemde pahalı olması icap eden bu gelişmeler, halk kesimlerinden ziyade ancak fotoğrafı meslek olarak icra edenlerin eline geçmiş olsa gerektir. Nitekim, bu fotoğrafın aynı ölçü ve nitelikte, Kaplan Köyü - Kaplan Restorant'taki açıcıbaşının kişisel arşivinde de yer aldığı tesadüfen, şahısdan öğrendik. Bu durum, fotoğrafın, meslekten biri tarafından manzara fotoğrafı olarak çekilip, belki de renklendirilip, çoğaltılmış ve satışı yapılmış bir ürün olduğu, yerel bir stüdyonun işi olabileceği kanısını güçlendirmiştir. Nitekim, görüşlerine başvurduğumuz sayın İpek CABADAK, Prof. Dr. Simber ATAY ve Prof. Dr. Zuhâl SAĞLAMTİMUR'un kişisel görüşleri de bu kanıyı desteklemiş; ama eldeki verilerle “renkli fotoğraf tarihi”nden hareket etmenin sağlıklı olmayabileceğini de göstermiştir. Diğer bir koldan, lokomotifin modeli ve hizmet yılları konusunda başvurduğumuz TCDD İzmir - Alsancak Gar Müdürü Sayın Mehmet ÖZALP ve Demiryolu Bakım Servis Müdürü sayın Murat Özgür GÜR-BÜZ, Selçuk-Çamlık Buharlı Lokomotif Müzesi'yle de iletişime geçerek söz konusu lokomotif hakkında bilgi elde etmeye çalışmışlar, şimdilik bir netliğe ulaşamamakla birlikte 1960'lar olabileceği kanısını belirtmişlerdir. TCDD – Adana'da Mühendis ve Makinist Özgür CAN'ın yardımlarıyla ulaşılan Dr. Fehmi İNEL, fotoğrafta görülen lokomotifin Ottoman Railway Company'ye ait olup 1883'de Kasaba (Turgutlu) hattında hizmete girdiği, 1900-1910 arası satın alındığı, 1934 kamulaştırmayla birlikte 35001-35009 numarasıyla TCDD'ye geçip, 1956 yılında hurdaya ayrıldığı bilgisini vermiş; İstanbul'da TCDD Baş Reparatörü Tugay KARTAL da -diğerinden bihaber olarak- lokomotifin 1956'da ıskat tarihini belirten bilgi iletmıştır. Her iki kişinin de konuyla ilgili belirli bir kaynaktan yararlandıkları anlaşılacakla birlikte bu konuda bize bir açıklama yapılmamıştır. Bunlarla çok tutarlı bir yorum, DEÜ öğretim üyesi Beyhan ÖZDEMİR aracılığıyla ulaşılan, Tire çevresiyle ilgili araştırmaları bulunan yazar Yılmaz GÖÇMEN'den gelmiştir: Göçmen fotoğraftaki görünümün 1955-56 yıllarını yansıttığı olması gerektiğini belirtmiştir. Gelinek noktada, fotoğrafın, daha sonraki yıllarda röprodüksiyonla çoğaltılıp satılmış olan ve köprünün büyük tahribat gördüğü 1941 ile lokomotifin hurdaya ayrıldığı 1956 yılları arasında çekilmiş bir orijinale dayandığı kanısına varmış bulunuyoruz. (İsimleri geçen değerli araştırmacı, akademisyen ve TCDD mensuplarına şükranlarımı sunuyorum.)

- 62 Köprü yakınındaki hanede ikamet eden, kalıntıları incelediğimiz sırada yanımıza gelerek bize bu fotoğrafı gösteren ve görüntüsünü almamıza izin veren Raşit Özen'e bu duyarlılığı ve yardımı için teşekkür ederim.

uğramaması gayesine; demir tabliye üzerinde seçilebilen deve katarı ise (bu ulaşım ve taşımacılık yönteminin geçerliğini hala yitirmediğinin göstergesi olarak) bu gayenin gerekçesine delalet etmektedir.



**Fot. 12:** Hüseyin Ağa Köprüsü üzerinde deve katarı ve yeni demiryolu köprüsü üzerinde tren katarı. Tahminen 1950'li yıllar. Materyal: 24x15,5 cm renkli baskı foto-kart. Aslından detay. (Fotoğrafın çekildiği açı konusunda bk. Şek. 1 - V)



**Fot. 13:** Hüseyin Ağa Köprüsü'ne varan döşeme yol kalıntıları. (Bk. Şek. 1 - III). (2018, E.Özbay)



**Fot. 14:**

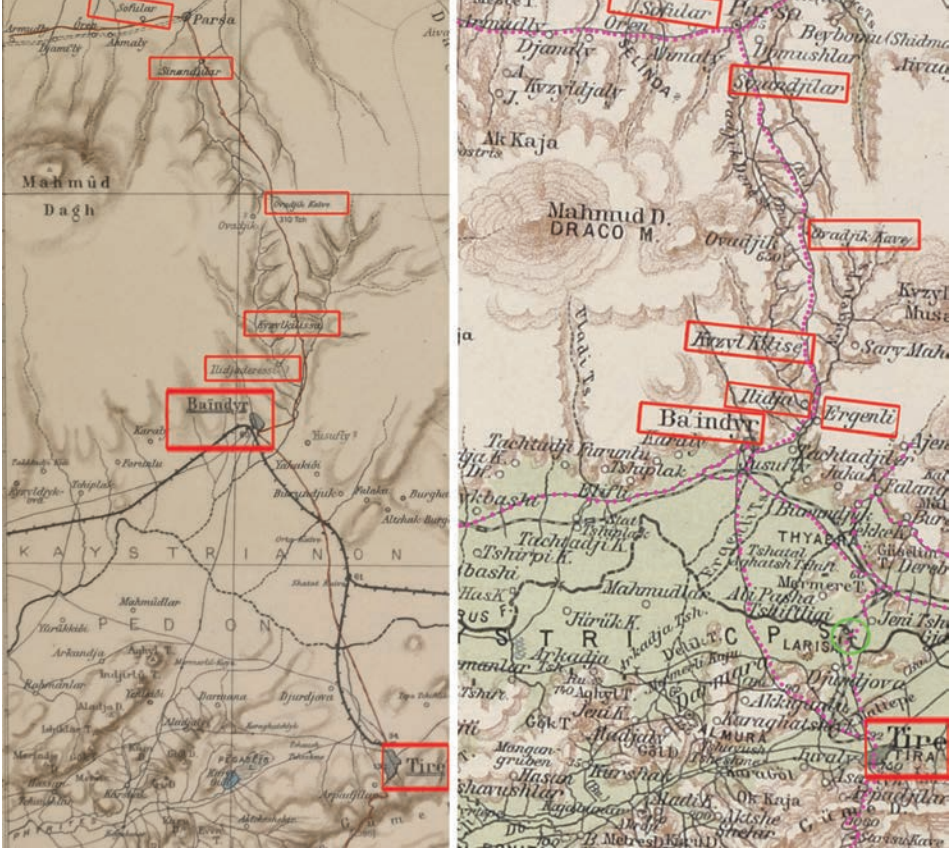
Hüseyin Ağa Köprüsü'nden güneye devam eden döşeme yol kalıntıları. (Bk. Şek. 1'de IV). (2018, E.Özbay)

### **Sonuç**

İyi bilinen tarihî önemine karşın yöre, bugüne değin tarihî köprü mimarisi bakımından yeterince araştırılmamıştır. Alan yazınında, bu bölge ölçeğinde, sanat tarihi yöntem ve yaklaşımlarıyla gerçekleştirilen bilimsel, sistemli incelemeler ve yayımlar bakımından önemli eksikler bulunmaktadır. Bu eksiği gidermeye yönelik gerçekleştirdiğimiz çalışmaların kayda değer bulgularından biri Hüseyin Ağa Köprüsü'dür.

Orta Çağ'dan itibaren Küçük Menderes Havzası'nın merkezlerinden biri olarak gelişim gösteren, 16-17. yy.'lara gelindiğinde bölgede ticari yönden önemli bir odak, kentsel açıdan da gelişmiş ve kozmopolit bir şehir haline gelen Tire yakınlarındaki Hüseyin Ağa Köprüsü, kentin devlet merkeziyle, çevre yerleşimleriyle ve uzak ülkelerin Batı Anadolu limanlarına ulandığı transit arterlerle bağı kuran işlek bir yol sisteminin kaydadeğer bir elemanı ve bir göstergesidir. Köprü'nün hemen güneyinde ~220 m boyunca tespit edilen özgün döşeme kervan yolu kalıntısı da, tarihsel süreç boyunca sürdürdüğü aşıkâr olan ticari işleyişin ve olanca yol sisteminin somut bir kanıtı olması açısından korunmaya ve literatürde yer almaya değer bulgu olarak değerlendirilmiştir.

Köprü'den bugüne az sayılabilecek kalıntılar ulaşabilmiştir. Ancak rölöve verileri, tarihi bilgiler ve eski görsel materyaller birlikte değerlendirilerek yapıya ilişkin bir restitüsyon hazırlanabilmiştir. Önerdiğimiz restitüsyonun ilk inşanın özgün durumunu ne kadar yansıttığı, eldeki verilerle cevabı muğlak kalacak bir sorudur ancak 1815 tarihli kapsamlı onarımlar sonrasındaki ikinci dönemini yansıttığı düşüncesindeyiz. İkinci dönemin ise özgün yapının tipolojik özelliklerine sadık kalınarak meydana getirildiği kuvvetle muhtemeldir. Zira eski görsellerle de desteklenmiş olarak gerçekleştirdiğimiz restitüsyonda önerilen tip ve özellikler, tarihleme çerçevesinde önerdiğimiz dönem olan 17. yy.'ın son çeyreği için uygundur.



**Harita 3:** Kiepert haritalarında Tire – Bayındır çevresi. Sağda: Kiepert R., 1911. Solda: Kiepert H., 1890F). H. Kiepert'in bizzat geçtiği yol kahverengi bir hat olarak verilidir. [Yollar, yerleşimler, tesisler renkli işaretlemelerle tarafımızca vurgulanmıştır.]

Buna göre köprü, *ana gözlü - iki yöne hafif eğimli* tipte, yaklaşık 175 m uzunlukta, eğrisel planlı ve 7 büyük gözlü anıtsal bir yapıdır. İki yana eğimli ve ana gözlü siluet, üçgen prizmal gövde üzerine piramidal külahlı selyaran ve mahmuzlar, ayaklar bünyesinde küçük hafifletme gözleri ve tepe noktasında korkuluklar üzerinden yükselen karşılıklı *baba* taşlarından oluşan anıtsal kompozisyonu ile, Osmanlı Klasik Dönemi'nde başkent ve çevresinde olgunlaşmış karakterize olmuş bir köprü geleneğinin malzeme açısından yöresel versiyonu niteliğindedir. Yapının, Tire yöresi, Küçük Menderes Havzası ve Batı Anadolu kültür havzası ölçeğinde dikkate şayan bir sanat ve kültür varlığı olarak alan yazınına girmesi kadar, kalıntılarının -döşeme yol kalıntılarıyla birlikte- koruma altına alınması ve rekonstrüksiyon olanaklarının araştırılması da büyük önem taşımaktadır.

## KAYNAKÇA

- Acar, T. (2016). Uşak'ta Türk Dönemi Taş Köprüleri. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*(25), 23-45. <http://dergipark.gov.tr/sbe/issue/27211/291199> adresinden alındı
- Acun, H. (2014). Anadolu'daki Namazgâhlı Köprüler. *XVI. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu (18-20 Ekim 2012) Bildirileri* (C.1, s.1-14), Ed.: M. Acara Eser, E. Bilget Fataha, & G. Koyun. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları.
- Acun, H. - Özkul Fındık, N. - Müderrisoğlu, F. - Görür, M. - Çerkez, M. - Çetin, H., & Keskin, C. (2013). *Türk Kültür Varlıkları Envanteri: Manisa ilçeleri 45*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Akçıl, N. Ç. (2012). Uzunköprü - Ergene Nehri Üzerinde XV. Yüzyılın Ortalarına Doğru İnşa Edilen Köprü. *TDV İslam Ansiklopedisi* (C.42, s.266-267). İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi. URL: <https://islamansiklopedisi.org.tr/uzunkopru--ergene>
- Armağan, A. M. (2003). *Devlet Arşivlerinde Tire*. İzmir: Bilkar Bilge Karınca Matbaacılık.
- Armağan, A. M. (2018). *Bayındır Tarihi (Köyler - Boylar ve Öncü Kimlikler)*. İzmir: Bayındır Belediyesi Kültür Yay.
- Arundell, F. V. [2016]. *Küçük Asya'da Keşifler (Cilt I - II)*. (D. Dereli, Çev.) İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Atak, E. (2008). *Erken Osmanlı Köprüleri*. Çanakkale: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Atak, E. (2017). Niksar'daki Taş Köprüler. *Current Debates In History & Politics - Volume 6* (s. 339-358). London: IJOPEC Publication.
- Aydın Kültür Envanteri*. (2012). Ankara: T.C. Aydın Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.
- Ayönü, Y. (2009). İzmir'de Türk Hakimiyeti'nin Başlaması. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, IX(1), 1-8.
- Baş, A. (2001). Karaman-Bucakkısla-Ermenek Kervan Yolu. *V. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazı ve Araştırmaları Sempozyumu (Ankara, Nisan 2001) - Bildiriler* (s. 57-72). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü.
- Baş, A., & Duran, R. (2002). Karaman Çevresi Yüzeysel Araştırmaları (Köprüler). *VI. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazı Sonuçları ve Sanat Tarihi Sempozyumu (8-10 Nisan 2002) - Bildiriler* (s. 137-160). Kayseri: Erciyes Üniv. Fen-Edb. Fak. Sanat Tarihi Bölümü.

- Başaran, M. (2008). Tire Halkevi Dergisi Küçük Menderes (İnceleme Bibliyografya). *Türk Kültüründe Tire - II (Sempozyum Bildirileri) (17-19 Kasım 2006)* (s. 163-174). İzmir.
- Başaranbilek, E. (Ed.). (2010). *Küçük Menderes Araştırmaları -Makaleler- Küçük Menderes Havzasında Coğrafi Yaklaşımla Doğa ve Kültür*. İzmir: ÇEKÜL Vakfı / Küçük Menderes Araştırmaları Merkezi.
- Başgelen, N. (2010). *Türkiye'nin Tarihi Coğrafyası - Akarsular* (3 b.). İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Bayatlı, A. (2015). *Edirne Taş Köprüleri*. Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Bayhan, M. (1997). Fotoğrafçılık. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 1, s. 602-612). İstanbul: YEM (Yapı-Endüstri Merkezi) Yayınları.
- Baykara, T. (1993). Gazi Umur Bey ve Batı Anadolu Ticareti. *İpek Yolları (UNESCO Deniz Araştırma Gezisi Konferansları, EÜ Edebiyat Fakültesi, 30.10.1990)* (s. 1-8). Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Bozkurt, O. (1952). *Koca Sinan'ın Köprüleri*. İstanbul: İTÜ Mimarlık Fak. Doçentlik Çalışması / Pulhan Matbaası .
- Büyük Selçuklu Mirası*. (2017). (Selçuklu Belediyesi, Konya). URL: <http://www.selcuklumirasi.com/architectural-buildings>
- Ceylan, M. (2011). Gediz Havzası'nda Tarihi Köprüler ve Fonksiyonel Özellikleri. *Atatürk Üniversitesi Doğu Coğrafya Dergisi*, 16(25), 103-132. URL: <http://e-dergi.atauni.edu.tr/ataunidcd/article/view/1021007375>
- Çakmak, Ş., & Yalçın, G. (2018). Yeni Bulgular Işığında Tire Bedesteni. *TÜBA-KED*(17), 11-24. doi:<http://dx.doi.org/10.22520/tubaked.2018.17.001>
- Çeçen, K. (1988). Sinan'ın Yaptığı Köprüler. *Mimarbaşı Koca Sinan, Yaşadığı Çağ ve Eserleri* (Cilt 1, s. 429-438). İstanbul: T.C. Başbakanlık Vakıflar Genel Müdürlüğü.
- Çobanoğlu, A. V. (2007). Oküz Mehmed Paşa Külliyesi. *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 34, s. 26-27). İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi. URL: <https://islamansiklopedisi.org.tr/okuz-mehmed-pasa-kulliyesi--aydin>
- Çulpan, C. [2002]. *Türk Taş Köprüleri – Ortaçağdan Osmanlı Devri Sonuna Kadar* [2.b. (İlk Basım 1975)]. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Darkot, B. (1978). Küçük Menderes. *MEB İslam Ansiklopedisi* (Cilt 7, s. 710-711). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Daş, E. (2019). *Tire'nin Trenleri / Kayıp Zaman, Kayıp Mekan, Kayıp İnsan*. İstanbul: Heyamola Yayınları.

- Daş, E. (2019). Yeni Bulgular Işığında Tire Kutu Han . *Akdeniz Sanat [Özel Sayı: 21. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu (Ekim 2017 / Antalya) Bildirileri]*, 13(23), 295-309. URL: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/akdenizsanat/issue/49183>
- Dayar, M. (2017). *Mersin - Mut'taki Mimari Eserler*. Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Dibek, U. (2019). Niksar/Talazan Köprüsü Drone Çekimi Videosu. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=KPfqnd0Bemg> (E.T.: 16.06.2019)
- Doğer, E. (1998). *İlk İskanlardan Yunan İşgaline Kadar Menemen ya da Tarhanıyat Tarihi*. İzmir: Sergi Yayınevi.
- Duran, R. - Baş, A., & Özcan, R. (2014). Tarihi Köprüler Aracılığıyla Konya'nın Tarihi Ulaşım Ağı Üzerine Değerlendirmeler. *XVI. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu (Sivas, 2012) Bildiriler* (Cilt 1, s. 297-308). Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları.
- Duran, R. - Baş, A., & Özcan, R. (2016). *Tarihi Konya Köprüleri*. Konya: Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.
- Dursun, Ş., & Duran, R. (2018). Anadolu Selçukluları Dönemi Konya Ticaret Yolları. *Konya Kitabı, XVI* (127-146). Konya.
- Dülgerler, O. N. (2006). *Karamanoğulları Dönemi Mimarisi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Erdoğan, M. A. (Ed.). (2016a). Editörden. *İzmir Araştırmaları Dergisi* (4), V-VII.
- Erdoğan, M. A. (2016b). Batı Anadolu'da Bir Osmanlı Yerleşimi: İzmir-Bayındır İlçesi. *İzmir Araştırmaları Dergisi* (4), 117-123.
- Erkan-ı Harbiye-i Umumiye Haritaları - İzmir (1:100000). (1927). Müdafaa-i Milliye Vekaleti Harita Müdüriyyet-i Umumiyesi Matbaası. URL: <https://acikerisim.tbmm.gov.tr/xmlui/handle/11543/2011>
- Evliya Çelebi. [2005]. *Evliya Çelebi Seyahatnamesi 9. Kitap - Topkapı Sarayı Kütüphanesi Bağdat 306, Süleymaniye Kütüphanesi Pertev Paşa 462, Süleymaniye Kütüphanesi Hacı Beşir Ağa 452 Numaralı Yazmalarının Mukayeseli Transkripsiyonu-Dizini* (1 b.). (Haz.: Y. Dağlı, S. A. Kahraman, & R. Dankoff). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Eyice, S. (1989). Alpullu Köprüsü. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 2, (530). İstanbul: TDV İslam Araştırmaları Merkezi. URL: <https://islamansiklopedisi.org.tr/alpullu-koprusu> (E.T.: 16.04.2019)

- Eyice, S. (1992). Büyükçekmece Köprüsü. *TDV İslam Ansiklopedisi* 6 (520-521). İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi. URL: <https://islamansiklopedisi.org.tr/buyukcekmece-koprusu> (E.T.: 07.04.2019)
- Eyice, S. (1993). Çoban Köprüsü. *TDV İslam Ansiklopedisi* 8, (350-351). İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi. URL: <https://islamansiklopedisi.org.tr/coban-koprusu> (E.T.: 16.06.2019)
- Eyice, S. (1994a). Drina Köprüsü. *TDV İslam Ansiklopedisi* 9, (528-529). İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi. URL: <https://islamansiklopedisi.org.tr/drina-koprusu>
- Eyice, S. (1994b). Ekmekçizâde Ahmed Paşa Köprüsü. *TDV İslam Ansiklopedisi* 10 (547). İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi. URL: <https://islamansiklopedisi.org.tr/ekmekcizade-ahmed-pasa-koprusu>
- Güler, F. (1998). Sazlıbön Köprüsü. *Milet Müzesi Yıllığı* (2), 30-34.
- Gündoğdu, H. (1995). Erzurum ve Çevresinden Bazı Köprüler II: Çobandede Köprüsü. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* (2), 43-67.
- Güneş, C. (2018). *Bizans Anadolu'sunda Askerî ve İdarî Bir Sistem: Thema Sistemi (VII. Yüzyıldan XI Yüzyıla Kadar)*. Muğla: Muğla Sıtkı Koçma Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.
- Gür, G., & Dönmez, O. O. (2017). *Tire Kültür Varlıkları Envanteri*. İstanbul: Tire Belediyesi Kültür Yayınları.
- Gürbüz, S. M. (2012). *Kayseri Taş Köprüleri*. Kayseri: Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı.
- Halaçoğlu, Y. (2014). *Osmanlılarda Ulaşım ve Haberleşme (Menziller)*. İstanbul: İlgi Kültür Sanat Yayınları.
- Hamilton, W. (1842). *Researches In Asia Minor, Pontus, and Armenia* (Vol 1). London: John Murray, Albemarle Street.
- Hassan, Ü. (2009). Siyasal Tarih – Açıklamalı Bir Kronoloji. *Türkiye Tarihi – I (Osmanlı Devletine Kadar Türkler)* (Ed.: Sina Akşin) (10. b., s. 137-281). İstanbul: Cem Yayınevi.
- İbrahim Cavid. ([2010]). *Aydın Vilâyet Sâlnâmesi R.1307 / H. 1308*. (Ed.: M. Babuçoğlu, C. Eroğlu, & A. Şahin,) Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- İlter, F. (1978). *Osmanlılara Kadar Anadolu Türk Köprüleri*. Ankara: Karayolları Genel Müdürlüğü Yayınları.
- İzmir Kültür Envanteri - Bayındır*. (2001). İzmir: T.C. İzmir Valiliği İl Kültür Müdürlüğü.
- İzmir Kültür Envanteri - Tire*. (2001). İzmir: TC İzmir Valiliği İl Kültür Müdürlüğü.



- İzmir Taşınmaz Kültür Varlıkları Envanteri. (2012). İzmir: T.C. İzmir Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.
- Jervis, T. B., & von Weiss, F. (1855). *Topographical Map Greece, Turkey in Europe, the Archipelago and Part of Asia Minor (Southeast Sheet)*. London: John Petheram. David Rumsey Historical Map Collection. URL: [https://www.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/RUMSEY~8~1~325348~90094296:-Southeast-Sheet--Topographical-Map?sort=pub\\_list\\_no\\_initialsort%2Cpub\\_list\\_no\\_initialsort%2Cpub\\_date%2Cpub\\_date](https://www.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/RUMSEY~8~1~325348~90094296:-Southeast-Sheet--Topographical-Map?sort=pub_list_no_initialsort%2Cpub_list_no_initialsort%2Cpub_date%2Cpub_date)
- Karakaya, E. (2001). Kanûnî Köprüsü. *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 24, s. 332). İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi. URL: <https://islamansiklopedisi.org.tr/kanuni-koprusu>
- Karakaya, E. (2012). Tire (Mimari). *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 41, s. 197-199). İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi. URL: <https://islamansiklopedisi.org.tr/tire#2-mimari>
- Karayaman, M. (2008). Cellât Gölü'nden Sağlık Ovası'na. *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, 24(72), 693-708. URL: <https://dergipark.org.tr/pub/aamd/issue/52917>
- Keçiş, M., & Güneş, C. (2018). Bizans'ın Anadolu'daki Yeni Düzeni: Thema Sistemi'nin Ortaya Çıkışı ve Problemler. *Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 19 (43) (Sitki Koçman'ın Anısına Armağan), 95-107. URL: <https://dergipark.org.tr/sobbiad/issue/39955/504160>
- Kiepert, H. (1890F). Westliches Klein Asien - Sheet 8 (VIII) (1:250,000). *Specialkarte vom Westlichen Kleinasien*. Berlin, Germany: Dietrich Reimer Verlag. The New York Public Library - Digital Collections: Lionel Pincus and Princess Firyal Map Division. URL: <https://digitalcollections.nypl.org/items/95d525da-59e6-96a8-e040-e00a18066a71>
- Kiepert, R. (1905). C1. Smyrna. *Karte von Kleinasien in 24 Blatt. Massstab 1:400,000 (1902 - 1916), 1st Edition*. Berlin: Dietrich Reimer (Ernst Vohsen). The New York Public Library - Digital Collections: Lionel Pincus and Princess Firyal Map Division. URL: <https://digitalcollections.nypl.org/items/95d1a99c-80e3-c2f1-e040-e00a18064f41>
- Kiepert, R. (1911). C1. Smyrna. *Karte von Kleinasien - Massstab 1:400000, in 24 Blatt [1908-1914], 2nd Edition*. Berlin: Dietrich Reimer (Ernst Vohsen). The New York Public Library - Digital Collections: Lionel Pincus and Princess Firyal Map Division. URL: <https://digitalcollections.nypl.org/items/95d04112-04fa-4164-e040-e00a18067503>
- Kunt, M. (2009). Siyasal Tarih. *Türkiye Tarihi - 2 (Osmanlı Devleti -1300-1600) (Ed.: Sina Akşin)* (10. b., s. 21-144). İstanbul: Cem Yayınevi.

- Kutlay, Ş. (2012). *Diyarbakır İli Köprüleri*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Kuyulu, İ. (1992). *Kara Osman-Oğlu Alilesine Ait Mimari Eserler*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Küçük, C. (1988). Abdülaziz. *TDV İslam Ansiklopedisi 1* (179-185). İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi. URL: <https://islamansiklopedisi.org.tr/abdulaziz>
- Kürüm, M. (2012). Sazlıköy Ramazan Paşa Köprüsü. *Aydın İl Tarihi* (309). Ankara: T.C. Aydın Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.
- Luther, U. M. (1989). *Historical Route Network Of Anatolia (Istanbul – İzmir – Konya) 1550's to 1850's: A Methodological Study*. Ankara: Atatürk Supreme Council for Culture (AKM), Language and History Publications of Turkish Historical Society.
- Meriç, R. (1988). Antik Dönemde Küçük Menderes Havzasının Tarihsel Coğrafyasına Genel Bir Bakış. *Ege Coğrafya Dergisi*, 4(1), 202-213. URL: <https://dergipark.org.tr/pub/ecd/issue/4890/67092>
- Meriç, R. (2009). *Das Hinterland Von Ephesos - Archäologisch-topographische Forschungen im Kaystros-Tal*. Wien: Österreichisches Archäologisches Institut.
- Mete, Z. (2012). Tire (Tarih). *TDV İslam Ansiklopedisi 41* (195-197). İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/tire>
- Michaud, J. F., & Poujoulat, J. F. (2015). *İzmir'den İstanbul'a Batı Anadolu 1830*. İstanbul: Say Yayınları.
- O'Connor, C. (1993). *Roman Bridges*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Osmanlı Padişahları*. (2019). Türk Tarih Kurumu. URL: <http://www.ttk.gov.tr/tarihveegitim/osmanli-padisahlari/> (E.T.: 16.02.2019)
- Özbay, E. (2020). *Büyük Mendere, Küçük Menderes ve Gediz Havzalarındaki Türk Dönemi Köprüleri*. İzmir: Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.
- Özkan, M. K. (2012a). Çavuş Köprüsü. *Aydın İl Tarihi* (s. 274). Ankara: T.C. Aydın Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.
- Özkan, M. K. (2012b). Çatma Köprü. *Aydın İl Tarihi* (288). Ankara: T.C. Aydın Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.
- Parlak, S., Kapan, M. A., & Kun, H. İ. (2018). Ermenek'te Baraj Suları Altında Kalan Bir Eser. *Ermenek Araştırmaları - 1* (8-35). Konya: Palet Yayınları.

- Pitcher, D. E. [2013]. *Osmanlı İmparatorluğu'nun Tarihsel Coğrafyası (Başlangıcından 16. Yüzyılın Sonuna Kadar)* (4 b.). (B. Tırnakçı, Çev.) İstanbul: YKY.
- Pullukçuoğlu Yapucu, O. (2006). *Aydın Sancağı 1845-1914 (Sosyal, Ekonomik, İdari, Kültürel Durum)*. İzmir: Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı Doktora Tezi.
- Pullukçuoğlu Yapucu, O. (2017). Trade Roads and Commercial Places In The Hinterland of İzmir. *Geçmişten Günümüze İzmir: Beşeri ve Kültürel Etkileşimler | İzmir From Past to Present: Human and Cultural Interactions* - Uluslararası Sempozyum (4-7.11.2015) Bildirileri (s. 362-372), (Ed.: M. Espagne, R. G. Gürtekin Demir, S. Verger, & P. Aydemir). İzmir: İzmir Büyükşehir Şehir Belediyesi.
- Pullukçuoğlu Yapucu, O., & Özgün, C. (2011a). Batı Anadolu'nun Yol Ağı: Araştırmalar – II (Kuşadası Limanı ve Kervanyolları). *Tarih Okulu | The International Journal of the History School*(X (Mayıs-Ağustos)), 59-71.
- Pullukçuoğlu Yapucu, O., & Özgün, C. (2011b). Batı Anadolu'nun Yol Ağı Araştırmaları – III (İzmir'in Ardalanında Kervan Yolları). *Tarih İncelemeleri Dergisi*, XXVI(2 / Aralık), 527-549.
- Ramsay, W. M. ([1960]). *Anadolu'nun Tarihi Coğrafyası*. (M. Pektaş, Çev.) İstanbul: MEB Millî Eğitim Basımevi.
- SALT Research “Fotoğraflar” Koleksiyonu. (tarih yok). *Köprü - Bridge*. SALT Research, Ülgen Ailesi Arşivi'nden, İstanbul. URL: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/72061?mode=simple>
- Sarıbey Haykırın, A. (2013). *Aydın Vilayeti'nde Çiftlikler (1839-1918)*. İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı Doktora Tezi.
- Sarıbey Haykırın, A., & Can Tunalı, A. (2012). XIX. Yüzyılda Aydın. *Aydın İl Tarihi* (s. 125-129). Ankara: T.C. Aydın Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.
- Sevin, E. İ. (2005). *Bayındır'da Türk Dönemi Yapıları*. İzmir: Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk-İslam Sanatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Sezen, T. (2017). *Osmanlı Yer Adları* (2 b.). (Ed.: A. Torun, M. Şener, & S. Dutoğlu) Ankara: T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü. URL: [https://www.devletarsivleri.gov.tr/varliklar/dosyalar/eskisiteden/yayinlar/genel-mudurluk-yayinlar/osmanli\\_yer\\_adlari.pdf](https://www.devletarsivleri.gov.tr/varliklar/dosyalar/eskisiteden/yayinlar/genel-mudurluk-yayinlar/osmanli_yer_adlari.pdf)
- Sezer, I., & Demircan, Ö. (2016). Türk Fotoğrafında Yeni Bir Soluk: Deneysel/Kurgu Fotoğraf. *Yedi: Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi* (15), 41-52. URL: <https://dergipark.org.tr/download/article-file/203788>

- Soylu, H. (1999). Çobandede Köprüsü'nün Coğrafi Konumu ve Önemi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* (5), 141-150.
- Sürgevil, S. (2000). *Kemalpaşa (Nif) ve Çevresinin Tarihi*. İzmir: Kemalpaşa Kaymakamlığı Köylere Hizmet Götürme Birliği Yayınları.
- Şeker, M. (Ed.). (1994). *Türk Kültüründe Tire (Eylül 1993 Tarihli Sempozyum Bildirileri)*. Ankara: Türkiye'de Diyanet Vakfı Yayınları.
- Şeker, M. (1998). Aydınoğulları Beyliği ve Ayasuluğ. *Birinci Uluslararası Geçmişten Günümüze Selçuk Sempozyumu (4-6 Eylül 1997) / Bildiriler* (265-274). İzmir: Selçuk Belediyesi Kültür Yayınları.
- Şeker, M., & Taşcan, A. (Ed.). (2008). *Türk Kültüründe Tire II (17-19 Kasım 2006 Tarihli Sempozyum Bildirileri)*. İzmir: Tire Belediyesi.
- Tanyeli, G. (2000). Türkiye Köprüleri. *Türkiye'nin Köprüleri* (10-23). İstanbul: Koç Allianz Hayat Sigorta A.Ş.
- TKGM. (2019). Tapu ve Kadastro Genel Müdürlüğü Parsel Sorgulama Uygulaması: URL: <https://parselsorgu.tkgm.gov.tr/>
- Tokluoğlu, F. (1937). *Tire Çevre İncelemeleri*.
- Tokluoğlu, F. (1946). *Tire*.
- Tuncer, O. C. (2007). *Anadolu Kervan Yolları*. Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Tunç, G. (1978). *Taş Köprülerimiz*. Ankara: T.C. Bayındırlık Bakanlığı Karayolları Genel Müdürlüğü.
- Tüfekçioğlu, A. (2002). Bursa-Çanakale Yolu Üzerindeki Köprüler ve Hanlar. *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu - Prof. Dr. Gönül Öney'e Armağan (10-13 Ekim 2001) Bildiriler* (555-565). İzmir: Ege Üniversitesi.
- Umar, B. (1993). *Türkiye'deki Tarihsel Adlar*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Ülker, N. (1994). Tire'de Osmanlı Dönemi Türk Kitabeleri. *Türk Kültüründe Tire* (s. 97-112). Ankara: Türkiye'de Diyanet Vakfı Yayınları.
- Üstünes, Y., Durmuşlar, F., & Sarıyıldız, S. (2018). Tire'nin Tarihi Ticari Yapıları: Bedesten, Hanlar, Arasta ve Çarşı. *Uluslararası Küçük Menderes Araştırmaları ve Tire Tarihi Sempozyumu (Tire, Mayıs 2018) - Bildiriler. 2* (299-311). Ankara: Tire Belediyesi Kültür Yayınları. URL: [https://www.researchgate.net/publication/332407294\\_Tire'nin\\_Tarihi\\_Ticari\\_Yapilari\\_Bedesten\\_Hanlar\\_Arasta\\_ve\\_Carsi](https://www.researchgate.net/publication/332407294_Tire'nin_Tarihi_Ticari_Yapilari_Bedesten_Hanlar_Arasta_ve_Carsi)
- Yalçın, G. (2018). *Tire'de Erken Dönem Osmanlı Mimarisinin Analizi*. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

- Yaşayacak, İ., & Daş, E. (2019). Kuşadası Öküz Mehmet Paşa Külliyesi. *Kuşadası'nın Banisi Öküz Mehmet Paşa [Kuşadası Öküz Mehmet Paşa Sempozyumu (1-3 Kasım 2019) Bildiriler]* (225-239) (Ed.: M. A. Erdoğan, & M. Ökçesiz). Aydın: Kuşadası Kültürel ve Tarihi Mirası Koruma Derneği.
- Yeşilbaş, E. (2017). *Diyarbakır Köprüleri*. Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları.
- Yılmazçelik, İ., & Erdem, S. (2013). XIX. Yüzyılın Sonlarında Harput'tan Geçen Karayolu Güzergahları ve Harputtaki Köprüler. *Geçmişten Geleceğe Harput Sempozyumu*. Elazığ: Fırat Üniversitesi Harput Uygulama ve Araştırma Merkezi.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

**Sanat Tarihi Dergisi**

ISSN 1300-5707

Cilt: 30, Sayı: 1 Nisan 2021

*Ege University, Faculty of Letters*

***Journal of Art History***

e-ISSN 2636-8064

*Volume: 30, Issue: 1 April 2021*

İnternet Sayfası (Acık Erisim)

Internet Page (Open Access)

**DergiPark**  
AKADEMİK

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

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

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

Clarivate  
Analytics  
**ESCI**  
Emerging Sources Citation Index

TR DİZİN  
**ULAKBİM**

**DOAJ**

Crossref

**EBSCO**

**ERIH PLUS**  
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE  
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic  
Resource  
Index  
ResearchBID

**SÖBIAD**

## MİLLİ MİMARİ AKIMLARIN ÇAĞDAŞ TASARIMDA OKUNMASI: CITY'S NİŞANTAŞI ALIŞVERİŞ MERKEZİ ÖRNEĞİ



### READING NATIONAL ARCHITECTURAL CURRENTS IN CONTEMPORARY DESIGN: THE CASE OF CITY'S NISANTASI SHOPPING CENTER

Hayrun Nisa KURUÇAY\*

Emre KURUÇAY\*\*

#### ÖZ

20. yüzyılın başlarında oluşan toplumsal dinamikler, ortalarına gelindiğinde değişmeye ve çeşitlenmeye başlamıştır. Farklı çalışma disiplinlerinde benzer yansımalar meydana getiren bu değişim, mimariye biçim çoğulculuğu olarak yansımıştır. Nasıl politikada neoliberalizme, ekonomide küreselleşmeye, felsefede postyapısalcılığa varan süreçler yaşandıysa, mimarlıkta 1950'lerde başlayıp, 1970 ve 1980 arası dönemde izlerini net bir şekilde okuyabildiğimiz postmodernizme dönüşüm süreci yaşamıştır. Postmodernizm, kökleri modernizme dayanan, modernizmin eski neyse ona karşı yeni olma halinden beslenen bir akımdır. Modernizm sonrası şekillenen ortam için yeni şeyler yapılması gerektiği, eskinin artık geçersiz olduğu ortaya konmuş; mimari de dâhil olmak üzere, farklı disiplinler öz sorgulamalarını yapmıştır. Sonuçta mimaride, modern mimarlık anlayışının eskiyi reddetme tavrı terkedilmiş, geçmiş mimari deneyimler ve biçimlerle bağ kurmak amacıyla biçimsel göndermeler yapılmıştır. Çalışmada; tasarım kararları doğrultusunda “hep oradaymış hissi” vermek üzere eskiye göndermeler yapan City's Nişantaşı Alışveriş Merkezi; ticari, sosyal ve mimari bir nesne olarak incelenmiştir. Postmodern üslupta tasarlanan merkezde bilinçli olarak, Birinci Milli Mimari Akım'a göndermeler yapılmıştır. Aynı zamanda yapının; anıtsal, rasyonalist ve süslemeden uzak görünüşü İkinci Milli Mimari Akım'a da göndermeler yapmaktadır. Bunların yanında, ticari kurguları geçmişten günümüze hâlihazırda şekillenmiş olan eski yerleşim merkezinde inşa edilen bu çağdaş mimarlık örneğinin tasarımında başvurulan mimari göndermeler de analiz edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** *Çağdaş Mimarlık, Postmodernizm, Birinci Milli Mimarlık, İkinci Milli Mimarlık, Alışveriş Merkezi*

\* Araştırma Görevlisi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü.  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9549-9582> ♦ E-mail: hayrun.n.k@gmail.com

\*\* Araştırma Görevlisi, Sakarya Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü.  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5239-7084> ♦ E-mail: emre.y.kurucay@gmail.com

**ABSTRACT**

The social dynamics that emerged at the beginning of the twentieth century began to change and diversify in the middle. This change, which produced similar reflections in different working disciplines, was reflected in the form pluralism of architecture. Just as in the theory of knowledge, there were processes leading to poststructuralism, neoliberalism in politics, and globalization in the economy; also, pluralism, i.e. postmodernism has been experienced in architecture. This process began in the 1950s, and was clearly seen between 1970s and 1980s. Postmodernism is a movement that is rooted in modernism, nourished by the state of modernism being new to what is old. However, post-modernism advances have now shown that new things need to be done for the environment, which is shaped according to the conditions of the period, and that the old one was no longer valid. During the same period, disciplines that made their self-enquiries, including architecture, began to establish analogies with language. This was reflected in architecture as formal pluralism, but also as an architectural object, a product of discourse and the basis of new discourses. As a result, form pluralism was achieved in architectural shaping by indirect form references. These references take advantage of the characteristics of anything historical or non-historical. The City's Nisantasi Shopping Center, which makes references to the past to give "the feeling of always being there" in line with design decisions, was examined as a commercial, social and architectural object. The (shopping) center has tried to find a place within the old commercial fictions with a number of formulas developed. For this purpose, as a result of design decisions and some administrative decisions, diversification has occurred in the region's user base. This has had important impacts to the use of the area and (shopping) center in terms of social relations. In the article, after examining the social environment created by the location of the center, which in many respects links between the old and the new, the (shopping) center was examined as an architectural object. In the area where luxury mansions were built during the first settlement period and luxury apartments and shops were shaped after the architectural trends developed in the country; references to the former were made in order to make the center accepted as an architectural object. Of these references, the 1<sup>st</sup> National Architectural Movement was consciously applied. This concept of design leads us to the postmodern architectural trend in terms of style. However, the monumental, rationalist and unadorned appearance of the structure also refers to the 2<sup>nd</sup> National Architectural Movement. Therefore, the results of contemporary architecture designed in the old settlement center were analyzed in different areas.

**Keywords:** *Contemporary Architecture, Postmodernism, Shopping Centre, 1<sup>st</sup> National Architecture, 2<sup>nd</sup> National Architecture*



## **Giriş**

20. yüzyılın sonlarında ekonomide yaşanan küreselleşme dinamiklerinin birçok alanda yansımaları olmuştur. En önemlilerinden biri, tüketim şeklimde yaşanan değişimlerle ilgilidir. Bu, mimari anlamda da yeni mekân oluşumlarını teşvik etmiştir. Alışveriş merkezleri bu anlamda ortaya çıkan önemli bir yapı türüdür. Bu makalede; 19. yüzyılda elit saray bürokrasisi için iskâna açılmış olan Nişantaşı Semti Teşvikiye Mahallesi'nde, 21. yüzyılda yeni tüketim şeklinin bir ürünü olarak inşa edilen City's Nişantaşı Alışveriş Merkezi incelenmiştir.

Semt; ilk iskâna açıldığında Osmanlı'nın, 20. yüzyılda ise Cumhuriyet Dönemi'nin modernleşmesiyle özdeşleşmesi açısından önemlidir. Semtin ilk sakinleri için geniş parsellere inşa edilen konaklar, sonrasında yerini eğitim kurumlarına ya da konut alanlarına bırakmıştır. Ancak farklı dönemlerde meydana gelen şehirleşme yaklaşımları ve yasalar neticesinde eski yapılar yıkılmış ve bunların yerini daha küçük parsellere ayrılmış yapı adalarında inşa edilen konut ve ticari mekânlar almıştır. City's Nişantaşı Alışveriş Merkezi projesi, parçalanmış ve küçülmüş parseller arasında, görece büyük bir yerleşim alanına sahiptir.

Alışveriş merkezi, önemli ve gelenekselleşmiş bir ticari geleneğin içine yenisini bir nevi dayatmıştır. Bu nedenle, semtin özellikle günlük kullanıcı kitlesinin değişimine ve kullanım yoğunluğunun artmasına neden olmuştur. Bunlar, merkezi, sosyal ve ticari olarak incelenmesi gereken bir nesne haline dönüşmüştür. Ayrıca, tasarlanmış bir geçmişe sahip olan alanda inşa edildiği için de mimari olarak incelenmesi önemlidir. Makalede esasen bu yapının mimari olarak şekillenmesi incelenmiş ve bunu yaparken yukarıda bahsedilen anlamlarda, tasarım kararlarıyla, kent dokusuna nasıl entegre olduğu ve kenti nasıl etkilediği tartışılmıştır.

## **Alışveriş Merkezleri ve City's Nişantaşı**

20. yüzyılın ortalarında mimari tasarım alanı biçim çoğulculuğu-postmodernizm yönünde bir ilerleme gösterirken, ekonomideki küreselleşme dinamiklerinin de mekâna çeşitli yansımaları olmuştur. 19. yüzyılın sonu, 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan pasajlar ve büyük mağazaların devamı niteliğinde olan alışveriş merkezleri bu yansılardan biridir. Yeni tüketim şekli içinde sosyal, ekonomik ve kentsel ihtiyaçlar için çözüm yolu olarak öngörülen bu merkezlerin ilk örnekleri 1960'lı yıllarda Amerika'da "Gruen" tarafından tasarlanan "Northland" ve "Southdale"dir.<sup>1</sup>

Alışveriş merkezleri ticaret temelli tasarlanan sosyal mekânlardır. Bu bakımdan, içinden çıktıkları toplumun kültürüyle üretken bir etkileşim içinde olan bir gereksinim olarak düşünülebilir. Sermaye dolaşımının hızlandığı 20. yüzyılda kapitalizm yalnızca üretim-tüketim ilişkilerini değil aynı zamanda gündelik hayatı da düzenleyen kültürel bir

---

1 Uzun, Gül, Gül, Uzun ve Uzun, 2017, 2.

gerçeklik haline dönüşmesiyle paralellik göstermiştir.<sup>2</sup> Dolayısıyla günümüzde alışveriş merkezleri; modern insanın dinlenme, eğlenme gibi temel gereksinimlerini karşıladığı “boş zaman” ile beslemeli olarak şekillenmeye devam etmekte ve “kurumsallaşmaktadır”<sup>3</sup>. Sosyal açıdan farklı bir rekreasyon aktivitesi olarak görülen bu yeni kurumlar, kentsel yapıda bakıldığında alt ve üst yapıyı etkileyen oldukça büyük birer kamusal yapıdır. Büyüklükleri ve oluşturdukları ticari, sosyal ve mekânsal ilişkilerle kentsel açıdan da dikkat edilmesi gereken bir tipoloji haline gelmiştir<sup>4</sup>.

Sosyal hayatla ve ticari faaliyetlerle ilgili olarak merkezi bir “şehir merkezi”ne sahip olan yerleşmelerde yapılan faaliyetlerin yoğunlaşması, özellikle daha az yoğunluğa sahip şehir dışında yapılacak olan alışveriş merkezlerinin ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Paralel olarak, daha önceleri farklı nedenlerle de gerçekleşmiş olan, kent çeperlerine göçler artış göstermiştir. Bu durum çok merkezli kentlerin ortaya çıkışında önemli bir rol oynamış, şehir dışı olarak kabul edilen kimi yerler şehirleşmenin çoğul merkezlerinden biri olmuştur.

Görüldüğü gibi ortaya çıkış nedenlerine paralel olarak önceleri şehir dışında yapılan alışveriş merkezleri ya şehir içinde kalmaya başlamış ya da fiziksel, sosyal ihtiyaçların zahmetsizce karşılanması, kimi bakış açılarına göre güvenli sayılması ve her daim içinde gezilebilecek bir iklime sahip olması gibi nedenlerle; konfora kolayca alışan ve onu talep eden insanların da artmasına paralel artan talepler doğrultusunda kent merkezlerinde de yapımları artmıştır. Bu da kent içinde yeni bir kent gibi davranmaya varacak kadar çeşitlenen merkezlerin ortaya çıkmasına ve sayıları oldukça fazla olan alışveriş merkezlerinin çeşitli yöntemlerle olağan bir yarış içinde olmasına neden olmuştur.<sup>5</sup>

Liberal ekonomi politikalarının benimsenmesi ile dünyada gelişen süreçlerle bir hizalanma ortamı bulan ülkemizde de elbette çeşitli sosyal, ekonomik ve kentsel ihtiyaçlar meydana gelmiştir. 1980’li yıllarda ekonomide yapılan değişimler sonucunda farklı açılardan dönüşümler yaşanmış ve ekonomik büyümeler gerçekleşmiştir. Bunun da getirisi ile açılan alışveriş merkezlerinin Türkiye’deki ilk örnekleri “Galleria” (1988) ve “Atakule” (1989)’dir. Alışveriş merkezlerinin toplumda hızla kabul görmesiyle yapımları hızlanmış ve özellikle 2000-2010 arası dönemde sayıları oldukça artmıştır.<sup>6</sup> Bu bakımdan alışveriş merkezleri, gerek yapı büyüklükleri gerekse doğurduğu kentsel ve sosyal etkiler açısından çağdaş mimarlık ortamı için önemli hale gelmiştir.

Genel olarak bakıldığında Türkiye’de 1990-2010 arası dönemde açılan alışveriş merkezleri; şehir çeperlerine yakın olanlar, “Bütünleşik Alışveriş Merkezleri” olarak

2 Sungur, S., 2011

3 Şentürk, 2012.

4 Vural, 2009.

5 Ceylan - Özbakır - Erol, 2017.

6 Uzun, Gül, Gül, Uzun ve Uzun, 2017.

anılan şehir içlerinde konumlandırılanlar ve açık-yarı açık-kapalı mekânlardan oluşan karma fonksiyonlu merkezler olmak üzere olarak üç ana grupta toplanabilir.<sup>7</sup> City's Nişantaşı "Bütünleşik Alışveriş Merkezleri" olarak tanımlanan şehir içinde konumlanmış bir alışveriş merkezidir.

City's Nişantaşı Alışveriş Merkezi; alışveriş merkezlerinin dünyadaki örneklerine paralel olarak ülkemizde de sayısal artış gösterdiği 2000-2010 yılları arasında, Nişantaşı Senti, Teşvikiye Mahallesi'nde inşa edilmiştir. Bu dönemin sonuna denk gelen 2008 küresel finansal krizine rağmen ülkemizde alışveriş merkezlerinin sayısında, alınan yönetsel tedbirlerle birlikte, ciddi bir artış devam etmiştir.<sup>8</sup> City's Nişantaşı Alışveriş Merkezi de bu anlamda birtakım tedbirler almış ve yüksek gelirli kullanıcılara hitap etmesi planlanan merkez için konsept değişikliğine gidilmiştir. Merkezde bulunması öngörülen bazı dünyaca ünlü markalar yerine daha ulaşılabilir olanlarla anlaşmıştır. Alınan bu yönetsel kararlar merkezin atıl olmaktan kurtarıldığı düşünülmüştür.<sup>9</sup> Ancak; yaşanan bu ticari ikilem sosyal çevrede olumsuz bir algı oluşturmuştur. Alışveriş merkezinin hedef kitlesi değişmekle kalmamış, içinde bulunduğu semtin de kullanıcı kitlesinin değişmesine katkıda bulunmuştur.

City's Nişantaşı Alışveriş Merkezi'nin inşa edildiği bölge, yüksek gelirli insanların ikamet ettiği ve yoğun alışveriş ilişkilerinin yaşandığı kentsel bir yerleşimdir. 20. yüzyılın ortalarından bu yana "esnaf kültürüne" dayalı ticaret anlayışı gelişmiş, hâlihazırdaki dükkânlar ve sosyalleşme mekânları, 2008 yılında açılan bu alışveriş merkeziyle farklılaşmaya başlamıştır. Ayrıca alışveriş merkezindeki ticari mağazaların çeşitliliği, yüksek gelirli kullanıcıların yanında orta gelir düzeyindeki kullanıcıları da çekmiş ve bu nedenle tüm bölgede kullanıcı yoğunluğu oldukça artırmıştır. Bunun sonucunda meydana gelen otopark sorunu, trafik yoğunluğunda yaşanan ciddi artışla beraber, büyük bir karmaşaya dönüşmüştür. Bölgede meydana gelen otopark problemi sadece bu merkez için yapılan bodrum kat otoparklarıyla çözüme ulaştırılmaya çalışılmıştır. Buna rağmen otopark kiralari, gerek dükkân sahipleri gerekse kullanıcı açısından büyük sıkıntılar doğurmuştur.



**Görsel 1:** City's Alışveriş Merkezi, 2019.

7 Ceylan - Özbakır - Erol, 2017.

8 Ceylan - Özbakır - Erol, 2017.

9 Subaşı, 2010.

## City's Nişantaşı Projesinin Konumu

City's Nişantaşı Alışveriş Merkezi, Teşvikiye Mahallesi Şişli/İstanbul'dadır. Merkez, sahibi Gülaylar Grup tarafından otuz üç yıllığına Şişli Terakki Vakfı'ndan kiralanmış bir alan üzerine inşa edilmiştir.



Görsel 2: City's Nişantaşı Alışveriş Merkezi'nin konumu. (Google Earth; Erişim: 04.03.2020)

Alışveriş merkezinin bulunduğu Nişantaşı – Teşvikiye muhitine ait ilk yerleşimler 19. yüzyılın ortalarında, bölgenin Abdülmecid tarafından iskâna teşvik edilmesi ve toprak bağışlanmasıyla başlamıştır. Daha önceleri saray erkânının avlanma yeri olarak kullanılan alana ilk yerleşenler, Dolmabahçe'ye taşınan Osmanlı sarayında çalışan bürokratlar ve saray elitidir<sup>10</sup>. City's Nişantaşı Alışveriş Merkezi'nin inşa edildiği alana ilk olarak, 19. yüzyılın ortalarında farklı dönemlerde “Çiftesaraylar” ve “Baş Mabeyinci” adlarıyla anılan bir konak inşa edilmiştir. Konak, 1920 yılında, Sultan Vahdettin tarafından kızları Sabiha Sultan ile Ulviye Sultan için satın alınmıştır. 1924 yılında hanedan üyelerinin sürgüne gönderilmesinden sonra, 1926 yılında Sabiha Sultan'a ait olan konağın tapu senedi iptal edilerek konak önce Milli Emlak'a daha sonra Emlak ve Eytam Bankasına verilmiştir<sup>11</sup>. Banka, öncelikle konağı eğitim faaliyetlerini gerçekleştirmek üzere, 1928 yılında Şişli Terakki vakfına kiralamış, daha sonra 1935 yılında aynı vakfa satmıştır. 1949 yılında ise bu konak eğitim faaliyetleri için yetersiz görülerek yıkılmıştır<sup>12</sup>.

10 Mancı, 2014.

11 Bardakçı, 2008.

12 Şişli Terakki Vakfı / Tarihçe.



Görsel 3: Jacques Pervititch'in 1924 Nişantaşı Kadastral Planı'ndan detay. (Pervititch, 1924)

Yıkılan konağın yerine, yine eğitim amaçlı kullanılacak olan bir yapı inşa edilmiştir<sup>13</sup>. Vakfın eğitim faaliyetlerini başka yapılara kaydırmasıyla boşalan bu eğitim yapısı da yıkılarak, arazisi 1994-2005 tarihleri arasında otopark olarak kullanılmıştır. 2005 yılında arazi 1/5000 imar planında okul alanı olmaktan çıkarılıp, turizm-ticaret alanı ilan edilmesinden sonra, Gülaylar Grup tarafından otuz üç yıllığına kiralanarak City's Nişantaşı alışveriş merkezi inşa edilmiştir<sup>14</sup>.

### City's Nişantaşı Projesinin Mimari Özellikleri

19. yüzyılın ortalarından bu yana yerleşimlerin devam ettiği Teşvikiye, bugün oldukça yoğun kullanımdadır. Özellikle yüksek gelirli kullanıcıların ve mevcut sosyal ortamın olanaklarından yararlanmak isteyen genç nüfusun yaşadığı bir yer haline gelmiştir. Özellikle araç yoğunluğu bölgenin kapasitesi aşmıştır. Hal böyleyken alışveriş merkezinin, tarihi ve aynı zamanda yoğun kullanımda olan bir alana uygun olarak tasarlanmış olması önemlidir.

Mimar	Sinan Kafadar
Yapım Yılı	2008
Taban Alan	2 300 m <sup>2</sup>
Toplam Alan	52 000 m <sup>2</sup>
Kiralanabilir Alan	20 495 m <sup>2</sup>
Kat Adedi	17
İşlev	Alışveriş Merkezi

**Tablo 1:** Merkez hakkındaki genel bilgiler. (Şişli Belediyesi, Kalem İşleri Müdürlüğü Arşivi'nden alınan belgelerden yararlanılarak hazırlanmıştır.)

13 Şişli Terakki Vakfı / Tarihçe.

14 Öztürk, 2010.

City's Nişantaşı Alışveriş Merkezi'nin tasarımına 2005 yılında başlanmış, merkez 2008 yılında açılmıştır. Projenin mimarı Kafadar, Mimarizm Mimarlık ve Yayın Platformu'nda yer verilen ifadesinde projeyi şu şekilde anlatmaktadır:

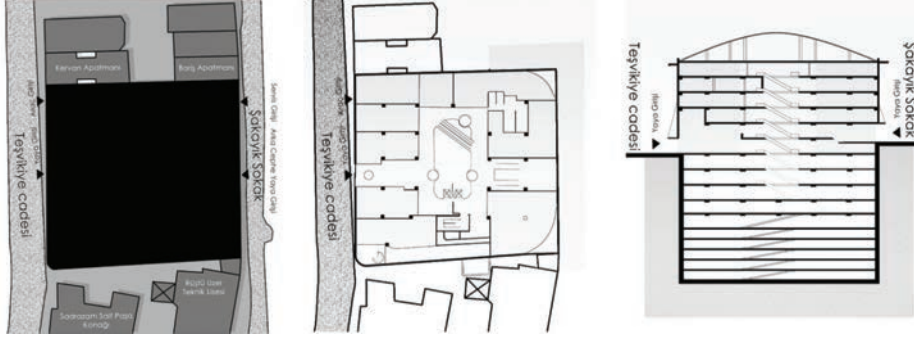
“...Şehrin en değerli yapı adası üzerinde ve bu yoğunluktaki bir yerleşimle, istekleri ve projenin doğasını bir araya getirdiğinizde, bir de bunun üzerine kendi gerçekleştirmek istediklerinizi koyduğunuzda ortaya oldukça zor bir denklem çıkıyordu. Bu nedenle City's Nişantaşı projesinde dikkat ettiğim başlıca nokta, yapının Nişantaşı mimarisine uyumu ve bununla birlikte bir alışveriş merkezi olarak fonksiyonlarının doğru olarak konumlandırılarak, perdenin kalktığı ilk günden itibaren 'sanki hep orada varmış' hissini yaratmaktı... Nişantaşı'ndaki tarihi dokuyu oluşturan yapılardan özellikle, I. Milli Mimari Akım döneminde yapılmış, batı mimari kalıpları ile Osmanlı cephe anlayışının birlikte kullanıldığı binalardan esinlenerek City's Nişantaşı projesini ele aldığımızda Nişantaşı'nın geleneksel mimari yapısına uyum sağlayacak bir yapı hedefledik.”<sup>15</sup>



**Görsel 4:** City's Alışveriş Merkezi İç Mekan Görselleri, 2019.

Bu ifadelerden de anlaşıldığı üzere, alışveriş merkezi Birinci Milli Mimari Akım'a gönderme yapmak üzere tasarlanan postmodern üsluptaki bir örnektir. Ayrıca yapının anıtsal dış cephe tasarımı İkinci Milli Mimari Akım dönemine de atıfta bulunmaktadır. Cephede herhangi bir taşıyıcı referans vermeyen düşey çıkıntılar, yapıya anıtsal bir görünüm kazandırmaktadır. Ancak bu anıtsal duruş ya da çevreye uyumlu olması amacıyla seçilen malzeme dili iç mekâna yansımamıştır. Bu yönden Birinci Milli Mimari Akım döneminin geleneksel plan çözümlerinin, o dönem için, yeni cephe anlayışlarıyla tamamlanmasıyla da benzeşmektedir. Yeni aydınlatma, iklimlendirme vb sistemlerinin kullanıldığı iç mekân, klasikleşmiş alışveriş merkezi tasarımlarına ek, görece küçük ölçekli, bir örnek olarak yerini almıştır.

<sup>15</sup> Kafadar, 2008.



**Çizim 1:** (Solda) Vaziyet Planı, (Ortada) Zemin Kat Planı, (Sağda) Kesit. (Şişli Belediyesi, Kalem İşleri Müdürlüğü Arşivi'nden alınan belgelerden yararlanılarak hazırlanmıştır.)

Çizim 1 incelendiğinde görüldüğü gibi alışveriş merkezinin ön cephesi olan Teşvikiye Caddesi ile arka cephesi olan Şakayık Sokak arasında kot farkı bulunmaktadır. Bu nedenle, Teşvikiye Caddesi'ndeki ana girişin bulunduğu kata, Şakayık Sokak'tan girildiğinde merdivenlerle ulaşılmaktadır. İç mekâna bakıldığında; tuvalet ve servis mekânları, ortada bulunan atriyum ve mağazaların yan yana sıralanması ile plan kurgusu açısından klasik bir alışveriş merkezidir.

Merkezin orda olması nedeniyle artırdığı otopark ihtiyacını karşılamak amacıyla tarihi ve yoğun kentsel alanda yeraltı otoparkı yapılmıştır. Bu nedenle ortaya çıkan ve çevre verilerine hiçbir referans vermeyen kesiti incelendiğinde, merkezin bölgeye uygun olmayan bir tipoloji olduğu hemen fark edilmektedir.

### City's Nişantaşı Alışveriş Merkezi'nin Mimari Tasarımında Postmodern Göndermeler

Yapı; ilk tasarım kurgusunda Birinci Milli Mimari Akım dönemine atıfta bulunmak amacıyla tasarlandığı için postmodern mimari üslupta tasarlanmıştır. Postmodernizm, 20. yüzyılın ortalarında ortamında çıkan bir çok sesliliklerdir. Postmodernizm her ne kadar modernizm sonrası modernizmin karşıtı gibi görünse de kendi dinamiklerine sahip modernizmden beslenen bir akımdır. Modernizmi ise Alman felsefeci Jürgen Habermas; "içeriği sürekli değişse bile 'modern' sözcüğü, bir terim olarak kendini; 'eski'den 'yeni'ye bir geçiş sonucu olarak görmek" şeklinde tanımlamıştır. Öyleyse modernizm öncelikle bir "eski" kavramına "yeni" olma durumudur ve bir karşılaştırma eylemini hâlihazırda içinde barındırır.<sup>16</sup> Böyle düşünüldüğünde de postmodernizm kökeni gereği, bir eskiye karşı yeni olma durumudur. Postmodernizmin en yoğun yaşandığı 1970'li yıllarda dahi bu üslup modernizmden radikal bir sapma değil evrimsel bir gelişim olarak görülmüştür.<sup>17</sup>

16 Erinç, 1994.

17 Jencks, 1977

Postmodern mimari tasarım yaklaşımı; 1950 sonrasında oluşmaya başlamış, 1960 ve 1970 yıllarında sıçramalar yaşamıştır. Robert Venturi'nin "less is a bore" söylemiyle metaforlaşan akımın diğer önde gelen temsilcileri; akımın isim babası olan Charles Jencks ve akımı yaygınlaştıran Philip Johnson'dır.<sup>18</sup> Jencks, postmodernizm kelimesinin bir tarif olmaktan çok modern mimarının ötesine geçmek olduğunu söyler. Mimarın nasıl olması gerektiğine dair belirsizlik ve birbirine zıt dahi olsa farklı yaklaşımların hoş görüldüğü, birçok öğretiyi etrafında, tek bir yaklaşıma sabit kalmayan, netleşmeyen bir çoğulculuk olduğunu söyler. Bu durum mimarın farklı iletişim tarzı ve kodlara hâkim olmasını ve bunları belli bir kültüre doğru bir şekilde aktarmasını gerektirir.<sup>19</sup>

Postmodernizm; mimari pratiğe, tarihsel bir örneğe ya da tabiiattaki herhangi bir şeye yapılan biçimsel göndermeler şeklinde yansımıştır. Postmodern mimari yaklaşımın temelinde tarihsel ya da tarih dışı göndermeler vardır. Tarihsel göndermeler ya örnek alınan biçimi tekrarlar ya tasarımcı bunları kendi süzgecinden geçirerek yeni bir biçim oluşturur ya da elindeki veriyi karikatürleştirerek bir biçime dönüştürür. Tarih dışı göndermeler ise, yine örnek alınan biçimin tekrarı ya da dolaylı bir ifadesi şeklinde yapılabilir.<sup>20</sup> Çoğunlukla postmodern yapılarıdaki göndermeler yani postmodern ekler çıkarılırsa, geriye rasyonel ifadedi yapılar kalmaktadır.<sup>21</sup> Mimari biçime yapılmayan tarih dışı göndermeler –"Big Duck" örneğinde olduğu gibi- bu genellemenin dışındadır. Venturi; postmodern mimarideki bu tür göndermeler üzerinden yapılan sembolizmi içlerinde buldukları çağa uygunluk olarak açıklarken, bu dönemin, mimarının saf biçimsellikle kurduğu kahramanlıklar çağı olmadığını söyler.<sup>22</sup>

İncelemekte olduğumuz alışveriş merkezi biçimsel olarak Birinci Milli Mimari Akım ve İkinci Milli Mimari Akım'a tarihsel göndermeler yapan postmodern bir yapıdır. Bu kapsamda öncelikle bu dönemleri incelemek gerekir.

Birinci Milli Mimari Akım, Osmanlı Devleti'ndeki milliyetçilik hareketlerinin etkisiyle başlayıp 1927 ye kadar geçen süredeki mimari tasarım yaklaşımlarıdır.<sup>23</sup> Akım temelde, Klasik Osmanlı mimarisindeki dekoratif öğeler ile yeni inşaat tekniklerini birleştirilerek özellikle yeni yapı türlerinde kendini göstermiştir. Klasik öğelerin yeni yapılarda ortaya konmasından ötürü, bu akım, yapıldığı dönemde "*Milli Mimarlık Rönesansı*" olarak da adlandırılmıştır.<sup>24</sup> Erkmen bu dönemi, çeşitli etkilerle 19. yüzyılda ortaya çıkan Batı etkisindeki eklektisist tutuma karşı bir tepki olarak nitelendirmektedir.<sup>25</sup>

---

18 Özer, 1983.

19 Jencks, 1977.

20 Karasözen ve Özer, 2006.

21 Karasözen ve Özer, 2006.

22 Venturi, Scott Brown, Izenour, 1988.

23 Tekeli, 1982.

24 Bozdoğan, 2015.

25 Erkmen, 1998.



Birinci Milli Mimari Akım döneminde, Klasik Osmanlı – Türk Mimarisi'ni canlandırmak adına; simetri eğilimli, gerçeği yansıtan ya da sahte kornişlerle birbirinden ayrılan az katlı, kimi yerlerde çini süslemeleri ve çeşitli Osmanlı sütun başlıkları kullanılan binalar yapılmıştır. Binaların bitişleri çokgen ya da yuvarlatılmış şekilde tasarlanmış ve genellikle yapının girişi ile birlikte dışarı taşırılmıştır.<sup>26</sup> Plan kurgusu açısından eski çözümler tercih edilmiş olmasına karşın, akım kendini yeni cephe tasarımlarında göstermektedir. Yapıların girişleri anıtsal ve çoğu kez kubbeyle örtülmektedir. Bunun yanında yapının köşelerinde ağırlık kulelerine referans veren yükseltilmiş kütleler bulunmaktadır. Bu yükseltilmiş kütlelerin üzeri de yine kubbe ile örtülmüştür. Pencere tasarımları katlar arasında farklılık göstermekle birlikte genellikle kemerlidir.<sup>27</sup>



**Görsel 5:**

- ◀ City's Alışveriş Merkezi, 2019.
- ▼ Kemalettin Bey ve Vedat Tek'in 1924-1927 yıllarında inşa edilen Ankara Palas Otel yapısı (INDIGO, 2018).



Alışveriş merkezinde, Birinci Milli Mimari Akım dönemi yapılarındaki geleneksel iç mekân çözümlerinin yeni cephe tasarımlarıyla giydirilmesine benzer fakat tersi şekilde, eski cephe tasarımlarına gönderme yaparak yeni iç mekân düzenlemelerine gidilmiştir. Alışveriş merkezinin cephesindeki, sonradan eklenmiş olsa, balkonlar Birinci Milli Mimari Akım'a gönderme yapmaktadır. Mahalle kurgusunu sağlamak için tasarlanan balkonlar, Kemalettin Bey ve Vedat Tek'in tasarladığı, Ankara Palas Otel'de de (Görsel 5) görülmektedir.

Alışveriş merkezinin güney batı köşesinde bulunan yuvarlak hatlı ve çatıyı yırtarak çıkan kitle de bir diğer Birinci Milli Mimari Akım göndermesidir. Bu akım

26 Erkmen, 1998.

27 Ertuğrul, 2007.

döneminde, çatısı kubbe ile kapatılan ağırlık kulesi ya da cephe hattından taşırılan çokgen ya da yuvarlatılmış bina bitişlerine Kemalettin Bey tarafından tasarlanan 4. Vakıf Han örneği olarak verilebilir (Görsel 6).



**Görsel 6:** Solda: City's Alishveriş Merkezi, 2019. Sağda: Kemalettin Bey'in 1912-1926 yılları arasında inşa edilen 4. Vakıf Han yapısı, 2019.

İkinci Milli Mimari Akım ya da anıtsal görünüşü nedeniyle Milli Monumental Mimari<sup>28</sup> olarak adlandırılan dönem, çeşitli nedenlerle, 1930'larda genel olarak dünyada ortaya çıkan milliyetçi eğilimlerin ülkemizdeki yansımalarındandır. Bu süreçte dünyada yaşanan ideolojik içe dönme eğilimleri Türkiye'de karşılık bulmuştur.

Erkmen; Cumhuriyet'in ilk yıllarında mimariye etki eden yabancı mimarlara karşı "Batı'dan ithal edilen bir tutum" sergileyen Türk mimarların yanında, "milli varlığı kanıtlama gayretinde" olan ikinci bir grup mimardan bahseder. İkinci Milli Mimari akım, içinde bulunulan ortamın da etkisiyle bu ikinci grup mimarların çabaları sonucunda

28 Erkmen, 1998.

ortaya çıkmıştır. Akım tarihsel olarak Sedat Hakkı Eldem'in 1939 New York Fuarı için tasarladığı pavyonla başlamış ve 1955 Hilton Oteli'nin yapımına kadar geçen süre boyunca kabul görmüştür.<sup>29</sup> 1927 Teşvik-i Sanayi Kanunu gelen yabancı mimarlar tarafından şekillenmeye başlayan kübik mimarinin, o dönemin şartlarına uymaması gibi nedenler de milliyetçilik hareketlerinin yanında önemli bir rol almıştır. Sedat Hakkı Eldem'in öncülüğündeki bu akımda "Türk Evi" formu sistemleştirip, bir tipoloji oluşturulmuştur ve özellikle kamu yapılarına uyarlanmıştır. Cepheler rasyonalist ve süslemeden uzak olmasının yanında, Birinci Milli Mimari Akım'da olduğundan daha anıtsaldır. Anıtsallık, cephedeki sıralı pencereler, cepheden algılanan düşey taşıyıcılar gibi biçimsel öğelerle sağlanmıştır.<sup>30</sup> Bu akım da Birinci Milli Mimari Akım'da olduğu gibi konunun özüne dair çözümler sunmak yerine biçimsel birtakım öğeler olarak kalmıştır.<sup>31</sup>



**Görsel 7:**

◀ City's Alışveriş Merkezi, 2019.

▼ Sedat Hakkı Eldem ve Emin Onat'ın 1942-1944 yılları arasında inşa edilen İÜ Fen Edebiyat Fakültesi İÜ Fen Edebiyat Fakültesi yapısı (Tarhan & Akün, 1994).



City's Nişantaşı Alışveriş Merkezi'nin cephesi incelendiğinde cephede kullanılan çizgiler ve gerçeği yansıtmasa da oluşturulan kat kurgusu, yapının algılanmasındaki hâkim işaretlerdir. Bu işaretler açık bir şekilde İkinci Milli Mimari Akım dönemine gönderme yapmaktadır. Yapının rasyonalist ve süslemeden uzak olmasının yanında, bütünsel olarak algılanışındaki anıtsallık da bunu kanıtlar niteliktedir.

Alışveriş merkezinde bulunan diğer bir gönderme ise Rönesans mimarisinde strüktürel bir çözüm olarak kullanılan "kasetli beşik tonoz" göndermesidir. Özellikle

29 Erkmen, 1998.

30 Tekeli, 1982.

31 Erkmen, 1998.



**Görsel 8:**

◀ City's Alışveriş Merkezi, 2019.

▼ Leon Battista Alberti'nin 1472-1490 yılları arasında inşa edilen Sant'Andrea Kilisesi (Zucker, 2020).



anıtsal bir cephe tasarımına sahip olan alışveriş merkezinin ana girişi de bu anıtsallığı devam ettir nitelikte tonoz şeklinde tasarlanmıştır.

City's Nişantaşı Alışveriş Merkezi'nin cephesinde oldukça dikkat çeken bir diğer unsur da ana girişte bulunan saattir. Modern zamanın simgesi olan "saat" postmodern tasarım yaklaşımlarında da yeniden yorumlanarak kullanılmıştır. Buna "Görsel 9'da (sağ üst)" görülen, Aldo Rossi'nin gar saatinden yola çıkarak, Alessi markası için tasarladığı saati örnek verebiliriz. Alışveriş merkezinin ana girişindeki gar saatini çağrıştıran bu saat Aldo Rossi'nin saatiyle benzerlikler göstermektedir. Aynı muhitte Mehmet Konuralp tarafından tasarlanan ve Aldo Rossi'nin saatine gönderme yapan, simgesel başka bir yapı daha bulunmaktadır: "Zamantaşı".

Zamantaşı, Şişli belediyesi tarafından Mehmet Konuralp'e sipariş edilen bir sanat galerisi projesinin yapılamamasından sonra, alanda iz bırakmak adına yine aynı aktörlerce tasarlanıp yapılan bir heykeldir<sup>32</sup>. Bu heykel City's Nişantaşı Alışveriş Merkezi'nin arka girişinde, Şakayık Sokak üzerindeki Mıstık Parkı'ndadır. Bu heykel içinde bulunulan zamanın bir ifadesi olan "saat" ve "beton" bir ayaktan oluşturulmuştur. Zamantaşı; semte adını veren nişan taşlarına ve modern zamana gönderme yapmaktadır.

Nişan taşları esasen; elit saray bürokrasisi için bir avlanma ve atış talimi sahası olarak kullanılan Teşvikiye bölgesinde, o dönemde, atış menzillerini işaretleyen taşlardır. Alanın iskâna açılmasıyla birlikte süs mahiyetinde kalmış ve birer kent mobilyası haline gelmiştir. Konuralp'in nişan taşlarına referans vererek tasarladığı "Zamantaşı" içerdiği

32 Bilgin, 2017.



**Görsel 9:** Solda: Vali Konağı ile Teşvikiye Caddeleri kesişimindeki nişan taşı (HaberTürk, 2013). Ortada: Mehmet Konuralp'in tasarladığı "Zamantaşı" (Köksal, 2018). Sağ Üstte: 1950 Aldo Rossi tasarımı Alessi Marka Duvar Saati [Bk. Alessi Products (E.T.: 04.03.2020)]. Sağ Altta: City's Alışveriş Merkezi ana giriş kapısı, 2019.

felsefesi bakımından alanın ruhuna uygun yeni bir taş imgesi meydana getirmiştir. Konuralp'in bu tasarım için kullandığı saat ise Aldo Rossi'nin Alessi markası için tasarladığı saate referans vermektedir<sup>33</sup>. Tüm bu düşünsel dayanak, Nişantaşı semti için artık; modern zamanın sembollerinden olan saati, neredeyse semtin sembolü haline getirmiştir. Çevrede açılan yeni ticari birimlerde de bu saatin bir kent mobilyası gibi kullanılması; fonksiyonel açıdan içerdiği anlamı kaybeden nişan taşının, artık başka fonksiyonel ve aynı zamanda simgesel bir nesne olan saate dönüşünün işaretleridir.

## Sonuç

Alışveriş merkezleri, 1980 sonrasında ülkemizde değişen tüketim şeklinin mekâna yansımalarıdır. Zamanla sayıları artan bu merkezler çoğaldıkça birbirleriyle rekabet haline geçmişler ve yerleşim yeri, yenilikçi ve çekici konsept kararları gibi kategorilerde ön plana çıkmaya çalışmışlardır. İncelemiş olduğumuz City's Nişantaşı Alışveriş Merkezi bu açıdan bakıldığında; ticari ilişkilerin yoğun yaşandığı Teşvikiye'de, hâlihazırdaki bu ilişkilerden faydalanma öngörüsüyle tasarlanmıştır. Ancak Teşvikiye'de gelişen ticaret anlayışı, organik sokak ticareti içinde esnaf-tüketici ilişkisine dayanarak gelişmiştir. City's Nişantaşı'nı bu dokuya dâhil edebilmek için çeşitli yollara başvurulsa da sonuç alışlagelmiş alışveriş merkezlerinde olan şekillerde gelişmiştir. Ticari ilişkilerin yanında alışveriş merkezinin oluşturulmasıyla ilgili yukarıda bahsedilen gelişmeler, bölgedeki mevcut kullanıcı kitlesinin sosyal olarak çeşitlenmesine neden olmuştur. Böylece alışveriş

33 Bilgin, 2017.

merkeziyle birlikte alanı kullanan kişi sayısında artışlar yaşanmış, dolayısıyla mevcut trafik yükü ve sorunu artmıştır.

City's Nişantaşı Alışveriş Merkezi kütleli olarak, tasarım aşamasında da planlandığı gibi, "sanki hep oradaymış hissi" vermektedir. Bunu sağlamak için postmodern mimari tasarım anlayışındaki tarihsel gönderme yöntemleri kimi yerlerde aynen yinelenmiş kimi yerlerdeyse referans aldığı tarihsel biçimleri analiz ederek kullanmıştır. Yapının mimarının ifadelerinden de anlaşıldığı gibi Birinci Milli Mimari Akım'a göndermeler yapılmıştır. Bu akımın sembollerinden olan köşe kuleler analiz edilmiş ve yeniden yorumlanarak kullanılmıştır. Bunun yanında üst katta bulunan balkonlar, yine Birinci Milli Mimari Akım'da kullanılmış olan bir formun aynen yinelenmesi şeklindedir. Ancak yapı bütünsel olarak incelendiğinde; rasyonalist, süslemeden uzak ve anıtsal görünüşü ile Birinci Milli Mimari Akım'dan ziyade İkinci Milli Mimari Akım'a daha çok referans vermektedir. Yapının cephesinde oluşturulan ve en belirgin şekilde algılanan düşey formu rasyonel çizgiler de bu fikri güçlendirmektedir.

City's Nişantaşı Alışveriş Merkezi'nin ana girişinde yapıyla bütünleşen saat, alışveriş merkezinin dikkat çeken öğelerinden biridir. Konuyla ilgili yukarıda bahse dayanarak, zamanında fonksiyonel açıdan anlamı olan nişan taşlarından gelen semt sembolündense modern zamanın sembolü olan saat, semt için daha belirgin hale gelmiştir. Ne yazık ki semtin özgün sembolü nişan taşlarının belirginliği azalırken daha belirgin hale gelen bu sembol, günümüzde artık oldukça yaygınlaşan bir kent mobilyasından ibarettir.

Hiç kuşkusuz City's Nişantaşı Alışveriş Merkezi de diğer alışveriş merkezlerinde olduğu gibi gelişen "yeni piyasa düzenleri" doğrultusunda ekonomik kaygılarla inşa edilmiştir. Ancak genel olarak alışveriş merkezlerinin konfor vaatleri ve zahmetsizce sunduğu ticari ve sosyal hizmetler her ne kadar organik sokak ticaretine zarar verse de Nişantaşı gibi bu yönüyle ön planda olan yerleşimlerde inşa edilmeleri sosyal, ekonomik ve mimari ilişkiler açısından özgünlüğün sıradanlığa dönüşmesinde daha büyük rol oynayabilir.

## KAYNAKÇA

- Bardakçı, M. (2012, 04 Ağustos). *Haber Türk / Neslişah Sultan'la Beraber Giden ve Atatürk'e Kadar Uzanan 86 Yıllık Sır*. URL: <https://www.haberturk.com/yazarlar/murat-bardakci/732144-neslisah-sultanla-beraber-giden-ve-ataturke-kadar-uzanan-86-yillik-sir>
- Bardakçı, M. (2007). *Son Osmanlılar Osmanlı Hanedanı'nın Sürgün ve Miras Öyküsü*. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Bilgin, İ. (2018). Seçkinliğin İzleri ve Anekdot Olarak Zamantası, *Yapı Dergisi (Nisan)*. URL: <https://yapidergisi.com/seckinligin-izleri-ve-anekdol-olarak-zamantasi/> (Erişim: 04 Mart 2020)
- Bozdoğan, S. (2015). *Modernizm ve Ulusun İnşası - Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür*. (Çev. Birkan, T.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Ceylan R. - Özbakır, B. A. - Erol, I. (2017). Alışveriş Merkezleri Türkiye'deki Mevzuata Çerçevesinde Değerlendirilmesi. *METU JFA*, 34 (2), 245-264.
- Erkmen, E. (1998). *Clemens Holzmeister ve Türk Mimarlığı'ndaki Yeri*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi.
- Ertuğrul, Z. (2007). *Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi Mimarlarından Muzaffer Bey: Eserleri ve Sanat Anlayışı*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi.
- HaberTürk* (2013). İstanbul'u Bir De Böyle Görün. URL: <https://www.haberturk.com/galeri/yasam/424812-istanbulun-eski-fotograflari-istanbulun-yillar-once-cekilen-fotograflari/1/193> (Erişim: 04 Mart 2020)
- INDIGO* (2018, 1 Eylül). Atatürk'ün Cumhuriyet baloları düzenlediği Ankara Palas Cumhurbaşkanlığı'na Bağlandı. URL: <https://indigodergisi.com/2018/09/ankara-palas-cumhurbaskanligi/> (Erişim: 04 Mart 2020)
- Jenks, C. A. (1977). *The Language of Post-Modern Architecture*. New York: Rizzoli International Publications
- Kafadar, S. (2008), *City's Nişantaşı Açıldı* (17 Ocak 2008). URL: <http://www.mimarizm.com/> (Erişim: 04 Mart 2020)

- Karasözen, R. ve Özer, F. (2006), Çağdaş İstanbul Mimarlığı'nda Post Modernizm'in Rasyonel Temeli. *İTÜ Dergisi Seri A: Mimarlık, Planlama, Tasarım*, 5 (2), 107-114
- Köksal, A. (2018). Lux Aeterna!. *Mimarizm - Mimarlık ve Tasarım Yayın Platformu*. URL: [http://www.mimarizm.com/kose-yazilari/lux-aeterna\\_129248](http://www.mimarizm.com/kose-yazilari/lux-aeterna_129248) (Erişim: 04 Mart 2020)
- Mancı, E. (2014), *Nişantaşı - Teşvikiye ve Harbiye – Şişli Bölgeleri Kentsel Koruma Önerileri*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi.
- Özer, F. (1983). Neden Son 25 Yıl?. *Mimarinin Son 25 Yılı Semineri*, (1-4). İstanbul: İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi,
- Öztürk, E. (2010). *Emlak Kulisi / Belgeler City's Nişantaşı'nı tekzip ediyor (08 Ocak 2010)*. URL: <https://emlakkulisi.com/belgeler-city-nisantasini-tekzip-ediyor/29769> (Erişim: 04 Mart 2020)
- Pervetitich, J. (1924). Nichantach Plan Cadastral d'Assurances Leve et Dessine (1:1000). *Istanbul Urban Database*. URL: <http://www.istanbulurbandatabase.com/> (Erişim: 04 Mart 2020)
- Şentürk, Ü. (2012). Tüketim Toplumu Bağlamında Boş Zamanların Kurumsallaştırdığı Bir Mekân: Alışveriş Merkezleri (AVM). *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 13, 63-77.
- Şişli Terakki Vakfı / Tarihçe*. URL: <https://www.terakki.org.tr/terakki-vakfi/hakkimizda/tarihce/> (Erişim: 04 Mart 2020)
- Tarhan, T. - Akün, Ö. F. (1994). Edebiyat Fakültesi. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 10, (399-403). İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi. URL: <https://islamansiklopedisi.org.tr/edebiyat-fakultesi> (Erişim: 04 Mart 2020)
- Tekeli, İ. (1982). The Social Context Of The Development Of Architecture In Turkey, *Modern Turkish Architecture* (Ed. Renata Holod, Ahmet Evin, Süha Özkan). Ankara: ODTÜ
- Uzun, F. - GÜL, E. - Gül, A. - Uzun, İ. - Uzun, Ö. F. (2017). Alışveriş Merkezlerinin (AVM) Mekânsal Kullanımlarının ve Kullanıcı Eğilim ve Beklentilerin İrdelenmesi; Isparta Kenti Örneği. *Mimarlık Bilimleri ve Uygulamaları Dergisi (MBUD)*, 2, 1-16.
- Venturi, R. - Scott Brown, D. - Izenour, S. (1988). *Learning from Las Vegas*, Cambridge and London: The MIT Press



- Vural Aslan, T. (2009). Türkiye'deki Alışveriş Merkezleri İncelemelerine Eleştirel Bir Bakış: Yorumlar, Eleştiriler, Tartışmalar. *Uludağ University Journal of The Faculty of Engineering*, 14 (1), 147-159.
- Yalçınır Ercoşkun Ö. ve Özüdü B. (2013). Ankara'daki Alışveriş Caddelerinde Ticari Mekânlar ve Sosyal Sürdürülebilirlik Araştırması, *MEGARON*, 8 (1), 29-44.
- Yücesoy Subaşı, Ç. (2010). *Emlak Kulisi / City's AVM farklı bir konseptle yenileniyor! (08 Ekim)*. URL: <https://emlakkulisi.com/citys-avm-farkli-bir-konseptle-yenileniyor/49421> (Erişim: 04 Mart 2020)
- Zucker, S. [2020]. Photo of Leon Battista Alberti's Basilica of Sant'Andrea, 1472-90, Mantua (Italy). URL: <https://smarthistory.org/alberti-santandrea-in-mantua/> (Erişim: 04 Mart 2020)

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

**Sanat Tarihi Dergisi**

ISSN 1300-5707

Cilt: 30, Sayı: 1 Nisan 2021

*Ege University, Faculty of Letters*

***Journal of Art History***

e-ISSN 2636-8064

*Volume: 30, Issue: 1 April 2021*

İnternet Sayfası (Acık Erisim)

Internet Page (Open Access)

**DergiPark**  
AKADEMİK

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

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

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

Clarivate  
Analytics  
**ESCI**  
Emerging Sources Citation Index

TR DİZİN  
**ULAKBİM**

**DOAJ**

Crossref

**EBSCO**

**ERIH PLUS**  
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE  
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic  
Resource  
Index  
ResearchBID

**SÖBIAD**

## GAZİ MESTAN BABA TÜRBESİ'NDE 1900-1916 YILLARI ARASINDA YAPILAN ONARIM-İNŞA FAALİYETLERİ VE MİMAR KEMALETTİN'İN GÖREVLENDİRİLMESİ\*



### THE CONSTRUCTION-REPAIR WORKS AT GHAZI MESTAN TOMB BETWEEN 1900-1916 AND THE APPOINTMENT OF ARCHITECT KEMALETTİN\*

Hüseyin Gürsel BİLMİŞ\*\*

#### ÖZ

Hüdavendigar Gazi'nin bayraktarı olan Gazi Mestan'ın Kosova'da medfûn olduğu türbesinin 20. yüzyıl başında yeniden inşa edilmesine ilişkin Türk ve Dünya yazınında bugüne kadar herhangi bir çalışmanın yapılmamış olduğunun görülmesi bu araştırma makalesinin hazırlanmasını gerekli kılmıştır. Son restorasyonu 2012 yılında TİKA tarafından gerçekleştirilen türbe hakkında oldukça az sayıdaki yayınlar taranmış, türbenin yüzyılım başında yeniden inşa edilmesine ilişkin süreci, Osmanlı Arşivi'nde tespit edilen belgeler ışığında yazılmıştır. Yapılan arşiv okumalarında, türbenin inşa masrafları, inşa süreci ortaya koyulmuş, Sultan Reşat'ın Kosova ziyareti öncesinde yapının inşaatının tamamlandığı düşüncesi ortaya çıkmış, bu görüş aynı tarihlere ait fotoğraflarla da desteklenmiştir. Yapının inşaat defteri, inşaat komisyonu raporu ve keşf-i evvel/keşf-i sani defteri gibi esas veri kaynakları, Osmanlı Arşivi'nde erişime açılan belgeler arasında henüz tespit edilememiştir. Bununla birlikte, kurumlar arası yapılan yazışmalar, Meclis kararları, türbe/bölge ile ilgili raporlar, dilekçeler ışığında Gazi Mestan Türbesi'nin inşasına yönelik bulgular ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Türbenin inşa edilmesinden yaklaşık beş yıl sonra, hem Hüdavendigar Gazi Şehitliği hem de Gazi Mestan Türbesi onarımları için gerekli keşifleri yapmak amacıyla 1916 yılında Mimar Kemalettin'in bölgeye gönderilmek üzere görevlendirilmesine yönelik Meclis kararları da konu içerisinde değerlendirilmiştir.

**Anahtar kelimeler:** Kosova, türbe, Osmanlı mimarisi, Osmanlı Arşivi, Mimar Kemalettin

\* Bu çalışma, Trakya Üniversitesi'nde 6-8 Kasım 2019'da gerçekleştirilen 23. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu'nda "Kosova/Priştine'deki Gazi Mestan Baba Türbesinin 1900-1916 Arası Onarım-İnşa Faaliyetleri ve Mimar Kemalettin'in Görevlendirilmesi" başlığıyla sözlü bildiri olarak sunulmuş, tam metin olarak yayınlanmamıştır. Çalışma, Osmanlı Arşivi belgeleriyle genişletilip yeniden düzenlenerek makale haline getirilmiştir.

\* This study was held at the "23rd International Symposium on Medieval Era and Turkish Period Excavations and Art History Researches" (Trakya University, 6-8 November 2019) as an oral presentation but it was not published as a full text. The study has been improved reorganizing the content of the paper and expanding it with Ottoman Archive documents.

\* Dr., Sanat Tarihçisi, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Bursa Restorasyon ve Konservasyon Bölge Laboratuvarı Müdürü.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0408-2547> ♦ E-mail: [huseyin.bilmis@ktb.gov.tr](mailto:huseyin.bilmis@ktb.gov.tr)

**ABSTRACT**

Historical data on where the Tomb of Ghazi Mestan is relatively less than the Tomb of Hudavendigar and this knowledge can be obtained from a few publications. Based on the documents from the Ottoman Archive, the fact that the Ghazi Mestan Tomb was rebuilt from the foundation due to its irrecoverable state at the beginning of the 20<sup>th</sup> century has been disclosed for the first time with the current study. The resources also show that the building date of the tomb was either the 14<sup>th</sup> or 16<sup>th</sup> century and that it was constructed as an open tomb in the beginning, and then was turned into a closed one, thereby estranging a lot from its first appearance. Having been used by Serbian and Albanian soldiers as a military shelter during the Kosovo War in 1999; eventually the restoration works carried out by Turkish Cooperation and Coordination Agency (TİKA) were completed and it became accessible for visit in 2012. Based on a few documents related to the Ghazi Mestan Tomb in the Ottoman Archive, it can be concluded that the tomb was in a ruined state at the very beginning of the 20<sup>th</sup> century. Sheikh Hasan, the tomb keeper of Ghazi Mestan Tomb, attempted for a restoration by reporting the ruined state of the tomb to the Centre and asking for assistance from Sultan Abdulhamit II. Thus, in compliance with the decree dated January 1905, they broke grounds of the Ghazi Mestan Baba Tomb accompanied by prayers on July 15, 1905. However, the construction stopped again after breaking grounds for the tomb. Even though when the construction of Ghazi Mestan Tomb completed and became accessible for visitors could not be determined exactly, it is predicted that it was finished before the visit of Sultan Mehmet Reşad's visit of the tomb on Friday, June 16, 1911, as a part of his Rumelia Tour. Therefore, in the light of the achieve documents, it could be argued that the construction of Ghazi Mestan Tomb started in July 1905 and was completed in 1911 spring. Right after its restoration, the tomb suffered damages during the Balkan War I (1912), Balkan War II (1913) and the First World War started in 1914. Various attempts were made to reorganize the damaged places during the wars and a significant decision was made as a result of the report prepared by Major Hüseyin Hüsnü Bey from Skopje in order to be able to construct the Tomb of Ghazi Mestan independently. The decision was the assignment of Mimar Kemalettin, who was going to be one of the pioneers of National Architecture Movement I during the Republican Era after the collapse of the Ottoman State, as "General Director of Buildings" to Kosovo with the purpose of making necessary explorations for the restorations of Hudavendigar Ghazi martyr's cemetery and the tomb of Ghazi Mestan. The Directorate of Foundations (Evkâf-ı Hümâyûn Nezâreti) assigned Mimar Kemalettin Bey some other tasks as well during his journey. According to the archive documents, after completing his explorations in Pristina, Mimar Kemalettin Bey was supposed to go to Vienna to explain the issues related to the plan about the cemetery field allocated for Muslims in Vienna at the Embassy. After Vienna, he would also inspect/check the recently built tomb of Gül Baba, one of the famous Ottoman Ghazis, in Pest. No other document in the achieve related to the outcome of Mimar Kemalettin's assignment has been found.

**Keywords:** *Kosovo, Tomb, Ottoman Architecture, Ottoman Archieve, Architect Kemalettin*

## Giriş

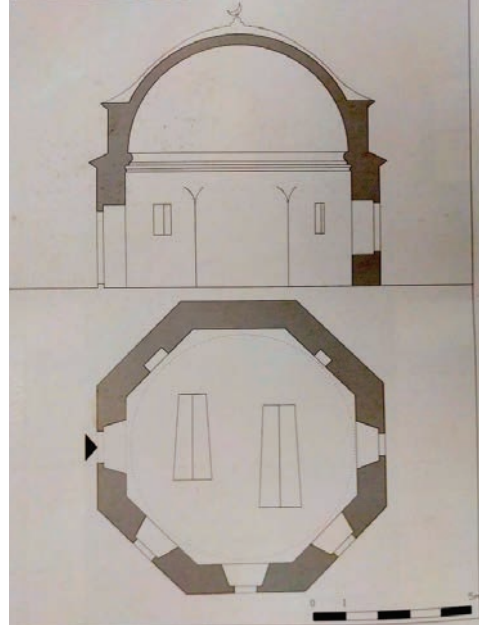
Hüdavendigâr meşhedine göre hakkında daha az bilgi bulunan Gazi Mestan Türbesi'ne ilişkin veriler, az sayıdaki bazı yayınlardan elde edilebilmektedir<sup>1</sup>. Bunların dışında söz konusu yapının 20. yüzyıl başında onarılamayacak derecede kötü durumda olması nedeniyle temellerinden yeniden inşa edilmesi hakkındaki bilgiler, bütünüyle Osmanlı Arşivi'nde tespit edilen belgeler üzerinden bu araştırma makelesi ile ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Gazi Mestan Türbesi, Kosova-Priştine'ye 5 km uzaklıkta ve Mitrovica'ya giden yol üzerinde hafif meyilli bir sırt üzerine inşa edilmiştir<sup>2</sup>. Türbenin, Sultan I. Murad'ın sancaktarı olup 1389 Kosova Savaşı'nda şehit olan *Gazi Mestan / Gazi Mestan*

1 Semavi Eyice'nin daha çok Hüdavendigâr Meşhedi ağırlıklı makalesi için bk. Eyice, 1962, 71-82; a.m.f., 1996, 459. Eyice'nin burada kaynak gösterilen her iki makalesinde Gazi Mestan Türbesinin mimari bakımdan büyük bir değere sahip olmadığı belirtilmiş, türbenin kabaca plan özellikleri verilmiştir. Birkaç satırlık bu bilgiler dışında her iki çalışmada ağırlıklı olarak bölgenin coğrafi durumu, Mestan Gazi ve oradaki şehitlik, savaş kahramanı bayraktarlar ve bunların bölgenin Türkleşmesi üzerindeki katkıları anlatılmıştır. Eyice'nin dönemin Yugoslav kaynaklarındaki Türk Sanat Tarihi konulu çalışmaları tanıttığı bir diğer makalesinde de, o tarihlere Yugoslav yazını içerisinde yapılan çalışmaların ağırlıklı olarak Bosna-Hersek, Belgrad ve Üsküp/Makedonya bölgesi Osmanlı eserleri üzerine olduğu belirtilmektedir. Eyice'nin tanıttığı yayınlardan içerisinde Gazi Mestan Türbesi'ne ilişkin herhangi bir bilgi sağlayan kaynağa ulaşılamamıştır. Bk. Eyice, 1960, 161-65. Ayverdi'nin Rumelideki Osmanlı mimari eserlerine ilişkin çalışmasında Gazi Mestan Türbesi'nin plan özellikleri dışında çoğunlukla türbenin çevresi ile Mestan Gazi'nin kimliği ve diğer şehitlerle ilgili yorumlar aktarılmıştır. Söz konusu çalışma için bk. Ayverdi, 2000, 90; Raif Virmişa'nın son yıllarda hazırladığı çalışması için bk. Virmişa, 1999; M.Zeki İbrahimgil ve N.Konuk'un Türk Tarih Kurumu destekli projeleri doğrultusunda hazırlanan çalışması için bk. İbrahimgil ve Konuk, 2006; Mustafa İsen ve M.İbrahimgil tarafından Balkanlar üzerine gezi rehberi olarak hazırlanan kitap için bk. İsen ve İbrahimgil, 2005. Ayrıca bk. Turan ve İbrahimgil, 2004. Tüm bu kaynaklar Eyice ve Ayverdi'nin aktardığı temel bilgileri tekrarlamak dışında, yapının 20. Yüzyıl başında yeniden inşa edilmesine dair herhangi bir bilgi vermezler. Oya Şenyurt'un "Kosova'da Murad Hüdavendigâr Türbesi Ve Ek Yapıları" başlıklı çalışması ağırlıklı olarak Hüdavendigâr Türbesi hakkındadır. Yazar makalesinde, konuyla ilgili kendinden önce yapılan çalışmalara kısaca değinmiş, adı geçen türbenin 1700'lü yıllardan 1907 yılına kadar geçirdiği tamirlere ilişkin bilgiler vermiştir. 1907 yılında hazırlanan planlar ışığında Murad Hüdavendigâr Külliyesi'nin durumunu daha detaylı anlattığı makalesinde Şenyurt, Gazi Mestan Baba türbesinin Hüdavendigâr Türbesi tamirleri sırasında 1791 ve 1864 yıllarında geçirdiği onarımları aktarmış, Mestan Baba Türbesinin 20. yüzyıl başında yıkılıp yeniden inşasına ilişkin herhangi bir bilgi vermemiştir. Bk. Şenyurt, 2012, 285-311. Son olarak; Refik Engin tarafından hazırlanan ve Balkanlarda bulunan toplam 2983 yapının derlendiği eser her ne kadar Gazi Mestan Baba Türbesi hakkında diğer araştırmacılara nazaran daha fazla arşiv belgesini kaynak olarak topluca vermişse de yazarın belge okumaları, transkripsiyonları oldukça sorunlu ve yeniden okunmaya muhtaç durumdadır. Buna rağmen yazarın çalışması, verdiği arşiv kayıtları ile şimdiye kadar konuyla ilgili pekçok belgeyi bir araya toplaması bakımından değerlidir. Söz konusu eser için bk. Engin, 2014, 451-470.

2 Ayverdi, 2000, 90; İbrahimgil & Konuk, 2006, 519.

*Baba* adına inşa edildiği arşiv belgelerinden anlaşılmaktadır. Kaynaklarda inşası 14. ya da 16. yüzyıl<sup>3</sup> olarak geçen yapının, ilkin açık türbe biçiminde inşa edildiği, daha sonra ise kapalı türbeye çevrildiği<sup>4</sup>, dolayısıyla çok değişerek ilk şeklini kaybettiği belirtilmektedir<sup>5</sup>. 20. yüzyıl başında sekizgen planda inşa edilen türbenin taş ile örülü beden duvarlarının dört cephesinde pencere, bir cephesinde kapı bulunurken diğer cepheler sağır bırakılmıştır (Çiz. 1)<sup>6</sup>. Yarım daire kemerli bir kapı açıklığı bulunan türbenin dikdörtgen pencerelerinin etrafları kaba taş söveli olarak yapılmış, üç tarafı camlı küçük ahşap bir sundurma ile yapının girişi korunmuştur. (Fot. 1). Türbe, tuğladan örülü (Fot.2) on iki köşeli bir kasnak üzerine oturtulan kubbe ile örtülmüştür. Türbede dikkat çeken detay, kasnağın her köşesinde görülen pâyve şeklindeki çıkıntılardır. Eyice'ye göre<sup>7</sup> “*Bu kasnağın köşelerindeki pâyve şeklinde az taşkın çıkıntılar, türbenin hiç değilse dışının XIX.*



Çiz. 1: Gazi Mestan Türbesi plan ve kesiti.  
(İbrahimgil & Konuk, 2006, 524.)

*yüzyılda değişiklik ve yenileme gördüğünü belli etmektedir.* Ancak yapının 20. yüzyıl başlarında yeniden inşa edildiği dikkate alınırca, Eyice'nin bahsettiği çıkıntıların daha önceki değişiklik ve yenilemelerde değil, türbenin 1905-1911 tarihleri arasındaki temellerinden yeniden inşası sırasında yapıldığı anlaşılacaktır. Nitekim türbenin inşasından hemen sonra, Kosova'nın elden çıktığı aylara (Kasım 1912) tarihlenen bir fotoğrafta, Gazi

3 14. yy. olarak İbrahimgil & Konuk, 2006, 519; 16. yy. olarak Turan & İbrahimgil, 2004, 245.

4 Eyice, 1996, 459.

5 Eyice, 1962, 81. Eyice'nin, türbenin önceki yüzyıllara ait mimari durumu ya da geçirdiği yapısal değişimler ile ilk şeklini kaybettiği hakkındaki görüşüne ilişkin yazılı ya da görsel herhangi bir kaynak, metinlerde belirtilmemiştir. Bu nedenle yazarın bu yorumu neye dayanarak yaptığı anlaşılammıştır.

6 Bursa'da bulunan ve 1855 depremleri sonrasında 1857-60 arasında yeniden inşa edilmiş olan Osman Gazi Türbesi, gerek sekizgen plan şeması ve gerekse girişindeki büyük ahşap sundurması ile Gazi Mestan Baba Türbesi'nin benzeridir. 19 yüzyıl ikinci yarısında sade bir üslupla inşa edilen Osman Gazi Türbesi, sekizgen kasnak ve tüm cephelerde bulunan pencere açıklıkları ile yükseklik gibi özellikleri dışında, inşasından yarım asır sonra Kosova'daki Gazi Mestan Türbesi'nde ana hatlarıyla yeniden tekrarlanmış gibidir. Karşılaştırma için bk. Bilmış, 2019, 325-328.

7 Eyice, 1962, 80; Eyice, 1996, 459.



**Fot. 1:**

İnşasından hemen sonra Gazi Mestan Türbesi. Kasım 1912.

(Twitter üzerinde G. Karataş'tan)

(Erişim: 16.08.2019)

Mestan Türbesi'nin oniki köşeli kasağının sütunce şeklinde çıkıntılı olarak inşa edildiği görülmektedir (Fot.1). Dolayısıyla 1912 tarihli fotoğraf ile henüz tespit edilmiş olan bu ayrıntının o tarihlerde Eyice tarafından geç dönem onarımı gibi görünmesi/yorumlanması, anlaşılabilir bir durum olsa gerektir. 20. yüzyıl başında temellerinden yeniden inşa edilen türbedeki bu sütunceler, 2012 yılındaki restorasyonlar sırasında yapılmamış, kasnak köşeleri sade bırakılmıştır. Son olarak 1999 yılındaki Kosova Savaşı'nda Sırp ve Arnavut askerler tarafından sığınak olarak kullanılan<sup>8</sup> ve zarar gören yapının TİKA (Türk İşbirliği ve Koordinasyon Ajansı) tarafından yürütülen onarım çalışmaları 2012'de tamamlanmış ve türbe ziyarete açılmıştır (Fot.3).

## **20. Yüzyıl Başında Gazi Mestan Türbesi'nin Yeniden İnşa Süreci**

Gazi Mestan Türbesi'ne ilişkin Osmanlı Arşivi'nde bulunan az sayıdaki belgelerden, türbenin 20. yüzyılın hemen başında oldukça harap durumda olduğu anlaşılmaktadır. Gazi Mestan Türbesi'nin türbedarı Şeyh Hasan, yapının mevcut harap halini merkeze bildirerek, buranın onarılması için girişimde bulunmuş, dönemin Padişahı Sultan Abdülhamit'ten yardım istemiştir<sup>9</sup> (Belge 1). Şeyh Hasan'ın doğrudan Sultan Abdülhamit'e hitaben yazdığı ve "*Kosovada Gazi Hüdâvendigâr hazretlerinin sancakdârı Gâzi Mestân hazretlerinin türbedârıyım*" ifadeleriyle başladığı dilekçesinde, hizmetinde bulunduğu türbenin "*mürûr-u zamanla...mâil-i harâb*" olduğunu, yani türbenin zamanla harap hale geldiğini belirtmektedir. Şeyh Hasan'ın ifadelerine göre türbenin onarım ihtiyacı daha önce 19 Mart 1316 / 1 Nisan 1900 tarihinde Sadaret'e arz edilmiştir. Bunun üzerine "*Sadâret-i müşârunileyhâdan vuku'bulân emr-i sâmi üzerine türbe-i mezkûrenin otuz bir bin*

8 İbrahimgil, 2002, 23-33; Turan ve İbrahimgil, 245. Yapının 2000'li yıllara ait görselleri için bk. Turan ve İbrahimgil, 246.

9 BOA - Y.PRK.MŞ.7.54.1.1. (Tarih: R.16 Mart 1318/M.29 Mart 1902)

**Fot. 2:**

TİKA Restorasyonu sürecinde Gazi Mestan türbesi.

(Twitter üzerinde TİKA'dan) (Erişim: 17.08.2019)



**Fot. 3:**

TİKA Restorasyonu sonrasında Gazi Mestan türbesi. 2012.

(Twitter üzerinde TİKA'dan) (Erişim: 17.08.2019)



*iki yüz kırk bir buçuk guruşdan ibâret olan keşfi mühendisler tarafından icrâ itdirilerek Kosova evkâf muhâsebecisi tarafından evkâf-ı hümayûn nezâreti celîlesine takdim kılınmış olduğu halde her nasılsa bu âna değin hiçbir semere hâsıl olamamış”tır. Anlaşılan, daha önce Sadaret’e iletilen bu durum üzerine Sadaret’ten gelen emirle, mühendisler tarafından yapının 20. yüzyılın başındaki ilk keşfi (keşf-i evveli) gerçekleştirilmiştir. Bunun neticesinde, türbenin 31.241,5 kuruşluk bir onarım masrafı olduğu ortaya çıkmış, bu keşif de Kosova Evkâf muhasebecisi tarafından Evkâf-ı Hümayûn Nezâretine bildirilmiştir. Ancak türbenin onarım sürecine dair Mart 1902’ye kadar hiç bir gelişme kaydedilmediği, türbedar tarafından dilekçesinde dile getirilmekte ve “halbuki mezkûr türbe bugün ‘âdetâ virân bir baraka hâline girmiş” denilmektedir. Dolayısıyla “devlet-i ebed müddet-i ‘osmâniyenin a’lâ-yı şân u şevketi uğrunda şehâdeti nevs iden öyle bir zât-ı mübârekin*



*makâm-ı ebedisinin şu sûret..bırakılması*” kabul edilemezdir<sup>10</sup>. Bu ifadelerle türbenin son durumunu tekrar bildiren Şeyh Hasan, bir an önce türbenin “*tecdid ve ihyâsına*” ilişkin gerekli sürecin başlatılması talebinde bulunmuştur.

Türbedar Şeyh Hasan'ın dilekçesindeki talebi iki gün sonra sonuçlanmış, türbenin Evkâf-ı Hümâyûn tarafından hemen tamir ettirilmesine ilişkin irade-i seniyye çıkmış<sup>11</sup> ve durum Evkâf-ı Hümâyûn'a havale edilmiştir<sup>12</sup>. Nisan 1902 tarihinden, yani durumun Evkâf'a havale edilmesinden sonra, 10 Temmuz 1902 tarihi itibarıyla yapı için Priştine Nafia Mühendisi tarafından yeni bir keşf-i evvel defteri<sup>13</sup> düzenlenmiştir (Belge 2). Evkâf hazinesinden tamir edilecek<sup>14</sup> türbe için “*mahalliyle cereyân iden muhâbere cevâbında mezkûr türbe ile kurbundaki misâfirhânenin kâimen kâbil-i ta'mîr olmamasına mebnî müceddeden inşâsı zımında icrâ kılınan keşfini mübeyyen tanzim ve leffen 'arz ve takdim olunan keşf mücibince inşâat-ı lâzime elli altı bin dört yüz altmış tokuz guruş on para ile vücûda gelebileceği ve münâkasaya tâlib zuhûr itmediği beyân olunmuş ve lede'l-tedkîk mezkûr türbe ile misâfirhânenin bir günâ vâridâtı olmayub bî-kudret-i hayrâtdan idügi nümâyân olmuş*”tur<sup>15</sup>. Belge metnindeki verilere göre, Kosova'daki ilgili kurumla yapılan yazışmalarda, türbenin yakınlarında bir de misafirhane bulunduğu, hem türbenin hem de misafirhanenin tamir edilemeyecek durumda olmaları nedeniyle her iki yapının yeniden inşa edilmeleri gerektiği ve bu yönde gerçekleştirilen yeni bir keşif ile de türbe ve misafirhane için yapılacak inşaat işlerinin 56.469,10 kuruşa mal olacağı anlaşılmıştır. Ayrıca, 56.469 kuruş bedelli bu inşaat işlerini yapacak bir yüklenici de bulunamamıştır. Vakıf gelirleri noktasında yapılan araştırmalarda, türbe ile misafirhanenin herhangi bir geliri olmadığı ortaya çıkmıştır. Ancak bu gibi “*bî-kudret evkâf hayratı*” için bütçeye yıllık 1.000 lira tahsis edilmekte, bu 1.000 liradan 1318 mâli senesi bütçesi içerisinde harcanmamış 3.050 kuruşluk bir meblağ bulunmaktadır. Bu da türbe inşasına harcanmalıdır. Üstelik konuya ilişkin çıkan irade-i seniyye sadece Gazi Mestan Türbesi'ni kapsadığından, misafirhane için gerekli inşaat, sonraki bir tarihe ertelenmelidir. Türbe için mahallince bir inşaat komisyonu oluşturulacak ve inşaat bu “*komisyon-u mahsûsa ma'rifetiyle kemâl-i metânet ve resânetle ve keşfinden noksantıyla vücûda getirilmeye gayret olunmak üzere emâneten*” yapılacaktır. Kısaca merkez yerel idareden, yapılacak inşaatın özel bir komisyon eliyle

10 Dilekçesinin devamında verdiği bilgilere göre Şeyh Hasan'ın ailesi, Fatih Sultan Mehmet zamanından 1267/1850-51 tarihine kadar I. Murat Hüdavendigâr'ın, 1267'den sonra da Gazi Mestan'ın Türbesi'nin türbedarlığını yapmaktadır.

11 BOA - İ.HUS.95.76.1.1 (Tarih: R.18 Mart 1318/M.31 Mart 1902)

12 BOA - İ.HUS.95.76.1.2 (Tarih: H.23 Z 1319/M.2 Nisan 1902)

13 BOA - Y.A.RES.120.38 (Tarih: R.27 Haziran 1318/M.10 Temmuz 1902) Burada belirtilen 10 Temmuz 1902 tarihli keşf-i evvel defteri, türbenin 20. yüzyıl başındaki ilk keşf-i evveli olan 31.241,5 kuruşluk harcama öngören keşfinden sonra yapılan ikinci ilk keşiftir. İlk keşf-i evvel defteri sadece türbe için hazırlanmış olmalıdır ki, bu ikinci keşf-i evvel defteri türbe, misafir ve selamlık dairesini kapsar.

14 BOA - İ.EV.37.50.1.1. (Tarih: R.14 Kanunievvel 1320/M.27 Aralık 1904)

15 BOA - İ.EV.37.50.1.1. (Tarih: R.14 Kanunievvel 1320/M.27 Aralık 1904)

yürütülmesini, harcamaların keşif bedelinin altında tutulmasını ve münakasa usulü ile yapılması mümkün olmadığından, yapının emaneten inşa ettirilmesini istemektedir. Söz konusu inşaat işleri sadece türbeyi kapsayacağı için, keşif bedelinden misafirhane için harcanması öngörülen miktar düşülmüştür. Keşif defterinden sadece türbe için harcanması öngörülen masraf olarak, mecîdî yirmi üç kuruş hesabıyla hesaplanan 28.812,15 kuruşluk bir bütçe belirlenmiştir. Bu rakamdan mecîdî farkı düşüldüğünde kalan rakam mecidi on dokuz kuruş hesabıyla 23.800,15 kuruştur<sup>16</sup>. Evkâf-ı Hümâyûn Nazırı son olarak, inşaata harcanması öngörülen bu miktarın 1318 ve 1319 seneleri bütçesine konulan “*bî-kudret evkâftertibinden*” harcanabilmesi için 15 Şubat 1318/28 Şubat 1903 tarihli bir yazı ile izin istendiğini, ancak aradan geçen yirmi aya yakın sürede henüz buna bir cevap verilmediğini de belirtmiştir<sup>17</sup>.

Bu yazışmaların sonunda, yukarıda belirtildiği şekliyle gerekli irade 14 Ocak 1905 tarihinde çıkarılmıştır<sup>18</sup> (Belge 3). Türbenin tamirine ilişkin emir çıkmış ancak bir süre gereği yerine getirilmemiştir. Nitekim Kosova Jandarına Alayı’ndan Mülâzım-ı sâni Yakovalı Celaleddin b. Hızır’ın 26 Mart 1321/8 Nisan 1905 tarihli yazısı<sup>19</sup>, hem Gazi Mestan Türbesi’nin harap durumuna ilişkin tespitleri hem de emrin yerine getirilmediğine bizzat yabancı bir devlet adamının şahitliği açısından dikkate değerdir (Belge 4). Yakovalı Celaleddin’e göre, türbenin harap ve yıkılmak üzere olduğu bilgisi daha önce türbedar Hasan Baba tarafından ilgililere iletilmiş, hemen sonrasında türbenin tamiri ile kendisine aylık 500 kuruş maaş bağlanmasına yönelik irade çıkmıştır. Aradan geçen üç seneye yakın zamanda, irade-i seniyyenin gereği Kosova vilayetince yerine getirilmemiştir. Yakovalı Celaleddin yazısının devamında “*türbe-i şerife ise büyük bir ziyâret mahalli olub günden güne harabiyeti tezâyid idüb ‘âdetâ bir baykuş yuvası hey’et ve hâlini alarak yâr ve ağıvara karşı kendini arz itmekdedir*” diyerek, günden güne tahribatı artan türbenin mevcut halini baykuş yuvasına benzetmiş, dosta ve düşmana karşı türbenin bu haliyle görüldüğünü ifade etmiştir. Yakovalı Celaleddin, Rusya konsolosunun o tarihlerde bölgeyi ziyaret ettiğini, türbenin o hali karşısında konsolosun üzüntü duyduğunu, Rus konsolosun durumu türbedar Hasan babaya sorduğunda, ondan türbenin tamirine ilişkin emir varken henüz buranın tamir edilmediği cevabını aldığını belirterek, şahit olduğu durumu Sultan II.Abdülhamid’e bu şekilde bildirmiştir. Bu noktada, türbedar Şeyh Hasan ile mülâzım-ı sâni Yakovalı Celaleddin’in söz konusu dilekçe ve yazılarının, türbenin tamiri için gerekli işlemlerin hızlandırılmasına olumlu bir etki yaptığı görülmektedir. Nitekim Ocak 1905’teki iradenin, Temmuz ayı içerisinde hayata geçirildiği, “*Hüdâvendigâr gazi hazretlerinin Kosova sahrasında medfûn olan ‘alemdârî Gâzi Mestân hazretlerinin türbesi ber-muktezây-ı irâde-i seniyye cenâb-ı pâdişahî müceddeden inşâ edilmek üzere Temmuzun ikinci günü vaz’-ı esâsı resmi icrâ... edildiğine Kosova vilayet-i ‘aliyyesinden tevârüd eden 5 Temmuz 321 tarihli tahrirât*”

16 Düşülen mecîdî farkı 5012 kuruştur.

17 BOA - İ.EV.37.50.1.1. (Tarih: R.14 Kanunievvel 1320/M.27 Aralık 1904)

18 BOA - İ.EV.37.50.2.1. (Tarih: R.1 Kanunisani 1320/M.14 Ocak 1905)

19 BOA - TFR.I.ŞKT.62.6160.1.1 (Tarih: R.26 Mart 1321/M.8 Nisan 1905)

ile Dahiliye Mektubi kaleminden Sadaret'e bildirilmiştir<sup>20</sup>. Belge metninden açıkça anlaşıldığı gibi, Ocak ayında çıkan irade gereğince, R 2 Temmuz 1321 / M 15 Temmuz 1905 yılında, Gazi Mestan Türbesi'nin yeniden inşa edilmek üzere dualar eşliğinde törenle temeli atılmıştır. Ancak, türbenin temeli atıldıktan sonra inşaatın kubbesine kadar devam ettiği ve daha sonra bir süre durduğu, Sadâret-i Uzmâ Mektûbi kaleminden Evkaf-ı Hümâyûn Nezaretine gönderilen yazıdan anlaşılmaktadır<sup>21</sup>. Temeli atılıp bir süre devam eden inşa sürecinde yaşanan iki yıllık duraklamanın nedeni, Gazi Mestan Türbesi'nin temellerinden yeniden inşa edilmesi projesinin bazı kısımlarının tekrar düzenlenmesine duyulan ihtiyaçtır. Bu bilgiyi aktaran belgede<sup>22</sup> “türbenin mürtefi' bir mahalde olması hasebiyle keşfi mucibince üzerine kiremit fersh olunur ise” şiddetli rüzgarlara dayanamayıp kısa sürede “mahv ve zayi' olacağı cihetle üzeri kurşunla örtülmek üzere kubbesinin kargir olarak inşasına teşebbüs olunduğu” belirtilmiştir. Dolayısıyla keşf-i evvel kayıtlarında ilkin türbe için kiremit örtülü bir kubbe tasarlanmış iken, daha sonra coğrafi şartların yapı üzerindeki olumsuz etkileri dikkate alınarak kubbesinin kurşunla kaplanması kararlaştırılmış olmalıdır. Gerek bu yapısal düzenleme ile türbenin yapımına proje değişikliği çerçevesinde başlanan kargir kubbesinin ve gerekse türbe civarındaki misafirhane inşaatının tamamlanabilmesi için ek bir bütçe talebi söz konusu olmuştur.

Yukarıda belirtilen son düzenleme ve ek maliyetler neticesinde yürütülen inşaat işlerinin ne zaman tamamlandığı ve Gazi Mestan Türbesi'nin ne zaman ziyarete açıldığı konusunda net bir tarihe ulaşılamamışsa da, Rumeli Seyahati<sup>23</sup> kapsamında Sultan Mehmed Reşad'ın 16 Haziran 1911 Cuma günü gerçekleştirdiği şehitlik ziyareti<sup>24</sup> öncesinde türbenin büyük ölçüde tamamlanmış olduğu düşünülmektedir. Nitekim 1912 yılına ait görsel (Fot. 1), Gazi Mestan Türbesi'nin 1905 yılı Temmuz ayında başlayan yeniden inşasının 1911 ortalarında tamamlandığı kanısını güçlendirmektedir<sup>25</sup>.

Türbe ile ilgili I. Dünya Savaşı'nın başlamasına yakın tarihlerde bazı gelişmeler ortaya çıkmıştır. 1912 yılında Kosova'nın sırpların eline geçmesinden sonra Sırp Hükümeti ile Osmanlı Hükümeti arasında 1914 yılında bir antlaşma imzalanmış, Kosova'daki Türk eserleri de bu antlaşma maddeleri içerisinde değerlendirilmiştir. Antlaşma maddelerine göre, türbenin her türlü masrafı Türk Hükümeti tarafından karşılanacak, baş müftü

20 BOA - DH.MKT.994.56.1.2 (Tarih: R.24 Temmuz 1321/M.6 Ağustos 1905)

21 Söz konusu iradenin gereğinin yapılması hususunda tebligat için bk. BOA-BEO.3147.235968.1.1 (Tarih: R.3 Eylül 1323/M.16 Eylül 1907)

22 Proje değişikliğine ilişkin verileri içeren Şura-yı Devlet kararı için; BOA – İ.EV.45.35.1.1 (Tarih: H.8 Receb 1325/M.17 Ağustos 1907) ve İrade için; İ.EV.45.35.2.1 (Tarih: H.6 Şaban 1325/M.14 Eylül 1907)

23 Sultan Reşad'ın Rumeli seyahati hakkında kapsamlı bir çalışma için bk. Karaman, 2016, 57-76.

24 Eyice, 1962, 75.

25 Yukarıda bahsedilen 1907 tarihli belgelerden başka, türbenin durumu ile ilgili 1908-1916 yılları arasına ilişkin herhangi bir belge tespit edilememiştir.

tarafından atanan görevliler de türbenin hizmetini görüp korunmasını sağlayacaklardır<sup>26</sup>. Evkaf-ı Hümâyûn Nezaretinden çıkan R 28 Mayıs 1332 / M 10 Haziran 1916 tarihli bir yazıda<sup>27</sup>, bu çalışmanın konusunu teşkil eden türbeden “*Kosovada...Mestan Gazi Türbesi âsâr-ı islâmiye ve celâdet-i Osmâniyenin Rumilinde birer âbide-i kadîmi*” olarak bahsedilmekte ve Erkân-ı Harbiye Binbaşısı Hüseyin Hüsnü Bey tarafından Üsküp’ten bu yapıların durumları hakkında bir rapor gönderildiği belirtilmektedir (Belge 5). Belgeye göre, rapora istinaden hem Hüdavendigâr Gazi şehitliği<sup>28</sup> hem de Gazi Mestan Türbesi’nin “*ta’mir ve termîmi ve hüsn-ü muhâfazası için*” Binbaşısı Hüseyin Hüsnü Bey’e 200 lira gönderilmiştir<sup>29</sup>. Aynı tarihlerde Harbiye Nâzırı imzalı bir yazıda da<sup>30</sup>, Hüseyin Hüsnü Bey’in R 6 Nisan 1332 / M 19 Nisan 1916 tarihinde, bölgedeki şehitlik ile Gazi Mestan Türbesi’ni ziyaret ederek incelemelerde bulunduğu, “*Her iki türbe-i şerîfenin harâbiyetinden bahisle icrâ-yı ta’mirleri için bir mikdâr meblâğ taleb eylediği*” belirtilmektedir (Belge 6). 1911 yılında bitirilen yapının 1916 yılında onarım gerektirecek hale gelmiş olması, hem bölgenin oldukça sert geçen kış şartları ve iklimin yapıya etkisi/verdiği zararlar ile hem de dönemin savaş ortamının bölgeye/yapıya etkisi ile açıklanabilir. Burada sayılan ilk etkene örnek verilecek olursa, üst örtüsü tamamen yenilenen bir yapının şiddetli rüzgarlar nedeniyle bir yıl bile geçmeden çatısının aktarılması zorunluluğu Osmanlı mimarlık tarihinde sık karşılaşılan bir durum olmuştur. 19. yüzyıl arşiv belgelerinde bu durumdaki -yani sadece çatısının aktarılması gerekecek şekilde bir hasar durumu ortaya çıkmış olan- yapılar için de *tamir, tamir ve termim* gibi ifadeler kullanılmıştır. Bununla birlikte Osmanlı mimarlık dilinde tamir ve termim birlikte kullanıldığında anlamı güçlendirmekte, sadece belgede verilen teknik detaylarda

26 Eyice, 1962, 75-76. Kosova’nın Sırbistana terki 30 Mayıs 1913 tarihli Londra Antlaşması ile olmuştur. Bk. Aktepe, 2002, 216-219.

27 BOA - BEO.4420.331495.2.1 (Tarih: R. 28 Mayıs 1332/M.10 Haziran 1916)

28 Hüdavendigâr Gazi Türbesi cahil bir türbedârın elinde kısmen harap olmaya başlamış ve mefrûşâtı bozulmaya yüz tutmuştur: “*..Celâdet-i ’osmâniyenin medâr-ı iftihârı bulunan bu mahall-i mübârekin muhâfazası hizmetine intihâb buyrulacak zâtın ehl ü erbâb olmakla berâber.. söğüd kasabası ahalisinden ve mümkün olmaz ise hüdâvendigâr vilâyeti tevellüdlilerinden olması hususuna itinâ olunması.*” Özetle; Türbedarlık için ehil kişiler görevlendirilmeli ve bunlar Söğüt halkı arasından, bu mümkün olmazsa Hüdavendigâr Vilayeti doğumlu kişilerden seçilmesi konusuna önem verilmelidir. Bk. BOA - BEO.4420.331495.2.1. Tarih: R. 28 Mayıs 1332/M.10 Haziran 1916)

29 Belge metninde açıkça belirtilmemekle birlikte 200 liralık bütçenin Hüdavendigâr Gazi Türbesi, Gazi Mestan Türbesi ve Sultan Reşad’ın Priştina’da inşasına başlanılan ancak sonra yarım kalan medresesi için kullanılması amacıyla gönderildiği düşünülmektedir. Bu da belge metninde geçen “*..ve mezkûr raporda bahsolunan nâ-tamâm binanın da mukaddemâ inşasına mübâşeret idilerek itmâm idilememiş olan medrese binâsı olmak lâzım geleceğinden..*” ifadelerinden anlaşılacaktır. Semavi Eyice de bu medrese binasının Sultan Reşad tarafından yaptırıldığını belirtir (Bk. Eyice, 1962, 79.). Ancak belge metninde medresenin yıkılması gerektiği de yazılmıştır. Sultan Reşad’ın medrese temeli attığına dair bilgi için bk. Karaman, 2016, 68.

30 BOA - BEO.4420.331495.3.1 (Tarih: R.5 Haziran 1332/M.18 Haziran 1916)

izlenebilecek tamirat niteliklerini ortaya koymaktadır<sup>31</sup>. İkinci etkene örnek olarak verilecek savaşlar ise her türlü yapının her şart ve zamanda her şekilde yapısal hasara uğramasına sebep olan en büyük sorunlardan biridir. O tarihlerde bölgede yaşanan Balkan savaşları, yeni inşa edilmiş böyle bir yapının kısa sürede harap hale gelmesine sebep olmuş olabilir. Sayılan bu gerekçelerden hareketle, Gazi Mestan Türbesi'nin de inşasından hemen sonra tamir gerektirmesi durumu bu pencereden bakılarak değerlendirilmelidir.

### **Mimar Kemalettin'in İncelemeler Yapmak Üzere Bölgeye Görevlendirilmesi**

Erkân-ı Harbiye Binbaşısı Hüseyin Hüsnü Bey'in raporunun da etkisiyle, bu yazışmaların sonrasında konu Meclis-i Vükelâ'da görüşülmüştür. Konuyla ilgili alınan Meclis-i Vükelâ kararında “*mücâhidîn-i islâmiyeden Mestân Gâzinin Türbesinin müstakilen te'mîn-i ma'mûriyeti için ittihâzı lâzım gelen tedâbir hakkında...erkân-ı harbiye binbaşısı Hüseyin Hüsnü Beg tarafından Üskülden gönderilen rapor üzerine bi'l-muhâbere keyfiyetin*”<sup>32</sup> ilgili kurumlar nezdinde soruşturulduğu belirtilmektedir. 1911 yılında gerçekleştirilen “*Rumeli seyahat-ı hümâyûnunda...padişah tarafından*” ziyaret edilen bölge, Balkan Savaşları sırasında tahrip olmuş, daha sonra bölgenin yeniden düzenlenmesine yönelik bazı girişimlerde<sup>33</sup> bulunulması kararlaştırılmıştır. Bu noktada Gazi Mestan Türbesi'nin müstakil olarak imarının yapılabilmesi için gereken tedbirler hakkında Üsküp'ten Binbaşısı Hüseyin Hüsnü Bey tarafından gönderilen rapor bağlamında Meclis-i Vükelâ, Evkaf Nezareti'nin uygun görüşü<sup>34</sup> neticesinde bu kararı almıştır<sup>35</sup>. Bu karar, türbe ile ilgili bir başka önemli noktayı açığa çıkarmaktadır. Meclis-i Vükelâ'dan bu yönde çıkan karar metninde, “*Mi'mâr Kemaleddin Begin mahalline işğrâmı ile muntazam bir keşif yapıdırılması hususunda..hâriciye nezaretine tebliğ ve harbiye nezaretine ma'lûmât*” verilmesi bilgisi geçmektedir<sup>36</sup>. Kısacası Osmanlı Devleti'nin yıkılması sonrası, Cumhuriyet döneminde Birinci Ulusal Mimarlık Akımı öncülerinden biri olacak olan Mimar Kemalettin'in, bu kararlar sonucunda Hüdavendigâr

31 19 yüzyıl Osmanlı mimarlık ortamının bu gibi tamir ve terim edilen örnekleri için bk. Bilmiş, 2019.

32 BOA - MV.202.93.1.1 (Tarih: R.16 Haziran 1332/M.29 Haziran 1916)

33 Raporda ayrıca Meşhed-i Hüdâvendigâr'ın (Hüdavendigâr Şehitliğinin) doğusunda bulunan, Sultan Reşat'ın büyük bir kalabalıkla 16 Haziran 1911 günü Cuma namazı kıldığı beş altı dönümlük namazgah alanının etrafına duvar çekilerek buranın meşhed harimine ilave edilmesi yönünde Evkâf-ı Hümâyûn Nezaretinin yazısı olduğu da belirtilmektedir. Nitekim daha önceki tarihlerde burası Sultan Reşat'ın şahsi hazinesinden verdiği 150 lira ile alınmış ve bu para Hazine-i Hassa müdürlüğü tarafından Maliye Nezareti veznesine teslim edilmişti. Akabinde söz konusu para Kosova'ya gönderilmiş ve Sultan'ın ziyareti öncesi meselenin halledilmesi istenmişti. Bk. BOA - BEO.3898.292329.1.2 (Tarih: H.29 Ca 1329/28 Mayıs 1911)

34 BOA - BEO.4420.331495.2.1 (Tarih: R. 28 Mayıs 1332/M.10 Haziran 1916)

35 BOA - MV.202.93.1.1 (Tarih: R.16 Haziran 1332/M.29 Haziran 1916)

36 BOA - MV.202.93.1.1 (Tarih: R.16 Haziran 1332/M.29 Haziran 1916). Ayrıca bk. BOA - BEO.4420.331495.1.1 (Tarih: R.16 Haziran 1332/M.29 Haziran 1916).

Gazi şehitliği müstemilatı ile Gazi Mestan Türbesi'nin tamiri için gerekli keşiflerini yapmak üzere Kosova'ya gönderilmesi kararlaştırılmıştır (Belge 7). Nitekim bu kararın iki ay sonrasında, Priştine'de Meşhed-i Hüdavendigâr haricinde başka yerlerin keşfini yapmak için Viyana ve Peşte'ye de gidecek olan Mimar Kemalettin Bey'e seyahat varakası verilmesi hususunda Evkâf-ı Hümâyûn Nezareti'nden Hâriciye Nezareti'ne gerekli talep yazısı gönderilmiştir. Kemalettin Bey'e seyahat varakası verilmesi talebine ilişkin Evkaf'tan gönderilen bu yazıya göre;

*“Kosova'da Meşhed-i Hüdâvendigâr ile Mestân Gâzi Türbesi âsâr-ı islâmiye ve celâdet-i 'osmâniyenin rumilinde birer âbide-i târihiyesi olmak hasebiyle lüzûm-u muhâfaza ve idâme-i ma'mûriyeti hakkında Mareşâl Makkenzin karargâh-ı 'umûmisinde bulunân 'Osmânlı karargâh-ı 'umûmisi murahhası erkân-ı harbiye binbaşısı Hüseyin Hüsnü Beg tarafından gönderilen râpora binâen harbiye nezâreti celîlesinden vuku 'bulân iş 'âr meclis-i 'umûmisi Kemaleddin Begin mahalline iğrâmiyle muntazam bir keşf yapıldırılmâsı meclis-i 'âlî-i mezkûrce”<sup>37</sup> karara bağlanmıştır.*

Özetle, Kosova'da Meşhed-i Hüdâvendigâr ile Gâzi Mestân Türbesi'nin korunması ve yaşatılması amacıyla tam manasıyla bir keşif yapması için o tarihlerde Evkaf nezaratinde inşaat genel müdürü sıfatıyla görev yapan Mimar Kemalettin'in bölgeye gönderilmesi uygun görülmüş, bu yönde karar alınmıştır. Bu kararda Binbaşı Hüseyin Hüsnü Bey'in Üsküp'ten gönderdiği raporunun da etkili olduğu görülmektedir. Belgenin devamı Kemalettin Bey'in Viyana ve Peşte'deki diğer görevlerine dair veriler içermektedir<sup>38</sup>. Evkaf Nezaretinin hızlıca verilmesini talep ettiği “Seyahat varakası”, 2 Eylül 1916 tarihi itibarıyla çıkarılmıştır<sup>39</sup> (Belge 8). Osmanlı Arşivi'nde erişime açılan belgeler arasında, Mimar Kemalettin'in bu görevleri üzerine başka bir belge tespit edilememiştir. Bununla birlikte Mimar Kemalettin hakkında yapılan biyografik çalışmaların genelinde de, onun Eylül 1914 yılında Evkaf Nezareti Başmimarı olarak

37 BOA - HR.İD.70.46.1.1 (Tarih: R.18 Ağustos 1332/M.31 Ağustos 1916)

38 Evkaf Nezareti bu seyahatı sırasında Mimar Kemalettin Bey'e başka görevler de vermiş, bunların da yapılmasını istemiştir. Belgeye göre Kemalettin Bey, Priştine'deki keşifleri yaptıktan sonra (*ikmâl-i vazifeden sonra*) Viyana'daki müslümanlar için ayrılan mezarlık alanına ait hazırlamış olduğu planı oraya götürüp, planla ilgili gerekli hususları Sefarete anlatmak üzere Viyana'ya gidecektir. (Muhtemelen bu müslüman mezarlığı düzenlemesine ilişkin plan da ilk kez bu çalışmada dile getirilmiş olmaktadır.) Bu sırada, tamamlanmış olan Dördüncü Vakıf Hanının banka olarak kullanılması kararlaştırılmıştır. Bankanın müdürlüğüne atanan ve o sırada Viyana'da bulunan kişiyle de görüşüp, Hanın banka olarak kullanılabilmesi için yapılması gereken tadilatları da banka müdürüyle müzakere ederek kararlaştıracaktır. Viyana'dan sonra Kemalettin Bey Peşte'de medfûn bulunan Meşhur Osmanlı Gazilerinden Gül Baba için yeni inşa edilen türbesini de muayene/kontrol edecektir.

39 BOA - HR.İD.70.46.2.1 (Tarih: M.2 Eylül 1916)

atanmasından sonra 1916 yılındaki Kosova görevine ilişkin herhangi bir bilgi yoktur<sup>40</sup>. Mimar Kemalettin'in başmimar olarak o bölgeye seyahat edip etmediği, Gazi Mestan Türbesi'ne ilişkin bir çalışma yapıp yapmadığı, bu gibi belgeler tespit edildikçe netleştirilebilecektir. Dolayısıyla Mimar Kemalettin'in bu görevinin sonucuna ilişkin bilgilerin, tasnifleri devam eden ve daha sonra erişime açılacak arşiv belgeleri arasından çıkabileceği olasılığı unutulmamalıdır.

## **Sonuç**

1900 yılında türbenin onarılması için ilk keşfin yapılmasından sonra Mart 1902'ye kadar, yapının *kabil-i ta'mir olmaması*, yani tamir edilemeyecek derecede kötü durumda olması sebebiyle onarımına başlanamamıştır. Bu nedenle türbenin müceddeden inşâsı yönünde, Temmuz 1902'de yeni bir keşif yapılmış ve türbe yeni baştan yapılmak amacıyla yıkılmıştır. Burada dikkat çeken nokta, yapının onarım masraflarının inşa masraflarından daha çok olmasıdır. Böylelikle, Hüdavendigâr Gazi şehitliğine yakın bir mesafede bulunan ve Osmanlı Devletinin büyük bir saygıyla baktığı Gazi Mestan Türbesi'nin yeniden inşa süreci Sultan II. Abdülhamid'in iktidarının son yıllarında 2 Temmuz 1905'da başlamış, bazı proje değişiklikleri sonrasında Sultan Reşat'ın iktidarının ilk yıllarında, onun bölgeyi Haziran 1911'deki ziyareti öncesinde tamamlanmış, inşaatın tamamlanmasında Sultan Reşad'ın bu ziyareti etkili olmuştur. Daha sonra Balkan savaşları sonucunda bölge Osmanlı Devleti'nin elinden çıkmış, muhtemelen bölgenin sert geçen kış şartlarının etkisi ve I. Dünya savaşı ortamının şartları sebebiyle Hüdavendigâr Gazi Türbesi gibi Gazi Mestan Türbesi de tahrip olmuştur. Meşhed-i Hüdâvendigâr ile Gâzi Mestân Türbesi'nin korunması ve yaşatılması amacıyla kapsamlı bir keşif yapması için o tarihlerde Evkaf Nezareti Başmimarı olarak görev yapan Mimar Kemalettin'in 2 Eylül 1916'da bölgeye gönderilmesi için bir seyahat/görev belgesi düzenlenmiştir. Bu tarihten sonra Mimar Kemalettin'in bölgeye görevlendirilmesi süreci ve türbeyle ilgili çalışmalarına ilişkin bilgiler, ileride ortaya çıkabilecek arşiv belgeleri ile tespit edilebilecektir.

40 Mimar Kemalettin Nazır Halil Hamdi Hammade Paşa tarafından Evkaf Nezareti'nde 18 Mayıs 1909'da İnşaat ve Tamirat Genel Müdürlüğü kardosuna atanmış, Genel müdür olarak 1914'e kadar bu ünvanla görevine devam etmiştir. 14 Eylül 1914'te ünvanı Evkaf Nezareti Sermimarı ve müdür-i umumisi olarak değiştirilmiş, bu görevi de 15 Mart 1919'a devam etmiştir. Tekeli ve İkin, 1997, 237; Yavuz, 2009, 31; Çetintaş, 2011, 270-81; Dasdarlı, 2015.

## KAYNAKÇA

- Aktepe, M. (2002). Kosova. *TDVİA*, (C.26, 216-219) Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Ayverdi, E.H. (2000). *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri-Yugoslavya III* (2.b.). İstanbul: Fetih Cemiyeti Yayınları.
- Bilmiş, H.G. (2019). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Bursa'da Mimarlık Ortamı*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çetintaş, S. (2011). İstanbul ve Mimari Yazıları. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Dasdarlı, E. (2015). Mimar Kemaleddin Bey. *Türk Mimarisinde İz Burakanlar-I*. Ankara: Çevre Ve Şehircilik Bakanlığı Yayınları.
- Engin, R. (2014). *Balkanlardaki Yatır, Türbe, Tekke ve Zaviyelerimiz*. İstanbul: Akademik Kitaplar.
- Eyice, S. (1960). Türk Sanat Tarihine Dair Yugoslav Yayınları. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi*, 11/15, 161-165.
- Eyice, S. (1962). Kosova'da Meşhed-i Hüdâvendigâr ve Gâzi Mestan Türbesi. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi*, 12/16, 71-82.
- Eyice, S. (1996). Gazi Mestan Türbesi. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 13, (459), İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- İbrahimgil, M. Z ve Konuk, N. (2006). *Kosova'da Osmanlı Eserleri I-II*. Ankara: TTK Yayınları.
- İbrahimgil, M. Z. (2002). Kosova'daki Türk Eserleri. *Türkler Ansiklopedisi*, 12, (23-33). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- İsen, Mustafa ve İbrahimgil, M. Z. (2005). *Balkanlar'da Osmanlı Mirası*. İstanbul: A Turizm Yayınları.
- Karaman, M. A. (2016). Sultan Reşad'ın Rumeli Seyahati. *Balkan Tarihi*, 1.(Ed.: Z. Gölen - A. Temizer), (57-76). İstanbul: Osmanlı Mirası ve Türk Kültürünü Araştırma Derneği Yayınları.
- Şenyurt, O. (2012). Kosova'da Murad Hüdavendigâr Türbesi Ve Ek Yapıları. *METU JFA*, 2012/2 (29:2, 285-311).
- Tekeli, İ. ve İlkin, S. (1997). *Mimar Kemalettin'in Yazdıkları*, (1. b), Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.
- Turan, Ö. ve İbrahimgil, M. Z. (2004). *Balkanlardaki Türk Mimari Eserlerinden Örnekler*. Ankara: TBMM Kültür, Sanat ve Yayın Kurulu Yayınları.

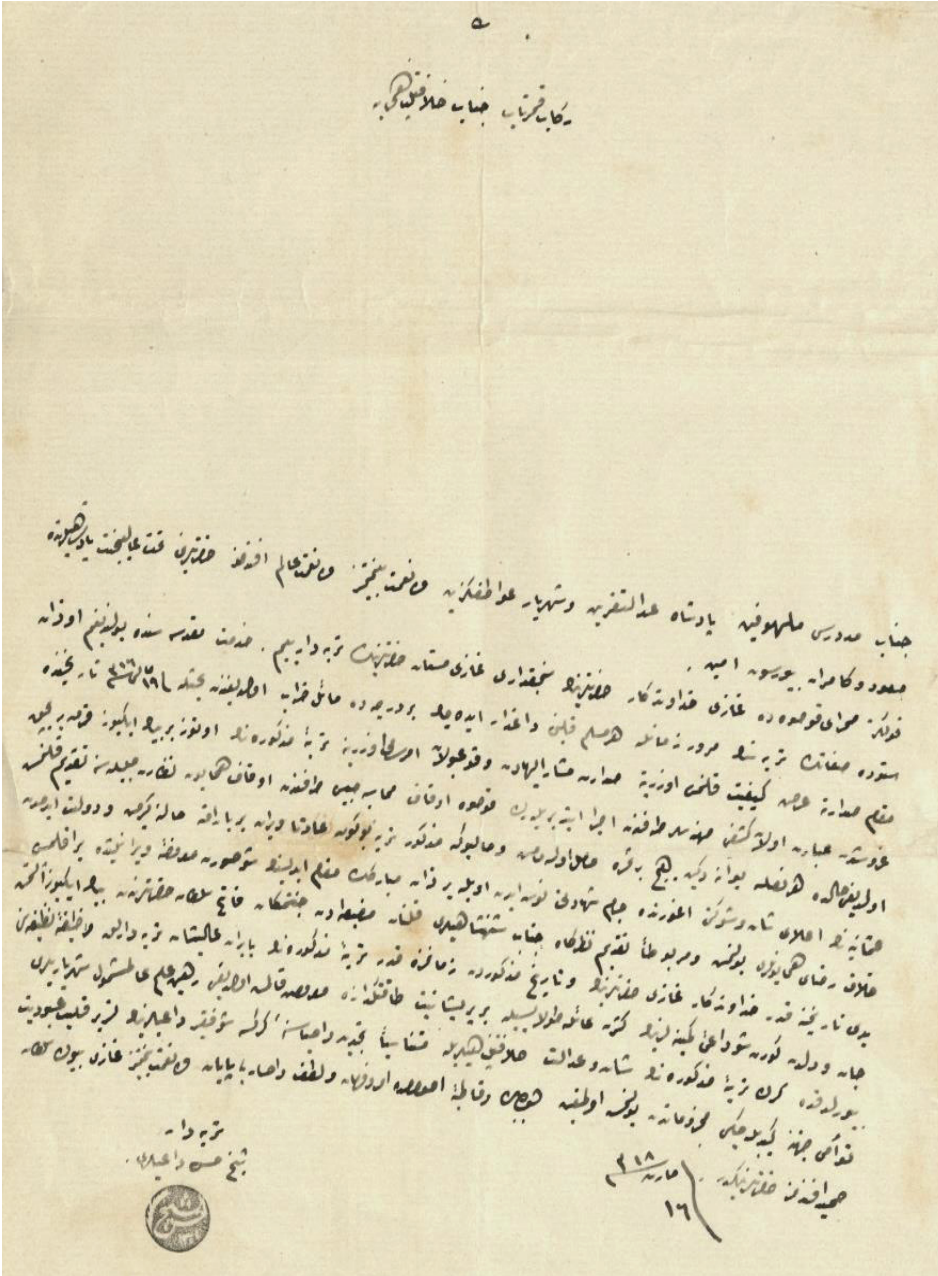


- Vırniça, R. (1999). *Kosova'da Osmanlı Mimari Eserleri - I*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Yavuz, Y. (2009). *İmparatorluktan Cumhuriyete Mimar Kemalettin 1870-1927*. Ankara: TMMOB Mimarlar Odası ve Vakıflar Genel Müdürlüğü Ortak Yayını.

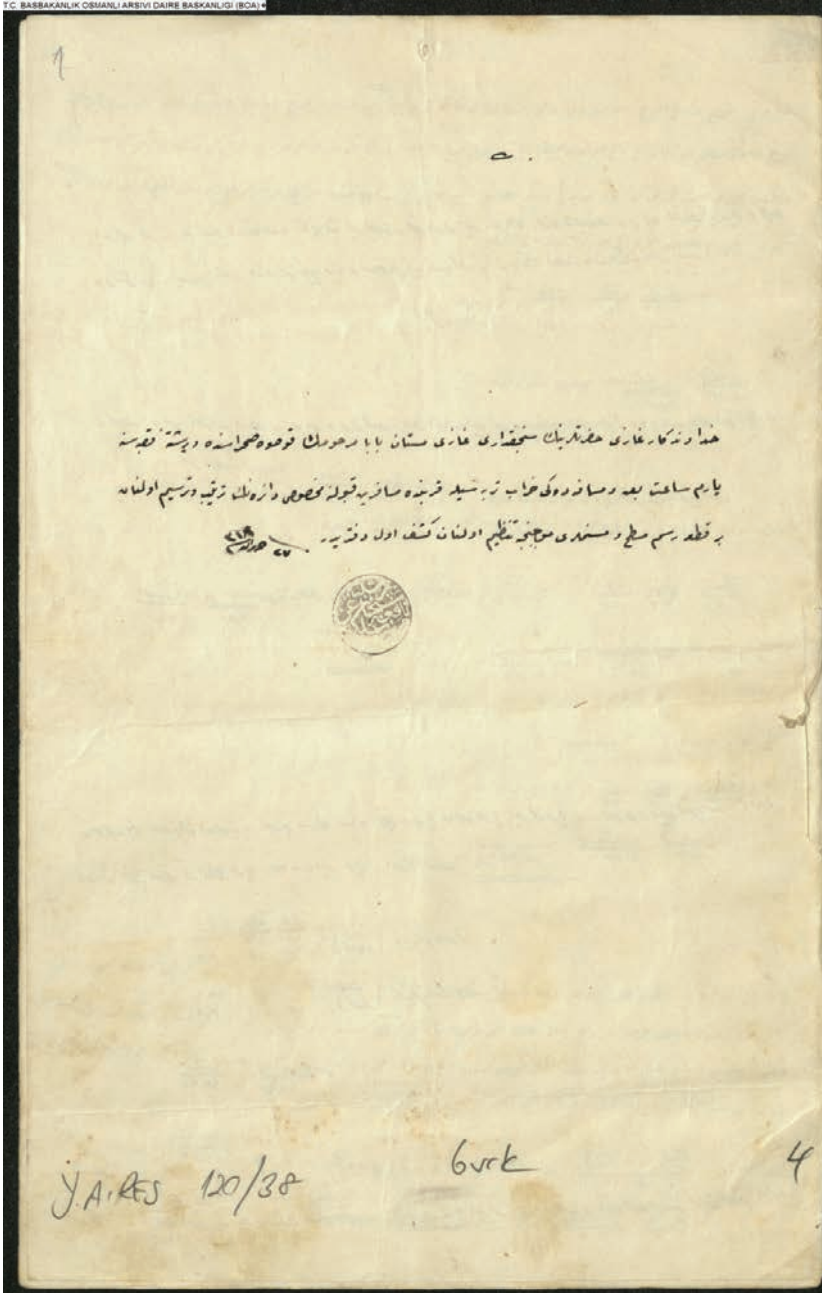
### **Arsiv Belgeleri**

- BOA - Y.PRK.MŞ.7.54.1.1. (Tarih: R.16 Mart 1318/M.29 Mart 1902)
- BOA - İ.HUS.95.76.1.1 (Tarih: R.18 Mart 1318/M.31 Mart 1902)
- BOA - İ.HUS.95.76.1.2 (Tarih: H.23 Z 1319/M.2 Nisan 1902)
- BOA - Y.A.RES.120.38 (Tarih: R.27 Haziran 1318/M.10 Temmuz 1902)
- BOA - İ.EV.37.50.1.1. (Tarih: R.14 Kanunievvel 1320/M.27 Aralık 1904)
- BOA - İ.EV.37.50.2.1. (Tarih: R.1 Kanunisani 1320/M.14 Ocak 1905)
- BOA - TFR.I.ŞKT.62.6160.1.1 (Tarih: R.26 Mart 1321/M.8 Nisan 1905)
- BOA - DH.MKT.994.56.1.2 (Tarih: R.24 Temmuz 1321/M.6 Ağustos 1905)
- BOA - İ.EV.45.35.1.1 (Tarih: H.8 Receb 1325/M.17 Ağustos 1907)
- BOA - İ.EV.45.35.2.1 (Tarih: H.6 Şaban 1325/M.14 Eylül 1907)
- BOA - BEO.3147.235968.1.1 (Tarih: R.3 Eylül 1323/M.16 Eylül 1907)
- BOA - BEO.4420.331495.2.1 (Tarih: R. 28 Mayıs 1332/M.10 Haziran 1916)
- BOA - BEO.4420.331495.3.1 (Tarih: R.5 Haziran 1332/M.18 Haziran 1916)
- BOA - MV.202.93.1.1 (Tarih: R.16 Haziran 1332/M.29 Haziran 1916)
- BOA - BEO.3898.292329.1.2 (Tarih: H.29 Ca 1329/28 Mayıs 1911)
- BOA - MV.202.93.1.1 (Tarih: R.16 Haziran 1332/M.29 Haziran 1916)
- BOA - BEO.4420.331495.1.1 (Tarih: R.16 Haziran 1332/M.29 Haziran 1916)
- BOA - HR.İD.70.46.1.1 (Tarih: R.18 Ağustos 1332/M.31 Ağustos 1916)
- BOA - HR.İD.70.46.2.1 (Tarih: M.2 Eylül 1916)

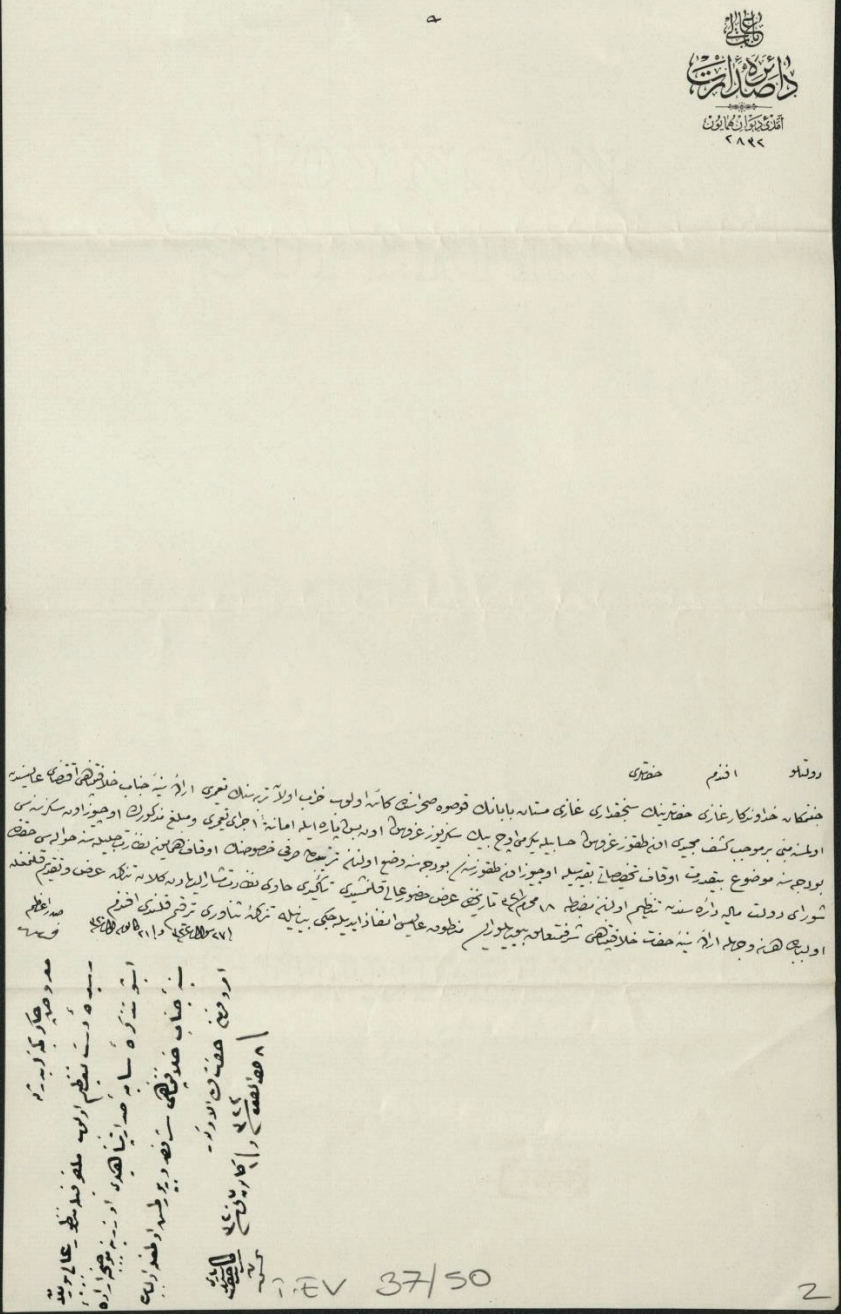
BELGELER



Belge 1: Türbedar'ın Dilekçesi (BOA - Y.PRK.MŞ.7.54.1.1. Tarih: 29.03.1902)




Belge 2: Türbe, Misafir ve Selamlık Dairesi İçin Hazırlanan İkinci Keşf-i Evvel Defteri ( BOA – Y.A.RES.120.38.4.1. Tarih: 27.06.1902)



Belge 3: Türbenin Tamirine İlişkin Çıkan İrade ( BOA - İ.EV.37.50.2.1. Tarih: 14.01.1905)



  
 مکتبہ عالیہ  
 وزارت معارف و اوقاف و صنایع  
 عثمانیہ


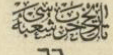
اوقاف و معارف و صنایع و اوقاف و صنایع و اوقاف و صنایع  
 ۱۹ مئی ۱۹۰۶ء  
 ۶۶  
 ہجری ۱۳۲۵

اوقاف و معارف و صنایع و اوقاف و صنایع و اوقاف و صنایع  
 ۱۹ مئی ۱۹۰۶ء  
 ۶۶  
 ہجری ۱۳۲۵

اوقاف و معارف و صنایع و اوقاف و صنایع و اوقاف و صنایع  
 ۱۹ مئی ۱۹۰۶ء  
 ۶۶  
 ہجری ۱۳۲۵

اوقاف و معارف و صنایع و اوقاف و صنایع و اوقاف و صنایع  
 ۱۹ مئی ۱۹۰۶ء  
 ۶۶  
 ہجری ۱۳۲۵

Belge 5: Evkâf-ı Hümayûn Yazısı. (BOA - BEO.4420.331495.2.1. Tarih: 10.06.1916)

  
  
 ۱۶  
 ۱۲۹۸

۴

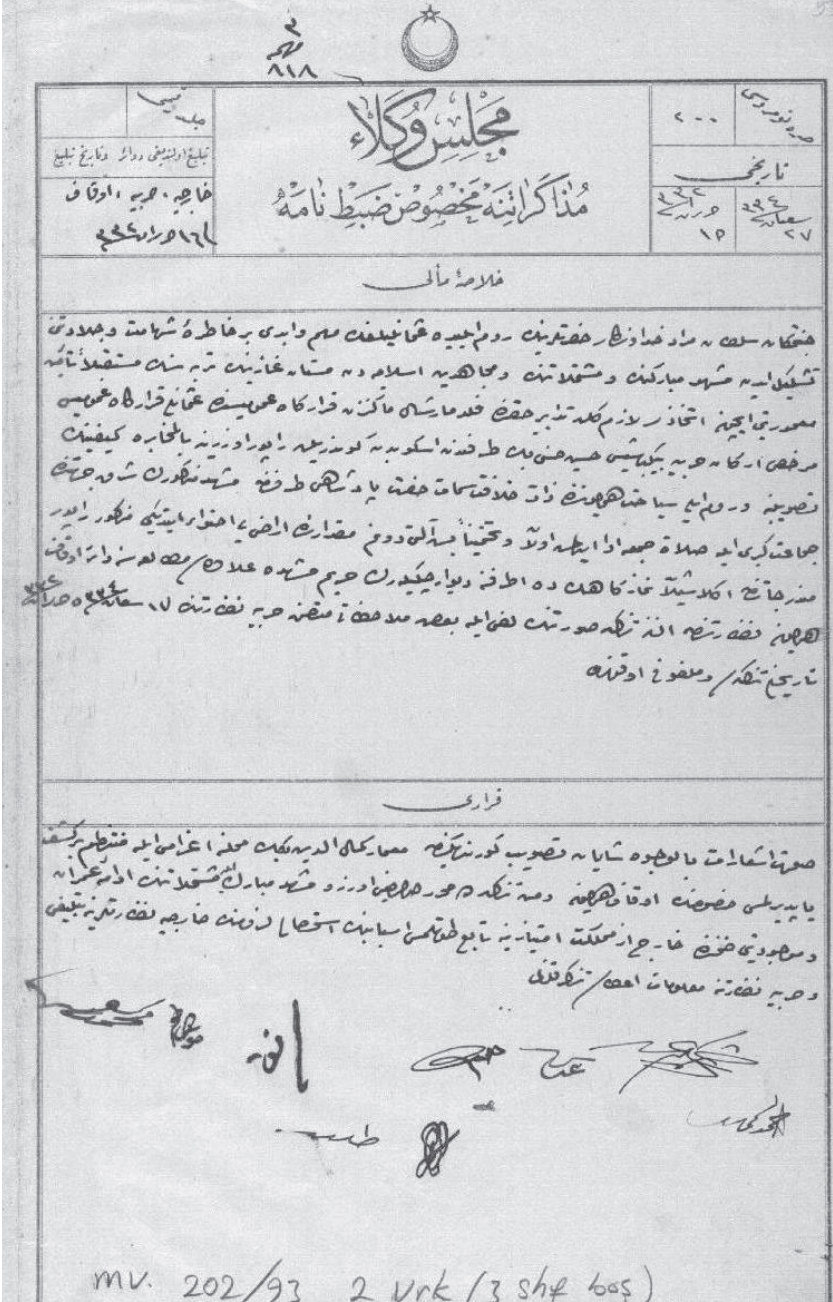
معدود چاه کربله کربانه

آنکوره و فد ماکال مانکره قرانله عجمیسه عثمانی قرانله عجمی خشی بولنا نه ایا هر یکنه سیه سیه بیک ساریه جباری یو ۶ ساج تاجینه  
 قوسه و محرابه کیرک سلطه نه مراد خدایک اید مساجله ناری تر بری زیا ایزه مشهورات و معنای بیدر دیک سار و کله کی تره شریفه نیک خرافینه  
 عجمه اهرای تبریزی کجه بر معنی طلب لیدی کی مساریه جباریک ارزدری و جرمه جهل برتره دارلنده و بنج مشربه مارکه معلول و نقطه نقطه  
 بر ضابطه کعبه معنی انعاماریسی اوزره کیفیت و اوقاف کجه نه نه بهیله سنه یازلیسی . صورتی لقا قیدیم منظره و سیرتی فتح زکوره دیک معلوم خیر بودی  
 یوزر معنی اوزره و خدایک نامده معبرینک رولم لید و عثمانی سفک ارم واری خدایه مشربات و جودوی تکسلیت مشرب مالک و مشرب مالک  
 آتیا و استقبالاتی صورتیه و محافظی و حکومت عجمیه و خیریه اوقاف کجه یوزره همت ایدن نامه معربیت و اقامه جودوی مشربک و مشرب مالک  
 خارج اتمکلت تباریه تابع لوطیسه قبل اول معنی وارد خاطر اول معنی و کسیده نه بولماسک قف تابه ادرینک اجمان ایدو کجه بیدر لیدر .  
 بهر خصوص تابه بر لر معنی بقدره و روح ایمی سیاحت کجه یوزره دانه مشربان حضرت باقر لوی طرفه نه مشربه مبارک مشربه مشربه جماعت کدی اید  
 صدقه جمع ادریسولسه اوله و تخمینا سبه اتی دوشم مقدار نه ارفی اتمتوالیه نماز کجه ملک ده تاریخ تقطینه نه محافظی معنی لیدر لیدر ناز اوقاف  
 مالبا یعه مشرب مبارک عجمین ارفال و اطرافه دیوا کجه لیدرک محافظی مناسب اول معنی ملافطی ده نه مشربه ابراهیم لیدر به بر لیدر و مشرب لیدر  
 مشرب لوی بودی تاجیر و تقیب کولسه اول معنی نه بولسک ده مال المعربه مبارک ارفال بولسک صفه تشبان تقطینه ابراهیم لیدر لوی مشربه رای کجه  
 مدار لیدر لیدر اولباره امر و وضع حضرت و کلام کدر . ما معنی (یا) عجمیه  
 بهر فرمانده کجه  
 حیدر لیدر

ع

ان

Belge 6: Harbiye Nâzır'ının Yazısı. (BOA - BEO.4420.331495.3.1. Tarih: 19.06.1916)



Belge 7: Mimar Kemalettin'in Bölgeye Gönderilmesine İlişkin Meclis-i Vükelâ Kararı (BOA - MV.202.93.1.1 Tarih: 29.06.1916



**SUBLIME PORTE**

MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES

Le Directeur Général des Affaires politiques <i>Le grand</i>	Le Directeur <i>Munif</i>	Le Chef de Bureau <i>Fett</i>	Le Rédacteur <i>Joseph No.</i>
--	------------------------------	-------------------------------------	-----------------------------------

S. E. *No. 100* 20/6/32. اداری

à  
L'Ambassade d'Autriche-Hongrie  
et à la légation de Bulgarie

N° G<sup>1</sup> \_\_\_\_\_  
N° S<sup>1</sup> \_\_\_\_\_

le *2* **Septembre** 191*6*

Objet

فکر کماlettین میری  
اور ان کے معنی میں = سفارتکار اور  
تاریخ قریبی ماہ ۱۹۱۶  
ص ۹۰ - ۹۱

نہ  
اور نہ  
نہ  
اور نہ

Kemalettin Bey, Directeur  
g<sup>l</sup> des Constructions, au  
Ministère de l'Okaf, devant  
se rendre (pour Autriche) à Vienne,  
(pour Bulgarie) à Pachtina,  
pour affaire de service, l'Ambassade  
de S. M. R. et R. et R.  
Apost. (la leg. de S. M. le Roi  
des Bulgares) est prié de  
avoir bien lui de lui en  
laissez-passer ~~pour~~ à l'adresse  
des Autorités R. et R.  
(R. et R.)

OSMANLI ARŞIVI		
HR.ID		
7	46	2

2 ok  
(Bst 605)

Belge 8: Mimar Kemalettin İçin Düzenlenen Seyahat Varakası. (BOA - HR.İD.70.46.2.1 Tarih: 02.09.1916)

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

**Sanat Tarihi Dergisi**

ISSN 1300-5707

Cilt: 30, Sayı: 1 Nisan 2021

*Ege University, Faculty of Letters*

***Journal of Art History***

e-ISSN 2636-8064

*Volume: 30, Issue: 1 April 2021*

İnternet Sayfası (Acık Erisim)

Internet Page (Open Access)

**DergiPark**  
AKADEMİK

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

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

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

Clarivate  
Analytics  
**ESCI**  
Emerging Sources Citation Index

TR DİZİN  
**ULAKBİM**

**DOAJ**

Crossref

**EBSCO**

**ERIH PLUS**  
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE  
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic  
Resource  
Index  
ResearchBID

**SÖBIAD**

## KALEMİŞİ SÜSLEMELİ CAMİ GELENEĞİNİN DEVAMI: GÜZELYURT TAHTALI KÖYÜ CAMİİ (DENİZLİ-ÇAMELİ)



### CONTINUATION OF PAINTED DECORATION ORNAMENTAL MOSQUE TRADITION: GUZELYURT TAHTALI MOSQUE IN DENİZLİ-ÇAMELİ

Erbil CÖMERTLER AKTUĞ\*

#### ÖZ

Batı sanatının etkilerinin Osmanlı sanatında en belirginleştiği alan olan süsleme, 19. yüzyılda eski geleneklerle yeninin bir kaynaşmasını sunmaktadır. En küçük yerleşim birimlerine kadar yayılan bu süsleme Cumhuriyet Dönemi sonrasında da aynı geleneğin devamı şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Denizli Çameli İlçesi Güzelyurt Mahallesi Tahtalı Camii bu geleneği, plan olarak olmasa da mimari ve süsleme açısından günümüzde de sürdüren örneklerden biridir. 1956 yılında inşa edilmiş ve 1961 yılında süslemeleri yapılmış Güzelyurt Tahtalı Camii derinlemesine dikdörtgen planlı, beden duvarları üzerine oturan düz ahşap tavanlı camilerdendir. Boyutları, malzemesi, örtü sistemi bakımından geç dönem Osmanlı camileriyle büyük bir benzerlik göstermektedir. Caminin son cemaat yeri ve harim mekânında yer alan kalemîşi süslemeleri perspektiften uzak, minyatür tarzındadır. Kök boyalarla yapılan süslemeler fırça ve baskı tekniğinde parlak ve canlı renklere sahiptir. Süslemeler, Osmanlı Dönemi'nde yapılan kalemîşi süslemeli camilerde karşılaştığımız, bitkisel ve geometrik motifler, yazı, mimari ve sembolik tasvirlerden oluşmaktadır. Güzelyurt Tahtalı Camii, 18. yüzyıldan başlayarak 19. yüzyılda da devam eden belli bir süsleme repertuarına sahip kalemîşi süslemeli cami geleneğinin 20. yüzyılın ikinci yarısında da ufak farklarla devam ettiğini göstermesi açısından önemlidir. Bu çalışma ile günümüzde terk edilmiş kullanılmayan bir yapı durumundaki camiye dikkat çekilerek, değerinin anlaşılması amaçlanmaktadır.

*Anahtar Kelimeler:* Denizli, Osmanlı mimarisi, cami, kalemîşi, bezeme, duvar resmi

#### ABSTRACT

In the studies conducted in recent years, examples showing that mosques with painted decoration and having quite plain architecture, which had a wide area of usage among public in Denizli and nearby cities, particularly in rural regions, continue to nowadays after the Republic period, have been encountered. One of these examples where the ornamentation comes into prominence instead of the architecture is Denizli Çameli

\* Dr. Öğretim Üyesi, Pamukkale Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Denizli.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9513-6634> ♦ E-mail: [ecaktug@pau.edu.tr](mailto:ecaktug@pau.edu.tr)

Güzelyurt Tahtalı Mosque. Construction date of Tahtalı Mosque in Güzelyurt quarter of Çameli district of Denizli is 1956 and its ornamentation date is 1961. Besides the dates recorded within the ornamentation panels, placing name and hometown of the craftsman and miniaturist is a quite different implementation. In addition, it is also highly remarkable that these information are written on very apparent places, big in size and in Turkish characters, indeed, this is an implementation not encountered in mosques of Ottoman period.

Güzelyurt Tahtalı Mosque is highly similar to late period mosques with painted decoration in terms of its sizes, materials, inner and outer roofing system and mostly for its ornamentations. The mosque, being different from the mosques with painted decoration built in Ottoman period, is a structure with a rectangle in depth plan without naves sitting on wooden columns. Painted decorations are encountered on the south front of last communion place and sanctuary of the mosque. The ornaments of Güzelyurt Tahtalı Mosque diverged from each other via the writ strip on its east and west walls, the writ strip did not continue on south and north walls of the mosque. While sometimes ornaments were framed with panels, they were placed in a free style sometimes. The ornaments of low and high levels on north walls diverge from each other with women's gathering-place. They were organized in three levels on the south wall. Mihrab of the mosque we examine was ornamented in a quite attentive way as similar with the mosques of the Ottoman period with painted decoration. Within the painted decorations which were made with madder, far from perspective and in a miniature style brushing technique was used, however, printing technique was also used in the least on these ornaments.

In conclusion, although Güzelyurt Tahtalı Mosque differs from the mosques we encounter in Ottoman Empire's last periods, especially in rural regions in and around Denizli with its plan, it is a continuation of the tradition of mosques with painted decoration started in the second half of 18th century and kept ongoing in 19th century. The mosque, despite of the difference on its plan type, shows a high similarity with the late period mosques in respect to its small size structure, vertical rectangle space it covers, straight wooden covered ceiling, inclined roof covered with tiles and material. In addition to this, with its two dimensional painted decorations made with madder, representing a certain period, consisting of plantal, geometric, writ, architectural depictions and symbolic motifs it is very important to show that mosque ornamentation tradition of Ottoman late period was continued by public after the Republic period as well.

**Keywords:** *Denizli, Ottoman architecture, mosque, hand-craft, ornament, wall-painting*

**D**enizli il merkezinin yaklaşık 70 km güneyinde Çameli İlçesi'nin Güzelyurt Mahallesi'nde bulunan Tahtalı Köyü Camii'nin inşa ve süslemelerini belirten kitabesi son cemaat yeri güney duvarının batısında üst köşede bulunan bir panoda yer almaktadır. Yatay olarak ikiye ayrılmış kareye yakın dikdörtgen panonun üst kısmında Türkçe olarak "Tahtalı Köyü Camii Şerifi", alt kısmında "Temel 1956- Sıva Boya 1961" alt sırada ise "16 Haziran" okunmaktadır (Görsel 1).



Görsel 1. Çameli Güzelyurt Tahtalı Köyü Camii. Kitabe 1

Kitabe panosunun alt kısmında sarı zeminli daha küçük bir pano oluşturularak üzerine yeşil-kırmızı altı yapraklı çiçek motifi yapılmış ve yanına da "Usta Zeynel Akan 28 Mayıs 1956" yazılmıştır. Ayrıca iç mekânda kuzey duvarında giriş kapısının doğusunda alt seviyede siyah çerçeve içerisine mavi renkle "Sıva ve Boyacı Mehmet Erel Ören/Fethiye" yazılıdır. Bu yazılardan 1956 yılında temelleri atılan caminin 28 Mayıs 1956 da Usta Zeynel Akan tarafından tamamlandığı, süslemelerin ise 16 Haziran 1961 yılında Fethiye Örenli Mehmet Erel tarafından yapıldığı anlaşılmaktadır (Görsel 2).



Görsel 2. Çameli Güzelyurt Tahtalı Köyü Camii. Kitabe 2

Cami, doğudan batıya eğimli bir arazi üzerine, alan tesviye edilerek konumlandırılmıştır. Camide, uzatılmış çatı ve çatı hizasından örülmüş 1 m yükseklikte duvarla sınırlanmış üç ahşap direğe oturtulmuş alan, son cemaat yeri görevi üstlenmektedir. Son cemaat yerinin batısında ayrı olarak yapılmış bir minare yer almaktadır. Yüksek sekizgen kaide üzerine yivli silindirik gövdeli minare tek şerefeli ve konik bir külah örtülüdür (Görsel 3).

**Görsel 3:** Güzelyurt Tahtalı Köyü Camii. Genel Görünüş



Dıştan doğu ve batı cephelerde alt seviyede dört, üst seviyede üç pencereye yer verilmiştir (Görsel 4). Güney cephede her iki seviyede iki, kuzey cephede giriş kapısının iki yanına yerleştirilmiş birer pencere bulunmaktadır. Alt seviyedeki pencereler kareye yakın dikdörtgen, üst seviyedeki pencereler yatay dikdörtgen formdadır. Ahşap hatıllı moloz taş malzemeden yapılmış caminin sadece kuzey cephesi sıvalıdır. Cami kiremit kaplı dört eğimli kırma çatı ile örtülüdür.

Kuzey cephede eksendeki kapıdan 10,5 x 14,7 m ölçülerinde dikdörtgen harim mekânına girilmektedir (Görsel 5). Alt ve üst seviyede kuzey ve güney duvarlarında iki, doğu ve batı duvarlarında dört pencere iç mekâna düz atkı taşlı yansıtılmıştır. Kuzey duvarını boydan boya kaplayan mahfilin, harime giriş kapısının

batısında kalan alt kısmı kapatılarak müezzin odasına dönüştürülmüştür. Caminin kuzey-doğu köşesinde ahşap bir dolap ve mahfile çıkışı sağlayan merdivenlere yer verilmiştir.

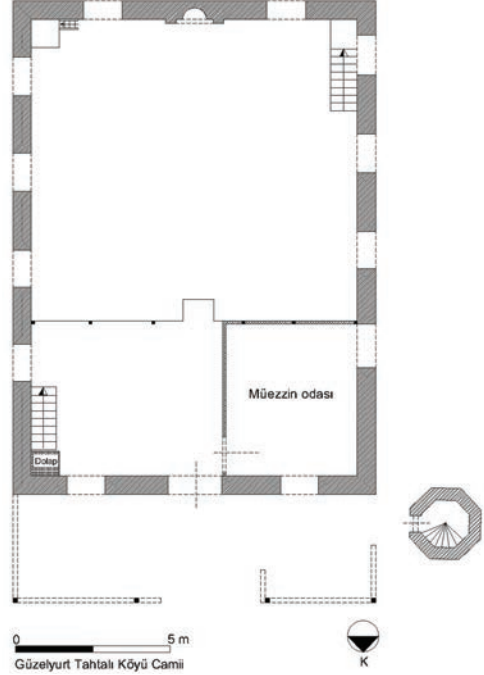


**Görsel 4:** Güzelyurt Tahtalı Köyü Camii. Batı Ceph

Güney duvarında eksene yerleştirilmiş mihrap, yarım yuvarlak bir niş ve kavsaradan oluşmaktadır. Mihrap yuvarlak bir kemerli fazla derin olmayan bir niş şeklindedir. Güneybatı köşede yer alan minberin kapı kemerinde Besmele, İhlas Suresi ve minberin yapılış tarihi 11.2.1960 okunmaktadır (Görsel 6). Güneydoğu köşede ahşap bir vaiz kürsüsü yer almaktadır. Cami içten düz ahşap tavanla örtülüdür. Örtünün ekseninde yer alan çökertme kare tavan göbeği, yalancı künde-kari ve oyma tekniğinde sade bir süslemeye sahiptir.

### Süslemeleri

Kalemişi süslemelere son cemaat yeri ile harim mekânı duvarlarında rastlanmaktadır. Zeminden 0.60 m yükseklikten başlayan süslemeler, beyaz zemin üzerine tek motif veya tek pano şeklinde düzenlenmiştir. 0.60 m yüksekliğe kadar duvarlar, kırmızı renge boyanmış ancak bazı alanlar sonradan beyaz badana ile kapatılmış durumdadır. Süslemeleri, son cemaat yeri güney duvarında sarı ince silme, harim mekânında ise doğu ve batı duvarlarında iki



**Görsel 5:** Güzelyurt Tahtalı Köyü Camii planı



**Görsel 6:** Güzelyurt Tahtalı Köyü Camii minber kitabesi

pencere arasında devam eden, yatay dikdörtgen çerçevelere ayrılmış ayet kuşağı yatay olarak ikiye ayırmaktadır. Kuzey duvarında mahfil altı ve üstüne denk gelen süslemeler, güney duvarında üç sıra halinde yerleştirilmiştir. Camideki tüm pencereler içten bir çerçeve içerisine alınmış, bu çerçevelerde farklı renk ve boyutlarda çiçek motiflerine yer verilmiştir. Camideki yazılı süslemelerde Arapça ve Türkçe kullanılmıştır.

Caminin son cemaat yeri güney duvarını iki silme dolaşmaktadır. Siyah zeminli kırmızı-beyaz ve mavi renkli zikzak motifli dıştaki ilk silme, cepheyi iki yandan sınırlamakta ve pencerelerin alt hizasından başlayan süslemelere zemin teşkil etmektedir. Kırmızı yapraklar ve mavi palmetlerden oluşan içteki ikinci silme, cepheyi iki yandan ve üstten kuşatmaktadır. Harime giriş kapısı ile iki yandaki pencereler arasına ibrikten çıkan mavi dallar ve kırmızı çiçekler yerleştirilmiştir. Pencerelerin iki dış kenarına kırmızı, mavi ve yeşil renkli büyük bir çiçek motifi yapılmıştır (Görsel 7).



**Görsel 7:** Güzelyurt Tahtalı Köyü Camii Son Cemaat Yeri

Cepheyi yatay olarak ikiye bölen sarı silme üst seviyedeki süslemelere bir zemin teşkil etmektedir. Silmenin üzeri krem rengi küçük kum tepeleri, yaprak ve çiçeklerle doldurulmuştur. Kapının üst kısmındaki yeşil çerçeveli sarı dikdörtgen panoya “Besmele” ve “Kelime-i Tevhid” yazılmıştır. Çerçevenin iç ve dış köşeleri gül ve çiçek demeti ile süslenmiştir. Çerçevenin iki yanında kiraz ve çiçekli birer ağaç motifi bulunmaktadır. Ağaç motiflerinin araları ve dış köşelerine de vazodan çıkan çiçekler yerleştirilmiştir (Görsel 8).

Bu motiflerin üst kısmında yan yana beş dikdörtgen pano içine Türkçe yazılar yazılmıştır. Doğudan iki satırlık ilk üç pano ile üç satırlık dördüncü pano özlü sözler, beşinci pano kitabedir. Birinci panoda “Oradadır bu hayatın sonu Bu dünya ahretin bir



istasyonu”, ikinci panoda “Hak bir kulu severse sevdirir muhitine Hak bir kulu sevmezse boğar nefrete kine”, üçüncü panoda “Hayat fanidir Eser Ebedi”, dördüncü panoda “Akıl gibi mal İyi huy gibi dost, Edeþ gibi miras Teğfik gibi rehber, İlim gibi Şeref bulunmaz” yazılıdır (Görsel 9).



**Görsel 8:** Son Cemaat Yeri Güney Cephe Detayı 1



**Görsel 9:** Son Cemaat Yeri Güney Cephe Detayı 2



Görsel 10: Harim Mekânı Genel Görünüşü 1



Görsel 11: Harim Mekânı Genel Görünüşü 2



Görsel 12: Güney ve Batı Duvarı Genel Görünüşü

Eksendeki çift kanatlı kapıdan girilen harim mekânının tüm duvarları bezelidir (Görsel 10-11-12). Batı duvarında güneyden ilk pencereyi yeri değiştirilen minber kapatmaktadır. İlk ve ikinci pencere arasında bir cennet tasviri yer almaktadır (Görsel 13-14). Tasviri çevreleyen yuvarlak kemerli mavi, siyah çerçevenin içinde yukarı doğru daralan beyaz, sarı, kırmızı, yeşil sekiz basamak yapraklarla bezenmiş, alta altı adet

yuvarlak kemerli kapı yerleştirilmiştir. Cennet tasvirinin kemerinin üst kısmına bitişik dikdörtgen panoda “Besmele ve Fetih Suresi'nin 1. ayeti” yazılıdır. Güneyden ikinci ve üçüncü pencerelerin arasında yatay dikdörtgen bir halı motifi görülebilmektedir (Görsel 15). Beyaz zemin üzerine eksende büyük bir çiçek motifi ve köşelerde karanfil motifinden oluşan halı, iki ince iki kalın dört bordürle çevrelenmiştir. İçten birinci sarı ve üçüncü kırmızı renkli ince bordürler sade, ikinci yeşil renkli bordür geometrik motifli ve en dıştaki dördüncü bordür kırmızı çiçeklidir. Halının kısa iki yanından saçaklar sarmaktadır. Üçüncü pencere ile müezzin odası arasına vazodan çıkan çiçek motifleri ve bir çam ağacı motifi yerleştirilmiştir. Batı duvarında mahfilin alt kısmında iki büyük vazodan çıkan çiçek motifi ile bir çam ağacı motifi sonradan yapılan boyalar altında kaldığından belli belirsizdir.



**Görsel 13:** Batı Duvarı Genel Görünüşü



**Görsel 14:** Batı Duvarı Cennet Motifi



**Görsel 15:** Batı Duvarı Halı Motifi

Kuzey duvarında alt seviyede batıdan ilk motif ince uzun gövdeli ve bol yapraklı bir ağaç motifidir. Pencere ile ana giriş kapısı arasında büyük bir vazodan çıkan çiçekler, sıvaların altından zorlukla seçilebilmektedir. Kapının doğusu ile pencere arasında

sarı, kırmızı, mavi, yeşil, beyaz renklerin kullanıldığı bir ibrik ve bir vazodan çiçekler çıkmaktadır. Bu motiflerin üst kısmında siyah bir çerçeve içerisinde mavi renkle usta ismi yazılıdır (Görsel 16).



**Görsel 16:** Harim Mekânı Kuzey Duvarı Genel Görünüşü

Doğu duvarında alt hizada duvara bitştirilmiş mahfil merdivenlerinin üst kısmında duvara yapılmış kırmızı, yeşil, mavi renklerin kullanıldığı güller ve yapraklar daire şeklinde büyük bir çiçek motifi oluşturmaktadır. Bu motif, kuzey cephede alt seviyede iki yandaki çiçek motiflerine benzemektedir. Merdivenin alt kısmında sıvaları döküldüğünden gövdesinin büyük kısmı kaybolmuş küçük bir ibrikten çıkan çiçek motifleri bulunmaktadır. Duvarda kuzeyden birinci ve ikinci pencere arasına bir çam ağacı motifi ve desenli bir vazodan çıkan renkli yapraklı kırmızı karanfil, gül ve çiçekler görülmektedir. İkinci ve üçüncü pencerelerin arasında tek bir panoya yer verilmiştir. Bu dikdörtgen panoda cehennem tasviri, yukarıya doğru daralan iki yandaki renkli altı basamak arasında kaynayan ve etrafa ateşler saçan iki kazan ile yukarıdan kazanlara doğru sarkan bir zincir şeklindedir. Aynı panoda cehennem tasvirinin kuzeyinde mizan terazisi, terazinin üzerinde Kelime-i Tevhid yazısı ve altında da makas motifi yer almaktadır (Görsel 17-18).



**Görsel 17:** Harim Mekânı Doğu Duvarı Genel Görünüşü

Doğu duvarında alt hizada üçüncü ve dördüncü pencere arasında yeşil kare çerçeveli bir pano içerisinde beyaz zemin üzerine üstte minber, altta biri giriş kapısı diğeri mihrabı sembolize etmesi gereken iki imgeye yer verilmiştir. Cami izlenimi vermek için yukarıdan panoyu, dışı mavi içi beyaz basık bir yarım daire çevrelemektedir. Panoda boş kalan yerler kıvrık dal, yaprak ve küçük çiçeklerle doldurulmuştur. Panoyu dış iki yandan da kıvrık dallar sınırlandırmaktadır. Panonun üst kısmına bitleştirilmiş dikdörtgen panoda ise “Yasin Suresi’nin 58. Ayeti” yazılıdır. Güneydoğu köşedeki vaiz kürsüsünün üst kısmına doğu duvarında “Duha Suresi’nin 9. Ayeti” okunabilmektedir. Ahşap vaiz kürsüsü çokgen izlenimi verecek şekilde yeşil, kırmızı ve sarı renklere boyanmıştır. Kürsünün korkuluk kısmı ajur tekniğinde ahşap süslemelere sahiptir (Görsel 19).



**Görsel 18:** Doğu Duvarı Cehennem Tasviri



**Görsel 19:** Doğu Duvarı Cami Tasviri



**Görsel 20:** Harim Mekânı Güney Duvarı Genel Görünüşü

Güney duvarında vaiz kürsüsünün köşesinden bir sancak motifi yukarı doğru uzanmaktadır (Görsel 20-21). Kahverengi geometrik süslemeli direğin ucundaki sancağın bir daireden çıkan üç kolu bulunmaktadır. İki yandaki kırmızı sancaklardan güneydekinde Besmele, kuzeydekinde Kelime-i Tevhid, ortadaki yeşil sancakta “Fatiha Suresi’nin 2. Ayeti” yazılıdır. Sancakların etrafından sarı, mavi püsküller sarkmaktadır. Sancakla pencere arasında vaiz kürsüsü hizasında bir kiraz ağacı motifine yer verilmiştir. Güney duvarında doğudaki pencere ile mihrap arasında, Kâbe tasvirli bir pano yerleştirilmiştir (Görsel 22). Çerçevesiz dikdörtgen panoda mavi revaklı sarı zeminli geniş avlunun ortasında siyah örtülü Kâbe iki yanında da birer minber yer almaktadır. Avluda revaklardan Kâbe’ye dört yönde yollar uzanmaktadır. Avluda çok silik şekilde Türkçe olarak “Mekkedden Kâbe-i Şerif” yazısı okunabilmektedir. Avlunun etrafında minareler, kapı ve pencereler görülebilmektedir. Avlunun dışındaki zemin siyah renge boyanmıştır. Kâbe tasvirinin üst kısmında “Allah” lafzıyla oluşturulmuş bir ibrik motifi yer almaktadır. Sancak ve ibrik motifi ile alt ve üstten iki pencere arasında denk gelecek şekilde yerleştirilmiş sarı zeminli dikdörtgen bir pano içerisine “Levlake levlak lema halaktul eflak” hadisi yazılmıştır.



Görsel 21: Güney Duvarı Sancak Motifi



Görsel 22: Güney Duvarı Kâbe Tasviri

Güney duvarının ekseninde yer alan mihrabı dıştan Besmele ve Ayet-el Kürsi’nin yazılı olduğu sarı zeminli ayet kuşağı çevrelemektedir. Bir bütün olarak dışa taşırılan mihrap yuvarlak kemerli derin olmayan bir eyvan şeklinde de girinti yapmaktadır (Görsel 23). Dışa taşıntılı kısım ayet kuşağının iç kısmında ayrı bir kuşak olarak

düzenlenmiştir. Bu kuşak süslemelerin başlangıç hizasına kadar mavi renklidir ve her iki yanda kuşağın üzerine beyaz birer tespih motifi işlenmiştir. Kuşak süslemeler hizasından ikiye ayrılmaktadır. İçteki renkli noktalardan oluşan kuşak, eyvanı dikdörtgen şeklinde çevrelemektedir. Üzeri beyaz kıvrık dal ve çiçeklerle süslü dıştaki mavi kuşak, eyvanın üst hizasından turuncu zeminli siyah karanfilli olarak yukarı doğru uzanmakta ve iki yanda üçgenlerle sonlanmaktadır. Bu dışa taşıntılı kuşak, iki yandan birbirlerine yarım bir daire ile birleştirilmiştir. Karşıdan iki minareli tek kubbeli bir cami izlenimi veren bu yarım dairenin üzerinde yeşil zemine “Besmele” yazılıdır. Dairenin ortası da üçgen şeklinde dışa taşırılarak âlem izlenimi yaratılmıştır. Minarelerin arasının mavi renge boyandığı panoda minarelerle kubbenin birleşme noktasında, çerçevenin üst köşelerinde ve âlemin üzerinde çiçekler bulunmaktadır. Yarım daire ile mihrabı çevreleyen eyvan arasına çiçekli kufi yazı ile yazılmış “Besmele” kırmızı dikdörtgen bir panoya yerleştirilmiştir. Eyvanı dıştan S kıvrımlı beyaz dalların birleşmesinden oluşan mavi silme, içten pembe zemin üzerine karanfil motiflerinden oluşan silme dolaşmaktadır. Eyvan ile mihrap arası pembe boyanmış, alınlıkta sarı zeminli panoya Kelime-i Tevhid, alttaki mavi zeminli dikdörtgen panoya “Ali İmran Suresi’nin 37. Ayeti” yerleştirilmiştir. Kavsaranın üst iki köşesinde de “Allah celalu” ve “Tevekkeltü Al Allah” yazılıdır. Mihrabın yarım yuvarlak kavsarası turuncu renklidir. Sarı renkli mihrap nişini iki yandan yeşil perde motifleri sınırlandırmaktadır. Kavsaradan aşağı sarkan zincirin ucunda bir kandil motifi yer almaktadır.



**Görsel 23:** Güney Duvarı. Mihrap



**Görsel 24:** Güney Duvarı Cami Tasviri



Görsel 25: Kuzey Duvarı Üst Seviye Genel Görünüşü

Mihrap ile batıdaki pencere arasında dikey dikdörtgen panoda çok renkli bir cami tasvirine yer verilmiştir (Görsel 24). Yüksek tek kubbeli olduğu anlaşılan cami kademeli olarak alçalmaktadır. Beş minareli olması dikkat çeken camide, öndeki kubbeli mekân son cemaat yeri, ana kubbenin arkasından seçilen kule de altıncı minare olmalıdır. Kubbe ve minareler âlemlerle sonlanmaktadır. Önünde çiçekli ve ağaçlı geniş bir bahçesi bulunan camiye merdivenlerle çıkılmaktadır.

Pencere ile minber arasında, kiraz ağacı motifi tekrarlanmıştır. Ağaç motifinin üst kısmında vazodan çıkan çiçekler tasvir edilmiştir. Cami tasvirinin üst kısmında Allah lafzıyla oluşturulmuş bir ibrik motifi yer almaktadır. İbrik ve vazo motifleri arasında yer alan yatay dikdörtgen panoda da sarı zeminli iki pencere arasında “Kıyame Suresi’nin 22. Ayeti” okunabilmektedir.

Güney duvarında sancak-ibrik ve ibrik-vazo motifleri arasına yerleştirilen yazı kuşakları alt ve üst seviyedeki süslemeleri de birbirinden ayırmaktadır. Doğu duvarındaki yazı kuşağında “Haşr Suresi’nin 22, 23, 24. Ayetleri”, batı duvarında ise “Besmele, Salavat ve Selaten Tüncina Duası” yer almaktadır.

Harim mekânında üst seviyede doğu, batı ve güney duvarlarında madalyonlar içinde “Allah”, “Muhammed”, “Ebubekir”, “Ali”, “Osman”, “Ömer”, “Hasan”, “Hüseyin”, “Abdülhamit” ve sahabelerden “Talha” ismine yer verilmiştir. Ayrıca doğu duvarında kuzeyden ilk madalyonun içine “Enbiya Suresi’nin 107. Ayeti”, batı duvarında kuzeyden ilk madalyonun içine ise “Kalem Suresi’nin 4. Ayeti” yazılmıştır. Madalyonların aralarına da vazodan çıkan çiçek motifleri simetrik olarak yerleştirilmiştir. Kuzey duvarında da eksene yerleştirilen geniş yapraklı bir çiçek demetinin her iki yanına vazodan çıkan iki, aralarına ise ibrikten çıkan birer çiçek motifi konulmuştur (Görsel 25).

### Değerlendirme

İstanbul’un fethinden sonra Avrupa ile yakın kültürel ve ticari ilişkilerin etkileri sanata da yansımış, bu gelişme özellikle Kanuni Sultan Süleyman dönemi el yazmaları minyatürlerinde de kendini göstermeye başlamıştır. Ancak bu etki, yetkinliğini ispatlamış bir toplumun farklı kültürlerden beslenmesi niteliğindedir. Zamanla Batı karşısında gittikçe güç kaybeden devletin, Batıya ilgi duyması pek çok yabancı



sanatçıyı da İstanbul'a çekmiştir. 16. yüzyılda zirveye ulaşan mimaride de 17. yüzyılda yenileşme çabaları baş gösterirken, aynı yüzyılda bir durgunlaşma dönemine giren minyatür sanatı Lâle devrinde en parlak dönemini yaşamıştır. 18. yüzyıl sonlarında el yazmalarında etkinliğini kaybeden minyatür yepyeni bir yüzeyde, yenilik arayışındaki mimari süslemede karşımıza çıkmaktadır<sup>1</sup>. Bu süsleme 19. yüzyılda Türk toplumunda yeni zevk ve anlayış ile eskinin kaynaşması ve duvar yüzeyinde halkla buluşmasını ifade etmektedir. Süsleme, halk tarafından o kadar benimsenmiş ve beğenilmiştir ki en küçük yerleşim birimlerindeki yapılarda bile karşımıza çıkmaktadır.

Denizli'nin Çameli İlçesi Güzelyurt Mahallesi'nde rastlanan Tahtalı Köyü Camii, mimari ve süsleme özellikleri açısından eski geleneksel değerleri yansıtan özelliklere sahiptir. 1956 yılında inşa edilmiş ve 1961 yılında süslemeleri yapılmış olan cami, derinlemesine dikdörtgen planlı, beden duvarları üzerine oturan düz ahşap tavanlı camilerdendir. Anadolu'da genellikle küçük yerleşim birimlerinde tercih edilen dikdörtgen plan tipine sahip camilere Uşak Akarca Köyü Camii (19. yy.)<sup>2</sup>, Manisa Demirci Küpeler Köyü Camii (19. yy.)<sup>3</sup>, Uşak Aktaş Köyü Camii (19. yy. son çeyreği)<sup>4</sup>, Uşak Banaz-Yeşilyurt (Holuz) Köyü Camii (19. yy. sonları)<sup>5</sup> örnek gösterilebilmektedir. Tahtalı Köyü Camii; mütevazı boyutu, ahşap hatıllı moloz taş malzemesi, içten düz örtülü tavanı ve dıştan kiremit kaplı eğimli çatısı<sup>6</sup> ile yakın çevreden Denizli Çal Kocaköy (Şalvan) Köyü Camii (1800-1801)<sup>7</sup>, Denizli Kale Künar Köyü Camii (1834-38)<sup>8</sup>, Denizli Çivril Bayat Köyü Camii (1870'ler)<sup>9</sup> Aydın Kuyucak Kayran Köyü Camii (19. yy. ortası)<sup>10</sup>, Uşak Karahallı Kavaklı Köyü Camii (1872-73)<sup>11</sup>, Denizli Bulgurlar Köyü Camii (18. yy. 3. çeyreği ile 19. yy. sonları)<sup>12</sup> vb. gibi Osmanlı Döneminde inşa edilmiş camilerle büyük bir benzerlik göstermesine karşın, plan tipi olarak ahşap desteklere oturan sahinlerin olmaması yönüyle bu camilerden ayrılmaktadır.

Yöre halkından edinilen bilgiler doğrultusunda, halkın kendi çabaları ile yaptırılan Tahtalı Köyü Camii'nin inşa ve kalemişi süsleme tarihi son cemaat yeri güney duvarında süsleme panosu içerisinde Türkçe yazı karakterleri ile gün, ay, yıl olarak kaydedilmiştir. Panoda usta ismine de yer verilirken farklı bir panoda da nakkaş ve nakkaşın memleketine

1 Arık, 1976, 3-25.

2 Gürsoy, 2017, 1007.

3 Gürbıyık, 2020, 159.

4 Acar, 2019, 366.

5 Algaç, 2020, 23.

6 Çevrimli, 2017, 186, 195.

7 Çakmak, 2007, 809.

8 Pektaş ve Cömertler Aktuğ, 2013, 92.

9 Cirtil, 2017, 115-124.

10 Cömertler Aktuğ ve Pektaş, 2013, 11.

11 Erçin Koçer, 2019, 60.

12 Pektaş ve Altındirek, 2011, 321-329.

de yer verildiği görülmektedir. Bani ve nakkaş isminin Osmanlıca olarak son cemaat yeri güney duvarında süslemelerin arasına veya üzerine görülebilecek şekilde yazıldığı diğer bir örnek Akköy Belenardıç Camii'dir<sup>13</sup>. Ancak Tahtalı Köyü Camii'nde oldukça büyük ve belirgin Türkçe yazılan bu yazılar, Osmanlıda usta ve nakkaşın yarattığı eser karşısında "Allah'ı övme ve kendini küçük görme" yani mütevizalığını yansıtan isim gizleme geleneğinin günümüzde ortadan kalktığını göstermektedir.

Avrupa'da gelişen üslupların etkisiyle Osmanlı mimarisinde yoğunluk kazanan ve daha çok süslemede benimsenmiş etkilerin, Anadolu'daki camilerin kalemişi bezemelerine de yansıdığı<sup>14</sup> hatta bu süslemelerin kuşaklar boyunca aktararak günümüzde Güzelyurt Tahtalı Köyü Camii son cemaat yeri güney duvarı ve harim mekânında devam ettirildiği görülebilmektedir.

18. yüzyılda başlayarak 19. yüzyılda da devam eden Denizli ve çevresinde yoğun olarak karşılaştığımız belli bir süsleme repertuarına sahip kalemişi süslemeli camilerin erken tarihli olanlarında süslemeler daha çok fırça tekniğinde ve kalitelidir. Baklan Boğaziçi Köyü Eski Camii (1774-1775)<sup>15</sup> iki farklı tarihe tarihlendirilen süslemeleriyle buna güzel bir örnektir. Geç dönem süslemelerine benzer iki boyutlu süslemelere sahip Tahtalı Köyü Camii'nin bezenmesinde iki farklı teknik kullanımı dikkati çekmektedir. Camide ağırlıklı olarak fırça tekniği kullanılmakla birlikte baskı tekniğinde süslemelere de az da olsa yer verilmiştir. Denizli Çal Kocaköy (Şalvan) Köyü Camii (1800-1801)<sup>16</sup>, Denizli Acıpayam Yazır Kasabası Çarşı Camii (1802-1803)<sup>17</sup>, Denizli Akköy Yukarı Camii (1909)<sup>18</sup> vb. camilerde fırça tekniği kullanılırken; Denizli Çal Belevi Camii (20. yy. başları)<sup>19</sup>, Denizli Çivril Bayat Köyü Camii (1870'ler)<sup>20</sup> ve Çivril Menteş Köyü Camii'nde (inşa 1815-süsleme 1950)<sup>21</sup> kolay ve basit bir yöntem olan baskı tekniğinin ağırlık kazandığı dikkati çekmektedir.

Denizli Akköy Belenardıç (Torapan) Camii (1884-1885)<sup>22</sup>, Afyonkarahisar Dazkırı-İdris Köyü Camii (inşa-1902/sıva-1913)<sup>23</sup> vb. kalemişi süslemeli camilerde, belli bir yükseklikten başlayan süslemeler genellikle yatay şeritlerle iki veya üç bölüme ayrılmış, bunları kesen dikey şeritlerle oluşturulan panoların içine de kompozisyonlar

13 Çakmak, 1994, 26.

14 Arık, 1976, 25; Renda, 1977, 7.

15 Çakmak, 1996, 530; Beykal, 1997, 76.

16 Çakmak, 2007, 810.

17 Pektaş, 2007, 423.

18 Yurtsal, 2009, 122.

19 Pektaş, 2007, 789.

20 Cirtil, 2007, 115-124.

21 Çakmak, 2017, 171.

22 Çakmak, 1994, 25.

23 Algaç, 2017, 421.

yerleştirilmiştir. Denizli Çivril Savran Köyü Camii'nde (1798-1799)<sup>24</sup> olduğu gibi pano düzeninin kurulmadığı az sayıda cami ile de karşılaşılabilir. Kalemişi süslemeli camilerde mihrap süslemesine ayrı bir önem verildiği dikkati çekmektedir. Güzelyurt Tahtalı Köyü Camii'nde süslemeler doğu ve batı duvarlarında yazı kuşağıyla birbirinden ayrılmış, yazı kuşağı güney ve kuzey duvarlarında devam etmemiştir. Süslemeler bazen panolar içine alınırken bazen de serbest düzende yerleştirilmiştir. Kuzey duvarında alt ve üst seviyedeki süslemeler mahfil ile birbirinden ayrılmaktadır. Süslemeler güney duvarında üç seviye olarak düzenlenmiştir. İncelediğimiz camide mihrap, Osmanlı dönemi kalemişi süslemeli camilere benzer, oldukça özenli bir şekilde bezenmiştir.

Güzelyurt Tahtalı Köyü Camii kök boyalarla yapılan kalemişi süslemeleri perspektiften uzak, minyatür tarzındadır. Aslında altı minareli cami tasvirinde minarenin birinin karaltı şeklinde verilmesi az da olsa perspektif denemesi yapıldığı göstermekle birlikte başarılı olduğunu söylemek mümkün değildir. Aynı durum Kâbe tasviri için de geçerlidir.

Güzelyurt Tahtalı Köyü Camii'nin kalemişi süslemelerinde kullanılan canlı ve parlak renkler; mavi, yeşil, kırmızı, sarı, siyah, beyaz, kahverengi ve bu renklerin farklı tonlarıdır. Süslemeler, Osmanlı Döneminde yapılan kalemişi süslemeli camilerde karşılaştığımız, bitkisel ve geometrik motifler, yazı, mimari ve sembolik tasvirlerden oluşmaktadır. Bu süslemeler sadece camilerde değil dönemin türbe<sup>25</sup> ve evlerinde<sup>26</sup> de karşımıza çıkmaktadır.

Belli bir dönemde yoğunlaşan, tüm mimari yapılarda kullanım alanı bulan ve dönemin en sevilen süslemeleri arasında yer alan bitkisel süslemeler; Güzelyurt Tahtalı Köyü Camii'nde her renkte yapraklar, gül, karanfil ve büyüklü küçüklü çiçekler şeklinde ve genellikle vazo veya ibriklerden çıkmaktadır. Tek büyük bir çiçek veya çiçek demeti çok az kullanılmıştır. Çiçek ve yaprak motifleri ayrıca kuzey cephede toprak zemin izlenimi vermek veya pano ve pencerelere çerçeve oluşturmak amacıyla da kullanılmıştır. Camide bereketi, bolluğu ve doğurganlığı simgeleyen çiçekli ve meyveli ağaç motiflerinin yanı sıra sürekli yeşil kaldığı için cennetle ilişkilendirilen selvi ağacı motifine de yer verildiği görülebilmektedir<sup>27</sup>. Selvi ağacı ve meyveli ağaç motiflerinden portakal ağacına Manisa Demirci Kışlak Eski Camii<sup>28</sup> ve Manisa Demirci Küpeler Köyü Camii'nde rastlanmaktadır<sup>29</sup>. Denizli'de ve çevre illerde de özellikle küçük yerleşim birimlerinde yoğun olarak karşılaşılan kalemişi süslemeli camilerde bitkisel süslemelerin olmazsa olmaz bir özelliğe sahip olduğu görülebilmektedir.

24 Pektaş, 2008, 243.

25 Yıldırım, 2018, 293; Çal, 1987, 446.

26 Beykal Orhun, 2007, 233.

27 Bilgin, 2017, 5-8.

28 Eryılmaz ve Özgür Yıldız, 2020, 76, 78.

29 Gürbıyık, 2020, 162.

Az sayıda geometrik süslemeye karşın Güzelyurt Tahtalı Köyü Camii'nde, yazı iki farklı karakterde karşımıza çıkmaktadır. Yazı, ilk olarak genel kullanım alanı olan ayet kuşakları ve madalyonlar içerisindeki Arapça celi sülüs harflerle yazılan yazılarda kullanılmıştır. İkinci olarak yazıya panoların içerisinde Türk Alfabesine göre yazılmış özlü sözlerde, usta ve nakkaş isimleri ile tarihlerde rastlanmaktadır ki bu camilerinde karşılıklı olmayan bir özelliktir. Mihrabın çevresinde Ayet-el Kürsi ile madalyonlar içerisinde Allah, Muhammed, dört halife ve sahabe isimleri, kalemişi süslemeli camilerin genel özelliklerindedir.

Güzelyurt Tahtalı Köyü Camii'nde mimari tasvirlerden Kâbe ve cami tasvirine yer verilmiştir. Oldukça sade, revaklı avlu içinde Kâbe ve etraftaki minarelerden oluşan iki boyutlu kompozisyona, kalemişi süslemeli camilerin çoğunda<sup>30</sup> olduğu gibi, güney duvarında rastlanmaktadır. Benzer Kâbe tasvirlerine Denizli Çivril Bulgurlar Köyü Camii<sup>31</sup>, Denizli Kale Künar Köyü Camii<sup>32</sup>, Denizli Baklan Boğaziçi Camii, Akköy Yukarı Camii<sup>33</sup>, Aydın Kuyucak Kayran Köyü Camii<sup>34</sup>, Soma Hızır Bey Camii (1791-92)<sup>35</sup>, İzmir Ödemiş Bademli Kılıczade Mehmet Ağa Camii (1898)<sup>36</sup> süslemelerinde de rastlanmaktadır.

Güzelyurt Tahtalı Köyü Camii'nde üç farklı cami tasvirine yer verilmiştir. Doğu duvarında yer alan cami tasviri kare bir pano içerisine yerleştirilen minber ile biri giriş kapısı diğeri mihrabı sembolize eden iki motiften oluşmaktadır. Kare panonun üzeri kubbe izlenimi veren basık bir çeyrek daire ile örtülüdür. Mihrabın hemen batısında yer alan diğeri cami tasvirinde yüksek tek kubbe kademeli olarak alçalmakta ve cami kapısına avludan merdivenlerle çıkılmaktadır. Beş minaresi açıkça görülen camide altıncı minare perspektif kaygısıyla küçük ve karaltı şeklinde gösterilmiştir. Minarelerden dördünün üç şerefeli olduğu, birinin iki şerefeli olduğu görülebilmektedir. İki şerefeli minarenin kısa olmasından diğeri karaltı şeklindeki minarenin de iki şerefeli olması gerekmektedir. Tek kubbenin kademeli alçalması, minare ve minarelerin şerife sayısı dikkate alındığında, burada İstanbul Sultan Ahmed Camii tasvir edilmiş olmalıdır. Bir diğeri cami tasviri mihrabın üzerinde zeminden yükseltilmiş geniş büyük bir kubbe ile iki tarafında minareyi andıran süslemelerle verilmeye çalışılmıştır. Bu tasvirde mihraba bir bütün olarak cami izlenimi verilmeye çalışılması, bölgedeki diğeri kalemişi süslemeli camilerden farklılık göstermektedir. Cami tasvirleri Denizli Acıpayam Yazır Kasabası Çarşı Camii (1802-

30 Arda, 2020, 375-376.

31 Pektaş ve Genel Altındirek, 2011, 325.

32 Pektaş ve Cömertler Aktuğ, 2012, 97.

33 Yurtsal, 2009, 275, 343.

34 Cömertler Aktuğ ve Pektaş, 2017, 16.

35 Rüçhan Arık, 1973, 10-22; Karaaziz Şener, 2014, 728.

36 Kuyulu, 1994, 152-153.

1803)<sup>37</sup>, Manisa Sınırlı Köyü Camii (1874-1875)<sup>38</sup>, Manisa Salihli Damatlı Köyü Eski Camii (kalemişi 1872-73)<sup>39</sup>, Afyon Basmakçı Recep Bey Camii (1892)<sup>40</sup>, Muğla Kurşunlu Camii (inşa 1495- onarım 1853/1900)<sup>41</sup>, Muğla Keyfoturağı Camii (1870)<sup>42</sup>, Yozgat Çapanoğlu Camii (1777-1779)<sup>43</sup> vb. birçok camide de karşımıza çıkmaktadır.

Güzelyurt Tahtalı Köyü Camii duvarlarında sembolik motifler olarak, İslam inancına göre ölümden sonraki yaşamı konu alan cennet ve cehennem tasvirleri karşımıza çıkmaktadır. Sekiz kapısı olan, her kapısı farklı bir kata açılan, Şecere-i Tübâ'nın yapraklarıyla örtülü yukarı doğru daralan basamaklarla tasvir edilen<sup>44</sup> cennet, bu camide altı kapılı olarak gösterilmiştir. Cennetten daha az basamaklı cehennem için kaynayan kazanlar ve zincirli bir kuyu şeklinde tasvir edilmiş, hemen yanında yer alan mizan terazisi ve makas motifleriyle de mahşer (hesap) günü hatırlatılmaya çalışılmıştır. Kalemişi süslemeli camilerin genellikle doğu duvarında yer alan cennet ve cehennem tasvirleri, bu camide doğu ve batı duvarlarına karşılıklı yerleştirilmiş, ancak terazi ve makas cehennem tasviri ile aynı panoda yer almıştır. Benzer cennet ve cehennem tasvirlerine Muğla Fethiye Seki Yaylası Tekke Camii (1846)<sup>45</sup>, Aydın Kuyucak Kayran Köyü Camii<sup>46</sup>, Baklan Boğaziçi Köyü Eski Camii<sup>47</sup>, Afyonkarahisar Dazkırı-İdris Köyü Camii<sup>48</sup> vb. geç dönem kalemişi süslemeli camilerde de rastlanmaktadır.

Camilerde namazı ve ibadetlerdeki önceliğini hatırlatmak amaçlı seccade temsili<sup>49</sup> olması gereken sembolik halı motifleri aynı zamanda namazın gerekliliği olan abdest almayı da akla getirerek ibrik motifleri gibi maddi ve manevi temizliğe de vurgu yapmaktadır<sup>50</sup>. Güzelyurt Tahtalı Köyü Camii batı duvarında yer alan halı motifinin benzerleri Denizli Kale Cevher Paşa Camii (1819-1820)<sup>51</sup>, İzmir Ödemiş Lübbey Camii

37 Pektaş, 2011, 206.

38 Katrancı Kasalı, 2019, 613.

39 Erçin Koçer, 2019, 3218.

40 Daş, 1991, 124-126.

41 Hatipoğlu, 2007, 340.

42 Aydın, 2020, 8-10.

43 Renda, 1977, 153; Arık, 1976, 27-40.

44 Harman, 2015, 356.

45 Arık, 1976, 134.

46 Cömertler Aktuğ ve Pektaş, 2017, 15.

47 Çakmak, 1996, 539.

48 Algaç, 2017, 423.

49 Tüfekçioğlu ve Gümüş, 2018, 28.

50 Altın, 2019, 153.

51 Dönmez, 2007, 175.

(19. yy. ilk çeyreği)<sup>52</sup>, Çivril Savran Köyü Camii<sup>53</sup>, Afyonkarahisar Dazkırı-İdris Köyü Camii<sup>54</sup>, Denizli Akköy Belenardıç Köyü Camii'nde<sup>55</sup> de bulunmaktadır.

Güzelyurt Tahtalı Köyü Camii'nde vaiz kürsüsünün köşesinden yükselen sancak motifyle, kıyamet gününde tüm müminlerin altında toplanacağı Hz. Muhammed'in tuttuğu, üzerleri yazılı üç kollu sancak olan Livâü'l-hamd sembolize edilmektedir<sup>56</sup>. Üzeri Hz. Muhammed'in tuttuğu sancakla aynı yazılara sahip bu motife, Afyonkarahisar Dazkırı-İdris Köyü Camii'nde<sup>57</sup> de rastlanmaktadır.

Zikri sembolize eden tesbih motifine mihrabın iki yanında rastlanmaktadır. Tarikatlarla ilgili mistizmi de yansıtan tesbih bu camide tek başına kullanılmıştır. Tesbih, keşkül, nefir, teber, Mevlevi sikkesi vb. tarikat sembolleri<sup>58</sup> Aydın Kuyucak Kayran Köyü Camii<sup>59</sup>, Denizli Akköy Belenardıç Köyü Camii ve Baklan Boğaziçi Eski Camii<sup>60</sup> vb. kalemişi süslemeli camilerde de karşımıza çıkmaktadır.

Güzelyurt Tahtalı Köyü Camii'nde yaşamı ve ölümden sonraki dünyayı sembolize etmek için ikiye ayrılan<sup>61</sup> perde motif, Nur Suresi'nin 35. ayetinde Allah'ın nurunu ve insanlara rahmet etmesi isteğini simgeleyen<sup>62</sup> kandil motif mihrap nişinin içinde tasvir edilmiştir. Manisa Salihli Damatlı Köyü Eski Camii<sup>63</sup>, Aydın Kuyucak Kayran Köyü Camii<sup>64</sup>, Manisa Demirci Küpeler Köyü Camii<sup>65</sup>, Afyon Basmakçı Recep Bey Camii<sup>66</sup>, Denizli Acıpayam Yazır Kasabası Çarşı Camii<sup>67</sup>, İzmir Ödemiş Bademli Kılıczade Mehmet Ağa Camii (1811)<sup>68</sup>, İzmir Ödemiş Lübbey Camii<sup>69</sup> kandil ve perde motiflerinin mihrap kısmında birlikte kullanıldığı kalemişi süslemeli camilerden bazılarıdır.

52 Başaranbilek, 2015, 44.

53 Beykal, 1996, 106.

54 Algaç, 2017, 428.

55 Pektaş, 2011, 213.

56 Yazıcıoğlu, 2005, 498-499; Harman, 2015, 356-357.

57 Algaç, 2017, 424.

58 Işın, Özpallabıyıklar ve Elhan, 1999, 133; Değirmenci, 2019, 389.

59 Cömertler Aktuğ ve Pektaş, 2017, 21.

60 Çakmak, 1994, 23; Çakmak, 1996, 532.

61 Okçuoğlu, 2000, 51.

62 Yelen, 2017, 4.

63 Erçin Koçer, 2019, 3219.

64 Cömertler Aktuğ ve Pektaş, 2017, 15.

65 Gürbıyık, 2020, 154.

66 Daş, 1991, 127.

67 Pektaş, 2007, 423; Pektaş, 2011, 210.

68 Kuyulu, 1994, 151.

69 Top ve Özbek, 2019, 248.

Sonuç olarak; Güzelyurt Tahtalı Köyü Camii Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde özellikle Denizli ve çevresinde kırsal kesimde karşımıza çıkan camilerden plan olarak farklılık göstermekle birlikte 18. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak 19. yüzyılda da devam eden kalemişi süslemeli cami geleneğinin devamı niteliğindedir. Cami, plan tipindeki farklılığa rağmen küçük boyutlu yapısı, kapladığı dikine dikdörtgen alan, düz ahşap örtülü tavanı, kiremit kaplı eğimli çatısı ve malzeme bakımından geç dönem camileriyle büyük bir benzerlik göstermektedir. Bunun yanında kök boyalarla yapılan ve belli bir dönemi temsil eden bitkisel, geometrik, yazı, mimari tasvirler ve sembolik motiflerden oluşan iki boyutlu kalemişi süslemeleri ile Osmanlı geç dönem cami süsleme geleneğinin, halk tarafından Cumhuriyet Dönemi sonrasında da devam ettirildiğini göstermesi açısından oldukça önemlidir.

## KAYNAKÇA

- Acar, T. (2019), Uşak İli Aktaş Köyü Camii. *Jass Studies- The Journal of Academic Social Science Studies*, (75), 361-380
- Algaç, Ş. (2017), Afyonkarahisar Dazkırı-İdris Köyü Camii ve Kalemışı Süslemeleri. *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (2), 421-432
- Algaç, Ş. (2020), Uşak Banaz-Yeşilyurt (Holuz) Köyü Camii ve Kalemışı Süslemeleri. *Art-Sanat*, (13), 1-26
- Altier, S. (2019), Osmanlı Sanatı'nda İbrik Tasvirleri ve İkonografisi. *Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı*, 17 (26), 149-202
- Arda, E. (2020), Kabe Tasvirleri 1. *4.Uluslararası Mardin Artuklu Bilimsel Araştırmalar Kongresi (07-08.08.2020) Sosyal Bilimler Tam Metin Kitabı* (Ed.: A.Srıvastava, F.Ç.Aras), 359-382. Mardin: Farabi Yayınevi.
- Arık, R. (1973). *Batılılaşma Dönemi Türk Mimarisi Örneklerinden Üç Ahşap Camii*. Ankara: Ankara Üniversitesi
- Arık, R. (1976). *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Aydın, A. (2021), Batılılaşma Dönemi Tasvir Sanatına Yeni Bir Örnek: Muğla Keyfoturağı Camii. *Art-Sanat*, (15), 1-34
- Başaranbilek, E. (2015). *Lübbey Camii ve Kışlağı*. İstanbul: Mas.
- Beykal Orhun, F. (2007), Kaybolan Bir Kültür Değerimiz Çal Ortaköy “Saray Evi” Duvar Resmi Süslemeleri. A. Özçelik, M. Y. Ertaş, Y. Kılıç, Y. Avcı, S. İnan ve S. Parlaz (Ed.), *Uluslararası Denizli ve Çevresi Tarih ve Kültür Sempozyumu Bildiriler-II (6-8 Eylül 2006)*, 232-236. Denizli: Pamukkale Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü
- Beykal, F. (1996), Denizli İlinde 19. Yüzyılda Yapılan Duvar Resimli Yapılar, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Pamukkale Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli
- Beykal, F. (1997), Baklan Boğaziçi Eski Cami. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, (2), 73-90
- Bilgin, M. (Yaz 2017). Kayapa Köyü Camii Çiçek ve Ağaç Resimleri, *Z Kültür/ Sanat/Şehir Mevsimlik Tematik Dergi - Bitki Ressamlığı* 1, 1-11. Erişim 27 Nisan 2020. URL: <http://www.zdergisi.istanbul/makale/kayapa-koyu-camii-cicek-ve-agac-resimleri-52>



- Cirtil, S. (2017), Çivril Bayat Köyü Camii. M. Denктаş, O. Eravşar (Ed.), *Sanat Tarihi Araştırmaları Prof. Dr. Haşim Karpuz'a Armağan*, 115-124, Konya: Kıvılcım Kitapevi
- Cömertler Aktuğ, E. ve Pektaş, K. (2017), Geç Dönem Kalem İşi Süslemeli Bir Eser: Aydın Kuyucak Kayran Köyü Camii. *Medeniyet Sanat, İMÜ Sanat, Tasarım ve Mimarlık Dergisi* 2 (2), 9-25
- Çakmak, Ş. (1994), Belenardıç Torapan Köyü Camii (Güney/Denizli). *Sanat Tarihi Dergisi* (VII), 19-26
- Çakmak, Ş. (1996), Boğaziçi Kasabası Eski Camii (Baklan/Denizli). *Dokuzuncu Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi Bildiriler (23-27 Eylül 1991)*, 529-540, Ankara: Kültür Bakanlığı
- Çakmak, Ş. (2007), Çal-Kocaköy (Şalvan Köyü) Camii. B. Topuz, R. Urhan, M. A. Gülel (Ed.), *21. Yüzyıla Girerken Geçmişten Günümüze Çal Yöresi Baklan, Çal, Bekilli, Çal Sempozyum Bildirileri* (01-01 Eylül 2006), 808-816. Denizli: Çal Yöresi Yardımlaşma ve Dayanışma Derneği Yayınları
- Çakmak, Ş. (2017), Denizli Çivril Menteş Köyü Camisi. H. S. Ünalın Özdemir, M. Kürüm, N. Akbulut (Ed.), *Uluslararası XVIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu (22-25 Ekim 2014)*, 169-178. Aydın: Efeler Belediyesi Yayınları
- Çal, Halit. (1987), Şeyh Nasreddin (Nusret) Türbesi. H. Bolay, M. Yazıcıoğlu (Ed.), *Türk Tarih ve Kültüründe Tokat Sempozyumu (2-6 Temmuz 1986)*, 427-461. Ankara: Tokat Valiliği Şeyhülislam İbn Kemal
- Çevrimli, N. (2017), Denizli ve Çevresinde Yer Alan Bazı Camilerin Yapı Elemanlarının Değerlendirilmesi. *Vakıflar Dergisi* (47), 169-204
- Daş, E. (1991), Başmakçı (Afyon) Recep Bey Camii. Mehmet Sarlık (Haz.), *2. Afyonkarahisar Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri (3-4 Mayıs 1991)*, 119-132. Afyon: Afyon Belediyesi
- Değirmenci, T. (2019), 'Popular' Imagery in the Late Ottoman Periphery: The Wall Painting in Village Mosques of Denizli Province. *The MedievalHistory Journal* 22 (2), 367-401
- Dönmez, E. N. (2007), Denizli-Tavas ve Çevresi Camileri Ön Araştırması. A. Özçelik, M. Y. Ertaş, Y. Kılıç, Y. Avcı, S. İnan, S. Parlaz, (Ed.), *Uluslararası Denizli ve Çevresi Tarih ve Kültür Sempozyumu Bildiriler-II (6-8 Eylül 2006)*, 174-180. Denizli: Pamukkale Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü
- Erçin Koçer, S. (2019), Karahallı'da Ahşap Tavanlı Bir Cami: Kavaklı Köyü Camii. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* (60), 58-67

- Erçin Koçer, S. (2019), Salihli/ Damatlı Köyü Eski Cami'nin Kalem İşi Bezemeleri (Manisa). *Turkish Studies* (14), 3211-3226
- Eryılmaz, H. İ. ve Özgür Yıldız, Ş. (2020), Manisa Demirci'de Duvar Resimli İki Cami: Kışlak Eski Camii ve Ahatlar Camii. *Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (51), 69-107
- Gürbıyık, C. (2020), Demirci Küpeler Köyü Camii Duvar Resimleri. *Art-Sanat* (13), 143-167
- Gürsoy, E. (Temmuz 2017), Uşak İli Sivaslı İlçesi Akarca Köyü Camisi. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi* (62), 1001-1014
- Harman, M. (2015), Geç Devir Osmanlı Resim Sanatında Cennet İmgesi: Duvar ve Kitaplarda Yer Alan Şematize Cennet Tasvirleri. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 8 (39), 354-363
- Hatipoğlu, O. (2007), XIX. Yüzyıl Osmanlı Camilerinde Kalem İşi Tezyinatı, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum
- Işın, E., Özpabalıyıklar S. ve Elhan A., (1999), "Hoş Gör Yâ Hü" Osmanlı Kültüründe Mistik Semboller Nesnelere. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Karaaziz Şener, D. (2014), Soma Hızır Bey (Çarşı) Camii Duvar Resimleri Üzerine Bir Değerlendirme. *Turkish Studies* 9 (10), 715-738
- Katrancı Kasalı, B. (Ekim 2019), Sınırlı Köyü Camii Duvar Resimleri. *Sanat Tarihi Dergisi XXVIII* (2), 595-615
- Kuyulu, İ. (1994), Bademli Kılıczade Mehmet Ağa Camii (Ödemiş/İzmir). *Vakıflar Dergisi* (XXIV), 147-158
- Okçuoğlu, T. (2000), 18. ve 19. Yüzyıllarda Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Pektaş, K. (2007), Acıpayam ve Çevresindeki Türk Dönemi Eserlerinden Bir Kesit. Turgut Tok (Ed.), *I. Acıpayam Sempozyum Bildirileri, (1-3 Aralık 2003)*, 422-453. Denizli: Pamukkale Üniversitesi-Acıpayam Kaymakamlığı Yayını
- Pektaş, K. (2007), Çal ve Çevresindeki Türk Dönemi Eserleri Üzerine Bir Araştırma, B. Topuz, R. Urhan, M. A. Gülel (Ed.), *21. Yüzyıla Girerken Geçmişten Günümüze Çal Yöresi Baklan, Çal, Bekilli, Çal Sempozyum Bildirileri* (01-01 Eylül 2006), 779-807. Denizli: Çal Yöresi Yardımlaşma ve Dayanışma Derneği Yayınları

- Pektaş, K. (2008), Denizli-Çivril-Savran Köyü'ndeki Tarihi Eserler ve Çorbacızâde Ailesi Hakkında Notlar, A. Boran, O. Aytekin, M. Top (Ed.), *Uluçam Armağanı*, 241-256. Van: Van Çevre ve Kültür Derneği
- Pektaş, K. (2011), Denizli ve Çevresindeki Türk Dönemi Eserleri, Filiz Özdem (Haz.), *Denizli Tanruların Kutsadığı Vadi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Pektaş, K. ve Cömertler Aktuğ, E., (2013), Kale'de Osmanlı Dönemi Camilerine İki Örnek: Esenkaya ve Künar Köyü Camileri. T. Tok, Ö. K. Aydemir (Ed.), *Kaledavaz Sempozyumu Bildiriler (2-3 Nisan 2012)*, 87-98. Denizli: Pamukkale Üniversitesi- Kale Belediye Başkanlığı Yayını
- Pektaş, K. ve Genel Altındirek, H. (2011), Çivril-Bulgurlar Köyü Camii Üzerine. B. Söğüt (Ed.), *Eumeneia, Şeyhli ve Işıklı*, 323-331. İstanbul: Ege Yayınları
- Renda, G. (1977), *Batılılaşma Dönemi Türk Resim Sanatı 1750-1850*. Ankara: Hacettepe Yayınları
- Top, M. ve Özbek, G. (2019), Osmanlı Batılılaşma Dönemine Ait Ödemiş'te Bulunan Duvar Resimli İki Camii. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* (46), 227-260
- Tüfekçioğlu, A. ve Gümüş İ. (2018), Geç Dönem Osmanlı Mimarisi Duvar Resimlerinde Bazı Dokuma Tasviri Örnekleri ve Düşündürdükleri. *Arış Geleneksel Türk Sanatları Dergisi* 2016 (12), 19-29
- Yazıcıoğlu, M. (2005), *İzahlı Muhammediye*. Haz. Abdülkadir Akçiçek. İstanbul: Çile Yayınları
- Yelen, R. (2017), İslam Sanatında Süsleme Sembolizmi Üzerine Yeni Yorumlar. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* (Türk Kültür dünyası Özel Sayısı-2), 1-24
- Yıldırım, S. (2018), Amasya Gümüşhacıköy Türbelerindeki Kalem İş Süslemeler. *Art Sanat* (10), 293-327
- Yurtsal, T. (2009), *Aydın ve Denizli Çevresindeki Duvar Resimleri*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

**Sanat Tarihi Dergisi**

ISSN 1300-5707

Cilt: 30, Sayı: 1 Nisan 2021

*Ege University, Faculty of Letters*

***Journal of Art History***

e-ISSN 2636-8064

*Volume: 30, Issue: 1 April 2021*

İnternet Sayfası (Acık Erisim)

Internet Page (Open Access)

**DergiPark**  
AKADEMİK

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

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

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

Clarivate  
Analytics  
**ESCI**  
Emerging Sources Citation Index

TR DİZİN  
**ULAKBİM**

**DOAJ**

Crossref

**EBSCO**

**ERIH PLUS**  
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE  
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic  
Resource  
Index  
ResearchBID

**SÖBIAD**

## POSTMODERN SANATTAN GÜNCEL SANATA YAPIBOZUMA UĞRAYAN BEDENLER



### FROM POSTMODERN ART UP TO CONTEMPORARY ART DECONSTRUCTION OF HUMAN BODIES

Mehmet Ali BÜYÜKPARMAKSIZ\*

#### ÖZ

Modernizm sonrası Avangard akımlar tarafından oluşan sorgulama hali, sanat kavramlarına ilişkin eleştirel üretimleri yapıbozumcu bir dil üzerine oturtmuştur. Post-yapısalcılığın bir sonucu olarak ortaya çıkan yapıbozum, göstergeleri sorgulayarak mevcut yapının değiştirilmesi suretiyle dil anlayışında köklü değişiklikler ortaya çıkarmıştır. Bu bağlamda araştırmanın amacı; çok katmanlı eserler üreten çağımız sanatçılarının, bedene olan yapıbozumcu tavırdaki yaklaşımlarının neler olduğunu, yapıbozum kavramının sanatçı ve eser üzerindeki etkisini ve postmodern sanata ve güncel sanata yansımalarını orta çıkararak bu eserlerin anlaşılmasını sağlamaktır. Günümüzde bu kavramların anlaşılabilmesi, yapıbozumu çalışmalarında kullanan sanatçıların eserlerinin ele alınmasına bağlıdır. Konuyla ilgili literatür taranmış, bununla birlikte yapıbozum olduğu düşünülen çalışmalar incelenerek yorumlanmıştır. Araştırmada nitel veri analizi yöntemi olan “Betimsel Tarama” kullanılmış ve çalışmalar yedi ana başlık altında toplanarak değerlendirilmiştir. Bu araştırma, yapıbozuma uğrayan bedenlerin günümüz sanatının anlaşılmasını sağlaması açısından önemli görülmektedir. Sonuç olarak günümüz sanatçıları, biçimin bozulmasını, farklı göstergelerle seyirciyi irkiltten çalışmaları ortaya koymuşlardır. Gelişen teknoloji sayesinde sanatçılar, dikkat çekmek istenilen düşünceyi bazen fotoğrafla, bazen video sanatı ile grafiklerle, bedeni dönüştürerek, bedene ekleme ve çıkarmalar yaparak farklı tekniklerle yapıbozuma uğratmışlardır.

*Anahtar Sözcükler:* Yapıbozum, beden, performans sanatı, postmodern sanat, güncel sanat

#### ABSTRACT

The state of inquiry formed by the avant-garde movements after modernism has based Critical productions on the concepts of art on a deconstructionist language. The deconstruction that emerged as a result of Post-structuralism has revealed profound changes in the understanding of language by questioning the indicators and changing the existing structure. Purpose of research in this context; the aim of this course is to provide an understanding of the deconstructionist approaches to the body, the impact of the concept of deconstructionism on the artist and the work and their reflections on postmodern art and contemporary art. Understanding these concepts today depends on addressing the works of artists who use

\* Dr. Öğretim Üyesi, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü.  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2994-5828> ♦ E-mail: mehmetalibp@gmail.com

deconstruction in their work. Literature on the subject has been scanned, however, studies considered to be deconstructive have been examined and interpreted. “Descriptive scanning”, a qualitative data analysis method, was used in the research and the studies were collected and evaluated under seven main headings. This research is seen as important for providing an understanding of the art of today’s deconstructed bodies. Artists in the postmodern era; Together with issues such as race, religion, identity and sexual tendencies, they began to question gender categories and the concept of power more comfortably with the body that became the material of art. Especially starting in the 1990s, the “identity policies” that continue to have an effect today have influenced the work of artists. With these developments that made art political, the body was disructed and therefore politicized. However, artists who use different styles create works in different forms of expression; Performance, photography, film, video painting, sculpture, installation and conceptual texts and elements based on gender, race and cultural practice were demonstrated using the concepts of pastry, parody and irony, which are strategies of postmodernism. The artists who carried out questionings of the form reflected the cultural elements, intertextural relations and the formal and aesthetic structure of modernism with eclectic tools and by deconstructing the modernist structure of photography and video. In this context, photography and video, which are individual and experimental forms of postmodern production, have become the most important tools of audiovisual art at a time when modernist art conception is undergoing structural disruction. Today, the development of technology has allowed artists to express the ideas they want to emphasize more easily by providing unlimited opportunities. Production patterns such as performance and installation, which are performed only at that moment and cannot be repeated again, are recorded and documented by these tools. The purpose of these artists is; it is more about changing the way people’s minds and body are perceived than the structure of bodies. In a process where boundaries are eliminated in the context of social categories, it can be said that the boundaries of the body as well as art are de-structured with embossing, similarities and contrasts. Questioning the meaning of the body in society, these artists have transformed the body through all modernist stereotypes and different indicators of the body. In the studies examined, it is possible to say that artists construct the body and turn the body upside down by using not only formal but also content fragmentation. In addition, in order to better understand the works, it is seen as important to know the life stories of the artists in order to interpret the works of art more accurately. Therefore, in order to reveal different layers of conceptual meaning and hidden semantic structures in the works of the selected artists, the structure method has provided a better understanding of such works. In their work, these artists used the body in different ways by disassembling it or disrupting the general structure of the body. In addition, they have shown that the body is a continuously variable structure that is not fixed, with different meanings. In the studies examined, the deconstruct method also revealed that new meanings may arise when the context of indicators changes with non-constant meanings. As a result, today’s artists have demonstrated the deterioration of the form with works that startled the audience with different indicators. Thanks to the emerging technology, artists have deconstructed the thought that they want to draw attention to, sometimes with photography, sometimes with video art and graphics, by transforming, adding and removing the body with different techniques.

**Keywords:** *Deconstruction, body, performance art, postmodern art, contemporary art*

## GİRİŞ

Bu araştırmada Derrida'nın yapıbozum yöntemi ile sanatta yapıbozum bağlamında biçimsel ve içeriksel açıdan yapıbozuma uğramış eserler saptanarak, postmodern dönemden günümüze, çok katmanlı eserler üreten sanatçıların, bedene olan yapıbozumcu tavırdaki yaklaşımlarının neler olduğunu, yapıbozum kavramının sanatçı ve eser üzerindeki etkisini, postmodern ve günümüz sanatına yansımalarını ortaya çıkararak bu eserlerin anlaşılmasını sağlamak hedeflenmiştir.

Konuyla ilgili literatür taranmış, bununla birlikte yapıbozum olduğu düşünülen çalışmalar incelenerek yorumlanmıştır. Araştırmada nitel veri analizi yöntemi olan "Betimsel Tarama" kullanılmış ve bulgular, "Enstalasyonda Yapıbozum", "Resimde Yapıbozum", "Fotoğrafta Yapıbozum", "Sinemada Yapıbozum", "Üç Boyutlu Eserlerde Yapıbozum", "Videoda Yapıbozum", "Performansta Yapıbozum" olmak üzere yedi ayrı başlık altında ele alınmıştır.

## Yapıbozum

Modernizm sonrası avangard akımlar tarafından oluşan sorgulama hali, sanat kavramlarına ilişkin eleştirel üretimleri yapıbozumcu bir dil üzerine kurmuştur. Post-yapısalcılığın bir sonucu olarak ortaya çıkan yapıbozum, göstergeleri sorgulayarak mevcut yapının değiştirilmesi suretiyle sanat kavramını oluşturan yapıların ve bağlamların, genişletilmesi, farklı açılardan ele alınması, tersyüz edilmesidir.<sup>1</sup> Yapıbozum, İngilizce "deconstruction" kelimesinden türemiştir. Jacques Derrida tarafından ortaya konan yapıbozum; dil üzerinde değişikliğe giderek ironiyi, metaforu, benzetmeleri, metinler arası ilişkiyi, göstergebilimsel olgularla felsefi bir analiz etme yöntemidir.<sup>2</sup> Yükseler, metinler arası ilişkinin tek bir yönde okunamayacağını, aksine farklı anlam katmanlarının da bu okumalarda değerlendirebileceğini, anlamın veya iletinin değişken bir olgu olduğunu belirtmiştir. Bu da var olan yapıların bozulması ve bu yapıların farklı şekillerde tekrar oluşturulması mantığına dayanır.<sup>3</sup> Richards'a göre "yapıbozum" yıkılmakta olan aynı zamanda yok olmamış ama parçalanıyor olan bir şeyin imgesini çağrıştıran bir yapıbozum, bir şeyi parçalarına ayırma işleminin, yeni bir şeyi anlamaya yönelik bir ön koşuludur.<sup>4</sup>

Türkdoğan'a göre "yapıbozumda, gösteren-gösterilen-gösterge ilişkisi sonucu oluşan kodlar, ideogramlar, piktogramlar, işaretler, diller, insan gelenek ve yaşantısıyla ilgili daha birçok alan değişime açıktır ve kesin değildir."<sup>5</sup> Derrida'ya göre yapıbozum süreci, "bütün bir yapının ona bağlı olduğu ve onu işaretlediği noktayı bulmak ve eğer

1 Yükseler, 2017, 31.

2 Bulut, 2008, 110.

3 Yükseler, 2017, 28.

4 Richards, 2014, 18.

5 Türkdoğan, 2014, 57-58.

yeterince kuvvetli çekilirse bütün bir yapının çözüleceği noktaya bir işaret bırakmaktır.”<sup>6</sup> Yapıbozumda düz, yan, mecaz, terim, metafor ve eğretileme gibi anlam çeşitleri bulunur. Bu anlamlar, izleyiciye sınırsız bir algı sunarken var olan yapının üstünü kazıyarak yapıbozuma uğratar. <sup>7</sup> Bu süreçte amaç, mevcut olanı yok etmek değil karşılıklı birbirini etkileyen ve bozan biçimler tasarlamaktır.<sup>8</sup>

Derrida yapıbozum yöntemini, ayırma ve biçimce benzeri olmayan “difference” (ayırım) ve “bulunuş metafiziği” (metaphysics of presence) şeklinde isimlendirdiği düşünce şekilleri üzerine kurmuştur. Derrida’nın “difference” kavramı içinde yer alan “bulunuş” kavramı, “an” ve “şimdi” kavramlarıyla içselleşen bir kavramdır.<sup>9</sup> Akay ve Zeytinoğlu, “difference” kavramını şu şekilde açıklamışlardır: “bir şeyin kendisi vardır, bundan başka onun bir imi vardır ve bu im şeyin kendisinin bir temsiliyetidir.”<sup>10</sup> Diğer bir deyişle, göstergeler, sürekli olarak anlam kaymalarına neden olmaktadır.<sup>11</sup> Uzunoğlu, bu durumu şu şekilde açıklamıştır:

*“Sanat yapıtını bir gösterge; yapıtın söylemini gösteren; zenginleştirilmiş anlam dünyasını ise gösterilen olarak ele alan yapıbozum yöntemi, sanat yapıtını çözerek unsurlarına ayırmak ve yapı mantığını bozmak için gösterileni gösterene indirgemek suretiyle gösterenin içini boşaltmaya yönelir. Bu suretle yapıbozuma uğratılmış metinde içi boşaltılan gösterge yeni bir bağlamda farklı anlamların taşıyıcılığını yapabilir.”<sup>12</sup>*

Sarup, gösterenlerin gösterilenler içinde dönüşüme uğradığını ve sonul bir gösterilene bir türlü ulaşamadığını belirtmektedir. Dolayısıyla Derrida, burada herhangi bir gösterenin anlamının apaçık olmadığını, anlamın durmadan gösterenler zinciri boyunca değişerek tek bir göstergeye dayanmadığını ortaya koymuştur.<sup>13</sup> Richards’a göre Derrida’nın “ne, ne de”, “hem, hem de” mantığı, “ya, ya da” senaryolarına karşı direnç gösterir.<sup>14</sup> Bu göstergeler yapıbozum mantığında hem bağımsız bir organizmadır hem de başka bir organizmaya bağımlıdır.<sup>15</sup>

### Sanatta Yapıbozum

Anlamların sorgulanması ve bedenlerin yapıbozumu gibi yönelimlerin modernizm öncesinde kullanıldığı görülmektedir. Paul Cezanne Kübizm’in oluşmasına,

6 Richards, 2014, 88.

7 Türkdöğün, 2014: 57-58.

8 Aydın, 2019, 32.

9 Söylemez, 2011, 4.

10 Akay ve Zeytinoğlu, 2013, 45-46.

11 Akay ve Zeytinoğlu, 2013, 19.

12 Uzunoğlu, 2019, 24.

13 Sarup, 2004, 53.

14 Richards, 2014, 69.

15 Richards, 2014, 35.



sanatta yapıbozumun gelişimine ve geleneksel yapının değişimine katkı sağlamıştır. Modern sanatta ise Jean Metzinger ve dönemindeki sanatçılar nesnelerin görüntüsünden yararlanarak biçim üzerinde oynamalar yapmışlar, biçimi bozuma uğratmışlar ve biçimin gerçekte olan ilişkisini bozmuşlardır.<sup>16</sup> Modern sanatın yerleşik sanat kalıplarını yıkarak ortaya koyduğu “*ready-made*”leri ile hiç kuşkusuz yapıbozumun kökeninde yer alan Duchamp, 1960’lı yıllardan sonraki süreci felsefi açıdan etkilemiştir.<sup>17</sup> Modernizm sonrası yapıbozum, avangart akımlarda sanat kavramına bir eleştiri olarak ortaya çıkmıştır. Sanatın gidişatını kökünden etkileyen Marcell Duchamp, “Pisuar” (*Fountain*) isimli seramik bir hazır nesne ile sanat nesnesinin bağlamını yapıbozuma uğratarak, modernist sanat olgusunu sorgulamıştır.<sup>18</sup> Bir nesnenin kendi kimliğinin dışında kullanılması, kullanılan ifade yollarının ayrı ayrı incelenmesi bir bakıma eserin yapısını bozuma uğratarak görünenin ardındakilere ulaşmaya çalışmaktır.<sup>19</sup> Akay ve Zeytinoğlu’na göre ilk olarak sanat nesnesi haline gelmiş olan pisuar asla ikinci kez bir sanat nesnesi olarak kullanılamayacaktır. Bir bakıma, pisuarı sanat nesnesi olarak tekrarlamak isteyenler aslında ilk gösterilenin temsilinden başkasını ortaya koyamayacaktır.<sup>20</sup>

Postmodern dönemde Sherrie Levine, Jeff Koons, Hannah Wilke, Barbara Kruger, Dan Graham, Hermann Nitsch, Vija Celmins ve Michael Asher gibi sanatçılar, alışılmış nesnelere bağlamlarından koparmışlar ve eleştirel bir tavırla yeniden inşa ederek yapıbozuma uğratmışlardır.<sup>21</sup> 1970’li yıllardan itibaren Batı’da görülmeye başlanan yapıbozum kavramı, ülkemizde ise daha çok 1990’lardan sonra birçok sanatçı tarafından sanat üretimleri üzerinde uygulandığı görülmektedir.<sup>22</sup>

Postmodern dönemde yapıbozum kavramından yola çıkılarak verilmesi istenen düşüncenin açığa çıkartılması amacıyla biçimsel ve içeriksel eserler üretilmiştir.<sup>23</sup> Postmodern sanat, kültürel göstergeleri bağlamlarından kopararak<sup>24</sup> sanatçıları, geleneksel ifade yöntemlerinden ziyade disiplinlerarası bir anlayışla yapıbozum kavramına yöneltmiştir. Günümüz sanatının çok katmanlı yapısı, gizli kalmış göstergelerin anlamlarının ortaya çıkarılmasını gerekli kılmıştır.<sup>25</sup> Foster’e göre “*Postmodern sanat sadece yıkık dökük mekânlara ve parçalanmış imgelere yaptığı vurgularla değil; daha önemlisi biçimsel kuralları bozma, kavramsal kategorileri yeniden tanımlama, gösteren*

16 Özescici, 2019, 60-61.

17 Farago, 2011, 249.

18 Yükseler, 2017, 28.

19 Türkdoğan, 2014: 64.

20 Akay ve Zeytinoğlu, 2013.

21 Türkdoğan, 2014: 64.

22 Uzunoğlu, 2019, 22.

23 Aytekin ve Bahadır, 2019, 51.

24 Yükseler, 2017, 29.

25 Özescici, 2019, 60.

ve gösterilen arasındaki uçurumu kötüye kullanma yönüyle de alegoriktir".<sup>26</sup> Foster, gösteren ve gösterilen arasındaki bu durumu bir kavramın simgelerle, sembollerle ifade edilmesi olarak görmektedir. Uzunoğlu'na göre modernizmin geleneksel yapısını yıkmak için yapıbozum yöntemi; postmodern sanatın farklı eklektik üsluplarını (pastiş, parodi, kolaj vb.) kullanarak çoklu okumalar ve anlamlandırmalarla postmodern sanat eserlerinin daha doğru anlaşılacağını belirtmektedir.<sup>27</sup> Özeskici'ye göre imajların melez bir kimlik kazanmasıyla ortaya çıkan eklektik yapı, yapıbozumun oluşmasına neden olmuştur. İmge ve kavram üzerine inşa edilen güncel sanatta ise tasarlanan eser, yapıbozuma uğrayarak farklı bir düşünceye dönüşmektedir.<sup>28</sup> Türkdoğan'a göre göstergeler, izleyicinin bakış açısına göre anlam kazanarak tek bir anlam barındırmamaktadır.<sup>29</sup> Sayar, günümüz sanat eserlerini, "bitmiş bir ürün olarak değil; bir açık yapıt olarak, tamamlanmamış bir süreç olarak görmek" gerektiğini belirterek günümüz sanatının sürekli değişken bir anlam yapısına sahip olduğunu ortaya koymaktadır.<sup>30</sup>

Postmodern dönemde sanatın geleneksel yapısında meydana gelen yapıbozum ile birlikte eserlerin değerlendirilmesinde uzlaşma ve genel kurallar yok olmuş ve yerini belirsiz bir hal alan ortama ve anlaşmazlıklara bırakmıştır.<sup>31</sup> Best ve Kellner, postmodernizm'in dış dünyada kendi sınır çizgisi dışındaki her şeyi yapıbozuma uğrattığını belirtmektedir.<sup>32</sup> Richards'a göre postmodernizm, kendini başka bir organizmaya ekleyen parazitler gibi her daim geçirgen bir yapı olan bedeni ele geçirir ve parazit yapıları içinde barındırır. Bedenin içinde yer alan bu parazit varlıklar yapıbozumu oluşturur. Bu "ya, ya da" yerine "hem, hem de" mantığıdır.<sup>33</sup> Harvey'e göre yapıbozum, bir yapıyı bir başka yapı arasında arayıp o yapı içersinde eritmek ya da inşa etmektir. Bu noktada Derrida, sanatsal ifade biçimlerinden olan kolaj ve montajı, postmodernizmin en önemli biçimleri olarak görmektedir. Heterojen bir yapıya sahip olan bu biçimlerin birbirinden ayrık olmaları ise anlamlı tek bir yapıyı ortaya çıkarmaz.<sup>34</sup>

Almasulu, postmodernizmi; yaşamı ve her şeyi içine alan, bir çağın kendi üstüne kapanmasıyla oluşmuş kendi kendisinin çöküşüne sebep olan tarihsel bir süreç olarak tanımlamaktadır. Bu dönemde sanat, biçimsel olarak tarihsel varoluşunu yitirmiş ve sanat yapıtı da kimliğini kaybetmiş, sanatın ne şekilde kendini tanımlayacağı belirsiz bir hal almıştır.<sup>35</sup> Postmodern dönemde simgesel düzenin çöküşü "şizofreni" kavramı ile

26 Foster, 2009, 119. (Ayrıca; *allegori* terimi için bk. Sözen ve Tanyeli, 1992, 18.)

27 Uzunoğlu, 2019, 22-25.

28 Özeskici, 2019, 60.

29 Türkdoğan, 2014, 65.

30 Sayar, 2015, 101-102.

31 Farago, 2011, 280.

32 Best ve Kellner, 2011, 341.

33 Richards, 2014, 34-35.

34 Harvey, 2010, 67.

35 Almasulu, 2008, 11-14.

bir karşılık bulmuştur. Fredric Jameson'a göre postmodernizm "dilde ve zamansallıkta şizofrenik bir çöküntüdür"; bu çöküntü imgeye ve anlık olana telafi edici bir yatırım yapılmasına neden olur".<sup>36</sup> Featherstone, bu dönemde birçok sanatçının, yüksek kültür ve avant-gardizme bağlılıktan vazgeçerek farklı araçlarla eserlerini oluşturduklarını belirtmiştir.<sup>37</sup> Rıfat Şahiner'e göre özellikle 1960'lı yıllardan sonra sanatçılar, alınıp satılabilir bir meta üretmek yerine nesnesiz bir sanat anlayışına yönelmişlerdir. Sanatçılar sanat eserlerini bilinen anlamıyla artık yapmayarak yapıbozuma uğratmışlardır.<sup>38</sup> Bourriaud, temellük etmeyi "...var olanlar arasından seçmek ve bunları özgün bir niyete göre kullanmak ya da onlarda değişiklik yapmak..." şeklinde açıklayarak aslında temellük etme ile yapıbozum arasında bir bağ kurmuştur.<sup>39</sup> Bu bağ sonucunda Duchamp, yaratıcı süreci ön plana çıkararak bir nesneye yeni bir bakış açısı getirmenin ve onu yeni bir senaryoda yeni bir karaktere büründürmenin de yaratıcılığın bir unsuru olduğunu ortaya koymuştur.<sup>40</sup> Bu noktada sanatın işlevi yaratıcılığın unsuru olan bu yapıları sanatsal bir ürün haline dönüştürmektedir.

Dolayısıyla modernizm sonrasında ortaya çıkan disiplinlerarası yeni oluşumların (*Arazi Sanatı, Vücut Sanatı, Fluxus, Süreç Sanatı, Yeni Medya Sanatı* gibi) yapıbozum stratejilerini kullandıkları görülmektedir. Tarihsel avangardın "öncü" olma durumu yerini "yeni"ye bırakmış ve her şeyin farklı karakterlerle göstergeleştiği bir simülasyon evrenine dönüşmüştür. Bu dönemde sanatçılar; modernizmin klasik esetik yapılarını sorgulamışlar, farklı malzemeler ve tekniklerle izleyicilere daha farklı roller biçerek sanatın sınırlarını genişletmişler ve sanatın düşünsel boyutunu yapıbozumsal bir şekilde ortaya koymuşlardır.<sup>41</sup>

### Sanatta Beden'in Kullanımı

Sanat, tarih boyunca dini, politik ve ekonomik çıkarlara hizmet etmek için bir araç olarak kullanılmıştır. Bu dönemlerde beden, sanatçılar tarafından insanlara mesaj iletmek için kullanılan en önemli araç olmuştur.<sup>42</sup> 1960'lardan sonra sanata ve bedene yönelik algıların değişmesiyle; bedeni sanatsal bir araç olarak gören sanatçılar, onu sadece duygularını ifade etmek için kullanmamış, aynı zamanda bedenlerinin sınırlarını ve olanaklarını da keşfetmeye çalışmışlardır.<sup>43</sup> Yüzyıllardır iktidarların egemenliğinde olan bedenin kullanım şekli köklü bir değişime uğramış, beden sadece bir ressam tarafından çizilen veya şekillendirilen bir unsur değil, artık politik bir malzeme olarak

36 Foster, 2009, 207-209.

37 Featherstone, 2005, 55-56.

38 Saybaşı, 2020.

39 Bourriaud, 2004, 40.

40 Bourriaud, 2004, 41.

41 Türkdoğan, 2014, 62-63.

42 Kılınç, 2017, 157.

43 Özer, 2020.

kabul edilmiştir.<sup>44</sup> Ayrıca bu dönemde sanatçıların çalışmalarında kullanacakları anlatım yöntemleri ve teknikleri değişiklik göstermiş, sosyal ve siyasal bir gösterge olarak beden, başka bir varlığa dönüşerek sanatın nesnesi olmuştur.<sup>45</sup> Önceden temsilleriyle yer alan beden, sadece bir imge iken, 1960'larda değişen sanat yapma anlayışı bedeni hem nesne hem özne konumuna getirmiştir. Bu bağlamda sanat eseri ve beden ile olan sınırlar da ortadan kalkmıştır.<sup>46</sup>

Fiziksel olarak doğanın bir parçası olan beden, dış uyaranlara daima açıktır.<sup>47</sup> Bedensel dönüşümün gerçekleşmesiyle beden; önce doğadaki varlıkların formuna dönüşmüş, ardından yapısal ve biyolojik bir değişime uğramıştır.<sup>48</sup> Çağdaş sanat alanındaki üretim pratiklerinde bedene yönelik müdahaleler ile de bedenin sınırları ortadan kalkmıştır. Beden; tıbbi cerrahi yöntemler, görsel-fiziksel manipülasyon, sanal ortamda teknolojik araçlar ve donanımlar ile birlikte biyo-mekanik bir hal almıştır.<sup>49</sup> Hümanizmin düalist beden anlayışı, yapay zekâ ve farklı araçlar tarafından manipüle edilmiş ve bilimkurgu sinemasındaki temsilleri ile günümüz sanatını etkilemiştir.<sup>50</sup>

Postmodern bir üretim yöntemi olarak beden sanatı, sanattaki beden kullanımını sınırların yeniden değerlendirilmesi olarak görmektedir.<sup>51</sup> Bu noktada modernizmin, değişmez anlamları beden sanatı ve performans sanatı ile biçimsel olarak dönüşüme uğratarak postmodern sanatın temel unsurları haline gelmiştir.<sup>52</sup> Bu dönemde sanatçılar, bedenin yapısıyla oynayarak bedenin sınırlarını aşmaya çalışmaktadır.<sup>53</sup> Postmodern dönemde bedenin yapısında meydana gelen dönüşümler için Akdeniz şunları ifade etmiştir:

*“Çağımızda makineleşen bedenlerin (siborg) oluşturdukları insani sistemler cisimsizleşirken, bedensizleşen sistemlerin davranış dinamikleri sanallaşmakta ve bu dinamiklerin simülasyonlar dünyasındaki kendiliğinden ürünlerindeki hiper-gerçeklik payı hızlı bir şekilde artmaktadır. Bu yeni çağda insanın uzamı gün geçtikçe çevresiyle karmaşık bir bütün oluşturmakta ve bu karmaşıklık bedenin içine de akmaktadır.”<sup>54</sup>*

Yapıbozucu politikalar etrafında şekillenen beden, postmodern dönemde gerçeklikle içiçe geçmiş ve sanatın eşitsizliğe karşı oluşturduğu tepkisiyle melez bir

44 Kılınç, 2017, 158.

45 Er, 2010, 73.

46 Martinez ve Demiral, 2014, 197.

47 Şen, 2008, 52.

48 Er, 2010, 73.

49 Reyhanlı, 2019, 49-50.

50 Yurttaş, 2019, 2073.

51 Gürses, 2016, 90.

52 Jones, 2014, 299.

53 Yeşilyurt, 2017, 92.

54 Akdeniz, 2021, 3.

yapıya dönüşerek sınırları aşmıştır.<sup>55</sup> Geleneksel olarak kabul edilen temsil yöntemlerine karşı bu dönemde sanatçıların genellikle şiddet, acı, cinsellik, güç ilişkileri ve bedenin sınırları ile bedenin yapıbozumu gibi konuları işledikleri söylenebilir.<sup>56</sup> Feminist sanat, bu süreçte sanatın geleneksel yöntemlerini bir kenara bırakarak, bedenin yapıbozumu ve eleştirisine yönelmiştir.<sup>57</sup> Kadınlığı temsil eden ve kadın bedeninin fiziksel özelliklerini parçalara ayırarak görsel bir ikonografiye dönüştüren feminist sanatçılar, daha sonraları bedeni çevreleyen kültürel kodların yapıbozumu ile ilgilenmişlerdir.<sup>58</sup> Bu dönemde feminizm, kimlik politikaları ve beden üzerinden cinsiyetlerin (homoseksüellik, heteroseksüellik, a-seksüellik vb.) düşürüldüğü durumlar ortaya konmuştur.<sup>59</sup> Özellikle yerleşik güzellik algısını yıkmak isteyen kadın sanatçılar, bedenlerinin sınırlarını test etmişler ve bu yolla bedenlerini sanatın nesnesi haline getirerek alternatif bir estetik oluşturmaya çalışmışlardır.<sup>60</sup> Bu noktada Söylemez, feminist sanatçıların kadın bedenine ve benlik algılarına yönelik şunları ifade etmiştir:

*“Fakat feminist sanatın bu eylem dinamikleri, kadın bedeninin hem özne hem nesne olması bakımından bilinçdışını yapı söküme uğratmaktadır. Fallus’a gönderme yapan performanslar daha çok ruhsal görülmele beraber; beden ve ben’lik ilişkisi bakımından kadının bedenini cezalandırmaya ve kendi varoluşunun da yapı söküme uğramasına neden olur. Performans sanatını benimseyen sanatçılar, cinselliğin gizemini yapı söküme uğratmayı amaçlarken; kendi bedenlerini de cezalandırdılar. Fakat kadın sanatçıların amacı, bedenlerine sahip çıkmak; yeni bir tanım yaratmak ve kadın bedenlerini yüceltip erkek tarafından tüketilen bir arzu aracının ötesine taşımaya çabalamaktı. Bu anlamda performanslarla cinselliğin gizemi yıkılmakta ve cinselliğin özü, fiziksel, ruhsal dayanaklarından kopartılarak; kadın bedeni, yeni tanımlara hedef olmaktadır.”<sup>61</sup>*

Günümüzde cinsiyet temelli modernist yaklaşımlar ile toplumsal katagorileri ve sorunsalları yapıbozuma uğratan postmodernizm, kimlik ve beden politikaları üzerinden kurgulanmaktadır. Postmodern teori merkezine eklektisizm, kinizm, nihilizm gibi oluşumları koymuş ve birçok kavram arasında sınırlar da ortadan kalkmıştır.<sup>62</sup> Benzer bir şekilde sanat da nesnenin yapıbozumuna bağlı olarak trans-estetik bir özelliğe bürünmüştür.<sup>63</sup> Sanatta biçiminin bozulması ile gerçekleşen süreç sonunda türler arasındaki

55 Kahraman, 2002, 205.

56 Yılmaz, 2013, 368.

57 Gouma-Peterson ve Mathews, 2014, 75.

58 Antmen, 2009, 242.

59 Martinez ve Demiral, 2014, 197.

60 Gürses, 2016, 91.

61 Söylemez, 2011, 7.

62 Özbek, 2016, 52-56.

63 Baudrillard, 2002, 168.

ayrımalar bulanıklaşmış ve modernist stereotipler dönüşerek yapıbozuma uğramıştır. Bu durum kültürel sınıflandırmanın yapıbozumu sürecini de beraberinde getirmiştir.<sup>64</sup>

21. yüzyılın başında teknolojik gelişmeler sonucunda zihin ile beden ve beden ile makinaların birleşimiyle tasarlanan beden arasındaki türsel ayrımlar da sona ermiştir.<sup>65</sup> Bedenin teknolojiyle kaynaşması sonucu türler arasında tasarlanan yeni bir bileşim meydana gelmiştir.<sup>66</sup> Özellikle bilim ve teknikteki gelişmelerle birlikte bedene olan yaklaşımlar değişikliğe uğramış; genler üzerindeki araştırmalar ile robotik çalışmalar tasarlanan bir beden yapısını ortaya koyarak doğal olanla yapay olanın sınırlarını ortadan kaldırmıştır. Bu dönem bilim ve teknoloji yoluyla insan bedenini dönüştürmekte ve transhümanist bir bakış açısıyla trans-estetik bir yapı ortaya koymaktadır.<sup>67</sup> Transhümanizm, çeşitli insan ve hayvan, canlı ve cansız, yaşayan ve ölü, doğal ve yapay arasında melezeleşmiş karmaşık bir kurgusal evrende; film, heykel, çizim ve fotoğraf gibi araçlarla türler arası ayrımın ortadan kaldırılarak bedenin yapıbozumsal olarak ortaya konmasıdır.<sup>68</sup> Bu bağlamda görsel-işitsel araçlar ve biyo-teknolojilerin bedeni tasarlamada kullanılan en önemli malzemeler olduğu söylenebilir.<sup>69</sup>

Postmodern dönemde sanatçılar; ırk, din, kimlik ve cinsel eğilimler gibi toplumsal kodları, sanatın malzemesi haline gelen beden ile birlikte daha rahat bir şekilde sorgulamaya başlamışlardır.<sup>70</sup> Toplumsal cinsiyet kategorilerini yapıbozuma uğratan sanatçılar, farklı ifade biçimleri ile aynı zamanda iktidar kavramını da sorgulayarak bedeni siyasetleştirmişlerdir.<sup>71</sup> Özellikle 1990'lı yıllarda başlayan ve günümüze kadar gelen "kimlik politikaları" sanatçıları da etkilemiş, sanatın politik bir hal almasını sağlamıştır. Günümüzde önemli olan artık toplumda genel kabul gören temsillerle bedeni yapıbozuma uğratarak toplumsal ayrımcılığı insanlara göstermektir.<sup>72</sup> Kahraman'a göre beden, hangi düzeyde ve kim tarafından sorunsallaştırıldığı fark etmeden daima siyasal bir niteliktedir.<sup>73</sup> Sanatta farklı üslupları kullanan sanatçılar, farklı ifade biçimleri içinde oluşturdukları yapıtlarında kimlik politikaları ve ötekileştirilmiş olgulara yönelmişlerdir.<sup>74</sup> Bu bağlamda beden; performans, fotoğraf, film, video resim, heykel, enstalasyon ve kavramsal metinlerle toplumsal cinsiyet, ırk ve kültürel pratiğe dayanan unsurları, bir

64 Featherstone, 2005, 55-56.

65 Haraway, 2006, 9-10.

66 Braidotti, 2014, 103.

67 Tepe Yılmaz, 2018, 2105.

68 Chkhaidze, 2015.

69 Haraway, 2006, 34.

70 Martinez ve Demiral, 2014, 186.

71 Dede, 2015, 131.

72 Antmen, 2009, 298.

73 Kahraman, 2002, 207.

74 Şahmaran Can, 2019, 1074-1075.

gösterim aracı olarak kullanılmaktadır.<sup>75</sup> Çalışmalarında düşünsel boyutu öne çıkaran sanatçılar, postmodernizmin stratejilerinden olan pastiş, parodi ve ironi kavramlarını kullanmışlardır.<sup>76</sup>

Postmodern dönemde görsel-işitsel sanatlar olmak üzere, biçime ait sorgulamalar gerçekleştiren sanatçılar, kültürel unsurları, metinlerarası ilişkileri ve modernizmin biçimsel ve estetik yapısını eklektik araçlarla ve fotoğrafın modernist yapısını yapıbozuma uğratarak çalışmalarına yansıtılmışlardır.<sup>77</sup> Modernizmin genel yapısından farklı olarak postmodern dönem stratejilerinden “simülasyon ve -miş gibi yapma” kavramlarını kullanan fotoğraf, gerçekliğin yapıbozuma uğratılmasıyla kendini göstermektedir.<sup>78</sup> Modernist sanat anlayışının yapıbozuma uğradığı postmodern dönemde bireysel ve deneysel postmodern üretim biçimlerinden olan fotoğraf ve video görsel-işitsel sanat dallarının en önemli araçları olmuştur. Bu üretim biçimlerinden sadece “o anda” üretilen ve bir daha tekrarlanamayan Happening, Beden Sanatı ya da Enstalasyon gibi sanatsal oluşumlar genellikle görsel-işitsel sanat dallarının araçları (fotoğraf, video vb.) tarafından kaydedilerek belgelenmiştir. Özellikle fotoğraf, gerçekliğin farklı şekillerde yansıtıldığı bir araç haline gelmiştir.<sup>79</sup> Bu dönemde postmodernizmin başlıca ifade aracı olarak fotoğraf, birçok sanatçı tarafından da kullanılmıştır.<sup>80</sup>

Batı tarafından beden, modernitenin ve egemen iktidarın en önemli kavramlarından biri olarak görülmüştür. Ayrıca Batı, bedeni, hapsederek daima sınırlandırma eğilimi içerisinde olmuştur.<sup>81</sup> Yılmaz’a göre birçok sanatçı, bedene gizlenmiş egemen iktidarı etkisiz hale getirerek bedene yeni bir anlam vermeye çalışmaktadır.<sup>82</sup> Albayrak, bireysel ve toplumsal uyarıların sanatta farklı şekillerde kullanılan beden üzerinden kurgulandığını belirtmiştir.<sup>83</sup> Bu noktada kendi kültürel yapısı ve cinsel kimlikleri ile sanatçılar, ideolojik kurguları görünür kılmak için bedeni kullanarak stereotipleşmiş beden temsillerini yapıbozuma uğratmışlardır.<sup>84</sup> Derrida’nın öne sürdüğü ikili karşıtlar üzerinden bedenin toplumsal anlamını ve beden de sabit bir yapı olmadığından bedenin yapıbozuma uğratılması gerektiği söylenebilir.<sup>85</sup> Sanatçılar da bu yapıbozumu; eğretilmeler, benzerlik ve karşıtlıklar ile ortaya koymuşlardır. Bu sanatçıların amacı; bedenlerin yapıbozumundan

75 Jones, 2014, 314.

76 Boynukalın, 2020, 285.

77 Gürses, 2016, 86-93.

78 Özel, 2006, 162-163.

79 Gürses, 2016, 85.

80 Antmen, 2009, 280.

81 Kahraman, 2002, 206.

82 Yılmaz, 2013, 380.

83 Albayrak, 2012, 3.

84 Antmen, 2014, 12.

85 Gül, 2017, 94.

daha çok insanların zihinleri ile bedeninin algılanış biçimlerini değiştirmektedir.<sup>86</sup> Dolayısıyla toplumsal kategoriler bağlamında sınırların ortadan kalktığı bir süreçte sanatla beraber bedeninin sınırları da yapıbozuma uğramaktadır. Postmodernitenin gereği olarak sanatçılar, bu dönemde bedeni parçalara ayırarak ya da bedeninin genel yapısını bozarak farklı şekillerde kullanmışlardır. Bu bağlamda bedeninin toplum içindeki anlamlarını sorgulayan sanatçılar, tüm modernist stereotipleri ve bedene dair farklı göstergeler üzerinden bedeni de dönüştürmüşlerdir.

## BULGULAR VE YORUM

### Enstalasyonda Yapıbozum

Çalışmalarında cinsel içerikli imgeleri kullanan İngiliz sanatçı Sarah Lucas; çoğunlukla kadınlığa ait imgeleri (kadın külotlu çorapları gibi) ve nesnelere sürrealist tarzda kullandığı çalışmalar üretmiştir. Lucas'ın külotlu çorap giydirilmiş kadın bedenini andıran Pauline Bunny adlı çalışması (Görsel 1), cinsiyet rollerinin eleştirisi ile mizah ve sosyal eleştirinin içinde yer aldığı figüratif bir soyutlamadır. Bu çalışmada kadın vücudunun bir parçası olarak; bacaklar ve erkek cinsel organları erotik bir içerikle heykelsi bir nesneye dönüştürülmüştür.<sup>87</sup> Vaule'e göre Pauline Bunny, göğsü olan başsız bir kadın figürüdür.<sup>88</sup> Yablonsky'e göre doldurulmuş naylon bebek, sandalyede zorlukla oturmaktadır ve bu durum bir yandan acınasıdır bir yandan da komik bir yapı oluşturmaktadır. Bu bağlamda mizahın, anlamın katmanlı olduğu ve bağlamın her şey olduğu sanatta herhangi bir güce sahip olması ancak sınırlı olmayan kurullarla sağlanacaktır.<sup>89</sup> Sanatçı tarafından feminist bakış açısıyla bağlamlarından kopararak dönüştürülen nesnelere, metaforik bir araç olarak yapıbozuma sebep olmuştur. Erkek bedeninin eril formlarını kadın bedeninde bütünleştiren bu çalışmada Lucas, fetişist nesnelere bedeni yapıbozuma uğratarak kadın ve erkek bedenleri üzerinden provakatif bir şekilde ortaya koymuştur.



**Görsel 1:** Sarah Lucas, Pauline Bunny, Yerleştirme Görüntüsü, Tate, 64 x 90 x 95 cm, 1997.

86 Yılmaz, 2013, 380.

87 Herrán, 2018, 32.

88 Vaule, 2004, 63.

89 Yablonsky, 2004.



**Görsel 2:**

Judy Chicago,  
Akşam Yemeği  
Partisi, Seramik,  
Porselen, Tekstil,  
1463 x 1463 cm,  
1974–1979.



Yerleşik görme biçimlerini ve anlamlandırma süreçlerini sorgulayan çağdaş sanat, göstergelerin içini boşaltarak gösterilene gösterene indirgemiş ve eserleri yapıbozuma uğratmıştır. Sanat yapıtının iç dinamiklerine odaklanan bu eserler, metnin işleyişini deşifre ederek toplumsal cinsiyet rollerinin gizli kalmış taraflarını göstergeler üzerinden açığa çıkartırlar.<sup>90</sup> Bu bağlamda Judy Chicago'nun 1970'lerde feminist sanatın simgesi haline gelen "The Dinner Party" (*Yemek Daveti*) isimli enstalasyonunda (Görsel 2), kadın cinsel organı, tabak metaforu ile ele alınmıştır.<sup>91</sup>

Bu çalışma, her biri döneminin önemli bir ismi haline gelen (otuz dokuz servis takımının altına kazınmış isimleriyle) kadınların başarılarını ve mücadelelerini sembolize eder. Chicago, otoriteyi ve ataerkil yapıları sorgulayarak bedenin kültürel inşasını doğal süreçler ile yapıbozuma uğratmıştır.<sup>92</sup> Toplumsal cinsiyet rollerinin *gösteren* konumundaki her ögesi, göstergeyi oluşturan kavramı yıkmaya çalışmaktadır.<sup>93</sup> Göstergelerin ortaya çıkardığı kavram ve olgular, göstergenin anlamını belirsizleştirerek yapıtın biçim üzerinden okunmasına sebep olmakta ve gösterilen gösterene indirgenmektedir.<sup>94</sup> Diğer bir deyişle, görünenin arkasında yatan kadın imgesi, kendisine dayatılan gerçeklik ile çift anlam taşımaktadır.<sup>95</sup> Bu çalışma ile kadınsılığa ait her türlü simge, kadının temsil edildiği dişilik kavramından uzaklaştırılarak ironik bir söylem yaratmakta ve kadın bedeni yapıbozuma uğratılmaktadır.<sup>96</sup> Bu şekilde kadın bedeni, temsil edildiği dişilik kavramından uzaklaştırılmış ve yeni bir gösteren gösterilen yapı ile karşı karşıya kalmıştır.

90 Uzunoğlu, 2019, 22.

91 Freeland, 2008, 119'dan aktaran Alp, 2014, 358.

92 Fineberg, 2014, 373.

93 Uzunoğlu, 2019, 28; Selvi, 2014, 90.

94 Uzunoğlu, 2019, 28.

95 Söylemez, 2011, 5.

96 Selvi, 2014, 90.

## Resimde Yapıbozum

Horacio Quiroz, çalışmalarında bedeni bir çatışma bölgesi olarak ele alan duygu ve arzunun, iç kargaşası tarafından mutasyona uğramış androjen figürlerin konfigürasyonunu, yeni bedenün göstergeleri üzerinden ele alan çalışmalar yapmaktadır. Quiroz, çalışmalarında insanın cinsel doğasının akışkanlığını, bedeni mutasyona uğratarak ortaya koymaktadır.<sup>97</sup> Quiroz'un "Soul Stretching" (*Ruh Germe*) çalışması (Görsel 3) bedenün bütüncül yapısını bozması açısından yapıbozumsal bir çalışma olarak değerlendirilebilir. Horacio Quiroz, çalışmasıyla ilgili şunları belirtmiştir:

*"Çalışmam, psikolojik ve terapötik evrimimle yakından bağlantılı olan insan durumu üzerine bir yansımadır. Bedeni sadece fizyolojik olarak değil, tüm zamansal ve ruhsal tarihimizi içeren duygusal bir damar olarak işlev gören bir mekanizma olarak görüyorum. Bu şekilde, vücut kendi insanlığını deneyimlemeyi öğrendiği maddeyi ve mekanı algılar. Çevremizdeki her şeyin ikili bir tezahürü vardır. Gece gündüz, iyi ve kötü, kadınsı ve erkeksi, sevgi ve korku vb. var. ...her şey, kesinlikle var olan her şey, bu karşıtların dualitesinden oluşmalıdır. Benim çalışmamda, bu görünüşte uyumsuz güçler ette tek bir dinamik birlik olarak ifade edilir. Bu, mutant duyguların enkarnasyonuna, evrimleşirken insan olarak geçirdiğimiz deneyimlerin x-ışınlarına benzer şekilde, imkansız anatomilerin yaratılmasıyla izin verir. Aslında, transseksüellik, feminizm, eşcinsellik ve duygusal engellilik gibi konuları ele alıyorum, çünkü bunlar beni ilgilendiren sosyal konular."<sup>98</sup>*

Sanatçının ifadesinden anlaşılacağı üzere bedenün dönüşümünde algısal bilinç açığa çıkarak resim sürecinde beden deformasyona uğramaktadır. Quiroz'un bu çalışmasında, gerçeklik imgesinden yola çıkılarak bedenün yapıbozuma uğratıldığı görülmektedir.<sup>99</sup> Quiroz çalışmasında; transseksüellik, feminizm, eşcinsellik gibi konuları, bedeni karşıt göstergeler üzerinden yapı bozuma uğratarak ortaya koymuştur. Söylemez'e göre bu göstergeler, göstergenin anlamlarını dönüştürerek biçime gönderme yapmaktadır.<sup>100</sup>

Andy Warhol'un kendi ötekiliğini ifade etmek için yaptığı otoportresi (Görsel 4) yapıbozumsal bir çalışma olarak okunabilir. Toplumsal cinsiyet bakımından eşcinsel bir birey olan Warhol, toplum tarafından benliği öteki konumuna yerleştirilmiş ve bu otoportre çalışmasında parçalanmış bir yapı ortaya koymuştur. Bu durumu ise kendisi, "... ben hiç parçalanmadım; çünkü hiçbir zaman bir bütün olmadım" şeklinde ifade etmiştir. Toplum gözünde cinsel tercih bakımından ötekileştirilen Warhol'un kendini, toplumsal göstergeler üzerinden yapıbozuma uğrattığı söylenebilir.<sup>101</sup>

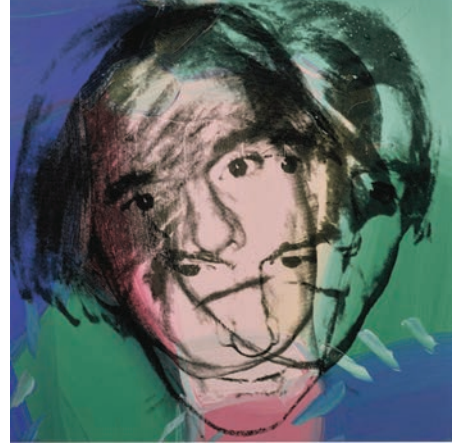
97 Torres Muñiz, 2018.

98 Create! Magazine, XI.

99 Özescici, 2019, 62.

100 Söylemez, 2011, 5.

101 Aytekin, ve Bahadır, 2019, 56.



**Görsel 3:** Horacio Quiroz, Soul Stretching, Ruh Germe, (tarih yok). **Görsel 4:** Andy Warhol, Self Portrait, 1978.

### Fotoğrafta Yapıbozum

Postmodern dönemde, göstergeler üzerinden anlamlı hale gelen gerçek, fotoğraf sanatında yapıbozum ile sağlanmıştır.<sup>102</sup> Postmodern dönemde, feminist sanatın; toplumsal cinsiyet, kimlik politikaları, farklı sosyal olgu ve varoluş sorunlarının ele alınmasında modernizmin kodladığı anlamlar, fotoğrafın imkânları ile dönüşüme uğramıştır.<sup>103</sup> Bu bağlamda Cindy Sherman, bedeni hazırladığı kurgusal fotoğraflar ile yapıbozuma uğratmıştır. Sherman'ın tarihselci bir bakış açısıyla kurgusal fotoğraflarında yeniden ürettiği portrelerinin anakronik ve eklektik olduğu söylenebilir.<sup>104</sup> Barrett'e göre Sherman'ın fotoğraflarında tek bir karakter değil birçok farklı karakter fotoğraflanmıştır.<sup>105</sup> Sherman, kadının tarihsel süreçlerde tüm varoluş biçimlerini ters yüz ederek ortaya koymuştur.<sup>106</sup>

Sherman, erken dönem serilerinde kendisini medya stereotip kadın imgeleriyle göstermiştir. 1980'lerden sonra eski ustalara ait klasikleşmiş eserlerdeki figürlerin görünüşleri ve portrelerinden oluşan parodilerin fotoğraf serilerini çekmiştir.<sup>107</sup> 1980'den sonra çalışmalarına başladığı "İsimsiz Film Kareleri"nde (Görsel 5) her bir kadın imajını parçalarına ayırarak yerleşik kalıpları yıkmıştır.<sup>108</sup> "İsimsiz Film Kareleri"nde Amerikan filmlerindeki kadın karakterlerini ele alan Sherman, öznesi ve nesnesi olduğu fotoğraf-

102 Özel, 2006, 161-163.

103 Şahiner, 2015, 194.

104 Özel, 2006, 167.

105 Barrett, 2015, 269.

106 Selvi, 2014, 96.

107 Cumming, 2008, 472.

108 Fleming ve Honour, 2016, 884-885.

larında, izleyen-izlenen rollerini yapıbozuma uğratmıştır.<sup>109</sup> Çalışmalarında; yönetmen, yazar, makyaj sanatçısı, stilist ve model olarak çeşitli işlevleri üstlenen Sherman, kadının rolü ve temsili hakkında önemli soruları gündeme getirmiş ve ürettiği her kılık için kimliğini dönüştürmüştür.<sup>110</sup> Sherman'ın kadın bedenlerinden oluşan temsilleri, tiyatral bir erotizm ile yapıbozuma uğrattığı söylenebilir.<sup>111</sup>

Sherman'ın 1990'lerden sonra portreleri, çift cinsiyetli, birbiri içinde eriyen bedenlere dönüşmektedir. Ayrıca klasikleşmiş eserlerden yağlıboya resimleri yeniden canlandıran Sherman, bu yağlıboya portrelerdeki gerçekliği günümüzle birleştirdiğinde, parçalı yapıda birbirinden kopuk kişilikler ve bedenler eklektik olarak ortaya çıkmaktadır.<sup>112</sup> Sherman, otoportre fotoğraf ikonlarında özbenliğin parçalı yapısını rahatsız edici bir şekilde ve alaycı fotoğraf senaryolarıyla maskeleyerek sunmuştur.<sup>113</sup> Sherman'ın gerçeklikle kurgu arasında kalan imgeleri, kimliğin toplumsal kodlarla şekillendirdiği özneyi paramparça etmiş ve gösteri kültürünün şekillendirdiği yapay kimliklere göndermede bulunarak yapı sökümü uğratmıştır.<sup>114</sup> Bu fotoğraflarda Sherman, grotesk görünümlere dönüşerek ideal güzellik algısını sorgulamış, aynı zamanda kendi bedenini yapıbozuma uğratarak ironik bir eleştiri de ortaya koymuştur.

Sherman, 1985 sonrasında balçık birikintisi içinde oyuncak ayılar, bebekler ve mankenlerden oluşan grotesk imge serileri üretmeye başlamıştır.<sup>115</sup> Bu seriler, cinsel uzuvların olabildiğince nesneleştiği rahatsız edici bir gerçeklik ile kimliklerin belirsizleştiği ve yapay beden parçalarını kullanarak kurguladığı fotoğraflardır.<sup>116</sup> Bu fotoğraflarda yaralı, ölü veya cinsel beden parçaları yer almaktadır.<sup>117</sup> Hans Bellmer'den etkilenerek 1992 yılında gerçekleştirdiği "İsimsiz 262-263" (Görsel 6) çalışmasında Sherman, kendine mal etme yöntemi ile hareket ederek sürreal bir formu eklektik bir yaklaşımla yeniden



**Görsel 5:** Cindy Sherman, İsimsiz 213, MOMA, 1989.

109 Antmen, 2009, 280.

110 Egler, 2011, 17.

111 Egler, 2011, 19.

112 Güray, 2017, 406-407.

113 Fleming ve Honour, 2016, 884-885.

114 Antmen, 2009, 280.

115 Cumming, 2008, 472.

116 Güray, 2017, 403.

117 Foster, 2009, 188-189.



**Görsel 6:** Cindy Sherman, İsimsiz 262-263, 1992, MOMA,  
Renkli Fotoğraf, 40 x 60, Cindy Sherman: Retrospektif, 1997, 169, Plaka 130.

üretmiştir.<sup>118</sup> İsimsiz 262-263'te, bedeninin iki farklı cinsel bölümü olan erkek ve kadın cinsel organlarının tek bir parçada bir araya gelmesi bütünsel beden algısını alt üst etmiştir.<sup>119</sup> Gürses'e göre Sherman, farklı uzamlardaki bedenleri belirli protezler ve aletler ile tek bir bedende bir araya getirerek bedeni başkalaşıma uğratmıştır.<sup>120</sup> Foster'a göre bu tarz imgeler, öznenin aşağılanmasıyla birlikte bedeninin ters yüz edildiğinin ve bedeninin sapkın bir nesneye dönüştüğünün bir kanıtıdır.<sup>121</sup> Sherman, bu çalışmasında, ideal güzellik algısını ters yüz ederek kadın ve erkek bedeni üzerinden bedeni parçalara ayırmış ve daha sonra tek bir formda yeniden bir araya getirerek bedeni yapıbozuma uğratmıştır.

Amerikalı sanatçı Sherrie Levine, geleneksel biçimci analizlerin yetersizliğini, sanatçıların orijinal fotoğraflarını yeniden fotoğraflayarak sorgulamaktadır.<sup>122</sup> Levine'in, "After Edward Weston," (Görsel 7) isimli fotoğraf serilerinde bu sorgulamaları görülmektedir. Levine bu çalışmalarını yeniden fotoğraflarken üretilme biçimine bakıldığında kurgusal özellikleri açısından yapıbozuma en uygun araç olan fotoğrafı kullanmaktadır.<sup>123</sup>

118 Güray, 2017, 404.

119 Gamez Herrera, 2014.

120 Gürses, 2016, 93.

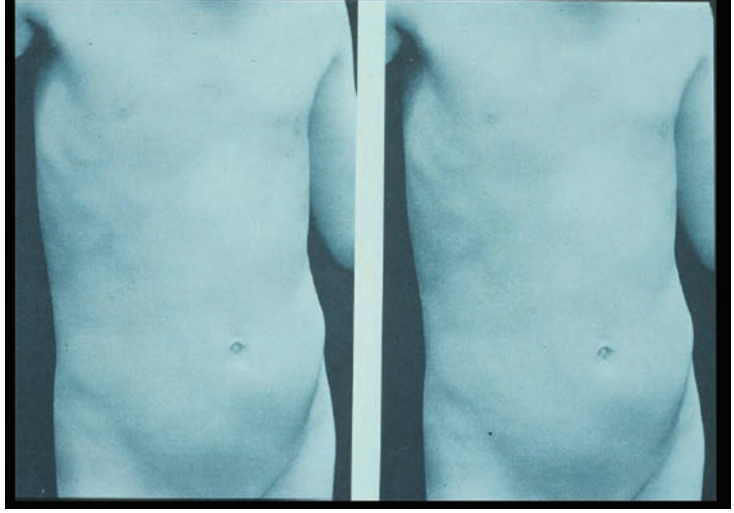
121 Foster, 2009, 188-189.

122 Yaykın, 2009.

123 Şahiner, 2008, 123.

**Görsel 7:**

Sherrie Levine,  
After Edward  
Weston.  
(tarih yok)



Şahiner'e göre Levine, kendine mal ettiği fotoğrafların gerçekte konusuyla değil, görünüşüyle ilgilenmektedir.<sup>124</sup> Yaygın'a göre postmodern dönemde gerçek, manipüle edilerek kitle iletişim araçlarının etkisiyle yeniden üretilmektedir. Orijinal olan eski değerini yitirip kopyalara dönüşmüştür.<sup>125</sup> Baudrillard'a göre, "simülasyon ilkesinin belirlediği günümüz dünyasındaysa gerçek, modelin kopyasından başka bir şey olamamaktadır."<sup>126</sup> Levine, kendi kendisinin parodisi durumuna gelen gerçekliği, dil üzerinde oluşan göstergeler ile yıkarak yapıbozumsal çalışmalar yapmıştır.

Coplans, bedenini imgeleştirdiği tüm fotoğraflarında yüz kısmı görünmeden çalışmalarını oluşturmaktadır. Yüzünü gizleyerek bedenini heykel ya da torsa indirgediği otoportre fotoğrafında (1986) (Görsel 8) Coplans, bedene ait kimlik ve kişilik özellikleri ortadan kaldırarak bedeni, sadece form boyutuna indirgemiş ve yapıbozuma uğratmıştır.<sup>127</sup> Coplans'ın bedenini torsa indirgediği bu fotoğrafta göz algısal bir yaklaşım sergileme eğilimindedir. Bütüncül bir beden yapısı



**Görsel 8:** Coplans, Otoportre, Fotoğraf, 1986.

124 Şahiner, 2008, 128.

125 Yaygın, 2009.

126 Baudrillard, 2011, 169.

127 Korkmaz Ekici, 2010, 250.



Görsel 9: Andre Kertész, Bozulma, 1933.

görülme de beden üzerinde görülen eller, farklı göstergeleri harekete geçirerek farklı anlam katmanlarını, yapıbozumsal olarak ortaya koymaktadır.

Gerçekçilik ilkelelerine meydan okuyan Sürrealist fotoğraf sanatçısı Andre Kertész'in "Bozulma" serisi, 1933 (Görsel 9) çıplak bedenlerin deforme edilmiş fotoğraflarından oluşmaktadır. Kertész, günlük nesnelere ve bedeni kullanarak fotoğrafları dönüştürmüştür.<sup>128</sup> Bu şekilde bedenin

biçiminin bozulması bedenin bütünlüklü yapısını bozmuş ve bedenin parçaları üzerinden oluşan göstergeler, fotoğraf teknikleri ile yapıbozuma uğratılmıştır.

Ali Alışır "Sanal Bedenler" (Görsel 10) serisinde, toplumsal kırılmayı, sistemin ters yüz edilmesini birbirine karışmış bedenlerle ortaya koyarak duyarsız toplumları sorgulamaktadır. Bu çalışmada Alışır, sanal dünyanın dayatmalarıyla sadeliğini yitirerek meta haline gelen, pek çok yönden baskı altında kalan, manipüle edilen bireyin parçalanmışlığını iki cinsi birleştirerek yapıbozuma uğratmıştır.<sup>129</sup> Birleşen cinslerin bedenlerinin bu ironik durumunu Ali Alışır, şu şekilde açıklamaktadır:

*"Tüketim toplumunda ruhun yerini beden almıştır. Bedenin etrafı ise sağlık, perhiz, tedavi, arzu gibi söylencelerle kuşatılmıştır. Bedeni bir yatırım nesnesi haline dönüştüren kitle iletişim araçları, bizleri bedenleri yeniden ve sürekli olarak keşfetmeye davet ederler. Asıl ile kopya, gerçeklik ile görünüş iç içe geçmiştir. Hayatlarımız git gide bir simülasyona dönüşmeye başlamıştır. Toplum büyük ölçüde birbirine benzeyen, televizyonun dünyasındaki gibi konuşan, düşünen ve giyinen bireylerden oluştuğu için artık varlığının anlamını bulmaya çalışan birey tipi büyük ölçüde ortadan kalkmıştır. "Şeffaflık Çağı" adını verebileceğimiz bu çağ her şeyi her şeye karmaktan kendimizi alamadığımız, her şeyin her şey olabildiği, herkesin her şeyi söyleyebildiği, herkesin her şeyi yapabildiği bir çağdır. ...Benim çalışmalarım sistemin bu ters yüz edilmesini ve transseksüel yapısını ortaya koymaya çalışmaktadır."<sup>130</sup>*

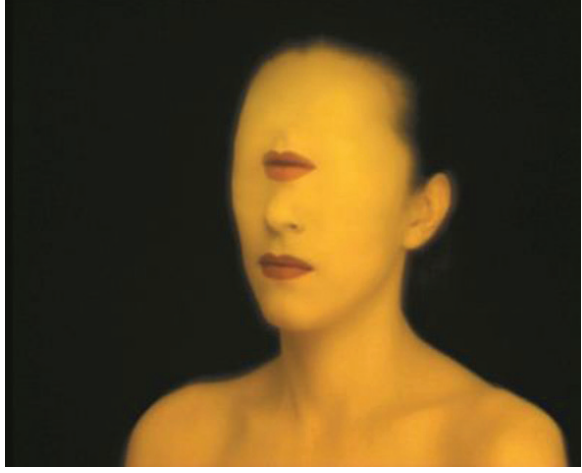
128 Kertész, 2021.

129 Yolçösteren, 2019, 36.

130 Grafikerler, 2011.



**Görsel 10:** Ali Alışır, Sanal Bedenler # 01-15 -5 x 110 cm, 2009.



**Görsel 11:** Danica Danic, Self Portrait, 2002.

Ali Alışır, “Sanal Bedenler” serisinde bedeni çift cinsiyetli bireylere dönüştürerek tüketim toplumunun birey üzerindeki etkilerini ve bu şekilde bir similasyonun öznesi olma durumunu gözler önüne sererek göstergelerin bağlamlarını yapıbozumsal bir şekilde ters yüz etmiştir.

Saraybosnalı bir sanatçı olan Danica Danic, yaşadığı ülkede dil problemi yaşamış ve insanlar arasındaki iletişimsizliğe gönderme yapmak için sürrealist bir portre olan “Self Portrait” (Görsel 11) isimli çalışmasını yapmıştır. Photoshop kullanmadan makyajla iki dudaklı bir yüz yaptığı video performanstan alınmış bu fotoğrafta Danic, insanlar arasındaki dil sorununa dikkat çekmek için bedenini dönüştürmüştür.<sup>131</sup> Aytekin ve Bahadır’a göre Danic bu eserde, yaşadığı problemi izleyiciye anlatabilmek adına kendi yaşam öyküsünden yola çıkarak bedenini yapıbozuma uğratmıştır.<sup>132</sup>

Joel Peter Witkin fotoğraflarında; hedonizm, teşhircilik, arzu, erotizm, bedensel acı, şiddet, trajedi ve bedensel çeşitlilik gibi konuları ölüm kavramına da göndermelerde bulunarak tasvir etmiştir. Witkin, bedenlerin kültürel kodlarına meydan okuyarak ölüm korkularımız ve endişelerimiz ile bizleri yüzleşmeye zorlamaktadır. Bedeni ve beden parçalarını rahatsız edici varyasyonlarla düzenlediği fotoğraflarında Witkin, bedenin erotizmini de sergileyerek bedenleri alışılmadık bağlamlarda ortaya koymuştur.<sup>133</sup> Witkin’in “Bir Zamanlar Kuş Olan Kadın” (1990) (Görsel 12) adlı çalışması, kolları olmayan bir figürün arkadan görüntüsü üzerine kurgulanmıştır. Witkin’in fotoğrafındaki

131 Madra, 2002.

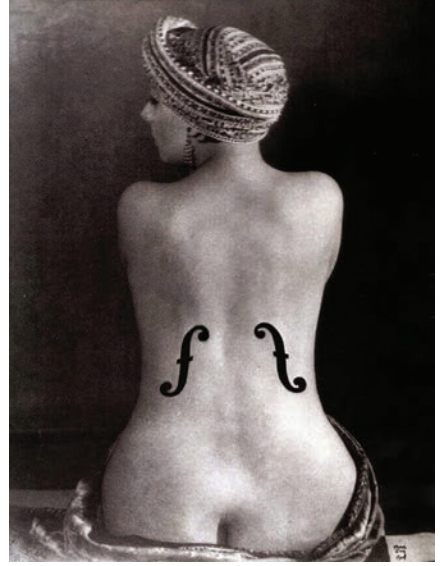
132 Aytekin ve Bahadır, 2019, 57-58.

133 Millett, 2008, 15.





**Görsel 12:** J. P. Witkin, Bir Zamanlar Kuş Olan Kadın, Fotoğraf, 92.7 x 73 cm. 1990.



**Görsel 13:** Man Ray, İngres'in Kemani, Fotoğraf, 28 x 38.1 cm. 1924.

modelin kollarının olmaması ile Man Ray'in "İngres'in Kemani" (1924) (Görsel 13) adlı çalışmasındaki kollarını gizleyen modelin aynı kompozisyon düzeni ile kurgulanması biçimsel açıdan benzerlik göstermektedir.<sup>134</sup> Özeskici'ye göre, postmodern sanatın kavram ve imgelerini sanat tarihindeki eserlerden esinlenerek ortaya koymak, bir yönüyle eklektiktir diğer yönüyle de bu yapıbozumun işaretidir.<sup>135</sup>

Witkin; iktidar, toplumsal cinsiyet rolleri ve kadın güzelliği gibi konuları sorgulayarak Botticelli'nin kullandığı tüm Hristiyan ve Neo-Platonik öğeleri, cinsiyet rollerine göre yeniden düzenlemiştir. Dolayısıyla cinsiyetlere yüklenen bu anlamlar yapıbozuma uğratılmıştır.<sup>136</sup> Göktan'a göre Witkin, ideal kadın imajının sembolü olan Afrodit'i bir Transeksüel'e dönüştürerek ideal güzellik anlayışını yıkmış ve toplumun yok saydığı yaraları gözler önüne sermiştir.<sup>137</sup> Dede'ye göre eşcinsel kimlikler, arzularıyla bedenleri arasında bir çelişki ortaya koymaktadır. Witkin de çeşitli imgelerle ironikleştirilmekte olan bu cinsel kimlik göstergelerini yapıbozuma uğratmıştır.<sup>138</sup> Witkin, bedenleri deforme ederek ekspresyonist bir şekilde sürrealist sanatın bilinçaltı süreçlerine gönderme yapmış; toplumun tabu olarak gördüğü ve görmezden gelmeye çalıştığı konuları da mitolojik

134 Ümer, 2014, 140.

135 Özeskici, 2019, 62.

136 Tosun, 2021, 34.

137 Göktan, 2008, 239'dan aktaran Görgülü, 2019, 53.

138 Dede, 2015, 121.

**Görsel 14:**

Joel-Peter Witkin, God of Earth and Heaven, 1988.

figürler ile fantastik bir şekilde fotoğraflamıştır.<sup>139</sup> Witkin'in, gazeteye verdiği ilanlar aracılığıyla modellerini sıra dışı beden özelliklerine sahip toplumun yok saydığı kişilerden seçmesi, bir taraftan onları yok sayan toplumun bencilliğini de gözler önüne sermektedir.<sup>140</sup> Witkin, bu fotoğraflar ile toplumun tabu olarak gördüğü yapıyı yıkmış ve bedeni, yapıbozuma uğratmıştır. Joel Peter Witkin'in gazeteye verdiği ilan şu şekildedir:



“Cüceler, vücut bozuklukları olanlar, devler, kamburlar, transseksüeller, sakallı ve çok kıllı kadınlar, kuyruklu, boynuzlu, kanatlı, dört memeli kadınlar, doğumdan dolayı sakat kalmışlar, kolu, bacağı, burnu, kulağı, memesi kopmuş herkes. Aşırı derecede büyük her türlü organı olan herkes. Her tarzda garip ve değişik görünümü olanlar. Ölüler, ölü doğmuş her türlü canlı biçimleri. Hermafroditler, perversion, İsa'nın bedeninin duruşundaki arızaları alan herkes. Aşağıdaki telefon ile temasa geçsin...”<sup>141</sup>

Postmodern dönemde sanatçıların bazıları otobiyografilerinin etkisiyle birtakım eserler üretmişlerdir.<sup>142</sup> Bu sanatçılardan özellikle kadın bedeniyle ilgili toplumsal algılar üzerinde duran Hannah Wilke, 1970'lerde annesinin göğüs kanseri ameliyatından sonra (mastektomi sonrası) “So Help Me Hannah” (Görsel 15) performansını ile kendini çıplak olarak fotoğraflamaya başlamıştır.<sup>143</sup> Fotoğrafta Wilke'nin yüzünde gösterişli bir makyaj ve bedenine yerleştirdiği oyuncak tabanca, bazı metal gereçler ve göğsü görünmektedir. Bu fotoğrafta performatif bir cinsellik ile beden parçalarının arkasındaki karmaşık bireyi maskeleyen cinsellik ve kadınlık göstergelerinin yer aldığını söylemek mümkündür.<sup>144</sup> Kadın bedeni, sürekli olarak cinsellikten abjeksiyona kadar uzanan belirli sınıflandırmalarla

139 Özdemir, 1996:146'dan aktaran Bulut, 2008, 81.

140 Korkmaz Ekici, 2010, 251-252.

141 Fotografiya [2020].

142 Aytekin ve Bahadır, 2019, 51.

143 Ok, 2020.

144 Skelly, 2007, 6-8.



**Görsel 15:**

Hannah Wilke, “So Help Me Hannah”, Sanatçının Kendisi ve Annesi, 1978–1981.

lara tabi tutularak genç ve erotik bedenden yaşlı ve hastalıklı bedene kadar bir dönüşüm geçirmektedir.<sup>145</sup> Bu bağlamda Wilke, fotoğraflarında annesinin hastalığına dair yaraları ile kendi sembolik yaraları arasında bir bağ kurmuştur. İzleyici yan yana duran bu iki fotoğrafla benzerliklerin ve zıtlıkların ayırımını net bir şekilde yapmaya başlar. Annesinin bedenindeki hastalık izlerini sembolik olarak kendi bedenine çizerek bir alegori oluşturan Wilke, aynı zamanda annesinin fiziksel yok oluşunun simülasyonunu da ortaya koymaktadır.<sup>146</sup> Bu çalışma, bedenin müstehcen ve yasak yönlerinin dışıl bir okumayla kadınınsı cinsiyetin yapılandırılarak öznel ifşasıdır.<sup>147</sup> Hannah Wilke'nin annesinin göğüs kanseri sonrasında vücudunda oluşan yaraların ideal beden algısını yıktağı, bu performans ve fotoğraflarından kişisel göstergeler üzerinden Wilke'nin kendi bedenini, yapıbozuma uğrattığı söylenebilir.

Wilke performanslarında, kadın formunun zevk ve acısının sert gerçekleri ile erkek ve kadın cinsellikleri arasındaki ilişkiyi izleyicilere iletmek için; kil, lateks, sakız, çikolata gibi malzemeleri, kadın cinsel organına dönüştürüp bedenine yapıştırılmaktadır. Aynı zamanda bu vajinal formlar, kadın bedenini olumlu bir şekilde tasvir etmeyi amaçlayan feminist sanatın da önemli bir parçası haline gelmiştir.<sup>148</sup> Wilke, cinselleştirilmiş öznenin ataerkil yapısını kadın vücudu üzerinden tüketim ve tat kavramlarıyla mecazi bir bağ kurarak kültürel göstergeler ile dikkat çekmiştir.<sup>149</sup>

İnsanların dinler ve ırklar üzerinden ötekileştirilmesi ile kadın bedeninin metalaştırılmasına yönelik izleyicinin çiğnediği sakızlardan bedenini damgaladığı ironik

145 Blasco, 2014, 170.

146 Ok, 2020.

147 Blasco, 2014, 172.

148 Mongoos, 2013.

149 Goodman, 2017, 91.



**Görsel 16:** Hannah Wilke, “S.O.S. Starification Object Series” Yıldızlaşmış Nesne Serisi’nden, Siyah Beyaz Fotoğraflar ve Sakız, 1974–1975.

performansın fotoğraflık kayıtlarından oluşan “Yıldızlaşmış Nesne Serisi”nde (Görsel 16) Wilke, bedeninin dönüşümü ile dil arasında yapısal bir bağ kurarak yapıbozumsal bir yaklaşım sergilemiştir. Hannah Wilke, “Yıldızlaşmış Nesne Serisi” adlı işinde bedeninin dönüşümü için şöyle der: “Ben sanatımım. Sanatım da bana dönüşüyor.”<sup>150</sup> Egler’e göre Wilke, bedeni bir araç olarak kullanarak kültürel söylemlerini, eleştirilerini ve sanatsal bakış açısını kendi bedeni üzerinden ortaya koymuştur.<sup>151</sup> Fineberg’e göre Wilke, anatomik olarak cinselliği çağrıştıran lateks formların yanı sıra pişmiş toprak, yoğrulmuş silgiler ve çiğnenmiş sakızlarla vulva benzeri formlar ile bedenini kaplayarak bir reklam modeli gibi baştan çıkarıcı pozlar vermiştir.<sup>152</sup> Wilke, verdiği pozlar ile kadın güzelliğinin ve modasının kültürel kodlarını alaycı bir şekilde irdelemiştir.<sup>153</sup> Sanatçı, kadın bedenlerinin meta haline getirilmesi ile arzu nesnelere olmasına meydan okuyarak, toplumsal, kültürel tasvirleri ve cinsiyete dayalı sanat pratiğini hayatının sonuna kadar sürdürmüştür.<sup>154</sup> Aytekin ve Bahadır’a göre saklı kalmış kişisel göstergeleri ortaya çıkartmak adına bu

150 Barry ve Flitterman-Lewis, 2014, 257-258.

151 Egler, 2011, 17-18; Tierney, 1996.

152 Fineberg, 2014, 335.

153 Egler, 2011, 17-18.

154 Goodman, 2017, 86.

tür eserlerin yapıbozumsal olarak okunması gereklidir.<sup>155</sup> Churner'a göre Duchamp gibi Wilke, nesnelere bağlamlarından koparıp; sakız ve lateksler ile vulvaya benzer şekiller oluşturup bedenine yapıştırarak bedeni dönüştürmüştür.<sup>156</sup> Wilke bedenini, cinselliğini ifade etmek için bir araç olarak kullanmış ve verdiği pozlarla kendi kendisinin bir paradisi haline gelmiştir.

İngiliz sanatçı Jenny Saville, bedeni farklı şekillerde kurgulayarak Witkin gibi konularını sıra dışı beden özelliklerine sahip; resimlerinde genellikle şişman kadınları, estetik operasyon ve kaza geçirmiş kişileri, komaya girmiş bedenleri konu edinmektedir. Saville bedeni, başka bir varlığa dönüşmek isteyen bir organizma olarak görmektedir.<sup>157</sup>

**Görsel 17:**  
Jenny Saville,  
Closed Contact,  
Renkli Fotoğraf  
ve Pleksiğlas,  
1995-96.



Saville, cam yüzeyler üzerine sıkışmış kendisini model olarak kullandığı “Closed Contact” (Görsel 17) isimli fotoğraf serileri yapmıştır. Bir kaosun içindeymiş gibi abartının ön planda olduğu bu fotoğraf serilerinde, farklı pozisyonlarda psikolojik olarak gerilmiş ve şiddete uğramış korku yüklü travmaya uğramış bir beden vardır. Yakından bakıldığında bu fotoğraflarda etin dokusu hissedilmekte ve ezilmiş bir macunu andırmaktadır.<sup>158</sup> Dolayısıyla bu durumun bedenini, kırılabilirliğini anımsattığını söylemek mümkündür.<sup>159</sup> Saville, camın üzerine uzanırken, altında bir ayna ile nasıl bir deformasyona uğradığını izlemiştir. Grotesk ve güzellik arasındaki bu bir dizi görüntü; bedene ait biçimlerin farklı şekil ve tonlarda bedendeki estetiksel yansımasıdır.<sup>160</sup> Dunn'a göre deformasyo-

155 Aytekin ve Bahadır, 2019, 51.

156 Churner, 2021.

157 Albayrak, 2012: 7.

158 Renkçi, 2014: 145.

159 Albayrak, 2012: 7.

160 Sutton, 2012.

na uğramış beden izleyiciyle yüzleştğinde kişiyi, kendi bedenini incelemeye zorlar.<sup>161</sup> Şişman bedenlere odaklanarak yakınlık ilişkilerini vurgulayan Saville, biçimin etik ve politik potansiyelini de kişiye sorguladır.<sup>162</sup> Saville'in fotoğraf serisi Closed Contact'ın sosyal olarak baskıcı ve dönüştürücü şiddetin bir eleştiri aracı olarak işlev gördüğü de söylenebilir.<sup>163</sup>

### Sinemada Yapıbozum

Matthew Barney'in "Cremaster Cycle"ı (1994-2002), beş uzun metrajlı filmden oluşan yaratılış süreçlerini araştıran bir bilimkurgudur. "Cremaster Cycle"ın (Görsel 18) çıkış noktası, dış uyaranlara yanıt olarak testis kasılmalarını kontrol eden erkek cremaster kasıdır. "Cremaster Cycle", embriyo sürecindeki cinsel farklılaşmalara üreme organlarıyla yapılan göndermelerden oluşan metaforik bir çalışmadır. Barney, biyolojinin ötesinde; biyografi, mitoloji ve Jeoloji gibi alanlardan çok katmanlı bir yapı kullanarak Cremaster formunu oluşturmuştur.<sup>164</sup> Riggs'e göre Barney'in "Cremaster"ı sadece psikoseksüel bir mitin yeniden işlenmesi değil, çeşitli enkarnasyonlar döngüsüyle "Transhuman" cinselliğinin açığa çıkarılarak, insan cinselliğinin yapıbozuma uğratılmasıdır.<sup>165</sup>



Görsel 18: M. Barney, Cremaster 5: Dev, 1997.

### Üç Boyutlu Eserlerde Yapıbozum

Sherrie Levine, Duchamp gibi nesnelere sıradanlaştıran bağlamlarından kopararak heykellerinde psikolojik yapıbozum nesnelere yaratır.<sup>166</sup> Güneydoğu Tanzanya'dan Makonde kabilesine ait törenlerde kullanılan, genç hamile bir kadını temsil eden "Vücut Maskesi" (2007) (Görsel 19) yinelenen formlardan oluşan bronz bir eserdir. Sherrie Levine bu çalışmasında, kadın figürü ve lüks nesnelere ile kurduğu bağlarla kültürel

161 Dunn, 2002.

162 Colls, 2012: 189.

163 Grombacher, 2014.

164 Spector, 2003.

165 Riggs, [2020], 93.

166 Söylemez, 2011, 6.



**Görsel 19:** Sherrie Levine, Body Mask, Döküm Bronz, 55,4 x 22,5 x 17 cm, 2007.

bir sorgulama gerçekleştirmektedir.<sup>167</sup> Sanatçı, “Vücut Maskesi” (2007) çalışmasında kadın bedeninin temsil ettiği her şeyi ters yüz eder.<sup>168</sup> Hamile bir kadın formunun yuvarlatılmış silüetini sergileyen “Vücut Maskesi”, doğurganlık ile birlikte kadınlık çağrışımlarını ortaya koymuştur. Ritüel bir nesneyi farklı bir forma dönüştüren Levine, bedeni nesneleştirmekte ve kadın imajını yapıbozuma uğratmaktadır.<sup>169</sup> “Vücut Maskesi” ile ilgili Söylemez, şöyle bir yorum getirmiştir:

“Ritüel bir anlamı olan bu mask, kültürel bir değerin yapı sökümü uğramış şeklini temsil eder. Mask, hem sosyal içeriği hem cinsel içeriği sorgular. Böylece anlam bakımından öznenin bilinç dışına duygusal bir boyut katmış olur. Bu yaklaşım Yapı sökümün pragmatik bakış açısını karşılar. Karşıt kavramları hem etik hem metafizik ve ontolojik boyutuyla birbiriyle bağlantılar. Kadın imgesi, kadına ait nesnel bir imge olmasına rağmen; üzerinde barındırdığı “anlam”, kadını tanımlayan bir anlam değil; aşkınlaşmış ve ötekine dönüşen “anlam”ın

reddini içeren bir kavramdır. İronik bir görüntü içerisindedir. ...Yani kadın maskı, kadın olma özelliği ile cırılçıplak ortada olmasına rağmen; bu göstergenin ötesinde ritüelleşme niteliğinden çıkmış sıradan bir kadın figürüne dönüşmüştür. Buradaki nesne çıplaktır ama cinsel bir obje değildir. Nesne, ironik düşünsel bir yanılsama içinde bilinç dışı öğeleri yansıtır.”<sup>170</sup>

Hans Bellmer ise oyuncak bebek ve manken parçalarının değişik kombinasyonlarda birleştirilmesiyle sürrealist resim, heykel ve fotoğraflardan oluşan konu olarak kadını ele aldığı “Bebekler” (Poupée) (Görsel 20-21) serisini yapmıştır. Hazır nesnelere kadın imgelerini cinsellikle bağlantılı olarak korkunç ve tekinsiz formlar olarak oluşturmuştur. Bellmer, kadın bedeninin cinselliğini ideal beden algısına bir tepki olarak feminist ve provakatif bir şekilde çalışmalarında kullanmıştır.<sup>171</sup> Normatif sınırları aşarak bedeni çevresel etkenlerle birleştiren Bellmer, vücudu organik ve inorganik alaşımı erojen bölgeler olarak devamlı değişen, birbirinin içine geçen bir yapı olarak tasarlamıştır.<sup>172</sup>

167 Whitney Biennial, 2008.

168 Söylemez, 2011, 6.

169 Phillips [2020].

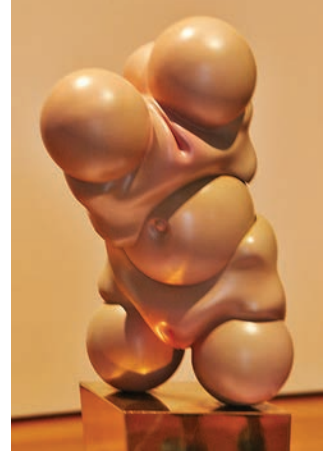
170 Söylemez, 2011, 6.

171 Altuner, 2020, 166.

172 Taylor, 2016.



**Görsel 20:** Hans Bellmer, La Poupée, Boyanmış Ahşap, Saçlar, Çoraplar, Ayakkabılar, 61×170×51 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou. 1935/36.



**Görsel 21:** Hans Bellmer, Doll, 1936.

Bununla birlikte tabulaşmış ahlaki düşünceleri cinsiyet üzerinden ortaya koyarak biçimi bozulmuş oyuncak bebek fotoğraflarıyla bedeninin yapısını sorgulamıştır.<sup>173</sup> Foster'a göre bu erotik ve travmatik sahneler, sadist bir arzunun birbiriyle bağını oluşturmaktadır.<sup>174</sup>

Taylor'a göre Bellmer, vücut parçalarının eksik olmasının temeline inerek; “yoğunlaştırma” ve “yer değiştirme” gibi psikanalitik terimleri kullanmıştır. Bu terimleri kullanarak vücut parçalarının birbirinin yerine geçebilirliğini “fiziksel bilinçdışı” adını verdiği ruhsal baskılama ile ortaya koymuştur.<sup>175</sup> Foster'a göre sürrealizm, karşıtlıkların bulunduğu noktadadır. Bellmer'in bebeklerinde bu karşıtlıklar çok fazladır. Bu figürler, hem erotojenik hem de parçalanmış bir beden masum oyunları ile sadist sahneleri akla getirmektedir.<sup>176</sup> Bellmer'in çalışması, heteroseksüel penetrasyonu, kimlikleri ve cinsellikleri beden üzerinden birleştirir.<sup>177</sup> Bu bağlamda bedeni değişik kombinasyonlarda yeniden tasarlayan Bellmer, bedeninin genel yapısını cinsellikle bağlantılı olarak mazoşist bir şekilde yapıbozuma uğratmıştır.

Sosyal normların alt üst edilmesi, kimlik politikaları, çevre sorunları gibi birçok konuyu ele alan Gober, gündelik eşyalar ve kendisi tarafından imal edilmiş malzemeler ile çalışmalarını üretmektedir.<sup>178</sup> Kadın ve erkek bedenini tek bir bedende bir araya getiren Robert Gober'ın “İsimsiz” (Untitled) 1990 çalışması (Görsel 22), balmumu ve insan

173 Denizel, 2012, 130.

174 Foster, 2011, 21.

175 Taylor, 2016.

176 Foster, 2011, 130-131.

177 Grant, 2010, 11-12.

178 Cumming, 2008, 472.



kılından yapılmıştır. Şekil alan bir sıva çuvalı üzerinde balmumu, pigment ve gerçek saçlardan oluşan bir erkek ve bir kadın göğsünün bir bedende bir araya getirildiği, insana çok benzeyen tuhaf bir heykeldir.<sup>179</sup> Gober'in eşcinsel olması sanatını etkilemiş ve yaşantısının bir sonucu olarak cinsiyet konularını çalışmalarında ele almıştır.<sup>180</sup> Bu çalışma, egemen iktidar ve toplumun kimlikler üzerinden cinsiyet rollerinin belirlenmesine ve dayatmalarına bir tepki olarak tek bedende iki farklı cinsiyeti taşımak zorunda kalan bedenin bir deformasyonu olarak okunabilir. Bir yönüyle de insan ilişkilerinin çeşitliliğini ve fonksiyon bozukluklarını gözler önüne seren rahatsız edici bir çalışmadır.<sup>181</sup> Gober, bedeni bir nesne durumuna getirerek beden parçalarının kırılabilirliğini ironik bir şekilde göstermiştir.<sup>182</sup> Bu hem bir klostrofobiye, hem de bedensel yeniden birleştirilmiş parçaların bağlamından kopmasına yol açmaktadır.<sup>183</sup> Sanatçı, kadın ve erkek bedenlerini tek vücutta bir araya getirerek beden üzerinden yerleşik algılarımızla oynamış ve huzursuz bir etki oluşturmuştur. Farklı beden parçalarının önce parçalanıp anlamlarını yitirmesi ve daha sonra farklı bir bedende tekrar bir araya gelmesi yapıbozum mantığının tam da güncel sanattaki karşılığıdır.



**Görsel 22:** Robert Gober, “İsimsiz” (Untitled), Balmumu, İnsan Kılı ve Boyadan Üç Boyutlu Düzenleme, 61.6 × 43.2 × 27.9 cm, 38.6 kg, Sanatçının Kendi Koleksiyonu, New York, 1990.

### Videoda Yapıbozum

İnci Eviner, çok katmanlı videolar ile beden üzerinden iktidar ve temsil politikalarının işleyişine vurgu yaptığı performatif işlerinde, izleyiciye farklı bir algılama biçimi önerir.<sup>184</sup> Eviner'in çalışmaları genelde kadının toplumdaki konumuna yönelik yeni bakış açıları ortaya koymaktadır.<sup>185</sup> Çalışmalarında günlük yaşamından seçtiği objeleri kullanarak kadın ve erkek gövdesinin tek bir vücut olduğu cinsiyetsiz androjen bedenler kurgulamıştır.<sup>186</sup> Bu çalışmalarda Eviner, bir çok duyguyu sürrealist bir dışavurum ile temsil edilen figürlerin bedensel hareketleriyle ifade etmiştir.<sup>187</sup>

179 TheMet, [2020].

180 Aydın, 2012, 232.

181 Aydın, 2012, 232-236.

182 TheMet, [2020].

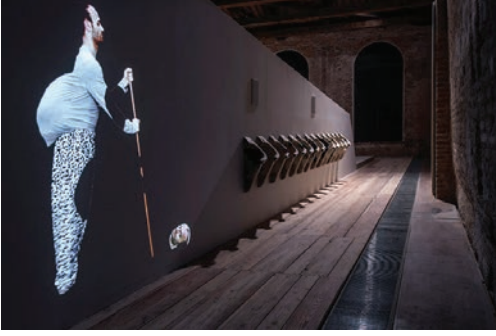
183 Fineberg, 2014, 470.

184 Eviner, [2020].

185 Sağlık, 2021, 16-17.

186 Kaya Okan, 2012, 127.

187 Sağlık, 2021, 16-17.



**Görsel 23-24:** İnci Eviner, Biz Başka Yerde, Mimari Yerleşirme, Ses, Video, Desen, Venedik Bienali Türkiye Pavyonu, 2019.

Eviner'in ürettiği performatif videoların çoğunda; “ölüm, kurban edilme, kaçış, saklanma, direniş, intihar, şiddet, unutmaya gibi” tepkiler görülür. İktidar tarafından şiddete ve baskıya maruz bırakılan biyopolitik bedenlerin bu tepkileri, özel varoluşlarını ortaya koymak için iktidarla baş etme çabaları olarak yorumlanabilir.<sup>188</sup> Derrida'ya göre yapıbozum, geleneksel kodları bakımından aşırı siyasileştiricidir. Bu durumu Derrida, “yapıbozumun yani siyasi olan ve demokratik olan hakkında düşünmemizi sağladığına inanıyorum.” şeklinde ifade etmiştir.<sup>189</sup> Bedeni biyopolitik bir yapıya dönüştüren Eviner'in iktidar ve temsil politikaları üzerinden çok katmanlı yapıları, yapıbozumsal göstergeler ile ortaya koyduğu söylenebilir.

Eviner, “Biz Başka Yerde” (Görsel 23-24) sergisindeki işleri şu şekilde açıklamıştır: “Sanki birileri bu ortadan ikiye ayrılmış sahnenin katmanları arasına saçılmış beynini, sıkışmış duygularını ve jestlerini, yarım kalan hikâyesini arıyor ve ancak bunları toplayarak kendini bir özne olarak şekillendireceğini düşünüyor.”<sup>190</sup> “Aşinalığın, inancın ve dilin kaybolduğu bu başka yerde biz, jestlerin, yüz ifadelerinin, mimiklerin dışavurduğu ıstıraplı, sancılı fakat aynı zamanda şakacı, ironik tepkilerin ve politik eleştirilerin, terk edilmiş yarım nesnelere, eksik bedenlerin arasından, hatıraların ve seslerin hafızası eşliğinde geçerek yaşadığımız bu “tuhaf zamanlarda” yeni bir varoluş imkanı ararız.”<sup>191</sup> Bunun yanı sıra Eviner, “Biz, Başka Yerde” işindeki bedenler için şunları ifade etmiştir: “Bir yandan toplumsallığın dayattığı bir imge, bir yandan verili politik imgeler ve kimlikler ve bütün bunların içinde hiç kalıbına sığmayan birileri kendi öznesini kurmak için mücadele ediyor.”<sup>192</sup> Kendi öznesini kurmak için mücadele

188 Tuncer, 2019.

189 Critchley vd., 1998, 137.

190 Eviner, 2019.

191 Tuncer ve Şık, 2019, 30.

192 Tuncer ve Şık, 2019, 36.

eden beden, Işık'a göre güç ilişkilerinin merkezinde yer almaktadır.<sup>193</sup> Bireyin yaşam içerisinde karşılaştığı durumlara verdiği tepkiler kişinin yaşamı algılaşımının bir sonucu olarak görülebilir. Bu tepkilerin bireyin bedeni üzerinden gerçekleşiyor olması bedeni, kendi alanı içerisinde bir varoluş mücadelesi içine sokmaktadır. Eviner de bedenlerin biyopolitik durumları ve karşılaştıkları baskıları, göstergelerin metaforik boyutları ile yapıbozumsal bir şekilde ortaya koymuştur.

### Performansta Yapıbozum

Performans sanatını benimseyen kadın sanatçılar, yerleşik kuralları yeniden tanımlayarak, kadın bedeni üzerinden cinselliğin göstergelerini yapıbozuma uğratmışlardır.<sup>194</sup> 1970'lerde Kübalı Ana Mendieta bedenini bir araç olarak performanslarında kullanmıştır. Sanatçı, idealleştirmiş çıplak kadın bedenini performansları ve çeşitli şekillerde çekilen fotoğraflar aracılığıyla eleştirmiştir.<sup>195</sup> Feminist sanatçı Mendieta, "Glasson Body Imprints" (Görsel 25) isimli performansında erkeklerin arzu nesnesi haline gelen bölgelerine bir cam bloku bastırarak güzel ve çekici kadın imajını yerle bir etmiş ve bedeni biçimsiz bir forma dönüştürerek yapıbozuma uğratmıştır.<sup>196</sup> Bedenini sayısız olasılık içinden görsel bir katalizör olarak kullanan Mendieta, kendini bir heykele dönüştürmektedir.<sup>197</sup> Böylece, Mendieta'nın sanatındaki formları bozulan beden, bir kimliğin sergilenmesiyle bir zıtlık oluşturur. Elde edilen bu grotesk görüntüler, basmakalıp güzellik idealine dikkat çekmiştir. Kendi bedenini manipüle eden Mendieta'nın kadınların maruz kaldığı şiddet ve eril tahakküm ile mücadele etmek için bir strateji olarak bedenini deformasyona uğrattığı söylenebilir.<sup>198</sup>

Işık'a göre "beden bir yandan aşağılanırken öte yandan nesneleşmiş, yasaklanmış yabancılaşmış şey olarak arzulanır."<sup>199</sup> Alp'e göre bu biçim bozma, bedenin sadece erkekler tarafından arzu nesnesi haline gelen organlarına yönelmiştir. Feminizm de beden, genellikle cinsellik ve kadına yüklenen roller üzerinden yapıbozuma uğratılmaktadır.<sup>200</sup> Söylemez, cinselliğin sanatta kadın varoluşunun sınırlarını zorlayarak yapıbozumun bir aracı haline geldiğini belirtmiştir. Bu anlamda kadın sanatçılar, cinsellik yoluyla bedenlerini yapıbozuma uğratarak farklı göstergelerin ortaya çıkmasını sağlamışlardır.<sup>201</sup>

Kendi vücudu ve portresini belli biçimlerde belgeleyerek performanslar gerçekleştiren Şeyda Cesur, *scannerin* (tarayıcı) içinde bedenini yapıbozuma uğratarak bir

193 Işık, 1998, 108.

194 Söylemez, 2011, 7.

195 Egler, 2011, 15.

196 Finkelstein, 2012'den aktaran Alp, 2014, 358.

197 Egler, 2011: 15.

198 Ruido, 2002'den aktaran Wanderley, 2017, 326.

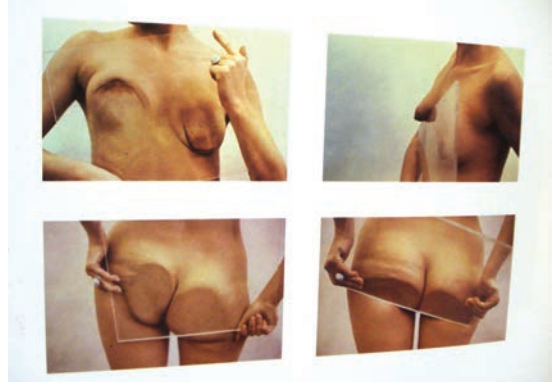
199 Işık, 1998, 107.

200 Alp, 2014, 358.

201 Söylemez, 2011, 3-4.

günlük tutmaktadır. Cesur'un "Self Portrait" gösterisinde (Görsel 26) elektronik bir aygıtlarla, bedeni ve ruhuyla hesaplaştığı söylenebilir.<sup>202</sup> Aytekin ve Bahadır'a göre beden, klasik beden anlayışından uzakta teknolojisinin birey üstünde etkilerini göstermesi açısından yapıbozumsal eğilimler içerisindedir. Cesur'un scanner'ın içinde kendi bedenini taradığında ortaya çıkan görüntü bozulması, bedeni biçimsel olarak bozmakta ve yapıbozumsal bir yapı oluşturmaktadır.<sup>203</sup>

Feminist sanatta nihilist bir tavırla ideolojileri yıkmaya çalışan Orlan<sup>204</sup>, sanat tarihiyle ironik bir diyaloga girerek çoğu Yunan tanrıçası ikonik kadın modellerinin özelliklerini; "Gerome'nin Psyche'nin gözlerini, Boucher'in Europa'sının ağzını, Diana'nın burnunu, Boticelli'nin Venüs'ünün çenesini ve Da Vinci'nin Mona Lisa'sının alnını" model olarak almış ve geçirdiği ameliyatlara kendi yüzüne uyguladığı "Aziz Orlan'ın Reenkarnasyonu" (Görsel 27) ismini verdiği performanslar gerçekleştirmiştir. Bu karşılıklı dönüşümün sonucu olarak Orlan, sembolik olanı ve tarihsel düzeni kamulaştırmıştır.<sup>205</sup> Orlan'ın performansları, kadınlığın biyolojik temellerini dönüşüme uğratmaktadır. Orlan, bu eylemler yoluyla kadın öznesini yok ederek yapıbozuma uğratmıştır.<sup>206</sup> Kadın bedenini eril toplumdan ve kamusal alandan çıkartan Orlan, bedeni üzerinde tek söz sahibi olarak kadını bağımsızlaştırmaktadır. Bu bağlamda bedenin



**Görsel 25:** Ana Mendieta, "Glass on Body Imprints", Performans, Museum of Contemporary Art North Miami, 1972.



**Görsel 26:** Şeyda Cesur, Self Portrait, 2002.

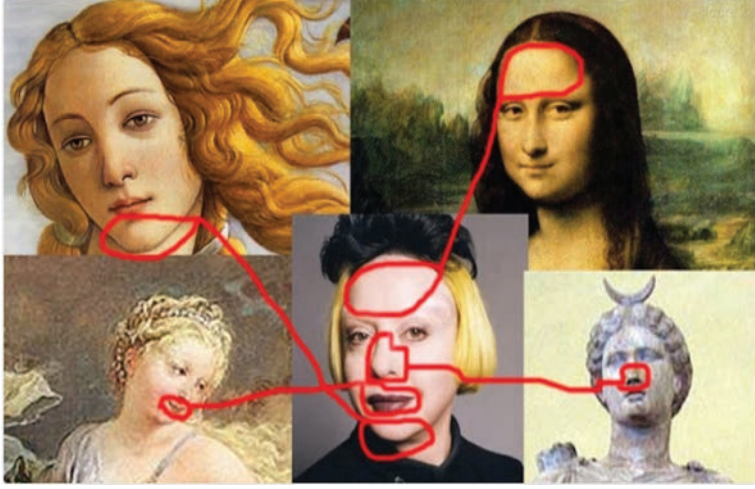
202 Madra, 2002.

203 Aytekin ve Bahadır, 2019, 58.

204 Söylemez, 2011, 6.

205 Knafo, 2009, 146.

206 Söylemez, 2011, 7.



**Görsel 27:**  
Aziz Orlan'ın  
Reenkarnasyonu,  
Kromatik Spiral  
Nezaket, 1990.

bütün toplumlarda bir meta olarak görülmesi Orlan'ın performanslarını politikleştiren bir unsur olmuştur.<sup>207</sup> Orlan, sınırsız bir arzuyla acı, şiddet ve bedensel parçalanmanın anlam kalıplarını bozarak bedeni dönüştürmüş ve protesto ettiği ideolojilerin parodik bir örneğini oluşturmuştur.<sup>208</sup> Teknolojik ve tıbbi gelişmelerin sunduğu olasılıklar bağlamında Orlan; kadın, erkek, mutant, cyborg, post-insan bedeni olarak geleneksel anlayışın ötesinde, geçmiş ve bugünü şekillendirmenin yanında geleceğe de göndermede bulunmaktadır.<sup>209</sup> Bu post-insan cerrahi performanslar, Orlan'ın grotesk güzellik anlayışını da anti-estetik olarak temsil etmektedir.<sup>210</sup>

Fransız sanatçı Olivier De Sagazan; resim, heykel, fotoğraf gibi sanatsal teknikleri birleştirerek “Transfigürasyon” (Başkalaşım) (Görsel 28) ismini verdiği performanslarında, kendine saygı duyan adam kostümünü çıkararak yüzüne ve bedenine kil ve boya katmanları sürer. Sagazan, killerin üzerine sürdüğü kırmızı boya ile de kadınlığa dönüşmenin göstergelerini farklı malzemeler ekleyerek bir ritüel gibi ortaya koymaktadır.<sup>211</sup> Performanslarının temelinde insanın ilkel benliğine inerek insanın varoluşsal özünü ortaya çıkarmayı amaçlayan Sagazan, hazırladığı kil tabakalarıyla ve çamurlarla yüzünü boyayarak bedeninin yapısını değiştirmekte ve biçimini bozmaktadır.<sup>212</sup> Kendi bedenini çeşitli malzemelerle süreç içinde dönüştüren Sagazan bu yolla, hayali karakterler ve görüntüler oluşturmaktadır.<sup>213</sup> Sagazan'ın bu başkalaşım

207 Çakmak, 2021, 370.

208 Faber, 2002, 91.

209 Knafo, 2009, 157.

210 Çakmak, 2021, 364.

211 Stamouli, 2014.

212 Yıldız, 2016.

213 Uz ve Uz, 2019, 18.



Görsel 28: Olivier De Sagazan, Transfiguration (Başkalaşım), 1999.

merkezli performanslarında başkalaşan, dönüşen ve değişen şey bilinçtir. Modern bireyin algılarına bir saldırı olarak nitelendirilebilecek bu performanslar ile Sagazan, insanın bedensel yapısını bir çöküşe uğratmayı hedeflemektedir.<sup>214</sup> Sagazan'ın beden yapısını değiştirmeye yönelik müdahaleleri ile beden, farklı karakterlere bürünerek dönüşmüş ve bir yapıbozuma uğramıştır.

### TARTIŞMA ve SONUÇ

Yapıbozum kavramı postmodern dönemin kavramsal ve göstergesel oluşumlarını içine alan bir yapı olarak sanatçılar tarafından kullanılan bir yöntem olmuştur. Postmodern sanatın iç içe geçmiş çok katmanlı ve parçalı yapısı, eserlerin anlaşılmasını zorlaştırarak izleyicilerin anlamlandıramadığı sanat eserlerine dönüşmüştür. Bu bağlamda Derrida'nın yapıbozum yöntemi, sanatçılara eser üretmeleri için sınırları genişletirken, aynı zamanda postmodern sanatın her bir katmanının ne anlam ifade ettiğini ortaya çıkararak günümüz sanatının daha iyi anlaşılmasına olanak sağlamıştır.

Postyapısalcılığın bir yöntemi olan yapıbozum, sanat eserini sonsuz anlam üreten bir organizma olarak ele almıştır. Sanatçıların kullandığı biçim bozmalar ve farklı sosyo-kültürel çevredeki izleyenlerin değişen algısı ile eserin sergilendiği mekanlar, farklı anlam katmanları oluşturarak, farklı okumalara imkan tanımaktadır.<sup>215</sup> Şahiner'e göre postmodern süreçte, yapıbozum yönteminin kullanılarak bağlamlarından koparılan yapıların göstergeler üzerinden ele alınması, günümüz sanatı üzerinden birçok sorunsalı

214 Yıldız, 2016.

215 Uzunoğlu, 2019, 29.

da beraberinde getirmiştir.<sup>216</sup> Bulut'a göre gerçek olmayan görüntülerle birlikte gerçeklik kavramı sorgulanmaya başlanmıştır. Bunun yanı sıra mevcut kullanımdaki görüntüler, gerçek olmayan öğelerden oluştuğu için gerçeklikten uzaklaşarak görsel belleğimizi de bozmaktadır. Sanal olarak ortaya çıkan görüntüler, bilinçaltımızı zorlayarak algılarımız üzerinden sanat eserlerini okumamızı zorlaştırmaktadır.<sup>217</sup> Bir taraftan da sanatçıların yapıbozumu eserlerinde kullanmaları, bakış açılarını genişleterek farklı eserlerin üretilmesini sağlamıştır. Feminist hareketlerin sonucunda eserlerinde yapıbozumu kullanan kadın sanatçıların görünürlüğü artarken, farklı çevrelerden gelen sanatçıların da eserlerinde yapıbozumu kullanmaları bu sanatçıların da alana dahil edilmesini sağlamıştır.<sup>218</sup>

20. yüzyıldan sonra ortaya çıkan sanat akımları ve postyapısalcı yöntemleri uygulayan sanatçılar, biçimi bozarak seyirciyi, eser üzerinde sorgulamaya iten çalışmalar ortaya koymuşlardır. Günümüzde teknolojinin gelişmesi sanatçılara, sınırsız imkânlar sağlayarak vurgulamak istedikleri düşünceleri; fotoğrafla, video sanatıyla, grafiklerle, enstalasyonla ve performanslarla beden üzerinden bedeni bozarak, dönüştürerek, bedene eklemeler yaparak çalışmalarını ortaya koydukları görülmüştür.<sup>219</sup> Sanatçıların eserlerinde yapıbozumu farklı tekniklerle uygulamalarının nedeni, üslupsal bir arayıştan öte sanat eserinin gizli anlamsal yapılarının ortaya çıkarılması olduğu söylenebilir.<sup>220</sup> Modernizmin ötesinde günümüz sanatçılarının geleneğe karşıt olarak; cinsellik, güç ilişkileri, kimlik ve bedenin yapıbozumu gibi konuları eserlerinde ele aldıkları görülmüştür.<sup>221</sup> Bu sanatçılar, bedenin sabit olmayan sürekli değişken bir yapı olduğunu, farklı anlam katmaları ile göstermişlerdir.<sup>222</sup> İncelenen çalışmalarda yapıbozum yöntemi, sabit olmayan anlamlarla göstergelerin bağlamı değiştiğinde yeni anlamların ortaya çıkabileceğini göstermiştir.<sup>223</sup>

İncelenen çalışmalarda sanatçılar; toplumsal cinsiyet, şiddet, tüketim toplumu, ataerkil sistem, bedenin metalaştırılması, ötekileştirilmiş cinsel ve etnik kimlikler gibi olgulara yönelik bir eleştiri ve sorgulama halinin dışavurumunu çalışmalarında bedeni yapıbozuma uğratarak göstermişlerdir.<sup>224</sup> Ayrıca sanatçılar, kendi bedenlerini kullanarak stereotipleşmiş beden temsillerini yapıbozuma uğratmakla kalmamış aynı zamanda bu temsillerin altında yatan ideolojik kurguları da gün yüzüne çıkarmışlardır.<sup>225</sup>

Sonuç olarak sanatçıların, toplumsal bedenin politikleşmesi sonucu beden üzerinden tabu olarak görülen sosyo-kültürel yapıları; fotoğraf, enstalasyon, video

216 Şahiner, 2008, 119.

217 Bulut, 2008, 72.

218 Batu, 2019, 26.

219 Yolgösteren, 2019, 10.

220 Özeskici, 2019, 63.

221 Yılmaz, 2013, 368.

222 Şenyuvalı, 2010.

223 Uzunoğlu, 2019, 30.

224 Gürses, 2016, 87.

225 Antmen, 2014: 12.

ve performans sanatının temsil biçimlerini kullanarak, beden üzerinden eleştirdikleri kavramları bağlamlarından koparıp yapıbozumsal ve göstergesel olarak ortaya koydukları görülmüştür. İncelenen çalışmalarda sanatçıların, yalnızca biçimsel değil içeriksel parçalanmaları da kullanarak bedeni yapıbozuma uğrattıkları ve bedeni alt üst ettiklerini söylemek mümkündür. Ayrıca eserleri daha iyi anlamak adına sanatçıların yaşam öykülerinin bilinmesi de izleyicilerin sanat eserlerini daha doğru yorumlayabilmesi açısından önem taşımaktadır. Dolayısıyla seçilen sanatçıların eserlerinde farklı kavramsal anlam katmanları ve gizli anlamsal yapıları ortaya koymak adına yapıbozum yöntemi, bu tür eserlerin daha iyi anlaşılmasını sağlamıştır. Sanatta geçmişten itibaren kullanılan bedenin, bundan sonrada sanatçılar tarafından biçimsel arayışların bir parçası olarak kullanılmaya devam edeceği de söylenebilir.



## KAYNAKÇA

- Akay, A. ve Zeytinoğlu, E. (2013). *Pisuarın Bir Dekonstrüksiyonu*. (2. Basım). İstanbul: Minör Yayınları.
- Akdeniz, K. G. (2021). *Siborgun Gelecek Halleri: Simülakr ve Zuhur*. Erişim Adresi: <http://www.gedizakdeniz.com/dosya/ekoburcudergisiY.pdf>, Erişim Tarihi: 18.03.2021.
- Albayrak, A. (2012). Saville, Freud, Bacon ve Tuymans'ın Paletindeki Çileli Beden Teorisi. *Sanat Dergisi*, 0 (20), 1-12.
- Almasulu, D. (2008). *Postmodernizm Sanatın Sonu Mu? Deneme*. İstanbul: Sone Yay.
- Alp, K. (2014). *Feminist Sanatta Beden ve Yabancılaşma*. *Art-e Sanat Dergisi*, 7 (14), 338-365.
- Altuner, H. (2020). Sürreal Resimde Kadın İmgesi. *Ekev Akademi Dergisi*, 24 (82), 151-172.
- Antmen, A. (2009). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. (2. Basım). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Antmen, A. (2014). *Kimlikli Bedenler, Sanat, Kimlik, Cinsiyet*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Aydın, G. (2019). *Yeniden Bir İnşa Olarak "Yıkma – Yakma" Üzerine Görsel Anlatılar*. (Sanatta Yeterlik Tezi), Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Aydın, S. (2012). Robert Gober'in Çalışmalarında Beden ve Nesne Gerilimi. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 11 (41), 231-244.
- Aytekin, C.A. ve Bahadır, A. (2019). Postmodern Sanatta Yaşam Hakkında Bilinenlerin Yapıbozuma Uğratılması ve Yeniden Kurma Olarak Otobiyoğrafı. *JIA*, 4 (7), 45-61.
- Barrett, T. (2012). *Sanatı Eleştirmek Günceli Anlamak*. (G. Metin, Çev.) İstanbul: Hayalperest.
- Barrett, T. (2015). *Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri*. (Ed.: Firdevs Candil Erdoğan), (E. Ermert, Çev.) (1. Basım). İstanbul: Hayalperest.
- Barry, J. ve Flitterman-Lewis, S. (2014). *Metin Stratejileri Sanat Üretiminin Politikası, Sanat/Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. Editör: Ahu Antmen (E. Soğancılar, A. Antmen, Çev.) (4. Basım). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Batu, B. (2019). *Feminizmin Sanata Etkileri*. (Usbık 2019 Nevşehir), II. Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi, Tam Metin Kitabı, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, 31 Ocak /January- 1,2 Şubat / February 2019.
- Baudrillard, J. (2002). *Tam Ekran*. (B. Gülmez, Çev.) İstanbul: YKY.
- Baudrillard, J. (2011). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (O. Adanır, Çev.) (6. Basım). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Best, S. ve Kelner, D. (2011). *Postmodern Teori Eleştirel Soruşturmalar*. (2. Basım) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Blasco, L. A. (2014). *Erótica Del Desbordamiento. Diagnóstico: Hannah Wilke Erotic Of The Overflow. Diagnosis: Hannah Wilke. Dossiers Feministes*, 18, 169-180.
- Bourriaud, N. (2004). *Postprodüksiyon Senaryo Olarak Kültür: Sanat Dünyayı Nasıl Yeniden Programlıyor*. (N. Saybaşıllı, Çev.) (1. b.), İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

- Boynukalın, A. R. (2020). Valery Hegarty Enstalasyonlarında Kültürel Belleğin Yapısökümü. *Fine Arts (Nwsafa)*, 15 (4), 278-292, DOI: 10.12739/NWSA.2020.15.4.D0266.
- Braidotti, R. (2014). *İnsan Sonrası* (The Posthuman). (Ö. Karakaş, Çev.) (1. Basım) İstanbul: Kolektif Kitap.
- Bulut, Y. (2008). *Fotografik Anlatımda Sürrealist Bakış*. (Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Chkhaidze, I. (2015). *Posthumanism in the Works of Patricia Piccinini, Matthew Barney and Charles Avery*. (Doctoral Thesis), UCL, University College London.
- Churner, R. (2021). *Hannah Wilke*. E. Adresi: <https://www.artforum.com/print/reviews/202001/hannah-wilke-81696>. Erişim Tarihi: 03.04. 2021.
- Colls, R. (2012) Bodies Touching Bodies: Jenny Saville's Over-Life-Sized Paintings and The 'Morpho-Logics' of Fat, Female Bodies, Gender, *Place&Culture*, 19 (2), 175-192.
- Create! Magazine*, (XI). Between Love And Fear: Interview With Horacio Quiroz. URL: <https://createmagazine.com/read/horacio-quiroz> (Erişim: 24.04.2020)
- Critchley, S., Derrida, J., Laclau., E. ve Roty, R. (1998). *Yapıbozum ve Pragmatizm*. Der: Chantal Mouffe, (T. Birkan, Çev.) Sarmal Yayınevi, İstanbul.
- Cumming, R. (2008). *Görsel Rehberler, Sanat*. (2. Basım), Ankara: İnkılap Kitabevi.
- Çakmak, B. (2021). İdeal Olmayan Kadın Güzelliğinin Temsili. *II. International World Women Conference*, (The Book Of Full Texts) (Ed: N. Pamuk Öztürk, H. Bingöl) 11-12 February 2021, Azerbaijan.
- Dede, E. (2015). Çağdaş Sanat Eserlerinde Toplumsal Cinsiyet Sorgulamaları. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 5 (2), 113-134.
- Denizel, D. (2012). Sanatın Yeni Evresi Olarak Bilgisayar Oyunları. *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, (13), 107-144.
- Dunn, K. (2002). *Jenny Saville & Glen Luchford: Closed Contact*. Gagosian Gallery From The Exhibition Catalogue.
- Egler, S. (2011). *Do Corpo em Fragmento às Formas Fluidas. Trabalho de conclusão de curso de Artes Plásticas*. habilitação em Bacharelado, do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de, Brasília.
- Er, E. (2010). Siberkültürde Bedenin Görsel Sunumu: Serial Experiments Lain Adlı Anime Üzerine Bir Çözümleme. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 1 (36), 71-91.
- Eviner [2020]. İnci Eviner kişisel web sayfası. URL: <https://www.inceviner.net/cv.html> (Erişim: 23.04.2020)
- Eviner, İ. (2019). *Biz Başka Yerde*. Erişim Adresi: <https://www.inceviner.net/biz-baska-yerde.html>, Erişim Tarihi: 26.04.2020.
- Faber, A. (2002). Saint Orlan: Ritual As Violent Spectacle and Cultural Criticism. *The MIT Press, TDR* (1988), 46 (1), 85-92.
- Featherstone, M. (2005). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*. (M. Küçük, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fineberg, J. (2014). *1940'ıan Günümüze Sanat*. (S. Atay, G.E. Yılmaz, Çev.). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

- Fleming, J. ve Honour, H. (2016). *Dünya Sanat Tarihi*. (H. Abacı, Çev.) (1. Basım), İstanbul: Alfa Basım.
- Foster, H. (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü Yüzyılın Sonunda Avangard*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foster, H. (2011). *Zoraki Güzellik*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fotografya.gen.tr. [2020]. *Joel Peter Witkin'in Gazete İlanı*. Erişim Adresi: <http://www.fotografya.gen.tr/issue-10/witkin/photos.htm>, Erişim Tarihi: 08.05.2020.
- Gamez Herrera, M. (2014). The Art Of Cindy Sherman: Transcendent Feminism. *Visual Critical Theories*. URL: <https://meligamez.wordpress.com/2014/02/12/melissa-gamez-the-art-of-cindy-sherman-transcendent-feminism/> (Erişim: 24.04.2020)
- Goodman, E. E. (2017). The Conflation of Gustatory and Sexual Appetites in Hannah Wilke's Art Practice. Sweet and Sour and Super-t-Art, *Performance Research*, 22 (7), 82-91.
- Gouma-Peterson, T. ve Mathews, P. (2014). "Beden Sanatı: Özneyi Sahnelemek", (Ed:Ahu Antmen), Sanat Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri, (E. Soğancılar, A. Antmen, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Görgülü, E. (2019). Joel-Peter Witkin'in Fotoğraflarında Yeniden Üretim. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 5 (2), 45-57.
- Grafikerler (2011). Ali Alışır - Sanal Bedenler. URL: <https://www.grafikerler.net/ali-alisir-sanal-bedenler-t113383.html> (Erişim: 25.04.2020)
- Grant, C. (2010). Bellmer's Legs: Adolescent Pornography and Uncanny Eroticism in The Photographs Of Hans Bellmer and Anna Gaskell. *Papers of Surrealism*, 8, 1-20.
- Grombacher, P. (2014). *Art & Activism in the Age of the 'Obesity Epidemic'*. A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of The Requirements For The Degree Of, Master of Arts, History Of Art, Design And Visual Culture, Department of Art and Design, University of Alberta.
- Gül, D. (2017). *İlişkisel Sosyoloji Perspektifinden Beden ve Bedene Yönelik Yaklaşımlar*. (Yüksek Lisans Tezi), Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Balıkesir.
- Güray, E. E. (2017). Cindy Sherman'ın Fotoğraflarında Gerçeklik Algısı. *Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7 (1), 395-412.
- Gürses, İ. (2016). Uzam Olarak Beden: Morimura'nın Otoportre Fotoğraflarında Medyalararasılık. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4, (26), 84-101.
- Haraway, D. (2006). *Siborg Manifestosu, Geç Yirminci Yüzyılda Bilim, Teknoloji ve Sosyalist-Feminizm*. (O. Akınhay, Çev.) (1. Basım), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Harvey, D. (2010). *Postmodernliğin Durumu Kültürel Değişimin Kökenleri*. (S. Savran, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Herrán, M. H. (2018). *Black Stockings, Treballs Finals de Grau de Belles Arts*. Facultat de Belles Arts. Universitat de Barcelona.
- Işık, İ. E. (1998). *Beden ve Toplum Kuramı, Öznenin Sosyolojisinden Bedenin Sosyolojisine*. Ankara: Bağlam Yayıncılık.

- Jones, A. (2014). “*Beden Sanatı: Özneyi Sahnelemek*”, (Ed: Ahu Antmen), Sanat Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştirisi. (E. Soğancılar, A Antmen, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kahraman, H. B. (2002). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kaya Okan, B. (2012). Türk Heykel Sanatında Feminist Eğilimler. *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 21 (3), 123-138.
- Kertész, A. (2021). *Distortions*. URL: <https://www.manhattanrarebooks.com/pages/books/1419/andre-kerteszd/distortions?soldItem=true> (Erişim: 31.03.2021)
- Kılınç, G. M. (2017). Batı Sanatında İktidarın Beden Üzerindeki Yansımaları. *Inonu University Journal of Arts and Design*, 7 (15), 153-169.
- Knafo, D. (2009). Castration and Medusa: Orlan’s Art on the Cutting Edge. *Studies in Gender and Sexuality*, (10), 142-158.
- Korkmaz Ekici, F. D. (2010). *Dada’dan Günümüze Plastik Sanatlarda Anti-Estetik Form Olarak Beden*. (Sanatta Yeterlik Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Madra, B. (2002). *Kendi Portresi Sergisi İçin Söyleşi*. URL: <http://www.beralmadra.net/wp-content/uploads/2003/12/2002-SELPORTRAIT-SÖYLEŞİ.pdf> (E.T.: 25.04.2020)
- Martinez, E. H. V. ve Demiral, A. (2014). 20 ve 21. Yy.’da Sanatta Malzeme Olarak Beden; Performans Sanatı. *Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi*, 6 (6), 180-201.
- Millett, A. (2008). Performing Amputation: The Photographs of Joel-Peter Witkin, *in Text and Performance Quarterly*, 28-1, (8), 8-42.
- Mongoos. (2013). *Hannah Wilke, Mental İllness Part I*, Erişim Adresi: <http://mongoosmagazine.com/artists/hannah-wilke-mental-illness-part-i/>, Erişim Tarihi: 09.05.2020.
- Ok, S. S. (2020). *Kendine ait bir beden; Hannah Wilke*. URL: [https://dergi.salom.com.tr/haber-119-kendine\\_ait\\_bir\\_beden\\_hannah\\_wilke.html](https://dergi.salom.com.tr/haber-119-kendine_ait_bir_beden_hannah_wilke.html) (Erişim: 04.04.2021)
- Özbek, Ç. (2016). Modernite-Postmodernite İkiliğinde Cinsiyeti Yeniden Kurgulamak. *İstanbul Kemerburgaz Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1 (2), 51-61.
- Özel, Z. (2006). Postmodern Dönem Fotoğraf Sanatında Kendine Mal Etme: Sherman, Morimura, Ungun. *Selçuk İletişim*, 4 (2), 158-174.
- Özer, D. (2020). *Teknoloji ve Sanat Unsuru Olarak Beden: Stelarc*. URL: <https://www.wannart.com/teknoloji-ve-sanat-unsuru-olarak-beden-stelarc/> (Erişim: 04.04.2020)
- Özeskici, E. (2019). Yapıbozum ve Alımlama Estetiği Bağlamında Eser Analizi. *idil*, 8, (53), 59-64. DOI: 10.7816/idil-08-53-06.
- PHILLIPS [2020]. 20th Century & Contemporary Art Evening Sale - London Auction 27 June 2018. URL: <https://www.phillips.com/detail/sherrie-levine/UK010418/29>, Erişim: 02.05.2020.
- Renkçi, T. (2014). Çağdaş Bedenin Sanatçısı: Jenny Saville. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 7 (13), 137-147.
- Reyhanlı, U. (2019). *Sanatta Bedensel ve Zihinsel Sınırlar: Uzuv-Uzantı Olarak Sanat Pratikleri*. (Sanatta Yeterlik Tezi), Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Richards, K. M. (2014). *Yeni Bir Bakışla Derrida*. (Z. Talay, Çev.) (1. Baskı) İstanbul: Kolektif Kitap.

- Riggs, L. [2020]. *Teknoloji ile Değişen İnsan: Post-Human*. URL: <http://www.theposthuman.org/uploads/8/8/7/7/8877263/leslieriggs-article.pdf> (Erişim: 24.04.2020)
- Sağlık, E. (2021). Dinamik, Kırılgan ve Güçlü: Güncel Sanatta ‘Çizgi’yi Geçen Kadımlar. *Akdeniz Sanat*, 15 (27), 9-20.
- Sarup, M. (2004). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*. (A. Güçlü, Çev.) (2. Basım) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Sayar, M. (2015). Anlam ve Anlamsızlık Arasında Çağdaş Sanat. *Sanat Dünyamız Dergisi*, (148), 100-102.
- Saybaşı, N. (2020). *Postmodernizm ve Postyapısalcılık: Rifat Şahiner’le Söyleşi*. Skopbülten. URL: <https://www.e-skop.com/skopbulten/postmodernizm-ve-postyapısalcılık-rifat-sahinerle-soylesi/5749> (Erişim: 19.03.2021)
- Selvi, Y. (2014). Feminist Teori ve Sanat Üzerinde Derrida Etkisi: Yapıbozum. *İdil*, 3 (11), 79-98.
- Skelly, J. (2007). Mas(k/t)ectomies: Losing a Breast (and Hair) in Hannah Wilke’s Body Art. *Thirdspace*, 7 (1), 3-16.
- Söylemez, M. (2011). Feminist Sanat ve Yapısöküm Kadın İmgeleri. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (8), 1-10.
- Sözen, M. ve Tanyeli, U. (1992). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Spector, N. (2003). *Matthew Barney: The Cremaster Cycle*. URL: <https://www.guggenheim.org/exhibition/matthew-barney-the-cremaster-cycle> (Erişim: 08.05.2020).
- Stamouli, T. (2014). *An interview with the French artist Olivier de Sagazan*. Art Woo A New Independent Magazine For Young Artists. No. 01 - May 2014.
- Sutton, J. (2012). *Jenny Saville*. E. Adresi: <https://josephinesutton.wordpress.com/2012/03/06/jenny-saville-2/>, Erişim Tarihi: 01.04.2021.
- Şahiner, R. (2008). *Sanatta Postmodern Kırılganlar ya da Modernin Yapıbozumu*. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- Şahiner, R. (2015). *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Şahmaran Can, G. (2019). “1980’lerden Günümüze Küreselleşmeyle Gelişen Kimlik Politikaları ve Sanata Yansımaları”. *İdil*, 61, 1071-1081.
- Şen, S. (2008). Modernizmden Post-Modernizme Tarihsel Bilginin Epistemolojisi. (Dilthey, Heidegger, Gadamer, Derrida). *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi ÇTTAD*, 7(16), 51-69.
- Şenyuvalı, G. (2010). *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları Bağlamında Günümüz Sanatında Değişen Kadın ve Beden İmgesi*. (Sanatta Yeterlik Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Taylor, S. (2016). *Gezgin Libido ve Histerik Beden Hans Bellmer*. (D. Kurt, Çev.) İstanbul: SUB Yayınları.
- Tepe Yılmaz, S. (2018). Bedene Bakış: Transhümanist İzler. *International Social Sciences Studies Journal*, 4 (19), 2104-2110.
- TheMet, [2020]. Untitled, 1990, Robert Gober. The Metropolitan Museum of Art. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/737590> (E.T. 09.05.2020)
- Tierney, H. (1996). Hannah Wilke: The Intra-Venus Photographs. *Performing Arts Journal*, MIT Press, PAJ 52, 18, (1), 44-49, <https://muse.jhu.edu/article/25580>, ET: 01.04.2021.

- Torres Muñiz, J. P. (2018). Transformaciones: Diálogo con Horacio Quiroz. Anabasis. URL: <https://www.laanabasis.com/2018/01/transformaciones-dialogo-con-horacio-quiroz/> (Erişim: 24.04.2020)
- Tosun, O. B. (2021). Sandro Botticelli'nin "Venüs'ün Doğuşu" Tablosu ve Joel-Peter Witkin'in "Yerin ve Göğün Tanrıları" Fotoğrafının Göstergibilimsel Karşılaştırması. *Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli Dergisi*, 29 (1), 21-36.
- Tuncer, E. (2019). *Sanatçı İnci Eviner'de, Eksikliğin Komedi Biz, Başka Yerde*. URL: <https://manifold.press/sanatici-inci-eviner-de-eksikligin-komedi> (Erişim: 25.04.2020)
- Tuncer, E. ve Şık, N. (2019). *İnci Eviner'in İmgeler Sözlüğü. Arredamento Mimarlık Tasarım Kültürü Dergisi*, 2019, (11), 30-39.
- Türkdoğan, T. (2014). *Sanat Kültür Politika-Modernizm Sonrası Tartışmalar*. (1. Basım) Ankara: Nobel Yayınları.
- Uz, A. ve Uz, N. (2019). Sanatta Alternatif Biçimlendirme Yöntemi Olarak Beden. *2.Uluslararası İnsan Çalışmaları Kongresi Tam Metin Kitabı*. Ankara.
- Uzunoglu, M. (2019). Yapıbozumcu Çağdaş Sanat Pratikleri. *YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, (21), 21-31.
- Ümer, E. (2014). *Güncel Sanat İmgesi Olarak "Tekinsiz" Nesne*. (Sanatta Yeterlik Tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Vaule, E. (2004). *Hovedfagsoppgave i kunsthistorie, våren 2004, Seksjon for kunsthistorie, Universitetet i Bergen*. Tate Modern: Fra kronologi til tema Fra kraftverk til kunstmuseum.
- Wanderley, O. C. L. (2017). Neither Here Nor There 1: Traces of The Feminine in the Photoperformances of Ana Mendieta. *Comunicação e Sociedade*, (32), 319-330.
- Whitney Biennial, (2008). Sherrie Levine. URL: [https://whitney.org/www/2008biennial/www/index.php?section=artists&page=artist\\_levine](https://whitney.org/www/2008biennial/www/index.php?section=artists&page=artist_levine) (Erişim: 02.05.2020)
- Yablonsky, L. (2004). *What's So Funny About Contemporary Art?* Ed. Linda Yablonsky. Art Media ART News. Erişim Adresi: <http://www.artnews.com/2004/09/01/whats-so-funny-about-contemporary-art/>, Erişim Tarihi: 01.04.2021.
- Yaykın, M. (19 Şubat 2009). *Fotoğraf Nereye Gidiyor?*. URL: <https://gorebildiklerim.wordpress.com/2010/11/26/sherrie-levine/> (Erişim: 02.05.2020).
- Yaykın, M. (2009). *Fotoğrafın İdeolojisi*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Yeşilyurt, Y. (2017). *Posthümanizm ve Bilimkurgu Sineması*. (Doktora Tezi), Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yıldız, B. (2016). *Köklere Dönme ve İlkel Varoluşu Yeniden İnşâ Yolunda Bir İcracı: Olivier De Sagazan*. Erişim Adresi: <http://www.mimesis-dergi.org/2016/09/kokler-donme-ve-ilkel-varolusu-yeniden-insa-yolunda-bir-icraci-olivier-de-sagazan/>, Erişim Tarihi: 22.04.2020.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. (2. Basım) Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yolgösteren, A. (2019). *Güncel Sanatta Beden İmgesi ve Bedensel Metamorfoz*. (Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Yurttaş, M. K. (2019). Günümüz Çağdaş Sanatında Disiplinlerarası Bir Kavram Olarak Posthuman Beden. *International Social Sciences Studies Journal*, 5 (33), 2071-2076.

Yükseler, G. (2017). *Kitle Kültürü Göstergeleri Üzerinden Seramik Sanatında Yapıbozumcu Anlatı*. Ankara: Hacettepe Üniv., Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

### Kullanılan Görsellerin İnternet Bağlantıları

- Görsel 1. [https://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T07/T07437\\_9.jpg](https://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T07/T07437_9.jpg) (Erişim:13.05.2020)
- Görsel 2. [https://kadngazetesi2016.files.wordpress.com/2017/05/tumblr\\_nlfqddqzhm1uqzd8no1\\_1280.jpg](https://kadngazetesi2016.files.wordpress.com/2017/05/tumblr_nlfqddqzhm1uqzd8no1_1280.jpg) (Erişim: 26.04.2020)
- Görsel 3. [https://dangerousminds.net/comments/in\\_the\\_flesh\\_beautifully\\_grotesque\\_paintings\\_of\\_the\\_human\\_condition](https://dangerousminds.net/comments/in_the_flesh_beautifully_grotesque_paintings_of_the_human_condition) (Erişim: 22.04.2020)
- Görsel 4. <https://d32dm0rphc51dk.cloudfront.net/nVpdfNfh5FeQ3UGonkxvOA/large.jpg> (Erişim: 08.05.2020)
- Görsel 5. <https://i.pinimg.com/originals/94/bc/7e/94bc7e0696b2090874fa4370bcea4ee4.jpg> (Erişim: 09.05.2020)
- Görsel 6. <https://meligamez.files.wordpress.com/2014/02/untitled263.jpg?w=700> (Erişim: 08.05.2020)
- Görsel 7. [http://4.bp.blogspot.com/-bEEPbzr8M/Vck\\_WkaDGki/AAAAAAAAAAcTQ/uXavOxvSSBl/s1600/screen\\_shot\\_2012-05-13\\_at\\_43521\\_pm1336941331011.png](http://4.bp.blogspot.com/-bEEPbzr8M/Vck_WkaDGki/AAAAAAAAAAcTQ/uXavOxvSSBl/s1600/screen_shot_2012-05-13_at_43521_pm1336941331011.png) (Erişim: 02.05.2020)
- Görsel 8. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/1/11/%27Back\\_with\\_Arms\\_Above%27%2C\\_black\\_and\\_white\\_photograph\\_by\\_John\\_Coplans%2C\\_1984.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/1/11/%27Back_with_Arms_Above%27%2C_black_and_white_photograph_by_John_Coplans%2C_1984.jpg) (Erişim: 09.05.2020)
- Görsel 9. [https://www.artdogistanbul.com/wp-content/uploads/2020/03/05\\_Andre-Kertesz\\_Distortion-40\\_1933-1536x1171.jpg](https://www.artdogistanbul.com/wp-content/uploads/2020/03/05_Andre-Kertesz_Distortion-40_1933-1536x1171.jpg) (Erişim: 09.05.2020)
- Görsel 10. <https://m.22slides.com/aliialisir/yeniden-duzeltilen3-d-1057825.jpg?auto=format&w=623&s=ef853811e03f05af937c1f8206651180> (Erişim: 23.04.2020)
- Görsel 11. <https://www.beralmadra.net/wp-content/uploads/2003/12/danica-dacic.jpg> (Erişim: 09.05.2020)
- Görsel 12. [https://kontrastdergi.com/wp-content/uploads/photo-gallery/imported\\_from\\_media\\_libray/JPW\\_Woman-Once-a-Bird-1990.gif](https://kontrastdergi.com/wp-content/uploads/photo-gallery/imported_from_media_libray/JPW_Woman-Once-a-Bird-1990.gif) (Erişim: 23.05.2020)
- Görsel 13. <https://www.manray.net/images/gallery/ingre-s-violin.jpg> (Erişim: 09.05.2020)
- Görsel 14. <http://internationalphotomag.com/wp-content/uploads/2015/05/Joel-Peter-Witkin-03.jpg> (Erişim: 25.04.2020)
- Görsel 15. <https://mongoosmagazine.com/wp-content/gallery/hannah-wilke2/hannah-wilke-the-artist-and-her-mother-1978-81-1.jpg> (Erişim: 09.05.2020)
- Görsel 16. <https://www.moma.org/media/W1s1ZiIsIjE2NTgxOCJdLFsicCIIsImNvbnZlcnQiLCItcXVhbGl0eSA5MCAAtcmVzaXplIDIwMDB4MjAwMFx1MDAaZSJSJdXQ.jpg?sha=81baa78e48937e8c> (Erişim: 09.05.2020)
- Görsel 17. [https://proyectoduas.files.wordpress.com/2014/10/jennysaville\\_1.jpg](https://proyectoduas.files.wordpress.com/2014/10/jennysaville_1.jpg) (Erişim: 09.05.2020)
- Görsel 18. <http://www.artnet.com/Magazine/features/finch/Images/finch2-24-1.jpg> (Erişim: 08.05.2020)
- Görsel 19. [https://assets.phillips.com/image/upload/t\\_Website\\_LotDetailMainImage/v1528477591/auctions/UK010418/29\\_001.jpg](https://assets.phillips.com/image/upload/t_Website_LotDetailMainImage/v1528477591/auctions/UK010418/29_001.jpg) (Erişim: 02.05.2020)
- Görsel 20. [http://www.wurzeltod.ch/blog\\_11/hansbellmer\\_lapoupee.jpg](http://www.wurzeltod.ch/blog_11/hansbellmer_lapoupee.jpg) (Erişim: 25.04.2020)
- Görsel 21. [https://a4.pbbase.com/o6/25/862925/1/119622456.KpTU5Avt.IMG\\_5870B1HansBellmerDoll1936.jpg](https://a4.pbbase.com/o6/25/862925/1/119622456.KpTU5Avt.IMG_5870B1HansBellmerDoll1936.jpg) (Erişim: 09.05.2020)
- Görsel 22. [https://66.media.tumblr.com/06d56ff6d62d320d73d1e9447ebce5af/tumblr\\_nr4xyhU4FC1qapvjgo1\\_500.png](https://66.media.tumblr.com/06d56ff6d62d320d73d1e9447ebce5af/tumblr_nr4xyhU4FC1qapvjgo1_500.png) (Erişim: 09.05.2020)
- Görsel 23. <https://www.inciieviner.net/biz-baska-yerde.html> (Erişim: 09.05.2020)
- Görsel 24. <https://www.inciieviner.net/biz-baska-yerde.html> (Erişim: 09.05.2020)
- Görsel 25. <https://www.sleek-mag.com/wp-content/uploads/2017/02/glass-on-body.jpg> (Erişim: 09.05.2020)
- Görsel 26. <https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcT-D9RZWOItK2nz8gUtt7NF5WCq8Gz8VrW1OQX4Y7VQJmQAhLUtxQ&s> (Erişim: 26.04.2020)
- Görsel 27. <https://theartsandeducation.files.wordpress.com/2018/04/screen-shot-2018-04-26-at-2-20-21-pm.png> (Erişim: 24.04.2020)
- Görsel 28. <https://i.ytimg.com/vi/6gYBXRwsDjY/maxresdefault.jpg> (Erişim: 25.04.2020)

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

**Sanat Tarihi Dergisi**

ISSN 1300-5707

Cilt: 30, Sayı: 1 Nisan 2021

*Ege University, Faculty of Letters*

***Journal of Art History***

e-ISSN 2636-8064

*Volume: 30, Issue: 1 April 2021*

İnternet Sayfası (Acık Erisim)

Internet Page (Open Access)

**DergiPark**  
AKADEMİK

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

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

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

Clarivate  
Analytics

**ESCI**  
Emerging Sources Citation Index

ULAKBİM  
TR DİZİN

**DOAJ**

Crossref

**EBSCO**

**ERIH PLUS**  
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE  
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic  
Resource  
Index  
ResearchBID

**SÖBIAD**



# İSLAM SANATINDA KANTÛRUS (KENTAUR) TASVİRİ



## DEPICTION OF KANTÛRUS (CENTAUR) IN ISLAMIC ART

Hayrunnisa TURAN\*

### ÖZ

Sıra dışı melez yaratıklardan biri olarak bilinen kentaur figürü, İslam sanatında batı mitolojisi ve sanatından oldukça farklı bir anlam boyutunda algılanan konumuyla bu çalışmada incelemeye tabi tutulmaktadır. İslam literatüründe kantûrus adıyla anılan bu figürün astronomi ve astroloji ilimleriyle bağlantısı aynı zamanda İslam tasvir sanatına doğrudan yansıyan yüzünü teşkil etmektedir. Her ne kadar batı sanatında da figürün bu yönüyle ele alındığı tasvirlerle rastlanmaktaysa da bu coğrafyada büyük ölçüde mitolojik karakteriyle ön planda olduğu bilinmektedir. İslam sanatında ise kantûrus figürünün Yay burcu ve Kantûrus takımyıldızı temsiline münhasır olarak resmedildiği anlaşılmaktadır. Bu araştırma vesilesiyle farklı dönemlere ait çeşitli eserler üzerinden konuya ilişkin örnekler ortaya konulmakta ve tasvirin içeriğine ilişkin bir çerçeve oluşturulmaya çalışılmaktadır. Örneklerin en erken tarihlisinin 8. yüzyılın başlarına, en geç tarihlisinin de 18. yüzyılın sonlarına ait olduğu tespit edilmiştir. Kentaur tasvirini içerdiği belirlenen eserler arasında elyazmalarındaki minyatürler çoğunluğu teşkil etmekle beraber, taş, maden ve seramik sanatından örnekler de önemli bir zenginlik oluşturmaktadır. İncelenen çeşitli eserler vasıtasıyla İslam sanatında kentaur figürünün bilhassa Selçuklu döneminde yoğunlaştığı, coğrafi açıdan ise Anadolu'nun doğusu ve güneydoğusu ile İran'ın önem kazandığı anlaşılmaktadır.

*Anahtar Kelimeler:* Kentaur, resim, burç, takımyıldız, astroloji, minyatür

### ABSTRACT

In this study the centaur figure which is known as one of the extraordinary hybrid creatures, is subjected to research in Islamic art with its perceived position in a quite different meaning aspect from western mythology and art. Horse-human hybrid centaur is in the form of a horse from the waist down and a man up to the waist. The relationship between sciences of astronomy and astrology and this figure which is named as kantûrus in Islamic literature, forms its face reflecting directly to the Islamic painting in the meantime. Although some paintings are also encountered about the figure with this perspective in western art, it is known that remains widely at the forefront with its mythological character in this geography. However it is understood that the kantûrus

\* Doç. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Samsun.  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8251-8556> ♦ E-mail: [nisacakmakci@hotmail.com](mailto:nisacakmakci@hotmail.com)

figure is depicted exclusive to representation of zodiac sign (Sagittarius) and constellation (Centaur) in Islamic art. Sagittarius also called the Archer is in the shape of a centaur about the shoot his arrow. Centaur like Sagittarius is represented as half man and half horse. The constellation Centaur also seizes with one hand a wild beast called Lupus by the feet and holds aloft. Besides the other hand of the Centaur holds a bunch of leaves. This constellation is composed of a large number of stars. Some of the stars are on the arrow and the bow and the others on shoulders, legs, feet, knee, hoof or armpit of the centaur. Certain stars are also located in a garment fluttering from his back. On the occasion of this research, some examples in Islamic art from different periods and a variety of works related to the subject are presented and attempted to form a frame for content of this depiction. It is determined that the earliest dated one of the examples was from the beginning of the 8th century and the latest one from the end of 18th century. Among the examples which involve the centaur figure, together with miniatures in manuscripts constitute the majority, examples from stone, metal and ceramic works of art also create a substantial richness. By means of the researched various examples, it is understood that the centaur figure becomes prevalent especially in Seljuk period in Islamic art and geographically the east and southeast of Anatolia and Iran come into prominence. Concerning to the subject another astrological element related with centaur figure is a pseudoplanet called Jawzahar. It is considered that Sagittarius in relation with Jawzahar in the shape of dragon-tail reflect the ascending and descending nodes of the moon. The planet moves to the north is called the ascending node relates to the head of dragon and it moves to the south relates to the tail. In most of the depictions, the Sagittarius associated with a giant serpent or a dragon figure which symbolises Jawzahar referring to the lunar nodes of the moon. Lunar nodes were two opposite point of the moon's orbit and the ecliptic. Representations of Jawzahar appeared usually in the form of the bow-bending centaur shoots at the dragon attached to its tail.

**Keywords:** *Centaur, painting, zodiac sign, constellation, astrology, miniature*

## Giriş

Kantûrus (kentaur) figürünün İslam sanatına yansımalarının doğrudan gökyüzü ilimleriyle ilişkili olarak gerçekleştiği anlaşılmaktadır. Bu nedenle çalışma kapsamında bu ilimler üzerinde yoğunlaşarak bir analiz ortaya konmaya çalışılmıştır. Eski çağlardan itibaren insanoğlunun hayatı anlamlandırma çabasının, astronomi ilmi ile bu ilmin fizik ötesi boyutu şeklinde yorumlanan astroloji ilminin gelişimine de katkıda bulunduğu düşünülmektedir. Gökyüzündeki konum ve hareketleriyle hayatı etkilediğine inanılan yıldız ve gezegenlere yönelik ilk tespit ve isimlendirme çalışmalarının, çeşitli gözlemler vesilesiyle bu cisimlerin yeryüzünde görülmüş ya da söylencelerle duyulmuş birtakım varlıklara benzetilmeleriyle neticelendirildiği ortaya çıkmaktadır. Mezopotamya merkezli olduğu düşünülen bu ilk değerlendirmelerin zamanla çeşitli coğrafyalardaki kavimlerce yaygınlaştırıldığı görülmektedir. Bir silsile halinde birbirini etkilediği, örnekler üzerinden takip edilebilen Babil, Mısır ve Yunan medeniyetlerine ait gökbilimsel verilerin aynı zamanda İslam medeniyetindeki astronomi ve astroloji çalışmalarının da alt yapısını oluşturduğu anlaşılmaktadır.

İslam literatüründe bir takımyıldızla ilişkin kantûrus (قنطورس) olarak ifade edilen kentaur kelimesi en yaygın kullanımıyla Yunan ve Roma mitolojisinin tuhaf yaratıklar kategorisindeki, vücutlarının belden yukarısı insan belden aşağısı at şeklinde melez yaratıklarını karşılamaktadır. Kelimenin kökeni tam bilinmemekle beraber bir rivayete göre “su kamçısı” anlamına gelmektedir ki bu açıklama aynı zamanda söz konusu yaratıkların aslen su ruhları olduğuna işaret etmektedir. Meydana çıkışlarını sağlayan önemli iki aktörden biri olarak bulutun zikredilmesi de su ile bağlantılarını pekiştirir niteliktedir. Çok daha eski bir başka rivayete göre ise “boğa vurucuları” anlamındaki Kentauroi kelimesi, mitolojide Teselya kralı İksiyon ile Nephele (Bulut)’nin birlikteliği sonucu ortaya çıkmış bir ırkı tanımlamaktadır. Konuya ilişkin anlatıya göre İksiyon’un Teselya kralı olduğu dönemde ülkesine yaban sığırı sürüleri musallat olmuştur. Kral İksiyon bu sürülerin yok edilmesini sağlamak üzere ödül teklif edince, Nephele isimli bir köyden bazı atılan okçular at sırtında gelerek sürüleri vurup öldürmüşlerdir. Bu anlatı ile antik Yunan’daki at-insan birleşimi kentaur kavramının Yunaniistan yerlilerinin atlı istilacılara yönelik ilk tepkilerini temsil edebileceği görüşü<sup>1</sup> arasında bağlantı kurmak mümkündür. Atları ile ünlü Teselya bölgesinde yaşadığına inanılan kentaurlar çiğ etle beslenen, kötü davranışlı,<sup>2</sup> yabani, azgın, içki ve şehvet düşkünü yaratıklardır. Genel itibarıyla sevilmeyen bu yaratıklar arasında, sağlık tanrısı Asklepios’a hekimlik sanatını öğreten ve aynı zamanda meşhur savaşçı Akhilleus’un da hocası olan bilge Kheiron ya da konuksever Pholos gibi iyi huylu olanları da bulunmaktadır. Bir kaza sonucu Herakles eliyle öldürülen Kheiron’un baş tanrı Zeus tarafından gökyüzüne alınarak bir yıldızla dönüştürüldüğü<sup>3</sup> ve bu yıldızın aynı zamanda Yay burcu (Sagittarius) ya da Kentaur takımyıldızı<sup>4</sup> olarak anıldığı bilinmektedir.

1 Scobie, 1978, 142, 144.

2 Estin, Laporte, 2005, 116.

3 Bayladı, 2002, 125, 301, 302.

4 Dawson, 1949, 273.

Yunan mitolojisiyle ilişkili olarak kentaur isminin dilimizde mavi kantaron (*Centaurea cyanus*) ya da Peygamber çiçeği (düğümü) olarak bilinen bitkiye de verildiği anlaşılmaktadır. Hikayeye göre Herakles'in zehirli okuyla yaralanan Akhilleus'un yarası, hocası Kheiron'un tavsiyesi üzerine söz konusu bitkinin tatbikiyle iyileşmiş ve böylelikle bitkinin *centaurea* adıyla anılmasına vesile olmuştur. Hıristiyan sembolizminde de şifa ile ilişkilendirilerek Meryem ve İsa sembolü olarak anılan bu bitkinin Ortaçağ ve Rönesans resimlerinde sıklıkla tercih edildiği bilinmektedir. Ayrıca hassaslık, sadakat, güvenilirlik, güç ve haşmet sembolü olarak da kullanılan *centaurea* bitkisinin sonraları batı sanatında çeşitli ressamlar tarafından pek çok kez resmedildiği görülmektedir.<sup>5</sup> Aynı çiçeğin 18. yüzyıl Osmanlı resim sanatında da örneklerine rastlanmaktadır.<sup>6</sup>

Türk mitolojisinde ise kentaur figürünün oldukça sınırlı bir düşünsel çerçeveye sahip olduğu anlaşılmaktadır. Kuzeydoğu Sibirya'ya ait olduğu bilinen kentaur anlayışı, geri Tunguz kavimlerinde benimsenmiş astrolojik inancı yansıtmaktadır. Bu inanışa göre, usta bir kentaur avcı tarafından kovalanan üç geyik canlarını kurtarmak için göğe kaçarak Terazi burcunu oluşturmuştur.<sup>7</sup> Çeşitli mitlerin ortaya koyduğu şekliyle yıldızlar, İslam öncesi Türk evren telakkisinde göksel varlıklar olmakla beraber, köken itibarıyla yerel varlıkların gökselleşmiş şekilleridir. Konuya ilişkin bir başka mite göre üç köpeklerle birlikte iki avcı at üstünde ava çıkarak av esnasında yollarını kaybedip, at ve köpekleriyle birlikte donarlar. Böylelikle gökyüzünde Büyük Ayı takımyıldızına dönüşürler.<sup>8</sup> On iki hayvanlı Türk takviminde bir yıla adı verilecek kadar önemi haiz atın bozkır kültüründeki konumu, gök cisimleriyle ilişkilendirilmesini de anlaşılır kılmaktadır. Göçebe kavimlerin atların semiz bulunduğu güz mevsimini en müsait harp zamanı olarak değerlendirmeleri<sup>9</sup> de aynı mevsime ait burçlardan biri olan Terazi burcunun kentaur avcıyla ilişkisi noktasında dikkat çekmektedir.

### **İslam Öncesi Sanatta Burç ve Takımyıldız Temsilcisi Kentaur Figürü**

On iki eşit parçaya bölünmüş burçlar kuşağına ilişkin bilinen en eski çivi yazılı metinler M.Ö. 5. yüzyıla tarihlendirilmekte ve bu tarihten itibaren geleneksel burçlar kuşağının şekillendiği anlaşılmaktadır. Bununla birlikte M.Ö. 700'e tarihlendirilen Babil metinlerinin düzensiz burçlar kuşağına ilişkin malumat içerdiği bilinmektedir.<sup>10</sup> Babil inanışında hastalık habercisi bir hadise karşısında muhtemel kötü sonuçları engellemek üzere yiyecek sunusunda bulunulan Yay burcu PA.BİL.SAG olarak adlandırılmaktadır.<sup>11</sup> Babillilere göre Yay burcu kentaur formundaki okçu figürüyle temsil edilmekte ve bir sembol olarak kentaurun, genç Babillilerin eğitiminde önemli yer tutan okçuluk ve bi-

5 Kandeler, Ullrich, 2009, 3298, 3299.

6 Demiriz, 2005, 285.

7 Ögel, 1995, 211.

8 Taş, 2017, 188, 189.

9 Taş, 2017, 168.

10 Gurshtein, 1997, 266.

11 Reiner, 1995, 86.

nicilikle ilişkilendirildiği düşünülmektedir.<sup>12</sup> Büyük ölçüde Babil astrolojisinin etkisi altındaki Helenistik astrolojinin kısmen Yunan ve Mısır unsurlarını da bu birikimle harmanladığı anlaşılmaktadır. MS 1. yüzyıla tarihlendirilen Mısır'daki Dendera burçlar kuşağı tasvirlerinin Babil mühürlerindeki ve sınır taşlarındaki tasvirlerle yakın ilişki içinde olduğu tespit edilmiştir. Dendera burçlar kuşağında bir yay ve ok taşıyan kanatlı kentaur figürü biçimindeki Yay burcu tasviri, Babil sınır taşındaki tasvirin tüm detaylarıyla benzerlik arz etmektedir.<sup>13</sup> Roma döneminde de örneklerine rastlanan burçlar kuşağı ve hassaten Yay burcu tasvirleri aynı sembolik öğelerle benzer figüratif aktarıma sahiptir. Batı sanatının sonraki dönemlerinde karşılaşılan, yay ve ok eşliğindeki kentaur figürü biçiminde yansıtılmış Yay burcu tasvirleri<sup>14</sup> Antik Çağ'dan devralınan geleneğin sürdürüldüğünü ortaya koymaktadır. Batıdaki söz konusu tasvirlerde gök bilimlerine ilişkin kentaur figürü yalnızca Yay burcunu değil aynı zamanda Kentaur takımıyıldızını da temsil etmektedir. Takımıyıldız tasvirinde burç betimlemesinden farklı olarak kentaur figürü ok ve yay yerine mızrak taşımakta ve bir eliyle de başka bir takımıyıldızını temsil eden yaban hayvanını tutmaktadır. Ancak her iki figürün ortak noktası anatomik hatlarının belirginleştirilmesi, çıplaklıklarıyla ön planda olmaları ve genellikle gür saç ve sakalla resmedilmeleridir.

Yahudi sanatında Yay burcunun, ok ve yay taşıyan bir insan figürü ya da yayı ve okuyla nişan almış bir kentaur figürü olmak üzere iki farklı şekilde tasvir edildiği örnekler rastlanmaktadır. Yahudi astrolojisine göre Yay burcunun ok atan insan figürü biçiminde gösterilmesi, burcun İbranice karşılığının okçu manasına gelmesi dolayısıyla sanatçının tasviri kelime anlamıyla ele alması ya da kentaurun bir pagan melez figürü olması nedeniyle bilinçli olarak bu figürü kullanmak istemediği yönünde yorumlanmaktadır.<sup>15</sup>

Budist sanatta da Wei isimli, elinde ok ve yay tutan okçu figür ile Qi adıyla at üzerinde betimlenen insan figürünün Yay burcu tasvirini oluşturduğu görülmektedir.<sup>16</sup>

### **İslam Sanatında Burç ve Takımıyıldız Temsilcisi Kentaur Figürü**

İslam sanatında karşılaşılan kentaur tasvirinin doğrudan astronomi ve astroloji ilimleriyle bağlantılı olarak Kavs (Yay) burcu ya da Kantûrus (Kentaur) takımıyıldızını temsil ettiği anlaşılmaktadır. En erken tarihli örneğine 8. yüzyılda inşa edilmiş bir saray yapısında rastlanmakla beraber, tasvirin yer aldığı eserler büyük ölçüde astronomi ve astroloji ilimleriyle doğrudan ya da dolaylı olarak bağlantılı minyatürlü el yazmalarıdır. 11. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar örnekleri tespit edilmiş bu yazmalarda benzer özellikleriyle resmedilen kentaur figürü, bu çalışmada belli başlı eserler üzerinden kronolojik olarak sunulmuştur. Ayrıca Selçuklu dönemi, madeni eserler başta olmak üzere çeşitli eserlerde burçlar kuşağı betimlemelerinin ve hassaten sikkelerde kentaur figürlerinin yoğunluk

12 Webster, 1940, 42.

13 Waerden, 1952-3, 218, 226.

14 Bahsi geçen dönemlere ait tasvir örnekleri için bk. Bodnar, 2007, 96-100.

15 Hachlili, 1977, 67, 69.

16 Kotyk, 2018, 54.

kazandığı bir dönem olarak bilhassa önem arz etmektedir. Çalışmada farklı malzemeler üzerindeki bu örneklerden bir kısmına yer verilmiştir. Örneklerdeki belden aşağısı at belden yukarısı insan biçiminde ve ok-yay taşıy vaziyetteki kentaur figürünün, Yay burcuna has olmak üzere büyük ölçüde ejder başıyla nihayetlenen bir kuyrukla resmedildiği görülmektedir. Bu tasvirlerdeki kentaur, geriye dönük biçimde yayını gerip okuyla ejdere nişan almış bir figür şeklindedir. Kantûrus takımyıldızını temsil eden kentaur figürü ise bir eliyle bağlantılı olduğu Aslan takımyıldızını bacağından tutar vaziyettedir. Tasvirlerden bazılarında kentaur figürü çıplakken, örneklerin büyük kısmında giysi ayrıntılarıyla karşılaşılmaktadır.

Tûsî'nin 1160 yılında telif ettiği *Acâibü'l-Mahlûkât ve Garâibü'l-Mevcûdât*'ta Kantûrus'tan, kutb-u cenûbdaki on beş yıldız sûretinden biri olarak bahsedilmekte, göbeğine değin âdem sûretinde göbeğinden aşağısının at sûretinde olduğu ve yüzünün maşrıka kuyruğunun ise mağripde bulunduğu bildirilmektedir. Aynı eserdeki bir başka rivayette ise Bahr-i Muhîh sahilindeki bir canavar şeklinde kentaur tanımlaması yapılması ilginçtir. Buna göre at insan anlamında "Feresü'n-nâs" (فرس الناس) denilen melez bir canavarın gövdesinin yarısı âdem diğer yarısı at biçimindedir. İnsan gibi konuşmayan bu yaratığın sesinin gayet güzel olduğu belirtilmekte, mûsiki ilminin ondan talim edildiği, bölge halkının daima Feresü'n-nâs'ın bulunduğu yere varıp çadırlar kurarak onun sesiyle sohbet ettikleri, sazende ve hanendelerin onun nağmelerini öğrendiği, aşıklar ve yiğitlerin o sahilden gitmeyip onun sesini dinlemeyi bekledikleri ve söz konusu yerin Zulûmât tarafında yer aldığı bildirilmektedir.<sup>17</sup> Bu anlatıya göre gökbilimleriyle ilişkili kentaur muhayyilesinin İslam literatüründeki söylenceleri de etkilediği düşünülmektedir.

Astronomi ilmine göre Yay burcunda kentaur tasvirini oluşturan 31 yıldız bulunmaktayken, Kantûrus takımyıldızında 37 yıldız yer almaktadır.<sup>18</sup> Arapçada yay manasındaki "kavs" (قوس) kelimesi ya da okçu manasındaki "râmi" (رامي) kelimesiyle ifade edilen Yay burcunun Farsça karşılığı ise yine okçu anlamındaki "tîr-endâz"dır (تير انداز). İslam astronomi alimlerinin meşhurlarından Birûnî'nin (öl. 1061?) tarifine göre Yay burcu boyuna kadar at biçimindeki, boynunda saçları bulunan, boynundan itibaren yarı insan görünümündeki, yayı ve okunu doğrultmuş vaziyette bir yaratıkla temsil edilmektedir. Güney yarımkürede konumlanmış Aslan takımyıldızının taşıyıcısı "hâmil'is-Seb'u"<sup>19</sup> (حامل السبع) olarak da anılan Kantûrus ise Birûnî tarafından tıpkı Yay burcu gibi yarısı at yarısı insan biçimindeki bir yaratık<sup>20</sup> halinde, Lupus (Aslan) ismiyle de bilinen *Seb'u* (سبع) ta-

17 Tûsî, 2012, 32b, 344a-b. Tıpkıbasımından istifade edilen mevcut nüsha Tûsî'nin 1160 yılında kaleme aldığı Farsça telifinin Sultan I. Mehmed (1413-1421) dönemindeki Türkçe tercümesine dayanmakta olup, 1691-92'de Mehmed b. Mehmed eliyle istinsah edilmiştir. Bahsi geçen nüsha SK, Nuri Arlasez Koleksiyonu, No. 128'de kayıtlıdır.

18 Dorn, 1829, 387, 391. Yay burcunu oluşturan yıldızlarla ilgili ayrıntılı bilgi için bk. Upton, 1933, 194.

19 Harezmi, 1989, 238.

20 Kantûrus'un insan ve at suretinde olarak tanımlanması büyük İslam astronomu Bettânî (ö. 929)'nin yıldız kataloğunda da geçmektedir bk. Sela, 2016, 322.

kımyıldızını eliyle kavrar ve kaldırır vaziyette tarif edilmektedir. Birûnî eserinde, “Meccerre” (مجرة) olarak adlandırılan Samanyolu galaksisini ise çok sayıda bulutsu yıldızdan oluşan ve İkizler (Cevzâ-جوزا) ile Yay burcu arasında devreden büyük bir daire olarak tanımlamaktadır. Aynı zamanda İkizler ve Yay burcu gezegenlerin yükseliş (şeref-شرف) ve düşüş (hubût-هبوط) noktalarını temsilen de önem arz etmektedir. Ay gezegeniyle bağlantılı olarak tasavvur edilen ejderin başı anlamındaki “er-Re’su’l-Cevzâ” (الراس الجوزا) İkizler burcuyla, kuyruğu anlamındaki “ez-Zenbü’l-Kavs” (الذنب القوس) ise Yay burcuyla ilişkilendirilmektedir. Arapça ve Farsça astroloji ile astronomi metinlerinde geçtiği şekliyle<sup>21</sup> Cevzeher (جوزهر) olarak adlandırılan ejderin baş ve kuyruğu hassaten Ay’ın boğumlarını yani gezegen yörüngesinin ekliptikle kesiştiği, karşılıklı zıt noktalardan ikisini ifade etmektedir. Ay’ın yükseliş boğumu olarak belirtilen kuzeye hareketi ejderin başına, düşüş boğumunu temsilen güneye doğru hareketi ise ejderin kuyruğuna işaret etmektedir.<sup>22</sup> Bir başka ifadeyle ay feleğinin iki sathı paralel olan ve burçlar muntikasındaki diğer bir feleğine “felek-i cevzeher” de denmektedir. Ay’ın ve Güneş’in karşılaşarak kesiştiği iki noktaya ukdeteyn (iki boğum) denilmektedir. Ay’ın yörüngesinin yarısı güney yönünde, Güneş’in yörüngesinin yarısı ise kuzey yönündedir. Münecimler, Ay’ın kuzey yönünde geçtiği o ukdeyi “baş” (راس-re’s), karşısındaki ukdeyi de “kuyruk (zenb-ذنب)” olarak ifade etmektedir. Ay’ın baş ve kuyruğunun seyri zıt yönde olup, devirlerini 19 yılda tamamlayarak bir burcu 19 ayda katederler. Yedi gezegenin cetvelinden sonra Cevzeher cetveli çizilerek oraya başın durumu yazılmaktayken, başa göre kuyruğun durumu bilindiğinden kuyruğun durumu yazılmamaktadır.<sup>23</sup> Yıldızların, evçlerin (zirve noktaları) ve cevzeherlerin burçlarda dağılmasıyla alemin yeniden oluşmaya başladığı ve ilk haline döndüğü de ifade edilmektedir.<sup>24</sup> Her ne kadar cevzeher kavramı sekizinci bir gezegen gibi itibar görmüşse de, bir gezegen olmanın dışında Ay’ın bir parçası (uydusu) olarak algılanıp, Ay’ın yörüngesinin ekliptiği keştiği noktalara ejder başı ve ejder kuyruğuna benzetilerek anlamlandırılmış ve takvim hesaplamalarında kullanılmıştır.<sup>25</sup>

Farsça’da Gevzcıhr (كوزجر) olarak anıldığını bildiren meşhur İslam astronomu Hârizmî’nin (öl. 847) ifadesiyle Cevzeher, felekten iki dairenin üzerini kesen iki boğum olarak tanımlanmaktadır. Ejder (تینن-tinnîn) suretindeki bu oluşumda, boğumlardan biri baş diğeri kuyruk olarak isimlendirilmektedir. Gezegenlerin yükselişine ilişkin olarak da ejderin başının İkizler burcunda, kuyruğunun ise Yay burcunda şeref halini yaşadığı belirtilmektedir.<sup>26</sup> 1582’ye tarihlenen astrolojik muhtevaya sahip Osmanlı dönemi eseri *Metâliu’s-Saâde ve Menâfiu’s-Siyâde*’nin iki farklı nüshasında “Cevzâ’da Şeref-i Re’s” ve “Kavs’da Şeref-i Zenb” başlıklarıyla Cevzeher tasvirlerine yer verildiği görülmektedir. İkizler burcuyla ilişkilendirilen ejder başı tasviri, kıvrımlı ejder gövdesinin iki ucunda iki

21 Hartner, 1991, 501.

22 Birûnî, 1934, 70, 72, 87, 91, 110, 111, 258.

23 Şirvânî, 2019, 154, 188.

24 El-Endelüsî, 2014, 62.

25 Çaycı, 2000, 111, 112.

26 Harezmi, 1989, 243, 244, 247.

ayrı ejder başı şeklindeki; Yay burcuyla ilişkilendirilen ejder kuyruğu tasviri ise ejder kuyruğunun iki ucu arasında gerilmiş vaziyetteki bir yay ile yay üzerinden çekilmiş bir ok şeklindedir (Bk. Res. 19). Söz konusu boğumların astronomik önemi güneş ve ay tutulmalarını etkilemedeki rollerine dayanmaktadır. Bu tutulmalar Ay ve Güneş'in Ay boğumları üzerinde ya da yakınlarındaki dönemsel kavuşumuna bağlanmaktadır.<sup>27</sup>

Ay ve Güneş tutulmaları ilkçağlarda düzensiz ve tahmin edilemez aralıklarla meydana gelmesi dolayısıyla şeytanların ve canavarların yol açtığı korkutucu olaylar şeklinde düşünülmüştür. Bu yaratıkların Ay ve Güneş'i yuttukları ancak tanrıların müdahalesiyle tekrardan tükürdüklerine inanılmıştır. Hindistan'daki inanişâ göre, şeytan Rahu ölümsüzlük içeceğini yudumlamaya cüret ettiği için tanrı Vişnu tarafından ikiye bölünmüşse de Ketu olarak adlandırılan baş ve kuyruğu sürekli olarak Ay ve Güneş'i tehdit etmiştir. Batı'da ise İran'dan Yunanistan'a ve ötesine uzanan coğrafyada bahsi geçen şeytanın yerini korkunç bir ejderin aldığı anlaşılmaktadır. Hindu astrolojisinde Ay'ın boğumlarını simgelemek üzere Rahu ve Ketu'nun diğer yedi gezegene eşlik ettiği ve tasvirlerle de bu şekilde yansıdığı görülmektedir.<sup>28</sup> Hint kökenli Budist astrolojisinde de Rahu olarak adlandırılan bir ejder üzerindeki dört kollu şeytani figür ile Ketu ismindeki boğa üzerinde duran dört kollu şeytani figür Cevzeher ile ilişkilendirilmektedir. Bu figürlerin üzerinde bulunduğu ejder ve boğa Ay'ın yükselme ve alçalma boğumlarını karşılamaktadır.<sup>29</sup>

Ortaçağ Arap astronomi bilginleri tarafından Ay'ın yörüngesindeki noktalarını tanımlamak üzere kullanılan "Ejderin başı" ve "Ejderin kuyruğu" ifadelerine, 2. yüzyıl Yunan astronomlarından Batlamyus *Ay boğumları* olarak işaret etmektedir. İran ve Hint geleneklerinin etkisiyle oluştuğu düşünülen, Ay'ın yükseliş ve düşüş boğumlarını belirtmek üzere kullanılmış *Cevzeher* teriminin ise İngiltere ve Fransa'da 12. yüzyıla ait astronomi cetvellerine ilişkin bazı Latince eserlerde, boğumlara işaret etmek üzere Arapça *cevzeher* kelimesinin karşılığı olarak *draco* kelimesiyle kullanıldığı bilinmektedir.<sup>30</sup>

9. yüzyılda tamamlandığı bilinen kozmogoni ve kozmoloji içerikli Pehlevi eser Bundahisn'deki Zerdüş astrolojisine ilişkin bilgiler arasında, Ay'ın yükseliş ve düşüş boğumlarını temsil etmek üzere göğün ortasında bir yılan gibi uzandığı düşünülen ejderin başının iki imgeli İkizler burcunda, kuyruğunun ise Yay burcunu temsilen kentaurda bulunduğu, baş ve kuyruk arasında 6 takımyıldız sıralandığı ve ejderin her 10 yılda bir ters yönde hareket ederek kuyruğun başa başın da kuyruğa yöneldiği belirtilmektedir.<sup>31</sup> Tüm bu anlatılardan yola çıkarak İslam sanatında bilhassa Yay burcunu temsil eden kentaur figürünün kuyruk bitimindeki ejder başı tasvirinin, doğrudan cevzeher kavramıyla ilişkisi dolayısıyla önem arz ettiğini vurgulamak gerekmektedir.

27 Azarpay, Kilmer, 1978, 368.

28 Hartner, 1973-4, 106, 108.

29 Kotyk, 2018, 47.

30 Bryan, 2016, 142.

31 MacKenzie, 1964, 515, 516, 525.



İslam sanatında burçlar kuşağına yönelik en eski gökyüzü haritasının, Emevi dönemi kasırlarından Ürdün'ün Amman şehri yakınındaki 8. yüzyılın başlarında inşa edilmiş Kusayr Amra'da yer aldığı bilinmektedir. Kasrın hamam bölümü sıcaklık kubbesindeki Helenistik sanat etkisi taşıyan burçlar kuşağına ilişkin freskte çeşitli takımyıldızları ve burçlar resmedilmiştir (Res. 1). Kubbe freskinin merkezinde Büyük ayı ve Küçük ayı takımyıldızları ile aralarında Ejderha takımyıldızının kuyruğu resmedilmişken, ikinci dairede kollarını açmış vaziyetteki Andromeda takımyıldızı ile Cassiopia, Kuğu, Hercules ve Yılan takımyıldızları, dıştaki dairede ise Yay, Akrep, Oğlak ve Kova burçları ile Yunus takımyıldızının tasvirleri yer almaktadır.<sup>32</sup> Buradaki Yay burcu temsilinin geriye dönük olarak yayını germiş ve kuyruğuna doğru nişan alarak ok atar vaziyetteki kentaur figürü şeklinde tasvir edildiği görülmektedir. Gövdesi çıplak resmedilmiş kentaurun yalnızca boynundan sarkan yeşil örtü yürüyüş istikametinden yukarıya doğru dalgalanmaktayken, uzun kuyruğunun ejder başıyla nihayetlendiği belli belirsiz seçilebilmektedir (Res. 2).

Bu freskteki astrolojik resim geleneğinin sonraki dönemlerde kaleme alınmış elyazması eserlere ait aynı konulu tasvirleri yoğun biçimde etkilediği anlaşılmaktadır. Okçu (Râmî) ya da yay (Kavs) tabir edilen Yay burcu tasvirindeki figürün Ortaçağ'da iki klasik prototipinin bulunduğu bilinmektedir. Bunlardan birincisi yarı insan yarı keçi görünümündeki tuhaf yaratığın ayakta duruş pozisyonunda yayını doğrultması şeklinde, ikincisi ise kentaurun aynı şekilde okunu atmak üzere tasvir edilmesidir. İslam dönemindeki astroloji konusunda yazılmış en eski minyatürlü eser olarak bilinen sabit yıldızların tasvirlerine dair *Suveru'l Kevâkibu's Sâbita*'nın müellifi Abdurrahman es-Sûfî (ö. 986)'nin Batlamyus ile benzer şekilde ikinci Yay burcu tipolojisini benimsediği anlaşılmaktadır. Ancak es-Sûfî Yay burcu tanımlamasında kentaurun saç bandından sarkan kurdelelerde bazı yıldızların varlığından söz ederken (Res. 3), Batlamyus bu yıldızları kentaurun pelerinine yerleştirmektedir. Yay burcunun klasik temsilleri ise Kusayr Amra freskinde olduğu üzere sırtından sallanan bir örtü eşliğindedir. Bu temsilde kentaur geriye doğru atış gerçekleştirirken, örtüsü ön tarafa yani hareket yönüne doğru dalgalanmaktadır. Es-Sûfî'nin kitabından da anlaşıldığı üzere bu tür bir temsilin İslam dünyasında yalnızca Kusayr Amra'ya özgü olmadığı ortaya çıkmaktadır. Es-Sûfî'nin eserinde karşılaşılan bir başka kentaur figürü de Kantûrus takımyıldızı tasvirlerindedir. Bu tasvirlerdeki kentaur figürü bir elinde yaprak demeti taşıırken, diğer eliyle Lupus (Aslan) takımyıldızının arka bacağına kavramaktadır (Res. 4).<sup>33</sup>

Yazma eser açısından en erken örnekler olarak, 11. yüzyılın başlarına tarihlendirilmiş bu eserdeki her iki kentaur figürünün de gövdelerinin insan biçimindeki üst kısımlarının kıvrımlı hatlara sahip gömlek benzeri bir kıyafetle giyinik vaziyette resmedildiği görülmektedir. Yay burcu tasvirinde kentaurun başını örten ve taylesanları geriye doğru dalgalanan bir sarık bulunmaktayken, Kantûrus takımyıldızı tasvirindeki

32 Zayadine, 1978, 29.

33 Wellesz, 1959, 10, 11. Es-Sûfî'nin eserinin geç tarihli nüshalarındaki yay burcu ve Kunturus takımyıldızı tasvirleri için aynı esere müracaat edilebilir.



**Resim 1:** Kusayr Amra Hamamı Sıcaklık Kubbesindeki Burçlar Kuşağı, 8. yüzyıl, Amman, Ürdün.



**Resim 2:** Resim 1'den Detay, Yay Burcu Temsilcisi Kentaür Tasviri



**Resim 3:** Yay Burcu Tasviri, *Suveru'l Kevâkibu's Sâbita*, 1009-10, Oxford Bodleian Library, Marsh 144. (Wellesz, 1959, Fig.14.)



**Resim 4:** Kantûrus Takımyıldızı Tasviri, *Suveru'l Kevâkibu's Sâbita*, 1009-10, Oxford Bodleian Library, Marsh 144. (Wellesz, 1959, Fig.17.)

kentaur figürünün ensesine uzanan saçları üzerinde herhangi bir örtü yer almamaktadır. Bir başka dikkat çekici husus da Kusayr Amra freskinden farklı olarak bu tasvirlerdeki kentaur figürünün yürüyüş istikametine dönük olması ve Yay burcunu temsil eden kentaurun yayını ve okunu geriye dönmeksizin bu istikamete doğrultmasıdır. Tasvirlerde ayrıca figürü oluşturan bazı yıldız kümelerinin üzerine özel birtakım isimlendirmelerle notlar düşüldüğü anlaşılmaktadır. Örneğin Yay burcu tasvirinde atın sağ ayağı üzerindeki yayı oluşturan yıldızlar için *En-ne'am 'ul-Vârid* (النعام الوارد) (Gelen Devekuşu), okun gerisindekiler için *En-ne'amu's-Sâdir* (النعام الصادر) (Giden Devekuşu), yanak üzeri için *Sehâbi* (سحابي) (Bulutlu), sol diz kapağı için *Rûkbet 'ür-Râmî* (ركبة الرامي) (Okçu'nun Dizi), toynağın üzeri için *Arkûb 'ur-Râmî* (عرقوب الرامي) (Okçu'nun ökçe kirişi), Kantûrus takımyıldızı tasvirinin sağ bacağı için *Ricl-ü Kantûrus* (رجل قنطورس) (Kantûrus'un bacağı) şeklinde ifadelerin kullanıldığı görülmektedir.

İslam sanatında kentaur figürünün işlendiği eserlerin çeşitliliği açısından Selçuklu döneminin ayrı bir önemi haiz olduğu açığa çıkmaktadır. 12. yüzyılın ikinci yarısı Zengi dönemine tarihlendirilen<sup>34</sup> Dicle Nehri üzerinde inşa edilmiş *Ceziret İbn*

34 Nicolle, 2013, 238.

Ömer Köprüsü'ndeki ayaklarda astroloji içerikli sekiz kabartmadan yedisinde gezegenlerin şeref burçları eşliğinde tasvir edildiği görülmektedir (Sattürn-Terazi, Jüpiter-Yengeç, Mars-Oğlak, Güneş-Aslan, Venüs-Balık, Merkür-Başak, Ay-Boğa), sekizinci kabartmada Yay burcunu temsilen kentaur figürünün Cevzeher'i temsilen ejder eşliğinde resmedildiği anlaşılmaktadır. Bu sıralamaya göre diğerlerinden farklı olarak Aslan burcu Güneş'in evi iken şerefi olarak gösterilmiş ve herhangi bir gezegenin şeref anıyla ilişkilendirilmeyen Yay burcu ise beraberinde astrolojik olarak



**Resim 5:** Yay Burcu ve Cevzeher Kabartması, 12. yüzyıl, Ceziret İbn Ömer Köprüsü. (bk. Cizre Köprüsü, 2017)

bağlantısı bulunan ejderle işlenmiştir. Bu noktada *Metâliu's-Saâde ve Menâfiu's-Siyâde* isimli eserdeki kuyruğun şerefini yay burcunda gösteren tasviri (bk. Res. 19) hatırlamak uygun olacaktır. Bu sonuncu kabartmadaki kentaur ve ejder figürleri arasında da açıkça okunabilen Cevzeher ismine rastlanmaktadır.<sup>35</sup> Bazalt çerçeve içine alınmış kalker malzeme üzerindeki kabartmada geriye dönük vaziyette yayını gerip okunu sol tarafındaki ejderin ağzına nişan alan bir kentaur figürü yer almaktadır. Ejder figürünün kıvrımlı iri gövdesi düğümlendirilmiştir. Her iki figürün baş hizası arasındaki dikdörtgen kartaşa hakkedilmiş *cevzeher* (جوزهر) kelimesinin ikinci harfi olan *vav* harfi *he* harfine benzer biçimde işlenmişse de içerik bütünlüğü açısından *cevzeher* ifadesi anlaşılmaktadır (Res. 5).

Kusayr Amra freskindeki kentaur figürünün geriye dönük vaziyette kuyruğundaki ejdere yayını ve okunu doğrultması şeklindeki betimlemenin, Paris Bibliothèque Nationale'deki Selçuklu Sultanı III. Gıyaseddin Keyhüsrev'e ithaf edildiği bilinen, *Dakâiku'l-Hakâik ve Kitâb-ı Münisü'l-Avârif* olarak adlandırılmış 1272-73 tarihli eserin Yay burcu tasvirinde de uygulandığı görülmektedir. Ancak buradaki tasvir birtakım farklılıklar da içermektedir. Bunlardan biri, tasvirdeki kentaur figürünün gövdesinin sarıya boyanmış alt kısmının at biçiminde değil de gerek form itibarıyla gerekse üzerindeki çizgisel hatlarla daha ziyade bir kaplanı andırır şekilde resmedilmesidir. Bir diğer farklılık, alt gövdeye kırmızı beyaz tonlarındaki bir kanat eklenmiş olmasıdır. Dönemin üslup-

35 Hartner, 1938, 114, 115, 119, 120, 135. *Metâliu's-Saâde ve Menâfiu's-Siyâde* isimli eserin Pierpont Morgan Library nüshasındaki bahsi geçen tasvirler için aynı makaleden istifade edilebilir. Köprü üzerindeki Yay burcu ve Cevzeher kabartmalarına ilişkin detaylı bilgi için ayrıca bk. Otto-Dorn, 1978-79, 133-136.



Resim 6: Yay Burcu Tasviri, Dakâiku'l-Hakâik ve Kitâb-ı Münisü'l-Avârif, 1272-73, y. 115b. (Bk. Gallica 2021a.)

sal geleneğini yansıtan bir başka ayrıntı ise figürün insan suretindeki üst kısmının tiraz kuşaklı eflatun renkte bir giysiye sahip olması ve başının etrafını dairenel formda altın yaldızlı bir halenin kuşatmasıdır (Res. 6).

Selçuklu döneminde kentaur figürünün bilhassa madeni eserler üzerinde ön plana çıktığı anlaşılmaktadır. Bu eserler içerisinde sikkeler yaygınlık kazanmışken, 13. yüzyıla tarihlendirilen döküm tekniğinde yapılmış bronz kilit parçaları arasında kentaur figürüne rastlanması dikkat çekmektedir. Başındaki tipik üç dilimli

börcüyle Selçuklu tarzını yansıtan ve sıra dışı biçimde kollarını iki yana açmış vaziyetteki kentaur figürünün giyinik haldeki üst kısmında kaftanının çapraz detaylarıyla işlenmiş olması işçilikteki inceliği vurgulamaktadır (Res. 7). Sikkeler açısından ise Hicri 599 (M 1202) yılında Artuklu Emiri Nasireddin Artuk Arslan bin İlgazi tarafından bastırılanlar önem arz etmektedir. Zira çeşitli müze ve koleksiyonlarda örneklerine rastlanan bu bakır ve bronz sikkelerin bir yüzünde kabartma halinde işlenmiş, kuyruğu ejder başıyla sonlanan ve geriye dönük şekilde oku ve yayıyla ejdere nişan alan kentaur figürüyle karşılaşılmaktadır (Res. 8, 9). Ancak aynı yüzyıl içerisinde basılmış Selçuklu sikkelerindeki at üzerinde ok ve yayıyla avlanan hükümdar tasvirlerini Yay burcu temsilcisi kentaur figürleriyle karıştırmamak gerekmektedir. Nitekim British Museum'da sergilenen 1248 tarihli gümüş bir Selçuklu sikkesinde yayını gererek ok atar vaziyetteki süvari tasvirinin, benzer şekilde işlenen kentaur figürüyle karıştırılarak teşhirde astrolojik unsurlu İslam sikkeleri kategorisine dahil edilip Yay burcu tasvirli sikke olarak sunulduğu bir örneğe rastlanmıştır (Res. 10).

Genel itibarıyla tasvirlerinin karakalem çalışması şeklinde ele alındığı *Suveru'l Kevâkibu's Sâbita*'nın geç tarihli nüshalarında da gerek Yay burcunu gerekse Kantûrus takımı yıldızını temsilen kentaur figürlerinin çok yakın benzerliklerle resmedildiği görülmektedir. Bu siyah-beyaz tasvirlerdeki renklendirmenin sadece figürü oluşturan yıldız noktalarının kırmızıya boyanması suretiyle gerçekleştirildiği anlaşılmaktadır. Söz konusu



**Resim 7:**

Kentaur Biçimli Bronz Kilit Parçası, Selçuklu Dönemi, 13. yüzyıl, Sadberk Hanım Müzesi. (Bodur, 1987, 93.)

**Resim 8:**

Kentaur Tasvirli Bakır Sikke, Artuklu Dönemi, Mardin, 1202 (H 599)

(Topraktepe, 2009, 102.)



**Resim 9:**

Kentaur Tasvirli Bakır Sikke, Artuklu Dönemi, Mardin, 1202 (H 599)

(Topraktepe, 2009, 102.)



**Resim 10:**

Avlanan Süvari Tasvirli Gümüş Sikke, Selçuklu Dönemi, Sivas, 1248 (H 646). British Museum.





**Resim 11:** Yay Burcu Tasviri, *Suveru'l Kevâkibu's Sâbita*, 14. yy.(?), y. 112b. (Bk. Gallica 2021b.)



**Resim 12:** Kantûrus Takımyıldızı Tasviri, *Suveru'l Kevâkibu's Sâbita*, 14. yy.(?), y. 163b. (Bk. Gallica 2021c.)

yazmalardaki kentaur figürünün kuyruğunda ejder başı bulunmaksızın tasvir edilmesi bilhassa dikkat çekmektedir. Örneğin eserin 14. yüzyıla tarihlendiği düşünülen Bibliothèque Nationale'deki nüshasının söz konusu tasvirlerinde de benzer detaylara rastlanmaktadır (Res. 11, 12). Aynı şekilde farklı dönemlere ait benzer konulu pek çok eserin tasvirlerinde de aynı geleneğin sürdürülüşü izlenebilmektedir. Selçuklu döneminden itibaren İlhanlı, İncü, Celayirli, Akkoyunlu, Timurlu, Safevi ve Osmanlı dönemine kadar farklı dönemlere ait üslup özellikleriyle, El-Cezerî'nin 1206 tarihli *Kitâb fi Ma'rifetu'l-Hiyeli'l-Hendesiye'si*, 1399 tarihli *Kitâbu'l-Bulhân*, Nasreddin Tûsî'nin 1403 tarihli *Tercüme-i Kitâb-ı Suveru'l-Kevâkib'i*, 1411 tarihli *İskender Sultan Mecmuası*, Kazvinî'nin *Acâibu'l-Mahlûkât ve Garâibu'l-Mevcûdât*'ının farklı yüzyıllara tarihlendirilen çeşitli nüshaları ve 1441 tarihli *Mecmua-i Eş'ar* Yay burcu ile Kantûrus takımyıldızı tasvirlerinin<sup>36</sup> de yer aldığı bu eserlerden bazıları olarak sayılabilir. Bu tasvirlerden bir kısmında Yay burcu betimlemesi yürüyüş doğrultusuna dönük halde ok ve yay taşıyan bir kentaurken, bazılarında geriye dönük vaziyettedir. Bazı tasvirlerde kentaurun kuyruğu ejder başı şeklinde sonlanmışken, bazılarında bu ayrıntının yer almadığı görülmektedir. Figürün üst kısmı çoğu zaman giyinik haldeyken, istisnai olarak çıplak betimlendiği örneklerle de rastlan-

36 Söz konusu tasvir örnekleri için bk. Kundak, 2011, 294, 295, 363, 364.



**Resim 13:** Kantûrus ve Karga Takımyıldızı Tasvirleri, *Acâibu'l Mahlûkât ve Garâibu'l Mevcûdât*, 15. yy.(?), Freer Gallery of Art. (Badiee, 1984, Fig.8)



**Resim 14:** Yay ve Oğlak Burcu Tasvirleri, *Acâibu'l Mahlûkât ve Garâibu'l Mevcûdât*, 15. yy.(?), Freer Gallery of Art. (Badiee, 1984, Fig.9)

maktadır. Figürün başında ise dönemin geleneğine uygun bir başlık, sarık ya da hale bulunmaktadır. Örneklerin çoğunda figürün belden aşağısına at formu verilmişken, bazı örneklerde bu kısmın pars, kaplan, timsah ya da sadece ejder gövdesini andırır şekilde resmedilmesi dikkat çekmektedir. Bu örneklerde Yay burcu betimlemeleriyle çok yakın benzerlikteki Kantûrus takımyıldızı temsilcisi olan kentaur figürü yalnızca ok ve yay taşımayışıyla farklılık arz etmektedir. Es-Sûfi'nin eserine ait nüshaların dışındaki örneklerde kentaur figürünün çeşitli renk ve tonlarda boyandığı görülmektedir.

Kazvinî'nin *Acâibu'l-Mahlûkât ve Garâibu'l-Mevcûdât* isimli eserinin 15. yüzyıl Akkoyunlu dönemine tarihlendirilen bir nüshasında da alışılmışın dışında bazı ayrıntılarla karşılaşılmaktadır. Bunlardan biri Kantûrus takımyıldızı tasvirindeki kentaur figürünün tepesi ejder başıyla nihayetlenen bir kanada sahip olmasıdır. Ayrıca es-Sûfi'nin eserindeki betimlemelerden farklılık arz eden diğer ayrıntı ise gerek Kantûrus takımyıldızı gerekse Yay burcu tasvirinde kentaur figürünün ejder başıyla biten kuyruğunun kalp şeklinde düğümlenmiş olmasıdır (Res. 13, 14). Aynı eserin erken tarihli nüshalarında bu uygulamaya rastlanmamakla beraber, ejder motifinin gövdesinin kalp şeklinde düğümlendiği örnekler maden ve taş işçiliği gibi farklı alanlarda bilhassa Anadolu'nun güneydoğu ve doğusundaki eserlerde olmak üzere İslam sanatında sıklıkla rastlanmaktadır. Her ne kadar kentaurun kuyruğunun ejder başıyla sonlanması astrolojik açıdan Yay burcuyla



ilişkilendirilmekteyse de, söz konusu eserde Kantûrus takımyıldızının yanı sıra Yılan ve Ejderha takımyıldızlarının da gövdelerinin kalp şeklinde düğümlenerek resmedilmiş oluşunun yerel bir ikonografiye işaret edebileceği düşünülmektedir.<sup>37</sup>

Konuya ilişkin 16. yüzyıla ait eser örneklerinden biri Staatliche Museen zu Berlin’de yer alan sıraltı tekniğindeki seramik tabaktır. Safevi dönemi 1563-64 yıllarına tarihlendirilen, şeffaf sır altına beyaz zemin üzeri mavi renk desenli tabağın<sup>38</sup> pervazındaki dalga motifleri arasına yerleştirilmiş dairesel madalyonlar içerisinde sırasıyla on iki burç tasviri bulut motifleri eşliğinde nakşedilmiştir. Akrep ve Oğlak burçları arasında yer alan

Yay burcu tasviri, elinde yayını gererek geriye doğru ok atar vaziyette, kuyruğundaki ejder başını nişan alan bir kentaur figürü ile gerçekleştirilmiştir. Tabağın merkezindeki iri madalyonda, rûmî ve palmet kıvrımlarıyla oluşturulmuş nebati kompozisyonun ortasında sanatçı ismi ile hicri tarih “*Ameli Abd evahir fî sene 971*” ifadesiyle belirtilmiştir (Res. 15).

Türk İslam Eserleri Müzesi’ndeki 1583 tarihli *Zübdet’ üt-Tevârih* isimli eser, büyük ölçüde peygamber kıssalarını ele alan ve aynı zamanda Osmanlı padişahlarına yönelik silsilenâme niteliğindeki bir tarih kitabı olmakla beraber, giriş bölümünde ay menzilleri, burçlar kuşağı ve gezegenlerden müteşekkil bir felekler küresi tasvirine yer vermesiyle astrolojiyle dolaylı olarak ilişkili eserlerden biri niteliğinde bu çalışmaya dahil edilmiştir. Benzer çok sayıda gök küresi tasvirlerinde rastlanacağı üzere, burada da Akrep ve Oğlak burçları arasına *el-Kavs* (القوس) adıyla yerleştirilen Yay burcunun, geriye dönük vaziyette yayını gererek okuyla kuyruğundaki ejder başını nişan alan bir kentaur sûretinde betimlendiği görülmektedir (Res. 16). Buradaki tasvirde diğer tüm ay menzili ve burç tasvirlerinde uygulandığı şekliyle kentaur figürü de altın yaldız ile boyanmıştır. Aynı şekilde doğrudan astroloji konulu eserlerden biri olmayıp, 17. yüzyılın ilk çeyreğine tarihlenen Osmanlı dönemi *Falname* nüshasının gök küresi betimlemesinde de benzer bir kentaur tasviriyle karşılaşılmaktayken, buradaki figürün renkli giysiler içerisinde ve sarıklı bir görünüme sahip olup belden aşağısının benekli formuyla parsa benzemesi dikkat çekmektedir (Res. 17).



**Resim 15:** Sıraltı Tekniği Seramik Tabakta Burçlar Kuşağı, Safevi Dönemi, 1563-64. (Bk. Staatliche Museen zu Berlin, 2021.)

37 Badiée, 1984, 99.

38 Staatliche Museen zu Berlin, 2021.



◀ Resim 16:

Gök Küresinin Burçlar Kuşağındaki Yay Burcu Temsilcisi Kentaur Tasviri, *Zübdetü'l-Tevârih*, 1583, y. 6b, Türk İslam Eserleri Müzesi, 1973.



**Resim 17:** Gök Küresinin Burçlar Kuşağındaki Yay Burcu Temsilcisi Kentaur Tasviri, *Falnâme*, 1614-16, y. 17b, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H 1703. (Farhad & Bağcı, 2009, 176.)

Konuya ilişkin en geç tarihlili örneklerin 18. yüzyıla ait eserlerde yer aldığı bilinmektedir. Osmanlı dönemindeki doğrudan astrolojik içeriğe sahip bu eserlerden biri 18. yüzyılın ilk yarısına ait üç farklı nüshası bulunan *Tercüme-i İkdü'l-Cümân fi Târih-i Ehli'z-Zamân*'dır. Bu eser İslam tasvir sanatının önceki dönemlerine ait klasik örneklerden farklı resim anlayışıyla ayrı bir konuma sahiptir. Gerçeğe yakın vücut oranlarıyla, tonlanarak boyanmış hacimli figürlerin yer aldığı tasvirlerde Avrupa resminin etkileri yoğun biçimde hissedilmektedir.<sup>39</sup> Eserdeki gerek Yay burcu ve gerekse Kantûrus takımyıldızı tasvirlerinin bilhassa çıplak görünümleleriyle Antik dönem etkisini yansıttığı düşünülmektedir. Ayrıca her iki tasvirdeki kentaur figürlerinin sakallı oluşu da erken dönem örneklerinden farklılık arz etmektedir. Yay burcu tasvirlerindeki kentaurun Kusayr Amra freskindeki gibi omzundan sarkan örtü eşliğinde resmedilmesi de bu noktada dikkat çekmektedir. Ancak freskten farklı olarak bu tasvirlerde kentaurun yürüyüş iştikametine dönük olduğu görülmektedir. Kantûrus takımyıldızı tasvirindeki kentaur figürüyle erken dönem örnekleri arasındaki bariz farklılıklar ise figürün çiçek demeti yerine mızrak taşınması,

39 Kundak, 2011, 123, 124.



**Resim 18:** Yay Burcu Tasviri, *Mecma'u'l-Felekiyyât*, 1795, y. 24b, Amasya Yazma Eser Kütüphanesi, 05 Ba 1883/1. (Er, 2020, 107.)

görünümü veren yeşil renkli fırça darbeleriyle gökyüzü ise beyaz ve kırmızı tonlarındaki bulutumsu helezonik kıvrımlarla hareketlendirilmiştir. Kentaur figürünün tepede toplanmış bir tutam siyah saç ile sol kulağından sarkan kırmızı halka şeklindeki küpesi dikkat çekmektedir. Klasik dönem örneklerinden farklı olarak tasvirde canlı renkler yerine mat renklerin ve pastel tonların tercih edildiği anlaşılmaktadır (Res. 18).

### Değerlendirme ve Sonuç

Tuhaf yaratıklar sınıfındaki kentaur figürünün köken itibariyle ilişkili olduğu Antik dönem mitolojisi ve sanatının içerik boyutuyla olmasa da biçimsel boyutuyla kısmen etkisinde kalarak İslam sanatında tasvir edildiği anlaşılmaktadır. Zira kentaur figürünün mitolojik bağlamda değilse de astrolojik açıdan Yay burcu temsilcisi olarak Babil dönemine kadar izleri saptanabilen köklü geçmişi bulunmaktadır. Mezopotamya çıkışlı olduğu anlaşılan bu tasavvur çeşitli medeniyetler vasıtasıyla kurgulanarak İslam medeniyetindeki gökbilimsel birikimin alt yapısını oluşturmuştur. Çalışmada incelenen çeşitli örnekler vasıtasıyla da sunulduğu üzere İslam sanatındaki kantûrus (kentaur) tasviri doğrudan ve yalnızca astronomi ve astroloji ilimleriyle ilişkili olmasıyla gerek Antik dönem sanatından gerekse bu dönem etkisinin yoğun biçimde hissedildiği Avrupa resim sanatından ayrılan sınırlara sahiptir. Ancak tasvirin oluşumunda içerik açısından olmasa da üslupsal açıdan batı sanatı etkileri taşıyan uygulamalara en erken ve en geç tarihli örneklerde rastlamak mümkündür. 8. yüzyıla ait Kusayr Amra freskinin İslam sanatı için ilk örneği teşkil etmesiyle bu etkileşimin kaçınılmazlığı bir yana, 18. yüzyıla tarihlendirilen

bacağından tuttuğu hayvanın aslan yerine yaban domuzuna benzemesi ve taşıdığı mızrağı bu yaban hayvanına saplar vaziyette olmasıdır. Son olarak astronomi ve astroloji konusuna dair en geç tarihli minyatürlü eser olduğu tespit edilmiş, 1795 tarihli Osmanlı dönemi elyazması *Mecma'u'l-Felekiyyât*'da yer alan Yay burcu tasvirinde de erken örneklerdeki ikonografinin tekrarlandığı görülmektedir. "Kavs burcudur yay ve ok tutar" başlığı altında betimlenen Yay burcu tasvirinde de giyinik haldeki kentaur geriye dönük vaziyette doğrulttuğu ok ve yayıyla kuyruğundaki ejder başına nişan almaktadır. Yarı beyzi bir çerçeve ile sınırlandırılmış tasvirde, zemin çimen

**Resim 19:**

Re's (Ejderin Başı) ve  
Zenb (Ejderin Kuyruğu)  
Tasvirleri, *Metâliu's-Saâde*  
ve *Menâfiu's-Siyâde*, 1582,  
y. 35a.  
(Bk. Gallica 2021d.)



*Tercüme-i İkdü'l-Cümân fî Târih-i Ehli'z-Zamân* nüshalarının tasvirlerindeki etkileşim döneminin sanatsal eğilimleriyle açıklanan farklı bir konuma sahiptir. Bu iki örnekte karşılaşılan anatomik hatların vurgulanması, figüre hacim kazandırılması ya da figürün sakallı olarak betimlenmesi gibi hususlar her iki yüzyıl aralığındaki diğer örneklerde uygulanmamıştır. Sadece bu figürlerdeki çıplaklık vurgusunun sonraki dönemlerde istisnai olarak tekrar ettiğine şahit olunmaktadır.

İslam sanatına özgü birtakım unsurların kompozisyona ilave edilmesinin dışında ana hatlarıyla kentaur tasvirlerinin İslam öncesi gelenekten devralınan ikonografik detaylarla şekillendirildiği aşıkardır. Bu oluşumda gökbilimsel tarifler kuşkusuz büyük rol oynamaktadır. Örneğin es-Sûfi'nin eserinin farklı nüshalarındaki tasvirlerde Batlamyus'un tanımlamalarının etkisi çok açıktır. Yay burcu ve Kantûrus takımıyıldız betimlemelerinde genel çerçeveyi oluşturan, belden aşağısı at belden yukarısı insan biçimindeki melez yaratık karakalem tekniğindeki bu tasvirlerde en yalın haliyle ele alınmış, kuyruğundaki ejdere dahi yer verilmemiştir. Geçmiş örneklerden farklı olarak giyinik haldeki bu figürlerin başları da bilhassa Yay burcu temsilinde sarıkle örtülmüştür. Yay burcu tasviri için en bariz ayrıntıyı kentaurun taşıdığı ok ve yay oluşturmaktayken, Kantûrus takımıyıldızında çiçek ya da yaprak demeti ve Aslan takımıyıldız ön plana çıkmaktadır. Diğer elyazmalarının yanı sıra farklı kategorideki eserlere ait daha geç tarihli tasvirlerde ise bu oluşuma Cevzeher'i temsilen kuyruktaki ejder başının eklenişine ve kentaur figürünün *Suveru'l Kevâkibu's Sâbita* minyatürlerinden farklı olarak çoğu zaman geriye dönük pozisyonda resmedilişine rastlanmaktadır. Az sayıda örneği bulunmakla beraber figürün kanatlı olarak tasvir edildiği hatta kuyruğundaki ejder başı dışında kanadına da ikinci bir ejder başının ilave edildiği görülmektedir. Kuyruğun kalp şeklinde düğümleştirilmesi ya da başın dairesel formda hale ile kuşatılması gibi uygulamalar ise dönemsel ve yöresel geleneği yansıtan ikincil unsurlar olarak değerlendirilmektedir. Cizre Köprüsü'ndeki kabartma ise gerek Cevzeher ismini doğrudan içermesiyle gerekse kentaurdan bağımsız bir ejder figürü sergilemesiyle sıra dışı bir örnek teşkil etmektedir. Buradaki ejder figürünün kalın gövdesinin bütünüyle kalp biçiminde düğümleştirilmiş olması da dikkat çekmektedir. Bilhassa elyazmalarındaki tasvirlerle özgü bir başka ayrıntı da çeşitli şekillerde renklendirmenin de etkisiyle kentaur figüründe gövdenin alt kısmının kimi zaman kaplan ve pars gibi yırtıcı bir hayvana kimi zamanda timsah ya da yılan gibi bir sürüngene benzer şekilde betimlenmesidir.

Dönem ve coğrafya açısından değerlendirildiğinde, kentaur tasvirinin Selçuklu çağında ve bilhassa Zengi ve Artuklu atabeylikleri vasıtasıyla yaygınlaşması önem arz etmektedir. Bu dönemde ve sonrasında coğrafi açıdan da Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgesi ile İran'ın ön plana çıktığı farkedilmektedir. Bu dönem salt eser sayısının fazlalığı açısından değil, eser niteliğinin çeşitliliği noktasında da ön plana çıkmaktadır. Zira el yazması eserlerin yanı sıra, taş oyma-kabartma, maden ve seramik sanatı gibi farklı alanlarda zengin örneklerle karşılaşılacaktır. Bu döneme damgasını vuran Artuklu sikkelerinin ayrıca önemi haizdir. Bu oluşumda tasvirin Mezopotamya çıkışlı olmasının da etkili olabileceği düşünülmektedir. Selçuklu dönemini müteakip çok sayıda İslam hanedanı ya da devleti eliyle hassaten kitap sanatlarına özgü olmak üzere geleneğin sürdürüldüğü takip edilebilmektedir. Osmanlı dönemine gelindiğinde ise 16. yüzyıldan itibaren astroloji ve astronomi ilimleriyle doğrudan ya da dolaylı olarak ilişkili elyazması eserlerde Yay burcu ve Kantûrus takımıyıldız temsilcisi kentaur figürleriyle karşılaşılacaktır. Konuya ilişkin tespit edilebilen en geç tarihli yazma eser de bu döneme aittir.

## KAYNAKÇA

- Azarpay, G. ve Kilmer, A. D. (1978). The Eclipse Dragon on an Arabic Frontispiece-Miniature, *Journal of the American Oriental Society*, 98 (4), 363-374, Erişim: 2 Mart 2020, Jstor.
- Badice, J. (1984). The Sarre Qazwini: An Early Aq Qoyunlu Manuscript?, *Ars Orientalis*, 14, 97-113, Erişim: 2 Mart 2020, Jstor.
- Bayladı, D. Tanrıların Öyküsü, 4. Baskı, İstanbul: Say Yayınları.
- Birûnî (1934). *Kitabü't-Tefhim li Evâil Sına'atü't-Tencîm*. (R. R. Wright, Çev.), London.
- Bodnar, S. (2007). Two Fragments of a Renaissance Bronze Zodiac Frieze, *Metropolitan Museum Journal*, 42, 95-105, Erişim: 2 Mart 2020, Jstor.
- Bodur, F. (1987). *Türk Maden Sanatı*, İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları.
- Bryan, E. J. (2016). Astronomy Translated: 'Caput Draconis' and the Pendragon Star in Geoffrey of Monmouth, Wase, and Lazamon, *Arthuriana*, 26 (1), 141-163, Erişim: 2 Mart 2020, Jstor.
- Cizre Köprüsü (2017). *Büyük Selçuklu Mirası*. (Konya - Selçuklu Belediyesi). URL: <http://www.selcuklumirasi.com/architecture-detail/cizre-koprusu>
- Çaycı, A. (2000). *Anadolu Selçuklu Sanatında Gezegen ve Burç Tasvirleri*, Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Dawson, W. R. (1949). Chiron the Centaur, *The Journal of the History of Medicine and Allied Sciences*, 4 (3), 267-275, Erişim: 2 Mart 2020, Jstor.
- Demiriz, Y. (2005). *Osmanlı Kitap Sanatında Doğal Çiçekler*, İstanbul: Yorum Sanat.
- Dorn, B. (1829). Description of the Celestial Globe Belonging to Major-General Sir John Malcolm..., *Transactions of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, 2 (1), 371-392, Erişim: 2 Mart 2020, Jstor.
- El-Endelüsî, S. (2014). *Tabakâtü'l-Ümem*. (R. Şeşen, Çev.), İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.

- Er, Z. (2020). Amasya Yazma Eser Kütüphanesi 1883 Numaralı Mecma'u'l-Felekiyyât Yazmasının Minyatürleri, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ondokuz Mayıs Üniversitesi/Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Samsun.
- Estin, C. ve Laporte, H. (2005). Yunan ve Roma Mitolojisi. (M. Eran, Çev.), 19. Basım, Ankara: Tübitak Popüler Bilim Kitapları.
- Farhad, M. ve Bağcı, S. (2009). Falmama The Book of Omens, USA: Thames&Hudson.
- Gallica [2021a]. Bibliothèque nationale de France (BnF), Département des Manuscrits. Persian 174. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8410888f/f238.image>
- Gallica [2021b]. Bibliothèque nationale de France (BnF), Département des Manuscrits. Arabe 2489. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8406151k/f230.image>
- Gallica [2021c]. Bibliothèque nationale de France (BnF), Département des Manuscrits. Arabe 2489. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8406151k/f332.image>
- Gallica [2021d]. Bibliothèque nationale de France (BnF), Département des Manuscrits. Supplément Turc 242. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8427189w/f79.image>
- Gurshtein, A. A. (1997). The Origins of the Constellations: Some provocative hypotheses link the origins of the constellations to the procession of the earth's axis and the symbolic imagery of ancient people, *American Scientist*, 85 (3), 264-273, Erişim: 2 Mart 2020, Jstor.
- Hachlili, R. (1977). The Zodiac in Ancient Jewish Art: Representation and Significance, *Bulletin of the American Schools of Oriental Research*, 228, 61-77, Erişim: 2 Mart 2020, Jstor.
- Harezmi (1989). *Mefâtihu'l-Ulûm*. (İ. El-Ebyârî, Thk.), Beyrut: Dâru'l Kitâbu'l Arabî.
- Hartner, W. (1938). The Pseudoplanetary Nodes of the Moon's Orbit in Hindu and Islamic Iconographies, *Ars Islamica*, 5 (2), 112-154, Erişim: 2 Mart 2020, Jstor.
- Hartner, W. (1973-74). The Vaso Vescovali in the British Museum: A Study on Islamic Astrological Iconography, *Kunsts des Orients*, 9 (1/2), 99-130, Erişim: 2 Mart 2020, Jstor.

- Hartner, W. (1991). Al-Djawzahar. The Encyclopaedia of Islam (C. 2, 501-502), Leiden: E. J. Brill.
- Kandeler, R. ve Ullrich, W. R. (2009). Symbolism of Plants: Examples from European-Mediterranean Culture Presented with Biology and History of Art, *Journal of Experimental Botany*, 60 (12), 3297-3299, Erişim: 26 Haziran 2020, Jstor.
- Kotyk, J. (2018). Japanese Buddhist Astrology and Astral Magic, *Japanese Journal of Religious Studies*, 45 (1), 37-86, Erişim: 2 Mart 2020, Jstor.
- Kundak, A. N. (2011). XVIII. Yüzyıl Osmanlı Minyatüründe Yıldızlar ve Burçlar: Tercüme-i 'İkdü'l-Cümân Fi Târih-i Ehli'z-Zamân Nüshalarının Tasvirleri, Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Mackenzie, D. N. (1964). Zoroastrian Astrology in the Bundahisn, *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 27 (3), 511-529, Erişim: 2 Mart 2020, Jstor.
- Nicolle, D. (2013). The Zangid Bridge of Ğazirat ibn 'Umar ('Ayn Diwar/Cizre): A New Look at the Carved Panel of an Armoured Horseman, *Bulletin D'études Orientales*, 62, 223-264, Erişim: 2 Mart 2020, Jstor.
- Otto-Dorn, K. (1978-79). Figural Stone Reliefs on Seljuk Sacred Architecture in Anatolia, *Kunst des Orients*, 12 (1/2), 103-149, Erişim: 2 Mart 2020, Jstor.
- Ögel, B. (1995). Türk Mitolojisi, c. 2, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Reiner, E. (1995). Astral Magic in Babilonia, *Transactions of the American Philosophical Society*, 85 (4), 1-150, Erişim: 2 Mart 2020, Jstor.
- Scobie, A. (1978). The Origins of Centaurs, *Folklore*, 89 (2), 142-147, Erişim: 11 Mart 2017, Jstor.
- Sela, S. (2016). Al-Fargânî on the 48 Ptolemaic Constellations: A Newly Discovered Text in Hebrew Translation, *Aleph*, 16 (2), 249-365, Erişim: 2 Mart 2020, Jstor.
- Staatliche Museen zu Berlin, [2021]. Preupischer Kulturbesitz, Online database of collections. URL: <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&lang=de> [Erişim: 16 Mart 2021]



- Şirvânî, Ş. (2019). Riyâzu'l-Kulûb. (S. Koç Konuksever, Haz.), İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.
- Taş, İ. (2017). Türk Düşüncesinde Kozmogoni ve Kozmoloji, Konya: Palet Yayınları.
- Topraktepe, E. (Ed.). (2009), Sikkeler Ne Anlatır? Ortaçağ Anadolu Sikkelerinde Simgeler ve Çokkültürlülük, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tûsî, (2012). Acâyibü'l-Mahlûkât ve Garâyibü'l-Mevcûdât (İnceleme-Tıpkıbasım). (Günay Kut, Haz.), İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.
- Upton, J. M. (1933). A Manuscript of 'The Book of the Fixed Stars' by Abd Ar-Rahman As-Sufi, Metropolitan Museum Studies, 4 (2), 179-197, Erişim: 2 Mart 2020, Jstor.
- Waerden, B. L. (1952-53). History of the Zodiac, Archiv für Orientforschung, 16, 216-230, Erişim: 2 Mart 2020, Jstor.
- Webster, D. (1940). The Origin of the Signs of the Zodiac: An Interpretation from the Psychological Viewpoint, American Imago, 1 (4), 31-47, Erişim: 2 Mart 2020, Jstor.
- Wellesz, E. (1959). An Early al-Sûfî Manuscript in the Bodleian Library in Oxford: A Study in Islamic Constellation Images, Ars Orientalis, 3, 1-26, Erişim: 2 Mart 2020, Jstor.
- Zayadine, F. (1978). The Umayyad Frescoes of Quseir 'Amra, Archaeology, 31 (3), 19-29, Erişim: 2 Mart 2020, Jstor.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

**Sanat Tarihi Dergisi**

ISSN 1300-5707

Cilt: 30, Sayı: 1 Nisan 2021

*Ege University, Faculty of Letters*

***Journal of Art History***

e-ISSN 2636-8064

*Volume: 30, Issue: 1 April 2021*

İnternet Sayfası (Acık Erisim)

Internet Page (Open Access)

**DergiPark**  
AKADEMİK

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

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

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

Clarivate  
Analytics  
**ESCI**  
Emerging Sources Citation Index

TR DİZİN  
**ULAKBİM**

**DOAJ**

Crossref

**EBSCO**

**ERIH PLUS**  
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE  
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic  
Resource  
Index  
ResearchBID

**SÖBIAD**

## MUĞLA EVLERİNDEKİ (MERKEZ MENTEŞE İLÇESİ) EL BİÇİMLİ KAPI TOKMAKLARI



### HAND-SHAPED DOOR KNOCKERS OF MUĞLA HOUSES (CENTRAL MENTEŞE DISTRICT)

Oktay BAŞAK\*

#### ÖZ

Ana konusunu Muğla'nın merkez ilçesi Menteşe'deki evlerin kapılarını süsleyen el şeklindeki tokmakların irdelendiği çalışmada, konunun daha iyi anlaşılması adına, Geleneksel Muğla Evleri'ne de kısaca değinilmeye çalışılmıştır. İlin demografik yapısından kaynaklı bazı evler, eklektik tarzda yapılmış olup kuzulu kapıları, kapı tokmakları, geniş saçakları, tavan işlemleri ve onlarla özdeşleşen kentin sembolü haline gelmiş bacaları ile Anadolu konut mimarisinde özgün bir yer edinmişlerdir. Büyük çoğunluğu 19.yüzyıl ve sonrasında inşa edilmiş olan bu evler, Türk ve Rum evleri olarak iki başlık altında değerlendirilmektedirler. Anadolu'nun geleneksel konut mimarisinden, özellikle dış cephe anlayışları ve avlu düzenlemeleri açısından bazı farklılıklar gösteren evler, özgün tasarımlarıyla bugün bile inşa edilen ildeki kimi evlere ilham kaynağı olmuşlardır. Tercihlerin farklılaştığı günümüz dünyasında, özellikle yatay mimarinin, dikey mimariye yerini bırakmaya başladığı gibi, geleneksel evlerin kapılarını süsleyen kapı elemanları da değişmeye başlamıştır. Bu değişim ve dönüşümden, en çok eskinin haber verme araçlarından biri olan kapı tokmakları etkilemiştir. Yerlerini, çok farklı ama bir o kadar da ruhsuz yeni araçlara bırakmalarıyla unutulmaya başlayan tokmaklar, kendilerine olan rağbetin azalmasıyla bizzat sahipleri ya da hırsızlar tarafından, ait oldukları yerlerinden sökülerek, koleksiyonerlere veya hurdacılar satıldıklarından sayıları gitgide azalmaya başlamıştır. Anadolu'daki ilk örneklerinin XIX. yüzyıl öncesine gitmediği el şeklindeki tokmakların ele alındığı bu çalışmada, söz konusu olanların çoğu, bir kadının sol eli şeklinde yapılmıştır. Yapım malzemesi seçilebilen tokmalardan ekseriyetle pirinç, bir kısmının ise tunçtan yapıldığı anlaşılmıştır. Söz konusu eserlerin, batılılaşma dönemi ile birlikte Avrupa'dan ithal edildikleri, sonrasında aşırı rağbet görmeleri üzerine, talebi karşılamak için yerel atölyelerde kalıpları alınarak çoğaltılmış oldukları düşünülmektedir.

*Anahtar Kelimeler:* Menteşe, metal sanatı, türk evi, geleneksel konut mimarisi, döküm tekniği, dövme tekniği

\* Dr. Öğretim Üyesi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4268-2356> ♦ E-mail: [oktay@yyu.edu.tr](mailto:oktay@yyu.edu.tr)

Çalışmaya veri sağlayarak katkıda bulunan Nurullah Olaş'a teşekkür ederim.

### **ABSTRACT**

In the study, which is mainly about hand shaped knockers decorating doors in a central district of Muğla, Menteşe, it is tried shortly to mention the traditional houses knockers for a better understanding. Some houses have been built in an eclectic style because of the demographic structure of the province and have gained an original place in Anatolian housing architecture with their wicket doors, door knockers, wide eaves, ceiling engravings and chimneys that have become the symbol of the city identified with them. The houses, which are evaluated in two categories as Turkish and Greek houses by researchers, differ from the traditional residential architecture of Anatolia especially in terms of exterior and courtyard arrangements. These houses with their unique designs, have been inspiring even some houses having been built today, mostly were built in the 19th century and beyond.

In today's world, where preferences differ, especially horizontal architecture has started to give its place to vertical architecture, and likewise the door elements that decorate the doors of traditional houses have begun to change. Door knockers, one of the communication tools of the past, were affected highly by this change and transformation. The knockers, which have begun to be forgotten since they left their places to a very different but soulless communication means, are being reduced day by day by the owners themselves, or because they are removed from their places where they belong sold to collectors or scrap dealers by thieves.

In the study, which aims to draw attention priviously to the wicket doors with special designs, and hand shaped door knockers generally found in the courtyards or the street doors of houses 30 of them have been taken in the search field. These knockers have been grouped under five types by classifying according to hand shape, fabric structure on the wrist and the jewelry used. In the study, in which one sample from each group has been discussed in detail, it has been tried to give similar typology samples of door knockers from different regions of Turkey, primarily from the districts of Muğla in order to draw attention to their spreads.

In the study it is dealt with hand-shaped knockers of which first samples in Anatolia don't dateback before XIX century and most of those in question were made in the form of a woman's left hand. It was understood that the knockers, of which construction material could be chosen, were mostly made of brass while some of them were made of bronze. It is thought that the works in question were imported from Europe with the westernization period, and after they became extremely popular, they were reproduced by taking molds in local workshops to meet the demand.

**Key words:** *Menteşe, metal art, Turkish house, traditional residential architecture, casting technique, forging technique*

## Giriş

Anadolu'nun geleneksel konut mimarisinin iyi korunduğu şehirlerden biri olan Muğla evlerinin genel özellikleri ile merkez ilçe konumundaki Menteşe'de bulunan el şeklindeki tokmaklar, tiplere ayrılarak değerlendirilmelerde bulunulmuştur.

Turistik açıdan Türkiye'nin önde gelen beldelerinden olan Muğla'nın, özellikle kuzulu olarak adlandırılan çift kanatlı kapılarıyla, çoğunluğu eski olan bazı evlerinin kapılarını süsleyen el şeklindeki tokmaklar hakkında bugüne değin yeterli araştırmalar ve değerlendirmeler yapılabilmemiş değildir. Söz konusu tokmaklara dikkat çekmek adına ilin tanıtımına katkı sağlayan yayın ve programlarda zaman zaman yer verilmiş olmasının karşın, ilgili yayınlarda tokmaklardan sadece bazılarının görsellerine yer verilerek işlevlerine, yer aldıkları kapıdaki konumlarına ve boyutlarına göre vermiş oldukları düşünülen mesajların ne olduğu yönünde folklorik birtakım değerlendirmeler yapılmıştır.<sup>1</sup> Ancak konu hakkında yapılan yayınlarda, Anadolu'nun birçok yerinde olduğu gibi zamana ve değişime yenik düşerek unutulmaya başlanmış olan ve her geçen gün kaybolmaya yüz tutan el şeklindeki bu tokmakların bugünkü durumlarına, tiplerine, nerede ve kaç tane olduklarına dair ayrıntılı bir değerlendirme ise yapılmamıştır. El şeklindeki tokmakların tespit ve belgelenmesine yönelik yapılan bu çalışmada incelenen tokmaklar, belli bir disiplin içerisinde tanıtılmaya çalışılmıştır.

Anadolu'nun güneybatısında Karia ve Likya uygarlıklarının hüküm sürdüğü Asar (Hisar) Dağı eteklerinde kurulmuş olan Muğla'nın, büyükşehir statüsüne kavuşmasıyla ilin merkez ilçesi olan Menteşe, ismini Menteşeoğulları Beyliği zamanında Anadolu Selçuklu Devleti *Emir-ül Sevahil* (donanmadan sorumlu en yüksek rütbeli kişi / donanma komutanı) olan Menteşe Bey'den almıştır. XIV. yüzyılın başlarına doğru kuruluşunu tamamlayan beylik, Muğla, Peçin, Milas ve Balat'tan Ege sahillerine kadar geniş bir coğrafyaya hâkim olmuşlardır. Menteşeoğulları Beyliği, II. Murad'ın 827'de (1424) Menteşe topraklarını ele geçirmesiyle son bulmuştur.<sup>2</sup>

Bahçeli, avlulu müstakil evlerin, yerini apartman, site ve gökdelenlere bıraktığı günümüz dünyasında, bir zamanlar evde olanlardan önce, gelen misafiri ya da hane halkını ilk karşılayan tokmak ya da halkalar olmuştur. Çoğunlukla avlu veya evlerin giriş kapılarında kendilerine yer verilen haber verme araçlarından biri olan tokmaklar, teknolojinin gelişmesine paralel olarak yerini önce pil ve elektrikle çalışan zillere, günümüzde ise gitgide yaygınlaşan sesli ya da görüntülü zil sistemleri, parmak izi, yüz tanımalı ve kartlı geçiş kontrol sistemlerine bırakmalarıyla unutulmaya başlanmıştır. Ait olduğu dönemin kültür izlerini taşıyan tokmaklar, zaman içerisinde kendilerine olan rağbetin azalmasıyla kaderlerine terk edilerek hırsızlar ya da bizzat sahipleri tarafından yerlerinden sökülerek hurdacılara, kimi zaman ise koleksiyonerlere satılmalarıyla birer birer ortadan kaybolmaya yüz tutmuşlardır.

1 *Muğla Belediyesi, Muğla Tarih ve Kültür Kenti*, (basım yılı belirtilmemiş), 74-77

2 Merçil, 2004, 153.

## Geleneksel Muğla Evleri'nin Genel Mimari Özellikleri

Geçmişî Karyalılar'a değin uzanan Muğla'nın<sup>3</sup> bugünkü geleneksel konut mimarisinin oluşumu ise daha geç, ancak 18. yüzyılda başlar. Bu yüzyıl ve sonrasında yapılmış olan kimi yapılarda eklektik bazı özellikler dikkat çeker. Günümüze ulaşan geleneksel Muğla evlerinin ortalama 150 yıllık olduğu, çoğunluğunun 19. yüzyıldan itibaren Rum ustalar tarafından yapıldığı, yan ve arka duvarlarının taş, ön cephe ve iç kısımlarının ise ahşaptan evlerin, başta İtalya olmak üzere Avrupa'dan gelen neo-klasik akımların etkisinde şekillendirildikleri belirtilmektedir.<sup>4</sup>

“Daha çok Hisar Dağı eteklerine doğru yoğunlaşan eski Muğla Evleri; tasarımları, ahşap işçilikleri, tavan işlemleri ve şehrin sembolü haline gelmiş bacaları ile geleneksel Anadolu ev mimarisinde özgün bir model oluşturmuşlardır. *Hayat* olarak adlandırılan açık ön sofalar, *kuzulu kapı* olarak adlandırılan avlu girişleri, ocaklar, bacalar, uzun ve geniş saçaklar, tavan süslemeleri, ahşap süslemeli verandalar, duvarlara gömülmüş dolap biçimli banyolar, Muğla evlerinin tipik özellikleri arasında yer alırlar. Genel özelliklerinin başında, birçok Türk evinde olduğu gibi, aile mahremiyeti anlayışının bir yansıması olarak dışa kapalı yapılmışlardır. Özellikle zemin katlarında sokağa penceresi açılan ev sayısı çok az olup avluya bakan pencerelerin çokluğu ise dikkat çekmektedir”<sup>5</sup> (Fot.1).



**Fotoğraf 1:** Geleneksel Muğla evlerinden örnekler

İki katlı olan evlerin alt katları, depo olarak değerlendirilmiştir. İlin sıcak ikliminden dolayı, yılın büyük bir bölümü avlularda yaşam sürdürüldüğü için, evin kapalı mekânları ve açık ön sofalarıyla kullanım bütünlüğü içinde yapılmıştır. Birçok evde, evin

3 Muğla Kültür ve Turizm Bakanlığı 2020. ; Gökmen,2012,76 vd.

4 Mimdaporg, 2020.

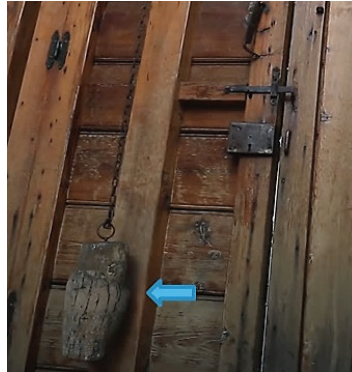
5 Muğla Evleri hakkında ayrıntılı bilgi için bk. *Muğla Tarih ve Kültür Kenti*, basım yılı yok 66-73.

uygun bir duvarına ya da bağımsız olarak yapılmış değişik eklentilere yer verilmiştir. Zemini, genelde bölgede bol miktarda çıkartılan kayrak taşı ile kaplı geniş avlulu bu mekânların birçoğunda havuz bulunmakta olup, küçük bir bahçe şeklinde düzenlenmiştir.

Şehrin sivil mimari örneklerinden tarihî evlerin çoğuna giriş, sokağa açılan iki kanatlı kuzulu olarak adlandırılan kapılarla sağlanmaktadır. (Fot.2,3). Muğla'nın eski evlerinin karakteristik özellikleri arasında bulunan bu kapılar, çift kanatlı kapının genellikle girişe göre sağ tarafındaki kanadı üzerinde yer alır.<sup>6</sup> Ortalama boya sahip yetişkin bir insanın içinden eğilerek geçebileceği ölçülerde ikinci bir kapı şeklinde olan kuzulu kapılar, çoğunlukla hane halkının mahremiyeti ve saygıyı gözetmek adına standart kapılardan daha küçük, genellikle 60- 70 cm genişliğinde, 140-150 yüksekliğinde, tabandan 20 cm yukarıda yapılmışlardır<sup>7</sup> (Fot. 4a,b). Yuvarlak kemerli ya da lentolu olan bu kapıların üzeri, düz ya da semerdam şeklinde olup üzeri kiremitle kaplanmıştır.



**Fotoğraf 2:** Sokağa açılan kuzulu kapılardan örnekler (Muğla, Bld. 79) **Fotoğraf 3:** Kuzulu kapılardan biri



**Fotoğraf 4 / a, b:** Kuzulu kapı ve arkasındaki inek çanı tipindeki çan.

6 Ana giriş kapısına göre daha küçük oldukları için bu isimle anılan kapılar, genellikle kanatlardan birinin, bazen de her iki kanadı üzerinde yer alabiliyor.

7 Madan, 2008,70.

Evlerin çoğu taş veya ahşaptan yapılmıştır. Taşıyıcı duvarlar, avlu duvarları, özellikle zemin katlar kireç harcı, kırma-moloz taş duvarlarla inşa edilmiştir. Çatı örtüsü olarak ağırlıklı olarak alaturka kiremit kullanılmıştır. Çatı haricinde, evi sokaktan ayıran bahçe duvarların üstleri ve ocak çıkıntılarının baca halinde daraldığı girintilerin üstleri ile bacaların üzeri yağmurdan korumak için kiremitle kaplanmıştır (Fot.5a).

Kendilerine özgü planları, cephe ve avlu düzenlemeleri ile dikkatleri üzerine çeken Muğla evlerinin hiç kuşkusuz en karakteristik özelliklerinden biri de şehrin sembollerinden biri haline gelmiş olan ilginç bacalarıdır. Yan tarafları açık olarak yapılan bu bacaların üzeri, yağıştan az etkilenmeleri için dört yönden çıkıntı oluşturacak şekilde konumlandırılan kiremitlerle kapatılmıştır (Fot.5b).



Fotoğraf 5 / a, b. (Muğla Bld. 69)

### Kapı Tokmakları:

Kapı tokmakları, dışarıdan gelenlerin hane halkını haberdar etmek ve kapıyı çekme amacıyla kullanılmalarının yanı sıra, kapıların süsleme kompozisyonlarının tamamlanmasına da katkı sağlayan aksamlar arasında yer alırlar. Gerek yurt dışında, gerekse yurt içinde geleneksel konut mimaride kapı tokmakları, kullanılan yapının kimliğine bağlı olarak farklı özellikler sergileyebilmektedir. Bu çeşitlilik bölgelere, şehirlere ve inançlara göre değişebilmektedir. Köçek adı verilen bağlantı halkası ile kapıya takılan, işlevselliğinin haricinde üzerinde yer aldığı kapılara değer katan süsleyici bir aksam olan tokmakların, sivil yapılarda kullanımı, diğer yapı gruplarına nazaran daha yaygındır (Çiz.1-2). Ana işlevi ses çıkartmak olan tokmaklar, kapıların en dikkat çekici elemanlarından biri olmalarının haricinde, yapıldıkları dönemin sanatı ve anlayışını



yansıtmaları açısından da ayrı bir önem arz ederler. Birer süs unsuru olmalarının dışında, ev sahibinin inancını, ekonomik durumunu, büyüdüğü coğrafya hakkında da bilgi sahibi olmada bazen yardımcı olurlar.<sup>8</sup>

### **Tokmak Bölümleri**

En yaygın kapı tokmaklarından olan el şeklindeki tokmakların özellikle Osmanlı Dönemi'nde birer haber verme aracı olmalarının yanı sıra farklı bir kimliğe büründükleri de düşünülmektedir. Üzerinde iki tokmağı olan kapılardaki tokmakların çıkardıkları seslere göre farklı mesajların verildiği; bunlardan büyük olan ana tokmaktan ses geliyorsa gelen misafirin erkek, ses daha küçük tokmaktan geliyorsa gelen misafirin kadın olduğuna dair inanışlar vardır.<sup>9</sup>

Kalıbı alınıp çoğaltılmış döküm kalıplarıyla yapılan el şeklindeki tokmaklar, sayı ve tip bakımından fazla olmasına karşın, maharetli ellerde şekil bulmuş olan daha çok zaman ve emek harcayarak yapılmış dövme tekniğiyle şekillendirilmiş tokmalara ise daha az rastlanılmaktadır. Bu durum, dövme tekniğinin el şeklindeki bir tokmağın yapılmasına uygun ve kolay uygulanabilir olmamasıyla açıklanabilir.

Yerleşik yaşamın en erken başladığı coğrafyalardan biri olan Anadolu coğrafyasında, Neolitik, Kalkolitik, Tunç ve Demir çağlarına ait temel seviyesinde çok sayıda konut ortaya çıkarılmış olmasına ve bu dönemlere ait birçok kapı aksamına ulaşılmasına karşın, kapı tokmaklarının varlığına işaret eden herhangi bir bulguya şu ana kadar rastlanılmamıştır. Ancak Anadolu'nun kadim kültürüyle yoğrulmuş ve bu kültüre önemli katkılar sağlamış olan Grek sanatından beslenmiş olan Roma ve onun devamı olan Bizans ve sonraki uygarlıklara ait çok sayıda kapı tokmağının ise varlığı bilinmektedir. İslami döneme ilişkin Anadolu'daki erken kapı tokmaklarına daha çok yazma eserlerdeki minyatürlerde rastlanılmaktadır.<sup>10</sup>

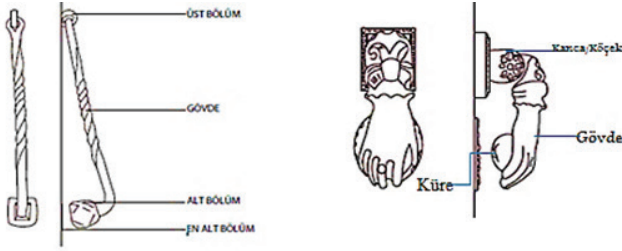
Birbirinden farklı ve ilginç örneklerin olduğu kapı tokmakları arasında en dikkat çekenlerin başında, genellikle bir kadın elinin bilekten itibaren görünecek şekilde tasarlanmış olanlar gelmektedir. Diğer tokmalardan, vurulduğunda sesin tok bir şekilde çıkmasını sağlamak için avuç içerisine yerleştirilen bir nar<sup>11</sup> (Fot.6 ) ya da bir top ile ayrılan bu tokmak çeşidi (Fot.7), Anadolu'nun birçok beldesinde olduğu gibi, Menteşe'de de en yaygın olan grubu oluşturur. Neredeyse tamamının döküm olduğu el şeklindeki tokmalarda çok farklı kalıp ve ölçüler ile özellikle tiplerin belirlenmesinde ayırt edici bir özellik

8 Yoksul, 2019.

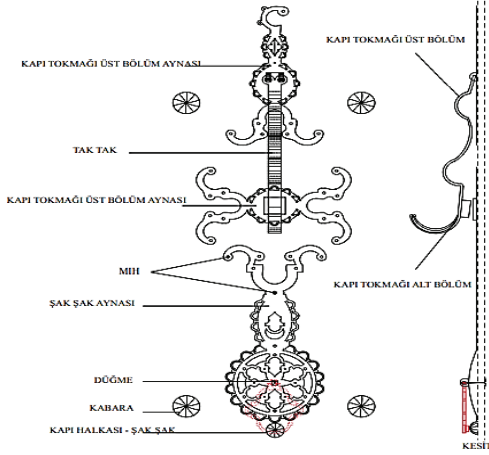
9 El şeklindeki kapı tokmaklarına yüklenen anlamlar hakkında bk. Yoksul, 2019.; Bülbül, 2020.

10 Anadolu'daki İslami dönem kapı tokmakları için bk. Erginsoy, 1978, 327-330, 345; H. Çal ve Ö. Çal, .2008: 8, 9.; Acun,1993: 1-19).; Cizre'nin Ejderleri,2020, (Fot. 9a). Kurtbil, 2020, (Tekeli, 1999, 282, Resim VIII).; Tarlakazan ve Tıngır 2018,118)

11 Nar içindeki sayısız taneleriyle bolluk ve bereketi simgelediği dolayısıyla eve gelecek olan kişilerin de bereketiyle geleceklerine inanıldığı düşünülmektedir. (Çalış, 2020, 48).



Çizim 1.

(Göktaş, 2010, 348,  
353'ten 'tan işlenerek)

Çizim 2.

(Sarp, 2016, 76)

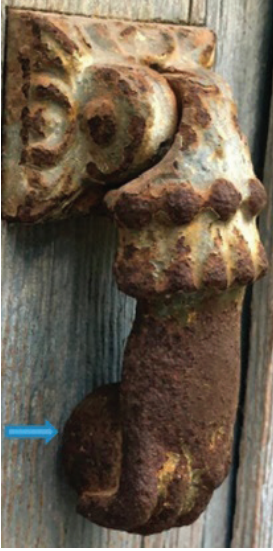
olan bezemelerde farklılıklar bulunmaktadır. Zengin bir çeşitlilik arz eden el şeklindeki tokmaklar; ekseriyetle bilek kısmında kumaştan bir giysi kolunun ucu görünür şekilde ve elbisenin kol ağzının üzerinde ise bir bileziğe yer verilmiş olarak tasarlanmışlardır. Başparmağın genellikle ayrı olduğu el şeklindeki tokmalarda diğer parmaklar, kalıba bağlı olarak bitişik ya da ayrı olabilmektedir. Çoğunlukla sol el şeklinde olmakla beraber, bazen sağ el, kimilerinde ise hangi elin olduğu tam seçilmeyen örnekler de rastlamak mümkündür. Genellikle serçe parmağının yanındaki parmakta (yüzük parmağı) bazen de orta parmakta bir yüzük yer alır (Fot.8ab ). Türkiye’de 40’tan fazla türünün olduğu sanılan tokmakların çoğu bronz, pirinç az bir bölümü ise demirden yapılmıştır. Tunç ve pirinçten olanların büyük bir bölümü döküm tekniği ile demir olanlar ise çoğunlukla dövülerek basit bir şekilde şekillendirilmiştir (bk. Tip 5). Bronz ve pirinçten olanların ithal oldukları veya kalıpları alınarak Türkiye’de yerel atölyelerde çoğaltılmış oldukları düşünülmektedir. El şeklindeki tokmalardaki süslemeler, kalıpla kabartma ya da kazıma tekniği ile yapılmıştır.<sup>12</sup> Anadolu’da el biçiminde olan tokmakların, en erken ne zaman kullanıldığına dair net veriler olmamakla beraber, Tarsus’taki 1813 tarihli bir evdeki örnek,<sup>13</sup> dikkate alındığında bu tür tokmakların en geç 19.yüzyılın başından beri kullanılmış oldukları söylenilebilir.

12 Çal, 1999a, 278.

13 Çal, 2004, 217.



**Fotoğraf 6:** Avuç içinde narın olduğu tokmak örneği (Ekinci, 2019, 160)



**Fotoğraf 7.**



**Fotoğraf 8 a / b:** Sağ ve sol el şeklindeki tokmalardan örnekler (Olaş,2019,199, 211)

**Bulgular:** Muğla'nın kentsel sit alanı içinde olan ve çoğunluğu Rumlar tarafından yapıldığı belirtilen yaklaşık 150 yıl öncesine ait 4 bine yakın eve ait binlerce tokmaktan,<sup>14</sup> günümüze çok az bir kısmı ulaşılabilmiştir. Muğla merkezde yapılan saha çalışmalarında; 30'u el, 3'ü kadın yüzü, 1'i C, 7'si U, 3'ü prizmatik yüzeyli, 3 adet ise bitkisel formlu olmak üzere 47 tanesine ulaşılabilmiştir. Bu çalışmada merkez ilçe konumundaki Menteşe'de bulunan el şeklindeki 30 adet tokmak, beş ayrı tipe ayırarak değerlendirilmeye çalışılmıştır.<sup>15</sup>

El şeklindeki tokmaklar, Anadolu'nun genelinde olduğu gibi burada da en yaygın ve dikkat çeken grubu oluşturur. Söz konusu tokmaklar, bir bayan elinin bilekten itibaren görünecek şekilde tasarlanmışlardır.<sup>16</sup> Tespit edilmiş 30 tokmaktan stilize edilmiş bir örnek dışında, bu konuda yapılan yayınlardaki tipolojilere bağlı kalınarak, bilek kısmının düzenlenişine göre bir gruplandırma yapılmıştır.<sup>17</sup>

**1-Tek Kaşlı Enli Bilezikli Tip:** Bu tipte dört tokmağın tespit edildiği tokmakların genel özellikleri iki kanatlı ahşap kapıların sağ yön kanadında yer almaları ve tamamın sol el şeklinde ve aynı kalıptan yapılmış olmalarıdır (Fot.9, 10, 11, 12). İşçilikten dolayı parmakların işleyişinde bazı farklılıkların gözlemlendiği tokmaklar, bronzdan döküm tekniği ile yapılmış olup kapıya bilek kısmından menteşe ile tespit edilmişlerdir. Ortalama 14,5 x 6cm ölçüleriyle diğer tokmalardan daha büyüktürler. Bilek kısmındaki tek kaşlı kalın bir bilezik, bileği örten kalın kumaştan elbisenin kol ağzını sıkarak pileler oluşturmuştur. Başparmağın ayrı olduğu tokmakların orta parmağında, elin büyüklüğüyle orantılı enli klasik alyans türü bir yüzüğe yer verilmiştir. Zaman içerisinde yüzeyleri patinayla kaplanmış olan tokmaklar bu sayede sağlam olarak günümüze ulaşabilmişlerdir.

Benzer özellikler taşıyan tokmakları, Ayvalık (Fot.13), Kırklareli (Fot.14),Kastamonu (Fot.15), Tokat (Fot.16) ve Mardin gibi farklı şehirlerde de görmek mümkün (Fot.17, Çiz.4). Tüm örnekler sol el şeklinde ve orta parmaklarında alyans şeklinde birer yüzükle verilmişlerdir. Tokmakların göze çarpan en belirgin ortak özelliklerinden biri ise bileği örten elbisenin pileli kol ağzı ve elbise üzerindeki tek kaşlı enli bileziklerdir. Söz konusu örnekler, genel hatlarıyla benzer özellikler paylaşmalarına karşın, özellikle parmakların işleyişinde işçilikten kaynaklı bazı farklılıklar dikkat çekmektedir (bk.Fot.9,10, 13, 14).

14 Mimdap, 2020.

15 Tokmak tipleri hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Çal, 1999a, 2001, 2004.; Çal ve Ataoğuz Çal, 2008.; Ataoğuz Çal,2008.

16 Çal,2001, 174.

17 El şeklindeki kapı tokmakların tipolojisi ile ilgili ayrıntılı bilgi için bk. H. Çal, 2001, 174,175.; Ö. Çal, 2008,227-230.



**Fotoğraf 9**

**Fotoğraf 10**

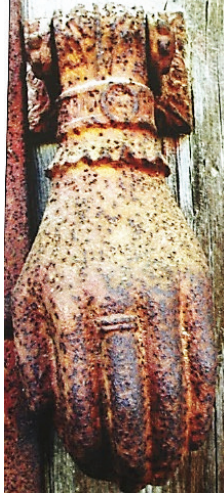
**Fotoğraf 11**

**Fotoğraf 12**

[Fotoğraf 9: Emir Beyazıt Mahallesi Cami Sokak No:34. Fotoğraf 10: Orta Mahalle Bahçe Sokak No.53. Fotoğraf 11: Müştak Bey Mah. Mustafa Muğlalı Cad.No:37. Fotoğraf 12: Emir Beyazıt Mah. Havana Sok. No:4]



**Fotoğraf 13**



**Fotoğraf 14**



**Fotoğraf 15**

[Fotoğraf 13: Ayvalık (Atağuz Çal,2008,228). Fotoğraf 14: Kırklareli (H.Çal ve Ö.Çal.2008,80). Fotoğraf 15: Kastamonu (Atağuz Çal, 2004, 500)]



**Fotoğraf 16:** Tokat (Özgen, 2018, 102)



**Fotoğraf 17**



**Çizim 4:** Mardin (Ekinci, 2019,32)

**2- Dört Taç Yapraklı Çiçekli Bilezikli Tip: İncelenen 30 örnekten 18 tanesi** bu tip altında değerlendirilmiştir. Ortalama 9x4,5 cm ölçüleriyle el şeklindeki diğer tipler arasında daha küçük ve farklı kalıplar kullanılmalarıyla dikkat çekerler. Tamamı döküm olan bu tipteki tokmalarda bilek kısmının tepesi, akant yaprağı şeklinde sonlanmakta ve tamamı sol el şeklinde yapılmıştır. Üç örnek dışında (Fot.18, 20, 21) diğerlerin serçe parmağının yanındaki parmakta oval kaşlı ya da tek taş şeklinde birer yüzük bulunmaktadır. Alt ve üst aynaların çoğu papatyaya benzer çiçek şeklindedir.

El ile bilek arasında sınır oluşturan pileli elbisenin kol ağızları, düz olup yukarıda birer akant (kenger) yaprağıyla sonlandırılmıştır. Bileği örten elbisenin üzerindeki dört taç yapraklı tek kaşlı bilezik, bu tipin en karakteristik özelliği olarak öne çıkar. Parmakların ince ve hafif içe bükümlü yapıları, tokmaların birer kadın eli olduğuna işaret eder. Başparmaklarının ayrı, diğer parmakların birbirine bitişik olduğu, avuçlarında birer topun yer aldığı tokmalardan 8'i hariç (Fot.22a,22b, 23, 25, 28, 30, 31, 32), diğerleri kapiyla beraber birçok kez boyandıklarından yüzeylerinde kalın bir boya tabakası oluşmuştur. İlk dört örnek dışında (Fot.18, 19, 20, 21), diğer örneklerin genel hatlarıyla benzer özellikler paylaştıkları, bazılarının ise özellikle parmakların işleyişinde bazı farklılıklar olduğu görülmektedir. Bilek kısmındaki düzenlemeye göre 18 örneğin ele alındığı grupta, altı farklı kalıp kullanılmıştır.



**Fotoğraf 18**

**Fotoğraf 19**

**Fotoğraf 20**

**Fotoğraf 21**

[Fotoğraf 18: Emir Beyazıt Mahallesi Kurbanlar Sokak No:14. Fotoğraf 19: Karşıyaka Mah. Bayır Sok.No:5. Fotoğraf 20: Emir Beyazıt Mah.Hekimbaşı Sok.No:11. Fotoğraf 21: Keramettin Mah. Baskı Sok.No:22]



**Fotoğraf 22a**

**Fotoğraf 22 b**

**Fotoğraf 23**

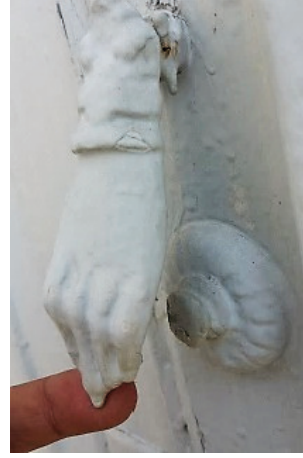
[Fotoğraf 22 a,b: Müştak Bey Mahallesi Mustafa Muğlalı Cad.No:14. Fotoğraf 23: Emir Beyazıt Mahallesi Üçler Sok.No:8]



**Fotoğraf:24**



**Fotoğraf: 25**



**Fotoğraf: 26**

[Fotoğraf 24: Pirinçler Sok.No:4. Fotoğraf 25: Emir Müştak Bey Mah. Eski Posta Sok.No:34. Fotoğraf 26: Dibek Taşı Sok. No:19]



**Fotoğraf:27**



**Fotoğraf: 28**



**Fotoğraf: 29**

[Fotoğraf 27: Orta Mah. Saburhane Sok.No:4. Fotoğraf 28:Hacı Şerif Ağa Sok.No:2. Fotoğraf 29: Keramet'in Mah. Baskı Sok.No22]





**Fotoğraf:30**



**Fotoğraf:31**

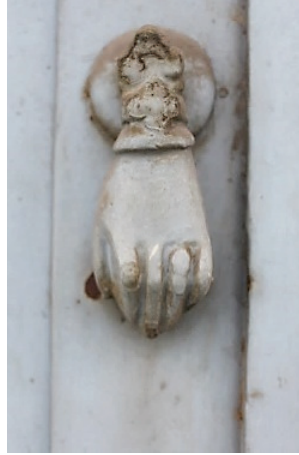


**Fotoğraf: 32**

[Fotoğraf 30:Karşıyaka Mah.Celali Sok.No:5. Fotoğraf 31: Cami Tepe Mah. Yusuf Efendi Sok. No:22. Fotoğraf 32: Karşıyaka Mah. Kayabaşı Sok. No: 22]



**Fotoğraf:33**



**Fotoğraf: 34**



**Fotoğraf 35**

[Fotoğraf 33: Şemsi Ana Sok.No:20 . Fotoğraf 34: Emir Beyazıt Mah. Mustafa Muğlalı Caddesi No:61. Fotoğraf 35: Emir Beyazıt Mah. Mustafa Muğlalı Caddesi No:66]

Döküm tekniği ile şekillendirilen tokmalardan boyasız olan eserler daha sağlam ve orijinalliklerini muhafaza ettiklerinden, tüm detayları belli olurken, kapıyla beraber birçok kez boyanmış olanlarda ise kimi detayların seçilemediği, bazılarında ise yer yer tahribatlar oluştuğu göze çarpmaktadır (Fot.27,29,35).

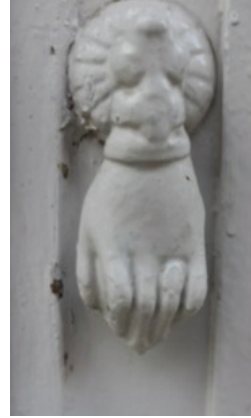
Menteşe'nin yanı sıra, Türkiye'de başta Isparta olmak üzere (bk. Alav, 2014: 17, 37, 39, 48, 50) örneğine en fazla rastlanılan el şeklindeki bu tokmak tipine; Muğla Milas, (Fot.36 a, b, c), Tosya'da (Fot.37), Isparta (Fot.38, Çiz.5), Ayvalık (Fot.39), Beypazarı (Fot.40), Mardin (Fot.41), Tokat (Fot.42a,b) gibi Türkiye'nin hemen her bölgesinde rastlamak mümkündür.



Fotoğraf :36a



Fotoğraf :36b



Fotoğraf :36c

[Fotoğraf 36a, b, c: Milas'tan Dört Taç Yapraklı Çiçekli Bilezikli Tipte el şeklindeki tokmaklar (Olaş, 2019:194,196,197).]



Fotoğraf 37



Fotoğraf: 38



Çizim: 5

[Fotoğraf 37: Tosya (Kaya, 2010:368). Fotoğraf 38, Çizim 5: Isparta (Alav, 2014, 37)]



**Fotoğraf: 39**



**Fotoğraf: 40**



**Fotoğraf: 41**

[Fotoğraf 39: Ayvalık (Ataoguz Çal, 2008:229), Fotoğraf 40: Beypazarı (Çal, 2004:362). Fotoğraf 41: Mardin (Ekinci, 2019:40) ]



**Fotoğraf: 42a**

**Fotoğraf:42b**

Fotoğraf 42a,b: Tokat (Özgen, 2018:102)

Örneklerde de görüldüğü üzere, bu gruptaki örneklerin tamamı sol el şeklinde, başparmak ayrı, diğer parmaklar bitişik ve parmaklar hafif bükümlü bir şekilde yapılmıştır. Birkaç örnek dışında çoğu boyalı olan tokmakların büyük bir bölümü, pirinçten yapılmıştır. Usta ismi ya da yapım tarihleri ile ilgili herhangi bir veri bulunmayan tokmakların ait oldukları yapıların tarihleri ve benzer örnekler dikkate alındığında büyük çoğunluğunun 18. yüzyılın ikinci yarısı ile 19. yüzyıla ait oldukları tahmin edilmektedir.

**3- Baklava Biçimli Madalyonlu Bilezikli Tip:** Değerlendirilmeye alınan 30 tokmaktan 5 tanesi, baklava biçimli madalyonlu bilezik olarak tanımlanan<sup>18</sup> tip içerisinde değerlendirilmiştir. En küçüğü 7x2 (Fot. 45) en büyüğü 9,5x 4,5 (Fot. 44) ölçülerinde olan tokmalardan iki tanesi sağ el (Fot.46,47), üç tanesi ise sol şeklinde yapılmıştır (Fot.43, 44, 45). Sağ el şeklinde olanların kalıpları benzer olmasına karşın, sol el şeklinde olanlarda ise üç farklı kalıp kullanılmıştır. Bilekte düz bir şekilde sonlanan elbisenin üzerinde abartılı olmayan enli düz bir bileziğin olduğu tokmaklar, döküm tekniği ile şekillendirilmiştir. Boyalı olanlarda detaylar tam belli olmaz iken, boyasız olanlarda malzemesiyle beraber her detay fark edilebilmektedir.(Fot.43-44)<sup>19</sup>

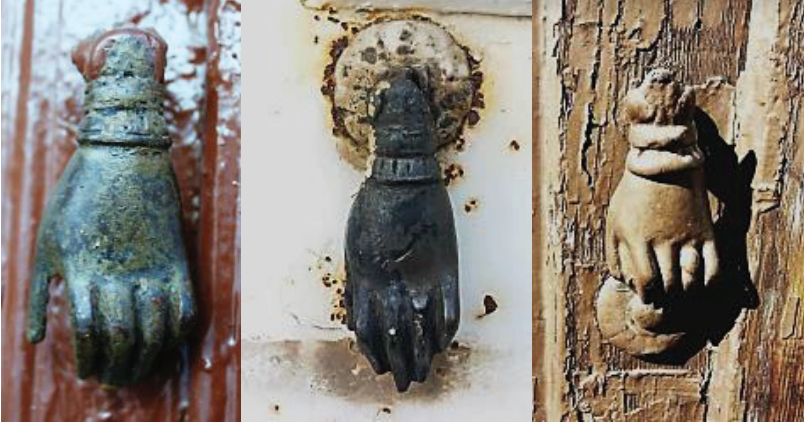
Cami Tepe Mahallesi Şahide Sokak No: 6'da bulunan tokmağın aynalığı ve kabarası diğerlerinden farklı olarak kareye yakın dikdörtgen birer plaka şeklinde yapılmıştır (Fot.47). Bileğe kadar inen elbiseler üst kısımda dilimli bir şekilde, kol ağızları ise düz olarak sonlanmaktadır. Farklı kalıpların kullanıldığı tokmalardan sadece iki örnekte serçe parmağının yanındaki parmaklar yüzüklü olarak tasvir edilmiştir. (Fot.44,45). Hafif içe doğru bükümlü parmaklar, avuçtaki topu tutar şekilde yapılmıştır.

İkinci tipteki örneklerle kıyasla fazla yaygın olmayan bu tipteki tokmaklarla el yapılarındaki bazı farklılıklar dışında, bilek düzenlemesi açısından yakın özellikler paylaşan beş örneğe Milas'ta rastlanılmıştır. (Fot.48a,b,c,d,e). Ender görülen sağ el şeklindeki tokmaklarla (Fot.46,47) sol el şeklinde yapılmış olmalarına rağmen bilek düzenlemesi açısından ortak özellikler sergileyen örneklerle Hatay (Fot.49) ve Ayvalık'ta rastlanılmıştır.<sup>20</sup> Sol el şeklinde yapılmış olanlarla bilek düzenlemeleri başta olmak üzere çok yakın özellikler sergileyen örneklerle ise Isparta (Fot.50), Mardin (Fot.51) ve Ali Bey Adası'nda karşılaşılmıştır (Fot.52,a,b,c).

18 Çal, 2001, 174, Fot.10.

19 Türkiye'de en sevilen tipler arasında gösterilen el şeklindeki tokmakların, çoğunlukla bronzdan, bir kısmının ise demirden yapıldıkları belirtilmektedir. bk. Çal, 2001, 174.

20 Efe, 2019, 86, 121,154.



**Fotoğraf: 43**

**Fotoğraf: 44**

**Fotoğraf: 45**

[Fotoğraf 43: Menteşe İlçesi Kara Ahmet Mah. Bardakçı Sokak No: 21. Fotoğraf 44:Konakaltı Sokak No:20/A . Fotoğraf 45: Şemsiaba Sokak No:24 ]



**Fotoğraf:46**



**Fotoğraf: 47**

[Fotoğraf 46: Menteşe İlçesi Emir Beyazıt Mah. Hekimbaşı Sokak No:7 . Fotoğraf 47: Cami Tepe Mahallesi Şahide Sokak No: 6]



Fotoğraf: 48 / a, b, c, d: Milas. (Olaş, 2019, 187-190.)



Fotoğraf: 48e

Fotoğraf: 49

Fotoğraf: 50

Fotoğraf: 51

[Fotoğraf 48e:Milas (Olaş, 2019,190). Fotoğraf 49: Hatay (Çal, 2001,346) Fotoğraf 50: Isparta (Alav,2014,109). Fotoğraf 51: Mardin (Ekinci,2019,28)]



Fotoğraf: 52a



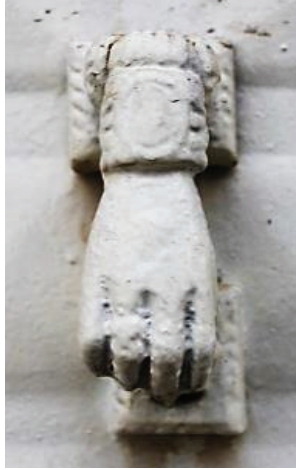
Fotoğraf: 52b



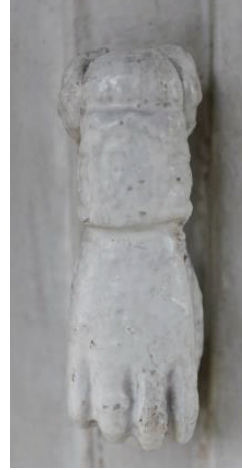
Fotoğraf: 52c

[Fotoğraf 52a,b; Ayvalık (Efe,2019, 154-155) Fotoğraf 52 c: Ayvalık (Ataoğuz Çal,2008,238)]

**4-Oval Madalyonlu Bilezikli Tip:** Emir Beyazıt Mahallesi Üçler Sokak No:40/A ile aynı mahallede Kurbanlar Sokak No:22 yer alan iki tokmak bu tiptedir. En çok görülen tiplerden biri olan bu tokmaklardan Menteşede sadece iki örneğine rastlanılmış olup sağ el şeklinde yapılmışlardır (Fot.53,54). 10x3,5 ve 10x4 cm ölçülerinde olan tokmaklar, benzer örnekleri gibi döküm tekniği ile şekillendirilmişlerdir. Süslemiş oldukları kapılarla beraber defalarca boyanmış olduklarından yapım malzemeleri ve ince detayları net seçilememektedir. Dökümden dörtgen aynalıklara bağlantıları menteşelerle gerçekleştirilmiştir. Serçe parmakların yanındaki parmakta (yüzük parmağında) abartılı olmayan tek taşlı birer yüzüğün bulunduğu bu tipteki tokmakların en belirleyici özelliklerinden biri, bilek kısmındaki oval madalyon şeklinde ve neredeyse tüm bileği kaplayan geniş bir bilekliğe (?) bileziğe yer verilmiş olmasıdır. Bu özellikleri ile diğer tiplerden ayrılan tokmakların bir başka özelliği ise parmaklar içe doğru tam kıvrılmış olarak yapılmadığından, farklı tipteki tokmaklardan biraz daha uzun ve ince bir görünüm sergilerler. Bileği örten elbisenin kol ağzı, kalın bilezik altında neredeyse hiç belli olmaz iken, üst kısımda düzgün kıvrımlı yapısıyla üstten sanki dilimli yarım bir kubbe görüntüsü sunar. Avuçta top olan bu gruptaki tokmakların başparmakları genellikle ayrı, diğer parmaklar ise işçiliğe göre yapışık ya da araları hafif açık olabilmektedir. Dört taç yapraklı çiçekli bilezikli tipten sonra Türkiye genelinde en fazla görülen bu tipteki tokmaklar, el şeklindeki diğer tokmalardan farklı olarak tamamı sağ el şeklinde yapılmışlardır.



**Fotoğraf 53.**



**Fotoğraf 54.**

[Fotoğraf 53: Emir Beyazıt Mahallesi Üçler Sokak No:40/A. Fotoğraf 54: Kurbanlar Sokak No:22]

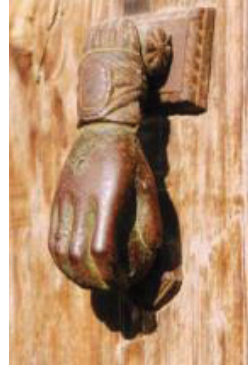
Menteşe'deki evlerin kapılarını süsleyen bu grup kapı tokmaklarıyla yakın benzerlik gösteren örneklerine; Marmaris (Fot.55), Mardin (Fot.56), Divriği (Fot.57), Beypazarı (Fot.58), Kastamonu (Fot.59), Hatay (Fot.60), Ayvalık (Fot.61), Gaziantep (Fot.62) ve Şirince (Fot. 63) evlerinde de rastlanılmıştır.



**Fotograf 55:** Marmaris  
(Olaş, 2019, 212)



**Fotograf 56:** Mardin(Ekinci,  
2019, 26)



**Fotograf 57:** Divriği  
(Denktaş, 2005, 134)



**Fotograf 58:** Beypazarı  
(Çal,2004,363)



**Fotograf 59:**Kastamonu  
(Yeni ve Çetin,2016, 298)



**Fotograf 60:** Hatay  
Çal,2001: 346)



**Fotograf 61:** Ayvalık (Çal, 2008, 228)



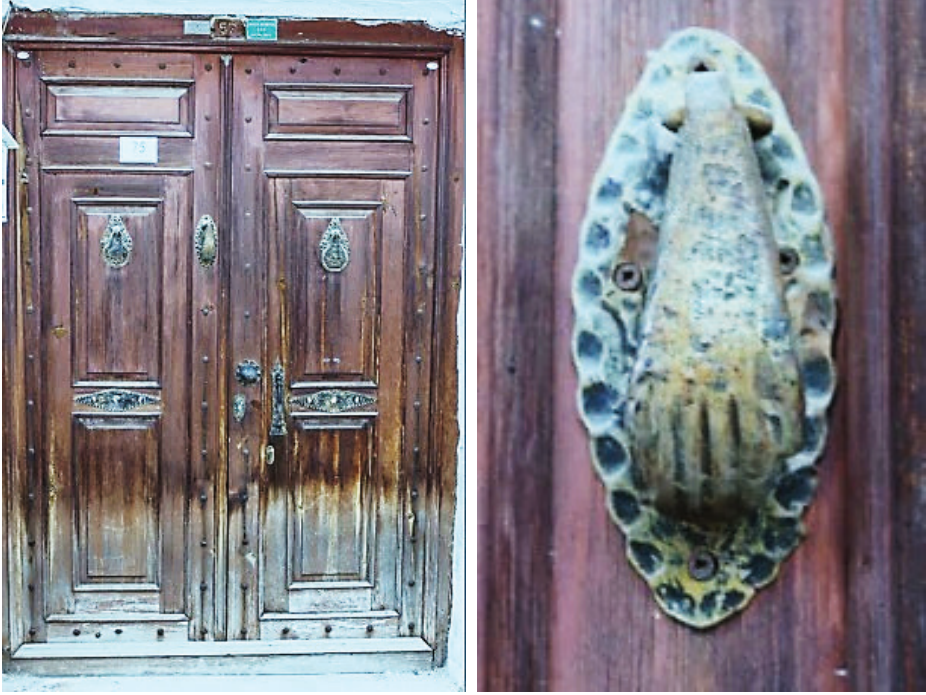
**Fotograf 62:** Şirince (G.Kaya 2010,369)



**Fotograf 63:**Gaziantep(G. Kaya, 2010, 369)



**5- Stilize Edilmiş El Şeklindeki Tokmak:** Emir Beyazıt Mahallesi Üçler Sokak No: 75’de iki kanatlı ahşap kapının sol kanadına sağ ve sol kanatlarda yer alan iki halkanın arasına konumlandırılmıştır. Tokmak yetişkin bir insan elinden ziyade bir çocuğun stilize edilmiş sağ eli şeklinde yapılmıştır (Fot.64a,b). 9x4 cm ölçülerinde demirden dövme tekniği ile yapılmıştır. Yine dövülerek şekillendirilmiş göbeksiz elips şeklindeki aynalığı, kapıya vidalarla tespit edilmiştir. Başparmak dâhil, bütün parmakların bitişik olduğu elin parmak araları, fazla derin olmayan yivlerle vurgulanmaya çalışılmıştır. Hafif bükümlü parmakları, avuçtaki topu tutar şekilde yapılmıştır. Parmak uçlarından bileğe doğru incelenek devam eden tokmak, bileğe geçirilmiş olan bir köçek ile aynalık kısmından kapıyla bağlantısı sağlanmıştır. Sade bir işçilik sergileyen tokmakta, bezeme adına dikkatleri üzerine çeken yegâne unsur çekiç darbelerinin ardında bıraktığı izlerdir. Ünik olan eserin gerek Muğla sınırlarında, gerekse başka yerlerde örneğine rastlanılmamıştır.



**Fotoğraf 64 / a, b:** Emir Beyazıt Mahallesi Üçler Sokak No: 75

## Sonuç

Ana konusu tokmakların oluşturduğu çalışmada, tokmakların kapılarını süslediği evlere de kısaca değinilmeye çalışılmıştır. Türk ve Rum evleri olarak iki kategoride değerlendirilen Muğla Evleri; iç düzenlemeleri ve plan özelliklerinden ziyade, ana hatlarıyla dış mimarisine ve kurgularına değinilmiştir. Çoğunluğu 19.yüzyıl ve sonrasına ait olan bu evler; kendileriyle özdeşleşen bacaları, kuzulu kapıları ve tokmaklarıyla öne çıkmışlardır. Anadolu'nun geleneksel konut mimarisinden bazı yönleriyle ayrılan bu evlerden kimi örneklerinin arı bir mimari üsluptan ziyade, demografik yapıdan kaynaklı eklektik bir üslupta tasarlandıkları görülmüştür.

Hünerli ellerde şekil bulmuş olan tokmakların zaman içinde farklı nedenlerle kaybolmuş, ya da kaybolmaya aday birçoğu korumasız kapı tokmaklarından el şeklindekilerin varlığına dikkat çekilmek istenen çalışmada beş ayrı tipolojide 30 tanesi araştırma kapsamına alınmıştır. Ele alınan ve karşılaştırılan tokmalardan Mardin örneği hariç,<sup>21</sup> (Fot. 17, Çiz.4) ekseriyetle konutların ya da avlu girişlerinin sokağa açılan ana giriş kapılarında kendilerine yer verdikleri görülmüştür. Çoğunlukla varlıklı ailelere ait eski evlerin kapılarını süsleyen bu tokmaklar; el şekli, bilekteki kumaş yapısı ve kullanılan takılara göre sınıflandırılarak bir gruplandırma yapılmıştır. Başta Muğla'nın ilçelerinden Milas ve Marmaris olmak üzere, Türkiye'nin farklı bölgelerindeki benzer tipolojiye sahip tokmalardan örnekler verilerek yayımlarına dikkat çekilmek istenmiştir.

Koruma altındaki geleneksel Muğla evlerindeki kapı tokmaklarından bazıları, Rum tüccarlar tarafından yurt dışından getirilen demir ve pirinçten yapılmış döküm tokmaklar oluşturmaktadır. Ekseriyetle pirinç, bronz ve dövme demirin ana malzeme olarak tercih edildiği tokmakların şekillendirilmesinde, kullanılacak malzemeye göre dövme veya döküm teknikleri kullanılmıştır. Kalıpla elde edilen tokmalarda farklı tipte çok sayıda örneğine hemen her yerde rastlamak mümkün iken, yapımı daha uzun ve zor olan dövme tekniği ile yapılanların ise daha az sayıda ve çeşitlilikte olduğu görülmüştür. Türkiye'nin farklı bölgelerindeki tokmaklar incelendiğinde; basit şekilli tokmakların ve özellikle demirin kullanılmış olduğu eserlerin yapımında dövme tekniği, daha grift süslemeli ve ince işçilik gerektiren tokmakların yapımında ise döküm tekniğinin yeğlendiği anlaşılmaktadır. Kalıpla ana hatları ortaya çıkarıldıktan sonra usta ellerde son rötuşları yapılan tokmalarda kazıma ve kalıpla kabartma tercih edilen süsleme teknikleri olmuştur. Aynalık bölümleri ise çoğunlukla ajur tekniği uygulanarak değişik örgelerle hareketlendirilmeye çalışılmıştır. İncelenen örnekler çoğunlukla bir kadının sol eli şeklinde yapılmıştır. Tokmaklar, ekseriyetle döküm olan ve kapağa çivi ya da vida vb. ile tutturulmuş olan aynalıktaki yuvaya takılmıştır.<sup>22</sup> Kullanılan malzeme, yapım ve süsleme tekniği ve tipoloji açısından irdelendiğinde Menteşe'deki tokmakların, Türkiye'deki emsalleriyle paralellik arz ettikleri görülmüştür.

21 Genellikle konutların kapılarını süsleyen el şeklindeki kapı tokmalardan biri bugün, Mardin Artuklu Hükümdarı II. Kutbüddin İlgazi'nin saltanatı sırasında (1176-1184) annesi Sitti Radviyye (Radaviyye) tarafından yaptırılan medresenin (Altun, 2020) dış kapısında yer almaktadır (Ekinci,2019, 32). Medrese ile çağdaş olmayan tokmak, kapağa sonra taktırılmıştır.

22 Çal, 2001,175.

Birkaç örnek dışında, çoğu üzerinde yer aldıkları kapılarla birlikte boyanmış olduğundan hangi malzemeden yapılmış oldukları net anlaşılamamıştır. Ancak benzer tokmaklar ile ilgili yapılan değişik çalışmalardaki malzeme bilgilerinden hareketle, büyük çoğunluğunun pirinçten bir bölümünün ise tunçtan yapılmış oldukları söylenebilir. Tokmakların üzerinde tarihlendirmede yardımcı olabilecek herhangi bir bilgiye rastlanılmadığından taşınır nitelikteki bu tür eserleri, salt hâlihazırda kapılarını süsledikleri mimari yapının yapım tarihinden hareketle, tarihlendirmenin doğru olamayacağı düşünüldüğünden söz konusu tokmalara, kesin bir tarih verilmesinden kaçınılmıştır. Ancak XIX. yüzyılın başından itibaren Anadolu’da varlıkları bilindiğinden bu tokmakların da XIX. yüzyıl ve sonrasına ait oldukları söylenebilir.

Tokmakların boyları: 15,5 – 9,5 cm; enleri: 4,5 – 6,5 cm arasında değişmektedir. Malzeme olarak pirinç, bronz ve demir, yapım tekniği olarak ise dövme tekniğinin kullanıldığı Tip 5’deki örnek hariç (Fot.64b), döküm tekniğinin kullanıldığı tokmalardan 25’i sol el, 4’ü ise sağ el şeklindedir. Söz konusu tokmaklar gerek boyut gerekse yapım, süsleme ve kullanılan malzeme açısından başta Ayvalık olmak üzere Divriği, Kula, Safranbolu, Şanlıurfa, Diyarbakır, Kastamonu, Beypazarı, Isparta, Mardin gibi Anadolu’nun birçok yöresindeki tokmaklarla ortak özellikler sergilerler.

Batılılaşma dönemi ile birlikte Avrupa’dan ithal edildikleri, sonrasında aşırı rağbet görmeleri üzerine, talebi karşılamak için yerel atölyelerde kalıpları alınarak çoğaltılmış oldukları düşünülen el şeklindeki tokmaklar, aynı tipolojiye sahip oldukları halde, detaylarda işçilikten kaynaklanan bazı farklılıklar olabilmektedir (Fot.9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 22, 23, 25). İthal olanların dışında, özellikle günümüze kadar ulaşabilmiş çok sayıdaki örnek dikkate alındığında, bu tipteki tokmakların Anadolu’nun birçok bölgesinde yerel ustalar tarafından, talepler doğrultusunda değişik malzemeden farklı tarihlerde yapılmış oldukları anlaşılmaktadır. Tokmakları, salt vurulduğu zaman çıkardıkları sesle birer haber verme ya da kapıyı çekme işine yarayan birer araç olarak görmek, onların taşıdığı mesajları anlamamak anlamına gelir. Onlar, özellikle ait olduğu kültürün somut birer göstergeleri olduklarından, temsil ettikleri kültürü anlamamıza da katkı sağlarlar. Ele alınan tokmaklar, çeşitlilik ve form açısından, başta Osmanlı Döneminde Hristiyan tebaanın çoğunlukta olduğu Ali Bey (Cunda) Adası’nda bulunanlar olmak üzere,<sup>23</sup> Türkiye’nin hemen her bölgesinde bulunan örneklerle benzer özellikler paylaşırlar.<sup>24</sup>

23 Çal, 2008, 226.

24 Tokmak biçimleriyle ilgili detaylı bilgi için bk. Çal, 1999, 275-284.

## KAYNAKÇA

- Acun, H. (1993). Ejder Motifli Kapı Tokmakları ve Değişik Örnekler, *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnal'a Armağan*, 1-19, Ankara.
- Aladağ, E. (2004), Muğla'nın Geleneksel Evleri ve Bacaları, *Muğla Kitabı*,(Ed. A. Abbas Çınar), 372-383, İzmir.
- Alay, A. (2014). *Geleneksel Isparta Evlerinde Kapı Tokmakları*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Ana Sanat Dalı, Isparta.
- Altun, A. Hatuniye Medresesi <https://islamansiklopedisi.org.tr/hatuniye-medresesi--mardin> [Erişim:9Temmuz 2020]
- Ataoguz Çal, Ö. (2004). Kastamonu Şehri Kapı Halkaları ve Tokmakları, *Gazi Üniversitesi Kastamonu Eğitim Dergisi*, C.12, S. 2, 485-504.
- Ataoguz Çal, Ö. (2008). Ali Bey Adası (Ayvalık) Kapı Halka ve Tokmakları, *Erciyes Üniversitesi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 25, 225-240.
- Bülbül, D. (2020). *Türk Mimarisinde: Kapı Tokmakları*. URL:<http://www.hakimiyet.com/turk-mimarisinde-kapi-tokmaklari-12113yy.htm> [Erişim:1Mayıs 2020]
- Cizrenin Ejderleri. (2020). URL:<https://www.aydinlik.com.tr/cizre-nin-ejderleri-ikizlerini-cagiriyor-yasam-subat-2018-1> [Erişim:28 Nisan 2020]
- Çal, H. (1999a). Osmanlı Kapı Halkaları ve Kapı Tokmakları, *Osmanlı*, C.11, 275-284.
- Çal, H. (1999b). Niğde'de Kapı Tokmakları, *Art Decor*, Sayı 77, 122-125.
- Çal, H. (2001). Hatay Kapı Halkaları ve Tokmakları" *Ortadoğu'da Osmanlı Dönemi Kültür İzleri Uluslar Arası Bilgi Şöleni Bildirileri*, C.1,173-188, Ankara.
- Çal, H. (2004). Beypazarı Şehrinde Kapı Halkaları ve Tokmakları, *Cumhuriyetin 80.Yılında Her Yönüyle Ankara*, 214-226.
- Çal, H., Çal, Ö. (2008). *Trakya Bölgesi Kapı Tokmakları ve Çekecekleri*, Ankara: Atatürk Kültür ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

- Çalış, E. (2020). Sakıp Sabancı Mardin Kent Müzesi Dilek Sabancı Sanat Galerisi'nde Bulunan Kapıların Tamamlayıcı Metal Öğelerinden Örnekler, *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (1) 44-57.
- Efe, M. (2019). *Geleneksel Ayvalık Konut Mimarisinde Kapı ve Kapı Tokmaklarının Tipolojisi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İzmir Demokrasi Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Ekinci, O. (1985). *Yaşayan Muğla*, 1985, İstanbul. Ekinci, E. (2019). *Geleneksel Mardin Evlerinde Kapı Tokmakları ve Halkaları* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dicle Üniversitesi /Sosyal Bilimler Enstitüsü, Diyarbakır.
- Erginsoy, Ü. (1978). *İslam Maden Sanatının Gelişmesi*, İstanbul.
- Genç, D. (2015). *Geleneksel Muğla Evlerinden Örnekler*: <http://www.radikal.com.tr/mugla-haber/tarih-ve-kultur-kenti-mentese-1399810/>, (Erişim tarihi: 25.06.2020)
- Gökmen, E. (2012). XVIII. Yüzyılda Muğla'da Dinî Ve Sosyal Yapılar, *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü/Dergisi* Bahar 2012 Sayı 28, 74-111.
- Denktaş, M. (2005). Divriği'nin Kapı Tokmakları ve Kapı Halkaları, *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19, 113-139.
- Göktaş Kaya L. (2010). Geleneksel Kapı Halkaları ve Tokmakları: *Safranbolu, ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 6 (12), 341-369.
- Muğla İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü. (2020). Geleneksel Muğla Evleri. URL:<https://mugla.ktb.gov.tr/TR-158089/geleneksel-mugla-evleri-mimari-ozellikleri.html> [Erişim :7 Mayıs 2020]
- Kurtbil, Z.H.(2020). *Cizre Ulu Camii*: <https://islamansiklopedisi.org.tr/ulucami>. [Erişim:20 Haziran 2020]
- Madan, T. (2008). Muğla'nın Kayıp Kültürü Kadın Eli Kapı Tokmakları, *Ulusoy Travel*, 138, 65-70.
- Merçil, E. (2004). Mentешеoğulları. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 29, 152-153 Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Mimdaporg. (2020). URL: <http://mimdap.org/2010/05/mudhlanyn-tarihi-kapy-tokmaklary-yok-oluyor/>[Erişim 23 Mayıs 2020]

- Muğla Belediyesi, (Basım Yılı Belirtilmemiş), Muğla Tarih ve Kültür Kenti, Muğla: Esin Basımevi.
- Sarp, T. (2016). Erzincan İli Kemaliye (Eğin) İlçesi Kapı Tokmaklarında Yer alan Bezeme Tipolojisine Birkaç Örnek, *Erzincan Üniversitesi Uluslararası Erzincan Sempozyumu*, (Ed.Hüsrev Akın) 28 Eylül- 1 Ekim, C.2, s.71-82, Erzincan.
- Tarлакazan, B.E. ve Tıngır M. (2018). Selçuklu İzleri Taşıyan Kimi Belediye Amblemlerindeki Sembollerin Tarih, Kültür ve Tasarım Açısından İncelenmesi, *Erzincan Üniversitesi Sosyal Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (ERZSOSDE) XI-I:111-128.*
- Tekeli,S.(1999) Amîd (Diyarbakır) Sarayının Kapısı. [Erişim: 9 Temmuz 2020]
- Kültür ve Turizm Bakanlığı. (2020). URL: <https://mugla.ktb.gov.tr/TR-157501/tarih.html>. [Erişim:27 Haziran 2020]
- TRT Belgeseli. (2016). Anadolu'nun Gözleri, Muğla, [https://www.youtube.com/watch?v= Ei6WQt5\\_NyQ](https://www.youtube.com/watch?v=Ei6WQt5_NyQ) [Erişim tarihi: 27.01.2021]
- Olaş, N. (2019). *Muğla (Menteşe), Milas ve Marmaris Evlerinde Bulunan Kapı Tokmakları*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.
- Özgen, M. (2018). Geleneksel Tokat Evlerinde Kapı Tokmakları URL: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/445616>. [Erişim: 9 Temmuz 2020]
- Yeni,Ö., Çetin,Y. (2016). Kastamonu Taşköprü İlçe Merkezinde Yer Alan Geleneksel Kapı Tokmakları. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (37), 278-298,
- Yoksul, R. (2019). *Türk İslam Kültüründe Kapı Tokmakları*. URL: <http://www.kumruluyuz.biz/yazar/2358-turk-islam-kulturunde-kapi-tokmaklari.html> [Erişim: 2 Temmuz 2020]

## MENTEŞE'DE YER ALAN EL ŞEKLİNDEKİ TOKMAK TİPLERİ VE BULUNDUKLARI ADRESLER

<b>Tek Kaşlı Enli Bilezikli Tip</b>		
1	Fotoğraf: 9	Emir Beyazıt Mahallesi Cami Sokak No:34
2	Fotoğraf :10	Orta Mahalle Bahçe Sokak No.53
3	Fotoğraf :11	Müştak Bey Mahallesi Mustafa Muğlalı Cad.No:37
4	Fotoğraf :12	Emir Beyazıt Mahallesi Havana Sok. No:4
<b>Dört Taç Yapraklı Çiçekli Bilezikli Tip</b>		
5	Fotoğraf :18	Emir Beyazıt Mahallesi Kurbanlar Sokak No:14
6	Fotoğraf :19	Karşıyaka Mahallesi . Bayır Sok.No:5
7	Fotoğraf :20	Emir Beyazıt Mahallesi Hekimbaşı Sok.No:11
8	Fotoğraf :21	Keramettin Mahallesi Baskı Sok.No22
9	Fotoğraf :22 a,b	Müştak Bey Mahallesi. Mustafa Muğlalı Cad.No:14
10	Fotoğraf: 23	Emir Beyazıt Mahallesi Üçler Sok.No:8
11	Fotoğraf :24	Pirinçler Sok.No:4.
12	Fotoğraf :25	Emir Müştak Bey Mah. Eski Posta Sok.No:34
13	Fotoğraf :26	Dibek Taşı Sok. No:19
14	Fotoğraf :27	Orta Mah. Saburhane Sok.No:4
15	Fotoğraf :28	Hacı Şerif Ağa Sok.No:2
16	Fotoğraf :29	Keramettin Mah. Baskı Sok.No22
17	Fotoğraf :30	Karşıyaka Mah.Celali Sok.No:5
18	Fotoğraf :31	Cami Tepe Mah. Yusuf Efendi Sok.No:22
19	Fotoğraf :32	Karşıyaka Mah. Kayabaşı Sok. No: 22
20	Fotoğraf :33	Şemsi Ana Sok.No:20
21	Fotoğraf :34	Emir Beyazıt Mah. Mustafa Muğlalı Caddesi No:61
22	Fotoğraf :35	Emir Beyazıt Mah. Mustafa Muğlalı Caddesi No:66
<b>Baklava Biçimli Madalyonlu Bilezikli Tip</b>		
23	Fotoğraf :43	Menteşe İlçesi Kara Ahmet Mah. Bardakçı Sokak No: 21
24	Fotoğraf :44	Konakaltı Sokak No:20/A
25	Fotoğraf :45	Şemsiaba Sokak No:24
26	Fotoğraf :46	Menteşe İlçesi Emir Beyazıt Mah. Hekimbaşı Sokak No:7
27	Fotoğraf :47	Cami Tepe Mahallesi Şahide Sokak No: 6
<b>Oval Madalyonlu Bilezikli Tip</b>		
28	Fotoğraf :53	Emir Beyazıt Mahallesi Üçler Sokak No:40/A
29	Fotoğraf :54	Kurbanlar Sokak No:22
<b>Stilize Edilmiş El Şeklindeki Tokmak</b>		
30	Fotoğraf 64:b	Emir Beyazıt Mahallesi Üçler Sokak No: 75

►◀ Yazar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◀

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

**Sanat Tarihi Dergisi**

ISSN 1300-5707

Cilt: 30, Sayı: 1 Nisan 2021

*Ege University, Faculty of Letters*

***Journal of Art History***

e-ISSN 2636-8064

*Volume: 30, Issue: 1 April 2021*

İnternet Sayfası (Acık Erisim)

Internet Page (Open Access)

**DergiPark**  
AKADEMİK

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

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

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

Clarivate  
Analytics  
**ESCI**  
Emerging Sources Citation Index

ULAKBİM  
TR DİZİN

DOAJ

Crossref

**EBSCO**

**ERIH PLUS**  
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE  
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic  
Resource  
Index  
ResearchBID

**SÖBIAD**



## SİYASET VE SANAT BAĞLAMINDA İRAN'DA BİR MEMLÜKLÜ ARMASI VE ÇEVGÂNDAR SOPASI RENKİ



### A MAMLUK HERALDRY AND POLO-STICK RANK IN IRAN IN POLITICAL AND ARTISTIC SENSE

Resul YELEN\*

#### ÖZ

Ortaçağ Ortadoğu için büyük devinimlerin yaşandığı bir zaman dilimidir. İttifakların, askeri ve toplumsal hareketlerin, hükümdarların, devlet adamlarının ve komutanların önemli olduğu bu çağda çok sayıda savaş meydana gelmiştir. Bir Türk devleti olan Memlûklü ve Moğolların kurduğu İlhanlı yönetimleri dönemlerinin büyük güçleridir. Bu devletlerde birçok şahıs önemi bakımından tarih sahnesine çıkmıştır. Bu kişilerden biri Emir Şemseddin Karasungur El Çevgândar'dır. Karasungur, Memlûklü yönetiminde saltanat naibliği, Hama, Halep ve Şam valiliği yapmış önemli bir devlet adamıdır. Karasungur muhteris ve politik yönü ile Memlûklü ve İlhanlı devletlerinin siyasi mücadelelerinde sıklıkla rol oynamış birisidir. Karasungur'un en önemli olayı 1312'de İlhanlılara ilticasıdır. Karasungur 1328'de Meraga'da ölmüş ve bu şehirdeki kümbetine gömülmüştür. Karasungur yöneticilik vasfının yanı sıra inşai faaliyetlerde bulunmuş bânîlik yönü olan biridir. Memlûklü Devletin'de yönetici olduğu zaman Kahire'de medrese, Halep'te kastel ve Meraga'da kendi adına yaptırdığı Kümbet-i Gaffariye vardır. Kahire'de inşa ettirdiği medresenin pencere lentosunda ve mihrap sütünce başlığında çevgân sopası renki bulunmaktadır. Halep'teki kastelin kitabesinin yanında çift çevgân sopası renki yerleştirilmiştir. Kümbetin cephelerinde de çevgândar renki dikkat çekmektedir. Bu renk/arma uygulamasına Mısır, Suriye ve Kudüs'te karşılaşılmaktadır. Kişinin siyasi statüsünü gösteren renkler farklı sanatlarda uygulama alanı bulmuştur. Sultanlar kendi güçlerini temsil eden aslan ve kartal gibi renkler kullanırken emirler ise onları tanımlayan renkleri tercih etmişlerdir. Sâkî-kadeh, davadar-yazı kutusu, silahdar-kılıç, bundukar-yay, bohçacı-bez, çeşnigir-sofra, teberdar-balta ve alemdar-çift bayrak renkini kullanmıştır. Çevgândar ise çevgân sopası renki ile temsil edilmiştir. Yalnızca Memlûklü toplumunda görülen bu arma/renk artık onlardan ayrılan, daha sonra İlhanlı valisi olan Karasungur tarafından Meraga'da da kullanılması siyaset ve sanat ilişkisi içerisinde ilginç bir yaklaşım sunmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Memlûk Sanatı, İlhanlı Sanatı, Renk, Arma, Karasungur, Çevgân Sopası, Meraga

\* Dr. Öğretim Üyesi, İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü.  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7606-4025> ♦ E-mail: [resulyelen@hotmail.com](mailto:resulyelen@hotmail.com)

### **ABSTRACT**

The Middle Ages are a period of great upheavals for the Middle East. In this age when alliances, military and social movements, rulers, statesmen and commanders are important, many wars have taken place. The Ilkhanid governments established by the Mamluks and Mongols, a Turkish state, are the great powers of their time. Many people in these states have appeared on the stage of history in terms of their importance. One of these people is Amir Shams al-Din Qarasunqur al-Jukandar, who was taken as a slave by Sultan Qalawun at a young age. Qarasunqur is an important statesman who was the regent of the sultanate and governor of Hama, Aleppo and Damascus under the Mamluk rule. The most important event of Qarasunqur in history was his asylum to the Ilkhanians in 1312. Qarasunqur, with his ambitious and political aspect, has often played a role in the political struggles of the Mamluk and Ilkhanid states. Qarasunqur had constant problems with the Mamluk state, where he held managerial positions at different levels. He is known for events such as the assassination of the Mamluk sultans and inciting them to wage war. In addition, he is at the center of political events so that his name can be mentioned in the treaties between the Mamluk and Ilkhanid states. Qarasunqur died in 1328 in Maragha and was buried in his mausoleum in this city.

Jükan is an equestrian game similar to today's polo sport played in the Middle East and Asia. Jükan, an ancient sport, has also been seen as a part of a military training. The sport of jükan, played by different societies, was also enjoyed by the Turks. Even it is known that this sport was played in Seljuk and Mamluk states.

In the Mamluk period, the official who carries the emperor's stick of jükan is called "Jukandar". In the literary sources of the period, this game of jükan appears with symbolic meanings, especially jükan and jükan ball. These symbolic meanings describe love between people or divine love. In addition, the power of Allah is expressed with these symbolic elements. Heraldries used by rulers and emirs in Mamluks are called rank. This rank application is also encountered in Egypt, Syria and Jerusalem. These ranks, which show the political status of the person, have been used in architectural and different handicraft applications. While sultans used ranks such as lions and eagles representing their own powers, emirs naturally preferred the ranks which were required by their status and positions and that defined them. They used saqi-cupbearer, dawadâr-penbox, silahdâr-sword, bunduqdâr-bowman, buqja-napkin, taster-table, halberdier-ax and bannerbearer-double flag renks. Jukandar was represented with the rank of jükan-stick.

However, the use of this heraldry/rank, which is seen only in the Mamluk community, in Maragha by Qarasunqur, who was separated from them and later became the governor of Ilkhanid, offers an interesting approach in the relationship between politics and art.

**Keywords:** *Mamluk Art, Ilkhanid Art, Rank, Heraldry, Qarasunqur, Polo-Stick, Maragha*

## Giriş

Kültür varlıkları üzerindeki süslemelerin görsel bir hareketlilik dışında bazı simgesel anlamlarının olduğu aşikârdır. Bu sembol ve motif düzenlemeleri belirli bir maddi kültür birikimlerini ve bir olguyu dışa yansıtmaktadır. Özellikle maddi ve sosyal yaşamda güç sahibi insanların inşa ettirdikleri eserlerin nitelikleri ve kullandıkları objeler varoluşsal anlamlar içermektedir. Memlûk Devleti'nde yönetici olan Emir Şemseddin Karasungur El Çevgâdar'ın medfun olduğu türbede de bu ifadelerin açıkça belirtildiği görülmektedir ve farklı varsayımlara sebep olmaktadır.

İran'ın Meraga şehrinde bulunan Kümbet-i Gaffariye, kitabelerine göre Ebu Said Bahadır Han döneminde inşa edilmiştir. Fakat kitabe tahrip olduğu için kim adına yapıldığı bilinmemektedir. Yapı üzerindeki çevgân sopsası renki olarak bilinen sembollerden dolayı Memlûk emiri olan Emir Şemseddin Karasungur'a atfedilmektedir. Bu durumun kabulü ve olabilirlik ihtimali yüksektir. Tarafımızca da onaylanan bu savdaki Memlûklü çevgân sopsası renkleri önemlidir. Konu ile ilgili araştırmalar bu ilginç konu hakkında yüzeysel açıklamalarda bulunmuştur. Çalışmalar genellikle yapının mimari özellikleri hakkında olmuştur. Fakat bu arma/renk<sup>1</sup> kullanımının nedeni üzerinde fazla durulmamıştır. Karasungur'un hayatı incelendiğinde önemli anlar ve dönemin bazı anlayış biçimleri araştırmamıza yön vererek neden sonuç ilişkisine ışık tutmaktadır.

Emir Şemseddin Karasungur el Çevgâdar hakkında birçok çağdaş yayın mevcuttur. Gaston Wiet, "Un refuge Mamlouk a la cour mongole de Perse" isimli makalesinde Karasungur'un hayatının önemli aşamalarından bahsetmektedir. Donald Presfgrave Little'nin "An Introduction to Mamluk historiography" adlı çalışmasının bir kısmında Karasungur'dan bahseden dönemin tarihçilerinin çalışmasını karşılaştırarak analiz etmektedir. Ahmet Sağlam'ın "Memlûk Sultanı Nâsır Muhammed B. Kalavun'un Siyasi Faaliyetleri (684-741/1285-1341)" adlı doktora tezinde dönemin önemli aktörlerinden Karasungur'a çok yerde değinmektedir. İ. Hakkı Uzunçarşılı'nın "Emir Çoban Soldoz ve Demirtaş", isimli makalesinde Memlûk ve İlhanlı arasındaki anlaşmazlıklardan bir konunun da Karasungur olduğundan bahsedilmektedir. İbn Battûta seyahatnamesinde Karasungur'un suikast faaliyetine ve İlhanlı'ya ilticasına değinmektedir. R. Hillenbrand "İslam Sanatı ve Mimarlığı" adlı kitabında Memlûklerin renk kullanımından ve Karasungur'un Memlûkler'den ayrılmasına rağmen halen çevgân sopsası renkini kullandığını söylemektedir. A. Godard, Y. Godard ve Maxime Siroux'un "Athar-E Iran adlı kitabın bir bölümünde Karasungur'un gömülü olduğu Kümbet-i Gaffariye'den ve üzerindeki renkten bahsetmektedir. Andre Godard'ın bir diğer kitabı olan "The Art of Iran" çalışmasında kümbetin mimari değerlendirilmesinden ve yüzeysel olarak çevgân renklerinden söz edilmektedir. Donald N. Wilber'in "The Architecture of Islamic Iran The Il Khanid Period" çalışmasının bir bölümünde türbedeki mimari

1 "Arma ve Renk" tabirleri birbirlerinin yerine kullanılabilen kelimelerdir. Memlûkler'de sultan ve emirlerin kullandıkları armalara "renk" denilmektedir. Metin içerisinde karışıklık olmaması için "arma" sözcüğü yerine özgün kullanım olan "renk" sözcüğü tercih edilmiştir.

niteliklere değinirken çevgân renkünden de bahsetmektedir. Süleyman Bülbül'ün "İran İlhanlı Dönemi Mimari Süslemesi XIII-XIV yy." adlı doktora tezinde Kümbet-i Gaffariye'nin süsleme özelliklerinden bahsetmiş ve detaya girmeden çevgân sopası renklerinin Karasungur'a ait olduğunu yazmıştır. Memlûklü renk kullanımını anlatan en önemli kaynak L. A. Mayer'in "Saracenic Heraldry" adlı eseridir. Memlûklerin icra ettikleri renklerinden ayrıntılı bahsetmiştir ve emirlerin eserlerinde kullandıkları renkleri anlatmıştır. Ayrıca Karasungur'un Halep ve Mısır'da inşa ettirdiği yapılarındaki çevgân sopası renklerinden de bahsetmektedir. Hayrunnisa Turan, "Kudüs'teki Memlûk Türk Devleti Armalar (Renkler)" adlı makalesinde Kudüs'te Memlûklerin inşa ettirdiği yapılarındaki renkleri ele almıştır. Ek olarak Karasungur'un Meraga'daki kümbetindeki çevgân renkine de karşılaştırmada ifade etmiştir.

### "Çevgân" ve "Çevgâdarın" Anlamı

Çevgân, Ortadoğu ve Uzakdoğu'da bilinen ve günümüzdeki polo oyununa benzeyen atlı top oyunudur. Batı dünyası bu oyunu Grekler aracılığıyla Perslerden almışlardır. Ayrıca İngilizler Afganistan ve Kuzey Hindistan'ı işgallerinde öğrendiği bu oyunu Tibet dilinden etkilenerek polo diyerek oynamaktadırlar (Resim 1).<sup>2</sup> Çevgân lügat olarak farklı anlamlarda karşımıza çıkmaktadır. F. Devellioğlu, Çevgân maddesinde; "Cirit oyununda atlıların birbirine attıkları değnek, ucu eğri değnek, baston, çevgen ve Allah'ın ezeli takdiri" olarak tanımlamaktadır. Çevgâdar maddesinde ise; "Çevgân taşıyan uşak" yazmaktadır.<sup>3</sup> Türk Dil Kurumu sözlüğünde ise; "değnek ve polo" denilmektedir.<sup>4</sup> Çevgân terimi Farsça'da çevgân, çûgân, çûbikân, gûy ü çevgân, Arapça'da savlecân, Türkçe'de çöğen gibi isimlerle tanımlanmaktadır.<sup>5</sup> Divanü Lûgat-it-Türk'te, "çöğen egtürdi (çevgen eğdirmek)" gibi ifade bulunmaktadır.<sup>6</sup> Kutadgu Bilig'de bu ifadeye "çöğenke" olarak rastlanılmaktadır.<sup>7</sup>

Çevgân'ın kadim bir oyun ve Orta Asya kökenli olduğu ve farklı coğrafyalarda oynandığı bilinmektedir. Lahimiler, Emeviler, Abbasiler, Karahanlılar, Büyük Selçuklu, Anadolu Selçuklu, Memlûklü, Safevi ve Osmanlı dönemlerinde çevgân oynanmıştır. Çin ve Hindistan'da da oynanan bu oyun İngilizler vasıtasıyla batı dünyasına da yayılmıştır.<sup>8</sup> Türklerin at üzerinde ve ucu kıvrık sopalarla topa vurularak oynanan çevgân sporu yönetici kesimin yanı sıra halk tarafından da oynanmıştır.<sup>9</sup> Çevgân, Selçuklu sultanları tarafından sevilerek oynanan bir spordur. Özellikle Sultan Melikşah'ın bu oyunu çok

2 Halıcı, 1993, 294.

3 Devellioğlu, 2004, 158.

4 TDK, 2020.

5 Halıcı, 1993, 294.

6 Kaşgarlı Mahmud, 1985, 223.

7 Yusuf Has Hâcib, numara:2581, 2635, İstanbul, 1947.

8 Halıcı, 1993, 294, 295; Türkmen, 2009, 479-492; Merçil, 2011, 242, 243.

9 Ersan, 2006, 82.

sevdiği ve çok iyi oynadığı bilinmektedir. Çevgân sporu ile atların yetiştirilmesi önemli bir eğitim olarak görülmektedir.<sup>10</sup>

Çevgân'da oyuncuya çevgânbaz, topa vuran çevgânzen, oyunculara hizmet edene çevgândar denilirdi. Çevgândar ayrıca çevgân taşıyan uşak anlamındadır. Çevgândâr tabirinin sarayda bir unvan olarak da kullanıldığı bilinmektedir. Çevgândar özellikle sultanın çevgân sopasını taşıyan bir görevlidir.<sup>11</sup> Memlûkler döneminde hükümdarın çevgânını taşıyan görevliye çöğendar, çevgândar ve çükündar denilmekteydi.<sup>12</sup> Araştırmamızın ana konusu olan Memlûk emiri Şemseddin Karasungur'un unvanı da çevgândardır.

Dönemin edebi kaynaklarında da çevgân sopası ve top sıklıkla kullanılan sembolik ve alegorik öğeler olarak görülmektedir. Kişiler arasındaki aşkın ilahi aşka evrilmesi, külli iradenin çevgân sopası ve cüzi iradenin ise top olarak betimlenmesi, ayın dolunay halinin top hilal biçimi çevgân diye tanımlanması, sevgilinin gözleri, beni, kaşları, zülüfleri de top ve çevgân ile benzetilir. Yiğitlik ve kahramanlık hikâyelerinde de top ve çevgân ikilisi sıklıkla kullanılmaktadır. Fakat çevgândara yönelik fazla bir değinme yoktur.<sup>13</sup>

Mevlâna, Mesnevisi'nde şu ifadeleri kullanmıştır; “Eğer sen ona “bir” diyen kişi isen, “Hakkın meydanında Allah birdir.” Diyorsan onun çevgeni önünde bir top ol, dön, yuvarlan; o meydana toz kopar, onun kâzasına rıza göster.”<sup>14</sup>

Nev’î, Kasidesinde yazdığı cümlelerinde;

“Top eyleyeyin başımı çevgân-ı kazaya

Bi-çarelerin çaresi teslim ü rızadır” demektir.<sup>15</sup>

Yunus Emre, Divanı'nda;

“Nice bir aşk meydanında nefis atın seğirttürem

Ya nice bir başımı top eyleyüp çevgân olam” söylemektedir.<sup>16</sup>

10 Dever ve İslam, 2015, 54, 55.

11 Halıcı, 1993, 295; Devellioğlu, 2004, 158; Merçil, 2011, 242.

12 Halıcı, 1993, 295; Çavuşoğlu, 2008, 163.

13 Çevgân'ın edebi metinlerdeki incelemesi için bk. Tezcan, 2007, 277-289; Çavuşoğlu, 2008, 159-174; Eyduran, 2009, 83-114; Uludağ, 2013; Ebadi, 2013; Çavuşoğlu, 2019, 191-223.

14 Rumi, 2017, C. 2., 35.

15 Eyduran, 2009, 102.

16 Toprak, 2006, 32.

## Memlûklerde Renk/Arma Kullanımı ve Çevgân Sopalı Renk Örnekleri

Memlûklü Devleti'nde hükümdarların ve emirlerin sahip oldukları armalara çoğulu rûnûk olan renk tabiri kullanılmaktadır. Eyyubiler Dönemi'nde de var olduğu bilinen bu renkler Memlûklülerde yoğunluk kazanmıştır. Ortaçağ'da Mısır, Suriye ve El Cezire bölgelerinde bu renkler sıklıkla görülmektedir. Tanımlayıcı simge (sembol) niteliğindeki renkler sultanlar ve emirler tarafından mimaride ve el sanatlarında (toprak hamuru, cam, metal ve tekstil gibi hammaddeler kullanılarak, kâse, kandil, su şişesi, şamdan ve dokumaların üzerinde) uygulanmıştır. Sultanlar, hâkimiyetini betimleyen aslan, kartal ve yazı remizlerini kullanırken, emirler daha çok makamları ile ilişkili sembollerini tercih etmektedir. Aslan, kartal, sultan; "kadeh" saki görevlisi; "davadar" yazı takımı (kalem kutusu); "silahdar" kılıç, "bundukdâr" yay, "câmedar" bohça (bez), "çeşnigir" sofrâ, "çevgâdar" çevgân sopası (polo sopası), "câvîşin" altın kubbe, "alemdar" çift bayrak ve "teberdar" balta renklerini kullanmaktadır (Resim 2).<sup>17</sup>

Memlûk renkleri kullanılmaya başlandığında ilk önce daire, sivri veya çokgen düzenlemelerin içerisinde tek olarak uygulanmıştır. 14. yüzyıldan itibaren bu renkler şatfe olarak adlandırılan yatay çizgilerle ayrılmış, 15. ve 16. yüzyıllarda ise bu şatfelere farklı renkler yerleştirilerek "mürekkep", çoklu renk oluşturulmuştur (Resim 3).<sup>18</sup>

Emir Şemseddin Karasungur'un renki olan "çevgân sopası" arması diğerleri kadar sıklıkla kullanılsa da günümüze gelebilen mimari ve el sanatları örnekleri bulunmaktadır (Fotoğraf 1-3). Mimarideki örneklerine Trablusşam, Kudüs, Kahire ve Meraga'da rastlanılmaktadır. Trablusşam'da 1333'ten önce 1316-1326 yıllarında çevgâdar unvanı bulunan Emir Şahabeddin Karatay tarafından inşa edilen Kartaviyye Medresesi'nin bazı pencere lentolarının merkezinde süsleme kompozisyonu ile çevrelenmiş daire içerisinde çevgân sopası ve top yer almaktadır (Fotoğraf 4).<sup>19</sup> Bir diğer çevgân sopalı renk Kudüs'te bulunmaktadır. Baybars döneminde 1277 yılında satın alınan ve Elbistanlı olan El Melik, Sultan Nasır Muhammed'in maiyetinde yer alan biridir. Sultan'ın döneminde onun çevgâdarı olmuştur. El Melik'in de Kudüs'te 1340 yılında inşa ettirdiği Melikiyye Medresesi'nde kitabesinin iki yanında daire içerisinde taş malzemeye oyma teknikli çift çevgân sopası renki yer alırken giriş açıklığı üzerindeki dairesel taş süslemenin dört köşesine kazıma teknikli çevgân sopası renki bulunmaktadır (Fotoğraf 5). Ayrıca El Melik'e ait ve üzerinde çevgân sopası renki olan kandil, mermer döşemesi ve bakır levha da mevcuttur.<sup>20</sup> Gazze'deki Kutlu Hatun'a ait mezar sandukası

17 Mayer, 1933, 7-16; Balog, 1977, 183-211; Bozkurt, 2007, 575; Turan, 2019, 891-892. Bu renklerden kadeh motifinin mimaride soyutlanarak farklı kullanımı olduğunu ifade eden araştırmalar da bulunmaktadır. bk. Gül, 2017, 516-533. Kadeh renkinin saki görevi ile ilgili olmadığı Türk ananesinin bir devamı olarak da görmek gerekmektedir. bk. Turan, 2019, 897-898.

18 Leaf, 1983, 210; Rabat, 1995, 431-432; Bozkurt, 2007, 576.

19 Salam-Liebich, 1983; Turan, 2019, 904; Sakellariou, 2020.

20 Mayer, 1933, 59-62; Jarrar, 1998, 85; Turan, 2019, 905.

(1332-33) üzerinde çevgân sopsası renkleri bulunmaktadır (Fotoğraf 6). Mezarındaki yazıda Kutlu Hatun'un Bahadır El Çevgâdar'ın kızı olduğu belirtilmektedir.<sup>21</sup>

Çevgân sopsası renkleri mimari eserler üzerinde fazla kullanılmasa da farklı coğrafyalarda karşımıza çıkmaktadır. Örnekleri verilen çevgân sopsası renkleri Mısır ve Ortadoğu bölgelerinde Memlûk hakimiyeti döneminde teşkil edilmiştir. Bu çevgân sopsaları farklı boyutlarda da olsa sırt sırta gelecek şekilde ve daire içerisinde verilerek ortak özellikler göstermektedir.

### **Tarihsel Ortam ve Emir Şemseddin Karasungur El Çevgâdar**

Memlûkler, Eyyubi ordusundaki Türk emirler tarafından Mısır'da kurulmuş bir Türk devletidir. Memlûklü devleti Bahri Memlûkler (1250-1382) ve Burcî Memlûkler (1382-1517) olarak iki farklı döneme ayrılmaktadır.<sup>22</sup> İlhanlı Devleti Hülagü tarafından 1256 senesinde, İran coğrafyasında Tebriz başkentli olarak kurulmuştur. Ebu Said Bahar Han'ın ölümüyle İlhanlılar 1335 yılında çöküş sürecine girmiştir.<sup>23</sup> Birbirlerine yakın bir tarihte kurulmuş olan bu iki devlet Ortaçağ'ın iki güçlü siyasi yapısıdır ve Ortadoğu'da sık sık birbirleriyle farklı sebeplerle çatışma halinde olmuştur.

Memlûk ve İlhanlı devletleri arasındaki siyasi ilişkiler Hülagü'nün elçilerini Kahire'ye göndermesiyle başlamış ve iki devletteki sultanlar birbirlerine sürekli elçiler göndermiştir.<sup>24</sup> İlhanlı ve Memlûk devletleri arasındaki politik ilişkilere bakıldığında değişkenlik olduğu görülmektedir. İki devlet arasında ilk büyük savaş 1260 yılındaki Ayn Calut savaşındır ve Memlûk zaferi ile sonuçlanmıştır.<sup>25</sup> Bu savaş ile birlikte iki devlet birbirlerine sınır komşusu olmuştur. Özellikle İlhanlılar ve Memlûkler Suriye coğrafyası üzerinde hâkimiyet kurmak istemişlerdir. Bundan dolayı iki devlet birbirleriyle mücadele halinde olmuş ve aralarında küçük büyük savaşlar meydana gelmiştir.<sup>26</sup> İlhanlıların İslamiyeti kabulüyle Olcaytu döneminde Memlûk-İlhanlı ilişkilerinde bir yumuşama başlangıcı olmuştur. Fakat Memlûk sultanı Nasır Muhammed'e sığınan bazı İlhanlılara emirlikler ve iktalar verilmesinden dolayı tekrar bozulmuştur.<sup>27</sup>

Şemseddin Karasungur, sonradan sultan olan Kalavun tarafından satın alınan bir köledir. Kaynaklar 1265 yılında çocuk yaşlarında Kara isimli Hıristiyan köyünden alındığından da bahsetmektedir. Fakat kendisinin Çerkez olduğuna dair ifadeler de bulunmaktadır. Şemseddin Karasungur Memlûk Devleti'nde naiblik yapmış bir emirdir. Memlûk sultanı Laçın Döneminde saltanat naibi olan (1296) Karasungur Hama, Dimaşk

21 Mayer, 1923, 76-77.

22 Yiğit, 2004, 90.

23 Yuvalı, 2000, 102-105.

24 Sağlam, 2018, 83.

25 Özbek, 2002, 127-133.

26 Ayaz, 2007, 31.

27 Sağlam, 2018, 126-127.

(Şam) ve Halep valisi olarak da önemli görevlerde bulunmuştur.<sup>28</sup> Fakat Karasungur hırslı ve ihtiraslı kişiliği ile Memlük ve İlhanlı devletlerinin birbiriyle olan gerilimli ilişkilerinde birçok defa siyaset arenasında yer almıştır.

Karasungur'un Memlüklerdeki siyasi hayatı incelendiğinde sürekli yönetimle sorunlar yaşadığı, sultanlara suikast tertiplerinin içinde yer aldığı, siyasi iltica yaptığı, sultanları savaş için kışkırttığı ve diplomatik antlaşmalarda adının geçtiği görülmektedir. Tarihi kaynaklar Karasungur'un İlhanlı ile kurduğu ilişkilere sıklıkla değinmektedir.

Memlük sultanı Eşref Halil, Rum Kale'nin fethinden sonra Karasungur'u Halep naibliği görevinden almıştır. Ayrıca Eşref Halil naibüs's saltanat olan Baydara ve Hüsameddin Laçin gibi önemli kişilikler ile de sorunlar yaşamıştı. Yaşanan anlaşmazlıklar sonucunda Karasungur ve diğer emirler sultanın öldürülmesi konusunda iş birliği yapmış ve sultanının ava çıktığı bir gün (1293) emirler tarafından suikast sonucu öldürülmüştür.<sup>29</sup>

Sultan Laçin hoşdaşı olan Karasungur'a saltanat naibliği görevi verse de onu kısa bir süre zarfından sonra tutuklatmıştır.<sup>30</sup> Bir diğer Memlük sultanı Nasır Muhammed üçüncü saltanatı zamanında otoritesini sağlamlaştırmak adına baskı uygulayan emirleri tasfiye etmeye başlamıştır. Bundan dolayı Karasungur ve bazı emirler İlhanlı sultanı Olcaytu'ya sığınmıştır. Hatta Karasungur, Olcaytu'nun Suriye bölgesine sefer düzenlemesi için (1312) teşvik etmiştir.<sup>31</sup> Ayrıca Olcaytu Meraga bölgesini ikta olarak Karasungur'a vermiştir.<sup>32</sup>

Nasır Muhammed, İsmaili fedailerinden üç yüz kişiyi Karasungur'u öldürmeleri için (1320) İlhanlı bölgesine göndermiştir. Fakat Karasungur bacağından yaralansa da gelen fedaileri alt etmeyi başarmıştır. Ayrıca Karasungur'un da Memlük sultanını öldürmesi için Kahire'ye fedai gönderdiği belirtilmektedir.<sup>33</sup>

İlhanlı ve Memlük devletleri arasındaki barış antlaşmalarındaki bazı şartlar Karasungur'u içermektedir. Maddelerden biri Memlük sultanı Nasır Muhammed'in Karasungur'u İlhanlılardan istememesiydi.<sup>34</sup>

İlhanlı Devleti'nin Anadolu Valisi olan Demirtaş Noyan'ın bağımsızlık ve Anadolu'yu Memlük hâkimiyetine geçirme isteği sonucunda İlhanlı yönetimi ile olan

28 Mayer, 1933, 183; Levononi, 1995, 17; Yalçın, 2011, 18; Sağlam, 2018, 144-145.

29 Wiet, 1963, 392-393; Little, 1970, 107; Yiğit, 2008, 65; Kılıç, 2010, 165,166; Durmuş, 2014, 50; Sağlam, 2015a, 58.

30 Holt, 1973, 526; Yalçın, 2011, 18.

31 Sağlam, 2018, 128.

32 Wiet, 1963, 398; Sağlam, 2015b, 161.

33 Wiet, 1963, 399-400; Sağlam, 2018, 134; İbn Battûta Tancî, 2019, 87.

34 Wiet, 1963, 402; Sağlam, 2018, 135.



ilişkilerini bozmuş ve sonunda Demirtaş, Memlûk Nasır Muhamed'e sığınmıştır.<sup>35</sup> İlhanlı sultanı Ebu Said Bahadır Han, Memlûk sultanından Demirtaş'ı istedi. Memlûk sultanı Nasır, Demirtaş'ı elçilerin huzurunda boğdurdu ve kellesini Ebu Said'e gönderirken karşılığında Karasungur'un kellesini istedi. Fakat Karasungur eceliyle vefat etmişti.<sup>36</sup> İbn Battuta'ya göre ise Karasungur durumdan haberdar olunca yüzüğündeki zehiri içerek intihar etmiştir.<sup>37</sup> Başka kaynaklara göre Karasungur dizanteri hastalığından 14 Eylül 1328'de yetmişli yaşlarda vefat ettiği belirtilmektedir.<sup>38</sup>

Şemseddin Karasungur'un İlhanlı Devleti'ne sığınan biri olmasına rağmen onların arasında saygı duyulan bir kişilik olması, devlet içinde hızla yükselmesi hatta Olcaytu'nun kuzeni ile evlenmesi dikkat çekicidir.<sup>39</sup>

### **Emir Şemseddin'in Bânîliği ve Çevgân Sopası Renkli Yapıları**

Araştırmanın esas konusunu oluşturan Emir Şemseddin Karasungur El Çevgâdar'ın Kümbet-i Gaffariye dışında çevgân sopası renki olan iki yapısı daha bulunmaktadır. Bunlardan biri 1300 yılında Kahire'de inşa ettirdiği Karasungur Medresesi ve Türbesi'dir. Yapının dışa açılan pencerelerinden bir tanesinin lentosu üzerinde daire içerisinde taş üzerine oyma teknikli çift çevgân sopalı renk yerleştirilmiştir (Fotoğraf 7). Ayrıca yapının mihrabındaki sütunçe başlığında da bu renk kullanılmıştır. Halep'te inşa ettirdiği Kastel Makamat (1303) olarak bilinen su yapısının kitabesinin yanına yine taş malzeme üzerine oyma teknikli çift çevgân sopası renki işlenmiştir (Fotoğraf 8). Bu renkin boyutunun büyüklüğü dikkat çekmektedir.<sup>40</sup> Bununla beraber kitabe üzerine Karasungur'un "çevgâdar" unvanına da yer verilmiştir. Bunlara ek olarak Emir Karasungur Halep Ulu Cami'nin revaklarını yenilemiş ve Halep Kalesi'nde onarımlarda bulunmuş biridir.<sup>41</sup>

İlhanlılara sığınan ve Meraga valisi olan Karasungur, ölümüne kadar burada kalmıştır. Burada kendi adına yaptırdığı veya onun için yaptırılan türbe, Kümbet-i Gaffariye olarak bilinmektedir (Fotoğraf 9-15).<sup>42</sup> Yapı Ebu Said Bahadır Han Döneminde 1328'de inşa edilmiştir.<sup>43</sup> Yapı taş temeller üzerine tuğla yapılmıştır. Kümbet kare planlıdır ve iki

35 Haykıran, 2009, 167-173.

36 Uzunçarşılı, 1967, 639.

37 İbn Battûta Tancî, 2019, 87, 88.

38 Mayer, 1933, 184; Wiet, 1963, 403.

39 Yosef, 2010, 'dan aktaran Landa, 2016, 160. Kobi Yosef ile yapılan kişisel görüşmede bu ifadeyi Safadi'nin A'yan Al- 'Asr kitabından alıntı yaptığımı ifade etti. (Yosef kişisel görüşme 12 Şubat 2020).

40 Mayer, 1933, 183-184; Williams, 2002, 189.

41 Uluçam, 1997, 248; Hattstein ve Delius, 2007, 179.

42 Yapıya ait fotoğraflar Prof. Dr. Gülsen BAŞ başkanlığında bir ekip ile 2019 yılında gerçekleştirdiğimiz İran araştırmaları esnasında oluşturulan arşivden alıntıdır.

43 Yapı için bk. Wilber, 1955, 171-172; Godard, 1965, 305-306; Bülbül, 2012, 152-154.

katlıdır. Yapının köşelerinde silindirik kulecikler yer almaktadır. Kuzey cephedeki giriş açıklığı mukarnas kavsaralıdır, lentoda ve saçak bölümünde yazıtlar vardır. Bu cephede çok kollu yıldız süslemeli kuşakları öne çıkmaktadır. Yapının diğer cepheleri çift sağır kemerli biçiminde inşa edilmiştir. Yapıda, çevgân dışında birçok bezeme unsuru vardır. Bunlar; 12, 10 ve 5 kollu yıldızlar, rumi, mühr-ü süleyman, kıvrımlar, üçgen, çokgen, fiyonk ve “S” motifidir (Fotoğraf 9-10).

Çini süslemeleriyle öne çıkan yapıda, çevgân sopası arması da azımsanmayacak yoğunlukta yapıda kullanılmıştır. Türbenin kuzey cephesi hariç diğer cephelerinde günümüzde kapatılan ikişer pencere açıklığı bulunmaktadır. Bunların üstündeki dikdörtgen nişlerde daire içerisinde, birbirine rumilerle bağlanan, tuğla malzemeli çevgân sopalari renkleri işlenmiştir. Batı ve güney cephedeki nişlerin üst kısmında sıralı üçer çevgân sopası renki yer alırken doğu cephedeki nişlerde ise üstte üçer kemer köşeliklerinde ise birer arma yerleştirilerek beşli çevgân sopası renki oluşturulmuştur (Fotoğraf 11-14). Kuzey cephedeki sivri kemerli uzun nişler içerisinde kesme tuğladan ve çini malzemedan yıldız süslemeleri vardır. Bu kompozisyonların merkezinde yine yıldız biçiminde çini plakalar yer almaktadır. Fakat batıdaki nişin üstten altıncı sıradaki yıldızın merkezindeki çinide mozaik teknikli daire içerisinde çevgân sopalari renki tespit edilmektedir (Fotoğraf 15).

### Tartışma ve Sonuç

Memlüklü renk düzenlemeleri hakkında çok sayıda çalışma bulunmaktadır. Birçok örneği bulunan armaların kime ait oldukları kitabe üzerindeki unvanlardan ve isimlerden anlaşılmaktadır. Bu renklerin dağılım alanına bakıldığında Mısır, Kudüs ve Şam civarlarının olduğu görülmektedir. Fakat çevgân sopası renk/arması bu coğrafyadan uzakta Meraga kentinde de bulunmaktadır. Meraga’daki Şemseddin Karasungur’a ait olduğu düşünülen Kümbet-i Gaffariye isimli mezar anıtının cephelerinde çevgân sopası renki mevcuttur. Memlük el sanatlarına bakıldığında farklı renk kullanımının yoğunluğu dikkat çekmektedir. İçtimai yaşamda bu denli önemli bir uygulama alanı bulunan renklerden çevgân sopası renki aynı toplum içinden çıkan Karasungur tarafından Meraga’ya da taşınmıştır.

Olgu ve olay sistematğinde incelendiğinde bir sorun ortaya çıkmaktadır. Karasungur Halep ve Şam valiliği, naibü’s saltanat yapmış ve dönemin sultanının çevgândarı olan biridir. Fakat yöneticilerle yaşadıkları sorunlardan sonra Memlüklü devletinden ayrılarak, İlhanlı devletine sığınmıştır. Buna rağmen Karasungur’un Memlüklere ait eski arma kullanmaya devam etmiş olması düşündürücüdür. R. Hillenbrand, yapılarında gösterişin önemli olduğu Memlüklerde rütbeye ve sınıfsal konuma çok önem verdiklerini ve bunu da asker kökenli oldukları için yaptıklarını belirtmektedir. Bu toplumsal rütbeye verilen önemlerin ileride tek bir renkten çoklu renk kullanımına kadar gittiğini ve yozlaştığını ifade etmektedir.<sup>44</sup> Fakat Karasungur’un hayatındaki önemli olaylar ve dönemin toplumsal anlayışı bu durumdan farklı saiklerle iltica ettiği yerde bu siyasi armayı devam ettirdiğini düşündürmektedir.

44 Hillenbrand, 2005, 153-156.

Karasungur, Memlûklü hanedanlığında saltanat naibliği ve valilikler yapmış önemli bir devlet adamıdır. Bunların yanı sıra Sultan Eşref Halil'e suikast düzenlemesi ve İlhanlı devletine sığınıp Memlûk üzerine sefer yapmalarını istemesi Karasungur'un hırslı kişiliğinin olduğunu göstermektedir. Kendisi artık tehlikeli biri olduğu için Memlûklü tarafından öldürülmesi için fedailer gönderilmiş ve iki devlet arasında antlaşmalarında değiş-tokuş maddelerinde yer almıştır. Son olarak kendisine İlhanlı'nın Meraga valiliği tevcih edilmiştir. Mücadeleci ve hırslı bir politik yönü olduğu anlaşılan Karasungur geçmişte elde ettiği armanın hala manevi geçerliliğini sürdürmek istemesinin yanı sıra siyasi varlığını ve gücünü de sembolik yolla göstermiş olmaktadır. Belki de kümbette çok sayıda çevgân sopası renki kullanmasının sebebi bu hissiyatlardır.

Karasungur, İlhanlı devletine sığınan bir devlet adamıdır. Olcaytu'nun onu bir merasimde yanına oturttuğu bilinmektedir. Kendisi Olcaytu'nun kuzeni ile de evlendirilmiş ve Meraga valiliğine tevcih edilmiştir. Halk tarafından da sevildiği belirtilen Karasungur'un Olcaytu'ya hediyeler sunduğu, yönetimde, askeriyede söz sahibi olduğu, Memlûk sistemini İlhanlılar da uygulamak istediği ayrıca Olcaytu'ya içki sofralarında sözünü dinlettirecek kadar önemli biri haline geldiği nakledilmektedir.<sup>45</sup> Memlûklerde bazı renklerin emirin aile üyeleri tarafından da kullanıldığı belirtilmektedir. Karasungur'un çevgâdar rütbesinin İlhanlı'daki farklı yönetim sisteminden dolayı aile amblemine dönüştüğü düşünülmektedir. Eğer tersi bir şey söz konusu olsaydı soy armasına ya farklı yapılarda ya da bilhassa el sanatları ürünlerinde de bu renk ile karşılaşmamız mümkün olacaktı. Artık hükümdar ailesine yakınlığı, değer verilen ve sevilen bir şahsiyet olması ve yönetimde söz sahibi haline gelmesinin sonucunda bu renkin kullanılmasına karışılmadığı düşünülmektedir. Çevgân oyunu Ortaçağ ve öncesi dönemlerde başta Türkler olmak üzere Asya toplulukları tarafından oynanan meşhur bir oyundur. Oyun olmasının yanı sıra askeri eğitim açısından da önemlidir. Çevgân oyunu ve çevgân sopası yazınsal metinlerde sıklıkla kullanılan metaforik öğelerdir. Sevgiliye ifade edilen güzel sözlerin yanı sıra yiğitlik ve kahramanlık hikâyeleri de çevgân ile anlatılmıştır. İlahi iradenin çevgân ile ifade edildiği bilinmektedir. Karasungur'un kümbetinde hala eski renklerini kullanması belki bu edebi metinlerin etkisi ile devam etmektedir. Ayrıca çevgâdarın hükümdarın sopasını taşıyan hizmetkâr olması da yeni efendilerine karşı saygısını veya konumunun göstergesidir. Ek olarak Kümbet-i Gaffariye'deki çevgân sopası renklerini sınırlandıran dairelerin bağımsız değil aslında düğüm biçiminde oluşturulduğu tespit edilmiştir. Daire biçimli düğüm motifi birçok bölgede görülsede İslam sanatlarında daha çok Mısır ve Suriye yapılarındaki kullanımları ile öne çıkmaktadır. Memlûk renklerinin el sanatlarındaki ve mimarideki uygulamasına bakıldığında da bazı renklerin düğüm içerisine alındığı görülmektedir. Aynı biçimin İran'da da vücut bulması Karasungur'un şahsi isteği doğrultusunda olduğunu düşündürmektedir.

Dikkatleri celp eden bir diğer husus yapıdaki çevgân sopası renklerinin sayılarıdır. Batı ve güney cephedeki nişler üzerinde üçer renk yer alırken doğu cephedeki nişlerde beşer renk vücuda yerleştirilmiştir. Doğru cephedeki böyle bir uygulamanın sebebi ön

45 Little, 1970, 118-120.

ismi Şemseddin'deki "Şems"e gönderme olabilir. Bundan başka giriş cephesindeki çini kompozisyonlarından sadece bir tanesinde çevgân sopası renki görülmesi ve herhangi bir simetrik uygulama bulunmaması göze çarpmaktadır. Örneğin giriş açıklığı kavsara kemerinin merkezinde düğüm içerisine kendini gösteren beş kollu yıldız yerine bu arma yerleştirilebilirdi. Fakat göze çarpmayan bir biçimde küçük ve yana yerleştirilmiştir.

İnsanoğlunun benliğinde bulunan liderlik, hâkimiyet ve toplumsal konum duyguları Ortaçağ siyaset dünyasında yöneticiler tarafından sanat eserlerine simgesel olarak yansıtılmıştır. Yapıların boyutları, mimari özellikleri, inşa malzemesi çeşitliliği ve süslemelerdeki sembolik imgeler banilerin gücü ve hiyerarşik konumlarıyla doğrudan ilintilidir. Memlûklü renkleri bunun en bariz örneğidir. Bir emirin yönetimde hangi seviyede olduğu bu renkler ile ifade edilmektedir. Karasungur da geçmişte elde ettiği payeyi bırakmamış ve iltica ettiği İlhanlı topraklarında öldükten sonra da devam etmesi için yapısında istemiş olabilir. Belki de ebediyet, var olma ve kimliğini geleceğe taşıma hissiyatlarını Karasungur bu sembolle yaşatmak istemiştir.

## KAYNAKÇA

- Abdelrazeq, A. (2016). Mamluk Textiles With Patch-Worked Blazons, *SHEDET*, 3, 8-42.
- Ayaz, F. Y. (2007). Memlûk-İlhanlı İlişkilerinde Bir Dönüm Noktası: Şakhab Savaşı (702/1303), *Sakarya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 15, 1-32.
- Balog, P. (1977). New Considerations On Mamluk Heraldry, *Museum Notes (American Numismatic Society)*, 22, 183-211.
- Bozkurt, N. (2007). Renk. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 34, (575-576). İstanbul: TDV İslam Araştırmaları Merkezi. URL: <https://islamansiklopedisi.org.tr/renk--arma> (Erişim: 06.05.2020).
- Bülbül, S. (2012). İran İlhanlı Dönemi Mimari Süslemesi XIII-XIV yy. Van: Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.
- Çavuşoğlu, A. (2008). Çevgen/Çöğen Oyunu Kültürü ve Edebî, Tasavvufî Metinlerde Yansıması, *İstem*, 11, 159-174.
- Çavuşoğlu, A. (2019). Edebî-Tasavvufî Metinlerde Spor ve Tasavvuf Kültürü İlişkisine Çevgen Sporü Zaviyesinden Bir Bakış, *Akademiar Dergisi*, 6, 191-223.
- Devellioğlu, F. (2004). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- Dever, A. ve İslam, A. (2015). Tarihsel Süreç İçerisinde Türk Kültüründe Spor Algısı, *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (4, 5), 46-61.
- Durmuş, E. (2014). *Bahrî Memlûklar Döneminde Halep Naipliği*. Şanlıurfa: Harran Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.
- Ebadı, G. (2013). *Osmanlı Türk Edebiyatında İlginç Bir Çeviri Örneği; İlhâmî'nin Gıy u Çevgân Çevirisi*. Ankara: İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Ebû Abdullah Muhammed İbn Battûta Tancî (2019). İbn Battûta Seyahatnâmesi. (A. Sait Aykut, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ersan, M. (2006). Türkiye Selçuklularında Halkın Eğlence Hayatı, *Tarih incelemeleri Dergisi*, XXI, 2, 77-92.
- Eyduran, A. (2009). Türk Kültürü ve Edebiyatında Çevgân Oyunu, *Erdem*, 53, 83-114.

- Godard, A. (1965). *The Art Of Iran*. (M. Heron Çev.) New York: Frederick A. Praeger Yayınları.
- Godard, A., Godard, Y. Ve Siroux, M. (1947). *Asar-ı İnan*. (E. Servikadi Mukaddem Farsça Çev.) Meşhed: Astan Kuds Razavi.
- Gül, M. (2017). Memluklarda Siyasi Sembolizmin Sanata Yansımına Bir Örnek: Renk/Rünük, *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1, Özel Sayı: 2, 516-533.
- Halıcı, F. (1993). Çevgân. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 8, (294-295). İstanbul: TDV İslam Araştırmaları Merkezi. URL: <https://islamansiklopedisi.org.tr/cevgan--oyun> (Erişim: 01.03.2020).
- Hattstein, M. ve Delius, P. (2007). İslam Sanatı ve Mimarisi. İstanbul: Literatür Yay.
- Haykıran, K. R. (2009). Anadolu'da Bir İlhanlı Valisi: Demirtaş Noyan (1314-1328), *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (İLKE)*, 23, 161-178.
- Hillenbrand, R. (2005). İslam Sanatı ve Mimarlığı. (Çiğdem Kafescioğlu Çev.) İstanbul: Homer Kitabevi ve Yay.
- Holt, P. M. (1973). The Sultanate of al-Mansur Lachin (696-8 / 1296-9), *Cambridge University Press on behalf of School of Oriental and African Studies*. 36, 3, 521-532.
- Jarrar, S. (1998). "Suq al-Ma'rifa: An Ayyubid Hanbalite Shrine in al-Haram al-Sharif, *Muqarnas*. 15, 71-100. URL: <https://www.jstor.org/stable/1523278> (Erişim: 31.03.2020).
- Kaşgarlı M. (1985). *Divanü Lûgat-it-Türk Tercümesi I*. (Besim Atalay Çev.) Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Kılıç, M. (2010). Memluk Sultanı Eşref Halil ve Siyasi Faaliyetleri, *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, XIV/I*, 133-171.
- Landa, I. (2016). Oirats in the Ilkhanate and the Mamluk Sultanate in the Thirteenth to the Early Fifteenth Centuries: Two Cases of Assimilation into the Muslim Environment, *Mamluk Studies Review, XIX*, 149-191.
- Leaf, W. (1983). Saracen and Crusader Heraldry in Joinville's History of Saint Louis, *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland* 2, 208-214.
- Levanoni, A. (1995). *A Turning Point, in Mamluk History The Third Reign of al-*

*Nasir Muhammad Ibn Qalawun 1310-1341*, Leiden, New York, Köln: E. J. Brill.

- Mayer, L. A. (1923). "Arabic Inscriptions of Gaza, *The Journal of The Palestine Oriental Society*, 3, 69-78.
- Mayer, L. A. (1933). *Saracenic Heraldry*. Oxford: Oxford University Press.
- Merçil, E. (2011). *Selçuklular'da Saraylar ve Saray Teşkilatı*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Mevlânâ, C. R. (2017). *Mesnevi*. C. 2. (Ş. Can, ter.). İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Özbek, S. (2002). Yakın Doğu Türk-İslam Tarihinin Akışını Değiştiren Bir Meydan Savaşı: Ayn Calud. *Türkler*. 5, 127-133) Ankara: Yeni Türkiye Yay.
- Presgrave, L. D. (1970). *An Introduction Mamluk Historiography*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GmbH.
- Rabat, N. (1995). Rank. *The Encyclopaedia of Islam* (C.8, 431-432) Leiden: E. J. Brill.
- Sağlam, A. (2015a). Memlûk Tahtında Moğol Asıllı Bir Sultan: Zeyneddin Ketboğa ve Saltanat Dönemi (694-696/1294-1296), *Marmara Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, II, 2, 53-79.
- Sağlam, A. (2015b). *Memlûk Sultanı Nâsır Muhammed B.Kalavun'un Siyasi Faaliyetleri (684-781/1285-1341)*. Manisa: Celal Bayar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.
- Sağlam, A. (2018). Memlûk-İlhanlı Diplomatik İlişkileri, (Ayrıbasım), *Belleten*, LXXXII, 293, 83-157.
- Salam-Liebich, H. (1983). Madrasahs, *In The Architecture of the Mamluk City of Tripoli*. Cambridge, Massachusetts: Aga Khan Program for Islamic Architecture, 107-118. URL: <https://archnet.org/sites/1708/publications/3159> . (Erişim: 31.03.2020).
- Sakellariou, K. [2020]. URL: <http://www.myunusualjourneys.com/mamluk-tripoli-lebanon/> (Erişim: 10. 05. 2020).
- Selim, M. A. M. (2020). "Fragment from a container" in Discover Islamic Art, Museum With No Frontiers URL: [http://islamicart.museumwnf.org/database\\_item.php?id=object:ISL;eg:Mus01;19;en](http://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object:ISL;eg:Mus01;19;en) (Erişim 03.05.2020).

- Soyhan, S. (2020). URL: [http://islamicart.museumwnf.org/database\\_item.php?id=object;ISL;tr;Mus01;23;en](http://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL;tr;Mus01;23;en) (Erişim: 03.05.2020).
- Tezcan, N. (2007). Medine'deki Gûy U Çevgân Yazmaları, *Journal of Turkish Studies*, 31-2, 277-289.
- Toprak, B. (2006). *Yunus Emre Divanı*. İstanbul: Promat Basım Yayın San. ve Tic. A.Ş.
- Turan, H. (2019). Kudüs'teki Memlûk Türk Devleti Armalar (Renkler), *Belleten*. 83, 298, 887-912.
- TDK (2020). Genel Türkçe Sözlük. *Türk Dil Kurumu Sözlükleri*. URL:
- Türkmen, M. (2009). Dünden Bugüne Türk Toplumlarında Çevgen/Çögen/Çevgân/Polo Oyununa Genel Bakış, *Türk Dünyası Araştırmaları*, 183, 479-492.
- Uluçam, A. (1997). Halep Ulu Camii. *TDV İslam Ansiklopedisi* (C.15, 248-249) İstanbul: TDV İslam Araştırmaları Merkezi. URL: <https://islamansiklopedisi.org.tr/halep-ulucamii> (Erişim: 15.02.2020).
- Uludağ, E. (2013). *Lâmi'i Çelebi, Salâmân ve Absâl* (İnceleme-Karşılaştırılmalı Metin-Sadeleştirme). İstanbul: Büyüyenay Yayınları.
- Uzunçarşılı, İ. H. (1967). Emir Çoban Soldoz ve Demirtaş, *BELLE TEN*, XXXI, 124, 601-646.
- Victoria and Albert Museum, URL: <http://collections.vam.ac.uk/item/O1286118/lintel-of-lower-window-in-photograph-kac-creswell/> (Erişim: 11.5.2020).
- Victoria and Albert Museum, URL: <http://collections.vam.ac.uk/item/O1252535/blazon-above-sabil-in-mosque-photograph-kac-creswell/> (Erişim: 11.5.2020).
- Wiet, G. (1963). Un refuge Mamlouk a la cour mongole de Perse, *Melanges D'Orientalisme*, 388-404, Tahran: Tahran Üniversitesi Yay.
- Wilber, D. N. (1955). *The Architecture of Islamic Iran*. New Jersey: Princeton University Yay.
- Williams, C. (2002). *Islamic Monuments in Cairo*. Kahire: Kahire Amerikan Üniversitesi.
- Yalçın, M. F. (2011). *Bahrî Memlûklerde Nâib-i Saltanatlık*. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

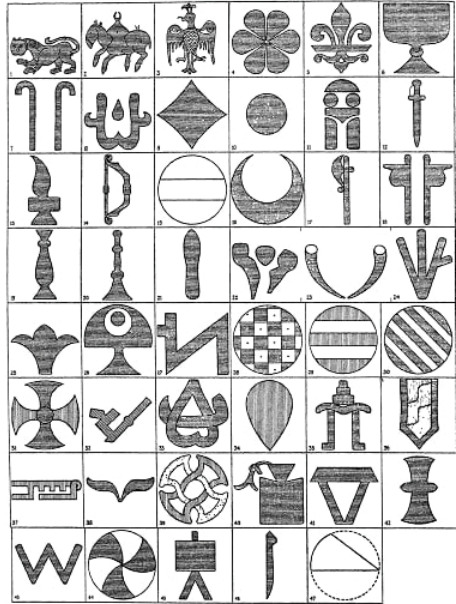


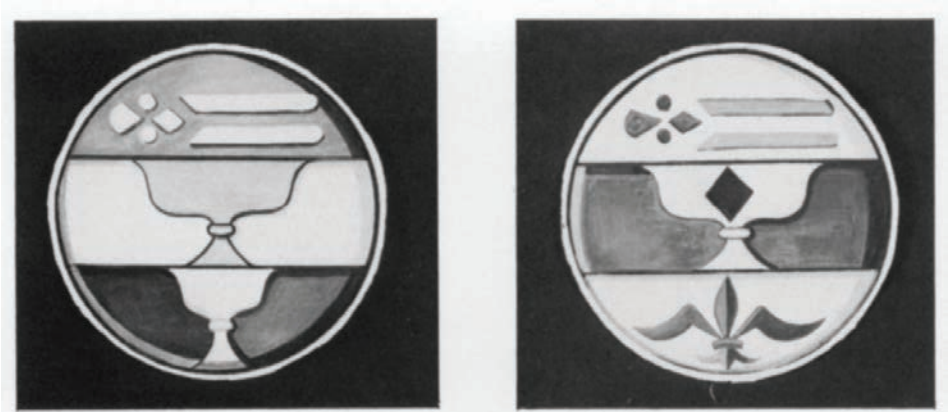
- Yiğit, İ. (2004). Memlûkler. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 29, (90-97). Ankara: TDV İslam Araştırmaları Merkezi. URL: <https://islamansiklopedisi.org.tr/memlukler#1> (Erişim: 04.04.2020).
- Yosef, K. (2010). *Ethnic Groups, Social Relationships and Dynasty in the Mamluk Sultanate (1250–1517)*. Tel Aviv: Tel Aviv Üniversitesi, Doktora Tezi.
- Yusuf H. H. (1947). *Kutadgu Bilig I Metin*. (R. R. Arat, Düz.). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Yuvalı, A. (2000). İlhanlılar. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 22, (102-105). İstanbul: TDV İslam Araştırmaları Merkezi. URL: <https://islamansiklopedisi.org.tr/ilhanlilar> (Erişim: 04.04.2020).



**Resim 1:**  
Çevgân Oyununu  
yansıtan minyatür örneği  
(Halıcı, 1993, 295)

**Resim 2:**  
Memlûkler'de  
kullanılan renklerin  
çizimleri  
(Mayer, 1933, 8)





**Resim 3:** Çoklu Renk Kullanımı Örneği (Leaf, 1983, 210)



**Fotoğraf 1:** Seramik üzerine işlenmiş çevgân sopası renki (Selim, 2020)

**Fotoğraf 2:**

Üzerine Çevgân renki  
işlenmiş Seyfeddin El  
Melik'e ait cam kandil  
(Soyhan, 2020)



**Fotoğraf 3:** Üzerine Kadeh ve Çevgân sopsası renki olan kumaş parçası (Abdelrazeq, 2016, 37.)



**Fotoğraf 4:** Kartaviyye Medresesi pencere lentosundaki düğümler içerisindeki çevgân sopası ve topu (Sakellariou)



**Fotoğraf 5:**

Kudüs Melikiyye Medresesi  
girişi üzerindeki çevgân sopası  
renkleri

(Mayer, 1933, XLIV-2'den  
alıntılayan Turan, 2019, fot. 17.)



**Fotoğraf 6:**

Üzerinde çevgân sopası renkleri bulunan Kutlu Hatun'a ait mezar sandukası (Mayer, 1933, 77).



**Fotoğraf 7:**

Karasungur'un Kahire'de inşa ettirdiği medresesinin penceresi üzerindeki çevgân sopası renkleri (Victoria and Albert Museum)



**Fotoğraf 8:**

Karasungur'un Halep'te inşa ettirdiği eserin kitabesi yanındaki çevgâdar renkleri (Victoria and Albert Museum,)



**Fotoğraf 9:** Şemseddin Karasungur'a ait Mezar Anıtı



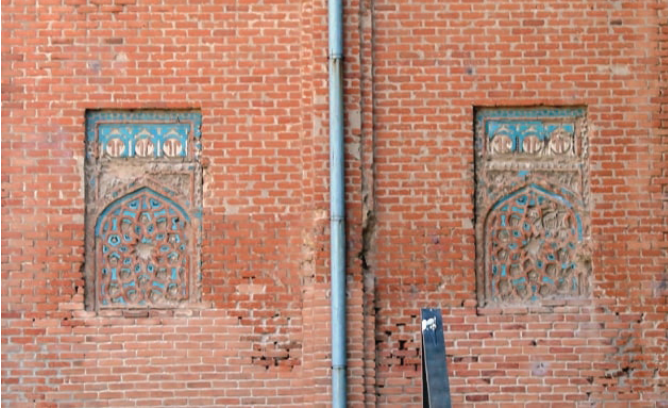
**Fotoğraf 10:** Kumbetin cephesindeki süsleme kuşakları

**Fotoğraf 11:**  
Emir Şemseddin  
Karasungur  
Kümbeti'nin batı  
cephesindeki  
çevgân sopası  
renklerinin düzeni



**Fotoğraf 12:**  
Emir Şemseddin Karasungur  
Kümbeti'nin batı  
cephesindeki çevgân sopası  
renki detayı





**Fotoğraf 13:**

Emir Şemseddin Karasungur Kûmbeti'nin güney cephesindeki çevgân sopsası renkleri



**Fotoğraf 14:**

Emir Şemseddin Karasungur Kûmbeti'nin doğu cephesindeki beşli çevgân sopsası renkleri



**Fotoğraf 15:**

Emir Şemseddin Karasungur Kûmbeti'nin kuzey cephesindeki çini mozaik üzerine işlenmiş çevgân sopsası renkleri

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

**Sanat Tarihi Dergisi**

ISSN 1300-5707

Cilt: 30, Sayı: 1 Nisan 2021

*Ege University, Faculty of Letters*

***Journal of Art History***

e-ISSN 2636-8064

*Volume: 30, Issue: 1 April 2021*

İnternet Sayfası (Acık Erisim)

Internet Page (Open Access)

**DergiPark**  
AKADEMİK

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

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

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

Clarivate  
Analytics  
**ESCI**  
Emerging Sources Citation Index

ULAKBİM  
TR DİZİN

DOAJ

Crossref

**EBSCO**

**ERIH PLUS**  
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE  
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic  
Resource  
Index  
ResearchBID

**SÖBIAD**

## SELJUK'S MATERIAL CULTURE IN UKRAINE ACCORDING TO THE RESULTS OF HISTORICAL AND ARCHAEOLOGICAL RESEARCH



### TARİHSEL VE ARKEOLOJİK ARAŞTIRMA SONUÇLARINA GÖRE UKRAYNA'DA SELÇUKLULARIN MADDİ KÜLTÜRÜ

Svitlana BILIAIEVA\*

Anatoliy KARASEVYCH\*\*

Sergei KUTSENKO\*\*\*

#### **ABSTRACT**

As a result of massive historical and archaeological investigations of the last decades of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries, numerous samples of the material cultural heritage of the Seljuks were discovered in Ukraine. The researchers identified the stages of its development, main spheres of influence and features of manifestations. The first stage covers the period from the appearance of Oghuz on the territory of the Southern principalities from the middle of the 11<sup>th</sup> century to the first half of the 13<sup>th</sup> century. At this time, Seljuk influence can be traced in the applied art and decorative style of monumental architecture of Kyiv Rus. At the next stage - from the second half of the 13<sup>th</sup> century to the end of the 15<sup>th</sup> century, the influence of the Seljuks affected a wide range of material culture in the Black Sea region of the Mongol Empire, the Crimean Khanate, the Grand Duchy of Lithuania and Rus. Bright examples of this time are artifacts from the cemetery of Mamay Surok (Zaporizhzhia region), examples of monumental architecture in cities and fortresses of Eastern Podillya, Southern Ukraine and the Crimea (Torhovytsia, Yurkivka, Solkhat). The last discovery of Seljuk architectural style is a stone carving that adorned the wall of the entrance gate of the Tiahyn fortress in the 14<sup>th</sup>-16<sup>th</sup> centuries (Kherson region). From the end of the 15<sup>th</sup> century to the end of the 18<sup>th</sup> century Seljuk heritage became a part of the material culture in the Northern Provinces of the Ottoman Empire and was widespread in the monuments of the Northern Black Sea Coast. The material culture of the Seljuks became a kind of cultural bridge that combined the achievements of Eurasia, the civilizations of the Middle Ages and early modernism.

**Keywords:** *Kyiv Rus, the Crimean Khanate, the Ottoman Empire, Turkic-East Slavic contacts, Torks-Oghuzes*

\* Doctor of Historical Sciences, Professor, Department of World History and Teaching Methods in Pavlo Tychyna Uman State Pedagogical University, Ukraine.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3113-7619> ♦ E-mail: [svitbil@ukr.net](mailto:svitbil@ukr.net)

\*\* Candidate of Philosophical Sciences, Professor, Dean of Faculty of History in Pavlo Tychyna Uman State Pedagogical University.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4261-6386> ♦ E-mail: [karasevych@ukr.net](mailto:karasevych@ukr.net)

\*\*\* Candidate of Historical Sciences, Lecturer, Department of World History and Teaching Methods in Pavlo Tychyna Uman State Pedagogical University.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8020-2141> ♦ E-mail: [kutsenka7@gmail.com](mailto:kutsenka7@gmail.com)

## **ÖZ**

20 ve 21. yüzyılın son on yılları boyunca yapılan büyük ölçekli tarihi ve arkeolojik araştırmaların bir sonucu olarak, Ukrayna topraklarında Selçuklular'ın maddi kültürel mirası dahilinde çok sayıda eser/kalıntı keşfedilmiştir. Bunların gelişim aşamaları, ana etki alanları ve tezahürlerinin özellikleri belirlenmiştir. İlk aşama Oğuzlar'ın 11. yüzyılın ortalarında Güney Rus knezliklerinde ortaya çıkışından itibaren 13. yüzyılın ilk yarısına kadar olan dönemi kapsar. Bu dönem Selçuklu etkisi, Kiev Knezliği anıtsal mimari anıtlarının uygulamalı sanatında ve dekoratif üslubunda izlenebilmektedir. Bir sonraki aşamada, 13. yüzyılın ikinci yarısından itibaren 15. yüzyılın sonuna kadar, Selçuklular'ın etkisi, Moğol İmparatorluğu'nun Karadeniz bölgesinin, Kırım Hanlığı'nın, Litvanya ve Rus Büyük Dükalığı'nın maddi kültürünün geniş alanını etkilemiştir. Bu dönemin parlak örnekleri, Mamai Surka Mezarlığı'ndaki (Zaporozhye bölgesi) eserler, Doğu Podillya, Güney Ukrayna ve Kırım (Torgovitsya, Yurkivka, Solhat) şehir ve kalelerinin anıtsal mimarisinin örnekleridir. Selçuklu mimari üslubunun son keşfi, 14-16. yüzyıl Tyahın Kalesi'nin (Herson bölgesi) giriş kapısının duvarını süsleyen bir taş oymadır. 15. yüzyılın sonundan itibaren 18. yüzyılın sonuna kadar Selçuklu mirası, Osmanlı İmparatorluğu'nun kuzey vilayetlerinin maddi kültürünün bir parçası haline gelmiş ve Kuzey Karadeniz kıyısındaki anıtlarda geniş çapta yayılmıştır. Selçuklular'ın maddi kültürü, Avrasya'nın başarılarını, Orta Çağ uygarlıklarını ve erken moderniteyi birbirine bağlayan bir tür kültür köprüsü olarak belirlemektedir.

**Anahtar Kelimeler:** *Kiev Knezliği, Kırım Hanlığı, Osmanlı Devleti, Türk-Doğu Slav ilişkileri, Torklar-Oğuzlar*

## **Historical Review**

Global migration processes of the I - the beginning of the II millennium, in particular the settlement of the Turkic peoples, led to the formation of a new ethno-cultural situation in the vast Eurasian area. The following main steps of the processes are noted:

- migration of various ethnic communities (non-Slavic origin) from the East to the South-West during the early middle ages, which partially remained in the region in subsequent times and caused the uniqueness of the ethno-cultural space and its material manifestations (5<sup>th</sup> - mid-11<sup>th</sup> centuries);

- waves of nomadic Turkic population of the late early middle ages and high middle ages from the Asian area to Eastern Europe and the Mongol Empire inclusive; formation of the steppe bridge from China to Eastern Europe inclusive; formation of syncretic ethno-cultural space (11<sup>th</sup>-14<sup>th</sup> centuries), creation of the meridian cultural environment between the Baltic Sea and Black Sea.

As D. O. Rasovskyi noted back in 1933, “the history of the Turkic peoples settlement on the territory of neighboring sedentary states, and especially the question of their settlement on the border of these states, has every right to be singled out as a special topic and to be studied throughout the vast space from the Far East to Central Europe — along the entire route and collision of the Turks with sedentary cultures.”<sup>1</sup>

After waves of invasion and creation of the first Turkic states in the second half of the I millennium A.D., in the 10th century a new wave of the Aral Oghuzes poured into the western steppe of the Caspian region due to the objective natural factor — the extremely hard drought that hit the steppe zone. There they had to fight the oghuzes who had been converted to Islam.<sup>2</sup> At the time when the state of the Great Seljuks was formed on the territory of Turkmenistan, which existed from 1037 to 1194, the Oghuzes-pagans who did not accept Islam and were defeated by the Oghuzes Muslims, moved towards the borderlands of the Rus. O. I. Prytsak believed that the Oghuz migration began after 1043, when they entered the territory of the state of Yabgu of the Oghuz Turkmens to the east of the Volga.<sup>3</sup> Their vanguard came to the Principality of Pereyaslav in 1054.<sup>4</sup> Since 1055, they are known as “Torks” in the old Rus chronicle.

Thus, on the territory of the Rus-Ukraine, we can find formations of Turkic tribes close in ethnic origin to the oghuzes, who created the Seljuk Sultanate.<sup>5</sup> Both they and those who presented Seljuk culture as a phenomenon of the Eurasian scale had the same ethno-cultural roots and the oldest traditions of the cosmogonic level of the Turkic peoples. In turn, they came from the oldest worlds of the Scythian horizon, which in a

---

1 Rasovskyi, 2016, 133.

2 Humilev, 1993, 301.

3 Prytsak, 2007, 31-32.

4 Beliaeva, Bubenok, Hundohdyev, Dryha, Mavrina, 2018, 18.

5 Beliaeva, Bubenok, Hundohdyev, Dryha, Mavrina, 2018, 21.

broad interpretation was also distributed to nomadic tribes of Siberia, Kazakhstan and Central Asia.<sup>6</sup> The elements and motifs of the ornament embodied in the complex of material culture were included in the cultural heritage of the Turks of various areas of their settlement. Therefore, the concept of “Seljuk culture” has a narrow and broad meaning. In a narrow sense, it is the culture of the Seljuks themselves within their territorial settlement and the corresponding state entities within the chronological and territorial boundaries of their existence. It was formed as a result of the movement of Oghuz tribes to the south west from Central Asia through the Caucasus and Iran towards Byzantium. After defeating the Byzantine army in 1071 it was widely distributed in Anatolia. Extremely important areas of this movement were the regions where the changes caused by the evolution of local states which coincided with the military and political activity of the Seljuks. One of these regions was the Caucasus, whose fate in the 11<sup>th</sup>-12<sup>th</sup> centuries was integral to the Seljuk influence.<sup>7</sup> At the same time, the state of Kerman Seljukids is being created on the territory of Iran, Afghanistan, Pakistan, and Oman: the Koni Sultanate that existed in 1077-1307. on the lands conquered from the Byzantine Empire. In the 12<sup>th</sup>-13<sup>th</sup> centuries Anatolia was on the rise of architecture and decorative arts. This rise laid the foundations of Seljuk Anatolia, which became a powerful cultural corestone of the Ottoman Empire and affected the development of Eastern Europe. A special place in the construction industry was occupied by large caravanserais, which were used as transshipment points and trading centers of the caravan trade. During the Seljuk period, more than 100 of such buildings were constructed. The cities of Konya, Kayseri and Sivas were centers of craft and trade<sup>8</sup>.

But in a broad sense, it contains both the history of developed centers of Seljuk culture and the historical and political development of Oghuz centers related to the Seljuk in Eastern Europe, and those features that are defined in regions beyond its borders, but will clearly indicate the peculiarities inherent in the Seljuk culture.

Stage One. The Oghuzes in the Rus. (Fig. 1). A specific feature of the process that occurred with the Oghuzes of the north stream is that they found themselves in the conditions of the existing Rus state, adapting to the cultural environment to which they fell. The historical development of the north stream in chronological terms is divided into two periods. The first period covers the time from the appearance of the Oghuzes on the borders of Southern Rus in the middle of the 11<sup>th</sup> century to the 40s of the 13<sup>th</sup> century. It is marked by various factors. First, it is the historical and political development of the Oghuz tribes in the Rus. The process of emergence and settlement of the Oghuz tribes in Eastern Europe (north stream) reflects the formation of a new ethno-historical and ethno-cultural space of their own existence, in contact with the Slavic tribes, the possibility of mutual influence, integration of material culture elements. In concrete historical terms, this process is connected with the activity of the Grand Prince of the Rus Yaroslav the

---

6 Kuklina, 1985, 188-190.

7 Husein-Zade, 2013, 7.

8 Krymskyi, 1996, 14-20.

Wise. He gave the Torks, who had gone over to the Rus, the land between the rivers Stugna and Ros on the right bank of the Dnipro.<sup>9</sup> In the 12<sup>th</sup> century the Torks became active participants in the events of the history of the Rus.<sup>10</sup> In Porossia, they created the Union of Black Hoods, which became part of the Rus with the capital city of Torchesk.

Chronicles and archaeological researches indicate the settlement of the Oghuzes on the vast territory of the left bank (Livoberezhzhia) and right bank (Pravoberezhzhia) of the Dnipro within the central principalities of the Rus land: Kyiv, Chernihiv and Pereyaslav, but the real map of the Oghuz distribution requires further clarification. The idea of their material culture is somewhat fragmentary. The localization of the settlement structure of the Oghuzes and the study of material culture on the territory of Kyiv Region began in the 19<sup>th</sup> century (V. V. Khvoiko) and continued in the second half of the 20<sup>th</sup>-early 21<sup>st</sup> century. (B. O. Rybakov, M. P. Kuchera, L. I. Ivanchenko, A. P. Motsia, A. V. Borysov). The largest settlement of the Oghuzes in the Rus was Torchesk, whose area according to A. V. Borysov's research was 139.33 ha (51.7 ha of the fortified part of the settlement and 87.63 ha of the adjacent settlement).<sup>11</sup> Its occurrence is usually dated between 1083-84 and 1093, and consequently, the process of city formation dates back to an even earlier time. Taking into account the first mention in the chronicle on the border with the Principality of Pereyaslav in 1055, we are talking about a fairly soon appearance of the city after the arrival of the Torks. Today up to 200 settlement and burial monuments of the Oghuzes of Porossia Region have been identified, and a gradual transition to sedentary forms of existence during the 12<sup>th</sup> - early 13<sup>th</sup> centuries. A. V. Borysov attempted to reconstruct the population of Torks within Porossia. It was about 45 thousand, equal to the number of one horde.

The works of V. P. Kovalenko, Y. M. Sytyi are devoted to the localization of the Oghuzes in Chernihiv Region<sup>12</sup>, and the works of A. V. Kolybenko and O. V. Kolybenko in Pereyaslav Region<sup>13</sup>. According to their observations, there is no compact placement of the Torks in Chernihiv Region, and there are also selective indications regarding their settlement in Pereyaslav Region.

The burial monuments of the Oghuzes are studied somewhat better, but also there are certain problems with the allocation of material culture and anthropological materials, particularly with regard to the comparative characteristics with other monuments (S. O. Pletneva, G. O. Fedorov-Davydov, P. P. Tolochko, O. P. Motsia, R. S. Orlov and others) allowed us to attempt to determine the composition and belonging of the actual material complex of the Torks, which has many features in common with other cultures of Turkic origin, in particular the ornamental base of Seljuk culture, with which they are connected

---

9 Ivanchenko, 2009, 387.

10 Tolochko, 1999, 8.

11 Borysov, 2020, 8.

12 Kovalenko, Sytyi, 2004, . 121-138.

13 O. Kolybenko, O. Kolybenko, 2006, 113-116.

by common ethnic roots and traditions. This is determined by some features of the clothing inventory of the Torks burial sites, particularly jewelry. Among the mass finds there are temple rings and round-shaped earrings made of silver or bronze wire and an addition in the form of round or rhombic beads, classic pendants-bells and buttons, etc.

Of particular interest are the finds of fragments of silver and gilded jewelry (Fig. 2) in a female burial near the village of Burty in Kaniv Region.<sup>14</sup> This is a fragment of jewelry that has preserved a zoomorphic image (the back of the body with a high-raised curled tail and two paws), a close analogy to which is on the lampshade of the lamp, in the form of a cage from Konya of the 13<sup>th</sup> century.<sup>15</sup> There are several fragments of jewelry with images of birds. Great interest represents an ornament in the form of two parts of a ring with a figure of a bird between them, the pose of which resembles a figure of an eagle with the wings on both sides of the body, turned to the side with the head resting on the support of the ring (Fig.2, 10). The iconography of the image reflects the image of a heraldic eagle in the Byzantine style. Analogies of the image are widely known in both Byzantine and Seljuk art, are widely found in the architecture and applied art of the Seljuks, in particular on metal products. Thus, a close image on a copper site, dated between 1114-1144, a bronze mirror of the mid-13<sup>th</sup> century.<sup>16</sup>

One of the most significant archaeological finds is a gilded helmet from a mound near the village of Babichi in Cherkasy region.<sup>17</sup> The lower part of the helmet is encircled by a classic element of Seljuk applied art: a sprout with two leaves. The upper part is decorated with another ornamental element — a motif of three petals, which is inscribed in a heart-shaped figure (Fig. 3). according to the classification of G. O. Fedorov-Davydov, the helmet belongs to group IV, which dates back to the 12<sup>th</sup>-13<sup>th</sup> centuries.<sup>18</sup>

The development of classical Seljuk culture in Ancient Rus times. As for the influence of the classical Seljuk culture, represented by the developed civilization of Asia Minor, on the territory of Ukrainian lands and Eastern Europe as a whole, it has several contents that differ in time and essence. This allows us to distinguish three stages and several types of innovations.

The beginning of this process (stage one) belongs to the Ancient Rus time and dates back to the end of the 12<sup>th</sup> -first decades of the 13<sup>th</sup> century, that is, the time that preceded the Mongol-Tatar invasion. It concerns the Eastern Slavic territory and Northern Black Sea Region, including Crimea. During this period, the influence of the Seljuks can be seen in some branches of material culture, decorative elements of monumental architecture, decorations for the elite layer of society in Ancient Rus. The fact is that there

---

14 Pletneva, 1973,74.

15 Erginsoy, 1988, 210.

16 Erginsoy, 1988, 135-136.

17 Pletneva, 1973, 95.

18 Fedorov-Davydov, 1966, 115.



are some changes in the decor of Ancient Rus architecture of the 12<sup>th</sup> – first half of the 13<sup>th</sup> centuries, in particular in stone carving, teratological style of manuscripts, jewelry, fabrics. They have received different explanations in the scientific literature: Slavic pagan heritage and interpretation of the meaning of the symbolism of individual elements, the influence of Byzantine or Western European art. Nevertheless, the classical features of Romanesque architecture in Byzantium and its decorative elements were supplemented by a powerful layer of Seljuk cultural wealth, in particular the Seljuk Anatolia with innovations in architecture and applied arts. In the XII – first half of the 13<sup>th</sup> centuries, the Seljuk cultural influence penetrated and spread in the area of the Byzantine cultural circle, in particular in the South of Eastern Europe: the Danube-Dniester Interfluve, the Lower Dnipro, and the Crimea. This can be traced, first of all, to the finds of imported sgraffito ceramics, analogies of which are known from the excavations of the Kubadabad Palace in Beyşehir (1236), the Alaeddin Palace in Konya (1156-1192), etc. A brilliant example of artistic ceramics of the 12<sup>th</sup>-13<sup>th</sup> centuries is the image on a bowl from the excavations of Chersonesos, the Crimea.<sup>19</sup> It shows a man in a wide robe and trousers, with a hunting net in his hands, posed next to a falcon and a dog. The subject of the painting and the composition of the characters is similar to the paintings of construction ceramics of the second half of the 12<sup>th</sup> - first half of the 13<sup>th</sup> century in Seljuk palaces in particular Kubadabad and Konya.<sup>20</sup> The painting is made in the color scheme typical for glazed tiles of Seljuk palaces — black on a light blue background. Among the glazed sgraffito ceramics that came from Asia Minor to the Crimea and the territory of the East Slavic world in the first half of the 13<sup>th</sup> century. There are instances, decorative elements of which are similar among the samples of dishes from the Seljuk the Kubadabad Palace in Beyşehir. These are leaf-shaped and ribbon combinations, heraldic figures with a cross, scalloped surroundings, and six-pointed stars.<sup>21</sup>

In metal products of applied art of the 12<sup>th</sup> -first half of the 13<sup>th</sup> century, bracelets and kolts that are related to the items of clothing of women of the highest circles of Rus society, even taking into account the wide migration of certain motifs that are repeated in many cultures over a large area, there are features characteristic of Eastern art. First, it is the subjects, compositions and decorative style of some bracelets, such as the bracelet from the Kyiv treasure No. 94 found in 1893.<sup>22</sup> According to V. H. Putsko, the style of images of one of the bracelets is close to the best Constantinople, that is Byzantine samples and, at the same time, has analogies in the decorative motifs of Eastern fabrics.<sup>23</sup> Gryphons and birds, weaves and trefoils, decorative motifs (weaving, the motif of the braided beast) are more in tune with the motives of the Seljuk Anatolian art than with

---

19 Ryzhov, 2005, 66.

20 Öney, 1992, 100, 102-103.

21 Öney, 1992, 107-108.

22 Korzukhyna, 1954, 116.

23 Putsko, 2007, 107.

the image elements and style of the Byzantine ornament.<sup>24</sup> The Kyiv bracelet from the treasure of 1903 is especially close to the Seljuk applied art in terms of themes, images and a decorative design. The leaf of the upper tier of the bracelet shows the motif of the “tree of life” in the middle and two birds on either side of the tree. The remaining images of the upper tier are motifs of a braided animal (leopard) and birds. The lower tier is embraced by weaving and a trefoil folio. Not only the composition, but also the image of the bird scene at the “tree of life” is close to the image on the tile from the Kubadabad Palace in Anatolia (Fig. 4),<sup>25</sup> as well as the image of bluish-white dishes from the excavations of Samsat of the 12<sup>th</sup>-13<sup>th</sup> centuries.<sup>26</sup> It is likely that the introduction of certain motifs (the braided beast, the tree of life, weaving, images of trefoils) may have been partly related to the immigration of masters after the events of 1204, when the arrival of the crusaders was a negative and threatening phenomenon among the Seljuk and Byzantine cultural circles.

The second branch of Seljuk interference in the applied art of Rus is the kolts of the Rus elite with the image of sirin. According to the style and certain decorative features kolts are divided into two parts: the first inherits the tradition of the Byzantine Empire, and the second has the sirin image of the Seljuk style, absolutely identical to the image on the tiles of the Sultan’s Kubadabad Palace in Konya (Fig. 5)<sup>27</sup>. According to Byzantine ideas, sirins are symbols of death. Therefore, their images were not widely distributed in Byzantium itself.<sup>28</sup> However, the sirins of Persian art, the sirins of Seljuk palaces, associated with the mentality of the East, Transcaucasia were considered amulets. According to L. Avsar, the combination of both human and animal beings was supposed to protect representatives of a high social level from evil spirits and various insidious actions.<sup>29</sup> As it is known, sirin has its roots in the most ancient pagan samples, which have common roots, embodied in the goddesses of fertility of the peoples of Eurasia. This pagan phase is the only ethnic basis of the peoples of Turkic origin, the genetic background of cosmogonic ideas. One of the main elements is the cult of the goddess Umai, which is characteristic of the Turkic peoples of the Eurasian space.<sup>30</sup> She was the patroness of the Turkic peoples, the goddess of fertility, the Lybyd - bird, who created the earth, got a lump of earth from the bottom of the world ocean, from which the mountains, plants and animals grew. It was she who laid the egg that hatched this world. A similar legend of the creation of the world, but already a duck, is characteristic of the Volga-Bulgarian and Ugro-Finnish epics. In various forms of art in the Rus, the mentioned plot of the cosmogonic legend can also be found.

---

24 Makarova, 2000, 125.

25 Öney, 1992, 97.

26 Bulut, 2000, 37.

27 Arık, Rûçhan ve Arık, Oluş 2007, 312.

28 Ryzhov, 2005, 65.

29 Avşar, 2012, 2.

30 Avşar, 2012, 3.

The symbol of Umay was a trefoil, which was part of the jewelry of Turkic women. In a parallel dimension, the cult of fertility is embodied in the goddess Makosh of the ancient Slavs. As it is known, the latter is almost always found in wells along with the mermaids, the image of which is transmitted in images of birds - sirin in old Rus medieval art.<sup>31</sup> Therefore, the image of sirin on the kolts of women of the Rus social elite, particularly its capital Kyiv, was in full agreement with the symbol of the amulet, cosmogonic traditions and ideas that were preserved in the Ancient Rus era.<sup>32</sup>

Certain parallels can be seen in the storylines of Seljuk, Byzantine, Western European art and the Rus. In Ancient Rus applied art, subjects with images of lions, leopards and dragons became widespread. It should also be noted that the common idea of the “braided” beast and the griffin, which are found in ancient Rus, Western European and Seljuk art. However, the image of the “braided” beast has peculiar differences in the iconography of Western and Eastern images. The complex weaving of capitals with paired animals, images of trefoils combined with weaving, combinations of palmette and weaving have stylistic touches with various art schools and certain parallels in Seljuk stone architecture. The iconography and list of elements (birds, leopards, dragons, weaves) have parallels in the plots and ornamental details of the white stone carvings of some monumental structures of the Rus, in particular the capitals of the 12<sup>th</sup> century Borisoglibsky Cathedral in Chernihiv.

Manifestations of new features of the planar style of decorative art are noted in the white stone carving already outside of Southern Rus in the first half of the 13<sup>th</sup> century, as it is recorded in the white stone carving of the low relief of St. George’s Cathedral (1236) of Yuriev-Polsky. Here you can fully see the reflection of the plot of the world creation legend by a duck. The composition is extremely rich in many elements: the image of two birds with a lump in their beak, located on either side of the “tree of life” in the medallion, symmetrically arranged images of other birds, probably peacocks, lions, as well as trefoils, sprouts, leaves, etc.<sup>33</sup>

The evidence of direct contacts between Byzantium, Seljuks and Southern Rus in the first half of the 13<sup>th</sup> century is the materials of a unique complex in Kyiv, found by G. Y. Ivakin during the excavations of the estate of a rich Kyivan in the tract Gonchary and Kozhumjaky on Podil in 1987-1989.<sup>34</sup> Among a large complex of various finds artifacts of the Byzantine and Seljuk circle were found. The fragments of a bowl made of thin opaque glass of milky color, decorated with gold painting and red enamel were found. The lower tier of the bowl uses motifs of the “tree of life” and birds near it, as well as a medallion with crosses in the middle. In addition, other fragments of Byzantine colored glass were found on the estate, which together with other materials dates from the

---

31 Rybakov, 1981, 488.

32 Rybakov, 1987, 122.

33 Rybakov, 1988, 589.

34 Ivakin, 1993, 73-76.

end of the 12<sup>th</sup>-beginning of the 13<sup>th</sup> century. By analogy, such a bowl could come from Corinth or the Syrian possessions of the Byzantine Empire. According to G. Y. Ivakin, the owner of the estate could be connected with the Asia Minor trade and was wealthy enough to purchase a very expensive vase.<sup>35</sup> Essential finds from the estate complex, according to G. Y. Ivakin, are two copper Seljuk coins of Rum — Sultan Suleiman II (1200-1203) and Sultan Kaykaus I (1210 – 1219).<sup>36</sup> This is the first discovery of Seljuk coins on the territory of Kyivan Rus. They could get to Kyiv as a result of trade operations through the Crimean cities (Chersonesos, Sudak), as well as through direct contacts with the Seljuks in the first half of the 13<sup>th</sup> century. G. Y. Ivakin does not exclude the possibility that they could get to Kyiv “later, in the middle of the 13<sup>th</sup> century together with the Mongol troops or Rus detachments that Batu used during the wars in Transcaucasia and the Middle East.”<sup>37</sup> The coins of the Seljuk Empire are found on the territory of the Crimea, in particular in Chersonesos, as isolated finds and in treasures. On the eve of the Mongol invasion, Seljuk geometric ornamentation gradually entered the art of the Crimea.<sup>38</sup> Thus, on the territory of Ukraine and Eastern Europe as a whole, in the 12<sup>th</sup> - first half of the 13<sup>th</sup> centuries, the phenomenon of cultural interference of the Seljuk culture in the era of Kyivan Rus was observed. In fact, this is the first stage of influence of Seljuk culture and its traditions on the territory of Eastern Europe.

The second stage of Seljuk influence in Eastern Europe covers the time of the middle of the 13<sup>th</sup> century-the second half of the 15<sup>th</sup> century. Its beginning coincides with the arrival of the Mongol-Tatars, covers the time of the Golden Horde and the Crimean khanate, up to the Ottoman expansion in the last quarter of the 15<sup>th</sup> century. Further innovations related to the penetration of syncretic culture of the Golden Horde period on a large territory from Western Podillya to the Crimea. This period covers several aspects of the society life, in particular the creation of the infrastructure necessary for the existence and functioning of an Islamic society. Powerful changes are taking place in urban planning, where mosques, madrassas, palaces and mausoleums are being built. The builders from Anatolia offered the ornamental style in the cities of the Golden Horde of the Northern Black Sea Region. Their influence became stronger and more extensive, they represented monumental architecture and applied art. It reflects the next stage in the development of Seljuk culture, enriched with elements of Islamic traditions. Classical works of this period are found in the Crimea, such as the Uzbek Mosque (1314) and the madrassa (1332-1333) in Solkhat (Old Crimea).

In addition, there are ruins of architectural monuments with Seljuk influences on the Lower Dniester, Lower Dnipro and Eastern Podillya on the border of steppe and forest-steppe zones. In the Lower Transnistria, the influence of the Seljuk style, which probably could have been with the participation of Seljuk masons, was noted in the

---

35 Ivakin, 1996, 192-194.

36 Ivakin, 1996, 196-197.

37 Ivakin, 1996, 198.

38 Akchurina-Muftiieva, 2008, 49.

Bilgorod-Dniester (Akkerman) fortress. This applies to the decoration of the internal buildings of the citadel in the garrison courtyard and some stone structures found in the civil courtyard of the fortress. First of all, these are four fragments of window and door frames decorated with the same type of ornament in the form of an intertwined harness (Fig. 6). In the middle part of the field of the first fragment found near the north wall of the citadel, there are convex circles and a stylized floral ornament resembling a palmetto. Weaving of the second fragment armholes are decorated only with convex circles, on the third there is a small lily flower between symmetrical leaves. At the same time, the lily resembles a simplified palmetto. In the fourth fragment, the jute rests against the original rosette, which has a six-pointed star in the center. All these elements are known on various monuments of Moldova, Wallachia, the Crimea and are widely used in the architecture of Transcaucasia, the Crimea and Asia Minor.<sup>39</sup> Other architectural monuments include remnants of Seljuk influence on the Lower Dnipro and Eastern Podillya.

During the investigation of the Mosque-Grave settlement in the Lower Dnipro Region (Yurkivka village, Zaporizhzhia Region), the capital of the mosque column made of carved limestone was found, the floral motif of which has Seljuk roots (Fig. 7). The style and decorative elements are similar to the Crimean samples, in particular the columns of the portal of the mosque of Khan Uzbek of the first half of the 14<sup>th</sup> century.<sup>40</sup>

At the Tyagin fortress, architectural details with Seljuk motifs were found during the research of V. Hoshkevych (1914)<sup>41</sup>. In 2020 we opened a tower decorated with architectural details with Seljuk-style decor (Fig. 8). On Eastern Podillya during the excavation of the Golden Horde complex near the village of Torhovysia the architectural details of the monumental structure, ornamented with a palmetto, stylized rosette and a hexagonal star were found <sup>42</sup> (Fig. 9).

However, it should be noted that the specifics of the spread of Seljuk influences in the architecture of Eastern Europe of the 14<sup>th</sup>-15<sup>th</sup> centuries is the fact that it finds its brilliant manifestations not only in the South, especially in the Crimea. A special place belongs to the architectural ornamentation of the cathedrals of the Moscow Principality of the 14<sup>th</sup>-15<sup>th</sup> centuries, which was created on the basis of familiarization with the experience of Seljuk architecture.<sup>43</sup> At the same time, as stated by L. O. Beliaiev, the path of motives from the interior of Anatolia to the southern coast of the Black Sea in the Crimea is traced. But the rest of the route passed through the territory of Ukrainian lands, in the South of which we have already noted the presence of monumental architecture with Seljuk design. In part, the path can be traced to the presence of Seljuk architectural monuments in the direction of the North-East of Yurkivka (Zaporizhzhia Region), where, as we noted, there is an analog of Solkhat monuments (Crimea) in the direction of Eastern

---

39 Shlapak, 2001, 158-162.

40 Saienko, Dziuba, 2006, 287.

41 Hoshkevych, 1914, 48.

42 Boky, Kozyr, Pozyvai, 2007, 417-418.

43 Beliaiev, 2016, 22.

Podillya to Torhovytsia, where there are also details of a monumental structure with Seljuk features. As for the next part of the path, further search and studies are needed.

The Seljuk culture left a bright and noticeable influence in the syncretic culture of the Golden Horde. This is quite fundamentally and convincingly evident in the artifacts of the large ground burial of Mamai-Surka in the Lower Dnieper Region. Numerous ornaments found in the tombs show the “leaf with a rhombus” motif, stylized lion heads on a bracelet, a serpentine earring, and other details of the Seljuk style<sup>44</sup> (Fig. 10). Earrings and other artifacts with the image of a snake, similar to the image of a snake-dragon in Seljuk art, were also found in Kyiv, Zinkov (Poltava Region), Bilhorod-Dnistrovskiyi (Odessa Region). Among the metal artefacts of the Golden Horde period from the latter is also an image of a six-pointed star on a bronze buckle (Fig. 11,1), a lead ring - seal, on a silver ring with a complex image of a bird, a six-pointed star and a crescent (Fig. 11,2). Various decorative Seljuk motifs are found on the sgraffito dishes of many monuments of the Northern Black Sea Region and the Crimea, in particular in local production centers. As for Bilhorod, the masters used a large number of ornamental elements with typical Seljuk motifs. A very common motif of Bilhorod ceramic sgraffito is the interweaving of wide strips of ribbons forming various shapes. The sign of the six-pointed star, which was also used by local craftsmen, was supplemented with various decorative elements. Some specimens of the ware is decorated with geometric lines and elements of pomegranate. However, the trefoil motif was not widespread in Bilhorod as it was, for example, in Chersonesos in the Crimea, Similar motifs are found on the ceramics of one of the largest cities of the Golden Horde in Velyki Kuchuhury (Zaporizhizha Region) and on the territory of one of the largest Golden Horde cities in Tiahynka village (Kherson Region).<sup>45</sup>

### Conclusions

Thus, the Seljuk culture, which embodied the best features of the Turkic art of Central Asia, the Middle East, the Caucasus and the Byzantine culture, became the creative basis of the Seljuk state’s own style with its many innovations and powerful potential, which contributed to its spread far beyond the chronological framework of the Seljuk state. One of the ways of continuity was the inclusion of the Seljuk artistic heritage in the culture of the Ottoman Empire, which determined the third period of Seljuk cultural influences, when classical elements of Seljuk culture were organically incorporated into the ornamental motifs of Ottoman Turkey. The “Golden Fund” of ornamental Seljuk motifs become the heritage of the early Ottoman culture, being present on various types of artifacts that were widely distributed in the vast Ukrainian lands of the Ottoman Empire. Seljuk culture appeared as a kind of bridge that connected the cultural achievements of Eurasia, medieval and early modern civilizations, an organic part of the history and culture of Ukraine<sup>46</sup>.

---

44 Yelnykov, 2001, 206.

45 Kravchenko, 1986,73.

46 Beliaieva, Hulenko, Fialko, Yevliev, Hrabovska, Manihda, 2018, 72.

## **BIBLIOGRAPHY**

- Akchurina-Muftiieva, N. M. (2008), Dekoratyvno-prykladne mystetstvo krymskykh tatar XV - persha polovyna XX s.: (Etapy rozvytku, typolohiia, stylistyka, khudozhni osoblyvosti): monohrafiia / N.M. Akchurina-Muftiieva; [Vidp. vyssh. ucheb. zaved. «Krymsk. inzh.-ped. un-t »; In-t yskusstvovedenyia, folklorstyky i etnologii im. M. Rylskoho NAN Ukr. ; otv. za vyp. N.R. Karamanov]. Simferopol: Simferopol. hor. pidkazka., 392.: il., Vkl. 1. 32 (il).
- Arik, R. & Arik, O. (2007), Anadolu Toprağının Hazinesi Çini Selçuklu Ve Beylikler Çağı Çinileri. İstanbul: Kale Grubu Kültür Yayınları.
- Avşar, L. (2012), Kubadabad Çinilerindeki Hapri-Siren Figürünün İzini Sürerken. *Akademik Bakış Dergisi*. 31, 1- 21.
- Beliaeva, S. - Bubenok, O. - Hundohdyev, O. - Dryha, Y. - Mavryna, O. (2018) Ohuzy na rubezhakh Yuzhnoi Rusy / Ynstytut vostokovedenyia ym. A. E. Krymskoho NAN Ukrainy. K., 223.
- Beliaiev, L.A. (2016), Islamskyi Skhid i formuvannia materialnoi kultury Moskovskoi Rusi: o metodychnykh pidkhodakh do otsinky, Povolzka arkheolohiia. № 2, 18–43.
- Bokyi, N.M., Kozyr, I.A., Pozyvai, T.D. (2007), Arkheolohichni doslidzhennia zolotoordynnykh pamiatok v baseini Syniukhy, Nove doslidzhennia pamiatok kozatskoi doby v Ukraini. 414-423.
- Borysov, A.V. (2020), Davnoruske Porosiia. Systema zaselennia: avtoreferat dysertatsii na zdobutti naukovooho stupenu kandydatury istorychnykh nauk: spets.07.00.04 «Arkheolohiia», NAN Ukrainy, In-t arkheolohii. K., 16.
- Bulut, L. (2000), Samsat Ortaçağ Seramikleri (luster ve siraltılar).İzmir: Ege Üniversitesi.
- Erginsoy, U. (1988), Maden sanati. Anadolu Selçuklu mimari suslemesi ve el sanatları. Arkhitekturnoe oformlenie i prikladnoe iskusstvo v seldzhukskoi Anatolii. Izdeliia iz metalla. Ankara: T. I. Bankasi Kultur Yayınları, 2-e izd. 236.
- Fedorov-Davydov, H.A. (1966), Kochevnyky Skhidnoi Yevropy pid vladoiu zolotoordynskykh khaniv. Arkheolohichni pam'iatnyky. M. : 276.
- Humilev, L.N. (1993v), Drevnia Rus i Velyka skhodynka. M. : Mysl, 336.
- Husein-Zade, R.A. (2013), Seldzhukska epokha istorii Kavkaza. Moskva, 184.
- Ivakin, H. Yu. (1996), Istorychnyi rozvytok Kyieva XIII - seredynnyi` XVI st. K., 272.
- Ivanchenko, L. Y. (2009), “Bratia” tiurkskykh seldzhukov, prozhyvaiushchye na terrytoryy reky Ros. Literature and culture of the Seljuk epoch. Ashgabat, 389.

- Kolybenko, O., Kolybenko, O. (2006), "Svoi pohany" Pereiaslavshchyny (do problemy lokalizatsii mistu poselen pereiaslavskykh torkiv). Slovianski obrii. Kyiv, 113-116.
- Korzukhyna, H.F. (1954), Russkiye klady IX–XIII vv. M.: Izdatelstvo Akademii nauk RSR, 226.
- Kovalenko, V. P., Sytyi Yu. M. "Svoi pohany" Chernihivskykh kniaziv. Starodavnii. Iskorosten i slovianski hrady VIII–Kh st. – K., 2004. – 121–138.
- Kravchenko, A.A. (1986), Srednevekovi Belhorod na Dnestre (konets XIII–XIV v.). AN URSS, Odes. arkheol. muzei. K: Nauk. dumka, 124.
- Krymskyi, A. (1996), Istoriia Turechchyny: zvidky pochalasia Osmanska derzhava, yak vona zrostala i rozvyvalasia i yak dosiahla apoheiu vnaslidok slavy y mozhlyvosti, Kyiv, 287.
- Kuklina, I. V. (1985), Etnoheohrafiia Skifii za antychnym dzherelom. L.: Nauka, 205.
- Letopis muzeia za 1914 hod (1916), Vyp. 6. Sost. Hoshkevych, V. Y., Kherson: Izd. Hor. Upr., 48.
- Makarova, T.I. (2000), Styleobrazovanye v ornamente Drevnei Rusy. Arkheolohyia vostochnoevropeiskoi lesostepi. Vyp. 14: Evraziiskaia step i lesostep v epokhu ranneho srednevekovia. Voronezh, 123-129.
- Na rozi dvokh svitiv. Istorychna spadshchyna Ukrainy ta Lytvy na terytorii Khersonskoi oblasti. Monohrafiia. Kolektyv avtoriv: Beliaieva S., Hulenko K., Fialko O., Yevliev M., Hrabovska O., Manihda O. ta in – Kyiv-Kherson, 72.
- Öney, G. (1992), Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları. Architectural Decoration and Minor Arts in Seljuk Anatolia. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 291.
- Pletneva, S.A. (1973), Drevnosti Chernykh Klobukov. SAI. Vyp. E1-19. Moscow, 96.
- Prytsak, O. (2007), Koly i kym bulo napysano «Slovo o polku Ihorevim». K.: Oberehy, 360.
- Putsko, V.H. (2007), Kyivski sribni braslety- naruchni i teratolohichna knyzhna ornamentyka. Yuvelirne mystetstvo – pohliad kriz viki: muzeini chytannia: materialy naukovoi konferentsii 11-13 hrudnia 2006 r., Kyiv, 102-113.
- Rasovskiy, D. (2016), polovtsi, torky, pechenihy, berendei. M.: Lomonosov, 200.
- Rybakov, B.A. (1981), Yazytstvo drevnykh slovia. M.: Nauka, 607.
- Rybakov, B.A. (1987), Yazytstvo Drevnii Rusi. M.: Nauka, 784.
- Rybakov, B.A. (1988), Yazytstvo Drevnii Rusi. M.: Nauka, 784.



- Ryzhov, S.H. (2005), Khudozhestvennaia keramika XII-XIII vv. yz Khersonesa. Polyvnaia keramika Sredizemnomoria i Prychernomoria X-XVIII vv. Kyiv, «Stylos», 62-70.
- Saienko, V. M., Dziuba S. H. (2006), Znakhidka kapiteli kolony chasiv Zolotoi Ordy v Nyzhnomu Podniprovi. Prychornomore, Krym, Rus v istorii i kulture: Materialy III Sudakskoi mezhdunar. nauch. konf. Kyiv – Sudak: Akadem. periodyka., T. II. 284-289.
- Shlapak, M. (2001), Belhorod-Dnestrovskaia krepost. Issledovanie srednevekovoho oboronnoho zodchestvao. Kyshynev: Izdatelstvo ARK, s. 237.
- Tolochko, P. (1999), Kochevyie narody stepi i Kyivskaia Rus. Abrys, Kyiv, 198.
- Yelnykov, M. V. (2001), Serednovekovyi mohylnyk Mamai-Surka (za materialamy doslidzhen 1989–1992 rr.). Otv. chervonyi. H. N. Toshcheva. Zaporizhzhia: ZGhU., T. I. 275.

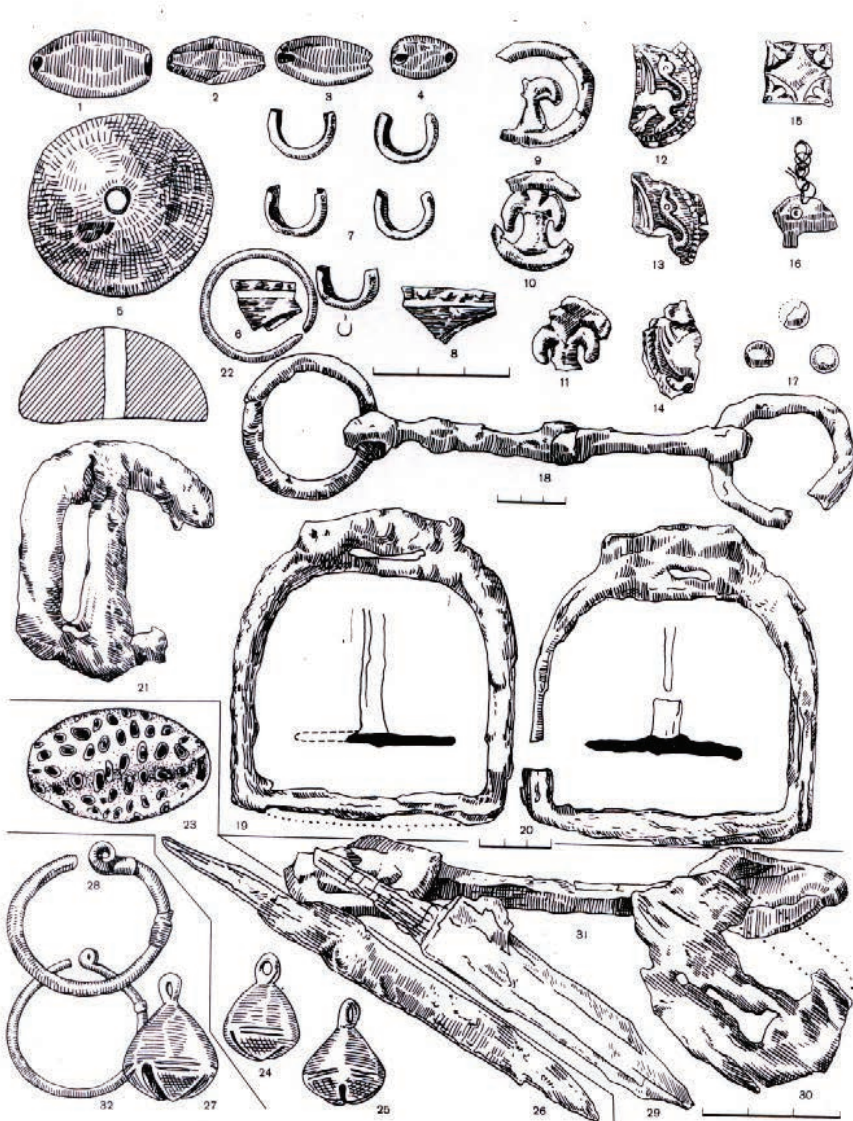
### **List of Illustrations**

- Fig. 1. Oghuz tribes in Southern Rus in 11th-13th centuries.
- Fig. 2. Women's jewelry from the tomb of Burty village.
- Fig. 3. Helmet from a tork's burial, Babichy village.
- Fig. 4. Storyline on the bracelet from Kyiv and on the tiles from Kubadabad.
- Fig. 5. Sirins on ancient earrings and the images on the tiles from Kubadabad.
- Fig. 6. Design of the openings in Seljuk style, Bilhorod-Dnistrovskyi fortress.
- Fig. 7. Capital of a monumental building, Yurkivka village.
- Fig. 8. Architectural details, Torhovytsia village.
- Fig. 9. Architectural details, tower of Tiahin fortress.
- Fig. 10. Jewelry in Seljuk style, gravedigger of Mamay-Surka.
- Fig. 11. 1.- buckle with image of hexagonal star; 2.-ring with image of bird and hexagonal star. Bilhorod-Dnistrovskyi, fortress.

▶◀ No potential conflict of interest was declared by the authors. ▶◀



Fig. 1

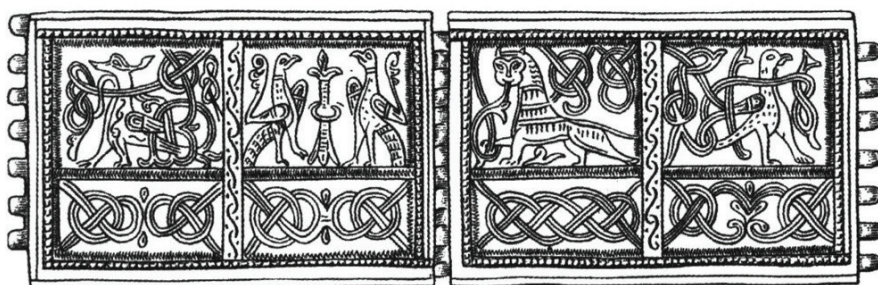


Вещи из курганов: д. Бурты — 1–22 — курган 272; 23–26 — курган 278, погребения 1 и 2; 27–28 — курган 276; 29–32 — курган 337, погребения 1 и 4

Fig 2



**Fig 3**



**Fig 4**



Fig 5

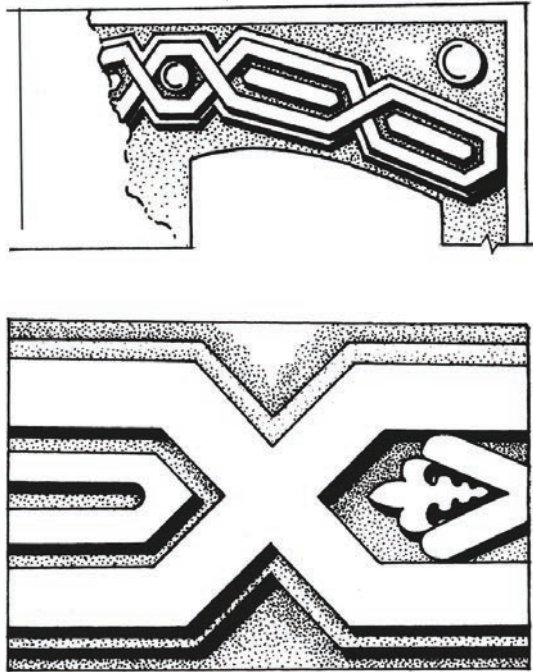
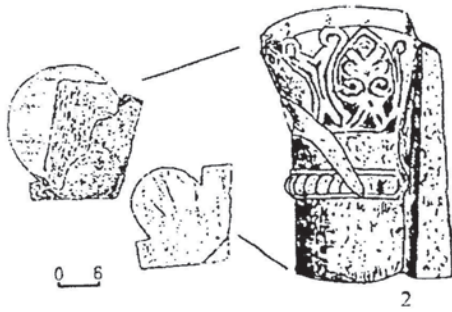
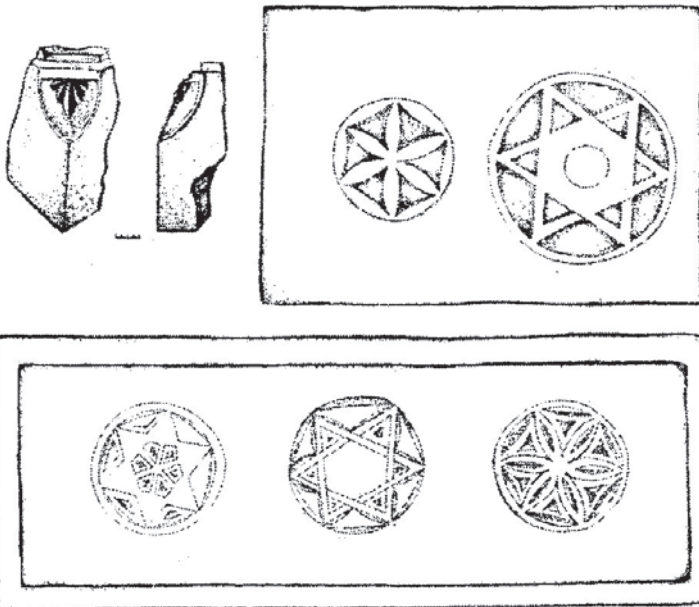


Fig 6



**Fig 7**



**Fig 8**



Fig 9

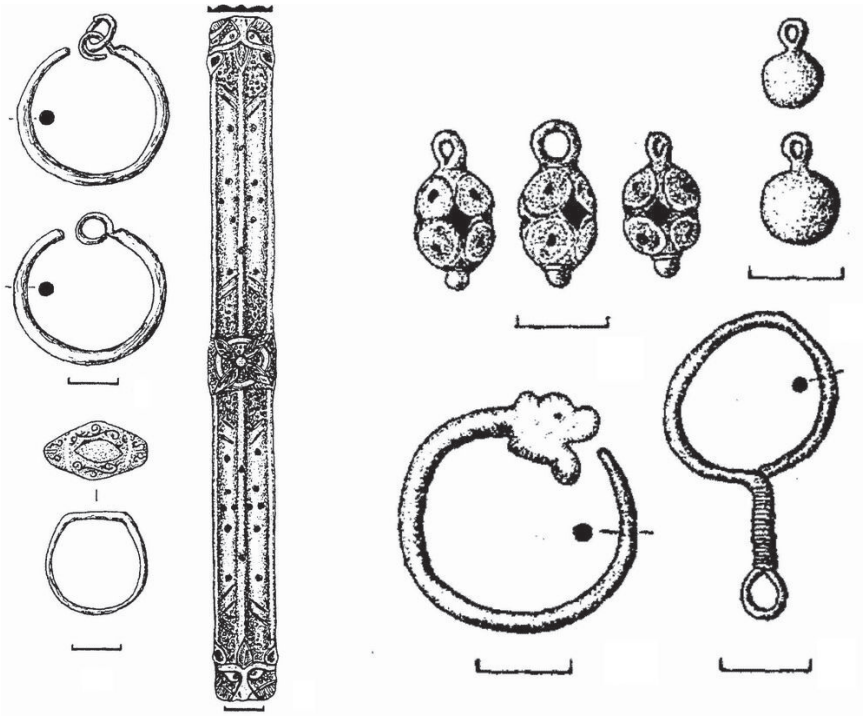


Fig 10





**Fig 11.1**



**Fig 11.2**

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

**Sanat Tarihi Dergisi**

ISSN 1300-5707

Cilt: 30, Sayı: 1 Nisan 2021

*Ege University, Faculty of Letters*

***Journal of Art History***

e-ISSN 2636-8064

*Volume: 30, Issue: 1 April 2021*

İnternet Sayfası (Acık Erisim)

Internet Page (Open Access)

**DergiPark**  
AKADEMİK

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

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

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

Clarivate  
Analytics  
**ESCI**  
Emerging Sources Citation Index

ULAKBİM  
TR DİZİN

DOAJ

Crossref

**EBSCO**

**ERIH PLUS**  
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE  
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic  
Resource  
Index  
ResearchBID

**SÖBIAD**

## SİNAN'IN CAMİLERİNDE YAPI MÜHENDİSLİĞİ SANATI



### STRUCTURAL ART IN SINAN'S MOSQUES

Muhammed Emin AKYÜREK\*

Gülçin KAHRAMAN\*\*

#### ÖZ

Günümüzde mimar strüktür kavramından; mühendis ise form kavramından gittikçe uzaklaşmaktadır. 16. yüzyıla damgasını vurmuş olan Mimar Sinan eserleri bu iki disiplini birlikte ele alma, inceleme ve değerlendirme hususunda iyi birer örnektir. Ayrıca 20. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan yapı mühendisliği sanatı kavramının Sinan'ın tasarlama eylemi ve eserlerindeki nitelikleri anlama hususunda günümüz açısından yeni bir perspektif sunduğu düşünülmektedir. Bu çalışmada Sinan'ın yapı mühendisliği sanatına katkıları incelenmiş, camilerindeki tasarım ilkeleri, taşıyıcı sistem-oran; bir başka deyimle geometri-form-strüktür ilişkisi üzerinden analiz edilmiştir. Onun yapı mühendisliği sanatına katkıları devraldığı miras, modeller ve kendi eserleri üzerinden ele alınmıştır. Kubbeye dayalı özgün bir üslup, yağma bir iskelet ve çokgen çardaklarıyla önceki Osmanlı camilerinden daha geniş, aydınlık ve bütüncül mekânlara erişildiği görülmektedir. Sinan döneminin en büyük camilerinden olan Süleymaniye ve Selimiye; Ayasofya, El Escorial, St. Peter ve St. Paul gibi önemli kâgir kubbeli yapılarla kubbe çapına oranla kullanılan malzeme miktarı, eleman kesitleri ve boyutlar bakımından ayrıca karşılaştırılmıştır. Çizim ve oransal hesaplamalara dayanan analizlerde, Sinan camilerinin kâgir kubbeli yapı sanatı adına dayanım, verimlilik ve zarafet yönleri vurgulanmıştır.

*Anahtar Kelimeler: Sinan'ın Sanatı, Mimar Sinan, Osmanlı mimarisi, oran-strüktür, kubbe*

#### ABSTRACT

Nowadays, the architect is moving away from the concept of structure system and the engineer from the concept of form. Mimar Sinan's works which left mark on the 16th century, are good examples of considering, analyzing, and evaluating these two disciplines

\* Arş. Gör., İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi, Mühendislik ve Doğa Bilimleri Fak., İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9382-0435> ♦ E-mail: [muhammed.akyurek@izu.edu.tr](mailto:muhammed.akyurek@izu.edu.tr)

\*\* Dr. Öğretim Üyesi, İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi, Mühendislik ve Doğa Bilimleri Fakültesi, Mimarlık Bölümü.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0074-0514> ♦ E-mail: [gulcin.kahraman@izu.edu.tr](mailto:gulcin.kahraman@izu.edu.tr)

together. The structural art which was put forward and established towards the end of the 20th century, is rather than a pure art, centralizing the principles of economy, efficiency and elegance in design. This concept offers a new perspective in terms of current understanding of the design principles of Sinan and the quality of his works. In this study, Sinan's contributions to the structural art, the design principles of his mosques and geometry-form-structure relationship were examined. His mosques were evaluated through the legacy he inherited, models, and his own works.

Sinan lived in the 16th century Ottoman Empire and worked as the chief architect for 50 years. His unique architectural solutions have been the subject of many studies. In this period, a spectacular architectural style was created with non-repetitive, innovative mosque variations and was inherited to future generations. The unique architectural style in Sinan's mosques with its masonry framework, and polygonal baldachin developments enabled the construction of larger, brighter and holistic spaces than the single-domed mosques built in the early Ottoman period. Hiding piers and buttresses within upper flats, galleries and stairs are efficient and functional solutions. The minarets located at the corners of the mosques are also the solutions in this context, as being load-bearing elements. Suleymaniye in four-pierred mosques and Selimiye in eight-pierred mosques stand out with their size and architecture.

Having a similar plan scheme, Suleymaniye Mosque is higher than Hagia Sophia Mosque in proportion to the diameter of the dome. In this way, the dome load is transferred to the base in stages. With the increase in the pier/ dome area ratio, the main arches were thickened, and the outer thrust of the dome was prevented with the support of weight towers and dome buttresses. Thus, the solution of the two semi-domed plan schema first seen in Hagia Sophia was safely finalized. Suleymaniye Mosque is more elegant than El Escorial Monastery and St. Peter Cathedral which are semantically equivalent in terms of wall thickness, dome thickness and pier area in proportion to the diameter. Among all other domed structures have been compared, Selimiye Mosque has the lowest height and smallest floor area in proportion to the diameter of the dome. Despite the same dome diameter, the pier area is approximately a quarter of Hagia Sophia's and nearly half of St. Paul Cathedral's. The total weight of baldachin and dome of Selimiye is half that of St. Paul's. The ratio of dome (load) to baldachin (structure system) weight in Selimiye is much lesser than St. Paul. Besides, Hagia Sophia, St. Peter, and St. Paul couldn't be completed for many years due to design problems; sections were enlarged and re-designed by different architects in different periods. Comparisons and evaluations based on drawings and calculations show that, Suleymaniye and Selimiye are more economic, efficient and elegant in terms material used, element size and construction period in comparison to Hagia Sophia, El Escorial, St. Peter, and St. Paul. To sum up, Sinan mosques are extraordinary in the structural art of domed masonry structures.

**Keywords:** *Sinan's Art, Mimar Sinan's Mosques, Ottoman Architecture, proportion-structure system, dome, Architect Sinan*

## **Yapı Mühendisliği Sanatı**

Yapı sanatı, strüktür sanatı veya yapı mühendisliği sanatı (structural art) şeklinde ifade edilen kavramlar, salt sanattan ziyade, mimarlık ve inşaat mühendisliği disiplinlerini bir araya getirerek; ekonomi, verimlilik ve zarafet olmak üzere üç ilkeye entegre bir tasarım eylemidir<sup>1</sup>. Bu eyleme göre yapı sanatında strüktür gizlenmez, hatta öne çıkar. Strüktür, yapının yük altındaki davranış ilkelerini betimlerken, zarafeti ve mimari bütünlüğüyle bilimsel ve estetik seviyeye erişildiğini gösterir<sup>2</sup>. Bu açıdan strüktür, içeriden ve dışarıdan algılanan bir estetik değer olmasıyla birlikte mekânı kuran esas tektonik<sup>3</sup> karakterdir. Dolayısıyla, bir yapı sanatında mimari ve strüktür birbirini tanımlayan iki unsurdur.

Yapı sanatı, bir yapı sanatçısını gerektirir. Bu yapı sanatçısı, geometri-form-strüktür kurgusunu bir bütün olarak ele alır. Onun başarısı, iyi bir gözlemci olmasına; inşa edeceği yapıları bilfiil modellemesine, prototipler ve diğer yapılar üzerinden analiz edip değerlendirmesine bağlıdır<sup>4</sup>. Böylece bir yapı sanatçısı malzemeyi tanıyarak, davranışını bilir ve strüktür ile bir araya geldiklerinde oluşacak eseri zihninde canlandırabilir. Tarih boyunca yapı sanatçılarının temel paydası, daha az malzeme ile daha geniş açıklıklar geçebilme; yapıları gerek yük taşıma gerekse estetik açıdan statik formdan dinamiğe doğru evirme gayreti olmuştur<sup>5</sup>. Bu gayret onları belirli bir strüktür tipini veya sistemini sürekli geliştirme odaklı bir üsluba sevk etmiş, böylece yapı sanatçısı ve sanatını betimlemede imgeler oluşmuştur. Tarihten bu yana oluşturulan strüktür dili; bazen kubbeler, bazen tonozlar, bazen de nervürlü kubbesel kabuklar veya eyer biçimli kabuklar ile sağlanmış<sup>6</sup>. Kâgir kubbeye dayalı kare ve çokgen çardak sistemleriyle Sinan, eyer biçimli betonarme kabuklarıyla Felix Candela, kablo ağı strüktürleriyle Matthew Nowicki, eğrisel ızgara kabuklarıyla Frei Otto, sanat ve sanatçı bağlamında öne çıkan örneklerdir<sup>7</sup>.

Billington'un ortaya attığı kavram, 18. yüzyıla kadar tek elden yürütülen mimarlık ve mühendislik alanlarında multidisipliner çalışma olanağı sağlamaktadır<sup>8</sup>. Bu kavram, Princeton Üniversitesi'nde mimarlık ve mühendislik bölümlerini kısmi düzeyde birleştiren, ulusal veya uluslararası düzeyde geniş açıklıklı yapı tasarımcısı yetiştiren bir eğitim programıyla karşılık bulmuştur. Böylelikle mühendisin sanat ve estetik, mimarın ise taşıyıcı sistem ve yapım hakkında yeterli bilgi sahibi olmasının simgesel bir yapı

1 Billington, 1983, 5

2 Hu vd., 2014, 408

3 Tektonik kavramı yapıyı oluşturan bileşenlerin niteliği, onun bütününe ilişkisi ve uyumunu ifade eder. Bu kavram kâgir teknikle inşa edilen bir yapıda taşıyıcı elemanların yüklerle kurduğu ilişki ve bütünlüğüyle anlam kazanmaktadır. Bir doktora tezinde bu kavram Sinan'ın üç büyük camisiyle ilişkilendirilmiştir. Bk. Yağlı, (2010).

4 Ökten vd., 2014, 107, 132-133

5 Çamlıbel, 2003, 59, 61, 63

6 Billington, 1983, 171-194

7 Akyürek, 2020, 8-10, 139

8 Hu vd., 2014, 408

ortaya koymada elzem olduğu üzerinde durulmuştur. Bahsedilen modelde disiplinler birleştirilmek veya bölünmek yerine aynı fakülte altında, ilave zorunlu ve seçmeli derslerle eğitimi pekiştirme yöntemi benimsenmiştir<sup>9</sup>. Bu eğitim modeli başladığı yerden günümüze ilerleme kaydederek devam etmektedir<sup>10</sup>.

Çalışmada Sinan'ın yapı sanatı, devralınan miras ve yol açıcı model yapılar göz önünde bulundurularak mimarlık ve inşaat mühendisliği (yapı mühendisliği sanatı) ortak bağlamında incelenmiştir. Sinan'ın eserlerindeki mimari elemanlar, tasarım gerekçeleri ve yapıların yük altındaki davranışı incelenmiş, eserlerindeki strüktür dayanım, verimlilik ve estetik bu bağlamda irdelenmiştir. Dört ayaklı camilerinde Süleymaniye, altı ayaklı camilerinde Kadirga ve sekiz ayaklı camilerinde Selimiye'ye olgunlaşma serüveni ve bu eserlerin evrensel bağlamda yapı mühendisliği sanatına katkıları, belgelemeler ve karşılaştırmalarla analitik olarak değerlendirilmiştir. Metin içerisindeki plan ve kesitler; Ayverdi, Çetintaş ve Ülgen'den uyarlanmıştır.

### Sinan ve Sanatı

İslamiyet sonrası Türkler fetihler ile çeşitli coğrafyaları yurt edinmiş, nihayet Anadolu'ya gelmişlerdir. Burada öncelikle çok ayaklı-tek kubbeli, sonrasında çok kubbeli, zaviyeli, merkezi kubbeli camiler ile bir "Anadolu Mimarlığı" oluşmuş ve kubbe, Türk-İslâm şehirlerini donatan, bürüyen ve kimliğini kazandıran bir örtü sistemi olarak yaygın şekilde kullanılmıştır<sup>11</sup>. 16. yüzyıl Osmanlı'sında siyasi, askeri ve ekonomik üstünlükle beraber sanat ve mimari alanında olgunluk ve zenginlik çağı ve klasik dönem olarak nitelendirilmektedir. Devletin ekonomik gücü ve otoritesi, mimarlara yenilikçi ve devasa boyutlu yapıtlar ortaya koyma fırsatı sunmuştur. Güçlü bir ekonomiyle desteklenen bu çok renkli kültür havzasında kendinden önce gelenlerin eserlerini dikkatle inceleyen ve kubbeli mimariye dair bu birikimi olgunluğa kavuşturan Mimar Sinan'ı yetiştirmiştir<sup>12</sup>.

Mimar Sinan<sup>13</sup>, Yavuz Selim devrinde Kayseri Sancağı'ndan devşirilen ilk hristiyan çocuklardandır. 20 yaşına doğru İstanbul'a getirilerek Acemi Oğlanlar Ocağı'na katılmıştır. Kanuni devrinde yeniçeri olan Sinan, onun maiyetinde birçok sefere katılmış ve orduda inşaat, marangozluk (neccarlık) işlerinde çalışmıştır<sup>14</sup>. Katıldığı seferlerde

9 Billington, 1983, xiii; Mark ve Billington, 1995, 93

10 Princeton Üniversitesi'nde müfredat için ayr. bk. Princeton University, 2021 Ülkemizde ise ilk kez Ö. Sadettin Ökten yapı mühendisliği sanatı kavramını MSGSÜ ve İZÜ Mimarlık doktora programında verdiği derslerle ele almıştır. Bk. İZÜ, 2021.

11 Osmanlı mimarisinde kubbe, kökeni Roma (Bizans) ve Türkistan'a dayanan evrensel bir örtü biçimidir. Yapım tekniği ise antik Mısır, antik Yunan, Roma, Sasani medeniyetleri; Selçuk, İran kültürlerinin bırakmış olduğu mirasın devamıdır. Kâgir malzemelerin yalnızca basınç gerilmelerini karşılaması dolayısıyla yapı sanatında yaratıcılık, sınırlı sayıda elemanın çeşitli biçimlerle birlikteliği ile ölçülmektedir. Bk. Kuban, 1988, 584-592; Uluengin vd., 2016, 9-10

12 Mülayim, 1989, 20-21; Necipoğlu, 2013, 19, 31

13 Abdülmennan oğlu Sinan

14 Özer, 1986, 76

sırasıyla; atlı sekban, acemi oğlanları yayabaşısı, zemberekçibaşı, subaşı gibi unvanlar almıştır. 1538 yılında Kara Boğdan Seferi'nde ordunun Prut Nehri'nden geçmesi için bir köprü yapımı lazım gelmiş ve bu görev sadrazamın önerisiyle Sinan'a verilmiştir. Sefer dönüşünde Mimarbaşı Acem İsa'nın vefatı üzerine Sinan göreve getirilmiştir. Sinan'ın Mimarbaşı görevi, bu tarihten (1538) sırasıyla I. Süleyman, II. Selim ve III. Murat devirlerinde olmak üzere vefatına kadar (1588) devam etmiştir. Bu süre zarfında inşa ettiği eserlerden yedisi, tezkiresinde nispeten ayrıntılı bir şekilde bahsedilmiştir: Şehzade, Süleymaniye, Selimiye Camileri, Kırkçeşme suyolları, İskender Çelebi bahçesinde kuyu ve su dolabı, Büyükçekmece köprüsü ve Zigetvar köprüsü<sup>15</sup>. Sinan ve maiyetindeki diğer mimarlar, yarım asır kadar bir sürede yüzlerce eseri ortaya koyarak yeni bir üslup oluşturmuştur. Sinan, devletin imkânlarını layıkıyla yerine getirmiş, sanatıyla mimarlık-mühendislik alanında evrensel ve kalıcı söylemlerde bulunmuştur.

Sinan'ın cami tasarlama eylemi, devralınan mimari ve kültür mirası göz önünde bulundurulduğunda, merkezi bir plan üzerinde yüzlerce ton ağırlığındaki bir kubbenin işlevsel ve estetik bir şekilde yükünü zemine aktarmaktır. Dolayısıyla tasarım, kubbenin onu besleyecek elemanlarla bir bütün halinde zeminle ilişkisini kurma işidir. Bu ilişki kemer, fil ayağı ve geçiş elemanlarına dayanan bir kubbe altı sistemi (baldaken) üzerine kuruludur. Onun yapı sanatı, kendinden öncekilerin sanatına sadık kalarak, onlardan ilhamla; daha zarif, estetik ve dayanıklı sistemler kurmak olmuştur. Sinan'ın yapı sanatının ayırt edici yanı ise, masif beden duvarlarını inceltip boşaltarak kemer, fil ayağı ve payanda ilişkisine bağlı bir iskelet kurmasıdır<sup>16</sup> [Şekil 1]. Bu anlamda Sinan yapı teknolojisi mucidi değildir. Çünkü yeni yapı elemanları ortaya koymak yerine elindeki bilgiyi yeni tarz ve biçimde bütünleyen bir sanatçıdır<sup>17</sup>. Eserlerinde mantıklı, sade ve konstrüktif bir tasarlama eylemi söz konusudur<sup>18</sup>. Bu yönüyle Sinan, geleneksel ve çağdaş anlamda yapı mühendisliği sanatçısıdır.

Merkezi kubbeli bir mimaride strüktürel çözümlene gerektiren temel sorun etek kısmına doğru büyük gerilmeler yaşayan kubbeyi deformasyonlardan korumaktır. Buna yönelik ilk çözümlene, kubbenin dışına doğru çıkıntılı bir kasnak yapmak olmuştur. Dairesel olarak her noktasına yük binen kasnakların Sinan'ın büyük camilerinde yapı taşları arasına konumlanan demir çember ile güçlendirilmiş olması muhtemeldir<sup>19</sup>. Kasnak kendi içerisinde küçük kemerlerle boşluklar oluşturarak aynı zamanda bir aydınlatma aracıdır. Sinan'ın eserlerinde kubbe ile altyapı arasındaki ilişki dört, altı veya sekiz ayaklı/ kemerli bir kubbe altı sistemiyle (çardak) kurulmaktadır. Ayakları birbirine bağlayan esas taşıyıcı kemerler güvenlik gerekçelerinden dolayı sivri (penci)

15 Şeşen, 1986, 7-9; Saî Mustafa Çelebi, 2003

16 Mülayim, 2013

17 Kuban, 1988, 591; Mülayim, 2013, 232; Uluengin vd., 2016, 24

18 Eriç, 1986, 128, 131; Çamlıbel, 1994, 2, 5-6

19 Yorulmaz, 1986, 125; Ahunbay, 1988, 537; Mülayim, 2013, 224-225

formludur<sup>20</sup>. Bu kemerler kilit taşı hizasında kubbe kasnağının altındaki bulunan tamburu desteklemektedir [Şekil 1]. Ana kubbe, tromplar ve yarım kubbeleri destekleyen ve oluşumuna imkân veren kemerler üzengi taşlarından gergilerle birbirine bağlanarak iki yana deformasyonu engellemektedir.

Osmanlı mimarisinde ilki Amasya Sultan Bayezid Cami'nde görülen ağırlık kuleleri, kubbenin dışa olan itkisini içe çekmek için geliştirilmiş öğelerdir. İçi boş olabilen bu elemanlar, zaman zaman yapının plastik imajını pekiştirmek, baldakeni vurgulayarak yapıyı anıtsallaştırmak ve kulenin içerisinde bulunan merdiven vasıtasıyla çatıya çıkmak amaçlı da kullanılmıştır<sup>21</sup>, [Şekil 1]. Kubbenin taban hizasından dışarıya doğru açılmasını; çatlayarak dilimlenmesini engellemek adına kullanılan bir diğer eleman da kasnak dayanaklarıdır (Payanda kemeri). Sinan'ın camilerinde sıklıkla kullanılan ağırlık kulelerinin kubbe kasnağındaki yeri ve sayısı taşıyıcı sistem kurgusuna göre çeşitlenmektedir.

Bir üst yapı elemanı olarak kubbenin, dikdörtgen bir alt yapıyla ilişkisi dinî ve estetik gerekçeler dâhilinde çeşitlenmiştir. Kubbeden dikdörtgen tabana geçişte Anadolu'da özellikle Selçuklu eserlerinde görülen birbirine ters konumlu ve bitişik üçgenlerden oluşan Türk üçgeni (üçgenli kuşak) türetilmiştir. Aynı zamanda tromp (küresel bingî) da yaygın bir şekilde kullanılmıştır<sup>22</sup>. 14. yüzyılda Bizans'ın etkisiyle Osmanlı'da pandantif (küresel üçgen) kullanılmaya başlanmıştır. Özellikle İstanbul'un fethinden sonra Osmanlı eserlerine büyük ölçüde intibak etmiş ve mukarnasla birlikte temel iki geçiş elemanından biri olmuştur<sup>23</sup>. Sinan camilerinde genellikle ana kubbeyi çardağa bağlarken pandantifleri, daha alt seviyelerde yine pandantifle birlikte diğer geçiş elemanları tercih edilmiştir.

Kubbeden dikdörtgen mekâna geçişte mukarnas ve pandantifin dışında trompa kasnak eklenip pencereler açılmasıyla oluşturulan yarım kubbeler, Sinan'ın yapı sanatında görülen yeni elemanlardır. Bunlar daha evvel yalnızca iç mekândan okunan bingiyi ışık kaynağı yapıp dışarıda plastik bütüne katmaktadır<sup>24</sup>. Geçiş elemanlarıyla harim duvarlarına kavuşan yapı kütleleri yan sahinler, üst mahfiller, hünkâr mahfili ve dış galeri gibi mekânlar ile ilişkilenebilir. Fil ayaklarının asal geometrisi kare, dikdörtgen veya dairesel kesitli olup kemerle olan ilişkisine göre girintili-çıkıntılı (dişli) bir forma sahiptir<sup>25</sup>. Ayakların stabilitesi duvarlarla bütünleşen payandalarla sağlanmaktadır. Binanın dış çeperine doğru uzanan son strüktürel öğesi genellikle payandalardır. Bunlar kubbe yükünün yatay-düşey bileşkesini kendi tabanı içerisinde tutacak şekilde bazen iç mekânda, bazen de dış duvarlar üzerinde çıkıntılıdır.

20 Tuluk, 1999, 290-291, 353

21 Yorulmaz, 1986, 126; Eyice, 1988, 469-470

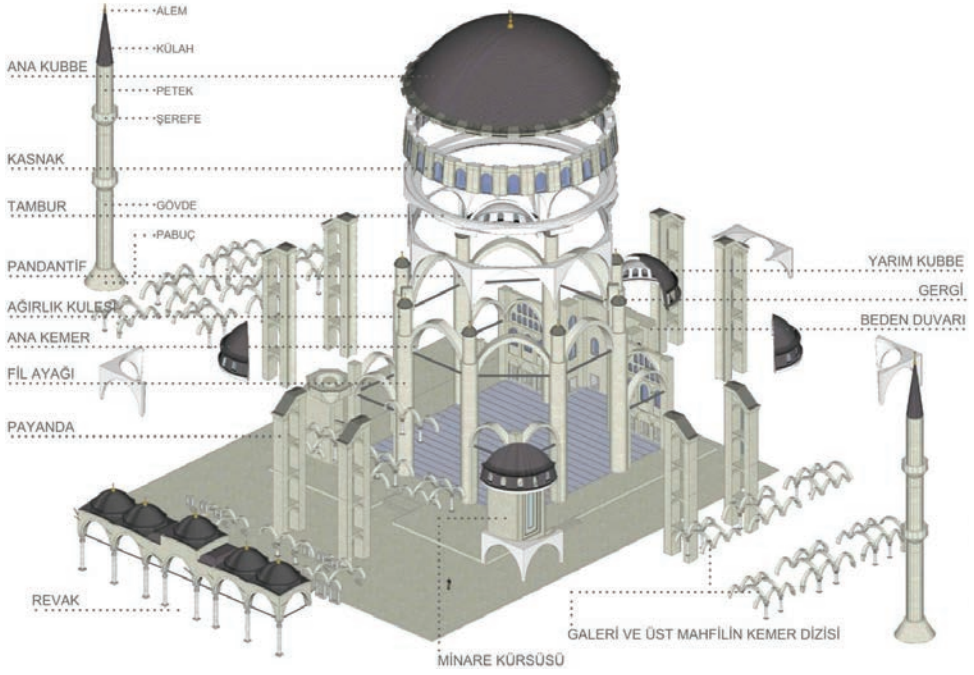
22 Eriç, 1986, 126-127; Mülâyim, 2002, 301-302

23 Batur, 1986, 208-209

24 Batur, 1986, 211-212

25 Tuluk, 1999, 24





Şekil 1: Sinan'ın yapı sanatını idealize eden bir yorum; sekizgen plan şemasına sahip bir cami modelinin yapı elemanlarını gösteren aksonometrik perspektifi<sup>26</sup> (Çizim: M.E. Akyürek).

Kemerler, fil ayakları, ağırlık kuleleri ve payandalar taşıyıcı sistemin ana öğeleridir. Bu elemanların birleşimi yapıya taşıyıcı bir iskelet oluşturmakla birlikte mekân ve estetik bütünlüğünün ana şemasını ortaya koymaktadır. Bu şema Sinan döneminde, plan ve kesit gibi çizim düzlemlerinde kolaylıkla ayrıştırılabilmekte, iç ve dış mimariye estetik değer olarak yansımaktadır.

Binanın alt yapısı ve beden duvarları üst yapı gibi kemerler dizisi ile oluşturulan bir iskelet formundadır [Şekil 1]. Bu kemer dizisi duvarları şeffaflaştırarak iç mekâna optimum düzeyde aydınlatma sağlamaktadır. Kemerler yapının esas iskeletinde penci formu iken; pencere-kapı boşlukları, revak ve galerilerde basık kemer, sepet kulpu kemer veya Bursa kemeri kullanılabilir. Öte yandan Sinan mimarisinde beşik kemer ender görülen bir kemer çeşitidir<sup>27</sup>. Üst mahfil, müezzin mahfili veya hünkâr mahfili geçilen açıklık ve yük kapasitesine göre ahşap/demir kirişleme, taş plak/ lento veya

26 Bu görsel, İZÜ'de mimar Serkan Akın tarafından verilen bir mimarlık dersi kapsamında, M. E. Akyürek tarafından geliştirilen bir modelden türetilmiştir.

27 Tuluk, 1999, 367

aynalı/ beşik/ çapraz tonoz gibi döşeme sistemleriyle taşınmaktadır<sup>28</sup>. Beden duvarları ise her ne kadar esas taşıyıcı eleman olmasa da kemer ve ayakların hareketini sınırlayan bir perde görevi üstlenmektedirler.

Minare aşağıdan yukarıya kürsü, pabuç, gövde, şerefe, petek, külah ve alem şeklinde parçalanmış elemanlardan oluşmaktadır<sup>29</sup>. Minarelerin kürsüleri genellikle yapı köşelerinde bulunup özellikle büyük camilerde payandaları gizleyen ilave elemanlar olarak görev üstlenmektedir [Şekil 1]. Minare iç konstrüksiyonu bir dış çeper ve içte döner merdiven basamaklarından oluşmaktadır. Basamaklar duvar çeperine girintilidir ve çekirdeğin merkezinde birbiri üzerine oturmaktadır. Basamakların her biri birbirinin üzerine kurşunlu bir oyuk içerisine yerleştirilen demir çubuk vasıtasıyla bağlanmaktadır. Duvara mesnetlenmesi oturma ve kenetli bağlantıyla sağlanmaktadır. Bu sayede kürsü ve gövde içerisindeki boşluktan kaynaklı deformasyon engellenip, deprem ve rüzgâr gibi yüklerin enerjisi boşaltılmaktadır<sup>30</sup>.

### **Sinan'ın Yapı Mühendisliği Sanatına Katkıları**

Sinan döneminin, dört, altı ve sekiz dayanaklı olmak üzere üç temel strüktür kurgusu; kendinden önceki eserleri ileri düzeye taşımıştır. Dört ayaklı camilerdeki model yapı olan Ayasofya uygun yer seçimi, plastik etki ve strüktür kurgusuyla geliştirilmiştir<sup>31</sup>. Sinan'ın altıgen baldaken ile olgunlaşmış eserinin Kadirga Sokollu Cami olduğu yönünde birçok araştırmacı tarafından ittifaklıdır<sup>32</sup>. Sekizgen baldaken ile ulaşılan zirve ise gerek boyutları, gerek mekân bütünlüğü, gerekse mimari oran bakımından Selimiye Cami olarak görülmektedir. Sinan'ın cami alanında yapı mühendisliği sanatına katkıları, bu üç esere erişim evrelerinden anlaşılmaktadır. Öte yandan Doğu'da ve Batı'da kubbe mimarisine dair gelişimlerle mukayeseler Sinan'ın sanatını ve evrensel konumunu anlamının bir diğer yoludur.

İstanbul'un fethi ile olgunlaşma sürecine giren Osmanlı'da kubbeli bir yapı olan Ayasofya bir sembol haline gelmiş ve benimsenmiştir. Öte yandan büyüyen ve bir imparatorluk haline gelen Osmanlı'da Ayasofya'nın ululuğu bir rekabet unsuru olmuştur<sup>33</sup>. Ayrıca Osmanlılar Doğu'da İlhanlı, Timurlu, Safevi ve Babür kültürleriyle, Avrupa'da Rönesans etkisindeki Batı Medeniyetiyle siyasi ve kültürel rekabet halinde olmuştur. Kubbeye dayalı mimari, Osmanlılarda olduğu gibi bu bölgelerde de ideal bir açıklık geçme ve örtü sistemi olmuştur. Kubbeli cami geleneği Sinan'la birlikte bütüncül bir mekân sentezine kavuşmuştur<sup>34</sup>. Dolayısıyla diğer İslâm coğrafyalarında

28 Ahunbay, 1988, 533

29 Uluengin vd., 2016, 128

30 Kulaç, 1981, 236-238; Kuşüzümü, 2010, 75-96

31 Çamlıbel, 1994, 7

32 Çamlıbel, 1994, 406; Tanman, 2009, 362; Necipoğlu, 2013, 461; Kuban, 2017, 131

33 Ayverdi ve Yüksel, 1976; Mülayim, 2018, 97-100

34 Kuban, 1988, 624

Sinan'ın eriştiği açıklıklarda kubbeler görülmemektedir. Timur'un Türbesi (Gur-i Emir), İlhanlı'ların Olcaytu (Sultaniye), Babürlülerin Tac Mahal'i türbe mimarisinde başlıca örneklerdendir<sup>35</sup>. Sinan döneminde ise Hint-İslam türbeleri boyutları ve mimarisiyle öne çıkmaktadır. Şir Şah Türbesi (1545) ve Hümayun Türbesi (1572) yaklaşık olarak Süleymaniye ve Selimiye'nin inşa edildiği yıllara, daha sonraları inşa edilen Abdürrahim Han (Han-ı Hanan) Türbesi ise Sinan'ın ölüm yılına denk gelmektedir<sup>36</sup>. Öte yandan bu yapılarının her ne kadar genişlik ve yükseklik boyutları Sinan yapılarına denk düşebilse de, türbe işlevine bağlı olarak ayaklar ve cidarlardaki yüksek doluluk oranı ve nispeten küçük açıklıklı kubbelerinden dolayı yapı mühendisliği sanatı adına Sinan'la karşılaştırma paydası yeterli düzeyde değildir<sup>37</sup>.

Batı'da ise Rönesans üslubunda, Osmanlı klasik dönemiyle örtüşen, hatta Sinan'ın çağdaşı denebilecek yapı sanatçıları ve eserler meydana gelmiştir<sup>38</sup>. Batı yazınında kubbeye dayalı yapı mühendisliği sanatı adına dönüm noktalarından ilki Roma'daki Pantheon'dur. Doğu Roma'nın Ayasofya'sı ise ikinci gelişim olarak görülmektedir. Floransa, St. Peter ve ardından, nispeten geç dönemde inşa edilen St. Paul Katedralleri ise geleneksel (kâgir) kubbenin zirve yapıları olarak kabul edilmiştir<sup>39</sup>. Bahsi geçen ve Sinan dönemine denk gelen bazı diğer yapılar üslup ve boyut bakımından farklı olsa da merkezinde kubbe bulundurması ve iskelete dayalı taşıyıcı sistemiyle Sinan'ın kubbe mühendisliği adına esas rakipleridir<sup>40</sup>.

### **Dört Ayaklı Camiler**

İstanbul'un fethinden sonra merkezi kubbeli yapı sanatı adına ilk büyük adım Fatih Cami ve külliyesi (1462-70) ile atılmıştır. Külliye, Havariler Kilisesi'nin temelleri üzerinde, Atik Sinan tarafından bina edilmiştir. Fatih Cami'nin mihrap tarafında bir yarım kubbe ile desteklenen ~26m çapındaki ana kubbesi, 1765 yılında gerçekleşen büyük bir depremde yıkılmıştır<sup>41</sup>. Kubbeyi destekleyen mihrap önündeki yarım kubbe harimde yalnızca iki filpayenin varlığını gerekli kılmıştır. Bu sayede cami, Ayasofya'ya kıyasla 1/4, benzer kubbe çapına sahip Süleymaniye'yle kıyasla ise 1/6 oranında daha

35 Yetkin, 142, 150-151, 207-208

36 Desai, 1998, 71, 76, 78

37 Yetkin, 1987, 71-89

38 Bu sanatçılardan en bilineni İtalyan mimar Andrea Palladio'dur (1508-1580). Eserlerinin etkisi günümüze kadar sürmüştür. Fakat bu eserler her ne kadar dil ve proporsiyon bakımından Sinan'la karşılaştırılabilir de, boyut ve fonksiyon bakımından Sinan eserlerine denk değildir. Bu nedenle yapı mühendisliği sanatında Sinan'la karşılaştırmaya dâhil edilmemiştir. Bk. Eilouti, 2012

39 Salvadori, 1980, 230-242, 246; Salvadori, 1990, 123-126; Macdonald, 1998, 153-158

40 Roma'daki Pantheon ve Floransa Katedrali'nin kubbeleri ve taşıyıcı elemanların biçim, boyut, malzeme ve teknik özellikleri farklıdır. Bu nedenle karşılaştırmaya dâhil edilmemiştir.

41 Cami depremin ardından III. Mustafa döneminde dört yarım kubbeli olarak yeniden inşa edilmiş ve yapı bu haliyle günümüze ulaşmıştır. Anhegger, 1954, 145; Ayverdi ve Yüksel, 1976, 73-75

ince bir ayak/ kubbe ilişkisine sahiptir. Ayasofya'nın tüm ardılları arasında kubbe alanı/ taban alanı en geniş olan yapıdır. Ancak bina yüksekliğinin kubbenin yükünü kademelendirmede yetersiz ve bina çeperlerindeki payandalar zayıf kalmış olmalı ki yapılan ilk cami günümüze ulaşamamıştır. Ayasofya'dan esinle inşa edilen bir diğer yapı Bayezid Cami'dir (1500-1505). Mimar Hayreddin'in baş mimarlığını yaptığı cami; kesme taş örgüsü, ağırlık kuleleri, kasnak dayanakları, kuzeybatı-güneydoğu aksında iki yarım kubbesi ve kuzeydoğu-güneybatı aksında 4'er küçük kubbeleri ile Bayezid Cami, Ayasofya'nın Osmanlı yapı tekniğiyle sınaması gibidir<sup>42</sup>. Öte yandan bu sınamada, 1509 yılında büyük bir deprem esnasında ana kubbenin parçalanması, diğer kubbe ve askı kemerlerinin yarılması nedeniyle tam anlamıyla başarıya ulaşılammıştır<sup>43</sup> [Şekil 3a].

Atik Sinan ve Mimar Hayreddin'den sonra gelen Mimar Sinan döneminde, Osmanlı mimarisinin Ayasofya ile boyut ve mimari ahenk itibarıyla ilk atışması gerçekleşmiştir. Sinan'ın Şehzade ve Süleymaniye camileriyle Ayasofya'nın sorunları üzerinde durulmuş; ağırlık kulesi, kubbe kasnağını destekleyen payanda kemerleri, demir gergiler ve yeni tekniklerle bir olgunluğa kavuşturulmuştur. Süleymaniye, her ne kadar oran, işlevsellik, yapım tekniğiyle öne çıksa da, plan şeması ile Ayasofya'ya atıfta bulunmaktadır. Bu manada Süleymaniye ve daha sonraları inşa edilen Kılıç Ali Paşa Cami (1578-1581) bilimsel ve deneysel bir rol alıp onu Osmanlı üslubunda yeniden tanımlamaktadır<sup>44</sup>. Caminin planı, mimari bütünlüğü ve elemanları, yan sahnelerin çapraz tonozlu örtüleri dâhil olmak üzere Ayasofya'yı strüktürel ve estetik nihayete kavuşturmuştur. Ancak kubbe alanına göre oldukça zarif kalan fil ayaklarına rağmen bu yapı boyut ve statüsü bakımından bahsi geçen diğer yapıların muadili olamaz [Şekil 3a].

Şehzade Külliyesi (1543-48), Sinan'ın sultan ailesi için inşa ettiği ilk yapı grubudur ve camisi, Ayasofya planimetrisini örnek alan ilk büyük Sinan yapısıdır<sup>45</sup>. Cami, iki yönde simetrik planı, dört yarım ve köşelerde birer kubbeli üst örtüsüyle bir ilki teşkil ederek tek yarım kubbeli eski Fatih ve iki yarım kubbeli Bayezid camilerini bütünlüktedir. Öyle ki, sonraları Sultanahmet Cami, Yeni Cami ve yeni Fatih Cami gibi büyük camilere ideal olmuştur. Gerçi, Yavuz devri (1512-20) eserlerinden Diyarbakır Fatih Paşa Cami ve Elbistan Ulu Cami dört yarım kubbeli bir plan şemasına sahiptir, ancak boyut ve üç boyut kademelenmesi açısından bu yapılarla denk değildir.

Sinan'ın Şehzade Cami'nde strüktür sanatı adına başarısı, Osmanlı mimarisinde ilk kez duvarları masif taşıyıcı eleman olma niteliğinden kurtararak belirgin taşıyıcı eksenleri ile yığma teknikle bir iskelet kurgulamaktır<sup>46</sup>. Payandalar, kemer ve fil ayağı

42 Goodwin, 2012, 212

43 Yapı, Sinan'ın 1571-74 yılları arasında yaptığı kolon ve kemer güçlendirmesiyle günümüze ulaşmıştır. Bu güçlendirme deprem mühendisliği adına tarihe karışmış en önemli kayıtlardandır. Bk. Sadan vd., 2007, 543-550

44 Kuban, 2016; Günay, 2018

45 Kuban, 2017

46 Çamlıbel, 1994, 198

ilişkisi, önceki selatin camilerinde görülmeyen olgunlukta bir statik ifadeye kavuşmaktadır. Kubbeden zemine kadar sırasıyla; kubbe kasnağı, yarım kubbeler, tromp ve küçük kubbeler, iç mekânda kornişlerle (silme) vurgulanmakta, galeri katlarıyla kademelenerek yapı genişlemektedir. Bu kademelenme fil ayağına düşen yükü bina çeperlerindeki payandalarla paylaşmakta, böylece bir perde duvar etkisi meydana getirerek kubbenin yükünü harim alanında tutmayı sağlamaktadır. Payandalar dört yönde birbirine yakın doluluk oranına sahiptir ve bu denge, caminin avluyla statik ilişkisini kesmektedir. Daha sonra Süleymaniye'de de uygulanacak olan galeriler, bina çeperlerindeki payandaları gizlemekte ve yapıya ikinci bir cidar oluşturmaktadır. Sinan'ın üçüncü büyük camisi olan Şehzade, diğer ikisine göre daha basit bir strüktür kurgusuna sahip olup kullanılan harcın da etkisiyle bugüne kadar ki depremlerde hasar görmemiştir<sup>47</sup>. Cami, 19 m çapında kubbesiyle iddialı, simetrik düzeni ve iri payandalarıyla Sinan'ın tedbirli ve temkinli bir yapısıdır [Şekil 2].

Süleymaniye Cami<sup>48</sup>, yarım kubbelerle kademelenen ilk yapı olma niteliğiyle ham ve Bizans'ta bu büyüklükteki ilk ve tek kubbe denemesi olma niteliğiyle masif bir etkiye sahip olan Ayasofya'nın, gizlenen taşıyıcılarla zarif ve ilave destek elemanlarıyla güven veren Osmanlı üslubuyla yorumudur. Harim bir ana kubbe, kible aksında iki yarım kubbe, diğer doğrultuda 5'er küçük kubbe ile örtülüdür. Böyle bir planda yapı, kubbenin yayılı yükü karşısında Ayasofya'da olduğu gibi asimetrik bir davranışı göstermesi muhtemeldir. Yarım kubbe destekli bir sistemde kemerlerin yanal davranışının içe doğru, yarım kubbe desteksiz kemerlerin davranışının ise dışa doğru olduğu bilinmektedir<sup>49</sup>. Bu bakımdan kuzeybatı-güneydoğu (kible doğrultusu) aksında yük dağılımı yarım kubbe, tromp ve plasterlerle daha emniyetli görünmektedir. Kuzeydoğu-güneybatı aksında ise ani kademelenme, kubbeyi tambura bağlayan 6'şar kasnak dayanağı ile henüz kubbe hizasındayken engellenmiştir. Bu doğrultudaki askı kemerleri ise yarıma ve devrilme riskine karşı ihtiyaten daha kalın tutulmuştur<sup>50</sup>. Süleymaniye'de, kubbe alanının tabana oranı Ayasofya ile aynı olsa da yapının yüksekliği kubbe çapına oranla daha fazladır<sup>51</sup>. Bu

47 Karaesmen ve Ünay, 1988, 98-99; Yağlı, 2010, 93

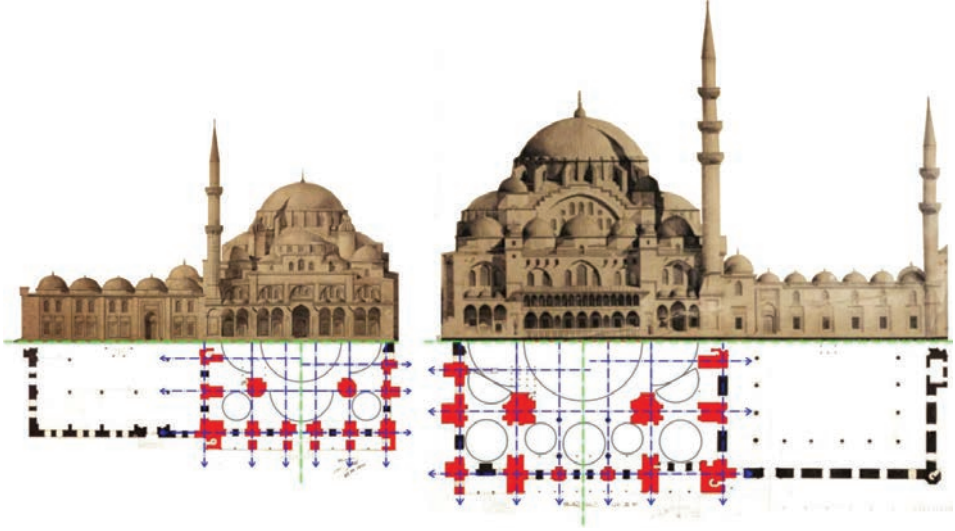
48 Süleymaniye Cami (1550-57), her şeyden önce bulunduğu yerin nitelikleriyle eşsiz bir öneme sahiptir. Haliç'e paralel bir şekilde eğimli bir tepeye konumlanan yapı, şehri kuşatan ve kollayan bir başyapıttır. Yapı topoğrafyanın eğimine paralel biçimlenişi, kubbeden zemine doğru kademeli alçalışı; ağırlık kulesi ve payandaların küçük kubbeler, kemerlerin üzerlerindeki işlevsel basamaklar ve kubbe kasnağına bağlanan payanda kemerleriyle bir binadan çok, ustalıklı çalışılmış bir heykel gibidir. Yapının böylesine kıymetli bir konumda, güzellik ve görmek ile inşa edilebilmesinde şüphesiz Osmanlı'nın en parlak döneminin aktörü olan I. Süleyman'ın etkisi büyüktür. O, Fatih Külliyesi'nden sonra gelen en büyük ilim ve sosyal merkezi kurma emeliyle Mimar Sinan'a büyük bir fırsat sunmuş, yapı sanatı adına önemli gelişmeler kaydetmesini sağlamıştır.

49 Bilgin, 2005, 777

50 Yağlı, 2010, 112-113

51 Sinan Ayasofya'nın kubbe yükü bileşkesinin taban alanının dışına çıktığını deformasyonlardan çözümlenmiş olmalıdır. Bundan tecrübeyle Süleymaniye'nin oransal olarak yüksek tutulması

sayede yük aktarımında ilave kademelenme sağlanmıştır. Kubbe Ayasofya’da olduğu gibi doğrudan bir küpün üzerine yerleşmemektedir. Küp köşelerden pahlanarak ana kemerleri dıştan ve içten anlaşılır vaziyette vurgulamaktadır. Hayalî küpün köşe noktalarındaki fil ayakları yükselerek kasağa kadar uzanmakta ve kubbeyi tahkim eden ağırlık kulelerini oluşturmaktadır. Bu kuleler üç kademe ile beden duvarlarına bağlanan payandalara uzanmaktadır. Bu sayede plandaki asimetri dengeli bir hale kavuşmaktadır [Şekil 2].



Şekil 2: Şehzade ve Süleymaniye Camilerinde taşıyıcı sistemin cepheye yansımaları<sup>52</sup>.

Süleymaniye’de ayak alanları toplamı kubbenin 1/3’üne denk gelmektedir ve boyutsal olarak küçük olsa da oransal olarak Ayasofya’dan fazladır [Şekil 3a]. Fil ayakları, Bayezid Cami ayaklarının boyutuyla kemer formuna bağlı zayıflık ve zarardan tecrübeyle kalın tutulmuş olmalıdır. Öte yandan bu ayaklar girinti-çıkıntı ve süslemelerle yumuşatılsa da gizlenmemiştir. Bilakis kubbe, kemer ve fil ayakları vurgulanarak yapının nasıl ayakta durduğu tarif edilmektedir. Kuzeydoğu-güneybatı doğrultusunda ana kemerin alt hizasında oldukça zarif ikişer devşirme sütun bulunmaktadır. Bunlar beden duvarları yakınında konumlanan diğer ikişer sütun ile birleşerek yan sahının orta kubbesini taşımaktadır. Böylece zarif ve renkli mermer sütunlar yeniden vurgulanarak Sinan’ın yapı mühendisliği sanatı yeniden açığa çıkmaktadır.

muhtemeldir. Sinan’ın II. Selim döneminde Ayasofya’yı taban hizasında payandalarla desteklemesi bu savı güçlendirmektedir. Öte yandan Süleymaniye’nin bulunduğu eşsiz tepede silüeti bütünleme misyonu ve Haliç’le retorik ilişkisi, yüksekliğe dair bir diğer sebep olmalıdır.

52 Sedat Çetintaş’ın çizimlerinden uyarlanmıştır. Bk. Ödekan, 2004.

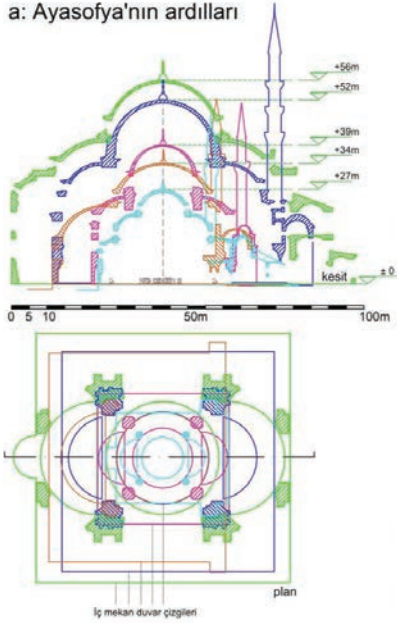
Yapının son cemaat yeri yüksekçe olsa da kubbenin yükünü paylaşma vazifesi yoktur. Böylece cami ve avlusu birbirinden strüktürel anlamda ayrılmıştır. Harim bölgesine odaklandığında fil ayakları ve payandaların doluluk oranı ve eksenleriyle oldukça dengeli bir plan algılanmaktadır. Plandaki strüktürel denge Şehzade'de olduğu gibi çift yönlü simetri oluşturulmadan, birbirinden farklı 3 boyut kurgusuyla sağlanmıştır. Böylece cephede ve iç mekânda bahsedilen dinamizm ve zenginlik, mühendislik prensiplerinden ödün vermeden gerçekleşebilmiştir. Bu tavır, Sinan'ın yapıyı dıştan ve içten birçok etmeni göz önünde bulunduran bağlamsal, usta bir mimar olduğuna delalet etmektedir. Aynı zamanda bu tavır, yapı sanatı adına Süleymaniye'yi Şehzade ile Selimiye'den ayıran ve eşsiz kılan önemli bir diğer özelliktir. Nitekim bu iki şaheserde de iki yönlü simetrik birer yapıdır [Şekil 2].

Ayasofya'nın plan düzeni ve merkezi kubbesi, bir kısmı Sinan çağına denk düşmek üzere Rönesans üslubunda da farklı varyasyonlarla karşımıza çıkmaktadır. Bazilikal ve merkezi kubbeli planla örtüşen, Rönesans'ın en ihtişamlı yapılarından olan St. Peter Katedrali (1506-1626) ve El Escorial manastırı (1582) simgesel değer bakımından Süleymaniye'nin muadilidir<sup>53</sup>. Bu yapıların planları çakıştırıldığında ayakların iç içe geçecek şekilde birbirini kapsadığı görülmektedir. Kubbe açıklığı bakımından ortada bulunan Süleymaniye'nin fil ayakları El Escorial ile birbirine yakın boyuttadır. Duvar kalınlığının çapa oranı El Escorial'in yarısı kadardır. Daha ince kesitlerine rağmen Süleymaniye'nin çapı 8m kadar daha fazladır. St. Peter'in kubbe çapı ise Süleymaniye'nin 1,5 katı kadarken, ayak alanı yaklaşık 6 katıdır<sup>54</sup>. Bu alanın boyutu Süleymaniye'nin köşe kubbesinin altından fil ayaklarının dış sınırına kadar uzanan mekân kadardır. Benzer şekilde Süleymaniye'de duvar ve kubbe kalınlığı kubbe çapına oranla St. Peter'den %40 kadar daha incedir. Bu kıyaslamaya göre Ayasofya bir ilk olmasının neticesinde, bu boyuttaki bir yığma yapı için taşıyıcı elemanlarının doluluk oranıyla doğru bir ölçüt sunmamaktadır. Bu bağlamda Süleymaniye, taşıyıcı elemanlarıyla her ne kadar Sinan'ın

53 Esasen birçok mimari bağlam farklılığından dolayı bu yapılarla karşılaştırma yapabilmek güçtür. Binayı zarif ve kompakt kılan özellikler mimari oranla; dolayısıyla bina yüksekliği ve genişliği, kubbe çapı, ayak ve duvarların kalınlığıyla ilgilidir. Kubbe çapının geniş olması yük artışına bağlı olarak daha geniş taban, kademelenmeye bağlı olarak daha fazla yükseklik ve daha kalın cidarlar gerektirir. Bu durumda aynı açıklıkta alan, yükseklik ve kalınlığı azaltmak yapı mühendisliği sanatı adına ekonomi, verimlilik ve zarafetin kriterlerindedir. Bu nedenle mukayesede oransal yaklaşımlarda bulunulmuştur. Öte yandan malzeme tabiatına ve forma bağlı olarak belli bir açıklığın üzerine çıkmak mümkün değildir. Dolayısıyla açıklığın olağanüstü boyutlara ulaşması takdir toplayan bir diğer husustur.

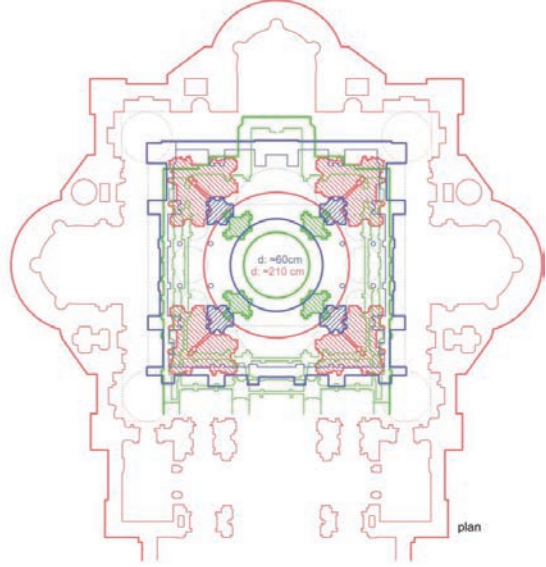
54 Donato Bramante'nin projesiyle başlanan yapım 1546 yılında Michelangelo'nun uygulama deneyimiyle proje üzerinde kubbenin çift cidarlı hale getirilmesi gibi birtakım değişikliklerle devam etmiştir. Ancak Michelangelo'nun ömrü kubbe yapımını görmeye yetmemiştir. Daha sonra başa gelen Della Porta, 1588'de (Sinan'ın vefat yılı) kubbe yapımına başlamış, projeyi strüktürel gerekçelerle yeniden detaylandırıp yükseltmiştir. Yapımdan sonra çepeçevre açılmaya bağlı çatlak ve bozulmalar nedeniyle 1740'da yapılan onarımda kubbeyi çepeçevre saran demir zincirlerin birçok yerden koptuğu farkedilmiş ve yenilenmiştir. Bk. Robison, 1988, 253-260

a: Ayasofya'nın ardılları



Camiler	%	Ayak alanları toplamı / kubbe alanı	Kubbe alanı / taban alanı	Kubbe çapı / zeminden kubbeye yükseklik
Ayasofya (537)		%27	%13	%56
Fatih (1470)		%6	%18	%76
Bayezit (1505)		%17	%13	%43
Süleymaniye (1557)		%33	%13	%51
Rıfat Ai Paşa (1581)		%10	%13	%44

b: Süleymaniye ve Rönesans yapıları



Yapılar	%	Kubbe kalınlığı /kubbe çapı	Duvar kalınlığı /kubbe çapı	Ayak alanları toplamı /kubbe alanı	Kubbe alanı / taban alanı
Süleymaniye (1557)		%2	%8	%33	%13
El Escorial (1582)		-	%16	%62	%7
St. Peter (1505-1626)		%5	%19	%76	%10

Şekil 3: Bir model olarak Ayasofya Cami ve ardıllarının (a), Süleymaniye ve bazı Rönesans katedrallerinin (b) plan ve kesit süperpozitesi. (Çizimler M. E. Akyürek tarafından geliştirilmiştir; Rönesans yapılarına dair bilgiler Fletcher, 1996, 870-871, 894, 967'den uyarlanmıştır.)

diğer eserleri ve Ayasofya'nın ardılları arasında temkinli ve iri görünse de, bu ölçekte bir bina için ideal boyutlardır. Karşılaştırmalardan da anlaşılacağı üzere, önceki modellere ve birçok Rönesans yapılarına göre verimlilik ve zarafet adına daha başarılıdır [Şekil 3b].

### Altı Ayaklı Camiler

İstanbul'da Ayasofya, Şehzade ve Süleymaniye Camileri gibi iki büyük mabedin tasarımında örnek teşkil etmiştir. II. Murat devrinde, 1437-47 yılları arasında Muslihuddin Ağa'nın inşa ettiği Üç Şerefeli Cami (Burmali Cami) de Sinan'ın çokgen kasnaklı yapılarının dayanağı olmuştur<sup>55</sup>. Bu yapıda kemerlerin altındaki duvarlar

55 Akçıl, 2012, 277; Kuban, 2017



boşaltılarak 24,10 m çapındaki kubbe altında altıgen bir çardak kurgulanmıştır ki bu dönemde Bizans'ta Ayasofya'dan beri 15m çapını geçen bir yapı inşa edilmemiştir<sup>56</sup>. Altıgen, statik açıdan dengelidir ve şekil değiştirmeye karşı duyarlılığı zayıftır<sup>57</sup>. Ayrıca mimarlık tarihinde sekizgen uygulamalar pek çok olmasına rağmen altıgen olanı bu döneme kadar yok denecek kadar azdır<sup>58</sup>. Fakat eşkenar bir altıgende birbirine dik iki duvara olan açıları birbirinden farklı olması nedeniyle kubbeden dikdörtgen bir mekâna geçişi oturaksız ve zordur. Dolayısıyla Üç Şerefeli Cami, bir ilk ve ilham kaynağı olmakla birlikte kademelenme eksikliği, köşelerde örtülerin yere uygun olmaması, payandaların eksikliği gibi nedenlerle sorunlu ve ham bir yapıdır [Şekil 4]. Sinan, özgün ve iddialı bu yapıdan aldığı mirası; taşıyıcı izgara oluşturmak, altıgenin açılarıyla oynayıp duvarlar üzerindeki gerilimi azaltmak, trompları altıgene uyumu bir şekilde kullanmak, payandaları gizleyerek ayak ve sütunları zarifleştirmek suretiyle geliştirmiş ve kendi mimari üslubunu oluşturmuştur [Şekil 4].

Sinan döneminin altıgen şemalı ilk camisi Beşiktaş'taki Sinan Paşa'dır. Bu yapı Üç Şerefeli'nin küçük bir denemesidir. Yapıda, dört ayaklı camilerde olduğu gibi payanda-ayak ilişkisine dayanan bir taşıyıcı şema geliştirilmiştir. Yapıda yapı mühendisliği sanatı adına temel gelişim, çeperlerde ki payandalar ve harimdeki ayakların incelenmesidir. Cami'nin kubbe kasnağı Üç Şerefeli'ye oranla yüksek ve boşluk oranı fazladır. Altıgenin köşelerini kapatan küçük dekoratif kubbeler de yüksekçe ve belirgindir [Şekil 4-no 1].

1569'da inşa edilen Kara Ahmet Paşa Cami'nde taşıyıcı şema kible yönünde dört, diğer yönde 3 eksen ile oldukça sadeleşmiştir. Payandalar daha masif hâle gelmiş, duvarlar şeffaflaşmıştır. Yapının esas taşıyıcı elemanları olan, dışarıya çıkıntılı biçimdeki payandalar enlemesine bir dikdörtgen altyapı tanımlamıştır. Ana kubbenin bu dikdörtgen mekâna intibakı, eşkenar altıgen bir kasnak ve onu destekleyen mukarnaslı ince mermer sütunlar ve köşelerde yarım kubbelerle sağlanmıştır. Duvara gizli payandalarla sütunların bu ilişkisi daha zarif bir çardak imajı verip köşelerde yarım kubbe uygulamasına imkân vermiştir [Şekil 4-no2].

Kadırga Sokollu Cami; enlemesine mekân, dışarıya çıkıntılı payanda ve köşelerde yarım kubbelerle Kara Ahmet Paşa'ya benzer plan şemasına sahiptir. Bu yapıda daha geniş bir kubbe, daha ince payanda ve duvarlara taşınmıştır. Bunu, kubbe kasnağının yükseltilmesi (fevkani) ve payandaların üst kısımlarında küçük kubbelerle ağırlıklar oluşturulması dolayısıyla yük aktarımı bileşkesini düşeye doğru çekmesiyle sağlamış olması muhtemeldir. Yapıyı tanımlayan altıgenin iki yanda kenar açısının genişletilmesiyle daha geniş bir mekân ilave taşıyıcı elemana gerek olmadan meydana getirilmiştir. Payandalar dışta olduğu gibi içte de çıkıntı yaparak ayak görevi üstlenmektedir. Bu aynı zamanda köşelerde yarım kubbelerin yapımına olanak vermiştir [Şekil 4-no 3].

56 Ayverdi, 1953, 91, 101

57 Çamlıbel, 1994, 381

58 Kuban, 2016

Kara Ahmet Paşa'daki mekân genişletme yöntemi Atik Valide Cami'nde, Kadırga Sokollu'da görülen altıgen biçimi de Molla Çelebi Cami'nde tekrarlanmıştır. Her iki yapıda da payanda-ayak bütünleşmiş ve dışarıda düz satırlar meydana getirmiştir. Bu iki yapıda diğerlerinden farklı olarak, kible cephesinde yarım kubbeli bir ilave mekân türetilmiştir. Bu mekânın duvarları, dışarıda düz satır oluşturmayı da sağlayan gizli payanda görevi üstlenmişlerdir [Şekil 4-no 4 ve 5].

### Sekiz Ayaklı Camiler

Sinan döneminde dört ve altı ayaklı camilerin yanında sekiz ayaklı camiler de öne çıkmaktadır. Esasen sekizgen plan şemalı yapılar ne Sinan için ne de kendinden önceki Osmanlı eserleri için yeni bir şey değildi; özellikle II. Mehmet (Fatih) ve II. Bayezid devrinde görülen tek kubbeli Osmanlı camileri çoğunlukla sekizgen kasnak üzerine oturtulmuştur<sup>59</sup>. Ayrıca, her ne kadar üslubu farklı olsa da İstanbul'daki Küçük Ayasofya Cami (6.yy), sekizgen çardaklı Bizans mirası bir yapıdır. Türkistan bölgesinde Şir Kebir Türbesi (10.yy), Arap Ata Türbesi (10.yy), Arslan Cazip Türbesi (11.yy), Sultan Saadet Türbesi (11.yy?), Şeyh Fazıl Türbesi (12.yy), Talhatan Baba Cami (12.yy) gibi birçok yapı, kubbenin kare alt yapı birleşiminde tromp bulunması itibariyle sekiz kemerli bir şema ortaya koymaktadır<sup>60</sup>. Artuklular döneminde Diyarbakır'da inşa edilen Silvan Ulu Cami'nde (1157) kible duvarı önündeki merkezi kubbe, mukarnaslı trompla sekizgen bir kemer dizisine geçiş sağlamaktadır. Benzer şekilde, Osmanlı beylikler döneminde inşa edilen Manisa Ulu Cami'nde (1366), paye ve pandantiflerle belirgin bir sekizgen kasnak kurgulanmıştır<sup>61</sup>. Fakat her iki yapıda da kasnak, kemerler örgüsü yerine beden duvarlarına taşılmakta ve sekizgen çardak dış görünüşe yansımamaktadır. Aslında tüm bu yapılarda sekiz kemer ve tromp, pandantif gibi geçiş elemanlı bu sistem, kemer açıklığını küçültmenin bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır.

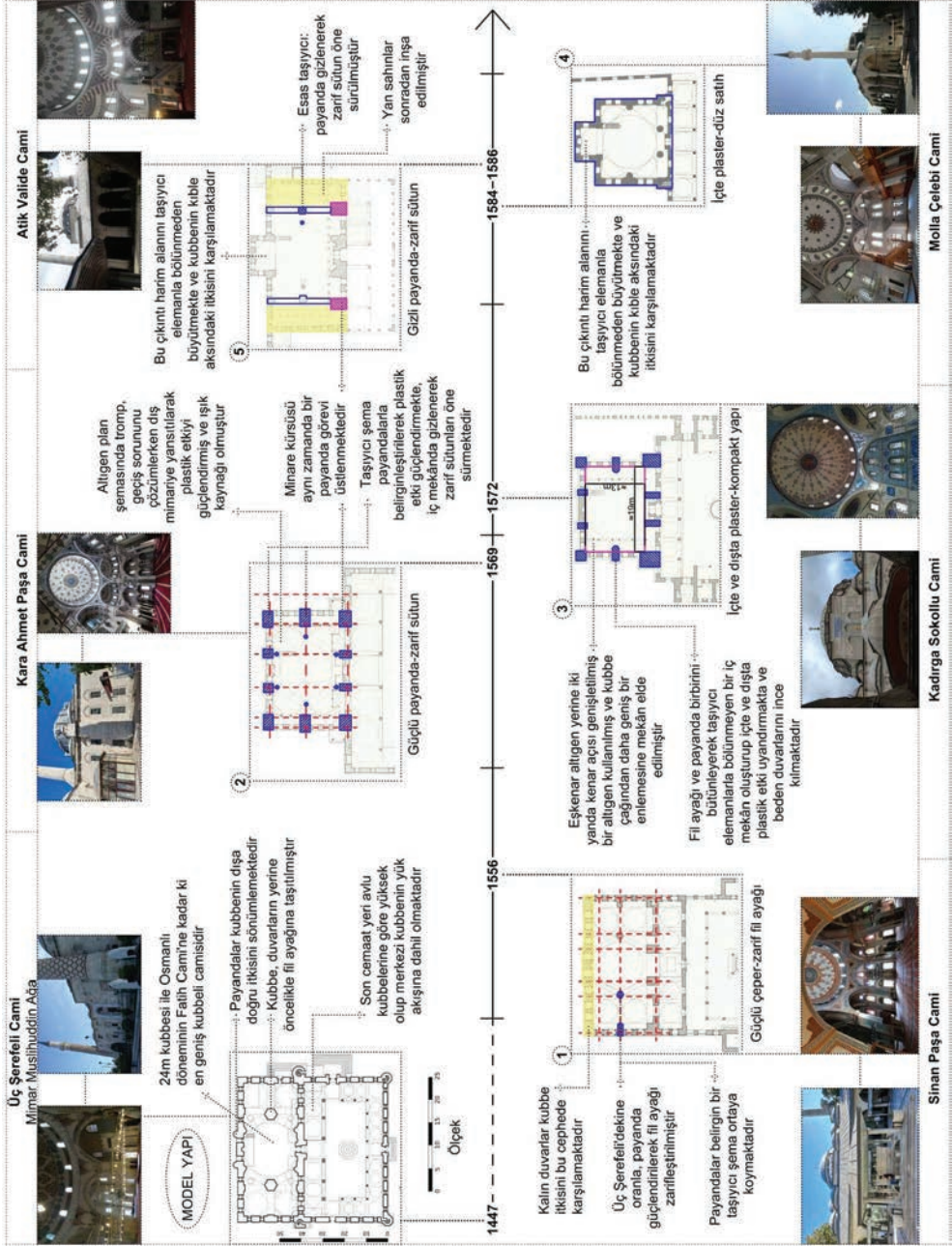
Sinan camilerinde sekizgen kurgu diğer Selçuklu ve Osmanlı eserlerinden farklı olarak trompa eklenen pencere ve kasnağıyla dışarıya yansımaktadır. Kubbe kasnağı yüksekçe olup köşelerinde çoğunlukla sekiz adet ağırlık kulesi ve/ veya kasnak dayanağı bulundurmaktadır. Ağırlık kuleleri kademelenen bir payanda sistemiyle bina çeperlerine uzanmaktadır. Duvarlar çoğunlukla esas taşıyıcı elemanlar olmadığı için üst yapı sekiz paye ile belirgin bir şekilde zemine intikal etmektedir. Sekizgenin kenar ve elemanlarının kubbe kasnağından zemine kadar yapıya bir çekirdek oluşturması ve bunun hem iç hem de dış strüktüre yansıtılması Sinan dönemine yönelik bir özgünlüktür. Bu şekliyle sekizgen baldaken üst yapıyla alt yapıyı tümüyle kurgulayan ve tanımlayan bir çatıdır.

Bahsi geçen mimari kurguda Hadım İbrahim Paşa Cami; payanda-ayak, tromp ve pandantif ilişkisine dayalı çardağı ile bir ilki teşkil etmektedir. Sekizgen çardak içeriden tüm yalınlığıyla yapıyı tanımlamaktadır. Ancak içerideki bu kurgu dışarıya “bir küp ve

59 Aslanapa, 2004, 109-112, 129-130, 141, 166-167

60 Aslanapa, 1990, 20, 21, 28, 31, 40; Çeşmeli, 2006, 96-107

61 Çetin, 2008, 22, 31-32, 35-36



Şekil 4: Bir model olarak Üç Şerefeli Camii ve Sinan'ın altıgen çardaklı camileri üzerinden yapı mühendisliği sanatı gelişim. [Fotoğraflar yazarlara aittir; Üç Şerefeli Camii'nin planı Archnet 2021'den, diğer planlar A. S. Ülgen'den (Bk. SALT Araştırma, 2021) uyarlanmıştır.]

yarım küreyle ilişkilenen iki kütle” şeklinde bir görsel ifadeye sahiptir. Bu anlamda yapı sade olmasının yanında basit ve kabadır [Şekil 6]. Bundan 12 sene sonra inşa edilen Rüstem Paşa Cami’nde ise iç-dış ilişkisi tümüyle çözülmüştür. Merkezi bir kubbe köşelerinde penceresiz yarım kubbeler bir alt kademedeki kemerler dizisi ve nihayet payelere uzanmaktadır. Dışarıda payanda kemerleri, belirgin kemerler ve yarım kubbeler binanın iskeletini ortaya koymaktadır [Şekil 6- no 1]. Üç Şerefeli Cami modelinin ardından gelen Sinan Paşa, Kara Ahmet Paşa ve bahsi geçen bu iki cami bir şaheserin/başyapıtın (Selimiye Cami) oluşumunda fennî bir sürecin parçası olmuşlardır<sup>62</sup>.

Selimiye Cami (1568-1574), Şehzade ve Süleymaniye gibi diğer tüm selatin camiler arasında strüktür ve üslup bağlamında en iddialı olanıdır<sup>63</sup>. Çünkü bu cami önceki selatin camiler arasında 31,46m çapında kubbesiyle en cüretkâr olup, içeriden ve dışarıdan algılanan sekizgen baldakene dayalı mimarisıyla daha önce görülmemiş özgünlükte kütle terkibine sahiptir<sup>64</sup>. Osmanlı’da hiç olmadığı kadar geniş çapta bir kubbeyi tüm mekânı saracak şekilde bina etmede pek çok maharet aranabilir. Ancak bunların arasında en belirgin olanı, kubbeyi 4 ayaklı bir baldaken yerine 8 ayaklı olanı üzerine oturtmaktır. Bu sayede kemerler arasındaki açıklığı azaltmakta ve kubbenin yükünü 4 yerine 8 ayağın üzerine dağılmaktadır. Böylelikle filpayelerin kesit alanı 3,87m çapına kadar azaltılabılmıştır.

Bir yığma yapıda yük altında davranış prensiplerinin benzer olduğu bilindiğine göre, Sinan’ın strüktür kurgusunda bir başka ustalığına değinmekte fayda vardır. Fil ayakları kible duvarı aksı haricinde +12m dolaylarında, nispeten küçük bir açıklıkla payandalara bağlanmaktadır. Payanda-ayak ilişkisine dayalı taşıyıcı elemanlar, yapının kütleli yoğunluğunun büyük çoğunluğunu oluşturmakta ve yaklaşık 2000 tonluk kubbenin itkisine karşılık vermektedir. Öyle ki, yapının düşey yükler karşısındaki dışarıya yönelmesi beklenirken, Şeker’in (2011) modal analizine göre iç bükey bir deformasyon yaptığı saptanmıştır<sup>65</sup>. Bu statik gerekçe ve çözümler; duvarların içeriye çekilerek üst mahfile dayanak olması, üst mahfillere çıkışı sağlayan merdivenlerin payanda bünyesine alınması ve payandaların galerilere gizlenmesiyle birlikte tevhit temalı iç mekân teşekkülünün birer parçası olarak belirmiştir [Şekil 5a].

62 Bahsedilen yapılar gerek boyut gerek nitelik itibarıyla küçümsenmeyecek düzeyde olup yapı mühendisliği sanatı serüvenindeki rolüne dikkat çekilmiştir. Evliya Çelebi’, seyahatnamesinde babası Derviş Mehmed Zillî’nin Sinan ile görüşmesinde Sinan’ın “...bütün kudretini Selimiye Camisi’nde sarfettiği” yönündeki görüşünü rivayet etmektedir (aktaran: Tuluk, 2014, 65-69). Bu görüş de Selimiye’nin bir sürecin nihai sonucu olduğuna yönelik fikir vermektedir.

63 Aslında bu yapı ne Süleymaniye gibi bir topoğrafyaya, ne de onun boyutlarına sahiptir. Bu yapıyı özel ve eşsiz kılan değer, minarelerinin ve kubbesinin heybetiyle şehrin dört bir tarafından algılanan ve onu tanımlayan bir nirengi noktası olması ve bölünmeyen bir harim alanını örten geniş kubbesiyle ‘tevhit’ akidesini layıkıyla ortaya koymasıdır. Ayr. bk. Cansever, 2005, 283.

64 Kuban, 2017

65 Şeker, 2011, 295-300

Selimiye'de kubbe-mekân bütünlüğünü veren bir diğer özellik ise yapı cephesindeki girinti çıkıntılardır. Caminin kuzeydoğu-güneybatı aksında oluşturulan galeriler, harimi kubbe altında sınırlar ve bir üst katta mahfil sağlamaktadır. Bu sayede mekân bütünlüğü bozulmadan ilave alan elde edilmekte ve payandalar bu bölümde gizlenmektedir. Fil ayaklarının bu payandalardan ayrılması sekizgen şemayı anıtsallaştırarak duvardan yalıtılmaktadır. Öte yandan payandalar ve ayaklar neredeyse tonoz biçimini alan kalın bir kemerle birbirine bağlanarak esas taşıyıcı grubu bütünlemede ve kuzeydoğu-güneybatı doğrultusundaki yük akışına katılmaktadırlar<sup>66</sup>. Yapının kubbe yükü ağırlık kulesi, birkaç kademeli payandalar, eksedralar, galeriler ve küçük kubbeli son cemaat yerine kadar piramidal bir biçimlenişle sağlanmaktadır. Strüktürel gerekçelere dayalı bu biçimleniş, kuzeybatı cephesinde giriş portalı etkisiyle gözden kaybolan payandalar ve son cemaat yeri ile sağlanmaktadır. Güneydoğu cephesinde (kıble cephesi) oluşacak gerilme ise, iki fil ayağı hizasında yarım kubbeyle örtülü bir çıkıntı ile büyük ölçüde giderilmektedir<sup>67</sup>. Bu çıkıntı, yüksek doluluk miktarıyla masif bir payanda gibidir [Şekil 6- no 2].

Selimiye Cami'nde strüktürel stabiliteyi sağlayan en önemli öğelerden biri de minare kürsüleridir. Yapıların köşeleri, iki yönlü kuvvete maruz kaldığı için özel çözümler gerektirmektedir. Yapı bütününden daha nitelikli bir örgü, duvarda plaster (çıkıntı) veya ilave payanda kullanımını bunlardan birkaçıdır. Oysa Selimiye'de bunlar yoktur, zira minare kürsüsü bu görevi güvenle üstlenerek yapının ustalığına yeni bir renk katmaktadır. Yapının dört köşesine yerleştirilen minareler kendi içinde özel bir strüktür olmakla birlikte, kürsüleri ile yapıyı köşelerinden zemine sabitleyen ve burulma momentlerini karşılayan payanda görevi üstlenmektedirler [Şekil 6- no 2]. Kürsü üzerinde yükselen minare gövdesi ise ayrıca ve uzunca konuşulması gereken önemli bir diğer husustur.

Selimiye'yi yaklaşık aynı kubbe çapına sahip<sup>68</sup> olan Ayasofya'da ayak alanı ~54,5m<sup>2</sup> iken Selimiye'de ~10,83m<sup>2</sup>'dir (aradaki fark yaklaşık 5 kattır). Aslında görülen fark, Selimiye caminin bina boyutları da göz önünde bulundurulduğunda normal değildir. Selimiye'de ayakların kubbeye oranı neredeyse Kılıç Ali Paşa gibi orta boyutlu camilerin oranına denktir. Ayasofya'da yaklaşık 77x68m boyutlarında bir tabana yayılan kubbe yükü, Selimiye'de yaklaşık 45x60m'ye yayılmaktadır<sup>69</sup>. Bir diğer bakış açısıyla Selimiye'de kubbe alanının taban alanına oranı %40'ken Ayasofya'da %14'tür. Öte yandan Selimiye'nin kubbesi 43m yükseklikten belirtilen boyutlardaki tabana erişmekteyken Ayasofya'da bu 56m civarındadır [Şekil 5b].

66 Karaesmen ve Ünay, 1988, 97

67 Aslanapa, 1992, 25

68 Dabanlı ve Tökmeci, 2020, Ayasofya ve Selimiye kubbelerinin geçtiği açıklığı kıyaslamak için lazer tarama ve fotogrametri yöntemini kullanarak ölçümler gerçekleştirmiştir. Ölçümler sonucunda iki kubbenin kuzey-güney ve doğu-batı doğrultusunda geçtiği temiz açıklık ortalamasının 41cm farkla Ayasofya'da daha fazla olduğu tespit edilmiştir. Ayasofya'daki deformasyon ve restorasyonlar göz önünde bulundurularak yapıların ilk hali ele alındığında, 23cm farkla Selimiye'nin kubbe açıklığının üstün olduğu tespitine varılmıştır.

69 Çamlıbel, 1994, 495, 605.

Benzer bir karşılaştırma Londra St. Paul Katedrali'yle<sup>70</sup> yapılabilir. St. Paul'un iç kubbesi 65 m yüksekliğindeyken ayak alanı Selimiye'nin 2,5 katı kadardır. Yapının köşelerindeki diğer önemli taşıyıcıların doluluk miktarı Selimiye'nin köşelerindeki minare kürsülerinden yaklaşık 2 kat fazla, duvarlar ise Selimiye'ninkinden 1,5 kat daha kalındır [Şekil 5b]. Aynı açıklıkta görülen destekleme miktarı bakımından Selimiye'nin yapı mühendisliği sanatının zarafet yönüyle öne çıktığı görülmektedir. Tüm bu zarafete rağmen Selimiye'de, Bilgin'in (2006) *Sap2000* yazılımında yaptığı yapısal analize göre kubbe, pandantif ve kemerlerde oluşan gerilme ve deplasmanlar sistemin stabilitesini bozacak düzeyde değildir. Yapı, malzeme ve stabilite bakımından günümüz standartlarındadır<sup>71</sup>.

Fletcher, St. Paul kubbesinin tepesindeki haç hizasından ana kemerlerin kilit taşına kadar ki tüm ağırlığı 23098 ton, kemer üst hizasından ayakların kaidelerine kadar ki baldaken ağırlığını ise 28116 ton olarak belirtmiştir<sup>72</sup>. Çamlıbel'in hesaplamalarına göre Selimiye kubbesinin kaplamalarla birlikte toplam ağırlığı 1965 tondur. Baldakenin (askı kemerleri, ayak, payanda ve ağırlık kuleleri) toplam ağırlığı ise 22168 tondur<sup>73</sup>. Bu hesaba göre aynı açıklığı geçen iki yapının kubbe ve baldaken ağırlıkları toplamı yaklaşık 1/2 oranındadır. Kâgir bir yapıda kubbe bir yük olduğuna göre, esas taşıyıcı kubbe altı sistemidir. Bu bakımdan St. Paul'de bu yükün taşıyıcı ağırlığına oranı %82 iken Selimiye'de %8'dir. Buradan yola çıkarak Selimiye'de yapı mühendisliği sanatının dayanımla zarafetin yanında ekonomi ve verimlilik kaidelerinin de bilinçli ve derinlikli bir şekilde ele alındığı anlaşılmaktadır. Tüm bu karşılaştırmalar, Selimiye'nin daha kompakt ve rafine (saf) bir yapı olduğuna işaret etmektedir.

Selimiye, sekizgen çardaklı yapılarda azameti ile zirveyi temsil etse de bir son değildir. Bu şema ve biçimleşmiş, Selimiye'nin inşasından hemen sonra, onun bir küçük türevi olarak görülen İstanbul Azapkapı'daki Sokollu Cami'nde uygulanmıştır. Camiyi üç kolda sahnılar<sup>74</sup>, sekizgen çardağı ve mihrap çıkıntısı karakterize etmektedir. Haliç manzarasına nazır yan sahnılar payandaları gizlemek ve yatay kademelenmeyi artırmakla birlikte yaklaşık 90cm çapında ayakların, 80cm kalınlığında duvarların yapımına olanak sağlamıştır<sup>75</sup> [Şekil 6- no 3]. Bu yapıdan sonra Sinan'ın son zamanlarına doğru (1590'lar)

70 Selimiye'den yaklaşık bir asır sonra yapımına başlanan Londra'daki St. Paul Katedrali, Selimiye kubbe çapına denk bir diğer kâgir kubbeli yapıdır. Sekiz ayağı, pandantifleri ve köşelerde tromplara bağlı baldakeni Selimiye'yle bir diğer ortak noktasıdır. Haçı yükseklerle konumlandırmaya bağlı olarak gelişen çift kubbe ve arasındaki konik bir duvar konstrüksiyonu, taşıyıcı sistem adına temel ayrımlardandır.

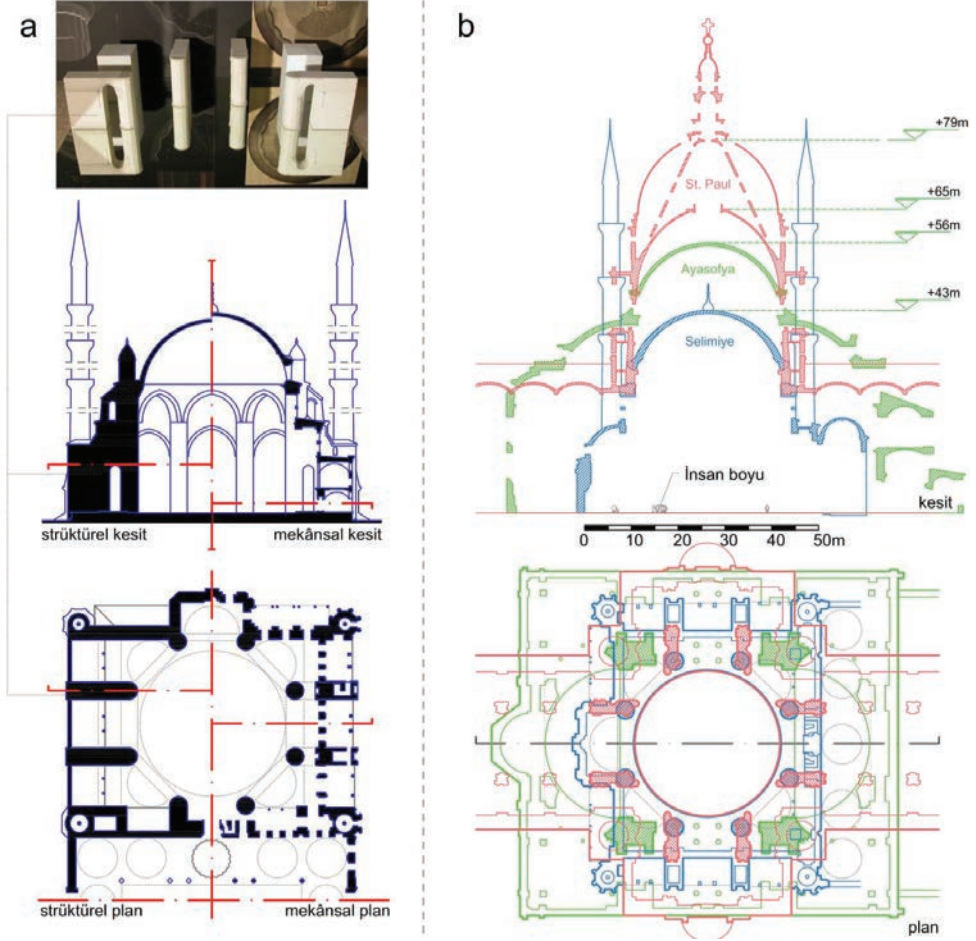
71 Bilgin, 2006, 126

72 Fletcher, 1996, 1031. (330 cm kalınlığındaki taşıyıcı beden duvarları ihmal edilmiştir.)

73 Çamlıbel, 1994, 457, 459, 462

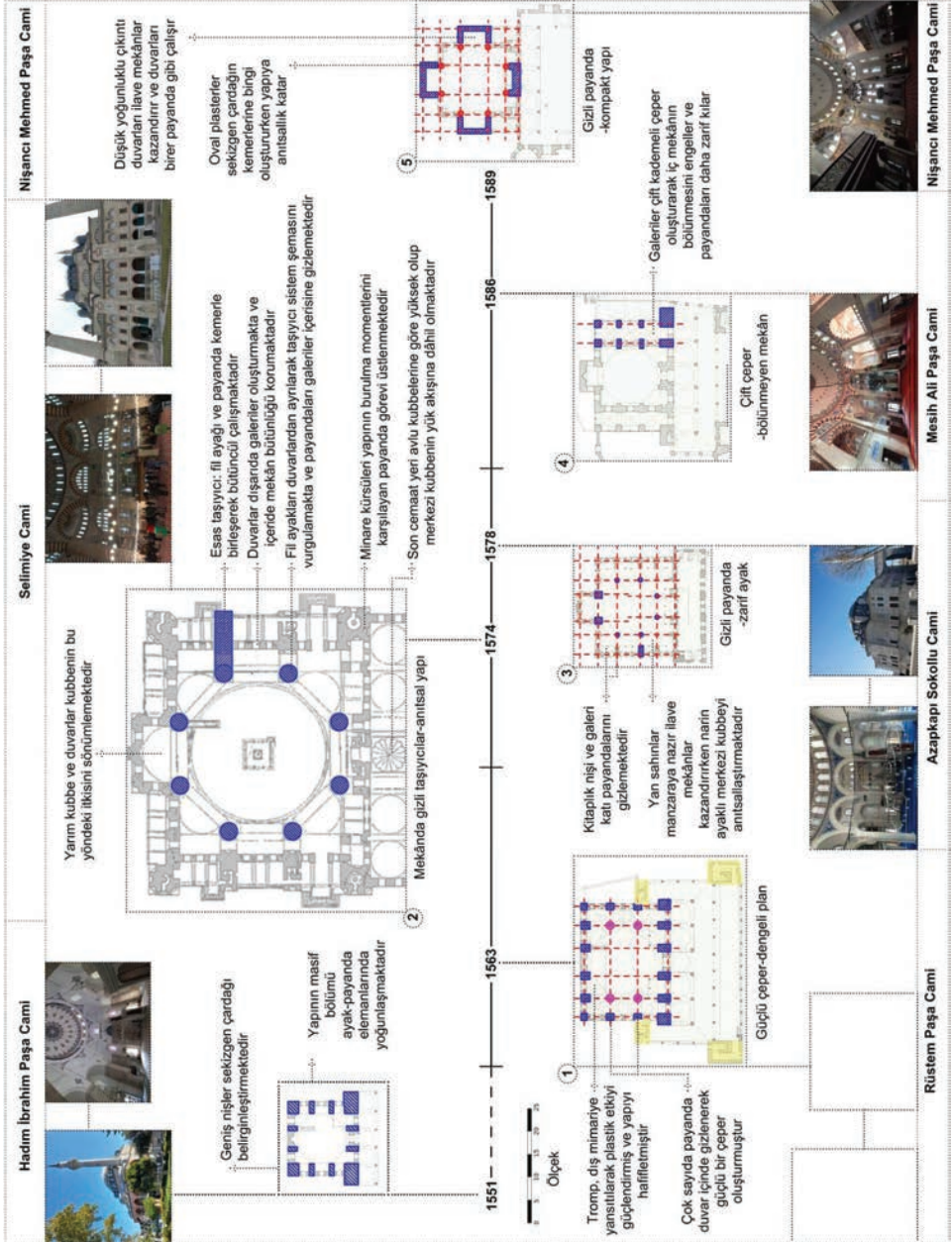
74 Kuran, A. (1988), Azapkapı Sokollu Cami'nin de bu gruba dâhil olduğu üç kollu camileri şu şekilde tanımlamaktadır: "Üç Kollu Camilerde ana kubbenin örttüğü orta alanın doğusuna ve batısına ek olarak güneyinde ve kuzeyinde kubbe, yarım kubbe ve tonozlu şahıslara yer verilir, orta alanı üç yönde ikinci derecede birimler kuşatır. Başka deyişle, bu alt gruba giren camilerin ana kubbesi yalnız önde ya da arkada olmak üzere bir yönde dış duvarlarla bağlantılıdır."

75 Şeker, 2010, 308



**Şekil 5:** Selimiye Cami'nde strüktür ve mekân kurgusu (a) Selimiye, Ayasofya ve St. Paul yapılarının plan ve kesit süperpozitesi (b) (Çizimler M. E. Akyürek tarafından; Selimiye'nin ayak ve payanda ilişkisine dair görsel ve maket N. Parisi (bk. Parisi, 2012, 181) tarafından geliştirilmiş; St. Paul Katedrali'ne (1675-1708) yönelik bilgiler Fletcher, 1996, 1029-1031'dan uyarlanmıştır.)

iki cami daha söz konusudur. Bunların müellifinin Sinan veya halefleri olduğuna dair bir kesinlik olmasa da mimari terkip ve üslup Sinan ekolüne bağlanmaktadır. Her iki yapı da hiçbir taşıyıcı elemanla bölünmeyen ve kubbeye bağlı örtüler sayesinde kubbe altı mekânından daha fazla bir alana sahip harimi ile öne çıkmaktadır [Şekil 6- no 4 ve 5]. Tüm bu yapılardan sonra Sinan'ın sekizgen plan şeması Osmanlı'da beğeni toplamış olmalı ki geç dönemde Laleli ve Eyüp Sultan Camilerinde uygulanmıştır.



Şekil 6: Bir başlangıç olarak Hadım İbrahim Paşa Camii ve Sinan'ın sekizgen çardaklı camileri üzerinden yapı mühendisliği sanatı gelişimi. [Fotoğraflar yazarlara aittir; planlar A. S. Ülgen'den (Bk. SALT Araştırma, 2021) uyarlanmıştır.]



## **Sonuç**

Sinan'ın mimari başarısı, her yeni eserinde yapı tektoniklerini belli birkaç çatkının üzerinden yeni çeşitlemelere taşımakta yatmaktadır. O, bir önceki eserini sonrakilere form, mekân ve strüktür bağlamında model teşkil edecek şekilde tasarlamış ve inşa etmiştir. Öyle ki, cami biçimlenişleri ne kendi coğrafyasında ne de Avrupa'daki çağdaşlarında bu denli çeşitlilik göstermemekle birlikte ardından gelenlere temel çatkılar üzerinden miras kalmıştır. Camilerindeki varyasyon zenginliği ile imgelemi oldukça güçlü bir mimardır.

Yapılarındaki doluluk miktarını belirgin, tanımlı ve baskın geometrik şemalara göre düzenlemesiyle yapıyı estetik açıdan hantal bir görünümünden kurtarırken daha stabil hale getirmiştir. Malzemeleri fiziksel, mekanik ve kimyasal özelliklerine; tabiatına ve davranışına uygun bir şekilde bir araya getirmesi dolayısıyla durabilitesi yüksek, konstrüksiyonel olarak sürdürülebilir yapı ve bileşenleri ortaya koymuştur. Yenilikçi (inovatif) yaklaşımla meydana getirdiği, her biri bir sonrakine ve nihayet başyapıtlarına model olan küçük yapı türevleri ile ampirist ve rasyonel, kendinden önce Roma'daki Pantheon, Ayasofya, St. Peter ve St. Paul gibi yapı mühendisliğine damgasını vuran kubbeli devasa yapılara rağmen gösterdiği sınırlılıkla temkinli ve mutedil bir mühendistir.

Sinan'ın sanatı ve mimari hüneri birçok çalışmaya konu olmuştur. Bu çalışmada seçilmiş olan Sinan yapıları üzerinden yapılan analizlerde, her yapısında farklı bir mimari ve mühendislik becerisi sergilediği, sayısal veriler ve mimari biçimlenişle birlikte değerlendirilmiştir. Ayak ve payanda gibi masif elemanların üst mahfiller, galeri ve merdivenle ilişkilenebilir form-strüktür-mekân ilişkisi bağlamında ekonomik ve işlevsel çözümlerdir. Genellikle yapı köşelerinde bulunan minareler de merdiven ve strüktürel eleman olma niteliğiyle bu bağlamdaki çözümlerdendir. Strüktürel elemanların iç-dış mimari bütünlüğü domine etmesi kompakt, tok ve estetik görünüm sağlamaktadır. Kubbe ve dilimlerine (yarım kubbe, tromp, pandantif...) dayalı özgün bir mimari üslup, kâgir iskelet kurgusu ve çokgen kasnak gelişimleriyle Osmanlı Erken döneminin tek kubbeli camilerinden daha geniş, aydınlık ve bütüncül mekânlar inşa edilmesine olanak vermiştir. Şantiye ekibinin birbirini tekrar eden işleriyle bu üslup sürekli pekişmiştir. Bu tecrübeyle külliye döneminde göre 5-7 yıl gibi oldukça kısa bir zaman zarfında organize ve inşa edilmiştir.

Ayasofya'ya göre Süleymaniye'de kubbe çapına oranla bina yüksekliğinin fazla olması ve kademelenme artışına bağlı olarak kubbe yükü zemine daha emniyetli bir şekilde aktarılmaktadır. Ayak/ kubbe oranının artışıyla askı kemerinin kalınlaştırılmış, güçlü ağırlık kuleleri ve kubbe kasnağındaki payanda kemerleri yardımıyla kubbenin dışarı olan itkisi dengelenmiştir. Böylece Ayasofya'yla başlayan iki yarım kubbeli şemanın çözümü bir nihayete kavuşmuştur. Karşılaştırma yapılan diğer tüm yapılar arasında Selimiye kubbe çapına oranla en alçak ve en küçük taban alanına sahip olanıdır. Ayrıca ayak alanı, aynı kubbe çapına sahip olan Ayasofya ve St. Paul'a göre sırasıyla 2/9 ve 2/5 oranındadır. Böylelikle simgesel olarak dengi olan St. Peter ve El Escorial' göre Süleymaniye, Ayasofya ve St.Paul'e göre ise Selimiye; kubbe çapına oranla kullanılan

malzeme miktarı, eleman kesitleri, yapım süresi gibi kriterler açısından daha ekonomik, verimli ve zariftir. Ayrıca Ayasofya, St. Peter ve St. Paul yapıları tasarıma bağlı sorunlar nedeniyle uzun yıllar tamamlanamamış, farklı dönemlerde farklı mimarlar tarafından kesitler büyütülmüş ve yeniden projelendirilmiştir. Süleymaniye ve Selimiye ise Sinan'ın elinden, proje değişikliği yapılmadan günümüze kadar ulaşmıştır. Sonuç olarak bu iki yapı, zamanını aşan, evrensel niteliğiyle kâgir kubbeli yapılar adına yapı mühendisliği sanatının esas zirvesidir. Selimiye'nin inşasıyla aynı dönemde inşa edilen Kadirga ve Azapkapı Sokollu Camileri ise, Sinan'ın sarf ettiği çabaların, dünya mimarisine ve yapı mühendisliği sanatına kazandırdıklarının orta boyutlu temsilidir.

Sinan dönemi eserleri dinî kaidelerden gelen tevhide, mimari gerekçelerden kaynaklı mekân bütünlüğü, fizik prensipleri ve estetik uyumundan dolayı da zarafeti bir araya getirmektedir. Hemen her yapısı, mimari dil ve işlevsellik ile kümülatif bir şekilde yaşadığı çağa uzanan değer ve teknik bütünlüğünü koruyan, İslâm medeniyetinin mimarideki kusursuz temsilidirler. Eserlerinde görülen olgun, estetik ve kararlı duruş, dini İslâm olan bir toplum için hayret ifadesiyle karşılık bulmaktadır. Günümüzde tip projelerle hâlâ onun bıraktığı mirasın tüketilmesi; cami mimarlığı adına yeni ve tekrarlı bir dilin oluşmaması, belki de bu ifadenin doğal bir sonucudur. Öte yandan bir başka dünyanın insanı, eğer bünyesinde çok yönlü bir duyu zenginliği barındırmıyorsa, onun sanatının şeklini ve özünü birleştirmekte güçlük çeker. Ancak bahsedilen, şehirlerinin taçyapıları olan Süleymaniye ve Selimiye camileri için geçerli değildir. Bu iki yapı tüm insanlığı kucaklayarak gölgesinde estetik, olgunluk ve yüceliği bir arada hissettirir. Çünkü her iki yapıda da, uzaklaştıkça açığa çıkan ululuk ve zarafet ile *biçim özü*, yaklaştıkça açığa çıkan ağırbaşlılık ve güvenç ile öz biçimi unutturur. Bu manada bu ulu mabetler evrensel ve üstündür.

## KAYNAKÇA

- Akcıl, N. Ç. (2012). Üç Şerefeli Cami ve Külliyesi. *İstanbul Ansiklopedisi*, 42, (277-280).
- Akyürek, M. (2020). *Hiperbolik Paraboloidlerin Yapı Endüstrisindeki Yeri*. İstanbul : Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Ahunbay, Z. (1988). Mimar Sinan Yapılarında Kullanılan Yapım Teknikleri ve Malzeme. *Mimarbaşı Koca Sinan: Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, (531- 538) (Ed.: S. Bayram), İstanbul: Vakıflar Genel Müdürlüğü.
- Anhegger, R. (1954). Eski Fatih Cami'i Meselesi. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi*, 6 (9), 145-160.
- Archnet [2021]. Üç Şerefeli Cami. (Based on Nasser Rabbat / Aga Khan Program for Islamic Architecture, MIT). URL: <https://archnet.org/sites/1942/publications/1431> (Erişim: 26.04.2021)
- Aslanapa, O. (1990). *Türk Sanatı I-II: Başlangıcından Beylikler Devrinin Sonuna Kadar*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Aslanapa, O. (1992). *Mimar Sinan*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Aslanapa, O. (2004). *Osmanlı Devri Mimarîsi*. İstanbul, İnkılâp Kitabevi.
- Ayverdi, E. H. (1953). *Fâtih Devri Mimarîsi*. İstanbul: İstanbul Matbaası.
- Ayverdi, E. H. ve Yüksel, İ. A. (1976). İlk 250 Senenin Osmanlı Mimarîsi. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.
- Batur, A. (1986). Osmanlı Camilerinde Geçiş Ögelerinin Evrimi. *II. Uluslararası Türk ve İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi: Mimar Sinan*, (C2, ss. 207-216), İstanbul: İTÜ İnşaat Fakültesi Matbaası.
- Bilgin, H. (2005). Sinan Kubbeli Yapılarında Mekan Örtü Sistemlerinin Yapısal Davranışı. Deprem Sempozyumu, 23-25 Mart, Kocaeli, Türkiye.
- Bilgin, H. (2006). Mimar Sinan Yapılarında Kubbeli Örtü Sistemlerinin Yapısal Analizi. *Sakarya Üniversitesi Mühendislik-Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 21 (3-4), 119-127.
- Billington, D. P. (1983). *The Tower and the Bridge: the New Art of Structural Engineering*. Princeton: Prince University Press.
- Cansever, T. (2005). *Mimar Sinan*. İstanbul: Albaraka Türk Yayınları. ISBN:975 00582 0 8

- Çamlıbel, N. (1994). *Sinan Mimarlığında Strüktürün Analitik İncelenmesi*. Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü, İstanbul.
- Çamlıbel, N. (2003). Çağdaş Gelişmelerin-Mimari Strüktüre Etkileri. *Journal of İstanbul Kültür University*, 3, 57-64.
- Çeşmeli, İ. (2006). 9-12. Yüzyılda Orta Asya'da Yapılmış Olan Mezar Yapılarının Tipolojisi. *Arkeoloji ve Sanat Dergisi*, 121, 93-108.
- Çetin, Y. (2008). Silvan Ulu Camii'nin Plan bakımından Bir Değerlendirmesi ve Anadolu Türk Cami Mimarisine Katkıları. *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 30, 21-40.
- Dabanlı, Ö. ve Tökmeci, K. (2020). İstanbul Ayasofya ve Edirne Selimiye Camilerinin Kubbeleri Hakkında Mukayeseli Bir Değerlendirme. *Uluslararası Ayasofya Sempozyumu Bildiriler Kitabı* (Ed.: H. F. Diker, M. Esmer ve M. Dural), (613-638). İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Yayınları.
- Desai, Z. D. (1998). *Indo-Islamic Architecture*. New Delhi: Publications Division. ISBN: 81-230-0650-0
- Eilouti, B. (2012). Sinan and Palladio: Two Cultures and Nine Squares. *International Journal of Architectural Heritage: Conservation, Analysis, and Restoration*, 6(1), 1-18.
- Eriç, M. (1986). Sinan'ın Malzeme Kullanım Anlayışı. *II. Uluslararası Türk ve İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi: Mimar Sinan*, (C2, ss. 125-133), İstanbul: İTÜ İnşaat Fakültesi Matbaası.
- Eyice, S. (1988). Ağırılık Kulesi. *İslâm Ansiklopedisi içinde* (Cilt 1, 469-470. ss.), İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Fletcher, S. B. (1996). Sir Banister Fletcher's a History of Architecture (Ed. D. Cruickshank). Oxford: Architectural Press. ISBN: 978 0750622677
- Goodwin, G. (2012). *Osmanlı Mimarlığı Tarihi* (çev. M. Günay). İstanbul, Kabalcı Yayınevi. ISBN: 978 975-997-193-9
- Günay, R. (2018). *Mimar Sinan*. İstanbul: Yem Yayın.
- İZÜ [2021], Lisansüstü Eğitim Enstitüsü. URL: <https://www.izu.edu.tr/akademik/enstit%C3%BC/lisansustu-egitim-enstitusu/programlar/doktora/mimarlik> (Erişim: 26.04.2021)

- Karaesmen, E. ve Ünay, A. İ. (1988). A Study of Structural Aspects of Domed Buildings with Emphasis on Sinan's Mosques, I. Mungan (Ed.), *Domes From Antiquity to the Present*, Proceedings of IASS-MSU Symposium. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi.
- Kuban, D. (1988). Sinan'ın Dünya Mimarisindeki Yeri. S. Bayram (Ed.), *Mimarbaşı Koca Sinan: Yaşadığı Çağ ve Eserleri içinde* (581-624 ss.), İstanbul: Vakıflar Genel Müdürlüğü.
- Kuban, D. (2016). *Osmanlı Mimarisi*. İstanbul: Yem Yayın.
- Kuban, D. (2017). *Sinan'ın Sanatı ve Selimiye*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kulaç, Ü. (1981). Türk Taş Minarelerinde Döner Merdiven ve Metal Bağlantı Elemanların Yatay Yükleri Karşılamadaki İşlevleri. *I. Uluslararası Türk-İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi: Yapı Teknolojisi-Mühendislik Tarihi*, (C3, ss.235-240). İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi.
- Kuran, A. (1988). Mimar Sinan'ın Camileri. S. Bayram (Ed.), *Mimarbaşı Koca Sinan: Yaşadığı Çağ ve Eserleri içinde* (175- 214 ss.), İstanbul: Vakıflar Genel Müdürlüğü.
- Kuşüzümü, K. H. (2010). İstanbul Minarelerinin Geleneksel Yapım Teknikleri ve Günümüzdeki Restorasyonu. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü (Yüksek Lisans Tezi)
- Macdonald, A. J. (1998). *Structural Design for Architecture*. Oxford: Architectural Press. ISBN: 0 7506 3090 6
- Mark, R. ve Billington, D. P. (1995). Architecture and Engineering at Princeton University. *Journal of Architectural Engineering*, 1(2), 93-96.
- Mülayim, S. (1989). *Sinan ve Çağı*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Mülayim, S. (2002). Kubbe. *İslâm Ansiklopedisi*, 26 (300-303). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Mülayim, S. (2013). *Sinan bin Abdülmennan: Bir Dünya Mimarının Hayat Hikâyesi, Eserleri ve Ötesi*. İstanbul: İsam Yayınları.
- Mülayim, S. (2018). *İslâm Sanatı*. İstanbul: İsam Yayınları.
- Necipoglu, G. (2013). *Sinan Çağı: Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimarî Kültür*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

- Ödekan, A. (2004). *Yazıları ve Rölöveleriyle Sedat Çetintaş*. İstanbul: İTÜ Yayınevi.
- Ökten, M.S., Balaban Ökten, B. ve Ökten, S. (2014). Yapı Mühendisliği Sanatı: Kârgir Yapılar. K.Y. Aren, İ. A. Yüksel, Ö. Ergiydiren (Ed.), *Ekrem Hakkı Ayverdi 30. Yıl Hatıra Kitabı içinde* (107- 135 ss.), İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.
- Parisi, N. (2012). *Learning Architectural Design From a Great Master: Sinan and the Domed Space*. Polytechnic of Bari, Faculty of Architecture.
- Princeton University [2021]. Program in Architecture and Engineering. URL: <https://ua.princeton.edu/academic-units/program-architecture-and-engineering>, (Erişim: 26.04.2021)
- Robison, E. C. (1988). St. Peter's Dome: The Michelangelo and Della Porta Designs, I. Mungan (Ed.), *Domes From Antiquity to the Present, Proceedings of IASS-MSU Symposium*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi.
- Sadan, O. B., Bal. I. E. ve Smyrou, E. (2007). Structural Analysis of Istanbul Beyazıt II Mosque Retrofitted by Mimar Sinan. G. Arun (Ed.), *SHH'07: International Symposium on Studies on Historical Heritage*. İstanbul: Maya Basım Yayın. ISBN: 978 975 461 433 6
- Sâî Mustafa Çelebi (2003). *Yapılar Kitabı: Tezkiretü'l-Bünyan ve Tezkiretü'l-Ebniye (Mimar Sinan'ın Anıları)* (Hazırlayan: H. Develi). İstanbul, K Kitaplığı Yayınevi.
- SALT Araştırma [2021]. Ali Saim Ülgen Rölöveleri. URL: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/48> (Erişim: 26.04.2021).
- Salvadori, M. (1980). *Why Buildings Stand Up: The Strength of Architecture*. New York: W. W. Norton & Company. ISBN: 0 393 01401 0
- Salvadori, M. (1990). *The Art of Construction: Projects and Principles for Beginning Engineers and Architects*. Chicago: Chicago Review Press. ISBN: 978-1-55652-080-8
- Şeker B. Ş. (2011). *Mimar Sinan Camilerinin Statik ve Dinamik Yükler Etkisinde Davranışlarının İncelenmesi*. Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü (Doktora Tezi).
- Şeşen, R. (1986). Mimar Sinan Hakkındaki Kaynaklar. *II. Uluslararası Türk ve İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi: Mimar Sinan*, (C2, ss. 1-11), İstanbul: İTÜ İnşaat Fakültesi Matbaası.

- Tuluk, Ö. İ. (1999). Mekâna Bağlı Strüktür Analizi: Osmanlı Dini Mimarisinde Örnekleme (15-17.yy). Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü (Doktora Tezi), Trabzon.
- Tuluk, Ö. İ. (2014). Gerçekle Mit Arasında Mimar Sinan: Sinan Üzerine Bir Yeniden Okuma Denemesi. *Mimarlık Dergisi*, 377, 65-69.
- Özer, F. (1986). Mimar Sinan'ın Hayatı. *II. Uluslararası Türk ve İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi: Çağrılı Bildiriler ve Kongre Faaliyetleri*, 3 (75-82), İstanbul: İTÜ İnşaat Fakültesi Matbaası.
- Uluengin, F., Uluengin, B. ve Uluengin, M. B. (2016). *Osmanlı Anıt Mimarisinde Klasik Yapı Detayları*. İstanbul, Yem Yayın.
- Yağlı, M. B. (2010). *Mimar Sinan'ın Şehzade, Süleymaniye ve Selimiye Camilerinin Tektonik Karakterlerinin Çözümlemesi*. Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü (Doktora Tezi).
- Yetkin, S. K. (1965). *İslâm Mimarisi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Yetkin, S. K. (1984). *İslâm Ülkelerinde Sanat*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Yorulmaz, M. (1986). Sinan Camilerinde Taşıyıcı Sistem ve Yapım Teknikleri. *II. Uluslararası Türk ve İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi: Çağrılı Bildiriler ve Kongre Faaliyetleri*, 3, (123-127). İstanbul: İTÜ İnşaat Fakültesi Matbaası.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

**Sanat Tarihi Dergisi**

ISSN 1300-5707

Cilt: 30, Sayı: 1 Nisan 2021

*Ege University, Faculty of Letters*

***Journal of Art History***

e-ISSN 2636-8064

*Volume: 30, Issue: 1 April 2021*

İnternet Sayfası (Acık Erisim)

Internet Page (Open Access)

**DergiPark**  
AKADEMİK

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

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

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

Clarivate  
Analytics  
**ESCI**  
Emerging Sources Citation Index

TR DİZİN  
**ULAKBİM**

**DOAJ**

Crossref

**EBSCO**

**ERIH PLUS**  
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE  
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic  
Resource  
Index  
ResearchBID

**SÖBIAD**



## **MARDİN İDADİ MEKTEBİ'NİN MEKANSAL VE İŞLEVSEL DEĞİŞİMİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME**



### **AN EVALUATION ON SPATIAL AND FUNCTIONAL CHANGES OF THE MARDIN İDADI SCHOOL**

İzzettin KUTLU\*

Saide Selin ERAY\*\*

#### **ÖZ**

Tarihi binalara yapılan ilavelerin ve müdahalelerin tasarım yaklaşımları; mimari koruma ve restorasyon alanında devam eden tartışmalar arasındadır. Bu çalışma tarihi bir eğitim yapısının özelliklerine göre yapılan eklemelerin sonucunda uğradığı mekânsal ve işlevsel değişimleri ortaya çıkarmayı hedeflemektedir. Çalışmada; Mardin kentinin ilk eğitim-öğretim yapısı olan idadi mektebin mekânsal dönüşümü çağdaş koruma ilkeleri dikkate alınarak değerlendirilmiştir. Çalışmanın yöntemi, tarihi idadi mektebinde yeni işlevler sonucunda, değişen kütle ve işlev ilişkilerini kronolojik olarak dönemler içerisinde tespit etmeye dayanmaktadır. Tarihi yapıya yapılan eklemeler incelenerek, önemli süreçler tespit edilmiş ve karşılaştırma yapılmıştır. Uygulanan yöntem, kültürel miras yapılarında etki değerlendirmesi ve etki sürecinin tespit edilmesi alanına bir katkı olarak değerlendirilebilir. Çalışma kapsamında incelenen tarihi idadi mektebi binasının, benzer ve uyumlu işlevler ile günümüze kadar özgün halini koruduğunu ve yapılan ek binanın ise mevcut tarihi yapının önüne geçmeyecek şekilde, farklı bir üslupta tasarlandığı tespit edilmiştir. Bu durumda, başarılı eklemeler ile İdadi mektebin korunması ve sürekli kullanım halinde olacak şekilde topluma kazandırılması; aidiyet duygusunu sonraki nesillere aktarmada katkıda bulunarak kentin eğitim-öğretim tarihi ile ilgili somut bir örnek olabilmektedir. Çalışmada; Mardin özelinden tarihi yapı geneline, kültür varlıklarına geri dönüşümü olmayan müdahaleler ile kütleli ölçөгünü değiştirerek yeniden işlevlendirmek yerine yapılan müdahalelerin özgün tarihi yapının tümüyle orantılı olması veya yeni bir ek yapılması gerektiği sonucuna varılmıştır.

**Anahtar kelimeler:** *restorasyon, yeniden işlevlendirme, Mardin, eğitim yapısı, idadi, mektep*

\* Arş. Gör., Mardin Artuklu Üniversitesi, Mühendislik ve Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü.  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5546-5548> ♦ E-mail: [izzettinkutlu@artuklu.edu.tr](mailto:izzettinkutlu@artuklu.edu.tr)

\*\* Öğr. Gör., Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi, Patnos Meslek Yüksekokulu, Mimari Restorasyon Prog.  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7347-4600> ♦ E-mail: [sseray@agri.edu.tr](mailto:sseray@agri.edu.tr)

## **ABSTRACT**

Indeed, architectural heritages are considered as aggregation of a civilization's economic, social and cultural background. Accordingly, restoration, conservation and any intervention aimed at such valuable heritage are of great importance. Design approaches of interventions to historical buildings are among the ongoing discussions in the field of architectural conservation and restoration. This study aims to reveal the spatial and functional changes of a historical educational structure as a result of additions made according to its characteristics. The İdadi historical school in city of Mardin whose construction dates back to the late 19th century is chosen as the case study of this investigation. Mardin is located in the southeastern Anatolia region of Turkey and is one of the most crucial, historical and cultural poles of the country. Consequently, a diverse range of historical constructions including churches, monasteries, mosques, social complexes, traditional houses and pavilions are located in the city. There are a considerable number of studies investigating these constructions in the literature but there is no up-to-date work on historical educational buildings of Mardin. This study chose the İdadi historical school as a case study to fill this gap in literature.

The spatial transformation of the İdadi school, which is considered to be the first educational structure of the city of Mardin, was evaluated in accordance with contemporary preservation principles. The method of the study was based on determining the constructional and functional changes in chronological periods as a result of the new functions being determined for the İdadi historical school. Integrated additions to the historical building were examined and comparisons were made over various time periods. The method applied can be considered as a contribution to the field of impact assessment and determination of the impact process in cultural heritage structures. It was determined that the İdadi historical school preserved its original form with similar and harmonious functions until today and the annex was designed in a different style, so as not to override the existing historical building. In this case, with successful additions and by preservation of the İdadi school structure it can be reintegrated to the society by providing continuous use. Particularly, appropriate refunctioning of a historical building is the most chief step in conservation, maintenance, contribution to the city's skyline, revitalization of its peripheral context and contribution to the economy of the city. Since preparing survey and restitution projects and restoring the building alone is not sufficient for the protection of historical buildings and cultural heritages, sustainable conservation of a historical building would be more successful by appropriate refunctioning and maintaining its continuous use. For the reason that unfunctional structures remain vacant, such neglected constructions get more vulnerable to turn into ruins. However, according to the findings of this research, any changes to construction in accordance to refunction the historical building should not damage the originality of the structure. Accordingly, it has been concluded that the interventions to a historical structure in general and in this case to Mardin's historical constructions should be in proportion to the original historical building rather than re-using by changing its constructional scale with non-recyclable interventions.

**Keywords:** *restoration, adaptive reuse, Mardin, educational structure, school building*

## Giriş

İnsanlık tarihinde birçok önemli gelişmeye ve uygarlıkların tarihine ışık tutan kültür varlıkları; geçmişte yaşananlar ile gelecekte yaşanacaklar arasında bağlantı kurar. Bir nevi uygarlıkların; ekonomik, sosyal ve kültürel birikimleri ile beraber kuruldukları dönemin kentsel ve mimari tarzını yansıtan belge ve sembollerdir.<sup>1</sup> Nesiller arasında ortak miras olarak kabul edilen kültürel birikimleri, bilinçli bir şekilde korumak ve gelecek nesillere de aktarmak her vatandaşın farkında olması gereken bir sorumluluktur. 1964 yılında yayınlanan Venedik Tüzüğü'nün 5. Maddesinde, “korunması gerekli anıtlar” tarihi bir belge niteliğinde varsayıldıklarından, “Anıtların korunması, her zaman onları herhangi bir yararlı toplumsal amaç için kullanmakla kolaylaştırılabilir. Bunun için bu tür bir kullanma arzu edilir, fakat bu nedenle yapının planı, ya da bezemeleri değiştirilmemelidir. Ancak bu sınırlar içinde yeni işlevin gerektirdiği değişiklikler tasarlanabilir ve buna izin verilebilir.”<sup>2</sup> belirli bir işlev ile tarihi yapıların belirli sınırlar doğrultusunda korunması önerilmiştir.<sup>3</sup> Bu durumda işlev vermek, nitelikli restorasyon kriterlerine göre yapıyı korumaya yönelik bir uygulama olarak algılanmalıdır. Kültür varlıklarının sürekli kullanımı, eserin tarihsel hafızayı korumasına ve eylemlerinin devamına izin verir.

Türkiye'nin Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde yer alan Mardin, tarihi ve kültürel yapıları ile günümüze kadar ulaşan nadir kentlerdendir. Mardin Dağı'nın eteklerine konumlanan şehri, dağın eğimli topografyası şekillendirmiştir. Bu dağın tepesinde Mardin Kalesi yer almaktadır. Mardin'in; Süryanilerin uygarlığı ile kurulduğu, sonrasında İran hükümetlerine ve Romalı bir komutana bağlandığı 4.yüzyılda hakkında yazılan ilk yazılı kaynaktan bilinmektedir.<sup>4</sup> Ancak bölgedeki kültür varlıkları incelendiğinde prehistorik alanların çokluğundan Mardin'in kuruluşunun 4.yüzyıldan daha da önceki zamanlara dayandığı anlaşılmaktadır.<sup>5</sup>

Geleneksel Mardin yapıları ile ilgili yapılan çalışmalar genel olarak ele alındığında; **kilise ve manastır**<sup>6</sup>, **cami ve külliye**<sup>7</sup>, **geleneksel konut ve kasır**<sup>8</sup> özelinde çalışmaların yapıldığı ancak eğitim yapıları özelinde güncel bir çalışmanın olmadığı görülmüştür. Yapılan incelemelerde Mardin'in önemli merkezi noktalarından olan Cumhuriyet Meydanı ile Eski Hükmet Meydanı arasında, Birinci Cadde aksına yakın

1 Ahunbay, 2009, 97.

2 Uluslararası Anıtlar ve Sitler Konseyi (ICOMOS), 1964, Madde 5.

3 Aydın ve Şahin, 2018, 65.

4 Alioğlu, 2000, 14.

5 Kutlu, 2019, 1.

6 Aydın, 2019; Reis, 2012; Durmaz, 2010; Tetik, 2018; Akyüz, 1998.

7 Yavuz, 2020; Kuzu, 2020; Şengül, 2018; Şengül, 2017; Çağlayan, 2018; Yeşilbaş, 2020; Erdal, 2017, Altun, 1971.

8 Kutlu, 2019; Yıldırım, 2019; Karasoy, 2014; Şimşek, 2013; Sözen, 2019; Karagülle, 2009; Duyan, 2002; Yeşilbaş, 2019; Çağlayan, 2010; Koç, 2019.

konumda olan özgün durumunda Mardin İdadi Mektebi ve Gazipaşa İlkokulu yapılarının bulunduğu görülmektedir (Görsel 1). 19. yüzyıl sonunda inşa edilen Mardin İdadi Mektebi (Mekteb-i İdadi) günümüzde Olgunlaşma Enstitüsü; idadi mektebi ek binası ise Gazipaşa İlkokulu olarak kullanılmaktadır. Özgün Gazipaşa İlkokul Binası 2015 yılında restore edilmek üzere boşaltılmıştır ve mülkiyeti Milli Eğitim Bakanlığına ait olan yapı günümüzde herhangi bir işlevde kullanılmamaktadır.



**Görsel 1.** Mardin kent dokusunda tarihi eğitim yapılarının konumu (Yandex harita üzerine yazarlar tarafından işlenmiştir.)

Çalışmada Mardin'in Osmanlı dönemi ilk eğitim yapısı olan idadi mektebi incelenecektir.<sup>9</sup> Kendine özgü özellikleri ile birlikte, Mardin yöresine ait özellikler de barındıran ve inşa edildiği dönemdeki eğitim yapılarına işaret eden idadi mektep yapısının; mimari özellikleri ile birlikte mekânsal ve işlevsel değişimi ele alınmıştır. Dönemler içerisinde gerçekleştirilen restorasyon projeleri doğrultusunda yapılan müdahalelerin, uygulamaların ve yeniden işlevlendirmelerin, binanın tarihi kimliği ile ne derece uyumlu olduğunun eleştirel bir yaklaşımla sunulması amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda; okul yapısının Şanlıurfa Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu ve yerel kuruluşların arşivlerindeki rölevo/restorasyon projeleri ve fotoğraf albümü incelenmiş, binanın bugünkü durumu ile özgün hali hakkında durum analizi yapılmıştır.

## **İdadi Mektebinin Tarihi ve Mimari Özellikleri**

### **Yapının Konumu ve Tarihçesi**

Tarihi Mardin idadi mektebi; Artuklu merkez ilçesi, Şar mahallesi, 68 ada, 9 numaralı parselde bulunmaktadır. Giriş kapısının üzerinde yer alan sülüs kitabede Hicri 1318 (M. 1900-01) tarihli Temmuz ayında açılışı yapıldığı belirtilmektedir.<sup>10</sup> Osmanlı

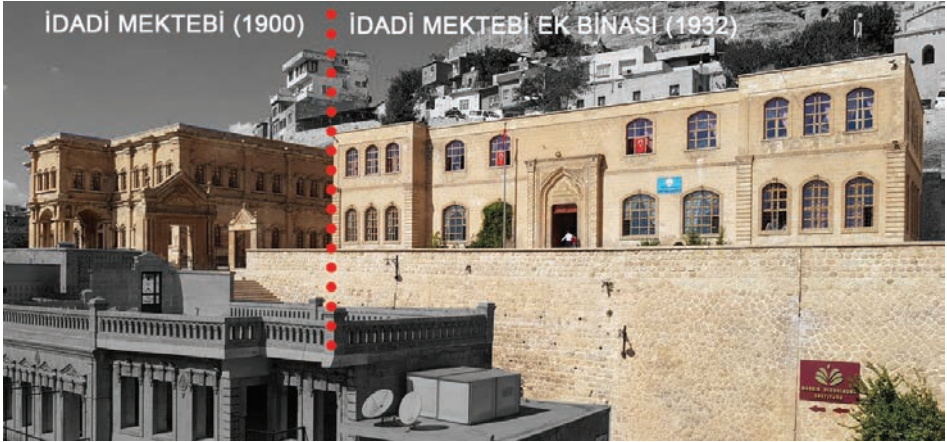
9 Web kaynak 1

10 Baydaş, 2007, 153.

dönemi Mardin’de en önemli mimarları arasında gösterilen Ermeni asıllı Mimarbaşı Lole tarafından iki katlı olarak inşa edilmiştir. Ermeni Mimarbaşı Lole ve ailesi, Mardin’de günümüze kadar ulaşmış PTT binası (özgün Şahtana Konağı)<sup>11</sup>, Şehidiye Cami minaresi<sup>12</sup>, Sabancı Kent Müzesi (özgün askeri kışla)<sup>13</sup>, Mardin Artuklu Üniversitesi Mühendislik ve Mimarlık Fakültesi (özgün hükümet konağı)<sup>14</sup> gibi önemli birçok yapıyı inşa etmiş veya onarımlarını gerçekleştirmiştir.

İdadi mektebi, Mardin Dağı’na yerleşen şehrin eğimli arazisi nedeni ile Mezopotamya Ovası’na hakim, yüksek bir arazi üzerine konumlanmıştır. Kuzeydoğu yönünde Zinciriye Medresesi yer almaktadır ve güney yönünde bulunan Birinci Cadde’nin zemin kotundan yaklaşık elli basamaklı bir merdiven sonrasında yapının avlusuna ulaşılmaktadır. Cadde kotu ile avlu giriş kapısının arasında ki fark 12,22 metredir.<sup>15</sup>

Cumhuriyet dönemi ile idadi mekteplerinin 1920’li yıllarda ortaokula dönüştürülmesi sonucu yapı, ortaokul olarak kullanılmaya başlanmıştır. 1932 yılında harf devriminin ardından başlatılan okuma yazma seferberlikleriyle okuma-yazma oranının artmaya başlaması sonucu avlusuna, 68 ada 8 numaralı parselde günümüzde Gazipaşa İlkokulu olarak kullanılan bina eklenmiştir (Görsel 2). İdadi mektebi günümüze kadar süregelen zaman diliminde; idadi mektep, ortaokul, ticaret lisesi, kız meslek lisesi olarak işlev değişikliklerine uğramış ve günümüzde ise Olgunlaşma Enstitüsü olarak kullanılmaktadır. İdadi mektebe ek olarak inşa edilen bina ise mektebin dönüşümü ile paralel olarak aynı işlevde her dönem ek bina olarak dönüştürülmüş ancak günümüzde farklılaşarak Gazipaşa İlkokulu olarak kullanılmaya başlanmıştır.



**Görsel 2.** Özgün idadi mektebi ile ek yapısının günümüzdeki görünümü (İ. Kutlu)

11 Yeşilbaş, 2019.

12 Çağlayan, 2017.

13 Düzenli ve Düzenli, 2020.

14 Düzenli ve Taşar, 2012.

15 Şanlıurfa Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu, 2012.

### Yapının Mimari Özellikleri

Yapının mimari özellikleri, 1900 yılında inşa edilen idadi mektebi ve 1932 yılında idadi mektebi ek binası olarak ele alınmıştır. İki yapıya da Birinci Cadde'nin kuzeyinde kalan basamaklı bir sokağın sonunda, görkemli taş işçiliğiyle yapılmış iki adet anıtsal taç kapı ile ulaşılmaktadır. Bu anıtsal giriş kapıları, taş süslemeleri ile dikkat çekmektedir. Doğu yönündeki kapı ana idadi mektebine, güney yönündeki kapı ise ek binaya ulaşım sağlamaktadır (Görsel 3). İki okul binasını da içine alan avlunun etrafı taştan bir ihata duvarı ile çevrelenmiştir.



**Görsel 3:** 1900lü yıllarda ana bina anıtsal kapısı ve 1932 yılında inşa edilen ek binadan sonra ortak avluya erişim sağlayan anıtsal kapılar (Kaynak: Şanlıurfa KVK Bölge Kurulu Arşivi)

İdadi mektebi *ana yapısı*, Birinci Cadde'nin kuzeyinde kalan basamaklı bir sokağın sonunda, anıtsal bir taç kapı ile karşımıza çıkmaktadır. Ermeni Mimarbaşı Lole'nin yaptığı bu bina geometrik mimari öğeleri ve simetrik özelliği sonucu Rönesans üslubu etkisi ile dikkat çekmektedir. Büyük bir avlu çevresinde gelişen ana yapı, iki katlı ve dikdörtgen planlı şekilde inşa edilmiştir. Doğu-batı yönünde uzanan dikdörtgen plana sahip yapı, Mezopotamya Ovası'nı karşılayacak şekilde düzenlenmiştir. Yapıya, üst kattaki çıkmayı taşıyan kolonlu portikodan girilmektedir. Geniş bir holün etrafına dizilmiş sınıflardan oluşan yapıda, üst kata erişim sağlayan merdiven, giriş kapısı aksında yer almaktadır ve iki kollu başlayıp ara sahanlıkta tek kola düşmektedir. Üst katta da aynı sistem ile oluşturulan sınıflar bulunmaktadır.

Mardin'de, Rönesans üslubuna rastlanan ender yapılardan olan bina, tamamen yöreye özgü sarı renkli kalker taşından inşa edilmiştir. Duvarlar, örtüler, döşemeler ve süslemeler gibi yapıyı oluşturan birimlerin her birinde taşın hâkimiyeti görülmektedir. Cephelerin tamamında ve iç duvarlarda tonoz hizasına kadar düzgün kesme taş, tonozlarda ise kaba yonu taş kullanılmıştır. Söve, kemer, sütun, silme gibi zengin taş işçilikleri ile inşa edilen cephelerin tamamında güçlü simetri görülmektedir (Görsel 4).

Güney cephesinin ortasında yer alan dışa çıkıntılı portikolar yapıya anıtsal bir görünüm katmıştır. Portiko zemin katta giriş kapısı için açık olarak düzenlenirken üstü ikinci katta oda haline getirilmiştir. Girişin iki yanında simetrik olarak düzenlenen kare bir kaidenin üzerinde 4 adet yuvarlak kesitli ince sütunun üzeri, alttaki kaide gibi bir sistemle tamamlanmıştır. Sütün demetleri arası yuvarlak geçilmiştir. İki katlı olarak



**Görsel 4:** Mardin İdadi Mektebi görünümleri (İ. Kutlu)

yapılan binanın cephelerinde katlar arası ayırım, cephe boyunca kesme taştan yapılan kornişler ile kademeli bir şekilde düzenlenmiştir (Görsel 5).<sup>16</sup>

İdadi mektebi ek binası, Cumhuriyet dönemi ile ortaokul olarak dönüştürülen idadi mektebinde sınıf ihtiyacı ortaya çıkmış ve bulunduğu avluya 1932 yılında inşa edilmiştir.<sup>17</sup> Okul özgün halinde tek katlı olarak inşa edilmiş, 1964 yılında bir kat ilave edilmesi suretiyle iki katlı hale getirilmiştir.<sup>18</sup> Plan şemasının doğu yönündeki mekan ilk dönemlerde teras olarak düzenlenmişken daha sonra net tarihi bilinmemekle birlikte 1990'lı yılların başında birinci katın devamı olarak yapıya dahil edilmiştir (Görsel 6).

Yapı, ana yapıya benzer doğu-batı yönünde düzenlenmiş dikdörtgen plana sahiptir. Yapıya, güney cephesinde bulunan 7 basamaklı merdivenlerden sonra ulaşılan yoğun süslemeli taç kapı ile girilmektedir (Görsel 7). Doğu-batı yönünde düzenlenmiş büyük bir hol ve holün etrafında sınıflar planının ana şemasını oluşturmaktadır. Giriş kapısı ve her iki yanındaki ikişer pencere içe girintili olarak tasarlanmış, doğu ve batı ucunda ise yer alan iki bölüm dışa taşırılmıştır. Bu bölümlerin doğu yönünde dönem içerisinde bölünen iki oda, batı yönünde ise üç oda bulunmaktadır. 1964 yılında eklenen birinci kata erişim sağlayan merdivenler tek kollu olarak düzenlenmiş ve yapının güneydoğu yönüne eklenmiştir. İç mekanı oldukça sade düzenlenen ek binada birinci kat, bazı odalarda küçük ilaveler yapılmış olsa da zemin katın plan özelliklerine benzer şekilde düzenlenmiştir. Cephede güçlü simetri hakimdir ancak sonradan ilave edilen birinci kat cephesinde mimari ve malzeme farklılıkları açıkça görülmektedir. Birinci kat güney cephesinde pencereler basık kemerli ve aynı sayıda yapılarak zemin katla uyum sağlanmış ancak söveler ve süslemeler daha sade düzenlenmiştir. Pencere kemerlerinde kilit taşları dışa taşırılarak belirginleştirilmiştir. Zemin kat ve birinci kat arasındaki farklılıkların en belirgin olduğu cephe, doğu cephesidir. Pencerelerin düz formda olması, birinci katın doğu cephesinin bir dönem teras olarak kullanılıp sonradan iç mekana dahil edildiğini doğrular niteliktedir.

<sup>16</sup> Baydaş, 2007.

<sup>17</sup> Alman Arkeoloji Enstitüsü fotoğraf arşivi

<sup>18</sup> Şanlıurfa Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu, 2012.



**Görsel 5:** Günümüzde Olgunlaşma Enstitüsü olarak kullanılan idadi mektebi ana binası güney cephesi ve portikolu giriş (Sincar, 2019)



**Görsel 6:** 1964 yılında birinci kat eklenmesi sonucu kemerli tipte düzenlenen batı cephesi pencere tipleri ve 1990'lı yıllarda birinci kata eklenen doğu cephesi pencere tipleri (Şanlıurfa KVKK Arşivi)



**Görsel 7:** Günümüzde Gazipaşa İlkokulu olarak kullanılan idadi mektebi ek binası güney cephesi ve süslemeli taş işçiliği (Sincar, 2019)



## **Mardin İdadi Mektebinin Değişim Süreci**

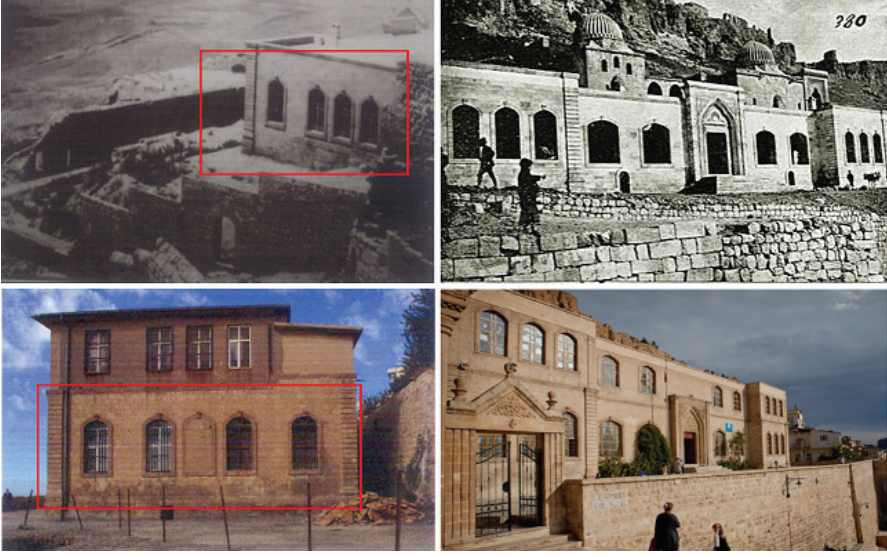
Mardin’de Osmanlı dönemi ilk eğitim-öğretim yapısı olan Mardin İdadi Mektebinin, süreç içerisinde ortaokul, lise gibi özgün işlevine yakın olarak kullanıldığı ve günümüzde Olgunlaşma Enstitüsü olarak kullanımının devam ettiği görülmüştür. Çalışmada bu süreç içerisinde tarihi yapının dönüşümlerinin doğru kritiğinin yapılabilmesi için yapılan müdahaleler kronolojik olarak analiz edilmiştir.

- 1900-01 yıllarında inşa edilen idadi mektebi, Cumhuriyet döneminde kültürel olarak herhangi bir değişikliğe veya müdahaleye gerek duyulmadan ortaokul binasına çevrilmiştir.
- Arşivlerde 1932 yılında ana binanın yetersiz kalması nedeniyle mevcut avlusu genişletilerek doğu yönünde tek katlı yeni ek binanın yapımına başlandığı görülmektedir (Görsel 8).



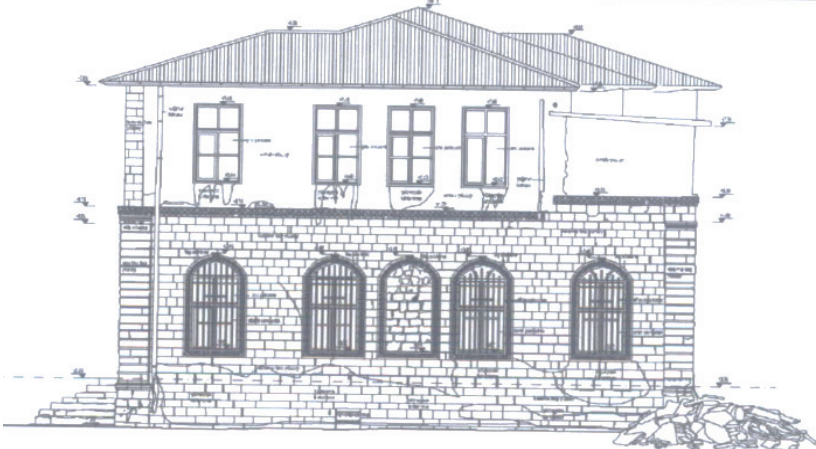
**Görsel 8:** Zinciriye Medresesinin önünde yer alan arazide yeni ek bina için yapılan çalışmalar, (Alman Arkeoloji Enstitüsü Fotoğraf Arşivi’nden)

- 1964 yılında dönemin gerekliliklerine göre ek binanın üstüne, zemin kat ile benzer plan özellikleri taşıyan yeni bir kat eklenmiştir. Doğu yönünde dışarı taşan bölümün üzeri teras olarak bırakılmıştır. Bu durum; pencere boyutları, malzeme kullanımı gibi yapım teknikleri olarak gözle görülen farklılıklardan ve arşivlerden açıkça anlaşılmaktadır (Görsel 9).



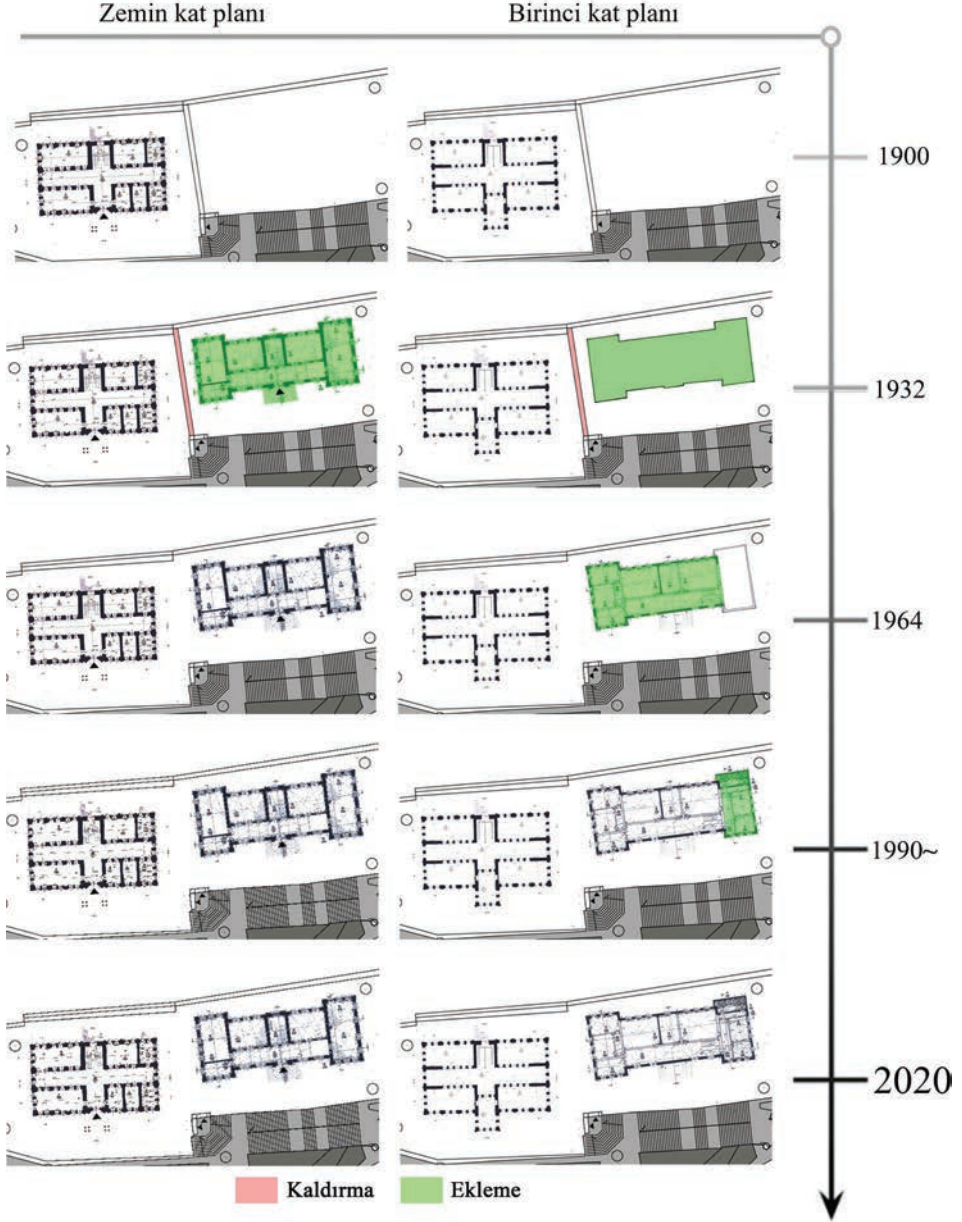
**Görsel 9:** Ek binanın özgün halinde tek katlı olduğunu gösteren arşiv fotoğrafları, (Şanlıurfa KVKK ve Levent Karacaoğlu arşivleri)

- Tarihi net olarak bilinmemek ile beraber yeni kat eklenildiği zaman doğu yönünde teras olarak düzenlenen bölümün 1990'lı yıllarda kapalı mekan olarak üst kata dahil edildiği belirlenmiştir. Bu durum kız meslek lisesi olarak kullanılmak amacıyla restore edilmeden önceki durumunda, doğu cephesindeki fotoğraflardan ve rölöve çizimlerinden anlaşılmaktadır (Görsel 10).



**Görsel 10:** Doğu yönünde yapıya sonradan dahil edilen teras bölümündeki malzeme farklılıkları, (Şanlıurfa KVKK arşivi)

- Bahsedilen tüm bu değişim ve dönüşümler, kronolojik sırayla kat planlarının üzerine işlenerek karşılaştırılmıştır (Görsel 11).



Görsel 11: Mardin İdadi Mektebi dönüşümünün kat planları üzerinde incelenmesi

## Değerlendirme

Mardin İdadi Mektebi mimari özellikleri, yakın dönemlerde inşa edilen yapılar ile benzerlik gösterebilmektedir. Mardin’de Eski Hükümet Konağı, Diyarbakır’da Darü’l Muallim ve İdadi Mektebi, İç Kale’de bulunan Adliye, Atatürk Müzesi, Cephanelik ve Kolordu Binası ile katlar arası silme özellikleri bakımından benzerdir. Ayrıca Mardin İdadi Mektebinin cephelerinde önemli yer tutan süslemeler ile benzerlik gösteren Diyarbakır’da bulunan Mekteb-i Nisa, Gureba Hastanesi, İç Kale’deki Adliye, Atatürk Müzesi, Defterdarlık Yapısı ve Kolordu Binası’nın cephelerinde de yapıyı hareketlendiren en önemli elemanlar olmuştur. Pencerelerin, kemerli oluşturulan nişlerin içerisinde yer edinmesi ve sövelerinin süslenmesi de aynı dönem yapılarının benzerlik gösteren özelliğidir (Tablo 1).<sup>19</sup>

1964 yılında Uluslararası Anıtlar ve Sitler Konseyi (ICOMOS) tarafından kabul edilen “*Venedik Tüzüğü*”, doğal ve kültürel mirasın korunmasına yönelik temel kuramsal yaklaşımları belirleyen referans belgelerin başında gelmektedir. Beraberinde; Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü (UNESCO) tarafından 1972 yılında “*Dünya Kültürel ve Doğal Mirasın Korunması Sözleşmesi*” ve 1975 yılında ICOMOS

Eski Hükümet Konağı (Mardin)	Darü’l Muallim Mektebi (Diyarbakır)	İdadi Mektebi (Diyarbakır)	Gureba Hastanesi (Diyarbakır)
			
Adliye (Diyarbakır)	Atatürk Müzesi (Diyarbakır)	Cephanelik ve Kolordu Binası (Diyarbakır)	Defterdarlık Yapısı (Diyarbakır)
			

**Tablo 1:** Mardin İdadi Mektebi ile benzer özellikleri barındıran yapılar (Resimler: Baydaş, 2007)

tarafından “*Amsterdam Bildirgesi*” başta olmak üzere uluslararası düzeyde kabul görmüş tüzük, karar, sözleşme ve yasal düzenlemelerin tamamında kültürel yapıların yeniden işlevlendirilmesinin önemi yer almaktadır.<sup>20</sup> Tarihi yapıların uyarlanabilir ve uyumlu şekilde yeniden işlevlendirilmesi sonucu yapılar; estetik, manevi, sosyal, tarihsel, kültürel ve sembolik değerleri canlandırma yoluyla korunmaktadır. Sürdürülebilir bir yeniden işlevlendirme önerisi; tarihi binaların değerini gelecek nesillere aktarmalı, yerel kültürü

<sup>19</sup> Baydaş, 2007, 201.

<sup>20</sup> Arabacıoğlu ve Aydemir, 2007; Ahunbay, 2009; Gazi ve Boduroğlu 2015; Ertaş & Bekar, 2020.

zenginleştirmeli ve toplumun ekonomik seviyesini yükseltmelidir.<sup>21</sup> Bunun sonucunda kültür varlığının sürekli olarak kullanımına devam edilmesi ile sosyal ilişkiler, insanlar ile tarihsel çevre arasındaki bağlantı ve nesiller arası bilgi aktarımı güçlenmektedir.<sup>22</sup> Ayrıca uyumlu yeniden işlevlendirme önerisi sonucunda; malzeme kullanımı, enerji tüketimini ve çevre kirliliği azalabilmektedir. Böylece doğada düşük karbon tüketimine ve sürdürülebilirliğe önemli bir katkı sağlanmaktadır.<sup>23</sup>

Farklı yeniden işlevlendirme önerileri arasından uygun bir dönüşüm için, çok sayıda faktör dikkate alınmalıdır. Yeniden işlevlendirme projesinin başarısını değerlendirirken; binaya ve doğaya fiziksel fayda sağlanması beklendiği gibi kullanıcılara da ekonomik ve sosyo-kültürel fayda sağlaması beklenmektedir.<sup>24</sup> Böylelikle mevcut yapının adaptasyonu başarılı olduğunda yeni fonksiyonun devamlılığı sağlanacak ve yeni kullanıcıların tarihi yapıya dahil olma düzeyi de artabilecektir.

Çalışmada ele alınan İdadi Mektep, Eski Mardin'in en önemli Cumhuriyet Meydanı ve Eski Hükümet Meydanı'nın orta noktasında bulunmakta, Artuklu Dönemi'nden günümüze ulaşan Zinciriye Medresesi'nin aşağı kotunda bulunmaktadır. İdadi Mektep olarak inşa edilmesinin ardından uzun süre Milli Eğitim'e bağlı ortaokul olarak kullanılmış, daha sonra ticaret lisesine ve ardından kız meslek lisesine dönüştürülmüş; son işlev olarak da Mardin Olgunlaşma Enstitüsü olarak kullanılmaya devam edilmiştir. 1932 yılında ortaokul işlevine yetersiz kalması, yeni bina yapılması ihtiyacını doğurmuş ve avlu genişletilerek ana binanın yanına yeni bir eğitim binası inşa edilmiştir. Ek bina 2015 yılına kadar, ana binanın işlevine yardımcı olacak şekilde dönüştürülmüş ve aynı işlevlerde kullanılmıştır. 2015 yılında ise Cumhuriyet Meydanı'nda bulunan tarihi Gazipaşa İlkokulunun onarım ve güçlendirme çalışmaları altında boşaltılması ile Gazipaşa İlkokulu buraya taşınmıştır. Günümüzde halen Olgunlaşma Enstitüsü ve Gazipaşa İlkokulu olmak üzere iki farklı işlevde kullanılmaktadırlar. Mardin İdadi Mektebinin dönüşüm süreci, 1900-01 yıllarında inşa edilen ana binanın farklı eğitim işlevleri ile sürekli kullanılması ve ek binanın inşa edilerek ana binanın ihtiyacına göre dönüştürülmesi olmak üzere iki gruba ayrılabilir. Ana binanın yıllar içerisinde sürekli eğitim yapısı olarak kullanılması, yapının bütünlüğüne zarar vermemiş ve korunmasını sağlamıştır.

İdadi mektebinin Cumhuriyet döneminde ortaokul olarak dönüştürülme kararı sonrasında, yapının büyüklüğünün yetersiz kalması ile yapıya herhangi bir müdahalede bulunmadan avlusu genişletilerek oluşturulan ortak bir avluya yeni bina yapılmıştır. Yeni ek binanın yapım teknikleri ve özellikleri değerlendirildiğinde, ana binanın özelliklerini taklit etmeden 1932 yılının özelliklerini taşıyacak şekilde yapılması hem ana binanın değerine saygılı bir yaklaşım olmuş hem de yapıldığı dönemin özelliklerini yansıtmaması ile de önem taşımıştır.

21 Yıldırım, 2012, 379; Günce and Mısırlısoy, 2019.

22 Yıldırım, 2012, 379; Ahunbay, 2002.

23 Bullen, 2007; Velthuis & Spennemann, 2007.

24 Mısırlısoy & Günce, 2016.

Zaman ile eğitim yapılarına olan ihtiyaç nedeniyle tek katlı ek binaya, özgün durumu ile farklılıkları gözle görülebilecek şekilde tasarlanan bir kat daha eklenmiştir. 1931 yılında ICOMOS tarafından yayınlanan Atina tüzüğü 70. Maddesinde (Tarihi Miras), “*Eстетik kaygısıyla geçmişteki bina tiplerinin tarihi alanlardaki yeni yapılara uygulanması yıkıcı sonuçlar doğurabilir. Bu alışkanlığın devam ettirilmesine hiçbir şekilde müsamaha gösterilmemelidir.*” ifadesi ile ihtiyaç durumunda tarihi yapılara müdahale edilmesi gerektiği bildirilmiştir. Bu bakımdan özgün idadi mektebe müdahalede bulunulmaması ve ek binaya ihtiyaç durumunda müdahalelerin yapılması olumlu bir restorasyon yaklaşımıdır. Ayrıca Venedik tüzüğü’nün 12.maddesinde yer alan; “*Eksik kısımlar tamamlanırken, bütünle uyumlu bir şekilde bağdaştırılmalıdır; fakat bu onarımın, aynı zamanda sanatsal ve tarihi tanıklığı yanlış bir biçimde yansıtması için, özgünden ayırt edilebilecek bir şekilde yapılması gereklidir.*” ifadesi ile yapılan müdahalelerde taklitten kaçınılması gerektiği belirtilmiştir. Mardin idadi mektebi ek binasında yapılan müdahalelerin de sanatsal ve tarihi tanıklığa yanlış yansıtılmadığı ve yapılan müdahalelerin gözle görülebilecek farklılıklar ile yapıldığı tespit edilmiştir.

## Sonuç

Tarihi yapıların ve kültür varlıklarının korunmasında rölöve ve restitüsyon projelerini hazırlamak ve yapıyı restore etmek tek başına yeterli olmamaktadır. Yapıların korunması, kullanıcı akışı içerisinde işlevlendirilerek ve bakımı yapılarak gerçekleştirilmelidir. İşlevlendirilmeyen yapılar boş kalarak bakımsız kalmakta ve harap hale dönüşmektedir.

Yapılan incelemeler ve analizler doğrultusunda, Mardin idadi mektebi ana binasının özgün durumundan neredeyse hiçbir fark olmadan günümüze kadar korunmasının altında yatan temel sebebin uyumlu ve uygulanabilir işlevler ile sürekli olarak kullanıma devam etmiş olması ile sağlandığı sonucuna varılmıştır. Bu durumun; yapının bakımsız kalarak yıkılmasına engel olduğu gibi inşa edildiği döneme ait hem yapım teknikleri hem de sosyokültürel özellikleri aktarması ile bölge halkında aidiyet duygusuna katkı sağladığı tespit edilmiştir. Korunması gereken bu yapıların mevcut Olgunlaşma Enstitüsü ve Gazipaşa İlkokulu işlevleri ile kullanıcının da işleve sürekli dahil olduğu bir süreç ile birlikte yeniden işlevlendirilmiş olması olumlu bir yaklaşım olarak görülmektedir. Bu dönüşümde yapının mimari özellikleri ile sosyal ve kültürel değerlerinin de dikkate alındığı, kullanıcıların ve yerel halkın memnuniyetinden anlaşılmaktadır.

Bu değerlendirme yöntemi çok sayıda medeniyete ev sahipliği yapan Mardin şehri özelinden tarihi yapıların genelinde; mimarlara yeni ek bina tasarlanması, tarihi yapıda büyük değişikliklere mahal vermeden müdahalelerin yapılması ve yapılan yeni eklerin değerlendirilmesinde bir yaklaşım ve örnek oluşturabilir. Ayrıca kronolojik olarak sıralama yapılarak binanın geçirdiği kütleli değişimlerin analiz edildiği yöntem, kültür varlıklarının belirli projelerini değerlendirmek için yerel yönetimlere ‘ön analiz’ için bir metod önerisi olarak sunulmaktadır. Osmanlıdan günümüze özellikleri ortaya konan

Mardin ilk eğitim-öğretim yapısı olan idadi mektep yapısının; fonksiyonel ve kütleli değişiminin detaylı olarak incelenmesi arşiv niteliğinde olup mimari koruma alanına bir katkı olarak görülebilir. Bu kapsamda, geçmişin somut kültür ürünü olarak bir yapının tarihi değerleri açıkça tanımlanmalı ve yeni bir ek orijinal binanın bütünlüğünü korurken kendi döneminin kimliğini de taşımalıdır. Bu bağlamda, yeni bir ekleme eskisinden ayırt edilebilir olmalıdır; tarihi binanın da özelliklerini korumalı ve oranlı olmalıdır. Bu durum, tarihi binanın karakteriyle boyut, ölçek, renk vb. özelliklerinin uyumlu olması ile sağlanabilir. Sonuç olarak; tarihi ve mimari değerleri bakımından zengin olan kültür varlıklarında restorasyon, yeni ek veya işlevlendirme süreci rastlantısal olmamalı ve kişilerin insiyatifine bırakılmamalıdır. Restorasyon, yeni ek veya işlevlendirme gibi yapıya doğrudan etki edecek süreçlerde; kültürel mirasın tarihi-mimari özelliklerini ihmal etmeden, hem bireylerin hem de toplumun mali çıkarlarına yararlı olan, farklı ve faydalı nitelikteki çok sayıda parametre dikkate alınmalıdır.

## KAYNAKÇA

- Ahunbay, Z. (2002). ICOMOS ve Risk Altındaki Kültürel Mirasın Korunması. *Yapı dergisi*, 244(3), 27-29.
- Ahunbay, Z. (2009). *Tarihi Çevre Koruma ve Restorasyon*, Yem Yayınları, İstanbul.
- Akyüz, G. (1998). *Mardin İlinin Merkezinde Civar Köylerinde Ve İlçelerinde Bulunan Kiliselerin Ve Manastırların Tarihi*. Resim Matbaacılık A.Ş. İstanbul.
- Alioğlu, E. F. (2000). *Mardin: şehir dokusu ve evler*. Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- Altun, A. (1971). Mardin Ulu Camii ve Çifte Minareler Üzerine Birkaç Not. *Vakıflar Dergisi Vakıflar Genel Müdürlüğü*, 9, 191-200.
- Arabacıoğlu, P. ve Aydemir, I. (2007). Tarihi Çevrelerde Yeniden Değerlendirme Kavramı, *Megaron*, 2(4), 204-212.
- Aydın, A. ve Şahin, Ö. (2018). Tarihi Yapıların Yeniden İşlevlendirilmesi: Isparta Aya İshotya (Yorgi) Kilisesi'nin Gül Müzesi'ne Dönüşümü. *Kültür Envanteri*, 17(17).
- Aydın, H. (2019). *Mardin Mor Efrem Manastırı kilisesi koruma ve restorasyon önerisi*. Diyarbakır: Dicle Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Baydaş, Ö. G. (2007). *Diyarbakır ve Mardin'deki Tarihi Kamu Yapıları*. Van: Yüzüncü Yıl Üniv., Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.
- Bullen, P. A. (2007). Adaptive reuse and sustainability of commercial buildings. *Facilities*, 25(1/2), 20-31.
- Çağlayan, M. (2010). *Geleneksel Mardin kasırlarının mimari özellikleri ve korunması üzerine bir yöntem araştırması*. Diyarbakır: Dicle Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Çağlayan, M. (2017). Mardin Şehidiye Medresesi ve Onarım Uygulamaları. In Ş. Parlakyıldız (Haz.), *International Conference on Multidisciplinary, Science, Engineering and Technology*, 27-29.
- Çağlayan, M. (2018). Ortaçağ'dan Günümüze Bir Anıt: Mardin Ulu Camii. *Restorasyon ve Konservasyon Çalışmaları Dergisi*, 1(21), 29-40.



- Durmaz, R. (2010). *Tur Abdin at close: The church complex at Zaz, Mardin. its architecture, history and contemporary revitalization process.* İstanbul: Koç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Duyan, F. (2002). *Mardin Suphi Bisen evinin restorasyon önerisi,* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Düzenli, E. ve Düzenli, H. İ. (2020). Mardin’de İki Modern İnşa: Mardin Kışlası ve Müzeye Dönüşümü. *İdealkent*, 11(30).
- Düzenli, H. İ. ve Taşar, E. S. (2012). Mardin’de Tarih, Bina ve Mimarlık Katmanları: 19. yy. Hükümet Konağından 21. yy. Mimarlık Fakültesine Dönüşümün Hikayesi. *Arredamento Mimarlık*, (254), 64-78.
- Erdal, Z. (2017). Mardin Ulu Cami üzerine yeni görüşler, *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(2).
- Ertaş, B. S. and Bekar, İ. (2020). *Functional Performance After Re-use in Traditional Houses.* (Ed. Christov vd.) *Advances in Scientific Research: Engineering and Architecture*, St. Kliment Ohridski University Press: Sofia, 418-428.
- Gazi, A. ve Boduroğlu, E. (2015). İşlev Değişikliğinin Tarihi Yapılar Üzerine Etkileri” Alsancak Levanten Evleri Örneği. *Megaron*, 10(1), 57-69.
- Günçe, K. and Mısırlısoy, D. (2019). Assessment of adaptive reuse practices through user experiences: traditional houses in the walled city of Nicosia. *Sustainability*, 11(2), 540.
- ICOMOS. (1931). *Atina Tüzüğü.* [http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR\\_tr0660878001536681682.pdf](http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0660878001536681682.pdf)
- ICOMOS. (1964). *Venedik Tüzüğü.* Paris. [https://www.icomos.org/charters/venice\\_e.pdf](https://www.icomos.org/charters/venice_e.pdf)
- ICOMOS. (1975). *Amsterdam Bildirgesi.* [http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR\\_tr0458320001536681780.pdf](http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0458320001536681780.pdf)
- Karagülle, C. (2009). *Yerel verilerin konut tasarım sürecinde değerlendirilmesi: Mardin örneği.* İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

- Karasoy, Z. (2014). *Mardin ili Özdener Ailesi Evi'nin restorasyon önerisi*. Ankara: Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi
- Koç, M. (2019). *Mardin Firdevs Kasrı için restorasyon ve yeniden kullanım önerisi*. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Kutlu, İ. (2019). *Mardin ili Midyat ilçesi İsmail Miroğlu konutu restorasyon önerisi*. Ankara: Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Kuzu, G. (2020). *Mardin Emineddin külliyesi mimari özellikleri koruma sorunları ve restorasyon projesi önerisi*. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Mısırlısoy, D. & Günçe, K. (2016). A critical look to the adaptive reuse of traditional urban houses in the Walled City of Nicosia. *Journal of Architectural Conservation*, 22(2), 149-166.
- Reis, A. S. A. (2012). *Mardin kentinin korunması kapsamında 'Sırp Kevork Ermeni Kilisesi' restorasyon önerisi*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi
- Sincar, H. İ. (2019). Bu enstitüde el sanatları ustaları yetiştiriliyor. <https://www.aa.com.tr/tr/egitim/bu-enstitude-el-sanatları-ustaları-yetistiriliyor/1496770> (Erişim: 18 Ekim 2020)
- Sözen, İ. (2019). *An approach to the evaluation of vernacular settlements in hot dry climate in terms of thermal comfort: The case of Mardin*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Şengül, B. A. (2017). Mardin Emineddin (Emînüddin) Külliyesi: Hami ve Mimari. *Journal of Faculty of Letters/Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 34(2).
- Şengül, B. A. (2018) Mardin Mimarısının Bilinmeyen Bir Kesiti: Şeyh Şeyhullah Camii. *Vakıflar Dergisi*, (49), 42-85.
- Şimşek, N. (2013). *Mardin geleneksel konutlarında değişimin mekan dizimi yöntemiyle irdelenmesi*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi
- Tetik, A. (2018). *Mardin Kasımiye medresesi için yeniden işlevlendirme önerileri geliştirilmesi*. Ankara: Gazi Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

- UNESCO. (1972). *Dünya Kültürel ve Doğal Mirasın Korunması Sözleşmesi*. [https://www.unesco.org.tr/Content\\_Files/Content/tez/sutez.pdf](https://www.unesco.org.tr/Content_Files/Content/tez/sutez.pdf)
- Web kaynak 1. [http://mardinolgunlasma.meb.k12.tr/icerikler/mardin-olgunlasma-enstitusu\\_4759832.html](http://mardinolgunlasma.meb.k12.tr/icerikler/mardin-olgunlasma-enstitusu_4759832.html) (Erişim: 15 Ekim 2020)
- Velthuis, K. and Spennemann, D. H. R. (2007). The future of defunct religious buildings: Dutch approaches to their adaptive re-use. *Cultural Trends*, 16(1), 43-66.
- Yavuz, M. (2020). *Mardin Artuklu Cami ve medreselerinde taç kapılar*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Yeşilbaş, E. (2019). Mardin Şahtana Konağı ve Restorasyonuna Dair Gözlemler. *Kadim Akademi SBD*, 3(1), 16-38.
- Yeşilbaş, E. (2020). Mardin'deki 13.-15. Yüzyıl Cami ve Medreselerinde Taç Kapı Tasarımı ve Bezemesi. *Mukaddime*, 11(1), 235-273.
- Yıldırım, C. (2019). *Mardin'in geleneksel konutlarında iklimsel konfor elemanlarının incelenmesi*. Diyarbakır: Dicle Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Yıldırım, M. (2012). Assessment of the decision-making process for re-use of a historical asset: The example of Diyarbakır Hasan Pasha Khan, Turkey. *Journal of cultural heritage*, 13(4), 379-388.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

**Sanat Tarihi Dergisi**

ISSN 1300-5707

Cilt: 30, Sayı: 1 Nisan 2021

*Ege University, Faculty of Letters*

***Journal of Art History***

e-ISSN 2636-8064

*Volume: 30, Issue: 1 April 2021*

İnternet Sayfası (Acık Erisim)

Internet Page (Open Access)

**DergiPark**  
AKADEMİK

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

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

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

Clarivate  
Analytics  
**ESCI**  
Emerging Sources Citation Index

TR DİZİN  
**ULAKBİM**

**DOAJ**

Crossref

**EBSCO**

**ERIH PLUS**  
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE  
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic  
Resource  
Index  
ResearchBID

**SÖBIAD**

## SANAT VE EDEBİYAT GAZETESİNİN SANAT YAZILARI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME



### AN EVALUATION ON ART WRITINGS PUBLISHED IN THE NEWSPAPER OF “SANAT VE EDEBİYAT (ART AND LITERATURE)”

Esra ÖZKAN KOÇ\*

#### ÖZ

Alanında uzman ve çok sesli yazar kadrosuyla dönemin önemli konu, gelişme ve tartışmalarını yakından takip eden Sanat ve Edebiyat gazetesinin İmtiyaz sahibi Suut Kemal Yetkin, yazı işleri müdürü ise 15. sayıya dek Selahattin Batu, sonrasında ise Lütfi Ay’dır. Gazete, 4 Ocak-16 Aralık 1947 tarihleri arasında 50 sayı yayımlanmıştır. 22. sayıya dek haftada bir çıkan gazete, bu sayı itibarıyla bazı olumsuzluklar sebebiyle iki haftada bir okuyucularıyla buluşmuştur. Gazetede tiyatro, sinema, roman, şiir, resim, mimari, müzik gibi edebiyat ve sanatın farklı türlerine dair yayımlanan yazılar, Suut Kemal Yetkin, Lütfi Ay, Selahattin Batu, Malik Aksel, Melahat Özgü, Arif Kaptan, Şevket Rado, Memduh Cevdet Altar, M. Nuri Gençosman, Cahit Tanyol, Esat Tekeli, Ali Süha Delilbaşı, Ekrem Akurgal, Arif Kaptan, Nureddin Sevin, Halide Edip Adivar, Zahir Güvemli, Oktay Akbal, Refik Epikman, Orhan Burian, Mehmet Kaplan, Remzi Oğuz Arık, Behçet Necatigil, Agah Sırrı Levend, H. Basri Yüce, Nurullah Berk, Eşref Üren gibi dönemin ressam, şair, yazar, eleştirmen, arkeolog, siyasetçi, gazeteci gibi dönemin öne çıkan kişileri tarafından kaleme alınmıştır. Ankara’da çıkıyor olması nedeniyle çoğunlukla Ankara ve yanı sıra İstanbul’un sanat hayatına dair gelişmelerini yakından izleyen gazete, Türk edebiyatı ve sanatının yanı sıra farklı ülkelerin sanatına dair haberleri, yeni gelişmeleri ve bununla birlikte sanat ve edebiyat dünyasının tanınmış kişilerini sayfalarına taşımıştı. Sanat yazılarının içeriğini, eski-yeni sanat, sanatın temsili, sanat eleştirisi ve eleştirmen sorunu gibi gündem tartışmaları ile yurt içi ve yurtdışında açılan sergi haberlerinin tanıtımı, sanatçı toplantı ve yemekleri gibi olaylar oluşturmaktadır. Makalede, Sanat ve Edebiyat gazetesinin özellikle resim sanatı hakkındaki yazıları üzerinde durulmuştur. Sanat ortamında sıklıkla yer bulan konu ve tartışmalar, sergi etkinlikleri, sanat gelişmelerini kapsayan birbiriyle ilişkili konulardaki bu yazılar kategorize edilerek “İdeolojileri Reddeden, Özgür Sanat”, “Eleştiriye Dair”, “Sanatın Sütanası: Paris”, “Eski-Yeni Sanat Tartışmaları”, “Sergi Haberleri”, “Sanatçı Toplantı ve Yemekleri” gibi başlıklar altında incelenmiştir. Konu, diğer süreli yayınlar ve ikinci el kaynaklardan elde edilen bulgular ışığında desteklenmiş; ilgili dönemin Türkiye ve Ankara’sının kültür ve sanat hayatının panoraması çizilmeye çalışılmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Sanat Eleştirisi, d Grubu, Çallı Kuşağı, Sanat Gazetesi, Ankara, 1947

\* Arş. Gör., Karadeniz Teknik Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Trabzon.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8440-3920> ♦ E-mail: [esraozkan@ktu.edu.tr](mailto:esraozkan@ktu.edu.tr)

## **ABSTRACT**

Periodical publications such as journals and newspapers are media organs where political and daily news, fashion and sports news, and culture and art activities are followed. They are important reference materials for those who work in social sciences fields such as history, art history, sociology, political sciences and communication as they reflect the political, socio-economic and cultural climate of the era. The grant holder of the Art and Literature (Sanat ve Edebiyat) gazette which follows the important matters, developments, and disputes of the era with its expert and polyphonic writer staff, was Suut Kemal Yetkin and the chief editor was Selahattin Batu until the 15th issue and Lütfi Ay afterwards. The gazette published 50 issues between January 4th and December 16th, 1947. The gazette was published once a week until the 22th issue and then it met with its readers once in two weeks due to some negativities. The articles in the gazette about different genres of literature and art such as theater, cinema, novels, poems, paintings, architecture, and music were written by prominent figures of the period such as painter, poet, writer, critic, archaeologist, politician and journalist like Suut Kemal Yetkin, Lütfi Ay, Selahattin Batu, Malik Aksel, Melahat Özgü, Arif Kaptan, Şevket Rado, Memduh Cevdet Altar, M. Nuri Gençosman, Cahit Tanyol, Esat Tekeli, Ali Süha Delilbaşı, Ekrem Akurgal, Arif Kaptan, Nureddin Sevin, Halide Edip Adivar, Zahir Güvemli, Oktay Akbal, Refik Epikman, Orhan Burian, Mehmet Kaplan, Remzi Oğuz Arık, Behçet Necatigil, Agah Sırrı Levend, H. Basri Yüce, Nurullah Berk, and Eşref Üren. The gazette followed the developments in the art world in mainly Ankara as it was published in Ankara, and İstanbul, Turkey and it also presented news and new developments of art in other countries in addition to Turkish literature and art as well as the prestigious names of the art and literature world. The writers of the gazette shared the consensus that art, which was in the service of ideologies during the World War II and was directed especially by the totalitarian regimes, should avoid all types of propagandas and deal with its own problems and the art and artists should be free. The gazette becomes prominent among the limited number of art publications with its articles mentioning the definitions of art and artist and the roles it should assume rather than the structural problems of art. The content of art writings consisted of debates that determine the art agenda such as old-new art, representation of art, art criticism and critic, and the developments of the art environment such as the promotion of national and international exhibition news, artist meetings and dinners. However, the Art and Literature (Sanat ve Edebiyat) gazette, which could only be published for a year, assumed a role in feeling the pulse of art with its art writings/news including discussions that determined the agenda in the art environment despite its short publication period, and it undertook to raise an intellectual audience informed about the cultural and artistic developments in Turkey and in the world. All the issues of the newspaper Art and Literature (Sanat ve Edebiyat) addressed in this study were found from the National Library; especially the articles about painting in the newspaper advertised were addressed. Primarily the newspaper Art and Literature was introduced under the headings “The Masthead” and “About the Content” and then, the articles of the newspaper especially associated with painting were evaluated briefly with the title “The Examination of the Art Articles in the Newspaper.” These articles including topics and discussions often encountered in art and exhibition activities and having topics relevant to each other with similar content were categorized and examined under 6 titles as “Free Art That Rejects Ideologies”, “On Criticism,” “The Wet-Nurse of Art: Paris,” “The Old-New Art Discussions,” “Exhibition News,” “Artist Meetings and Dining.” The articles in question, where a detailed analysis was made, were supported in the light of the findings obtained from other periodical publications and second hand resources. Thus, the panorama of the Ankara of the era and the culture and art life of Turkey was presented.

**Keywords:** *Art Criticism, d Group, Çallı Period, Art Gazette, Ankara, 1947*

## **Giriş**

1930'lu yıllarda totaliter rejimlerin modern sanatı yok etmeye yönelik girişimleri, Andre Breton, Max Ernst, Piet Mondrian gibi birçok Avrupalı sanatçının ABD'ye gitmesine yol açmış; Avrupa'dan ABD'ye olan bu sanatçı göçü, yeni bir sanat ortamının oluşmasına yol açmıştır. Diğer yandan da yürüttüğü başarılı kültür ve sanat politikaları ile ABD, II. Dünya Savaşı'na dek sanatın merkezi olan Paris'ten bu rolü devralmıştır. Sosyalist ülkelerde resmi sanat söylemi olarak benimsenen toplumsal gerçekçi sanatın karşısına ABD'de toplumsal mesaj verme amacı taşımayan, bireyselliği öne çıkaran, "eylem resmi" adı verilen soyut dışavurumcu sanat çıkarılmıştır<sup>1</sup>.

II. Dünya Savaşı'nın ardından Avrupa kıtası yaralarını yeniden sarmaya başlamıştır. Savaş sonrasında pek çok milletten sanatçı yeniden Paris'e gitmiştir. Orada savaş sonrasında Paris'te yaşayarak soyut resim yapan, Fransız ya da olmayan sanatçıları tanımlamak için "Yeni Paris Ekolü/Okulu" adlandırması yapılmıştır. Paris, savaş öncesindeki canlılığını kazanmak için yeniden hızlı bir toparlanma savaşı vermiştir. Türkiye'de 1947 yılından sonra Zühtü Müridoğlu, Selim Turan, Melih Devrim, Fikret Mualla, Mübin Orhon, Salih Uralı, Fahrünnisa Zeid gibi sanatçılar Paris'e gitmiştir. Paris'te soyut sanat ortamı ile karşılaşan bu sanatçılar, soyut sanatın<sup>2</sup> etkisinde kalmış; önemli eleştirmenlerin dikkatini çekerek şehrin önde galerilerinde sergiler düzenlemişlerdir<sup>3</sup>.

II. Dünya Savaşı'na doğru Türkiye'de kültür ve sanat alanında çeşitli sorgulamaların yaşandığı yeni bir döneme girilmiştir. Uzun yıllar sanatın yönlendiricisi ve tek temsilcisi durumundaki Güzel Sanatlar Akademisi, 1939'dan itibaren Nasyonal Sosyalist Almanya, Nasyonal Faşist İtalya ile Nasyonal Sovyet Rusya'nın toplumsal gerçekçi sanat anlayışı ile ABD'deki sanat politikasını yakından izlemiştir. Cumhuriyet rejiminin sanatı olarak yeğlenen "kübizm/fütürizm", II. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla ve Avrupa'daki kültür sanat politikalarının benimsenmesiyle tartışılarak sentezci bir ruh içinde Türkiye şartlarına uygun hale getirilmiştir<sup>4</sup>.

Gazetenin yayın hayatına başladığı 1947 yılında Türkiye'de kültür ve sanat bakımından bazı gelişmeler yaşanmıştır. CHP'nin 1942 yılında başlattığı her yıl roman, müzik, tiyatro, şiir, resim, heykel ve mimari olmak üzere sanatın 7 türünden en güzel olan bir veya bir kaçını 2.500 lira ile ödüllendirme girişimi 1947 yılına dek sürmüştür<sup>5</sup> CHP Sanat Ödülleri'nin sonuncusu 1947 yılında üç yıldır ödül vermeye değer nitelikte

1 Antmen, 2008,143-145-150.

2 Çağdaş Türk resminde soyut sanata dair kavramsal tartışmalar 1940'lı yılların sonlarına doğru yapılmaya başlansa da bu yönde yapıtların verilmesi 1953 yılından sonra gerçekleşmiştir (Yasa Yaman, 1993, 60).

3 Özerden, 2005, 148.

4 Yasa Yaman, 2011, 31.

5 Anonim, 26 Eylül 1941, 1,5.

bir eser bulunamadığından bu kez de piyes dalına ayrılmıştır<sup>6</sup>. Jürinin yaptığı incelemeler neticesinde, birincilik ödülü Necip Fazıl Kısakürek'in "Sabır Taşı" adlı eserine, ikincilik Ahmet Muhip Dranas'ın "Gölgeler" ve İlhan Tarus'un "Bir Gemi" adlı piyesine, üçüncülük ise Bekir Büyükarkın'ın "Dökmeci" isimli eserine verilmişse de CHP Genel İdare Kurulu'nun jürinin hazırladığı rapora şartnamenin 1. ve 3. Maddelerine uyulmadığı gerekçesiyle itiraz etmesi üzerine yeniden bir rapor daha hazırlanmış ve rapora göre, birincilik ödülünün sahibi Kısakürek ve ikincilik ödülün sahibi Tarus'un eserleri yarışma dışı tutulmuş; partinin bu kararı oldukça yankı uyandırmıştır<sup>7</sup>. *Sanat ve Edebiyat* gazetesinin 20. sayısından itibaren ressam Malik Aksel, A. Muhip Dranas'ın "Gölgeler" adlı piyesi için çizimler yapmıştır.

Hasan Ali Yücel'in bakanlığı döneminde (1938-1946) bale ve opera etkinliklerine duyulan ihtiyaç üzerine 1946'da yeni bir binanın yapılması gündeme gelmiş, ancak gerekli ödenek bulunmadığından Sergievi'nin Alman mimar Paul Bonatz tarafından 1946'da dönüştürülmesine karar verilmiş<sup>8</sup>, binanın tamamlanması 1948 yılını bulmuştur. Devlet Konservatuvarı'nın deposu olarak kullanılan Evkaf Apartmanı'ndaki salon, Milli Eğitim Bakanlığı tarafından yapılan ufak bir tadilatla tiyatro haline getirilmiştir. Gazetenin de haberine yer verdiği Küçük Tiyatro adı verilen bu salon, 27 Aralık 1947 tarihinde Ahmet Kutsi Tecer'in "Köşebaşı" adlı piyesiyle açılmıştır<sup>9</sup>.

Anadolu'nun geleneksel nakış öğeleri ve motiflerini çağdaş Batı resminin anlatım biçimleriyle harmanlayarak yöresel dil ile soyutlama anlayışını bir arada götürmek amacı taşıyan Nedim Günsür, Mustafa Esirkuş, Hulusi Sarptürk, Leyla Gamsız, Turan Erol, Orhan Peker, Mehmet Pesen ve Adnan Varınca gibi Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesinden yetişen on genç sanatçının bir araya gelerek bir grup kurması da 1947 yılına dair başka bir gelişme idi<sup>10</sup>. 8. Devlet Resim ve Heykel Sergisi, Emekli Ressam Subaylar'ın Sergisi, Ankara Halkevi Amatör Resim ve Fotoğraf Sergisi, d Grubu'nun 15. Yıl Sergisi, Onlar Grubu Sergisi, Yeniler Grubu Sergisi, Güzel Sanatlar Birliği'nin 31. Galatasaray Sergisi ve 24. Ankara Resim Sergisi, İngiliz Şehircilik Sergisi, Salih Erimez, Abidin Dino, Eşref Üren, Nejad Melih Devrim, Celal Uzel, Abidin Elderoğlu, Naci Kalmıkoğlu, Leopold Levy, Nuri İyem, Esat Subaşı, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Refia Erden gibi sanatçıların kişisel sergilerinin açılması, hep 1947 yılının sanatsal etkinlikleridir<sup>11</sup>.

6 CHP Sanat Ödülleri, 1942 yılında romana, 1943'de müziğe, 1944-1945'de piyese, 1946'da şiir, piyes ve mimari olmak üzere 3 dala, 1947 yılı son ödül de piyese ayrılmıştır. Bu konu hakkında ayrıntılı bilgileri edinmek için bk. Çıkla, 2007; Uzun, 2018.

7 Uzun, 2018, 234, 236.

8 Anonim, 6 Eylül 1946, 3; Ay, 5 Nisan 1947, 3.

9 Anonim, 27 Aralık 1947, 2.

10 Pelvanoğlu, 2010, 54; İskender, 1988, 23.

11 Bu sergiler hakkında detaylı bilgi edinmek için bk. Bayer, 2014, 111-116; Doğan, 2009, 178-201; Dolmacı, 2006, 419-438; Üstünipek, 2007, 135-137.



Savaşın tüm olumsuz etkilerine rağmen, 1940'lı yıllar Türkiye'si yayıncılık bakımından hareketli bir görünüm sergilemiştir. *Ulus, Cumhuriyet, Tan, Vatan, Vakit, Tanin, Tasvir-i Efkâr, Son Telgraf, İkdâm, Akşam, Yeni Sabah* bu dönemin öne çıkan, tirajı yüksek gazeteleridir<sup>12</sup>. Bu dönem dergiler bakımından da zengin olup, bu yıllar için “dergi Rönesansı” yakıştırmaları bile yapılmıştır<sup>13</sup>. Dergiler, sağ ve sol dünya görüşüne bağlı olarak iki kutba ayrılmıştır<sup>14</sup>. *Yurt ve Dünya, Adımlar ve Görüşler* gibi özellikle Ankara Üniversitesi Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi hocaları tarafından çıkarılan dönemin sol düşünceli dergilerin yanında<sup>15</sup> Rıza Nur Tanrıdağ, Nihal Atsız gibi dönemin Türkçü yazarları tarafından çıkarılan *Orhun, Bozkurt, ve Gök-Börü, Çınaraltı, Tanrıdağ, Millet, Büyük Doğu, Çağlayan, Orhun, Türk Amacı* gibi İrkçı-Turancı dergiler de yayımlanmıştır<sup>16</sup>.

1940'lı yılların en çok okunan gazeteleri olan *Ulus, Cumhuriyet, Tan, Vatan, Tanin* gibi gazeteler, her ne kadar siyasi haberlere ağırlık verseler de kültür ve sanata dair haberler ile sanat yazılarına da yer vermişlerdi. Özellikle *Cumhuriyet* gazetesinde “Fikirler”, “Sanat ve Hayat”, “Mimarî Davamız”, “Tetik ve Tenkid”, “Sanata Dair”, “Kültür Bahisleri”, “Tahminler”, “Resim”, “Kültür Davaları”, “San'atta Milliyet”, “Sanat ve Hakikat” gibi başlıklar altındaki sütunlarda Fikret Adil, Burhan Toprak, Muzaffer Şevket İbşir, Behçet Kemal Çağlar, Leopold Levy, Mustafa Şekip Tunç, Celaleddin Ezine, Ali Sami Boyar, Elif Naci Sedat Çetintaş, Nurullah Berk gibi dönemin öne çıkan aydın ve sanatçıları kültür ve sanat konularını kaleme almışlardı.

*Yücel, Yedigün, Güzel Sanatlar, Akbaba, Gün, Yeni Sanat, Varlık, Arkitekt, Kültür, Şadırvan* da dönemin kültür ve sanat konularının yer bulduğu dergilerdir. *Fikirler, Ülkü, Uludağ, İnanç, Abant, Halk Haberleri, Görüşler, İstanbul, Kaynak, Notlar* gibi halkevi dergileri de bulunduğu yörenin sanatsal gelişmelerinin izlendiği, sanat konularında çoğunlukla Cemal Bingöl, Nurullah Berk, Elif Naci, Malik Aksel, Ahmed Muhip Dranas, Suut Kemal Yetkin, İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Sedat Hakkı Eldem, Ali Sami Boyar, Fikret Adil, Eşref Üren, Vedat Nedim Tör, Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi Türk sanat ortamının önde gelen ressam, mimar, eğitimci, edebiyatçı ve yazarlık yaptığı yayınlardır.

*Yeni Adam* (1934-1979), *Sanat ve Edebiyat* (1947), *Yaprak* (1949), *Yazı* (1949) ise kendilerini edebiyat-sanat-fikir gazetesi şeklinde tanıtan, dönemin az sayıdaki sanat yayımından bazılarıydı.

12 Topuz, 1973, 163.

13 Barutçu, 2012, 4.

14 Günyol, 1986, 44.

15 Uyar, 2014, 618-620.

16 Uyar, 2014, 167.

## 1. Gazetenin Künyesi

4 Ocak 1947'de ilk sayısı çıkan *Sanat ve Edebiyat* gazetesinin yayın hayatı, 16 Aralık 1947'de 49-50. sayısı ile son bulmuştur. Gazetenin imtiyaz sahibi eleştirmen, yazar, sanat tarihçi, şair, akademisyen Suut Kemal Yetkin<sup>17</sup>, yazı işleri müdürü ise şair ve yazar Selahattin Batu'dur. 15. sayıyla birlikte yazı işleri müdürü olarak yazar ve eleştirmen Lütfi Ay'ın adı geçmektedir.

Gazetenin basıldığı yer, Ulus Basımevi'dir. Gazete, iletişim adresi olarak "Hanımeli Sokak, numara 63, Yenışehir, Ankara" adresini kullanmaktadır. Gazeteye gönderilen yazıların yayımlansın veya yayımlanmasın, geri iadesinin olmayacağı, kaybolması durumunda sorumluluğunu gazetenin üstlenmeyeceği belirtilmiştir. Sayı 15 ile birlikte yazı işleri sorumlusu olarak Lütfi Ay'ın adı geçen gazetenin adresi ise "Bahçelievler 7. Sokak No:8 Ankara" olarak değişmiştir.

21 Mayıs 1947'deki 22. sayıya dek haftada bir çıkan gazete, bu sayı itibarıyla iki haftada bir yayımlanmaya başlamıştır. 14 Haziran 1947 tarihinde gazete, 23. ve 24. sayıları birleştirilerek çıkmıştır. Bu sayının ilk sayfasında yer alan "Okuyucularımıza" başlıklı kısımda, bu durumun yaz aylarında azalan sanat ve edebiyat etkinliklerinden kaynaklandığı, buna karşın yazın 15 günde bir çıkıyor oluşunun gelecek kış için daha iyi hazırlanma imkânı tanyacağı belirtilmişti. Ayrıca bir haftalık gecikme olsa da sayfa sayısının artırılarak çıkacağı, üstelik artan kâğıt fiyatlarına rağmen gazetenin satış fiyatının değişmeyeceği bilgisi de yer almıştır. Öte yandan, gazetenin bazı zorluklar nedeniyle kapatılma durumu ile baş başa kaldığı; ancak okuyucuların gazeteye gösterdiği yoğun ilgi, yeni abone istekleri, uzak yerlerden gelen gazetenin devamlılığını isteyen mektuplar

17 Urfa doğumlu Suut Kemal Yetkin, 1924 yılında Galatasaray Lisesi'nden mezun oldu. Yükseköğretim eğitimi için Fransa'ya gitmiş, 1925-1928 yılları arasında Sorbonne Üniversitesi'nde, 1928-1929 yılları arasında da Renens Üniversitesi'nde sanat tarihi, felsefe ve estetik üzerine dersler almıştır. 1929-1930 arasında ise pedagoji seminerine katılmış ve 1930 yılı içerisinde Türkiye'ye dönmüş, Konya, Lisesi, Ankara Kız Lisesi, Edirne Lisesi ve Gazi Eğitim Enstitüsü'nde pedagoji ve felsefe dersleri vermiştir. 1933'de İstanbul Üniversitesi'ne sanat tarihi ve estetik doçenti olarak atanan Yetkin, üç yılın sonunda Ankara'ya yerleşme kararı almış, burada Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi'nde Fransızca dersleri vermiş, 1938'de atandığı MEB Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü görevini 1941'e dek sürdürmüştür. 1941 yılında Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi'nde estetik ve sanat tarihî profesörü olarak görev yapmış, bir yıl sonra da memleketi Urfa'dan milletvekili olmuş ve 1942-1950 yılları arasında denk gelen yaklaşık 8 yıl bu görevini sürdürmüştür. Daha sonra 1947-1950 arasında MEB Tercüme Bürosu'nda çalışmış, 1949-1966 yılları arasında Türk Dil Kurumu üyeliğinde bulunmuş, 1950-1963 yılları arasında Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi'nde önce profesör olarak sonra ise dekan ve sonunda rektör olarak görev yapmıştır. Daha sonra Ankara Üniversitesi ve Hacettepe Üniversitesi'nde kurucu görevlerde yer almış, ülke dışında düzenlenen pek çok toplantı ve kongreye katılmıştır. Birincisinin başkanlığını 1959'da kendisinin yaptığı Uluslararası Türk Sanatları Kongresi bugün hala sürmektedir. Çok sayıda deneme, şiir ve sanat kitabı yayınlayan, pek çok dergide yazarlık yapan Yetkin, 18 Nisan 1980'de geçirdiği kalp krizi sonrası hayatını kaybetmiştir (Nacak, 2010, 2-25; Tekay, 1997, 8-9).

ve aynı fikirde olsun olmasın yakın dostların gösterdiği samimi tutum ve destek dolayısıyla bu düşünceden vazgeçildiği bilgisi de paylaşılmıştır<sup>18</sup>.

*Sanat ve Edebiyat*'ın yazarlarından gazeteci Şevket Rado, 31 Mayıs 1947 tarihli *Akşam* gazetesinde çıkan "Sanat ve Edebiyat Gazetesi Kapanıyor" başlıklı yazısında, Suut Kemal Yetkin ile gazetenin kapatılmasına dair yaptığı görüşmede edindiği bazı bilgileri paylaşmıştır. Buna göre, gazetenin kapanma nedeni satışsızlıktan kaynaklanmamaktaydı. Bayi teşkilatının olmamasına bağlı olarak satış parası toplanamıyor, gönderilen yerlerde satılmayan gazeteler kalıyordu. Gazeteyi kapatmaya götüren sebepler yalnızca bunlarla sınırlı değildi. Ülkedeki tüm aydınları bir araya toplamak gibi bir ümitte yayın hayatına başlayan gazete, yayımlanmaya değer nitelikte olmayan yazılara yayın politikası gereği yer verilmeyince, yazı sorunu ile karşı karşıya kalmış; az sayıdaki kaliteli yazıyla bu işin sürdürülemeyeceği anlaşılmıştı. Hayatlarını başka işlerden kazanmak zorunda kalan yazarlar<sup>19</sup>, yazı yazmaya yetecek kadar vakti bulamadığından gazeteye yazı bulmak giderek güçleşmişti<sup>20</sup>.

Gazetenin satış ücreti 25 kuruş olup bir sene boyunca aynı fiyattan satılmıştır. Neredeyse her sayının sağ alt köşesinde iliştirilen bir kutucukta altı aylık aboneliğin 6 lira, 1 senelik aboneliğin ise 12 lira olduğu bilgisi okuyucularla paylaşılmıştır.



Görsel 1: Gazeteden Bir Örnek (25 Ocak 1947, S.4, s.1)

18 Anonim, 14 Haziran 1947, 1.

19 Sanat ortamında benzer tartışmalar da sanatçılar için yapılmaktaydı. Yazarların geçimini başka bir işten kazanması ve çalışmalarını yapması için boş vakit bulamamaları, yalnızca onlara mahsus bir durum olmayıp; sanatçılar da aynı sıkıntılarla karşı karşıyalardı ve zaman zaman bu durum serzenişte bulunmalarına yol açıyordu (Tollu, 9 Kasım 1945, 13; Tör, 16 Aralık 1941, 5-6).

20 Rado, 31 Mayıs 1947, 2.

## 2. İçerik Hakkında

Gazetenin herhangi bir sayısında çıkış amacını, yayın politikasını anlatan bir yazıyla karşılaşılmamıştır. Sanatın her türüne kucak açmasıyla anlaşılıyor ki gazete, sanat ve edebiyat dünyasındaki her türlü gelişmeyi okuyucuları ile paylaşmak ve tarihe bir not düşmek gayesindeydi.

Gazetede düzenli olmasa da bazı sayıların son sayfalarında bir sonraki sayıda yer alacak haber başlıkları ve yazarlarının bilgisine yer verilmiş, okuyucu gelecek sayıdaki içerik için haberdar edilmiştir. İş Bankası, Ziraat Bankası, Ticaret Bankası gibi bazı bankaların reklamları ve ikramiye planları gazetede yer almış, hangi şartlarda ikramiye kazanmaya hak kazanılacağı, ne kadar ikramiye dağıtılacağı, çekiliş tarihi gibi bir takım bilgiler yer almıştır. Banka ikramiye planlarıyla birlikte gazete sayfalarında yer alan az sayıdaki reklamlardan birini de şarap reklamları oluşturmuştur (Görsel 2).

Görsel 2: İkramiye planları, şarap reklamı, abone ve adres bilgisine dair bir örnek  
(4 Ekim 1947, S.39-40, s.6)

Yayıncılık alanındaki gelişmeler de gazetenin sayfalarındaki yerini almıştır. Yeni çıkan kitaplar hakkındaki duyuru yazıları bunlardan biridir. Kitapların hangi yayınevinden çıktığı, satış yerleri ve fiyat bilgisi gibi detaylar da kitap tanıtımında yer alan bilgilerdendir. Sözü edilen kitaplar arasında Nurullah Ataç'ın *Günlerin Getirdiği*, M. Şevket İpşiroğlu'nun *Avrupa Sanatı ve Problemleri Cilt I*, Mesut Cemil'in *Tanburi Cemil'in Hayatı*<sup>21</sup>, Ahmet Muhtar Ataman'ın *Yeni Musiki Tarihi* gibi yayınlar yer almıştır. "Dergiler Arasında" adlı sütunda da dergicilik faaliyetleri hakkındaki gelişmelere yer verilmiştir. Bu kısımda yeni çıkan dergilerin tanıtımı, içeriği, yazar kadrosu, yayın politikası, yayıncılık serüveni gibi bilgiler paylaşılmıştır. *Hareket*, *Fikirler*, *Yücel*, *Varlık*, *Eser*, *Genç Nesil*, *Dil*, *Tiyatro*, gazetede bahsi geçen dergilerdendir.

Yahya Kemal Beyatlı, Abdülhak Hamit Tarhan, Tefik Fikret, Ahmet Haşim, Şinasi, Nazmi Ziya, Mehmet Ruhi Bey, Muhittin Sebati gibi Türk edebiyatı ve sanatının önemli isimlerini tanıtan yazıların yanında çeviri yazıları, tiyatro oyunları, şiir, film ve yeni çıkan kitapların tanıtımı da gazetenin sayfalarında yer verdiği yazılardandı. Ayrıca Türk tiyatrosunun, musikisinin, sinemasının, resminin ve mimarlığının tarihi anlatılarak gelişmelerine dair bilgiler verilmiş; güncel sorunlarına çözümler aranmıştır.

21 Sayı 43-44'te "Haftanın Kitabı" adlı sütunda Tanburi Cemil başlığına verilen bir dipnotta kitabın kapak kompozisyonu ve gravürlerinin ressam Turgut Zaim tarafından yapıldığı belirtilmiştir.

Gazetenin yazar kadrosunda Suut Kemal Yetkin, Lütfi Ay, Selahattin Batu, Malik Aksel, Melahat Özgü, Arif Kaptan, Şevket Rado, Memduh Cevdet Altar, M. Nuri Gençosman, Cahit Tanyol, Esat Tekeli, Ali Süha Delilbaşı, Ekrem Akurgal, Arif Kaptan, Nureddin Sevin, Halide Edip Adıvar, Zahir Güvemli, Oktay Akbal, Refik Epikman, Orhan Burian, Mehmet Kaplan, Remzi Oğuz Arık, Behçet Necatigil, Agah Sırrı Levend, H. Basri Yüce, Nurullah Berk, Eşref Üren gibi edebiyat ve sanat dünyasına rüştünü ispatlamış farklı alanlardan yazar ve sanatçılar yer almıştır.

### **3. Gazetede Yer Alan Sanat Yazıları**

Gazetede yayımlanan resim sanatına ait yazıların içeriğini sanatın temsil sorunu, eski-yeni sanat meselesi, sanat eleştirisi gibi sanat ortamında tartışılan güncel konu ve meseleler ile sanata dair yeni gelişme ve haberler, ülke içinde ve yurtdışındaki sanat faaliyetleri oluşturmaktadır.

Özellikle başyazarlar Suut Kemal Yetkin ve Selahattin Batu olmak üzere çoğu yazar, yazılarında sanat ve sanatçının özgürlüğünü savunmuş, bütün dayatma ve ideolojik baskılardan sanat ve sanatçının kendisini sakınması gerektiğini vurgulayarak güdümlü sanata karşıt bir tutum yeğlemişlerdir. Sanat ortamında çok ses getiren tartışmalardan olan eski-yeni sanat konusu da gazete sayfalarına yansyarak, farklı görüşteki yazarlar tarafından ele alınarak hararetli bir tartışmaya dönüşmüştür. Gazete, basıldığı şehir Ankara'da gerçekleşen sanatçı, sanatsever buluşmaları, yemekleri gibi etkinlikleri de okuyucuları ile paylaşmıştır. Yalnızca ülke sınırları içindeki sanatsal gelişmeler değil aynı zamanda uzun bir sanat geçmişi olan Paris sanat ortamından da söz edilmiştir. Yazıların bir kısmını oluşturan diğer bir konu ise sanat eleştirisi idi. Yazarlar sanat eleştirisinin nasıl yapılması gerektiğine dair görüşlerini bildirmişlerdir.

Açılacak olan sergiler, sanatçı yemekleri, sanat ödülleri kazanmalarını duyurma, açılan yurt içi ve yurt dışı sergileriyle ilgili yer ve tarih bilgisi, yeni çıkan kitapları tanıtma gibi sanat dünyasının gündemindeki gelişmeler, 2. sayıdan 12. sayıya dek "Haftanın Sanat Olayları" başlığı altında takip edilirken, bu sayıyla birlikte "Kısa Sanat Haberleri", daha sonra ise "Sanat Haberleri" adıyla yer bulmuştur.

Ressam Malik Aksel, gazetede yazarlık dışında çizerlik de yapmıştır. "Maske ve Palet<sup>22</sup>", "Akasyalı Villada Bir Toplantı<sup>23</sup>" adlı deneme yazılarını kaleme alan Aksel, "Sanat Hatıraları" adlı sütunda ise beş sayı sürecek olan "Bir Yıl Baş Gecesi" adını verdiği bir hatıra yazısı yazmıştır. Yazısında bir kadınla şaşırtıcı bir şekilde başlayan arkadaşlığının yılbaşı gecesi eğlencesine taşınmasına ve sonrasında yaşanan flörtleşmelerine değinen sanatçı, yaşadığı maceraları, onda iz bırakan anları paylaşmak istemiştir. Bununla birlikte Aksel, yazıya döktüklerini okuyucunun zihninde canlandırmak istercesine kendi imzasını taşıyan kara kalem çizimlere de yer vermiş; böylelikle yılbaşı gecesi gittikleri gazinoda eğlenen, içki içen, flörtleşen anlardan kesitler sunarak metin-çizer olarak gazetede yerini almıştır<sup>24</sup>.

22 Aksel, 05 Nisan 1947, 3-4.

23 Aksel, 31 Mayıs 1947, 1-2.

24 Aksel, 11 Ocak 1947, 3; 18 Ocak 1947, 3; 25 Ocak 1947, 3; 01 Şubat 1947, 3; 08 Şubat 1947, 3.

Bunun yanında Aksel benzer olarak, 20. Sayı ile başlayan ve ilerleyen sayılara dek süren CHP'nin 1947 yılı sanat ödülünün piyes dalında ikincilik kazanan Ahmet Muhip Dranas'ın 3 perdeli piyesi "Gölgeler" için de çizimler yapmıştır<sup>25</sup> (Görsel 3-5).



**Görsel 3-4-5:** Malik Aksel'in "Gölgeler" için yaptığı çizimlerden örnekler (17 Mayıs 1947, S.20, s.4; 24 Mayıs 1947, S.21, s.4; 31 Mayıs 1947, S. 22, s.4)

### 3.1 İdeolojileri Reddeden Özgür Sanat

II. Dünya Savaşı sonunda, ideolojilerin yaratmış olduğu tehlikelerle karşı karşıya kalan insanlık, savaş sonunda tüm kültürel mirasını ve sanatı korumak istemiş, yeniden yaşanması muhtemel felaketler için önlem almaya çalışmıştır. Savaş sonunda yaşanan özgürlükçü ortamın etkisiyle Türk aydınları, Batı temelli değerlere ve hümanist bir anlayışa doğru yönelmişlerdir<sup>26</sup>.

Sanat ve sanatçının tanımı, sanattaki temsil sorunu, sanatın üstlenmesi gereken roller, kimin hizmetinde olması gibi sanata dair bir takım soru, öneri ve yaklaşımlar, gazetenin başta başyazarları Suut Kemal Yetkin ve Selahattin Batu olmak üzere birçok yazar tarafından farklı açılardan ele alınmıştır. Sanatın her türlü ideolojiye sırt çevirerek kendi dünyasına dönmesi, sanatın kimseye hizmet etmemesi, herhangi bir şeyi temsil etmek gibi bir zorunluluğu olmadığı, sanatın ve sanatçının özgür olması gerektiği konularında yazarlar ortak fikirdedir.

Temel vurgu, özgürlük üzerinedir. Ancak özgür toplumlarda sanatın gelişebileceği, yükselişe geçeceği inancı hâkimdir. "Hürriyete Dair" adlı imzasız bir yazıda bu konu ele alınmış, II. Dünya Savaşı ile insanlığın uzun yıllar üzerine uğraş verdiği yaşama, düşünme, söyleme özgürlüğü gibi maddi manevi değerleri kaybetme eşiğine geldiği ifade edilmiştir. Savaş sonunda faşizm ve nasyonal sosyalizm gibi ideolojiler her ne kadar tarihin sayfalarına karışmış da olsa insanlığın, ortaya çıkabilecek yeni bir tehlike ve tehdit için kaygı duymakta olduğu belirtilmiştir. Sanatın özgürlüğü konusuna

25 Ay, 29 Mart 1947, 3.

26 Sezen, 1998, 183-202.

da parmak basılmış; özgürlük, insanlık için en hayati unsur olarak nitelendirilmiştir. Özgürlüğün olmadığı yerde yaratıcılığın köreleceği; bundan dolayı da totaliter rejimlerde büyük ölçekte bilim ve sanat eserlerinin ortaya çıkmadığının altı çizilmiştir<sup>27</sup>.

Suut Kemal Yetkin, birinci sayıda yer alan “Zorlanan Sanat” yazısında ise “sanat sanat içindir” fikrini savunmuş; sanatçının toplumsal meselelerinin üstünde olduğunu, sanatını propaganda yahut herhangi bir ideolojinin ürünü olamayacağını, onun tek endişesinin güzelin peşinde koşmak ve en iyiyi aramak olduğunu vurgulamıştır. Büyük eserlerin hep böyle doğduğunu söyleyen Yetkin, sanatçıya sanatını istediği gibi yapma özgürlüğünü tanımak gerektiğini vurgulamıştır<sup>28</sup>.

Suut Kemal Yetkin, yazısında sanat eserinin hitap etme sorunu, anlaşılabilirliği, sanat eserinin gerçeği yansıtması (temsil) gibi sanat ortamının her dönemde gündem yaratan meselelerinin altını kazımıştır. Yetkin’e göre, sanat eserinin herkes tarafından anlaşılması söz konusu olamaz; çünkü her insan yaratılıştan gelen bir takım sebeplerle ve edindiği bilgi ile görgüsüyle fikir ve zevk bakımından birbirinden farklıdır. Sırf toplumun isteklerine cevap aradı diye kıymetli sayılamaz. Sanat eserine, arz talep ilişkisine dayanan böyle bir misyon yüklemek onu ancak metalaştıracaktır. Yetkin, sanatın anlaşılır olma meselesini, dünya sanatının önce gelen modern sanatçılarından da örneklerle daha iyi açmak ister. Ona göre kübizm ve en önemli sanatçılarından Braque ve Picasso da herkes tarafından anlaşılammış, hatta alay konusu bile olmuştur. Bu durum edebiyat için de geçerliydi:

“Büyük sanat adamları derin sezışleri, zengin iç dünyaları, sürekli aramalarıyla içinde buldukları toplumun daima ilerisinde yaşamışlar, daha ileri bir dünya için yaratmışlardır. Onun için de zamanlarında layık oldukları geniş ilgiyi toplamaları şöyle dursun ileri görüşlü bir avuç tenkidçinin bir avuç sanatseverin yardımı ile ancak seslerini duyurabilmişlerdir. İşte Stendhal, işte Baudleare, işte Cezanne!”

diyerek sanatçı ve edebiyatçıların toplumun ilerisinde olan kişiler olduğunu, bu sebeple toplumun geniş bir kesimi tarafından onaylanmadığını ve desteklenmediğini ifade etmiştir. Sanat eserinin gerçekliği temsili konusunda ise Yetkin, her sanatçının kendi doğası ve iç dünyası gereği “gerçek”e bakışının da birbirinden farklı olacağını söylemiştir. Sonuç olarak sanatın zorlanmaması gereken bir alan olduğunu, aksi takdirde ortaya çıkan eserlerin ruh ve estetik bakımdan yoksun olacağını ifade etmiştir<sup>29</sup>.

Yetkin, “İşte Bunu Anlatıyor” adlı bir başka yazısında da yine benzer bir konuyu, sanatın tüm türlerini mevzubahis yaparak ele almıştır. Yetkin, hiçbir dönemde sanat ve edebiyatın bu denli rahatsız edilmediğini söyleyerek onlardan istenilenin, sanata yüklenen anlamların sanat tarafından karşılanamayacağını, sanatın tüm ideoloji ve

27 Anonim, 12 Temmuz 1947, 1.

28 Yetkin, 4 Ocak 1947, 1; Hulusi, 08 Şubat 1947, 3.

29 Yetkin, 4 Ocak 1947, s.1.

siyasetlerden üstün bir alan olduğunu vurgulamıştır. Hatta bunu paylaştığı bir hikaye ile daha iyi anlatmak istemiştir<sup>30</sup>:

“Mabedi andıran loş bir oda. Beethoven piyanosunun başında sanatlarından birini çalıyor. Onu dikkatle dinledikten sonra bir an susan kadının sözlerini işitiyorum: Üstat, eseriniz neyi anlatıyor? Hiçbir şey söylemeden, aynı parçayı tekrar çalan Beethoven’in cevabı: “İşte bunu anlatıyor!”

diyerek güdümlü sanat savunucularının Beethoven’in söylemeye çalıştığı şeyi anlamayacaklarını, bu düşünce ile geçmişte sanatın ahlak hocalığı olmasının nasıl üstesinden gelindiyse bugün de “siyaset çömezi” olmaktan kurtarıp, yine aynı tehlike ile karşılaşıldığında bertaraf edilmesi gerektiğini vurgulamaya çalışmış, bunun için de sanatçının özgürlüğüne vurguda bulunmuştur.

“Yaratma Hürriyeti” adlı yazısında benzer bir konuya değinen yazar ve eleştirmen Mehmet Kaplan’a göre, içinde yaşanan dönemde insanlık büyük bir tehlike ile karşı karşıya kalmış, modern ideoloji ve ekoller insanların karar alma iradelerini, zekâlarını ve yaratıcı ruhlarını engellemiştir. Aslında bu durumdan etkilenen en çok da sanatçılardı. Kaplan, bazı ülkelerde devletin, nasıl sanat yapılacağına yönelik bir siyaset belirlediğini, devletin güdümüyle hareket eden, onun isteklerine boyun eğen sanatçının da standart, birbirinin aynısı olan, tek düze eserler ürettiğini ileri sürmüştür<sup>31</sup>.

Selahattin Batu da “Sanatkarın Dünya Görüşü” adlı yazısında hangi dönemde olursa olsun herhangi bir radikal fikrin hüküm sürdüğü, karşıt görüşe müsamahanın tanınmadığı, özgürlük gibi en önemli değerlerin olmadığı bir ortamda, büyük sanat eserlerinin ortaya çıkamayacağını vurgulamıştır. Aşırı doktrinlerin insanların dünya görüşünü etkisi altına almakla kalmayıp duygu dünyasının içerisine kadar girdiğini iddia eden Batu, bir düşüncenin etkisi altına giren duygulardan artık hayır beklenemeyeceğini, duygu ve düşünce ortaklığıyla hareket eden bir sanatçının bu tür ideolojik dayatmalardan kendisini sakınması gerektiğini söylemiştir. Bu bakımdan da yazara göre, faşist bir dünya görüşü her ne kadar tehlikeliyse komünist doktrin de onun kadar tehlikelidir, gericedir. Bu sebeple sanatçı toplum meselelerine her ne kadar kulak verip içinde yer alsada gerçek bir yaratı ortaya koyabilmek için bütün radikal, keskin fikirlerin uzağında kalmalı, her şeyden önce özgür düşünüp, özgür olmalıdır<sup>32</sup>.

Batu “Sanat Afyon mudur” adlı yazısında da benzer bir görüştedir. Yazar, sanatçının toplumsal meselelerin, yaşadığı çağın olaylarını sanatına yansıtabileceğini fakat ideoloji ve politikaların kurbanı olmaması gerektiğini vurgulamış, gerçek bir sanat eserinin ancak bütün bu dayatmalardan uzakta, özgür bir ortamda var olabileceğini belirtmiştir<sup>33</sup>.

30 Yetkin, 11 Ocak 1947, 1.

31 Kaplan, 31 Mayıs 1947, 1.

32 Batu, 4 Ocak 1947, 1-3; Hulusi, 08 Şubat 1947, 3.

33 Batu, 15 Mart 1947, 1.



“San’atkarın Sınıfı” adlı yazısında ise Batu, sanatçının resmini kimler için yapacağı, hangi sınıfa hitap edeceği sorusuna cevap arar. Gerçek sanatçının ne köylüye, tüccara, işçiye ne de bürokrata hitap edebileceğini; sanatçının aydın sınıfına tabi olmasından ötürü kendisini en iyi anlayacak olan bu sınıfa hitap etmesi gerektiğini ifade etmiştir. Ona göre sanatçının hitap ettiği kitle hangi sınıfa mensup olursa olsun kendisini anlayandır. Bu sebeple sanatçı, “*bütün sınıfların, insanların ve zamanların malıdır*” demiştir<sup>34</sup>.

Yazar Melahat Özgü de “Sanatta Milli Duygu” adlı yazısında, sanatın olduğu gibi tabiatı taklit etmek değil de milli bir duygudan güç alarak düşünce ve hayallere şekil vermek olduğunu belirtmiş, bu duygudan beslenmeyen hiçbir eserin büyük olamayacağını ileri sürmüştür. Özgü, bir milletin içinden doğan ve o milletin ürünü olan sanat mükemmelliğe eriştiğinde ise bütün milletlerin ürünü olacak diyerek sanatın evrensel vasfına dikkati çekmiş ve şöyle eklemiştir: “... Milletler dâhilerinin eserlerinde birbirlerini bulurlar ve onlarda birbirlerini anlamağa çalışırlar. Karşılarındakini saymasını, onlara değer vermesini öğrenirler; çünkü Goethe’nin dediği gibi has milliyetçilik ve insanlık burada birbiriyle uzlaşır”<sup>35</sup>.

Aslında gazetede bu konularda yazanlar yalnızca Türk yazar kadrosundan olmayıp, yabancı yazarların da benzer konulardaki görüşlerine yer verilmiştir. Bunlar arasında 29 Mart 1947 tarihinde Charles Morgan’ın “Totaliter Bir Edebiyata Karşı” ve Leon-Paul Fargue’nin “Siyaset Yazarı Uçuruma Sürüklüyor” adlı yazıları örnek olarak gösterilebilir.

### 3.2. Eleştiriye Dair

Cevad Memduh Altar, Hasan Basri Yüce, Malik Aksel gibi yazarlar, eleştiri meselesini eleştiri kriterleri ve eleştirmenlerden beklenenler bakımından ele almıştır. Cevad Memduh Altar, Batı’daki sürece de değinerek gerçek bir eleştirinin ancak 19. Yüzyılın başları itibarıyla gazete ve dergilerde yapıldığının altını çizerek, yine bu anlamda gazete ve dergilerin eleştiri açısından önemine vurguda bulunmak istemiştir. Eleştirinin geldiği nokta itibarıyla giderek sanat eleştirmeni dünyanın her yerinde kabul görmeye başlamıştı. Eleştirmen, geçmişte olduğu gibi sanat dünyasında propaganda güden gazetelerle karşı karşıya değildir; eleştiri konusunda malzemesizlik, teknik ve estetik açıdan yetersizlik sorun olmaktan çıkmış ve eleştirmen artık imzasını gizlemek zorunda kalmamıştır<sup>36</sup>.

Yazar Hasan Basri Yüce de “Beklediğimiz Tenkid” adlı yazısında sanat eleştirisinde tarih bilincinin önemini vurgulayarak modern Türk sanatı hakkında yazan eleştirmenlerin birçoğunun bu bilinçten yoksun olduğunu ifade etmiştir. İki tür sanat eleştirmeni olduğunu söyleyen Yüce, bunlardan bir kısmının kendi döneminin zevkiyle sanat eserlerine yaklaştığını, geçmişe özlem duyduğunu; diğerlerinin ise geçmişten tamamiyle kopuk bir şekilde gelecek hasreti içinde sabırsız ve hırçın olduğunu ifade etmiş ve şöyle söylemiştir:

34 Batu, 11 Ocak 1947, 1.

35 Özgü, 28 Haziran 1947, 2.

36 Altar, 04 Ocak 1947, 2.

“Birinciler, zevksizlikleriyle anlayışlarının basitliği içinde, düne övgü, bugüne yergi dizerek, ilerleyen zamanı durdurmak istiyor, ikinciler ise, zirve eserlerin verdiği sarhoşlukla, bu eserlerin yaratılış şartlarını ve yaratılma zamanlarını düşünüp tartışmadan ve büyük sanatçıların, büyük sanatçı olarak doğmadıklarını, belki doğuştan getirdikleri istidatları geliştire geliştire büyük sanatçı olduklarını hesaba katmadan, onlarla kıyaslamalar yapıp ümitsiz sonuçlara varıyorlar. Sanatımızın gelişmesine ve serpilmesine hizmet edecek olan tenkid, dünü unutmadan günü belirten ve yarını hazırlayan yapıcı bir kuvvettir”<sup>37</sup>.

Malik Aksel ise sanat ortamında yapıcı bir eleştiriye ihtiyaç olduğunu, sanat ortamına yeni girmeye başlayan anlayışların açıklanmaya, sanat izleyicisine tanıtmaya ihtiyaç olduğunu belirtmiştir. Modern sanata yönelik yapılan sert eleştiri ve beğenileri inceleyerek süzgeçten geçirecek bir eleştirmenin beklendiğini, memlekette geleneği olmayan yeni sanat anlayışlarının iki kutup arasını barıştırmacı, uzlaştırmacı bir anlayışla ele alınması gerektiğini ifade etmiştir<sup>38</sup>.

### 3.3. “Sanatın Sütanasi” : Paris<sup>39</sup>

Köklü bir kültürel ve sanatsal geçmişi olan Paris, II. Dünya Savaşı sonunda sanat patronluğunu New York’a kaptırmıştır<sup>40</sup>. Bu gelişmelerin yaşandığı yıllarda Paris’teki sanat ortamının egemen üslubu, Amerika’daki soyut dışavurumculuktan farklı olmayan, Taşizm, Art Informel olarak da adlandırılan bir tür lirik soyutlamacıdır. Jean Fautrier, Georges Mathieu, Hans Hartung, Alberto Burri gibi sanatçılar bu anlayışın temsilcileridir. Bu sanatçılar, çoğunlukla Amerikan soyut dışavurumcularında olduğu gibi II. Dünya Savaşı’nın yıkıcı etkilerine tepki göstererek kendi iç dünyalarına dönmüşlerdir. Bazen de daha simgesel anlatımları seçerek savaş sonrası insanın durumunu karamsar bir yaklaşımla resmetmişlerdir<sup>41</sup>.

Sanatın uzun yıllar boyunca merkezi olma rolünü üstlenmiş olan Paris’in savaş sonrasındaki görüntüsü ve sanat ortamı, sanat geleneği, Türk sanatı ile ilişkisini öne çıkaran yazılar, *Sanat ve Edebiyat* gazetesinin sayfalarında belirgin bir şekilde yer almıştır<sup>42</sup>.

Ressam Arif Kaptan, gazetenin “Paris Mektubu” başlıklı sütunu altında yer alan yazıları “Paris ve Resim Sergileri”, “Bir Müze Gezintisinin Düşündürdükleri”, “Bonnard’ın Sergisinde”, “Serusier Sergisi”, “Chagall Sergisi” ile Paris’te bulunduğu

37 Yüce, 22 Şubat 1947, 3.

38 Aksel, 12 Nisan 1947, 2.

39 Bu başlık, “Resim Sanatı ve Biz” adlı yazısında Eşref Üren’in kullandığı bir betimlemeden esinlenerek konulmuştur.

40 Ayrıntılı bilgi için bk. Guilbaut, 2009.

41 Antmen, 2009, 152.

42 Ayrıntılı bilgi için bk. Rado, 4 Ocak 1947, 2; Üren, 04 Ocak 1947, 3; Adil, 01.01.1947, 5; Anonim, 11 Ocak 1947, 2.

sıralarda açılan sergilere ve Paris sanat hayatına dair izlenimlerine yer vermiştir<sup>43</sup>. Paris'te sergi açısından canlı bir ortamın varlığından söz eden Kaptan'a göre Fernand Leger, Picasso, Braque, Gauguin, Van Gogh gibi sanatçıların art arada açılan sergileriyle müze ve sanat galerileri oldukça etkin bir biçimde çalışmaya devam etmekteydi. Öte yandan, II. Dünya Savaşı sırasında sığınaklara terkedilen eserler tekrar gün yüzüne çıkmakta, Louvre Müzesi'nde bir takım onarım çalışmaları devam etmekteydi<sup>44</sup>.

Paris'in sanat hayatı hakkında yazılan diğer bir yazıda Paris'in kısa bir zaman önce Modern Sanat Müzesi'ne kavuştuğu haberi verilmekteydi. Bütün sanat ekollerinin yuvası olan Paris şehrinde uzun zamandır bu haberin beklendiği, müzenin açılmasıyla birlikte daha önce halk ve basın alay ettiği, Akademi ve taraftarlarının nefret duyduğu Picasso, Matisse, Signac, gibi modern sanatın usta sanatçılarının müzede yer bulmaya başladığı belirtilmiştir<sup>45</sup>.

Eşref Üren'in "Resim Sanatı ve Biz" adlı yazısı da Paris sanat ortamı üzerinedir. Üren, II. Dünya Savaşı sonrasında sanat otoritesini yeniden kazanmaya çalışan Paris'le ilgili olarak şunları söylemiştir: "*dünya resminin başını yine koca Fransa çekiyor. Yüzyıllar boyunca sürüp gitmekte olan bu devrilmez büyük saltanat Paris'i resim san'atının adak noktası (mihrak) ve cenneti yapmaktadır... Fransa bugün resim alanında bütün dünyaya bir esatir<sup>46</sup> mahlûku, bir dev gücü ile sultanlığı etmektedir*". Anlaşılacağı üzere Üren, Fransa'nın sanat konusundaki geçmiş yıllardaki etkinliğini sürdürdüğüne vurguda bulunmak istemiştir<sup>47</sup>.

### 3.4. Eski-Yeni Sanat Tartışmaları

Anlatım dili olarak izlenimci tekniği yeğleyen Ahmet Ziya, Hikmet Onat, Feyhaman Duran, İbrahim Çallı, Şevket Dağ, Namık İsmail gibi Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi'nden mezun sanatçıların 1908'de bir araya gelerek kurduğu "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti", 1921'de "Türk Ressamlar Cemiyeti", 1926'da "Türk Sanayi-i Nefise Birliği", 1929 yılında ise "Güzel Sanatlar Birliği" adını almıştır. Amaçları arasında sanatlarını topluma tanıtmak olan birlik üyeleri 1916'dan 1952 yılına dek her yıl İstanbul'da Galatasaray Lisesi'nde Galatasaray Sergileri adıyla; Ankara'da ise 1923 yılından 1960'lara dek "Güzel Sanatlar Birliği Resim Sergileri" adıyla sergiler düzenlemiştir<sup>48</sup>. 1940'lı yıllarda birlik üyelerine karşı hep aynı konuları çalıştıkları, kendilerini sürekli tekrar ettikleri yönünde eleştiriler yöneltilmiştir<sup>49</sup>.

43 Kaptan, 26 Temmuz 1947, 2; 23 Ağustos 1947, 1; 20 Eylül 1947, 2; 15 Kasım 1947, 2; 16 Aralık 1947, 1, 3.

44 Kaptan, 26 Temmuz 1947, 2.

45 Cogniat, 04 Ekim 1947, 4.

46 Esatir: Mitoloji

47 Üren, 04 Ocak 1947, 3

48 Berk, Gezer, 1973, 40; Giray, 1988, 23-27; Yasa Yaman, 1995, 35-39.

49 Eleştirilere dair detaylı bilgi edinmek için bk. Başman, 18 Ağustos 1943, 2; Güvemli, 1945, 2; Üren, Haziran 1942, 15.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin<sup>50</sup> içinden çıkan ve 1933'de Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Zühtü Müridoğlu, Abidin Dino, Elif Naci ve Cemal Tollu'nun bir araya gelerek "d Grubu" adıyla kurdukları grup, modern sanatı sergiler yoluyla göstermek, sanatı halk arasında yaygınlaştırmak gibi amaçlara sahipti. Halkın büyük tepkilerine yol açan ilk sergileri olumsuz değerlendirilirken, hocaları Leopold Levy'nin de etkileriyle 1939'dan sonra klasizme yakın bir sanat dilini benimsemeye başlamışlardır<sup>51</sup>.

1940'lı yılların sanat çevrelerini meşgul eden konuların başında eski-yeni sanat meselesi gelmektedir. 1914 (Çallı) Kuşağı sanatçılarının yeğlediği izlenimci sanat anlayışı eski sanatı, Cumhuriyet'in yeni sanatı olarak görülen, d Grubu tarafından benimsenen kübizm ise yeni sanatı temsil etmekteydi. Sanat ortamında eski-yeni sanat üzerine yapılan bu tartışmalar, Akademik izlenimci sanat anlayışını benimseyen Güzel Sanatlar Birliği ile bu kalıpların dışına çıkarak Cezanne kübizmine dayalı bir sanat anlayışını benimseyen d Grubu olmak üzere birbirinden ayrı sanat anlayışına sahip grupların sanatçıları arasında yapılmaktaydı.

Türk sanat ortamının sözü edilen bu tartışmaları, sanatın nabzını tutan *Sanat ve Edebiyat* gazetesine de yansımış; farklı görüşlere sahip sanatçı ve yazarlar tarafından bu konu tartışmaya varacak bir şekilde ele alınmıştır. Geleneğin önemini yazılarında vurgulayan, resimlerinde Anadolu'ya, Anadolu insanına ve mahalli motiflere yer veren Malik Aksel'in ve d grubu sanatçılarından Nurullah Berk'in bu konu hakkındaki tartışması dikkat çekicidir.

Malik Aksel "Bir Sanat Düellosu" adlı yazısında, önce Müstakillerle sonra da d Grubu'yla memlekete taşınan kübizmin sanat çevrelerinde alay konusu edildiğini ve bu yönde bir sanat anlayışı yeğleyen sanatçıların üretiminden şüpheyle bahsedildiğini ileri sürmüştür. Aksel'in iddiasına göre onlarla birlikte sanat, anlaşılmayan, sıkıntılı bir devreye girmiş, yeni sanat sanatseverleri bir türlü tatmin edememişti. Sanatta eski-yeni meselesiyle birlikte sanat ortamında keskin kutuplaşmalar ve hararetli tartışmaların yaşandığını söyleyen Aksel<sup>52</sup>, "Bir Resim Kavgasının Düşündürdükleri" adlı yazısında, bu kez daha etraflıca olmak üzere yine bu konuyu ele almıştır. Yeni sanatla birlikte sanatın anlaşılma bir dile sahip olduğunu, böylelikle belli bir zümreye hitap etmek zorunda kaldığını, yeni sanat uğruna eski sanatta ne varsa zarar gördüğünü, Süleyman Seyyid, Osman Hamdi Bey gibi tuval resminin ilk ustalarının hiçe sayıldığını ileri sürmüştür. Bu yeni sanatın savunuculuğunun yalnızca ressamlarca değil edebiyatçıları tarafından da yapıldığını, hatta edebiyatçıların onlara methiyeler düzdüğünü belirtmiş ve yeni sanat hakkındaki olumsuz fikirlerini şu şekilde dile getirmiştir:

"...hiçbir devrin sanatı bugünkü kadar anlaşılma bedbahtlığına, talihsizliğine uğramamıştır. Bugünün sanatı toplu bir karakter göstermediği gibi buna karşılık yapılan övgüler anlaşılma yapma

50 Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Giray, 1988.

51 Yasa Yaman, 1995, 37.

52 Aksel, 12 Nisan 1947, 2.

bir resim edebiyatını ortaya koydu. Daha doğrusu, bu karışık içinden çıkılmaz resim literatürünün yaptığı en müsbet şey halkı resimden soğutmaktan başka bir şey olmamıştır. Bugün artık bu sanatın kaynağı olan Fransa’da bile bu ifratlardan bıkmıştır”<sup>53</sup>.

Aksel, “Yeni Resim Üzerine Tartışmalar” adlı yazısında, bir kez daha yeni sanatı ve bu yönelimdeki sanatçıları eleştirmiştir. Dünyanın her yerinde Akademi dışında yuvalanan bu sanatın Türkiye’de Akademiye yerleştiğini belirten Aksel, ressamların Paris modasına takılıp, kendi öz değerlerine uymayan eserleri yapmak gibi bir tavır içinde olduklarını söylemiştir. D grubu ile birlikte sanatımıza her türlü tuhaflığın sokulduğunu, resim sanatının ciddilikten uzaklaştığını ekleyen Aksel, ressamların milletin sanat zevkini yükseltmek amacını taşıdıklarını söyleyip de bunun tersine üretimler vermesini garipsemiş, halkın bu eserlerden büyük bir rahatsızlık duyduğunu belirtmiştir. Aksel, yeni sanatın savunucularının açtıkları sergilere halkın ilgi göstermediği yönündeki şikâyetlerini haksız bulduğunu belirtmiş; halkı düşünmeyen, onun isteklerini yerine getirmeyen bir sanatçının, suçu halkta değil kendisinde araması gerektiğini öne sürmüştür<sup>54</sup>.

Malik Aksel, “Ezeli Anlaşmazlık” adlı yazısında *gelenekçi* ve *yenilikçi* olarak adlandırdığı iki kişiyi birbirleriyle konuşturup düelloya sokmuştur. *Gelenekçi*, eski sanatın, *yenilikçi* adını verdiği kişi ise yeni sanatın savunucusudur. *Gelenekçi yenilikçiyi*, *yenilikçi* de *gelenekçiyi* beğenmez, birbirlerini birçok açıdan eleştirirler. Aksel, yeni sanatla uğraşan sanatçıların toplumun isteklerini dikkate almadığını, sanatı sadece kendi dünyalarına ait bir durum olarak gördüklerini, kendilerini sanatla ifade edemeyince felsefe ve psikanaliz gibi yöntemlere başvurduklarını, ancak toplum tarafından kabul görmeyip, takdir edilmedikleri yönünde şikâyetlerde bulduklarını ifade etmiştir.

*Gelenekçi* ise Rönesans sanatından örnekler vererek bugün bile hala o eserlerin büyük bir kesim tarafından beğenildiğini, bu eserlerin yalnızca yaratıcısının benliğiyle ilişkili bir tarafının olmadığını, sanatın zaten herkesin ortak duygu ve aklına hitap edecek bir şey olduğunu, bu sebeple de sanatın moderninin, adına yeni denen her şeyin de yeni olmayacağını belirtmiştir. Yeni gibi eski diye bir şey de yoktur *gelenekçiye* göre; tarihte her nesil kendi devrini yeni olarak kabul etmiştir. Bununla birlikte *gelenekçi*, yeni sanat adı altında yapılan eserlerin acemi sanatçılara büyük fırsatlar verdiğini iddia ederken, insan vücuduyla alay ettiğini düşündüğü Picasso’nun sanatını eleştirmekle modern sanata düşman olmanın aynı anlama gelmediğini söyler. *Yenilikçi* ise *gelenekçiye* karşılık olarak, eski sanatçıların yaptığı eserlerin hep birilerine beğendirmek kaygısı içinde olduğunu, sanatçının kendi şahsi fikirlerinin ikincil planda kaldığını, eski sanatın en büyük yanlışının ise tabiatın temsili konusundaki benzerlik takıntısında olduğunu belirtmiştir. Öte yandan aslında geleneksel bir sanat anlayışının taraftarı olan Aksel, *yenilikçinin* konuşmalarında kendince ironi yapmaya çalışmış, kendi fikirlerini *yenilikçinin* ettiği laflarla şöyle açığa vurmuştur:

53 Aksel, 26 Nisan 1947, 1,3.

54 Aksel, 21 Mayıs 1947, 1,3.

“ Modern bir esere gülebiliyorsak onunla alay edebiliyorsak o eser başarılıdır. Bu eserleri bakıp izah eden ukalalardan ziyade bunlar karşısında kahkaha atanlar ve bunlarla alay edenler, bunları anlamış sayılırlar”<sup>55</sup>.

Gazetede yeni sanatın savunucularından olan d Grubu üyeleri Nurullah Berk ve Arif Kaptan, kübizmi, yeni sanatı, kübizm ekolünün önde gelen temsilcilerinden Andre Lhote’u tanıtıcı yazılar yazmıştır. Nurullah Berk, Andre Lhote’un ülkemizde bilinen en önemli Fransız ressamlarından olduğunu, Zeki Faik İzer, Salih Urallı, Cemal Tollu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ercüment Kalmık gibi pek çok genç sanatçının Paris’e gittiğinde atölyesinde çalışıp, yetişmesinde katkısı olduğunu, bu sanatçıların Türk sanat ortamına kübizm öğretilerini getirdiğini ifade etmiştir<sup>56</sup>. Arif Kaptan ise yazısında empresyonizm ve kübizmi karşılaştırarak empresyonizmin resim sanatına katkısının olsa da geldiği nokta itibarıyla hem renk hem de şekil açısından doyurucu olmadığını, Pablo Picasso, Georges Braque, Raoul Dufy ve Georges Rouault gibi kübizmin önemli sanatçılarının resimlerinin yanında, empresyonist resimlerin renksiz ve biçim açısından da hafif kaldığını söylemiştir<sup>57</sup>.

### 3.5. Sergi Haberleri

Gazetenin faaliyet gösterdiği yıl olan 1947’de düzenlenen sergiler, gazetenin sayfalarında “Haftanın Sanat Olayları”, “Kısa Sanat Haberleri”, “Sanat Haberleri” adlı sütunlarda kendine yer bulmuştur. “Bugünkü Türk Resmi ve Eski Zaman Türkiye’si”, 8. Halkevleri Amatör Resim ve Fotoğraf Sergisi, d Grubu’nun 15. Yıl Sergisi, 8. Devlet Resim ve Heykel Sergisi, Ankara Halkevi’nin Türk Camcılığı Sergisi, İngiliz Kültür Heyeti tarafından açılan Britanya Şehircilik Sergisi ve bazı kişisel sergiler, gazete sayfalarına taşınan dönemin öne çıkan sergilerinden bazılarıdır.

Nurullah Berk, gazetenin 43-44. sayısında “Rene Grousset ile Bir Konuşma” adlı yazısında “Bugünün Türk Resmi ve Eski Zaman Türkiye’si” adlı serginin oluşum ve açılış serüvenini aktarmıştır. 1 Aralık 1946’dan 15 Ocak 1946’ya dek Paris’te Cernushi Müzesinde açılan sergi için Berk, Paris’teyken Cernushi Müzesi müdürü Grousset ile yaptığı görüşmeler sonucunda böyle bir serginin açılmasına karar verildiğini, birkaç aylık bir yoğun çalışma sonucunda açılabilirdiğini belirtmiştir. Berk, Rene Grousset ile yaptığı uzun süreli görüşmelerden bazı detayları defterine not ettiğini söylemiş ve Grousset’nin sergide yer alan Türk sanatçıları ve eserleri hakkında söylediği sözleri gazetenin sayfalarında okuyucularla paylaşmıştır:

“Giamond, Despiau, Lhote ve Gromaire gibi üstadlarımızın atelyelerinde yetişmiş olmakla beraber modern Türk sanatkarları, Fransız sanatından topladıkları hatıraları kendi milli ilhamları ile kaynaştırmaya muvaffak olmuşlardır. Müzemizde tertip edilen sergide de bu taraf pek belli. 17inci

55 Aksel, 01 Aralık 1947, 1, 5.

56 Berk, 06 Eylül 1947, 1,3.

57 Kaptan, 20.09.1947, 2.

ve 18inci asırlar Türk kumaş, halı, çini ve minyatürlerinin teşhir edildiği salonlardan bu günün Türk sanatkarlarının tablo ve büstlerinin bulunduğu kısma geçerken, insan, hiçbir yadırgama duymuyor. Ve arada –yeni zamanla eski zamanın- bu birbirinden çok farklı eserleri arasında hiçbir kesinti görmüyor. Devam eden belki aynı teknik değil fakat muhakkak ki aynı görüş, aynı duyuş, tek kelime ile aynı ruhur.

Bütün Şark milletlerinin dünyanın yeni icablarına uymak, dünya konserine girmek için başarmaya mecbur oldukları büyük bir iş var: kendi ananelerine kültürlerine sadık kalmakla beraber, Avrupa'nın maddi ve manevi sahalardaki kazançlarını temessül etmek ve iki dünyanın en özlü kıymetlerini birleştirmek. Şark milletleri içinde bu sentezi kurmaya yakınlaşan –hatta diyeceğim, kuran- Türkiye'dir. Bunun yeni bir misalini sanatkarlarımızın eserlerinde görüyorum<sup>58</sup>.

Her yıl düzenli olarak gerçekleşen halkevi sergileri ise halkın sanat zevkini ve güzel sanatlara yönelik ilgisini artırmak konusunda faydalı olmuştur<sup>59</sup>. İlki Ankara Halkevi'nde 22 Mayıs 1940 tarihinde düzenlenen sergi, memleketin farklı yerlerindeki halkevlerinde Şubat ayında açılan resim sergileri sonrası derece kazanan eserlerin Ankara'ya gönderilmesiyle oluşmaktaydı. Böylelikle memleket genelindeki resim ve fotoğraf alanındaki eserler toplu bir şekilde görülme imkânı bulmuştur<sup>60</sup>.

9 Şubat 1947'de açılan Halkevleri 8. Amatör Resim ve Fotoğraf Sergisi de gazeteye konu olmuş; serginin nerede hangi tarihlerde sergileneceği, sergiye katılacak olan eserlerin sayısı ve derece alanların bilgisi yer almıştır. Buna göre, İller Bankası'nın halkevi resim galerisinde açılan sergiye bu sene 36 amatör katılmış, gönderilen eserlere iki ayrı jüri incelemesi sonucu derece verilmiştir. Resimde birinciliği Sabahat Agoğlu, ikinciliği Samiye Tibet, üçüncülüğü Mustafa Tömekçe, dördüncülüğü Hayrullah Batmaz, beşinciliği ise Tahsin Türker kazanmıştır. Fotoğraf dalında ise birincilik derecesine Sadrettin Sonat, ikinciliğe Rıfat Sümer, üçüncülüğe de Mustafa Zeybekoğlu layık görülmüştür<sup>61</sup>.

D Grubu'nun 15. Yıl Sergisi, 18 Ekim 1947 tarihinde Taksim Fransız Kütüphanesi'nde büyük bir kalabalıkla açılmıştır. 15 yıllık tarihin bir etkinlikle kutlanmak istendiği bu sergi, basında hem olumlu hem olumsuz yazılarla karşılık bulmuştur<sup>62</sup>. *Sanat ve Edebiyat* gazetesinde de d grubu sanatçılarından Nurullah Berk, sergi dolayısıyla grubun tarihsel sürecini, resim sanatı açısından önemini ve yerini, sanat anlayışını anlatan “D Grubunun 15 Yılı” adlı bir yazı yazarak, grubun Türk sanatına katkıları ve gelecekte izlemeyi düşündükleri yol hakkında şu sözleri etmiştir:

58 Berk, 1 Kasım 1947, 1.

59 Epikman, 1947, 18-20.

60 Doğan, 2009, 130.

61 Anonim, 15 Şubat 1947, 2.

62 Yasa Yaman, 1992, 130.

“D Grubu on beş yıl içinde hatırı sayılır bir edebiyata mevzu olmuş, karikatüristleri ilham etmiş, 1933 yılına kadar pek durgun olan sanat dünyamızda müspet ve menfi akisler uyandırarak bir hareket ve dinamizm unsuru olmuştur... Kaldı ki kanaatimca, bu grubun rolü bundan sonra başlayacaktır. Sanat yolu ne kadar uzun, ne kadar çetin ve kırk, kırk beş yaşındaki sanatkarlar daha ne kadar genç! D Grubu, yabancı tesirleri, tereddüt ve bocalamaları arkasında bırakarak çok daha özlü, daha şahsi eserler vermek arifesindedir<sup>63</sup>”.

Nurullah Berk, D Grubu sanatçılarının temel bir ilke etrafında birleşip sanatlarında bir dönüşüme giderek yollarına devam edeceği hususunda ise şunları söylemiştir:

“Türk Ressamı, Avrupa’dan aldığı teknik malzemeye ehemmiyet vermeye devam etmekle beraber, artık kendi iç âlemine dönüyor. Bu âlem, hisler bakımından olduğu kadar, renk ve çizgi geleneğinin zenginliği bakımından da bakir bir hazinedir. Avrupalı sanatkarların acemice soyduğu bu hazine asıl sahiplerini bekliyor. Yüzlerce, binlerce eser şeklin, çizginin, rengin hatta mücerret sanat formlarının en mükemmel numunelerini bize sunmaktadır. Bunların dış görünüşüne bakarak değil, fakat ruhlarına inerek model bilmek, bu modellerden yarının canlı ve klasik Türk sanatını çıkarmak ileride çalışmalarımızın prensibi olmalıdır. D Grubu bugün, on beş yıllık bir faaliyet devresinden sonra, bu mesele ile karşı karşıyadır<sup>64</sup>”.

Eleştirmen Fahir Onger, “D Grubunun 15 Yılda Kaybettikleri”<sup>65</sup> başlıklı bir yazıyla Nurullah Berk’in “D Grubunun 15 Yılı” adlı yazısına cevap niteliği taşıyan, eleştiri yazısı yazmıştır. Yazar, Berk’in sözü edilen yazısındaki sözlerine atıfta bulunarak onun savlarını çürütmeye çalışmış, d Grubu sanatçılarını ve sanat anlayışlarını bazı açılardan eleştirmiştir. Onger, Necip Fazıl Kısakürek, Peyami Safa, İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Fikret Adil gibi yazarların ve d grubu sanatçısı Nurullah Berk’in gerek yazdıkları yazılarla gerek verdikleri konferanslarla grubu desteklediklerini, sistemli bir propaganda çalışması yaptıklarını dile getirmiştir. Öte yandan Onger, d Grubu’nun ilk büyük sarsıntısının Leopold Levy’nin öğrencilerinin bir araya gelerek oluşturduğu Yeniler Grubu’nun kurulmasıyla başladığını söylemiştir. Nurullah Berk’in sergi dolayısıyla yazmış olduğu “D Grubunun 15 Yılı” başlıklı yazısında söylediği üzere “*mesele, garp ümanizmasına girmek, orada cereyanları benimsemek, bunları kendi süzgecimizden geçirerek yeniden hayatlandırmak idi*” sözüne karşılık olarak aslında grubun garp hümanizmasına giremediğini, yıllardan beri sergilerinde natürmort, nü, peyzaj görüldüğünü ifade etmiş; d Grubu sanatçılarının sergilerinde bugüne dek “*ağzı burnu yerinde tek bir kompozisyona hiç raslamadık*” diye eklemiştir. Ayrıca Onger, Berk’in bahsettiği cereyanlardan kübizm, fütürizm, sürrealizm gibi akımları mı anlamamız gerektiği sorusunu yöneltmiştir. Onger,

63 Berk, 18 Ekim 1947, 1-2.

64 Berk, 18 Ekim 1947, 2.

65 Onger, 15 Kasım 1947, 3.



resimde hümanizma konusunda Suut Kemal Yetkin ile aynı fikirde olduğunu, onun söylediği gibi resimde hümanizmaya varmak için resim sanatının büyük ustaları olan Leonardo gibi sanatçıları örnek almak ve onların yaptığı gibi insanı inceleyerek büyük kompozisyonları öne çıkarmak gerektiğini vurgulamıştır. D Grubu'na bakıldığında hem bu büyük kompozisyonlardan hem de insan tasvirinden kaçınmışlardı. Birkaç d Grubu sanatçısının CHP'nin düzenlediği Yurt Gezileri ile Anadolu gerçeklerini konu edinen eserler yapmış olduğunu, ancak d Grubu'nun genel olarak Türk motif ve renklerini yalnızca dekoratif bir anlayışla resmettiğini ileri sürmüştür<sup>66</sup>.

1939'dan günümüze dek her yıl düzenli olarak varlığını sürdüren Devlet Resim ve Heykel Sergileri, sanat ortamına pek çok açılım getirmiştir. Bu sergiler sayesinde sergileme mekânı, ödüllendirme usulleri, yönetmelik gibi konularda her yıl sanat gündeminin nabzını tutan tartışmalar yapılmıştır. 2 Ocak 1947 tarihinde Ankara Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi salonlarında 8. Devlet Resim ve Heykel Sergisi açılmıştır<sup>67</sup>. Sergi hakkındaki görüşlerini gazete sayfalarında paylaşan Refik Epikman, sergiyle ilgili olarak yurdun sanat olayları arasında gittikçe önemi artan bir etkinlik olduğu yorumunda bulunmuş; fakat bu sergi dolayısıyla sergi mekânı konusunun gündeme getirerek, "*Okadar göz nuruna ve kafa emeğine mal olan eserlerin sarı bir gölge altında renklerini kaybedişi, yersizlik yüzünden birbirleri üzerine yığılışı insanda çok hazin bir tesir uyandırıyor*"<sup>68</sup> sözleriyle, ışısız ve dar olarak nitelendirdiği Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi salonlarının kendisinde bıraktığı olumsuz izleri paylaşmıştır.

Diğer sergi ise Ankara Orduevi'nde düzenlenen Emekli Ressam Subaylar Derneği'nin resim sergisidir. Eşref Üren, "Resim Sanatı ve Bir Sergi" başlığını taşıyan yazısında, dördüncü sergilerini düzenleyen derneğin üyelerinin alaylı ve amatör sanatçılardan oluştuğunu ifade etmiştir. Kimisinin İngiltere, Fransa ve Viyana'ya gönderilerek oralarda resim eğitimi aldığını söyleyen Üren, buralarda resim dersi alan sanatçılarla yalnızca Mektebi Harbiye'den veya Mühendishane-i Hümayun'dan mezun olanların aynı kefeye konulamayacağını da eklemiştir. Üren, başka bir konuya daha gündeme getirmiştir: uzun yıllar kendisini sanata adanmış her ressamın Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nin kalitesini yükseltmek amacıyla jüri kontrolünden geçtiği gibi uzun yıllar sergiler açan, kendilerini amatör olarak adlandırdıklarını söyleyen Emekli Subay Ressamlar da devlet eliyle kurulacak bir jüri heyeti ile aynı şekilde kontrole tabi tutulmalıydı<sup>69</sup>.

1936 yılında sanat tarihçisi Burhan Toprak'ın müdürlüğü döneminde gerçekleşen Akademi reformu sonrasında resim şubesi başına getirilen Fransız ressam, gravürücü Leopold Levy, eğitimci ve sanatçı kimliğinin yanı sıra açtığı sergilerle de Türk sanatında etkin bir rol oynamıştır. Sanatçının 12 Haziran 1947'de Taksim'de Fransa Başkonsolosluğu'nda açtığı sergide İstanbul'da kaldığı süre zarfında yaptığı

66 Onger, 15 Kasım 1947, 3.

67 Anonim, 11 Ocak 1947, 2.

68 Epikman, 18 Ocak 1947, 1,3.

69 Üren, 18 Ocak 1947, 2.

yağlıboya, gravür, desen ve suluboya resimleri yer almıştı<sup>70</sup>. Peyami Safa, sergiyle ilgili olarak gazetede yayımlanan yazısında, Leopold Levy'nin çalışmalarına, empresyonizm, kübizm, fovizm, fütürizm gibi akımların var olma savaşı verdiği, plastik sanatlar için oldukça tedirgin edici bir dönemde başladığını belirtmiştir. Öte yandan sanatçının bu akımların tamamen etkisi altında kalmamak, onlardan etkilenmek; fakat onların içinde boğulmamak gibi bir endişe taşıdığına dikkati çekmiştir<sup>71</sup>.

Ankara Halkevi'nin kendi salonlarında açtığı Türk El İşlemeleri Sergisi (1944), Türk Kumaşları Sergisi (1945) gibi milli kültür ürünlerinin tanıtılması, hatırlatılmasını amaçlayan sergilerden bir diğeri de 23 Şubat 1947'de halkevlerinin 15. yıldönümü için düzenlenen Türk Camcılığı Sergisi idi. Sergide, camdan yapılmış kandiller, kâseler, vazolar gibi günlük kullanılan eşyaları yer almaktaydı<sup>72</sup>. Tahsin Öz, cam işleri konusunun daha önce hazırlanan yayınlarda birkaç satırı geçmeyecek şekilde olduğunu; buna karşın ilk olarak bu sergiyle birlikte bu konunun ele alındığını, Türk cam sanatı ürünlerinin halkın gözleri önüne serildiğini ifade etmiştir<sup>73</sup>.

25 Ocak 1947'de büyük bir törenle Ankara Halkevi'nde açılan İngiliz Kültür Heyeti'nin İngiliz Mimarlar Enstitüsü ile birlikte hazırladığı İngiliz Şehircilik Sergisi<sup>74</sup>, bölge planları, şehir planları, hali hazır haritalar, maketler ve tamamlayıcı fotoğraflardan oluşmaktaydı. Yüksek Mimar Cevad Erbel, sergiyi İngiltere'nin uzun zamandır ihmal ettiği konut mimarisi ile savaş sonrasında bu alanda yapılacak olan planlamaları ilk denemeler olarak değerlendirmek gerektiğini ileri sürmüştür<sup>75</sup>. İngiliz Kültür Heyeti tarafından açılan diğer bir sergi ise İngiliz mobilyalarının fotoğraflarını ve kitaplarını içeren sergi idi. Heyetin Yenişehir'de Kazım Özalp Caddesi'ndeki ofisinde açılan serginin öğrenciler, mobilya koleksiyonerleri ve sosyal tarih araştırmaları yapanlar için faydalı olacağı vurgulanmıştır<sup>76</sup>.

Kişisel sergi haberleri de gazete sayfalarında kendine yer bulmuştur. Bu sergiler, açıldıkları mekânlarla birlikte şöyledir: İstanbul'da İsmail Oygur Galerisi'nde Zeki Kocamemi, Ünyon Fransız salonlarında Refia Erden, Tatyana, Şişli Halkevi'nde Turgut Atalay, Beyoğlu'nda Ada Mağazası'nın üst kat salonlarındaERCÜMENT KALMIK<sup>77</sup>, İller Bankası altındaki resim ve heykel galerisinde Rami Uluer<sup>78</sup>. Sergi tanıtım yazılarında, sanatçının aldığı eğitimden, sanat anlayışından ve daha önce açtığı sergilerden kısaca söz edilmiş ve sergideki eserlerden öne çıkanlar okuyucuya tanıtılmıştır.

70 Adil, 10 Haziran 1947, 4; 13 Haziran 1947, 2.

71 Safa, 28 Haziran 1947, 4.

72 Anonim, 01 Mart 1947, 3.

73 Öz, 1947, 3.

74 Anonim, 25 Ocak 1947, 1.

75 Erbel, 1 Mart 1947, 4.

76 Anonim, 24 Mayıs 1947, 3.

77 Zeren, 19 Nisan 1947, 2.

78 Kayı, 1 Kasım 1947, 5.

### **3.6. Sanatçı Toplantı ve Yemekleri**

Ankara ve İstanbul gibi sanatın kalbinin attığı iki büyük şehirdeki her türlü sanatsal gelişme, okuyucularla paylaşmak üzere gazete sayfalarında yer bulmuştur. Bu haberler, resmi sanat tarihi anlatısının dışında kalan sanatçı ve sanatsever ilişkisi, sanatçı sorunları, sanatçının himayesi gibi meselelere dair anekdotlar içermektedir.

Gazeteci ve aynı zamanda yazar Şevket Rado, “İstanbul’da Sanat Hayatı” adlı yazısında, son yıllarda İstanbul’da gerek sanat gerekse edebiyat hayatının oldukça canlı olduğunu, bu canlılığın sergilerden, kitaplardan ya da sayısı artan dergilerden ziyade kahvehane ve evlerde, sanatçılar ve sanatseverler arasında yapılan toplantılarda görüldüğünü ifade etmiştir. Buna karşılık genç-yaşlı çoğu sanatçının eser icra etmek bakımından üretken olmadığını belirtmiş, sanatçılar ve edebiyatçılar arasında az eser verme endişesinin yerleştiğini de eklemiştir. Çok şiir, roman yazmanın, resim yapmanın, resim sergileri düzenlemenin sanatçıyı gözden düşürdüğü gibi bir algının yaratıldığı bir dönemden geçildiğini söyleyen Rado, üretkenliğin değersizlik olarak görüldüğünü ve küçümsendiğini belirtmiştir. “Az-öz” düşüncesinin sanatçıları kısırlığa götüren bir moda haline geldiğini ifade eden Rado, buna karşılık farklı mekânlarda bir araya gelen sanatçıların ve sanatseverlerin sanat konuları hakkında her zamankinden daha sık tartıştıklarını, bu toplantılarda roman, şiir, hikâye ve resmin nasıl olması gerektiği üzerine derin sohbetler yaptıklarını ifade etmiştir<sup>79</sup>.

*Sanat ve Edebiyat* gazetesi, “Haftanın Sanat Olayları” adlı sütunda 1947 yılının Ocak ayı başlarında sanatsever bir iş insanı Ahmet Çanakçılı’nın<sup>80</sup> Ankara’daki ressamlarla birlikte dönemin bürokratlarının ve aydınlarının buluşma noktası olan Karpiç Lokantası’nda bir öğle yemeği yediği haberini vermiştir. Habere göre, sanatsever Fuat Pekin de bu yemeğe katılmış, hatta bir konuşma yapmıştır. Pekin, sanatçıları himaye etmenin önemine değinerek, devlet desteği yanında özel kurum veya kişilerin desteğine de ihtiyaç olduğunu belirtmiş ve bu konuda ilk teşebbüste bulunan Çanakçılı’ya şükran duygularını bildirmiş, bu yönde atılacak yeni adımların beklendiğini ifade etmiştir<sup>81</sup>.

Gazetenin iki sayı sonrasında, yine aynı sütunda bu kez de Mutlu Gazinosu’nda Ankara’daki sanatçıların büyük bir kısmının birlikte bir öğle yemeği yediği haberine yer verilmiştir. Fuat Pekin gibi bir sanatsever olan Ankaralı tüccar Rasih Selcanoğlu’nun yer aldığı yemekte, sanata dair pek çok konuşma gerçekleşmiştir. Yine sanatçılara gösterdiği destekten ötürü iş adamı Ahmet Çanakçılı’nın ismi zikredilmiştir. Sonunda, toplantının her ay belli zamanlarda yapılması kararlaştırılmış, bu işleri ayarlamakla sorumlu bir komite kurularak, başkanlığına da Fuat Pekin getirilmiştir<sup>82</sup>. Lütfi Ay da “Haftadan

79 Rado, 01 Mart 1947, 2.

80 Ahmet Çanakçılı, 1945 yılında VII. Devlet Resim ve Heykel Sergileri’ne kendisinin adını taşıyan bir para ödül koyarak sanatçıları desteklemiştir. Çanakçılı Ödülü hakkında ayrıntılı bilgi edinmek için bk. Dolmacı, 2006, 37.

81 Anonim, 18 Ocak 1947, 2.

82 Anonim, 01 Şubat 1947, 3.

Haftaya” adlı yazısında toplantının 8 Mart 1947’de yapıldığını, toplantıya yüzden fazla şair, yazar, ressam, müzisyen, tiyatro ve opera sanatçısının katıldığını belirtmiştir. Bu amaçla Mutlu Lokantası’nın yemek salonu ressamların tablolarıyla süslenmiş; salona bir de son çıkan kitapların yer aldığı bir stant konulmuştu<sup>83</sup>.

Gazetede imzasız bir şekilde yer alan “Ankara’da Sanatkârlar Kulübü” isimli haberde ise 1947 yılı içerisinde planı değiştirilerek Devlet Opera ve Tiyatro Binası’na dönüştürülmekte olan Sergievi’nin içerisine yapılacak olan bir asma katta Ankara’da yaşayan sanatçıların bir araya geleceği, sanat konuşmalarının yapılacağı bir kulüpten söz edilmiştir. “...onları böyle bir teşkilatın bünyesi içinde toplamak fikrini ne yalan söyleyeyim çok cazip buluyoruz” sözlerinden de anlaşılacağı üzere, bu fikir sevinçle karşılanmıştır<sup>84</sup>. Aynı konu bir sonraki sayıda “Sanatkârların Yemeği” adlı yazıda da vurgulanmış, ressamların Güzel Sanatlar Müdürü Halil Vedat Fıratlı’nın bu konudaki tasarılarından bahsettiği bilgisine yer verilmiştir<sup>85</sup>.

Bunlardan başka, sanatçının ve edebiyatçının yaşadığı ekonomik sıkıntı da gazetenin sayfalarına konu olmuştur. “Suut Kemal Yetkin’e Açık Mektup” başlığını taşıyan yazısında Ali Süha Delilbaşı, sanatçının himaye edilmesi konusunu ele almış ve Yetkin’den bu hususta yol gösterici olmasını istemiştir. Kendisinin ve bazı dostlarının gerekli desteği vereceğini ifade eden Delilbaşı, dünyanın her yerinde sanat ve edebiyatla uğraşan kimselerin ünleninceye dek kıymetleri anlaşılmadığını, sanatçının zanaatçıdan bile daha kötü bir statüsü olduğunu eklemiştir. Öte yandan yazara göre, şöhrete ulaşıldığında da bu durumda pek bir değişiklik olmamakta ve benzer zorluklar yaşanmaya devam etmekteydi:

“Harcıalem resim yapıp çok defa boya ve bez parasına satan ressam güç hal ile karnını doyurur. Sergilerde sıra sıra dizilen o güzelim tablolardan kaç tanesi satılır? Gündelik gazetede çalışmıyan edebiyatçının vazifesi de budur. Halbuki gerçek sanat adamının ilerlemesi, yükselmesi mensup olduğu sanatta ‘şöyle böyle bir kimse’ olmaktan kurtulup ‘bir kimse’ haline gelmek, sıradan çıkıp en önde bir adam olabilmek için yalnız sanatın büyük havası içinde kalması lazımdır. Bizde sanatın bütün kollarında başka memleketlerdeki ölçü ile büyük adam yetişmemesinin başlıca sebeplerinden biri de budur. Çünkü sanatçı hayatını kazanmağa, yemeğe, giymeğe, bir dam altında oturmaya mecburdur. Bunun için para kazanması, para kazanmak için sanat âleminin dışında bir iş bulup çalışması lazımdır<sup>86</sup>”.

Cumhuriyet’in 24. yıldönümü dolayısıyla sanat ve edebiyatımızın bugünkü durumunu özetleyen imzasız bir değerlendirme yazısı yazılmıştır. Buna göre, Milli

83 Ay, 15 Mart 1947, 1.

84 Anonim, 25 Ocak 1947, 2.

85 Anonim, 01 Şubat 1947, 3.

86 Delilbaşı, 1947, 1.

Eğitim Bakanlığı'nın tercüme faaliyetiyle edebiyatımızda bir Rönesans hareketinin gerçekleştiği vurgulanmış, Türk resim sanatının ise gerek Londra Halkevi'nde açılan Yozgat ortaokulu öğrencilerinin resim sergileri, gerekse Türk ressamlarının Paris'te açmış oldukları sergilerle ülke sınırları dışında kendini duyurma imkânı bulabildiği ifade edilmiştir. Öte yandan ilerleyen yıllarda Bursa'da açılması düşünülen Güzel Sanatlar Akademisi'nin sevinçle beklendiği, başka şehirlerde de devamının gelmesiyle plastik sanatlar dünyası için önemli bir kazanım olacağı vurgusu yapılmıştır. Son savaş yıllarının doğurmuş olduğu sıkıntılara rağmen güzel sanatlar alanının tümü için olumlu ve gelişme içeren bir süreçten geçildiği; gerek millet, gerekse devlet tarafından bu konudaki desteğin, fedakârlığın esirgenmediği görüşü öne çıkarılmıştır<sup>87</sup>.

### **Sonuç**

*Sanat ve Edebiyat*, yalnızca 1947 yılında 50 sayı yayımlanmış Ankara basımlı bir gazetedir. Gazete, sanatın tek bir türüne odaklanmayıp edebiyat, mimari, resim, fotoğraf, müzik, tiyatro gibi sanatın pek çok dalına ait yazılarıyla daha genel ve bütünlükçü bir tutum sergilemiştir. İmtiyaz sahibi Suut Kemal Yetkin'in edebiyat, estetik, felsefe, sanat tarihi konularına olan ilgisi ve çok yönlülüğü gazetede yazıların çeşitliliğinde belirleyici olmalıdır. Bu çeşitlilik, Nurullah Berk, Arif Kaptan, Kemal Zeren, Ekrem Akurgal, Cevad Memduh Altar, Şevket Rado, Eşref Üren, Refik Epikman, Lütü Ay, İbrahim Hoyi, Ali Süha Delilbaşı, Mehmet Kaplan gibi yazın, fikir ve sanat dünyasından uzman farklı kişiler tarafından kaleme alınan yazılarla mümkün olmuştur.

Sanat yazılarında öne çıkan konular, dönemin Türkiye'sinin sanat ortamına dair gelişmeler ve tartışmalardır. Yalnızca Türkiye sanat ortamı öne çıkarılmaz; özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında var olma savaşı veren Paris'in sanatsal gelişmeleri de gazete sayfalarına yansyanlar arasındadır. Bu yönüyle gazete, yayımlandığı döneme ayna tutmaktadır. Gazetede sanatın teknik sorunlarından çok üstlenmesi gereken rollere, temsil sorununa değinilmiş; sanatçıdan beklenenler dile getirilmiştir. Savaş sürecinde dünyada komünist ve faşist rejimler tarafından sanatın ideolojik bir amaca hizmet etmesine, *Sanat ve Edebiyat* gazetesi, sanatı ve sanatçının özgür olması gerektiğini savunan yazılarıyla ses çıkarmaktadır. “Zorlanan Sanat”, “Sanatkârın Dünya Görüşü”, “İşte Bunu Anlatıyor”, “Sanatkârın Sınıfı”, “Yaratma Hürriyeti”, “Yaratmak İhtiyacı” gibi yazılardan da anlaşılacağı üzere gazete, hümanist bir dünya görüşüne sahip yazarları ve yazıları desteklemiştir. Yazarlar, sanatçının ideolojilere, politikalara, propagandalara, siyasi doktrinlere, her türlü dayatma ve baskıya kulaklarını tıkaması, özgür bir şekilde sanatını üretmesi gerektiği vurgulanmış; sanatın kimsenin hizmetinde olmadan, kendi için yapılması ve kendi yapısal sorunlarıyla ilgilenmesi gerektiğini imlemiştir. Gazetenin bu şekilde bir misyon yüklenmiş olması, dönemin ruhu ile örtüşmektedir.

Türkiye sanat gündemini meşgul eden konuların başında gelen sanatta “eski-yeni” meselesi, gazete sayfalarında özellikle farklı sanat anlayışlarına sahip Nurullah Berk ve Malik Aksel gibi iki sanatçının başını çektiği oldukça hararetli tartışmalara konu

87 Anonim, 1 Kasım 1947, 1.

olmuştur. Öte yandan bir Ankara gazetesi olan *Sanat ve Edebiyat*'ın sanat yazıları ve haberlerinde Ankara'nın kültür sanat hayatına dair bir panorama çizilmekteydi. Bunlar, başkentin kültürel belleğine dair az bilinen olaylardı.

Gazete, sanatın topluma hizmet etmek gibi bir misyonu olmadığını savunan yazılardan da anlaşılacağı üzere, daha çok kültür ve sanatsal düzeyi yüksek, topluma yön veren entelektüel bir kesime hitap etmektedir. Dönemin aydın kişilerinin yazılarıyla vücut bulan gazetede yer alan ve bu çalışmaya konu edilen yazılar, bir dönemini aydınlattığından, yazarların sanat görüşleri ve fikir dünyalarına yönelik yapılacak değerlendirmeler için aydınlatıcı olacaktır.

Gazete ne yazık ki kısa ömürlü olmuş, yayımlanmasına neden son verildiğine dair herhangi bir veda yazısı okuyucuları ile paylaşılmamıştır. Bir dönem kapanma sorunuyla karşı karşıya kalma sebepleri, muhtemeldir ki yeniden baş göstermiş olmalıdır. Sonuç olarak, dönemin entelektüelleri tarafından kaleme alınan *Sanat ve Edebiyat* gazetesinin sanat yazıları, sanatsal gelişmeleri ve tartışma konularını içermesi, sanatın nabzını tutması bakımından sanat yayıncılığı içerisinde önemli bir yerde durmaktadır.

## **KAYNAKÇA**

- Adil, F. (01 Ocak 1947). Resim: Paris’te Türk Resmi, *Cumhuriyet*, 5.
- Adil, F. (10 Haziran 1947). Leopold-Levy’nin Yeni Bir Sergisi Ve Resmimiz, *Cumhuriyet*, 4.
- Adil, F. (13 Haziran 1947). Leopold-Levy’nin Sergisi, *Cumhuriyet*, 2.
- Aksel, M. (1 Aralık 1947). Ezeli Anlaşmazlık, *Sanat ve Edebiyat*, S. 47-48, 1, 5.
- Aksel, M. (1 Şubat 1947). Bir Yıl Başı Gecesi, *Sanat ve Edebiyat*, S.5, 3
- Aksel, M. (11 Ocak 1947). Bir Yıl Başı Gecesi, *Sanat ve Edebiyat*, S.2, 3
- Aksel, M. (12 Nisan 1947). Bir Sanat Düellosu, *Sanat ve Edebiyat*, S.15, 2.
- Aksel, M. (18 Ocak 1947). Bir Yıl Başı Gecesi, *Sanat ve Edebiyat*, S.3, 3.
- Aksel, M. (21 Mayıs 1947). Yeni Resim Üzerine Tartışmalar, *Sanat ve Edebiyat*, S.21, 1,3.
- Aksel, M. (25 Ocak 1947). Bir Yıl Başı Gecesi, *Sanat ve Edebiyat*, S.4, 3.
- Aksel, M. (26 Nisan 1947). Bir Resim Kavgasının Düşündürdükleri, *Sanat ve Edebiyat*, S.17, 1,3.
- Aksel, M. (31 Mayıs 1947). Akasyalı Villada Bir Toplantı, *Sanat ve Edebiyat*, S.22, 1-2.
- Aksel, M. (5 Nisan 1947). Maske ve Palet, *Sanat ve Edebiyat*, S.14, 3-4.
- Aksel, M. (8 Şubat 1947). Bir Yıl Başı Gecesi, *Sanat ve Edebiyat*, S.6, 3
- Altar, M. C. (4 Ocak 1947). Sanat Tenkitçiliğine Doğru, *Sanat ve Edebiyat*, S.1, 2.
- Anonim (1 Kasım 1947). XXIV. Yıldönümü, *Sanat ve Edebiyat*, S.43-44, 1.
- Anonim (1 Şubat 1947). Sanatkârların Yemeği, *Sanat ve Edebiyat*, S.5, 3.
- Anonim (11 Ocak 1947). Paris’de Türk Resmi, *Sanat ve Edebiyat*, S.2, 2.
- Anonim (11 Ocak 1947). Sekizinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi, *Sanat ve Edebiyat*, S.2, 2.
- Anonim (12 Temmuz 1947). Hürriyete Dair, *Sanat ve Edebiyat*, S.27-28, 1.
- Anonim (14 Haziran 1947). Okuyucularımıza, *Sanat ve Edebiyat*, S.23-24, 1.

- Anonim (15 Şubat1947). Ankara Halkevi Amatör Resim ve Fotoğraf Sergisi, *Sanat ve Edebiyat*, S.7, 2.
- Anonim (18 Ocak 1947). Ressamların Yemeği, *Sanat ve Edebiyat*, S.3, 2.
- Anonim (25 Ocak 1947). Ankara'da Sanatkârlar Kulübü, *Sanat ve Edebiyat*, S.4, 2.
- Anonim (25 Ocak 1947). Büyük Britanya Şehircilik Sergisi Bugün Açılıyor, *Ulus*, 1.
- Anonim. (01 Mart 1947). Güzel Bir Sergi, *Sanat ve Edebiyat*, S.9, 3.
- Anonim. (06 Eylül 1946). Ankara Sergievi Opera Binası Olacak, *Son Posta*, 3.
- Anonim. (24 Mayıs 1947). İngiliz Mobilyası Sergi ve Kitaplar, *Sanat ve Edebiyat*, S. 21, 3.
- Anonim. (26 Eylül 1941). C.H.P. nin Güzel Bir Kararı, *Ulus*, 1,5.
- Anonim. (27 Aralık 1947). Küçük Tiyatro Bugün Açılıyor, *Sanat ve Edebiyat*, 2.
- Antmen, A. (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Ay, L. (05 Nisan 1947). Haftadan Haftaya, *Sanat ve Edebiyat*, 3.
- Ay, L. (15 Mart 1947). Haftadan Haftaya, *Sanat ve Edebiyat*, S.11, 1.
- Ay, L. (29 Mart 1947). C.H.P Sanat Mükafatı Piyas Müsabakası-Carl Ebert Memleketimizden Ayrılırken, *Sanat ve Edebiyat*, S.3, 3.
- Barutçu, Z. (2012). *Tek Parti Döneminde Muhalif Bir Dergi Yurt ve Dünya*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Hacettepe Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Başman, F. (18 Ağustos 1943). Güzel San'atlar Birliği 27 inci Resim Sergisi, *Tasvir*, 2.
- Batu, S. (11 Ocak 1947). San'atkarın Sınıfı, *Sanat ve Edebiyat*, S.2, 1.
- Batu, S. (15 Mart 1947). Sanat Afyon mudur?, *Sanat ve Edebiyat*, S.11, 1.
- Batu, S. (4 Ocak 1947). Sanatkârın Dünya Görüşü, *Sanat ve Edebiyat*, S.1, 1,3.
- Bayer, Z. C. (2014). *Cumhuriyet Basınında Sergiler Bibliyografyası*, İstanbul: İleri Yayınları.
- Berk, N. (1 Kasım 1947). Rene Grousset ile Bir Konuşma, *Sanat ve Edebiyat*, S.43-44, 1,6.
- Berk, N. (18 Ekim 1947). D Grubunun 15 Yılı, *Sanat ve Edebiyat*, S.41-42, 1-2.



- Berk, N. (6 Eylül 1947). Andre Lhote'la bir Görüşme, *Sanat ve Edebiyat*, S.35-36, 1,3.
- Berk, N. - Gezer, H. (1973). *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Cantek L. (2015). *Markopaşa Bir Mizah ve Muhalefet Efsanesi*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cogniat, R. (4 Ekim 1947). Paris'te Sanat Hayatı: Modern Sanat Müzesi, *Sanat ve Edebiyat*, S.39-40, 4.
- Çıkla, S. (2007). 1940'lı Yıllarda Düzenlenen Sanat Yarışmaları ve Önü Sanat Armağanları, *İlmi Araştırmalar*, S. 23, 29-46.
- Delilbaşı, A. S. (1947, 1 Aralık). Suut Kemal Yetkin'e Açık Mektup, *Sanat ve Edebiyat*, S.47-48, 1.
- Doğan, Ç. (2009). *Ankara Halkevi Sergileri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Dolmacı, S. (2006). *1939-1950 Yılları Arasında Devlet Resim ve Heykel Sergileri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Epikman, R. (18 Ocak1947) Sekizinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi, *Sanat ve Edebiyat*, S.3, 1,3.
- Epikman, R. (1947). Ankara Halkevi Amatör Resim ve Fotoğraf Sergisi, *Ülkü*, S.3, 18-20.
- Erbel, C. (1 Mart 1947). Britanya'da Şehircilik Sergisi, *Sanat ve Edebiyat*, S.9, 4.
- Giray, K. (1988). *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Guilbaut, S. (2009). *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Günyol, V. (1986). *Sanat ve Edebiyat Dergileri*, İstanbul: Akan Yayıncılık.
- Güvemli, Z. (02 Ağustos 1945). İki Resim Sergisi, *Vakit*, 2.
- Hulusi, Ş. (8 Şubat 1947). Sanatçının Hürriyeti Meselesi, *Hür*, S.2, 3.
- İskender, K. (1988). Türk Resminin Dünü, Bugünü ve Geleceği, *Gergedan*, S.19, 8-28.
- Kaplan; M. (31 Mayıs 1947). Yaratma Hürriyeti, *Sanat ve Edebiyat*, S.22, 1.

- Kaptan, A. (15 Kasım 1947). Paris Mektubu: Bonnard'ın Sergisinde, *Sanat ve Edebiyat*, S.45-46, 2.
- Kaptan, A. (16 Aralık 1947). Chagall Sergisi, *Sanat ve Edebiyat*, S.49-50, 1, 3.
- Kaptan, A. (20 Eylül 1947). Paris Mektubu: Bir Müze Gezintisinin Düşündürdükleri, *Sanat ve Edebiyat*, S.37-38, 2.
- Kaptan, A. (23 Ağustos 1947). Paris Mektubu: Serusier Sergisi, *Sanat ve Edebiyat*, S.33-34, 1.
- Kaptan, A. (26 Temmuz 1947). Paris Mektubu: Paris ve Resim Sergileri, *Sanat ve Edebiyat*, S.29-30, 2.
- Kayı, C. (1 Aralık 1947). Sanat Haberleri, *Sanat ve Edebiyat*, S.47-48, 4.
- Kayı, C. (1 Kasım 1947). Sanat Haberleri, *Sanat ve Edebiyat*, S.43-44, 5.
- Kula Özerden, L. (2005). *1945-1960: Paris Ekolü ve Paris'te Yaşayan Soyut Türk Ressamları*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Nacak, E. (2010). *Suut Kemal Yetkin ve Edebi Tenkit*, Gazi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara.
- Onger, F. (15 Kasım 1947). D Grubunun 15 Yılda Kaybettikleri, *Sanat ve Edebiyat*, S.45-46, 3.
- Öz, T. (15 Mart 1947). Türk Cam İşleri Sergisi, *Sanat ve Edebiyat*, S. 11, 3.
- Özgü, M. (28 Haziran 1947). Sanatta Milli Duygu, *Sanat ve Edebiyat*, S.25-26, 2.
- Pelvanoğlu, B. (2010). *Hoca Ressamlar Ressam Hocalar*, İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Rado, Ş. (1 Mart 1947). İstanbul'da Sanat Hayatı, *Sanat ve Edebiyat*, S.9, 2.
- Rado, Ş. (31 Mayıs 1947). Sanat ve Edebiyat Gazetesi Kapanıyor, *Akşam*, 2.
- Rado, Ş. (4 Ocak 1947). Sanatkârlar ve Kahveler, *Sanat ve Edebiyat*, S.1, 2.
- Safa, P. (28 Haziran 1947). Lepold-Levy'nin Resim Sergisi, *Sanat ve Edebiyat*, S.25, 4.
- Sezen, Y. (1998). *Hümanizm ve Atatürk İlkeleri*, İstanbul.
- Şeker, K. (2006). İnönü Dönemi Kültür Hayatı, (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Isparta.

- Tekay, M. E. (1997). *Suut Kemal Yetkin'in Şiir Sanatı ve Estetik Üzerine Yazılarının İncelenmesi*, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Edirne.
- Tollu, C. (09 Kasım 1945). *Derdimiz, Büyük Doğu*, S.2, (C.1), 13.
- Topuz, H. (1973). *Türk Basın Tarihi*, İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Uyar, H. (2012). *Tek Parti Dönemi ve Cumhuriyet Halk Partisi*, İstanbul: Boyut Yayınları.
- Uzun, H. (2018). Türkiye'de Sanat ve Sanatçıların Teşvik ve Ödüllendirilmesi: "Cumhuriyet Halk Partisi Sanat Mükâfata" Yarışması, *Türkiyat Mecmuası*, S. 28/1, 213-239.
- Üren, E. (18 Ocak 1947). Resim Sanatı ve Bir Sergi, *Sanat ve Edebiyat*, S.3, 2.
- Üren, E. (4 Ocak 1947). Resim Sanatı ve Biz, *Sanat ve Edebiyat*, S.1, 3.
- Üren, E. (Haziran 1942). Güzel Sanatlar Birliği Resim Sergisi, *Ülkü*, S.18, 15.
- Üstünipek, M. (2007). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Çağdaş Türk Sanatında Sergiler 1850-1950*, İstanbul: Artes Yayınları.
- Yasa Yaman, Z. (1992). *1930-1950 Yılları Arasında Kültür ve Sanat Ortamına Bir Bakış: d Grubu*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Hacettepe Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Yasa Yaman, Z. (1995). Sanat Tarihimizde Eski Bir Konu: Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği mi, D Grubu mu?, *Türkiye'de Sanat*, S.20, 34-43.
- Yasa Yaman, Z. (2003). Değişen Manzaralar: Kültür ve Modernite, *Sanat Dünyamız*, S. 89, 217-229.
- Yasa Yaman, Z. (2011). *Suretin Sireti*, İstanbul: Pera Müzesi Yayınları.
- Yasa Yaman, Z. (Mayıs-Ağustos 1993). Türk Resminde "Non-Figüratif" Tartışmaları ve "Tavanaarası Ressamlar", *Türkiye'de Sanat*, S.9, 60-63.
- Yetkin, S. K. (11 Ocak 1947). İşte Bunu Anlatıyor, *Sanat ve Edebiyat*, S.2, 1.
- Yetkin, S. K. (4 Ocak 1947). Zorlanan Sanat, *Edebiyat ve Sanat*, S.1, 1.
- Yüce, H. B. (22 Şubat 1947). Beklediğimiz Tenkid, *Sanat ve Edebiyat*, S.8, 3.
- Zeren, K. (19 Nisan 1947). Üç Resim Sergisi, *Sanat ve Edebiyat*, 2.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

**Sanat Tarihi Dergisi**

ISSN 1300-5707

Cilt: 30, Sayı: 1 Nisan 2021

*Ege University, Faculty of Letters*

***Journal of Art History***

e-ISSN 2636-8064

*Volume: 30, Issue: 1 April 2021*

İnternet Sayfası (Acık Erisim)

Internet Page (Open Access)

**DergiPark**  
AKADEMİK

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

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

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

Clarivate  
Analytics  
**ESCI**  
Emerging Sources Citation Index

ULAKBİM  
TR DİZİN

DOAJ

Crossref

**EBSCO**

**ERIH PLUS**  
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE  
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic  
Resource  
Index  
ResearchBID

**SÖBIAD**

## SON ARAŞTIRMALAR IŞIĞINDA PERA SALON SERGİLERİ\*



### THE PERA SALON EXHIBITIONS IN THE LIGHT OF RECENT RESEARCHES\*

Seza SİNANLAR USLU\*\*

#### ÖZ

Pera'da gerçekleşen Salon Sergileri, Osmanlı resim tarihi içindeki en ilgi çekici etkinliklerden biridir. Paris'teki örneklerine benzer şekilde gerçekleştirilen Salon Sergileri sadece üç kez düzenlenmiş olmasına rağmen sanat tarihçileri tarafından Osmanlı resim tarihinde önemli bir nirengi noktası olarak görülmüştür. Son yıllarda derinleşen araştırmamızda faydalandığımız yeni kaynakların ışığında yeni tespitler ve yeni yorumlar yapma imkânı doğmuştur. Çalışma kapsamında Paris'te Bibliothèque Nationale başta olmak üzere, Paris Musée des Art Décoratifs Kütüphanesi, İstanbul Atatürk Kitaplığı, Türk Tarih Kurumu Kütüphanesi ve İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'nde bulunan dönemin basın kaynakları, fotoğraf albümleri, sergi katalogları ile sergiler özelinde günlük olarak çıkan gazete haberleri ve eleştiri yazıları incelenmiş, elde edilen sonuçlar bu makalede paylaşılmıştır. Araştırmamızın özgün kaynaklarından biri olan İstanbul Nadir Eserler Kütüphanesi koleksiyonunda bulunan Yıldız Fotoğraf Albümleri arasında 1902 ve 1903 sergisine ilişkin sergi mekânını ve eserleri gösteren fotoğraflar ise daha evvel hiçbir örnek eserine rastlamadığımız bazı sanatçıların sergideki eserlerinin görülmesine imkân vermiştir. Böylece bilinen bazı isimlerin görülmedik eserlerinin ortaya çıkarılması mümkün olmuş, söz konusu yapıtlar hakkında görsel veriye dayalı yeni değerlendirmeler yapılmasının da önü açılmıştır. Sonuç olarak Salon Sergilerinin daha bütünlüklü bir dizi etkinlik olarak görülmesi mümkün olmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Pera Salon Sergileri, Osmanlı resim sergileri, Régis Delbeuf, Celâl Esad Arseven, Yıldız Fotoğraf Albümleri

\* Bu makale 16-18 Eylül 2015 tarihlerinde Napoli'de gerçekleştirilen 15. Uluslararası Türk Sanatları Kongresi'nde yazar tarafından sunulan ancak yayınlanmamış olan bildiri geliştirilerek hazırlanmıştır.

\* This article was developed from the unpublished paper presented at the 15th International Congress of Turkish Arts in Naples in 2015.

\*\* Doç. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Yönetimi Abd., İstanbul.  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0242-8062> ♦ E-mail: [sinanlar@yildiz.edu.tr](mailto:sinanlar@yildiz.edu.tr)

### **ABSTRACT**

The Salon Exhibitions that took place in Pera are among the most intriguing events in the history of Ottoman painting. Although these Salon Exhibitions, similar to their counterparts in Paris, were only held three times, they have been regarded by art historians as a critical reference point. Based on this significance, we have had the opportunity to make new interpretations in the light of new sources (from the Bibliothèque Nationale, Library of the Musée des Art Décoratifs in Paris, Istanbul Atatürk Library and Istanbul University Library of Rare Book,) we benefited from in our study.

At the first glance it should be said that we have used three different primary sources. These are the articles written in the daily newspapers of the time published in Istanbul such as Stamboul in French, Ikdam and Malumat in Ottoman, catalogues of these salon exhibitions (although the first one is missed), and the photo albums of Yıldız Palace, the most interesting one, which contain almost 40 photographs taken from the halls of 1902 and 1903 Salon exhibitions.

As the research method, it can be said that, first we brought together these sources and then matched the data to concrete information which was obtained about the exhibited works of some artists who participated in the 1902 and 1903 exhibitions. At this point it should be noted that Ikdam and Malumat were sometimes using visual materials whereas Stamboul did not. Therefore, we benefited from Stamboul's detailed descriptions in order to identify the paintings some of which are visible in Ikdam's and Malumat's pages at first. The data obtained from exhibition catalogues also helped us to clarify the names of artists and their artworks. In other words, extensive archival research and more effective use of press sources and also cross-reading of different media sources in the same period paved the way to obtain more comprehensive information about the Salon Exhibitions. Consequently, some artists whose works had not been discovered before were identified, and it became possible to make new evaluations regarding the content and style of these artworks based on visual data. As we are of the opinion that lack of visual materials prevent art historians from documentation of their work, we aimed at first to use visual materials as a big component and result of the research.

Finally, we should say that we tried to bring together new results as pieces of our documentation and experienced how it becomes possible to evaluate the skills of the artists through the images of their works many of which we cannot access today. We also found out how we should use different sources such as visual data, commentaries and archival documents all of which are based on individual stories and individual artistic activities that took place in Pera in Istanbul, the most cosmopolitan city of the Ottoman Empire in the 19<sup>th</sup> century.

**Keywords:** *Pera Salon Exhibitions, Ottoman exhibitions of painting, Régis Delbeuf, Celâl Esad Aresen, Yıldız Photo Albums*

## Giriş

Osmanlı İstanbul'unda 19. Yüzyıl ortalarından itibaren münferit sanatçı atölyelerinde başlayan sanat eğitimi, önce Pierre Désiré Guillemet'in (1827-1878) eşi Héléne Guillemet ile birlikte açtığı *Academie de Dessin et de Sculpture* isimli özel akademide, sonra da Sanayi-i Nefise Mektebi çatısı altında yaygınlaşır. Bu sayede resim ve heykele duyulan ilgi artarken, bireysel ve karma sergilerin çoğalmasıyla plastik sanatlar daha fazla görünürlük kazanır. Bu sürecin ilk tepe noktası ise 20. Yüzyılın hemen başlarında karşımıza çıkan Salon Sergileri olmuştur denebilir. Paris'te Ecole de Beaux Arts ile beraber anılan Salon Sergileri'nin İstanbul'da da hayata geçirilmesi kuşkusuz 1800'lerin ikinci yarısından itibaren biriktirilen deneyimlerin doğal bir neticesidir. Yalnızca üç kez düzenlenmiş olmasına rağmen Pera Salon Sergileri ya da bazı kaynaklarda geçen adıyla İstanbul Salon Sergileri (bu metinde Pera Salon Sergileri deyişi kullanılacaktır) oldukça etkili olmuş gerek sergilerin düzenlenme biçimine, gerekse izleyici sürekliliğinin oluşmasına katkı sağlamıştır. 1904'ten itibaren Singer Sergileri<sup>1</sup> ile 1911'e kadar devam edecek Società Operaia Sergileri<sup>2</sup> bu devamlılığın parçaları olurken, Birinci Dünya Savaşı ve akabinde yaşanan işgal sürecine rağmen düzenlenen Galatasaray Sergileri<sup>3</sup> ise resim tarihimizin en uzun soluklu sergileri olarak hayata geçmiştir. Pera Salon Sergileri bu açıdan bakıldığında 1901-1951 arasındaki 50 yıllık sergi pratiğinin ilk adımı olarak da anlam kazanmaktadır.

Son yıllarda yapılan kapsamlı arşiv araştırmaları ve basın kaynaklarının daha etkin olarak kullanılması ve aynı dönem içinde farklı basın kaynaklarının çapraz okumalarla değerlendirilmesi, Pera Salon Sergileri'ne dair daha kapsamlı bilgi edinilmesinin önünü açmıştır. Ne var ki bu çalışmalarda, sanat tarihi yazınının olmazsa olmazı görsel malzemenin diğer bir deyişle sergilerin esas konusu olan eserlere dair görsel bilgilerin yok denecek kadar az olması, yapılan değerlendirmelerin bu açıdan eksik kalmasına neden olmuştur. Şimdi ise yukarıda sayılan kaynaklara ilave olarak özellikle 1902 ve 1903 Salonu'na dair görsel malzemeye erişilmiş olmasının sağladığı imkanlar çerçevesinde, resim tarihimizin ilk kapsamlı etkinlikleri olan Pera Salon Sergileri hakkında yeni görüşler geliştirilmesi mümkün olmuştur.

Türk Tarih Kurumu Kütüphanesi'nde yeralan 1902 Sergisi kataloğu ile aynı sergi hakkında Stamboul gazetesi Régis Delbeuf'ün gazetede kaleme aldığı yazılardan oluşan sergi kitabının yanı sıra, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'nde bulunan 1902 ve 1903 Salon Sergileri'ne ait fotoğraf albümlerine erişilmesi sonucunda söz konusu sergilere katılan sanatçılar ve teşhir edilen yapıtlar görsel malzeme desteğiyle çok daha somut bir zeminde değerlendirebilmiştir.

1 Singer Sergileri 1903 yılı Aralık ayından 1906 Temmuz ayına kadar dört defa gerçekleştirilmiştir.

2 Società Operaia Sergileri 1904-1911 yılları arasında beş defa düzenlenmiştir.

3 Galatasaray Sergileri 1916-1951 yılları arasında düzenli olarak gerçekleştirilmiş en uzun soluklu karma sergilerdir.

Yıldız Albümleri olarak bilinen Sultan II. Abdülhamit döneminde hem saray dışından hem de doğrudan Yıldız Sarayı'nda görev alan fotoğrafçılar tarafından çekilen fotoğraflardan oluşan bu albümler, günümüzde İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi arşivinde korunmakta ve dijital kopyaları araştırmacılara açık tutulmaktadır. Ne var ki, albüm içeriklerini gösteren envanter kayıt etiketlerinin bazı albümler için çok az bilgi içermesinin bir sonucu olarak olsa gerek söz konusu sergilere ait albümler uzunca bir süre tespit edilememiştir. Birkaç yıl önce sanat tarihçisi Oğuz Erten'in kaleme aldığı bir yayında<sup>4</sup> bu albümlerden bazı sayfalar paylaşılmış olması üzerine 90527 ve 90528 envanter numaralı Yıldız Albümleri incelenmiş ve bu fotoğrafların karma sergilere ait oldukları anlaşılmıştır. Ancak Erten'in ifade ettiği gibi bu albümlerin Pera Salon Sergileri'ne ait olup olmadığının teyit edilmesi için sergiler hakkında gazetelerde yer alan tanıtım ve eleştiri yazıları yeniden okunmuş ve katılan sanatçı ile eserler listelerindeki isim bilgilerinden hareketle 90527 envanter numaralı albümün içinde hem 1902, hem de 1903 tarihli Salon Sergisi'ne, 90528 envanter numaralı olanda ise sadece 1902 Salon Sergisine ait fotoğrafların yer aldığı tespit edilmiştir.<sup>5</sup> Bu aşamadan sonra da dönemin gazetelerinde yer alan haber vb. tür sergi yazıları, sergi katalogları<sup>6</sup> ve fotoğraf albümleri bir araya getirilerek eşleştirmeler yapılmış ve ağırlıklı olarak 1902 ve 1903 Sergileri'ne katılan kimi sanatçıların sergilenen eserleri hakkında somut bilgilere erişilmiştir.

Bu aşamada Osmanlıca kaynaklardan *İkdam* ve *Malumat* gazetelerinde zaman zaman görsel malzeme kullanıldığı için eserleri tanınmanın daha kolay olduğunu, buna karşın Fransızca *Stamboul* gazetesinin görsel malzeme kullanmadığı için eserleri detaylı tasvirlerle anlattığını belirtmek gerekir. Böylece tasvir içeren yayınlar ile görsel malzeme kullanan yayınlar araştırmada birlikte değerlendirilmiş; birden fazla birincil kaynaktan gelen bu bilgiler hem çapraz okumalar hem de görsel karşılaştırmalar sonunda teyit edildikten sonra yeniden düzenlenerek makalede örneklenmiştir.

### **Pera Salon Sergileri'nin ortaya çıkışı ve 1901 Salon Sergisi**

İstanbul'da bir salon sergisi yapma fikri kuşkusuz Şeker Ahmet Ali Paşa'nın<sup>7</sup> düzenlediği 1873 Güzel Sanatlar Sergisiyle başlayan ve Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılmasının ardından her yıl düzenlenen yıl sonu sergilerinin sağladığı ivmenin bir sonucu olarak görülmelidir. Bilindiği gibi 19. Yüzyılın son çeyreği çeşitli grup sergilerinin yanı sıra Sanayi-i Nefise Mektebi (1883'ten itibaren) ve Guillemet Akademisi (1873-1882) yıl sonu sergileri ile Pera Caddesi (Grande rue de Péra) üzerindeki çeşitli dükkânların

4 Erten, 2012, c.1, 47-52.

5 İstanbul Nadir Eserler Kütüphanesi, Yıldız Sarayı Fotoğraf Albümleri, 90527 ve 90528 numaralı albümler.

6 Türk Tarih Kurumu Kütüphanesinde A/7812 envanter numarasıyla kayıtlı Deuxième Exposition des Artistes de Constantinople, Salon 1902, Catalogue ile aynı kütüphanede A.IV/0534 envanter numarasıyla kayıtlı Les Artistes de Constantinople, Salon de Pera, Deuxième Année, 1902.

7 Kaynaklarda yaygınlıkla *Şeker Ahmet Paşa* olarak yazılmasına rağmen *Stamboul* gazetesinde kullanılan *Ahmet Ali Paşa* tanımı bu makalede birleştirilerek *Şeker Ahmet Ali Paşa* olarak yazılmıştır.



vitrinlerinde karşımıza çıkan bireysel sergilerin çoğaldığı bir dönemdir.<sup>8</sup> Resim sanatına ilginin arttığı, eser alımlarının çoğaldığı, gazetelerde resim içerikli haber ve eleştiri yazılarının yaygınlaştığı bu dönemde Pera'da Salon Sergisi açma fikri belirmiş, Sanayi-i Nefise Mektebi hocalarından mimar Alexandre Vallauray (1850-1921) ile *Stamboul* gazetesi editörü ve başyazarı Régis Delbeuf'ün (1854-1911) girişimleriyle çalışmalar başlatılmıştır. Böylece sergiye mekân bulunmasından, serginin duyurulmasına kadar birtakım çalışmalar öncelikli olarak bu ikili tarafından geliştirilmiş, serginin sekretaryasını yine Sanayi-i Nefise Mektebi'nden Joseph Warnia Zarzecki (1850-?) üstlenmiştir. Şimdiye kadar pek çok kaynakta ifade edildiği gibi 1901'deki ilk Salon Sergisi, Pera Caddesi üzerindeki *Pasaj Oryantal* (Şark Aynalı Pasajı) içindeki Bourdon Evi'nde yapılmıştır. Ancak hiç sorulmayan sorulardan biri mekân tahsisinin nasıl sağlandığı konusudur. Bay Bourdon kimdir? Neden evini böyle bir sergiye açmıştır? Ya da kimler Bourdon Evi'nin sergi mekânı olması konusunda çaba sarf etmişlerdir? Bu soruların cevabı, *Stamboul* gazetesi yazarlarından ressam ve öğretmen Prétextat Lecomte<sup>9</sup> (1857-1938) tarafından verilmiştir. Lecomte, sergi mekânı olarak Bourdon Pastanesi'nden söz ederken sergi için Bourdon Evi'nin yanı sıra bir de alttaki pastanenin de kullanıldığını yazarak önemli bir detay iletmış olur.<sup>10</sup> Böylece sözü edilen pastanenin *Pasaj Oryantal* girişinde bulunan eskiden *Lebon*, sonraki yıllarda *Markiz* olarak tanınan pastane olduğunu anlaşılır. Nitekim Celâl Esad Arseven de *İkdam* gazetesindeki yazısında serginin, Lebon Pastanesi'nin üstündeki daireyi de içine alarak iki salona dağıtıldığını söylemiştir.<sup>11</sup> Üst kattaki daire Charles Bourdon'a ait Bourdon Evi, alttaki dükkân ise *Bourdon et Lebon* Pastanesi'dir. Edinilen bilgiye göre Charles Bourdon ve Eduard Lebon ortaklaşa *Bourdon et Lebon* adıyla bir pastane kurmuşlar, babası pastacı olan Alexandre Vallauray de pastanenin dekorasyonunu yapmıştır. Bu tanışıklığın devamında Vallauray'nin kız kardeşi Hélène Vallauray, Edouard Lebon ile evlenmiş, böylece taraflar arasındaki ilişki akrabalığa dönüşmüştür. Bu ilişkinin sağladığı kolaylaştırıcılıkla da Vallauray ile Delbeuf'ün düzenlemek istedikleri Salon Sergisi için, Vallauray'nin kayınbiraderi olan Edouard Lebon'un pastanesi ile ortağının aynı pasajdaki evinin kullanılmasına karar verilmiş olmalıdır. Sergi açıldığında Bourdon Evi'nde yaşam olup olmadığı ise henüz bilinmemekle beraber, Bay Bourdon'un evinde daimî bir ikametinin olmadığını, dairenin boş olduğunu düşünmek daha makuldür. Mekân için kira bedeli ödenmediği için ilk serginin ücretsiz olduğu<sup>12</sup> hesaba katılırsa, kişiler arasındaki yakın ilişkiler üzerine bu iş birliğinin temellendiği düşünülebilir.

Sergi mekânı kesinleştikten sonra 1901 yılının 13 Mayıs Pazartesi günü ilk Salon Sergisi açılır ve 25 sanatçıya ait 170 kadar eser izleyiciye sunulur. Büyük ilgi çeken sergi hakkında *Stamboul* gazetesinde Régis Delbeuf'ün, *İkdam*'da ise Celâl Esad'ın yazıları gün gün devam eder.

8 Sinanlar, 2008, 48-53.

9 Sinanlar, 2009, 59-67.

10 Stamboul, 13 Mayıs 1901.

11 Celal bin Esad, Resim sergisini ziyaret, *İkdam* 21 Mayıs 1901'den akt.: Öziyiğit, 2012, 164-166.

12 Stamboul, 13 Mayıs 1901.

Delbeuf'ün yazılarında genelde aynı başlık altında her bir sanatçı için önce kısa biyografik bilgiler sunduğu devamında da sanatçılar özelinde üslup ve tekniklerine yer verdiği görülür. Hangi sanatçının, kaç eserle sergiye katıldığı, nerede yaşadığı, eğitimini nerede ya da kimden aldığı, benimsediği üslubu, resimlerinin konusuna dair yazılanlara bakılırsa Delbeuf, serginin kataloğundan bu bilgileri derlemiş olmalıdır. Söz konusu yazılar günümüzde yeniden okunduğunda o tarihlerde henüz tanınmış bir eleştirmen sıfatı taşımasa da Delbeuf'ün eleştirel bir gözle yaklaştığı söylenebilir. Benzer durum Celâl Esad'ın yazıları için de geçerlidir. Celâl Esad da yazılarında mutlak surette kendi görüşlerini ve yargılarını olanca samimiyetiyle okurlara sunmuştur.

Bugün hâlâ 1901 Pera Salon Sergisi'nin kataloğuna ulaşılmamıştır. Ancak serginin düzenleyicilerinden olan Delbeuf'ün yazısından eser kataloğundan yararlandığı anlaşılmaktadır. Tam bir alfabetik sıralama takip etmeden verilen isimler 1'den 24'e kadar şu şekilde sıralanmıştır: Ahmet Ali Paşa, Adil Bey, D'Aranda Paşa, Adolphe Beaume, Philippo Bello, Chahin (Şahin), George Cain, Bay ve Bayan Delavallée, Emilio Dellasuda, J. Fabrizi, Stephano Farnetti, Thalia Floras, De Forcade, Lina Gabuzzi, Halil Paşa, Osman Hamdi Bey, Leonardo de Mango, Osgan Efendi, Prieur Bardin, Schifffi, Seldjobalof, Salvatore Valeri, Warnia Zarzecki ve Fausto Zonaro<sup>13</sup>. Katılımcı sayısının 25 olduğu ifade edilmekle beraber muhtemelen katalogda Delavallée çifti tek bir numara altında verilmiş olduğu için Delbeuf'ün listesinde toplam katılımcı sayısı 24 olarak ifade edilmiştir.

1901 sergisinin içeriğine bakıldığında sergideki en etkili çalışmaların peyzajlar olduğu konusunda Delbeuf ve Celâl Esad'ın aynı fikirde olduğu görülür. Ancak kişisel olarak Celâl Esad'ın yazdıklarından en çok Thalia Floras'ın portrelerini beğendiği söylenebilir.<sup>14</sup>

Celâl Esad'ın dikkat çektiği bir diğer eser ise Şeker Ahmet Ali Paşa'nın *Bir Vaftiz Merasimi* isimli eseridir. Yazar bu tabloyu "sanatçının yeteneklerini üzerinde toplayan bir eser" olarak gördüğünü ifade etmiştir.<sup>15</sup> Söz konusu eserin adından yola çıkarak bu tablonun natürmort olmadığını sezme mümkün olsa da eserin figür içeren bir sahne olup olmadığı konusunda herhangi bir yoruma rastlanmaz. Delbeuf, Şeker Ahmet Ali Paşa'nın biri natürmort iki peyzaj ile katıldığını söylemekle yetinir. Bu da akıllara yeni bir soru getirir: *Bir Vaftiz Merasimi* isimli Şeker Ahmet Ali Paşa tablosu acaba bugün bir yerlerde mevcut mudur? Araştırma sürecinde karşılaşılmasa da bu isimde bir eserin günün birinde ortaya çıkabileceği ihtimali dikkate değerdir.

Sergideki eserler hakkında her iki yazarın fikir birliğinde olduğu görülür. Sanatçılar ağırlıklı olarak manzara tablolarıyla katılmışlar ve eserlerinde de çoğunlukla Boğaz, Üsküdar ve Haliç bölgesini konu almışlardır. Bu tarz resimler arasında en çok Leonardo de Mango'nun resimleri ilgi görürken, teknik açıdan ise sergide daha çok

13 Stamboul 29 Mayıs, 30 Mayıs, 31 Mayıs, 12 Haziran, 15 Haziran 1901.

14 Özyiğit, 2012, 167-169.

15 Özyiğit, 2012, 167.

yağlı boya etkin olmasına rağmen Philipppo Bello suluboyalarıyla, Bayan Delavallée de pastelleriyle dikkat çekmiş, Lina Gabuzzi gravürleri, Matmazel Fabrizi ise vitraylarıyla beğeni toplamıştır.<sup>16</sup> Natürmortlar arasında ise Şeker Ahmet Ali Paşa ile Bayan Seldjobalof'un öne çıkarıldığı görülmüştür.

Delbeuf'ün aktardığına göre Pera'daki ilk Salon Sergisi, "İstanbul'da sanattan anlayan bir izleyici kitlesinin olmadığı" yargısının kesin bir şekilde reddedilmesine olanak veren bir sergidir.<sup>17</sup> Nitekim sergi daha ilk günden büyük bir ilgi görmüş, hatta ilk hafta içinde satılan resimler yerlerinden indirildiği için serginin son günlerinde salon neredeyse tamamen boşalmıştır.<sup>18</sup> Bu durum sergi kurallarının uygulanması konusunda bir tecrübesizlik yaşandığını düşündürse de izleyicilerin resim satın alma arzusunu ortaya koyması bakımından önemlidir. Biraz da ilk serginin heyecanıysa olsa gerek, alım gücü olan sanatseverlerden Bay Zarifi, Fransız elçi Constans ve eşi, Komutan Berger, Bay Bapst gibi isimler ilk alıcılar olurken, Düzenleme Komitesi başkanı sıfatıyla Alexandre Vallauray ile Sanayi-i Nefise Mektebi hocalarından Salvatore Valeri gibi isimler de "sanatçı alıcılar" olarak satışlara destek olmuşlardır. Bu kişilerden başka, ön isimleri zikredilmeyen paşa ya da memur konumunda olan birtakım kişilerin de eser satın aldıkları belirtilmiştir.<sup>19</sup> Serginin son günlerinde salonun boşaldığına bakılırsa eserlerin çoğu satılmış ve satın alınan yapıtlar sergi salonundan çıkıp, kişilerin evlerine girmiştir. Bu açıdan bakıldığında 1873'te başlayan sergilerin Osmanlı toplumu içinde plastik sanatlarla ilişkilenen bir grubun oluşmasına her geçen gün katkı sağladığı ve ilk salon sergisinde de görünürlük kazandığı söylenebilir.

Sergide yer alan sanatçılar etnik kökenleri bakımından incelendiğinde ise o günün Osmanlı dünyasındaki tüm etnik unsurları görmek mümkündür. Öyle ki Müslüman, yerel Gayrimüslim, Levanten ve Avrupa'lı olmak üzere dört farklı kimlikte, 5'i kadın toplam 25 sanatçı Pera'daki kozmopolit yaşamı da temsil ederek bir araya gelmişlerdir. Delbeuf'ün aktardığına göre Fransız Elçi Constans ve Bay Bapst'a bakılırsa ortaya çıkan sergi yalnızca bir defa ziyaretle tam olarak idrak edilemeyecek kadar zengin bir sergidir; tekrar tekrar gidilmesi ve görülmesi gereken eserlerle doludur.<sup>20</sup>

Sergideki sanatçılar içinde en çok dikkat çeken isimlere bakıldığında hiç kuşkusuz Avrupa resim tarihinden de isimlerini bildiğimiz Henri Delavallée ve eşi Gabrielle Moreau Delavallée'ye ayrı bir ilgi gösterildiği söylenmelidir. Çift muhtemelen sergi tarihinden daha önce İstanbul'a gelmiş ve bir süredir burada yaşıyor olmalıdır. Nitekim senaryosunu araştırmacı ve sinema tarihçisi Saadet Özen'in kaleme aldığı *Bırak Çocuk Oynasın* isimli uzun metrajlı dokümanterde Henri Delavallée'nin İstanbul'da Sponek Birahanesi'nde gösterilen kısa filmleri temin eden kişi olarak eşiyse beraber

16 Özyiğit, 2012, 167-169.

17 Stamboul, 16 Mayıs 1901.

18 Stamboul, 17 Mayıs 1901.

19 Stamboul, 18 Mayıs 1901.

20 Stamboul, 16 Mayıs 1901.

1896-97 yıllarında İstanbul'a gelmiş olduğundan bahsedilmektedir.<sup>21</sup> Çiftin resimleri ise Delbeuf'e göre hayli ilgi çekicidir. Delbeuf renk unsurunun çok etkin olduğunu söylediği tabloları şu sözlerle tanımlar:

(Henri Delavallée'ye hitaben) İtiraf ediyorum ki, ilk ziyaretimde biraz karışıklık hissetmişim. Bu çok kişisel vizyon ve renkler benim için konsantrasyon bozucuydu. Vallaury büyük bir şevkle bu tarz bir yorumu savunuyordu. İkinci kez gördüğümde ise alıştığımı söylemeliyim. Artık doğu güneşinin bu şekilde gösterilmesini yadırgamıyorum. Ancak bu durumu diğer peyzajistler nezdinde ışık problemi olarak daha görüşeceğiz." (...)

(Madam Delavallée'ye hitaben) Herkes ilk bakışta anlamayabilir resimlerinizi mesela Büyükdere peyzajınızdaki *Kafkasyalı* kadının elbisesini çok sarı, Gambetta Oteli'nin ağaçlarını da çok yeşil bulabilir. Ama önümüzdeki sene buna alışmış olacaksınız. Şimdi onları şok eden bu renkler seneye bir armoni duygusu verecektir.<sup>22</sup>

Bu sözlerle Delbeuf'ün başta yadırgadığı ancak sonra alıştığını söylediği çok renkli çalışmalar, 1905 yılında Louis Wauxcelle'in Sonbahar Salonu'nda gördüğü eserleri anlatırken kullanacağı *fauves* / vahşiler<sup>23</sup> tabirinden hareketle türetilmiş *Fovizm* (fauvism) akımının erken örnekleridir aslında. Ne var ki, henüz sanat tarihinde *Fovizm* tanımlanmamış olduğu için Delbeuf, bu akıma örnek tabloları "çok sarı" ya da "çok yeşil" şeklinde ifade ederek farkında olmadan *Fovizm* akımına dahil olacak bu erken örnekleri ayırt etmeye çalışmıştır. Aynı tablolar için Celâl Esad da, Delavallée'yi öne çıkararak sanatçının empresyonist tavrıyla yaklaştığı tablolarında parlak renkleri yakaladığından bahsetmiştir.<sup>24</sup>

Eserleri tanıtan bu yazılar arasında zaman zaman memnuniyetsizlikler de dile getirilmiştir. Özellikle Delbeuf, Ömer Adil Bey'in (Delbeuf, Adil Bey adını kullanır) resimleriyle ilgili olarak sanatçıyı kendi özünden kopmuş olarak tanımlarken kendi kişisel resim beğenisini öne çıkararak sevdiği tarzın bir yerde oryantalist konular olduğunu ifade eder ve şunları dile getirir:

Konstantinopolis'te doğmuş ve onu unutmmuş bir başka sanatçı. Gönderdiği 7 tuvalden yalnızca biri doğu konulu ve o da en iyisi değil üstelik. Kalanlar çoğunlukla İtalya esintisi taşıyor. Tanrı elbette İtalyan semaları hakkında kötü konuşmamızı yasaklamıştır ama bu denli tekrar edilmiş olması da... (...) Ancak Adil Bey, İtalya'dayken kendi anavatanından birkaç sahne saklayabilseydi gözlerinde biz daha tatmin olacaktık. Büyük usta Fransız heykeltıraş Denys Puech, Paris'i Roma'ya

21 Bırak Çocuk Oynasın, Yapım yılı 2018, Yönetmen: Hacı Mehmet Duranoğlu, Atalay Taşdiken

22 Stamboul, 22 Mayıs 1901; Sinanlar, 2008, 248.

23 Antmen, 2008, 36.

24 Özyiğit, 2012, 169.

gitmek üzere terk ettikten sonra gönderdiği ilk eseri Tiber ırmağından mı esinlenilmiştir zannediyorsunuz? Hayır! Paris'i kutsayan bir eserdir. Seine nehrinden harika bir su perisiydi o eser. Bu anayurdun, doğduğu toprağın bir nostaljisiydi. Fransa'dan İtalya'ya giden sanatçıya ilk ilham veren şeydi bu! Buna benzer bir davranışı Adil Bey'de de görmek isterdik. Onu değerlendirmek için doğunun saf kaynaklarına, doğduğu yere ilişkin şeyler yapmasını bekliyoruz.<sup>25</sup>

Pera'da gerçekleştirilen bu ilk serginin heyecanını yürekten hisseden bir başka isim ise Paris'te bulunan Adolphe Thalasso'dur.<sup>26</sup> Serginin ilk günlerinden itibaren Delbeuf ile yazışarak sergi hakkındaki görüşlerini dile getiren Thalasso, 24 Mayıs 1901 tarihli mektubunda İstanbul'lu sanatçıların Paris'te tanıtılması gerektiğine inanarak bu konuda yapılması gerekenleri şöyle dile getirir:

Büyük bir sevinçle Pera'nın artık bir Salon Sergisine sahip olduğunu öğrendim. İstanbul'da doğmuş ve onu sanatsal bir kariyer uğruna terk etmiş biri olarak bu şehirde yaşanan hiçbir sanat olayına kayıtsız kalmam mümkün olamaz. (...) Sergi hakkında kapsamlı bir etüt yazısı hazırlayarak, bir yerde doğu hakkında, Türk Tiyatrosu, Müze-i Hümayun'a dair yazdıklarımın ardını getirmek istiyorum. Coşku dolu yazılarımızdan sonra düşündüm de, bizim Levanten sanatçılarımızı isimleri ve eserleriyle Fransa'da tanıtmalıyız. Bu düşünce ile tüm sanatçılara bir çağrıda bulunmak istiyorum. Olabildiğince kısa süre içinde tablolarının, heykellerinin ve gravürlerinin fotoğrafları ile biyografik bilgilerini sanatın yeni merkezi İstanbul'dan bana göndersinler.<sup>27</sup>

Thalasso'nun hayli coşkuyla dile getirdiği teklifi ne yazık ki, İstanbul'daki sanatçılar nezdinde pek karşılık görmez. Sergi kapandıktan bir süre sonra Delbeuf, Thalasso'nun mektubunu hatırlatarak kimsenin fotoğraf ya da biyografi getirmediğini yazar.<sup>28</sup>

Sergide eser satışına geri dönülecek olursa, konuyla ilgili olarak Delbeuf'ün satılan eserlerin fiyatlarına dair söyledikleri dikkat çeker. Şimdiye kadar üzerinde pek durulmamış olan bu konuda Delbeuf, Valeri'nin çok beğenilmesine rağmen fiyatı nedeniyle alıcı bulamayan tablosundan bahsederken şunları yazar:

Ve pek çok kişi sanatçının (Valeri'den bahsediliyor) yaptığı bu çigan başlarından birini almak istedi. Girişte yeralan bu kadın başları gerçekten dikkat çekici. Ama ne yazık ki, henüz İstanbul halkı bir sanat eseri almak için büyük özverilerde bulunmaya alışmış değil. Eğer bu tür sergiler

25 Stamboul, 17 Mayıs 1901.

26 Thalasso 1857 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiş, yayıncılık alanında çalışmalar yaptıktan sonra 1888 yılında Paris'e yerleşir ve hayatının sonuna kadar burada kalır. Sinanlar Uslu, 2014, 261-272.

27 Stamboul, 29 Mayıs 1901.

28 Stamboul, 28 Haziran 1901.

her yıl olmaya devam ederse bu alışkanlık kazanılabilir. Eserlerin fiyatlandırılması da çok hassas bir konu. Ancak bir sanatçı, eserinin fiyatını söyleyebilir. Burası pazar değil, burada patates alınmıyor. Bize öyle geliyor ki sanatçılar da alıcıların, onların yaşamakta oldukları ortamı hem psikolojik hem de maddi açıdan bilsinler istiyorlar.

Örneğin Paris'te sanat eserleri ulaşılabilir fiyatlardadır. 1000, 2000 ve 3000 franka tuval satın alınabilir. Hem de tanınmış isimlere ait eserlerden bahsediyoruz.

Biz buradaki sergide önceki gün iki kadının arasında geçen şu konuşmayı duyduk:

“Sordun mu kaçaymış?”

“50 lira

“EEE?”

“Eesi , bu fiyata 2 halı almayı tercih ederim, hiç olmazsa daha çok iş yarar!”

Bu kadın için bir halı kesinlikle bir tablodan daha değerli. Hatta belki bir havagazı ocağı almak bile daha akıllıca. Ama o kadının sanat eserleri üzerine fikir beyan etmeye hakkı yok! Sanatçılar, eserin gerçek sahibidirler ve yalnızca onlar eserin değerini fiyatlandırabilirler. Valeri gibi bir adam, bizim sözümüzü anlıyor ve biçtiği fiyatın haklılığını biliyordur.<sup>29</sup>

Delbeuf'ün vurguladığı gibi sanat yapıtı üretmek, sergilemek ve sonrasında eseri satabilmek toplum açısından bakıldığında sanata ilgi duyma, sanatsever olma ve sanatın alıcısı olma süreçlerinin gelişmesiyle doğrudan ilişkilidir. Dolayısıyla 1883 yılından itibaren devlet eliyle kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin estirdiği havanın, 1900'lere gelindiğinde ancak kalabalık karma sergileri gündeme taşıyabildiğini söylemek gerekir. Henüz sanat üzerinden kurulan bu yeni ilişki ile toplumun sanatsever olması ve akabinde sanat alıcısı olabilmesi için daha çok zaman geçmesi gerekecektir.

### 1902 Pera Salon Sergisi

İkinci Pera Salon Sergisi'nin hazırlıkları gazetelere bakarsak açılıştan aylar önce başlamış, hatta ilk haber 9 Aralık 1901 tarihinde *Stamboul* gazetesinde yayımlanmıştır. Ertesi gün de neredeyse aynı haber *İkdam*'da tekrarlanmıştır.<sup>30</sup> Her iki haber içeriğinin benzerliğine bakılırsa, sergiye dair bir basın bülteninin gazetelerle paylaşılması olabileceğini iddia etmek mümkündür. Bu iki haberde de 1902 Sergisi'nin, 15 Nisan - 31 Mayıs tarihleri arasında gerçekleştirileceği duyurulmakta, sergi hakkında bilgi almak isteyenler için her cuma sabah 10'dan öğlene kadar Taksim Meydanı 9 numarada bulunacak olan Philippo Bello'ya danışabilecekleri belirtilmektedir. Haberdan yola çıkarak organizasyo-

29 Stamboul, 12 Haziran 1901.

30 Stamboul, 9 Aralık 1901; Özyiğit, 2012, 169.

nun gayet programlı başladığı söylenebilir. Zira komite bir nizamname hazırlayarak, sergi yönetmeliğini basına servis etmiştir. 4 Nisan 1902 tarihinde *Stamboul* gazetesinde yayımlanan bu yönetmelikte sergi kuralları duyurulmuştur. Haberin içeriğinde serginin Pera Caddesi üzerinde 417 numarada açılacağı bilgisi de paylaşılmıştır. O günkü 417 numara Abdullah Biraderler'in eski stüdyosunun da bulunduğu Friedman Apartmanı'dır. Bugün de ayakta olan binada yakın zamana kadar Galeri Arter bulunmuş, şimdilerde ise Galeri Meşher yer almaktadır. Söz konusu mekânda sergi faaliyetlerinin devam ediyor olması, Pera'dan Beyoğlu'na tarih içinde aktarılan güzel bir devamlılık olarak yorumlanabilir.

Yukarıda bahsi geçen nizamnameye dönülürse Düzenleme Komitesi'nin ilk sergiden edinilen bazı tecrübeler ışığında hareket ettiği söylenebilir. Bahsi geçen yönetmelik açılış tarihinden 10 gün kadar önce gazetelerde yayımlanarak duyurulmuş ve aşağıdaki şekilde maddelenmiştir:

1. İstanbul'da 15 Nisan- 31 Mayıs 1902 arasında resim, mimarlık, heykel, mozaik, gravür ve desen sergisi açılacaktır.
2. Sergi, Türkiye'de otursun ya da oturmasın tüm ülkelerden sanatçılara açık olacaktır.
3. Eserler en geç 5 Nisan'da çerçevesi olarak teslim edilecektir.
4. Sergiye katılan her sanatçı, eserin altına kendi adını soyadını, imzasını, doğum yerini, adresini ve eserin boyutlarını yazacaktır.
5. Her katılımcı, eserlerini sergi boyunca satabilir. Ancak satışın %10'u sergiyi yapanlara bırakılacaktır.
6. Düzenleme komitesi eserlerin korunması için elinden geleni yapacaktır.
7. Sergiyi düzenleyenler arasından seçilecek jüri tarafından eserlerin ne şekilde yerleştirileceği kararlaştırılacaktır.
8. Sergilenen eserlerin orijinal olması gerekmektedir. Kopyalar kabul edilmeyecektir.
9. Eserler kapanışın ertesi günü, yani 1 Haziran 1902 günü, komite sekreteryasının gözetiminde sahiplerine teslim edilecektir.
10. Sergi süresinde hiçbir eser sergiden çekilemez.
11. Sergiye katılan sanatçı sabit bir fiyatla alacağı bir kartla kendi misafirlerini ücretsiz olarak sergiye sokabilecektir. (Şunu da eklemeliyiz ki, söz konusu kart üzerinde meşhur bir ressamımızın çizdiği İstanbul panoraması önünde doğulu Rum bir kadın görünüyor.)<sup>31</sup>

Yukarıda yer alan yönetmelikte en çok dikkati çeken konulardan ilki satılan eserlerin sergi kapandıktan sonra alıcıya teslim edileceği hususudur. Zira ilk sergide

31 Stamboul, 4 Nisan 1902. (Bahsedilen meşhur ressam Fausto Zonaro'dur. Çizim sergi tanıtım görseli olarak kullanılmıştır.)

bu konuda bir karar alınmadığı için ödemeler yapılır yapılmaz alıcılar eserleri alıp götürmüşler, bu yüzden eser satıldıkça sergi mekânı boşalmış, bu haliyle serginin bir tür pazara benzediği yönünde eleştiriler yapılmıştır.

Yönetmelikte belirtildiğine göre sanatçılar misafirlerini sergiye ücretsiz olarak sokabilecekleri bir kart satın alacaklardır. Sergi hem yerel sanatçılara hem de uluslararası sanatçılara açık olurken, İstanbul'da ikamet etmeyen, Osmanlı tebaasına dahil olmayan Avrupa'lı sanatçıların da sergiye katılmaları bir önceki sergide olduğu bu sergide de mümkün olacaktır. Bir diğer konu ise eserlerin yerleştirilmesiyle ilgilidir. Buna göre eserlerin ne şekilde asılacağına komite üyeleri karar verecektir.

Sergiye dair hazırlanan bu yönetmeliğin doğrudan bir katkısı olmuş mudur bilinmez ama ilk sergiye göre katılımcı sayısı 25'ten 36'ya çıkmış, eser sayısı da ilkinde göre neredeyse iki katı oranla 170'ten 330'a ulaşmıştır. İlk sergiye 5 kadın 31 eserle katılmışken, ikinci sergiye 11 kadın 65 eserle katılmışlardır. En çok eser verenler ise 33 yapıtla Leonardo de Mango, 30 yapıtla Zonaro, 23 eserle Halil Paşa ve 22'şer eserle Lina Gabuzzi ile Thalia Floras olmuştur. Kadınların hem katılımcı sayısı hem de eser sayısıyla sergide etkili oldukları anlaşılmaktadır. İzleyici açısından bakıldığında ise, ikinci serginin ilk on günde yaklaşık 5bin kişi tarafından gezildiği görülmektedir.<sup>32</sup> Bu rakamsal verileri gazetede paylaşan Delbeuf bilet satışları üzerinden yaptığı hesabı şöyle aktarır:

Girişin ücretsiz olduğu ilk günde sergiyi 130 kişi ziyaret etti. Ertesi gün 325, sonraki gün 385 ve tatil olan Cuma günü ise 863 ziyaretçi sergiye geldi. Rakamlar toplandığında ilk 4 günde 1703 kişinin sergiyi görmüş olduğu ortaya çıkar. Cumartesi ve Pazar günü ise 1093 kişi daha geldi ve sergi ilk haftasında 2796 kişiye ulaştı. Cuma günleri her zaman daha çok ziyaretçi geliyor (mesela 18 Nisan 1902 günü 863, 25 Nisan 1902 günü de 1208 kişi) ve işte bu Cuma da sergiyi 1200 kişiden fazla gezen oldu. Türkler bu serginin önemini çok çabuk kavradılar. Çok ulusal bir duyguyla, onurla geliyorlar. Sanayi-i Nefise'nin Müslüman öğrencileri bu sergide çok parlak bir yer tutuyorlar böylelikle de Pera Salonlarının geleceği garantilenmiş oluyor.<sup>33</sup>

Delbeuf'ün rakamlarını günümüzde İstiklal Caddesi üzerindeki çeşitli sergi mekanlarının günlük ziyaretçi sayılarıyla karşılaştırıldığında sözlü olarak edinilen bilgilere göre<sup>34</sup> ücretsiz girilen mekanlarda ortalama olarak hafta içi günlük ziyaretçi sayısı görüş alınan her bir mekân için takribi 150-200 civarında, hafta sonları ise bu rakam 500-700 civarında seyretmektedir. Verilen bu bilgiler ışığında günümüzdeki rakamların şaşırtıcı bir şekilde 1902 Sergisi'nin rakamlarının bir hayli altında kaldığı görülmektedir.

32 Stamboul, 4 Nisan 1902.

33 Stamboul, 21, 26 Nisan 1902.

34 Ziyaretçi sayıları ortalaması İstiklal Caddesi üzerinde Akbank Sanat, Yapı Kredi Kültür Merkezi ve Salt Beyoğlu galerilerinin güvenlik birimlerinden kişilerle pandemi öncesinde yapılan sözlü görüşmelerden edinilmiştir.



Sergiyle ilgili yapılan bir başka düzenleme ise Saray kanadından gelmiştir. Saray yani Sultan II. Abdülhamit Düzenleme Komitesi'nin hazırladığı yönetmelikte belirtilmemiş olmasına rağmen sergide nü resimlerin olmamasını talep etmiştir.<sup>35</sup> Delbeuf de konuyu şu şekilde değerlendirmiştir:

Sergide “Nü de mi yok?” diyebilirsiniz. Doğru. Sanatsal ve de ahlaki açıdan pek çok sebep nedeniyle nü yok. Henüz halk yeni yeni bu tür sergilere alışırken, kimseyi ürkütmemek gerek. Pera Salonu, kızıyla gelen bir anneyi, ya da geldikleri bağnaz çevrenin etkisi hâlâ üzerinde bir kadının ahlaki sorular sebebiyle sergiden kaçmasına neden olmamalı.<sup>36</sup>

Delbeuf'ün açıklamasına bakılırsa, sergilerde halk açısından daha doğrusu doğrudan kadın izleyiciler açısından gözetilmesi gereken en önemli husus tablolarda çıplak figür olmaması ve bu içerikteki resimler nedeniyle sergiye gelen kadınların rahatsızlık hissetmemeleridir. Bu yaklaşımda en çarpıcı vurgu hiç kuşku yoktur ki kadın izleyicilerin sayısının azalmaması vurgusudur.

Eleştirilere gelince, Delbeuf'ün ilk sergide olduğu gibi bu defa da gazetesinde hemen hemen her gün sergi hakkında tanıtım ve eleştiri içerikli yazılar kaleme aldığı görülür. Delbeuf'ün yazılarını hazırlarken kendi kanaatlerinin yanı sıra, sergi kataloğundan da bir hayli yararlandığını ekleyebiliriz. Bu yazılar bir hayli kapsamlı yazılar olarak dikkati çeker hatta yapılan yeni araştırmalar ışığında bu yazıların ayrı bir yayın olarak toplandığı tespit edilmiştir. Türk Tarih Kurumu Kütüphanesi'nde A.IV/0534 yer numarası ile kayıtlı olan bu yayın *Les Artistes de Constantinople, Salon de Pera, Deuxième Année* adını taşımaktadır. Söz konusu kitabın dışında yine aynı kütüphanede A/7812 yer numarası ile kayıtlı *Deuxième Exposition des Artistes de Constantinople. Salon 1902, Catalogue* adını taşıyan bir de sergi kataloğu bulunmaktadır. İsimleri de oldukça benzer olan bu iki eserin müellifi kuvvetle muhtemel Régis Delbeuf olmalıdır. Katalog olarak belirtilen yayının sergi ile beraber çıktığını düşünmek mümkünse de diğer kitabın Delbeuf'ün Stamboul gazetesinde günlük olarak çıkan yazılarından oluştuğu hatta, serginin günlük ziyaretçi sayılarını içerdiği dikkate alınırsa yayının sergiden sonra basılmış olduğunu kesinlik kazanır. Ayrıca bu yayın içinde hemen başta Osmanlı İmparatorluğu'nda plastik sanatların gelişimine dair yazılmış bir serbest yazı da bulunmaktadır.<sup>37</sup>

Elde edilen yeni kaynaklardan bir diğeri olan Yıldız Fotoğraf Albümlerinde karşılaşılan sergiye dair görsellerin tanımlanması yukarıda bahsedilen yayınlar ve ağırlıklı olarak da gazetelerde çıkan yazılar sayesinde gerçekleştirilmiştir. Burada hemen ifade edilmesi gerekir ki, sergi kataloğunda yer alan eser isimleriyle günümüze ulaşan eser isimleri farklılıklar göstermektedir. İsimlerindeki bu ikilik nedeniyle yapıtların tanınıp, tespit edilmesinde eser isimlerinin çok da güvenli olmadığı, bu yüzden eserlere ilişkin

35 Cezar, 1995, 442.

36 Stamboul, 21 Nisan 1902.

37 Le Salon de Péra, L'Art à Constantinople, *Les Artistes de Constantinople, Salon de Pera, Deuxième Année*, 1902, 3-16.

tasvirlerin temel alınması gerektiği anlaşılmıştır. Söz konusu albümlerle ilgili olarak bilinmesi gereken bir diğer husus da ilk Paris Salon Sergileri’nde olduğu gibi Pera Salon Sergileri’nde de eserlerin duvar yüzeyinde hiç boş yer kalmayacak şekilde yerden tavana kadar yerleştirilmiş olmalarıdır (Görsel 1). Bu şekilde yapılan yerleştirme nedeniyle bir fotoğraf karesine, birden fazla eserin yan yana tek bir duvar yüzeyindeki görünümünü sığdırılmıştır. Böylece eser tespiti yapılırken hangi eserin, hangi eserle birlikte sergilendiği bilgisi de görünürlük kazanmıştır. Öte yandan eserlerin yanında herhangi bir etiketleme olmadığı ancak bazı çerçeveler üzerinde metal plakaların bulunduğu görülmüştür.

Sergide yer alan eserlerin cismi görünümlerinin tespitine olanak veren bu albümler günümüzde İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi’nde yer alan 90527 ve 90528 numaralı iki albümdür. Toplamda kırk kadar fotoğraf ağırlıklı olarak 1902 sergisine ait görsellerden oluşmaktadır. Fotoğraflar, mekânda ziyaretçilerin olmadığı bir zamanda çekilmiş ve büyük ihtimalle Sultan II. Abdülhamit’e sunulmak üzere hazırlanmıştır.

Fotoğraflar üzerinden yapılan değerlendirmelere geçerse ilk sırada 1902 Sergisi’ne en çok eser veren Leonardo De Mango ile başlanabilir. Sanatçının sergideki dört eserini, eserlerin bugün halen dolaşımda oldukları için kolayca tespit etmek mümkündür. Bunlar *İstanbul’da bir Sokak*, *Öykü Anlatıcısı*, *Üsküdar’da Çeşme*, *Kız Kulesi* isimli eserlerdir. Benzer şekilde Zonaro’ya ait *Doğu Kostümlü Kız*, *Saz Çalan Kız*, *Bayram* ve *Sahilde Yürüyenler* isimli yapıtlar da kolayca seçilebilmiştir (Görsel 2). Fakat günümüzde dolaşımda bulunmayan eserlerin tespit edilmesi bu kadar kolay olmadığı gibi oldukça dikkatli bir karşılaştırma ve ilişkilendirme süreci gerektirmiştir. Bu aşamada öncelikle gazetelerdeki tasvir ve tariflerden hareketle her bir sanatçı için sergide yer alan eserlerinin adlarıyla eser tasvirlerinden hareketle eldeki fotoğraflardan bu tasvirleri sağlayanlar belirlenmiştir. Örneğin Halil Paşa’nın bilindik yapıtlarından *Bostancı Çeşmesi* ve *Oğlum Halim* isimli resimlerinin yanı sıra daha önce izine rastlanmadığı düşünülen *Oğlum Selim* ve *Amazon* isimli tablolarını yukarıda belirtildiği şekilde saptanmış ve böylece *Amazon* isimli tablonun, Üsküdar Amerikan Kız Koleji’nin müdiresi olan Bayan Patrick’in at üzerinde resmedildiği eser olduğu görülmüştür. Bu bilgiden başka albümdeki fotoğraftan yola çıkarak Halil Paşa’nın çok bilinen *Madam X* isimli tablosunun da *Amazon* isimli eserle birlikte aynı duvarda yer aldığı tespit edilmiştir (Görsel 3).

Tespiti yapılan tüm eserlere makalede yer verilemeyeceği için şimdiye kadar yapıtlarından neredeyse hiç örnek görülmemiş Vasmagidis, Alectoridis, Lemare gibi sanatçılara öncelik tanınmıştır. Böylece Vasmagidis’in serginin en dikkat çeken çalışmaları arasında gösterilen *İki Büyük Martir*, *Geçmiş ve Gelecek için Dua* isimli eserleri tespit edilmiştir. Söz konusu tablolar için Celâl Esad “terkipteki hayalperestlik”<sup>38</sup> tanımını kullanırken<sup>39</sup> Delbeuf ise aşağıdaki ifadeleri kullanır:

38 Kompozisyonun bir araya getirilişindeki hayalcilik

39 Celâl bin Esad, *Sergideki Resimler*, *İkdam* 18 Nisan 1902’den akt.: Özyiğit, 2012, 182.

Vasmagidis'in 218 numaralı eserinin adı «İnsanlığın iki büyük martiri». Alectoridis gibi o da Zonaro'nun talebesi. Bu sergi onun da ilk defa kamuoyuna çıkışı ve daha ilk seferde büyük gürültü kopardı. Her ikisi de büyük meselelere kafa yoruyor. Dindar, sofı bir yanları var. Vasmagidis de akbaba tarafından dişlenen Promete'yi ve çarınhta İsa'yı çizmiş. Üzerlerine şöyle bir yazı eklenmiş: Her ikisi de insanlık için kendilerini feda ettiler. Biri ruh için, diğeri akıl için. Sanatçı bu ikisine «insanlık azizleri» adını vermiş. Doğrusu çok yetenekli.<sup>40</sup>

Yukarıdaki alıntıda hemen fark edileceği gibi sanatçının tabloya verdiği isimle katalogda yeralan isimler aynı değildir. Ancak bu farka rağmen eseri, biri mitolojik diğeri dini iki kahramanın birlikte aynı bağlam içinde yerleştirilmesinden tanımak mümkün olmuştur (Görsel 4). Kompozisyonun fotoğraftan görülebildiği kadarıyla sıradışı olduğu söylenebilir. Renk paleti bilinmese de etkili ışık kullanımıyla güçlü deseni de kendini belli etmektedir. Bu tablonun hemen sağındaki yaşlı adam portresinin yanında yer alan tabloda ise üst bedeni çıplak bir figür seçilmektedir. Bu portre Ahmet Rıfat'ın katalogda "Etüt" olarak belirtilen dört eserinden biridir (Görsel 4).<sup>41</sup>

Zonaro'nun öğrencilerinden olan Ahmet Rıfat'ın eserinin çerçevesinde görülen beyaz renkli etikete bakılırsa bu bölümdeki eser satılmıştır. Zira sergi fotoğrafları arasında bazı eserlerin çerçevesinde gelişigüzel şekilde iliştilirilmiş etiketlerin anlamı bu olsa gerektir. Her iki çalışmada da erkek figürlerinin çıplak olmasına rağmen sergide nü eserin yaşının nasıl değerlendirildiği sorusunun cevabını ise Ahu Antmen'in görüşlerinden hareketle verebiliriz. *Üryan, Çıplak, Nü; Türk Resminde Bir Modernleşme Öyküsü* isimli serginin katalogunda Antmen nü denilince akla gelenin erkek bedeninden ziyade kadın bedeni olduğunu söylemektedir. Antmen'in ileri sürdüğü gibi burada görülen örneklerde de tabloda çıplak ya da yarı çıplak gösterilen erkek figürleri Saray'ın yasakladığı nü eser statüsünde görülmedikleri için sergide yeralabilmişlerdir.<sup>42</sup> Keza Warnia Zarzecki'nin *Finis Vanitatum* "Mutlak Son" isimli eseri için de aynı durum geçerli olmuş; tabloda baştan ayağa çıplak olarak arkadan gösterilen erkek figürü de yine nü olarak değerlendirilmemiştir (Görsel 5).

Söz konusu tablo, sanatçının bugün izi kaybedilmiş yapıtlardan biri olması ise ayrıca önem arz etmektedir. Eser hakkında Delbeuf şöyle yazmıştır:

Warnia Zarzecki, 12 eserle C salonunda yer alıyor.

Katalogda 223 numaralı eserinin adı: «Finis Vanitatum yani Mutlak Son».

İnsanlar onu her zaman kasvetli bulurlar, resmi cenaze duası gibi çok ağırdır. Eski Ahit'teki Vaiz bölümünü çağırıştırıyor sanki: Vanitas Vanitatum, Herşey boş! O da tablolarında bunu veriyor. (...)

40 Stamboul, 23 Mayıs 1902.

41 Deuxième Exposition des Artistes de Constantinople. Salon 1902, Catalogue, 1902, 7.

42 Antmen, 2015, 15-66.

Sergiye gelen ziyaretçiler pek düşünmeden geziyorlar. Sanki tiyatroya gelmiş gibi seyrediyorlar. Bu tür ziyaretçiler ressamın değerini anlamamış olabilirler. Ama düşünmeyi sevenler bu eserin hakkını verir. Sonuçta bu eser, salonun baş eserlerinden biri.<sup>43</sup>

Delbeuf'ün dikkat çektiği tablo hiç kuşkusuz serginin en özel çalışmalarından biridir. Zira 16. Yüzyılda sıklıkla görülen *Vanitas* sembollerinden hareketle geliştirildiği anlaşılan kompozisyonda Warnia Zarzecki, çerçeveyi de resimlemiş ve bu kısma da kuru kafa tasvirleri eklemiştir. Kırık araba tekerlekleri ve yıkıntılar içinde mezar taşlarının arasında ışığa doğru yürüyen erkek figürü ise kompozisyonun tek figürüdür. Sağ üst köşede ressamın, tuval üzerine *Finis Vanitatum* yazısını eklediği görülmektedir. Celâl Esad, sanatçının resmini felsefi bir sembol olarak gördüğünü ifade ederek Warnia'nın ressamlığında şiir ve felsefenin ne denli etkili olduğuna değinmiştir.<sup>44</sup>

Serginin en güçlü çalışmalarından bir diğeri ise Delbeuf'e göre genç sanatçı Alektoridis'e aittir. Sanatçının bu tablosu yine Delbeuf'ün detaylı tasviri sayesinde tespit edilebilmiştir. Biri yaşlı diğeri genç iki kadını dua eder halde gösteren bu tablo için (Görsel 6) Delbeuf şöyle yazmıştır:

Alektoridis İstanbul doğumlu ve Zonaro'nun öğrencisi. 26 numaralı eserinin adı «Geçmiş ve gelecek için dua». Şapka çıkarılması gereken bir sanatçı, onun eserlerini ayırt etmek için profesyonel olmaya gerek yok. Mösyö Constans mesela salona girip daha iki adım atar atmaz bu tablonun önüne gelip, sordu:

-Bu kimin?

-Yeni başlamış bir öğrencinin

-Artık yeni başlamış sayılmaz!

Elinde katalog olmadan gezen herkes gelip bu tablonun önünde durdu, kimin diye sordu. Katalogu hazırlayan tabloya bu ismi vermiş. İki kadın dua ediyorlar; bir tan ağarması gibi gönül okşayıcı, ellerini havaya kaldırmış. (...) Diğeri annesi yaşlı ve artık örtünmüş, yas örtüsü takıyor. Bir ikona eğilmiş, kaybettikleri için dua ediyor.(...) İşte 1902 sergisinin ödülünü alacak eser! Tabi eğer bir jüri olsaydı!<sup>45</sup>

Yazının sonunda Delbeuf'ün değindiği gibi Salon Sergisi'nde bir jüri olması gerektiği konusu Celâl Esad'ın da hem fikir olduğu bir konudur. Celâl Esad, beynelmilel sergilerde eserlerin jüri tarafından seçildiğinden ve ödül verilmesi söz konusu olduğunda da yine jürinin rol aldığından bahsederken bu uygulamamaların Pera Salonları'nda da olması gerektiğinin altını çizmektedir.<sup>46</sup>

43 Stamboul, 24 Mayıs 1902.

44 Celâl bin Esad, Sergideki Resimler, *İkdam* 18 Nisan 1902'den akt.: Özyiğit, 2012, 189.

45 Stamboul, 23 Nisan 1902.

46 Özyiğit, 2012, 225, 288

1902 Sergisi'nde tespit edilen tablolarından bir diğerinde, üzerine madalyalar iliştirilmiş smokiniyle duran bir orkestra şefi, elini bir nota sehпасına dayar vaziyette gösterilmiştir (Görsel 7). Nota sehпасındaki eser defterinde ise Parsifal ve Wagner yazılıdır. Tablonun kime ait olduğunu anlamak için kataloğa bakıldığında “orkestra şefi” gibi bir tabir kullanılmadığını ancak Paul Giese isimli sanatçının eserleri arasında 107 numaralı eser için *Paul Lange'in portresi* adının *inachevé* yani “bitmemiş” ibaresiyle birlikte yazıldığı görülmektedir.<sup>47</sup> Paul Lange, Mızıka-i Hümayun'da şeflik yapmış, 1890'larda ise Üsküdar Amerikan Kız Koleji'nde öğretmen olarak çalıştıktan sonra vefat ettiği 1920 yılına kadar İstanbul'da yaşamıştır. Bu bilgiden hareketle Paul Lange'ın sima olarak bu kişi olup olmadığını da müzisyenin bir fotoğrafından teyit edildiğini belirtmek gerekir. Bu şekilde tablonun ismi ve cismî görüntüsünü eşleştirdikten sonra resmin içeriğine odaklanıldığında akla şu soru gelmiştir; Acaba ressam Paul Giese, Paul Lange'ı resmederken bir temenniye, bir hayali mi çizmiştir yoksa gerçekleşmiş bir sahneyi mi canlandırmıştır? Bu sorunun önemi şuradadır zira bilindiği gibi Wagner'in *Parsifal* isimli bestesi son yapıtı olmakla beraber eserin icrasına ilişkin bir vasiyet söz konusudur; Wagner, *Parsifal* operasının sadece Wagner eserlerinin çalınması için inşa edilmiş Bayreuth kentindeki *Festspielhause*'da çalınmasına müsaade etmiş, başka bir yerde Parsifal'in çalınmasını da vasiyetiyle yasaklamıştır. O halde Paul Lange bu eserin çalınmasında gerçekten rol almış mıdır? Sorunun cevabı yine basın kanalından gelecektir. 1902 sergisinden üç yıl kadar önce 1899 yılı Temmuz ayında yayınlanan Bayreuther Blatter isimli dergiden Ömer Egecioğlu'nun yaptığı alıntıya göre 24 Mart 1899 tarihinde, İstanbul'da Paul Lange yönetimindeki koro, Parsifal'in koral bölümlerinin bir kısmını seslendirmiştir.<sup>48</sup> İstanbul Rum Edebiyat Cemiyeti'ne (*Le Syllogue Littéraire Grec de Constantinople*) ait Balıkpazarı Topçular Sokak 18 numaradaki lokalde gerçekleştirilen dinleti, ayrıca Londra ve New York'taki müzik dergilerinde de konu edilecek kadar ilgi çekici olmuştur. Bu durumda söz konusu tablonun gerçekleşmiş bir olayı konu aldığını ve de tarihi bir belge olarak da anlam kazandığını söylemek mümkündür. Öte yandan *Parsifal*'in tümünün değil ama bir kısmının vasiyet dışında İstanbul'da seslendirilmesiyle ilgili olarak kendisi de Alman olan Paul Lange'ın mazur görülmesinde belki de Sultan Abdülaziz'in Wagner'e kendi konser salonunu yaparken yaşadığı maddi sıkıntıyı gidermesi için gönderdiği 900 thaler (günümüzde yaklaşık 20bin euro) tutarındaki bağışın<sup>49</sup> hatırı söz konusu olmuştur.

İlginç olan bir başka konu ise bugün bizi meraklandıran Paul Lange portresinin ne Celâl Esad ne de Delbeuf tarafından o gün o kadar da ilginç bulunmayışdır. Zira ikisi de bu portreden hiç bahsetmezken sadece Celâl Esad, Paul Giese'e ait *Durgun Göl* isimli eseri hakkında (ki Paul Lange portresinin hemen sağında asılıdır) şunları kaleme almıştır:

47 Deuxième Exposition des Artistes de Constantinople. Salon 1902, Catalogue, 1902, 15.

48 Egecioğlu, “Eski İstanbul'da Parsifal'den Seçmeler”, Opus Klasik Müzik Dergisi, 15 Aralık 2014-15 Ocak 2015, 62-66.

49 Emre Aracı, bahsi geçen bağışın belgelerini Alman arşivinde bulmuş ve bu belgeleri Andante dergisinin Aralık 2003-Ocak 2004 tarihli 8. sayısında “Dolmabahçe'den Bayreuth'a Uzanan Yardım Eli” başlıklı makalesinde paylaşmıştır.

Gecenin maviliğini giymiş bir göl, bu su içinden fırlamış sazlar içinde bir peri, elinde harp. Gölün bir tarafında bulunan hane içinde kızıl bir ışık. Köşkten göle doğru uzun büyük merdivenlerde birçok timsal-i ruh harpın sedasını dinleyerek yavaş yavaş merdivenlerden iniyorlar. Kimi bu mavi göle girmiş, kimi girmek üzere. Kimi başına kadar gömülmüş, gözlerini kapamış, uykuya dalmış. Filhakika insan da uykuya daldığı vakit tatlı bir nağmenin hatırasıyla okşanan ruhi bir hal ile kendinden geçer ki işte bu tablodaki fikr-i takdir hayali ise gerek renkler ve gerek eşkâl de o kadar gariptir. Şüphesizdir ki tab'iatta böyle bir levhaya asla tesadüf edilemez. Zaten bir mahsul-ü hayal olan böyle tasviri olan bir fikri de ancak bu suretle resmetmek muvafık olur.<sup>50</sup>

Celâl Esad'ın sözünü ettiği bu tablo katalogda 105 numara ile kayıtlı *Durgun Göl* isimli tablodur (Görsel 7). Yazara göre bu sahne gerçek hayatta olabilecek bir görüntü değildir. Ancak tablo izleyici üzerinde etki bırakacak güce sahiptir.

Sergiye yurtdışından katılan ve adından pek az bahsedilen bir başka isimse Georges Lemare'dır. Delbeuf'ün aktardığına göre sergiden birkaç gün önce Tunus'tan İstanbul'a gelen Fransız sanatçı, Normandiya doğumludur. Delbeuf, Lemare'dan doğunun ışığını anlamış biri olarak bahseder.<sup>51</sup> Sergide Lemare'ın biri Fransa'dan, dördü Tunus'tan toplam beş manzara resmi, bir çocuk başı etütü ile bir de *Eskrim Hocası* olarak isimlendirilmiş portre çalışması yer alır. *St. Cucufat'ta bir Göl* isimli tablo ise Lemare'in eşinin imzasıyla sergilenmiştir. Bu yapıtlardan sadece *Eskrim Hocası* isimli eseri fotoğraf albümü içinde tespit edilebilmiştir (Görsel 1).

Yukarıda eserlerinin görsellerine yer verilen sanatçıların yanı sıra albümlerdeki görsellerden Hilda Guarracino (paravan), Halil Paşa (*Oğlum Selim, Oğlum Halim*), Şevket Bey (*Aya Sofya*), Salvatore Valeri (*Saka, Deve, Eşek, Yaşlı adam, Genç kadın*), Osgan Efendi (*Asker Selamı, Dans eden Zeybek*), Warnia Zarzecki (*Yvonne, Zavallı kardeşim Kathina, Seyyar Berber, Çeşme başında küçük Çingene 1 ve 2, Derviş, Güle güle Maria / Görsel 5*), Thalia Floras (*Doktor F'nin Portresi, Matmazel TH'nin portresi, Mavi Prenses, Genç kız / Görsel 1*) ve Şeker Ahmet Ali Paşa'ya ait başka eserler de belirlenmiş ancak makalede hepsinin görseline yer verilememiştir.

### 1903 Salon Sergisi

Üçüncü Salon Sergisi 24 Nisan – 24 Mayıs 1903 tarihleri arasında yine Pera Caddesi 417 numaralı binada gerçekleştirilmiştir. Önceki iki sergide olduğu gibi bu sergi de hayli ilgi çekmiştir. Nitekim toplamda 32 sanatçının katıldığı sergide mimari projeler hariç 230 kadar eser yer almış ve sergiyi açık kaldığı süre boyunca biletli 10217 kişi ziyaret etmiştir.<sup>52</sup> Bu rakamsal verilere bakarak üçüncü sergide eser sayısının azalmış

50 Celâl bin Esad, İkdâm 18 Nisan 1902 aktaran Özyiğit 2012, 188-189.

51 Stamboul, 9 Mayıs 1902.

52 Cezar, 1995, 443-444.

olmasına karşın izleyici sayısında büyük bir fark oluşmadığı söylenebilir. Ancak bu rakamları kenara koyup katılımcı listesine bakıldığında üçüncü serginin diğer ikisinden farklı olduğu hemen göze çarpmaktadır. Şöyle ki 1903 Sergisi'nde Thalia Floras, Lina Gabuzzi, De Forcade, Paul Giese, Vasmagidis, Alectoridis, Zonaro, Şeker Ahmet Ali Paşa ve Osman Hamdi Bey gibi isimler yer almamıştır. Buna mukabil 32 katılımcının yarısı kadar ismin (Ahmet Münip, Şevki Bey, Rıza Raşit, Said, Vensan (Viçen) Aslanyan, Maksimilyan Bertozzi, De Belarbre, George Gramadanis, O. Miaser, S. Valdorp, Mithad Rebi, Madam Comte Calix, Ermenak Kolancıyan, Kirkor Ütücüyan, Patroklı Kampanaki ve Gulio Mongeri) daha önceki iki sergiye katılmamış olmaları ise ayrıca düşündürücüdür. Verilen isimler arasında Bertozzi ve De Belarbre'nın sergiye yurtdışından katılmış oldukları anlaşılmaktadır. Sergide yer alan diğer isimlerse Ömer Adil Bey, Ahmet Ziya Bey, Şevket Bey, Albay Halil Bey, Hamdi Kenan, İzzet Tepedelendioğlu Kamil, Rifat, Anna Aslan, Bello, L. De Mango, Madam Desgozi, Madam Riçi Montanyani, Matmazel Labella, Salvator Valeri, Lorenzo Valeri ve Warnia Zarzecki'dir. Singer firması da sergiye desen çizimlerinden örnekler göndererek bir nevi tüzel kişilik olarak iştirak etmiştir. 1903 Sergisi'nde görülen bu durumu açıklamak üzere gazetelere bakıldığında *Malumat* gazetesinde Celâl Esad'ın serginin katılımcıları hakkındaki yazısı önem kazanır. Yazar neden bu sergiye bazı isimlerin katılmadığını şöyle açıklar:

Kendi asar-ı (eserler) harikuladelerinin bir takım asar-ı mübtediye (acemi eserler) arasında bulunmasını istemeyenler ve bazılarının söylediğine göre resim sergisi değil resim pazarı şeklini almış olan bu sergide resim teşhiri bir ressam için kadrini tezyid (çoğaltma) değil belki azaltacağına kadar düşünerek imtina edenler ve başka sebepler gösterenler de oldu.<sup>53</sup>

Bu sözlerden anlaşıldığına göre 1903 Sergisi bir protestoya zemin olmuş; bazı eserlerin değerini kendi eserlerinden düşük gören kimi sanatçılar sergiyi resim pazarı olarak nitelendirmişlerdir. Bu konuda sergi sırasında değil ama sergi bittikten sonra bir değerlendirme yazısı yayımlayan *Le Moniteur Oriental* (The Oriental Advertiser) isimli gazete ise sergiye kabul edilecek eserler konusunda yeni bir uygulama olarak düzenleme komitesinin daha önce hiç sergilenmemiş eserleri sergiye kabul etme kararı aldığını, hal böyle olunca da bazı sanatçıların yeni eser yapmaya vakit bulamadıkları için sergide yer alamadıklarını ifade etmiştir.<sup>54</sup> Ancak Alectoridis ve De Forcade gibi ressamı ayırarak onların aynı tarihlerde Atina'daki bir sergiye eser gönderdikleri için bu sene salonda olamadıklarını ekleyen *Le Moniteur Oriental*, Zonaro gibi sürekli resim üreten bir ismin neden yer almadığına ise tam bir açıklık getirmemiştir. Bu sorunun cevabı Zonaro'nun günlüklerinden okunmaktadır. Zonaro'nun anlatımına göre serginin düzenlenme sürecinde birtakım anlaşmazlıklar yaşanmış ve olaylar Zonaro'nun penceresinden şöyle gelişmiştir:

Serginin hazırlıkları devam ederken, maddi sıkıntı içinde olduklarını fark ettim. Mimar Vallaury serginin sorumlusu idi. Bunun üzerine kendilerine bir yıl önceki gibi bir piyango düzenlenmesini önerdim. Bu

53 Celal bin Esad, Resim Meraklılarına Bir İki Söz, *Malumat*'tan akt.: Özyiğit, 2012, 289.

54 *Le Moniteur Oriental* / The Oriental Advertiser, 3 Haziran 1903.

önerim kabul gördü ve piyango için bir de kompozisyon hazırladım. Bu kompozisyonu içeren 1000 tane numaralı bileti İtalya'da bastırdım. Çizdiğim kompozisyondaki kadının başındaki yarım ay sansüre takıldı. Gümrükten bu biletleri alabilmek için üç talebemle birlikte orada oturup bu yarım ayı tek tek sildik. Bunları sergiye katılan resamlara, bir mecediye karşılığında satmaları için 20'şer adet dağıttım. Kendilerinden de salon kirası ve masraflar için birer lira topladım. Bilet sahipleri sergi sırasında süresiz galeriyi gezebileceklerdi ve çekilecek piyangoda kazanan talihliye, sergilenen tablolardan biri armağan edilecekti. Ressamlardan yaklaşık 40 lira toplandı. Bunun üzerine Sergi Komitesi Sekreteri Polonya asıllı Alman Ressam Warnia-Zarzecki ile iki İtalyan ressam Pietro Bello ve Leonardo de Mango, Akaretler'deki atölyeme gelerek, ressamlardan toplanan parayı istediler. Buna gerekçe olarak da toplanmakta olan paranın benim evim yerine, Sergi Komitesi'nin kasasında daha güvenli korunabileceğini ileri sürdüler. Böylesi bir tavır karşısında, terbiyesizlik eden ve bana hakaret etmeye kalkışan ressam Zarzecki'ye bir kaplan gibi karşılık verdim. Yanımdaki iki öğrencim de J. Warnia-Zarzecki'ye büyük tepki gösterdiler. Gösterdiğimiz tepki karşısında, J. Warnia Zarzecki ve P. Bello ile L. de Mango öfkeyle evimden çıkıp gittiler. Ertesi gün öğrencilerimin de yardımıyla, bütün resamları tek tek ziyaret ederek toplanan parayı iade ettim. Bu olaydan sonra, benim gibi birçok tanınmış ressam hoşnutsuzluklarını göstermek için, 1903 yılında düzenlenen sergiye katılmadılar ve bir daha da sergi düzenlenemedi.<sup>55</sup>

Günlükteki notlara bakılırsa Düzenleme Komitesi ile Zonaro arasında sergi mekân kirası için sanatçılardan toplanan paralar nedeniyle bir tartışma yaşanmış olduğu anlaşılmaktadır. Yaşanan tartışma bütün boyutlarıyla tam bir netliğe kavuşturulamamış olmakla beraber, 1903 Sergisi'nden sonra aynı ismi koruyan sergilerin yapılmadığına bakarak, gerilimin salonların kaderini belirleyecek kadar derin olduğunu düşünmek mümkündür.

Konu hakkında başka ipuçları yakalamak amacıyla yaşananların uzaktan fakat bir o kadar da yakından takipçisi Adolphe Thalasso'nun yazdıklarına bakıldığında ise Üçüncü Salon Sergisi hakkında dolaylı ifadeler kullandığı görülür. Ağırlıklı olarak ilk serginin üzerinde duran Thalasso, sergileri konu aldığı yazısının sonlarında salonların sona erişini büyük bir talihsizlik olarak nitelendirirken Levantenler olarak tanımladığı ancak isim zikretmediği sanatçılar hakkında onları duygusuz, kıskanç ve entrikacı olarak yaftalar ve şunları yazar:

Müze-i Hümayun yanında, bir Osmanlı Ulusal Resim Heykel Müzesi kurulması hayal edilirken, 1903 Salonu birdenbire hiç de bir sebep gösterilmeden sonlandı. 1904'te tam bir bozgun yaşandı. Ressamlar, heykeltıraşlar öyle bir karanlığa gömüldüler ki, bundan böyle Salon bahsi kapandı artık. İstanbul Salonları, bir zamanlardı. (...) Bu oluşum

55 Öndeş ve Makzume, 2003, 60.



(sergileri kastediyor) hiç yoktan var olmuş bir gelişmeydi. Gelecekte sürgün verecek bir tohumdu toprağa atılmış. Bundan alınacak haz, sanatçıları destekleyecek, halkı yavaş yavaş güzel Őeylere yaklaştıracaktı. Türk Halkının plastik sanatlar konusundaki cehaleti, entelektüel çaba gerektiren mevzularda Levantenlerin kasvet veren duygusuzlukları, kıskançlıklar, entrikalar, çevrilen dolaplar bu çöküşü hazırladı.<sup>56</sup>

Bu hadiseleri kenara koyup sergi içeriğine dönersek ilk salon sergisinde sayıca fazla görülen manzara resimlerinin bu sergide de yüksek olduğu söylenebilir. Manzaraların konusu hemen hemen tamamen İstanbul'dur. Boğaz, Sarayburnu, Göksu, şkdar, çeşitli sokak grmleri, evler, mezarlıklar, korular, deniz manzaraları en çok işlenmiş konulardır. Teknik olarak suluboya ve pastel türü işlerin sayısı bu nc sergide öncekilere göre daha fazladır. Eserlerin konu içerikleri ise Düzenleme Komitesi'nin daha önce hiçbir yerde sergilenmemiş eserlerin bu salona kabul edileceği kararına rağmen bir çeşitlilik göstermez. Öte yandan ilk iki sergide göz dolduran yapıtların sahibi olan birçok ismin bu sergide yer almaması nitelik açısından sergiyi geriye dşrmse benzemektedir. Komitenin koyduğu kural gereği hiç sergilenmemiş eser getirme gayesiyle sergiye eser gönderen yeni isimlerin, sonraki yıllarda hiç varlık gösterememiş olmaları ise bu kişilerin amatör bir çizgide kaldıkları savını doğrular.

1903 Sergisi "Resim", "Gravür ve El işleme", "Mimarlık" olarak üç bölüme ayrılmıştır. Halil zyiğit'in belirttiğine göre sergi katalogu bu defa çift dilli Osmanlıca ve Fransızca olarak düzenlenmiştir.<sup>57</sup> Bu durum izleyiciler arasında Fransızca bilmeyen kesimin sayıca arttığına dair bir ipucu olarak yorumlanabilir. Sergide resim bölümünde 26 sanatçıya ait 191 eser yer alırken, Gravür ve El işleme bölümünde Singer ticarethanesi hariç 5 sanatçının 38 alışması, Mimari kısmında ise 4 kişiye ait 55 çizim yer aldığı belirtilmiştir.<sup>58</sup> Tüm rakamlar toplandığında Singer Ticarethanesini ve hem Resim bölümünde hem Mimari bölümde işleri olan Bello'yu tek katılımcı olarak sayıldığında katılımcı sayısı 33 olarak tespit edilir. Kadın katılımcılar ise Anna Aslan, Madam Desgozi, Madam Labella, Madam V. Comte ve Madam Marie de Ricci Montagnani'dir. Sergide ilk defa adı duyulanlar arasında Midhat Rebi, Armenak Kolancıyan Sanayi-i Nefise'de yetişmiş gravür sanatçıları olarak gösterilirken Kirkor tcyan ise yine gravür alanında özel dersler alarak kendini yetiştirmiş biri olarak tanıtılmıştır. Mimarlık başlığı altında Bello'nun yanı sıra görülen Lorenzo Valeri, Salvatore Valeri'nin kardeşidir. Gulio Mongeri ve Patroklı Kampanaki ise İstanbul'da eserleri olan önemli mimarlardandır. Kampanaki'nin en önemli yapıtı İstiklal Caddesi zerindeki Ses Tiyatrosu'dur. Mongeri ise Cumhuriyet Dönemi'nde I. Ulusal Mimari Akımının güçlü isimlerinden biri olmakla beraber Beyoğlu'ndaki St. Antoine Kilisesi'nin mimarı olarak tanınacaktır.

Mimari tasvirlerin sahiplerine bakıldığında özellikle Kampanaki'nin Mısır'dan Londra'ya, Kaliforniya'dan Burgazada'ya kadar çeşitli coğrafyalarda yeralacak projelere dair çizimlerinin göz doldurduğunu söylemek mümkündür. Ancak eleştiri yazılarına

56 Thalasso, 1906, 180-181.

57 zyiğit, 2012, 495.

58 zyiğit, 2012, 483-502.

bakılırsa bu farklı ve zengin içerikli Mimari Bölümü, serginin geneline hakim olan vasat görüntüyü değiştirmeye yetmemiştir. Nitekim Celâl Esad, en çok bu konuda hayal kırıklığına uğradığını belirttiği yazısında “Bütün İstanbul halkınca kemal-i takdir ile seyir ve temaşa edilecek birçok Osmanlı ressamının eser teşhir etmemeleri hiçbir vecihle nazar-ı müsahama ile görülecek husustan değildir.” diyerek sergiye katılmayan sanatçıları mazur görmediğini ifade etmiş, sergide kendini gösteren yeni isimlere de kompozisyonlarını geliştirmeleri, farklı konulara ve de büyük boyutlu çalışmalara yönelmeleri nasihatinde bulunmuştur. Celâl Esad için bu sergide en çok takdir edilmesi gereken kişi de diğer sanatçılar gibi “kapis yapmayan” ve sergiye katılmamazlık etmeyen Halil Paşa’dır. Onun gibi uluslararası sergi tecrübesi olan bir zatın kibre kapılmadan eserlerini sergiye göndermesini bu nedenle örnek alınacak bir tavır olarak gösterir.<sup>59</sup>

Celâl Esad’ın 1903 Sergisi yazılarında öncekilerde olduğu gibi yine tek tek sanatçıları konu ettiği görülür. Ancak isimleri bu defa geliş güzel sıralamıştır. Ömer Adil Bey’den sonra Warnia Zarzecki’ye geçen yazarın yazısını yazarken sergi kataloğundaki sıralamayı takip ederek değil, sergiyi gezdiği sırada kendi aldığı notlardan yararlandığını düşünmek mümkündür. Zira 90527 numaralı albümde 10 numaralı kart üzerinde Warnia’nın portreleri ile Ömer Adil Bey’in katalogda 15 numaralı “Resimhanede” isimli eseri aynı duvarda asılı olarak görülmektedir. Dolayısıyla Celâl Esad’ın aynı duvar üzerinde gördüğü iki farklı sanatçıya ait eserleri, yazısında peş peşe tanıtmaktan sergiyi kendi gezdiği ve gördüğü sırada aktardığı anlaşılır. Celâl Esad, eleştirilerini yükselttiği Warnia Zarzecki hakkında, sanatçının her biri farklı ruh halleri içinde gösterilmiş portreler yapmak yerine, bu portreleri birlikte gösterecek daha büyük kompozisyonlar yapmasının daha isabetli olacağını söyler.<sup>60</sup> Bu grup portreler arasında sanatçının *Silence* “Sükut” olarak adlandırılan tablosu 90527 envanter numaralı albümde diğer portrelerle birlikte net olarak görülmektedir (Görsel 8).

1903 Sergisi’ne katılan isimlerden biri olan Şevket Bey ise Ayasofya’nın içini gösteren tablolarıyla takdir toplar (Görsel 9). Nitekim ileride diğer katılımcılardan farklı olarak adını resim tarihi içinde kalıcı olarak yazdıracak olan Şevket Bey (Şevket Dağ) 1916 yılında düzenlenen Galatasaray Sergileri’nin de mimarlarından biri olacaktır. Diğer bir deyişle 1902 ve 1903 Sergileri kendisi için iyi bir başlangıç olmuş, güçlü tablolarıyla sonraki sergilerde de kendine yer bulmuştur. 1903 Sergisi’ne ait değerlendirilecek son fotoğrafta ise Valeri’nin öğrencisi Ohannes Miasseryan’a ait ve “O. Miasser” imzasıyla “Meyve” isimli natürmort hemen fark edilmektedir (Görsel 10).

Makalenin başlarında belirtildiği gibi 90527 numaralı albümün içinde yer alan fotoğrafların çoğu 1902 sergisine ait olduğu için 1903 sergisine ilişkin kısıtlı sayıda fotoğraf görülmüştür. Serginin gerçekleştiği dönemi içine alan *Stamboul* gazetesinin 1903 yılı Ocak-Temmuz arasını kapsayan birinci cildine de erişilemediği için Delbeuf’ün tanıklığı bu bölümde eksik kalmıştır.

59 Özyiğit, 2012, 288-291.

60 Özyiğit, 2012, 294.

## Sonuç

Akademik araştırmaların birbirlerini beslemesi esasına uygun olarak hazırlanan makalede, her biri büyük emek içeren iki doktora tezinin<sup>61</sup> ortaya çıkardığı basın kaynakları temel alınarak, son yıllarda erişilen sergi katalogları ile fotoğraf albümleri elde edilen verilerin birbirini bütünleyebilmesine yönelik olarak değerlendirilmiştir. Bu doğrultuda ağırlıklı olarak *Stamboul* gazetesinin başyazarı Régis Delbeuf'un yazıları ile *İkdam* ve *Malumat*'taki Celâl Esad'ın yazıları makalenin ana aksını oluşturmuş, sergi katalogları ve fotoğraflarsa sergilerin somut bir görünüm kazanmasına katkı sunmuşlardır.

Sergiler özelinde sonuç değerlendirmesinde araştırmaya konu olan Pera Salon Sergileri'ne katılmış toplam sanatçı sayısı 70 olarak tespit edilmiştir. Üç sergiye de katılan sanatçı sayısı ise 6 olarak tespit edilmiştir. Bu isimler Ömer Adil Bey, Halil Paşa, Philippo Bello, Leonardo De Mango, Salvatore Valeri ve Joseph Warnia Zarzecki olarak kayda alınmıştır. Birbirini takip etmesine rağmen üç serginin de basındaki eleştirilenler nazarında farklı etkileri olduğu görülmüş, en çok vurgu yapılan serginin ise ikinci salon sergisi olduğu yargısına varılmıştır. Bu nedenle makale kapsamında da ağırlıklı olarak ikinci sergiye ait albümlerdeki görsellerden yapılan tespitlere ağırlık verilmiştir. Böylece bugün pek çoğuna erişilmemiş olan eserlerin görüntüleri üzerinden sanatçıları daha iyi değerlendirme imkânı da doğmuştur. Daha somutlaştıracak olursak örneğin Warnia Zarzecki'nin *Finis Vanitatum* "Mutlak Son" tablosunda olduğu gibi 16. Yüzyılda bir dönem etkili olmuş *Vanitas* sembollerine 19. Yüzyıl sonlarında İstanbul'da yapılmış bir tablo ile atıfta bulunulduğunu görmek, ya da erken *Fovist* resim örneklerinin Avrupa'da bile akımın daha tanımlanmadığı bir zamanda İstanbul'da izleyiciye sunulmuş olduğu fark etmek, Pera Salon Sergileri'nin ne denli zengin bir içeriğe sahip olduğuna işaret etmektedir. Paris'te Adolphe Thalasso'nun yazılarını yayımlandığı *L'Art et Les Artistes* dergisindeki köşesinde sıklıkla bahsettiği gibi aslında İstanbul, Kırım Savaşı'ndan itibaren Avrupa'da da önemli bir merkez nokta olduğunu Salon Sergileriyle tekrar gözler önüne sermiştir. Nitekim çok kalabalık olmasalar da bazı Avrupa'lı sanatçıların sergilere rağbet etmesi de böyle bir kabulle ilgili olsa gerektir.

Bazı sanat eserlerinin salt barındırdığı estetik değerle değil, içeriğine bağlı olarak tarihi bir belge olarak da değerlendirilebileceği fikri ise Paul Giese'in Paul Lange portresiyle yerel ortamda güçlenmiştir. Katılımcı çeşitliliğinin yanı sıra eser içeriklerindeki zenginlik de Avrupa resim tarihine göre oldukça kısa bir geçmişe sahip plastik sanatlar tarihimizde, Salon Sergileri özelinde hayli çarpıcı bir noktaya ulaşmıştır. Yıllarca tasvir yasağı bağlamında en çok portreye mesafeli durulan bir toplumda kısa sürede yaşanan dönüşümle, portrelerin sergilerde manzara resimleriyle başa baş oluşu da ayrıca not edilmelidir.

Son olarak Osmanlı İmparatorluğu'nun en kozmopolit kenti payitaht İstanbul'da, hatta daha da dar kapsamda 19. Yüzyılda Pera'da cereyan eden sanatsal faaliyetlere dair öykülerden hareketle, insan ilişkilerine dair önemli detayların açığa çıkması

61 Sinanlar, 2008; Özyiğit, 2012.

mümkün olmuştur. Bir yanda, *Le Figaro*'nun muhabiri olarak İstanbul'a gelmiş Fransız gazeteci Régis Delbeuf ile İstanbul'dan Paris'e göçmüş Levanten entelektüel Adolphe Thalasso'nun, Pera Sergileri ortak paydasında buluşmaları önem kazanırken, bir yanda resim pratiğinin hayli geç tatbik edilmeye başlandığı İstanbul'da, sanatın gelişmesi için büyük çaba ve fikir ortaya koyan kendisi de ressam Celâl Esad'ın değerlendirmelerinin ne denli güçlü ve önemli olduğu bir kere daha görülmüştür. İlişkiler açısından ise Saray Ressamı unvanlı Fausto Zonaro ile Sanayi-i Nefise Mektebi'nin sanatçı hocalarının önceleri iş birliği içindeyken birden kopma noktasına gelişleri ise resim tarihimizdeki ilk "sergiye katılmama protestosuna" neden olması bakımından önem teşkil etmiştir. Bu olayların hepsi birlikte okunduğunda Pera merkezli gelişen Osmanlı plastik sanatlar dünyasının ne denli zengin bir içeriğe ve de ne kadar çok katmanlı anlatılara sahip olduğu anlaşılmaktadır.

## KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Antmen, A. (2015). Üryan, Çıplak, Nü, Türk Resminde Bir Modernleşme Öyküsü, İstanbul: Pera Müzesi Yayınları No:79.
- Aracı, E. (2004). Dolmabahçe'den Bayreuth'a Uzanan Yardım Eli. *Andante*, 8, 29-31.
- Cezar, M. (1995). *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi Bey*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları.
- Egecioğlu, Ö. (2014-2015). Eski İstanbul'da Parsifal'den Seçmeler. *Opus Klasik Müzik Dergisi*, 15 Aralık 2014-15 Ocak 2015, 62-66.
- Erten, O. (2012). *Türk Sanatına Yön Veren Sergiler ve Yahşi Baraz'ın Büyük Sergileri*, c.1, İstanbul: 47-52.
- Öndeş, O ve Makzume E. (2003). *Osmanlı Saray Ressamı Fausto Zonaro*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özyiğit, H. (2012). *1830-1920 Yılları arasında süreli yayınlarda Türk resim sanatı eleştirisi*, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim dalı, yayımlanmamış doktora tezi, Ankara.
- Le Moniteur Oriental / The Oriental Advertiser (İstanbul Atatürk Kitaplığı) 3 Haziran 1903.
- Sinanlar, S., (2008). *Pera'da Resim Üretim Ortamı 1844-1916*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Doktora Tezi.
- Sinanlar, S., (2009), Lecomte Prétextat; un homme de l'art au XIXème siècle à Péra, (İstanbul: Gerflint), *Synergie Turquie* No: 2, 59-67.
- Sinanlar Uslu, S. (2013). Un critique français à Constantinople : Régis Delbeuf:1854-1911, İstanbul : *Synergies Turquie*, No: 6, 141-150.
- Sinanlar Uslu, S. (2014). Adolphe Thalasso'nun gözünden Meşrutiyetin Osmanlı Sanat Ortamına Yansımaları 1908-1914, *Semra Germaner Armağanı*, İstanbul : MSGSÜ Yayınları, 261-272.
- Stamboul: Journal Politique et litteraire (Bibliothèque National de France) 13 Mayıs 1901 / 16 Mayıs 1901 / 17 Mayıs 1901 / 18 Mayıs 1901 / 22 Mayıs 1901 / 29 Mayıs 1901 / 28 Haziran 1901 / 12 Haziran 1901/ 15 Haziran 1901 / 28 Haziran 1901 / 9 Aralık 1901 / 4 Nisan 1902 / 21 Nisan 1902 / 23 Nisan 1902 / 26 Nisan 1902 / 9 Mayıs 1902 / 23 Mayıs 1902 / 24 Mayıs 1902.
- Thalasso, A. (1906). Les Premiers Salons de Peinture de Constantinople, *L'Art et les Artistes*, Paris: 172-181.

**Yararlanılan Arşivler**

Deuxième Exposition des Artistes de Constantinople, Salon 1902, Catalogue  
(Türk Tarih Kurumu Kütüphanesi A/7812)

Les Artistes de Constantinople, Salon de Pera, Deuxième Année, 1902. (Türk  
Tarih Kurumu Kütüphanesi A.IV/0534)

Yıldız Sarayı Fotoğraf Albümleri, 90527 ve 90528 numaralı albümler (İstanbul  
Nadir Eserler Kütüphanesi)

## GÖRSELLER



**Görsel 1:** 1902 Salonundan bir görünüm. Ortada yer alan tablo Georges Lemare'a ait "Eskrim Hocası" isimli tablodur. Görsele Lemare'ın tablosunun hemen solundaki iki tablonun Thalia Floras'a ait "Doktor F'nin Portresi" ile "Mavi Prenses" isimli eserler olduğu, daha altta görülen koyu renkli eserin ise "Matmazel Th'nin portresi" isimli eser olduğu tespit edilmiştir. İÜ Nadir Eserler Kütüphanesi Yıldız Albümleri 90528/9.



**Görsel 2:** Zonaro'nun "Saz Çalan kız" ve "Doğu kostümlü kız" isimli tabloları, 1902 Salonundan, İÜ Nadir Eserler Kütüphanesi Yıldız Albümleri 90528/6.



**Görsel 3:** 1902 Salonu'nda Halil Paşa'ya ait "Madame X" Tablosu ve altta "Amazon" isimli Bayan Patrick'in at üzerinde portresi, İÜ Nadir Eserler Kütüphanesi Yıldız Albümleri 90527/7.



**Görsel 4:** 1902 Salonu'nda Vasmagidis'e ait "İnsanlığın iki büyük martiri" isimli tablo sol baştadır. Ahmed Rifat'ın "Etüt" isimli üst kısmı çıplak gösterilmiş figürü ise sağ başa yakındır. İÜ Nadir Eserler Kütüphanesi Yıldız Albümleri 90528/14.





**Görsel 5:** 1902 Salonu'nda Warnia Zarzecki'nin "Mutlak Son" isimli tablosu üstte ortada görülmekle beraber bu duvar üzerindeki tüm eserler sanatçıya aittir. İÜ Nadir Eserler Kütüphanesi Yıldız Albümleri 90528/11.



**Görsel 6:** 1902 Salonu'nda Alektoridis'in "Geçmiş ve gelecek için dua" isimli tablosu solda görülmektedir. İÜ Nadir Eserler Kütüphanesi Yıldız Albümleri 90528/16.



**Görsel 7:** 1902 Salonu'nda Paul Giese'e ait "Paul Lange portresi" ortada yerilirken, "Durgun göl" isimli tablosu sağ üstte görülmektedir. İÜ Nadir Eserler Kütüphanesi Yıldız Albümleri 90528/17.



**Görsel 8:** 1903 Salonu'nda Ömer Adil Bey'in "Resimhanede" isimli eseri yukarıdan aşağıya doğru sağdan ikinci sıranın üçüncü tablosudur. Hemen bir solundaki portre ise Warnia Zarzecki'nin "Sükut" isimli portre çalışmasıdır. Görseldeki diğer portreler de (üzerlerinde de yazılı olduğu üzere Yvonne, Esther, Solomon, Marylka ve Kasia Warnia'ya aittir. İÜ Nadir Eserler Kütüphanesi Yıldız Albümleri 90527/10.



**Görsel 9:** 1903 Salonu'nda Şevket Bey'in "Ayasofya Camii içi" isimli tablosu merkezde yer almaktadır. İÜ Nadir Eserler Kütüphanesi Yıldız Albümleri 90527/6.



**Görsel 10:** Görselin orta kısmında bir şişe, marul ve tabakta meyvelerden oluşan "Meyve" isimli kompozisyon Ohannes Miasser'e aittir. 1903 Salonu'ndan bir görünüm. İÜ Nadir Eserler Kütüphanesi Yıldız Albümleri 90527/11.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

**Sanat Tarihi Dergisi**

ISSN 1300-5707

Cilt: 30, Sayı: 1 Nisan 2021

*Ege University, Faculty of Letters*

***Journal of Art History***

e-ISSN 2636-8064

*Volume: 30, Issue: 1 April 2021*

İnternet Sayfası (Acık Erisim)

Internet Page (Open Access)

**DergiPark**  
AKADEMİK

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

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

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

Clarivate  
Analytics  
**ESCI**  
Emerging Sources Citation Index

TR DİZİN  
**ULAKBİM**

**DOAJ**

Crossref

**EBSCO**

**ERIH PLUS**  
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE  
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic  
Resource  
Index  
ResearchBID

**SÖBIAD**

## 1957 SAO PAULO BİENALİ TÜRKİYE SERGİSİ\*



### EXHIBITION OF TURKEY AT THE 1957 SAO PAULO BIENNIAL\*

Aynur GÜRLEMEZ ARI\*\*

#### ÖZ

Sao Paulo Bienali, çağdaş sanatı Brezilya’da tanıtmak ve Sao Paulo’yu uluslararası bir sanat merkezi haline getirmek amacıyla ilk etkinliğini 1951 yılında gerçekleştirir. Türkiye ise Sao Paulo Bienali, Uluslararası Plastik Sanatlar Sergisi’ne ilk kez 1957 yılında katılarak IV. Bienal’de varlık gösterir. IV. Sao Paulo Bienali’ndeki Türkiye Sergisi’ni organize eden İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi, sergi komiseri ise Sabri Berkel olur. Bu sergiye ait belgelere ulusal arşivlerin yetersizliği ve araştırmacıya kapalı olmaları sebebiyle, Sao Paulo Bienali Vakfı/Fundação Bienal de Sao Paulo üzerinden ulaşılmıştır. Öncelikli olarak 1957 yılı IV. Sao Paulo Bienali Türkiye sergisine katılan sanatçılar ve sergiledikleri eserler tespit edilmiş, bienal yetkilileri ve Türk yetkililer arasında kurulan erken tarihli diyaloglar, kurumlar ve şahıslar üzerinden anlaşılmaya çalışılmış, Türkiye’nin Sao Paulo Bienali’ndeki ilk sergisi, bienal arşivlerindeki belgeler üzerinden ilk kez bu araştırma içinde incelenmiştir. Resim bölümünde Sabri Berkel, Bedri Rahmi Eyüboğlu, heykel bölümünde Hadi Bara, İlhan Koman ve Zühtü Müridoğlu’nun Türkiye’yi temsil ettiği sergide 10’u resim, 9’u heykel olmak üzere toplam 19 eser sergilenmiştir. Eserler ve sergideki seçki genel olarak değerlendirildiğinde, 1957 sergisinin “modern yorumların hakimiyeti altında” olduğu söylenebilir. Araştırma sırasında ayrıca Türkiye’nin daha önce gerçekleşen Sao Paulo Bienallerine de davet edildiği görülmüş, 1957 sergisi sonrasında da, farklı kurum ve isimler arasında birçok yazışma gerçekleştiği tespit edilmiştir. Bu yazışmalar Türkiye’deki sanat yetkilisi kurumların imkanları ve dönemin kültür politikaları hakkında önemli ipuçları sunan yazışmalardır ve makale içinde bu yazışmalar da değerlendirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** *Sao Paulo Bienali, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi, Bienal, Türk Resim ve Heykeli, Sabri Berkel.*

\* Bu araştırma SALT Araştırma’nın katkılarıyla gerçekleştirilmiştir. Belgelere erişim Sao Paulo Bienali Arşiv Sorumlusu Marcelle Souto Yakabi’nin desteğiyle sağlanmış, telif yasası gereği kullanılan fotoğrafların izinleri alınmıştır. Tüm görsellerin hak sahibi Fundação Bienal de São Paulo/Sao Paulo Bienali Vakfı’dır.

\* This research has been carried out with the contributions of SALT Research. Access to the documents was provided with the support and cooperation of Marcelle Souto Yakabi, Archives Officer of the Sao Paulo Biennial, and the permissions of the photographs used in accordance with copyright law were obtained. All images are entitled to the Fundação Biennial de São Paulo/Sao Paulo Biennial Foundation.

\*\* Dr. Öğretim Görevlisi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İstanbul.  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2483-1661> ♦ E-mail: [aynur.gurlemez@marmara.edu.tr](mailto:aynur.gurlemez@marmara.edu.tr)

### **ABSTRACT**

The Sao Paulo Biennial (Bienal de São Paulo) organized its first event in 1951 with the purpose of promoting contemporary art in Brazil and making São Paulo an international art center. Turkey was invited to Sao Paulo Biennial for 1953 and 1955, however invitations were declined by official authorities for administrative purposes. Although the art circles of the period wanted to attend the exhibition, the invitation was considered for only 1957 biennial and for the first time Turkey had a presence in 1957 in the Sao Paulo Biennial: Exhibition was carried out with the organization of the Istanbul Academy of Fine Arts and under the commission of Sabri Berkel. Due to insufficient national archives or their being closed to researchers until now, the documents of the exhibition have been accessed through the Sao Paulo Biennial Foundation (Fundação Biennial de São Paulo). Primarily, the artists who attended the exhibition and their works exhibited have been determined, the early dialogues established between the biennial officials and the Turkish authorities were tried to be understood through institutions and individuals and the first exhibition of Turkey in Sao Paulo Biennial was reviewed for the first time in this research, through the documents in biennial archives. Turkey has participated at the 1957 Sao Paulo Biennial International Art Exhibition with Sabri Berkel, Bedri Rahmi Eyüboğlu in the paintings section, Hadi Bara, İlhan Koman and Zühtü Müridoğlu in sculptures section. In the exhibition, a total of 19 works, 10 of which are paintings and 9 of which are sculptures, by Turkish artists were exhibited. When the works and the anthology in the exhibition were generally considered, it is seen that 1957 exhibition is “under the dominance of modern interpretations”. During and after the preparation phase of the exhibition of Turkey, it is seen that many correspondences were made between different institutions and names. These correspondences provide us with important clues about the possibilities of the arts authorities and the cultural policies of the period. The fact that Turkey declined the invitation for 1953 and 1955 biennials for administrative reasons, even though it was invited, indicate that the institutions were in certain impossibilities. As a matter of fact, newspaper articles of the period attribute the rejection of invitations to economic inadequacies. When Turkey’s documents in Sao Paulo Biennial Archive are examined, it is seen that official invitation correspondences were responded negatively or positively, not left unanswered. However, the burden of correspondence traffic was mostly undertaken by Sabri Berkel and Hadi Bara on behalf of the Istanbul Academy of Fine Arts.

When we consider the works exhibited in general, it can be said that, all the works selected for the exhibition are works with a modern artistic style and identified with the art movements of the period. As a distinctive feature, the works of the Academy in classical trends are not included in this exhibition. The Istanbul Academy of Fine Arts seems to have given up on showing that it is a successful practitioner of classical art, at the 1957 Sao Paulo Biennale exhibition. In this sense, there is also a distinct change in the choice of the Academy while expressing itself in international exhibitions. The selection committee, which aims to present a summary of the art production in Turkey and leave a refined impression, favored the new art understanding of the period.

**Keywords:** *Sao Paulo Biennial, Istanbul Academy of Fine Arts, Biennials, Turkish Paintig and Sculpture, Sabri Berkel.*

## Giriş

São Paulo Bienali, çağdaş sanatı Brezilya’da tanıtmak ve São Paulo’yu uluslararası bir sanat merkezi haline getirmek amacıyla ilk etkinliğini 1951 yılında gerçekleştirir. Bienalin fikir babası ve kurucusu İtalyan asıllı sanayici Francisco Matarazzo Sobrinho’dur. Daha çok Ciccillo Matarazzo adıyla bilinen sanayici, Sao Paulo Bienali’ni tasarlarlarken yakından ve tutkuyla takip ettiği Venedik Bienali’ni rol model alır.<sup>1</sup> Bienal, savaş sonrası dönemi şekillendiren kültürel, ekonomik ve politik güçler tarafından ulusal ve uluslararası düzeyde motive edilir ve gördüğü ilgiyle birlikte dünyanın en eski ikinci sanat bienali olarak dünya sanat tarihi içine yerleşir.<sup>2</sup> Türkiye ise Sao Paulo Bienali’nde ilk kez 1957 yılında IV. Bienal ile varlık gösterir. Takip eden 1961, 1963 ve 1967 yıllarında Türkiye’nin Sao Paulo Bienali’e ulusal katılımı devam eder. Dünyanın en eski ikinci bienali olan Sao Paulo Bienali’ndeki Türkiye sergileri Sao Paulo Bienali Arşivleri’ndeki belgeler ve eserler incelenerek ilk kez bu araştırma içinde değerlendirilmiştir.<sup>3</sup>

Türkiye’nin Sao Paulo Bienali ile kurduğu ilişki incelendiğinde arşivdeki kayıtlar Türkiye’nin Sao Paulo Bienali’ne ilk kez 1953 yılında, II. Bienal için davet edildiğini gösterir.<sup>4</sup> 3 Ekim 1952 tarihini taşıyan ilk davet bizzat bienalin kurucusu Francisco Matarazzo Sobrinho tarafından Ankara’daki Dış İşleri Bakanlığı Kültür İşleri Müdürlüğüne<sup>5</sup> ve eşzamanlı olarak Rio de Janeiro’daki Türkiye Brezilya Büyükelçiliğine iletilmiştir.<sup>6</sup> Dönemin Türkiye büyükelçisi, aynı zamanda resim sanatımıza da katkıları olan yüksek mimar Tarık Carım’ın babası Fuad Carım’dır.<sup>7</sup> Üçüncü bir adım olarak davetten Ankara’daki Brezilya Büyükelçisi de haberdar edilir.<sup>8</sup> Türkiye’nin cevabı

- 1 Bu model, katılımcıları ülke küratörlerinin belirlediği, ülke temsilcilerinin ulusal pavyonlarda yapıldığı modeldir.
- 2 Whitelegg, 2013, 380-386.
- 3 Belgelerin tümü Sao Paulo Bienali Vakfı (Fundação Bienal de São Paulo/FBSP), Wanda Svevo Tarihi Arşivleri’ne aittir (Arquivo Histórico Wanda Svevo/AHWS). Makalede kullanılan yazışmalar arşiv içinde Francisco Matarazzo Sobrinho/FMS fonu içinde yer almaktadır. Makalede arşiv ve fonlar için belirtilen bu kısaltmalar kullanılmıştır.
- 4 Türkiye’nin de davet edildiği 1953 bienali en önemli bienallerden biri olur. Bu ikinci bienal Pablo Picasso’nun Guernica adlı eserine ev sahipliği yapmasına atıfta bulunularak bazı kaynaklarda “Guernica Bienali” olarak anılır.
- 5 “3 de Outubro de 1952, Francisco Matarazzo Sobrinho, Sao Paulo – Chief of Culturel Relations of the Ministry of Foreign Relations, Ankara, IIBSP/356”, FMS.
- 6 “6 de Outubro de 1952, Francisco Matarazzo Sobrinho, Sao Paulo – Fuad Carim, Embaixador da Turquia no Brasil, Embaixada da Turquia, Rio de Janeiro, IIBSP/371”, FMS.
- 7 Fuad Carım (1882-1972) yüksek mimar Tarık Carım’ın babasıdır. Tarık Carım tam da bu yıllarda (1955-1956) Brezilya’da Oscar Niemeyer atölyesinde mimari ve şehircilik projeleri üzerine çalışmaktadır. Bir başka araştırmanın konusu olmakla birlikte, bu bağlantı bize Hadi Bara, İlhan Koman ve mimar-şehir plancısı Tarık Carım tarafından 1955’te kurulan Türk Grup Espas’ın sergideki izlerini sorgulatmaktadır.
- 8 “8 de Outubro de 1952, Francisco Matarazzo Sobrinho, Sao Paulo – Sr. Mario de Castello Branco, Embaixador do Brasil na Turquia, Embaixada do Brasil, Turquia, IIBSP/306”, FMS.

8 ay sonra netleşir: Arşiv yazışmalarından anlaşıldığı üzere Türkiye idari nedenleri öne sürerek 1953 yılı II. Sao Paulo Bienali'ne katılmayı red etmiştir.<sup>9</sup> Yazışmaların devamında, katılımcı için yük oluşturmayacak bu daveti Türkiye'nin neden reddettiği bienal yetkilileri tarafından anlaşılammış görünmektedir. Türkiye'nin cevabı Brezilya hükümeti tarafından "daha üst makamların olumsuz kanaati" olarak algılanmış ve Matarazzo Sobrinho'dan sonra ikinci yetkili isim olan sergi başkan vekili Ruy Bloem, bir başka olumsuz cevapla karşılaşmamak için "Türkiye'ye davette ısrar edilmemesi" yönünde Ankara'daki elçiliklerine fikir bildirilmiştir.<sup>10</sup>

1955 yılında gerçekleşecek III. Bienal'in Türkiye yazışmaları 1954 yılının Nisan ayında başlar. Davetler geçen bienal olduğu gibi Rio de Janeiro'daki Türkiye Büyükelçisi Fuad Carım'a<sup>11</sup> ve Ankara'da bulunan Brezilya Büyükelçisi Mario Moreira da Silva'ya iletilir.<sup>12</sup> Çok geçmeden cevap olarak Türkiye, III. Sao Paulo Bienali'ne temsilci göndermeyeceğini bildirir.<sup>13</sup> Bu yazışmalarda Türkiye'nin gelen davetleri reddetme nedenlerine ilişkin detaylar verilmemiştir. 1952 ile 1954 arası yazışmalar diplomatik dilden uzaklaşmayan, nedenler üzerinde detaylı bilgi sahibi olamadığımız resmi yazışmalardır. Sadece ek bilgi olarak, tüm bu davet yazışmaları incelendiğinde, sergileme modeli olarak kendine Venedik Bienali'ni örnek alan Sao Paulo Bienali'nin, yönetim olarak davet protokolünde de Venedik Bienali yönetimini tekrar ettiği görülür. Bu protokole göre davetler, aynı tarihte hem davet edilen hem de davet eden ülkelerin büyükelçiliklerine, kültür işlerinden sorumlu bakanlıklarına veya başkanlık kurumlarına resmi yazılarla iletilmektedir.<sup>14</sup>

1957 yılı IV. Sao Paulo Bienali için hazırlıklar başladığında Türkiye'ye davet önce Ankara'da görev yapan Brezilya büyükelçisi aracılığıyla gönderilir.<sup>15</sup> İkinci davet Brezilya'da halen Türkiye büyükelçiliği görevini sürdürmekte olan Fuad Carım'a iletilir.<sup>16</sup>

9 "12 de Junho de 1953, Antonio Fantinato Neto, Ankara – Francisco Matarazzo Sobrinho, Sao Paulo, 12/53", FMS.

10 "25 de Junho de 1953, Ruy Bloem, Sao Paulo – Antonio Fantinato Neto, Ankara, IIBSP/1922", FMS.

11 "24 de Abril de 1954, Francisco Matarazzo Sobrinho, Sao Paulo – Fuad Carım, Rio de Janeiro, IIIBSP/263", FMS.

12 "24 de Abril de 1954, Francisco Matarazzo Sobrinho, Sao Paulo – Mario Moreira da Silva, Ankara, IIIBSP/264", FMS.

13 "4 de Agosto de 1954, Theodemiro Tostes, Chefe da Divisao Cultural, Rio de Janeiro – Arturo Profili, Secretaria da IIIa. Bienal, Sao Paulo, DCI/540.3", FMS. Türkiye'nin cevabını ikinci bir belge de doğrular: "9 de Novembro de 1954, Mario Moreira da Silva, Ankara – Arturo Profili, Sao Paulo", FMS.

14 Gürlemez Ari, 2019, 219-228.

15 "10 de Janeiro de 1956, Francisco Matarazzo Sobrinho, Sao Paulo – Mario Moreira da Silva, Ankara, IVBSP/34", FMS.

16 "20 de Fevereiro de 1956, Francisco Matarazzo Sobrinho, Sao Paulo – Fuad Carım, Rio de Janeiro, IVBSP/158", FMS.



Bir farklılık olarak bundan önce ilk iki bienal davetine icabet etmeyen Türkiye, nihayet Sao Paulo Bienali Uluslararası Plastik Sanatlar Sergisi'ne katılmaya karar vermiştir.<sup>17</sup> Türkiye'nin Sao Paulo Bienali'nde bir sergi gerçekleştireceği haberi Türkiye'deki sanat çevrelerinde memnuniyetle karşılanır. Bu olumlu gelişmeyi ulusal basında duyuranlardan biri de Arkitekt Dergisi olur. Hadi Bara Türkiye'nin Sao Paulo Bienali'ne ilk kez iştirak edeceğini yazarken, şimdiye kadar neden bu davetlerin kabul edilmediğini de şu sözleriyle izah etmektedir:

“1956 senesinde 28. Venedik Bienali'ne ilk defa iştirak eden Türkiye, bu sefer Eylül ayında Brezilya'da açılacak olan 4. Sao Paulo Bienali'ne de iştirake karar vermiştir.

Sao Paulo Bienali, dünyanın en mühim ve en eski plastik sanatlar sergisi olan Venedik Bienali'ne nazaran çok genç olmakla beraber, resim, heykeltraşi ve sinema sanatlarından başka mimari ve tiyatro plastiği sanatlarını da ihtiva ettiğinden beynelmilel çapta bir alaka celb etmektedir.

Memleketimizde tiyatro mimarisi modern anlayışta şenografi, kostüm ve tiyatro tekniği mevcut olmadığından ve mimarlık teşekküllerinin Walter Gropius'un bile iştirak ederek beynelmilel mimari mükafatını kazandığı bu gibi sanat ve fikir tezahürlerine olan ilgisizlikleri yüzünden dördüncü Sao Paulo bienaline yalnız ressam ve heykeltraşlarımız iştirak etmektedir.

Senelerden beri dünyanın birçok memleketlerinden ve sanat teşekküllerinden vaki davetlere ilgisizlik ve dolayısıyla, cüzi miktarda olmasına rağmen dövizsizlik yüzünden red cevabı vermek mecburiyetinde kalan Türk sanatkarları maarif vekaletinin son zamanlarda vermiş olduğu yerinde kararlarla Türkiye'yi beynelmilel sahalarda müspet olarak temsil etmektedirler.

Milletleri birbirine tanıştıran ve yaklaştırmada en mühim bir vasıta olan sanat ve fikir münasebetleri mevzuunda, hükümetin bundan sonra da aynı anlayışı devam ettireceğini ve bu gibi beynelmilel tezahürata iştiraki bir prensip meselesi olarak kabul edeceğini ümit ederiz.

Prof. Hadi Bara"<sup>18</sup>

Hadi Bara'nın sözleri resmî yazışmalarda bulamadığımız samimiyettedir ve Türkiye'nin uluslararası sergilere katılamama nedenlerine açıklık getirir. Türkiye'nin bu sergi ve etkinliklerdeki yokluğu sadece plastik sanatlar için geçerli değildir. Arşiv

17 “2 de April de 1957, J.O. Meira Penna, Chefe da Divisao Cultural – F. M. Sobrinho, Sao Paulo, DCI/540.3”, FMS.

18 Bara, 1957, 27-28.

belgelerinde Türkiye'nin bienal kapsamında gerçekleşecek olan Tiyatro Festivali'ne de resmi olarak davet edildiği görülmüştür. Davet o dönem Uluslararası Tiyatro Enstitüsü'nün (ITI) Ulusal Merkez Başkanlığı görevini yürüten Muhsin Ertuğrul'a gönderilmiştir.<sup>19</sup> Belgeler arasında davete ilişkin bir cevaba rastlanmasa da, Türkiye'nin 1957 yılı tiyatro festivaline katılım göstermediği bilinmektedir.<sup>20</sup> Hadi Bara tarafından katılmama nedeni olarak ileri sürülen "ilgisizlik" ve "dövizsizlik" diğer sanat dalları için de geçerli görünmektedir.

### **Türkiye İlk Kez Sao Paulo Bienali'nde**

1957 yılı Sao Paulo Bienali'ne ilk kez katılacak olan Türkiye, bienalin de ilk kez kullanacağı Ibirapuera Parkı'ndaki yeni binasında 43 ülke ile birlikte yerini alır. Türkiye adına sergiyi düzenleyen kurum İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi, sergi komiseri ise Akademi hocalarından ressam Sabri Berkel'dir.<sup>21</sup> Sabri Berkel 1956'da Türkiye'nin Venedik Bienali'ne ilk kez katılmasını sağlamış ve uluslararası alanda Türkiye'nin görünür olması için çaba sarf etmiştir.<sup>22</sup> Bu noktada Sabri Berkel'in Venedik Bienali'ndeki komiserlik deneyiminin, bir yıl sonra Sao Paulo'da kendisine yeniden komiserlik görevi getirmiş olduğu düşünülmektedir. Ayrıca Sabri Berkel'in Modern Sanatlar Müzesi Müdürü Sergio Milliet'e yazdığı 15 Temmuz 1957 tarihli mektubuna; "*Sizinle geçen sene Türk Bölümü'nden sorumlu olduğum Venedik Bienali'nde karşılaştıktan sonra*" cümlesiyle başlaması, diyalogların bir yıl önce kurulduğunu bize gösterir.<sup>23</sup> Dolayısıyla Türkiye'nin 1956 yılında Venedik Bienali'ne iştirak etmesinin, sonraki yıllarda Türk sanatçılarına yeni diyaloglar tesis edilmesinde imkanlar yarattığı söylenebilir.

Ciccillo Matarazzo Pavyonu içerisinde Türkiye'ye 7 numaralı salon ayrılır. Salonda 10'u resim, 9'u heykel olmak üzere toplam 19 eser sergilenir (Fot.1). Resim bölümünde katılan sanatçılar Bedri Rahmi Eyüboğlu Sabri Berkel, heykel bölümünde katılan sanatçılar Hadi Bara, İlhan Koman ve Zühtü Müridoğlu olur.<sup>24</sup> Fakat önemli bir bilgi olarak -kendisi bu sergiye katılmamış olmakla birlikte- Nuri İyem'in sanatçı ve eser bilgileri Türkiye'yi temsil edecek diğer tüm sanatçılar ve eserlerle birlikte dosyalarda yer alır.<sup>25</sup> Hatta Sabri Berkel, bienal kataloğu için yazdığı sunuş yazısında tüm sanatçılarla birlikte Nuri İyem'den de bahsetmiş, fakat katalog baskısında sanatçı hakkındaki paragraf çıkarılmıştır.<sup>26</sup> Başka bir araştırmanın konusu olmakla birlikte bu detay, Nuri İyem'in oğlu

19 "10th of August 1956, Francisco Matarazzo Sobrinho, Sao Paulo – Muhsin Ertugrul, Chairman National Center of the International Institute of Theatre, Ankara, BTI/253", FMS.

20 Museu de Arte Moderna de Sao Paulo (MAM SP), 1957, 415-603.

21 MAM SP, 1957, 375.

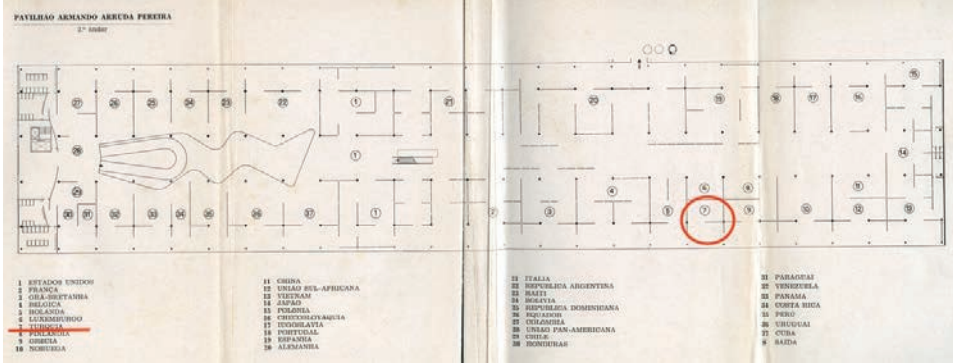
22 Gürlemez Ari, 2019, 109-127.

23 "15 Juillet 1957, Sabri Berkel, Istanbul – Sergio Milliet, Sao Paulo, 24.7/966", FMS.

24 MAM SP, 1957, 376-377.

25 "Undated-1957, Notas biograficas dos artistas participantes da IV Bienal de Sao Paulo", FSM.

26 MAM SP, 1957, 375-377.



Fot. 1: 1957 4. Sao Paulo Bienali, Ciccillo Matarazzo Pavyonu, 7 numaralı salonda Türkiye  
©Fundação Bial de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo

Ümit İyem'e aktardıklarıyla örtüşmektedir<sup>27</sup> ve Sao Paulo Bienali Arşivleri konunun kesinliğini ispatlayacak yazışmalara sahiptir. Yaşanan bu durumun fiziksel bir problemden mi kaynaklandığı, yoksa iddia edildiği gibi politik nedenler yüzünden Nuri İyem'in kendi isteği dışında sergiden çekilip çekilmediği sorusu, konunun belgelerinin detaylı incelenmesiyle ortaya çıkacaktır.

Sergiyi en iyi özetleyen fotoğraflar, katılan eserlerin yerleşimini gösteren az sayıdaki genel sergi fotoğraflarıdır (Fot.2).

Türkiye'ye ayrılan alanındaki panellerde Sabri Berkel ve Bedri Rahmi'nin tabloları göze çarpar. Orta alan ise heykellere ayrılmış durumdadır. İlk izlenim, eser seçiminde yetkili olan Güzel Sanatlar Akademisi'nin önceliği yeni arayışlara, modern ve soyut denemelere verdiği yönündedir. Akademi'nin taşıdığı klasik anlayıştan artık tamamen uzaklaşmış olduğu, Sabri Berkel tarafından kaleme alınan katalog yazısında da detaylıca ifade edilmiştir. Berkel Türkiye sergisini sunarken geçmişten başlayarak günümüze kadar olan dönemde



Fot. 2: 1957 4. Sao Paulo Bienali Türkiye Sergisi  
©Fundação Bial de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo

27 Gürlemez Arı, 2019, 513-514. 1 Nisan 2017 tarihinde Ümit İyem ile yapılan görüşme.

Akademi'nin sanatsal eğilimleri hakkında sergi izleyicisine önce kısa bir özet sunar. Daha sonra sergiye seçilen sanatçı ve eserlerin özellikleri hakkında bilgiler verir:

“19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Batı anlayışına göre çalışmaya başlayan Türk sanatçılar, Fransız sanatını model olarak benimsemişlerdir. Sonraki nesiller, o zamandan bu yana, Türkiye'ye önce gerçekçi-natüralist bir ruh, ardından izlenimcilik, nihayet Paris'i evi olarak gören ve daha sonra dünyanın çeşitli sanat merkezlerinde gelişen çağdaş eğilimleri tanıtmışlardır. Uluslararası nitelikteki bu eğilimler, kişisel bulguların eksik olmadığı ilginç ve özgün eserler üretmeyi bilen sanatçılarımızın karakterine göre dönüşmüştür.

Mevcut Türk sanatını iki ana eğilime ayıracak olursak, bir yandan müze sanatına tutkulu realistlerin, diğer yandan yeni formlar arayan ve icat etmek isteyenlerin geleceğe baktığını görürüz.

Türkiye, IV. Sao Paulo Bienali'ne ilk katılımı için, “modern” kategorinin en iyi temsilcilerinden otuz ile elli yaşları arasında altı sanatçı seçti. Bu sanatçıların çoğu, zamanımızın büyük öncülerıyla temas halinde olan Paris atölyelerinde eğitildiler.”<sup>28</sup>

### Sergilenen Resimler

Resim bölümünde Türkiye'yi sadece iki ressam temsil eder. Bunlardan biri aynı zamanda sergi komiserliği görevini de üstlenen Sabri Berkel'dir. Sabri Berkel'in katalogda yer alan sözleri, seçilen eserlerin üslup özellikleriyle örtüşmektedir. Berkel'in yazısında vurguladığı gibi bu sergiye sadece Akademi'nin “modern” kategorisindeki eserler gönderilmiştir. Berkel'e göre seçilen sanatçılar da “modern kategorisinin en iyi temsilcileridir”. Dolayısıyla katalogda sergi düzenleyicisi olarak adı geçen İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Heyeti<sup>29</sup> bu bienaldeki tercihini “modern”den yana yapmış görünmektedir.

Sabri Berkel'in sunuş yazısında söylediği gibi, katılan sanatçıların yaşları 30 ila 50 yaş arasında değişmektedir. 1907 doğumlu olan Sabri Berkel, sergiye katıldığında 50 yaşındadır. Yazısında kendinden bahsederken de nesil olarak “bir anlamda eski sanatçılar arasında yer alan” tanımlamasını kullanır.<sup>30</sup> Fakat sanatsal üslubunu tanımlarken Berkel, ait olduğu nesilden kendini ayırır.

Kendi sözleriyle anlatmak gerekirse Berkel, “kompleksten basite ulaşmak için kendini daha sade sembollerle ifade etme” çabasıdadır.<sup>31</sup> Bu da onu ait olduğu neslinden ayırıştırarak 1950'li yılların modernleri arasına yerleştirir. Sergilenen eserleri siyah konturların tuval yüzeyinde kesintisiz şekilde dolaşmasıyla resmedilen soyut

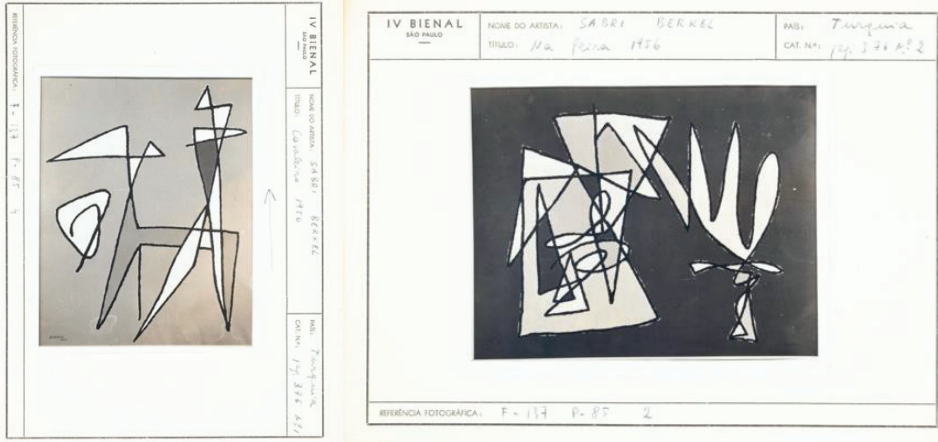
28 MAM SP, 1957, 375.

29 MAM SP, 1957, 373.

30 MAM SP, 1957, 375.

31 MAM SP, 1957, 375.

kompozisyonlardır. Eserlerinde insan figürlerini, objeleri andıran detaylar dikkat çekse de (Fot. 3, 6, 7), bu figürler olabildiğince soyutlamaya uğramıştır. Form olarak Berkel'in sergiye büyük boyutlardaki tuvallerle katıldığı görülür. Sergideki 5 tablosu da yaklaşık 160x130 cm ölçülerinde olup tuval üzerine yağlıboyaır.<sup>32</sup> Sabri Berkel'in 1957 sergisinde sergilenen eserlerinin çoğunun İstanbul Resim Heykel Müzesi koleksiyonunda olduğu tahmin edilmektedir.



Fot. 3 ve 4: Sabri Berkel, “Şövalye”, 1956. 130x162 cm. (no:1) ve  
“Fuarda”, 1956. 162x130 cm. (no:2)

©Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo

Türkiye’yi resimleriyle bienalde temsil eden bir diğer ressam Bedri Rahmi Eyüboğlu’dur. Sabri Berkel, Bedri Rahmi’yi sunarken katalog yazısında “Anadolu folklorunun modernleşmesinden yanadır. Popüler sanatın motif ve renklerine dayanan eserleri karakter bakımından çok özeldir” yorumunda bulunmuştur.<sup>33</sup> Nitekim sergilenen eserler, sanatçının yerel kültür öğelerini kullanıldığı eserlerindedir. Bedri Rahmi Eyüboğlu sergilenen beş resminden üçünde Anadolu kadını yansıtmayı tercih etmiş, detaylarda ise Anadolu kültürüne ait desen ve motiflere yer vermiştir (Fot. 8, 9, 10).

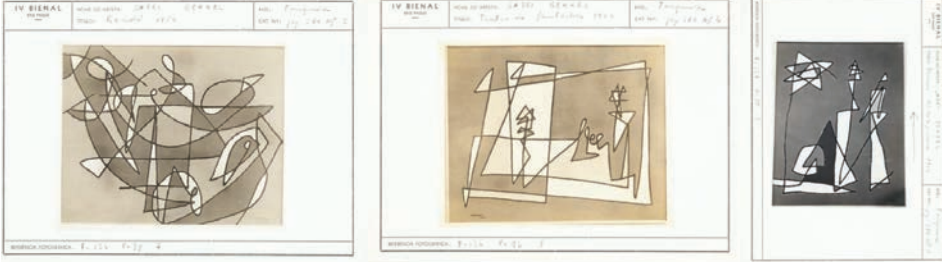
Bedri Rahmi Eyüboğlu bienalde mansiyon ödülüne layık görülmüş, Sao Paulo Bienali’nin kurucusu ve başkanı Matarazzo Sobrinho tarafından yazılan belgede, Bedri Rahmi Eyüboğlu’na Uluslararası Bienal Jürisi tarafından mansiyon ödülüne layık görüldüğünü bildirilmiştir.<sup>34</sup> Bienal Genel Sekreterliği de bienali organize eden İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi’ne övgüde bulunmuş ve iş birliklerinden dolayı teşekkür eden bir yazı göndermiştir.<sup>35</sup>

32 MAM SP, 1957, 376.

33 MAM SP, 1957, 375.

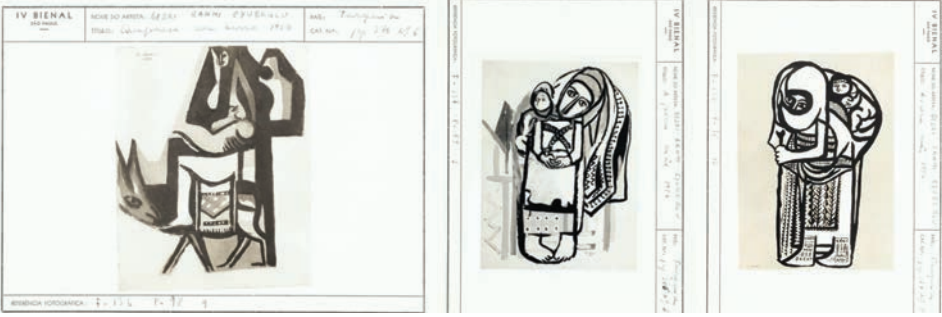
34 “22 de September de 1957, Francisco Matarazzo Sobrinho, Sao Paulo - Bedri Rahmi Eyüboğlu”, FMS.

35 “18 de September de 1957, Secretairie General, Sao Paulo - Bedri Rahmi Eyüboğlu”, FMS.



Fot. 5, 6, 7: Sabri Berkel, “Rondo”, 1956. 162x130 cm. (no:3); “Kukla Tiyatrosu”, 1956. 162x130 cm. (no:4); “Pazar Yürüyüşü”, 1956. 130x162 cm. (no:5).

©Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo



Fot. 8, 9, 10: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Eşek ile Köylü”, 1950. Karton üzeri guaj, 50x70. (no:6); “Genç Anne”, 1952, Karton üzeri guaj, 50x70. (no:7); “Yaşlı Anne”, 1950. Karton üzeri guaj, 50x70. (no:8). ©Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo

### Sergideki Heykeller

Serginin heykel bölümüne üç sanatçı katılım gösterir. Katalogda ilk sırada yer alan heykeltıraş Hadi Bara’dır. Sabri Berkel serginin sunuş yazısında Hadi Bara’yı bienal ziyaretçisine şu cümlelerle anlatır: “Hadi Bara yıllardır heykellerinde, iki veya üç büyük dikdörtgen düzlem üzerinde ve geometrik açıklıklarla oluşturduğu zıtlıklarla, plastik duygularını ifade etti. Eserleri giderek daha açık hale geliyor ve daha da saflığa odaklanan planlar, çizgiler inşa ederek mekânın dinamizmini yakalamaya çalışıyor.”<sup>36</sup>

Hadi Bara da katılan diğer sanatçılarla karşılaştırıldığında tıpkı Berkel’in tabir ettiği gibi, yaş olarak büyüktür ve eski nesil sanatçılar arasında konumlanır. Fakat eski kuşaktan sayılmasına rağmen Bara, heykellerinde kullandığı formlarla çağını yakalayan, soyut bir anlayış ortaya koyar. Berkel’in yaptığı “büyük dikdörtgen formlar üzerine açılan geometrik açıklıklar” ifadesi, sanatçının katalogdaki üç numaralı heykelinde

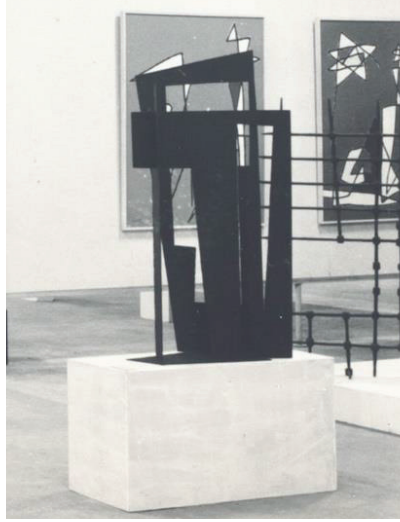
36 MAM SP, 1957, 375.



Fot. 11 ve 12: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Mor ve Yeşil Kafa”, 1956, Karton üzeri guaj, 70X100. (no:9) ve “Meyveler”, 1956, Karton üzeri guaj, 70X100. (no:10)

©Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo

görülebilir (Fot.13). Hadi Bara 1954 yılından itibaren demir sac levhalardan oluşan heykellerin birbirine benzeyen farklı versiyonlarını üretmiştir. Malzeme form ilişkisine dayalı bu heykeller, 1950’li yıllarda heykel sanatında önemli etkileri olan *plastik sanatlar sentezine*<sup>37</sup> ve Hadi Bara’nın plastik sanatlar sentezi düşüncesine uygunluk göstermektedir.<sup>38</sup> Hadi Bara, İlhan Koman ve mimar Tarık Carım bu görüş üzerinde odaklanarak soyut bir sanat anlayışını savunan *Türk Grup Espas*’ı kurmuş ve eserlerini bu görüş doğrultusunda üretmişlerdir.<sup>39</sup>



Fot. 13:

Hadi Bara,  
“Heykel”, 1957,  
Demir, 140x85cm.  
(no:3)

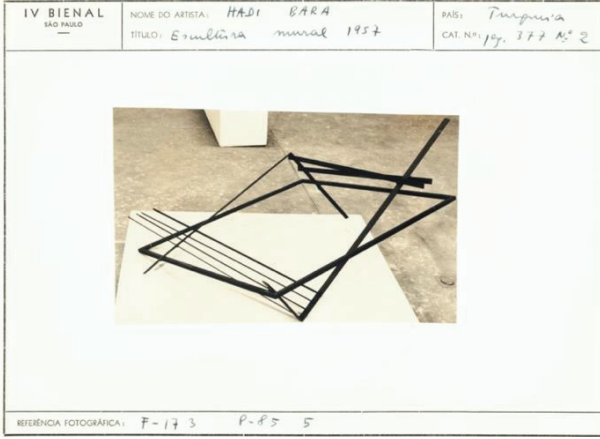
©Fundação Bienal  
de São Paulo/  
Arquivo Histórico  
Wanda Svevo

37 1951 yılında André Bloc tarafından Paris’te kurulan Groupe Espace, Le Corbusier’nin düşüncelerine uygun olarak plastik sanatlar sentezini hedeflenmiştir. Plastik sanatlar sentezi, temelde mimari bir anlayıştan çıkarak tasarım, endüstriyel obje ve plastiğe kadar tüm üretimin ortak bir birlik sağlayacak şekilde yapılmasını amaçlayan bir düşüncedir.

38 Koyunoğlu, 2018, 123, Yılmaz, 2016, 74-75.

39 Koyunoğlu, 2018, 148.

Hadi Bara'nın aynı görüş doğrultusunda sergiye dahil ettiği eseri, katalogda "Escultura Mural" adını verdiği ve sanatçının aslında duvar heykeli olarak tanımladığı eserdir. Bu heykel 1957 Sao Paulo bienalinde yerde bir platform üzerinde yatay olarak sergilenirken fotoğraflanmıştır (Fot.14). Daha sonra, aynı heykel bir yıl sonra, 1958 yılı 29.Venedik Bienali'nde bu defa platformsuz olarak yönü ve duruşu değiştirilmiş halde yeniden sergilenir.<sup>40</sup> Sanatçının 1 numaralı heykeli de (Fot.15) yukarıda yorumlanan 3 numaralı heykeliyle benzer özellikler gösterir (Fot.13).



**Fot. 14 ve 15:** Hadi Bara, "Heykel", 1957, Demir, 100 cm. (no:2) ve "Heykel", 1956, Demir, 140x70cm. (no:1). ©Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo

Bienal arşivlerinde Hadi Bara ile ilgili doğrulanma imkânı bulunan bir başka konu da sanatçının bienalde ödül alamayışının bir grup sanatçı tarafından protesto edilmiş olmasıdır. Hadi Bara'nın eserleri bienalde büyük beğeni kazanmış, fakat önerilen ödülü alamamıştır.<sup>41</sup> Bu durum karşısında kararı protesto eden 17 kişiden oluşan bir grup sanatçı Hadi Bara'ya sanat çalışmalarından ötürü takdirlerini bildiren bir yazı sunarlar.<sup>42</sup> Sao Paulo Bienali arşivlerinde tespit edilen belgelere göre Hadi Bara bu yazıya bir teşekkür mektubuyla karşılık vermiştir. Mektup 26 Aralık 1958 tarihinde Hadi Bara'nın kendi el yazısı ile yazılmış ve Rio de Janeiro'daki Türkiye Büyükelçisi Şefkati İstinyeli'ye<sup>43</sup> gönderilmiştir.<sup>44</sup> İncelenen belgelerde Hadi Bara'nın ödülü alamamasına ilişkin nedenlere rastlanmamıştır.

40 Gürlemez Ari, 2019, 190.

41 Mehmet Üstünipek ilgili çalışmasında Hadi Bara'nın ödülü sanat geçmişi hakkında yeterli kadar bilgi olmaması ve bazı politik nedenlerle alınmadığına değinmiş ama nedenlerine ilişkin detay vermemiştir. Bk. Üstünipek, 1994, 23.

42 Üstünipek, 1994, 177.

43 1957-1960 yılları arasında Brezilya Türkiye Büyükelçiliği görevini üstlenen Türk diplomat.

44 "26 Decembre 1958, Hadi Bara, Kandilli – Şefkati İstinyeli, Rio de Janeiro", FMS.



Sergideki ikinci heykeltıraş İlhan Koman'dır. Türkiye'deki heykel sanatında soyut dilin oluşmasında öncü isimlerden biri olarak gösterilen İlhan Koman, 1946 yılından itibaren soyut sanatla ilgilenmeye başlamış, 1950'ler boyunca heykelde demir malzemeyi kullanarak yeni denemeler yapmıştır. Nitekim Sabri Berkel, İlhan Koman'ı "*Yeni nesil sanatçıların temsilcilerinden biri olan İlhan Koman, farklı duygular uyandıran, paralel değerler ve eşitsiz ritimlerle elde edilen, görkemli, en yeni ve önemli olanı arıyor*" cümlesiyle tanımlamıştır.<sup>45</sup>

Koman'ın sergideki en dikkat çekici eseri "*Heykel-Çubuk*" adını verdiği heykeldir (Fot.16). Bu heykel sanatçının 1958 yılında Brüksel Sergisi için yapmayı planladığı ve "*Pylon*" adını verdiği heykelinin maketidir. İlhan Koman "*İnsanlık Hizmetinde*" konulu Brüksel Sergisi için 16 metre yüksekliğinde bir heykel tasarlamış, bu tasarısını 2 metre 80 cm yüksekliğinde bir makete aktarmıştır.<sup>46</sup> Hadi Bara Arkitekt Dergisi'nde bir yıl sonra Brüksel'de inşa edilecek heykelli ve Sao Paulo Bienali'nde sergilenen maketi detaylıca anlatır.<sup>47</sup> Brüksel'den bir yıl önce Sao Paulo Bienali'nde izleyici ile buluşan heykel, genel salon fotoğraflarında sergilenirken fotoğraflanmıştır (Fot.17 ve 2). Daha sonra Koman'ın projesi 1958 Brüksel Fuarı'nda Türkiye Pavyonu kapsamında gerçekleştirilir.<sup>48</sup>

İlhan Koman'ın ikinci heykeli sergi kataloğunda 5 numarada yer alır ve birbirine paralel uzanan demir çubuklardan oluşmaktadır (Fot.18). Heykelin bugün İstanbul Resim Heykel Müzesi koleksiyonunda olduğu tahmin edilmektedir. Üçüncü olarak bahsedeceğimiz ve "*Panel Separatör*" isimli heykel ise sanatçının eski pencere demirlerinden yararlanarak gerçekleştirdiği, ulusal kaynaklarda "*Memleketimde Tan Yeri*" veya "*Ülkemin Güneşi*" isimleriyle bilinen heykeldir (Fot.19). Eser bienalde sergilenmesinin hemen ardından New York'ta bulunan Modern Sanatlar Müzesi (MoMa, The Museum of Modern Art) tarafından satın alınmıştır.<sup>49</sup> İki yıl sonra da müze tarafından düzenlenen "Son Satın Alımlar: Resim ve Heykel" sergisinde sergilenmiştir.<sup>50</sup> Eserin ismi müzeye ait 1959 tarihli belgede "*Partition*" olarak geçse de, envanterde "*My Country's Sun*" adıyla kayıtlıdır.<sup>51</sup>

Serginin heykel bölümünde varlık gösteren son sanatçı Zühtü Müridoğlu'dur. 1950'li yıllardan itibaren figürden uzaklaşmaya başlayan Müridoğlu, Sao Paulo Bienali'nde soyut formlardaki heykelleriyle katılır. Zühtü Müridoğlu Sabri Berkel tarafından bienal izleyicisine şu sözlerle tanımlanır: "*Zühtü Müridoğlu, birbirine uyumlu olmayan kütleleri birleştirmeyi hedeflemektedir. Ancak kombinasyonlarının maksimum ifade ver-*

45 MAM SP, 1957, 376.

46 Bancı, 2009, 89.

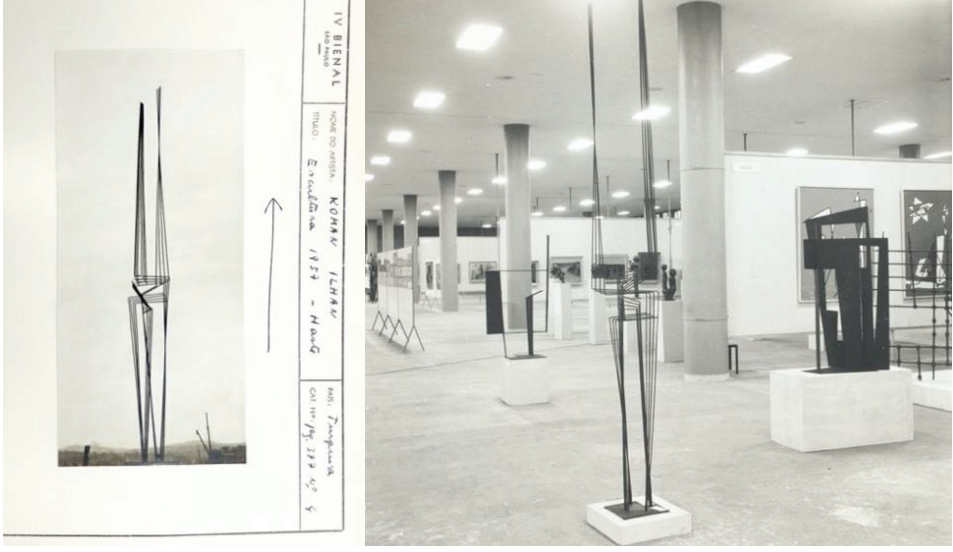
47 Bara, 1957, 27-28.

48 Bancı, 2009, 39.

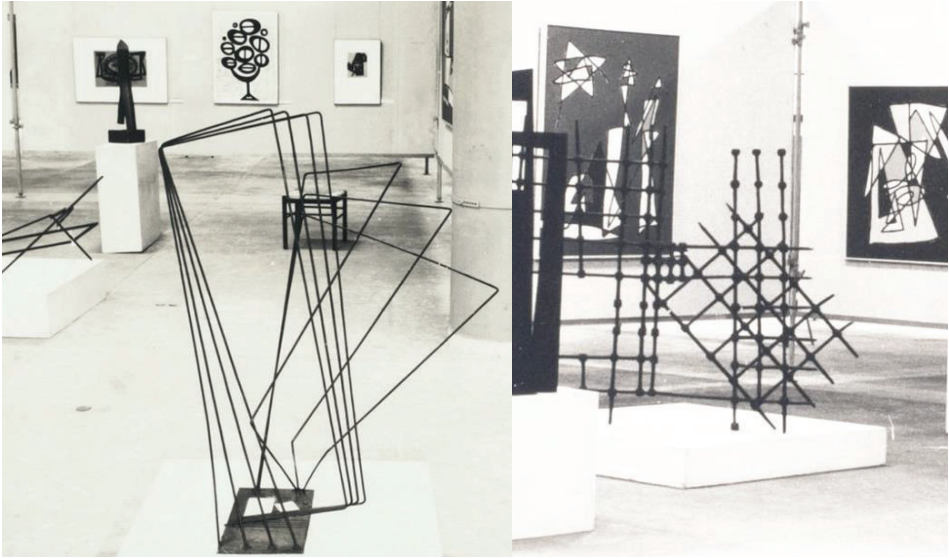
49 MoMa, Recent Acquisitions Exhibition, 3.

50 MoMa, Recent Acquisitions Exhibition, 3.

51 MoMa, İlhan Koman, My Country's Sun.



Fot. 16 ve 17: İlhan Koman, “Heykel - Çubuk”, 1957, Demir Çubuk, 280 cm. (no:4)  
©Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo

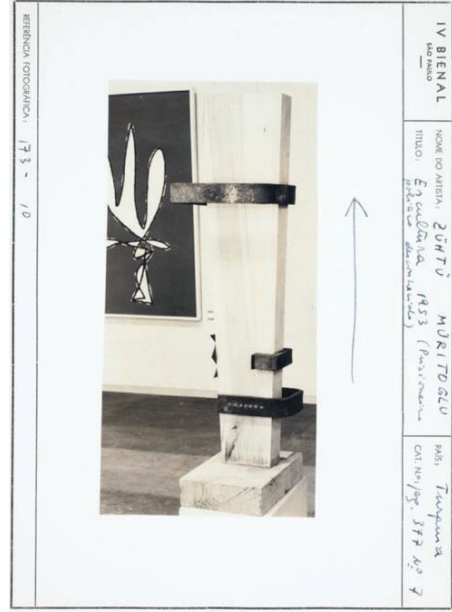


Fot. 18 ve 19: İlhan Koman, “Heykel”, 1957, Demir, 140 cm. (no:5) ve “Panel Separatör”, 1957, Demir, 180 cm. (no:6). ©Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo

mesi için heykelinin bulunduğu ortama büyük önem atfetmektedir.”<sup>52</sup>

Zühtü Müridoğlu'nun sergiye gönderdiği eserlerden 7 numaralı olanı, sanatçının 1953 yılında Londra Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'nün düzenlediği ve “Bilinmeyen Siyasi Mahkûm” (Monument to the Unknown Political Prisoner) konulu yarışmada ödül alan eseridir.<sup>53</sup> Müridoğlu bu heykeli “Bilinmeyen Siyasi Esir” etiketiyle sergiye dahil etmiştir.<sup>54</sup> Sergi bitiminde Müridoğlu'nun bu ödüllü heykeli, İlhan Koman'ın heykeliyle birlikte, aynı anda New York Modern Sanatlar Müzesi (MoMa) tarafından satın alınır.<sup>55</sup> Yine iki yıl sonra müze tarafından düzenlenen “Son Satın Alımlar: Resim ve Heykel” sergisinde sergilenir.<sup>56</sup> 1957 Sao Paulo Türkiye sergisi, iki ünlü Türk heykeltıraşın eserlerinin New York Modern Sanatlar Müzesi koleksiyonuna dahil edilmesiyle sonuçlanmıştır.

Sanatçının sergilenen ikinci eseri, bienal kataloğunda İstanbul Resim Heykel Müzesi koleksiyonunda olduğu belirtilen ahşap heykeldir.<sup>57</sup> Ulusal kaynaklarda adına “Tors” olarak ve yapım tarihine 1954 olarak rastladığımız heykel,<sup>58</sup> bienal arşivlerindeki eser bilgi kartında 1957 tarihli olarak kaydedilmiştir<sup>59</sup> (Fot.21). İlk bakışta soyut olarak algılanan heykelin formu, heykele verilen “Tors” ismi nedeniyle figüratif bir soyutlamaya bağlanır.<sup>60</sup> Fakat 1957 sergisinde eser “Heykel” etiketiyle sergilenmiş, bu da esere sadece organik bir forumun sunduğu soyut bir algılanış getirmiştir.



**Fot. 20:** Zühtü Müridoğlu, “Bilinmeyen Siyasi Esir”, 1953, Ahşap ve Demir, 140 cm. (no:7)  
©Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico  
Wanda Svevo

52 MAM SP, 1957, 376.

53 Çekil, 1982, XIII.

54 MAM SP, 1957, 377.

55 MoMa, Recent Acquisitions Exhibition, 4.

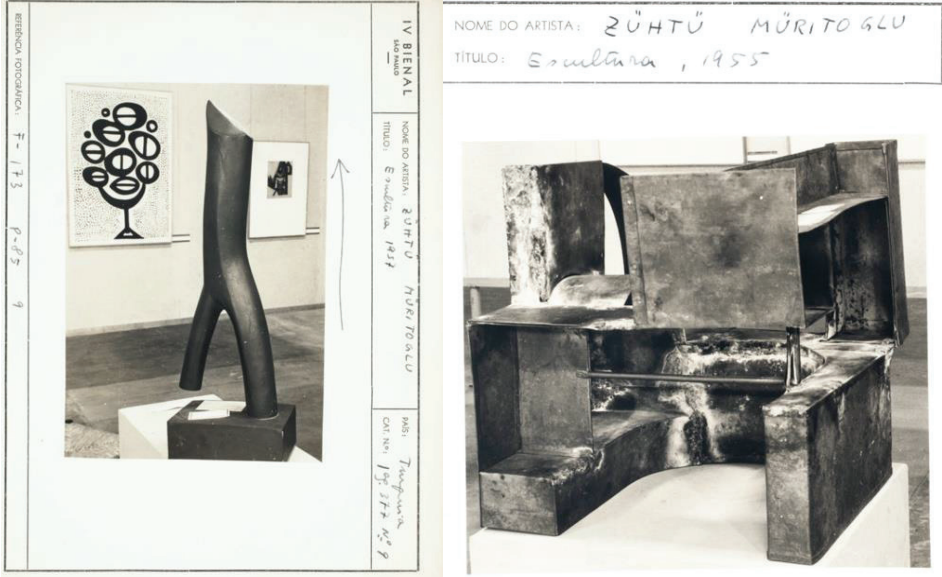
56 MoMa, Recent Acquisitions Exhibition, 4.

57 MAM SP, 1957, 377.

58 Çekil, 1982, XI.

59 Eser bilgi kartında 9 numaralı eser olarak belirtilmiş, fakat sergi kataloğunda 8 numaraya yerleştirilmiştir.

60 Koyunoğlu, 2018, 115.



Fot. 21 ve 22: Zühtü Müridoğlu, “Heykel” , 1957, Ahşap, 87 cm. (no:8) ve “Heykel” 1955, Bakır Döküm, 63 cm. (no:9). ©Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo

Zühtü Müridoğlu'nun bakır malzemeden yaptığı üçüncü ve son heykel kütsel ve geometrik formlar taşımaktadır.<sup>61</sup> Daha önce ulusal kaynaklarda görseline rastlanmayan bu eser, sanatçının diğer çalışmalarından ayrışır (Fot.22). Çeşitli açık ve kapalı geometrik formları farklı açılardan birleştirerek elde edilen boş ve dolu alanlar, sanatçının 1955 ve 1956 yıllarına ait *Işıklı Küp* adını verdiği heykelleri andırır. Diğer taraftan kullanılan bakır materyalin kendi malzeme özelliğini konstrüktivist bir yaklaşımla doğrudan eser üzerinde yansıttığı görülür. Heykeli oluşturan formların birleşim noktaları, kaynak izleri ve strüktür elemanları sanatçı tarafından bilinçli şekilde görünür kılınmıştır. Eser Zühtü Müridoğlu'nun özgün çalışmalarından biridir.

### Modern Yorumların Hakimiyeti

Genel olarak sergilenen eserleri değerlendirdiğimizde, sergi için seçilen eserlerin tümünün II. Dünya Savaşı sonrası hakimiyet kazanan soyut sanat akımlarıyla özdeşleştiği söylenebilir. Sergi komiseri Sabri Berkel'dir, fakat bu noktada sergideki eserlerin İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nin oluşturduğu seçici bir kurul tarafından onaylandığını belirtmek gerekir.<sup>62</sup> Sergi için yapılan seçimlerde, İstanbul Güzel Sanatlar

61 Arşivdeki bilgi kartında 8 numaralı eser olarak belirtilmesine rağmen, katalogta 9 numarada yer alır.

62 Bu kurul yazışmalarda Türk seçici kurulu, Türk delegasyonu veya komite olarak anılır.

Akademisi'nin klasik anlayıştaki akademik eğilimlerini ve uzun zamandır sürdürdüğü kübist-konstrüktivist biçim diline yer vermediği görülür. Resim bölümünde Bedri Rahmi'nin kendi kültürünü modernist biçimde aktarışına, yine Sabri Berkel'in Batı ölçütlerinde modern olarak değerlendireceğimiz soyut yaklaşımları eşlik eder.

Heykel bölümü için Türk sanatını temsil etmek üzere soyut arayışlardaki üç heykeltıraş seçilmiştir. Özellikle 1954 sonrası metal atölyesinin oluşturduğu yeni vizyon, 1955 yılında etkinlik gösteren Türk Grup Espas ile paralel oluşan plastik sanatlar sentezi düşüncesi, sergide yer alan heykeller üzerinde izlenmektedir. Dolayısıyla heykel bölümü için yapılan eser seçimlerinde de soyut seçimler söz konusudur. Oysaki yaklaşık bir yıl önce, yine Akademi'nin organize ettiği 1956 yılı 28. Venedik Bienali Türkiye sergisinde, klasik ve modern özellikler gösteren esere eşit oranda yer verilmiştir.<sup>63</sup> Farkı belirginleştirmek için örnek vermek gerekirse 1956 Venedik Bienali'nde Nijad Sirel'in 1929, Zühtü Müridoğlu'nun 1937'de yaptığı realist üsluptaki bronz büstler, Kuzgun Acar, Şadi Çalık ve İlhan Koman'ın soyut heykelleriyle aynı salonda izleyici karşısına çıkar.<sup>64</sup> 1956 Venedik sergisi Akademi'nin farklı dönemlerini yansıtmayı hedefleyen "dengeli bir seçki" olarak kurgulanırken, 1957 Sao Paulo Bienali Türkiye sergisinde modern sanatının tam bir hâkimiyeti söz konusudur.

### Sonuç

Sao Paulo Bienali Arşivleri üzerinden yapılan bu incelemede, katılan eserlerin toplu olarak kurum üzerinden tespit edilmiş olması sanatçı biyografilerinde yer alan eser bilgilerine kesinlik kazandırmış, hem de sergideki eser seçkisiyle ilgili yorum yapmamıza olanak sağlamıştır. Bu anlamda Akademi'nin yaptığı seçimde -daha önce düzenlediği ulusal sergilere göre- belirgin bir değişim söz konusudur. Türkiye'deki sanat üretimi hakkında bir özet sunmak, rafine bir izlenim bırakmak gayesinde olan seçici kurulun tercihi, dönemin "yeni sanat anlayışından" yana olmuştur. Güzel Sanatlar Akademisi, 1957 Sao Paulo Bienali sergisinde "klasik sanat örneklerinin de başarılı bir uygulayıcısı olduğunu" göstermekten vazgeçmiş görünmektedir. 1950'lerde Akademi'de ve Türkiye'de yaşanan estetik ve sanatsal değişim açık şekilde Türkiye'nin 1957 Sao Paulo Bienali'ndeki sergisine yansımıştır.

Yine genel bir değerlendirmeye 1957 Sao Paulo Sergisi'nin önemli kazanımlarla sonuçlandığı söylenebilir. Sergi sonunda İlhan Koman ve Zühtü Müridoğlu'na ait heykellerin New York Modern Sanatlar Müzesi (MoMa) tarafından satın alınarak müze koleksiyonuna dahil edilmiş olması, Türk plastik sanatlar tarihi açısından önem taşımaktadır. Araştırma içinde doğrulanan bilgilerden biri de Hadi Bara'nın ödül alamayışıyla ilgili bienal yönetiminin sanatçılar tarafından protesto edilmiş olmasıdır. Hem konuya ilişkin protestolar hem Hadi Bara'nın yazılı cevabı Sao Paulo Bienali yönetimine yönlendirilmiş bir eleştiri olarak arşivlerde yer almaktadır.

63 Gürlemez Arı, 2019, 219-228.

64 Konuyla ilgili tespitler için bk. Gürlemez Arı ve Sinanlar Uslu, 2018, 262.

Araştırma sırasında, Nuri İyem'in sergiye katılacak sanatçılar arasında yer alırken nedeni anlaşılamayan bir şekilde sergide varlık göstermediği belgeler üzerinden tespit edilmiştir. Sanatçının sergi organizasyonu sırasında yaşanan bir problemden mi, yoksa iddia edildiği gibi politik nedenlerden mi sergiden çıkarıldığı anlaşılamamıştır. Sergi hazırlıkları sırasında yaşanan bu durumun aydınlatılması bir başka araştırmanın konusu olmakla birlikte, Sao Paulo Bienali Arşivleri'nin konunun kesinliğini ispatlayacak yazışmalara sahip olduğunu belirtmek gerekir.

Serginin hazırlık aşamasında ve sonrasında, farklı kurum ve isimler arasında birçok yazışma gerçekleşmiştir. Bu yazışmalar bize Türkiye'deki sanat yetkilisi kurumların imkanları ve dönemin kültür politikaları hakkında önemli ipuçları sunar. Türkiye'ye gelen resmi davet yazışmalarına olumlu veya olumsuz geç de olsa yanıt verilmiş, yazışmalar karşılıksız bırakılmamıştır. Fakat gelen davetlerin yeni iş birlikleri kurmak adına değerlendirildiği söylenemez. Türkiye'nin 1953 ve 1955 yılı Sao Paulo bienallerine davet edildiği halde idari nedenleri göstererek davetleri kabul etmemesi ise, kurumların birtakım imkansızlıklar içerisinde olduğunu düşündürmektedir. Nitekim dönemin gazete yazıları davetlerin geri çevrilmesini, ekonomik yetersizliklere dayandırır. Fakat nihayetinde dönemin kültür politikasının odağında, uluslararası sanat sergilerine katılım hedeflenmediği rahatlıkla söylenebilir.

## KAYNAKÇA

- Bancı, S. (2009). *Turkish Pavilion In The Brussels Expo '58: A Study On Architectural Modernization In Turkey During The 1950s* (Master Thesis) METU/The Graduate School of Social Sciences, Ankara.
- Bara, H. (1957). Sao Paulo Bienali, *Arkitekt Dergisi*, 286, 27-28.
- Çekil, C. (1982). *Zühtü Müridoğlu ve Sanatı* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir.
- Gürlemez Arı, A. (2019). *Venedik Bienali 'nde Türkiye* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Yıldız Teknik Üniversitesi /Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Gürlemez Arı, A. ve Sinanlar Uslu, S. (2018). 1950'li ve 1960'lı Yıllarda Türk Resim ve Heykelinin Venedik Bienali Sergilerine Yansıyan Modernleşme Sorunları, *4. Uluslararası Sosyal Beşerî ve İdari Bilimler Sempozyumu Tam Metin Kitabı*, 260-266, Elazığ: Asos Yayınevi.
- Koyunoğlu, Ö.E. (2018). *Türkiye'de Heykel Sanatının Çağdaşlaşma Süreci 1950-1980* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- MoMa, Ilhan Koman, My Country's Sun, 1957, <https://www.moma.org/collection/works/80813> (Erişim: 15.10.2020).
- MoMa, Recent Acquisitions Exhibition, January 30 – April 19, 1959, [https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/2445/releases/MOMA\\_1959\\_0011.pdf](https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/2445/releases/MOMA_1959_0011.pdf) (Erişim: 15.10.2020).
- Museu de Arte Moderna de Sao Paulo, (1957). *Catalogo General IV. Bienal Do Museu de Arte Moderna de Sao Paulo*, Primeira Edicao, Sao Paulo.
- Üstünipek, M. (1994). *Hadi Bara'nın Sanatsal Kişiliği ve Yapıtları* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yılmaz, A.N. (2006). *Ali Hadi Bara ve Atölyesi: Türk Heykelinde Yeni Oluşumlar* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi/Sosyal Bilimlere Enstitüsü, Ankara.
- Whitelegg, I. (2013). The Bienal Internacional de São Paulo: A Concise History 1951-2014, *Perspective Actualite en historie de l'art*, s.2, 2013, 380-386. Erişim 24 Eylül 2020, [Open Edition Journals](https://www.openedition.org/380-386).

**Sao Paulo Bienali Vakfi Arşivleri**

**(Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo/Francisco Matarazzo Sobrinho)**

- “3 de Outubro de 1952, Francisco Matarazzo Sobrinho, Sao Paulo – Chief of Culturel Relations of the Ministry of Foreign Relations, Ankara, IIBSP/356”, FMS.
- “6 de Outubro de 1952, Francisco Matarazzo Sobrinho, Sao Paulo – Fuad Carim, Embaixador da Turquia no Brasil, Embaixada da Turquia, Rio de Jenario, IIBSP/371”, FMS.
- “8 de Outubro de 1952, Francisco Matarazzo Sobrinho, Sao Paulo – Sr. Mario de Castello Branco, Embaixador do Brasil na Turquia, Embaixada do Brasil, Turquia, IIBSP/306”, FMS.
- “12 de Junho de 1953, Antonio Fantinato Neto, Ankara – Francisco Matarazzo Sobrinho, Sao Paulo, 12/53”, FMS.
- “15 Juillet 1957, Sabri Berkel, Istanbul – Sergio Milliet, Sao Paulo, 24.7/966”, FMS.
- “25 de Junho de 1953, Ruy Bloem, Sao Paulo – Antonio Fantinato Neto, Ankara, IIBSP/1922”, FMS.
- “24 de Abril de 1954, Francisco Matarazzo Sobrinho, Sao Paulo – Fuad Carim, Rio de Janerio, IIBSP/263”, FMS.
- “24 de Abril de 1954, Francisco Matarazzo Sobrinho, Sao Paulo – Mario Moreira da Silva, Ankara, IIBSP/264”, FMS.
- “4 de Agosto de 1954, Theodemiro Tostes, Chefe da Divisao Cultural, Rio de Janiero – Arturo Profili, Secretaria da IIIa. Bienal, Sao Paulo, DCI/540.3”, FMS.
- “9 de Novembro de 1954, Mario Moreira da Silva, Ankara – Arturo Profili, Sao Paulo”, FMS.
- “10 de Janerio de 1956, Francisco Matarazzo Sobrinho, Sao Paulo – Mario Moreira da Silva, Ankara, IVBSP/34”, FMS.
- “20 de Fevereiro de 1956, Francisco Matarazzo Sobrinho, Sao Paulo – Fuad Carim, Rio de Janerio, IVBSP/158”, FMS.
- “10th of August 1956, Francisco Matarazzo Sobrinho, Sao Paulo – Muhsin Ertugrul, Chairman National Center of the International Institute of Theatre, Ankara, BTI/253”, FMS.
- “2 de April de 1957, J.O. Meira Penna, Chefe da Divisao Cultural – F. M. Sobrinho, Sao Paulo, DCI/540.3”, FMS.



“22 de September de 1957, Francisco Matarazzo Sobrinho, Sao Paulo - Bedri Rahmi Eyüboğlu”, FMS.

“26 Decembre 1958, Hadi Bara, Kandilli – Şefkati İstinyeli, Rio de Janerio”, FMS.

“Undated-1957, Notas biograficas dos artistas participantes da IV Bienal de Sao Paulo”, FSM.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

**Sanat Tarihi Dergisi**

ISSN 1300-5707

Cilt: 30, Sayı: 1 Nisan 2021

*Ege University, Faculty of Letters*

***Journal of Art History***

e-ISSN 2636-8064

*Volume: 30, Issue: 1 April 2021*

İnternet Sayfası (Acık Erisim)

Internet Page (Open Access)

**DergiPark**  
AKADEMİK

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

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

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

Clarivate  
Analytics  
**ESCI**  
Emerging Sources Citation Index

TR DİZİN  
**ULAKBİM**

**DOAJ**

Crossref

**EBSCO**

**ERIH PLUS**  
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE  
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic  
Resource  
Index  
ResearchBID

**SÖBIAD**

## ÇATALCA BÖLGESİ SAVUNMA YAPILARI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME\*



### AN EVALUATION ON DEFENSE STRUCTURES IN ÇATALCA REGION\*

Melik EFEÖĞLU\*\*

Kemal Kutgün EYÜPGİLLER\*\*\*

#### ÖZ

Önce kendini, sonra sahip olduğu değerleri dışarıdan gelebilecek tehditlere-tehlikelere karşı korumak isteyen insanoğlu, tarih boyunca farklı savunma yöntemleri araştırmış ve geliştirmiştir. Tarihsel süreç içinde bir gerekliliğe dönüşen bu arayış, farklı savunma pratiklerinin ve savunma yapılarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Geçmiş medeniyetlerin mimarlık miraslarından olan savunma yapıları toplumların savunma tarihleri ve teknolojileri hakkındaki bilgilere ulaşılmasına olanak sağlar; sosyal, kültürel ve ekonomik yapıları hakkında yorum yapılmasına da katkı sunar. İkel dönemlerden başlayarak doğanın çeşitli etkilerinden, yırtıcı hayvanlardan ya da saldırgan gruplardan korunmak amacıyla inşa edilen savunma yapıları, toplumların gelişmişlik düzeyine ve bulunduğu bölgenin coğrafi özelliklerine bağlı olarak farklılık göstermektedir. Bu çalışma kapsamında ele alınan ve Çatalca Bölgesi'nde bulunan savunma yapıları üç farklı dönemin ürünü olduğu gibi, savunma yapılarının tarihsel süreç içinde geçirdiği evrimi yansıtan ender örneklerdendir. Çatalca Bölgesi'nin jeopolitik açıdan önemini ortaya çıkaran bu yapılar Karadeniz'den Marmara Denizi'ne, kuzey-güney yönünde uzanan savunma hatlarını oluşturmaktadır. İnşa edildikleri dönemde, İstanbul'un savunulması için aktif rol üstlenen bu savunma yapıları günümüzde çeşitli koruma sorunlarının bağlı olarak yok olma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Bölgedeki tarihi savunma yapılarının sayısı ve çeşidi göz önünde bulundurulduğunda, Çatalca Bölgesi'nin savunma tarihimize açısından önemi anlaşılmaktadır. Söz konusu savunma yapılarının tarihi ve mimari değerlerinin gün yüzüne çıkarılmasına ve koruma sorunlarına dikkat çekilerek konuyla ilgili farkındalığın artırılmasına katkı sağlamak hedeflenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** *Askeri Mimari, Savunma Yapısı, Savunma Hattı, Mimari Miras, Koruma, Çatalca*

\* Bu makale İTÜ Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı, Restorasyon Programı'nda hazırlanmakta olan "Çatalca Bölgesi Savunma Yapıları ve Koruma Sorunları" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

\* This article has been produced from the PhD thesis titled "Defense Structures and Protection Problems in the Çatalca Region" which is being prepared in the Restoration Program of the Department of Architecture of the ITU Institute of Science.

\*\* Arş. Gör., Adana Alparslan Türkeş Bilim ve Teknoloji Üniv., Mimarlık ve Tasarım Fak., Mimarlık Böl. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7846-1374> ♦ E-mail: melikefeoglu@gmail.com

\*\*\* Prof. Dr., İstanbul Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9328-7829> ♦ E-mail: keyupgiller@gmail.com

### **ABSTRACT**

Human beings, who want to protect themselves against threats and dangers that may come from outside, have researched and developed different defense methods throughout history. This search, which has become a necessity in the historical process, has led to the emergence of different defense practices and defense structures. Defense structures, which are one of the important sources that shed light on the experiences of past civilizations and one of the building blocks of the architectural heritage, allow access to information about the defense history and technologies of societies, as well as contribute to comment on their social, cultural and economic structures. These defensive structure, which were built to protect from various effects of nature, predators or aggressive groups starting from the primitive periods, differ depending on the development level of the societies and the geographical features of the region. Changing combat techniques and technologies have accelerated the transformation, renewal and development of defense structures in the process.

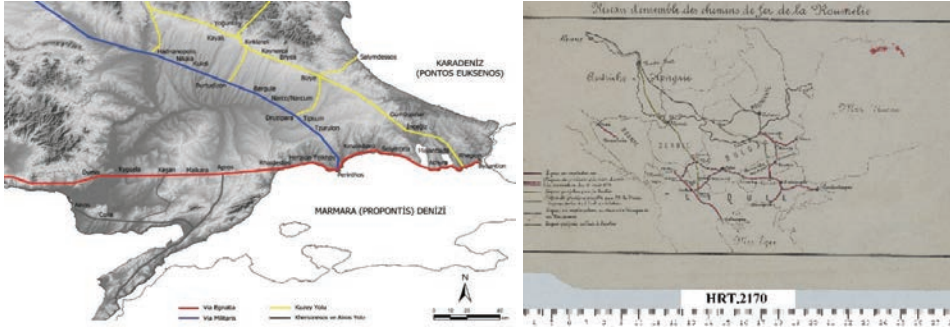
Çatalca Region has an important area among the military architectural heritage sites in terms of the originality and diversity of its historical defense structures. The defense structures in the region are cultural properties that represent the military architecture and defense strategy of the period they were built. This study, which investigates the historical defense structures in the Çatalca Region, consists of three sections. In the first part, changes in defense structures through historical process were discussed. Also, the elements that trigger the development of defense structures were briefly handled. In the second part, in parallel with the development of defense structures in the historical course, defense structures in the Çatalca Region were addressed. The history and architectural features of the defense structures in the region were tried to be emphasized. In the last part, a general evaluation was made on these defensive structures and their current situation and the conservation problems identified following the fieldworks were pointed out.

The defense structures discussed in this study and located in the Çatalca Region are the products of three different periods and are rare examples that reflect the evolution of defense structures in the historical process. These structures, which reveal the geopolitical importance of the Çatalca Region, form the defense lines extending from the Black Sea to the Marmara Sea in the north-south direction. These defense structures, which took an active role to defend Istanbul during the period they were built, face the danger of extinction today due to various protection problems. Considering the number and type of historical defense structures in the region, the importance of the Çatalca Region in terms of our defense history is understood. However, the fact that most of the historical defense structures in the region have not been legally protected and comprehensive conservation works have not been carried out for these structures, shows that the awareness about the military architectural heritage is not at the desired level. In this context, it is aimed to bring the historical and architectural values of these defense structures to light and to raise awareness on the issue by drawing attention to conservation problems.

**Keywords:** *Military Architecture, Defense Structure, Line of Defense, Architectural Heritage, Conservation, Çatalca*

## GİRİŞ

Çatalca Bölgesi, Asya ve Avrupa arasında tarih boyunca geçiş noktası ve önemli yolların birleşme yeri olmuştur. Roma İmparatorluğu döneminde inşa edilen Via Egnatia (Sol Kol), Via Militaris (Orta Kol) ve Kuzey Yolu (Sağ Kol) Avrupa'ya yapılan seferlerde, hem kara orduları tarafından hem de ticaret amacıyla kullanılan önemli güzergâhlardır.<sup>1</sup> Osmanlı Dönemi'nde de mevcut olan bu yollar, devletin merkezi ile eyaletleri arasındaki bağlantının sağlanmasında etkin rol oynamıştır. MÖ VI. yüzyıldan MS XIX. yüzyıla kadar aktif bir şekilde kullanılan bu güzergâhlardan ikisi, Sağ Kol ve Sol Kol Çatalca Bölgesi'nden geçmektedir.<sup>2</sup> Ayrıca, XIX. yüzyılda Balkanlar'daki tarım ürünlerinin hızlı ve kolay bir şekilde taşınabilmesi ve olası savaşlarda asker sevkiyatının hızlandırılması amacıyla inşa edilen Rumeli Demiryolları da yine Çatalca Bölgesi'nden geçmektedir.<sup>3</sup> Bölgenin stratejik bir konumda olması, Karadeniz ve Marmara Denizi'ne kıyısının bulunması ve coğrafi yapısı, tarih boyunca bu bölgeyi doğal bir savunma üssüne dönüştürmüş ve inşa edilecek savunma yapıları için tercih edilen bir yer yapmıştır. Bölgede inşa edilen savunma yapılarının, kent merkezinden 65-70 km batıda olması, savaş dönemlerinde kent merkezinin güvenliği açısından önemli olmuş ve savunma hattındaki birliklerin geri hizmetlerinin hızlı ve güvenli bir şekilde sağlanmasını olanaklı kılmıştır.



Şekil 1: Solda; Roma Yolları güzergâhı (Karaca, 2020). Sağda; Rumeli Demiryolları haritası (BOA)

Bölgedeki savunma yapılarının tarihi ve mimari değerlerinin gün yüzüne çıkarılması ve korunmalarına yönelik farkındalığın artırılmasına katkı sunması bu çalışmanın en temel amacıdır. Çalışma kapsamında ele alınan tarihi savunma yapıları, yaklaşık 270 km<sup>2</sup>'lik bir alanda, Çatalca ilçesi başta olmak üzere, Büyükçekmece, Arnavutköy ve Silivri ilçelerinde bulunmaktadır. Savunma yapılarının farklı dönemlerin ürünü olmaları, günümüzde Çatalca Bölgesi'nin askeri mimari miras açısından çok katmalı bir yer olmasını sağlamıştır.

1 Altunan, 2005, 2.

2 Karaca, 2020, 29.

3 Kanberoğlu, 2018, 175.

Çatalca Bölgesi, sahip olduğu tarihi savunma yapılarının özgünlüğü ve çeşitliliği açısından ülkemizin askeri mimari miras alanları içinde önemli bir yer tutmaktadır. Bölgedeki savunma yapıları, inşa edildikleri dönemlerin askeri mimarisini ve savunma stratejisini temsil eden kültür varlıklarıdır. Bu bağlamda, çalışmanın birinci bölümünde savunma yapılarının tarihsel süreç içerisindeki değişimi hakkında kısa bilgilere yer verilmiştir. Savunma yapılarındaki gelişim sürecine paralel olarak, ikinci bölümde ise, Çatalca Bölgesi'ndeki savunma yapıları ele alınmış, yapıların tarihçeleri ve mimari özellikleri aktarılmaya çalışılmıştır. Çalışmanın üçüncü ve son bölümünde de genel bir değerlendirme yapılarak, alan – saha çalışmaları sonucunda tespit edilen koruma sorunlarına dikkat çekilmiştir.

## 1. SAVUNMA YAPILARININ GELİŞİMİ

Avcılık ve toplayıcılıkla hayatlarını sürdüren ilk insanlardan günümüze kadar savunma eylemi yaşamın ayrılmaz bir parçası olmuştur. Doğal malzemelerle yapılmış, ilkel aletler kullanarak kendini korumak isteyen insanoğlu, süreç içinde çok daha güçlü silahlar üretmeye ve sağlam savunma yapıları inşa etmeye başlamıştır. Neolitik Çağ'da yerleşik hayata geçilerek yaşanan yerlerin ya da bölgelerin güvenliğini ve sürekliliğini sağlamak adına çeşitli önlemler alınmıştır. Yaşam alanlarının bitişik ya da birbirine çok yakın inşa edilmesi, yerleşim bölgelerinin çeperlerinin duvarlarla ya da hendeklerle çevrilmesi, gözetleme kulelerinin yapılması güvenlik kaygılarından dolayı alınmış önlemlerden bazılarıdır. MÖ 8000 yılında kurulmuş olan Jericho (Eriha) kenti, savunma surları ve kuleleriyle tahkim edilmiş ilk şehirlerden biridir.<sup>4</sup> Aşıklı Höyük (MÖ 8000), Çatalhöyük (MÖ 7400), Tell es-Sawwan (Çakmaktaşı Höyüğü MÖ 6000), Sesklo (MÖ 5800) ve Dimini (MÖ 4800) kendi dönemlerinin savunma sistemini ve aynı zamanda yaşam kültürünü günümüze yansıtan önemli yerlerden bir kaçıdır. Savunulacak alanın önemine ve toplumların sahip olduğu teknolojiye bağlı olarak süreç içinde farklı savunma yapı tipleri ortaya çıkmıştır.

Bu bağlamda, korunması istenen bir bölgenin savunma duvarları ile çevrilmesi uzun yıllar boyunca kullanılmış etkin savunma yöntemlerinden biridir. Günümüze ulaşan birçok antik ya da ortaçağ kenti farklı yapı malzemeleri ile inşa edilmiş savunma duvarlarına sahiptir. MÖ 1650-700 yıllarında Hitit İmparatorluğu'nun başkenti olan Hattuşaş kenti taş alt yapı üzerine inşa edilmiş kerpiç duvarlara sahipken, erken ortaçağ Avrupa'sında birçok yerleşim yerinin toprak yığma setlerle ya da ahşap kazıklı çitlerle çevrili olduğu bilinmektedir.<sup>5</sup>

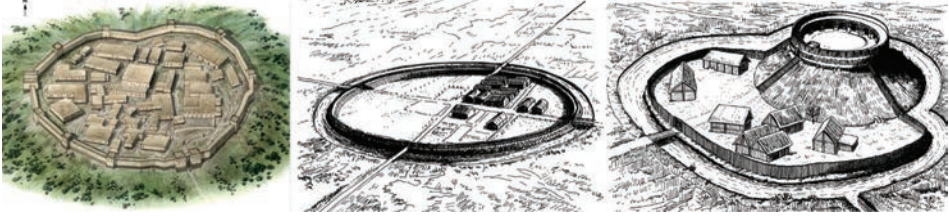
Savunma duvarlarında çıkıntı yapacak şekilde, savunma güçlerinin silahlarıyla beraber sığabilecekleri ölçülerde inşa edilen kuleler ise, yüksekliği çapından ya da genişliğinden fazla olan savunma yapılarıdır. Bu yapıları burçlardan ayıran temel özelliklerden biri; burçlar savunma duvarları ile aynı yüksekliğe sahipken, kulelerin daha

---

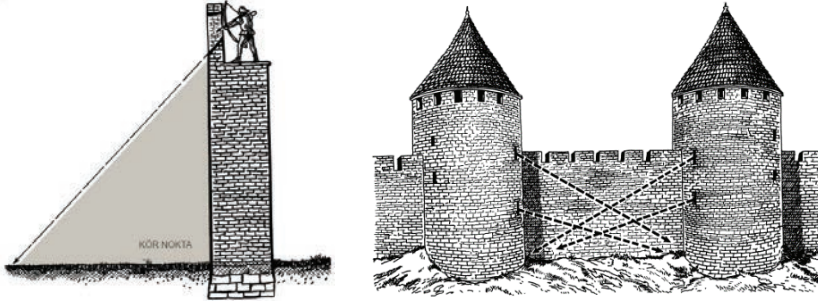
4 Müth, Sokolicek, Jansen ve Laufer, 2016, 4.

5 Nosssov, 2008, 12; Lepage, 2002, 28-30.

yüksek kotlara çıkması ve savunma güçleri için daha fazla görüş alanı sağlamasıdır.<sup>6</sup> Kuleler saldırgan gruplara farklı yönlerden ateş etme imkânı sağladığı gibi savunma güçlerinin göremediği kör noktaları da azaltarak savunma hattının direncini artırır.<sup>7</sup> Olası tehlikeleri önceden fark etmek ve merkezi birliklere haber vermek için savunma duvarlarına bitişik kulelerin dışında, izole olmuş tekil gözetleme kuleleri de süreç içinde inşa edilmiştir.



Şekil 2: Solda, Alacahöyük Savunma Duvarları MÖ XIV. yy (Nossov, 2008). Ortada, Toprak yığıma setlerle tahkim edilmiş bir köy (8. yy sonlarında)Fyrkat, Danimarka. Sağda, Motte ve Bailey kale tipi (10. yy) (Lapege, 2002).



Şekil 3: X –XII. yy bir ortaçağ savunma duvarı ve kuleleri (Lapege, 2002).

İnşa edildiği bölgenin coğrafi özelliklerine göre malzemesi, yapım tekniği ve tasarımı değişebilen fakat kullanım amacı ortak olan bir başka savunma yapısı da kalelerdir. Kalın surlarla, kulelerle ve burçlarla güçlendirilmiş olan kaleler, önemli bir yol güzergâhını, bir yeri ya da bölgeyi korumak amacıyla, gerektiğinde de bulunduğu bölgedeki halkı belirli bir süre en temel ihtiyaçların karşılanabileceği şekilde barındıracak büyüklükte tasarlanırlar.<sup>8</sup> Ayrıca, içindeki askerlerle saldırgan gruplar için caydırıcılık özelliğine sahip olmaları ve bir saldırı anında merkezden gelen savunma birlikleri için dayanak noktası olmaları, tarih boyunca kendi kendine yetebilen kalelerin temel özelliği olmuştur.<sup>9</sup>

6 Keeley, 2007, 67-68.

7 Burke, 2004,128.

8 Sevgen, 1960; Sözen ve Tanyeli, 1986; Hasol, 1990; Ödekan, 1997; Eyice, 2001

9 Parker, 2014, 70.

Stratejik açıdan önemli bir yeri ya da bölgeyi dışarıdan gelecek olası saldırılardan korumak amacıyla inşa edilmiş sabit kalelerin dışında, süreç içerisinde daha küçük ölçekli ve geçici kalelerin de inşa edildiği bilinmektedir. İki farklı tipte, “Havale” ve “Palanka” olarak adlandırılan bu kaleler, kuşatma birlikleri tarafından kullanılan ve ele geçirilmek istenen kalenin yakın bir mesafesine inşa edilen geçici istihkâmlardır.<sup>10</sup> Kolay ve hızlı bir şekilde, ayrıca; yüksek maliyetli kalıcı kalelere göre daha ucuza mal olan bu yapıların inşa edilmelerindeki en temel amaç, birliklerin düzenini bozmadan kuşatılan kaleyi abluka altına almak ve dışarıdan gelecek yardımları keserek kalenin kısa süre sonra teslim alınmasını sağlamaktır.<sup>11</sup> “Havale”lerin yapı malzemesi hakkında kaynaklarda kesin bir bilgi olmamasına rağmen, dikdörtgen plan şemasına sahip, toprak setlerle desteklenmiş ahşap çit duvarları olan ve köşelerinde gözetleme kuleleri bulunan “Palanka”larla karakteristik ortak özelliklere sahip olduğu bilinmektedir.<sup>12</sup>



**Sekil 4:** Solda, Melik Gazi Kalesi, Kayseri (Karpuz, 2004). Sağda, Rumeli Hisarı, İstanbul (Couto, 2016).

XIII. yüzyılda bilim ve teknolojiye yaşanan gelişmeler XIV. yüzyıl ve sonrasında ortaya çıkacak yeniliklere zemin hazırlamıştır.<sup>13</sup> Bu süreçte; haritacılığın gelişmesi, coğrafi keşifler ve yeni araç gereçlerin icadı savaş yöntemlerini de etkilemiştir. XIV. yüzyıla kadar piyadelerin ön planda olduğu ve önemlerinin arttığı uzun bir süreçten sonra, ateşli ağır silahların kullanımının artması, savaş tekniklerinin kökten değişmesine ve “müstahkem mevki” olarak bilinen yeni bir savunma tekniğinin ortaya çıkmasına neden olmuştur.<sup>14</sup> Barut, top ve güçlü silahların ortaya çıkması ve yaygınlaşması savunma yapılarının tasarımında ve yapım tekniğinde köklü değişimlerin-dönüşümlerin yaşanmasına neden olmuştur. Bu kapsamda, topun önemine dikkat çeken ve savunma yapılarında yeni düzenlemelerin olması gerektiğini dile getiren ilk bilim insanlarından biri Mimar Leon

10 Yeler, 2013, 29.

11 Özgüven, 1997, 48.

12 Özgüven, 2001, 2; Yeler, 2013, 29.

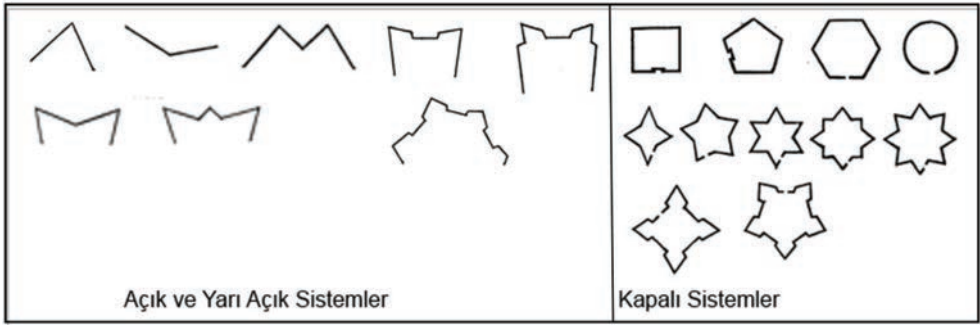
13 Gimpel, 2005, 167.

14 Parker, 2014, 7.



Battista Alberti'dir. Alberti, 1440'lı yıllarda yazmış olduğu “De Re Aedificatoria” adlı eserinde, savunma yapılarının yıldız planlı olması gerektiğini belirtmiştir.<sup>15</sup> 1526'da da askeri stratejist ve yazar Niccolo Machiavelli güçlü toplara direnmek için kentlerin tamamının topçu kalesine dönüştürülmesi fikrini ortaya atmıştır. Yüksek sur duvarları yerine daha alçak ve daha kalın duvarlar örerek, açılı burçlar inşa ederek ve tüm sistemi bir hendekle çevreleyerek, etkin savunma yapılarının daha ucuz ve hızlı yapılabileceğini öne sürmüştür.<sup>16</sup>

Savaş taktiklerinin ve teknolojilerinin hızla değiştiği bu süreçte, “Tabyalı Tahkimatlar” olarak bilinen ve bir kısmı toprak altında kalan kâgir savunma yapıları inşa edilmeye başlanmıştır. Yer seçimi ve düşman ordularının gelişi yönü, tüm savunma yapılarında olduğu gibi tabyaların inşasında da belirleyici olmuştur. Tabyaların bulunduğu yere göre, açık, yarı açık ve kapalı sistemler geliştirilmiş, açık ve yarı açık sistemlerde düşman ordularının karşı yönden geleceği, kapalı sistemlerde ise her yönden gelme olasılığı düşünülmüştür.



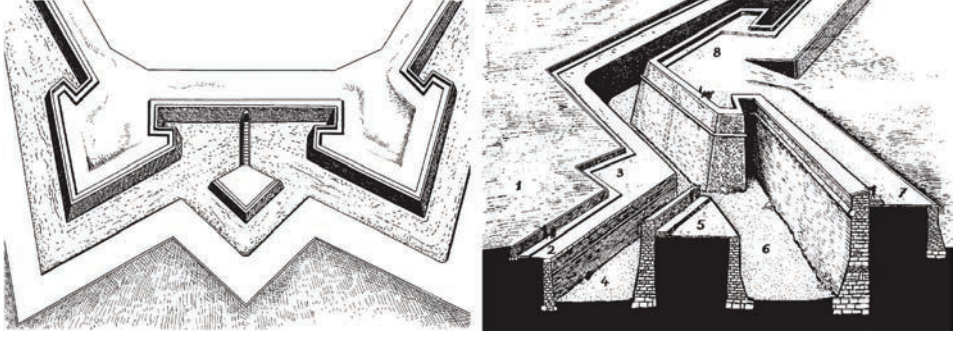
Şekil 5: Tabyalı sistemlerin farklı plan şemaları (Lendy, 1862).

İlk kez 1527(28?)'de Verona'da San Micheli tarafından iki burç inşa edilerek denenilen bu sistem, XVI. yüzyıl boyunca İtalyanlar tarafından geliştirilerek, farklı yönlere bakma ve atış yapma imkânı tanıyan açılı burçlarla güçlendirilmiştir.<sup>17</sup> İtalyanların “Modern Tarz” (alla moderne), farklı ülkelerin “İtalyan Tarzı” (trace italienne) olarak adlandırdıkları bu sistem, İtalya'da ortaya çıktıktan sonra Avrupa'da hızla yayılmış ve her ülke bu savunma sistemine yeni yapısal unsurlar ilave ederek ya da mevcut unsurları değiştirerek sistem üzerinde ölü alan bırakmamaya çalışmıştır.

15 Parker, 2014, 116.

16 Lynch, 2003, 229, 285-286.

17 Lendy, 1862, 490.



Şekil 6: “İtalyan Tarzı” tabyalı savunma sistemine ait plan ve kesit çizimi, 1- Sahra Şevi, 2- Seyirdim Yolu, 3- Top Yeri, 4- Ön Hendek, 5- Yarım-Ay Tabya, 6- Asıl Hendek, 7- Perde-Sur Duvarı, 8- Tabya ((Lepage, 2010).

1566-69 yılları arasında İtalyan Tarzı'na çok benzer bir sistem İspanyol mühendisler tarafından geliştirilmiş ve birçok kentte uygulanmıştır. İspanyol Tarzı olarak bilinen bu sistemin İtalyan Tarzı'ndan tek farkı ise, burçların ve perde duvarların arasındaki açının sabit olmasıdır.<sup>18</sup> XVI. yüzyılın sonlarında İspanyolların saldırılarından korunmak isteyen Hollandalılar, zamanın gerekliliklerine göre geliştirilen bu sistemde, hendek genişliklerini artırarak ve ana yapıdan bağımsız burçları sisteme dâhil ederek Hollanda Tarzı'nı geliştirmişlerdir.<sup>19</sup> XVI. yüzyılın sonunda ve XVII. yüzyılda tabyalı sistemlerin gelişmesine katkı sunan bir başka grup ise Fransızlardır. Errard de Bar le Duc 1594'de yayımladığı “Fortification démontrée et réduite en art” başlıklı eserinde İtalyan Tarzı'nı değiştirmiş ve Fransız Tarzı olarak geliştirdiği bu sistemde burç ve perde duvarlar arasındaki açıyı 75°'ye getirmiş ve burçların köşelerine de 90°'lik çıkımlar eklemiştir.<sup>20</sup> 1629'da Antoine Deville ise burç ve perde duvarlar arasındaki açıyı 90°'ye, burçların köşelerine eklenen çıkımları ise dairesel formlara getirmiştir.<sup>21</sup> 1645-46'da ise Blaise Francois Pagan bu sistemde, burçların ve tüm yapıyı saran hendeklerin sayısını ve genişliğini artırmış, hendeklerin içinde bağımsız burçlar tasarlamış ve XVII. yüzyılda tabyalı sistemleri ileri bir düzeye taşıyan Vauban'a öncülük etmiştir.<sup>22</sup> XVII. yüzyılın ileri gelen askeri mühendislerinden Sébastien le Prestre de Vauban, etkin bir savunma için en az 20.000 asker olmak üzere, savunma yapan bir askere karşılık on kuşatmacı oranını düşünmüş ve geliştirilen tabyalı sistemlerde yapısal değişiklikler yaparak, kendi adıyla anılacak üç farklı sistem oluşturmuştur.<sup>23</sup> Bu süreç içerisinde Almanlar da tabyalı sistemleri dönemin silah teknolojisine ve savunma taktiğine uygun olarak yeniden

18 Lendy, 1857, 168.

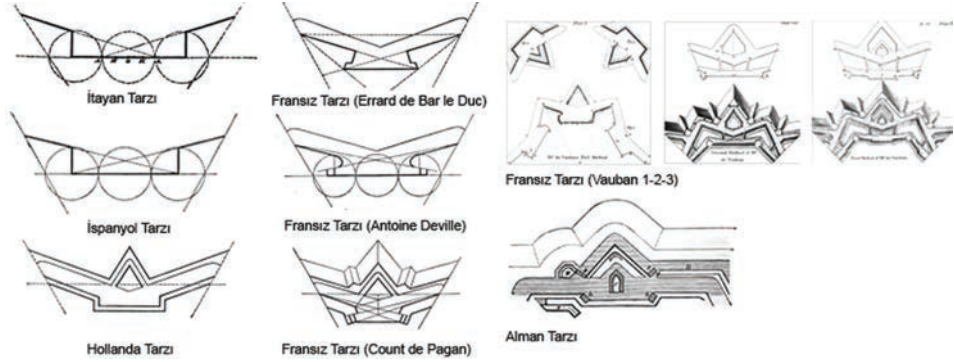
19 Portlock, 1858, 43.

20 Lendy, 1862, 514.

21 Lendy, 1862, 515.

22 Lendy, 1862, 515.

23 Parker, 2014, 120.



Şekil 7: Tarihsel süreç içerisinde geliştirilmiş tabyalı sistemlerin plan şemaları (Lendy, 1862).

tasarlamış ve XX. yüzyıl savunma yapılarının temellerini atmışlardır. Literatürde Prusya ya da Avusturya Tarzı olarak da bilinen Alman Tarzı tabyalı sistemler 500 metreye varan uzun perde duvarlarına ve çok katlı burçlara sahiptir.<sup>24</sup>

Güçlü ateşli silahların yapılar üzerindeki etkisinin nasıl azaltılacağı ve etkin savunma eyleminin nasıl gerçekleşeceği gibi temel sorunların ayrıntılı matematiksel hesaplamalarla çözülmüş olması tabyalı sistemleri bilimsel yapılar haline dönüştürmüştür.<sup>25</sup> Ancak, tabyalı sistemlerin inşa edilmeleri için gereken insan gücü ve büyük boyutlardaki hafriyat işleri bu yapıları XIX. yüzyılın sonunda zaman ve maliyet açısından dezavantajlı kılmıştır. Ayrıca, bu yüzyılın sonunda ortaya çıkan nitratlı patlayıcılar ve güçlü silahların dışında, kara, deniz ve hava araçlarının donanım açısından daha zengin üretilmesi tabyalı sistemlerin yetersiz kalmasına da neden olmuştur.

Tarih boyunca kullanılan silahlar ve araçlar ile savunma yapıları arasında karşılıklı etkileşim söz konusu olmuştur. Etkili silahlar, sağlam savunma yapılarının inşa edilmesine, daha sağlam savunma yapıları ise bu yapıları aşmak için gerekli olan güçlü silahların ve araçların ortaya çıkmasına neden olmuştur.

XIX. yüzyılın sonlarında askeri mühendislerin yaptığı teknolojik ve bilimsel araştırmalar, betonarme sığınakların ve kulelerin dönemin güçlü silahlarına karşı en iyi savunmayı sağladığını ortaya koymuştur.<sup>26</sup> Yabancı literatürde “casemate”, “bunker” ya da “pillbox” olarak bilinen ve Türkçe’deki karşılığı “korugan” olan, kalın betonarme duvarlara ve döşemelere sahip ve cephelerinde çok az açıklığı bulunan bu yapılar, belirli bir süre içindeki askerlerin temel ihtiyaçlarını karşılayabilecek şekilde tasarlanmış tekil betonarme savunma yapılarıdır. Birinci Dünya Savaşı’ndan önce birçok ülke betonarme sığınaklar ve bir bölümü toprak altında kalan betonarme piyade kuleleri inşa etmiştir.

24 Lendy, 1857, 180.

25 Keegan, 1993, 326.

26 Donnel, 2008, 8.

Monolitik betonarme hacimlerden oluşan bu savunma yapıları 1940'ların sonuna kadar yüzlerce farklı tipte inşa edilmiş ve devletlerin sınır bölgelerinde oluşturduğu savunma hatlarına dönüşmüştür. Sovyetler Birliği'nin batıdan gelecek saldırıları önlemek için inşa ettiği Stalin Hattı (1927) ve Molotov Hattı (1939), Fransızların Maginot Hattı (1940) ve Almanlar tarafından inşa edilen Atlantik Duvarı (1944), İkinci Dünya Savaşı öncesinde inşa edilmiş önemli savunma hatlarından bir kaçıdır.



Şekil 8: Solda; Atlantik Duvarı'na ait betonarme korugan (Zaloga, 2007); sağda; Maret Savunma Hattı'na ait betonarme korugan (Ford, 2012).

Özetlenmeye çalışılan bu süreçte, savunma yapılarının değişim ve dönüşümünü tetikleyen faktörlerin yanında, gelişen savaş teknolojisi ve değişen taktikler gelmektedir. Tarih boyunca bu değişim ve dönüşüm sürecini her toplum gelişmişlik düzeyine bağlı olarak farklı dönemlerde yaşamıştır. Düşmanın güçlü ve etkili toplarının nasıl uzak tutulacağı ya da gelecek zararın nasıl sınırlanacağı, savunma durumundaki toplumların en önemli sorunu olmuştur. Ortaçağın sonuna kadar geçen sürede, etkin savunma yapıları olarak karşımıza çıkan, savunma duvarlarında, kulelerde ve kalelerde, top teknolojisinin gelişmesine ve ateşli silahların kullanım alanının artmasına bağlı olarak köklü değişimler yaşanmıştır. Bu süreçte, kalelerdeki mevcut ok mazgalları, top mazgallarına dönüştürülmüş, yerleştirilen ağır topların geri tepmesinden kaynaklanan tahribatı ve karşı taraftan gelen top atışlarının etkisini azaltmak için sur duvarlarının yükseklikleri azaltılmış ve kalınlıkları artırılmıştır. Dikdörtgen ya da kare planlı burçlar ve kuleler, dairesel ya da en az beş yüzeyi bulanan poligon plan şemasına sahip bir yapıya dönüştürülerek savunma hattı üzerinde kör noktaların oluşması engellenmeye çalışılmıştır. Ancak, alınan bu önlemler geleneksel dikey savunma yöntemlerinin ötesine geçememiş ve tabyalı sistemlerin ortaya çıkmasına ve gelişmesine yol açmıştır. XIX. yüzyıl sonu ve XX. yüzyıl başında ağır sanayinin gelişmesi, güçlü ateşli silahların ve araçların üretim hızını artırmış ve savaşlarda kullanım alanını genişletmiştir. Yeni teknoloji karşısında tabyalı sistemlerin de yetersiz kalması, tabyalara göre daha hızlı ve kolay inşa edilebilen betonarme koruganların, devletlerin stratejik açıdan önemli gördükleri yerlerde inşa edilmesine neden olmuştur.

## 2. ÇATALCA BÖLGESİ'NDEKİ SAVUNMA YAPILARI

İstanbul'un savunulmasında önemli katkıları olan Çatalca Bölgesi'ndeki savunma yapıları, kendi dönemlerinin savaş tekniklerine ve teknolojilerine uygun olarak inşa edilmiştir. Farklı dönemlerde inşa edilmiş olmaları, bu yapıların tasarım ve yapım tekniği açısından farklı yapısal özelliklere sahip olmalarına neden olmuştur. Ancak, kuzey-güney yönünde Karadeniz ve Marmara Denizi arasında birer savunma hattına dönüşmüş olmaları ya da bir savunma hattı oluşturmak amacıyla inşa edilmiş olmaları bu yapıların temel ortak özelliğidir.

Bu çalışma kapsamında ele alınan savunma sistemlerinden ilki; Karadeniz Kıyısı'nda Evcik Plajı'ndan başlayıp Silivri ilçesinde sonlanan Anastasius Surları'dır. İkincisi; Terkos Gölü ile Büyükçekmece Gölü arasında bir savunma hattı oluşturan Osmanlı Tabyaları'dır. Son yapı grubu ise; yine Terkos ve Büyükçekmece gölleri arasında II. Dünya Savaşı önlemleri kapsamında inşa edilmiş koruganlar ve farklı işlevlere sahip betonarme yapılarıdır.

### 2.1. Anastasius Surları

Romalı kaynaklarda "Uzun Duvar" olarak tanımlanan Anastasius Suru, Karadeniz ile Marmara Denizi arasında yaklaşık 56 km uzunluğa sahiptir. Evcik Plajı'ndan başlayıp Silivri'de sonlanan bu savunma duvarının ilk yapım tarihi hakkında günümüzde de devam eden tartışmalar ve farklı görüşler bulunmaktadır. Procopius, I. Anastasius'un (430-518) bu duvarı batıdan gelecek saldırıları engellemek için yaptırdığını belirtmiştir.<sup>27</sup> Evagrius Scholasticos, Trakya'nın stratejik bir bölgesinde ve İstanbul'a 280 stadyum mesafesinde olan bu duvarı İmparator Anastasius'un yaptırdığını, ayrıca bu duvarın Karadeniz'den Marmara Denizi'ne kadar uzanarak bir yarımada şeklinde olan kenti 420 stadlık bir adaya çevirdiğini ifade etmiştir.<sup>28</sup> Millingen ise, hem İstanbul'un hem de yakın yerleşim alanlarının güvenliğini sağlamak adına bu duvarın I. Anastasius döneminde (491-518) inşa edildiğini aktarmıştır.<sup>29</sup> Ancak, Anastasius Surları'nın V. yüzyılın ortalarında inşa edildiğini savunan birçok bilim insanı da bulunmaktadır.

James Crow, Anastasius Suru'nun V. yüzyılda batıdan gelebilecek Bulgar saldırılarına karşı inşa edildiğini aktarır.<sup>30</sup> Brain Croke, bu savunma duvarının I. Anastasius'dan önce inşa edildiğini iki önemli kaynaktan ("Life of Daniel the Stylite" ve Tarihçi Malchus) yola çıkarak dile getirir.<sup>31</sup> Marios Philippides, Anastasius Surları'nın aslında 447 yılında inşa edildiğini, fakat I. Anastasius döneminde yeniden yapıldığını belirtir.<sup>32</sup> Clive Foss ve David Winfield, benzer bir açıklama yaparak, bu duvarın I.

27 Downey, 1971, 293.

28 Bagster, 1846, 172-173.

29 Millingen, 1899, 342-343.

30 Crow, 1995, 109, 112.

31 Croke, 1981, 61.

32 Philippides, 2011, 298.

Anastasios tarafından yeniden yapıldığını aktarır.<sup>33</sup> Michael Whitby ise, İmparator Theodosios ile Hunlar arasında 447 yılında gerçekleşen barıştan hemen sonra inşa edildiğini, 478 yılının Ağustos ve Eylül aylarında yaşanan şiddetli depremlerin bu duvara ciddi zararlar verdiğini ifade eder.<sup>34</sup>

Tarihsel süreç içerisinde birçok kez Trakya üzerinden istilaya maruz kalan Konstantinopolis, 421 ve 447 yıllarında Hunlar'ın, 481 ve 486 yıllarında Gotlar'ın, 490'larda ise Bulgarlar'ın saldırısına uğramış ve ciddi zararlar görmüştür.<sup>35</sup> I. Anastasius döneminde, imparatorluğun güçlü ve varlıklı zamanlarında bu savunma duvarı kapsamlı bir şekilde onarılmıştır.<sup>36</sup>

Anastasius Surları hakkında önemli bilgilerin birçoğuna farklı tarihlerde bölgeden geçen seyyahların anılarından ulaşmak mümkündür. Petrus Gyllius, 1550'de İstanbul'u ziyaret ettiğinde, İstanbul'un kent dışındaki topraklarının Karadeniz'den Marmara Kıyısı'ndaki Selymbria'ya (Silivri) kadar iki günlük yol uzunluğuna sahip surlarla çevrili olduğunu yazmıştır.<sup>37</sup> 1651'de bölgeden geçen Evliya Çelebi, Silivri ile Terkos arasında on bir saat olup, "Silivri'ye gelinceye kadar yedi kat kale duvarı ve hendek hisarı, nice bin yerlerde de burçlar açık seçik görünür" diyerek Anastasius Surları'ndan söz etmiştir.<sup>38</sup> 1686'da Silivri'ye gelen Coppin, İstanbul'un dışındaki kırsal alanlarda eğlence evlerinin, güzel bahçelerin ve İmparator Anastasius'un yaptırdığı uzun duvarın harabelerinin görüldüğünü söylemektedir.<sup>39</sup> XVIII. yüzyılda Silivri'yi ziyaret eden Fransız asıllı arkeolog ve gezgin Jean Baptiste LeChevalier ve XIX. yüzyılın başında ziyaret eden Comte Andreossy de anılarında Anastasius Surları'na yer vermişlerdir.<sup>40</sup>

Surlarla ilgili ilk bilimsel çalışmalar ise XIX. yüzyıl sonu ile XX. yüzyıl başlarında dönemin arkeologları tarafından başlamıştır. Alman arkeolog C. Schuchhardt 1898 yılında Anastasius Surları'nın hem tarihçesine hem de teknik detaylarına yaptığı çalışmada yer vermiştir. Bu savunma duvarının XI. yüzyılın ortalarına kadar farklı dönemlerde yapılmış onarımlarla ayakta kaldığını ve kent savunmasında önemli bir hat olduğunu aktarmaktadır.<sup>41</sup> Mansel (1938), "Trakya'nın Kültür ve Tarihi" adlı eserinde bu duvarın inşa edilmesine neden olan olaylar hakkında bilgi vermiş ve duvarla ilgili teknik açıklamalarda bulunmuştur.<sup>42</sup> Anastasius Surları ile ilgili kapsamlı çalışmalardan

33 Foss ve Winfield, 1986, 130.

34 Whitby, 1985, 560.

35 Crow ve Ricci, 1997, 239.

36 Dikici, 2016, 116-117.

37 Gyllius, 1997,56.

38 Kahraman ve Dağlı, 2006, 385.

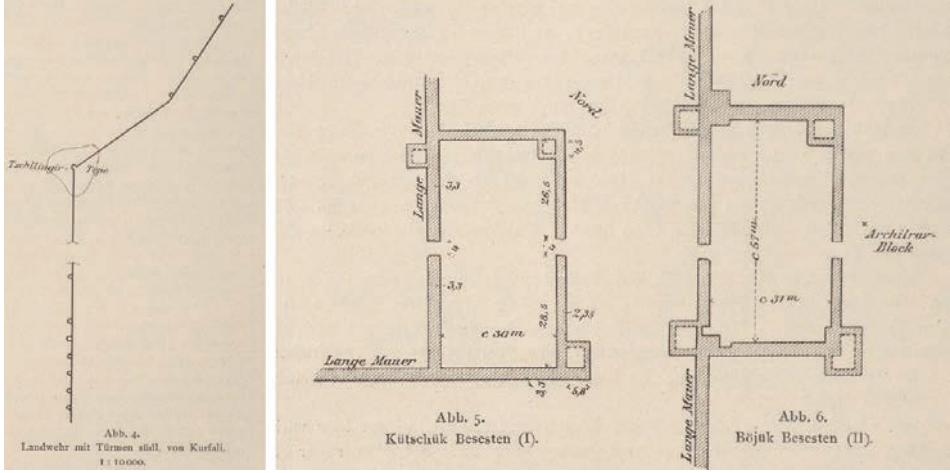
39 Coppin, 1686, 102.

40 LeChevalier, 1800, 7; Andreossy, 1818, 159.

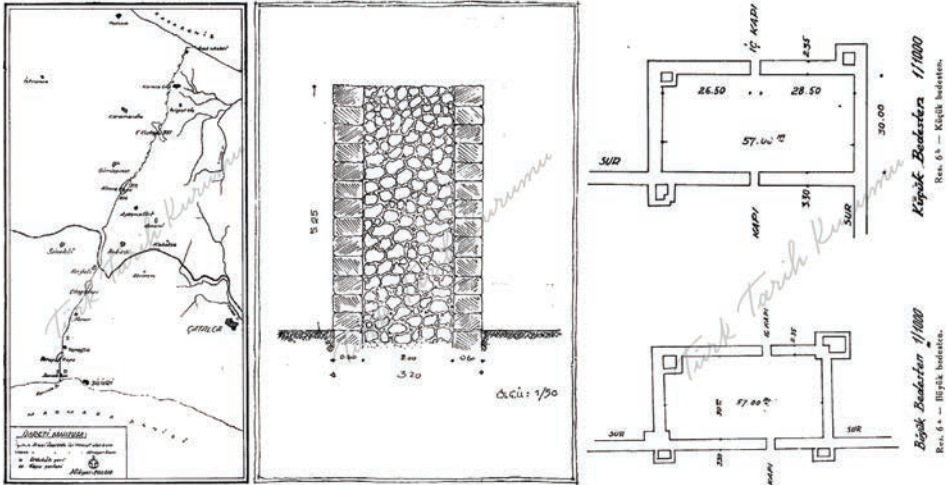
41 Schuchhardt, 1901, 109-110.

42 Mansel, 1938, 44.

birini de arkeoloji, tarih ve sanat tarihi alanlarında çalışmaları bulunan asker kökenli Feridun Dirimtekin gerçekleştirmiştir. Daha önce Schuchhardt tarafından belgelenen bu sur duvarı, Dirimtekin tarafından daha kapsamlı bir şekilde tekrar ele alınmıştır.<sup>43</sup> Dirimtekin, yapmış olduğu çalışmasında sur duvarının yapım tekniği ve malzemesiyle ilgili açıklamalarını kroki ve ölçekli çizimlerle desteklemiştir.<sup>44</sup>



Şekil 9: C. Schuchhardt'ın 1898'de yaptığı çizimler (Schuchhardt, 1901).



Şekil 10: Dirimtekin tarafından gerçekleştirilmiş tespitler (Dirimtekin, 1948).

43 Eyice, 1980, 266.

44 Dirimtekin, 1948, 1-10.

Anastasius Surları'yla ilgili bu çalışmalardan sonra 1968 yılına kadar surlarla ilgili bir çalışmaya rastlanmamaktadır. Bölgenin birinci derece askeri yasak bölge ilan edilmesi bu durumun başlıca nedenidir.<sup>45</sup> Nezhir Fıratlı ve ekibinin 1968 ve 1969 yıllarında bölgede yaptıkları arkeolojik kazılarla Anastasius Surları ile ilgili çalışmalara devam edilmiştir. Harrison, "Trakya'da Uzun Duvar" başlıklı makalesinde Nezhir Fıratlı ve ekibinin yaptığı çalışmaları ve surlarla ilgili değerlendirmesini alanda yaptığı dört günlük gezi sonrasında yazmıştır.<sup>46</sup> Anastasius Surları ile ilgili gerçekleştirilmiş son çalışmalar ise 1994 yılında James Crow öncülüğünde başlamıştır. Yaklaşık olarak on yıl süren çalışmalarda surların tespit ve belgeleme çalışmalarının yanı sıra İstanbul'un tarihi su ikmal sistemi de ele alınmıştır.

Anastasius Surları ilk inşa edildiğinde 3-3,5 m kalınlığa ve 10 m yüksekliğe sahip çift cidarlı bir savunma duvarı olarak inşa edilmiştir. Ayrıca, savunma duvarı üzerinde belirli aralıklarla burçlar ve yüksek kuleler, doğu ve batı bölgeleri arasındaki geçişi sağlayan kapılar ve seyirdim yolları bulunmaktadır.<sup>47</sup> Günümüzde, Karadeniz'e yakın ve Evcik Plajı yolu üzerinde beş metre yüksekliğe ulaşan sur duvarları varlığını sürdürmektedir. Mansel, bu savunma duvarının önünde hendek olmadığını ifade etmiştir.<sup>48</sup> Ancak yerinde yapılan alan çalışmalarından ve uydu görüntülerinden elde edilmiş verilerde, günümüze ulaşan sur kalıntılarının batısında surlara paralel bir hendek düzeninin olduğu saptanmıştır. Crow ve Ricci, yapmış oldukları tespit çalışmalarında Derviş Kapı bölgesinde yer alan surların önünde iyi korunmuş, 2,5 metre derinliğinde ve 11-13 metre genişliğinde bir hendeğin varlığından söz etmektedirler.<sup>49</sup>

Çift cidarlı bir düzene sahip beden duvarlarının dış tarafında kesme taşlar ya da kaba yonu taşlar kullanılmışken duvarın çekirdeği moloz taşlardan oluşmaktadır. Surların günümüze ulaşan kısımlarında, Evcik Plajı yolu üzerinde yapılan tespitlerde, taşlar 120 cm uzunluğunda, 35-40 cm yüksekliğinde ve 35-40 cm kalınlığında iken, güneyde Bozyiğit Caddesi'nin batısında ormanlık alan içinde kalan sur duvarlarında bu ölçü 45x40x40 cm ya da 50x45x45 cm olarak değişmektedir. Bağlayıcı malzeme olarak kireç harcının kullanıldığı duvarlarda, mukavemeti artırmaya yönelik herhangi bir hatlı kullanımına rastlanmamıştır.

Anastasius Surları'nın tamamı günümüze kadar ulaşmamış olsa da bu duvarın kuzeyden güneye yaklaşık otuz kilometrelik bölümüne ait kalıntıları günümüzde de varlığını sürdürmektedir. Hem yerinde yapılan alan çalışmaları hem de uydu görüntülerinin sunduğu imkânlarla bu savunma duvarının günümüze ulaşan kısımlarının yerleri tespit edilmiştir. Karadeniz Kıyısı'ndaki Evcik Plajı'nda başlayan surlar topoğrafyaya uyumlu bir şekilde 500 m batı yönünde ilerledikten sonra güneye doğru devam edip, rakımı

---

45 Fıratlı, 1979, 21-22.

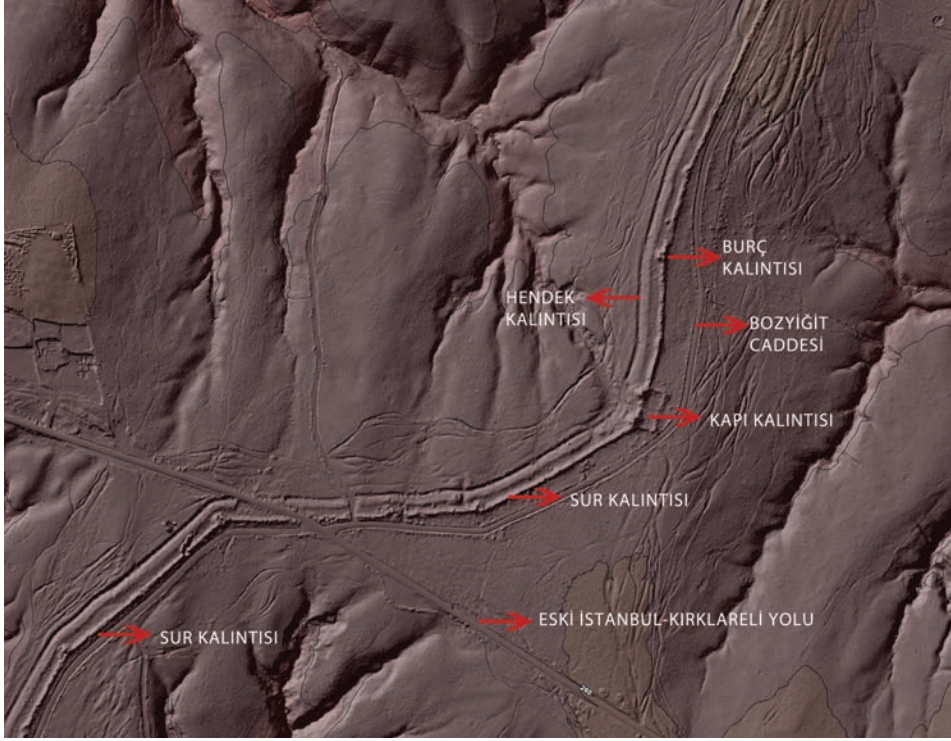
46 Harrison, 1969, 77.

47 Crow ve Ricci, 1997, 245.

48 Mansel, 1938, 44.

49 Crow ve Ricci, 1997, 246.

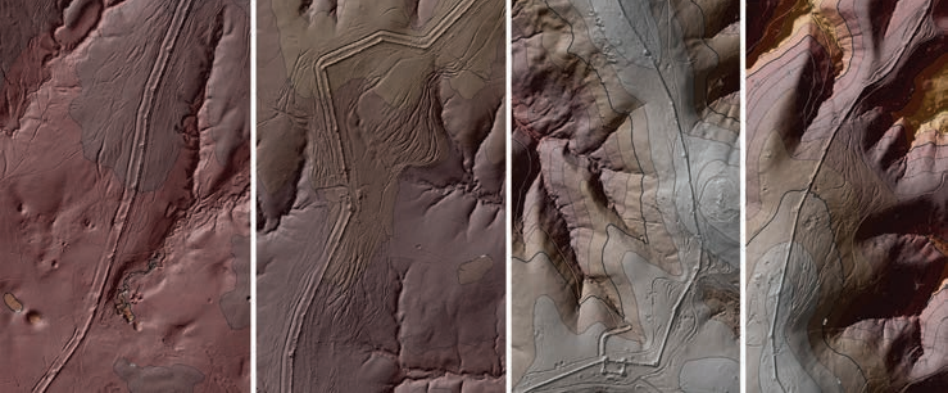




Şekil 11: Anastasius Surları'na ait kalıntılar (<https://sehirharitasi.ibb.gov.tr>).

112 m olan Hisartep'e ulaşır. Evcik Plajı yolundan Karacaköy-Yalıköy yoluna kadar kesintisiz bir şekilde görülebilen surlar 3.18 km güneye doğru uzanır ve asfalt yolda sonlanır. Sırasıyla, Karacaköy'ün iki km kuzey batısındaki ormanlık alanı ve ardından Balçıkdere ve Karacaköy derelerini aşan surlar 352 m yüksekliğindeki Küçük Kuşkaya Tepesi'ne ulaşır. Surlar güneye doğru Bozyiğit Caddesi'ne paralel olacak şekilde Eski İstanbul-Kırklareli yoluna kadar devam eder. Bozyiğit Caddesi'nin batısında ve yola 5-10 m uzaklığında ormanlık alan içinde sur kalıntılarını görmek mümkündür. Kurfallı Mahallesi'nin üç kilometre kuzeyine kadar bir hat boyunca devam eden sur kalıntıları yerleşim alanlarının başlamasıyla son bulur. Dirimtekin, yapmış olduğu tespit çalışmalarında surların Kurfallı'nın içinden geçip Çilingirtepe'ye ulaştığını, Kurfallı - Fenerköyü'nü takip edip Sancaktepe'ye geldiğini ve Karınca Burnu'nda Marmara Denizi'nde sonlandığını yazar.<sup>50</sup>

50 Dirimtekin, 1948, 3-4.



Şekil 12: Anastasius Surları'nın kabartma harita üzerindeki izleri (<https://sehirharitasi.ibb.gov.tr>).



Şekil 13: Anastasius Surları kalıntıları (M. Efeoğlu, 2019).



Şekil 14: Anastasius Surları kalıntıları (M. Efeoğlu, 2019).

## 2.2. XIX. Yüzyıl Osmanlı Tabyaları

Osmanlı yönetiminin XIX. yüzyılda almış olduğu kararlarla, eğitim, sağlık, ekonomi gibi birçok alanda düzenlemeler ve yenilikler yapılmıştır. Bu dönemde orduda yapılan çeşitli düzenlemelerle örgütlenme ve işleyişin yanı sıra savunma sistemlerinde de önemli değişiklikler gerçekleşmiştir. XIX. yüzyılın başlarında modern silah ve donanıma geçilerek ordunun eksikleri giderilmeye çalışılmış, 1885 ve 1888’de Almanya’daki Krupp fabrikalarından alınan ağır toplar, Çanakkale ve İstanbul boğazlarındaki ve Çatalca’daki yeni istihkâmlara yerleştirilmiştir.<sup>51</sup> Osmanlı, dışarıdan gelebilecek saldırılara karşı ülkenin stratejik açıdan önemli yerlerine; Çanakkale, Edirne, Kırklareli, Erzurum, Kars ve Ardahan kentlerine dönemin savaş tekniklerine uygun yeni savunma yapıları inşa ettirmiştir. Çatalca Bölgesi’nde de Büyükçekmece ve Terkos gölleri arasında bir savunma hattı kurarak batıdan gelecek tehlikelere karşı önlem almıştır. XIX. yüzyılın sonlarında inşa edilen ve kaynaklarda “Çatalca Savunma Hattı” olarak adlandırılan bu hat, birbirinden bağımsız tepe üstü tabyalarından oluşmaktadır. Çatalca Savunma Hattı, yaklaşık olarak beş kilometre derinliğe ve 30 kilometre uzunluğa sahip olup, Osmanlı hizmetindeki bir Alman istihkâmcısı olan Von Bluhm Paşa tarafından 1877’de tasarlanmıştır.<sup>52</sup> 1878’de inşa edilmeye başlanan bu savunma hattında 28 tabya bulunurken süreç içinde yeni tabyalar inşa edilerek bu hattın direnci artırılmaya çalışılmıştır.

1878 tarihli bir Osmanlı Arşivi belgesinde, Osmanlı ve Rusya arasında yaşanması muhtemel savaşa karşı, bir Osmanlı paşası ile bir İngiliz mühendisin 1876’da Çatalca Bölgesi’nde keşif yaptığı ve bölgenin haritasının hazırlandığı yazmaktadır.<sup>53</sup> Ancak, Osmanlı-Rus Savaşı başlayana kadar bölgede tam anlamıyla hazırlıklar yapılmamış ve bir savunma hattı oluşturulmamıştır. Bahsi geçen belgede, yapılması gereken işlerin zamanında yapılmadığı, Osmanlı’nın zor durumda kaldığı ve bölgedeki mevzilerin düşman ordularına bırakılarak Osmanlı ordusunun geri çekildiği yazmaktadır.<sup>54</sup> Bölgedeki istihkâm inşası ancak, 3 Mart 1878’de imzalanan Ayastefanos Antlaşması ile sona eren savaştan sonra hız kazanmıştır. Büyükçekmece ve Terkos gölleri arasında inşa edilen bu savunma hattına ait bilgilerin önemli bir kısmına Ferik Bekir Paşa’nın<sup>55</sup> hazırlamış olduğu 30 Ekim 1878 tarihli rapordan ulaşmak mümkündür. Ferik Bekir Paşa, hazırladığı raporunda;

- Önceden inşa edilen tabyaların bakımsız ve istihkâmları birbirine bağlayan yolların yapılmamış olduğunu,
- Bölgeden geçen Rus ordusunun mevcut istihkâmlara ciddi zarar verdiğini,
- Savunma hattındaki askerlerin sayıca az olduğunu,

51 Çadırcı, 1989; Erickson, 2013, 21.

52 Hall, 2003, 33.

53 BOA, Y. PRK. ASK., 2-39.

54 BOA, Y. PRK. ASK., 2-39.

55 Ferik Bekir Paşa, Mühendishane-i Hümayun’dan mezun olduktan sonra 1249’da istihkâm kaymakamı olmuş ve 1251’de miralaylığa terfi edip, eğitim amacıyla İngiltere’ye gönderilmiştir. 1256’da İstanbul’a döndüğünde mirlivalığa terfi etmiş ve Erzurum Bölgesi müfettişliğine tayin edilmiştir. Bk.: Mehmed Esad, Mirat-ı Mühendishane-i Berri-i Hümayun, s. 62-64.

- Tüm hattın inşası için 40.000 askerin görevlendirilmesi gerektiğini,
- Askerlerin kalabileceği barakaların henüz inşa edilmediğini ancak askerin savunma hattına yakın köylerde kalabileceğini,
- İstihkâmlar arası malzeme sevkiyatı için şimendifer hattının elzem olduğunu,
- Savunma hattının inşası için gereken kazma-kürek vs. gibi malzemelerin yeterli olmadığını, 220 adet top ve bu toplar için döşeme kerestesine, 900 adet beygire, kazamat ve profilleri için keresteye ihtiyaç duyulduğunu yazmıştır.

Ayrıca Ferik Bekir Paşa, hem onarılan hem de yeni inşa edilen tabyalarda yapılan inşaat işlerini bir çizelge şeklinde hazırladığı rapora eklemiştir.<sup>56</sup>

Şekil 15: Tabyalarda devam eden işleri gösteren tablo (BOA, Y. PRK. ASK., 2-39).

Onarılan Tabyalar	Yeni İnşa Edilen Tabyalar
Büyükçekmece Aşağı Tabya (Tabya-i Zir)	Hüsni Paşa Tabyası
Büyükçekmece Yukarı Tabya (Tabya-i Bala)	Mustafa Bey Tabyası
Eskice Tabyası	Anı Bey Tabyası
Bahşayış Tabyası	Bahşayış 1 Tabyası
Ahmet Paşa Tabyası	Bahşayış 2 Tabyası
Mahmut Paşa Karakolu Tabyası	Bahşayış 3 Tabyası
Mahmut Paşa Tabyası	Bahşayış 4 Tabyası
Bağlık Tepe Tabyası	Avcı Siperi Tabyası
Mekteb-i Harbiye Tabyası	Yeşil Tepe Tabyası
	Hamidiye Tabyası
	Hamidiye Karakolu Tabyası
	Otluk Tepe Tabyası
	Gaziler Tabyası
	Bekir Paşa Tabyası
	Asum Paşa Tabyası
	Şakir Bey Tabyası
	Mühendishane Tabyası
	Gümlüce Tabyası
	Antalya Tabyası

Şekil 16: Ferik Bekir Paşa'nın hazırladığı tabloya göre, onarılan ve yeni inşa edilen tabyalar.

56 BOA, Y. PRK. ASK., 2-39.

3 Mart 1880 tarihli bir başka belgede<sup>57</sup> ise, bölgede inşa edilen savunma hattındaki tabyaların plan ve kesit çizimlerinin, “Çatalca İstihkâmâtı İnşa Komisyonu<sup>58</sup>” tarafından düzenlendiği yazmaktadır. Hazırlanan plan çizimlerinde, 16 farklı bölgede bulunan toplam 83 tabyanın ismi yer almakta ve bölgede inşa edilen tabyaların on farklı plan tipine sahip olduğu anlaşılmaktadır. Çatalca Bölgesi’nde oluşturulan bu savunma hattına ait bilgilerin önemli bir kısmına da XIX. yüzyıl sonu ve XX. yüzyıl başlarında çizilmiş haritalardan ulaşılmaktadır. Bu haritalarda, bölgede inşa edilmiş tabyaların, karakolların, siperlerin ve cephaneliklerin yerlerine, telgraf hatlarının ve yolların nerelerden geçtiğine yer verilmiştir. Erkan-ı Harbiye Matbaası’nda 1800’lerin sonunda basılmış bir haritada Büyükçekmece’den Terkos’a kadar tabyaların yerleri işaretlenmiş ve isimleri belirtilmiştir. 1909 tarihli bir başka haritada ise 28 tabyanın isimleri yazılmış ve krokileri de çizilmiştir.

Numara	Tabyanın Adı	Bölge	Numara	Tabyanın Adı	Bölge	Numara	Tabyanın Adı	Bölge
1	Tabya-ı Zir	Büyükçekmece Dairesi	29	Oluk Tepe Tabyası	Baba Nakkaş Dairesi	58	Ekişehir Tabyası	Eyyvah Dairesi
2	Tabya-ı Balı	Eskice Dairesi	31	Kurt Dere Tabyası		59	Kıtalya Tabyası	
4	Eskice Tabyası		32	Akşınar Tabyası		60	Niğde Tabyası	
5	Hüsnü Paşa Tabyası		33	Bağlık Tabyası	61	Nizamiye Tabyası		
6	Mustafa Bey Tabyası	Bahşayış Dairesi	34	Mektebi Harbiye Karakolu Tabyası	Mekteb-i Harbiye Dairesi	62	Osman Paşa Tabyası	Lazari Dairesi
7	Avni Bey Tabyası		35	Mektebi Harbiye Tabyası		63	Adapazarı Tabyası	
8	Aydin Tabyası		36	Mesut Efendi Tabyası		64	Yabaç Tabyası	
9	Arab Tabya	Hamidiye Dairesi	37	Atif Bey Tabyası	Örcünlü Dairesi	65	Uşak Tabyası	Çamburnu Dairesi
10	Nazir Bey Tabyası		38	Top Tabyası		66	Süleyman Efendi Tabyası	
11	Demiryol Tabyası		39	Gaziler Tabyası		67	Ömer Efendi Tabyası	
12	Bahşayış Tabyası	Hamidiye Dairesi	40	Boğaz Tabyası	Çanakçı Dairesi	68	Taşköprü Tabyası	Dehiyunus Dairesi
13	Ragıp Bey Tabyası		41	Peyker Paşa Karakolu Tabyası		69	Selahiye Tabyası	
14	Rıza Bey Tabyası		42	Peyker Paşa Tabyası		70	Hilmi Paşa Tabyası	
15	Hasan Bey Tabyası	Mahmut Paşa Dairesi	43	İzmit Tabyası	Yeniçü Dairesi	71	Mahpe Tabyası	Karaburun Dairesi
16	Ahmet Paşa Tabyası		44	Çayır Tabyası		72	Kanal Tabyası	
17	Saadettin Efendi Tabyası		45	Kangarı Tabyası		73	Amin Çayır Tabyası	
18	Yeşil Tepe Tabyası	Mahmut Paşa Dairesi	46	Laziköy Tabyası	Yeniçü Dairesi	74	Çalık Tabyası	Yassören Dairesi
19	Hali Bey Tabyası		47	Asım Paşa Tabyası		75	Kürt Mezarı Tabyası	
20-21	Hamidiye Karakolu Tabyası		48	Abdulahman Bey Tabyası		76	Lefferoğlu Tabyası	
22	Top Tabyası	Mahmut Paşa Dairesi	49	Zihri Efendi Tabyası	Yeniçü Dairesi	77	Sakaoğlu Tabyası	Karaburun Dairesi
23	Hamidiye Tabyası		50	İbrahim Çavuş Tabyası		78	Taşburun Tabyası	
24	Mahmut Paşa Karakolu Tabyası		51	Kula Tabyası		79	Kordakavak Tabyası	
25	Mahmut Paşa Tabyası	Mahmut Paşa Dairesi	52	Bergama Tabyası	Yeniçü Dairesi	80	Kızılcı Tabyası	Yassören Dairesi
26	Galip Paşa Tabyası		53	Sakir Efendi Tabyası		82	Değirmen Tabyası	
27	Oyuk Tepe Tabyası		54	Mühendis Tabyası		83	İncirli Tabyası	
28	Sarcak Tepe Tabyası	Mahmut Paşa Dairesi	55	Gilencine Tabyası	Yeniçü Dairesi	84	İstanbul Tabyası	Karaburun Dairesi
			56	Antalya Tabyası		85	Sahil Tabyası	
			57	Kumandan Tepe Tabyası		86	Kumluk Tabyası	

Şekil 17: Çatalca İstihkâmâtı İnşa Komisyonu’nun düzenlediği raporda, yer alan tabyalar ve buldukları daireler. (Not: “Numara” başlığı altındaki sayılar, sıra numarası değildir. Orijinal belgede, tabya isimlerinin yanında yer alan numaralardır. Bk. Şekil 18)

57 İstanbul Üniversitesi, Nadir Eserler Kütüphanesi, Demirbaş Numarası: 93178.

58 Çatalca İstihkâmâtı İnşa Komisyonu azaları: Erkan-ı Harbiye Kaymakamı Mehmet Atif, Erkan-ı Harbiye Miralayı Ali Rıfat, Topçu Mirliva Seyyid Mehmet Asım, Nazır Vekili İstihkâm Mirliva Seyyid Ahmed Sırrı, Erkan-ı Harbiye Mirliva Hüsnü Paşa ve Nazır-ı İstihkâm Ferik Bekir Paşa.

دوائر مختلفه مشاطا بنیرک نومی واسطی		دوائر مختلفه مشاطا بنیرک نومی واسطی	
نومری	ایمضاء طایبیر	نومری	ایمضاء طایبیر
۲	طابیربلا	۲۰	حمیدتیره غولی طابیر
۱۲	بخشایش طابیر	۳۵	مکتب حربی طابیر
۱۶	احمدباش طابیر	۷۸	طاشلی برون طابیر
۱۳	داغابک طابیر	۸۲	دکرمز طابیر
۱۴	رضابک طابیر	۷۵	کورد مزاری طابیر
۱۵	حسن بک طابیر	۷۷	سقاوغلی طابیر
۱۷	سعدالذین اخدی طابیر		
۳۸	سخناق نیر طابیر		
۳۱	قورت دره طابیر		
۸۰	قشلی طابیر		
۸۳	انجیردی طابیر		
۷۴	چالیاغ طابیر		

Şekil 18: Çatalca Savunma Hattı'ndaki on sekiz tabyanın, yer aldığı daireler ve numaraları (NEK, 93178).



Şekil 19: Solda; Çatalca Savunma Hattına ait 1880 tarihli arşiv belgesi (NEK, 93178), Ortada; Savunma hattı haritası (NEK, 92518), Sağda; Çatalca Müstahkem Mevki Durum Haritası (ATASE, BDH, 7-616-36).

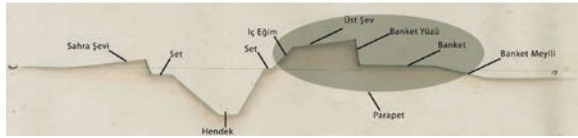
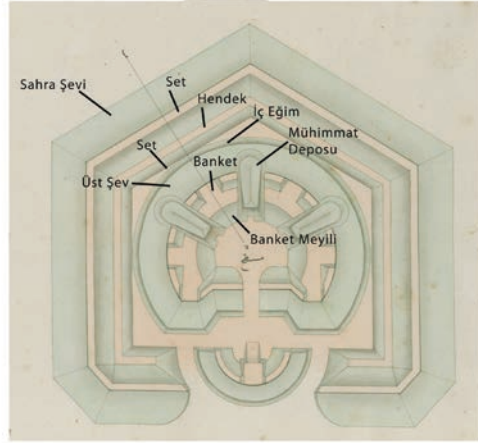


Greene, Çatalca'daki savunma hattından söz ederek, dünyanın hiçbir başkentinde böyle bir hattın olmadığını ve bu hattın, tamamlanması durumunda sayıca üstün düşman ordularını zor durumda bırakacak coğrafi özelliklere sahip olduğunu belirtmiştir.<sup>63</sup> Savunma hattıyla ilgili bir başka açıklamayı da Lev Troçki yapmış ve Balkan Savaşları sırasında Bulgar bir politikacının kendisine, Çatalca Savunma Hattı'nı yarma ihtimalinin stratejik bir ütopya olduğunu söylediğini aktarmıştır.<sup>64</sup>

Çatalca Bölgesi'ndeki savunma hattı Balkan Savaşları'nın sonuna kadar çeşitli müdahalelerle güçlendirilmeye çalışılmıştır. Yaklaşık 35 yıl boyunca mevcut savunma yapılarının bakım ve onarımları yapılmış ve yeni savunma yapıları inşa edilmiştir. Süreç içerisinde savunma yapılarının dışında, yüz yataklı ahşap hastane binası, un değirmenleri ve erzak ambarları gibi farklı işlevlere sahip yapılar inşa edilerek savunma hattı güçlendirilmeye, görevli personelin ihtiyaçları hızlı bir şekilde karşılanmaya çalışılmıştır.

Çatalca Savunma Hattı'ndaki tabyalar, siperlerden, mühimmat depolarından ve top atışlarının gerçekleştiği düz platformlardan – banketlerden oluşmaktadır. Savunma hattında görevli askerler çadırlarda ve ahşap barakalarda barındırıldığı için tabyalarda koğuş ya da mutfak vb. servis mekânları bulunmamaktadır. Tabyalar topoğrafyaya uyumlu bir şekilde inşa edilmiş olup arazi eğimine göre tabyaların plan şemaları değişmektedir. Bölgedeki tepelerin en yüksek noktasında bulunan tabyalar poligonal ya da dairesel plan şemasına sahipken arazi eğiminin azaldığı yerlerde doğrusal çözümler yapılmıştır. Bölgedeki tabyalar plan düzenine bağlı olmaksızın, tabya merkezinden çepere doğru kesit düzleminde "Parapet, "Hendek" ve "Sahra Şevi" sıralamasına göre düzenlenmiştir. Bu sisteme göre parapet bölümünde, mühimmat depoları ve depoların arasında da top atışlarının gerçekleştirildiği banketler yer almaktadır.

Savunma hattındaki yapıların inşasında, taş, tuğla ve ahşap yapı malzemeleri kullanılmıştır. 1912 tarihli ATASE arşivi belgesinde, Çatalca Savunma



Şekil 21: Çatalca Savunma Hattı'nda inşa edilmiş bir tabyanın (Ahmet Paşa Tabyası) plan ve kesiti (NEK, 93178).

63 Greene, 1879, 427.

64 Troçki, 2012, 230.



Hattı'nda inşa edilmekte olan yapılar için İspartakule'den ve Karadeniz Boğazı'ndan taş getirildiği belirtilmiştir.<sup>65</sup> Ayrıca savunma hattının birçok yapısında da İstanbul'dan getirilen damgalı tuğlalar kullanılmıştır. Savunma hattında günümüze ulaşan tüm mühimmat depoları, toprağa gömülü olacak şekilde yağma kâgir duvarlara sahiptir. Tek hacimli ve 15-20 m<sup>2</sup>'lik bir alana sahip bu depoların zemin döşemeleri taş, tavanları ise tuğla tonozdur. 70-80 cm kalınlığındaki duvarlar ise kireç harcı kullanılarak kaba yonu ya da moloz taşlarla örülmüştür.



Şekil 22: “Şahbazoğlu” damgalı tuğlalar.<sup>66</sup>

Savunma hattını, güney, merkez ve kuzey olmak üzere üç bölgeye ayıran Aksun, hattın güneyinde, Büyükçekmece Gölü'ne yakın yerlerde, yaz aylarında dahi kurumayan bataklıkların düşman ordularının hareketini kısıtladığını, kuzeyde ormanlık alanların ve dar vadilerin düşman askerlerinin savunma hattına girmesini kolaylaştırdığını ancak bölgedeki mevzilerin dik tepelerde oluşunun savunma birlikleri için olumlu bir durum olduğunu belirtmiştir.<sup>67</sup> Ayrıca, kuzey ve güney bölgelerinin arasındaki bölgenin geniş ovalara sahip olması ve savunma hattını yarmak isteyen düşman birliklerinin açıkta ve korunaksız bir şekilde saldırıya geçecek olmaları savunma birlikleri açısından önemli bir avantaja dönüşmektedir.

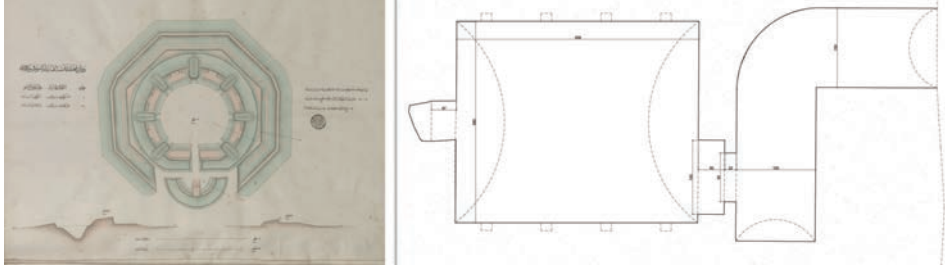
Büyükçekmece Gölü'nün doğu kıyısında başlayan bu savunma hattı, Nakkaş Mahallesi'ne kadar tek hat olacak şekilde kuzeye doğru uzanır. Nakkaş Mahallesi'nden sonra doğu ve batı kollarına ayrılarak farklı iki doğrultu oluşturur. Doğru kolu üzerindeki savunma yapıları Karadeniz Kıyısındaki Karaburun'da, batı kolundaki yapılar ise Terkos Gölü'nün güney kıyısında Yazlık Mahallesi'nde sonlanır. Nakkaş Mahallesi'ne kadar savunma hattında güneyden kuzeye doğru, Büyükçekmece, Eskice, Bahşayış, Hamidiye, Mahmut Paşa ve Baba Nakkaş daireleri bulunur. Nakkaş'tan sonra ise, doğu kolunda, Yassıören, Deliyunus ve Karaburun, batı kolunda da Mektebi Harbiye, Örcünlü, Çanakça, Yeniköy, Eyvatlı, Lazari ve Çamburnu daireleri bulunur.

65 BLH-185-11-4.

66 “Şahbaz Tuğla Fabrikası” 1882 yılında Şahbaz Agiya tarafından Haliç kıyısında kurulmuştur.

67 Aksun, 1930, 494-495.





Şekil 24: Solda; Eskice Tabyası vaziyet planı (NEK, 93178), sağda; tabyanın mevcut krokisi.  
(M. Efeoğlu, 2019)

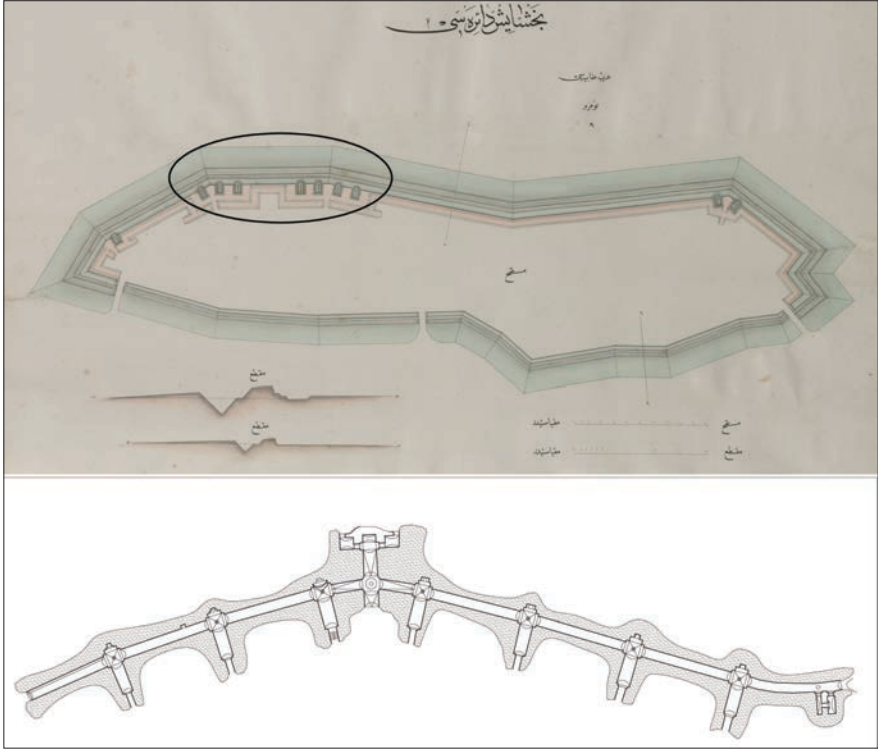


Şekil 25: Eskice Tabyası. (M. Efeoğlu, 2019)

sahip tabyanın, yedi mekânı bulunmaktadır. Ancak, bu tabyaya ait mekânlardan yalnızca bir tanesi günümüze ulaşmıştır. Tamamı toprağa gömülü bu yapı, 1,5 m genişliğinde -L- şeklinde bir giriş koridoruna ve 4x4,5 m boyutlarında dikdörtgen bir iç hacme sahiptir. Mekânın giriş kapısının karşısına denk gelen duvarda 45x75 cm boyutlarında bir niş ve yan duvarlarda ise 1 m arayla, 40 cm derinliğinde, 15x30 cm ölçülerinde yatayda iki sıra olacak şekilde küçük nişler bulunmaktadır. Zemin seviyesinde ve zeminden 40 cm yukarıda bulunan bu nişlerin, yapıya isabet edecek toprakların oluşturacağı basıncı ve tahribatı azaltmak için bırakıldıkları düşünülmektedir. Mekânın duvarları moloz taş örgülü, üst örtüsü ise tuğla tonozdur.

### Arab Tabya:

Çatalca ilçesinin Bahşayış mahallesinde 440 nolu parselde bulunan tabya, Eskice Tabyası'nın yaklaşık 4 km kuzeyinde yer almaktadır. Osmanlı – Rus Savaşı'ndan sonra, Çatalca İstihkâmâtı İnşa Komisyonu'nun 1880 tarihli belgelerinde ismi geçen bu yapı, arazi eğiminin az olduğu bir bölgede inşa edilmiştir. Birbirine düz koridorlarla bağlı on mekândan oluşan Arab Tabya, vaziyet planı açısından, günümüze ulaşan tabyalar arasında, yayvan bir yapıya sahiptir. Ancak, alanda yapılan belgeleme çalışmalarında, yapının özgün plan çiziminden görece farklı olduğu ve günümüze dokuz mekânının ulaştığı tespit edilmiştir. Moloz taş duvarlara ve tuğla tonozlu üst örtüye sahip yapının koridorları ve bu koridorlara dik bir şekilde bağlanan 25 m<sup>2</sup>'lik dikdörtgen hacimli mekânları, 2,5 m genişliğinde ve 3 m yüksekliğindedir.



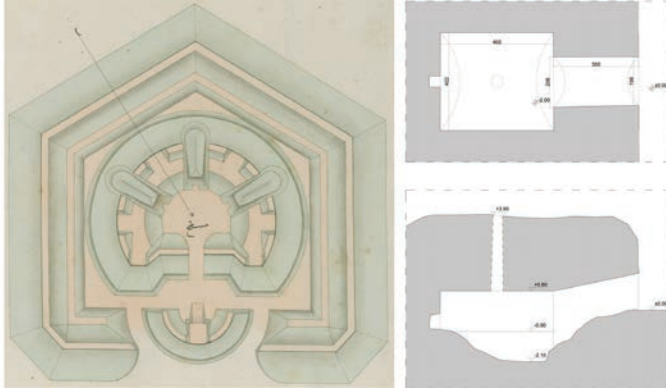
Şekil 26: Üstte; Arab Tabya vaziyet planı (NEK, 93178), altta; tabyanın mevcut krokisi. (M. Efeoğlu, 2019)



Şekil 27: Arab Tabya, iç mekan görüntüleri. (M. Efeoğlu, 2019)

### Ahmet Paşa Tabyası:

Arab Tabya'nın yaklaşık 2 km kuzey doğusunda yer alan Ahmet Paşa Tabyası, Bahşayış mahallesinin 224 nolu parselinde bulunmaktadır. Osmanlı – Rus Savaşı önlemleri kapsamında inşa edilen ilk tabyalar arasında yer alan yapı, özgün plan çiziminde, beşgen bir hendeğe ve üç mekâna sahiptir. Ancak, günümüzde özgün plan şemasını kaybetmiş tabyada yalnızca bir mekân varlığını sürdürmektedir. 3,5 m uzunluğunda eğimli bir girişe ve 18 m<sup>2</sup>'lik bir iç hacme sahip mekânın zemin seviyesi ile dış mekân arasında 2 m'lik kot farkı bulunmaktadır. Moloz taş duvarlara ve tuğla tonozlu üst örtüye sahip yapının tavanında 50 cm çapında ve 3 m uzunluğunda bir havalandırma bacası mevcuttur.



Şekil 28:

Solda; Ahmet Paşa Tabyası vaziyet planı (NEK, 93178), sağda; tabyanın mevcut plan ve kesit krokisi.

(M. Efeoğlu, 2019)

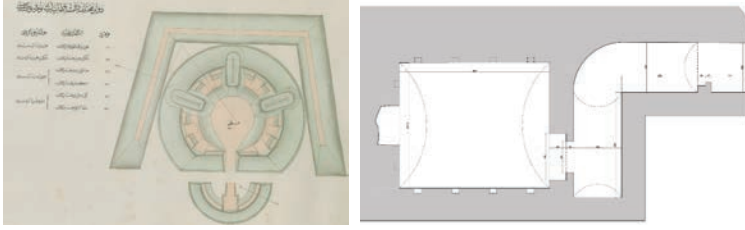


Şekil 29: Ahmet Paşa Tabyası. (M. Efeoğlu, 2019)

### Hamidiye Tabyası:

Ahmet Paşa Tabyası'nın yaklaşık 1,5 km kuzey batısında bulunan tabya, Bahşayış mahallesinde 1537 nolu parselde bulunmaktadır. Ferik Bekir Paşa'nın 1878'de hazırlamış olduğu raporda "Yeni İnşa Edilen Tabyalar" arasında ismi geçen yapı, Osmanlı – Rus Savaşı'ndan kısa süre sonra inşa edilmiştir. Özgün plan çiziminde üç kenarlı bir hendek düzenine sahip tabyanın, dairesel bir şemaya ve üç mekâna sahip olduğu anlaşılmaktadır.

Günümüzde tarım arazisinin içinde kalan tabyanın bir mekânı dışında, herhangi bir yapısı mevcut değildir. 1,5 m genişliğe sahip -L- biçimindeki giriş koridorundan sonra 20 m<sup>2</sup>'lik bir iç hacme sahip yapının, duvarları moloz taş, üst örtüsü ise tuğla tonozdur. İç mekânın duvarlarında, hem zemin seviyesinde, hem de zeminden 40 cm yukarıda olacak şekilde, 15x30 cm ölçülerinde ve 40 cm derinliğinde, birer metre mesafelerle küçük nişler, girişin karşısındaki duvarda ise 50x75 cm boyutlarında daha büyük bir niş bulunmaktadır.



Şekil 30: Solda; Hamidiye Tabyası vaziyet planı (NEK, 93178), sağda; tabyanın mevcut krokisi. (M. Efeoğlu, 2019)



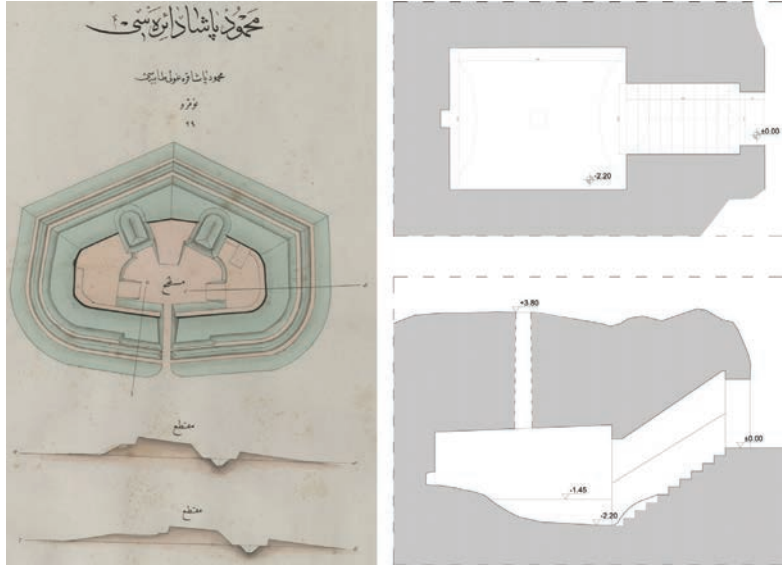
Şekil 31: Hamidiye Tabyası. (M. Efeoğlu, 2019)

### Mahmut Paşa Karakol Tabyası:

Çatalca Savunma Hattı'nda Osmanlı – Rus Savaşı önlemleri kapsamında inşa edilmiş ilk tabyalardandır. Hamidiye Tabyası'nın 2,5 km kuzey doğusunda yer alan yapı, Çatalca ilçesi, Nakkaş mahallesi, 2008 nolu parselde bulunmaktadır. Yapının özgün vaziyet planı çiziminden beşgen bir yapıya ve iki mekâna sahip olduğu anlaşılmaktadır. Günümüzde tarım arazisi içinde kalan tabyanın, özgün plan şeması kaybolmuş olmasına rağmen iki mekânı da varlığını sürdürmektedir. Ortak iç ölçülere ve yapı malzemesine sahip mekânların zemin kotu ile dış mekân arasında 2 m'lik kot farkı vardır. Moloz taş duvarlara ve tuğla tonozlu üst örtüye sahip mekânların tavanlarında, 50 cm çapında ve 3 m uzunluğunda birer havalandırma bacası bulunmaktadır.

Şekil 32:

Solda; Mahmut Paşa Karakol Tabyası vaziyet planı (NEK, 93178), sağda; tabyanın mevcut plan ve kesit krokisi. (M. Efeoğlu, 2019)



Şekil 33: Mahmut Paşa Karakolu Tabyası. (M. Efeoğlu, 2019)







Şekil 36: Çatalca Bölgesi'nde günümüze ulaşan tabyaların konumları.

### 2.3. Koruganlar ve Yardımcı Yapılar

Almanya'nın 1 Eylül 1939'da Polonya'yı işgal etmesinden iki gün sonra Fransa ve İngiltere'nin de Almanya'ya karşı savaş ilan etmesi II. Dünya Savaşı'nın başlamasına neden olmuştur. Neredeyse tüm dünya ülkelerinin dâhil olduğu savaş, uzun yıllar boyunca birçok devleti siyasi ve ekonomik açıdan etkilemiştir.<sup>68</sup> Bu dönemde, Türk dış politikasının amacı, savaşa girmeden Türkiye Cumhuriyeti'nin toprak bütünlüğünü korumak, devleti siyasi ve ekonomik bir krizin içine sokmamak olmuştur.<sup>69</sup> Dönemin Cumhurbaşkanı İsmet İnönü, her ne pahasına olursa olsun ülkeyi savaştan uzak tutma politikası izlemiş ve Türkiye'nin bu savaşa girmesini istememiştir.<sup>70</sup> Gürün, batılı devletlerin baskısına rağmen, ülkenin savaş dışında tutulmuş olmasını dış politikanın başarısına dayandırmaktadır.<sup>71</sup>

68 Hart, 2009, 40, 998.

69 Weisband, 2000, 7.

70 Tuncer, 2012, 37-38.

71 Gürün, 1988, 1468.

Türkiye, II. Dünya Savaşı'na katılmamış olsa da dış dünyada yaşanan olaylar sonucu ülke güvenliğini tehlikeye sokacak tehditlere karşı her an savaşa girecekmiş gibi çeşitli önlemler almıştır. İtalya'nın 7 Nisan 1939'da Arnavutluk'u işgal etmesi dönemin hükümetini tedirgin etmiş ve alınması gereken önlemler hızlandırılmıştır.<sup>72</sup> Alınan önlemler çerçevesinde, 1938 yılına kadar kadroları az olan ordu müfettişlikleri ordu komutanlıklarına dönüştürülmüş ve asker sayıları artırılmıştır.<sup>73</sup> Trakya'nın ve İstanbul'un boşaltılması gündeme gelmiş, İstanbul'daki birçok kamu kuruluşu farklı illere taşınmıştır.<sup>74</sup> Ülke güvenliğini sağlamak adına bu dönemde Avrupa'nın birçok yerinde inşa edilen ve dönemin silah teknolojisine uygun olan betonarme savunma yapıları yurdun stratejik açıdan önemli yerlerine inşa edilmiştir. Ordunun yeteri kadar tank, zırhlı araç ve uçağının olmaması, Trakya üzerinden gerçekleşecek bir saldırıda, ordunun savunma savaşı yapmasını ve sağlam savunma hatlarına sahip olmasını gerekli kılmıştır.<sup>75</sup> Bu kapsamda, 3 Ekim 1939'da çıkarılan bir kararnameyle "Çakmak Hattı" olarak adlandırılan savunma hattının yapımına karar verilmiştir.<sup>76</sup> Hattın hızlı bir şekilde tamamlanması için Milli Müdafaa ve Maliye Vekilliği'nin teklifi üzerine inşaat işlerinin özel firmalara ihale edilmesi ve inşaat işlerinde acemi askerlerin de çalıştırılması kararlaştırılmıştır.<sup>77</sup> Yapımı için çok sayıda işçinin ve askerinin çalıştığı Çakmak Hattı'nda, ülkedeki çimento ve demir olanaklarının neredeyse tamamı kullanılmıştır.<sup>78</sup> 9 Mart 1940 tarihli Cumhuriyet Arşivi belgesinde, Çakmak Hattı'nın yapımı için ödenmesi planlanan 7.301.742 liranın belirli aralıklarla ödeneceği, ilk ödemenin de nisan ayı içinde 2.301.742 lira olarak yapılacağı belirtilmiştir.<sup>79</sup> Savunma hattına ait toplam 47.000 m<sup>3</sup>'lük on farklı tipte yapılması istenen 83 betonarme koruganın, 30.000 m<sup>3</sup>'lük tank manî hattının<sup>80</sup> ve 500.000 m<sup>3</sup>'lük kazı işinin Nafia Vekâleti'nin tavsiye ettiği mühendis gruplarına verilmesi, inşaat işlerini yapacak teknik ekibin giderlerinin Nafia Vekâleti'nce, çalıştırılacak memur ve mühendislerin maaşlarının ise Milli Müdafaa Vekâleti tarafından ödenmesi için karar çıkarılmak istenmiştir.<sup>81</sup> 20 Temmuz 1940 tarihli, Milli Müdafaa Vekâleti'nin Maliye'ye gönderdiği resmi yazıda üç inşaat şirketinin ve altı müteahhidin ismi geçmektedir.<sup>82</sup> Ancak, yapılması istenen işler, isimleri verilen şirketlerden ve müteahhitlerden eksiltme yapılarak, 23 Temmuz 1940'da çıkarılan kararnameyle kabul

72 Armaoğlu, 1958, 142.

73 Tekeli ve İlkin, 2014, 402.

74 Çetin, 2013, 787.

75 Tekeli ve İlkin, 2014, 404.

76 BCA, 88-97-6.

77 BCA, 91-61-4.

78 Tekeli ve İlkin, 2014, 404.

79 BCA, 90-23-2.

80 Avrupa'da "Ejderha Dişi" olarak bilinen, tankların geçişini engellemek için tasarlanmış betonarme bariyerlerdir.

81 BCA, 92-73-19.

82 BCA, 92-73-19.

edilmiştir.<sup>83</sup> Ayrıca, topoğrafya haritalarının çıkarılması, teknik çizimlerin yapılması ve uygulamaların kontrolü için beş aylık yeni bir kadronun oluşturulması 10 Eylül 1940'ta Milli Müdafaa ve Maliye Vekilliği'nin teklifi üzerine İcra Vekilleri Heyetince kabul edilmiştir.<sup>84</sup> Kısa sürede bitirilmesi hedeflenen inşaat işlerinin tamamlanamaması sonucu, önce 16 Nisan'da daha sonra 10 Temmuz 1941'de savunma hattında çalıştırılmak üzere yeni işçilerin alınması kararlaştırılmıştır.<sup>85</sup> 21 Kasım 1941 tarihinde de Amerika'dan dört bin ton demirin alınması için 350.000 dolar ödenmiştir.<sup>86</sup> 1940 yılında yapımına başlanan Çatalca Bölgesi'ndeki hattın ne zaman tamamlandığı bilgisi net değildir. 27 Mart 1942 tarihli Cumhuriyet Arşivi belgesinde, "...inşa edilmekte olan betonarme koruganlar için zehirli gazlara karşı Kızılay Maske Fabrikası'ndan filtre cihazlarının alınması..." ifadesinden bölgedeki inşaat işlerinin devam ettiği anlaşılmaktadır.<sup>87</sup>



Şekil 37: Çakmak Hattı'na ait bir korugan, tank mani hattı ve yeraltı tüneli (Yazar, 2020).

Arşiv belgelerinde, "Çatalca Müstahkem Mevki" olarak da adlandırılan Büyükçekmece ve Terkos Gölleri arasındaki savunma hattı, farklı plan tiplerine sahip koruganlardan, siperlerden, avcı çukurlarından, tünellerden ve bariyerlerden oluşmaktadır. 20 Temmuz 1940 tarihli arşiv belgesinde savunma hattı için 83 betonarme yapının özel inşaat firmaları ve müteahhitler tarafından yapılması kararlaştırılmış ve kısa süre sonra inşaat işleri başlamıştır. Ancak, hava fotoğraflarından ve güncel uydu görüntülerinden elde edilen verilerle beraber, bölgede yapılan saha çalışmaları sonucunda 100'e yakın betonarme korugan tespit edilmiştir. 21 Eylül 2018 tarihli İstanbul Arkeoloji Müzeleri Müdürlüğü tarafından hazırlanmış raporda<sup>88</sup> da bölgede inşası devam eden yeni otoyol güzergâhları üzerinde kalan 63 korugandan 59'unun kaldırıldığı yazmaktadır. Bu veriler ışığında, II. Dünya Savaşı tedbirleri kapsamında Çatalca Bölgesi'nde 160'a yakın betonarme koruganın inşa edildiği anlaşılmaktadır. Ayrıca, savunma hattında, koruganların tamamına yakınının batısında, başka bir ifadeyle düşman birliklerinin geliş yönünde, bir askerin içine girip ateş edebileceği şekilde düzenlenmiş, büyük bir kısmı da toprağa gömülü betonarme avcı çukurları bulunmaktadır. Koruganların ve avcı çukurlarının dışında,

83 BCA, 92-73-19.

84 BCA, 92-86-3.

85 BCA, 95-59-4.

86 BCA, 93-125-8

87 BCA, 98-25-17.

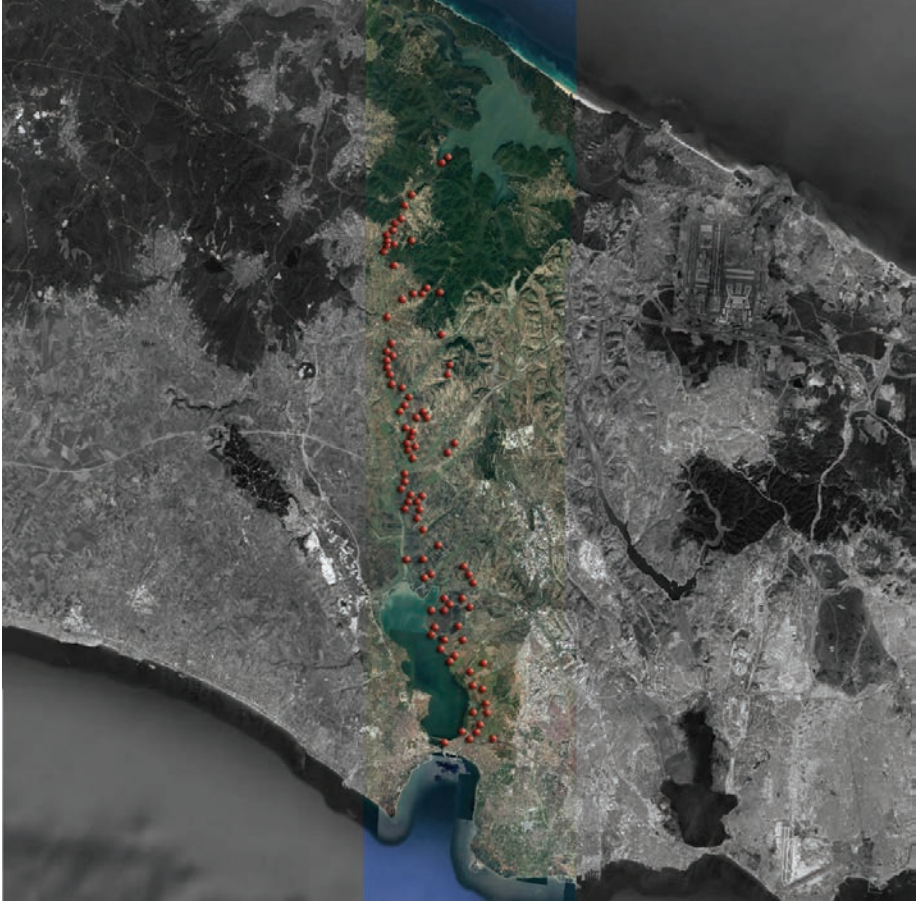
88 Sayı No: 92207046-160.02.01-E.800464; Konu: Kuzey Marmara Otoyol Projesi.

Çatalca'nın Dağyenice Mahallesi'nde 426 nolu parselde, önce batı yönüne uzanan daha sonra üç kola ayrılan bir yer altı tüneli, İzzettin Mahallesi'nin 130, Kestanelik Mahallesi'nin 445, Çanakça Mahallesi'nin 198, Yazlık Mahallesi'nin 93 ve 559 nolu parsellerinde de betonarme bariyerler (tank mani hattı ve siperler) tespit edilmiştir.



Şekil 38: Büyükçekmece ilçesi 385 ada, 4 parseldeki korugan. (M. Efeoğlu, 2020)

Savunma hattının sayıca en fazla ve karakteristik yapı grubunu oluşturan betonarme koruganlar, dünyanın birçok yerinde ve ülkemizde inşa edilmiş çağdaşları gibi, cephelerinde çok az açıklığı bulunan kompakt betonarme yapılardır. Temelden tavan döşemesine kadar bir bütün olarak tasarlanmış bu yapılar, ahşap kalıplara demir donatının yerleştirilmesi ve betonun dökülmesiyle inşa edilmiştir. Savunma hattındaki betonarme koruganlar, Büyükçekmece'deki Mimar Sinan Köprüsü'nün doğu ucundan başlayıp, gölün doğu kıyısını takip ederek kuzeye doğru birbirine paralel iki hat olacak şekilde devam etmektedir. XIX. yüzyılda inşa edilmiş tabyalarla aynı rotayı paylaşan savunma hattı, Büyükçekmece'den kuzeye doğru sırasıyla, Karaağaç, Bahşayış, Nakkaş, Örcünlü, Kestanelik, Çanakça ve Yazlık mahallelerinden geçerek Terkos Gölü'nün güney kıyısında sonlanır.



Şekil 39: Günümüze ulaşan betonarme savunma yapılarının konumları. (M. Efeoğlu, 2020)

### 3. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Çatalca Bölgesi, Trakya üzerinden gelecek saldırıları engellemek amacıyla, tarih boyunca İstanbul'un savunulmasında etkili olan yerlerden biri olmuştur. Coğrafi açıdan sahip olduğu avantajlar, bölgeyi doğal bir savunma hattına dönüştürmüştür. İstanbul'a 65-70 kilometre mesafede olması, ayrıca; Karadeniz ve Marmara Denizi'ne kıyısının bulunması, bölgenin savaş dönemlerinde lojistik destek almasını kolaylaştırmıştır.

Günümüze ulaşan kalıntılarıyla varlığını sürdüren üç önemli savunma hattının ele alındığı bu çalışmada, savunma hatlarının tarihçeleri, mimari özellikleri, konumları ve mevcut durumları hakkında bilgiler verilmeye çalışılmıştır. Kendi dönemleri

bağlamında, Çatalca Bölgesi'ndeki savunma yapıları, ülkemizde ve dünyanın birçok yerinde inşa edilmiş savunma yapılarıyla temel ortak özelliklere sahiptir. Yerleşkeleri ve insan faaliyetlerini dış tehditlere karşı korumak amacıyla bariyer ya da kalkan görevi üstlenmeleri, saldırgan grupların ilerlemesini engellemek ve yavaşlatmak için tampon bölgeler yaratmaları ve caydırıcılık özelliklerine sahip olmaları, savunma yapılarının en temel ortak özellikleridir. Bu bağlamda, Çatalca Bölgesi'ndeki savunma yapılarıyla yakın dönemde ancak, farklı bölgelerde inşa edilmiş savunma yapılarını karşılaştırdığımız zaman, yapılar arasındaki yapısal ve kuramsal benzerlikleri görmemiz mümkündür.

V. yüzyılda inşa edilen ve yaklaşık beş yüz yıl boyunca İstanbul'u batıdan gelecek saldırılara karşı korumak amacıyla kullanılan Anastasius Surları, temsil ettiği tarihsel sürecin ve inşa edildiği dönemin tipik bir örneğidir. C. Foss ve D. Winfield, "*Byzantine Fortifications: An Introduction*" başlıklı eserlerinde, Anastasius Surları'nın savunma sistemi açısından, Kuzey Britanya'daki Hadrian Duvarı ile benzer olduğunu ve eğer, bu yapıda tuğla malzeme kullanılsaydı Konstantinopolis'in surlarına çok benzeyeceğini belirtmişlerdir.<sup>89</sup>

Savaş taktiklerinde ve silah teknolojisinde yaşanan gelişmeler, XIV. yüzyıldan sonra surlarda, kulelerde ve kalelerde köklü dönüşümlerin yaşanmasına neden olmuş ve süreç içerisinde tabyalı tahkimatların ortaya çıkmasına yol açmıştır. İlk kez Avrupa'da ortaya çıkan tabyalı tahkimatlar, XIX. yüzyılın sonuna kadar dünyanın birçok yerinde inşa edilmiş, kent merkezlerini düşman saldırılarından uzak tutmak için kullanılan etkin savunma yapılarına dönüşmüştür. Süreç içerisinde farklı plan tipolojileri geliştirilerek dünyanın birçok bölgesinde inşa edilen tabyalı sistemler Osmanlı'da XVIII. yüzyılın sonuna doğru uygulanmaya başlanmıştır.<sup>90</sup> III. Mustafa döneminde (1757-1774) görevli Fransız Mühendis Baron de Tott tarafından, Rus donanmasının Çanakkale Boğazı'ndan geçişini engellemek ve İstanbul'un güvenliğini sağlamak amacıyla, daha önce inşa edilen kalelere ek olarak Çanakkale Boğazı ve çevresine yeni tabyalar inşa edilmiştir.<sup>91</sup> Ancak, Osmanlı'da tabyaların inşası, batılılaşma faaliyetlerinin de yoğun olduğu XIX. yüzyılda hız kazanmıştır. Bu dönemde, başta Çanakkale ve İstanbul boğazları olmak üzere, Edirne, Kırklareli, İstanbul, Erzurum, Kars ve Ardahan gibi yurdun önemli geçiş noktalarına ve stratejik yerlerine yeni tabyalar inşa edilmiştir.<sup>92</sup> Çatalca Bölgesi'nde, Büyükçekmece ve Terkos gölleri arasında inşa edilen tabyalar ise, 1877-78 Osmanlı – Rus Savaşı önlemleri kapsamında inşa edilmeye başlanmış ve Balkan Savaşları'na kadar devam etmiştir. Bölgede inşa edilen tabyalar, yer seçiminden plan tipolojisi ve yapım tekniğine kadar, aynı dönemde farklı bölgelerde inşa edilmiş tabyalar ile çeşitli açılardan benzer özellik taşımaktadır. Batıdan gelecek saldırıları engellemek amacıyla, kuzey – güney yönünde, bir savunma hattı oluşturmaları, plan tipolojileri ve yapım tekniği açısından, Edirne,

89 Foss ve Winfield, 1986, 130.

90 Yeler, 2013, 31-32.

91 Acioğlu, 2016, 3.

92 Ayrıntılı bilgi için bk. Çam, 1993; Güner, 2004; Ülkü, 2006; Küçükkuşurlu, 2014; Eyüpgiller ve Yaşa, 2019.

Kırklareli ve Çatalca Bölgesi'ndeki tabyalar, oldukça benzerdir<sup>93</sup>. Nusret Çam, XIX. yüzyılda Erzurum'da inşa edilmiş tabyaların plan özelliklerinden bahsederken, arazi eğiminin fazla olduğu, bir tepenin zirvesinde inşa edilen tabyaların dairesel, arazi eğiminin az olduğu arazilerde inşa edilen tabyaların ise lineer bir plan şemasına sahip olduğunu ifade etmiştir.<sup>94</sup> Tabyaların inşa edileceği arazilerin seçiminde, Çatalca Bölgesi'nde de benzer uygulamanın yapıldığını söylemek mümkündür.

1940'ta Büyükçekmece ve Terkos gölleri arasında yapımına başlanan betonarme savunma yapıları ise, Çatalca Bölgesi'ndeki askeri mimari mirasın son katmanını oluşturmaktadır. XX. yüzyılın başlarında dünyanın birçok yerinde inşa edilen betonarme koruganlar, bariyerler, avcı çukurları ve tüneller, II. Dünya Savaşı'nın sembolik savunma yapıları haline gelmiştir. Türkiye Cumhuriyeti II. Dünya Savaşı'na katılmamış olmasına rağmen, dönemin hükümeti olası saldırılara karşı çeşitli önlemler almıştır. Alınan önlemler kapsamında, ülkenin stratejik açıdan önemli bölgelerine, plan özellikleri, yapım tekniği ve malzemesi, cephe biçimlenişi açısından birbirine çok benzeyen ve işlevsel özellikleri ön planda olan kompakt betonarme yapılar inşa ettirilmiştir.<sup>95</sup> Çatalca Bölgesi'nde de, "Çakmak Hattı" olarak bilinen ve betonarme savunma yapılarından oluşan bu hat, II. Dünya Savaşı döneminin savunma yapılarını temsil etmektedir.

Kendi dönemlerinin mimari özelliklerini, yapım tekniklerini, malzemelerini ve savunma stratejilerini günümüze yansıtılmaları açısından, üç savunma hattı da korunması gereken kültür varlığıdır. Ancak, bölgede yapılan tespit ve belgeleme çalışmaları sonucunda üç savunma hattının ve dolayısıyla savunma hatlarındaki yapıların korunmadığı ve ne yazık ki yok olma tehlikesiyle karşı karşıya oldukları anlaşılmıştır. Yaklaşık olarak 500 yıl boyunca çeşitli onarımlarla ayakta kalan ve Evcik Plajı'ndan Silivri'ye kadar kesintisiz bir savunma duvarı işlevi gören Anastasius Surları'nın sadece kuzeyde (Kurfalı Mahallesi'nin üç km kuzeyinden Evcik Plajı'na kadar) sık ormanlık alan içindeki bölümü günümüze ulaşmıştır. XIX. yüzyılın sonlarında inşa edilen ve Balkan Savaşları'nın bitimine kadar aktif bir şekilde kullanılan, Büyükçekmece ve Terkos Gölleri arasındaki Çatalca Savunma Hattı'na ait tabyalardan ise ancak altısının kalıntıları günümüzde varlığını sürdürmektedir. II. Dünya Savaşı önlemleri kapsamında inşa edilen savunma hattındaki yapıların yarısına yakını yok olmuş, geriye kalan yapıların da birçoğunun yapısal elemanlarında ciddi hasar ve bozulmalar bulunmaktadır.

Bölgedeki savunma yapılarının bozulmalarına ve giderek yok olmalarına neden olan faktörlerden biri, bu yapıların; uzun yıllar boyunca her türlü doğa olayına karşı korunaksız kalmış olmalarıdır. Uzun süre doğrudan yağmur, kar ve şiddetli rüzgâra maruz kalmaları ve süreç içinde yaşanan şiddetli depremler, bölgedeki savunma yapılarında ciddi hasarların oluşmasına neden olmuştur. Doğal afetler, iklimsel ve biyolojik etkenler yapıların kâgir malzemelerinde parça kopmalarına, yüzey erozyonlarına ve strüktürel

93 Güner, 2004, 87-111; Yeler, 2013, 449-470.

94 Çam, 1993, 164.

95 Ayrıntılı bilgi için bk. Arslan, 2004; Arıkoğlu, 2019; Ocak ve Tekin, 2019; Aydın, 2020.

çatlakların oluşmasına neden olan temel faktörlerdir. Ayrıca, savunma yapılarının kullanım amaçlarının son bulmasıyla terk edilmeleri ve bir süre sonra da herhangi bir bakımın ya da onarımın yapılmaması, bozulmanın hızlanmasına yol açmıştır.

Çatalca Bölgesi'nde devam eden büyük ölçekli yol projeleri ve kuzeye doğru yoğun yapılaşma gibi bayındırlık faaliyetlerinin dışında, kötü kullanım ve uygun olmayan müdahaleler savunma hatlarını tehdit eden bir başka koruma sorunudur. Alan çalışmaları sırasında birçok savunma yapısının yıkılarak tarım arazisine dönüştürüldüğü, yapıların içinde ateş yakıldığı ve define avcıları tarafından derin çukurların kazıldığı tespit edilmiştir.

Günümüzde, Anastasius Surları, birinci derece arkeolojik sit alanı olarak, tabya ve koruganların ise bir bölümü<sup>96</sup> ilgili koruma kurulu tarafından tescillenerek koruma altına alınmıştır. Yasal olarak koruma altına alınmalarına karşın bu yapılar üzerindeki tahribat günümüzde de devam etmektedir. Günümüze ulaşan savunma yapıları ancak sürdürülebilir koruma önerileri ve uygulamaları ile varlığını devam ettirebilir. Bu kapsamda, seçmeci bir yaklaşımdan uzak, savunma yapılarının tamamı yasal olarak koruma altına alınmalı ve bir denetim mekanizması oluşturularak yapılardaki tahribatın önünü geçilmelidir. Ayrıca, savunma yapılarında bozulmalara ve hasarlara neden olan faktörlerin ayrıntılı bir şekilde saptanması, yapılacak koruma müdahalelerinin yapı özelinde olması ve yakın çevrenin de dâhil edildiği bütüncül koruma uygulamalarının hayata geçirilmesi gerekmektedir.

---

96 İstanbul I Numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'nun almış olduğu, 13.08.2015/1479, 23.06.2016/1938, 10.11.2016/2115, 29.12.2016/2193, 09.02.2017/2272, 02.03.2017/2310, 09.03.2017/2332 ve 22.02.2018/3208-1 tarihli ve numaralı kararlarla tescillenmiş yapılar.



KAYNAKÇA

- Acioğlu, Y. (2016). Çanakkale Tabyaları, *Sanat Tarihi Dergisi*, 25(1), 1-57.
- Altunan, S. (2005). XVIII. yy'da Silistre Eyaletinde Haberleşme Ağı: Rumeli Sağ Kol Menzilleri, *Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi*, 1-20.
- Aksun, Z. N.(1930). *Osmanlı Tarihi, Osmanlı Devleti'nin Tahlilli, Tenkidli Siyasi Tarihi (C. 5, 494-495)*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Andreossy, C. (1818). *Voyage de la Mer-Noire, ou Essai Sur Le Bosphore*, Paris.
- Arıkboğa, C. (2019). *Bunker-scape: Defense Architecture in Gallipoli Peninsula / Korugan-Peyzaj: Gelibolu Yarımadasındaki Savunma Mimarisi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Armaoğlu, F. (1958). İkinci Dünya Harbi'nde Türkiye, *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 13(2), 139-179.
- Aslan, D. (2004). Özellikle Büyükçekmece Koruganları, *Betonart Dergisi*, (4), 55.
- Aydın, S. (2020). İkinci Dünya Savaşı'nda Kıyı ve İç Hat Savunması: Çakmak Hattı (Büyükçekmece-Çatalca) Koruganları, *Güvenlik Stratejileri Dergisi*, 16(34), 383-451.
- Bagster, S. (1846). *Ecclesiastical History, A History of The Church, In Six Books, from A.D. 431 to A.D. 594 by Evagrius*, London.
- Burke, A. A. (2004). *The Architecture of Defense: Fortified Settlements of The Levant During The Middle Bronze Age*, (Unpublished Doctor of Philosophy Thesis), University of Chicago, Chicago, Illinois.
- Foss. C, ve Winfield, D. (1986). *Byzantine Fortifications an Introduction*, University of South Africa, Pretoria.
- Coppin, P. J. (1686). *Le Bouclier De L'Europe ou La Guerre Sainte, De Voyages Faits Dans La Turquie*, Lyon.
- Couto, D. (2016). İstanbul Boğazı'ndaki Osmanlı Hisarları, Üç Denizin Arasında, İzmir: Arkadaş Matbaacılık.
- Croke, B. (1981). The Date of the "Anastasian Long Wall" in Thrace, 59-78, Macquarie University, Sydney.
- Crow, J. (1995). *The Long Walls of Thrace, Constantinople and Its Hinterland*, Great Britain: Ashgate Publishing.
- Crow, J. Ricci, A. (1997). Investigating The Hinterland Of Constantinople: Interim Report On The Anastasian Long Wall, *Journal Of Roman Archaeology*, 10, 235-263.
- Çadircı, M. (1989). *II. Abdülhamit Döneminde Osmanlı Ordusu*, Ankara: Genelkurmay Askeri Tarih ve Stratejik Etüt Başkanlığı Yayınları.
- Çam N. (1993). *Erzurum Tabyaları*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

- Çetin, S. (2013). İkinci Dünya Savaşı'nda İstanbul ve Trakya'nın Tahliye Edilmesi, *Atatürk Yolu Dergisi* (52), 771-802.
- Dikici, R. (2016). *The History of Byzantine Empire (Byzantium 330-1453)*, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Dirimtekin, F. (1948). Anasthase Surları, *TTK Belleteni*, 12(45), 1-10.
- Donnell, C. (2008). *The German Fortress Of Metz 1870-1944*, Oxford: Osprey Publishing.
- Downey, G. (1971). *Procopius, Buildings General Index to Procopius*, London: Harvard University Press.
- Erickson, E. D. (2013). *Büyük Hezimet, Balkan Harplerinde Osmanlı Ordusu*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Eyice, S. (2001). Kale, *T.D.V. İslam Ansiklopedisi*, (C. 24, 234-242), Ankara.
- Eyice, S. (1980). Trakya Araştırmacılarından: Feridun Dirimtekin 1894-1976, *Güneydoğu Avrupa Araştırmaları Dergisi*, 8, 259-285.
- Eyüpgiller, K. K. ve Yaşa, Y. (2019). İstanbul Bahr-i Siyah / Karadeniz Boğazı Kale ve Tabyaları, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Fıratlı, N. (1979). Trakya'da Anastasius Surları Denilen Uzun Duvar, *TOK Belleteni*, 63(343), 21-22.
- Ford, K. (2012). *The Mareth Line 1943, The end in Africa*, Oxford: Osprey Publishing.
- Gimpel, J. (2005). *Ortaçağda Endüstri Devrimi, TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları*, Ankara: Yenigün Matbaası.
- Greene, F. V. (1879). *The Russian Army and Its Campaigns in Turkey in 1877-1878*, New York.
- Güner, Y. (2004). *Edirne Askeri Tabyalarının Mimarisi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Gürün, K. (1988). Türkiye'yi II. Dünya Savaşı'na Sokma Çabaları, *TTK Belleteni*, 52 (204), 1455-1468.
- Gyllius, P. (1997). İstanbul'un Tarihi Eserleri, İstanbul: Eren Yayıncılık.
- Hall, R. C. (2003). *The Balkan Wars 1912-1913*, London: Published by Routledge.
- Hart, B. L. (2009). İkinci Dünya Savaşı Tarihi, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Harrison, R. M. (1969). Trakya'da Uzun Duvar, *Türk Arkeoloji Dergisi*, (18), 77-83.
- Hasol, D. (1990). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Kahraman, S. A. ve Dağlı, Y. (2006). *Günümüz Türçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnamesi* (C.3, 385), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Kanberoğlu, N. (2018). Osmanlı Devleti'nin II. Meşrutiyet Dönemi Demiryolu Politikaları 1908-1914, *Vakanüvis - Uluslararası Tarih Araştırmaları Dergisi*, Prof. Dr. Azmi Özcan Öğrencileri Özel Sayısı, 158-187.
- Karaca, E. (2020). Arkeolojik Verilere Göre Doğu Trakya Kuzey Yolu, *Belleten*, 84(299), 29-42.
- Karpuz, H. (2004). *Anadolu Selçuklu Mimarisi*, Konya: Selçuk Üniversitesi Basımevi.
- Keegan, J. (1993). *A History of Warfare*, New York: Random House.
- Keeley, L., H., Fontana, M., ve Quick, R., (2007). Baffles and Bastions: The Universal Features of Fortifications, *Journal of Archaeological Resource* 15, 15-95.
- Küçükkuşurlu, M. (2014). *Erzurum Tabyaları ve Kışlaları*, Erzurum: Erzurum Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.
- Lechevalier, J. B. (1800). *Voyage de la Propontide et du Pont-Euxin*, Paris.
- Lendy, A. F. (1857). *Elements of Fortification: Field and Permanent, For Use of Students, Civilian and Military*, London.
- Lendy, A. F. (1862). *Treatise on Fortification or Lectures Delivered to Officers Reading for The Staff*, W. Mitchell, Military Bookseller 39, London: Charing Cross.
- Lepage, J. D. (2002). *Castles and Fortified Cities of Medieval Europe :An Illustrated History*, London: McFarland & Company.
- Lepage, J. D. (2010). *Vauban and the French Military Under Louis XIV: An Illustrated History of Fortifications and Strategies*, London.
- Lynch, C. (2003). *Niccolo Machiavelli, Art of War*, London: The University of Chicago Press.
- Mansel, A. M. (1938). *Trakya'nın Kültür ve Tarihi*, İstanbul: Edirne ve Yöresi Eski Eserleri Sevenler Kurumu Yayını.
- Millingen, A. V. (1899). *Byzantine Constantinople, The Walls of The City and Adjoining Historical Sites*, London.
- Müth, S., Sokolicek, A., Jansen, B., Laufer, E. (2016). *Ancient Fortifications: A Compendium of Theory and Practice, Methods of Interpretation*, Oxford: Oxbow Books.
- Nossov, K. S. (2008). *Hittite Fortifications c. 1650-700 BC*, New York: Osprey Publishing.
- Ocak, M. T. ve Tekin, Ö. F. (2019). Anadolu Feneri Koruganları, *Betonart Dergisi*, 15(60), 66-71.
- Ödekan, A. (1997). Kale, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, (C.2, 932-933), İstanbul: Yem Yayınları.

- Özgüven, H. B. (1997). *Barut ve Tabya: Rönesans Mimarisi Bağlamında Fatih Sultan Mehmet Kaleleri*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özgüven, B. (2001). The Palanka: A Characteristic Building Type of the Ottoman Fortification Network in Hungary, (Proceedings of the 11th International Congress of Turkish Art, Utrecht– The Netherlands, August 23-28, 1999), EJOS, Vol: IV, No: 34, Netherlands 2001, 1-12.
- Parker, G. (2014). *Cambridge Savaş Tarihi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Philippides, M. (2011). *The Siege and Fall of Constantinople in 1453: historiography, topography and military studies*, USA, Amherst: Routledge.
- Portlock, M. G. (1858). *Papers on Geometrical Drawing, On The Arms is Use and Permanent Fortification, On The Attack and Defence of Fortresses, On Military Mining, and on The Defence of Coasts*, London: George Edward Eyre and William Spottiswoode, Printers to The Queen's Most Excellent Majesty, John Weale 59, High Holborn.
- Schuhhardt, C. (1901). Die Anastasius-Mauer bei Constantinopel und die Dobrudshca-Walle, *JDAI 16*, 107-115.
- Sevgen, N. (1960). *Anadolu Kaleleri*, Ankara: Doğu Ltd. Şirketi Matbaası.
- Sözen, M. ve Tanyeli, U. (1986). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tekeli, İ. ve İlkin, S. (2014). İktisadi Politikaları ve Uygulamalarıyla İkinci Dünya Savaşı Türkiye'si, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Troçki, L. (2012). *Balkan Savaşları*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tuncer, H. (2012). İsmet İnönü'nün Dış Politikası, (1938-1950) İkinci Dünya Savaşı'nda Türkiye, İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Ülkü, O. (2006). *Kars ve Ardahan Tabyaları*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi) Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Weisband, E. (2000). İkinci Dünya Savaşı'nda İnönü'nün Dış Politikası, İstanbul: Çağdaş Matbaacılık ve Yayıncılık.
- Whitby, M. (1985). The Long Walls Of Constantinople, *Byzantion*, 55(2), 560-583.
- Yeler, S. (2013). *Trakya Bölgesi Tabyaları: Koruma Sorunları ve Koruma Kullanma Önerileri*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Trakya Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Edirne.
- Zaloga, S. J. (2007). *The Atlantic Wall (1) France*, Oxford: Osprey Publishing.

**Arşiv**

- BOA, Y..PRK. ASK, Kutu No:2, Gömlek:39, Hicri: 17.12.1295  
BOA, BEO., Kutu No: 4140, Gömlek: 310484, Hicri: 14.11.1330  
BOA, MV., Kutu No: 171, Gömlek: 15, Hicri: 06.12.1330  
BOA, Y. MTV., Kutu No: 49, Gömlek: 9, Hicri: 03.08.1308  
BOA, MV., Kutu No: 171, Gömlek: 1, Hicri: 01.12.1330  
BOA, HRT.h., Kutu No: 2170, Hicri: 10.03.1289  
  
BCA, Kutu No: 88, Gömlek: 97, Sıra: 6, Miladi: 03.10.1939  
BCA, Kutu No:90, Gömlek:23, Sıra: 2, Miladi: 09.03.1940  
BCA, Kutu No:91, Gömlek:61, Sıra: 4, Miladi: 24.06.1940  
BCA, Kutu No:92, Gömlek:73, Sıra: 19, Miladi: 23.07.1940  
BCA, Kutu No:92, Gömlek:86, Sıra: 3, Miladi: 10.09.1940  
BCA, Kutu No:95, Gömlek:59, Sıra: 4, Miladi: 10.07.1941  
BCA, Kutu No:93, Gömlek:125, Sıra: 8, Miladi: 21.01.1941  
BCA, Kutu No:98, Gömlek:25, Sıra: 17, Miladi: 27.03.1942  
  
BLH, Sıra No: 185, Kutu No: 11, Gömlek: 4, Rumi: 1327  
BDH, Sıra No: 7, Kutu No: 616, Gömlek: 36, Rumi: 1330  
  
İstanbul Üniversitesi, Nadir Eserler Kütüphanesi, Demirbaş No: 92518  
İstanbul Üniversitesi, Nadir Eserler Kütüphanesi, Demirbaş No: 93178

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

**Sanat Tarihi Dergisi**

ISSN 1300-5707

Cilt: 30, Sayı: 1 Nisan 2021

*Ege University, Faculty of Letters*

***Journal of Art History***

e-ISSN 2636-8064

*Volume: 30, Issue: 1 April 2021*

İnternet Sayfası (Acık Erisim)

Internet Page (Open Access)

**DergiPark**  
AKADEMİK

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

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

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

Clarivate  
Analytics  
**ESCI**  
Emerging Sources Citation Index

TR DİZİN  
**ULAKBİM**

**DOAJ**

Crossref

**EBSCO**

**ERIH PLUS**  
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE  
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic  
Resource  
Index  
ResearchBID

**SÖBIAD**

## SİNOP-AYANCIK'TA ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ İLKOKUL BİNASI: KURTULUŞ İLKOKULU (MEHMET AKİF ERSOY ORTAOKULU)



EARLY REPUBLIC PERIOD PRIMARY SCHOOL BUILDING IN SİNOP-AYANCIK:  
KURTULUŞ PRIMARY SCHOOL (MEHMET AKİF ERSOY SECONDARY SCHOOL)

Alper ATICI\*

### ÖZ

Cumhuriyet'in ilanından sonra devletin ihtiyaçları doğrultusunda kamu yapılarının inşasına önem verilmiş ve bunların içinde okul binaları önemli bir yer teşkil etmiştir. Cumhuriyet'in halk tarafından benimsenmesi ve okuryazarlık oranını arttırmak için yurdun her yerinde mektep binalarının inşasına başlanılmıştır. Yeni kurulan devletin yeterli sayıda yetişmiş elemanının bulunmadığı ilk yıllarda, kamu yapılarının inşasında, Osmanlı Devleti'nden kalan planlar kullanılmıştır. İnşa edilecek mektep binalarının projeleri Maarif Vekâleti tarafından hazırlanmış ve hazırlanan bu projelerin dışında okulların inşası çıkarılan kanunlarla yasaklanmıştır. Maarif müdürlükleri buldukları yere uygun projeleri seçip uygulamışlardır. Okulların inşası kent ve kasabalarda İl Özel İdaresi tarafından yaptırılırken, köylerde ise köylülerin maddi katkıları ve iş gücü olarak görev almasıyla gerçekleştirilmiştir. Cumhuriyetin ilk yıllarındaki sınırlı imkânlarla karşın böyle bir uygulama ile yurt genelinde okulların inşası yaygınlaştırılmaya çalışılmıştır. Okul binaları, dikdörtgen bir alanı kaplayan simetrik plan kurgusunda inşa edilmiştir. İnşa edilen okulların cephelerinde, Selçuklu ve Osmanlı mimari düzenleri ve süslemeleri kullanılarak ulusal bir mimari meydana getirilmeye çalışılmıştır. Bu çalışmada Sinop ili Ayancık ilçesinde bulunan Mehmet Akif Ersoy Ortaokulu tanıtılacaktır. Mehmet Akif Ersoy Ortaokulu, Cumhuriyetin ilk yıllarında merkezden gönderilen tip projesine göre 1927 yılında yöre halkının da yardımlarıyla imcece usulünde inşa edilmiştir. Kurtuluş Savaşı'nın kazanılmasının anısına okulun adı Kurtuluş İlkokulu olarak belirlenmiş fakat daha sonraki dönemlerde Mehmet Akif Ersoy Ortaokulu olarak değiştirilmiştir. Okul, simetrik plan ve cephe düzenlemesiyle I. Ulusal Mimarlık döneminde inşa edilen okullarla benzer özellikler taşımaktadır. Yapıyı dönem içinde benzerlerinden farklı kılan özelliği ise kitabesinde Türkiye haritası, ay-yıldız ve göndere çekilmiş Türk Bayrağı olmasıdır.

**Anahtar Kelimeler:** Ayancık, Birinci Ulusal Mimarlık, Eğitim Yapıları, Okul Binaları, Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı

\* Arş. Gör., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Samsun.  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4202-8170> ♦ E-mail: [alper.atici@omu.edu.tr](mailto:alper.atici@omu.edu.tr)

### **ABSTRACT**

After the establishment of the Republic, importance was attached to the construction of public buildings in line with the needs of the newly established state, and primary school buildings had an important place among them. For the people adaption to republic and to increase literacy of community, primary school construction started all over the country. Since the newly established state does not have a sufficient number of trained staff, it is seen that the plans left from the Ottoman State were used in the construction of public buildings. Except from the plans sent by the Ministry of Education, the construction of the school was prohibited by the law and the type projects prepared were sent to the Education Directorates. Directorates have chosen and implemented projects that are appropriate for their location. While the schools were built by the Special Provincial Administration in the cities and towns, village schools were carried out with the financial contributions of the villagers and their work force. Despite the limited opportunities in the first years of the Republic, primary education has been tried to be expanded throughout the country with such an application. It was paid attention on construction of schools that the schools were built far away from buildings such as factories, hospitals and coffee houses, high and airy places.

Educational buildings and other public buildings built in the Early Republican Period became the structures representing the newly established state in the regions where they were built. Educational buildings in the first years of the Republic were built in the architectural style named as I. National Architecture or Early Republican Period Architecture. Structures in symmetrical plan and façade setting that cover a rectangular area are generally two-storey and their entrances are located on long sides or corners. There are doors and windows with pointed arches or semicircular arches on the facades, wide canopies and in some examples a balcony above the entrance. Doors, windows and corner protrusions on the facades of the schools are covered with embossed stone. A national architecture was tried to be created by using Seljuk and Ottoman architectural orders and ornaments on the facades of the schools built.

In this article, Mehmet Akif Ersoy Secondary School in Ayancık district of Sinop is going to be introduced. Mehmet Akif Ersoy Secondary School was built according to the typical project which was sent from the center in the first years of Republic with the help of locals' collective work in 1927. In the memory of winning Turkish War of Independence, the name of the school was determined as Kurtuluş Primary School but it was changed to Mehmet Akif Ersoy Middle School in the following periods. With its symmetrical plan and facade arrangement, the school has similar features with the schools built during the First National Architecture period. The feature making the building different from similar buildings in the period is that there is a map of Turkey, crescent moon and a star and a raised Turkish flag on the epigraph.

**Keywords:** *Ayancık, I. National Architecture Period, Education Buildings, Republic Period Architecture, School Buildings*



## GİRİŞ

Cumhuriyetin ilk yıllarındaki eğitim politikası, kısa zamanda okuryazarlığı yaygınlaştırmak olmuş ve yeni kurulan cumhuriyeti halkın benimsemesi için eğitim politikalarının yanında, farklı ölçek ve nitelikte ilkokul tasarımlarına ve inşasına önem verilmiştir<sup>1</sup>. Cumhuriyetin ilanını takip eden beş yıl içinde 1233 okul inşa edilmiş, 1936 yılına gelindiğinde ise inşa edilen okul sayısı 6297'ye çıkmıştır<sup>2</sup>. Okul binalarının inşasında, şehrin ihtiyacı doğrultusunda hangi semte okulların yapılacağı, çevresiyle ilişkisi, köy ve şehirdeki okulların yüksek, havadar yerlere yapılması, fabrika, kışla, hapishane, hastane ve kahvehane gibi yapılardan uzak tutulması gibi hususların yanı sıra, okulun kapladığı alandan, sınıfların ve teneffühanelerin ışık almasına kadar ayrıntılar göz önünde tutulmuştur<sup>3</sup>. Okulların duvarlarında pişmiş tuğla ve taş kullanılmasıyla yapıların kireç veya çimentolu harçla inşa edilmesine kadar detaylar, en ince ayrıntısına kadar düşünülmüştür<sup>4</sup>.

Osmanlı döneminde, 1913 tarihinde çıkarılan “Tedrisat-ı İptidaiye Kanun-ı Muvakkati” zamanla değişikliğe uğrayarak, 1942 yılına kadar yürürlükte kalmıştır<sup>5</sup>. Kanununun 15. maddesinde, ilkokulların inşası için gerekli yer tahsisi, binanın yapımı, okulların tadilatı, ders araç-gereçleri, eğitimcilerin, idarecilerin ve hizmetlilerin ücretlerinin ödenmesi gibi giderlerin okulların bulunduğu köy ya da mahalleliler tarafından karşılanması zorunlu tutulmuştur<sup>6</sup>. Bu giderlerin köy ve mahallenin bağlı olduğu il meclislerince toplanacağı bildirilmektedir<sup>7</sup>. Cumhuriyetin kurulmasından sonra 1913 tarihli yasayla belirlenen ilkokul inşa faaliyeti aynı şekilde devam etmiştir<sup>8</sup>. Maarif Vekâleti, hazırladıkları tip projelerini, Maarif Müdürlükleri'ne göndermiş ve gönderdiği planlar dışında okul inşa edilmesini yasaklamıştır<sup>9</sup>. Müdürlükler sorumlu olduğu yerleşim birimlerinin ihtiyacı doğrultusunda en uygun tip projesini seçmiş ve seçilen projelerin masrafları halktan toplanan vergilerle karşılanmıştır<sup>10</sup>. Okul inşaatları kasaba ve kentlerde İl Özel İdareleri tarafından yaptırılırken, köylerde ise köylülerin maddi desteğinin yanı

1 Kul, 2011, 66; Gürsoy, 2019, 33.

2 Gürsoy, 2019, 33.

3 Selâh, 1931, 160-161; Özbek, 2013, 275-276.

4 Selâh, 1931, 160-161; Özbek, 2013, 275-276.

5 Başgöz, 2005, 90-91.

6 Tedrisat-ı İptidaiye Kanun-ı Muvakkati “Tarih: 23.09.1329, Kanun No: 305” Detaylı bilgi için bk, Özalp, 1982, 83-103,

7 Özalp, 1982, 83-103.

8 Kul, 2016, 68.

9 Maarif Teşkilatı Kanunu 20. maddesinde “İnşaat idaresi vekâletin inşa, tevzi, tadil veya taminine lüzum göstereceği mektep ve sair binaların ve tesisatının plan ve keşiflerini tanzim, olanların ihale, kontrol ve tesellüm ve sair muamelelerini takip ve intaç eder” Detaylı bilgi için bk, <https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/2434.pdf>

10 Kul, 2011, 69.

sıra, okul inşasında iş gücü olarak da görev almasıyla meydana getirilmiştir<sup>11</sup>. Devletin ilk yıllardaki sınırlı imkânları karşısında ilköğretimin ülke genelinde yaygınlaştırılması için gerek duyulan ihtiyaçlar böyle bir yöntem getirilerek çözülmeye çalışılmıştır<sup>12</sup>.

Cumhuriyet dönemi eğitim politikasında modern okul binalarına duyulan ihtiyaç doğrultusunda inşa edilecek okullar, Nafia Vekâleti tarafından merkezde hazırlanan tip projeleriyle yurdun her yerinde uygulanmıştır<sup>13</sup>. 1926 yılında kurulan İnşaat Dairesi, işlevselliğini 1930'lu yıllarda kazanmış ve geçen süre içinde Osmanlı Devleti'nden kalan mektep planlarının kullanımına devam edilmiştir. Bu dönemde dikdörtgen bir alanı kaplayan simetrik plan tipinde okullar inşa edilmiştir. Bu uygulamalara örnek olarak Mimar Kemalettin Bey tarafından hazırlanan Edirne Karaağaç Mekteb-i İdadisi, Balkan Savaşı nedeniyle uygulanamamış olsa da daha sonra II. Meşrutiyet dönemi ile Cumhuriyetin ilk on yılında taşrada sıklıkla tercih edilen tip projesi olmuştur<sup>14</sup>. Benzer şekilde Mukbil Kemal Taş tarafından hazırlanan Gazi ve Latife mekteplerinin projesi, 1920'li yıllarda yurdun her yerinde inşa edilecek olan okullar için tip projesi olarak kullanılmıştır. Ayancık Mehmet Akif Ersoy Ortaokulu da merkezden hazırlanan tip projesine göre Anadolu'da taşrada inşa edilen ilkokul binalarına bir örnek teşkil etmektedir.

### **SİNOP / AYANCIK KURTULUŞ İLKOKULU (MEHMET AKİF ERSOY ORTAOKULU)**

Yapı, Sinop ili, Ayancık ilçesi, Yalı Mahallesi, 92 ada, 28 parselde bulunmaktadır<sup>15</sup>. İnşa edildiğinde, Kurtuluş Savaşı'nın kazanılmasının anısına okulun adı, Kurtuluş İlkokulu olarak belirlenmiştir<sup>16</sup>. Bundan dolayı okul, zaman içerisinde bulunduğu caddeye Kurtuluş İlkokulu Caddesi adını vermiştir. Ayrıca okulun bulunduğu mevki halk arasında "Orta Erkengünez ya da Radar Yolu" olarak da bilinmektedir<sup>17</sup>.

#### **Okulun Tarihçesi ve Durumu**

Okul, güney cephesindeki kapı açıklığının üzerinde yer alan kitabesine göre, 1927 yılında inşa edilmiştir. Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi'nde, Mukbil Kemal Taş<sup>18</sup>

11 1924 Tarihli Köy Kanunu'nun 15. maddesinde "maarif idarelerin vereceği örneğe göre bir mektep yapmak" şeklinde köylünün yapmakla zorunlu olduğu işler arasındadır. Detaylı bilgi için bk. <http://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/1.3.442.pdf>

12 Kul, 2011, 68-69.

13 Kul, 2011, 68-70.

14 Yavuz 1981, 325; Kul, 2011, 68.

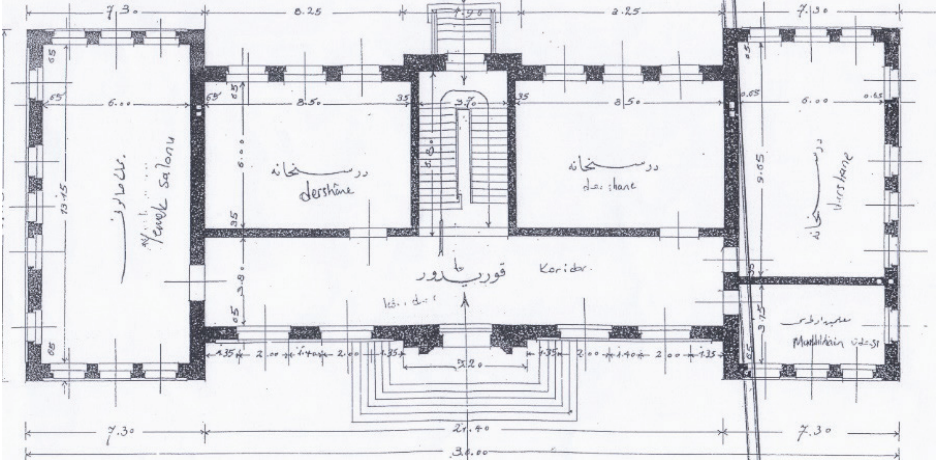
15 <https://parselsorgu.tkgm.gov.tr/#ara/idari/134250/92/28/1553842382799>

16 Kaya-Yılmaz, 2018, 167-188.

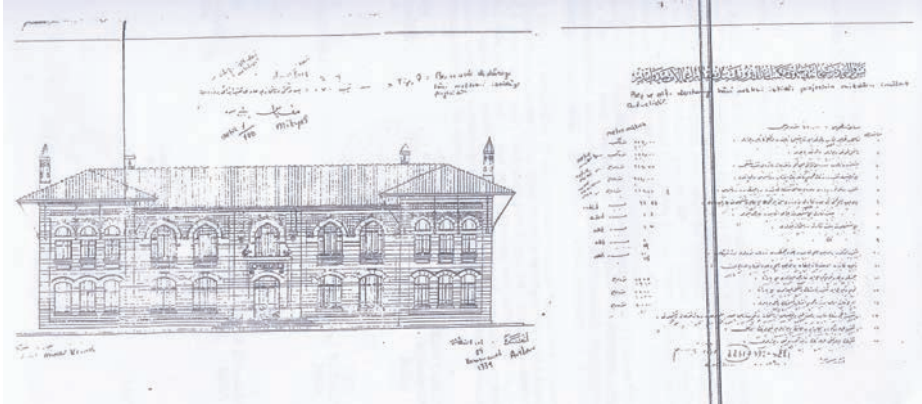
17 <http://sinopkoyleleri.com/haber-72-kurtulus-ilkogretim-okulu--ayancik.html>

18 1891 yılında İstanbul'da doğan Mukbil Kemal Taş, 1911 yılında Sanayi-i Nefise Mektebinden mezun olmuştur. 1917'ye kadar Vakıflar Anadolu Bölgesi (Anadolu Mıntıka-i Vakfiyesi) mimarlarından birisi olarak görev yapmıştır. Fakat daha sonraki yıllarda mimar Amerika'ya gitmiş ve orada birçok projeye imza attığı bilinmektedir. Detaylı bilgi için bk, Cengizkan, 2003, 112-119.

tarafından, 1923 yılında hazırlanan Gazi ve Latife mekteplerinin tip projesine göre inşa edilen okul, derslikler, idare odası, yemekhane ve koridor birimlerinden meydana gelmektedir. Merkezden gönderilen tip projesinde, okulun inşasında kullanılacak malzemenin türü, duvarların kâgir olması, tavan döşemeleri, dersliklerin kapıları, merdiven basamakları ve temel duvarları gibi detaylara imalat cetvelinde yer verilmiştir (Çiz. 1-2). Okul, yöre halkının yardımlarıyla imece usulü inşa edilmiştir. Yapımın inşasında görev alan mimar ya da usta hakkında şimdilik bir bilgi bulunmamaktadır.



Çiz. 1: Tip Projesi Planı (Ayancık Mehmet Akif Ersoy Ortaokulu Arşivi)<sup>19</sup>



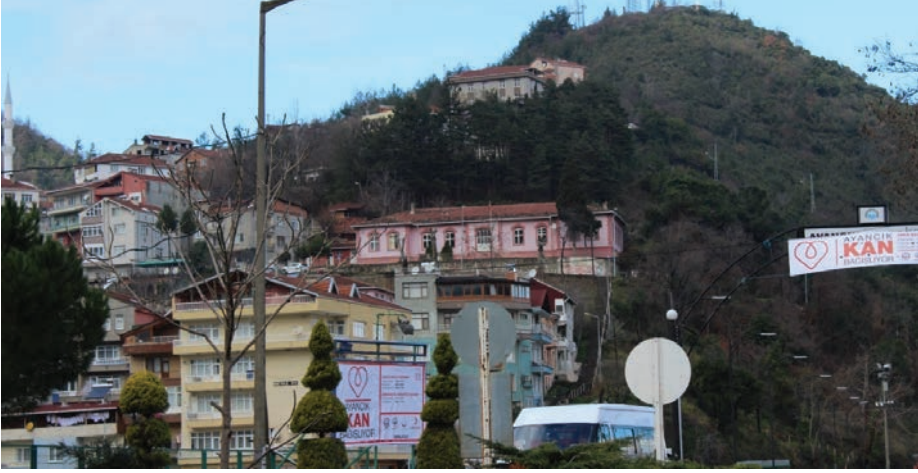
Çiz. 2: Tip Projesi Cephe Çizimi ve İmalat Cetveli (Ayancık Mehmet Akif Ersoy Ortaokulu Arşivi)

19 Ayancık Mehmet Akif Ersoy Ortaokulu müdürü Zeki AKIN'a saha çalışması sırasında göstermiş oldukları kolaylıktan dolayı ve okulun arşivinde yer alan tip projesinin plan ve cephe çizimlerinin bir kopyasını paylaştığı için teşekkürü borç bilirim.

Okul, inşa tarihinden itibaren 1947 yılına kadar beşinci sınıfa, bu tarihten itibaren ise üçüncü sınıfa kadar eğitim vermeye devam etmiş ve ilçe nüfusunun zamanla artması sonucunda 1955 yılında tekrar beşinci sınıfa kadar eğitim vermeye başlamıştır. İlçe Gençlik ve Spor Müdürlüğü tarafından 1985 yılında okulun adı, Mehmet Akif Ersoy İlköğretim Okulu olarak değiştirilmiştir<sup>20</sup>. 2012 yılına kadar ilkokul olarak eğitim öğretime devam eden okul, bu yıldan itibaren ortaokula dönüştürülmüştür<sup>21</sup>. Samsun Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu tarafından, 29. 08. 2012 tarih ve 508 sayılı karar ile okul binası tescillenmiştir<sup>22</sup>. Okulun mülkiyeti, günümüzde İl Özel İdaresine ait olup kullanımını ilçe Milli Eğitim Müdürlüğü'ne aittir. Yapı için hazırlanan restorasyon projesinin uygulanması için günümüzde eğitim-öğretime ara verilmiştir.

### Mimari Özellikleri

Yapı doğu-batı doğrultusunda, 36,11x14,61 m ölçülerinde dikdörtgen bir alanda konumlandırılmıştır. Eğimli bir arazide, su basman üzeri tek katlı inşa edilen okulun, kuzey ve güney cephesindeki kot farkı su basmanla giderilmiş ve yapı düz bir zemin üzerine inşa edilmiştir. Okulun planı, doğu-batı doğrultusunda, I formlu koridor ve bu koridorun iki ucunda kuzey-güney doğrultusundaki dışa taşkın dikdörtgen kütlelerden müteşekkildir (Fot. 1, Çiz. 3)<sup>23</sup>.



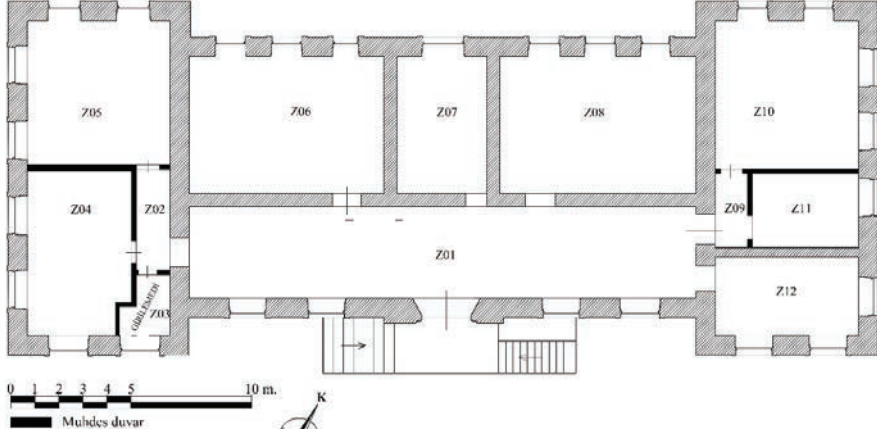
Fot. 1: Mehmet Akif Ersoy Ortaokulu Güney Cepheden Görünümü

20 [http://ayancikmehmetakifersoy.meb.k12.tr/icerikler/okulumuzun-kurulus-yil-donumunu-kutluyoruz\\_1539630.html](http://ayancikmehmetakifersoy.meb.k12.tr/icerikler/okulumuzun-kurulus-yil-donumunu-kutluyoruz_1539630.html)

21 Kanun No. 6287 Kabul Tarihi: 30.3.2012 <https://www.tbmm.gov.tr/kanunlar/k6287.html>

22 Sinop Tarihi ve Kültür Envanter, 2013, 215.

23 Benzer plan tipine sahip okul binaları yapılan çalışmalarda plan tipinin şeklinden dolayı H plan tipinde ya da koridorun durumuna göre I koridorlu şekilde tanımlandığı görülmektedir. Detaylı için bk. Gürsoy, 2019, 36.



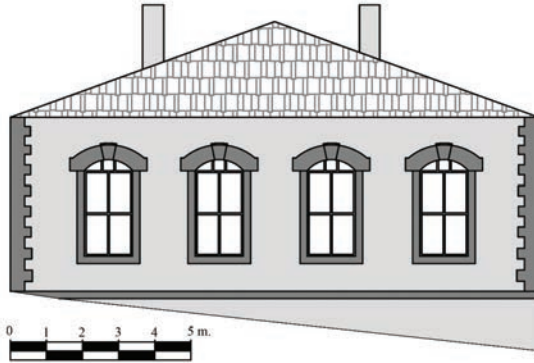
**Çiz. 3:** Mehmet Akif Ersoy Ortaokulu Planı (A. Atıcı, 2020)

Batı cephenin güney köşesinde başlayan su basman, kuzeye doğru eğimli bir şekilde azaltılarak kot farkı giderilmiş ve düz bir zemin meydana getirilmiştir. Cephedeki dört pencere açıklığı basık kemerlidir. Pencereilerin söveleri ve kilit taşı duvar yüzeyinden dışa taşırılmıştır. Batı cephenin kuzey ve güney köşeleri şaşırtmalı / bosajlı taş kaplamalıdır (Fot. 2, Çiz. 4).

**Fot. 2:**  
Mehmet Akif Ersoy  
Ortaokulu Batı Cephesi



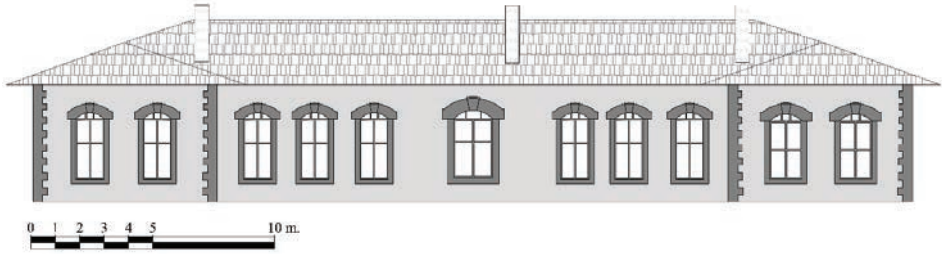
**Çiz. 4:**  
Mehmet Akif Ersoy  
Ortaokulu Batı Cephe  
Çizimi  
(A. Atıcı, 2020)



Okulun kuzey (arka) cephesinin, doğusunda ve batısındaki dışa taşkın mekânlarda ikiye pencere basık kemerlidir. Dışa taşkın bu iki mekân arasındaki duvar yüzeyinde yedi pencere açıklığı vardır. Cephe aksının ortasındaki pencere açıklığı diğerlerine göre daha büyük boyutludur<sup>24</sup>. Cephede, toplam on bir basık kemerli pencere bulunmaktadır (Fot.3, Çiz. 5).



Fot. 3: Mehmet Akif Ersoy Ortaokulu Kuzey Cephesi



Çiz. 5: Mehmet Akif Ersoy Ortaokulu Kuzey Cephe Çizimi (A. Atıcı, 2020)

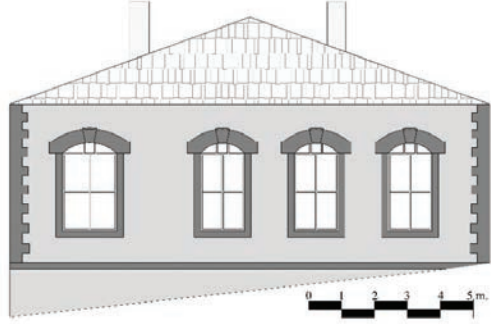
Doğu cephe, batı cephe ile pencerelerin konumlandırılmasına göre farklılık göstermektedir. Doğu cephede, idare odası ile derslikleri aydınlatmak için dört basık kemerli pencere açıklığı bulunmaktadır (Fot. 4, Çiz. 6).

Yapı, kuzey-güney doğrultulu orta eksene göre yatayda ve düşeyde simetrik tasarlanmış olmakla birlikte, kuzey ve güney cepheler, ön-güney cephe ortasında kapı, kuzeyde pencere olması açısından farklıdır. Ayrıca güney cephenin merkezinde, kapı açıklığının olduğu bölüm cephe boyunca dışa doğru taşkın yapılmıştır. Güney cephe

24 Yapının cephe aksının ortasındaki pencere boyutunun diğerlerine göre büyük tutulmasının sebebi, merkezen gönderilen iki katlı tip projesinin taşrada tek katlı uygulanmasından kaynaklanmaktadır. Merkezen gönderilen iki katlı projede merdiven evi Mehmet Akif Ersoy Okulu'nda derslik olarak düzenlenmiştir ve bu mekânın aydınlatılması için diğerlerine göre büyük boyutlu pencere açıklığı tercih edilmiştir.



**Fot. 4:** Mehmet Akif Ersoy Ortaokulu Doğu Cephesi

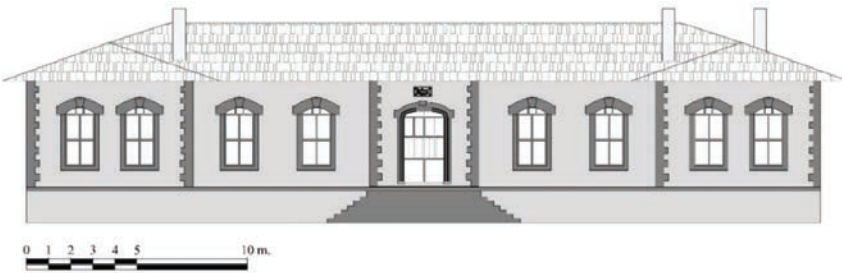


**Çiz. 6:** Mehmet Akif Ersoy Ortaokulu Doğu Cephe Çizimi (A. Atıcı, 2020)

aksında, doğu ve batı yönlerden merdivenlerle sahanlığa çıkılmaktadır. Merdivenin doğusundaki basamakların bir bölümü engelliler için sonradan rampa şeklinde düzenlenmiştir. Cephe aksının ortasında cephe boyunca dışa taşırılan kütle ve bu kütlelerin köşeleri bosajlı taş kaplamalarla vurgulanmıştır. Dışa taşkın kütlelerin ortasında, söveleri içbükey ve dışbükey kavisli silmelerle meydana getirilmiş basık kemerli kapı bulunmaktadır (Fot. 5-7, Çiz. 7).



**Fot. 5:**  
Mehmet Akif Ersoy Ortaokulu Güney Cephesi



**Çiz. 7:** Mehmet Akif Ersoy Ortaokulu Güney Cephe Çizimi (A. Atıcı, 2020)



**Fot. 6:** Merdiven Basamakları ve Engelli Rampası



**Fot. 7:** Güney Cephedeki Kapı Açıklığı

Yapının güney cephe aksındaki kapı açıklığından doğu-batı doğrultusundaki dikdörtgen planlı koridora geçilmektedir. Koridorun batısında, kuzeyinde ve doğusunda derslikler ve idari birimler bulunmaktadır (Z01, Fot. 8-9).

Koridorun batısındaki kuzey-güney doğrultusundaki derslik, sonraki dönemlerde betonarme muhdes duvarla bölünerek, sınıf (Z05), öğretmenler odası (Z04), ardiye<sup>25</sup> (Z03) ve bu mekânlar arasında bağlantı sağlayan koridor (Z02) şeklinde düzenlenmiştir.

Doğu-batı doğrultusundaki ana koridorun kuzeyinde, koridora paralel iki büyük bir küçük olmak üzere üç derslik vardır. Koridorun doğu ve batı ucundaki derslikler birbirine eşit ölçülerde dikdörtgen planlıdır (Z06-Z08, Fot. 10-11).

Doğu ve batı uçtaki sınıfların ortasındaki derslik, diğerlerine göre küçük boyutludur. Küçük boyutlardaki dersliği aydınlatmak için güney cephede, bahçeye açılan bir pencere açıklığı ile kuzey cephede, kapı açıklığının üst seviyesinde, döşemeye -tavan kaplamasına- dayanan ve dersliğin dar kenarı boyunca uzanan dikdörtgen parçalara ayrılmış yatay bir bant halinde koridora açılan pencere açıklığı bulunmaktadır (Z07, Fot. 12-13).

Okulun ana koridorunun doğusunda, idare odası ile derslik yer almaktadır. Kuzeydoğu köşede bulunan derslik sonraki dönemlerde betonarme muhdes duvarla ikiye bölünerek, bir bölümü çay ocağı diğer bölümü ise derslik şeklinde düzenlenmiştir (Z09-Z10-Z11). Koridorun kuzeydoğusundaki dikdörtgen planlı dersliğin, kuzey cephesinde iki, doğu cephesinde iki olmak üzere toplam dört pencere dikdörtgen çerçevesindedir. Güneydoğu köşede bulunan müdür odasına koridorun güneydoğusundaki dikdörtgen çerçevesi kapı açıklığıyla geçiş sağlanmaktadır. İdare odasının doğusunda bir, güneyinde iki pencere açıklığı bulunmaktadır.

<sup>25</sup> Ardiye olduğunu düşündüğümüz birime çalışma esnasında kilitli olduğu için girilememiştir.





**Fot. 8:**  
Doğu-Batı  
Doğrultusundaki  
Koridorun Batı Ucu



**Fot. 9:**  
Doğu-Batı  
Doğrultusundaki  
Koridorun Doğu  
Ucu



**Fot. 10:** Koridorun Kuzeydoğusundaki Derslik



**Fot. 11:** Koridorun Kuzeybatısındaki Derslik



Fot. 12: Koridorun Kuzey Aksının Ortasındaki Sınıf



Fot. 13: Koridora Açılan Pencereler

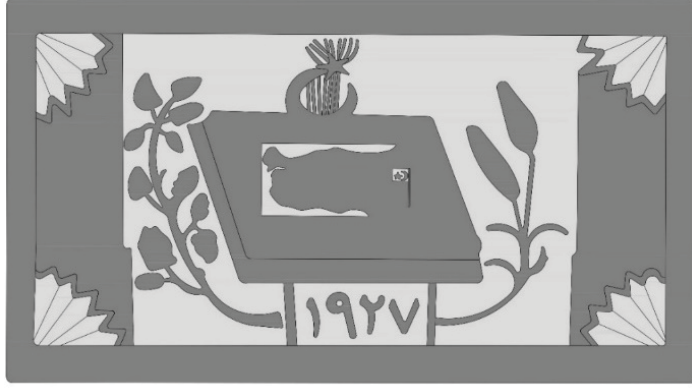
### Süsleme

Yapı inşa edildiğinde işlevselliği ön planda olduğundan, süsleme bakımından sade bir görünüme sahiptir. Süsleme unsurları, güney cephedeki kapı açıklığının üzerindeki kartuş yüzeyinde bitkisel ve nesnel olarak görülmektedir. Dikdörtgen çerçeveli kartuş merkezinde dikdörtgen formlu bir kürsü ya da platform üzerine Türkiye haritası işlenmiştir. Haritada Karadeniz, Akdeniz ve Ege Denizi zeminden oyularak yapılırken, Türkiye'nin kara sınırlarını belirleyen herhangi bir çizgi görülememektedir. Haritanın, doğusunda göndere çekilmiş Türk Bayrağı vardır. Dikdörtgen formlu kürsü ya da platformun üzerinde yukarıya bakar vaziyette ay ve yıldız motifi bulunur. Yıldız motifi beş kolludur. Yıldız kollarına paralel olarak yapılan üçerden toplam altı ışımsal çizgilerle, yıldız motifine parlayan yıldız görünümü kazandırılmaya çalışılmıştır. Haritanın alt yüzeyinde enine dikdörtgen çerçeveli tarih kartuşunun iki yanından başlayan ve yukarıya doğru yükselen iri dallardan müteşekkil iki bitkisel süsleme yer alır. Kartuşun dört köşesinde deniz kabuğu motifleri bulunmaktadır (Fot. 14-16, Çiz. 8).

Fot. 14:  
Dikdörtgen Çerçeve  
Kartuş



**Çiz. 8:**  
Dikdörtgen Çerçevesi  
Kartuş Çizimi



0 10 20 30 cm.



**Fot. 15:** Türkiye Haritası ve Göndere Çekilmiş Türk Bayrağı



**Fot. 16:** Ay-Yıldız Motifi

### **Malzeme ve Teknik**

Yapı, kâgir olarak inşa edilmiş ve duvarlarının yüzeyleri sıvayla kaplı ve boyalıdır. Okulun kapı ve pencere söveleri, kat silmeleri ve köşe kaplamalarında düzgün kesme taş malzeme kullanılmıştır. Koridorun kuzey aksında, ortadaki küçük ölçekli dersliğin tavanı ahşap kaplamalı, diğer bölümlerin tavanları betonarme döşemeli, sıvalı ve boyalıdır. Okulun üzeri ahşap kırma çatıyla kapatılmış ve çatı Marsilya kiremitliye örtülmüştür. Çatının ahşap saçakları beden duvarından dışa taşırılmıştır. Binanın güney cephesindeki kapı, muhdes demir malzemeli, içteki kapıları ise ahşaptır. Pencereleer sonraki dönemlerde yapılan onarımlarda yenilenmiş ve pvc malzemeyle yapılmıştır.

Güney cephede kapı açıklığının üzerindeki kartuş yüzeyinde bitkisel ve nesneli süslemeler oyma ve kabartma tekniğinde işlenmiştir.

### 3. Karşılaştırma ve Değerlendirme

Osmanlı Devleti'nde, 1908 yılında, II. Meşrutiyet'in ilanıyla birlikte "Türkçülük" akımı etkisini arttırmıştır<sup>26</sup>. Türkçülük akımının etkisi, sanatta, özellikle mimaride kendini göstermiş ve bazı Türk mimarlar tarafından Selçuklu ve Osmanlı mimari düzenleri referans alınarak inşa edilen eserlerle ulusal bir mimari oluşturulmaya çalışılmıştır<sup>27</sup>. Bu dönem, Millî Mimari Rönesansı, Millî Mimarlık Üslubu, Neoklasik Üslup ve Birinci Ulusal Mimarlık gibi farklı ifadelerle adlandırılmıştır<sup>28</sup>. 1908-1930 yılları arasında görülen "Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi", yabancı kökenli mimari etkilere ilk önemli tepkilerin gösterildiği dönem olmuş ve bu tepkiler döneminde inşa edilen banka, iş hani, apartman, okul ve hastane gibi kamu yapılarında etkisini göstermiştir<sup>29</sup>. Mimar Kemalettin ve Vedat Tek'in öncülüğündeki Ulusal Mimarlık Akımı, yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti tarafından benimsenerek, devlet politikası olarak uygulanmıştır<sup>30</sup>. Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi'nde görev alan mimarlar, eserlerinin cephelerinde, Selçuklu ve Osmanlı dönemine ait mimari unsurlar tercih etmişlerdir<sup>31</sup>.

Cumhuriyetin ilk yıllarındaki eğitim politikasıyla kısa sürede okuryazarlığı artırarak, yeni kurulan cumhuriyetin halk tarafından benimsenmesi amaçlanmış ve bununla birlikte farklı ölçek ve nitelikte ilkokul tasarımlarına önem verilmiştir. Bu dönemdeki ilkokul binaları, genellikle su basman ya da bodrum üzerine en çok dört katlı olarak inşa edilmiştir<sup>32</sup>. Dönem içinde görülen mimari üslupta plan kurgusundan daha çok cephelere önem verilmiştir<sup>33</sup>. Simetrik cephelerde zemin katta basık kemerli, birinci katta sivri kemerli pencerelere yer verilmiştir ve cephelerde çatı saçakları ileriye taşkın yapılmış ve desteklerle taşınmıştır<sup>34</sup>. Okul binalarında, derslikler dikdörtgen formda olup, kısa kenarlarına yazı tahtası gelecek şekilde tasarlanmıştır<sup>35</sup>.

Mehmet Akif Ersoy Ortaokulu, Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi'nde, Mukbil Kemal Taş tarafından, 1923 yılında hazırlanan Ankara Gazi ve Latife mekteplerinin tip projesi referans alınarak I koridorlu, H plan tipinde inşa edilmiştir. Merkezden gönderilen tip projesinde, bodrum üzeri iki katlı tasarlanan okul, Ayancık'ta ihtiyaçlar doğrultusunda tek katlı inşa edilmesinden dolayı, kapı açıklığının karşısında olması gereken merdiven evi, derslik olarak tanzim edilmiştir. Okulun planı bu farklılık dışında merkezden gelen tip projesiyle benzer şekildedir. Sonraki yıllarda okulun doğusunda ve batısındaki ders-

26 Yavuz, 1981, 16; Aktemur-Arslan, 2006, 2; Gökalp, 1968; Aslanoğlu, 2010, 25-26.

27 Sözen-Tapan, 1973, 99; Kuran, 1984, 61-66.

28 Sözen, 1984, 27; Alsaç, 1973, 13-14.

29 Yavuz, 1981, 16.

30 Aslanoğlu, 2010, 31.

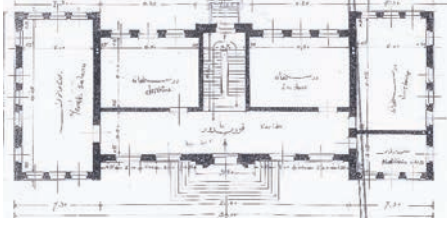
31 Sözen-Tapan, 1973, 104.

32 Gürsoy, 2019, 34; Işık, 2010, 28.

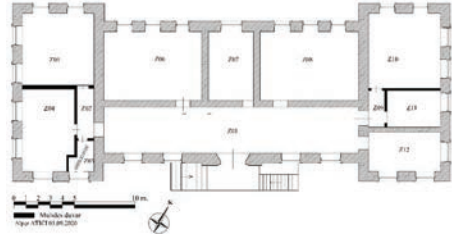
33 Ünsal, 1973, 35; Aslanoğlu, 2010, 32.

34 Gürsoy, 2019, 34; Yıldız – Parlak, 2018, 4944.

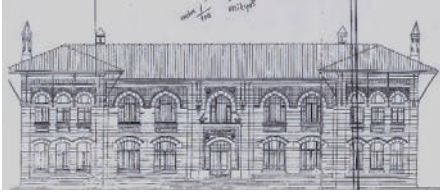
35 Işık, 2010, 28.



**Çiz. 9:** Tip Projesi Zemin Kat Planı (Ayancık Mehmet Akif Ersoy Ortaokulu Arşivi)



**Çiz. 10:** Mehmet Akif Ersoy Ortaokulu Planı



**Çiz. 11:** Tip Projesi Cephe Çizimi (Ayancık Mehmet Akif Ersoy Ortaokulu Arşivi)



**Çiz. 12:** Mehmet Akif Ersoy Ortaokulu Cephe Çizimi

likler muhdes duvarla bölünmüş olsa da yapı, asli plan özelliklerini koruyarak günümüze gelmiştir (Çiz. 9-10).

Mukbil Kemal Taş tarafından hazırlanan tip projesinde, simetrik halde iki katlı tasarlanan cephelerin, zemin katındaki pencereler basık kemerli, birinci kattaki pencereler sivri kemerlidir. Mehmet Akif Ersoy Ortaokulu'nun zemin katındaki pencereleri, tip projesinin zemin katındaki pencereler gibi basık kemerlidir. Okulun ön ve arka cephelerinin köşelerindeki çıkıntılar ile kapı çıkması, tip projesiyle benzerdir (Çiz. 11-12).

Mehmet Akif Ersoy Ortaokulu, dikdörtgen bir alan üzerine I koridorlu, H plan tipinde inşa edilmesiyle, Sinop/Boyabat Kız Meslek Lisesi<sup>36</sup>, Sinop/ Gerze İnkılap İlköğretim Okulu<sup>37</sup>, Ankara Gazi ve Latife Mektepleri 1923<sup>38</sup>, Uşak Gazi Mustafa Kemal İlkokulu 1925<sup>39</sup>, Konya Hâkimiyet-i Milliye İlkokulu 1926<sup>40</sup>, Konya İsmet Paşa İlköğretim Okulu 1926-27<sup>41</sup>, Konya Gazi Mustafa Kemal İlkokulu 1926-28<sup>42</sup>, Yozgat Cumhuriyet

36 Sinop Tarihi ve Kültür Envanter, 2013, 181.

37 Sinop Tarihi ve Kültür Envanter, 2013, 236.

38 Aslanoğlu, 2010, 162.

39 İnce, 2004, 47.

40 Parlak – Yıldız, 2017, 192.

41 Bozkurt, 2012, 359-360.

42 Aslanoğlu, 2010, 163

Mektebi 1927<sup>43</sup>, Malatya Gazi İlkokulu 1927-28<sup>44</sup>, Kayseri Yeşilkent İlkokulu 1928-32<sup>45</sup>, Denizli Gazi Mustafa Kemal İlk Mektebi 1931<sup>46</sup>, Denizli/Tavas Gazi İlk Mektebi 1932<sup>47</sup>, Kayseri Kaynar Kasabası İlkokulu 1934<sup>48</sup> ve Kayseri Akkışla Cumhuriyet İlkokulu 1935<sup>49</sup> gibi yapılarla benzer plan ve üslup özelliklerine sahiptir.

Cumhuriyetin ilk yıllarındaki okul binalarının yüksek bir tepe üzerine, kahvehane, fabrika, kışla ve hapishane gibi yapılardan uzak inşa edilmesine özen gösterilmiştir<sup>50</sup>. Mehmet Akif Ersoy Ortaokulu da, yüksek bir tepe üzerine, kahvehane, fabrika, kışla ve hapishane gibi yapılardan uzak olmasıyla dönem içindeki okullarla benzer özellik taşımaktadır.

Erken Cumhuriyet dönemi okul binalarının ön ve arka cephelerinin köşelerinde ve ortasında, dışa taşırılan kütlelerle, yapıların cephelerine hareketlilik kazandırılmaya çalışılmıştır. Mehmet Akif Ersoy Ortaokulu'nda ön ve arka cephelerin köşelerindeki dışa taşkın kütleler ve kapı çıkmasının olmasıyla, Düzce Akçakoca Orhan Gazi İlkokulu (1926-29)<sup>51</sup>, İstanbul Kadıköy 35. Okul<sup>52</sup>, Yozgat Cumhuriyet Mektebi 1927<sup>53</sup>, Malatya Gazi İlkokulu (1927-28)<sup>54</sup> ve Denizli Gazi Mustafa Kemal İlk Mektebi 1931<sup>55</sup> ile benzerlik göstermektedir.

Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi'nde çok katlı tasarlanan tip projelerindeki cephelerde, kat ayrımlarını vurgulamak için yatay silmeler kullanılmıştır. Mehmet Akif Ersoy Ortaokulu, tek katlı olsa da su basman ile zemin kat duvarları birbirlerinden yatay silmeyle ayrılarak kat ayrımı vurgulanmıştır.

Okulun cephelerinin kesiştiği köşelerde, kapı çıkmalarında, kapı ve pencere sövelerinde bosajlı taş kaplamalar vardır. Dönem içinde inşa edilen yapıların cephelerinde, kapı ve pencere sövelerinde, köşe çıkmalarında ve kapı çıkmalarında, bosajlı taş kaplamalar kullanılmıştır.

43 Acer, 2016, 381-389.

44 Çelemoğlu – Atıcı, 2021, 133.

45 Özbek, 2013, 284-285 çizim: 5

46 Özgün, 2000, 29.

47 Özgün, 2000, 71, çizim: 18.

48 Özbek, 2013, 289-290 çizim: 10.

49 Özbek, 2013, 288-289 çizim: 9

50 Selâh, 1931, 160-161; Özbek, 2013, 275-276.

51 Sahtiyancı-Benli Yıldız, 2020, 599.

52 Kul, 2011, 68.

53 Acer, 2016, 381-389.

54 Çelemoğlu – Atıcı, 2021, 133.

55 Özgün, 2000, 29.

Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi okul binalarında, cephelere verilen önemden dolayı, cephe yüzeyindeki pencerelerin dıştan basık ya da sivri kemerli, içten düz açıklıklı olduğu görülmektedir. Mehmet Akif Ersoy Ortaokulu'nda da pencereler dışta basık kemerli, içte dikdörtgen çerçeveli düzenlenmesiyle dönem içindeki okul binalarıyla benzer özellik göstermektedir.

Mehmet Akif Ersoy Ortaokulu'nun güney cephesindeki kapı açıklığının üzerindeki kartuş yüzeyinde, bitkisel ve nesnel süslemeler yer almaktadır. Dikdörtgen kartuşta, kıvrım dallardan meydana getirilmiş bitkisel bezemeler geleneksel süsleme sanatının özelliklerini çağrıştırmaktadır<sup>56</sup>.

Kartuş yüzeyinde bir kürsü ya da platform üzerinde Türkiye haritası bulunmaktadır. Türkiye haritasının bir kürsü ya da platform üzerine işlenmesiyle, Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte yurt genelinde eğitim-öğretime gösterilen önem vurgulanmaya çalışılmıştır. Kartuş yüzeyinde Türkiye haritasının olması, ayrıca vatanın düşman işgalinden kurtulmasına atfen yapılmış olacağını da aklımıza getirmektedir. Türkiye haritasında, göndere çekilmiş bayrak ve ay-yıldız motifleri de yer almaktadır. Ay-yıldız motifi, Türk sanatında Osmanlı döneminde devlet alameti olarak III. Selim'den itibaren kullanılmaya başlanılmıştır<sup>57</sup>. Osmanlı Devleti'nde mimaride en erken tarihli ay-yıldız motifi, İzzet Mehmet Paşa Çeşmesi (1791-92), Kumkapı III. Selim Çeşmesi (1799-1800) ve Hatice Sultan Çeşmesi'nde (1806-07) görülmektedir<sup>58</sup>. Geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet dönemlerinde yaygın olarak görülmeye başlanılan ay-yıldız motifi, yapıların kapı ve pencere kilit taşı yüzeylerinde, kemer köşeliklerinde sıklıkla tercih edilmiştir.

## **Sonuç**

Cumhuriyetin ilanıyla birlikte, okur-yazar oranını arttırmak ve yeni kurulan Cumhuriyetin halk tarafından benimsenmesini sağlamak için, eğitim yapılarının inşasına önem verilmiştir. Bu amaç doğrultusunda inşa edilen Ayancık Mehmet Akif Ersoy Ortaokulu, merkezden gönderilen tip projesinin, Sinop ili, Ayancık ilçesinde, görülen bir uygulamasıdır. Okul, I koridorlu H plan şemasında, simetrik cephe tasarımı ve cephelerde kat ayrımlarının yatay silmelerle vurgulanması, köşe ve kapı çıkmaları, duvar köşelerindeki bosajlı taş kaplamaları, dışa taşkın kapı ve pencere söveleri, kilit taşları gibi unsurlarıyla, Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi (1908-1930) sanat anlayışında inşa edilen okullara, taşradan bir örnektir.

Okulun ön cephesindeki kapı açıklığının üzerindeki dikdörtgen kartuş yüzeyine, Türkiye haritası işlenmiştir. Türkiye haritasına işlenmiş olması, yurdun düşman işgalinden kurtulmasına atfen yapılmış olabileceğini aklımıza getirmektedir. Ayrıca Türkiye haritasının bir platform ya da kürsü üzerine işlenmiş olması da Cumhuriyet'in ilk yıllarda yurt genelinde eğitim-öğretime verilen önemi göstermesi bakımından önemlidir.

56 Geleneksel süsleme sanatı hakkında bilgi için bk, Akar-Keskiner, 1978; Birol-Derman, 1995.

57 Eyice, 1987, 34.

58 Eyice, 1987, 45.

Kartuş yüzeyindeki ay-yıldız motifi ise geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet döneminde inşa edilen yapılarda sıklıkla tercih edilen süsleme motifi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi'nde meydana getirilmeye çalışılan milli mimarlık üslubunun temsilcisi olan Mehmet Akif Ersoy Ortaokulu Ayancık kentinde, Cumhuriyet döneminden kalan bir milli mimarlık hatırası olarak varlığını sürdürmektedir. Mimarisiyle bir dönemin mimarlık anlayışını yansıtmaya ve yeni kurulan cumhuriyetin ideolojisinin bir parçası olan yapı, Ayancık'ın cumhuriyet dönemindeki tarihsel geçmişinin izlerini taşıması bakımından da önemli bir yere sahiptir. Mehmet Akif Ersoy Ortaokulu'nun geçireceği restorasyon işlemi sonrasında asli hüviyetinde kullanılarak gelecek nesillere aktarılması önem teşkil etmektedir.



## KAYNAKÇA

- Acer, Ö. (2016). Tarihi-Mimari Yapılar Ulusal Mimarlık Akımına Yozgat'tan Örnek Bir Yapı: Cumhuriyet Mektebi/İlkokulu Binası. *I. Uluslararası Bozok Sempozyumu Bildiri Kitabı*, C. 4, 381-389, Yozgat: Bozok Üniversitesi Yayınları.
- Akar, A. ve Keskiner, C. (1978). *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif*. İstanbul: Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları.
- Aktemur, A. M. ve Arslan, M. (2006). I. Ulusal Mimarlık Akımı ve İstanbul-Karaköy'deki Örnekleri. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* (16), 1-32.
- Alsac, Ü. (1973). Türk Mimarlık Düşüncesinin Cumhuriyet Devrindeki Evrimi. *Mimarlık Dergisi* (121), 13-14.
- Aslanoğlu, İ. (2010). *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı 1923-1938*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınevi.
- Başgöz, İ. (2005). *Türkiye'nin Eğitim Çıkmazı ve Atatürk*. İstanbul.
- Biol, İ. A. ve Derman Ç. (1995). *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*. İstanbul: Kubbealti Neşriyatı.
- Bozdoğan, S. (2012). *Modernizm ve Ulusun İnşası Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür*. (Çev. Müge Gürsoy Sökmen) İstanbul: Metis Yayınları.
- Bozkurt, T. (2012). İsmet Paşa İlköğretim Okulu ve Binası. *Konya Ansiklopedisi*, (C. 4, 359-360) Konya: Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları.
- Cengizkan, A. (2003). Söz ve Tarih: Mukbil Kemâl Taş (1891- ?) Bir Geçiş Dönemi Mimarı, *Arredamento Mimarlık* (163), 112-119.
- Çelemoğlu, Ş. ve Atıcı, A. (2021). Erken Cumhuriyet Dönemi İlkokul Yapılarına Bir Örnek: Malatya Gazi İlkokulu, *ANASAY* (15), 125-144.
- Eyice, S. (1987). Ay Yıldız'ın Tarihi Hakkında. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Enstitüsü Dergisi* (13), 31-66.
- Gökalp, Z. (1968). *Türkçülüğün Esasları*. İstanbul: Varlık Yayınevi.
- Gürsoy, E. (2019). Uşak'ta Erken Cumhuriyet Dönemi İlkokul Mimari Yapısı: Gazi Mustafa Kemal İlkokulu Örneği. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi* 18 (69), 32-40.

- Işık, G. (2010). *Kayseri’de Erken Cumhuriyet Dönemi Eğitim Yapıları*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erciyes Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Kayseri.
- İnce, K. (2004). *Uşak’ta Türk Mimarisi*. Isparta: Fakülte Kitabevi.
- Kaya, M. ve Yılmaz, C. (2018). Bir Anadolu Kentinin Kuruluş ve Gelişmesinde Sanayinin Etkisi: Ayancık Örneği. *Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 5 (1), 167-188.
- Kul, F. N. (2011). Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı Erken Cumhuriyet Dönemi İlkokul Binaları. *Mimarlık Dergisi* (360), 66-71.
- Kuran, A. (1984). Türk Mimarisinde Çeşitli Üsluplar Üzerine Görüşler. *Mimaride Türk Millî Üslubu Semineri (11-12 Haziran)*, 61-66, İstanbul: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Özalp, R. (1982). *Millî Eğitimle İlgili Mevzuat (1857-1923)*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Özbek, Y. (2013). Erken Cumhuriyet Döneminde (1923-1945) Kayseri’de Okul Yapıları. *Belleten LXXVII* (278), 275-276.
- Özgün, S. (2000). *Denizli’deki Kamu Yapıları (1876-1940)*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Parlak, Ö. ve Yıldız, E. (2017). Konya’da Erken Cumhuriyet Dönemi İlkokul Yapıları. *Türk İslam Medeniyeti Akademik Araştırma Dergisi* 12 (24), 175-202.
- Sahtiyancı, E. ve Benli Yıldız, N. (2020). Erken Cumhuriyet Dönemi İlkokul Yapılarına Akçakoca’dan Bir Örnek: Orhan Gazi İlkokulu. *Sanat Tarihi Dergisi* (XXXIX/2), 589-603.
- Selâh, Z. (1931). *Mektep Arsalarının İntihabında Bazı Esaslar*. *Mimar*, (6), 160-161.
- Sinop Tarihi ve Kültür Envanteri*, (2013). Sinop, Sinop Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü,
- Sözen, M. (1984). Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi ve Mimarları. *Mimaride Türk Millî Üslubu Semineri (11-12 Haziran)*, 35-39, İstanbul: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Sözen, M. (1984). *Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Sözen, M. ve Tapan, M. (1973). *50 Yılın Türk Mimarisi*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ünsal, B. (1973). Mimarlığımız 1923-1950. *Mimarlık* (2), 34-45.
- Yaldız, E. ve Parlak, Ö. (2018). Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi Kamu Yapıları. *Social Sciences Studies Journal* Vol: 4, Issue: 24, 4930-4947.
- Yavuz, Y. (1981). *I. Ulusal Mimarlık Dönemi ve Mimar A. Kemaleddin Bey*. Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayinevi.

### **İnternet Kaynakları**

- <http://sinopkoylei.com/haber-72-kurtulus-ilkogretim-okulu--ayancik.html> (Erişim 29.03.2019).
- <http://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/1.3.442.pdf> (Erişim 31.01.2019).
- <https://atlas.harita.gov.tr/#17.7/41.940092/34.586538> (Erişim 28.01.2019).
- <https://parselsorgu.tkgm.gov.tr/#ara/idari/134250/92/28/1553842382799> (Erişim 29.03.2019).
- <https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/2434.pdf>. (Erişim 28.03.2019)
- <https://www.tbmm.gov.tr/kanunlar/k6287.html> (Erişim 28.01.2019).

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

**Sanat Tarihi Dergisi**

ISSN 1300-5707

Cilt: 30, Sayı: 1 Nisan 2021

*Ege University, Faculty of Letters*

***Journal of Art History***

e-ISSN 2636-8064

*Volume: 30, Issue: 1 April 2021*

İnternet Sayfası (Acık Erisim)

Internet Page (Open Access)

**DergiPark**  
AKADEMİK

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

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

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

Clarivate  
Analytics  
**ESCI**  
Emerging Sources Citation Index

TR DİZİN  
**ULAKBİM**

**DOAJ**

Crossref

**EBSCO**

**ERIH PLUS**  
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE  
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic  
Resource  
Index  
ResearchBID

**SÖBIAD**

## AKŞEHİR TAŞ MEDRESE EYVAN VE SÜTUNLARINDAKİ YAZILAR İLE ALEVİ-BEKTAŞI KÜLTÜRÜ ARASINDAKİ İLİŞKİ



### THE RELATIONSHIP BETWEEN SCRIPTURES IN IWAN AND COLUMNS OF AKSEHIR TAS MADRASA AND THE CULTURE OF ALAWITE-BEKTASHI

Muzaffer YILMAZ\*

Betül DOĞRUER\*\*

#### ÖZ

Hitabet, insanlık tarihinin en kadim iletişim şeklidir. Soyut bir ifade aracı olan konuşma-hitabetin somut bir hale bürünmesi (sembolleşmesi) yazının icadı ile olmuştur. Beş bin yıldan uzun bir süredir en önemli ve temel simgesel-somut iletişim aracı olan yazı, özellikle doğu toplumlarında aynı zamanda tezyini bir mahiyet de üstlenmiştir. Bir iletişim nesnesi ve süsleme çeşidi olmasının dışında yazı; bir dışavurum aracı olarak, bu iki temel misyonunun dışında bir kullanım şekline de sahiptir. Makalede böyle bir kullanım şekline sahip olan Akşehir Taş Medrese’de (Taş Eserler Müzesi), avlu revak sütunları ile ana eyvanda yer alan ve kazıma tekniğiyle yazılmış yazılar tespit edilmiş, kayıt altına alınmış ve çözümlenmiştir. Akşehir Taş Medrese, Konya İli Akşehir İlçesi Altınkalem Mahallesi Eski Afyon Caddesi üzerinde yer almaktadır. Bir külliye mantığında inşa edilmiş yapılar topluluğundan hankâh, imaret, çeşme ve hamam yıkılmış olup, günümüzde medrese, türbe, iki şerefeli minare, darülkurra ve mescitten oluşmaktadır. Yapılar topluluğunun, “Halkalı Medrese” olarak da bilinen medrese kısmı günümüzde Taş Eserler Müzesi olarak hizmet vermektedir. Makalede, Akşehir Taş Medrese’de (Taş Eserler Müzesi), avlu revak sütunları ile ana eyvanda yer alan ve kazıma tekniğiyle yapılmış yazılar, süsleme özellikleri ile değil, bir dışavurum aracı olarak mimari ile olan ilişkileri ve ihtiva ettikleri anlamları sadedinde ele alınmıştır. Çalışmanın katalog kısmında yazıların transkripsiyonu yapılmış, değerlendirme bölümünde anlam boyutu itibarıyla irdelenmiş ve özellikle tasavvuf düşüncesi ve alevi-bektaşî kültürü bağlamında çıkarımlarda bulunulmuştur.

*Anahtar Kelimeler: Sanat, Mimari, Yazı, Tasavvuf, Alevi-Bektaşî Kültürü*

\* Doç. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, Konya.  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3156-8582> ♦ E-mail: [emuzafferyilmaz@gmail.com](mailto:emuzafferyilmaz@gmail.com)

\*\* Yüksek Lisans Öğrencisi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Anabilim Dalı, Konya.  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3733-1260> ♦ E-mail: [betuldogruer2@gmail.com](mailto:betuldogruer2@gmail.com)

## **ABSTRACT**

Oratory is the most ancient form of communication in human history. This activity, which is an abstract tool of expression, turned into a concrete form with the invention of writing. The article, which has been the most important and basic symbolic-concrete communication tool for more than five thousand years, has also undertaken the decoration in the eastern societies. Apart from being a communication object and a type of decoration, writing also has a usage form as a means of expression other than these two basic missions. Akşehir Stone Madrasa is located on Old Afyon Street in Altinkalem District of Konya Province Akşehir District. The hankah, imaret, fountain and bath were demolished, and the madrasah, tomb, minaret with two balconies, darülkurra and masjid have survived to the present day. The madrasah part of the community of buildings, also known as the “Halkalı Madrasa”, today serves as the Museum of Stone Works. Akşehir Taş Madrasa is one of the most important cultural heritage of Akşehir. Akşehir Taş Madrasa, which belongs to the Seljuk Period, was used as an educational institution during the Ottoman Empire. In the article, in the Akşehir Taş Madrasa (Art Stone Works Museum), which has such a way of use, the courtyard portico columns and the articles written in the main iwan, which were written by scraping technique, were identified, recorded and analyzed. In the study, the writings are not dealt with decoration features but as a means of expression, their relations with architecture and their meanings are considered. In the catalog part of the study, the articles were transcribed. In the evaluation article section, the articles were examined in terms of their meaning. In particular, inferences have been made in the context of Sufism thought and alevi-bektashi culture. The article generally consists of five parts. In the beginning, general information is given. Then, general information about the madrasa was given. The third part is the catalog. Then there is the evaluation / analysis part. In this section, analyzes were made especially on the content of the articles. In the conclusion part, special implications are given. Various tables are also attached to the end of the article. These tables contribute to the narration. There are also many photos and drawings throughout the article. The article includes details of the writings rather than the architectural photographs of the Akşehir Taş Madrasa. This article is also important for the Alevi-Bektashi presence in Akşehir. Looking at the subject from this point of view, art-architecture-city-people-belief relations are evaluated as a whole with this research. Akşehir Taş Madrasa (Stone Works Museum), the writings in its courtyard are not related to the construction of the building. Accordingly, it can also be considered as “illegal” articles-practices on a cultural property. From this point of view, they are also similar to the practices written on cultural assets today and reflecting the socio-cultural level of today’s urban culture. This article, which consists of cases related to each other in many respects, will contribute to future studies on a similar subject.

**Keywords:** *Ottoman Architecture, Scriptures, Sufism, Alevi-Bektashi Culture, calligraphy.*

## **Giriş**

Bir Selçuklu kenti olan Akşehir'deki kültür varlıkları bugüne kadar çeşitli çalışmalara konu olmuştur. Bu kültür varlıklarının en önemlilerinden biri olan Akşehir Taş Medrese'nin (Akşehir Taş Eserler Müzesi) avlusunda yer alan ve makaleye konu olan yazılar özelinde ise bugüne kadar herhangi bir çalışma yapılmamıştır<sup>1</sup>.

Çalışmada yer alan yazılar, Taş Medresenin avlu revaklarındaki 8 sütundan 6'sında ve eyvan yüzeyinde yer almaktadır. Bu yazılar bütünü makalede, buldukları yere göre gruplandırılarak (8 adet revak sütunundan 6'sı ve eyvan yüzeyi) incelenmiştir. Makalenin katalog kısmında, her bir başlık için standart bir şablon hazırlanmış ve tek bir sayfa üzerinde hem avlunun genel görünüşü, hem de incelenen sütun-eyvan fotoğrafları ile sütun-eyvan üzerinde yazılan yazıların Türkçe, Arapça ve Farsçası bir arada yer alacak şekilde verilmiştir. Ayrıca hazırlanan bu standart şablonun sonuna, katalogda incelenen yazılara ait detay içeren fotoğraflar da eklenmiştir. Bu fotoğrafların bir kısmında, tespit ve çözümlemesi yapılan bazı kelime ve cümleler ayrıca belirtilmiştir<sup>2</sup>.

Makalenin değerlendirme kısmında yazılar; teknik, anlam-biçim ilişkisi, uygulanış şekli, içerik ve yorumbilimsel bakımdan ele alınmış, sonuç kısmında ise bu değerlendirmeler ışığında yapılan tespitler zikredilmiştir.

## **Akşehir Taş Medrese (Taş Eserler Müzesi)**

Akşehir Taş Medrese, Konya İli Akşehir İlçesi Altinkalem Mahallesi Eski Afyon Caddesi üzerinde yer almaktadır. Bir külliye mantığında inşa edilmiş yapılar topluluğundan hankah, imaret, çeşme ve hamam yıkılmış olup, medrese, türbe, iki şerefeli minare, darülkurra ve mescid günümüze ulaşmıştır<sup>3</sup>. Yapılar topluluğunun, "Halkalı Medrese"<sup>4</sup> olarak da bilinen medrese kısmı günümüzde Taş Eserler Müzesi olarak hizmet vermektedir (Fot. 1-3). Yapı, taç kapısı üzerindeki kitabeye göre H. 648/M.1250'de II. Keykavus'un hükümdarlığı zamanında Vezir Sahip Ata Fahreddin Ali tarafından yaptırılmıştır.

1 Akşehir ve Taş Medrese (Akşehir Taş Eserler Müzesi) ile ilgili çeşitli yayımlar olmasına ve bu yayımların birçoğunda yapı dâhilindeki yazılardan (kitabe, mezar taşı, süsleme) bahsedilmesine rağmen, makaleye konu olan yazılar daha önce herhangi bir yayımda incelenmemiştir. Yapı özelinde yapılan çalışmalar için bkz. Samur, T. (1990). *Akşehir'deki, Türk Mimari Eserleri*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Konya; Demiralp, Y. (1990). *Akşehir ve Köylerindeki Türk Anıtları*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İzmir; Konyalı, İ. H. (1945). *Nasreddin Hoca'nın Şehri Akşehir*, Konya; Akok, M. (1979). Konya-Akşehir'de Taş Medrese Binası ve Restorasyon Çalışmaları, *Türk Etnografya Dergisi*, (16), 1-25; Sarre, F. (1896). *Reise In Kleinasien*, Berlin: Geographische Verlagshandlung D. Reimer.

2 Renkli olarak belirtilmemiş yazıların büyük bir çoğunluğu okunamayanlardan oluşmaktadır.

3 Demiralp, 1990, 90.

4 Demiralp, 1990, 57.

Medrese genel olarak doğu-batı doğrultusunda uzanan dikdörtgene yakın bir plan şemasına sahiptir. Ancak giriş cephesinin kuzey ve güney ucuna eklenen yapılarla bu plan şeması ters “T” şeklini almıştır. Yapının ilk yapıldığında dört eyvanlı olup daha sonraki onarımlar sırasında girişin sağındaki eyvan kapatılarak üç eyvanlı bir hale dönüştürüldüğü genel kanıdır. Aptullah Kuran’ın “Anadolu Medreseleri” adlı eserinde iki plan mevcut olmakla birlikte (Çizim 1-3) özgün planın dört eyvanlı olduğu savunulmaktadır<sup>5</sup>.

Akşehir Taş Medrese inşa edildiği tarihten günümüze çeşitli onarım süreçleri geçirmiştir. Eser 1940 yılından itibaren onarılmaya başlanmış ve bu onarımlar aralıklarla devam etmiştir. Onarım olarak kabul edilemeyecek 1940 öncesi süreçte, 1910 yılında yapılan çalışmalar yapı için bir felaket olmuştur. Bu tamir sürecinde dönemin Akşehir Müftüsü Hacı Mustafa Efendi tarafından taç kapının yıkılma tehlikesine karşı yıkılıp yeniden yapılması istenmiştir. Bab-ı Meşihattan ödenek alarak medreseyi esaslı bir surette tamir edeceğini ummuş ve yıkılma tehlikesi gösteren taç kapının üst kısmını ve yanlarını “taşlarını numaralandırmak suretiyle” yıktırılmış ve enkazını medresenin avlusuna koymuştur. Fakat Bab-ı Meşihattan istenilen ödeneği alamayınca maalesef taç kapı onarılamamıştır.<sup>6</sup> Ayrıca bu taç kapı parçalarının bir kısmı Rüştü Bey’in yaptırdığı konağında ve Cumhuriyet Okulunda yapı malzemesi olarak kullanılmıştır.<sup>7</sup>

Friedrich Sarre’nin (daha sonra Türkçe’ye de çevrilen) “Reise in Kleinasien” adlı eserinde yer alan ve medresenin



**Fotoğraf 1:** Akşehir Taş Medrese (Akşehir Taş Eserler Müzesi) Mescit Kısımları



**Fotoğraf 2:** Akşehir Taş Medrese (Akşehir Taş Eserler Müzesi) Avlu ve Ana Eyvanın Genel Görünümü

5 Kuran, 1969, 79-81.

6 Konyalı, 1945, 294.

7 Konyalı, 1945, 295.



1910 öncesine ait olan resimleri içerisinde özellikle cepheden çekilmiş olan taş kapı fotoğrafı, taş kapının onarımı sırasında en önemli kaynak olmuştur<sup>8</sup> (Fot. 4).

1965-66 yıllarında Vakıflar Genel Müdürlüğüne kabul edilen onarım programı ile mescit, türbe ile bu bölümdeki revakları içine alan yeni bir planlama yapılmıştır. Bu onarım bir dereceye kadar yapıyı özgün biçime yaklaştırmıştır. Bununla beraber, sonraki süreçte yapıda yine bir dizi değişiklikler yaşanmıştır. Özellikle revaklı avlunun yenilenme sürecinde tuğla malzemenin abartıya varacak şekilde tuğla işleri, dış duvarlarda ise moloz duvar onarımları, beraberinde yapıya ait malzeme-teknik özelinde bir dönem sorunsal meydana getirmiştir<sup>9</sup>.

Yapının tarihi süreçteki onarım serüvenine önemli bir yaklaşım Mahmut Akok tarafından getirilmiştir. Akok 1977'de Türk Etnografya Dergisinde yayınlanan "Konya-Akşehir'de Taş Medrese Binası ve Restorasyon Çalışmaları" adlı makalesinde, medresenin orijinal durumu ve yıkık olan taş kapısına yönelik restorasyon çalışmalarına yer vermiştir.

Akşehir Taş Medrese son ciddi onarımını ise 2015 tarihinde yaşamış, 2015-2018 yılları arasında süren restorasyon sürecinin ardından yapı 2019 tarihinde Akşehir Taş Eserler Müzesi olarak hizmete açılmıştır<sup>10</sup>. Yapının 20. yüzyıl başlarında yıkılan taş kapısı bu süreçte yeniden ayağa kaldırılmış ve avlu kısmı bugünkü şekline getirilmiştir.



**Fotoğraf 3:** Akşehir Taş Medrese (Akşehir Taş Eserler Müzesi) Taş Kapı



**Fotoğraf 4:** Friedrich Sarre'nin 1896 yılında çektiği Akşehir Taş Medrese'nin Taş Kapısı

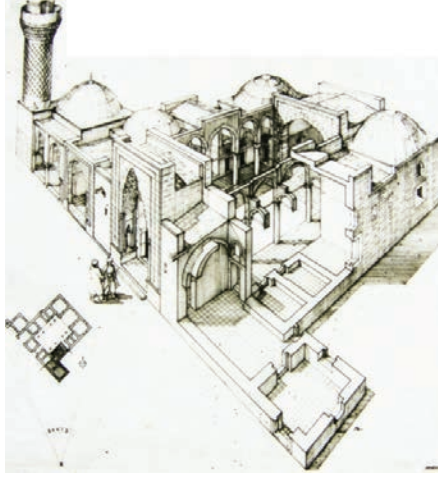
<sup>8</sup> Sarre, 1896, 12.

<sup>9</sup> Akok, 1979, 1-25.

<sup>10</sup> Yapının müze olma süreci için bk. Ertaş, 2017.

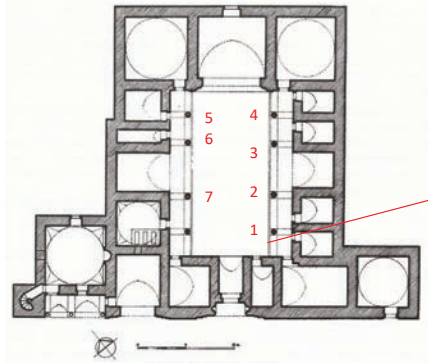
**Çizim 1:**

Akşehir Taş Medrese'nin  
(Akşehir Taş Eserler Müzesi)  
Rekonstrüksiyon Çizimi (M.  
Akok'tan)



**Çizim 2:**

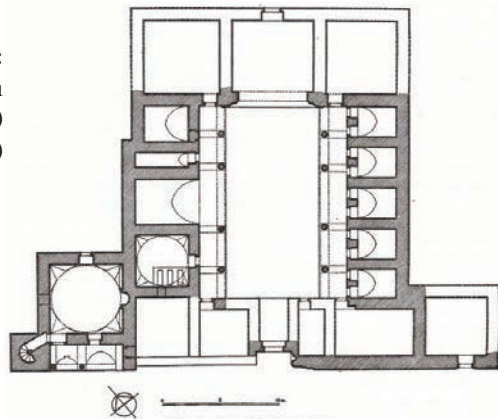
Akşehir Taş Medrese  
Planı (Özgün durum)  
(Kuran, 1969)



Sütun  
Numaraları

**Çizim 3:**

Akşehir Taş Medrese Planı  
(Bugünkü durum)  
(Kuran, 1969)



## Akşehir Taş Medrese Avlusunda Yer Alan Yazılar

### 1. Bir Numaralı Sütun (Fotoğraf No: 5-18)

**Genel Tanım:** Taş Medrese'nin avlusunda, ana eyvanın güneydoğu köşesinde yer alan bu sütun üzerinde okunabilen 8 cümle ve 15 kelime vardır. Bununla birlikte sütun üzerinde okunamayan üç cümle veya kelime daha bulunmaktadır. Yazıların tamamı kazıma tekniğiyle el yazısı şeklinde yazılmıştır. Bazı kelime ve terkipler daha büyük yazılarak diğerlerinden ayrılmıştır. Bu sütunda 6 adet "Muhammed" lafzı ve 5 adet "Ah Şahım" (unvanı ya da nidası) vardır. Sütunda 2 defa yazılmış olan "Ali" ismi ise sütundaki diğer yazılara oranla daha büyük harflerle yazılmıştır. En büyük ebatta olan "Ah Şahım Ali" cümlesi farklı bir tasarımla yazılmıştır. Buradaki *Ah Şahım* ifadesinin *elifleri*yle bir daire formu oluşturulup "he" ve "mim" harfleri içine sığdırılarak farklı bir şekilde yazılmış ve küçük bir daire şeklinde "ayn" harfinin içine yerleştirilmiştir (Fot. 9-10).

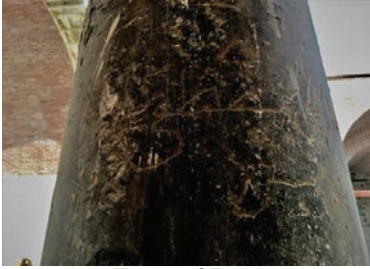
Avlu Genel Görünüm		Bir Numaralı Sütun	
			
Yazılar	Okunuşu	Adet	
الله	Allah	1	
محمّد	Muhammed	6	
لا اله الا الله	La ilahe illallah	1	
اه شاهم	Ah Şahım	5	
اه شاهم علیم	Ah Şahım Alim	1	
اه شاهم علي	Ah Şahım Ali	1	
علي	Ali	1	
عاشق	Aşık	1	
و	vav	2	
حاجي مصطفى بند	Hacı Mustafa bende	1	
محمّد بن ابراهيم	Muhammed bin İbrahim	1	
موسي بن ابراهيم	Musa bin İbrahim	1	
ساليم	Salim	1	
عبد الله	Abdullah	1	
اخو احمد...	Ehû Ahmed	1	
۱۱۸۱	1181	1	



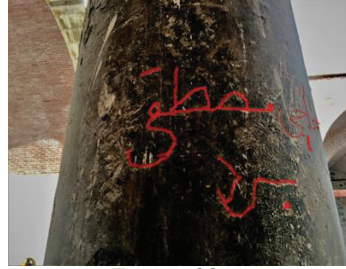
Fotoğraf 5



Fotoğraf 6



Fotoğraf 7



Fotoğraf 8



Fotoğraf 9



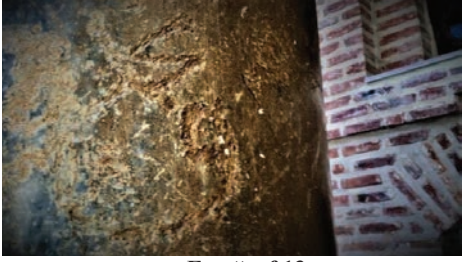
Fotoğraf 10



**Fotoğraf 11**



**Fotoğraf 12**



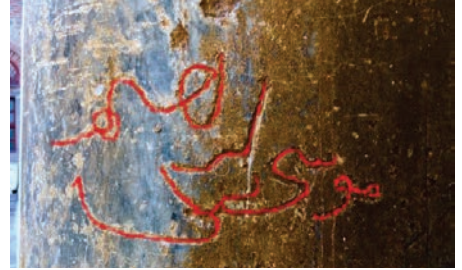
**Fotoğraf 13**



**Fotoğraf 14**



**Fotoğraf 15**



**Fotoğraf 16**




Fotoğraf 17



Fotoğraf 18

## 2. İki Numaralı Sütun (Fotoğraf No: 19-26)

**Genel Tanım:** İki numaralı sütunda okunabilen 17 adet kelime vardır. En çok yazılan kelime “Muhammed” olduğu görülmektedir. Bu kelimelerden 9 tanesi özel isimdir. Bütün sütunlarda tekrar eden “Ali”, “Muhammed” ve “Ah Şahım” kelimelerinden farklı olarak bu sütunda “Yusuf” ve farklı bir istif ile “Taceddin” kelimesi yer almaktadır (Fot. 17-18). Bu yazılara ilave olarak ayrıca sütun üzerinde “Şahım Yusuf” tamlaması da yazmakta olup bu yazının hemen altında okunamayan bir satır daha bulunmaktadır.

Avlu Genel Görünüm		İki Nolu Sütun	
			
Yazılar	Okunuşu	Adet	
محمّد	Muhammed	5	
اه شاه	Ah şah	1	
شاهم	Şahım	1	
اه شاهم	Ah şahım	1	
اه شاه	Ah şah	1	
تاجالدين	Taceddin*	1	
محمود	Mahmud	1	
علي	Ali	1	
شاهم يوسف	Şahım Yusuf	1	
7	7**	1	

\* Kelime sütunda birleşik yazıldığı için aynıyla yazıldı.

\*\* 7'nin yanındaki nokta Taceddin'in nun'una aittir.



Fotoğraf 19



Fotoğraf 20



Fotoğraf 21



Fotoğraf 22



Fotoğraf 23



Fotoğraf 24



Fotoğraf 25





Fotoğraf 26



### 3. Üç Numaralı Sütun (Fotoğraf No: 26-32)

**Genel Tanım:** Üç numaralı sütunda 11 kelime ve tek satır halinde uzun bir isim vardır. Bu kelimelerden biri lafza-i celal olmak üzere 9 tanesi özel isimdir. Bu sütunda yapının diğer sütunlarında yer almayan “a’la” kelimesi (Fot. 25-26) ve “Muhammed bin İbrahim bin Ömer el hani “ (Fot. 23-24) ismi vardır.

Avlu Genel Görünüm	3 Numaralı Sütun	
		
Yazılar	Okunuşu	Adet
يا الله	Ya Allah	1
محمّد	Muhammed	6
علي	Ali	1
اعلا	İ'lâ veya A'la	1
محمّد بن ابراهم بن عمر ال هاني	Muhammed bin İbrahim bin Ömer el Hâni	1
اه شاه	Ah Şâh	1
عبد	abd	1



Fotoğraf 27



Fotoğraf 28



Fotoğraf 29



Fotoğraf 30





Fotoğraf 31



Fotoğraf 32

#### 4. Dört Numaralı Sütun (Fotoğraf No: 33-42)

**Genel Bilgi:** Dört numaralı sütunda okunabilen 8 kelime ve 2 cümle vardır. Bu yazılardan bir tanesi lafza-i celal olmak üzere, 3 tanesi özel isimdir. Cümlelerden biri “la ilahe illallah” tır. Diğer cümlenin “efendim ve padişahım” kelimeleri dışındaki kısımları okunamamaktadır (Fot.: 35-36). Bu sütunda yapının diğer kısımlarında yer almayan “minhac” kelimesi yazılmıştır. Dört numaralı sütunda ayrıca, diğer sütunlarda bulunmayan ve dört yapraklı yoncaya da benzeyen bir haç tasviri vardır (Fot. 33-34).

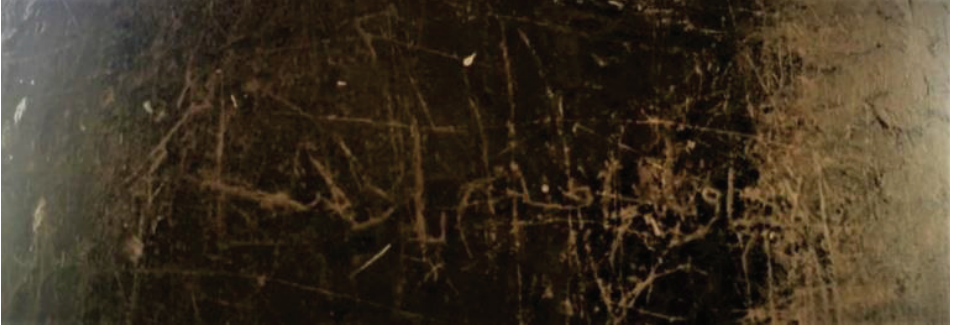
Avlu Genel Görünüm	4 Numaralı Sütun	
		
Yazılar	Okunuşu	Adet
الله	Allah	1
محمد	Muhammed	1
علي	Ali	1
منهاج	Minhâc	1
لا اله الا الله	Lailaheillallah	1
اه	Ah	2
لا	La	3
و	vav	2
افندم بادشاهيم ...	...efendim padişahım	1



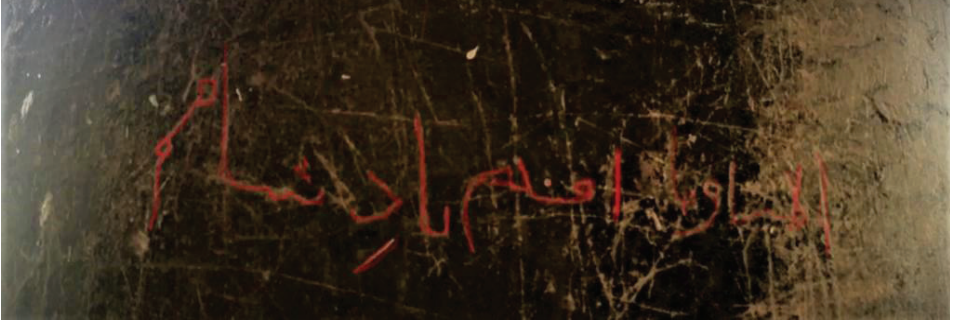
Fotoğraf 33



Fotoğraf 34



Fotoğraf 35



Fotoğraf 36



Fotoğraf 37



Fotoğraf 38



**Fotoğraf 39**



**Fotoğraf 40**





**Fotoğraf 41**



**Fotoğraf 42**

### 5. Yedi Numaralı Sütun (Fotoğraf No: 43-61)

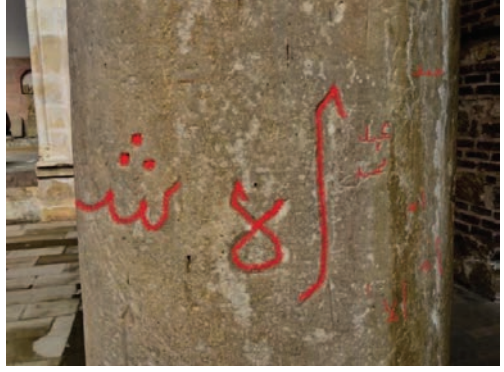
**Genel tanım:** Yedi numaralı sütunda okunabilen 49 kelime, 2 harf, 2 tarih ibaresi, 3 cümle ve okunamayan 3 kelime vardır. En fazla “Ali” ve “Muhammed” isimleri yazılmıştır. “Ah Şahım Mustafa” cümlesi sütunun yüzeyinin 1/3 kaplayacak büyüklükte celi sülüs yazı kaidelerine uymaya çalışılarak, diğer yazılara kıyasla daha derin kazınmış ve düzgün yazılmıştır (Fot. 43). “Ah Şahım Mustafa” terkibi diğerinden farklı bir tasarım ile sütunun alt kısmına da yazılmıştır. “Aşık” kelimesi iki kez yazılmış, “Mahmud bin Muhammed”, “Mahmud Hoca” ve “Necmeddin” isimleri de sadece bu sütunda yazılmıştır. Yedi numaralı sütunda ayrıca (hicri) “1181” ve “1220” olmak üzere iki farklı tarih ibaresi vardır.

Avlu Genel Görünüm	7 Numaralı Sütun	
		
Yazılar	Okunuşu	Adet
علي	Ali	8
اه شاهم	Ah Şahım	4
اه شاهم مصطفى	Ah Şahım Mustafa	2
اه	Ah	3
محمد	Muhammed	8
عبد	Abd	2
في	Fî	1
عاشق	Aşık	2
ومام..صاحب...	Vema... sahiba...*	1
.....محمود...خوجه	Mahmud Hoca	1
نجم الدين	Necmeddin	1
.....خليل	Halil	2
ابراهيم	İbrahim	1
١٢٢٠	1220	1
١١٨١	1181	1
محمود بن محمد	Mahmud bin Muhammed	1

\* Noktalı kısımlar sütunda okunamayan kısımlardır. Kelime bütünlüğü ve çalışma genelindeki bilgiler doğrultusunda ‘musahibâ’ olduğu düşünülmüştür. Bk. fotoğraf 51.



Fotoğraf 43



Fotoğraf 44



Fotoğraf 45



Fotoğraf 46



Fotoğraf 47



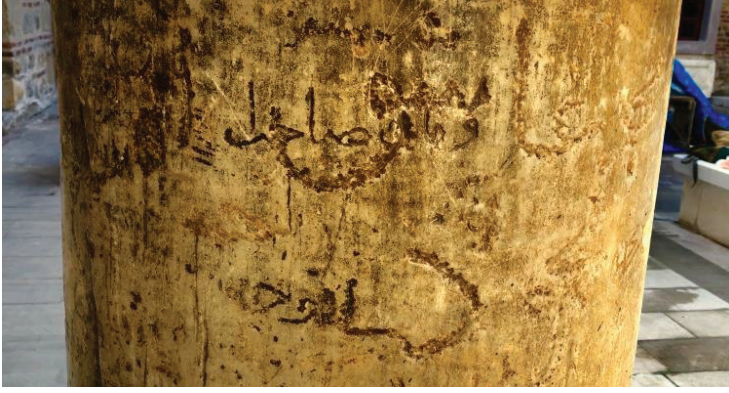
Fotoğraf 48



Fotoğraf 49



Fotoğraf 50



Fotoğraf 51



Fotoğraf 52





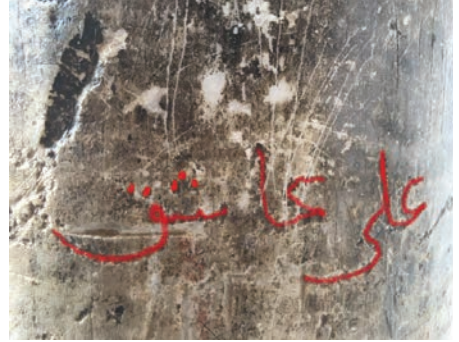
**Fotoğraf 53**



**Fotoğraf 54**



**Fotoğraf 55**



**Fotoğraf 56**



Fotoğraf 57



Fotoğraf 58



Fotoğraf 59



Fotoğraf 60



Fotoğraf 61

## 6. Sekiz Numaralı Sütun (Fotoğraf: 62-75)

**Genel Bilgi:** Sekiz numaralı sütunda 41 kelime, 1 tarih ibaresi ve 3 harf yer almaktadır. Ayrıca sütunda 1 adet lafzatullah ile beraber 7 adet farklı isim daha vardır. Sütun üzerinde okunamayan ise 1 cümle ve 1 kelime bulunmaktadır. “El-hatib Muhammed el-Konevi” (Fot. 66) ve “İbrahim dede Abdullah” (Fot. 69) yazılarına yalnızca 8 numaralı sütunda rastlanılmıştır.

Avlu Genel Görünüm	Sekiz Numaralı Sütun	
		
Yazılar	Okunuşu	Adet
الله	Allah	1
محمّد	Muhammed	3
ابراهيم	İbrahim	2
عبدالله	Abdullah	2
عليم	Âlîm	1
ابراهيم زاده عبدالله اقدم صاحب	İbrahim zade Abdullah Aktem sahib	1
علي	Ali	8
سالي مك	....	
احمد سالم	Ahmed Salim	1
و	vav	3
الخطب محمّد الق نوي	El-hatib Muhammed el-Konevi	1
اه شاه	Ah şah	3
شاه	Şah	1
اه شاهم	Ah şahım	3
عبد	Abd	1
احمد	Ahmed	1
١٢٤٦	1246	1



Fotoğraf 62



Fotoğraf 63



Fotoğraf 64



Fotoğraf 65



Fotoğraf 66



Fotoğraf 67



**Fotoğraf 68**



**Fotoğraf 69**



Fotoğraf 70



Fotoğraf 71



Fotoğraf 72



Fotoğraf 73



Fotoğraf 74



Fotoğraf 75

### 7. Ana Eyvan Kemerinde Yer Alan Yazılar (Fotoğraf: 76-86)

**Genel Bilgi:** Ana eyvan kemerinin örgü taşlarında okunabilen 15 kelime, 3 harf ve 1 tarih ibaresi ile beraber, okunamayan 3 cümle yer almaktadır. Burada bulunan yazılar, sütunlardaki yazılardan bazı yönleriyle ayrılmıştır. Yazılar daha ince ve yüzeysel bir şekilde kazınarak yazılmıştır. “canım”, “Ömer”, “molla”, “el-hane” kelimeleri ve (hicri) “1138” tarihi yapının sadece bu kısmında yer alan kelimelerdir.



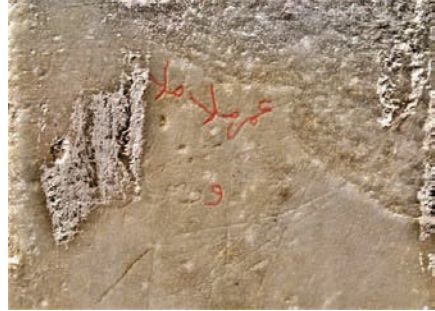
Yazılar	Okunuşu	Adet
الحانه	el-hane	2
و	vav	2
ج	cim	1
عبدالله	Abdullah	1
جانم ابراهيم	Canım İbrahim	1
محمد	Muhammed	4
جانم عبدالله عمر	Canım Abdullah Ömer	1
عمر ملا ملا	Ömer molla...molla	1
۱۱۳۸	1138	1



Fotoğraf 76



Fotoğraf 77



Fotoğraf 78



Fotoğraf 79



Fotoğraf 80

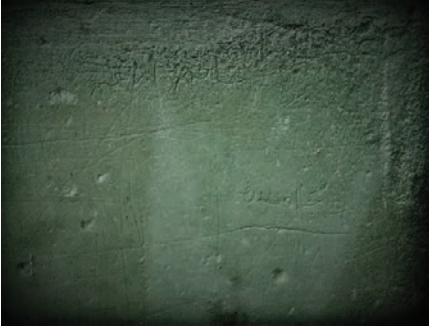




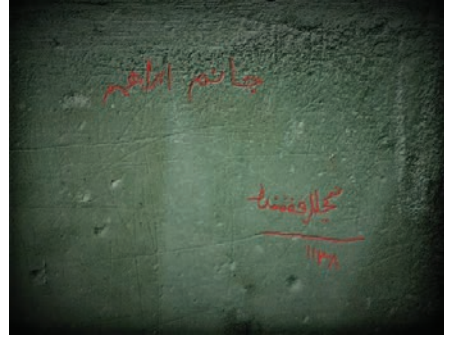
**Fotoğraf 81**



**Fotoğraf 82**



**Fotoğraf 83**



**Fotoğraf 84**



**Fotoğraf 85**



**Fotoğraf 86**

## Değerlendirme

Akşehir Taş Medrese (Taş Eserler Müzesi) avlusunda; 8 sütun ve ana eyvan yüzeyinde yer alan, kazıma tekniğiyle yazılmış olan yazıların tamamını Arapça, Farsça ve Türkçe<sup>11</sup> kelime, cümle ve sayılardan oluşmaktadır. Mevcut yazıların tamamının celi sülüs yazı çeşidiyle yazıldığını söylemek mümkündür<sup>12</sup>. Uygulama tekniği bakımından (tam manasıyla) sanatsal bir önem taşımaları da, bazı yazıların tasarım ve istif mantığıyla yazıldığı ve yazının (yahut yazanların) hat sanatı kaidelerinden de bihaber olmadıkları görülmektedir (Fot. 15, 22, 43).

Yapının avlusunda yer alan 8 sütun ve ana eyvanın iki yanında bulunan örgü taşlarının üzerinde, sanatsal bir kaygı gözetmeksizin kazıma tekniğiyle yazılmış ve okunabilen 120 kelime, 14 harf ve 27 cümle bulunmaktadır (Tablo 3). Bazı kısımların aşınarak silinmiş olması ve bazı yazıların farklı zaman dilimlerinde başka bir yazının üzerine yazılması nedeniyle okunması mümkün olmayan fakat tesbit edilebilen 12 cümle veya kelime daha bulunmaktadır<sup>13</sup>.

Bir numaralı sütunda “Ahmed” isminden önce yazılan “ehu” kelimesi “kardeş” anlamına gelen Arapça bir kelimedir. Sütunun diğer tarafında yer alan “Hacı Mustafa” ve “bende” kelimeleri alt alta, aynı kalınlık ve yazı karakteriyle yazılmıştır. “Bir şeye bağlanmış, kul, köle” anlamlarına gelen “bende”<sup>14</sup> kelimesinin devamında bir isim daha olduğu anlaşılrsa da aşındığı için bu kısım okunamamıştır.

Bir numaralı sütunda, diğer yazıların üç, dört misli büyüklükte “Ali” ve “Ah Şahım Ali” ifadeleri dikkat çekmektedir. Yazılara toplu olarak bakıldığında; en çok Ali ve Muhammed isimlerinin yazıldığını ve başta Ali ve Şahım Ali isimleri olmak üzere, şeyh, hoca isimlerinin daha büyük ebatlarda yazıldığı görülmektedir.

Sütunlarda yer alan “aşık”, “hacı”, “şah”, “efendi” kelimelerine bakıldığında ilk olarak lügat manaları akla gelse de yazıların bütünü (bütünü) genel bir bakış açısıyla incelendiğinde; tasavvuf düşüncesi genelinde ve Alevi-Bektaşî geleneği özelinde bazı çağrışımları ihtiva ettiğini söylemek mümkündür. İki numaralı sütunda yazılan “minhac”, açık ve geniş yol ve meslek anlamlarına gelen Arapça bir kelimedir. Yapıda üç farklı yerde farklı isimlerin sıfatı olarak karşımıza çıkan “aşık” kelimesi de; Alevi-Bektaşî geleneği özelindeki mertebelerden biridir<sup>15</sup> (Tablo 2).

11 Türkçe olan tek kelime “dede” olup, bu kelimenin de etimolojik kökeni hakkında farklı düşünceler bulunmaktadır.

12 Sülüs yazı kaidelerine göre 3 ml üzerinde olan bütün hatlar celi sülüs olarak değerlendirilir. İncelediğimiz yapıdaki bazı yazılar ise 3 ml’den ince kalem ile yazılmıştır. Buna rağmen; bütün yazılar taş yapılar üzerine hak edildiği ve levha niteliği taşımadığı için, yazının çeşidini ifade etmek gerektiğinde; celi sülüs olarak değerlendirilebilir.

13 Yapının sekiz adet sütununun altında okunabilir yazılar bulunurken, numaralandırılmış olan sütunlardan 5 ve 6 numaralı olanlarında okunabilen hiçbir yazı yoktur. Yazıların bir kısmının zamanla kazınarak ya da aşınarak kaybolduğu görülmektedir.

14 Yazı programında yer alan Arapça ve Farsça kelimelerin anlamları için bk. Mutçalı, 1995.

15 Bektaşilikte derecelenme sırası aşağıdan yukarıya şu şekilde idi: Aşık, talip, muhib, derviş,

Yazıların uygulandıkları yüzey, yazılış biçimleri ve anlamlarına bakıldığında ise yazıların medrese öğrencileri ya da ziyaretçiler tarafından yazılmış olma ihtimali yüksektir. Ayrıca, özel isimler haricinde tesbit edilen kelime ve cümlelerin anlamlarına inildiğinde, hoca, talebe, arkadaş, dost anlamlarına gelen ve ismi yazılan kişiler arasındaki sevgi, hürmet ve bağlılığı çağrıştıran ifadeler olduğu görülmektedir. Bu bağlamda, yazıların bir tekke veya tarikat mensubiyeti olan kişiler tarafından yazılmış olması da mümkündür. Yazıların büyük bir çoğunluğunun Alevi-Bektaşî düşüncesi ile ilişkili olması, yazarlarının kimliğini belirlemede yardımcı olmsa da, sahip oldukları dini görüşü-inanışı tespit etme sadedinde bir ipucu vermektedir<sup>16</sup>. Bu yazılar ve kelimeler içerisinde Alevi-Bektaşî düşüncesi ile ilişkili ve ilintili olan ve aynı zamanda bir makam ve hiyerarşi vurgusu yaptığı düşünülen<sup>17</sup>, “Ah Şahım”, “Ali”, “Ah Şahım Mustafa”, “Hacı Mustafa Ali” gibi yazıların daha büyük boyutlu; “Ahmed’in kardeşi”, “canım Ali”, “canım İbrahim”, “Yusuf”, “Ahmed”, “Salim”, “Halil” gibi, sıfatsız mustakil isimlerin küçük boyutlu yazılmış olmaları da, bu görüşü desteklemektedir<sup>18</sup>.

Ahmet Süheyl Ünver 1950’li yıllarındaki Konya seyahatlerinde, Akşehir’de alevilere ait bir mescidin varlığından ve kullanımından bahsetmektedir<sup>19</sup>. Bu tesbite ilave olarak Yusuf Küçükdağ; Akşehir’de ikamet etmiş ve Hacı Bektaş-ı Veli ile yakınlığı bilinen Şeyh Seyyid Mahmud Hayrani’nin dergahının da, 18. yüzyıl sonlarında Bektaşilerce kullanıldığını belirtmektedir<sup>20</sup>. Küçükdağ ayrıca İbrahim Hakkı Konyalı’ya dayandırarak; Şeyh Seyyid Mahmud Hayrani’nin türbesinin Taş Medrese yakınlarında, dergahın da türbenin kiblesi istikametinde olduğunu söylemektedir<sup>21</sup>. Bu iki tespite ilave olarak Ahmet Taşğın da, Bektaşî Menkıbeleri özelinde, Konya ve çevresindeki Alevi-Bektaşî ocaklarını ele aldığı çalışmasında Akşehir’den sıkça bahsetmektedir<sup>22</sup>. Ahmet Süheyl Ünver ayrıca Akşehir’deki mezar taşları ile ilişkili makalesinde, bir farklılık olarak kabul ettiği ve 13-14. yüzyıla tarihlenen mezar taşlarındaki figür kullanımına dikkat çekmektedir<sup>23</sup>. Ayrıca 13-15. yüzyıllar arasında Afyon-Konya-Kayseri-Sivas hattı, pek çok açıdan önemli bir güzergah olup hat üzerinde konaklama amaçlı çok sayıda kervansaray bulunmakta idi. Resul Ay, bu güzergah üzerinde yer alan çeşitli tekkelerin de benzer bir konaklama

---

baba, halife, dede baba. Ayrıntılı bilgi için bk. Cebecioğlu, 2009.

16 “bende, sahib, musahib, hacı, ehü, şah, minhac, dede” gibi Alevi-Bektaşî düşüncesi ile alakalı terim-kavramlar için bk. Korkmaz, 2005; Çağlayan, 2014.

17 Buradaki *hiyerarşi* vurgusu, *anlamdan biçime değil, biçimden anlama giden bir çıkarımın neticesidir*. Bu isimlerin ve unvanların diğerlerinden daha büyük olmasının sebebinin, bir hiyerarşik yapıya alakalı olduğu ön görülmektedir.

18 Yazı kullanımı ve hiyerarşi ilişkisi için bk. Ambrose & Harris, 2011, 128-133.

19 Akt.: Yılmaz, 2016, 48-49.

20 Küçükdağ, 2004, 61.

21 Küçükdağ, 2004, 64.

22 Taşğın, 2013, 213-238.

23 İslam ve tasvir ilişkisine bağlı olarak bu figür kullanımı Alevi-Bektaşî kültürü ile doğrudan ilişkili sayılabilir. Ünver, 1978, 15-26. Konu ile ilgili olarak ayrıca bk. Meriç, 1936, 141-212.

işlevini yürüttüğünü belirtmektedir<sup>24</sup>. Bu durum heteredoks bir yapısı olan Alevi-Bektaşî kültür ve nüfuz alanını da, Konya ve civarına kadar hissettirebileceğinin bir delilidir<sup>25</sup>.

Tüm bu yayımlardan hareketle Akşehir ve çevresinde tarihi süreç boyunca mevcut olan bir Alevi-Bektaşî nüfusun varlığından söz etmek mümkün olup bu mevcudiyet, makalede ele alınan yazıların içeriğini de gerekçelendirmektedir.

Sütunlar üzerinde yer alan yazılar, uygulanış tarzı itibariyle ele alındığında, yüzeyde belirli bir sıra veya satır takip etmediği görülmüştür. Sütunların bazılarında üst üste iki, üç katman şeklinde yazılar bulunurken, bazı sütunlarda daha az ve seyrekler. Bu uygulanış tarzı, yazıların tespitini oldukça zorlaştırmıştır.

### Sonuç

Yazı, ortaya çıktığı dönemden itibaren bir iletişim aracı olarak kullanılmıştır<sup>26</sup>. Aynı zamanda yazıyı (alfabeyle olan ilişkisi bağlamında), bir düşüncenin (yani soyut bir olgunun), biçim verilmiş hali olarak da tanımlamak mümkündür<sup>27</sup>. Yazının sesin biçimsel tezahürü ve soyut bir olgunun ifade aracı (simgesel karşılığı) olduğu düşünüldüğünde, yazıyı insanlık tarihinin en eski somut ve imgesel nesnesi olarak kabul etmek mümkündür. Bununla birlikte yazının kendisi, bu ortaya çıkış prensibinin dışında, bir iz bırakma amaçlı dışavurum aracı olarak da kullanılmıştır<sup>28</sup>. Çalışma dahilinde incelenen Akşehir Taş Medrese avlusunda yer alan yazıları da böyle bir simgesel değeri ihtiva eden dışavurum nesnelere olarak kabul etmek mümkündür. Makalede ele alınan yazıların kim tarafından yazıldığı tam olarak tespit edilememekle birlikte, bu tespit özelinde iki ayrı çıkarımda bulunmak mümkündür. Bunlardan ilki; yazıların medrese öğrencileri tarafından yazıldığıdır<sup>29</sup>. Diğer bir çıkarıma göre ise yazılar, süreç içerisinde medreseyi ziyaret eden seyyah ya da ziyaretçiler tarafından yazılmış olabilir<sup>30</sup>. Her iki durumda da yazıların gayr-ı resmi bir mahiyet arz ettiğini söylemek mümkündür.

Ayrıca yazılar içerik bakımından değerlendirildiğinde, Tasavvuf düşüncesi genelinde Alevi-Bektaşî düşüncesi özelinde, ideolojik-itikadi bir jargona sahip olması

24 Ay, 2012, 134-135.

25 Nitekim Enver Behnan Şapolyo, bu coğrafyadaki tekke çeşitliliğini Mezhepler ve Tarikatlar Tarihi adlı eserinde sıkça işler. Bk. Şapolyo, 2004.

26 Yazının ortaya çıkışı ve tarihi süreç içerisinde evrimi için bk. Faulman, 2001.

27 Ambrose, 2012.

28 Yazının, bir iz bırakma amaçlı dışavurum aracı olarak kültür varlıkları üzerinde kullanılmasına örnek teşkil edebilecek benzer uygulamalar için bk. Duran, 1998; Tütüncü, 2011; Yüceil, 2013; Köse, 2016; Arıman, 2018. İstanbul'un Bilezik Yazıları, İstanbul: Büyükşehir Belediyesi Yayınları, İstanbul. Bu yayımlardan özellikle Tekirdağ Rüstem Paşa Camii'nde yer alan yazılar, içerik ve çeşitlilik bakımından diğer yapılardan ayrılmakta ve Akşehir Taş Medrese (Taş Eserler Müzesi) ile benzerlik arz etmektedir.

29 Akşehir Taş Medrese'nin eğitim-öğretim faaliyetine ne zaman son verdiğine dair net bir bilginin ve vesikanın olmaması, bu tesbiti zorlaştırmaktadır.

30 Akşehir'e gelen seyyahlar için bk. Yavuzılmaz, 2016, 363-426.

bakımından spekülatif bir misyon da üstlenmektedir. Bu misyon, daha önce izah edilmeye çalışıldığı üzere yazının dışavurum nesnesi olma vasfıyla ilişkilidir. Mimari yapılarda yazının kullanım alanları, ister süsleme amaçlı ister fonksiyonel olsun, büyük oranda bellidir. Bu düzen mimari-yazı ilişkisinde resmiyetinde bir tezahürdür aslında. Bu açıdan bakıldığında Akşehir Taş Medrese (Taş Eserler Müzesi) avlusunda yer alan yazılar; yazılış şekli, biçimi, içeriği ve yazılış amaçları bağlamında değerlendirildiğinde, (bir bakıma) günümüzün bir düzen ve kural tanımayan aynı zamanda bir güdümlü tutum içeren ve illegal olarak değerlendirilen, grafiti örnekleri paralelinde de değerlendirilebilir<sup>31</sup>. Akşehir Taş Medrese (Taş Eserler Müzesi), avlusunda yer alan yazılar, yapının mimari programı dahilinde yazılmamalarına bağlı olarak, bir kültür varlığı üzerinde yer alan “illegal” yazılar-uygulamalar olarak da değerlendirilebilir. Bu açıdan bakıldığında, günümüzde kültür varlıkları üzerine yazılan ve günümüz kent kültürü ile sosyo-kültürel düzeyi yansıtan uygulamalarla da bir benzerlik arz etmektedirler.

Araştırma dahilinde incelenen yazıların muhtevası, Tasavvuf düşüncesi ve Alevi-Bektaşî geleneğiyle olan ilişkisi, yazıların döneminin sünni bir eğitim kurumunda bulunması yönüyle de ilgi çekicidir. Konuya bu noktadan bakıldığında çalışma; 19. yüzyılın Akşehir’indeki etnik yapı ve mezhepsel çeşitlilik, medreselerin kentte yüklendikleri misyon, kullanımındaki çeşitlilik, hatta vandalizm ve yazı ilişkisi gibi pek çok farklı çalışmaya vesile olacak soruların sorulmasına da zemin hazırlamaktadır.

Akşehir Taş Medrese’nin (Akşehir Taş Eserler Müzesi) eğitim-öğretim faaliyetine ne zaman son verildiği net değildir. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı’ndaki bir belgede, medresenin kapısının onarımına ilişkin 1909-1910 yılına ait bir belge mevcuttur<sup>32</sup>. Bu belgede medresenin faaliyetleri hakkında bilgi verilmemektedir. Bununla birlikte incelenen yazılar içerisindeki tarih ibareleri (eğer yazılar öğrenciler tarafından yazıldıysa), medresenin 19. yüzyıl ortalarına kadar faal olduğunu da belgelemektedir.

Yapılan bu çalışmayla; mimari-yazı ilişkisi süslemeden münezzeh bir şekilde değerlendirilerek, sanat tarihine farklı bir perspektiften bakılmasına katkı sağlanması amaçlanmaktadır.

31 Grafiti salt yazı odaklı bir sanat olmayıp, yazı ile beraber bir tasarım süreci-boyutu da ihtiva eder. Fatih Köse ve Irmak Güneş Yüceil, 15. dipnotta zikredilen çalışmalarında benzer yazıları grafiti olarak adlandırmış olsalar da, Akşehir Taş Medrese’de yer alan yazılarla grafiti sanatı arasında kurulan benzerlik, grafitinin tasarım boyutu değil, ortaya çıkış süreci ve üstlendiği misyon ile ilişkilidir. Grafiti hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Pera Müzesi, 2014. Balkır & Kuru, 2016.

32 BOA Belge No: 3729-279-664.

**Tablo 1:** Yapıda Yer Alan Yazıların Sınıflandırılması

İsimler		Unvanlar		Harfler		Diğer		Tarihler	
الله	Allah	اه شاهم	âh Şâhim	و	Vav	لا اله الاالله La ilahe illallah		۱۱۸۱	1181
محمّد	Muhammed	عاشق	Aşık	لا	La	اعلا	i'lâ veya a'lâ	۱۲۲۰	1220
علي	Ali	بند	Bende	ف	Fe		۱۲۴۶	1246	
مصطفى	Mustafa	حاجي	Hacı	ع	Ayn	منهاج	Minhâc	۱۱۳۸	1138
عليم	Alim	اخو	Ehû	ج	Cim				
محمّد بن ابراهم	Muhammed bin İbrahim	اه شاه	âh Şah						
موسي بن ابراهم	Musa bin İbrahim	همشا	Şah						
سالم	Salim	يا	Yâ						
عبد الله	Abdullah	بادشاهيم	Padişahım						
احمد	Ahmed	افندم	Efendim						
محمّد	Muhammed	صاحب	Sahip						
تاجالدين	Taceddin	اقتم	Aktem						
محمود	Mahmud	الق نوي	el-Konevi						
محمّد بن ابراهيم بن عمر ال هاتي	Muhammed bin İbrahim bin Ömer el-Hâni	الحطب	el-Hatib						
ابراهيم	İbrahim	جانم	Canım						
خليل	Halil	ملا	Molla						
نجم الدين	Necmeddin	خوجا	Hoca						
محمود بن محمّد	Mahmud bin Muhammed								
ابراهيم زاده عبدالله	İbrahim zade Abdullah								
عمر	Ömer								
عبدالله عمر	Abdullah Ömer								

**Tablo 2:** Tasavvuf Düşüncesi ve Alevi-Bektaşî Geleneği ile İlişkili Terimler ve Anlamları<sup>33</sup>

Terim-Kavramlar	Anlamı
<b>abd</b>	(Arapça) Mutasavvıflar, abd lafzını er-Rabb mukabilinde kullanırlar. Ubudiyet salih kula mahsus olup, Allah onu birine nasip etti mi, artık o, Allah tarafından yardım görmüş demektir. Bu şekilde kulun nefsinin ve nevasının hazları örtülür. Sonunda, Allah onu kulluk nimetlerine daldırır ve sadece kendisi ile meşgul eder.
<b>molla</b>	(Arapça) veli, hoca
<b>dede</b>	(Türkçe) Dedelik, alevilerde, soydan gelenlere mahsustur. Yani, Hz. Peygamber'in soyundan gelen seyyidlere, dede denir. Ancak bunların irşâd makamında olması gerekir.
<b>bende</b>	(Farsça)Bağlı olan, köle demektir. Allah'a kul olmak. Bir şeyhe mürid olmak.
<b>hoca</b>	(Farsça) Efendi,saygıdeğer kimse
<b>hatip</b>	(Arapça) hitap eden
<b>hane</b>	(Farsça) Ev demektir. Zâtn zâtı, vücudun gaybeti. Masiva'dan ilgiyi kesme ve renksiz olma makamı. Hane-i Hammâr: Meyhane. Hâne-i dil: Gönül evi. Hane-i beka: Âhîret, lahutî âlem.
<b>ehu</b>	(Arapça) kardeş
<b>hacı</b>	(Arapça) Hacca giden. Alevi-Bektaşî ritüellerinde musahip kurbanı kesecek kişiler için "hacı" tabiri kullanılır. Ritüel bittiğinde herbiri manevi anlamda bir makam olarak hacı olmuş kabul edilirler.
<b>aşık</b>	(Arapça) Bektaşîlikte bir makam.Derecelenme sırası aşağıdan yukarıya şu şekilde idi: Aşık, talip, muhib, derviş, baba, halife, dede baba.
<b>şah</b>	(Farsça) Efendi.Güçlü kimse hükümdar, demektir. Şeyh ve velî'ye de, şah denir. Bektaşîlerin bu tâbiri sıklıkla kullandıkları görülür.

33 Bu tablodaki tüm bilgiler kaynakça kısmından tam künyesi verilen; Mehmet Kanar'ın, Büyük Türkçe -Farsça Sözlük (Say Yayınları) ve Serdar Mutçalı, Arapça-Türkçe Sözlük (Dağarcık Yayınları) adlı eserlerinden alınmıştır.

<b>sahip</b>	(Arapça) dost,yoldaş,veli,arkadaş, bir şeyin mâliki anlamındadır. Tasavvuf istilâhı olarak; sohbette iştirak eden, mürid, musâhib, ehl gibi mânâları vardır.
<b>musahib</b>	(Arapça) Alevîlere erginlik çağına gelen iki kişi, aynı zamanda Alevîliğe girerler, bunlar birbirlerinin sahib ve “musahib”i olurlardı. Bu, hicretin hemen akabinde Hz. Peygamber (s.)’in Mekke’li ve Medine’li müslümanları kardeşleştirmesi (muâhât) olayına dayandırılır. Bu şekilde kardeşleşmeyen yani musahibi olmayan kişi, alevîliğe giremez. Bektaşîlik’te, Alevîlik’teki gibi musahiblik şartı yoktur.
<b>minhac</b>	(Farsça) Meslek,yol,büyük ve geniş cadde
<b>salik</b>	(Arapça) Manâ olgunluğunu elde etmek üzere, tasavvuf yoluna giren kişiye,süluk eden anlamında sâlik denir.
<b>halil</b>	(Arapça) Dost,arkadaş



**Tablo 3:** Yazıların Sütunlara Dağılım Şekli ve Toplam Sayıları

<b>Kelime ve İsimler</b>	<b>1.Sütun</b>	<b>2.Sütun</b>	<b>3.Sütun</b>	<b>4.Sütun</b>	<b>7.Sütun</b>	<b>8.Sütun</b>	<b>Eyvan</b>	<b>Toplam</b>
Allah	1		1	1		1		4
Muhammed	8	5	6	1	8	3	4	35
Lailaheillallah	1			1				2
Ali	1	1	1	1	8	8		20
Mustafa	1				2			3
Ahmet	1					2		3
Mahmut		1		2				3
Halil					2			2
İbrahim	2		1		1	2	1	7
Salim	1					1		2
Ah Şahım	5	5	1		6	3		20
Ömer			1				2	3
Abdullah						2	1	3
Yusuf		1						1
Musa			1					1
aşık	1		1		2			4
abd	1				2	1		4
sahib					1	1		2
el-hane							2	2
canım							2	2
ah			2		3			5
molla							2	2
ehu	1							1
bende	1				1			2
egtem						1		1
vav	2		2			3	2	9
la			3					3
cim							1	1
a'la			1					1
Dede						1		

## KAYNAKÇA

- Akok, M. (1979). Konya Akşehir'de Taş Medrese Binası ve Restorasyon Çalışmaları, Türk Etnografya Dergisi, (XVI), Ankara.
- Ambrose, G. ve Harris P. (2011). Tipografinin Temelleri, İstanbul: Literatür Yayınları.
- Arıman, N. (2018). İstanbul'un Bilezik Yazıları, İstanbul: Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- Ay, R. (2012). Anadolu'da Derviş ve Toplum 13-15. Yüzyıllar, İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Balkır N. ve Kuru Ş. A. (2016). Sokak Sanatı ve Grafitinin Pedagojik Bir Yöntem Olarak İşlerliği, İdil Sanat ve Dil Dergisi, (5/26), 1645-1658.
- BOA (Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri) , Belge No: 3729-279-664.
- Cebecioğlu, E. (2009). Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü, İstanbul: Ağaç Yayınevi.
- Çağlayan, A. (2014). Alevi Terimleri ve Sözlüğü, Ankara: Eğiten Kitap.
- Demiralp, Y. (1990). Akşehir ve Köylerindeki Türk Anıtları, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- Duran, R. (1998). Selatin Camilerindeki Avlu Sütunlarının Madeni Bileziklerine Hakedilmiş Yazılar Üzerine, DEÜ İlahiyat Fakültesi Dergisi, (11), İzmir, 135-140;
- Ertaş, Ş. (2017). Konya Akşehir Taş Medresesinin Taş Eserler Müzesine Dönüşümü, Süleyman Demirel Üniversitesi Mimarlık Bilimleri ve Uygulamaları Dergisi, (2/2), 1-17.
- Faulman, C. (2001). Yazı Kitabı, (Çev. İtir Arda), İstanbul.
- Jean, G. (2010). Yazı- İnsanlığın Belleği, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Kanar, M. (2015). Büyük Türkçe -Farsça Sözlük, Say Yayınları, İstanbul.
- Konyalı, İ. H. (1945). Nasreddin Hoca'nın Şehri Akşehir, Numune Matbaası, Konya.
- Korkmaz, E. (2005). Alevilik Bektaşilik Terimleri Sözlüğü, Anahtar Kitaplar Yayınevi, İstanbul.
- Köse, F. (2016). Tekirdağ Rüstem Paşa Camii Grafitileri, Rodos'tan Süleymanpaşa'ya Tekirdağ, Uluslararası Tekirdağ Sempozyumu (26-27 Mart 2015) Bildirileri, İstanbul: Kitabevi Yayınları, 511-524.

- Kuran, A. (1969). Anadolu Medreseleri, Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları.
- Küçükdağ, Y. (2004), Seyyid Mahmut Hayrani ve Akşehir’de Seyyid Mahmut Hayrani Manzumesi, İSTEM, (2/3), 59-69.
- Meriç, R. M. (1936). Akşehir, Türbe ve Mezarları, Türkiyat Mecmuası, 5, 141-212
- Mutçalı, S. (1995). Arapça-Türkçe Sözlük, İstanbul: Dağarcık Yayınları.
- Pera Müzesi, (2014). Duvarların Dili Grafiti ve Sokak Sanatı, (Çev. Melis Şeymun), İstanbul: Pera Müzesi Yayınları.
- Samur, T. (1990). Akşehir’deki Türk Mimari Eserleri, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Konya.
- Sarre, F. (1896). Reise In Kleinasien, Geographische Verlagshandlung, Berlin.
- Şapolyo, E. B. (2004). Mezhepler ve Tarikatlar Tarihi, İstanbul: Elif Kitabevi.
- TAŞGIN, A. (2013). Dediği Sultan ve Menakıbı: Konya ve Çevresinde Alevi Bektaşî Ocaklarının İzleri, Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Dergisi, (66), 213-238.
- Tütüncü, M. (2011). Evliya Çelebi’nin Bilinmeyen El Yazısı, Yedi Kıta Dergisi, (14), İstanbul, 1-15;
- Ünver A. S. (1978). XIV. Üncü Asırda Anadolu’da Selçuklular’ın An’anesine Bağlı Mezar Taşları Üzerine, Vakıflar Dergisi, (12), 15-26.
- Yavuzıılmaz, A. (2016). “Seyahatnamelerde Akşehir”, Seyahatnamelerde Konya, (Ed. Ahmet Çaycı), Konya: Konya Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 363-426.
- Yılmaz, M. (2016). Ahmet Süheyl Ünver ve Konya, Seyahatnamelerde Konya, (Ed. Ahmet Çaycı), Konya: Konya Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 48-49.
- Yüceil, I. G. (2013). Sultan Ahmet Cami Sütunları ve Sütun Bilezikleri Üzerine Bir İnceleme, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış, Yüksek Lisans Tezi), İstanbul.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

**Sanat Tarihi Dergisi**

ISSN 1300-5707

Cilt: 30, Sayı: 1 Nisan 2021

*Ege University, Faculty of Letters*

***Journal of Art History***

e-ISSN 2636-8064

*Volume: 30, Issue: 1 April 2021*

İnternet Sayfası (Acık Erisim)

Internet Page (Open Access)

**DergiPark**  
AKADEMİK

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

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

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

Clarivate  
Analytics  
**ESCI**  
Emerging Sources Citation Index

TR DİZİN  
**ULAKBİM**

**DOAJ**

Crossref

**EBSCO**

**ERIH PLUS**  
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE  
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic  
Resource  
Index  
ResearchBID

**SÖBIAD**

## NURUOSMANİYE CAMİSİ TAÇKAPILARI\*



## PORTALS OF NURUOSMANİYE MOSQUE\*

Kasım İNCE\*\*

Mustafa EKMEKÇİ\*\*\*

**ÖZ**

Nuruosmaniye Camisi, Osmanlı mimari geleneğindeki klasik çizgilerden uzaklaşmanın başladığı ancak temelde yine klasik normlara bağlı kalınarak hareket edildiğini gösteren bir geçiş dönemi örneğidir. Caminin ibadet mekânını oluşturan harimin, dört büyük askı kemeriyle taşınan tek kubbeyle örtüldüğü benzer örnekler Osmanlı mimarisinde daha önce de görülmüştür. Bunun yanında harim-avlu birleşiminin 15. yüzyıldan itibaren Osmanlı camilerinde uygulanıyor olması yerleşim prensiplerinin korunduğunu göstermektedir. Bu yönüyle, mimari geleneğin devam ettirildiği caminin, yarım oval plânlı avlusu, 18. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren Osmanlı mimarisinde görülmeye başlayan Batı menşeli sanat akımlarının, cami plânına tesirini gösteren ilk somut örneğidir. Avlunun yarım oval formuyla Barok dönemin eliptik uygulamalarını hatırlatması, Avrupa'daki Barok üslupla ilişkilendirilmiştir. Geleneksel ve batılı uygulamaların bir arada kullanıldığı Camide benzer bir durum, taçkapılar için de söz konusudur. Plân olarak geleneksel şemayı yansıtan taçkapılarda, süslemede, tamamen Barok karakterli örnekler tercih edilmiştir. Taçkapılardaki bu değişim, yüzyılın ikinci yarısındaki örneklerin plânlarına da etki ederek, bezemeci anlayışın daha ağır bastığı yeni tasarımlara yerini bırakacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Osmanlı Mimarisi, 18. yüzyıl, Nuruosmaniye Camisi, Taçkapı, Barok

\* Bu çalışma, Prof. Dr. Kasım İnce danışmanlığında Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda 2020'de tamamlanan "XVIII. Yüzyıl İstanbul Yapılarında Taçkapılar" adlı doktora tezinden faydalanılarak üretilmiş ve Pamukkale Üniversitesi BAP Koordinatörlüğü tarafından 2014SOBE018 numaralı doktora tez projesi olarak desteklenmiştir. İlgili birime çok teşekkür ederiz.

\*\* This study derived from the PhD thesis titled "The portals in the eighteenth century İstanbul structures" which was completed in 2020 under the supervision of Prof. Dr. Kasım İnce, in the Pamukkale University - Institute of Social Sciences - Department of Art History. The study has been supported by the Scientific Research Projects Coordination of Pamukkale Univ. We would like to thank the coordination department.

\*\*\* Prof. Dr., Pamukkale Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Denizli.  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8224-103X> ♦ E-mail: [kince@pau.edu.tr](mailto:kince@pau.edu.tr)

\*\*\* Dr. Arş. Gör., Pamukkale Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Denizli.  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7138-8856> ♦ E-mail: [mekmekci@pau.edu.tr](mailto:mekmekci@pau.edu.tr)

## **ABSTRACT**

Nuruosmaniye Mosque, which was beginning to be built by the order of Sultan Mahmud I's order and completed after his death by his brother Sultan Osman III, is the most important building of Ottoman Westernization Period architecture. Architects of the complex, which includes a mosque, a sultan's pavilion, a madrasa, a library, a tomb, a sebil, a fountain, an imaret, and shops, are Mustafa Agha and his aide Simeon Kalfa. The mosque has a planning scheme formed by the square-planned prayer area covered with a single dome, the polygonal mihrab projection on the south wall, and the semi-oval courtyard to the north. The traditional scheme imposed on the main body of the mosque and the Baroque effect on the mihrab and courtyard wall; make the mosque an example that shows traditional and westerner applications together. Nuruosmaniye Mosque is a transition era example that started moving away from classical lines of Ottoman architectural tradition yet abide by classical norms. The architectural design of the praying area consists of a square planned section covered by a single dome carried by four great arches that had been seen in Ottoman architecture before. Moreover, the implementation of merging the praying zone with the courtyard since the 15<sup>th</sup> century shows that settlement principles were maintained. From this aspect, while the mosque continues to reflect the traditional architecture, the semi-elliptical planned courtyard of the mosque is the first concrete example of how art movements originated in the West from the first quarter of the 18<sup>th</sup> century onwards affected mosque plans. The semi-elliptical form of the courtyard that reminds the elliptical implementations of the Baroque era has been related to the Baroque style in Europe. A similar situation was observed on the portals of the mosque in which traditional and western practices are used together. While portals reflect the traditional scheme in planning, baroque characters are exclusively preferred in ornaments. The traditional scheme which was constituted with side niches located on both sides of the side wings and the intrados of the main niche is continued to be used. Although the plan is traditional, usage of baroque style ornaments solely shows that classical and western implementations were evaluated together. Horizontal moldings filled with baroque style ornamentations replaced intrados filled with muqarnas. This innovation seen in decoration shows itself in the context of architectural elements in the replacement of small columns by plasters corners on side niches of the main niche. Especially preferring not to place the main niche on the design of the inner court northern-side portal is a clear sign of change in the portal plans. In addition, placing independent decorative columns on the front side of the same portal shows that it had been influential on the other selatin mosques built after Nuruosmaniye Mosque. This change and transformation regarding portal designs and plans tell us that portals in Ottoman architecture were continued to be designed and implemented as they were treated in traditional styles until Ottomans meet western affected art movements. The aforementioned alterations started with Nuruosmaniye Mosque would affect other examples in the second half of the century and give a place to designs with more ornamental styles.

**Keywords:** *Ottoman Architecture, 18<sup>th</sup> Century, Nuruosmaniye Mosque, Portal, Baroque*

## **Giriş**

Cepheden taşıntılı, yan kanatlı, anıtsal görünüşlü ve dış cephenin en belirgin unsuru konumundaki taçkapılar, Anadolu öncesi Türk mimari geleneğinin sürdürüldüğü ögeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Anadolu’da, Osmanlı öncesi Türk mimarisinde, dikdörtgen prizma kütleleriyle, hemen her tür yapı grubunda uygulanan taçkapılar, gerek bezeme gerek biçimleniş açısından Orta Çağ Türk mimarisini tanımlayan unsurlardan biri olmuştur<sup>1</sup>. Nitekim bu geleneğin, Osmanlı dönemindeki taçkapılarda da devam ettirildiği izlenmekle birlikte, taçkapıların bir takım değişikliğe uğrayarak varlıklarını sürdürdükleri görülmektedir.

Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde, daha çok camilerde görülen taçkapıların<sup>2</sup>, ibadet mekânının kuzey cephesindeki son cemaat yeri ve avlu uygulamalarından dolayı boyutları küçülmüş, fakat temelde birtakım özellikleri korunarak uygulama devam ettirilmiştir<sup>3</sup>. 15. yüzyılın ortalarına doğru inşa edilen Edirne Üç Şerefeli Camisi (1437/38 – 1447/48)<sup>4</sup> ile ortaya çıkan revaklı/şadırvanlı avlu uygulamasıyla, avlu cephelerinde de taçkapılara yer verilmiştir. Özellikle mihrap, harim kuzey ve avlu kuzey taçkapısı ekseninin takip edildiği bu kapılarda, abidevi şema korunmuştur. Ayrıca aynı yapının harim kuzey taçkapısı haricinde, harimin kuzeydoğu ve kuzeybatı köşeleri ile batı cephesinde de taçkapılara yer verilmiştir. Tali girişler olarak nitelendirilen bu kapılar, harim kuzey taçkapısı kadar olmasalar da, cephede belirgin biçimde, ancak daha sade ve küçük olarak düzenlenmiştir.

16. yüzyılın başlarına tarihlenen İstanbul II. Bayezid Camisi (1501-05)<sup>5</sup>, Edirne Üç Şerefeli Camisi ile başlayan revaklı avlu şemasını devam ettiren yapılarıdır. Burada erken dönemdeki avlu kuzey taçkapısının, avlu doğu-batı cephelerindeki taçkapılardan daha anıtsal biçimde ifade edilmesinin dışına çıkılarak tüm avlu kapıları eşdeğer nitelikte biçimlendirilmiştir<sup>6</sup>. Mimar Sinan’ın Hassa Mimarbaşılığında ortaya konan eserlere bakıldığında ise geleneksel taçkapı tasarımının uygulanmaya devam edildiği görülmekle birlikte çiraklık, kalfalık ve ustalık eserlerindeki anıtsal kapılarında, kronolojik bir gelişme veya değişim yoktur<sup>7</sup>. Yüzyılın ikinci yarısında geleneksel taçkapı formu uygulanmaya devam edilmiş ancak, Topkapı Kara Ahmet Paşa (1555)<sup>8</sup>, Eminönü Rüstem Paşa (1555-61)<sup>9</sup>, Fındıklı Molla Çelebi (1561-62)<sup>10</sup>, Edirnekapı Mihrimah Sultan (1566)<sup>11</sup>, Piyale

1 Ödekan, 1988, 521.

2 Çakmak, 2001, 14.

3 Ödekan, 1988, 521; Ödekan, 1993, 115-116; Çoruhlu, 1993, 200.

4 Aslanapa, 1965, 225; Harmankaya, 2017, 653.

5 Eyice, 1992, 45.

6 Ödekan, 1988, 521; Ödekan, 1993, 116.

7 Karademir, 2014, 491.

8 Eyice, 1989, 115.

9 Tokay, 2008, 291.

10 İyianlar, 2005, 243.

11 Eyice, 1994, 446.

Paşa (1573)<sup>12</sup>, Azapkapı Sokullu (1577-78)<sup>13</sup>, Üsküdar Şemsi Paşa (1580)<sup>14</sup> Kazasker İvaz Efendi (1585)<sup>15</sup>camilerinde bu uygulama tercih edilmemiştir<sup>16</sup>.

Osmanlı mimarisinin 17. yüzyıldaki taçkapı uygulamaları ise klasik dönemdeki uygulamaların birer tekrarı niteliğindedir. Bu yüzyıl içinde inşa edilen Sultanahmet Camisi (1609-20)<sup>17</sup> ve Eminönü Yeni Camisi (1598-1663-64)<sup>18</sup> kapılarında geleneksel taçkapı şemasının kullanıldığı görülmektedir.

18. yüzyılın başlarında inşası tamamlanan Üsküdar Yeni Valide Camisi (1708-1710)<sup>19</sup>'nin kapılarında da geleneksel şemaya bağlı kalınmıştır. Bir rical yapısı olan Hekimoğlu Ali Paşa Camisi (1734-35)<sup>20</sup> nin taçkapısında ise temelde geleneksel tasarım tekrar edilirken, bezeme bağlamında hem klasik hem de batılı motifler bir arada kullanılmıştır. Bu birliktelik Nuruosmaniye Camisi'nin taçkapılarında, plân olarak geleneksel şemaya bağlı kalınmakla birlikte bezemede ise, tamamen batılı motiflerin kullanılması şeklinde bir değişime uğramıştır. Yüzyılın ortalarından itibaren taçkapıların sadece bezemeleri değil tasarımları da geleneksel biçimlerden uzaklaşarak, Batı tesirli özgün örnekler şeklinde uygulanmaya başlamıştır.

Osmanlı mimarisindeki taçkapı tasarımı, Batı tesirli sanat akımlarıyla tanışana kadar, geleneksel biçimleriyle yapılarda uygulanmaya devam etmişlerdir. 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren taçkapıların geleneksel çizgilerde olmasa da çağdaş mimari üsluplar içerisinde simgesel olarak yapılarda var olmaya devam ettiği görülecektir.

### **Nuruosmaniye Camisi**

Osmanlı Batılılaşma Dönemi Mimarisi'nin en önemli yapısı olan Nuruosmaniye Külliyesi, Sultan I. Mahmud (1696-1754) tarafından verilen emirle, 29 Muharrem 1162 (M. 1749)'de yapımına başlanmış, padişahın ölümü üzerine bir müddet duran inşaat, yerine geçen Sultan III. Osman (1699-1757) tarafından 1 Rebiülevvel 1169 (M. 1755)'da tamamlanarak açılışının yapılmıştır<sup>21</sup>. Cami, hünkâr kasrı, medrese, kütüphane, türbe, sebil, çeşme, aşhane – imaret ve dükkânlardan meydana gelen külliyenin mimarı, Mustafa Ağa ve yardımcısı Simeon (Simon, Simyon) Kalfa'dır<sup>22</sup>. Külliyenin, dükkânlar

12 Tanman, 2007, 297.

13 Eyice, 1991, 309.

14 Karakaya, 2010, 529.

15 Aslanapa, 2004, 343.

16 Ödekan, 1988, 522.

17 Çobanoğlu, 2009, 497.

18 Çobanoğlu, 2013, 439.

19 Canca, 2003, 91; Gündoğdu, 2012, 117; Orman, 2013, 433; Özgüleş, 2016, 308.

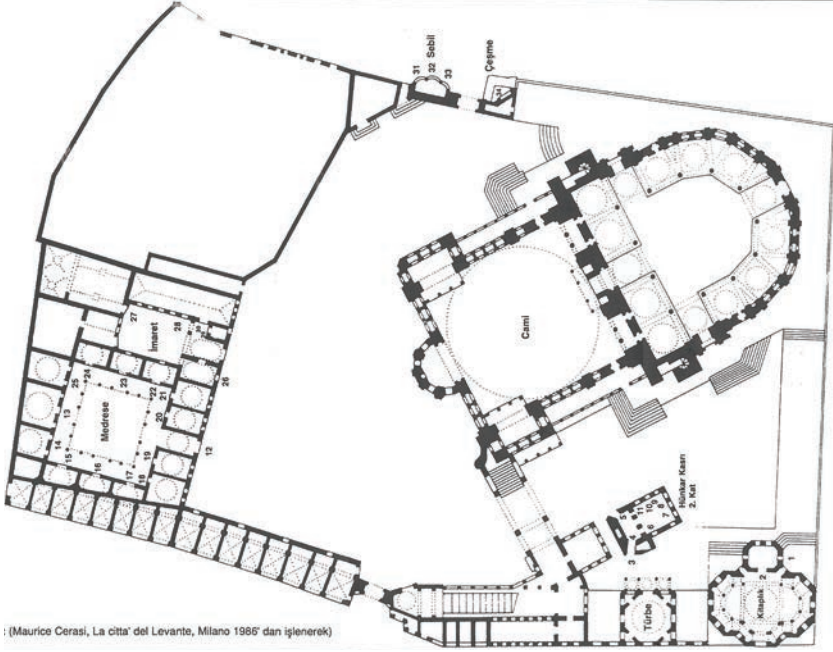
20 Kuban, 1994, 43; Çobanoğlu, 1998, 169; Aslanapa, 2004, 443; Kuban, 2007, 524; Öz, 2015, 70.

21 Ayvansarâyî, 2001, 63; Kuban, 1954, 37; Kuban, 1994, 101; Öngül, 1994, 127; Eyice, 2007, 264; Öz, 2015, 111.

22 Öngül, 1994, 127.



haricindeki birimleri avlu içerisinde. Külliye avlusuna, batıda Çarşıkapı Nuruosmaniye Caddesi'ne, doğuda Vezirhan Caddesi'ne açılan kapılardan ulaşılmaktadır. Bu iki kapıyı birbirine bağlayan külliye avlusu içindeki yolun kuzeyinde cami, hünkâr kasrı, kütüphane, türbe, güneyinde medrese ve imaret binaları konumlandırılmıştır (Plân 1).

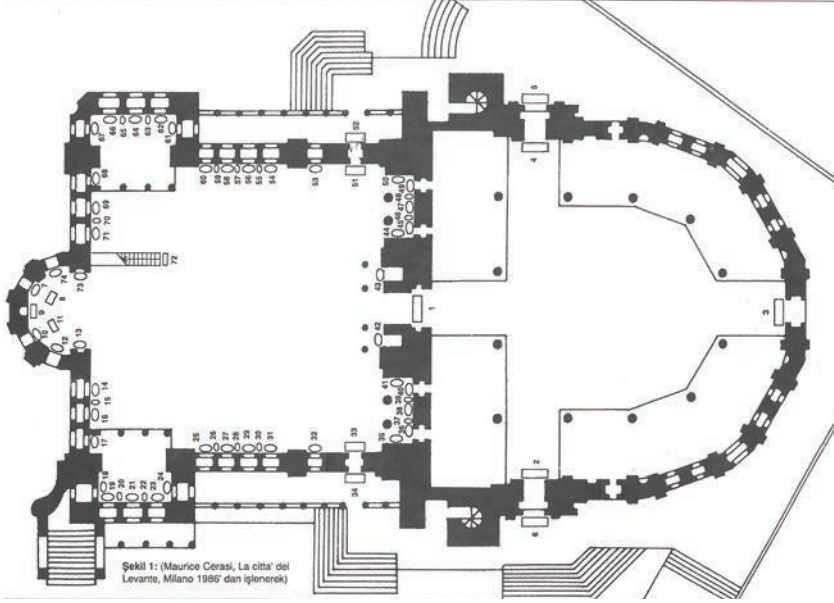


**Plân 1:** Nuruosmaniye Külliyesi Plânı (Neftçi, 1996, Şek. 2)

Cami, kare şeklinde, 25 m. çapında tek kubbeyle örtülmüş harim ile güney duvarındaki poligonol mihrap çıkıntısı ve kuzeyindeki yarım oval avlunun oluşturduğu plân şemasına sahiptir<sup>23</sup> (Plân 2). Harimin kuzeyindeki avlunun oval biçimi ve caminin güney duvarındaki poligonol mihrap çıkıntısı, Osmanlı mimarisinde daha önce örneği olmayan uygulamalardır. Bunun yanında kemer formları, sütun başlıkları ve bezemelerdeki motif tercihlerine bakıldığında, Osmanlı klasik dönem uygulamalarından farklı bir yaklaşımın, Barok üslubun hâkim olduğu görülmektedir<sup>24</sup>. Caminin ana kütlelerinde korunan geleneksel şema ile avlu ve mihrap duvarındaki barok etki, camiye hem geleneksel hem de batılı uygulamaların bir arada kullanıldığını gösteren bir örnek haline getirir. Benzer bir durumla caminin taçkapılarında da karşılaşılmaktadır. Taçkapı plânlarında görülen geleneksel, bezemede yerini tamamen barok etkili motiflere bırakmıştır.

23 Eyice, 2007, 265; Aslanapa, 2004, 456.

24 Ödekan, 1995, 384.



**Plân 2:** Nuruosmaniye Camisi Plânı (Neftçi, 1996, Şek. 1)

Yüksek bir bodrum kat üzerine inşa edilen caminin, harim, doğu-batı ve avlu taçkapılarına, külliye avlusundaki merdivenlerle ulaşılmaktadır. Şadırvansız olarak düzenlenen revaklı avlunun mihrap ekseninde ve doğu-batı cephelerinde taçkapılara yer verilmiştir. İbadet mekânına, beş gözlü son cemaat yerinin merkezindeki, harim kuzey taçkapısı ile caminin doğu-batı cephelerindeki daha sade tutulmuş taçkapılardan ulaşılmaktadır. Ayrıca caminin güneydoğusunda hünkâr mahfiline ulaşmayı sağlayan rampa taçkapısı da bulunur.

### İç Avlu Kuzey Taçkapısı

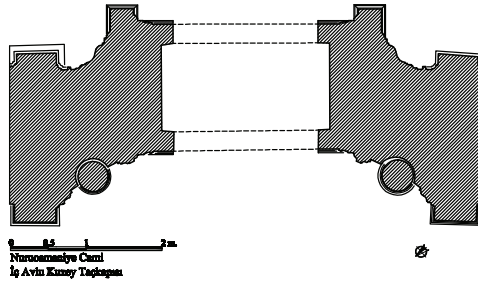
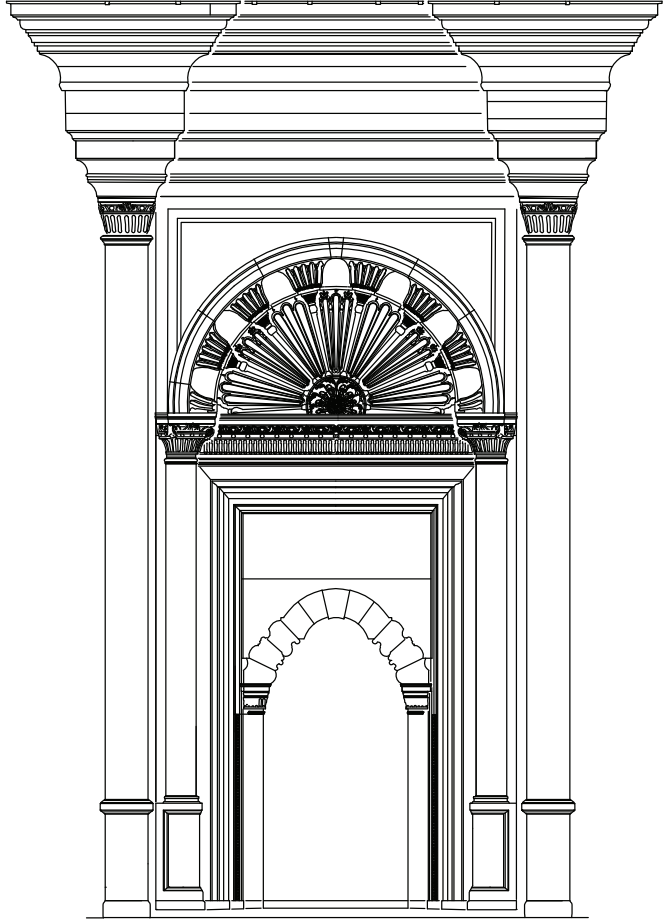
Oval plânlı revaklı avlunun, kuzey cephesini oluşturan dışbükey kütlelerinin ortasına yerleştirilmiştir (Çiz. 1, Fot. 1)<sup>25</sup>. Tamamen mermer malzemeli taçkapının, revaklı avluya bakan yüzünde (arka yüz), kapı açıklığı kemer köşelikleri yukarısında, dikdörtgen kartuş içerisinde iki satırlık yazı yer almaktadır (Fot. 2). Celi sülüs hatlı yazı, Hattat Mumcuzade Muhammed bin Ahmed<sup>26</sup>'e aittir.

Taçkapının hem dış avluya hem de iç avluya bakan her iki cephesinde de sütun, pilastr ve silmelerle oluşturulan kompozisyon hâkimdir. En yukarıda, silmelerle kademelenerek dışarıya taşırılan saçak, taçkapıyla bir bütün halindedir (Fot. 3).

25 Taçkapı plân ve cephe çizimlerinde Vakıflar Genel Müdürlüğü dijital arşivinden faydalanılmıştır.

26 Neftçi, 1996, 9.

Taçkapıyı yanlardan sınırlayan düz gövdeli pilastrlar, postamente benzeyen kaide üzerinde yükselerek, üç cepheli bir başlıkla sonlanmaktadır. Yüzeyi yivlendirilmiş başlıklarda, kıvrılarak sarmal haline gelmiş stilize yapraklar arasına, iri inci taneleri yerleştirilmiştir (Fot. 4). Bu başlıkların hemen üzerinden başlayan, tabakalaşarak dışa taşkın biçimde genişleyen içbükey, dışbükey ve düz silmeler, en yukarıda kornişe kadar uzanmakta ve burada pilastr başlığının yüzeyden yaptığı taşıntıyı tekrar etmektedir. Pilastrların kapı açıklığı yönündeki iç kısımlarında dekoratif bağımsız sütunlara yer verilmiştir. Bu sütunlar, yarısı duvara gömülmüş silindirik kaideye, profilli metal bilezik ile oturmaktadır. Silindirik gövdeli, tek parça mermerden oluşan sütunlar, kapı açıklığını “U” biçiminde çevreleyen silmelerin üst kenarıyla aynı seviyede metal bilezik ve onun yukarısındaki başlıkla sonlanmaktadır. Sütun başlıkları kapı açıklığına doğru 45° lik açıyla çevrilmiş vaziyettedir. Aşağıdan yukarıya doğru genişleyen başlık, yüzeyi



Çizim 1: Nuruosmaniye Camisi İç Avlu Kuzey Taçkapı Plânı (Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi'nden İşlenerek)

yivlendirilmiş iç bükey bölüm ile onun yukarıdaki iri inci tanelerinden oluşan bir sıra ve bunun yukarısında, köşelerde sarmal şeklini almış, ortada stilize edilmiş akant yapılarından oluşmaktadır. Taçkapının revaklı avluya doğru taşıntı yapan arka cephesinin kenarlarındaki düz gövdeli pilastrlar, aşağıda postament benzeri bir kaide üzerinde oturmakta, yukarıda ise sade bir başlıkla sonlanmaktadır. Başlığın hemen üzerinde baluster formundaki dekoratif unsura yer verilmiştir. En yukarıya, kapaklı kâse biçimindeki tepe babası konulmuştur (Fot. 5).

Taçkapı ön cephesindeki pilastrların iki kenarında, iç ve dışbükey hareketle kademelenen silmelere yer verilerek, buldukları yüzeyle bağlantılarının daha yumuşak olması sağlanmıştır. Pilastrların iç kenarındaki silmeler aynı zamanda bağımsız dekoratif sütunlar ile kapı açıklığını ve onun da üzerindeki frize benzeyen düzenlemeyi ters “U” biçiminde çevrelemektedir. Aynı durum düz, içbükey, dışbükey ve topuk silmenin oluşturduğu silme takımıyla kapı açıklığı ve kemer köşelikleri için de geçerlidir. Burada dikkat çekici bir durum ise kapı sövesinin yanındaki içbükey silmenin yüzeyinin, söve başlığı hizasına kadar yatay konumlandırılmış yüzeyel nişçiklerle doldurulmuş olmasıdır. Taçkapının arka cephesinde ise kapı açıklığı ile kitabeliği üç yönden çevreleyen kare kesitli düz ve çubuk silmeler, zeminde, kapı açıklığına kadar sürdürülmüştür. Bu silme takımının arasında yatay konumlandırılmış damla motifleriyle bir bordür oluşturulmuştur. Silmelerin, birbiri üzerine getirilerek katmanlaştırılmasıyla oluşturulan konsol benzeri çıkıntılar, taçkapı cephesini üç yatay bölüme ayırmıştır.

Nuruosmaniye Cami avlu kuzey taçkapısının ön yüzünde, geleneksel taçkapı cephelerindeki kavsaranın konumlandırıldığı seviyeye benzer bir yükseklikte<sup>27</sup>, doğan/batan güneş motifine yer verilmiştir (Fot. 6). En dıştan, yuvarlak kemerle çevrelenen motifin kemer köşelik yüzeyleri boş bırakılmıştır. Motif, sütun başlıkları arasındaki frizin yukarısında, friz ise kapı açıklığını “U” biçiminde çevreleyen silme takımının hemen üzerinde yer almaktadır. Frizde, sütun başlıklarının boyun kısmındaki bilezikten en yukarıdaki abaküsüne kadar olan düzenleme tekrar edilmiştir.

Taçkapının her iki cephesinde de kapı açıklığı, eliptik kemer<sup>28</sup> şeklinde düzenlenmiştir. Tek parça mermerden oluşan sövenin eliptik kemerle bulunduğu noktada, aşağıdan yukarıya doğru genişleyen, içbükey ve düz profillere sahip başlıklar bulunmaktadır. Başlıkların üzerindeki izlerden, yüzeyine açılmak istenen yivlerin yarım kaldığı anlaşılmaktadır. Taçkapının arka cephesinde ise ön yüzden farklı olarak, kemer köşeliklerinin hemen yukarıdaki kitabelik dikkati çekmektedir. Ayrıca taçkapının ön yüz söve başlıklarındaki yarım bırakılan yivler, arka yüzündeki başlıklarda da mevcuttur. Taçkapının, ön ve arka yüzündeki kapı açıklıkları arasında kalan ve avluya doğru taşıntı yapan dikdörtgen kütesinin üzeri, düz örtüyle kapatılmıştır. Kapı açıklığı örtüsü olarak nitelendirilen bu bölümün yüzeyi, kenarlarda içbükey ve kare kesitli silmelerle kademelenerek, içeriye doğru çöktürülmüştür (Fot. 7). Bunun sonucunda, merkezde

27 Ögel, 1996, 41.

28 Arseven, 1965, 1008.

oluşturulan dikdörtgenin iç köşelerinde “S” ve “C” kıvrımlarından oluşan stilize bitkisel motife yer verilirken ortası boş bırakılmıştır.

### **İç Avlu Güneybatı Taçkapısı<sup>29</sup>**

Caminin son cemaat yeri ile yarım oval plânlı avlu revaklarının birleştiği güneybatı köşede yer alan taçkapısıdır (Çiz. 2, Fot. 8). Taçkapının hem ön hem arka yüzünde, tamamen mermer malzeme kullanılmıştır. Kapı açıklığını oluşturan eliptik kemerin köşeliklerinin hemen yukarısında, dikdörtgen kitabe bulunmaktadır (Fot. 9). Kur'an-ı Kerim 6/24. ayete yer verilen<sup>30</sup>, celî sülüs hatlı kitabenin çerçeve ve harflerinde, altın yıldız rengi kullanılmıştır. Bunun yanında, taçkapı kavsarasının yukarısında yer alan dikdörtgen kartuş, yüzeyi boş bırakılan kitabelik şeklinde tasarlanmış ve yanlardan ters armûdî formdaki kaidelerin üst üste getirilmesiyle sınırlandırılmıştır. Taçkapının revaklı avluya bakan cephesinde de kitabeye yer verilmiştir. Eliptik kemerli kapı açıklığının yukarısındaki iki satırdan oluşan dikdörtgen kitabede, caminin banisi hakkında verilen bilgiler celî sülüs hatla yazılmıştır (Fot. 10). Hattat Mumcuzade Muhammed bin Ahmed tarafından yazılan kitabenin<sup>31</sup> çerçeve ve harflerinde, altın yıldız rengi kullanılmıştır.

Taçkapı, sütun/pilastr, silme, kavrasa, köşe pilastrları, tepelik/taç (arka yüz), yan nişler ve kapı açıklığından oluşan tasarıma sahiptir.

Taçkapı ön yüzünün cepheden dışarıya taşan kütlesi, yanlardan, dekoratif gömme sütunlarla sınırlandırılmıştır. Bu sütunlar, en aşağıda postament benzeri gömme bir altlık ve bu altlığın üzerindeki başka bir dekoratif altlık<sup>32</sup> üzerine, kaideyle birlikte oturmaktadır. Yivsiz, silindirik gövdeye sahip olan dekoratif gömme sütunlar, yukarıda, kavsara köşeliği üst hizasında gömme başlıkla sonlanmaktadır. Bilinen mimari düzenlerden herhangi biriyle doğrudan örtüşmeyen bu sütun başlıklarının, serbest kompozit şeklinde tanımlamaları bulunmaktadır<sup>33</sup>.

Taçkapının ana niş yan kanatları iç köşesinde, aşağıdan yukarıya doğru bakıldığında birbiri üzerine yerleştirilmiş kaideli ve başlıklı iki pilastr bulunmaktadır. Bu iki pilastrın arasındaki içbükey silmelerle oluşturulan konsol benzeri çıkıntı, taçkapıyı yatay olarak iki bölüme ayırmaktadır. Altta kalan bölümde kapı açıklığı, yan nişler, köşe pilastrları ve kitabe bulunurken üstte barok karakterli süslemelerle oluşturulmuş kavsara ve bu kavsarayı iki köşeden sınırlayan başlıklı ve kaideli pilastrlar bulunmaktadır. Taçkapı ana niş yan kanatlarının iç köşelerindeki pilastrlar, dekoratif gömme sütunların oturtul-

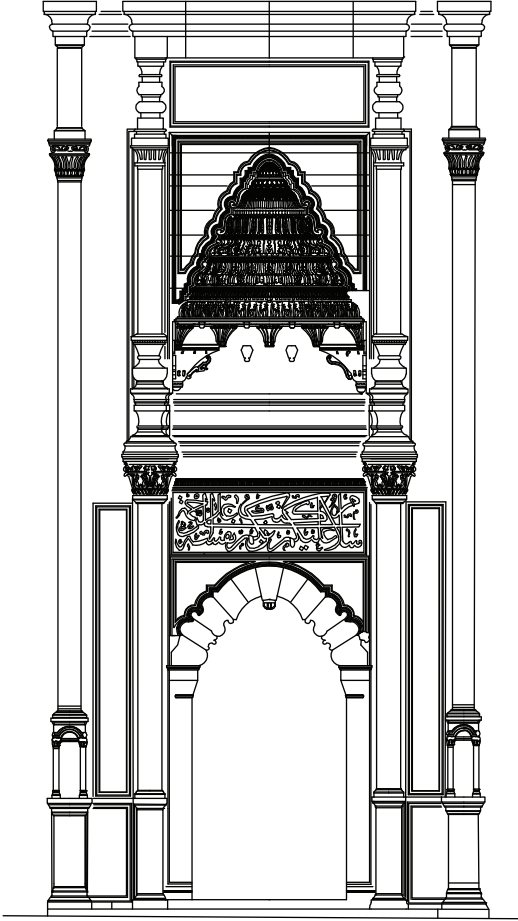
29 Caminin iç avlu güneybatı taçkapısı ile aynı eksen üzerinde yer alan iç avlu kuzeydoğu taçkapısının kompozisyonları aynıdır. Sadece kitabeler noktasında farklılık gösteren bu taçkapılarda, tekrara düşmemek adına güneybatı taçkapısının anlatımına yer verilmiştir. İç avlu kuzeydoğu taçkapısı detayı için Ekmekci, 2020, 120-127.

30 Neftçi, 1996, 10; Neftçi, 2016, 105.

31 Neftçi, 1996, 9; Neftçi, 2016, 105.

32 Altlığın yüzeyindeki düzenlemeden dolayı Ögel bunlardan “içleri dolu baldaken” olarak bahsetmektedir. Ögel, 1996, s.43.

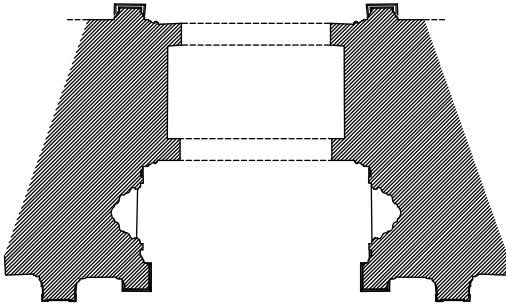
33 Ögel, 1996, 43.



◀ **Çizim 2:** Nuruosmaniye Camisi İç Avlu Doğu Taçkapı Plâni (Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi'nden İşlenerek)

duğu postament benzeri altlık ile aynı yükseklikte, ancak daha ensiz tasarıma sahip bir başka altlığın üzerine oturtulmuştur. Köşe noktada bulunmaları sebebiyle sadece iki cephesinin düzenlendiği pilastrlar yukarıda, kavsara başlangıcı alt hizasında akant yapraklarından oluşan bir başlıkla sonlanmaktadır. Başlığın hemen üzerinde, ters armûdî formu bir kaide, bunun da üzerinde kaideli kum saati formundaki bir başka düzenleme yer alır. Köşe pilastrının üzerindeki diğer pilastr ise yivsiz, düz gövdeli olup yukarıda kavsara tepe nişi seviyesinde, yüzeyi yivli bir başlıkla tamamlanır. Kavsaranın yukarısında yüzeyi boş bırakılmış kitabelik bölümü, yanlardan, ters armûdî formu kaide ve bunun üzerindeki kaideli kum saatinden oluşan düzenlemeyle sınırlandırılmıştır. Taçkapının revaklı avluya bakan arka cephesinin genişliğini sınırlandıran pilastrlar, postament benzeri gömme bir altlık üzerine, kaideyle birlikte oturmaktadır. Pilastrlar, yukarıda silmelerle oluşturulan konsol benzeri çıkıntının altında başlıkla sonlanmaktadır.

Taçkapının revaklı avlu yönüne bakan arka cephesinin en yukarısında, tepelik/taca yer verilmiştir (Fot. 11). “S” “C” kıvrımları ile kabartma bitkisel süslemelerden oluşan tepelik/taç, genel hatlarıyla üçgen formuna yakındır. Tepe noktasındaki stilize deniz kabuğunun iki yanındaki eğimli kenarların üzerinde, meyve tabağı ile taçkapıların arka cephesinde görülen, pilastrların en üst kısmındaki tepe babalarının küçük örnekleri bulunmaktadır.



0 0,5 1 2 m.  
Nuruosmaniye Camii  
İç Avlu Gümüşhane Taçkapısı

Taçkapının ön ve arka cephesinde, içbükey ve çubuk silmenin oluşturduğu takım, kapı açıklığı kemeri ile yukarısındaki kitabeyi üç yönden çevreleyerek, zeminde kapı açıklığına kadar sürdürülmüştür. Bunlardan içbükey silmenin yüzeyi, küçük niş ve damla motifleriyle doldurularak hareketlilik kazandırılmıştır. Taçkapının ön cephesindeki yatay bölümlenme ise geniş içbükey ve bunun üzerindeki düz silmelerle sağlanmıştır. Taçkapının arka yüzünde, tepelik/tacın altındaki konsol benzeri çıkıntıya, içbükey silme ile geçilmiştir.

Taçkapının aşağıdan yukarıya doğru daralan, yarım daire kesitli kavsarası, sekiz sıra, barok karakterli süslemelerle doldurulmuştur<sup>34</sup> (Fot. 12). En üstte tepe nişi dilimli bir şekilde tamamlanmaktadır. Kuşatma kemeri bulunmayan kavsaranın köşelikleri, düz yüzeylerden oluşmaktadır. Köşeliklerin kavsara ağzına rastgelen kısımlarında, kavsaranın içini şekillendiren eğrisel hatlar tekrar edilmiştir. Bunun yanında, bu eğrisel hatlar, içbükey silmelerle kademelendirilerek konturları belirginleştirilmiş ve en alt ucunda püskül motifine yer verilmiştir.

Taçkapı ana niş yan kanatlarında karşılıklı olarak yerleştirilen yan nişler, yarım daire formunda olup, yüzeyi “S” profilli kıvrımlarla oluşturulmuştur. Yarım kubbe biçiminde kavsaraya sahip olan yan nişlerin<sup>35</sup> cepheleri, konsol benzeri çıkıntılı silmelerle, üç yatay bölüme ayrılmıştır. Bunlardan en altta kavsara, ortada kitabelik ve en yukarıda alınlık yer almaktadır. Yan niş kenarlarında yer alan pilastrlar, yukarıda alınlığın altına kadar uzanmaktadır.

Taçkapının ön yüzündeki kapı açıklığı eliptik kemer, söve başlığı ve söveden oluşmaktadır. Tek parça mermerden oluşan sövelerin kemerle birleştiği kısımlarda, sadece iki cepheli olarak düzenlenen, yüzeyi yivli başlıklara yer verilmiştir. Taçkapının ön ve arka yüzündeki kapı açıklığı arasında kalan dikdörtgen bölümün üzeri düz örtülü olup kenarlardan silmelerle kademelenerek içeriye doğru çöktürülmüştür. Yüzeyinde oluşan dikdörtgen çerçevenin köşelerinde bitkisel süslemelere yer verilirken ortası boş bırakılmıştır.

### **Harim Kuzey Taçkapısı**

Taçkapı, harim kuzey duvarında, beş gözlü son cemaat yerinin ortasında, mihrap ekseninde yer almaktadır (Çiz. 3, Fot. 13). Tamamen mermer malzemeden inşa edilen taçkapının dilimli kemer formundaki kapı açıklığının yukarısında, hattat Rasim Efendi tarafından celî sülüs hatla yazılmış Kuran-ı Kerim 4/103. ayetinin bir kısmı bulunur<sup>36</sup> (Fot. 14).

Taçkapı, pilastr, silme, kavrasa, köşe pilastrları, yan nişler ve kapı açıklığının oluşturduğu bir tasarıma sahiptir. Ana niş yan kanatlarının köşesinde, üst üste yerleşti-

34 Kavsaranın detaylı anlatımı için Bk. Ekmekci, 2020.

35 Avlunun kuzeydoğu taçkapısında bu kısımlar sivri kemer kavsaralıdır.

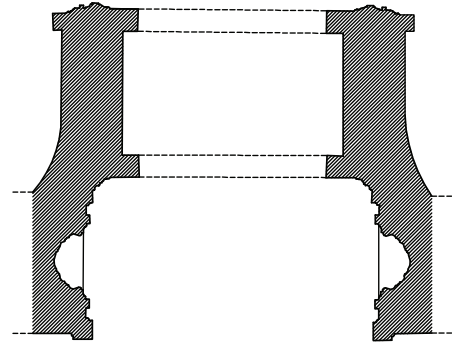
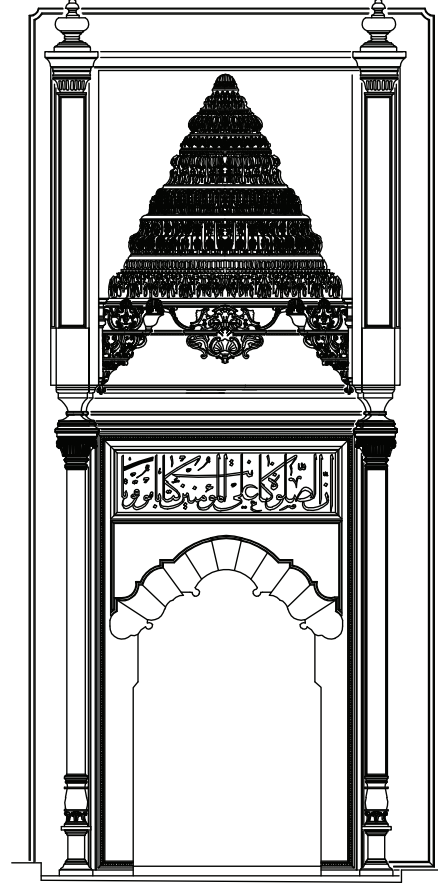
36 Neftçi, 1996, 7.

►  
**Çizim 3:**

Nuruosmaniye Camisi Harim Kuzey  
Taçkapı Plânı (Vakıflar Genel  
Müdürlüğü Arşivi'nden İşlenerek)

rilmiş iki pilastr, taçkapının genişlik ve yüksekliğini sınırlandırmaktadır. Pilastrlar, aynı zamanda başlıklarının hemen yukarısında, içbükey silmelerle oluşturulan konsol benzeri çıkıntılarla, taçkapıyı yatay olarak iki bölüme ayırmaktadır. Bunlardan alt bölümde kapı açıklığı, yan nişler, köşe pilastrları ve kitabelik bulunurken üst bölümde barok karakterli bezemelerin oluşturduğu kavsara ile bu kavsarayı yanlardan sınırlandıran kaideli, başlıklı pilastrlar bulunmaktadır. Alt bölümde kalan pilastr, ana niş yan kanatlarının köşelerine, postament benzeri altlık üzerinde, kaideli, başlıklı olarak, geleneksel taçkapı tasarımıdaki sütuncelerin konumlandırıldığı kısma yerleştirilmiştir. Alt pilastrların yerleştirildiği bir diğer bölüm ise ana niş yan kanatlarının, niş dip duvarıyla kesiştiği köşedir. Burada pilastrlar mimari zorlamayla gömme biçiminde ve daha basit işlenmiş olmasına rağmen başlık ve postament benzeri altlığı unutulmamıştır. Üst pilastr ise alt pilastr kaidesinin baş aşağı çevrilmesiyle oluşturulan kaide ve bunun üzerindeki 77 cm yüksekliğindeki tabla ile onun da üzerinde daha dar tutulmuş düz gövdeden oluşmaktadır. Yivli bir başlıkla sonlanan pilastrın en yukarısında, dekoratif tepe babasına yer verilmiştir.

Son cemaat yeri ortasındaki kubbenin, dekoratif dolgulu pandantifinin altında, çeyrek daire formunda kıvrılan içbükey silme, taçkapıyı ters “U” biçiminde çevrelemektedir. Bunun yanında alt bölümdeki pilastr başlığı ile yukarıdaki kaideyi oluşturan profiller, ana niş yüzeyinde de devam ettirilmiştir.



0 0.5 1 m  
Nuruosmaniye Camii  
Harim Kuzey Taçkapısı



Taçkapının dokuz sıra, barok karakterli süslemelerle doldurulan yarım daire kesitli kavsarası, aşağıdan yukarıya doğru daralmakta, en yukarıda dilimli bir tepe nişiyle sonlanmaktadır<sup>37</sup> (Fot. 15). Kavsara kuşatma kemerine yer verilmeyen taçkapıda, kavsara köşeliklerinin yüzeyleri düz ve boş bırakılmıştır. Barok karakterli motiflerin kavsara içinde oluşturduğu eğrisel hareketler kavsara ağzında da tekrar edilmiş, eğrisel hatlar içbükey silmelerle kademelendirilerek konturları belirginleştirilmiştir.

Ana niş yan kanatları üzerinde karşılıklı olarak yerleştirilen yarım daire formulu yan nişlerin yüzeyi, “S” profilli kıvrımlara sahiptir (Fot. 16). İçbükey/dışbükey silmelerle oluşturulan yan niş kavsarası, aşağıdan yukarıya doğru daralarak, en yukarıda, yarım kubbe biçiminde sonlanmaktadır. Kenarlardan pilastrlarla sınırlandırılan yan nişlerin cephesi konsol benzeri çıkıntılı silmelerle yatay olarak üç bölüme ayrılmaktadır. En alttaki bölümde yan niş ve dikdörtgen kartuş, ortada friz ve en yukarıda alınlığa yer verilmiştir.

Taçkapının ön ve arka yüzündeki kapı açıklıkları dilimli kemer ve söveden oluşmaktadır. Doğrudan söve üzerine oturtulan dilimli kemerin taşları, iki renkli mermer malzemeye sahiptir. Kemer taşlarının bazılarında dışa taşkın silindirik unsurlar bulunmaktadır. Tek parça mermerden oluşan sövelerin üst kısımlarında, kapı açıklığı yönünde, yüzeyi boş bırakılmış dekoratif konsollara yer verilmiştir. Taçkapının kapı açıklıkları arasında kalan dikdörtgen bölümün üzeri düz örtülü olup kenarlardan silmelerle kademelendirilerek çökertilmiştir.

### **Harim Güneybatı Taçkapısı<sup>38</sup>**

Doğrudan ibadet mekânına geçit veren, harimin kuzeybatı köşesindeki kapısıdır (Çiz. 4, Fot. 17). Mermer malzemeli kapının ön ve arka yüzünde, kapı açıklığının yukarısında kitabe yer verilmiştir. Bunlardan ön yüzdeki kitabede Kur’an-ı Kerim 29/45. ayetin bir kısmına yer verilmişken<sup>39</sup>, arka yüzdeki kitabede Kur’an-ı Kerim 38/50. ayeti bulunmaktadır<sup>40</sup> (Fot. 18). Her iki kitabede de celi sülüs hat tercih edilmiş, kitabelerin çerçeve ile harflerinde altın yaldız rengi kullanılmıştır.

Taçkapının, ön ve arka cephe kompozisyonları farklı olmakla birlikte, genel olarak pilastr, silme ve kapı açıklığının oluşturduğu bir tasarıma sahiptir. Taçkapı ön yüzündeki kapı açıklığını yanlardan sınırlandıran pilastrlar, postament benzeri gömme bir kaide üzerinde yükselmekte, yukarıda yüzeyi yivlendirilmiş başlıkla sonlanmaktadır.

Taçkapı ön cephesindeki pilastrlar arasında kalan kapı açıklığı ve kitabelik bölümü, topuk, düz ve içbükey silme takımıyla üç yönden çevrelemektedir<sup>41</sup>. Benzer bir

37 Kavsaranın detaylı anlatımı için Bk. Ekmekci, 2020, 136-139.

38 Harim güneybatı taçkapısı ile aynı eksen üzerinde yer alan harim kuzeydoğu taçkapısının kompozisyonları aynıdır. Sadece kitabeler noktasında farklılık gösteren bu taçkapılarda, tekrara düşmemek adına harim güneybatı taçkapısının anlatımına yer verilmiştir. Harim kuzeydoğu taçkapısının detaylı anlatımı için Bk. Ekmekci, 2020, 142-144.

39 Neftçi, 2016, 107.

40 Neftçi, 2016, 107.

41 Harim doğu taçkapısında ise bu silmeler yukarıda dönüş yaptığı köşelerde çeyrek daire



ettirilmiştir. Pilastr başlıklarının üzerinden başlayan armûdi silme, kemer köşeliklerini daha belirgin hale getirecek şekilde dört yönden çevrelemektedir.

Kapı açıklığı kemerini oluşturan taşlar, eğrisel hatlı profile sahiptir. Vazo formundaki kilit taşı, bu taşların, kilit taşının iki yanında zıt yöne bakacak biçimde yerleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Koyu renkli mermer kilit taşı, dışa taşkın ve hafif aşağıya sarkar vaziyettedir. Taçkapı ön yüzünde, tek parça mermerden oluşan sövelerin, kemerle birleştiği noktada, dekoratif konsollara yer verilmiştir. Bu konsollar aşağıdan yukarıya doğru genişleyen profilde ve içbükey, düz silmelerin oluşturduğu bir tasarımdadır. Taçkapının güneybatıya bakan ön yüzünden girildikten hemen sonra içeride, rampa merdivenleri kuzeye yönelmektedir. Bu durum taçkapının arka yüzünde söve, kapı açıklığı kemeri gibi unsurlara yer verilmeden tamamlanmasını beraberinde getirmiştir.

### **Değerlendirme ve Sonuç**

Anadolu'da, Osmanlı öncesi Türk devirlerinde de uygulanan geleneksel taçkapı şeması, temelde dikdörtgen prizma kütleinin ortasındaki ana niş ve onun içinde karşılıklı olarak yerleştirilen yan nişler ile niş dip duvarındaki kapı açıklığından meydana gelmektedir<sup>42</sup>. Bahsi geçen devirlerde, yapı türü gözetilmeksizin neredeyse tüm yapı grubunda uygulanan geleneksel taçkapı şeması, Osmanlı dönemine gelindiğinde daha çok camilerde karşımıza çıkmaktadır<sup>43</sup>. Ancak Osmanlı döneminde, camilerin kuzey cephesindeki avlu ve son cemaat yerinin yapı programına dâhil edilmesiyle birlikte bu şema, son cemaat yeri revaklarının gerisinde, harim kuzey duvarı kalınlığı içinde sınırlandırılarak değerlendirilmiştir. Bu durum, geleneksel taçkapı şemasının en belirgin özelliği olan dış kütleinin hâkim unsuru olma niteliğini yitirmesine neden olmuş, ancak anıtsallık özelliği korunarak gelişimini bu çizgide sürdürmüştür. Erken dönemdeki bu değişikliklere rağmen geleneksel taçkapı plân formundaki ana niş unsurunun büyük ölçüde korunduğu, hatta bu plân formunun, Sinan'ın başmimarlığı döneminde ve sonrasında da tekrar edildiği görülmektedir. Taçkapı tasarımının büyük ölçüde belirleyicisi olan ana niş, temelde, korunan geleneksel şemanın bir yansıması olarak 18. yüzyılın ortalarına kadar varlığını sürdürmüştür. Yüzyılın ortalarından itibaren taçkapı ön yüzlerinde ana nişlere yer verilmeyerek geleneksellikten uzaklaşmış ve yeni tasarımlara sahip taçkapı örnekleri verilmiştir.

1710 yılında inşası tamamlanan Yeni Valide Camisi'nin harim kuzey taçkapısı (Fot. 22) ile iç avlu taçkapıları, ana niş unsuruna yer verilmeyen örnekler arasındadır<sup>44</sup>. İç avlu taçkapıları, buldukları cepheyle eş yükseklikte ve cepheden ileriye doğru taşınılı olarak düzenlenmiştir (Fot. 23, 24, 25). Kapı açıklığı ve kitabelik bölümlerini içine alan, yüksek tutulmuş sağır sivri kemer ve bu kemeri üç yönden ters "U" biçiminde çevreleyen silmelerin oluşturduğu kompozisyon, iç avlu kapılarının hepsinde uygulanmıştır. Sağır

42 Kuban, 1978, 140.

43 Çakmak, 2001, 14.

44 Canca, 2003, 91; Gündoğdu, 2012, 117; Orman, 2013, 433; Özgüleş, 2016, 308.

sivri kemer ve kemerin köşeliklerindeki gülbezekler, basık kemerli kapı açıklığı ile taçkapı arka yüzünün sivri tonoz biçiminde düzenlenmiş olması, klasik mimari anlayışı yansıtır. Ayrıca harim kuzey taçkapısını yanlardan sınırlandıran kum saati şeklindeki kaideli, başlıklı sütunceler ile taçkapıyı üç yönden çevreleyen mukarnas dizisi, klasik mimaride sık kullanılan bezeme unsurlarıdır. Geleneksel taçkapı plân formuna sahip ana niş unsurunun bulunduğu örneklerden biri de 1735 tarihli Hekimoğlu Ali Paşa Camisi'nin harim kuzey taçkapısıdır<sup>45</sup> (Fot. 26). Taçkapının tepeliğe geçişindeki akant yaprakları dizisi ile mukarnaslı kavsaranın köşelik yüzeylerindeki plastik etkili kıvrık dal (ranke) motiflerinin kullanılması klasikten kopma yaklaşımıdır. Bu yaklaşım Nuruosmaniye Camisi'nin taçkapılarında daha da ileriye taşınarak, bezemede tamamen batılı motiflerin tercih edilmesiyle kendini göstermiştir.

Nuruosmaniye Camisi'nin harim kuzey, iç avlu kuzeydoğu ve iç avlu güneybatı taçkapılarının plânlarında ana niş unsuruna yer verildiği görülmektedir. Bu yönüyle geleneksel taçkapı plân şemasını yansıtan kapıların, ana niş örtüsünde mukarnas dolgu yerine barok karakterli motiflerin tercih edilmesi, farklılaşmanın en belirgin örneğidir. Bezemelerde görülen bu yenileşme, mimari öge bağlamında, geleneksel taçkapı tasarımındaki köşe sütuncelerinin yerini alan pilastrlarda görülür. Başlıklı, kaideli olarak düzenlenen bu pilastrların, üst üste kullanılması ve her bir pilastr başlığının cephede, konsol benzeri çıkıntılar oluşturması, genellikle taçkapı ön yüzlerinde yatay bölümlenmeleri ortaya çıkarmıştır. Taçkapı cephelerindeki yatay bölümlenmeler 1764 tarihli Laleli Cami iç avlu taçkapılarının ön yüzünde açıkça kendini göstermektedir<sup>46</sup> (Fot. 27, 28, 29). Aynı caminin taçkapılarında, saçakların katmanlaşarak dışa taşırılması, Nuruosmaniye Camisi'ndeki mimari etkinin kendisinden sonraki örneklerde de sürdüğünü göstermektedir. Ayrıca Nuruosmaniye Camisi'nin avlu taçkapılarının arka yüzlerinin, klasik örneklerde görülen tonoz şeklindeki geniş açıklıklardan farklı olarak söve ve kapı açıklığı kemerleriyle birlikte değerlendirilmesi, taçkapı plânlarındaki değişimin göstergelerinden bir başkasıdır. Hatta taçkapıların arka cephelerindeki tepelik/taç, sütun/pilastr düzenlerine bakıldığında, oluşturulan tasarımın iç avlu taçkapılarının tümünde uygulanan bir kompozisyon olduğunu, bu cephelerde de estetik birlikteliğin sağlanmak istendiğini vurgular. Bunun yanında kapı açıklığı kemerlerinde basık kemer yerine yuvarlak, dilimli veya eliptik kemer formunun kullanılması, klasik tasarımdan uzaklaşılığını ortaya koyar.

İstanbul Süleymaniye Camisi (1550-1557)<sup>47</sup> avlu kuzey (Fot. 30) ve Sultanahmet Camisi (1609-1616)<sup>48</sup> avlu kuzey taçkapılarının (Fot. 31) köşelerinde, tepeliğin altına kadar uzanan gömme sütunlar, Nuruosmaniye Camisi iç avlu kuzey taçkapısında pilastr olarak karşımıza çıkmaktadır. Geleneksel taçkapı plân şemasından farklı olarak ana nişsiz bir tasarımın tercih edildiği iç avlu kuzey taçkapısının hâkim unsuru olan pilastrlar, taçka-

45 Kuban, 1994, 43; Çobanoğlu, 1998, 169; Öz, 2015, 70.

46 Kuban, 1954, 30; Tanyeli, 1994, 190; Öz, 2015, 96; Çobanoğlu, 2003, 86.

47 Mülayim, 2010, 114-115.

48 Çobanoğlu, 2009, 498.

pının hem genişliğini sınırlandırmakta hem de cepheden yaptığı taşıntıyı belirlemektedir. Ayrıca bu pilastrlar yukarıda katmanlaşarak genişleyip saçakla birleşerek anıtsal etkiyi artırmaktadır. Taçkapıda gömme sütunların yerine pilastrların tercih edilmesi, taçkapı tasarımının Batılı bir yaklaşımla değerlendirildiği şeklinde yorumlanabilir. Bunun yanında taçkapılardaki gömme sütunların, başlıklarındaki mukarnas bezemenin, başlıklar arasındaki bölümlerde de devam ettirilerek, başlıkların birbirleriyle bağlanması durumu, Nuruosmaniye Camisi iç avlu kuzey taçkapısı için de geçerlidir. Ancak burada mukarnasların yerini iri inci taneleri, akant yaprakları ve yivlerin aldığı görülür (Fot. 32-33).

Harimin doğu ve batı dış cephelerinin son cemaat yerine yakın kısımlarında, doğrudan ibadet mekânına geçit veren kapıların, harim kuzey taçkapıları kadar olmasa da düzenlemeleri bakımından taçkapı niteliğine yaklaştırıldıkları görülmektedir. Altlık, kaide ve başlığa sahip pilastrlarla hem yatay hem de dikey çerçevesi oluşturulan kapıların ön yüzleri, pilastr ölçeğinde dışa taşırılarak vurgulanmıştır. Bu yönüyle Laleli Camisi harim kuzeydoğu ve güneybatı taçkapılarına etki etmiştir (Fot. 34). Harim kuzeydoğu, güneybatı taçkapılarının hem ön hem de arka yüzünde kullanılan söveler arasında kalan dikdörtgen bölümün üzeri, düz örtüye sahip olmakla birlikte bu kısmın yüzeyi bezemelidir. Hünkâr mahfili rampa taçkapısı hariç tutulduğunda, caminin diğer tüm taçkapılarında da aynı uygulama söz konusudur. Ancak buradaki örtünün yüzeyinin diğer taçkapılardan daha fazla bezemeye sahip olduğu bir gerçektir.

Makaleye konu olan Caminin taçkapılarında mermer malzeme tercih edilmiştir. Taçkapılardaki süsleme kompozisyonları, mermer malzeme üzerindeki plastik etkili kabartmaların oluşturduğu, batı karakterli süsleme motiflerinden meydana gelmektedir. Motifler arasında akant yaprakları ile bu yaprakların farklı varyasyonlarının yoğunluğu dikkat çekmektedir. Deniz kabukları, “S” “C” kıvrımları, sırtı yapraklı kıvrım dallar, inci dizileri, meyve tabakları, vazolar ve içi boş kartuşlar taçkapılarda görülen motiflerdir. Ayrıca taçkapı cephelerini yanlardan sınırlandıran düşey unsurların en üst kısımlarında, ilk örneğine 1743 tarihli Ayasofya İmareti taçkapısında rastlanılan tepe babalarına yer verildiği görülmektedir<sup>49</sup> (Fot. 35).

Taçkapı cephelerindeki, asıl işlevlerinin yanında, esere estetik değer de kazandıran kitabe ve kitabe dışındaki dekoratif yazılara, Nuruosmaniye Camisi taçkapılarında da yer verilmiştir. Harim kuzeydoğu, harim güneybatı, iç avlu kuzeydoğu, iç avlu güneybatı taçkapılarının hem ön hem arka yüzünde, iç avlu kuzey taçkapısının sadece arka yüzünde, harim kuzey taçkapısının ise sadece ön yüzünde yer alan kitabeler, kapı açıklığı kemerinin yukarısına konumlandırılmıştır. İncelenen taçkapılarda Kur’an-ı Kerim’den çeşitli ayetlere veya ayetlerin bir kısmına yer verilmişken, bunlardan sadece iç avlu taçkapılarının arka yüzündeki kitabelerde Caminin banisi ile ilgili bilgi bulunur. Avrupa menşeli sanat akımlarının taçkapı tasarımındaki etkileri karşısında hat sanatı örneklerinin, taçkapı cephelerinde değişmeden varlığını sürdürmesi, hat sanatının, batıda karşılığının bulunmayışından olmalıdır.

49 Eyice, 1991, 212; Eyice, 1993, 458.

Nuruosmaniye Camisi taçkapılarının ele alındığı bu çalışmada, külliyeinin diğer yapıları olan medrese, imaret, türbe ve kütüphane ile dış avlu duvarındaki taçkapılarda geleneksel taçkapı şemasından uzak tasarımlara yer verilmiştir. Bu bağlamda, batılı anlamdaki mimari etkinin sadece cami ölçeğinde kalmadığı, külliyeinin diğer yapıları ile avlu taçkapılarında da aynı tutumun sergilendiği görülmektedir. Ancak külliyeindeki diğer taçkapılara bakıldığında, cami taçkapılarının mimari açıdan değişimi en iyi yansıtan örnekler olduğunu söylemek mümkündür.

18. yüzyılın ilk yarısında, Osmanlı Devleti ile Avrupa arasında artan temaslar, askeri, siyasi, ticari alanda olduğu kadar kültür ve sanat alanında dolayısıyla mimaride de bir takım etkileşim ve değişimi beraberinde getirmiştir. Lale Devri'nde, çeşme ve sebillerin süsleme kompozisyonlarında görülen yabancı motiflerle başlayan bu değişim, yüzyılın ortalarına doğru sadece bezemeyle kalmayıp biçimsel olarak da birçok mimari öge ve örnekte kendini göstermiştir. Mimari gelişim ve değişimi en iyi yansıtan elemanlardan birisi olan taçkapılarda da izlenen bu durum, Hekimoğlu Ali Paşa Camisi taçkapı tasarımında ağır basan klasik çizgilerin yanında, kavsara köşeliklerindeki kıvrık dal (ranke) motifleri ile taç/tepeliğindeki akant yaprakları, geleneksel süsleme motiflerinden kopuşun cami taçkapısı bağlamındaki örneğidir. Plân açısından geleneksel şemaya bağlı kalan Nuruosmaniye Camisi taçkapılarının<sup>50</sup>, süsleme motifleri açısından tamamen batı menşeli öğelerle donatılması, geleneksel ile batılı uygulamaların bir arada kullanıldığı, ancak geleneksel unsurların aza indirildiği, Batılı sanat etkilerinin çok fazla görüldüğü bir dönüm noktasıdır. Burada temelde sabit kalan geleneksel taçkapı şemasının üzerinde ana niş örtüleri ile bezeme kompozisyonları tamamen batı menşeli süsleme motifleriyle değerlendirilmiştir. Bu yaklaşım Nuruosmaniye'den sonra inşa edilen selatin camilerinde geleneksel taçkapı plân şemasının terk edilerek, ana nişsiz tasarımlara sahip yeni uygulamalarda bezemeci anlayışın ağır bastığı örnekler olarak karşımıza çıkmıştır.

---

50 İç avlu kuzey taçkapısı geleneksel taçkapı plânını yansıtmamaktadır.

## KAYNAKÇA

- Arseven, C. E. (1965). Kemer. *Sanat Ansiklopedisi* (C.2, 1006-1008) İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Aslanapa, O. (1965). Edirne’de Türk Mimarisinin Gelişmesi. *Edirne’nin 600. Fethi Yıldönümü Armağan Kitabı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Aslanapa, O. (2004). *Osmanlı Devri Mimarisi*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Ayvansarayî, Hüseyin Efendi. *Hadikalü’l – Cevami’ (İstanbul Camileri ve Diğer Dini-Sivil Mimari Yapılar. (Ali Sâtu Efendi, Süleymân Besîm Efendi Haz: Ahmed Nezih Galitekin. 2001)*. İstanbul: İşaret Yayınları.
- Canca, G. E. (2003), Günnuş Emetullah Valide Sultan/Yeni Valide Sultan Külliyesinin Lale Devri Mimarisi İçindeki Yeri. *Üsküdar Sempozyumu I*, Cilt 2, 90-104, İstanbul: Üsküdar Belediyesi.
- Çakmak, Ş. (2001), *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Taçkapılar (1300-1500)*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Çobanoğlu, A. V. (1998). Hekimoğlu Ali Paşa Külliyesi. *İslâm Ansiklopedisi* (C. 17, 169-173) Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Çobanoğlu, A. V. (2009). Sultan Ahmed Camii ve Külliyesi. *İslâm Ansiklopedisi* (C. 37, 497-503) Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Çobanoğlu, A. V. (2013). Yenicami Külliyesi. *İslâm Ansiklopedisi* (C. 43, 439-442) Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Çoruhlu, Y. (1993), Batılılaşma Dönemi İstanbul Cami Mimarisinde Taçkapılar, *Türk Dünyası Araştırmaları*, S. 85, 198-213.
- Ekmekci, M. (2020), *XVIII. Yüzyıl İstanbul Yapılarında Taçkapılar*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli.
- Eyice, S. (1989). Ahmet Paşa Külliyesi. *İslâm Ansiklopedisi* (C. 2, 115-116) Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Eyice, S. (1991). Azapkapı Camii. *İslâm Ansiklopedisi* (C. 4, 309-310) Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Eyice, S. (1994). Edirnekapı Camii ve Külliyesi. *İslâm Ansiklopedisi* (C. 10, 446-448) Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Eyice, S. (2007). Nuruosmaniye Külliyesi. *İslâm Ansiklopedisi* (C. 33, 264-266) Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Gündoğdu, H. (2012), Osmanlı Klasik Dönem Sonu Külliye Anlayışı Bağlamında Üsküdar Yeni Valide Külliyesi. *Uluslararası Üsküdar Sempozyumu VII*, 115-137, İstanbul: Üsküdar Belediyesi.

- Harmankaya, N. Ç. A. (2017), Edirne Üç Şerefeli Camii Burmalı Minare Kaidesindeki Kitabenin Düşündürdükleri. *XX. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri (02-05 Kasım 2016)*, 653-660, Sakarya.
- İyianlar, A. (2005). Molla Çelebi Külliyesi. *İslâm Ansiklopedisi* (C. 30, 243-245) Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Karademir, M. (2014), *Mimar Sinan Dönemi Yapılarında Taçkapılar*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Karakaya, E. (2010). Şemsi Paşa Külliyesi. *İslâm Ansiklopedisi* (C. 38, 529-530) Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Kuban, D. (1954). *Türk Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme*. İstanbul: Pulhan Matbaası.
- Kuban, D. (1978). *100 Soruda Türkiye Sanatı Tarihi*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Kuban, D. (1994). Hekimoğlu Ali Paşa Külliyesi. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* (C. 4, 43-46) İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- Kuban, D. (2007). *Osmanlı Mimarisi*. İstanbul: YEM Yayın.
- Neftçi, A. (1996), Nuruosmaniye Külliyesi'nin Yazıları. *Sanat Tarihi Defterleri I*, 7-37, İstanbul.
- Neftçi, A. (2016). Nuruosmaniye Külliyesi'nin Yazıları. *Nuruosmaniye Camii Külliyesinin Algısı ve 2010-2014 Restorasyon Çalışmaları*, İstanbul: Vakıflar Genel Müdürlüğü.
- Orman, T. S. (2013). Yeni Valide Külliyesi. *İslâm Ansiklopedisi*, (C. 43, 433-435) Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Ödekan, A. (1995). Mimarlık ve Sanat Tarihi (1600-1908). *Türkiye Tarihi 3 Osmanlı Devleti 1600-1908*, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Ödekan, A. (1988). Taçkapılar. *Mimarbaşı Koca Sinan: Yaşadığı Çağ ve Eserleri I*, İstanbul: Vakıflar Genel Müdürlüğü.
- Ödekan, A. (1993). Cümle Kapısı. *İslâm Ansiklopedisi* (C. 8, 115-116) Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Ögel, S. (1996). Nuruosmaniye Külliyesi Dekorundaki Sütunlar. *Sanat Tarihi Defterleri I*, 35-54, İstanbul.
- Öngül, A. (1994), Tarih-i Câmî-i Nuruosmâni, *Vakıflar Dergisi XXIV*, 127-146.
- Öz, T. (1997). *İstanbul Camileri I-II*, Ankara: Türk Tarih Kurumu.



- Özgüleş, M. (2016), Üsküdar Yeni Valide Külliyesinin Bilinmeyen Yönleri. *Uluslararası Üsküdar Sempozyumu IX*, 307-323, İstanbul: Üsküdar Belediyesi.
- Tanman, M. B. (2007). Piyâle Paşa Külliyesi. *İslâm Ansiklopedisi* (C. 34, 297-301) Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Tokay, Z. H. (2008). Rüstem Paşa Külliyesi. *İslâm Ansiklopedisi*, (C. 35, 291-292) Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.



**Fotoğraf 1:** Nuruosmaniye Camisi İç Avlu Kuzey Taçkapısı



**Fotoğraf 2:** Nuruosmaniye Camisi İç Avlu Kuzey Taçkapısı Arka Yüz



**Fotoğraf 3:** Nuruosmaniye Camisi İç Avlu Kuzey Taçkapısı Ön Yüz Saçak



**Fotoğraf 4:** Nuruosmaniye Camisi İç Avlu Kuzey Taçkapısı Ön Yüz Sütun Başlığı

**Fotoğraf 5:**  
Nuruosmaniye Camisi İç Avlu  
Kuzey Taçkapısı Arka Yüz Tepe  
Babaları



**Fotoğraf 6:** Nuruosmaniye Camisi İç Avlu Kuzey Taçkapısı Ön Yüz Doğan/Batan Güneş Motifi



**Fotoğraf 7:** Nuruosmaniye Camisi İç Avlu Kuzey Taçkapısı Kapı Açıklığı Örtüsü

**Fotoğraf 8:**  
Nuruosmaniye Camisi İç Avlu  
Güneybatı Taçkapısı





**Fotoğraf 9:** Nuruosmaniye Camisi İç Avlu Güneybatı Taçkapısı Ön Yüz Kitabesi



**Fotoğraf 10:** Nuruosmaniye Camisi İç Avlu Güneybatı Taçkapısı Arka Yüz Kitabesi



**Fotoğraf 11:** Nuruosmaniye Camisi İç Avlu Güneybatı Taçkapısı Arka Tepelik/Taç



**Fotoğraf 12:** Nuruosmaniye Camisi İç Avlu Güneybatı Taçkapı Kavsarası

**Fotoğraf 13:**  
Nuruosmaniye Camisi Harim Kuzey  
Taçkapısı



**Fotoğraf 14:** Nuruosmaniye Camisi Harim Kuzey Taçkapısı Kitabesi





**Fotoğraf 15:** Nuruosmaniye Camisi Harim Kuzey Taçkapısı Kavsarası



**Fotoğraf 16:** Nuruosmaniye Camisi Harim Kuzey Taçkapısı Yan Nişler



**Fotoğraf 17:** Nuruosmaniye Camisi Harim Güneybatı Taçkapısı ve Ön Yüz Kitabesi



**Fotoğraf 18:** Nuruosmaniye Camisi Harim Güneybatı Taçkapısı ve Arka Yüz Kitabesi



**Fotoğraf 19:** Nuruosmaniye Camisi Harim Güneybatı Kapı Açıklığı Örtüsü



**Fotoğraf 20:** Nuruosmaniye Camisi Hünkâr Mahfili Rampa Taçkapısı Ön Yüz



**Fotoğraf 21:** Nuruosmaniye Camisi Hünkâr Mahfili Rampa Taçkapısı Arka Yüz



**Fotoğraf 22:** Üsküdar Yeni Valide Camisi Harim Kuzey Taçkapısı



**Fotoğraf 23:** Üsküdar Yeni Valide Camisi İç Avlu Kuzey Taçkapısı



**Fotoğraf 24:** Üsküdar Yeni Valide Camisi İç Avlu Doğu Taçkapısı



**Fotoğraf 25:** Üsküdar Yeni Valide Camisi İç Avlu Batı Taçkapısı



**Fotoğraf 26:** Hekimoğlu Ali Paşa Camisi Harim Kuzey Taçkapısı



**Fotoğraf 27:** Laleli Camisi İç Avlu Kuzey Taçkapısı



**Fotoğraf 28:** Laleli Camisi İç Avlu Batı Taçkapısı



**Fotoğraf 29:** Laleli Camisi İç Avlu Doğu Taçkapısı



**Fotoğraf 30:** Süleymaniye Camisi İç Avlu Kuzey Taçkapısı (rubens.anu.edu.au)





**Fotoğraf 31:** Sultanahmet Camisi İç Avlu Kuzey Taçkapısı (rubens.anu.edu.au)



**Fotoğraf 32:** Süleymaniye Camisi İç Avlu Kuzey Taçkapısı Sütun Başlıkları (rubens.anu.edu.au)



**Fotoğraf 33:** Nuruosmaniye Camisi İç Avlu Kuzey Taçkapısı Sütun Başlıkları



**Fotoğraf 34:** Laleli Camisi Harim Doğu Taçkapısı



**Fotoğraf 35:** Ayasofya İmareti Taçkapısı Tepe Babaları

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

**Sanat Tarihi Dergisi**

ISSN 1300-5707

Cilt: 30, Sayı: 1 Nisan 2021

*Ege University, Faculty of Letters*

***Journal of Art History***

e-ISSN 2636-8064

*Volume: 30, Issue: 1 April 2021*

İnternet Sayfası (Acık Erisim)

Internet Page (Open Access)

**DergiPark**  
AKADEMİK

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

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

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

Clarivate  
Analytics  
**ESCI**  
Emerging Sources Citation Index

TR DİZİN  
**ULAKBİM**

**DOAJ**

Crossref

**EBSCO**

**ERIH PLUS**  
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE  
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic  
Resource  
Index  
ResearchBID

**SÖBIAD**

## YENİ BULGULAR IŞIĞINDA MANİSA ULU CAMİ VE MEDRESESİ

MANİSA ULU MOSQUE AND MADRASAH IN THE LIGHT OF  
NEW FINDINGS

Cengiz GÜRBİYİK\*

Şakir ÇAKMAK\*\*

**ÖZ**

Saruhanoğulları Beyliği döneminde inşa edilen ve Anadolu Türk mimarisinin müstesna yapılarından biri olan Manisa Ulu Cami, medrese, türbe, hamam, mevlevihane ve çeşmelerden meydana gelen büyük bir külliyein parçasını oluşturmaktadır. Ulu Cami ve Medresesi'nde 2019 yılında başlatılan restorasyon çalışmaları kapsamında elde edilen bulgular, özellikle yapının ilk inşa evrelerine ait ilgi çekici verilere ulaşmamızı sağlamıştır. Raspa çalışmaları sonucunda elde edilen en önemli bulgulardan biri, harim kuzey duvarının yapıya sonradan eklendiğinin anlaşılmış olmasıdır. Caminin özgünde erken İslam dönemine özgü “maksure kubbeli camiler” gibi bir avlu çevresine yerleştirilmiş, birbirine kemerlerle bağlı çok sayıda taşıyıcı ve mihrap önünde yer alan bir kubbeden oluştuğu, harimin kuzeyinde bugün mevcut olan ve harimle avluyu ayıran duvarın ilk inşaatta bulunmadığı saptanmıştır. Bu kurgunun, olasılıkla iklim koşulları nedeniyle kısa bir süre sonra değiştirildiği ve harimin kuzeyine bir duvar eklendiği ortaya çıkmıştır. Duvarın inşası sırasında, bu kesimde yer alan sütun ve başlıkların da duvar içinde bırakıldıkları görülmüştür. Batıdaki medresenin, camiden yaklaşık 10 yıl sonra tamamlandığı bilinmekle birlikte, her iki yapının inşasının aynı anda planlanıp planlanmadığı konusu tartışmalıydı. Medrese ile cami arasında gerek harim, gerekse avlunun batı duvarı üzerinde bulunan ve bazıları sonradan kapatılan pencere açıklıkları ile bitişme çizgilerinin varlığı, medresenin inşasına sonradan karar verildiğini ortaya koymuştur. Restorasyon çalışmaları kapsamında çatının çeşitli kesimlerinde yapılan araştırmalar, özgün örtüye ilişkin de ilginç verilere ulaşılmasını sağlamıştır. Onarım öncesi yapının üzeri kurşun levha havası verilmiş betonarme bir örtü ile kaplıydı. Mihrap önü mekân ve türbenin kubbe kısımları ise kurşunla kaplanmıştı. Çeşitli belgeler ve yapıya ait eski fotoğraflar ise aslında uzun yıllar boyunca kiremitle kaplı olduğunu gösteriyordu. Bu alanda yapılan temizlik çalışmaları sonucu tonoz ve kubbe aralarındaki boşluklarda ortaya çıkan 14. yüzyıla ait defolu pişmiş toprak testiler ve bunların üzerindeki toprak tabakası, cami ve medrese çatısının özgünde toprak damlı olduğunu kanıtlamıştır.

**Anahtar Kelimeler:** *Manisa Ulu Cami, Medrese, Saruhanoğulları, İshak Çelebi, Restorasyon*

\* Dr. Öğretim Üyesi, Manisa Celal Bayar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9325-9841> ♦ E-mail: [cengizgurbiyik@gmail.com](mailto:cengizgurbiyik@gmail.com)

\*\* Doç. Dr., Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İzmir.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7317-3023> ♦ E-mail: [sakircakmak@gmail.com](mailto:sakircakmak@gmail.com)

## **ABSTRACT**

Manisa Ulu Mosque, constructed during the Principality of Saruhanogulları and stands out as one of the stunning structures of Asia Minor- Turkish architecture, constitutes a part of a large Islamic-Ottoman social complex consisting of a madrasah, a tomb, a bath, a Mevlevi lodge and fountains. The findings obtained within the scope of the restoration works initiated in 2019 in the Ulu Mosque and Madrasah have enabled us to acquire interesting data, particularly with respect to the initial construction phases of the building.

One of the most important findings obtained as a result of the rasping works was figuring out that the north wall of the sanctuary was added to the structure later. It was found out that the mosque was originally constructed around a courtyard like “maqsurah dome mosques” specific to the early Islamic period, consisted of many carriers connected by arches and a dome in front of the mihrab, and the wall existing today in the north of the sanctuary and separating the courtyard from the sanctuary was not built during the initial construction. It was revealed that this setup was changed after a short time, most likely due to climatic conditions, and a wall was added to the north of the sanctuary. In addition, it was observed that the columns and caps in this section were also left inside the wall during the construction.

Although it is known that the construction of the madrasah located in the west was completed approximately 10 years after the building of the mosque, it was controversial whether the construction of both structures was planned at one and the same time. The presence of window aperture and connecting lines between the sanctuary and the western wall of the courtyard between the madrasa and the mosque, some of which were closed later, revealed that the construction of the madrasah was decided afterwards.

The research conducted out with respect to various parts of the roof within the scope of the restoration works have enabled to obtain interesting data regarding the original cover. The structure was covered with a reinforced concrete cover that looked like lead plate before the restoration works. The front part of the mihrab and the domes of the tomb were covered with lead. It was seen through the various documents and old photographs obtained regarding the structure that it was actually covered with tiles for many years. The flawed terracotta jugs of the 14th century, found in the spaces between the squinches and the dome as a result of the cleaning works carried out in this area, and the soil layer around them proved that the roof of the mosque and the madrasah was originally earth-sheltered.

**Keywords:** *Manisa Ulu Mosque, Madrasah, Saruhanogulları, İshak Celebi, restoration.*

## **Giriş**

Kale surlarının hemen dışında şehre hakim bir konumda yer alan Manisa Ulu Cami, medrese, türbe, hamam, mevlevihane ve çeşmelerden meydana gelen büyük bir külliye'nin parçasını oluşturmaktadır (Fot. 1). Cami, medrese ve türbe tek bir kütle içerisinde toplanmıştır. Medrese, caminin batı cephesine bitişiktir. Medresenin doğu hücrelerinde, içinde İshak Çelebi, karısı ve iki oğluna ait olduğu düşünülen dört mezarın bulunduğu türbe yer almaktadır<sup>1</sup>. Caminin kuzey cephesinde bir, medresenin kuzey cephesinde ise iki çeşme mevcuttur. Çukur Hamam olarak anılan hamam, caminin kuzeydoğusundadır. Yakın bir geçmişte onarım geçiren yapı, “dört eyvanlı, köşe hücreli” hamamlar grubuna ait bir örnektir. Mevlevihane, bu yapı gurubunun güneydoğusunda, daha uzak ve yüksek bir alana konumlanmıştır. Yapı topluluğu, banisine ithafen İshak Çelebi Külliyesi olarak da anılmaktadır<sup>2</sup>.



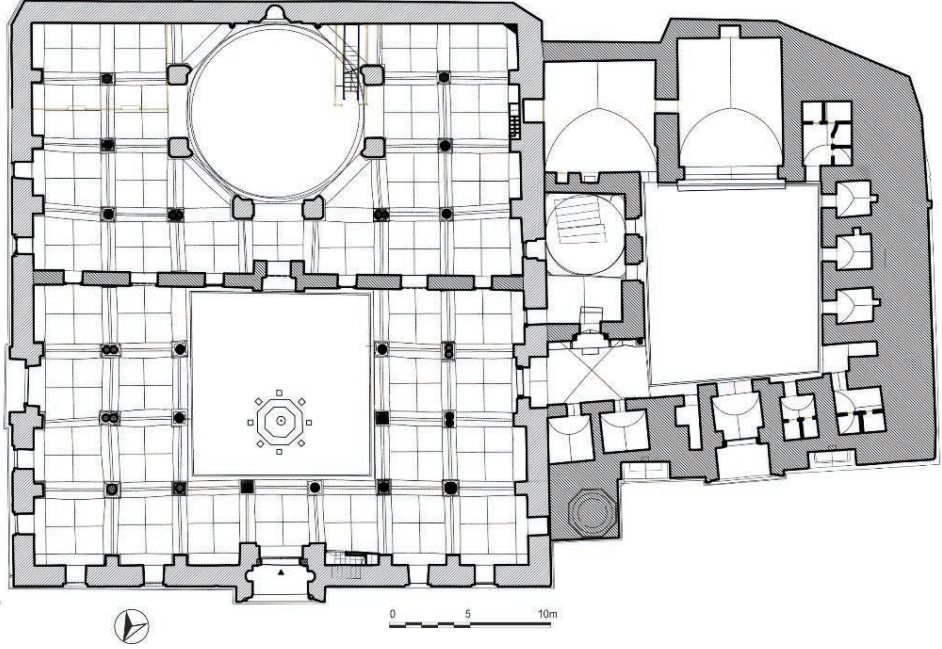
**Fotoğraf 1-** Ulu Cami. Doğudan genel görünüm.

1 Uzunçarşılı, 1929, 76.

2 İshak Çelebi, Saruhanoğulları Beyliği'nin kurucusu Saruhan Bey'in torunu ve İlyas Bey'in oğludur. Hükümraniği döneminde Beylik en parlak dönemini yaşamış ve Manisa bu zaman diliminde önemli imar faaliyetlerine sahne olmuştur. Uluçay ve Gökçen, 1939, 33-36; Gökçen, 1946, 183-190; Uzunçarşılı, 1937, 31-32; Emecen, 2009, 171.

## Cami

Cami, avlu kuzey taçkapisında yer alan kitabesine göre 768/1366-67 yılında İlyas Oğlu İshak Çelebi tarafından inşa ettirilmiştir<sup>3</sup>. Güneyden kuzeye eğimli bir arazi üzerinde yer alan yapı, harim, kuzeyindeki avlu ve kuzeybatısındaki minarenden oluşmaktadır (Şekil 1). Batısına bitişik durumdaki medrese ise, giriş açıklığı üzerindeki kitabesine göre yaklaşık 10 yıl sonra 1378'de tamamlanmıştır<sup>4</sup>.



Şekil 1- Ulu Cami ve Medresesi zemin kat rölöve planı.  
(İzmir Vakıflar Bölge Müdürlüğü Arşivi'nden işlenerek)

Yapıda inşa malzemesi olarak kesme taş, kabayonu taş, moloz taş, tuğla ve yoğun bir şekilde devşirme malzemeye yer verilmiştir (Fot. 2). Temel seviyesinde bosajlı büyük bloklar, köşelerde düzgün kesme taşlar kullanılmıştır. Cephelerde ise özellikle kabayonu taş, moloz taş ve tuğlanın birlikte kullanıldığı bir örgü söz konusudur. Gerek harim gerekse avluda yer alan sütun ve sütun başlıklarının tümü devşirmedir.

3 Uzunçarşılı, 1929, 74; Uluçay ve Gökçen, 1939, 89; Uluçay, 1940, 143; Ersoy, 1942, 16; Acun, 1985, 127-128; Acun, 1999, 33.

4 Uluçay ve Gökçen, 1939, 90-91; Uzunçarşılı, 1929, 75-76; Riefsthal, 1931, 6; Sönmez, 1989, 352-353.





**Fotoğraf 2-** Ulu Cami. Kuzeydoğudan genel görünüm.

Cami, günümüzde enine dikdörtgen planlı bir harim ve bir avludan oluşmaktadır. Avluya giriş, doğu ve kuzeyde bulunan iki açıklıktan sağlanmaktadır. Ayrıca batısında medrese ve türbeye açılan bir başka açıklık daha mevcuttur. Avlu üç yönden sivri kemerli revaklarla çevrilidir. Revaklar doğu ve batıda çift, kuzeyde ise tek sıradan oluşmaktadır ve tümü haç tonozlarla örtülüdür (Fot. 3,4). Avluda tek ve çift olarak düzenlenmiş devşirme sütunlar yer almaktadır.



**Fotoğraf 3-** Ulu Cami. Onarım öncesi avlunun kuzey kanadı.



**Fotoğraf 4-** Ulu Cami. Onarım öncesi avlunun batı kanadı.

Harime giriş, kuzey duvarı üzerinde yer alan üç açıklıktan sağlanmaktadır. Ortadaki açıklık hafifçe dışarı taşırılarak sade bir taçkapı görünümü verilmiştir. Taçkapı, dikdörtgen bir çerçeve içine alınmış sivri kemerli bir niş şeklinde düzenlenmiştir (Fot. 5).



**Fotoğraf 5-** Ulu Cami. Onarım öncesi harim kuzey cephesi.

Enine dikdörtgen planlı harim, mihrap önünde anıtsal bir kubbe, doğu, batı ve kuzeyde ise haç tonozlarla örtülü birimlerden oluşmaktadır. Yaklaşık 11 m. çapındaki mihrap önü kubbesi, güney duvarına bitişik iki sütun ve altı bağımsız payenin oluşturduğu sekizgen taşıyıcı bir sistem üzerine oturmaktadır (Fot. 6). Kubbeye geçiş pandantiflerle sağlanmıştır. Dıştan iki sıra kirpi saçakla çevrelenmiş sekizgen bir kasağı bulunan kubbe, kurşun kaplıdır. Haç tonozlarla örtülü birimlerin tümü, kare ve dikdörtgen kaideler üzerine oturan devşirme sütunlarla taşınmaktadır. Paye ve sütunlar birbirlerine sivri kemerlerle bağlanmıştır (Fot. 7). Ana girişin tam karşısında yer alan, mihrap önü kubbesini taşıyan iki ayak arasındaki kemer diğerlerinden farklı olarak dilimlidir (Fot. 6).



**Fotoğraf 6-** Ulu Cami. Onarım öncesi mihrap önü mekanı.

Güney duvarının ortasında sivri kemerli bir çökertme içinde yer alan mihrap nişi, yarım daire kesitlidir ve çeyrek küre şekilli bir kavsarayla örtülüdür. Niş, dikdörtgen bir çerçeve içerisine alınmıştır. Mihrabın iki yanında korint başlıklı köşe sütunçeleri dikkati çekmektedir. Yapıya ait eski bir fotoğrafta nişin bordürlerle çevrelediği ve yoğun bir kalem işi süslemeye sahip olduğu gözlenmektedir (Fot. 8). Ayrıca niş içerisinde yine kalem işi bir perde motifi dikkati çeker. Bu süsleme anlayışını özellikle 19. yüzyıl ile 20. yüzyıl başlarında çok sayıda yapıda görmek mümkündür. Muhtemelen Ulu Cami de bu yıllarda bir onarım geçirmiş ve mihrap bu görünümü almıştır.

►  
**Fotoğraf 7-**  
Ulu Cami. Onarım  
öncesi harimden  
genel görünüş.



▼ **Fotoğraf 8-** Ulu Cami. 1950'li  
yillarda mihrap ve minber.  
(İzmir Vakıflar Bölge  
Müdürlüğü Arşivi'nden)



Yapının en dikkat çekici unsurlarından biri, gerçek künde-kari tekniği ile yapılmış olan minberidir (Fot. 9). Ahşap oymacılığın en üst seviye de olduğu minber, Gaziantepli usta Muhammed bin Abdülaziz'in eseridir ve kitabesine göre caminin inşasından 10 yıl sonra 1376 yılında tamamlanmıştır<sup>5</sup>. Kısmen hasar görmüş olan minber geçtiğimiz yıllarda ciddi bir restorasyon geçirmiştir. Minberin özgün kapı kanatları günümüzde Manisa Arkeoloji Müzesi'ndedir.

Avlunun kuzey-batı köşesinde yer alan minare, yüksek kare bir kaide üzerine oturan, sekizgen pabuçlu, yuvarlak gövdeli ve konik külahlıdır (Fot. 10). Minare gövdesi mavi, firuze, sarı ve yeşil renklerle sırlanmış tuğlalarla inşa edilmiştir. Kalan izlerden minarenin şerefeden itibaren onarım gördüğü anlaşılmaktadır. Nitekim 1687-88 yılındaki büyük İzmir depreminde minarenin şerefeden yukarısının çatladığı ve 1689-90 yılında bu bölümün yenilendiği bilinmektedir<sup>6</sup>.

20. yüzyıl başlarına ait fotoğraflarda ve çeşitli çizimlerde ise minarenin taş külahlı olduğu dikkati çekmektedir (Fot. 11). Taş külah minareler de 19. yüzyıl ile 20. yüzyıl başlarında sıkça kullanılmıştır. Muhtemelen bu yıllarda meydana gelen bir hasar sonucu külah tekrar yenilenmiştir. Son olarak bu taş külah 1974 yılındaki bir fırtınada yıkılmış ve son onarımda günümüzdeki halini almıştır.



Fotoğraf 9- Ulu Cami. Minber.

5 Bozer, 2002, 915.

6 Uluçay, 1940, 168-69.



**Fotoğraf 10-** Ulu Cami. Minareden genel görünüm.



**Fotoğraf 11-**  
Ulu Cami. Minarenin 1940'lı  
yıllardaki görünümü.  
(İzmir Vakıflar Bölge Müdürlüğü  
Arşivi'nden)

## **Medrese**

Caminin batısında yer alan ve Fethiye Medresesi olarak da anılan medrese, taçkapısı üzerindeki kitabeğe göre 780/1378-1379 yılında Saruhanolu İshak Çelebi tarafından, Mimar Emet bin Osman'a inşa ettirilmiştir<sup>7</sup> (Fot. 12). Yapı tek eyvanlı, açık avlulu ve iki katlı bir düzenlemeye sahiptir. Medresenin kuzeydeki taçkapısının iki yanında ise birer çeşmeye yer verilmiştir. 17. yüzyılda külliye hakkında ayrıntılı bilgiler veren Evliya Çelebi, yapının Fethiye Medresesi olarak da anıldığını, avlunun üç tarafının medrese hücreleri ile çevrelendiğini ve kapısı önünde gölgeli büyük çınarların bulunduğunu söylemektedir<sup>8</sup>.



**Fotoğraf 12-** Medrese kuzey cephesi.

Yapıda inşa malzemesi olarak kesme taş, moloz taş, tuğla ve devşirme malzeme kullanılmıştır. Yapının en hareketli cephesi aynı zamanda giriş cephesi olan kuzey cephesidir. Kuzey cephede taçkapı cephenin tam ortasında değil hafif doğuda yer almaktadır. Taçkapının iki yanında altta derin sivri kemerli niş içerisine yerleştirilmiş birer çeşme bulunmaktadır. 1991 yılında onarım gören çeşmeler, duvara bağımlı ve tek cephelidir<sup>9</sup>.

7 Uluçay ve Gökçen, 1939, 90-91; Uzunçarşılı, 1929, 75-76; Sönmez, 1989, 352-353.

8 Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi, 2006, 77.

9 Uçar, 2012, s. 37-41.

**Fot. 13-**  
Medrese.  
Onarım öncesi  
avlu kuzey  
kanadı.



İkinci kat, medresenin sadece kuzey ve batı kanatlarını çevrelemektedir. Alt kat, kareye yakın dikdörtgen planlı, revaksız bir avlu etrafına sıralanan hücrelerden oluşmaktadır. Avlunun doğusunda hücre yoktur. Bu alana İshak Çelebi'nin türbesi yerleştirilmiştir. Avlu cephesi sıvasızdır ve iki sıra kirpi saçak avluyu çepeçevre dolanmaktadır. Yapıya ait eski bir fotoğrafta avlu yüzeyi ve saçakların bütünüyle sıvalı olduğu gözlenmektedir<sup>10</sup>. Medresenin güneyinde, giriş eksenini üzerinde ana eyvan ve ana eyvanın iki yanında, doğu taraftaki daha büyük olmak üzere birer mekan bulunmaktadır.

**Fotoğraf 14-**  
Medrese.  
Onarım öncesi  
avlu güney  
kanadı.



<sup>10</sup> Riefstahl, 1931, res. 11.



Medresenin üst katı, kuzey ve batı kanatlara yerleştirilen hücrelerden oluşan L planlı bir kurguya sahiptir. Hücreler, ince-uzun, dikdörtgen birer koridora açılırlar (Fot. 15). Koridorların üzeri çapraz tonozla örtülüdür. Hücre içlerinde birer ocak nişi yer alır. Güneybatı köşede yer alan hücre diğerlerine oranla daha büyüktür. Medresenin kuzey kolu üzerinde altı hücre yer almaktadır. Üst kat hücreleri sivri kemerli birer pencereyle avluya açılmaktadır.

### İshak Çelebi Türbesi

Yapının banisi İshak Çelebi'ye ait türbe, cami avlusu ile medrese arasındaki geçidin güneyindedir. Yapı topluluğunun bir parçası olan türbede İshak Çelebi ve ailesine ait olduğu düşünülen sandukalar mevcuttur<sup>11</sup>. Türbenin inşası, medreseyle birlikte 780/1378-1379 yılında tamamlanmıştır. Giriş açıklığı üzerinde bir ayet kitabesi yer almaktadır (Fot. 16). Türbeye, üç basamaklı bir merdivenle çıkılan sivri kemerli bir niş içerisine açılan dikdörtgen bir açıklıktan girilmektedir. Girişin iki yanında devşirme düğümlü sütunlar dikkati çekmektedir. Bazı araştırmacılar, türbenin, medresenin bir odası iken 790/1388'de İshak Çelebi'nin ölümü üzerine türbeye dönüştürüldüğünü iddia etmektedir<sup>12</sup>. Ancak gerek boyutları gerekse düğümlü sütunlara sahip giriş açıklığı, bu mekânın özgünde türbe olarak tasarlandığı düşüncesini destekler niteliktedir.

Yapı, dikdörtgen planlıdır. Güney kesimi bir kubbeyle örtülmüş, kuzeye doğru bir sivri kemerli tonozla genişletilmiştir (Fot. 17). Kubbeye geçiş pandantiflerle sağlanmaktadır. Kare bölümün zemini, dikdörtgen bölüm zemininden yüksektedir. Bu bölüm içinde İshak Çelebi ile eşi ve çocuklarına ait olduğu düşünülen dört sanduka bulunmaktadır. İç mekânı, doğu ve batı duvarına açılmış sivri kemerli alt sıra pencereleri ile bu pencerelerin üst orta ekseninde yer alan birer üst pencere aydınlatmaktadır. Doğudaki alt pencerelerden birisi cami harimine, diğeri avlusuna açılmaktadır. Üst pencereler dikdörtgen şeklindedir. Kubbede bir kısmı korunabilmiş çiçek ve kıvrım dallardan oluşan kalemî süslemeler 19. yüzyıl onarımına işaret etmektedir.



**Fotoğraf 15-** Onarım öncesi medrese üst kat koridorlarından.

11 Uzunçarşılı, 1929, 76.

12 Acun 1999, 396.



Fotoğraf 16- Türbe giriş açıklığı.



Fotoğraf 17- Türbe. İçten genel görünüş.

### Restorasyon Çalışmalarında Elde Edilen Bulgular

Manisa Ulu Cami ve Medresesi'nde 2019 yılında başlatılan ve halen devam eden restorasyon çalışmaları kapsamında gerçekleştirilen sıva ve boya raspaları sonucu, özellikle yapının ilk inşa evrelerine ait ilgi çekici verilere ulaşılmıştır. İnşa kitabelerinden caminin 1366-67, medresenin 1378 yılında tamamlandığı bilinmekle birlikte iki yapının inşasının aynı anda tasarlanıp tasarlanmadığı konusu tartışmalıydı. Bazı araştırmacılar medresenin inşasının başlangıçta düşünülmediğini ileri sürse de<sup>13</sup> bunu kanıtlayacak somut veri yoktu. Caminin gerek harim gerekse avlu batı duvarı üzerinde bulunan ve bazıları sonradan kapatılan pencere açıklıkları ile her iki yapı arasında raspa çalışmalarıyla ortaya çıkan bitişme çizgileri, medresenin inşasına sonradan karar verildiğini, hatta minarenin de medrese ile birlikte inşa edildiğini ortaya koymuştur (Fot. 18).

Sıva raspası sonucu harim batı duvarının güneyinde, medreseye bakan bir pencere açıklığına rastlanmıştır. Bu açıklık, medresenin inşasından sonra harim ile medresenin güneydoğusundaki büyük mekâna ulaşımı sağlayan bir girişe dönüştürülmüştür (Fot. 19).

13 Gençler, Kaplan ve İpekoğlu, 2018, 1884.

**Fotoğraf 18-**  
Raspa sonrası  
cami ile medrese  
arasındaki giriş  
bölümü.



Ayrıca cami ve medrese zeminleri arasındaki kot farkı nedeniyle bu geçişi kolaylaştırmak için harim içerisine merdiven basamakları eklenmiştir. Harim batı duvarına bitişik bu merdivenleri gören ancak sıvadan dolayı sonradan kapatılan pencereyi fark edemeyen bazı araştırmacılar, bu merdivenlerin yıkılmış bir hünkâr mahfiline ait olabileceğini ileri sürmüştür<sup>14</sup>.

Onarım sırasında avlunun kuzeybatı köşesindeki yapı ile uyuşmayan camekanlı özensiz oda kaldırılmış, bu kesimdeki duvarlarda yapılan raspa çalışmaları sonucunda batı duvarının kuzey ucunda bir niş açığa çıkarılmıştır (Fot. 20). Minarenin hemen altında yer alan bu nişin özgünde minarenin giriş açıklığı olma ihtimali akla gelse de buna dair herhangi bir ize rastlanmamıştır. Doğu duvarının kuzey ucunda simetriği bulunan bu açıklığın özgünde bir pencere olduğu, minarenin inşası sırasında kapatılarak nişe dönüştürüldüğü anlaşılmıştır.



**Fotoğraf 19-** Harim batı duvarının güney kesiminde yer alan pencere açıklığı.

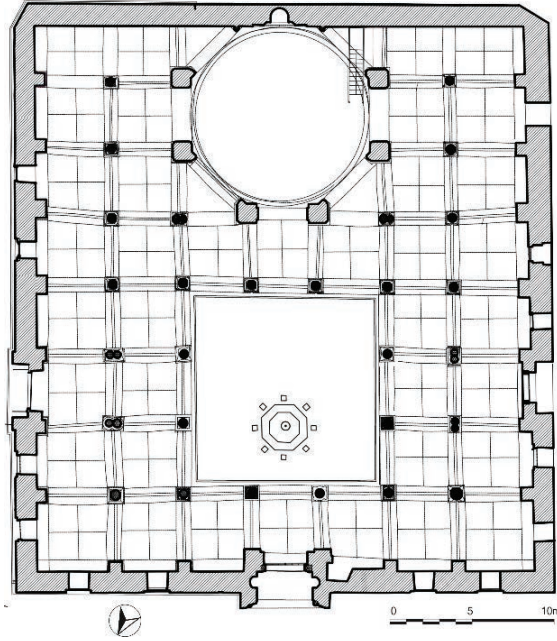
14 Acun, 1999, 34.

**Fotoğraf 20-**  
Avlu doğu duvarının  
kuzeyindeki niş.



Raspa çalışmaları sonucunda elde edilen en önemli bulgulardan bir diğeri harim kuzey duvarının yapıya sonradan eklendiğinin kesinleşmiş olmasıdır. Caminin özgünde erken İslam dönemine özgü “maksure kubbeli camiler” gibi bir avlu çevresine yerleştirilmiş, birbirine kemerlerle bağlı çok sayıda taşıyıcı ve mihrap önünde yer alan bir kubbeden oluştuğu, harimin kuzeyinde bugün mevcut olan ve harimle avluyu ayıran duvarın ilk inşaatta bulunmadığı saptanmıştır (Şekil 2).

**Şekil 2-**  
Ulu Cami 1. Dönem  
restitüsyon planı.  
(İzmir Vakıflar Bölge  
Müdürlüğü Arşivi'nden  
işlenerek)



Bu kurgunun, olasılıkla iklim koşulları nedeniyle kısa bir süre sonra değiştirildiği ve harimin kuzeyine bir duvar eklendiği ortaya çıkmıştır. Duvarın inşası sırasında, bu kesimde yer alan altı devşirme sütun ve başlıklarının da duvar içinde bırakıldıkları anlaşılmıştır<sup>15</sup> (Fot. 21, 22). Kuzey duvarının doğu ve batı köşelerinde ve sütunları birbirine bağlayan kemerlerde mevcut bitişme çizgileri, duvarın sonradan eklendiğinin somut göstergeleridir (Fot. 23, 24). Bu durum, mihrap önu mekânının kuzeyinde yer alan iki ayak arasındaki dilimli kemeri de daha anlamlı hale getirmektedir. Bu kemerin kuzey duvarının bulunmadığı ilk inşa evresinde mihrap önu mekânını daha vurgulu hale getirmek amacını taşıdığını kabul etmek mümkündür.



**Fotoğraf 21-**  
Raspa sonrası harim  
kuzey cephesi.



**Fotoğraf 22-**  
Raspa sonrası harim  
kuzey duvarı ve  
revaklar.

15 Söz konusu devşirme sütun başlıkları Doç. Dr. Emine Tok tarafından yayına hazırlanmaktadır.

Yapıyı 1954 yılında gerçekleştirilen onarım sırasında ziyaret eden Alman araştırmacı K. Erdmann da kuzey duvarı içindeki sütunları görmüş ve başlangıçta açık olarak inşa edildiğini ve kısa bir süre sonra kapatılmış olabileceğini belirtmiştir<sup>16</sup>. Erdmann sütun sayısının sekiz olduğunu belirtse de aslında duvar içerisinde yer alan sütun sayısı altıdır. Yapının özgün durumuna ilişkin bir restitüsyon planı da veren Erdmann'ın çalışması çeşitli araştırmacılar tarafından da görülmüştür. Acun, Erdmann'dan hareketle mimarın plan olarak orta avlulu bir şemayı düşündüğünü fakat hiç uygulamaya koyamadığını ya da iklim koşullarından kısa sürede sütun aralarının duvarlarla kapatılmış olabileceğini söylemektedir<sup>17</sup>. Bir başka çalışmada ise Erdmann'ın restitüsyon planına yer verilmeyle birlikte bu konuda yorum yapılmamıştır<sup>18</sup>.



**Fotoğraf 23-** Duvar içerisinde kalan sütun başlıkları ve köşelerdeki bitişme çizgileri.



**Fotoğraf 24-** Duvar içerisinde kalan sütunlar.

16 Erdmann, 1958, 10.

17 Acun, 1999, 38, 39.

18 Gençer, Kaplan ve İpekoğlu, 2018, 1880.

İslam mimarisinin ilk dönemlerinden itibaren uygulanmaya başlayan maksure planlı cami geleneği, özellikle Kuzey Afrika'da kurulan Fatımiler, Murabıtlar ve Muvahhidler dönemi yapılarında sıkça karşımıza çıkmaktadır. Abbasiler dönemine tarihlenen Kahire'deki *Tolunoğlu Camisi* (876-879)<sup>19</sup>, Fatımiler döneminden yine Kahire'deki *El-Hâkim Camisi* (10. yüzyıl sonları)<sup>20</sup> ve Muvahhidler döneminde inşa edilen Marakeş'teki *Timnel Camisi* (1153-54)<sup>21</sup> ile *Kutubiye Camisi* (1147)<sup>22</sup> bir avlu çevresine yerleştirilmiş, birbirine kemerlerle bağlı çok sayıda taşıyıcı ve mihrap önünde yer alan kubbeleriyle maksure kubbeli camilerin ilgi çekici örnekleri arasındadır.

Bunların yanı sıra, Memlük sultanı Baybars tarafından 1269 yılında Kahire'de inşa ettirilen *Baybars Camii*<sup>23</sup>, avlusunu çevreleyen revakları ve oldukça büyük tutulmuş mihrap önü kubbesi bakımından Manisa Ulu Cami ile büyük benzerlik göstermektedir. Tüm bu örneklerde avlu ile harimi ayıran herhangi bir ayırıcı duvar bulunmamaktadır. Benzer örnekli yapıların tümü coğrafi olarak sıcak bölgelerde yer aldığından, harimin açık olmasında bir sakınca yoktur. Fakat Manisa gibi soğuk kışların yaşandığı bir bölgede, açık cami tasarlamak çok mantıklı değildir. Bu yüzden yanlısın hemen farkına varılmış ve çok kısa bir süre sonra belki de medresenin inşası sırasında harim kuzey duvarı kapatılmıştır. Sonradan eklenen bu duvarın inşa malzemesi ve tekniğinin diğer duvarlar ile aynı olması, bu görüşü destekler niteliktedir. Ayrıca bu duvarın harime bakan iç yüzünde pencere alınlıkları ve alınlıkların üst kesimlerinde hafifletme amaçlı olarak kullanıldığı anlaşılan pişmiş toprak testiler ile aşağıda sözünü edeceğimiz, yapının çatısında ortaya çıkan pişmiş toprak testilerin aynı dönemin ürünü olmaları da görüşümüzü güçlendirmektedir.



**Fotoğraf 25-**

Kemer boşluklarında yer alan Gotik kurgulu ikili sivri kemerli pencereler.

19 Blair ve Bloom, 2007, 112.

20 Yetkin, 1984, 36; Abouseif, 1997, 184.

21 Kubisch, 2007, 260.

22 Kubisch, 2007, 261.

23 Abouseif, 1992, 223-224.

Sonradan eklenen duvarın üst kesiminde, kemer boşluklarında yer alan Gotik kurgulu ikili sivri kemerli pencereler ve üst-orta kesimlerindeki dairesel formlu gül pencerelerin dönemsel özellikleri, bu değişikliğin 1366-67’de inşaatın tamamlanmasından kısa bir süre sonra gerçekleştirildiğinin bir başka kanıtı olsa gerektir. Gotik kurgulu bu pencere düzeninin sonraki onarımlarla bozulduğu, dairesel pencerelerin tümünün kapatıldığı ortaya çıkmıştır (Fot. 25). 14. yüzyıl ve 15. yüzyıl başlarına tarihli *Niğde Sungur Ağa Camii* (1335), *Peçin Ahmet Gazi Medresesi* (1375/76), *Bergama Ulu Cami* (1398/99) ve *Balıkesir Yıldırım Camii* (1389-1402) gibi çeşitli yapılarda gotik mimarlık etkilerinin varlığı bilinmektedir<sup>24</sup>. Bu örneklerle Manisa Ulu Cami’yi de eklemek yerinde olacaktır.

Yapının inşa edildiği 14. yüzyıl, Anadolu’da kültürel etkileşimlerin de en yoğun olduğu dönemlerden biridir. Farklı bölgelerden çeşitli sanatçı grupları ve mimarlar, yeni kurulan beyliklere ait şehirlerde ilgi çekici eserler ortaya koymuştur. Örneğin Manisa Ulu Cami’nin minber ustası Muhammed bin Abdülaziz Antepli iken, *Selçuk İsa Bey Camii*’nin (1375) mimarı Ali bin Müşeymeş Şamlıdır ve Şam Emeviye Camii’nin küçük bir benzerini Selçuk’ta inşa etmiştir. Medrese taçkapısındaki kitabeden Manisa Ulu Cami Külliyesi’nin mimarının Emet bin Osman adlı biri olduğu bilinmekle birlikte nereli olduğuna dair herhangi bir bilgiye sahip değiliz. Aslanapa, İzmir Kemalpaşa’daki Emet Camii’nin de mimarlığını yapan Emet bin Osman’ın, Kütahya’nın Emet İlçesi’nden olabileceğini öne sürmekte<sup>25</sup>, Acun da bu görüşü desteklemektedir<sup>26</sup>. Ancak Ulu Cami’nin plan şemasının erken İslam dönemine özgü maksure kubbeli camilerle olan benzerliği ve inşa tarihinden kısa bir süre sonra eklendiğini düşündüğümüz harim kuzey duvarındaki gotik kurgulu pencere düzeni, mimarın farklı bir coğrafyadan davet edilmiş olabileceğini de akla getirmektedir.

Bu durumda 1366-67 yılında caminin bugün mevcut harim kuzey duvarı olmaksızın inşasının tamamlandığı, medrese ve minarenin 1378 yılında eklendiği söylenebilmektedir. Gotik özellikler taşıyan harim kuzey duvarı da, Erdmann’ın da belirttiği gibi camiden kısa bir süre sonra, olasılıkla medrese ve minarenin eklendiği süreçte inşa edilmiş olmalıdır (Şekil 3, 4).

Cami hakkında merak edilen konulardan biri de mevcut bir kilisenin yerine inşa edilip edilmediği düşüncesidir. Onarım sırasında gerçekleştirilen jeofizik etütler, Evliya Çelebi’nin daha önce bir kilise olduğunu ileri sürdüğünü<sup>27</sup>, bazı araştırmacıların da desteklediği<sup>28</sup> bu düşüncenin güvenilir olmadığını ortaya koymuştur. Etütlerde harimin güneybatı köşesinde bir su yapısına ait olması muhtemel duvarlar dışında herhangi bir temel izine rastlanmamıştır. Araştırmacıları bu düşünceye yönlendiren etmenlerden biri olan yoğun devşirme malzeme kullanımı, dönemin sıkça rastlanılan uygulamalarındandır. Kaldı ki yapının kible yönünün doğru olması da başka bir yapıdan dönüştürülmediği konusunda önemli bir veridir.

24 Tanman, 2005, 213-225.

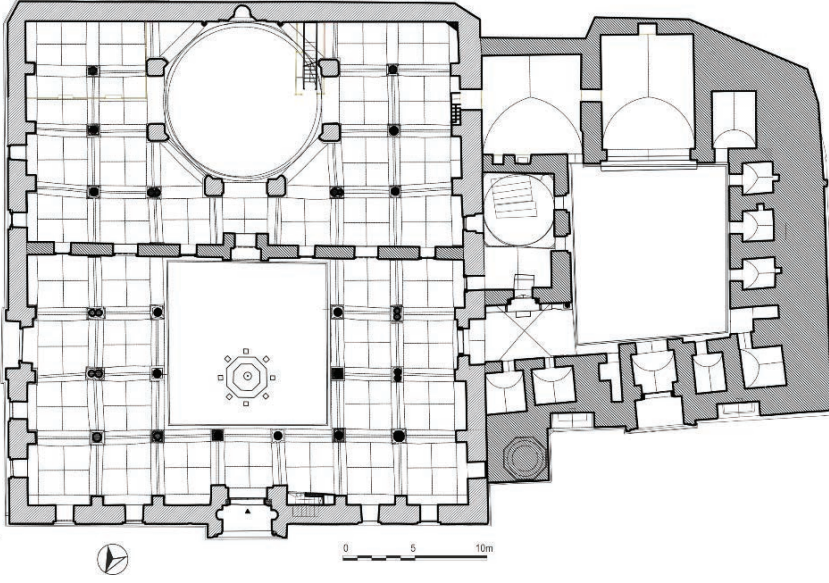
25 Aslanapa, 1973, 221.

26 Acun, 1999,40.

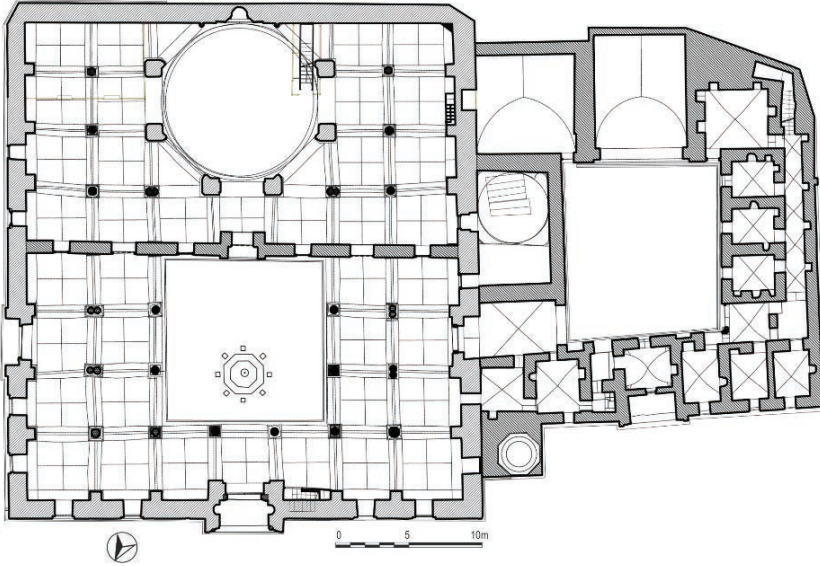
27 Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi, 2006, 77.

28 Uluçay, 1938, 6; Köklü, 1983,10-11; Gençer, Kaplan ve İpekoğlu, 2018, 1878,1881,1882;





Şekil 3- Ulu Cami ve Medresesi zemin kat restitüsyon planı.  
(İzmir Vakıflar Bölge Müdürlüğü Arşivi'nden işlenerek)



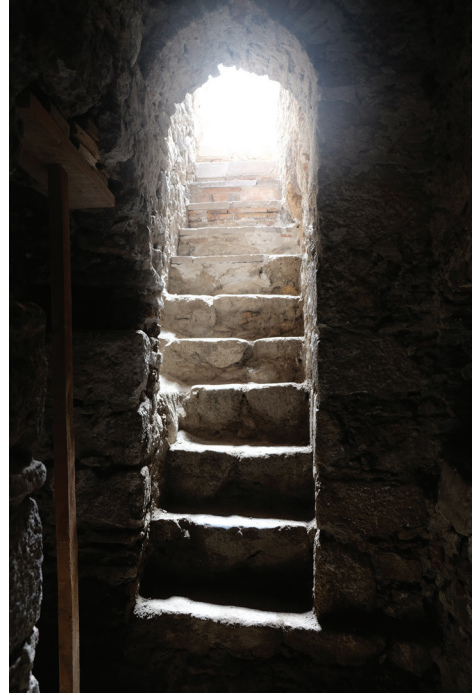
Şekil 4- Ulu Cami ve Medresesi birinci kat restitüsyon planı.  
(İzmir Vakıflar Bölge Müdürlüğü Arşivi'nden işlenerek)

Sıva rasparaları sonucu medresede de birtakım verilere ulaşılmıştır. Çalışmalar öncesi medrese hücrelerinin büyük bölümü dikdörtgen şekilli giriş açıklıklarına sahipti. Sadece güneydeki bir hücrenin sivri kemerli bir giriş açıklığı bulunmaktaydı. Yapılan sıva raspası sonucu tüm giriş açıklıklarının aslında sivri kemerli oldukları anlaşılmıştır (Fot. 26). Bazı hücrelerde kemerler sağlam durumda olmakla birlikte birkaçında kısmen izleri görülebilmektedir.

Medresenin çatısına çıkışı sağlayan güneybatı köşedeki merdiven, onarım öncesi toprakla doldurularak iptal edilmiş durumdayken temizlik çalışmaları yapılarak tamamen ortaya çıkarılmış ve tekrar kullanıma açılmıştır (Fot. 27).



**Fotograf 26-** Medrese odası giriş açıklığı.



**Fotograf 27-** Medresenin güneybatısında çatıya çıkışı sağlayan merdivenler.

Onarım sırasında çatıda da ilgi çekici verilere ulaşılmıştır. Onarım öncesi yapının üzeri kurşun levha havası verilmiş betonarme bir örtü ile mihrap önü mekânı ve türbe kubbeleri kurşunla kaplıydı (Fot. 28). 1950'li yıllarda yapıldığı bilinen bu kaplama ile birlikte çatıyı çevreleyen parapetler de avlu taçkapısının çerçevesini bozacak şekilde yükseltilmişti. Çeşitli belgeler ve eski fotoğraflar dikkate alındığında ise yapının uzun yıllar boyunca kiremitle kaplı beşik çatıyla örtülü olduğu anlaşılmaktadır (Fot. 29).



**Fotoğraf 28-**Onarım öncesi yapının betonarme örtüsü.



**Fotoğraf 29-** 1940'lı yıllarda yapının kiremit kaplı örtüsü.  
(İzmir Vakıflar Bölge Müdürlüğü Arşivi'nden)

Restorasyon çalışmaları kapsamında çatının çeşitli kesimlerinde yapılan araştırmalar, özgün örtüye ilişkin ilginç verilere ulaşılmasını sağlamıştır. Çatının belirli noktalarında elde edilen bu veriler sonrasında cami ve medrese çatısının tamamına yönelik çalışmalara yapının kuzeydoğusunda avlu revaklarının üst bölümünde başlanmıştır. İlk olarak yapı için büyük ağırlık teşkil eden beton bloklar alınmış, ardından toprak dolgu kaldırılmıştır (Fot. 30-31).

Tüm çatıda betonarme örtünün hemen altında yaklaşık 40-50 cm.lik yoğun kiremit parçaları ve molozlardan oluşan bir dolguya rastlanmıştır (Fot. 32, 33). Bu dolgunun altında ise gri renkli özgün toprak tabakasına ulaşılmıştır (Fot. 33). Toprak tabakası ile üstteki moloz dolgu arasında, yer yer korunabilmiş durumda bir harç tabakasının varlığı saptanmıştır. Toprak tabakasının altında kalan tonoz ve kubbe aralarındaki boşluklara, ağız kısımları aşağıya bakacak şekilde dönemin defolu pişmiş toprak testilerinin yerleştirildiği anlaşılmıştır<sup>29</sup> (Fot. 34, 35). Pişmiş toprak testilerin bulunduğu tabaka ile üzerindeki gri renkli toprak tabakası arasında da yoğun şekilde kiremit kırıklarının kullanıldığı harçlı bir zemin bulunduğu görülebilmektedir.

Bu durumda özgünde toprak damla örtülü olduğu kesinlik kazanan yapının sonra kiremit çatıyla kaplandığı söylenebilmektedir. Çatı kaplamasındaki dönüşüm hakkında 1671 yılında yapıyı gören Evliya Çelebi'nin verdiği bilgiler ve 1670-71 tarihli bir belge önemli bilgiler edinmemizi sağlamaktadır. Kullanılacak ahşaplardan kiremitlere kadar ayrıntılı bilgiler içeren belgeden, bu tarihte yapının çatısının düz damdan kiremit kaplamaya dönüştürüldüğü anlaşılmaktadır<sup>30</sup>. Bu onarımdan hemen sonra yapıyı gördüğü anlaşılan Evliya Çelebi de mihrap önü kubbesinin kurşunla, diğer kesimlerin ise baştanbaşa kiremitle kaplı olduğunu söylemektedir<sup>31</sup>. Dolayısıyla yapının örtüsünün Evliya Çelebi'nin kenti ziyaretinden çok kısa bir süre önce değiştirildiğini kabul etmek mümkündür.

Manisa'da yer alan Gülgün Hatun Hamamı da benzer bir çatı örtüsüne sahiptir. Yapıda 2007 yılında gerçekleştirilen restorasyon çalışmaları sırasında sıcaklık ana kubbesinin çevresindeki boşluklarda çok sayıda defolu testi kullanıldığı ve çatının düz dam şeklinde düzenlendiği görülmüştür<sup>32</sup>. Gülgün Hatun Hamamı, Manisa Ulu Cami ile çağdaş bir yapıdır. İki yapıda mevcut testiler de benzer formlarda defolu seramiklerdir. Gerek örtüde kullanılan yöntem gerekse pişmiş toprak testiler arasındaki benzerlik bu yapılarda aynı sanatçı grubunun çalışmış olabileceğini de akla getirmektedir.

---

29 Söz konusu pişmiş toprak testiler Doç. Dr. Sevinç Gök tarafından yayına hazırlanmaktadır.

30 Uluçay, 1940, 142-144.

31 Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi, 2006, 77.

32 Gök Gürhan, 2011.

**Fotoğraf 30-**  
Avlu  
kuzeydoğusundaki  
kazı ve temizlik  
çalışmaları.



**Fotoğraf 31-**  
Harimin doğusundaki  
kazı ve temizlik  
çalışmaları.



**Fotoğraf 32-**  
Avlu  
kuzeydoğusundaki  
kazı ve temizlik  
çalışmaları.





**Fotoğraf 33-**  
Avlu kuzeydoğusundaki  
kazı ve temizlik  
çalışmaları.



**Fotoğraf 34-**  
Kubbe ve tonozlar  
arasında kalan  
boşluklara yerleştirilen  
testiler.



**Fotoğraf 35-**  
Kubbe ve tonozlar  
arasında kalan  
boşluklara yerleştirilen  
testiler.

## **Sonuç**

Beylikler dönemi yapıları arasında özel bir yere sahip olan Manisa Ulu Cami ve Medresesi'nde 2019 yılında başlayan ve halen devam eden restorasyon çalışmalarında yapıların inşa evreleri ve örtü sistemi hakkında ilgi çekici verilere ulaşılmıştır. İnşa kitabelerinden, caminin inşasının 1366-67, medresenin ise 1378 tarihinde tamamlandığı bilinmektedir. Caminin batı duvarında ortaya çıkan pencereler ve bitişme çizgileri medresenin inşasına sonradan karar verildiğini, minarenin de medrese ile birlikte eklendiğini göstermiştir.

Yapıyı 1954 yılında onarım sırasında ziyaret eden K. Erdmann, harim kuzey duvarı içindeki sütunları görmüş, caminin özgünde açık olarak inşa edildiğini ve kısa bir süre sonra kapatılmış olabileceğini ifade etmiştir. Önerisini bir restitüsyon denemesine de yansıtan araştırmacı, herhangi bir fotoğrafa yer vermemiştir. 2019 yılında gerçekleştirilen sıva raspaları sonucunda Erdmann'ın ifadelerinin doğruluğu kesin bir şekilde ortaya çıkmış, yapının ilk inşaatta avlulu ve maksure kubbeli bir cami olarak inşa edildiği ancak olasılıkla iklim koşulları nedeniyle çok kısa bir süre içinde -belki de medresenin inşası devam ederken- kuzey duvarı inşa edilerek kapatıldığı anlaşılmıştır.

Çalışmalar sonucunda cami ve medresenin üzerinin özgünde toprak damlı olduğu ortaya çıkmıştır. Kubbe ve tonozlar arasında kalan boşluklara önce defolu pişmiş toprak testiler yerleştirildiği, bunların üzerinin yaklaşık 30cm kalınlıkla toprak tabakası ile kaplandığı anlaşılmıştır. Kullanılan testilerin yine Manisa'da yaklaşık olarak aynı tarihlerde inşa edilen Gülgün Hatun Hamamı çatısında ortaya çıkan testilerle olan benzerliği ve daha da önemlisi yöntemin aynı olması, bu yapıların aynı sanatçı grubunun eserleri olabileceklerini akla getirmektedir. Medresede mevcut kitabeden yapının mimarının Emet bin Osman olduğu bilinmektedir. Bazı araştırmacılar, mimar Emet bin Osman'ın adından hareketle Kütahya'nın Emet İlçesi'ne mensup olabileceğini öne sürse de, caminin özgün plan şeması, harim kuzey duvarında ortaya çıkan gotik pencere düzeni ve çatıda kullanılan yöntem bazı imar faaliyetleri için farklı bir coğrafyadan davet edilmiş bir kişi olabileceğini de düşündürmektedir.

Manisa Ulu Cami ve Medresesi'nde restorasyon çalışmalarında elde edilen değerli bulgular, özellikle camiye ilişkin bilgilerimizi önemli ölçüde değiştirmiştir. Bu durum, yapıların hem rölöve, restitüsyon ve restorasyon projelerinin hazırlanması hem de restorasyon aşamasında ne kadar dikkatli olunması gerektiğinin ve disiplinler arası çalışmaların ne kadar önemli olduğunun somut göstergelerindedir.

## KAYNAKÇA

- Abouseif, D. (1992), Baybars I Camii, *TDV İslam Ansiklopedisi*, (C.5), İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 223-224.
- Abouseif, D. (1997), Hâkim Camii, *TDV İslam Ansiklopedisi*, (C.15), İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 184-185.
- Acun, H. (1985), Manisa İshak Çelebi Külliyesi, *Vakıflar Dergisi* (19), 127-146.
- Acun, H. (1999), Manisa'da Türk Devri Yapıları, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Aslanapa O. (1973), *Türk Sanatı II*, İstanbul: Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Kültür Yayınları.
- Blair S. ve Bloom J.(2007), "İran, Irak ve Mısır: Abbasiler, Mimari", *İslam Sanatı ve Mimarisi*, (Haz. Markus Hattstein-Peter Delius), İstanbul: Literatür Yayınları.
- Bozer, R. (2002), "Ortaçağ Anadolu Türk Ahşap Sanatında Kündekâri Tekniği", *Türkler*, (C. 7), Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 911-917.
- Emecen, F. (2009), "Saruhanogulları", *TDV İslam Ansiklopedisi*, (C.36), İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 170-173.
- Erdmann, K. (1958), "Zur Türkischen Baukunst Seldschukischer und Osmanischer Zeit", *Deutsches Archäologisches Institut Abteilung, Istanbul* Mitteilungen, Heft 8,
- Ersoy, H. (1942), "Ulu Camii" *Gediz*, (C. 5/S. 55), 16.
- Gençer, F., Kaplan, Z. ve İpekoğlu, B. (2018), "*Tarihi Süreç İçinde Manisa Ulu Cami ve Medresesi*", *Geçmişten Günümüze Manisa*, C. III, (Ed. İ. M. Çağlar, F. Çiftçioğlu ve Z. Ustaoglu), Manisa: Manisa Celal Bayar Üniversitesi Yayınları.
- Gök Gürhan, S. (2011), *Bir Seramik Definesinin Öyküsü: Saruhanoglu Beyliği'nin Mirası Manisa Gülgün Hatun Hamamı Seramikleri*, Manisa: Manisa Belediyesi Kültür Yayınları.
- Gökçen, İ. (1946), *Manisa Tarihinde Vakıflar ve Hayırlar I*, İstanbul: Manisa Halkevi Yayınları XVIII.
- Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi* (2006), (Haz. S. A. Kahraman-Y. Dağlı), İstanbul (9-1), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.



- Kalfazade, S. (2000), “İsâ Bey Camii”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, (C.22), İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 476-478.
- Köklü, N. (1983), “Saruhanlılar Devrinde Manisa (3)”, *Manisa*, 6, 5-29.
- Kubisch, Natascha (2007), “Murabıtlar ve Muvvahidler, Mimari”, *İslam Sanatı ve Mimarisi*, (Haz. Markus Hattstein-Peter Delius), İstanbul: Literatür Yayınları.
- Riefstahl, R.M. (1931), *Turkish Architecture in Southwestern Anatolia*, Cambridge: Harvard University Press.
- Sönmez, Z. (1989), *Başlangıcından 16.yüzyıla Kadar Anadolu Türk Mimarisinde Sanatçılar*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Tanman, M.B. (2005), “14. ve 15. Yüzyılların Anadolu Mimarlığında Gotik Etkiler”, *Afife Batur'a Armağan-Mimarlık ve Sanat Tarihi Yazıları*, (Ed. Aygül Ağır, Deniz Mazlum, Gül Cephaneçigil), İstanbul: Literatür Yayınları.
- Uçar, H. (2012), *Sipil'den Manisa'ya Ab-ı Hayat Manisa Çeşmeleri*, Manisa: Manisa Belediyesi Kültür Yayınları.
- Uluçay, Ç. (1938), “Manisa Tarihi Üzerinde Araştırmalar”, *Gediz*, 16, 5-6.
- Uluçay, Ç. ve Gökçen İ. (1939), *Manisa Tarihine Genel Bir Bakış*, İstanbul: Manisa Halkevi Yayınları 5.
- Uluçay, Ç. (1940), *Saruhanoğulları ve Eserlerine Dair Vesikalar I*, İstanbul: Manisa Halkevi Yayınları 6.
- Uzunçarşılı, İ. H. (1929), *Kitabeler II*, İstanbul: İstanbul Devlet Matbaası.
- Uzunçarşılı, İ. H. (1937), *Anadolu Beylikleri ve Akkoyunlu Karakoyunlu Devletleri*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Yetkin, S. K. (1984), *İslam Ülkelerinde Sanat*, İstanbul: Cem Yayınevi.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

**Sanat Tarihi Dergisi**

ISSN 1300-5707

Cilt: 30, Sayı: 1 Nisan 2021

*Ege University, Faculty of Letters*

***Journal of Art History***

e-ISSN 2636-8064

*Volume: 30, Issue: 1 April 2021*

İnternet Sayfası (Acık Erisim)

Internet Page (Open Access)

**DergiPark**  
AKADEMİK

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

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

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

Clarivate  
Analytics  
**ESCI**  
Emerging Sources Citation Index

TR DİZİN  
**ULAKBİM**

**DOAJ**

Crossref

**EBSCO**

**ERIH PLUS**  
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE  
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic  
Resource  
Index  
ResearchBID

**SÖBIAD**

## MANİSA ULU CAMİ'NİN ÖRTÜ VE DUVAR SİSTEMİNDE ORTAYA ÇIKARILAN TESTİLER



### THE JUGS UNCOVERED IN THE COVERING AND WALL SYSTEM OF THE ULU MOSQUE OF MANİSA

Sevinç GÖK\*

#### ÖZ

2019 yılında restorasyon çalışmalarının başladığı Manisa Ulu Cami Külliyesi'nde bir çok yenilikle karşılaşmıştır. Özellikle yapının mimari yapısında kullanılan testiler; gerek kullanıldıkları alan açısından, gerekse nitelikleri yönünden önemli veriler sunmaktadırlar. Caminin örtü sisteminde ve harim kuzey duvarında bulunan testiler, yapı elemanı olarak kullanılmalarının yanı sıra form ve süsleme özellikleriyle dikkat çeker. Caminin avlu revaklarından kuzey doğudakilerin örtü sistemi, problemler nedeniyle açılmış ve buradaki tonozların arasında yan yana sıralanmış testiler olduğu tespit edilmiştir. Erken dönemlerden itibaren örneklerini görmeye başladığımız örtü sisteminde testi/künk/amfora kullanımının amacı, yapıların üzerindeki ağırlığı hafifletmektir. Caminin harim kuzey duvarında da testiler bulunmaktadır. Bütün duvar yüzeyine, düzensiz bir şekilde yerleştirilen testilerin, kemer alınlıklarında yoğunlaştığı ve sıralı olarak düzenlendiği görülmektedir. Yerleştiriliş şekli ve düzeni bu testilerin akustik/rezonans amaçlı kullanılmadığını, üst örtüde olduğu gibi duvarın yükünü hafifletmek için uygulandığını göstermektedir. Yapının örtü sisteminde kullanılan testilerin tamamı kırmızı renkli bünyeli ve sırsızdır. Genel olarak yumurta biçimli gövdeli, tek, çift kulplu ve kulpsuz formlara sahip olan örneklerin bir kısmı süzgeçlidir. Günlük hayatta kullanılmak için üretilmiş mutfak kaplarından oluşan testilerin tamamı defoludur. Ulu Cami, kitabesine göre Saruhan Beylerinden İshak Çelebi tarafından 1366-67 tarihinde yaptırılmıştır. Mimarın ise Emet bin Osman olduğu kabul edilir. Yaklaşık aynı yıllarda inşa edilen Manisa Gülgün Hatun Hamamı'nda da Ulu Cami'de olduğu gibi örtü sisteminde testi kullanılmıştır. Özellikle üst örtü çözümlenmeleri, örtü sistemindeki ağırlığı hafifletmek için testi kullanması, tercih edilen testilerin defolu örnekler olması, bu yapıların aynı mimar tarafından inşa edildiğini düşündürmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Sırsız testi, hafifletme, defolu seramik, akustik, Beylikler Dönemi mimarisi

\* Doç. Dr. Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İzmir.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6002-0861> ♦ E-mail: [sevinç.gok@ege.edu.tr](mailto:sevinç.gok@ege.edu.tr)

### **ABSTRACT**

The restoration works in the Ulu (Grand) Mosque Complex (Kulliye) of Manisa that commenced in 2019, yielded a number of novelties. The jugs that were used in the architectural structure of the building in particular, provide significant data regarding the properties of the jugs as well as the area they were used.

The jugs located in the covering system and the northern wall of the prayer hall (harim) are remarkable not only for being used as construction elements but also for their shapes and decorative features. The coverings of the northeastern courtyard arcades of the Mosque were removed due to problems, revealing jugs among the vaults. From top to bottom, the original covering of the mosque was made up of a layer of firm soil, mortared foundation, and jugs arranged side by side and upright, with their mouths facing downward. Jugs/pipes/amphorae were used in the covering systems, as testified by examples since early times, especially for reducing the pressure applied on the buildings. The jugs used in the covering system of the Ulu Mosque serve the same purpose.

Jugs were also discovered in the northern wall of the Mosque's prayer hall. These are disorderly arranged on the entire wall surface, with a concentration on the pediments of the arches, where they are orderly arranged. Generally, the jugs are arranged with their bottoms facing the interior of the prayer hall, and almost all have broken bottoms. The order and arrangement of these jugs suggest that they were used for reducing the load of the wall, as is the case of the covering, rather than for acoustic or resonance purposes.

All of the jugs used in the covering system have red fabrics and are unglazed. They are mainly ovoid-shaped, with single, double or no handles, and some are equipped with strainers. All specimens have similar body shapes but differ in the applications on the neck. A decoration of thin grooves is applied on the body and neck of the entire examples. Gilding is also applied. All of the jugs, produced as common ware, are flawed.

According to its inscription, the Ulu Mosque was commissioned by İshak Çelebi of the Sarukhanids in 1366 and was built by the architect *Emet bin Osman*. The employment of earthenware materials such as jugs/amphorae by the architect who followed a long-known method for reducing the load indicates that he was experienced in such resolutions. Analogous applications are observed in the Gülgün Hatun Baths in Manisa, built around the same time. The covering resolutions, the use of jugs for reducing the load of the covering system and the preference for flawed material suggest that both constructions were built by the same architect. It is very likely that Emet bin Osman who apparently worked at the service of this dynasty also constructed the Gülgün Hatun Baths.

**Keywords:** *Unglazed jugs, reducing the pressure, flawed ceramics, acoustic, Architecture of Principalities Era*

## Giriş

Manisa Ulu Cami; türbe, medrese ve çeşmeleriyle birleşik halde inşa edilmiş, ayrıca hamam ve Mevlevihane'si bulunan bir külliyeinin parçasıdır. Saruhanoğlu İshak Çelebi tarafından 1366-67 tarihinde yaptırılan caminin medresesi ve türbesi 1378 tarihinde bitirilmiştir<sup>1</sup>. Çeşitli dönemlerde onarımlar geçiren bu yapılar grubu, son olarak 2019 yılındaki restorasyon çalışmalarıyla gündeme gelmiştir. Tonozlarla örtülü enine dikdörtgen planlı harimde, mihrap önü mekânı kubbeli olan Ulu Cami'nin revaklarla çevrili bir avlusu bulunmaktadır.

2019 yılında başlayan Ulu Cami, türbe ve medrese restorasyon çalışmalarında; mimari, devşirme taş malzeme ve yapı bünyesinde kullanılan testiler açısından oldukça yeni buluntular ortaya çıkarılmıştır<sup>2</sup>. Çalışmamızda, yapının mimari kuruluşuna dahil edilen pişmiş toprak testiler incelenmiştir<sup>3</sup> (Fot. 1).

Ulu Cami'nin iki farklı alanında seramik malzeme tespit edilmiştir. İlk grup testiler, caminin örtü sisteminde, mimari bir eleman niteliğinde kullanılmıştır. Restorasyon esnasında çok küçük bir grup testi çıkarılsa da, bulunan örnekler örtü sistemi ve testilerin kullanım amacını öğrenmemizi sağlamaktadır. Testilerin görüldüğü ikinci alan ise harimin kuzey duvarıdır. Bu alanda da testiler yapı elamanı işlevinde kullanılmıştır.



**Fot. 1:**  
Manisa Ulu Cami'de gerçekleştirilen restorasyon çalışmaları (Fotoğraf: S. Gök).

- 1 Uzunçarşılı, 1929, 74-76; Uluçay ve Gökçen, 1939, 89-91; Acun, 1999, 33, 310.
- 2 Yapının restorasyonu sonucunda elde edilen mimari yenilikler Doç. Dr. Şakir Çakmak ve Dr. Öğr. Üyesi Cengiz Gürbıyık, Bizans Dönemi devşirme taş eserler ise Doç. Dr. Emine Tok tarafından değerlendirilmektedir.
- 3 Manisa Ulu Camisi'nin restorasyon çalışmalarında ortaya çıkarılan seramikleri inceleme fırsatı sağlayan sevgili dostlarım Doç. Dr. Şakir Çakmak, Dr. Öğr. Üyesi Cengiz Gürbıyık ve İzmir Vakıflar Bölge Müdürlüğü'nde Sanat Tarihi Uzmanı Aslı Korur'a çok teşekkür ederim. Ayrıca, çalışmalar esnasında yardımcı olan Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencilerimiz Nurdan Eskemen ve Lemye Gündüz'e de çok teşekkür ederim.

## 1. Caminin Örtü Sisteminde, Mimari Eleman Olarak Kullanılan Testiler

### 1.1. Testilerin örtü sisteminde kullanım amacı:

Ulu Cami'nin örtü sistemi ile ilgili yapılan restorasyon çalışmalarında; 1970'li yıllarda yapının üstüne beton plakalar yerleştirildiği, bu beton plakaların altında, moloz dolgu ile yapının orijinal üst örtüsü olduğu anlaşılan, sırasıyla gri renkli bir toprak tabakası, harç tabakası ve pişmiş toprak testiler tespit edilmiştir<sup>4</sup>. Harç tabakasının altında, tonoz ve kubbelerin arasındaki boşluklara yerleştirilmiş olarak bulunan testiler, ağız kısımları aşağı gelecek şekilde yan yana dizilmiştir (Fot. 2-7). Benzer bir uygulama, Manisa Gülgün Hatun Hamamı'nın örtü sisteminde de görülür<sup>5</sup>. İki yapıda da harç tabakası ve toprak kullanılmış, kubbe ve tonoz aralarına günlük kullanım seramikleri yerleştirilmiştir. Özellikle yapıların kubbelerinde ve tonozlarında, dolgu ağırlığını hafifletmek amacıyla uygulanan bu yöntemin, Bizans Dönemi uygulamaları da ortaya çıkarılmıştır. Bugün mescit olarak kullanılan ve orijinalinde; kütüphane, mezar yapısı, ayazma ya da vaftizhane gibi bir işlevinin olduğu düşünülen İstanbul Şeyh Süleyman Mescidi'nin restorasyon çalışmaları esnasında, kubbe eteği hizasındaki boşluklara yerleştirilmiş küp/amforalar tespit edilmiş (13. yüzyıl onarımlarına ait?), üstü toprak ile kaplanmıştır<sup>6</sup>. Roma ya da Bizans dönemi olduğu düşünülen yapıda amforalar, yatay bir şekilde yan yana sıralanmıştır<sup>7</sup>. Aysin Özügül, kubbe ve tonoz aralarında, hafifletme amacıyla amfora kullanımının; Khora Manastırı'nın Kilisesi (İstanbul Kariye Cami), Lips Manastırı Kilisesi (İstanbul Fenari İsa Cami), Pantokrator Manastırı Kilisesi (İstanbul Zeyrek Cami) ve Pammakaristos Manastırı Kilisesi'nde (İstanbul Fethiye Cami) tekrarlandığını belirtir<sup>8</sup>. Kayseri Honat (Mahperi/Huand) Hatun Medresesi'nin (1237/38) tonoz arası boşluklarına, yükü hafifletme amacıyla baş aşağı yerleştirilmiş testi veya küpler, 1973 yılında gerçekleştirilen restorasyon esnasında Aysıl Tükel Yavuz tarafından görülmüştür<sup>9</sup>. Tükel Yavuz ayrıca, Kayseri Hacı Kılıç Camisi (1249/50) ile Konya Sahip Ata Medresesi'nde de (1268) benzer şekilde küp/testilerin olduğunu ve restorasyon esnasında bunların yerlerinden çıkarılarak müzeye taşındığını belirtir<sup>10</sup>. Diyarbakır Hasan Paşa Hanı (16. yüzyılı ikinci yarısı) ve Amasya Şirvanlı Camisi'nin (1886) son cemaat yeri kubbesi ise tamamen künklerle örülmüştür<sup>11</sup>. İstanbul Küçük Mecidiye Camisi'nin (1848) kubbesinde pişmiş toprak künkler kullanılmış; tuğla ile örülmüş kubbe, yan yana

4 Çakmak ve Gürbıyık, 2020, 5

5 Gök Gürhan 2011, 19-23.

6 İlhan ve Sefer, 2017, 51, 53, 54; Sav, 2017, 64; Sav ve Yalçın 2017, 139-140 Fig. 2.

7 İlhan ve Sefer, 2017, 55.

8 Özügül, 2004, 141. Lips Manastırı Kilisesi'nde kullanılan amforalar için bk. Ousterhout, 2016, 244/Res.194, 245/Res. 195. Kiliseler için bk. Müller-Winner, 2001, 126-127, 132-135, 159-163, 209-215.

9 Tükel Yavuz, 2002, 280, 289/not: 21.

10 Tükel Yavuz, 2002, 289/not: 21.

11 Yücel ve Ekşi Bekiroğlu ve Özel ve Boran, 2014, 11; Zobi ve Sağıroğlu, 2016, 604.

sıralanan künklerle yükseltilmiş, böylece ağırlık hafifletilmiştir<sup>12</sup>. Kubbe geçiş unsurları ile kemerlerdeki künk ve testilerin kullanımına örnek olarak ise Peçin II No'lu Türbe<sup>13</sup> (14. yüzyıl), Edirne 2. Beyazıt Camii (1484-1488) ile İstanbul Mahmut Paşa Camisi'nin (1473-74) son cemaat yerindeki uygulamalar verilebilir<sup>14</sup>. Bu örneklerin dışında izolasyon, hafifletme veya akustik amaçlı olarak testi/künklerin kullanıldığı düşünülen yapılara Hasankeyf Koç Camisi (12. yy) ve Hasankeyf Süleyman Camisi (1342-1366) örnek verilebilir<sup>15</sup>.

Restorasyon çalışmalarında, Manisa Ulu Camisi'nin örtü sisteminin tamamı kaldırılmamıştır. Avlunun kuzey doğu kesimiyle sınırlı kalan çalışmalar nedeniyle ortaya çıkarılan seramik malzeme yoğun değildir. Muhtemelen seramikler, yapının bütün örtü sisteminde dolgu malzemesi olarak kullanılmıştır. Benzer durum, Manisa Gülgün Hatun Hamamı'nda da gerçekleşmiştir. Hamamın yalnızca sıcaklık mekânındaki kubbe ve tonozu restore edilmiş, diğer birimlerin üzerindeki dolgu hiç açılmamıştır<sup>16</sup>. Müdahale edilmeyen alanlarda da çeşitli formlara sahip sırlı/sırsız seramik malzemenin varlığı şüphesizdir.



**Fot. 2:** Manisa Ulu Cami avlusunun kuzeydoğu revakının örtü sisteminde kullanılan testiler (Fotograf: C. Gürbıyık).

12 Yücel ve Ekşi Bekiroğlu ve Özel ve Boran, 2014, 11; Zobi ve Sağıroğlu, 2016, 602-603.

13 Ünal ve Demir, 2004, 132.

14 Zobi ve Sağıroğlu, 2016, 605-606.

15 Arık 2003, 160, 178; Gök Gürhan, 2011, 22.

16 Gök Gürhan 2011, 23.

**Fot. 3:**  
Manisa Ulu  
Cami avlusunun  
kuzeydoğu  
revakının örtü  
sisteminde  
kullanılan testiler  
(Fotoğraf: S. Gök).



**Fot. 4, 5:** Manisa Ulu Cami avlusunun kuzeydoğu revakının örtü sisteminde kullanılan testiler  
(Fotoğraf: C. Gürbıyık).



**Fot. 6, 7:** Manisa Ulu Cami avlusunun kuzeydoğu revakının örtü sisteminde kullanılan testiler  
(Fotoğraf: C. Gürbıyık).



## 1.2. Örtü sisteminde bulunan testilerin değerlendirilmesi:

Cami avlusunun kuzeydoğusunda yer alan revak tonozlarından zarar gören bölümlerin temizlenmesi sırasında ortaya çıkarılan testilerin tamamı sırsızdır. Tek, çift ve kulpsuz testilerin yer aldığı örnekler içerisinde süzgeçli olanlar ile bir adet emzikli testi de bulunmaktadır (Fot. 8).



**Fot. 8:** Manisa Ulu Cami'nin örtü sistemi içerisinde çıkarılan testiler (Fotoğraf: S. Gök).

Testiler kırmızı hamurlu, sıkı dokulu ve mika katkılıdır. Munsell renk kataloğuna göre açık kırmızı, kırmızimsı kahverengi ve kırmızimsı sarı bünyelere sahiptirler (bk. Katalog). Testilerin defolu olduğu tespit edilmiştir. Biçimsel bozulmaların yanı sıra, gövdeler üzerinde alçı patlakları da bulunmaktadır (Fot. 9).

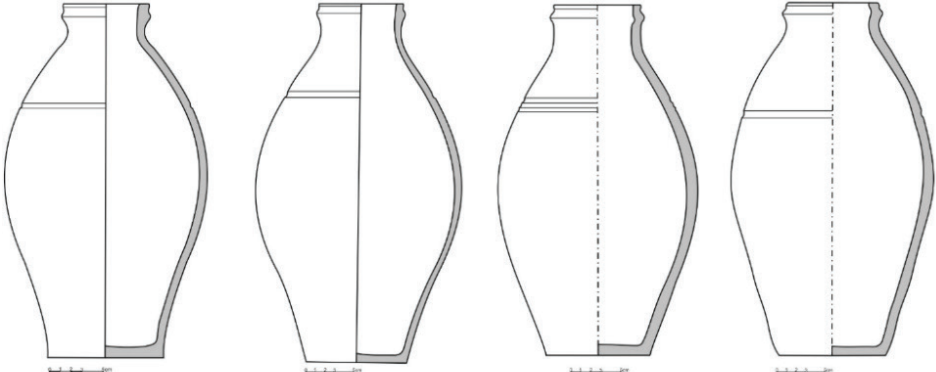
*1.2.a- Yumurta Biçimli Gövdeli Kulpsuz Testiler:* Örtü sistemi içerisinde ele geçen ve incelediğimiz kulpsuz testiler dört adettir. Düz dipli testilerin yükseklikleri 33cm ile 37.5cm; ağız çapları 7.8cm ile 9cm, dip çapları ise 10.4cm ile 11cm arasında değişmektedir. Örneklerin boyunları kısa ve silindriktir. İç bükey kavisli boyun, keskin ve yuvarlak kenarlara sahip iç bükey profille ağız kenarına bağlanır. Testiler çarkta çekilirken gövdenin üst kısmına ince, birbirine paralel yivler açılarak süsleme yapılmıştır. Bu yivler çok düzenli değildir. Bazı örnekler üç yiv ile başlayıp iki yivle sonlandırılmıştır. (Tablo 1).



**Fot. 9:**

Alçı patlaklarına sahip  
defolu örnek (Kat. No: 23)

(Fotoğraf: N. Eskemen).



**Kat. No: 1**

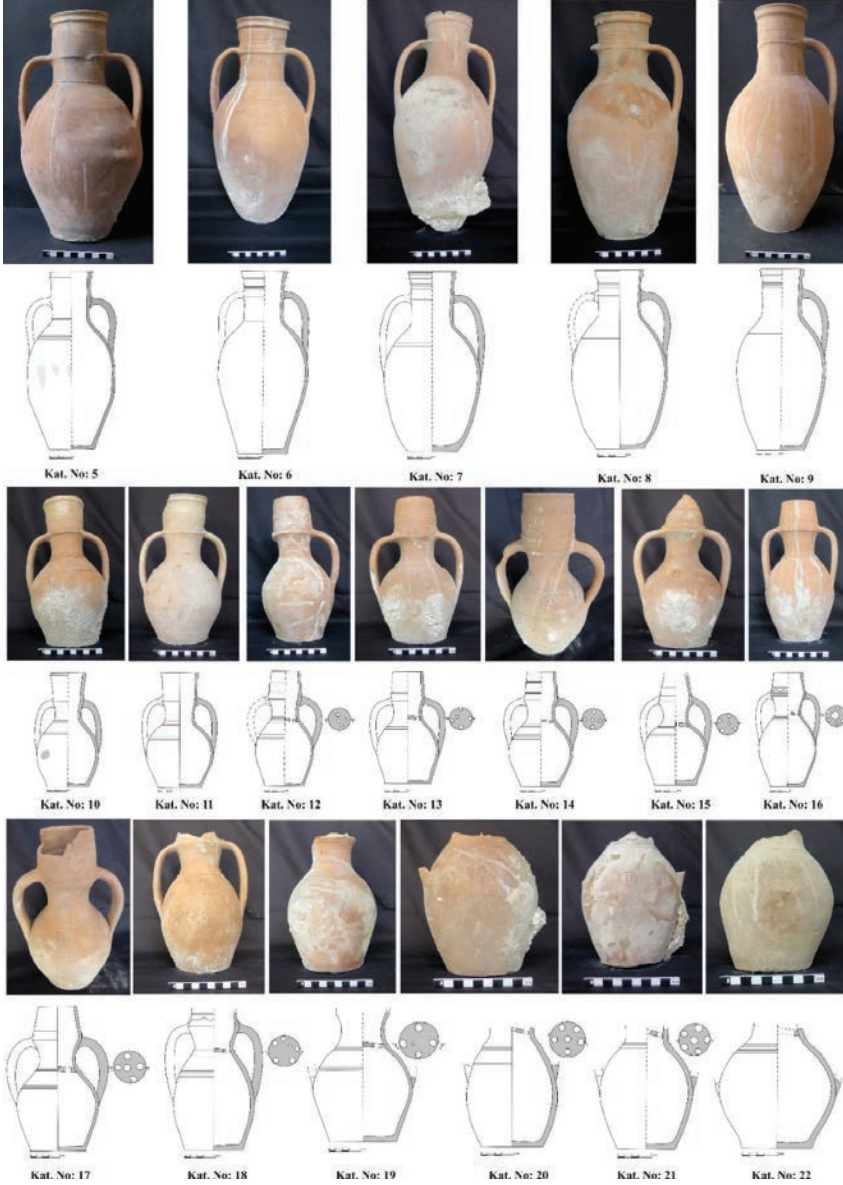
**Kat. No: 2**

**Kat. No: 3**

**Kat. No: 4**

**Tablo 1:** Yumurta Biçimli Gövdeli Kulpsuz Testiler (Fotoğraflar: N. Eskemen, Çizim: S. Gök).

1.2.b- Yumurta Biçimli Gövdeli, Çift Kulplu Testiler: En yoğun grubu oluştururlar. Bu örnekler içerisinde süzgeçli örnekler de bulunur (Tablo 2). Çift kulplu testilerden dördü büyük boyutludur (Tablo 2/Kat. No: 5-8).



**Tablo 2:** Yumurta biçimli gövdeli, çift ve tek kulplu, süzgeçli ve süzgeçsiz testiler (Fotoğraflar: N. Eskemen; Çizim: S. Gök, N. Eskemen, L. Gündüz).

Yumurta biçimli gövdeli, çift kulplu sırsız testiler düz diplidir. Büyük boyutlu testilerin yükseklikleri 36cm ila 40.5cm; ağız çapları 9.5cm ila 10.3cm, dip çapları ise 9.7cm ila 10.8cm arasında değişmektedir (Tablo 2/Kat. No: 5-9). Gövde boyun kısmına ince bir bilezik ile bağlanır. Düz ve silindirik biçimli boyun, keskin ve yuvarlak kenarlara sahip iç bükey profille ağız kenarıyla birleşir. Kulplar boynun ortasından başlayarak, gövdenin üst bölümüne bağlanır. Kulpların boyuna bağlandığı alanda, dış bükey profilli ince bir bilezik bulunur. Bu keskin profilli bilezik, bütün kulplu örneklerde görülür. Boyuna bağlanan kulbun, bağlantı yerindeki etkisini gizlemek için yapılmış olmalıdır. Aynı uygulama, gövde ile boynun birleştiği alanda da vardır. Sonradan eklenen boynun gövde ile birleşmesi yumuşatılmıştır. Gövde ve boyun üzerinde, testi çarkta şekillendirilirken meydana getirilen ince yivli süslemeler de dikkati çeker. Ayrıca, boyun üzerinde kalın bilezikler halinde ya da gövdede zor seçilebilen yaldızlı (toprak boya) boyamalar görülmektedir. Boyun üzerindeki boyamalar fırça ile meydana getirilirken, gövde üzerindeki parmak darbeleri ile gövde üzerine uygulandığı anlaşılmaktadır (Tablo 2/Kat. No: 5). Örnekler harç tabakası içerisinde uzun yıllar kaldığı için yüzeylerinde harç izleri ile iri harç tabakaları bulunmaktadır (Tablo 2/Kat No: 7). Bu gruba ait örneklerin, gerek boyut, gerekse form açısından çok yakın benzerleri Manisa Gülgün Hatun Hamamı örnekleri içerisinde yer alır<sup>17</sup>.

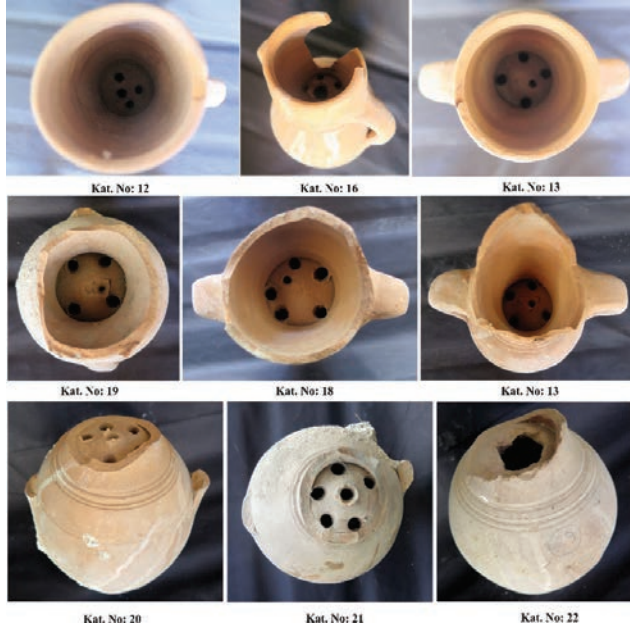
Çift kulplu testilerden boyutları açısından farklılık gösteren daha küçük boyutlu çift kulplu testiler ise 13 adettir (Tablo 2/Kat. No: 10-22). Bu testilerin yükseklikleri 26cm ila 28.5cm; ağız çapları 6.6cm ila 7cm, dip çapları ise 8,4cm ila 10.4cm arasında değişmektedir (Tablo 2/Kat. No: 10-17). Bu gruptaki testilerin boyun formlarında farklılıklar dikkati çeker. İki kademeli olarak verilen boyun bölümlerinin alt bölümü, bütün örneklerde silindirik ve iç bükey kavislidir. Kulpların birleşme noktasının üstünde yer alan bölümler ise farklılık göstermektedir. Kat. No: 10 ve 11 no'lu örneklerde boyun; keskin ve yuvarlak kenarlara sahip iç bükey profille ağız kenarına bağlanır. Kat. No: 12-15'te; boynun ağıza doğru daralarak devam eden üç kademeli olduğu dikkati çekerken, Kat. No: 16-17 no'lu testilerde ise ağza doğru daralarak yükselen, konik formu bir boyun görülmektedir.

Bu gruptaki örneklerin 11 adedi *süzgeçli* 'dir (Tablo 2/Kat. No: 12-22). Testilerden altı adedi tam ve tama yakındır. Diğer örneklerin boyun kısımları ya da kulpları kırılmıştır. Testilerin silindirik ve iç bükey kavisli alt bölümünün içine süzgeç yerleştirilmiştir (Tablo 3). Çarkta çekilen testi gövdesine boyun bölümü eklenmeden süzgecin yapıldığı anlaşılmaktadır. Dışa doğru bombeli tarzda düzenlenmiş olan süzgeçlerin delikleri, boyuna yerleştirildikten sonra açılmış, yuvarlak formu bir alet ile meydana getirilen deliklere çok özenilmemiştir. Bazı delikler açılırken, deri sertliğindeki bünye dışa doğru atıklar bırakmıştır. Beş ya da altı delikli süzgeçlerin delikleri çoğunlukla asimetrik ve boyut farklılıkları vardır. Genel olarak ortada küçük bir delik ile bunu çevreleyen delik düzeni uygulanmışken, sayılarda ve boyutlarda farklılıklar gözlenir. Ayrıca delikler yerleştirilirken de çok özenilmediği dikkati çekmektedir. Bir örnekte, süzgecin ortasındaki delik geniş tutulmuş, etrafına daha küçük delikler serpiştirilmiştir (Tablo 2/Kat. No: 16).

<sup>17</sup> Benzer örnekler için bk. Gök Gürhan, 2011, 75, 85/Tablo 17/Kat. No: 131-134.

**Tablo 3:**

Süzgeçli örnekler  
(Fotoğraflar: N.  
Eskemen).



Süzgeçli testiler özellikle, Beylikler Döneminde yaygın olarak görülür<sup>18</sup>. Genellikle gövdenin boyun ile birleştiği dar bölüme yerleştirilen süzgeçlerin, ağız kenarına yakın konumlandırıldığı örnekler de bulunmaktadır<sup>19</sup>. Süzgeçler, su ya da farklı bir sıvının konulduğu testilere, böcek, akrep, çöp/bitki tarzı hayvan ve yabancı maddelerin girişini engellemek için eklenir. Süzgeçlerin, dışarıdan böcek ya da çöpün girmesini engellemenin yanı sıra testilerden sıvı akışını kontrol etmek için de yapıldığı, ayrıca süzgeç bölümlerinin kokulu bitkilerle farklı aromalar elde etmek için de kullanılabileceği bilinmektedir<sup>20</sup>. Süzgeçli örnekler gerek mutfak ve sofralarda kullanılmak üzere, gerekse açık alanda, tarlalarda çalışan kişilerin tercih edeceği bir testi türüdür.

Testilerin süsleme düzeni, süzgeçsiz örneklerle benzerdir. Gövde ve boyun üzerinde, testiler çarkta çekilirken oluşturulmuş bir birine paralel ince yivler vardır. Genişlikleri farklılık gösteren yivlerin, sayıları da her örnekte değişmektedir. İki örnekte, paralel yivlerin arasına dalgalı yivlerle süsleme de yapılmıştır (Tablo 2/Kat. No: 16-17). Bu gru-

18 Balat İlyas Bey Külliyesi örnekleri 14. yüzyıla (Gök Gürhan, 2010, 294-295, 301/Tablo 7); Manisa Gülgün Hatun Hamamı'nda bulunan örnekler 14. yüzyıl ortalarına (Gök Gürhan, 2011, 43, 52-55); Hasankeyf Kazısı örnekleri 13.-14. Yüzyıla (Özkul Fındık, 2013, 216); Ayasuluk Tepesi kazılarında bulunan örnekler 14. yüzyıla (Yılmaz, 2018, 211-217); Tire Kutu Han örnekleri 14. yüzyıl-15. yüzyıl ilk çeyreğine (Uçar-Uçar, 2018, 21, 23), İznik Çini Fırınları kazılarında bulunan örnekler 15. yüzyıl sonlarına tarihlendirilir (Demirsar Arlı ve Kaya ve Şimşek Franci, 2020, 4-6, 17).

19 Hasankeyf örnekleri için bk. Özkul Fındık, 2013, 209-223.

20 Özkul Fındık, 2013, 209-223; Uçar ve Uçar, 2018, 16-17.

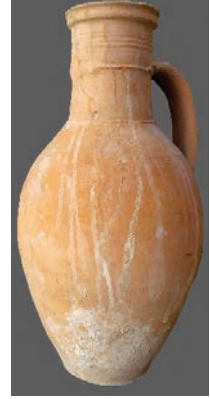
ba dahil en yakın örnekleri, Manisa Gülgün Hatun Hamamı'nın örtü sistemi içerisinde çıkarılan testilerde bulabiliyoruz. Boyutları, formları, yaldızlı ve yivli süslemeleriyle bu örnekler tamamen benzerdir<sup>21</sup>.

*1.2.c- Yumurta Biçimli Gövdeli, Tek Kulplu Testiler:* Bu grupta yer alan testilerin özellikleri, çift kulplu testilerle tamamen benzerdir. Yumurta biçimli gövdeli, tek kulplu sırsız testiler düz diplidir. İki testinin tam ölçüleri vardır (Tablo 4/Kat. No: 23-24). Bu iki testinin yükseklikleri, 27.1cm ila 28cm; ağız çapları 7.6cm ila 8.1cm, dip çapları ise 8.5cm ila 9.4cm arasında değişmektedir. Gövde boyun kısmına ince bir bilezik ile bağlanır. Boyun ve kulplu özellikleri ile süsleme özellikleri, çift kulplu örneklerle benzerdir. Bu gruptaki testilerle ortak özelliklere sahip onlarca örnek, Manisa Gülgün Hatun Hamamı'nda bulunmuştur<sup>22</sup>. Bir diğer örnek ise Denizli Beycesultan Höyüğü'nün Beylikler tabakası içerisinde tespit edilmiştir<sup>23</sup>.

Bu gruptaki testilerden biri, ilginç bir özelliğe sahiptir. Form, boyut ve tarz bakımından tamamen büyük boyutlu ve çift kulplu testilerle benzer olan bu örnek tek kulpludur. Ancak, eseri incelediğimizde, orijinalde çift kulplu olarak tasarlandığını, bilmediğimiz bir nedenden dolayı, fırınlama öncesi bir kulbunun iptal edildiği, kulbun bulunduğu alanın kabaca sıvanarak fırınladığı anlaşılmaktadır (Fot. 10). Özellikleri ve boyutları açısından çift kulplu örneklerle tamamen aynı olan bu testi, çift kulplu testilerin yer aldığı tabloda vermeyi uygun bulduk (bk. Tablo 2/Kat. No: 9).

*1.2.d- Küresel Gövdeli, Tek Kulplu Testiler:* Bu gruba ait yalnızca bir örnek bulunmaktadır (Tablo 4/Kat. No: 30). Küresel gövdeli, tek kulplu ve düz diplidir. Kulbu ve boyun kısmı kırıktır. Gövde üzerinde astar boyama ile meydana getirilen, dikey hatların aralarında yaldızlı bezemeler dikkati çeker. Gövde ile boyun arasında ince bir bilezik bulunur. Bu testi örneğinin gövde formu ile astar ve yaldız bezeme açısından benzeri, Manisa Gülgün Hatun Hamamı'nda bulunan seramikler içerisinde yer alır<sup>24</sup>. Ancak, bu örnekler kaide formları açısından farklılık gösterir. Ulu Cami'de bulunan örneklerin tamamı düz dipli iken, Manisa Gülgün Hatun Hamamı örnekleri pedastal düz diplidir.

*1.2.e- Yumurta Biçimli Gövdeli, Tek Kulplu, Emzikli Testiler:* Bu grupta da bir örnek vardır (Tablo 4/Kat. No. 31). Yumurta biçimli gövdeli, tek kulplu, emzikli ve düz diplidir. Boyun kısmının formu belli değildir ve bezemesizdir. Her dönemde sıklıkla tercih edilen formlardan biri olan emzikli testinin boyun formu belli olmadığı için tipolojisi belirgin değildir. Ancak, gövde formu açısından yine Manisa Gülgün Hatun Hamamı'nda da benzer örneklerini görmek mümkündür<sup>25</sup>.



**Fot. 10:** Çift kulpludan tek kulplu testiye çevrilen örnek (Kat. No: 9) (Fot.: N. Eskemen)

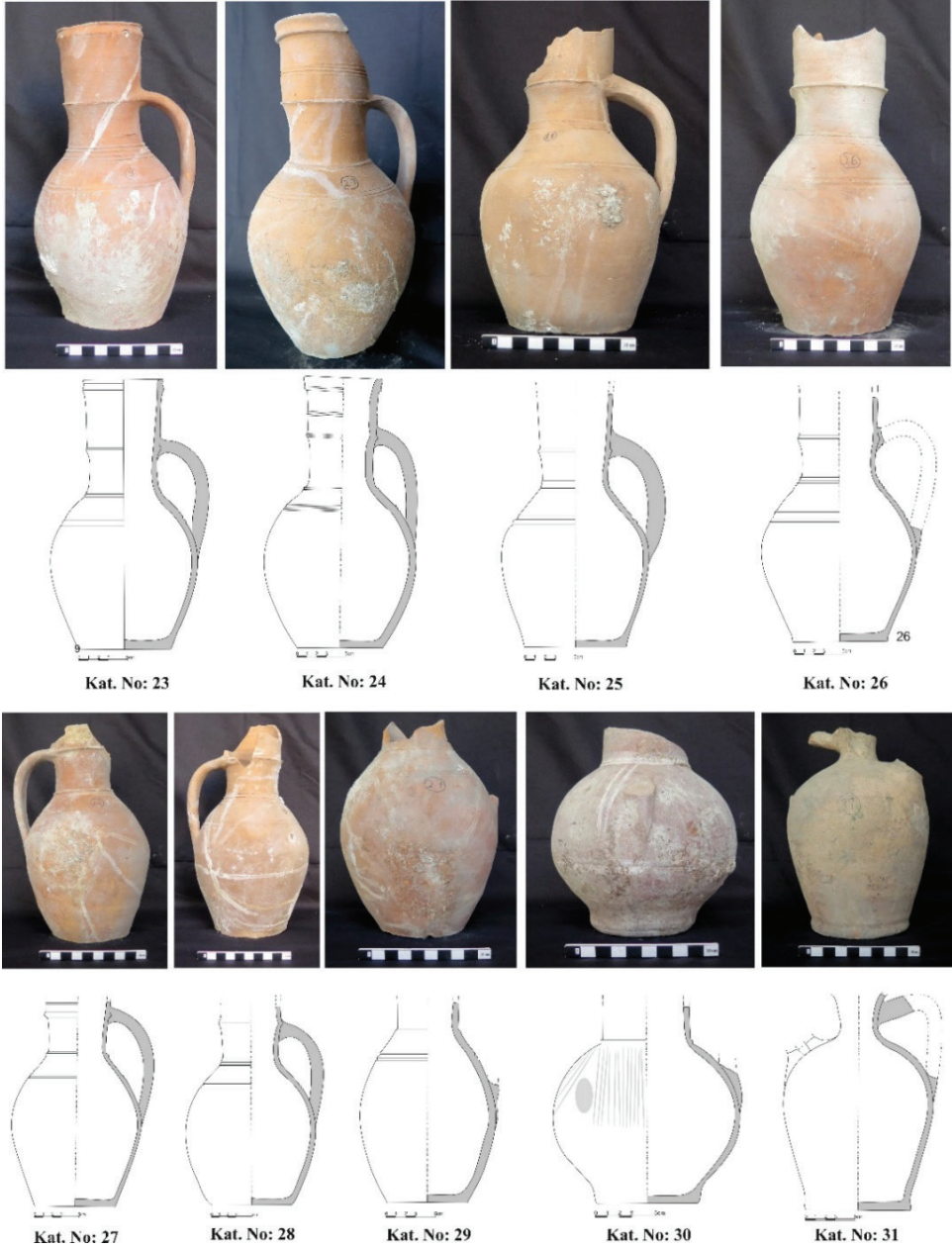
21 Bk. Gök Gürhan, 2011, 75, 85 Tablo 17/Kat. No: 136-138.

22 Örnekler için bk. Gök Gürhan, 2011, 67-71, 80-82/Tablo 12-15.

23 Abay ve Dedeoğlu, 2009, 56, 57, 61, 70 Fig. 12/15.

24 Gök Gürhan, 2011, 43, 47/Tablo, 5.

25 Gök Gürhan, 2011, 74.



**Tablo 4:** Yumurta biçimli gövdeli ve küresel gövdeli, tek kulplu testiler (Fotoğraflar: N. Eskemen, Çizim: S. Gök, N. Eskemen, L. Gündüz).

## 2. Harim Kuzey Duvarında Kullanılan Testiler

Ulu Cami’de, testilerin yapı elemanı olarak kullanıldığı ikinci alan harimin kuzey duvarıdır. Duvarın özellikle kemer içlerinde, çoğunluğu sırsız olan testiler kullanılmıştır. Bütün duvar yüzeyine gelişigüzel yerleştirilmiş olan testilerin genellikle dip kısımları, dış tarafa gelecek şekilde düzenlenmiş ve hepsinin dipleri kırılmıştır (Fot. 11-14). Tespit edebildiğimiz bazı örneklerin ise geniş ağız kısımları, duvar yüzeyine doğru yerleştirilmiştir (Fot 15-16). Kemer alınlıklarındaki testilerin, duvar yüzeyine kıyasla duvara daha düzenli ve yoğun bir şekilde sıralandığı görülür (bk. Fot. 12-14).



Fot. 11-12: Harimin kuzey duvarında yer alan testiler (Fotoğraf: S. Gök).



Fot. 13-14: Harim kuzey duvarındaki kemer alınlıklarında yer alan testiler (Fotoğraf: S. Gök).



Fot. 15-16: Harimin kuzey duvarı üzerinde yer alan ve ağız kısmı dışa bakan testiler (Fotoğraf: C.Gürbıyk).



Caminin kuzey duvarında yer alan testilerin, çeşitli formlarda olduğu, sırsız örneklerin yanı sıra sırlı örneklerin de kullanıldığı dikkati çeker (bk. Fot. 15). Ancak, duvar içindeki testileri inceleme imkânımız olmadığı için bunların çeşitleri, boyutları ya da formları hakkında kesin bir yorum yapmak mümkün değildir. Bununla birlikte örneklerin çoğunluğunun sırsız olduğu ve örtü sisteminde yer alan ve inceleyebildiğimiz örneklerle benzer oldukları anlaşılmaktadır (Fot. 17). Geniş ağızlı ve sırlı testilerle birlikte emzikli testilerin de bulunduğu tespit edilebilmiştir (Fot. 18-19).



**Fot. 17:** Harimin kuzey duvarı üzerinde yer alan testiler (Fotoğraf: C. Gürbıyık).

Testilerin duvar yüzeyinde “hafifletme” için mi? yoksa “akustik/ses yutucu/rezonatör” işlevi görmesi için mi? kullanıldığı sorusunun cevaplanması gereklidir. Yapının kuzey duvarının, yapının inşasından çok kısa bir süre sonra yapıldığı tespit edilmiştir<sup>26</sup>. Sütun ve kemerler üzerine oturan kuzey cephenin sonradan eklenen duvarına yerleştirilen, özellikle kemer alınlıklarında yoğunlaşan testilerin, ilk akla gelen nedeni duvar yükünü hafifletmek için kullanılmış olmasıdır<sup>27</sup>. Bu doğru bir yaklaşımdır. Nitekim, her ne kadar düzensiz bir şekilde duvar yüzeyine serpiştirilmiş olsa da özellikle kemer alınlıklarında dikkati çeken düzenli ve yoğun kullanım testilerin hafifletme amacına hizmet ettiğini göstermektedir. İkinci görüş, akustik özelliği taşıyıp taşımadığı yönündedir. Yapılarda akustığı sağlamak için kullanılan testilerin belli bir düzen içerisinde ve ağızları iç mekâna bakacak şekilde genellikle sıvasız olarak kullanıldığı bilinmektedir<sup>28</sup>. Araştırmalar ve

26 Acun, 1999, 38-39; bilgi için Şakir Çakmak ve Cengiz Gürbıyık'a teşekkür ederim..

27 Bu konuda görüşlerini bizimle paylaşan Prof. Dr. Selçuk Mülâyim'e çok teşekkür ederim.

28 Yaman ve Sağıroğlu, 2020, 44; Zobi ve Sağıroğlu, 2016, 606. Akustik konusunda görüşlerini bizimle paylaşan Doç. Dr. Özgül Yılmaz Karaman'a çok teşekkür ederim.



**Fot. 18-19:** Harimin kuzey duvarı üzerinde yer alan emzikli testiler (Fotoğraf: S. Gök).

örnekler, rezonatör yani ses yutucu olarak kullanılan testilerin ağız kısımlarının içe bakacak şekilde düzenli olarak yerleştirildiği, ya sıvanmadığı ya da çok ince bir sıva ile kapatıldığı yönündedir<sup>29</sup>. Ulu Cami'nin kuzey duvarı, moloz taş ve tuğla örgüye sahiptir. Düzensiz örgü sistemi içerisine yerleştirilmiş testilerin neredeyse tamamının ağız kısmı duvarın içine doğrudur ve dip kısımları da kırıktır. Oldukça düzensiz bir görüntü sunan duvarın sıvanmamış olması mümkün değildir. Kaldı ki çeşitli izlerden duvarın sıvandığı da tespit edilmiştir<sup>30</sup>. Bu haliyle testilerin, rezonatör görevinde kullanılmaları mümkün görünmemektedir.

### Sonuç

Ulu Cami, kitabesine göre Saruhan Bey'in torunu, İlyas Bey'in oğlu İshak Çelebi tarafından 1366-67 tarihinde yaptırılmıştır<sup>31</sup>. Yapı, inşa edildikten üç yıl sonra deprem nedeniyle zarar görmüş ve onarılmıştır<sup>32</sup>. 20. yüzyılın ortalarında da kapsamlı onarımlar geçirdiği bilinmektedir. Ancak, özellikle 1950'lerde gerçekleştirilen restorasyonlarda yapının ana örtüsüne pek dokunulmadığı, yapı üzerindeki harç ve sıkılaştırılmış toprak tabakasının üzerine, moloz ve kırık tuğladan oluşan kalın bir toprak tabakasının serildiği anlaşılmaktadır. 2019 yılında gerçekleştirilen restorasyonlarda, bu kalın toprak tabakası kaldırılmış ve bu tabakanın altındaki orijinal örtü sistemine ulaşılmıştır<sup>33</sup>. Orijinal örtü sistemi de sırasıyla; sıkılaştırılmış toprak tabakası, harçlı bölüm ve bunların altındaki testilerden oluşmaktadır (bk. Fot. 6-7). Örtü sistemindeki bu uygulamanın tamamen benzeri, yine Manisa'da Gülgün Hatun Hamamı'nda da tespit edilmiştir<sup>34</sup>. Yaklaşık aynı yıllarda inşa edildiği anlaşılan bu iki yapıda, üst örtü sisteminin mimari problemleri

29 Zobi ve Sağıroğlu, 2016, 606.

30 Bilgi için Şakir Çakmak ve Cengiz Gürbıyık'a teşekkür ederim.

31 Uzunçarşılı, 1929, 74-76; Uluçay ve Gökçen, 1939, 89-91; Acun, 1999, 33.

32 Acun 1999, 34.

33 Çakmak ve Gürbıyık, 2020, 4.

34 Gök Gürhan, 2011, 19-23.

benzer şekilde çözümlenmiştir. 14. yüzyılın 2. yarısında inşa edilen Manisa Gülgün Hatun Hamamı'nın mimarı bilinmemektedir<sup>35</sup>. Ancak, Ulu Cami Medresesi'nin ve Mevlevihane'nin mimarı *Emet bin Osman*'dir ve camiyi de onun yaptığı kabul edilir<sup>36</sup>. Yaklaşık aynı yıllarda inşa edilen bu iki yapıdaki, özellikle üst örtü çözümlenmeleri, örtü sistemindeki ağırlığı hafifletmek için testi kullanması, tercih edilen testilerin defolu örnekler olması, bu yapıların aynı mimar tarafından inşa edildiğini düşündürmektedir. Beyliğin emrinde çalıştığı anlaşılan Emet bin Osman'ın, Gülgün Hatun Hamamı'nı da inşa etmiş olması kuvvetle muhtemel görünmektedir.

Üst örtüde, yükü hafifletmek amacıyla testi/amfora/künk gibi malzemelerin Bizans Döneminden itibaren kullanıldığı, Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi yapılarında da benzer uygulamaların tekrarlandığı ve Osmanlı Döneminde de devam ettirildiği anlaşılmaktadır (bk. testilerin üst örtüde kullanım amacı). Yüksek ısıda pişirilen testiler hem sağlamdır hem de içleri boş olduğu için ağırlıkları çok azdır. Ağızları aşağıya gelecek şekilde yerleştirilen testilerin yıllarca hiç zarar görmeden günümüze ulaşması, mimarın malzeme tercihinin ne kadar doğru olduğunu kanıtlamaktadır. Mimarın malzeme seçimi de ilginçtir. Nitekim, örtü sisteminde testi/amfora bulunan yapılar incelendiğinde, kullanılan testilerin genellikle tek tip olduğu anlaşılmaktadır. Manisa Ulu Cami ile Gülgün Hatun Hamamı'ndaki uygulamada ise kullanılan seramiklerin niteliği açısından farklılık gözlenir. Her iki yapıda da halkın gündelik hayat gereksinimleri için, ticari kaygıyla yapılan satışa yönelik seramikler bulunmuştur. Tamamının defolu olduğu görülen örnekler çok çeşitlidir. Gülgün Hatun Hamamı'nda yemek tabaklarından, testilere, sürahilerden küplere kadar onlarca sırlı ve sırsız örnek tespit edilmiştir<sup>37</sup>. Ulu Cami'de ise çok dar bir alanda örtü tabakası kaldırılmış ve buradan 31 adet testi ortaya çıkarılmıştır. Bu testiler de defoludur ve Manisa Gülgün Hatun Hamamı'nda olduğu gibi günlük kullanıma yönelik üretimlerdir. Örneklerde, özellikle alçı patlakları dikkat çekicidir. Ayrıca, formların bozulduğu hatalı pişirimler de görülür. Atölyelerin elindeki defolu malları satın alan ya da hibe edilmesini sağlayan mimar, sağlam bünyeli seramikleri, örtü sisteminde dolgu malzemesi olarak değerlendirmiştir. İçlerinin toprak ya da suyla dolmasını engellemek için ağızları aşağıya gelecek şekilde yerleştirilmiş olan testilerin -çıkarılırken kırılmadıysa- genel olarak tam ya da tama yakın örneklerden seçildiği de anlaşılmaktadır (bk. Fot. 6, 7).

Testilerin hafifletme amacıyla kubbe, tonoz yüzeylerinde, geçiş unsurlarında ve kemer aralarında kullanıldığı örnekler doğrultusunda bilinmektedir. Ancak caminin harim kuzey duvarında olduğu gibi bir uygulamayla karşılaşmadık. Ulu Cami'yi inşa ettiği kabul edilen Emet bin Osman'ın benzer örtü çözümleri nedeniyle Gülgün Hatun Hamamı'nın da mimarı olabileceğini düşünüyoruz. Daha önce bu tarz uygulamalara aşina olduğu anlaşılan mimar, malzeme bilgisini göstermiştir. İki yapıda da başarıyla

35 Acun, 1999, 499.

36 Acun, 1999, 40, 310.

37 Gök Gürhan 2011.

uygulanan bu yöntemin başka hangi yapılarda karşımıza çıkacağı konusu ise heyecan verici bir sır olarak şimdilik akıllarımızı meşgul edecektir.

Ulu Cami'nin örtü sisteminde kullanılan testilerin bünye yapısı gözlemsel olarak incelendiğinde; Manisa Gülgün Hatun Hamamı'nda bulunan örneklerle benzer bir yapıya sahip oldukları anlaşılmaktadır. Bu da eserlerin aynı atölye ürünü olmasa bile aynı kil yataklarından beslenen ve benzer üslubu uygulayan atölyelerin ürünleri olduklarını düşündürür. İleride gerçekleştirilebilecek bünye analizleriyle daha kesin sonuçlar elde edilebilecektir.

Testilerin boyut, form ve süsleme özellikleri açısından benzerleri Manisa Gülgün Hatun Hamamı seramikleri içerisinde bulunmaktadır<sup>38</sup>. Özellikle boyun ve ağız formu açısından her iki yapıda kullanılan seramikleri benzerlikleri dikkat çekicidir. Testilerin boyunları genel olarak, keskin ve yuvarlak kenarlara sahip iç bükey profille ağız kenarına bağlanır (Tablo 5/1-5). Ancak benzerlik olsa da aynı ustanın elinden çıkmadığı düşünülen bu örnekler, aynı ekolü devam ettiren farklı ustaların ya da atölyelerin varlığına işaret etmektedir. Nitekim, bugün Karacasu'da faaliyet gösteren atölyelerde, ana form olarak aynı güveç tipi üretilse dahi, yapan ustanın el hünerine göre gövde ve kulp formlarında farklılıklar dikkati çeker. Manisa Gülgün Hatun seramiklerinde görmediğimiz boyun ve ağız formuna sahip örnekler de vardır. Özellikle kulpların bağlandığı bölümden itibaren keskin üç kademe şeklinde daralarak yükselen boyun tipi bizim için yenidir. Tamamı süzgeçli olan bu örneklerin benzerlerini tespit edemedik. Yalnızca, Balat İlyas Bey Külliyesi'nde bulunan ve 14. yüzyıla tarihlenen testinin keskin kademelerle daralan boyun yapısı, benzer olmasa da çağrışım yapmaktadır<sup>39</sup> (Tablo 5/6, 7). Ayrıca, ağza doğru daralarak yükselen, konik formu bir boyun örneklerinde yer alan dalgalı süslemelerin paralelleri yine Manisa Gülgün Hatun Hamamı örneklerinde yakalanabilmektedir (Tablo 5/8, 9). Boynun ağız kenarında iç bükey profil yaparak sonlandığı bir diğer örneğin benzeri de tespit edilememiştir (Tablo 5/10). Yukarıda da değindiğimiz gibi, gerek Ulu Cami'de gerekse Gülgün Hatun Hamamı'nda, örtü sisteminin büyük bir bölümü açılmadığı için kullanılan diğer seramiklerin nasıl formlara sahip olduğu, benzerlikleri, farklılıkları şimdilik bir sır olarak kalacaktır. Mevcut örneklerin bize söylediği ise 14. yüzyılın ortalarına tarihlenen Manisa Gülgün Hatun Hamamı örnekleri ile 1366 tarihinde inşa edilen Ulu Cami'nde kullanılan testilerin aynı gelenek ve tarzda üretim yapan atölyelerin ürünleri olduklarıdır. Testilerde görülen ve çarkta çekilirken ince uçlu bir aletle yapıldığı anlaşılan ince yivlerin neredeyse gövde ve boyunların tamamında tekrarlanması ile yer yer uygulanmış yaldızlı bezeme de bu görüşümüzü destekler niteliktedir.

38 Gök Gürhan 2011, 75, 196-197.

39 Gök Gürhan, 2013, 366, 371/Fot.4.



1- Kat. No: 5



2- Manisa Gülgün Hatun Hamamı örneği  
(S. Gök, 2011, 196, Kat. No: 131)



3- Kat. No: 24



4- Manisa Gülgün Hatun Hamamı örneği  
(S. Gök, 2011, 169, Kat. No: 176)



5- Kat. No: 1



6- Kat. No: 12



7- Balat İhyas Bey Cami örneği  
(S. Gök, 2013, 371, Foto.4)



8- Kat. No: 16



9- Manisa Gülgün Hatun Hamamı örneği  
(S. Gök, 2011, 132, Kat. No: 21)



10- Kat. No: 23

**Tablo 5:** Boyun örnekleri (Fotoğraflar: N. Eskemen, S. Gök).

## Katalog

- Kat. No: 1:** Yükseklik: 33 cm., ağız çapı: 7.8 cm., kaide çapı: 10.4 cm. Munsell: 2,5 YR, 6/6 Light Red. Sırsız, yumurta biçimli gövdeli, düz dipli.
- Kat. No: 2:** Yükseklik: 37.5 cm., ağız çapı: 8.7 cm., kaide çapı: 10.5 cm. Munsell: 2,5 YR, 6/6 Light Red. Sırsız, yumurta biçimli gövdeli, düz dipli.
- Kat. No: 3:** Yükseklik: 34 cm., ağız çapı: 8.8 cm., kaide çapı: 10.4 cm. Munsell: 2,5 YR, 7/6 Light Red. Sırsız, yumurta biçimli gövdeli, düz dipli.
- Kat. No: 4:** Yükseklik: 34.5 cm., ağız çapı: 9 cm., kaide çapı: 11 cm. Munsell: 2,5 YR, 6/6 Light Red. Sırsız, yumurta biçimli gövdeli, düz dipli.
- Kat. No: 5:** Yükseklik: 36 cm., ağız çapı: 9.5 cm., kaide çapı: 9.7 cm. Munsell: 5 YR, 6/6 Reddish Yellow. Sırsız, yumurta biçimli gövdeli, çift kulplu, düz dipli.
- Kat. No: 6:** Yükseklik: 40.5 cm., ağız çapı: 10.1 cm., kaide çapı: 10.8 cm. Munsell: 2,5 YR, 6/6 Light Red. Sırsız, yumurta biçimli gövdeli, çift kulplu, düz dipli.
- Kat. No: 7:** Yükseklik: 39 cm., ağız çapı: 10.3 cm., kaide çapı: 10.8 cm. Munsell: 2,5 YR, 7/6 Light Red. Sırsız, yumurta biçimli gövdeli, çift kulplu, düz dipli.
- Kat. No: 8:** Yükseklik: 38.4 cm., ağız çapı: 10.3 cm., kaide çapı: 10.4 cm. Munsell: 2,5 YR, 7/8 Light Red. Sırsız, yumurta biçimli gövdeli, çift kulplu, düz dipli.
- Kat. No: 9:** Yükseklik: 40.5 cm., ağız çapı: 10 cm., kaide çapı: 10.5 cm. Sırsız, yumurta biçimli gövdeli, tek kulplu, düz dipli.
- Kat. No: 10:** Yükseklik: 28.3 cm., ağız çapı: 8.4., kaide çapı: 10.4 cm. Munsell: 2,5 YR, 6/6 Light Red. Sırsız, yumurta biçimli gövdeli, çift kulplu, düz dipli.
- Kat. No: 11:** Yükseklik: 27 cm., ağız çapı: 8.8., kaide çapı: 10 cm. Munsell: 5 YR, 7/6 Reddish Yellow. Sırsız, yumurta biçimli gövdeli, çift kulplu, düz dipli.
- Kat. No: 12:** Yükseklik: 28.5 cm., ağız çapı: 6.6 cm., kaide çapı: 9.7 cm. Munsell: 2,5 YR, 7/6 Light Red. Sırsız, yumurta biçimli gövdeli, çift kulplu, süzgeçli, düz dipli.
- Kat. No: 13:** Yükseklik: 26.2 cm., ağız çapı: 6.6 cm., kaide çapı: 10.4 cm. Sırsız, yumurta biçimli gövdeli, çift kulplu, süzgeçli, düz dipli.
- Kat. No: 14:** Yükseklik: 27.5 cm., ağız çapı: 6.7., kaide çapı: 9.5 cm. Munsell: 2,5 YR, 5/4 Reddish Brown. Sırsız, yumurta biçimli gövdeli, çift kulplu, süzgeçli, düz dipli.
- Kat. No: 15:** Mevcut yükseklik: 25 cm., kaide çapı: 9.6 cm. Munsell: 5 YR, 6/6 Reddish Yellow. Sırsız, yumurta biçimli gövdeli, çift kulplu, süzgeçli, düz dipli.

- Kat. No. 16:** Yükseklik: 27.8 cm., ağız çapı: 7 cm., kaide çapı: 8.4 cm. Munsell: 2,5 YR, 7/8 Light Red. Sırsız, yumurta biçimli gövdeli, çift kulplu, süzgeçli, düz dipli.
- Kat. No. 17:** Yükseklik: 26 cm., ağız çapı: 6.8., kaide çapı: 9.5 cm. Munsell: 5 YR, 6/6 Reddish Yellow. Sırsız, yumurta biçimli gövdeli, çift kulplu, süzgeçli, düz dipli.
- Kat. No. 18:** Mevcut yükseklik: 21 cm., kaide çapı: 9.4 cm. Munsell: 2,5 YR, 6/6 Light Red. Sırsız, yumurta biçimli gövdeli, çift kulplu, süzgeçli, düz dipli.
- Kat. No. 19:** Mevcut yükseklik: 20 cm., kaide çapı: 10.4 cm. Munsell: 2,5 YR, 6/6 Light Red. Sırsız, yumurta biçimli gövdeli, çift kulplu, süzgeçli, düz dipli.
- Kat. No. 20:** Mevcut yükseklik: 18 cm., kaide çapı: 9.2 cm. Munsell: 5 YR, 6/6 Reddish Yellow. Sırsız, yumurta biçimli gövdeli, çift kulplu, süzgeçli, düz dipli.
- Kat. No. 21:** Mevcut yükseklik: 17.3 cm., kaide çapı: 8.5 cm. Munsell: 5 YR, 7/6 Reddish Yellow. Sırsız, yumurta biçimli gövdeli, çift kulplu, süzgeçli, düz dipli.
- Kat. No. 22:** Mevcut yükseklik: 16.5 cm., kaide çapı: 9.6 cm. Munsell: 7,5 YR, 6/4 Light Brown. Sırsız, yumurta biçimli gövdeli, çift kulplu, süzgeçli, düz dipli.
- Kat. No. 23:** Yükseklik: 28 cm., ağız çapı: 8.1 cm., kaide çapı: 9.4 cm. Sırsız, yumurta biçimli gövdeli, tek kulplu, düz dipli.
- Kat. No. 24:** Yükseklik: 27.1cm., ağız çapı: 7.6 cm., kaide çapı: 8.5 cm. Munsell: 2,5 YR, 5/6 Light Red. Sırsız, yumurta biçimli gövdeli, tek kulplu, düz dipli.
- Kat. No. 25:** Mevcut yükseklik: 25 cm., kaide çapı: 10.2 cm. Munsell: 5 YR, 6/7 Reddish Yellow. Sırsız, yumurta biçimli gövdeli, tek kulplu, düz dipli.
- Kat. No. 26:** Mevcut yükseklik: 26 cm., kaide çapı: 9.7 cm. Munsell: 5 YR, 6/6 Reddish Yellow. Sırsız, yumurta biçimli gövdeli, tek kulplu, düz dipli.
- Kat. No. 27:** Mevcut yükseklik: 23 cm., kaide çapı: 9.2 cm. Munsell: 5 YR, 6/4 Light Reddish Brown. Sırsız, yumurta biçimli gövdeli, tek kulplu, düz dipli.
- Kat. No. 28:** Mevcut yükseklik: 27 cm., kaide çapı: 9.5 cm. Sırsız, yumurta biçimli gövdeli, tek kulplu, düz dipli.
- Kat. No. 29:** Mevcut yükseklik: 21.7 cm., kaide çapı: 8.2 cm. Munsell: 2,5 YR, 6/8 Light Red. Sırsız, yumurta biçimli gövdeli, tek kulplu, düz dipli.
- Kat. No. 30:** Mevcut yükseklik: 16.5 cm., kaide çapı: 8.5 cm. Munsell: 2,5 YR, 6/8 Light Red. Sırsız, küresel gövdeli, tek kulplu, düz dipli.
- Kat. No. 31:** Mevcut yükseklik: 21.7 cm., kaide çapı: 10.6 cm. Munsell: 2,5 YR, 6/6 Light Red. Sırsız, yumurta biçimli gövdeli, tek kulplu, emzikli, düz dipli.

## KAYNAKÇA

- Abay, E. ve Dedeoğlu, F. (2009). Beycesultan 2007-2008 Yılları Kazı Çalışmaları Ön Rapor. *Arkeoloji Dergisi*, XIII/1, İzmir, 53-79.
- Acun, H. (1999). *Manisa'da Türk Devri Yapıları*. Ankara.
- Arık, M. O. (2003), *Hasankeyf. Üç Dünyanın Buluştuğu Kent*, İstanbul.
- Çakmak, Ş. ve Gürbıyık, C. (2020). Manisa Ulu Cami Yeni Bulgulara İlişkin Sanat Tarihi Raporu. 1-8.
- Demirsar Arlı, V. B. ve Kaya, Ş. ve Şimşek Franci, G. (2020). 2018-2019 Kazı Sezonlarında İznik Çini Fırınları Kazısı'nda Ele Geçen Baskı Dekorlu Seramiklerin ve Seçili Örnekler Üzerinden pXRF Cihazı ile Yapılan Analiz Sonuçlarının Değerlendirilmesi. *Sanat Tarihi Yıllığı*, 29, 1-19.
- Gök Gürhan, S. (2010). Balat İlyas Bey Külliyesi Kazısında Ortaya Çıkarılan Seramiklerin Değerlendirilmesi (2007-2008). *XIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyum Bildirileri. 14-16 Ekim 2009*, Yayına Hazırlayanlar: Kadir Pektaş vd. İstanbul, 291-305.
- Gök Gürhan, S. (2011). *Bir Seramik Definesinin Öyküsü. Saruhaoğulları Beyliği'nin Mirası Manisa Gülgün Hatun Hamamı Seramikleri*, Manisa.
- Gök Gürhan, S. (2013). XIV. Yüzyıl Seramik Sanatında Yeni Formlar Yeni Süslemeler; Manisa Gülgün Hatun Hamamı ve Balat İlyas Bey Külliyesi Kazı Buluntuları. *14<sup>th</sup> International Congress of Turkish Art. Paris, Collège de France 19-21 September 2011*, Paris, 365-372.
- İlhan, N. ve Sefer, N. (2017). Mimari Çözümleme. *Bir Eğitim ve Restorasyon Öyküsü Şeyh Süleyman Mescidi (Türkiye-İtalya Ortak Restorasyon Yaklaşımı)*, Editörler: Mehmet Kurtoğlu-Murat Sav, 51-59.
- Müller-Winner, W. (2001). İstanbul'un Tarihsel Topografyası, Çevirmen: Ülker Sayın. İstanbul.
- Ousterhout, R. (2016). *Bizans'ın Yapı Ustaları*. Çevirmen: Fügen Yavuz, İstanbul.
- Özkul Fındık, N. (2013). Sırsız Seramiklerden Bir Grup: Süzgeçli Testiler/Süzgeçler. *Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, Sayı: 30, 209-223.
- Özügül, A. (2004). Zeyrek Camii Restorasyon Çalışmaları Sırasında Ortaya Çıkarılan Amforalar. *Sanat Tarihi Defterleri 8. Metin Ahunbay'a Armağan. Bizans Mimarisi Üzerine Yazılar. Özel Sayı*. İstanbul. 137-149.
- Sav, M. (2017). Yapı Üzerindeki Okumalar Işığında: Bizans ve Osmanlı Dönemi Onarımları. *Bir Eğitim ve Restorasyon Öyküsü Şeyh Süleyman Mescidi (Türkiye-İtalya Ortak Restorasyon Yaklaşımı)*, Editörler: Mehmet Kurtoğlu-Murat Sav, 60-69.



- Sav, M. ve Yalçın, M. C. (2017). Arkeolojik Bulgular Işığında Yapının Yeniden Yorumlanması: Çatı ve Bodrum Kattaki Uygulamalar. *Bir Eğitim ve Restorasyon Öyküsü Şeyh Süleyman Mescidi (Türkiye-İtalya Ortak Restorasyon Yaklaşımı)*, Editörler: Mehmet Kurtoğlu-Murat Sav, 138-149.
- Tükel Yavuz, A. (2002), Anadolu Selçuklu Mimarisinin Yapı Özellikleri. *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*, Editör: Doğan Kuban, YKY, İstanbul, 271-289.
- Uçar, H. ve Uçar, A. (2018). Tire Kutu Han Kazısı Beylikler ve Osmanlı Dönemi Seramikleri. *Sanat Tarihi Dergisi*, XXVII/1, Nisan, 1-33.
- Uluçay, Ç. ve Gökçen İ. (1939), *Manisa Tarihine Genel Bir Bakış*, İstanbul: Manisa Halkevi Yayınları 5.
- Uzunçarşılı, İ. H. (1929), *Kitabeler II*, İstanbul: İstanbul Devlet Matbaası.
- Ünal, R. H. ve Demir, A. (2004). Beçin 2000 Kazısı. *Sanat Tarihi Dergisi*, Sayı: XIII/1. İzmir. 129-167.
- Yaman, M. ve Sağıroğlu, Ö. (2020). Osmanlı Dini Mimarisinde Akustik Performansın Geleneksel Yapım Teknikleri Çerçevesinde İncelenmesi. *Türk Bilim Araştırmaları Vakfı*. Cilt 13, Sayı: 1, 38-49.
- Yılmaz, G. (2018). Ayasuluk Tepesi Kazılarında Bulunan Kazıma ve Baskı Dekorlu Sırsız Seramikler. *XI. AIECM3 Uluslararası Orta Çağ ve Modern Akdeniz Dünyası Seramik Kongresi Bildirileri, 19-24 Ekim 2015, Antalya*, Cilt 2, Ankara, Theme 6, 211-217.
- Yücel, U. ve Ekşi Bekiroğlu, H. ve Özel, O ve Boran, A. T. (2014), Küçük Mecidiye Camii Kubbe Künk Sistemi ve Uygulama Süreci. *Vakıf Restorasyon Yılı, Restorasyon, Konservasyon, Arkeoloji, Sanat Tarihi*, Yıl: 2014, Sayı: 8, 6-14.
- Zobi, B. ve Sağıroğlu, Ö. (2016). Künk ve Küplerin Anıtsal Mimaride Üst Örtüde Kullanımı. *10. Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu. 17 Eylül-2 Ekim 2016. Eskişehir*. 601-608.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

**Sanat Tarihi Dergisi**

ISSN 1300-5707

Cilt: 30, Sayı: 1 Nisan 2021

*Ege University, Faculty of Letters*

***Journal of Art History***

e-ISSN 2636-8064

*Volume: 30, Issue: 1 April 2021*

İnternet Sayfası (Acık Erisim)

Internet Page (Open Access)

**DergiPark**  
AKADEMİK

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

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

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

Clarivate  
Analytics  
**ESCI**  
Emerging Sources Citation Index

TR DİZİN  
**ULAKBİM**

**DOAJ**

Crossref

**EBSCO**

**ERIH PLUS**  
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE  
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic  
Resource  
Index  
ResearchBID

**SÖBIAD**

## MANİSA ULU CAMİ ve MEDRESESİ'NDE YENİ KEŞFEDİLEN DEVŞİRME TAŞ ESERLER



### NEWLY DISCOVERED SPOLIA IN MANİSA ULU MOSQUE AND MADRASA

Emine TOK\*

#### **ÖZ**

Manisa Ulu Cami ve Medresesi'nde 2018 tarihinde başlayan restorasyon çalışmaları, Ulu Cami'nin gerek mimari planı, gerek cephe düzeni gerekse inşa malzemesine yönelik yeni veriler sunmuştur. Çalışmamızda, Manisa Ulu Cami ve Medresesi'nde yeni keşfedilen Bizans ve öncesi dönemlere ait devşirme malzemenin ilk kez bilim dünyasına tanıtılması ve değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Yeni bulgularla, yapıda inşa malzemesi olarak kullanılan devşirme malzemeye 22 adet eser daha eklenmiştir. Sütun, sütun başlığı, sütun kaidesi, postament, lento, templon arşitravı gibi elemanların yanında, yazıtlı bir mermer parçası gibi çeşitli dönemlere ait karışık malzemenin bir arada kullanıldığı tespit edilmiştir. Eserlerden ikisi harim içinde, biri avluda yapılan zemini tespit etmek amacıyla yapılan araştırma kazıları sırasında bulunmuştur. Diğer parçaların ağırlıklı olarak harim kuzey duvarında, doğrudan caminin orijinal plan tasarımına mimari öğeler olarak dahil edildiği görülmüştür. Tespitlerimizden biri, Saruhanoğulları Beyliği bünyesinde çalışan, alanlarında ehil Müslüman taş ustalarının, orijinalde postament veya impost olarak üretilmiş eserleri, son derece pratik çözümlerle İslami kimlik kazandırarak sütun başlığına dönüştürmeleri olmuştur. Harim kuzey duvarında ortaya çıkan iki sütun başlığı ise bugüne dek literatürde Korinth başlıkların özel gurubu altında incelenen tipin (S-Sarmal Volütlü Başlıklar) dağılım alanına Manisa'nın da yeni bir merkez olarak eklenmesi açısından son derece önemli verilerdir.

**Anahtar Kelimeler:** *Manisa Ulu Camii, devşirme, S-Sarmal Volütlü Başlıklar, Cista.*

\* Doç. Dr., Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İzmir.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9095-7022> ♦ E-mail: emine.tok@ege.edu.tr

Bu çalışma, Vakıflar Genel Müdürlüğü'nün 25.12.2020 tarih ve 87772441-150.05-E.157059 sayılı yayın hakkı izni ile yapılmıştır. Teşekkürü bir borç bilirim.

### **ABSTRACT**

Restoration works, which started in 2018 in Manisa Ulu Mosque and Madrasa, revealed new data for both the architectural plan, façade arrangement and construction material of the Ulu Mosque. Indeed, unexpected results were achieved in the studies.

Ulu Mosque and Madrasa is one of the oldest and monumental structure that have survived from the Saruhanoğulları Principality period of Manisa. During the restoration work, when the layer of plaster on the inner and outer walls of the structure was removed, it was understood that the original plan and facade layout of the mosque were completely different. Moreover, it was determined that the spolia material used as construction material was also much more than is known until now.

With the new findings, 22 more stone elements were added to the spolia material used in the building. The artifacts are mixed material from different dates ranging from antiquity to the Byzantine period. It was understand that mixed material from various periods was used together, such as a column, column capital, column base, postament, lintel, tempon architrave, a piece of marble with an inscription. Two of the artifacts were found in harim and one in the courtyard during ground research excavations. Other pieces were mainly found in the north wall of the mosque. It was seen that they used to be directly included the original plan design of the structure, as an architectural elements.

One of our determinations is that Muslim stonemasons, who are competent in their fields working under the Saruhanoğulları Principality, transform the works originally produced as postament or impost into the column capitals by giving them an Islamic identity with very practical analyses. This is also very important in terms of showing how the ready material is evaluated consciously without waste. Common stylistic unity is striking in the last enforcements made on spolia materials.

The two column capitals that emerged on the northern wall of the mosque are extremely important data in terms of adding Manisa as a new center to the distribution area of the type (Capitals with S-Spiral Volutes) examined under the special group of Corinthian capitals in the literature. It is understood that the capitals of the same order and workmanship were transferred from the same building or were the products of the same workshop. It is believed that this design originated in Asia Minor, was made by the distinguished masters in Aphrodisias, Ephesos and Pergamon workshops, exported to other parts of the empire, or could be the product of masters who came from these workshops. Probably these capitals were carved for a Pagan Roman temple or monumental public structure built in Magnesia. Later, at a time when the empire was Christianized, they may have been transferred to one of the many monumental churches that existence was known in the city. We dont know, the old buildings standing or in ruins when Saruhanoğulları took over the city. However, the adventure of translocation of spolia, seems to have ended in the Manisa Ulu Mosque and Madrasa complex built between 1366-1378.

In our study, it was aimed to introduce and evaluate newly discovered spolia material to the scientific world for the first time.

***Keywords:*** Manisa Ulu Mosque, Spolia, Capitals with S-Spiral Volutes, Cista

**M**anisa Ulu Cami ve Medresesi'nde 2018 tarihinde başlayan restorasyon çalışmalarından elde edilen sonuçlar, yapı kompleksine ilişkin şimdiye dek bilinen tüm bilimsel kayıtların değişmesine neden olmuş, Ulu Cami'nin gerek mimari planı, gerek cephe düzeni gerekse inşa malzemesinin yeniden değerlendirilmesini zorunlu kılmıştır. Sonuçlar gerçekten de şaşırtıcıdır.

Ulu Cami ve Medresesi, Manisa'nın Saruhanoğulları döneminden günümüze ulaşan en eski ve anıtsal mimarlık eserlerinden biridir. Yapının plan tasarımı, süsleme ve devşirme malzemeleri, sayısız kitap, makale ve tez çalışmasına konu olmuştur. Elbette bilimsel çalışmalardaki tüm değerlendirmeler, bugüne kadar kompleksin gözle görülebilen verileri esas alınarak yapılmıştır. Ancak kapsamlı restorasyon çalışmalarında, yapının iç ve dış duvarlarındaki kalın sıva tabakası sıyrıldığında, caminin orijinal planı ve cephe düzeninin tamamen farklı olduğu ortaya çıktı<sup>1</sup>. Dahası, inşa malzemesi olarak kullanılan devşirme malzemenin de şimdiye dek bilinenden çok daha fazla olduğu belirlendi. Hatta sütun ve sütun başlıklarından meydana gelen bir grubun, doğrudan caminin orijinal plan tasarımına mimari öğeler olarak dahil edildiği anlaşıldı. Bir diğer yeni saptama ise yapının çatısındaki çalışmalar sırasında bulunan Beylikler dönemine ait seramikler oldu<sup>2</sup>.

Çalışmamızda, Manisa Ulu Cami ve Medresesi'nde yeni keşfedilen Bizans ve öncesi dönemlere ait devşirme mimari plastik malzemenin ilk kez bilim dünyasına tanıtılması ve değerlendirilmesi amaçlanmıştır<sup>3</sup>.

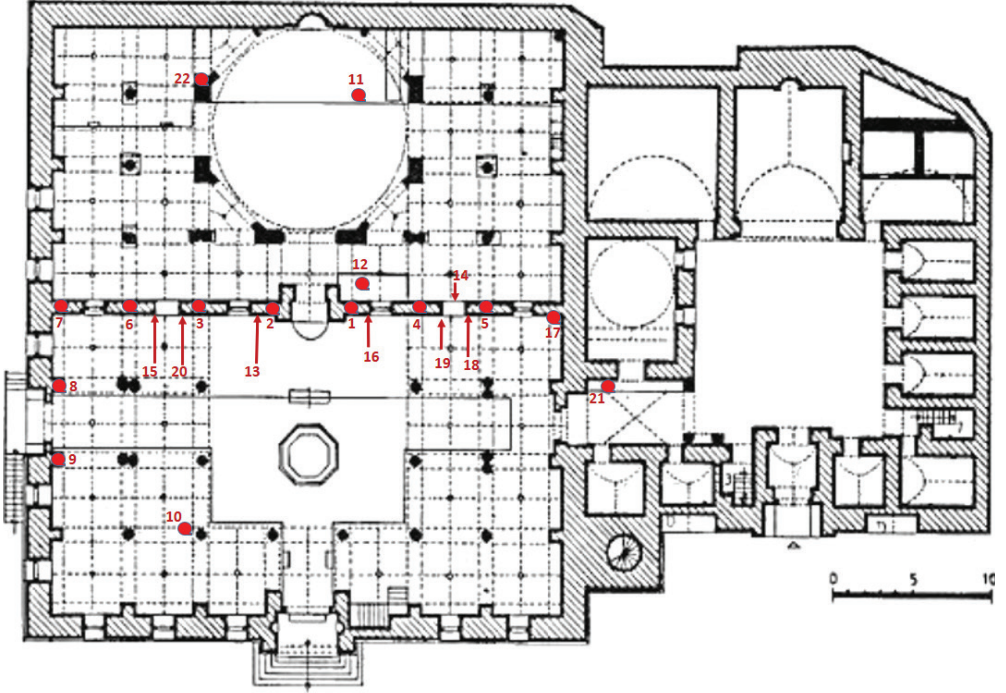
Sıva rاسبasından sonra 6 adet sütun başlığı, 2 adet sütun, yazıtlı bir kesmetaş, masa ayağı, templon arşitravı parçaları, lento, söve ve silme parçaları ile yarı işli mimari elemanlar gibi toplam 22 adet devşirme eser ortaya çıkmıştır. Eserlerden ikisi harim içinde, biri avluda yapılan zemin araştırma kazıları sırasında bulunmuştur. Diğer parçaların ağırlıklı olarak harim kuzey duvarında inşa malzemesi şeklinde değerlendirildiği görülmüştür. Çalışmalarımızda tespit edilen bir diğer saptama ise orijinalde postament ve impost olarak üretilmiş bazı eserlerin, alanlarında ehil Müslüman ustalar tarafından yapılan müdahalelerle İslami kimlik kazanmış sütun başlığına dönüştürülmeleri olmuştur. Makalemizde, yeni bulunan eserler numaralandırılarak tanıtılmış, değerlendirme bölümünde tarihsel kimlikleri ve çağdaş eserler arasındaki yerleri tartışılmıştır.

1 Caminin orijinal plan tasarımı ile ilgili bulgular Dr. Öğretim. Üyesi Cengiz Gürbıyık ve Doç. Dr. Şakir Çakmak tarafından değerlendirilmektedir.

2 Konu ile ilgili detaylı değerlendirme Doç. Dr. Sevinç Gök İpekçioğlu tarafından yapılmaktadır.

3 Restorasyon çalışmalarından önce, gözle görülen kesimlerdeki devşirme malzemelerin farklı gurupları çeşitli yayınlarda ele alınmıştır Doğu girişteki yazıtlı templon arşitrav blokları için bk. Strzygowski 1902, 443-447, abb.1-2; doğu ve kuzey girişteki templon arşitrav blokları için bk. Ermiş 2004, 76-98; cami ve medrese avlusundaki erken ve orta Bizans dönemi sütun başlıkları için bk. Dennert 1996, 35-115-116-130-153/Taf.8-20-23-28; Kautzsch 1936, 206 Nr. 699 -207. Nr.706, 231 Nr. 820 Taf. 42, 47; Barsanti 2016, 49-61.

Bu çalışmada, daha önceden yayımlanmış eserler kapsam dışı bırakılmıştır. Ancak değerlendirmelerde, bilinen eserlere zaman zaman karşılaştırma amaçlı değinilmiştir.



**Plan 1:** Manisa Ulu Camii’de yeni ortaya çıkan devşirme malzemenin yerini gösterir plan.

(Acun 1999’dan işlenerek)

## KATALOG

### Kat. No 1: Korinth Başlık-“S-Sarmal Volütlü Başlık”<sup>4</sup>



Fot. 2: Harim kuzey cephe



Fot. 3: Harim içi

*Yeri:* Harim kuzey cephesi, girişin batı yakasında yer almaktadır.

*Malzeme:* Gri mermer

*Boyutlar:* üstteki mermer plaka: genişlik-87 cm., yükseklik- 12 cm.; başlık yükseklik-60 cm.

*Tanım:*

Restorasyon sırasında ön yüzü bütün olarak ortaya çıkmıştır. Başlığın görünen yüzeyinde neredeyse hiç bozulma yoktur. Yan yüzleri duvar örgüsü içinde kalmıştır. Harim içindeki arka yüzün ise üst kesimine kadar duvar örüldüğü için, başlığın yalnızca abakus ve volütleri kısmen izlenebilmektedir.

Başlığın üzerinde, devşirme malzemeden elde edildiği anlaşılan yassı mermer plaka yer alır. Plakanın sütun başlığına oturan alt bölümü düzgün traşlı, uzun yan yüzü ise kaba yontu traşlıdır. Sütun başlığından daha geniş boyutlu olan bu eleman, üstteki kemer ayağı ile uyumlu ölçülerdedir. Bu yassı plaka, kemer ağırlığını başlığa ileten ara eleman olarak statik işlev üstlenmiştir.

Korinth düzendeki başlığın temel formunu, üstte, ortası çiçekli abakus, altındaki köşelerde volütler, kalathos üzerinde akanthuslar ve bunların arasına yerleştirilmiş heliksler, palmetler ve yumurta-ok motifinden meydana gelen dekorasyon oluşturmaktadır. Başlık yüzeyine dağılmış tüm motifler, yüksek kabartma işçilikleriyle adeta kalathos yüzeyinden ayrılmış plastik etkiye sahiptir.

Yuvarlak gövdeden düzlüğe geçişi sağlayan abakus, iç bükey formudur. Yüzeyi sivri bir yivle iki bölüme ayrılmıştır. Tam ortada yüksek kabartma tekniği ile işlenmiş abakus çiçeği bulunmaktadır. Abakus çiçeğinin sapı kıvrılarak aşağı doğru uzanmış, kalathos dudağı altındaki heliks sarmallarının arasına kadar dayanmıştır. Ne yazık ki çiçeğin yüzeyi kırıldığı için formu bozulmuştur. Kalan izler, çiçeğin dört taç yapraklı olduğunu işaret etmektedir. Nitekim Cami bahçesinin güneydoğu köşesindeki revak

4 Başlık tiplerinin tarihine ilişkin ayrıntılı tartışma değerlendirme bölümünde yapılmıştır.

kemerlerini taşıyan aynı form, dekorasyon ve işçilikteki sütun başlıklarının üzerinde de benzer abakus çiçeği tasarımı, bu düşüncemizi kuvvetlendiren verilerdir. Kısmen sağlam kalan örneklerde dört taç yapraklı çiçeğin göbeği yuvarlak kabartma şeklinde olup içine yüzeysel çizgilerle ipçikleri dahi işlenmiştir. Kalan izlerden orijinalde abakusun köşelerinin pahlı olduğu anlaşılmaktadır. Köşelerinden biri kırılmış, diğerinin profilli yivi büyük oranda korunmuş haldedir.

Kalathos dudağı yalındır. Yukarıda da belirtildiği gibi üzerinde sadece abakusun merkezinden aşağı doğru kıvrılarak inen abakus çiçeği sapı bulunmaktadır. Akanthus yaprakları başlığın köşelerine çekildiği için başlık yüzeyinde trapez biçimli geniş boş alan elde edilmiştir. Bu boş alana, altta, tam merkezde yumurta-ok motifi işlenmiş, yukarıya doğru kaulis çanağına kadarki tüm yüzey alanı volüt sapları, heliksler ve yarım palmet yapraklarından oluşan dekorasyonla kaplanmıştır.

Kalathos, köşelerde başlayan ve genişleyerek volütlere kadar uzanan akanthuslar tarafından sıkıca sarılmıştır. Akanthus ana yaprak damarları kalathos tabanına indikçe genişleyerek kalınlaşmaktadır. Kalathos tabanına gömülmüş akanthus yaprakları, önce dış bükey, yukarı doğru uzanırken başlığın ters çan biçimli profiline uyumlu şekilde iç bükey kıvrımlanıp volütlere dayanır. Akanthus eksen yaprağı da volüt altında kıvrılarak önce hafifçe dışa taşmış, tekrar içe bükülmüştür. Volütleri destekleyen eksen yapraklarının altında üçer yaprak demeti bulunmaktadır. Yaprak demetleri tam ortada derin oyulmuş dar kanallarla ayrılmış, dar kanalların iki yanında simetrik işlenmiş yaprak dilimleri yayvan geniş kanallarla belirlenmiştir. En alttaki yaprak demetleri beş parmaklıdır. Yukarıya doğru demetlerdeki yaprak parmakları azalmaktadır. Her bir demet birbirine sivri uçlu yaprak dişleriyle dokunmuş; böylece demetler arasında damla biçimli derin boşluklar oluşmuştur. Damlalar dar ve uzundur. En alttaki yaprak demetinin boyut ve şeklinden dolayı üstündeki yaprağa iki dişle teğet yaptığı dikkati çeker. Buradaki boşluklardan, alttaki damla formu iken üstteki boşluk dik üçgen biçimindedir. Diğer iki yaprak dışı ise, kalathos tabanı merkezine yerleştirilmiş yumurta motifini iki yanda sınırlayan mızrak uçlu keskin hatlı saplara dayanmıştır. Böylece ok uçları ile yapraklar arasında da altta iki adet üçgen, üst kısımda kare şekilli boşluklar oluşmuştur.

Kalathos tabanının merkezine yerleştirilmiş yumurta-ok/mızrak kabartması kalathos yüzeyinden ayrılmış işçiliğiyle plastik etkilidir. Yumurtanın yüzeyi günümüze kısmen kırık halde ulaşsa da orijinal yapısal bütünlüğü izlenebilmektedir. Tasarımda, kabuğun üst bölümünün kesik yapıldığı anlaşılmaktadır. Yumurta kabuktan ayrıdır; kabuk ve mızrak uçları ise keskin hatlı ince profillerle biçimlendirilmiştir. Genellikle Kompozit başlık grubunun ekinusunun bezemesinde yer edinen böylesi yumurta ok/mızrak kompozisyonu, Ulu Cami başlıklarında kalathos tabanına taşınmış, merkeze yerleştirilmiştir<sup>5</sup>.

Sütun yüzeyinde boş bırakılmış alan, uzun volüt sapları ve saplardan çıkan heliksler ile oval biçimli çerçeve içine alınmıştır. Son derece profesyonelce yapılmış tasarımda, kaulis çanağı hizasında volüt saplarından çıkan heliksler, geniş bir kavisle kalathos dudağına teğet yapıp dekoratif bir şekilde içe bükülmüştür. Volüt sapları ise aşağı doğru kıvrılarak yumurta-ok kompozisyonun üst kesimine kadar uzatılmış, burada içe doğru

5 Kompozit düzen başlık örnekleri için bk. Başaran 1999.



kıvrılarak sonlandırılmıştır. Sapların uçlarına yapılan halka biçimini almış yivlerle üç boyutlu plastik etki elde edilmiştir. Volüt saplarının içinden ise birbirine sırtını dönmüş yarım akanthus yaprakları çıkararak başlığın merkezini doldurmuştur. Akanthusların hareketi, ortada son derece dekoratif hatlı bir kalp motifi oluşmasını sağlamıştır. Gerek volüt sapları, gerek heliksler gerekse yarım akanthus yaprakları yüksek kabartma işçilikleriyle güçlü hatlarda işlenmiştir. Palmet yapraklarının damarları dahi kılcal yapıdaki ince damar çizgileriyle, son derece iyi gözlemlenmiş ehil usta elinden çıkmış kaliteli işçilik ürünüdür. Alt kesimdeki parmaklar ince iplikçiklerle volüt sapına dokunmaktadır.

**Kat. No 2: Korinth Başlık-“S-Sarmal Volütlü Başlık”**



**Fot. 4:** Harim kuzey cephe



**Fot. 5:** Harim içi

*Yeri:* Harim kuzey cephesi, girişin doğu yakasında yer almaktadır.

*Malzeme:* Gri mermer

*Boyutlar:* üstteki mimari eleman: genişlik-85 cm., yükseklik- 17 cm.; başlık yükseklik-60 cm.

*Tanım:*

Restorasyon sırasında ön yüzü bütün olarak ortaya çıkmıştır. Bu başlığın da görünen yüzeyinde neredeyse hiç bozulma yoktur. Yan yüzleri duvar örgüsü içinde kalmıştır. Harim içindeki arka yüzün üst kesimine kadar duvar örüldüğü için, bu başlıkta da yalnızca abakus ve volütleri kısmen izlenebilmektedir.

Başlığın üzerinde, muhtemelen bir postamentin profilli bölümünün kesilmesiyle elde edilmiş devşirme malzeme bulunur. Düzgün traşlı mermerin üst bölümünde küsküyle yapıldığı düşünülen oluk biçimli bir kırık bulunmaktadır. Sütun başlığından daha geniş boyutlu olan bu eleman, batı yakadaki gibi üstteki kemer ayağı ile uyumlu ölçülerdedir. Profilli devşirme malzemenin, kemer ağırlığını başlığa ileten ara eleman olarak statik işlev üstlendiği anlaşılmaktadır.

Başlığın temel formunu, üstte, ortası çiçekli abakus, altındaki köşelerde volütler, kalathos üzerinde akanthuslar ve bunların arasına yerleştirilmiş heliksler, lotuslar ve yumurta-ok motifinden meydana gelen dekorasyon oluşturmaktadır. Başlık yüzeyine

dağılmış tüm motifler, yüksek kabartma işçilikleriyle tıpkı batı yakadaki başlıkta olduğu gibi adeta kalathos yüzeyinden ayrılmış plastik etkiye sahiptir.

Yuvarlak gövdeden düzlüğe geçişi sağlayan abakus, iç bükey formudur. Yüzeyi sivri bir yivle iki bölüme ayrılmıştır. Tam ortada yüksek kabartma tekniği ile işlenmiş abakus çiçeği bulunmaktadır. Abakus çiçeğinin sapı kıvrılarak aşağı doğru uzanmış, kalathos dudağı altındaki heliks sarmallarının arasına kadar dayanmıştır. Ne yazık ki çiçeğin yüzeyi kırıldığı için tamamen deforme olmuştur. Muhtemelen bu başlıktaki abakus çiçeği de bahçenin güneydoğu köşesindeki revak kemerlerini taşıyan aynı form, dekorasyon ve işçilikteki sütun başlığının abakus çiçeği ile tasarımında idi. Abakusun köşelerinde kırıklar vardır. Olasılıkla orijinalde köşeler profilli yivlerle yumuşatılmıştı.

Başlığın kalathos dudağı yalındır. Yukarıda da belirtildiği gibi üzerinde sadece abakusun merkezinden aşağı doğru kıvrılarak inen abakus çiçeği sapı bulunmaktadır. Akanthus yaprakları başlığın köşelerine çekildiği için başlık yüzeyinde trapez biçimli geniş boş alan elde edilmiştir. Bu boş alana, altta, tam merkezde yumurta-ok motifi işlenmiş, yukarıya doğru kaulis çanağına kadarki tüm yüzey alanı volüt sapları, heliksler ve yarım lotus yapraklarından oluşan dekorasyonla kaplanmıştır.

Kalathos, köşelerde başlayan ve genişleyerek volütlere kadar uzanan akanthuslar tarafından sıkıca sarılmıştır. Her iki akanthus yaprak demetlerinin parmaklarında kayıplar bulunmaktadır. Akanthus ana yaprak damarları kalathos tabanına indikçe genişleyerek kalınlaşmaktadır. Kalathos tabanına gömülmüş akanthus yaprakları, önce dış bükey, yukarı doğru uzanırken başlığın ters çan biçimli profiline uyumlu şekilde iç bükey kıvrımlanıp volütlere dayanır. Akanthus eksen yaprağı da volüt altında kıvrılarak önce hafifçe dışa taşmış, tekrar içe bükülmüştür. Sağdaki sağlam iken, soldakinin ucu kırık halde günümüze ulaşmıştır. Volütleri destekleyen eksen yapraklarının altında üçer yaprak demeti bulunmaktadır. Yaprak demetleri tam ortada derin oyulmuş dar kanallarla ayrılmış, dar kanalların iki yanında simetrik işlenmiş yaprak dilimleri yayvan geniş kanallarla belirlenmiştir. Böylece ışık gölge etkisi yaratılmıştır. En alttaki yaprak demetleri dört parmaklıdır. Yukarıya doğru demetlerdeki yaprak parmakları azalmaktadır. Her bir demet birbirine sivri uçlu yaprak dişleriyle dokunmuş; böylece demetler arasında damla biçimli derin boşluklar oluşmuştur. Damlalar dar ve uzundur. En alttaki yaprak demetinin boyut ve şeklinden dolayı üstündeki yaprağa iki dişle teğet yaptığı dikkati çeker. Buradaki boşluklardan, alttaki damla formu iken üstteki boşluk dik üçgen biçimindedir. Diğer iki yaprak dişi ise, kalathos tabanı merkezine yerleştirilmiş yumurta motifini iki yanda sınırlayan mızrak uçlu keskin hatlı saplara dayanmıştır. Böylece ok uçları ile yapraklar arasında da altta iki adet üçgen, üst kısımda kare şekilli boşluklar oluşmuştur. Batı yakadaki başlıktan farklı olarak burada, üstteki yaprak parmaklarından biri uzatılarak mızrak ucuna teğet yapmıştır.

Kalathos tabanının merkezine yerleştirilmiş yumurta-ok kabartması, kalathos yüzeyinden ayrılmış işçiliğiyle plastik etkilidir. Yumurtanın sağlam bir şekilde günümüze ulaşmıştır. Tasarımda, yumurta ve kabuğun üst bölümünün kesik yapıldığı anlaşılmaktadır. Yumurta kabuktan ayrıdır; kabuk ve mızrak uçları ise keskin hatlı ince profillerle biçimlendirilmiştir.

Merkezdeki boş alan, bu başlıkta da uzun volüt saplari ve saplardan çıkan heliksler ile oval biçimli çerçeve içine alınmıştır. Kaulis çanağı hizasında volüt saptlarından çıkan heliksler, geniş bir kavisle kalathos dudağına teğet yapıp simetrik şekilde içe bükülmüştür. Diğer başlıktan farklı olarak, heliks sarmallarının aralarındaki açıklık belirgindir. Açıklığa kadar inen abakus çiçeği sapı, sıg işçiliğıyle belli belirsiz seçilmektedir. Oval çerçevenin alt bölümünü oluşturan uzun volüt saptarı ise aşağı doğru J biçiminde kıvrılarak yumurta-ok kompozisyonun üst kesimine kadar uzatılmış, burada içe doğru dönmüştür. Saptarın uçlarına yapılan halka biçimli yivlerle üç boyutlu plastik etki elde edilmiştir. İçlerinden dekoratif hareketlerle S kıvrımlı sarmallar yaparak çıkan birer yarım palmet, ortada birleşerek göbeksiz kapalı palmet motifine dönüşerek merkez alanı doldurmaktadır. Gerek volüt saptarı, gerek heliksler gerekse palmet yaprakları yüksek kabartma işçilikleriyle güçlü hatlarda işlenmiş, ehil usta elinden çıkmış kaliteli işçilik ürünüdür.

**Kat. No 3:** *Saruhanoğulları Beyliği ustaları tarafından sütun başlığına dönüştürülmüş Roma dönemi postamenti (!) ve sütun gövdesi.*



**Fot. 6:** Başlığın harim kuzey cepheye bakan yüzü

*Yeri:* Harim kuzey cephesi doğu yakasında yer almaktadır.

*Malzeme:* mermer

*Boyutlar:* genişlik-85 cm., yükseklik-67 cm.

*Tanım:*

Restorasyon sırasında ön ve arka yüzü bütün olarak ortaya çıkmıştır. Görünen yüzeylerinde neredeyse hiç bozulma yoktur. Yan yüzleri duvar örgüsü içinde kalmıştır. Ancak yine de görünen kesimlerden köşelerinin iki sıra mukarnasla pahlanarak şekillendirildiği net biçimde anlaşılmaktadır.

Saruhanoğulları Beyliği bünyesinde çalışan taş ustaları tarafından son derece pratik bir çözümleme ile şekillendirilmiş sütun başlığıdır. Muhtemelen orijinalde Roma



**Fot. 7:** Başlığın harim içine bakan yüzü.



**Fot. 8:** Avludaki Beylikler dönemi üretimi başlık



**Fot. 9:** İvaz Paşa Hamamında (15. yy) müdahale görmüş başlık



**Fot. 10:**

Harim içinde in-situ halde yükselen sütun ve başlık

döneminde bir postament olarak üretilmişti. Yapı kompleksi inşa edilirken devşirilip Müslüman ustalar tarafından kesilmiş, köşeleri mukarnaslarla şekillendirilip sütun başlığına dönüştürülmüş olmalıdır. Yeniden düzenleme sırasında, postamentin kalın profilli alt bölümü, sütun başlığının abakusu/ asaba<sup>6</sup> şeklinde değerlendirilmiş olmalıdır. Nitekim bu denli bol profilli ve kalın bir abakus ya da asaba, hiçbir dönem başlık düzeninde yoktur<sup>7</sup>. Cami avlusunda aynı mukarnas düzenlemesine sahip İslami karakterde başka sütun başlıkları bulunmaktadır. Bu başlıkların farklı malzeme ve işlikleriyle doğrudan yapı için üretildikleri belirgindir. Başlıklardaki mukarnas tasarımları karşılaştırıldığında, devşirilen parçanın genel hatlarıyla ortak mukarnas işçiliğine sahip olduğu, detayların ise yarım bıraktığı izlenmektedir. Bu tespit, devşirilen eserlere yapılan müdahalelerin aynı ustalarca yapıldığını düşündürmektedir. Devşirme malzemenin amaca yönelik düzenlemelerle Müslüman ustalar tarafından tıraşlanarak İslami bezemeler eklendiği farklı örnekleri Manisa’da bulunan Osmanlı dönemi yapılarında da görmek mümkündür.<sup>8</sup>

6 Hasol 1998, 239.

7 Bu konuda görüşlerini paylaşan meslektaşım sayın Elif Karabacak’a teşekkür ederim.

8 Manisa İvaz Paşa/ Karaköy Hamamı’nda (15. Yüzyıl) devşirme malzeme olarak kullanılmış bir

Başlığın harim içine bakan yüzünün alt tarafında, başlıktan bağımsız halde duvar içinde gömülü bir sütun yükselmektedir. Sütunun üst bölümü duvar ile kaplı olduğu için, başlıkla olan organik bağı kopmuş gibi algılansa da muhtemelen duvarın içinde başlığa doğru uzanıyor olmalıdır.

**Kat. No 4:** *Saruhanoğulları Beyliği ustaları tarafından sütun başlığına dönüştürülmüş Roma dönemi postamenti (!)*



**Fot. 11:** Başlığın kuzey cepheye bakan yüzü.



**Fot. 12:** Başlığın harim içine bakan yüzü.

*Yeri:* Harim kuzey cephesi batı yakasında yer almaktadır.

*Malzeme:* Gri mermer

*Boyutlar:* sütun başlığı genişlik-80 cm., yükseklik- 63 cm.; üstteki blok genişlik-86 cm., kalınlık 17 cm.

*Tanım:*

Restorasyon sırasında ön ve arka yüzü ortaya çıkmıştır. Yan yüzleri duvar örgüsü içinde kaldığı için görülememektedir. Kuzey cephe üzerindeki ön yüzde neredeyse hiç bozulma yoktur. Harim içine bakan arka yüzün ise üst köşesi kırıktır ve başlığın önüne duvar örülerek kapatılmıştır.

Başlığın üzerinde, devşirme malzemeden elde edildiği anlaşılan dikdörtgen şekilli düzgün kesmetaş blok yer alır. Yüzeyinde kenet delikleri ve oyuklar bulunmaktadır. Sütun başlığından daha geniş boyutlu olan bu eleman, üstteki kemer ayağı ile uyumlu ölçülerdedir. Bu hazır malzeme de kemer ağırlığını başlığa ileten ara eleman olarak statik işlevle kullanılmıştır.

Bu parçanın da Saruhanoğulları Beyliği bünyesinde çalışan taş ustaları tarafından son derece pratik bir çözümlenme ile şekillendirildiği düşünülmektedir. Muhtemelen orijinalde Roma döneminde bir postament olarak üretilmişti. Yapı kompleksi inşa

---

sütun başlığının üzerinin tıraşlanarak İslami karakterli bir desen işlendiği görülmektedir. Yapı ile ilgili bilgi için bk. Acun 1999, 510-514.

edilirken devşirilip Müslüman ustalar tarafından köşeleri pahlananrak sütun başlığına dönüştürüldü. Yeniden düzenleme sırasında, postamentin kalın profilli alt bölümü, sütun başlığının abakusu/ asaba şeklinde değerlendirildi. Başlığın köşelerine kazınan dalgalı yivler ise Kat. No. 6 ve harim içinde yer alan impost başlıkla aynı formadadır (bk. Kat. No 6). Bu tespit, devşirilen eserlere yapılan müdahalelerin ortak işçilik sergilediğini, aynı ustalarca yapıldığını işaret etmektedir.

**Kat. No 5:** *Saruhanoğulları Beyliği ustaları tarafından sütun başlığına dönüştürülmüş Roma dönemi postamenti (!)*



**Fot. 13-14:** Başlığın harim içine bakan yüzü. Köşelerin tam pahlanmadan yarı işli bırakıldığı dikkat çeker.



**Fot. 15:**

Başlığın kuzey cepheye bakan yüzü

*Yeri:* Harim kuzey cephesi batı yakasında yer almaktadır.

*Malzeme:* Gri mermer

*Boyutlar:* üstteki andezit blok: genişlik-80 cm., kalınlık- 18 cm.

Başlık (görünen!)yükseklik-35 cm., genişlik-75 cm.

*Tanım:*

Başlığın üzerinde, devşirme olduğu anlaşılan kesme taştan dikdörtgen şekilli andezit bir blok bulunur. Andezit bloğun cepheye bakan yüzeyi dış bükey profil kesitli, harim içi yüzeyi düzgün kesitlidir. Sütun başlığından daha geniş boyutlu olan bu eleman,

üstteki kemer ayağı ile uyumlu ölçülerdedir. Profilli devşirme malzemenin, kemer ağırlığını başlığa ileten ara eleman olarak statik işlev üstlendiği anlaşılmaktadır.

Restorasyon sırasında başlığın ön ve arka yüzü kısmen ortaya çıkmıştır. Yan yüzleri ise tamamen duvar örgüsü içinde kalmıştır. Ön yüzde bazı çatlaklar dışında neredeyse hiç bozulma yoktur. Arka yüzün profilli üst bölümünde kırık vardır.

Bu parçanın da Saruhanoğulları Beyliği bünyesinde çalışan taş ustaları tarafından son derece pratik bir çözümlenme ile şekillendirildiği anlaşılmaktadır. Orijinalde Roma döneminde bir postament olarak üretilmiş; yapı kompleksi inşa edilirken devşirilip, Müslüman ustalar tarafından köşeleri pahlanarak sütun başlığına dönüştürülmüş olmalıdır. Yeniden düzenleme sırasında, postamentin kalın profilli alt bölümü, sütun başlığının abakusu/asaba şeklinde değerlendirilmiştir. Köşelerine kazınan dalgalı yivli pahlar ise Kat. No 4, Kat. No.6 ve harim içinde yer alan impost başlıklardaki formu hatırlatsa da cepheye bakan yüzü duvarla kapatıldığı için net algılanmamaktadır. Öte yandan, bu başlıkta özellikle harim içi tarafındaki işlemin daha kaba yapıldığı, belki de şekillendirmenin yarım bırakıldığı dikkat çeker. Harim içine bakan yüzde saptanan bir başka iz de bu elemanın yerine yerleştirildiği sırada yan yüzlerinin sıvandığını gösteren veridir.

**Kat. No 6:** *Saruhanogullari Beyligi ustalari tarafından mudahale görmüş Erken Bizans dönemi İmpost başlık (!).*



**Fot. 16:** Başlığın kuzey cepheye bakan yüzü

*Yeri:* Harim kuzey cephesi doğu yakasında yer almaktadır.

*Malzeme:* Gri mermer

*Boyutlar:* genişlik-85 cm., yükseklik- 35 cm.; sütun yükseklik-37 cm.

*Tanım:*

Restorasyon sırasında ön yüzü bütün olarak ortaya çıkmıştır. Arka yüzü ve yan yüzleri duvar örgüsü içinde kaldığı için görülememektedir. Görünen yüzeyinde neredeyse hiç bozulma yoktur. Boyut ve biçimi orijinalde Erken Bizans döneminde üretilmiş bir

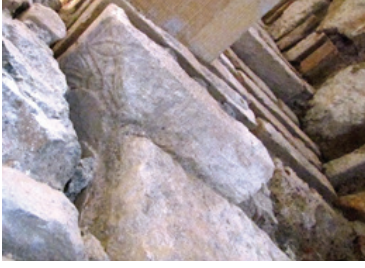


**Fot. 17-18:**  
Başlığın kuzey  
cepheye bakan  
yüzü, harim  
içinde, müdahale  
görmüş başka  
impost başlık

impost başlık olduğunu göstermektedir. En azından görünen yüzeyi için bezemesiz olan orijinal impostun, iç bükey cavettoya sahip olduğu söylenebilir. Başlığın köşelerindeki dalgalı sıg yivlerin ise Saruhanoğulları Beyliği bünyesinde çalışan taş ustaları tarafından oyulduğu düşünülmektedir. Nitekim Bizans döneminde impost başlık dekorasyonunda böylesi bir uygulama hiçbir zaman görülmez. Cami hariminde yer alan başka bir impost başlığın da benzer şekilde yeniden düzenlendiği dikkati çeker. Her iki parçanın köşelerine kazınmış dalgalı sıg yivlerin biçimi ve işçiliği aynıdır. Hatta harim içi başlıkta, iç bükey formu cavetto yüzeyine mukarnas bezemesi de eklenmiştir. Dikkatle incelendiğinde, bunun aslında bir haç desenini silmeye yönelik zoraki bir müdahale olduğu anlaşılır. Taş ustaları dekoratif bir mukarnas müdahalesi ile Hristiyan imgesini kazıyarak çözümlenmiş görünmektedir.



**Kat. No 7: Templon (?) Arşitrav parçası.**



**Fot. 19:** Eserin harim içine bakan yüzü



**Fot. 20:** Eserin kuzey cepheye bakan yüzü

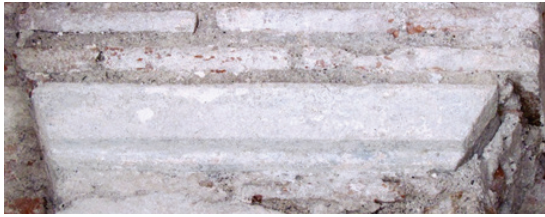
*Yeri:* Harim kuzey cephesi, doğu köşe paye üzeri.

*Malzeme:* Gri mermer

*Tanım:*

Sıva raspası yapıldıktan sonra ortaya çıkmıştır. Harim kuzey cephesi doğu köşesindeki paye üzerinde, kemer ayağı altına dekoratif geçiş elemanı olarak yerleştirilmiş; bulunduğu yere uyumlu ölçülerde kesilerek düzenlenmiştir. Kalan izlerden, bu mimari elemanın daha yerine konduğu sırada tüm yüzeylerinin tamamen sıvanarak kapatıldığı belli olmaktadır. Görülebilen kesimlerden, sonradan örülerek kapatılmış kemer içine bakan yüzünün kazıma tekniğinde bitkisel (?) süslerle dekore edildiği, kuzey cepheye bakan yan yüzünün düzgün traşlı olduğu, harim içine bakan yüzeyinin ise Müslüman ustalarca kesilerek traşlandığı anlaşılmaktadır. Parçanın arka yüzü hafif dış bükey formdadır. Bloğun görülebilen kesimindeki süsleme karakterine göre orta Bizans dönemine tarihlendiği düşünülmektedir.

**Kat. No 8: Silme parçası (?)**



**Fot. 21:**

Avlu doğu girişi, güney kanattaki silme parçası

*Yeri:* Avlu doğu girişi kapı kemeri, güney kanattaki kemer ayağı

*Malzeme:* Gri mermer

*Tanım:*

Sıva raspası yapıldıktan sonra ortaya çıkmıştır. Kalan izlerden, bu mimari elemanın daha yerine konduğu sırada tüm yüzeylerinin tamamen sıvanarak kapatıldığı belli olmaktadır. Avlu doğu girişinin güneyindeki paye ile kemer ayağı arasına yerleştirilmiş parçanın, dekoratif geçiş elemanı olarak bulunduğu yere uyumlu ölçülerde kesildiği düşünülmektedir.

**Kat. No 9:** *Silme parçası (?)*



**Fot.: 22:** Avlu doğu girişi, kuzey kanattaki silme parçası

*Yeri:* Avlu doğu girişi kapı kemeri, kuzey kanat kemer ayağı

*Malzeme:* Gri mermer

*Tanım:*

Sıva raspası yapıldıktan sonra ortaya çıkmıştır. Kalan izlerden, bu mimari elemanın daha yerine konduğu sırada tüm yüzeylerinin tamamen sıvanarak kapatıldığı belli olmaktadır. Avlu doğu girişinin kuzeyindeki paye ile kemer ayağı arasında yerleştirilmiş parçanın, dekoratif geçiş elemanı olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bir yönden kırık parça, kemer ayağı ile uyumlu ölçülerde değildir. Parçanın profilleri, güney kanattakin-den farklıdır.

**Kat. No 10:** *Lento parçası ve sütun altına yerleştirilmiş andezit kesmetaş blok*



**Fot. 23:**  
Sütun altına  
yerleştirilmiş  
andezit kesmetaş  
blok



**Fot. 24:**  
Lento parçası

*Yeri:* Cami avlusunun kuzey doğu köşesi. Zemin altı sondajı

*Malzeme:* Gri mermer (*lento*), andezit

*Boyutlar:* uzunluk 108 cm., genişlik 66 cm., kalınlık 26 cm.

*Tanım:*

Lento parçası, cami avlusunun kuzey doğu köşesinde yapılan zemin altı araştırma kazısında ortaya çıkartılmıştır. Kuzeydoğu köşede yer alan sütunun etrafında başlayan ve

batıya doğru açılan sondajda, lentyoyla birlikte taşıyıcı sütun altına yerleştirilmiş büyük boyutlu bir devşirme andezit blok da tespit edilmiştir. Aslında bu veri, yapının strüktürel kurgusu hakkında da önemli ipucu sunar. Yapının mimarı, sütun altına yerleştirdiği andezit bloklarla, taşıyıcıların zemine ilettiği ağırlığı dengeli bir şekilde yayarak zamanla oluşacak çökmeleri engellemiştir.

Lento bütün halde değildir. Dar kenarlarından kesildiği anlaşılmaktadır. Uzun kenarları ve alt yüzü düzgün traşlı, görünmeyen üst yüzü kabayonu traşlıdır. Uzun kenarları düz şeritler arasında alınmış profilli işçiliktir. Muhtemelen Bizans dönemine ait anıtsal bir yapıdan devşirildiği düşünülmektedir.

**Kat. No 11: Söve parçası (?).**



◀ ▼ **Fot. 25-26:** Mihrap önü sekisini sınırlayan devşirme bloklar ve kısmen korunmuş halde günümüze ulaşan söve parçası



*Yeri:* Harim içi, mihrap önü zemin.

*Malzeme:* gri mermer

*Boyutlar:*uzunluk-62 cm., genişlik 30 cm., kalınlık (ölçülebilen)-17 cm.

*Tanım:*

Harim içinde yapılan zemin altı araştırma kazısı sırasında ortaya çıkartılmıştır. Söve ile birlikte bir dizi başka devşirme mimari elemanın, demir kenetlerle birbirine tutturularak mihrap önündeki sekinin sınırlarını belirlemek için kullanıldığı anlaşılmaktadır. Diğer parçaların mihrap tarafına bakan kenarları cami inşaatı sırasında kırıldığı için, orijinal işlevlerine ilişkin kimliklerini kaybetmişlerdir. Ancak bu blokların da düzgün işçilikte tıraşlandıkları dikkati çeker.

Dikdörtgen biçimli söve, günümüze neredeyse tamamen sağlam ulaşmıştır. Harim içine bakan yan yüzü düzgün kesitli, mihrap yönüne bakan yüzü profillidir. Parçanın üst yüzeyine iki kenarı sığ kanallarla belirlenmiş profilli bir şerit kazınmıştır.

**Kat. No 12: Masa (altar?) Ayağı**



**Fot. 27:**

Masa ayağı

*Yeri:* Harim içi, zemin altı araştırma kazısında ortaya çıkmıştır.

*Malzeme:* gri mermer

*Boyutlar:* yükseklik-35cm, alt çap-23.5 cm., üst çap-10 cm.

*Tanım:*

Harim içinde yapılan zemin altı araştırma kazısı sırasında ortaya çıkartılmıştır. Alt ve üst bölümlerinde kırık ve kayıplar vardır. Düzgün işçilikte tıraşlanmış eserin gövdesi yivlidir. Günümüze tüm halde ulaşmış bu tipteki (kadeh tipi) benzer örneklerin yükseklikleri genel olarak 50-60 cm. arasında değişmektedir<sup>9</sup>. Ulu Camide tespit edilen eserin kırık üst kesiminin de alt kaidede olduğu gibi genişleyerek son bulduğu, orijinal yüksekliğinin yaklaşık 50-55 cm. arasında olduğu öngörülmektedir. Muhtemelen üzerinde bir masa tablasını taşıyordu.

**Kat. No 13: Mimari Eleman- Lento (?)**



**Fot. 28:** Duvar inşa malzemesi olarak kullanılmış mimari eleman

*Yeri:* Harim kuzey duvar, ana girişin doğu yakası.

*Malzeme:* gri mermer

*Boyutlar:* uzunluk-66 cm., genişlik-29 cm.

*Tanım:*

Sıva raspası yapıldıktan sonra ortaya çıkmıştır. Bu mimari eleman duvar inşa malzemesi olarak kullanılmıştır. İki yönden kırıktır. Duvar içine gömülü olduğu için derinliği anlaşılamamaktadır. Düzgün işçilikte tıraşlanmış bloğun iki yan yüzü düz, iç bükey ve dış bükey profilli şeritlerle hareketlendirilmiştir.

9 Örnekler için bk. Ötügen 1996, 122, Taf. 18, 1-2.

**Kat. No 14:** Levha parçası (?)



**Fot. 29:** kemer alınlığındaki levha parçası

*Yeri:* Harim kuzeybatı duvar, kemer alınlığı.

*Malzeme:* gri mermer

*Boyutlar:* yükseklik-30 cm., üst uzunluk-29 cm., alt uzunluk-20 cm.

*Tanım:*

Sıva raspası yapıldıktan sonra ortaya çıkmıştır. Duvar inşa malzemesi olarak kullanılmıştır. Düzgün işçilikte tıraşlanmış parça kesildiği için bütünlüğünü kaybetmiştir; orijinal kullanımı hakkında net bir fikir yürütmek mümkün değildir. Bir yönde sıg profilli bir bordürünün bulunduğu anlaşılmaktadır. Üst bölüm geniş, alt bölümü dar kesimlidir.

**Kat. No 15:** Mimari eleman



**Fot. 30:**  
Profilli mimari  
eleman

*Yeri:* Harim kuzeybatı duvarı

*Malzeme:* gri mermer

*Tanım:*

Sıva raspası yapıldıktan sonra ortaya çıkmıştır. Duvar inşa malzemesi olarak kullanılmıştır. Düzgün işçilikte tıraşlanmış parça kesildiği için bütünlüğünü kaybetmiştir. Duvar içinde kalan bölümü profillidir.

**Kat. No 16:** *Yarı işli mimari eleman. Roma Dönemi (?)*



**Fot. 31:**  
yarı işli mimari eleman

*Yeri:* Harim kuzeydoğu duvarı

*Malzeme:* gri mermer

*Tanım:*

Sıva raspaşı yapıldıktan sonra ortaya çıkmıştır. Duvar inşa malzemesi olarak kullanılmıştır. Düzgün işçilikte tıraşlanmış parçanın yüzeyinde süsleme yapılmak üzere dil motiflerinin belirlendiği ancak tamamlanmadığı düşünülmektedir.

**Kat. No 17:** *Cista/ Kozmetik Kutusu (?) kabartmalı taş*



**Fot. 32:**  
Cista/ Kozmetik Kutusu (?)

*Yeri:* Harim kuzeybatı köşedeki paye duvarı

*Malzeme:* Beyaz mermer

*Boyutlar:* taş boyutu-32x35 cm., kalınlık-14.cm.;  
kabartma desen:  
genişlik-13 cm.,  
yükseklik-23 cm.

*Tanım:*

Sıva raspaşı yapıldıktan sonra ortaya çıkmıştır. Duvar inşa malzemesi olarak kullanılmıştır. Bir yönden kırıktır. Son derece düzgün işçilikte tıraşlanmış parçanın yüzeyinde tasvir edilen objenin ilk etapta asma kilit deseni veya el çantası deseni olduğu akla gelmiştir. Ancak objede anahtar yuvası gösterilmemiştir. Çanta olarak

düşünüldüğünde ise altındaki üç adet ayak bu yorumu engellemektedir. Tasvir edilen obje olasılıkla 'cista' adı verilen kozmetik kutusudur. Parçanın mermer kalitesi, kalınlığı ve şekli göz önünde bulundurulduğunda olasılıkla Roma imparatorluk çağında mezar steli olarak üretilmiş bir eserin alt kısmına aittir. Yuvarlak gövdeli, üçayaklı ve kulplu bir kutunun karşıdan görünüşü betimlenmiş olabilir. Bu tip kozmetik kutuları ayna tasviri ile birlikte dişilik sembolü olarak kullanıldığı gibi araştırmacılar tarafından Kybele-Attis kültü ile bağlantılı bir sembol olduğu da kabul edilmektedir. Eserin buluntu yeri göz önünde bulundurulduğunda Manisa ve çevresinde görülen bir kült olması bakımından önemlidir<sup>10</sup>.

**Kat. No 18:** *Duvar ya da zemin kaplaması*



**Fot. 33:**  
Kaplama levhası parçası

*Yeri:* Harim kuzey duvarı

*Malzeme:* beyaz parçacıklı pembe mermer

*Boyutlar:* 21x16 cm., kalınlık-3,5 cm.

*Tanım:*

Sıva raspası yapıldıktan sonra ortaya çıkmıştır. Duvar inşa malzemesi olarak kullanılmıştır. İki yönden kırıktır. Son derece düzgün işçilikte tıraşlanmış parçanın orijinalde duvar ya da zemin kaplaması olarak kullanıldığı düşünülmektedir. Mermer cinsi, Kat No. 3 deki sütun başlığı ile aynıdır.

10 Desen ile ilgili yorumları paylaşan meslektaşım Sayın Muradiye Öztaşkın'a teşekkür etmek isterim.

**Kat. No 19: Mimari blok**



**Fot. 34:**  
Mimari blok

*Yeri:* Harim kuzey duvarı  
*Malzeme:* Gri mermer  
*Boyutlar:* 74x54, kalınlık 37 cm.  
*Küçük yuvalar:* sol kanat-4.5x3,  
derinlik.3.2; sağ kanat-  
4.5x3, 4x3, derinlik.3 cm.

*Tanım:*

Sıva raspası yapıldıktan sonra ortaya çıkmıştır. Duvar inşa malzemesi olarak kullanılmıştır. Düzgün tıraşlanmış dikdörtgen biçimli bloğun yüzeyinde özel olarak kazınmış oyuk ve yuva delikleri bulunmaktadır. Yüzeyin iki yanındaki yuva delikleri üçerli gruplar halinde simetrik olarak açılmıştır. Aralarına, kapladıkları alan uzunluğunda dikdörtgen şekilli sığ bir oluk kazınmıştır. Parçanın kullanımına ilişkin iki ihtimal akla gelmektedir. Ya bu yuva ve oyuklar üzerinde Helenistik veya Roma dönemine ait (?) bir heykel yükseliyordu ki soldaki yuva deliklerinden birinin içinde in-situ halde günümüze ulaşan kurşun kenet, başka bir parçayla bağlantı yapıldığını işaret eder. Ancak kalınlığının 37 cm. oluşu heykel kaidesi olasılığını azaltır. Öte yandan taşın yüzeydeki oyukların merkezdeki sığ oluşun iki yanında simetrik yer alması nedeniyle eserin kapı eşiği veya pencere pervazı olma ihtimali de değerlendirilmelidir.

**Kat. No 20: Sütun gövde parçası (!)**



**Fot 35:**  
Sütun gövde parçası

*Yeri:* Harim kuzey duvarı, doğu  
kapı köşesi  
*Malzeme:* Gri mermer  
*Boyutlar:* uzunluk-110 cm., yükseklik-53  
cm., derinlik-26 cm.

*Tanım:*

Sıva raspası yapıldıktan sonra ortaya çıkmıştır. Duvar inşa malzemesi olarak kullanılmıştır. İkiye bölünmüş bir sütun gövdesinin bir bölümü olduğu düşünülmektedir. Düz yüzeyi cepheye denk gelecek şekilde yerleştirilmiştir.



**Kat. No 21: Sütun kaidesi (?)**



**Fot. 36:** Sütun kaidesi

*Yeri:* Türbe kuzey duvarı önündeki seki.

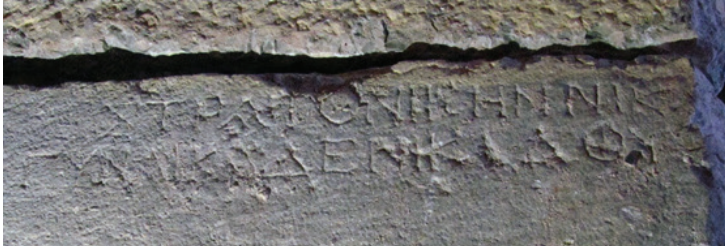
*Malzeme:* Gri mermer

*Boyutlar:* Plinthos-41.5x41.5 cm., 7 cm.; torus yükseklik-10 cm.

*Tanım:*

Sıva raspası yapıldıktan sonra ortaya çıkmıştır. Plinthos kısmı üste gelecek şekilde yerleştirildiği için raspa yapılmadan önce yüzeyi düzgün traşlı bir taş blok şeklinde algılanıyordu. Raspadan sonra formu ortaya çıkmıştır. Plinthos üzerinde yarım küre şeklinde yükselen torusu kırıktır<sup>11</sup>.

**Kat. No 22: Yazıt**



**Fot. 37:** Yazıtlı mermer blok

*Yeri:* Harim, kubbeyi taşıyan güneydoğu köşedeki paye.

*Malzeme:* Gri mermer

*Tanım:*

Sıva raspası yapıldıktan sonra ortaya çıkmıştır. Büyük boyutlu bir mermer blok üzerinde yer alır. Kubbeyi taşıyan payenin üst kesimine yerleştirilmiştir. Bloğun köşesi buraya yerleştirilirken pahlandığı için yazıtın sağ üst satırının son bölümü kaybolmuştur.

*Yazıtın çevirisi:* “(Halk), Nika[- -]'ın kızı ve Nikadas'ın (veya Nikades'in) karısı olan Stratonike'yi (onurlandırdı)”<sup>12</sup>.

Prof. Dr. Hasan Malay, bir Halk Meclisi (yani, demos) un, olasılıkla Nikadas ya da Nikades isimli bir elitin karısı olan Stratonike adında bir hanımı onurlandırdığını, Stratonike'nin babasının adının Nika[- -] diye başlayan bir isim olduğunu, ancak bu kısmın kırılması nedeniyle tümlenemediğini belirtmiştir. Harf karakterine göre yazıtın İ.S. I. yüzyıla ait olabileceğini düşünmektedir.

11 Y. Ötügen, bu formun Attika tipin bir varyasyonu olarak “C tipi” grubu altında incelemiştir. Bilgi için bk. Ötügen 1996, 153, 154, 161, Taf. 24, 6; Taf. 25, 3; benzer örnek için ayrıca bk. Niewöhner 2007, 10, 21, abb.5, kat.5.

12 Yazıtın çeviri ve değerlendirmesini yapan Prof. Dr. Hasan Malay'a teşekkürü bir borç bilirim.

## Değerlendirme

Spylos eteklerindeki ilk iskândan itibaren, stratejik önemi nedeniyle pek çok medeniyete ev sahipliği yapmış kent, özellikle Hellenistik ve Roma dönemlerinde anıtsal yapılarla donatılmış olmalıydı<sup>13</sup>. Hristiyan doğu Roma imparatorluğu döneminde önemini sürdürmüş, piskoposluk merkezi olarak çok sayıda kiliseye ev sahipliği yapmış; 13. yüzyılda Laskarisler devletinin 33 yıl yönetim merkezi olmuştu<sup>14</sup>.

Saruhanoğulları 1313 yılında Magnesia'yı ele geçirdiğinde<sup>15</sup>, alanda farklı dönemlere ait değişik işlevli sayısız yapı ve yapı kalıntılarıyla karşılaşmış olmalıdır. Kentin yeni sahipleri hızla kendi inançlarına uygun imar faaliyetleri başlattığında, şüphesiz önceki dönemlere ait yıkık veya ayakta hazır malzemeyi kullanmışlardı. Yapı imarı sırasında devşirme malzeme kullanımını sadece Saruhanoğullarına ait yapılarda değil, Osmanlı dönemi yapılarında da (özellikle cami ve çeşmeler) yoğun olarak görmekteyiz. İslam fethi sonrasında kullanılan devşirme malzemenin özelliği ise karışık olmasıdır. Yani, amaca uygun boyutlardaki Helenistik, Roma ve Bizans yapı elemanları aynı yapıda bir arada kullanılmıştır. Bu uygulamanın en iyi örneklerinden biri 1366 tarihinde<sup>16</sup> inşa edilmiş Manisa Ulu Cami ve Medresesidir. Yapı kompleksinde, bahçede taşıyıcı eleman olarak yeniden değerlendirilmiş farklı renkteki sütunlar, farklı ocaklardan getirilmiş olmalıdır. Sütun başlıkları arasında ise Korinth, Kompozit başlıkların yanı sıra 5. yüzyıldan 13. yüzyıla kadar geniş zaman dilimine tarihlenen farklı düzen ve işçilikteki sütun başlıkları, muhteşem bir uyumla yapıyla bütünleşmiştir. Sütun başlıkları arasında aynı düzen ve işçilikteki gurupların aynı yapıdan devşirildiği ya da aynı atölye ürünü olduğu aşikârdır.

Sıva raspasından sonra, sadece plastik eserlerin değil, önceki dönemlere ait olduğu anlaşılan çeşitli renklerdeki çok düzgün işçilikli kesme taş malzemenin de devşirilerek duvar inşa malzemesi arasında yerini aldığı görülür. Ulu caminin devşirme malzemeleri arasında yeni tespit edilen üç başlık ise devşirme kullanımındaki pratik çözümlenmeye en iyi örnekler arasındadır. Orijini muhtemelen bir heykeli ya da başka bir mimari elemanı taşıyan Roma postamentleri (Kat. No:3, 4, 5), alanlarında ehil Müslüman yapı ustaları tarafından, sadece köşeleri pahlanarak sütun başlığına dönüştürülmüştür. Aynı uygulamanın harim içinde ve yeni ortaya çıkan impost başlıkta da yapılması, hazır malzemenin ziyan olmadan bilinçli bir şekilde nasıl değerlendirildiğini göstermesi açısından son derece önemlidir. Formlarından, erken Bizans döneminde üretildiği anlaşılan impost başlıklardan harim içindekinin dört yöndeki haç bezemesi silinip,

13 Her ne kadar antik kent anıtlarına ilişkin mimari veriler günümüze bütünlüğünü koruyarak ulaşamamışsa da büyük projelerin varlığına ilişkin yapı malzemelerini gerek tepenin yamaçlarında, gerek müzede toplanan mimari parçalarda, gerekse Saruhanoğulları ve Osmanlı dönemi imarlı cami, hamam ve çeşme gibi eserlerde takip etmek mümkündür.

14 Heisenberg 1903, 199, 286; Dukas 1956, 5.

15 Kentin Saruhanoğulları Beyliği'nin eline geçişi ile ilgili bilgi için bk. Uluçay- Gökçen 1939,18-22; Emecen 2013, 17.

16 Caminin inşa tarihi ve kitabeleri için bk. Acun 1999, 33.

yerine mukarnas oyulmuş, köşeleri ise dekoratif kıvrımlı profilli yivlerle pahlanmıştır. Köşelerde yapılan uygulamanın, yeni bulunan başlıkta da tekrarlanması (Kat. No: 6), camide çalışan taş ustalarının yaptıkları müdahalelerde, bir üslup birliği oluşturduğunu da açıkça göstermektedir.

Üzerindeki deseni dekoratif bir öge gibi algılayarak harim kuzeybatı köşesindeki paye örgüsünde kullandıkları devşirme parçanın ise olasılıkla 'cista' adı verilen kozmetik kutusu tasviri işlenmiş Roma imparatorluk çağına ait bir mezar stelinin alt kısmı olduğu düşünülmektedir. Desen her ne kadar bir asma kilit ya da el çantasını akla getirirse de tasvir edilen objede anahtar yuvasının bulunmaması; altına konan üç adet ayak bu iki olasılığı çürütmektedir. Parçanın mermer kalitesi, kalınlığı ve şekli de göz önünde bulundurulduğunda ise bu objenin, muhtemelen bir kadına ait mezar taşında kullanılan cista olma ihtimali artmaktadır. Kabartmada yuvarlak gövdeli, üçayaklı ve kulplu bir kutunun karşıdan görünüşü betimlenmiş olabilir<sup>17</sup>.

Harim ana girişinin iki yanında yer alan başlıklar ise çok özel bir guruba ait yeni verilerdir. Benzerleri, tasarım ve dekorasyonlarıyla, yayınlarda *S-Sarmal Volütlü Başlıklar*<sup>18</sup>/ *'S' Kıvrımlı Sarmallı Sütun Başlıkları*<sup>19</sup> adıyla tanımlanmış ve korinthleştirilmiş sütun başlıklarının varyasyonları arasında ele alınmıştır. Tasarımın küçük Asya'da ortaya çıktığı, Aphrodisias, Ephesos ve Pergamon atölyelerindeki seçkin ustalar tarafından yapıp, imparatorluğun değişik bölgelerine ihraç edilmiş, ya da söz konusu atölyelerden giden ustaların ürünü olabileceği görüşü hakimdir<sup>20</sup>.

Günümüze ulaşan örnekler değerlendirildiğinde, tip dekorasyonun plaster başlıkları, ante başlıkları ve sütun başlıklarında uygulandığı izlenmektedir. Bu tasarımda yapılan başlıkların yayılım alanı geniştir. Tipin örnekleri Anadolu, Yunanistan<sup>21</sup> ve Roma'da<sup>22</sup> tespit edilmiştir. Oyuldukları atölyelere, yapıldıkları döneme göre bezeme detaylarında bir takım farklılıklar olsa da genel görünüşleri ortaktır. Kalathos köşelerine akanthus yaprakları yerleştirilmiştir. Akanthuslar üzerindeki volütler S kıvrımlı sarmallar yaparak ya simetrik olarak ortada birleşir ya da kalathos tabanının merkezine yerleştirilmiş tek yumurta veya Ion kymationu'na dayanır<sup>23</sup>. Merkezlerindeki boş alanlar ise kimi

17 Bu tip kozmetik kutuları, ayna tasviri ile birlikte dişilik sembolü olarak kullanıldığı gibi araştırmacılar tarafından Kybele-Attis kültü ile bağlantılı bir sembol olduğu da düşünülmektedir. Coğrafi alan göz önünde bulundurulduğunda desenin söz konusu kült ile ilişkili olabileceği ihtimali de mümkündür. Ancak benzer bir örneğin bulunmaması, konunun tartışmaya açılmasını gerektirmektedir.

18 Heilmeyer 1970, 103; Kramer 1994, 2-3.

19 Yaraş -Şimşek 2011, 225; Şimşek 2011, 70.

20 Kramer 1994, 2-3; Heilmeyer 1970, 76-77, 95-96, 101, taf.34-35; İdil 1976, 27.

21 Olympia, Herodes Attikus Exedrası'ndaki örnek için bk. Heilmeyer 1970, 76-77, 100, Taf.31.2; Kramer 1994, 2-3, abb.1.

22 Roma'daki örnek için bk. Weigand 1914, 89, abb.41; Heilmeyer 1970, Taf. 34.1-4.

23 Pergamon Yukarı Gymnasiumı doğu Hamamında sarmallar kıvrım yapmaksızın Ion kymationu'na dayandırılmıştır. Örnek için bk. Rohmann, 1998, 35. 2; Yaraş-Şimşek 2011, fig.6.



**Fot. 38:** S-Sarmal Volütlü Başlıkların bazı örnekleri: a. Olympia, Herodes Attikus Exedrası (Heilmeyer 1970, taf.31.2), b. Roma, Palazzo dei Senatori (Heilmeyer 1970, taf.34.2), c. Ephesos Bassusnymphaeums (Thür 1989, fig.172), d. - e. Allionoi Kuzey Ilıca (Şimşek 2011, 70, 75) f. Bergama Müzesi Şimşek 2011, fig.93). Alttta, Manisa Ulu Camii'nde yeni ortaya çıkan iki başlık ve avluda yer alan aynı gruptaki yayımsız başlık.

örneklerde açık ya da kapalı palmetler, akantuslar veya lotus gibi bitkisel bezemelerle, bazılarında ise insan ya da hayvan figürleriyle doldurulmuştur<sup>24</sup>.

Grubunun Anadolu'daki en erken örneğinin Ephesos Bassus Çeşmesi'nde (İ.S. 80/81) uygulandığı, tipin gelişimini 2. yüzyılın sonlarında tamamladığı kabul edilmektedir<sup>25</sup>. Ephesos'ta aynı gruptan farklı tarihli iki örnek daha bulunmaktadır.

24 Anadolu'da tipin dekorasyonunda hem bitkisel hem te figürlü süslemeler bir arada kullanılmıştır. Süslemelerdeki çeşitlilikte, Ephesos örnekleri için bk. Thür, 1989, 114, fig.170-172; Allionoi örnekleri için bk. Yaraş-Şimşek 2011, 227; fig. 3-4; Şimşek 2011, 70-77; Kremna örneği için (M.S.180-210) bk. Hermann-Tykot 2009, 63, fig.14.

25 Bassus Çeşmesi için bk. Thür, 1989, 112, 114. fig. 171-172; Yaraş-Şimşek, 227.

Biri, Ephesos Tiyatrosu Skene binasındaki Domitian dönemine (İ.S. 81-96) atfedilen ante başlığı; diğeri, liman caddesiyle Arkadian caddesinin kesiştiği yerde sergilenen ve palmet işçiliği stiline göre geç Trianus (98-117) - Erken Hadrianus (117-138) dönemine tarihlendirilen ante başlığıdır<sup>26</sup>. Alandaki ante başlığının genel süsleme tasarımı ve işçiliği, Ulu Cami'deki başlıklarla daha yakın benzerlikler gösterir. S kıvrımlı sarmallar bu parçada da üstteki helikslerle çerçeve oluşturmuştur. Ancak helikslerin aralarındaki açıklık belirgindir. Palmetler ise altta saplardan düğüm yaparak çıkmış, üstte kalathos dudağına kadar dayanmıştır. Oysa Ulu Cami başlıklarında heliksler birbirine iyice yaklaşmış, merkezdeki palmet deseni çerçeve içinde kalmıştır. Palmetler doğrudan saplardan çıkmaktadır. Ulu Cami başlıklarında abakus çiçeği sapsızdır.

Merkez alandaki süsleme tasarımıyla Manisa Ulu Cami başlıklarına benzer örneklerden biri, Bergama Müzesi bahçesinde sergilenen buluntu yeri belirsiz sütun başlığıdır. Her ne kadar bu başlıkta da süsleme detayında farklılıklar bulunsa da genel dekorasyon ortaktır. Bununla birlikte Manisa Ulu Cami'de kullanılan başlıkların işçiliğinin daha kaliteli olduğu dikkat çeker. Köşelere çekilmiş akanthuslar bir yandan üstteki stilize volütleri desteklerken, harmonik yaprak dizilimleriyle merkez alanı boş bırakmıştır. Saplardan çıkan birer yarım palmet, Ulu Camidekiler gibi ortada birleşerek kapalı palmet motifini oluşturmuştur. Dekorasyondaki detay farkı ise kalathos tabanı merkezine bir değil, üç adet yumurta ile Ion kymation'u işlenmesi ve üstte helikslerin çerçeve oluşturmaksızın stilize yaprak formunda kesilmesidir. Bu eser, bezemelerine göre Hadrianus dönemine (117-138) tarihlendirilmiştir<sup>27</sup>. Pergamon'daki diğer üç başlık aynı grupta olmasına karşın, süslemedeki tasarımları açısından Ulu Cami'dekilerden ayrılır<sup>28</sup>.

Benzer tip ve tasarımıyla aynı grup içerisinde değerlendirilebilecek 6 sütun başlığı Allionoi'de ortaya çıkartılmıştır. In-situ halde ele geçen başlıklar, buluntular ve stil kritiğine göre Geç Hadrianus Dönemi- Erken Antoninus Pius Dönemi'ne (İ.S. 128-140) tarihlendirilmiştir<sup>29</sup>. Bezemede farklılıklara karşın, genel dekorasyonun ortak olduğu söylenebilir. Yüksek kabartma işçilikleriyle yüzeyden ayrılan etli akanthuslar köşelere çekilmiştir. Ulu Cami örneklerinde olduğu gibi kalathos tabanı merkezine kabuğu ile birlikte tek yumurta-ok motifi yerleştirilmiştir. Farklı olan detay ise merkez alanı dolduran palmetlerin sarmallara, üçgen göbeklerle bağlanmış olmasıdır. Öte yandan, Allionoi başlıklarında işçilik kalitesi yüksek olsa da Manisa Ulu Cami başlıklarına

26 Ephesos Tiyatrosu skene binası üst kat ante başlığı için bk. Thür 1989, 111–112,114, abb. 170; alanda sergilenen ante başlığı için bk. Şimşek 2011, fig.92; Yaraş-Şimşek 2011, 15.

27 Yaraş-Şimşek 2011, 228, fig.5.

28 Farklı stil ve süsleme tasarımına sahip örneklerden biri, yukarı Gymnasium Doğu Hamamı'nda ele geçen Plaster başlığıdır (İ.S. 117-138). Diğeri ise Asklepeion Kütüphanesi'nde bulunmuş ante başlığıdır (İ.S. 123-138). Üçüncü kayıt yine Gymnasium'dandır (İ.S. 117-138) . Bilgi ve örnekler için bk. Weigand 1914, abb.42; Kramer, 1994, 8; Rohmann, 1998, 59-61, taf. 35. 2; taf. 50.2; Yaraş-Şimşek 2011, 228, fig.6-7. Heilmeyer 1970, 103, taf.37.1-2.

29 Allionoi örnekleri için bk. Şimşek 2011, 70-77; Yaraş-Şimşek 2011, fig.3-4.

göre daha kaba kaldıkları söylenebilir. Allionoi başlıklarında yumurtanın etrafındaki kabukların konturları kalın ve köşelidir ve kabuklar yumurtaya daha yakındır. Ulu Cami başlıklarında bu detaylar sivri ve ince hatlarla daha dekoratif şekilde belirlenmiştir, yumurta ile kabukların araları da belirgin şekilde açıktır.

Manisa Ulu Cami'nde yer alan Korinth sütun başlıkları, ait oldukları gruptaki diğer eserlerle karşılaştırıldığında, oygu işçilikleri ve dekorasyonları açısından biraz daha geç döneme ait uygulamalar arasında değerlendirilebilir. Akanthus yapraklarındaki detaylı işçilik, kalathos tabanı alt bileziğinin hemen üstünden çıkan derin kanallı yaprak damarları, sivri uçlu yaprak yüzeylerinin "V" kesitli profilendirilerek derin oyulmasıyla sağlanan ışık gölge etkileri M.S. 2. yüzyılın 2. yarısında yaygın stil özelliği<sup>30</sup> olsa da; kaynaklar, işçilikte yumurtaların çanaklardan ve zeminden tümüyle ayrılmış olmasını<sup>31</sup>; yumurtanın kabuğa ince iççikle bağlantısını Caracalla dönemi (211-217) öncesinde tanık olunmayan bir özellik şeklinde belirtilmektedir<sup>32</sup>. Ulu Cami başlıklarında yumurta ve kabuklar zeminden ayrılmış haldedir ve aralarındaki bağ kısmen izlenmektedir. Dahası kabukla mızrak uçlarında bağlantının bulunması ve merkeze işlenmiş palmet yapraklarının helikslere ince iplikçiklerle bağlı olması da söz konusu stil uygulaması ile ilişkili olmalıdır. İşçilikte yaprakların genişlemesi ve derin oyulmuş kanallar M.S. 3. yüzyıl özelliği olarak kabul edilmektedir<sup>33</sup>. Tüm veriler değerlendirildiğinde Ulu Cami başlıklarının Geç Antoninler ve Erken Severuslar Çağı arasında bir zaman diliminde (193-217) üretildiğini öneriyoruz.

Öte yandan Cami bahçesinin kuzeydoğu köşesindeki revak kemerlerini taşıyan 2 adet sütun başlığı<sup>34</sup> da aynı malzeme, boyut ve işçilikleriyle, aynı yapıdan devşirilmiş ya da aynı atölyede üretilmiş elemanlar olmalıdır. Söz konusu iki başlığın yayını yoktur. Yeni ortaya çıkan başlıklarla birlikte, Ulu Cami'de devşirme malzeme olarak kullanılmış toplam dört adet başlık, bugüne dek literatürde Korinth başlıkların özel gurubu altında incelenen tipin dağılım alanına Magnesia'nın da yeni bir merkez olarak eklenmesi açısından son derece önemli verilerdir. Başlıkların gri mermer malzemesinin, büyük olasılıkla Ephesos mermer yataklarından sağlandığı düşünülmektedir. Ancak başlıkların üretim yeri Ephesos mu yoksa Pergamon Okulu mu idi? Ya da söz konusu merkezlerden

30 Heilmeyer 1970, 97-101; İdil 1979, 480-485; İdil 1984, 13,21, 27-31; Başaran 1997, 10-18.

31 Başaran 1999, 26, res.19.

32 Başaran 1999, 35.

33 Başaran 1999, 31. Bu başlık dekorasyonunun, geç antikçağ boyunca tercih edildiğini gösteren bir örnek ise Bursa, Mustafakemalpaşa'da tespit edilmiştir. Kompozit düzende ante başlık olarak tanımlanmış eserin tarihlendirmesi yoktur. Ancak dekorasyonu, S-Sarmal Volütlü Başlıklar grubunun kaba işçilikli geç varyasyonu olduğunu işaret etmektedir (resim ve bilgi için bk. Ötügen 1996, Taf. 35,6 MKP 5d.)

34 Avlu ve medrese bahçesinde görünür haldeki devşirme malzemelerin bir bölümü bazı yayınlarda değerlendirilmesine rağmen (Barsanti 2016, 49-61; Ermiş 2004, 76-98) söz konusu iki başlığı tanıtan bir yayın yoktur. Bu başlıklara sadece iki yüksek lisans tezinde değinilmiştir. Tezlerden birinde 5-6. yüzyıllara, diğerinde 3. yüzyıl başına tarihlendirilmiştir. Bk. Katipoğlu 1992, 15-16; Doğan 2007, 260, 275.

gelen gezici ustalar tarafından mı yapıldı? Tartışmasında net fikir yürütmek şimdilik mümkün değildir.

Stilleriyle *S-Sarmal Volütlü Başlıklar* grubunda veri havuzuna eklenen 2.yüzyıl sonları-3. Yüzyılın başlarına tarihli eserlerin dönemi esas alındığında, orijinalde Magnesia'da inşa edilmiş bir Pagan Roma tapınağı veya anıtsal bir kamu yapısı için oyulduklarını düşünmek hiç de yanlış olmaz. Bu yapı elemanları, muhtemelen imparatorluğun Hristiyanlaştığı bir dönemde, aslında, baştan beri Piskoposluk merkezi olan kentte varlığı bilinen, ancak günümüze ulaşmayan çok sayıdaki anıtsal kiliseden birine devşirildiği öngörülebilir. Bu kilisenin, caminin yapıldığı yerde veya yakınında bulunma ihtimali de çok yüksektir. Saruhanoğulları yöreyi ele geçirdiğinde olası kilise ayakta mı yoksa harabe halinde miydi? Bilinmez. Ancak eserlerin yer değiştirme serüveni 1366-1378 tarihleri arasında inşa edilen cami-türbe-medrese kompleksinde son bulmuş görünüyor.

## KAYNAKÇA

- Acun, H. (1999), *Manisa'da Türk Devri Yapıları*, Ankara: TTK
- Aydın, A. (2013), Erken Hıristiyanlık - Bizans Dönemi Mimari Elemanlarının / Süslemelerinin Kataloğu ve Değerlendirilmesi, *Silifke Müzesi Taş Eserler Kataloğu Heykeltıraşlık ve Mimari Plastik Eserler* (ed. S. Durugönül), 183-315.
- Barsanti, C. (2016), Un capitello ionico ad imposta di epoca protobizantina reimpiegato nella Ulu Camii di Manisa, "A mari usque ad mare" *Cultura visuale e materiale dall'Adriatico all'India Scritti in memoria di Gianclaudio Macchiarella*, Ca'Foscari, 49-62.
- Başaran, C. (1997), Kyzikos Korinth Başlıkları, *Türk Arkeoloji Dergisi*, XXXI, Ankara: 1-52.
- Başaran, C. (1999), *Anadolu Kompozit Başlıkları*, İstanbul
- Dennert, M. (1997), *Mittelbyzantinische Kapitelle: Studien zu Typologie und Chronologie*. Asia Minor Studien 25, Bonn: Dr. Rudolf Habelt GMBH.
- Doğan, M. U. (2007), *Magnesia ad Spylum, Arkeoloji, Topografya ve Tarihi Coğrafya İncelemesi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Klasik Arkeoloji Anabilim Dalı, İzmir.
- Ermış, Ü. M. (2004), İzmir ve Manisa Çevresindeki Templon Arşitravları, *Bilim Eşiği 1, Sanat Tarihinde Gençler Semineri*, İstanbul: 1 - 04 Eylül, 76-98.
- Hasol, D. (1998), *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, İstanbul.
- Heilmeyer, W. D. (1970), *Korinthische Normalkapitelle*. Studien zur Geschichte der Römischen Architectur decoration, *Römische Abteilung Ergänzungshefte 16*, Heidelberg.
- Hermann, J.J. - Tykot, R.H. (2009), Some Products From The Dokimeion Quarries: Craters, Tables, Capitals, And Statues, *Proceedings of the 7th International Conference of Association for the Study of Marble and Other Stones in Antiquity Thassos 15-20 september 2003*, (ed. Y. Maniatis), *BCH Supplément 51*, Athens: 59-75.
- İdil, V. (1979), Stratonikeia'da (Eskihisar) Kentin Kuzey Kapısının İç Kesimindeki Korinth Başlığı, *VIII. Türk Tarih Kongresi*, Ankara: 477-486.



- İdil, V. (1984), Anadolu'da Roma İmparatorluk Çağı Korinth Başlıkları, *Anadolu/Anatolia*, XX, 1-49.
- Kautzsch, R. (1936), *Kapitellstudien. Beiträge zu einer Geschichte des Spätantiken Kapitells im Osten vom vierten bis ins siebente Jahrhundert. Studien zur Spätantiken Kunstgeschichte*, 9, Berlin, Leipzig.
- Kramer, J. (1994), *Korinthische Pilasterkapitelle in Kleinasien und Konstantinopel, Istanbuler Mitteilungen; Beiheft 39*, Tübingen.
- Niewöhner, P. (2007), Byzantinische Steinmetzarbeiten aus dem Umland von Milet, *Anadolu ve Çevresinde Ortaçağ 1*, Ankara: 1-28.
- Ötüken, Y. (1996), *Forschungen im Nordwestlichen Kleinasien: Antike und Byzantinische Denkmäler in Der Provinz Bursa, Istanbuler Mitteilungen, Beiheft 41*, Tübingen.
- Pace, T. D (2014), *Typology of Roman Locks and Keys. Southwestern Baptist Theological Seminary*, (Unpublished PhD Thesis), Texas.
- Strzygowski, J. (1902), Das griechisch-kleinasiatische Ornament um 967 n. Chr., *Wiener Studien* 24, 443-447.
- Şimşek, Z. (2011), *Allianoi Roma Dönemi Mimari Bezemeleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji Anabilimdalı, Edirne.
- Thür, H. (1989), *Das Hadrianstor in Ephesos. Forschungen in Ephesos; Band. 11.1*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Uluçay, Ç. , Gökçen, İ. (1939), *Manisa Tarihi*, İstanbul: Manisa Halkevi Yayınları
- Weigand, E. (1914), Baalbek und Rom, die Römische Reichskunst in ihrer Entwicklung und Differenzierung, *Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts*, XXIX, Berlin: 37-91.
- Yaraş, A., Şimşek, Z. (2011), Allianoi 'S' Kıvrımlı Sarmallı Sütun Başlıkları, *Mediterranean Journal of Humanities*, 1/2, 225-236.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

**Sanat Tarihi Dergisi**

ISSN 1300-5707

Cilt: 30, Sayı: 1 Nisan 2021

*Ege University, Faculty of Letters*

***Journal of Art History***

e-ISSN 2636-8064

*Volume: 30, Issue: 1 April 2021*

İnternet Sayfası (Acık Erisim)

Internet Page (Open Access)

**DergiPark**  
AKADEMİK

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

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

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

Clarivate  
Analytics  
**ESCI**  
Emerging Sources Citation Index

TR DİZİN  
**ULAKBİM**

**DOAJ**

Crossref

**EBSCO**

**ERIH PLUS**  
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE  
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic  
Resource  
Index  
ResearchBID

**SÖBIAD**

## 19. YÜZYIL SONU İSTANBUL'UNDA BİR “ARKA PLAN” MİMARİ: ANNIBALE RIGOTTİ\*



### A “BACKGROUND” ARCHITECT IN LATE 19<sup>TH</sup> CENTURY ISTANBUL: ANNIBALE RIGOTTI\*

Hatice ADIGÜZEL\*\*

#### ÖZ

Tanzimat Dönemi'nin modernleşme çalışmaları paralelinde, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, Osmanlı Devleti'nde İtalyan mimarların çoğalmaya başladığı gözlemlenmektedir. Bu mimarlar başkent İstanbul başta olmak üzere, İmparatorluğun birçok şehrinde faaliyet göstererek Batı mimarlık üsluplarının ve teknolojilerinin Doğu'ya taşınmasında etkin olmuşlardır. Bunların önde gelenlerinden biri Sultan II. Abdülhamid döneminde İstanbul'a gelen Raimondo D'Aronco'dur. D'Aronco 1893 yılında II. Abdülhamid'in düzenlemeyi planladığı Dersaadet Ziraat ve Sanayi Sergi-i Umumi'si'nin tasarım ve uygulamasını yapmak üzere İstanbul'a gelmiştir. Sergi için çalışmaya başladıktan kısa süre sonra, zamanın kısıtlılığı ve projenin büyük boyutlu olması nedeniyle Saray'dan bir yardımcı heyeti talep etmiştir. Bu heyet üyelerinin bir kısmının İtalya'dan, kendi seçimiyle getirtilmesini de istemiştir. Akabinde, ona bu projede yardım edecek birkaç İtalyan İstanbul'a gelmiştir. Bunlardan biri, tanışmaları 1890'lı yıllara uzanan, Torinolu mimar Annibale Rigotti'dir. Neredeyse bir yıl boyunca hazırlıkları yapılan İstanbul sergisi 10 Temmuz 1894 tarihinde gerçekleşen büyük deprem nedeniyle iptal edilmiştir. Yardımcı heyetin bilinen diğer üyeleri İtalya'ya dönmüş, ancak Rigotti, D'Aronco ile birlikte İstanbul'da kalmıştır. Depremin ardından Yıldız Sarayı'ndaki onarım çalışmalarına katılmış ve D'Aronco'nun Saray dışından baniler için yaptığı bazı projelerine yardım etmiştir. Ayrıca, gerçekleştirilmemiş olsalar da, ondan bağımsız birkaç proje hazırlamıştır. Bu makalede, 1893-1896 yılları arasında İstanbul'da kalan İtalyan mimar Annibale Rigotti tanıtılmaktadır. Özellikle onun Osmanlı Devleti sınırları içinde gerçekleştirdiği mimari aktiviteleri, Rigotti aile arşivinden ulaşılan yeni görsel veriler, arşiv belgeleri ve dönem gazeteleri üzerinden değerlendirilmektedir. Ayrıca mimarın Torino'ya döndükten sonra gerçekleştirdiği bazı çalışmalarında İstanbul'dan aldığı ilhamın izi sürülmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** İstanbul, Osmanlı Mimarisi, İtalyan Mimarlar, Annibale Rigotti, Raimondo D'Aronco

\* Bu makale, Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu (TUBİTAK) tarafından sağlanan 2219-Yurt Dışı Doktora Sonrası Araştırma Burs Programı kapsamında desteklenmiştir. Araştırma, 2018 yılında Venedik Ca' Foscari ve Iuav üniversiteleri ile Torino arşiv ve kütüphanelerinde gerçekleştirilmiştir. Ca' Foscari Üniversitesi öğretim üyesi Doç. Dr. Vera Costantini'ye burs kapsamındaki daveti, araştırmama karşı ilgisi ve değerli tavsiyelerinden dolayı teşekkür borçluyum.

\* This paper was supported as part of the 2219-International Postdoctoral Research Fellowship Programme granted by The Scientific and Technological Research Council of Turkey (TUBİTAK). The study was conducted in Ca' Foscari and Iuav universities in Venice and the archives and libraries in Turin in 2018. I would like to thank Ca' Foscari University lecturer Assoc. Prof. Dr. Vera Costantini for her invitation as part of the fellowship program, her interest in my research and valuable advice.

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

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8511-9219> ♦ E-mail: [ahatice@istanbul.edu.tr](mailto:ahatice@istanbul.edu.tr)

### **ABSTRACT**

In parallel with the modernization efforts during the Tanzimat Era, Italian architects increased in number in the Ottoman Empire from the second half of the 19<sup>th</sup> century onwards. These architects worked in many cities of the Empire, especially in capital city Istanbul. They played an active role in transferring Western architectural styles and technologies to the East. A prominent figure among them was Raimondo D’Aronco, who came to Istanbul during the reign of Sultan Abdulhamid II. D’Aronco arrived in Istanbul in 1893 to design and realize the Istanbul Agricultural and Industrial Exposition (Dersaadet Ziraat ve Sanayi Sergi-i Umumisi), which Abdulhamid II planned to organize. Soon after beginning to work on the exposition, D’Aronco requested a committee of assistants from the Palace due to time constraints and large scale of the project. He also requested that a part of the members of this committee, picked personally by him, are brought from Italy. Subsequently, a few Italians came to Istanbul to aid him on the project. One of them was Turinese architect Annibale Rigotti, whom he met back in 1890s. After almost an entire year of preparations, the Istanbul exposition was cancelled due to the major earthquake that took place on July 10, 1894. Other known members of the assisting committee returned to Italy, but Rigotti stayed in Istanbul with D’Aronco. After the earthquake, he participated in the repair works of Yildiz Palace and assisted D’Aronco on projects ordered from outside the Palace. Also, independent from D’Aronco, he prepared a few projects, although these were not realized. After these projects, he accepted re- designing and managing construction of the Tbilisi-Batumi railway mediated by a German company. At the end of 1896, he went to Turin for new year holiday and never came back to Istanbul by giving up last Ottoman related work. Rigotti, who got his architectural education at Albertina Academy in Turin, has started his career at a young age with a daring move by coming to Istanbul. After this experience, he continued his international career in Bulgaria and Siam (Thailand). He formed his genuine architectural style by combining his classical education from the academy with the contemporary Austrian-German architectural tendencies as well as the experience from these international works. Thus, he made important contributions in shaping modern Italian architecture. He continued friendship and collaboration with D’Aronco after Istanbul experience. As the co-creators of projects such as 1902 Turin International Decorative Arts Exhibition, they took their place among the pioneers of Italian Liberty style. Rigotti worked in Istanbul as a figure that stayed in the shadow of D’Aronco as an architect. For this reason, his works are not comprehensively included in the researches that focus on Italian architects worked in Ottoman lands. This paper introduces Italian architect Annibale Rigotti, who stayed in Istanbul between 1893 and 1896. His architectural activities within borders of the Ottoman Empire are analyzed based on new visual data obtained from the Rigotti family archives (Archivio Architetti Rigotti), archive documents and newspapers of the period. Within this context, a few watercolor paintings and sketches made by Rigotti during his stay in Istanbul are evaluated in this study. The paper also traces the inspiration the architect drew from Istanbul for his certain projects after returning to Turin.

**Keywords:** *Istanbul, Ottoman Architecture, Italian Architects, Annibale Rigotti, Raimondo D’Aronco*

## Giriş

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı coğrafyasında İtalyan mimarların çoğalmaya başladığı gözlenmektedir. Tanzimat Dönemi’nin modernleşme çalışmaları paralelinde, Osmanlı Devleti’nin, birçok alanda olduğu gibi, sanat, kültür ve mimarlık alanında da Batı desteğine ihtiyaç duyması ve Avrupa’nın bu dönemdeki siyasi oluşumları bu artışın başlıca nedenlerindedir. Sultan Abdülmecid döneminde İstanbul’da faaliyet gösteren, Gaspere Fossati’nin öncü olduğu İtalyan ve İtalya kökenli Levanten mimarlar, 19. ve 20. yüzyıl Osmanlı mimarisine farklı bir soluk getirerek, Batı’nın modern mimarlık teknolojisinin Doğu’ya taşınmasında önemli roller üstlenmişlerdir.<sup>1</sup> Bunlar içinde en aktif olan mimarlardan biri Raimondo D’Aronco’dur (1857-1932). D’Aronco, 1893 yılında Sultan II Abdülhamid’in daveti ile *Dersaadet Ziraat ve Sanayi Sergi-i Umumisi*’nin tasarımını yapmak üzere İstanbul’a gelmiş, 1909 yılına kadar burada kalarak Osmanlı’nın son dönem mimarisine önemli katkılar sağlamıştır. İstanbul’a geliş nedeni olan sergi projesi ne yazık ki 1894 yılının Temmuz ayında gerçekleşen İstanbul depremi nedeniyle iptal edilmiştir. Projeden günümüze yalnızca birkaç perspektif çizimi ulaşabilmiştir. Bununla birlikte, günümüzde Osmanlı Arşivi’nde korunan, D’Aronco tarafından kaleme alınan mütalaaname/keşifnameler ile sergiyi düzenleyen Osmanlı Sarayı ve Orman ve Maadin ve Ziraat Nezareti arasındaki yazışmalardan proje hakkında önemli verilere ulaşılabilmektedir.<sup>2</sup> Projenin fiziksel boyutunun, sosyal ve ekonomik hedeflerinin ve pek çok teknik detayının öğrenildiği bu veriler günümüze ulaşan çizimleri tamamlar niteliktedir. Ayrıca bu veriler, sergi hakkında dönem basınına yansıyan haberlerle birlikte değerlendirildiğinde, D’Aronco’nun o dönemde işbirliği kurduğu İtalyan mimar ve sanatçılara da ışık tutmaktadır.

D’Aronco, 1893 yılının Ağustos ayı sonundan itibaren resmi olarak sergi ile ilgili çalışmalara başlamıştır. Eylül ayının sonunda, Saray’dan serginin projelendirilmesinde kendisine yardımcı olacak bir muavin heyeti talep etmiştir. Mühendis ve ressamardan oluşacak bu heyetin bir kısmının kendi seçimi ile İtalya’dan çağrılmasını istemiştir.<sup>3</sup> Nitekim kısa süre sonra, D’Aronco’nun seçimiyle oluşan bir ekip Torino’dan İstanbul’a gelmiştir. Bu ekibin içindeki en önemli kişi, bürokratik yazışmalarda ve basına yansıyan haberlerde “asistan mühendis”<sup>4</sup> olarak geçen Annibale Rigotti’dir. Bu çalışmada mimar Annibale Rigotti’nin D’Aronco’nun denetimindeki *Dersaadet Ziraat ve Sanayi Sergi-i Umumisi*’ne katkıları ve sonrasında 3 yıl kaldığı Osmanlı Devleti bünyesinde yaptığı mimari aktiviteleri tanıtılmaktadır. Ayrıca mimarın, İstanbul’dan ayrıldıktan sonra, İtalya’da yaptığı tasarımlarda Osmanlı coğrafyasından aldığı etkilerin izi sürülmektedir.

1 Osmanlı Devleti’nde İtalyan mimarların varlığı hakkında bk. Can, 1993; Can, 2020; Girardelli, 2012; Berkant, 2011.

2 Sergi hakkında birincil kaynakları ve ulaşılan yeni görselleri değerlendiren bir makale için bk. Adıgüzel, 2019, 157-182.

3 BOA, İ.DUİT, 136/14-2, H. 21 Rebiulevvel 1311/R. 19 Eylül 1309/M.1 Ekim 1893; Le Moniteur Oriental/The Oriental Advertiser, 26 Ekim 189.

4 Le Moniteur Oriental/The Oriental Advertiser, 16 Aralık 1893.

## Batı ile Doğu, Gelenek ve Modern Arasında Bir Yaşamın Öyküsü

Annibale Rigotti 30 Eylül 1870'te Torino'da doğar. Mütevazı, fakat sanat ve mimarlık dünyası ile yakın ilişkileri olan bir aileye sahipti. Annesi Caterina Olivero ev hanımıydı. Babası Pietro ise Torino'da bulunan Albertina Akademisi'nde (*Accademia Albertina*) baş müstahdem ve sonrasında kütüphaneci olarak çalışmıştı. Ayrıca boş zamanlarında, şehrin en eski kültür kurumlarından olan Torino Sanatçılar Derneği'nin (*Circolo degli Artisti*) sosyal aktivitelerinin organizasyon işlerinde görev alıyordu.<sup>5</sup> Böylece çeşitli alanlarda çalışan dönem sanatçılarıyla iletişim kurma fırsatı buluyordu.

Annibale'nin çocukluk eğitimi disiplinli, gelenekçi ve dindar bir ortamda geçmiştir. 1882 yılında, 12 yaşında iken babasının çalıştığı yerde, Albertina Akademisi'nin mimarlığa hazırlık bölümüne girmiştir.<sup>6</sup> Okulun hazırlık sınıfı, mimarlık, resim, heykel gibi, tüm bölümlerin öğrencileri için hazırlanmış ortak derslerden oluşuyordu. Böylece her alanın öğrencileri geniş bir vizyonla eğitim hayatlarına başlıyordu.<sup>7</sup> Oldukça başarılı geçen bu dört yıllık hazırlık eğitimini, 1886'da mimarlık alanında birincilik ödülüyle tamamlamıştır. Bu süre zarfında akademinin heykel derslerine de dinleyici olarak katılmıştır. 1887 yılında, aynı kurumun üç yıllık yüksek mimarlık bölümüne kayıt olmuştur.<sup>8</sup> Burada, Alessandro Antonelli'nin rasyonalist ve deneysel ilkelerinin yorumcusu olarak kabul edilen mühendis Crescentino Caselli'nin öğrencisi olmuştur.<sup>9</sup> Bu dönemi, 1890'da, bir dizi ödülün yanı sıra, *Treviso Mezarlık Kilisesi* projesi ile birincilik altın madalyasıyla tamamlamıştır. Üç yıllık yüksek mimarlık eğitimi sırasında, 1887-1889 yılları arasında, dönemin eğitim siteminin bir parçası olarak, Torino Kraliyet Endüstri Müzesi'nde (*Regio Museo Industriale Italiano di Torino*) süsleme kurslarına katılmıştır.<sup>10</sup> 1890-1892 yılları arasında Albertina Akademisi'nin profesörlerinden Giovanni Sacheri'nin mimarlık dersi kapsamında vermekte olduğu geometri derslerine yardım etmiştir.<sup>11</sup> Öğretim hayatındaki bu ilk deneyiminden sonra, 1893 yılının Temmuz ayında, sanatta ve öğretimde yeterlilik diploması almıştır.

Rigotti 1890 yılından itibaren çeşitli proje yarışmalarına katılmaya başlamıştır. Ancak bu dönemin eğitim sisteminde mühendisler ve mimarlar farklı şartlar altında

5 Rigotti, 1980, 7-8.

6 Bu dönemde, akademinin eğitim sistemi dört yıl hazırlık ve üç yıl uzmanlık olmak üzere iki aşamadan oluşuyordu. Söz konusu eğitim sistemi ve içeriği hakkında detaylı bilgi bk. Lupo, 1996, 11-24; Dellapiana, 2002.

7 Filippi, 2011, 508.

8 Rigotti, 1980, 8.

9 Caselli'nin, Antonelli'den aldığı ve Albertina Akademisi'nde uyguladığı öğretim metodunun temeli, çağdaş mimarının biçim ve tekniklerinin Antik mimarının derin bilgisinden beslenmesi gerektiği düşüncesine dayanıyordu. Bk. Dellapiana, 2016, 538; Filippi, 2011, 509. Caselli hakkında ayrıca bk. Miano, 1978, 323-327.

10 Rigotti, 1980, 8; Dellapiana, 2016, 538.

11 Godoli ve Giacomelli, 2005, 305-306.

mezun oluyordu. Mühendisler teknik, mimarlar daha ziyade stilistik alana hakimdi. Dolayısıyla, akademilerin mezun olmak üzere olan öğrencileri ve yeni mezunları, mühendisler tarafından kendi projelerinde “stilistik” çizim yapmak üzere tercih ediliyordu. Dönem yasaları gereği yeni mezun olan mimarların inşaat projelerinde imza yetkisi yoktu. Bu yetki yalnızca mühendislere aitti.<sup>12</sup> Bu nedenle Rigotti mezun olduktan sonra, hem yaşının genç olması hem de aldığı diplomanın inşaat projelerinde kendisine imza yetkisi vermemesinden dolayı deneyimli meslektaşlarıyla çalışma arayışı içine girmiştir. 1892 yılından itibaren Raimondo D’Aronco ile profesyonel birlikelikleri bu amaç doğrultusunda başlamıştır.<sup>13</sup>

Annibale Rigotti, 1893 yılının Kasım ayında D’Aronco’nun davetiyle, *Ziraat ve Sanayi Sergi-i Umumi* projesine yardım etmek üzere İstanbul’a gelmiştir. Yaklaşık dört yıl kaldığı Osmanlı Devleti’nde, İstanbul dışında da bazı projelerle ilgilenmiştir. 1896 yılının Aralık ayında Tiflis-Batum Demiryolu hattının yeniden projelendirilmesi ve inşaatının yönetilmesi işi için, bazı Alman sermayecileri temsil eden bir mühendis ile anlaşmıştır.<sup>14</sup> İnşaatın başlaması için beklediği süreçte, geçici olarak Torino’ya dönmüştür. Bu sırada Torino G. Sommeiller Teknik Enstitüsü (*Istituto Tecnico G. Sommeiller di Torino*), tasarım ve plastik kürsüsü tarafından düzenlenen bir yarışmayı kazanmış ve babasının da isteği doğrultusunda Osmanlı bağlantılı görevinden vazgeçmiştir. Bu yarışmasındaki başarısı aynı okulda, 1898-1923 yılları arasında çizim profesörü olarak çalışmasına zemin hazırlayacaktır. Eğitim faaliyetleri, daha sonra, 1923’ten itibaren Galileo Ferraris Bilim Lisesi (*Liceo Scientifico Galileo Ferraris*) ve 1931-1933 yılları arasında Kraliyet Mimarlık Okulu (*Regia Scuola di Architettura*) ile devam edecektir.<sup>15</sup> Rigotti (Şek. 1) 1900 yılında, Albertina Akademisi ressamlarından Maria Calvi ile evlenmiştir.<sup>16</sup>

12 19. yüzyıldan 20. yüzyılın başlarına kadar olan dönemde Torino’yu da kapsayan bu yasaya karşı mimarların imza hakları, Camillo Boito, Alfredo Melani gibi dönemin akademisyen mimarları tarafından *L’Architettura Italiana*, *L’Artista Moderno* gibi süreli yayın ortamlarında tartışılıyordu. Rigotti, 1980, 9; Lupo, 1996, 11,14.

13 İki mimarın 1890 Torino I. Mimarlık Sergisi’nden itibaren tanıştıkları bilinmektedir. Daha sonra, D’Aronco Messina Üniversitesi’nde ders verdiği dönemden itibaren ise işbirliği yapmaya başladıkları anlaşılmaktadır. D’Aronco buradan yazdığı bir mektubunda Rigotti’dan 1892 yılındaki Torino Mimarlık Sergisi için bazı çizimler yapmasını istemiştir. Bk. Rigotti, 1980, 9-10; Rigotti, 1982b, 70-71; Davico, 1984, 215.

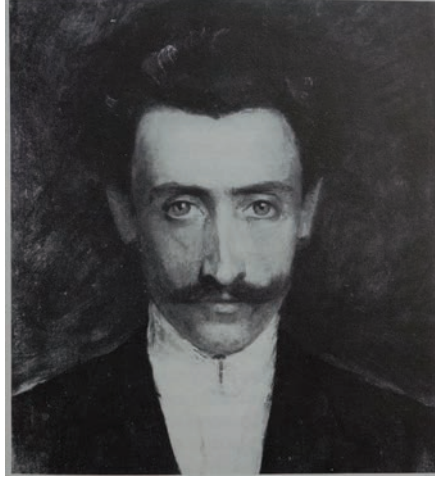
14 Godoli ve Giacomelli, 2005, 306.

15 Lupo, 1970, 267; Filippi, 2002, 125.

16 Maria Calvi o sıralarda Albertina Akademisi’nde resim okuyan bir öğrenciydi. Tanışmaları Calvi’nin Rigotti’dan çizim dersi almak istemesine dayanmaktadır. Calvi, Rigotti ile evlendikten sonra, resim yapmayı bırakmış, kendini daha çok dekoratif sanatlara, özellikle tekstil tasarımlarına adanmıştır. Ağırıklı olarak Art Nouveau üslubunda işler üretmiştir. Maria Calvi hakkında en kapsamlı bilgi oğlu Giorgio Rigotti tarafından hazırlanan kitapta bulunmaktadır. Rigotti, 1980, 249-273.

Şek. 1:

Annibale Rigotti portresi, Maria Rigotti Calvi, 1902 (Rigotti, 1980, 25).



Annibale Rigotti'nin dahil olduğu en önemli projelerden biri, D'Aronco ile birlikte tasarladıkları, 1902 yılında düzenlenen, Torino Uluslararası Modern Dekoratif Sanatlar Sergisi'nin pavyonlarıdır. Bu proje için yapılan yarışmada D'Aronco birinci, Rigotti ikinci olmuş, bunun sonucunda yarışma jürisi uygulamayı bu iki mimara vermiştir. Projenin baş mimarı D'Aronco olmasına rağmen, onun İstanbul görevleri nedeniyle, inşaat işlerini Rigotti yürütmüştür.<sup>17</sup> Bununla birlikte, Yağlar ve Şaraplar (*Oli e Vini*) ve Sinema (*Cinematografo*) gibi bazı pavyonları gerçekleştirme görevini D'Aronco'nun izniyle Rigotti üstlenmiştir. D'Aronco, proje uygulamasının denetimi konusunda Rigotti'ye oldukça güvenmiştir. Ona İstanbul'dan gönderdiği bir kartpostalda hem onun yaptığı işleri övmüş, hem de kendi pavyonları için gerekli olan düzenlemeleri de yapmasını istemiştir.<sup>18</sup> Sergi pavyonlarının Otto Wagner okuluna yakın üslupları bazı kişiler tarafından övülmüş, bazı kişiler tarafından ise ulusal üslup arayışından uzak, Avusturya özentili bulunarak eleştirilmiştir.<sup>19</sup> Benzer türde olumsuz eleştiriler devam etse de, Rigotti'nin bundan sonraki döneme ait bireysel projeleri de gerek fonksiyonel, gerekse dekoratif elemanların kullanımı bakımından, Wagner okulu ile iletişim kurmayı sürdürmüştür.<sup>20</sup> Domodossola Falcioni Villası (1903), (Şek. 18) Levanto Vitale Villası

17 Etlin, 1991, 30. Rigotti'nin bu sergi için hazırladığı çizimler için bk. Rigotti,1980, 81-83.

18 Rigotti, 1982a, 245.

19 Bu eleştiriler hakkında bk. Etlin, 1991, 35-41. Rigotti hakkında olumlu bir eleştiri için Thovez, 1902, 381-383.

20 Rigotti'nin henüz 1899'da, Milano'da yapılan bir güzel sanatlar sergisine katıldığı projesi İtalya sınırlarını aşarak, dönemin uluslararası modern mimarisinin *Academy Architecture and Architectural Review*, *Volne Smery* gibi önemli platformlarında yayınlanmıştır. Otto Wagner'in öğrencilerinden Jan Kotera, Rigotti'nin bu projesinin "taze ve zevkli" üslubunu Wagner okulu ile ilişkilendirmiştir. Bk. Rigotti,1980,75; Filippi, 2011,508; Volne Smery, 8 (10), 1900; 168.



(1904) ve Torino Baravalle Villası (1906) gibi örneklerin taşıdığı bu ilişki Rigotti’ye özgü bir yorumla İtalyan *Liberty*’sine (Art Nouveau) bağlanmıştır.

Rigotti, 1903-1906 yılları arasında, D’Aronco’nun Torino’daki evinin final projesini tamamlayarak inşaat işlerini yürütmüştür.<sup>21</sup> 1907-1909 yılları arasında ise Siyam Krallığı’nda, (Tayland) Bangkok’ta bulunmuştur. Burada Anantasamakhom Taht Sarayı’nın (*Palazzo del Trono*) projelendirme görevini üstlenmiştir.<sup>22</sup> Sarayda modern teknikleri kullanarak Neo-Rönesans üslubunda bir tasarım uygulamıştır. Bangkok’daki bu deneyiminin ardından, 1911 yılında düzenlenen Torino Uluslararası Fuarı için Siyam pavyonlarını tasarlamıştır.

1909’da Siyam’dan Torino’ya döndükten sonra, öğretim hayatı ile birlikte, çoğunluğu yarışma projeleri olmak üzere, profesyonel aktivitelerine devam etmiştir. Bunların arasında Modena ve Torino’daki Cassa di Risparmio binaları<sup>23</sup> (1913), Roma Campidoglio Sarayları bağlantısı (1913), Sofya Kraliyet Sarayı (1913), Canberra Parlamento binası (1914), Cenova’da güzel sanatlar sergisi pavyonu (1916) sayılabilir.<sup>24</sup> Daha sonra Bangkok’a tekrar gitmiş, burada 1923-1925 yılları arasında Norasingh Villası’nın tasarım ve inşasını arkadaşı Mario Tamagno ile birlikte yürütmüştür. Bu yapıda tarihsel üslupları yorumlamayı bir kez daha denemiş, Venedik Gotik mimarisinden esinle, villayı Büyük Kanal’a bakan önemli saraylardan *Ca’ D’Oro*’yu model alarak tasarlamıştır.<sup>25</sup> 1930’lu yıllarda, az da olsa, uygulanan projeler yapmış, bununla birlikte çeşitli yarışmalara katılmaya devam etmiştir. Pisa şehri master plan çalışması (1930), Venedik Accademia Köprüsü (1932), Floransa S. Maria Novella tren istasyonu (1933), Torino Via Roma’nın genişletilmesi (1933), Torino Regio Tiyatrosu (1937) yarışmaya katılım projelerine örnek olarak verilebilir. Son projelerinde, mühendis olan oğlu Giorgio Rigotti<sup>26</sup> ile beraber çalışmıştır. Uygulanan son projelerinden Torino Sergi Binası (1960) bunlardan biridir. Rigotti, 8 Mart 1968 tarihinde Torino’da hayata veda etmiştir.

21 D’Aronco bu yıllarda İstanbul’da olduğundan ve ayrıca Udine’de bir sergi alanı projesiyle ilgilendiğinden, evinin inşaat sürecini takip edememiştir. Bu nedenle arkadaşları Enrico Bonelli ve Rigotti ile işbirliği yapmıştır. İstanbul’dan yazdığı, detaylı açıklamaları ve eskizleri içeren çok sayıda mektupla bu inşaatı yönetmiştir. Bu konuda kapsamlı olarak bk. Albanese ve Reale, 2007; Albanese, 2007.

22 Genelde Torinolu mimarların, özelde ise Annibale Rigotti’nin Siyam Krallığı’ndaki aktiviteleri konusunda Francesca B. Filippi’nin değerli çalışmaları bulunmaktadır. Bk. Filippi, 2008; Filippi, 2010, 1-24. Filippi’ye Annibale Rigotti hakkında yönlendirmeleri ve araştırmama karşı ilgisi için çok teşekkür ederim.

23 İtalya’da yatırım bankası olarak kurulmuş, finansal yatırımı yönetmek için yapılmış bir enstitüdür.

24 Rigotti, 1980; Dellapiana, 2016, 540.

25 Filippi, 2010, 17-18. Bu projenin çizim ve fotoğrafları için Rigotti, 1980, 146-147.

26 Annibale Rigotti hakkında birincil yayınlar oğlu Giorgio Rigotti ve torunu Giorgiomaria Rigotti tarafından yazılmıştır. Bu yazıda, aile fertleri olan söz konusu yazarlardan alıntı yapıldığında veya bahisleri geçtiğinde, karışıklık olmaması adına, bu kişilerin tam isimleri kullanılacaktır.

### *Mimari Üslubun Oluşumu Üzerine Bazı Notlar*

Rigotti'nin üslubunun biçimlenişinde rol oynayan etmenlerden biri, mimarının yenilenmek için diğer sanatlarla temas halinde olması gerektiğine inancıydı. Söz konusu inancın içeriği Bruno Zevi'ye yazdığı sözlerinden açıkça okunabilmektedir. “Yunan tapınağı büyük bir heykeldir.” diyen<sup>27</sup> Zevi'nin Parthenon'un bir heykel olarak değerlendirilmesi önerisine karşı çıkarak, “İnanın bana profesör Zevi, Parthenon her zaman mimariye aittir ve hep öyle kalacaktır. Mimari ise tüm sanat dallarına sarılır ya da sarılmak zorundadır.”<sup>28</sup> diyordu. Mimarının diğer sanatlarla kaçınılmaz ilişkisini vurgulayan bu düşüncesi akademi yıllarında aldığı eğitim sistemin bir parçası olarak şekillenmiş ve bu yöndeki inancını tüm yaşamı boyunca sürdürmüştür.

Akademi eğitiminin onun üslubuna bir diğer katkısı, klasik olarak değerlendirilen anıtlardan özgün bir yaratım sürecinde beslenme eğilimi olmuştur. Öğrencilik yıllarında bu anıtların eskizlerini yaparak, geçmiş dönemlerin ruhunu anlamaya çalışmıştır. Kütüphanelerde klasik mimariye dair kaynakları okumuş, İtalya içinde önemli yapıları yerinde görerek incelemiştir.<sup>29</sup> Kişisel kütüphanesindeki kitapların desteklediği gibi, Eugène E. Viollet le Duc, Auguste Choisy, Lucien Magne, Charles Chipiez, Wilhelm Lübke ve Paul Letarouilly düşüncelerinden beslendiği 19. yüzyıl mimarları arasındadır.<sup>30</sup> Bunlar içinde özellikle Viollet le Duc, Choisy ve Letarouilly'yi “gerçek ustaları” olarak tanımlamıştır. Öte yandan, ulusal ve uluslararası güncel mimariyi dönemin mimarlık odaklı süreli yayın organlarından takip etmiştir.<sup>31</sup> Otto Wagner ve onun Jan Kotera gibi öğrencileri ile yakın ilişkileri, Rigotti'nin yeni ve modern fikirlere ulaşmasında etkin olmuştur. Kendi projeleri de 1899'dan itibaren Wagner okulunun beğenisini kazanarak uluslararası alanda tanınmaya başlamıştır.<sup>32</sup> Üstelik Wagner, D'Aronco ile birlikte Rigotti'yi okulunun İtalya'daki devamcıları olarak değerlendirmiştir.<sup>33</sup> Ancak iki

27 Zevi'ye göre Yunan tapınağı pratikte bir iç mekana sahiptir, ancak burası tanrılara adanmış bir bölümdür. İnsanların, cepheleri özenli kabartmalarla süslü bu yapılarla ilişkisi, tıpkı bir heykel gibi, dışarıdan bakmak suretiyle gerçekleşir. Bu nedenle Zevi, toplumsal anlamda iç mekanı yadsıyan bu yapıların mimarlık açısından değil, heykel açısından değerlendirilmesi gerektiğini savunur. Bk. Zevi, 2015, 48-50.

28 Filippi, 2011, 507.

29 Rigotti, 1980, 8-9.

30 Mimarın kişisel kütüphanesi hakkında kapsamlı bilgi için bk. Filippi, 2004'den aktaran Filippi, 2011, 510.

31 *Academy Architecture and Architectural Review, The Studio, Der Architekt, Ver Sacrum, Deutsche Kunst und Decoration, Moderne Bauformen, Der Baumeister* gibi dönemin mimarlık ve sanat ortamının önde gelen uluslararası yayınları bunlar arasındadır. Bk. Filippi, 2011, 510.

32 Uluslararası platformlarda yayınlanan 1899 tarihli projesi için Rigotti, 1980, 75; Volne Smery, 8 (10), 1900, 168.

33 Bu bilgi Viyana'da bir mimarlık kongresi sırasında Otto Wagner ile görüşen Locati (Giuseppe) isimli arkadaşının Rigotti'ye yazdığı, yaklaşık 1908 tarihli bir mektuba dayanmaktadır. Bk. Rigotti, 1980, 19, 52 (26. dipnot); Davico, 1984, 214.

mimar arasında, bu okulun yorumcusu olma noktasında belirgin farklar vardır. Rossana Bossaglia’ya göre, Rigotti, D’Aronco’nun süslemeciliği ve dinamizmden uzak, daha mütevazî, geometrik ve işlevsel bir üsluba sahiptir.<sup>34</sup> D’Aronco ile aralarındaki çekişmeyi yansıtsa da, Rigotti’nin yazdığı şu satırlar da bu düşünceyi desteklemektedir: “D’Aronco benim değerli bir dostum olsa da ustam olamazdı. Çünkü birbirimizden çok farklıydık. Ona göre, kendi mimarisi ‘zengin’ benimki ise ‘fakir’dir. Ama benimki bugünün simgesidir, yani geleceğe dönüktür.”<sup>35</sup>

Rigotti’nin üslubunda, İtalyan, İngiliz ve İsviçre kırsal evleri başta olmak üzere, yerel mimarlık etkileri belirgindir. Beslendiği farklı yerel kaynaklar arasında, kuşkusuz kısa bir dönem kaldığı İstanbul da yer almaktadır. Micaela Viglino Davico, İstanbul’da yaptığı konut tasarımını<sup>36</sup> örnek vererek, (Şek. 8-9) Rigotti’nin “*genius loci*”yi (yerin ruhu) bir yerin anıt yapılarından ziyade, o yerdeki geleneksel evler aracılığıyla yorumladığına dikkat çekmektedir. Doğu kültürünün mimari dilini yenileştirerek her tür yapıda kullanan D’Aronco’dan ayrılan bir farkının da bu olduğunu belirtmektedir. Öte yandan, bir diğer Doğu deneyimi Siyam’ın, yerel mimarlık yorumlaması açısından, Rigotti’nin mimari pratiği üzerinde pek etkili olmadığını vurgulamaktadır.<sup>37</sup> Nitekim Siyam’daki binaları onun kariyerinde yegane eklektik uygulamalar olarak değerlendirilmektedir.<sup>38</sup> Sonuç olarak klasik anıtlar, Avrupa eklektizmi, çağının eğilimleri ve bazı yerel kimliklerden beslenen Rigotti’nin mimari dili modern ve rasyonalist bir çerçevede şekillenmiştir.

### **Rigotti’nin İstanbul Yolculuğunu Hazırlayan Ortam ve Raimondo D’Aronco**

Annibale Rigotti’nin İstanbul’a gelişi, Raimondo D’Aronco’nun daveti ile gerçekleşmiştir. D’Aronco ise Sultan II. Abdülhamid’in düzenlemeyi planladığı *Dersaadet Ziraat ve Sanayi Sergi-i Umumisi*’nin tasarım ve uygulamasını yapmak üzere İstanbul’a çağırılmıştır. Bu serginin düzenlenme amacı, Osmanlı tarım ve endüstri ürünlerini uluslararası alanda tanıtmak ve yöresel ekonominin gelişmesi için Batı teknolojisinin bir bölümünü konuk etmektir. Osmanlı Devleti’nin bu ikinci sergi girişimi de, ilki gibi<sup>39</sup> 19. yüzyıl ortalarından itibaren Sanayi Devrimi’nin bir sonucu olarak, İngiltere ve Fransa’nın öncülüğünde Batı ülkelerinde düzenlenen uluslararası sergileri model almıştır. Tanzimat döneminin sanayileşme programları paralelinde, bir yandan bu uluslararası sergilere katılım sağlanırken, diğer yandan ülke sınırları içinde de benzer yaklaşımda sergiler düzenleme çalışmaları yapıyordu.

34 Bossaglia, 1982, 11.

35 Rigotti, 1980,10.

36 Bu tasarım aşağıda tanıtılacaktır.

37 Davico, 1984, 216.

38 Filippi, 2010, 18.

39 *Sergi-i Umumi-i Osmani* adıyla açılan ilk sergi Sultan Abdülaziz döneminde, 1863 tarihinde düzenlenmiştir. Bu konuda bk. Önsoy, 1983,195-235; Çelik, 2005; Yazıcı, 2010, 128-151.

Osmanlı hükümeti, 1893 yılının Şubat ayından itibaren hazırlıklarına başlanan<sup>40</sup> *Ziraat ve Sanayi Sergi-i Umumisi*'nin açılışını 1894 yılı için planlanmıştır. Serginin organizasyonu, bu dönemde yeni kurulmuş olan *Orman ve Maadin ve Ziraat Nezareti* bünyesinde sağlanmıştır. Şişli'de planlanan serginin mimari tasarımı için, Avrupa'da düzenlenen benzer örneklerden birinin model alınması düşünülmüştür. Organizasyon komisyonu başkanı Selim Paşa (Melhame)<sup>41</sup> II. Abdülhamid'e bir dizi tasarım önerisi sunmuş ve Sultan bu tasarımlar içinde 1890 Torino Sergisi'ni seçmiştir. Ardından, İtalya'nın İstanbul Büyükelçisi Luigi Avogadro di Collobiano aracılığıyla, bu serginin proje yarışmasının birincisi Raimondo D'Aronco İstanbul'a çağırılmıştır.<sup>42</sup>

D'Aronco aldığı davet üzerine, 1893 yılının Temmuz ayında İstanbul'a varmıştır.<sup>43</sup> Hemen ardından, kısa sürede hazırladığı proje önerisi II. Abdülhamid'in beğenisini kazanarak sergi görevini resmen almayı başarmıştır.<sup>44</sup> D'Aronco'nun hazırladığı, serginin olasılıkla ilk tasarım aşamasını gösteren çizimlerden biri günümüzde Dolmabahçe Sarayı Tablo Koleksiyonu'nda bulunmaktadır.<sup>45</sup> (Şek. 2) 29 Ağustos 1893 tarihini taşıyan bu renkli perspektif çizimi, sergi alanı, binalarının yerleşim düzeni ve işlevleri hakkında pek çok bilgiyi aktarmaktadır.<sup>46</sup> Öte yandan, Osmanlı Arşivi'nde D'Aronco tarafından

40 3 Şubat tarihinde Orman ve Maadin ve Ziraat Nazırlığı'na Selim Paşa'nın (Melhame) atanmasının (Makzume, 2019, 37; Le Moniteur Oriental/The Oriental Advertiser, 13 Şubat 1893.) hemen ardından, gazetelerde bu sergi ile ilgili haberler sıklaşmıştır.

41 Selim Paşa (Melhame) hakkında kapsamlı olarak bk. Makzume, 2019. Komisyon üyeleri ise, Ziraat Bankası Müdürü Cemal Bey, Müze-i Hümayun Müdürü Osman Hamdi Bey, Orman Heyet-i Fenniyesi Reisi Mehmed Nazif Bey, Maadin Heyet-i Fenniyesi Reisi Ziya Bey, Ziraat Heyet-i Fenniyesi Reisi Aram Efendi, Bahriye miralaylarından Bedri Bey, Orman ve Maadin ve Ziraat Nezareti mektupçusu Mehmed Abdüllatif Efendi, Dersaadet Su Kumpanyası direktörü Mösyö Sile, Mühendis André Berthier ve Mimar Alexandre Vallauray gibi isimlerden oluşmuştur. BOA, Y.A. HUS., 272/68, R. 20 Mart 1309/M.1 Nisan 1893; Le Moniteur Oriental/The Oriental Advertiser, 26 Nisan 1893.

42 Barillari, 1995, 27; Barillari, 2010, 32; Batur, 1994, 550.

43 BOA, İ. DUİT, 136/12, H. 18 Zilhicce 1310/R. 21 Haziran 1309/M. 3 Temmuz 1893; Le Moniteur Oriental/The Oriental Advertiser, 4 Ağustos 1893.

44 Barillari ve Godoli, 1997, 52.

45 Osmanlı Arşivi'nde bulunan konuyla ilgili yazışmalarda, sergi için D'Aronco'nun hazırladığı "resim ve planlar" ifadesi sık sık geçmektedir. Bu ifadeler, bir yandan birden fazla çizimin nezarete sunulduğunu düşündürmektedir. Öte yandan, bu ifadeler günümüz mimarlık terminolojisiyle kıyaslandığında kafa karışıklığına da yol açabilmektedir. Osmanlı arşiv belgelerinde her türlü mimari çizim için "resim" ya da "plan" ifadelerinin kullanımı yaygındır. Burada bahsi geçen örnek, 19. yüzyıl sonlarında Osmanlı mimarlık terminolojisinin bürokratik yazışmalarda hala sınırlı kaldığını göstermektedir. Mimariyi konu alan kitaplarda ise durum biraz daha farklıdır. Daha erken dönemlerle, hemen her türlü mimari çizim "resim" (resm) sözcüğü ile karşılanırken, 18. yüzyıl ortalarından itibaren yeni mimari terimler kullanılmaya başlanmıştır. Bu konuda bk. Necipoğlu, 1986, 224-243; Tanyeli, 1996, 81-94.

46 Bu çizim ilk kez Afife Batur tarafından 1981 yılında Udine'de, D'Aronco ve dönemi üzerine yapılan kongrede tanıtılmıştır. Bk. Batur, 1982, 121.

kaleme alınan, sergi inşaatını ve buna dair hazırladığı planları açıklayan keşifname hükmünde mütalaanamenin Osmanlıca çevirisi bulunmaktadır. “Sergi Mühendisi” D’Aronco imzasını ve 26 Ağustos 1893 tarihini taşıyan bu mütalaaname<sup>47</sup> Dolmabahçe Sarayı koleksiyonundaki çizimi açıklayan önemli bir belge niteliğindedir. Bu iki belge birlikte değerlendirildiğinde, serginin planlandığı yer, binalarının işlevleri ve bunların kaplayacağı alan, takribi olarak öngörülen maliyeti, inşaatın yapım malzemeleri, süsleme teknik ve üslupları gibi pek çok konudaki bilgiye ulaşılmaktadır.<sup>48</sup>

Serginin ilk tasarım aşamasına dair D’Aronco’nun yazdığı bu mütalaaname ve ekinde sunduğu çizim Osmanlı hükümeti tarafından onaylanmış ve kendisinden “evvelki keşife göre” daha detaylı kesit ve planlar hazırlaması istenmiştir.<sup>49</sup> Bunun üzerine D’Aronco, 23 Eylül 1893 tarihinde Nezaret’e bir rapor yazmış, aldığı yeni emir üzerine serginin detaylı çizimleri için çalışmaya başlayacağını bildirmiş, yapılacak işleri de bu raporda tek tek sıralamıştır.<sup>50</sup> Ancak bu işleri, tayin edilen kısa zaman içinde, tek başına icra etmesinin zor olmasından dolayı, refakatine “Erbab-ı fennden mürekkeb” bir yardımcı heyeti verilmesini istemiştir. Bu heyette yer alacak kişilerin adedini, alacakları maaş miktarını ve yapacakları işleri raporunda detaylıca açıklamıştır. Söz konusu muavin heyeti için şöyle bir liste hazırlamıştır:

<u>Aded-i memuriyet</u>	<u>Lira-yı Osmani</u>
1 mühendis muavininin	50
2-3 Şube mühendislerinin beherinin	35
1 Erbab-ı sanattan olan ressamın	19
3 ‘Adi’ ressamların beherinin	12
3 Kalfa mühendislerinin beherinin	12 <sup>51</sup>

D’Aronco raporunda istediği bu heyeti kendisinin seçmek istediğini de ayrıca belirtmiştir. 9 Ekim 1893 tarihinde Osmanlı hükümeti tarafından, bir kısmının ülke içinden olması şartıyla, onaylanan<sup>52</sup> bu muavin heyeti dönemin yerli basınına da yansımıştır. Bir haberle, 8 kişilik muavin heyetinin dördünün ülke içinden, geri kalanının İtalya’dan

47 Mütalaanamenin Osmanlıca çevirisi 2 Eylül 1893’te yapılmıştır. BOA, İ.DUİT, 136/13-5, R. 21 Ağustos 1309 / M. 2 Eylül 1893.

48 Söz konusu çizim ile birlikte mütalaanamenin detaylı okuması için bk. Adıgüzel, 2019.

49 BOA, İ.DUİT, 136/13-2, H. 29 Safer 1311/R. 29 Ağustos 1309/M.11Eylül 1893.

50 BOA, İ.DUİT, 136/14-4, R. 16 Eylül 1309/ M.28 Eylül 1893. Osmanlıca çevirisi 28 Eylül 1893 tarihinde yapılan bu raporun detaylı okuması için bk. Adıgüzel, 2019.

51 “Erbab-ı sanattan ressam”a göre daha niteliksiz olan “Adi” ressamların rapordaki görev tanımını, taşeronlara verilecek çizimlerin kopyalarını çıkarmak ve inşaata başladığı zaman kalfa mühendisliği yapmaktır. Diğer bir deyişle, muavin heyeti listesinde belirtilen “adi ressamlar” ile “kalfa mühendisleri” aynı kişilerdir. Sonuçta söz konusu olan 8 kişilik bir heyettir. BOA, İ.DUİT, 136/14-4, R. 16 Eylül 1309/ M.28 Eylül 1893.

52 BOA, İ.DUİT, 136/14-1, H. 29 Rebiulevvel 1311/R. 27 Eylül 1309/ M. 9 Ekim 1893.

seçileceği, İtalya'dan gelecek grubun birkaç mühendis, bir ressam ve bir yöneticiden müteşekkil olacağı, bunların yıllık ortalama 15.000 Frank maaş alacağı ve D'Aronco ile birlikte bir sonraki hafta İstanbul'a varacakları aktarılmıştır.<sup>53</sup> D'Aronco'nun hizmetine verilecek muavin heyeti içinde Avrupa'dan getirtilecek olanların kimlikleri hakkında sınırlı bilgiler mevcuttur. 16 Aralık 1893 tarihli *Le Moniteur Oriental*, "Perşembe günü" İtalya'dan D'Aronco'ya yardım için bir asistan mühendis ve bir teknik yöneticinin geldiğini kaydetmiştir.<sup>54</sup> 30-31 Temmuz 1894 tarihli *Gazzetta del Popolo*'daki konuyla ilgili haberde ise, bu proje için üç kişinin İstanbul'a geldiği belirtilmiştir. Bunlar; mimar Rigotti, mühendis Bignami ve avukat Lavini'dir.<sup>55</sup> Bu kişiler arasında Torino asıllı olan Giuseppe Lavini, çok yönlü bir formasyona sahip olup, daha çok ressam ve sanat eleştirmeni kimliği ile tanınmaktadır. Yöneticilik kimliği de bulunan Lavini, Albertina Akademisi'nin sekreterliğini yaptığı sıralarda, D'Aronco'nun çağrısı üzerine, Osmanlı sergisinin organizasyon işinde görev almak amacıyla İstanbul'a gelmiştir.<sup>56</sup>

D'Aronco yazdığı raporda "mühendis muavini" olarak belirttiği pozisyon, mimar Annibale Rigotti için olmalıdır. Diğer ekip üyeleriyle kıyaslandığında, Rigotti serginin tasarım ve uygulamasında aktif bir şekilde görev almak için İstanbul'a gelmiştir. Giorgio Rigotti, babası Annibale'nin sergi için 13 Kasım 1893 tarihinde İtalya'dan ayrıldığını belirtmektedir.<sup>57</sup> Bu tarih, yolculuk süresi de hesaba katıldığında, İstanbul basınına konu olan haberle de yakınlık göstermektedir.<sup>58</sup> Rigotti'nin İstanbul yolculuğu D'Aronco'nun daveti sonucu gerçekleşmiş olsa da, Francesca Filippi'ye göre bu kararı üzerinde, çalışacağı projenin uluslararası öneme sahip olması da etkindi. Ayrıca o dönemde Torino seçkin ortamında kabul gören, alternatif topraklarda kendini kanıtlama stratejisi de belirleyici olmuştur.<sup>59</sup> Rigotti İstanbul'a gelmeden önce araştırma yapmış, Théophile Gautier ve Pierre Loti'nin İstanbul üzerine yazdıklarını okumuştur. Arkadaşı, yüzyıl dönümünün önemli ressamlarından Giuseppe Pellizza da Volpedo'ya İstanbul'dan yazdığı bir mektuptan anlaşıldığına göre, Osmanlı başkenti hakkında okuduğu bu yayınlardan sonra, şehirde karşılaştıkları onda hayal kırıklığı yaratmıştı. Mektupta gümrükte "kirli bir kitap gibi" alıkonulmasından yakınmıştı.<sup>60</sup>

53 *Le Moniteur Oriental/The Oriental Advertiser*, 26 Ekim 1893.

54 *Le Moniteur Oriental/The Oriental Advertiser*, 16 Aralık 1893.

55 *Gazzetta del Popolo*, 30-31 Temmuz 1894. Bu gazete haberi, projenin deprem nedeniyle iptal edilmesinden sonraya aittir. Haberde bir yandan D'Aronco ve ekibinden bahsedilirken, diğer yandan onun ekibinin Osmanlı hükümeti tarafından hiçbir tazminat ödenmeden geri gönderilmesi eleştirilmektedir. Bununla birlikte, ekip içinde bahsi geçen mühendis Bignami hakkında bu çalışma kapsamında bilgi edinilememiştir. 12-13 Ocak 1894 tarihli *Gazzetta del Popolo*'da da bu kişinin adı geçmektedir. Burada D'Aronco'nun kendisiyle çalışması için mühendis Bignami'yi İstanbul'a çağırıldığı belirtilmiştir. Bk. *Gazzetta del Popolo*, 12-13 Ocak 1894.

56 Ceradini, 1928, 37; Marsan, 2014, 30-32.

57 Rigotti, 1980, 11.

58 *Le Moniteur Oriental/The Oriental Advertiser*, 16 Aralık 1893.

59 Filippi, 2011, 511.

60 Bu mektup için bk. Filippi, 2011, 511.

Rigotti’nin İstanbul’da nerede kaldığı konusunda bilgiler mevcut değildir. Ancak, D’Aronco İstanbul’daki ilk yıllarında, ağırlıklı olarak Avrupalı nüfusun yaşadığı Pera’ya yerleşmiş, 1900’lerin başında Arnavutköy’deki villasına taşınana kadar burada yaşamıştır.<sup>61</sup> Rigotti’nin de Pera bölgesinde yaşamış olma ihtimali kuvvetlidir. İstanbul’da öncelikle İtalyan ve sonrasında Fransız toplulukları ile yakın ilişkiler kurmuştur.<sup>62</sup> Bu süreçte, İtalyan topluluğunun İstanbul yayın organlarından *La Rassegna Italiana*’ya yazılar hazırlamıştır.<sup>63</sup> O dönemde İstanbul çeşitli karışıklıklar içindedir. Kolera, depresyon, milliyetçi olaylar şehrin gündemini meşgul etmektedir. Bu karışıklık Rigotti’nin satırlarına da yansımıştır. 1 Şubat 1896’da Pellizza da Volpedo’ya yazdığı bir mektupta o dönemle ilgili şunları söylemiştir: ‘*Asya’daki katliamlar devam ediyor. Ama biz burada, en azından görünürde, güvendediriz. Buna rağmen bir panik tüm şehirde karışıklık yaratmaya yetiyor. Yükselen bir çılgılık ya da bir tabancanın sesiyle insanlar öyle kaçışıyor ki dükkanlar kapatılıyor ve bir kaç saat içinde sokaklar boşalıyor. Bu gösteri her gün, günde bir ya da birden çok kez oluyor.*’<sup>64</sup> Onun İstanbul’dan erken vazgeçmesinin nedenlerinden biri de, ona zor geldiği anlaşılan bu karışık ortam olmalıydı.

### Rigotti’nin Osmanlı Devleti Sınırları İçinde Yaptığı Çalışmalar

Rigotti’nin İstanbul çalışmaları, genellikle, yardımcısı konumunda olduğu D’Aronco ekseninde gelişmiştir. Osmanlı Arşivi’nde bulunan, 30 Kasım 1895 tarihli bir belgede Rigotti’den “sergi ressamı” olarak bahsedilmektedir.<sup>65</sup> Bu da onun, Saray tarafından, mimar kimliğinden çok, yardımcı statüde bir figür olarak tanındığının göstergesidir. Belgede ayrıca Rigotti’nin çalışma süresinin Ekim (Teşrinievvel) 1895 tarihinde biteceği belirtilmiştir. Bu bilgi, onun bir sözleşme dahilinde çalıştığına işaret etmektedir. Oysaki sergi için İstanbul’a gelen diğer ekip üyelerinin iş sözleşmesinin yapılmaması İtalyan basınında eleştiri konusu olmuştur.<sup>66</sup> *Ziraat ve Sanayi Sergi-i Umumisi’nin* deprem nedeniyle iptal edilmesinin ardından, yardımcı heyetin bilinen diğer üyeleri İtalya’ya dönmüş, Rigotti ise D’Aronco ile birlikte İstanbul’da kalmıştır. Onun denetimi altında, Yıldız Sarayı onarımlarında faaliyet göstermiştir. Bu ön çalışmalarından

61 D’Aronco’nun ofisi ve evi Pera’da 73 numaralı binadaydı. Bk. Albanese, 2007, 35.

62 Bu dönemde İstanbul’daki İtalyanlar, yüzyıl sonuna kadar güçlü bir diplomatik temsilcilığe sahip olmadıklarından, çoğu zaman daha yerleşik bir geleneğe sahip Fransız elçiliğinin koruması altına girmiştir. Can, 1993, 353.

63 Rigotti, 1980, 12, 51 (10. dipnot).

64 Filippi, 2011, 511.

65 BOA, BEO.,712/53374, H. 13 Cumadelahir 1313/R. 18 Teşrinisani 1311/M. 30 Kasım 1895. Bu belgede, Rigotti’nin çalışma süresi biteceğinden kalan maaşlarının sergi bütçesi yerine farklı bir ödenekten ödenebilmesi konu edilmiştir. Osmanlı Bankası’nda saklanmakta olan serginin kalan bütçesinin ise devlet hazinesine intikal ettiği belirtilmiştir.

66 Gazzetta del Popolo, 30-31 Temmuz 1894. Bu haberde D’Aronco ile iki yıllık sözleşme yapılmasına karşın, “aylarca kandırılan mühendisler ve Avukat Lavini’ye iş sözleşmesi yerine işe son verme belgesi verildi.” ifadesi kullanılmıştır. D’Aronco’nun proje için çağırdığı diğer İtalyanlara karşı yüklediği sorumluluğun altı çizilmiştir.

dolayı kendisine Mecidiye Nişanı verilmiştir.<sup>67</sup> Ayrıca, D’Aronco’nun Saray dışından baniler için yaptığı projelere yardım etmiştir. Bununla birlikte, D’Aronco’dan bağımsız, bireysel çalışmalar da yapmıştır. Ancak, Rigotti’nin İstanbul’da profesyonel olarak yaptığı çalışmalarından çok az çizim günümüze ulaşmıştır.<sup>68</sup> Aşağıda D’Aronco’nun denetimi altında ve ondan bağımsız olarak yaptığı bu çalışmalarını tanıtılmaktadır.

### ***Dersaadet Ziraat ve Sanayi Sergi-i Umumisi, 1893-94 (D’Aronco projesi)***

D’Aronco ve dolayısıyla Rigotti’nin İstanbul’a gelişi nedeni olan *Dersaadet Ziraat ve Sanayi Sergi-i Umumisi* projesi 10 Temmuz 1894 günü gerçekleşen deprem nedeniyle iptal edilmiştir. Bu projeden yalnızca bazı çizimler günümüze ulaşabilmiştir. Bunlardan ilki, yukarıda da kısaca değinilen, günümüzde Dolmabahçe Sarayı Tablo Koleksiyonu’nda bulunan 29 Ağustos 1893 tarihini ve D’Aronco’nun imzasını taşıyan çizimdir. (Şek. 2) 76x163 cm. ölçülerindeki bu renkli perspektif çiziminin altında “*Veli-inimetimiz pâdişâhımız efendimiz hazretlerinin Memâlik-i Mahrûse-i Şâhânelerine bir lutf-i mahsûs olmak üzere Dersâadet’de küşâdı (inşası) muktezâ-yı irâde-i seniyye-i cenâb-ı hilâfetpenâhîlerinden bulunan (Padişah’ın emri gereği olan) mahsûlât-ı arziyye ve mamûlât-ı snâiyye sergisinin planı*” yazısı okunmaktadır. Bu yazının altında, sergi alanındaki binaların tek tek işlevlerini açıklayan bir lejant kısmı bulunmaktadır. Sergi projesinden günümüze kalan diğer iki çizim, D’Aronco’nun arşivinin bulunduğu Udine Kent Müzesi, Modern Sanat Galerisi’nde (*Civici Musei di Udine, Galleria d’Arte Moderna*) korunmaktadır. Bunlardan biri, Neo-Barok üslubun hakim olduğu bir köşe pavyonu,<sup>69</sup> diğeri temel atma töreni için geçici olarak düşünülmüş Osmanlı üslubunda bir tasarımdır.<sup>70</sup> Bu iki çizim, sergi projesinin II. Abdülhamid tarafından onaylanmasından sonraki aşamaya aittir.

Annibale Rigotti bu sergi projesinin maketini hazırlamıştır. Bu maketle ilgili bilgiler dönemin yerli ve yabancı basınına yansımıştır. İtalyan gazetelerinde maketin usta mimar D’Aronco’nun denetimi altında, Albertina Akademisi’nin öne çıkan genç mimarı Rigotti tarafından hazırlandığı belirtilmiştir.<sup>71</sup> Alçı ve ahşap malzemenin kullanıldığı, 3 metreye 2 metre boyutlarında, yaklaşık olarak 1/1000 ölçeğinde hazırlanan maket,

67 Rigotti, 1980, 12; Godoli ve Giacomelli, 2005, 306.

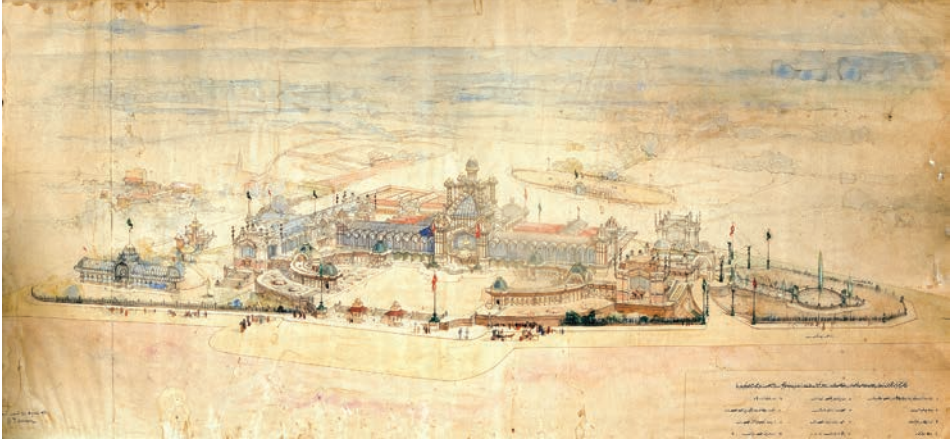
68 Rigotti, 1980, 60.

69 Bu çizim 1897 yılının *Der Architekt* dergisinde yayımlanmıştır. *Der Architekt*, Wiener Monatshefte für Bauwesen und Dekorative Kunst, 1897, 58.

70 D’Aronco’nun İstanbul projelerine değinen birçok yayında bu iki çizimden bahsedilmektedir. Bunlara bir örnek olarak bk. Barillari ve Godoli, 1997, 52-54.

71 Il Friuli, 5 Mart 1894; La Patria del Friuli, 5 Mart 1894’dan aktaran Freni ve Varnier, 1983, 109; Gazzetta Piemontese, 3-4 Mart 1894; Gazzetta del Popolo, 25-26 Mart 1894. Gerek La Patria del Friuli gerekse Gazzetta Piemontese’de maket Pietro Rigotti ile ilişkilendirilmektedir. Ancak, yukarıda da değinildiği gibi, Pietro, Annibale’nin babasının ismidir. Bk. Rigotti, 1980, 7-8. İsim karışıklığı, Pietro’nun hem Albertina Akademisi hem de Annibale ile bağlantısından kaynaklanmış olmalıdır.





Şek. 2: Dersaadet Ziraat ve Sanayi Sergi-i Umumisi projesi, perspektif, Raimondo D’Aronco, 29 Ağustos 1893 (Dolmabahçe Sarayı Tablo Koleksiyonu, env. no: 12/2557).

bir ay gibi kısa bir zaman diliminde, büyük çaba sarf edilerek hazırlanmıştır. Binaların önemli detayları en ince ayrıntısına kadar işlenmiştir.<sup>72</sup> Bu maket 21 Şubat 1894 günü II. Abdülhamid’e sunulmuş ve onun takdirini kazanmıştır.<sup>73</sup> Sultan’ın doğum gününe denk gelen bu tarihte, aslında serginin temel atma töreni planlanmıştır.<sup>74</sup> Üstelik bu doğum günü nedeniyle “serginin çok başarılı geçeceği” yazışmalarda belirtilmiştir. Ancak kötü hava şartları nedeniyle bu açılış töreni daha sonraki bir tarihe ertelenmiştir.<sup>75</sup>

Rigotti’nin tasarladığı sergi maketi ne yazık ki günümüze ulaşamamıştır. Şimdiye kadar bu maket hakkında bilinenler dönemin anlatılarıyla sınırlıydı. Ancak bu çalışma kapsamında Rigotti aile arşivinde (*Archivio Architetto Rigotti*)<sup>76</sup> yapılan

72 The Levant Herald and Eastern Express, 12 Mart 1894; Il Friuli, 5 Mart 1894; Gazzetta Piemontese, 3-4 Mart 1894.

73 Le Moniteur Oriental/The Oriental Advertiser, 21 Şubat 1894; The Levant Herald and Eastern Express, 26 Şubat 1894; Gazzetta del Popolo, 25-26 Mart 1894.

74 Le Moniteur Oriental/The Oriental Advertiser, 20 Şubat 1894.

75 BOA, İ.HUS., 21/52,1-4, H. 13 Şaban 1311/R. 7 Şubat 1309/ M. 19 Şubat 1894. Orman ve Maadin ve Ziraat Nezareti tarafından yazılan bu belgeden serginin temel atma töreniyle ilgili hazırlıkların detayları, törende Padişah’a hitaben yapılacak konuşmanın içeriği ve davetli kişiler hakkında bilgiler öğrenilmektedir. Aynı yazı takımında Yıldız Sarayı’ndan bu yazıya bir gün sonra gelen cevap da bulunmaktadır. Saray, havaların tören yapmaya müsait olmaması nedeniyle, törenin daha sonraki Ramazan Bayramı’na ertelenmesinin daha uygun olduğunu belirlemiştir. Bu belge takımının detaylı değerlendirmesi için bk. Adıgüzel, 2019, 171-172.

76 2016 yılının Eylül ayında Architetto Rigotti Arşivi’nde araştırma yapmama olanak sağlayan, bu makaleye konu olan çalışmaların fotoğraflarını kullanmama izin veren, ailenin dördüncü kuşak ferdi mimar Chiara Rigotti’ye çok teşekkür ederim. O dönemde “Studio Rigotti” olarak

araştırmalar sonucunda maketin İstanbul'da çekilmiş siyah-beyaz dönem fotoğraflarına ulaşılmıştır. Toplam üç adet olan fotoğraflar maketi sırasıyla kuzeydoğu, doğu ve güney yönlerinden, ilk ikisi genel olarak yukarıdan, üçüncüsü ise cepheden göstermektedir.<sup>77</sup> Maketi yukarıdan gösteren fotoğraflarda sağ arka planda, ay ve yıldızdan oluşan bir bayrak bulunmaktadır. (Şek. 3-4) Üçgen bir alanı kaplayan makette görülen binalar, Dolmabahçe Sarayı Tablo Koleksiyonu'nda bulunan, sergiye ait ilk tasarım planında görülen ve onu tamamlayan mütalaanamede<sup>78</sup> anlatılanlarla aşağı yukarı aynıdır. Bununla birlikte, bazı farklılıklar dikkati çekmektedir. Öncelikle, serginin genelini göstermek adına, ana planda var olan bazı binalara makette yer verilmemiştir. Bazı binalarda ise, daha sonraki aşamalarda tasarım değişikliğine gidilmiştir.<sup>79</sup> Öte yandan fotoğraflar sergi binalarının genelinde, bahçe ve peyzaj tasarımları da dahil olmak üzere, Neo-Barok ağırlıklı bir üslubun tercih edildiğini göstermektedir. Oysa D'Aronco mütalaanamesinde sergi binalarının genelini, Osmanlı'da o dönemde kabul gören Avrupalı üsluba (*usûl-i cedîde-i mimariye*), bazı binaların ise, devletin mimari kökenini temsil eden İslami üsluba (*kadim usûl-i mimariye-i milliye*) göre inşa edileceğini belirtmişti. Bu önerinin dönemin bürokratik ortamında bazı tartışmalara neden olduğu anlaşılmaktadır. Sadrazam Said Paşa, Padişah'a bu konuda bir rapor yazmış, tesis edilecek serginin, Osmanlı klasik üslubunun teşviki adına, ya yalnızca "*fenn-i mimari-i Osmânî*" ya da "*fenn-i mimari-i İslâmî*"ye<sup>80</sup> göre yapılmasının daha uygun olacağını dile getirmiştir.<sup>81</sup> Bu anlamda, makete ait dönem fotoğrafları, Padişah'ın sergi binaları için bir üslup birliği kararına vardığını, bunun da ağırlıklı olarak *usûl-i cedîd*, yani Avrupalı üsluba yönelik olduğunu kanıtlamaktadır. Neticede fotoğraflar, tarih sayfalarına gömülen bir projenin son aşamalarını üç boyutlu olarak günümüze aktarmaları bakımından önemlidir.

Bu serginin tasarım sürecinde geçen üslup tartışmaları, Abdülaziz döneminden beri Osmanlı mimarisine hakim olan İslam ağırlıklı eklektik anlayışın 19. yüzyıl sonuna uzanan bir yansımasıdır. Tanzimat'ın modernleşme anlayışı doğrultusunda, "yeni ve milli" bir mimari kimlik oluşturma arayışları ifadesini, Dünya fuarlarının de etkisiyle, İslami oryantalizmde bulmuştur.<sup>82</sup> Batı referanslı eklektizm, çoğu zaman bu mimari kimliğin bir bileşeni olmuştur. İstanbul sergisi özelinde, D'Aronco'nun erken çalışmalarında görülen Barok canlandırıcılığın (revivalizm), II. Abdülhamid dönemi mimarisinde de

---

adlandırılan arşivin adı daha sonra "Archivio Architetto Rigotti" olarak değiştirilmiştir. Arşiv, Annibale Rigotti, eşi Maria Rigotti Calvi ve oğulları Giorgio Rigotti'nin üretimlerini ve çeşitli yerlerden toplanan bazı sanat eserlerini barındırmaktadır.

77 Maketi cepheden gösteren fotoğraf için bk. Adıgüzel, 2019, 173.

78 BOA, İ.DUİT, 136/13-5, R. 21 Ağustos 1309 / M. 2 Eylül 1893.

79 Bu değişikliklerin detaylı çözümlemesi için bk. Adıgüzel, 2019, 172.

80 Said Paşa raporunda *fenn-i mimari-i İslâmî*'yi "Hint, Arap, Afrika, Endülüslü üsluplarının bir karışımı" olarak tanımlamış, *Usul-i Mi'mari-i Osmani*' adlı kitapta (kitap hakkında kapsamlı olarak bk. Ersoy, 2015.) olduğu gibi, Abdülaziz dönemi mimarisini klasik bir yere yerleştirmiştir.

81 BOA, Y.EE., 82/56, H. 19 Safer 1311 / M. 1 Eylül 1893.

82 Bu konuda kapsamlı olarak bk. Çelik, 2005; Ersoy, 2015.



**Şek. 3:**  
Dersaadet Ziraat ve Sanayi Sergi-i Umumisi maketi, Annibale Rigotti, 1894, dönem fotoğrafı (Archivio Architetto Rigotti, Torino).



**Şek. 4:**  
Dersaadet Ziraat ve Sanayi Sergi-i Umumisi maketi, Annibale Rigotti, 1894, dönem fotoğrafı (Archivio Architetto Rigotti, Torino).

onay bulan oryantalizme<sup>83</sup> karşı ağır basması, Sultan’ın Batı kaynaklı formlarla yeni bir diyalog kurma çabalarının ifadesi olarak değerlendirilebilir. Nitekim, mimarın daha sonra gerçekleştirdiği, İslam-Osmanlı geçmişi, hatta Tanzimat mimarlık ideolojisinin ve onun kuramsal metni *Usul-i Mi’mari-i Osmani*’nin yadsıdığı Osmanlı Baroğu<sup>84</sup> ile iletişim kuran yapıları, Sultan’ın bu çabalarının daha somut bir sonucu olarak düşünülebilir.

83 II. Abdülhamid dönemi siyasi eğilimlerinin mimari ile ilişkisi üzerine bir tartışma için bk. Şenyurt, 2019.

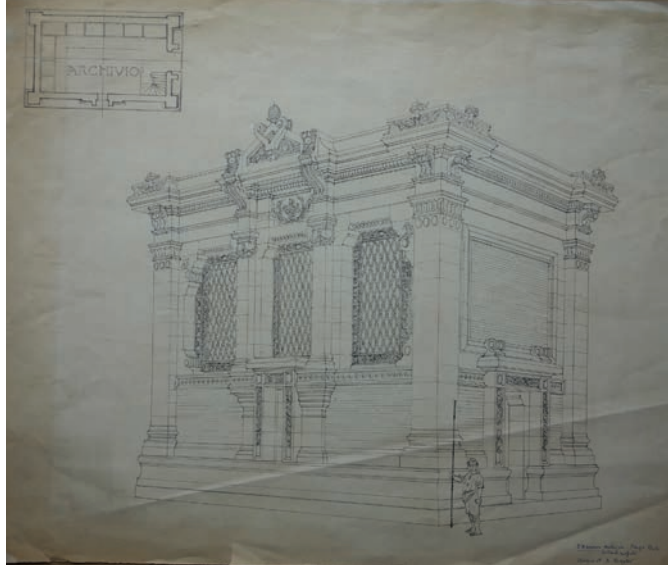
84 Barillari, 2010, 56-58; Girardelli, 2012, 115.

### *Yıldız Sarayı'nda Onarımlar (D'Aronco ile)*

10 Temmuz 1894 günü gerçekleşen İstanbul depreminin ardından D'Aronco, ilk etapta, devletin kurduğu bir komisyona dahil edilerek depremde zarar gören binaların onarımına katılmıştır.<sup>85</sup> Rigotti'nin bu süreçte D'Aronco'ya yardım edip etmediği belirsizdir. Bununla birlikte, D'Aronco'nun bu dönemde Yıldız Sarayı bünyesinde gerçekleştirdiği onarımlara ve bazı yeniden yapım projelerine eşlik etmiştir.<sup>86</sup>

Architetto Rigotti Arşivi'nde Yıldız Sarayı ile ilişkili bazı çizimler bulunmaktadır. Bunlardan biri dikdörtgen planlı bir binanın perspektif çizimidir. Çizimin sağ alt köşesinde D'Aronco'nun adı ile birlikte "Archivio. Palazzo Reale. Costantinopoli" yazmaktadır. Bu ifadenin altında ise "A. Rigotti'nin çizimi" ifadesi bulunmaktadır. (Şek. 5) Bu da çizimin D'Aronco'nun projesi üzerine yapıldığını göstermektedir. Söz konusu çizim 1896'da Saray için tasarlanmış bir arşiv binasına aittir. Binanın dış cephesi eklektik üslupta süslemelere sahiptir. Çizimin sol üst köşesinde binanın planı da gösterilmiştir. D'Aronco'nun yapı envanterinde bulunan bu proje büyük ihtimalle uygulanmamıştır.<sup>87</sup> 1896 yılında Torino Sanat Trienali'nde (*Triennale d'Arte di Torino*) sergilenmiştir. 1899'da ise *Der Architekt* dergisinde yayınlanmıştır.<sup>88</sup>

Architetto Rigotti Arşivi'nde Yıldız Sarayı'ndaki onarım çalışmalarına işaret eden ikinci çizim bir iç mekan tasarımına aittir. 1895 tarihli söz konusu çizim, bir giriş ve merdiveni göstermektedir. (Şek. 6) Çizimin üzerinde bulu-



**Şek. 5:** Yıldız Sarayı için arşiv binası, Raimondo D'Aronco projesi üzerine Annibale Rigotti çizimi, 1896.  
(Archivio Architetto Rigotti, Torino)

85 Barillari, 1995, 29.

86 Rigotti, 1980, 12; Rigotti, 1982b, 74.

87 Batur, 1985, 92.

88 Freni ve Varnier, 1983, 117; *Der Architekt*, Wiener Monatshefte für Bauwesen und Dekorative Kunst, 1899, 45.



**Şek. 6:** Yıldız Sarayı, İzzet Bey Dairesi için giriş ve merdiven tasarımı, Annibale Rigotti, 1895.  
(Archivio Architetto Rigotti, Torino)

perspektif çizimi hazırlamıştır. Bu konut projesi 1896 yılının *Academy Architecture and Architectural Review* dergisinde yayınlanmıştır.<sup>92</sup> Proje, üç katlı bir eve aittir. Uzunlamasına bir arsa üzerine yerleştirilen ev, dar bir cepheye sahiptir. Basık kemerli açıklıklara sahip giriş katının üzerinde, diğer katlar boyunca yükselen iki kolon ve bunların taşıdığı üçgen alınlık cepheye belirginlik katmaktadır. Üçgen alınlık ve bunun üzerine oturan kırma çatı Osmanlı Baroğu esintileri taşımaktadır.<sup>93</sup>

nan “*Vestibolo e scala della casa di İzzet Bey a Yıldız Kiosk da Costantinopoli*” yazısı, bunun Arap İzzet Paşa’nın Yıldız Sarayı’ndaki dairesi için yapılan bir tasarım olduğunu düşündürmektedir.<sup>89</sup> Olasılıkla gerçekleştirilmemiş olan, kırmızı kahverengi arası suluboya ile renklendirilen tasarım, ahşap yapı elemanlarına aittir.

### **İstanbul’da Konut, 1896 (D’Aronco projesi)**

D’Aronco’ya ait olan, ilgili yayınlarda “İstanbul’da Konut” veya “Metal Kolonlu Ev” olarak isimlendirilen projenin bilinen iki perspektif çizimi vardır. Bunlardan biri Annibale Rigotti tarafından yapılmıştır. Giorgiomaria Rigotti’ye göre<sup>90</sup> bu çizim, Manfredi Nicoletti’nin yayınlamış olduğu<sup>91</sup> D’Aronco versiyonuna göre daha eskidir. Daha sonra D’Aronco, projenin bu ilk versiyonu üzerinde bazı detayları değiştirerek yeni bir

89 Arap İzzet Paşa dairesi hakkında bk.Tahsin Paşa, 1999, 27-28.

90 Rigotti, 1982b, 74, 77.

91 Nicoletti, 1982, fig. 69.

92 Koch, 1896, 131.

93 Barillari ve Godoli, 1997, 60-61.

### ***Şeyhülislam Evi, 1896 (D'Aronco projesi)***

Rigotti'nin D'Aronco projesi üzerine yaptığı bir diğer çizim, 1896 tarihli, "Şeyhülislam Evi" olarak tanınan yapıya aittir.<sup>94</sup> D'Aronco bu projeyi, II. Abdülhamid tarafından Şeyhülislam Cemaleddin Efendi'ye tahsis edilen ve Kuruçeşme'de bulunan köşk için yapmış olmalıdır.<sup>95</sup> Proje, 1896 yılında Torino Sanat Trienali'nde sergilenmiştir.<sup>96</sup> Tasarım, geleneksel Osmanlı evi kurgusunda, ahşap bir yapıyı göstermektedir. Cepheleri, girinti ve çıkıntılar oluşturan kütlelerin oluşturduğu hareketli bir görünüme sahiptir. Dikdörtgen kesitli pencereleri, ahşap çerçevelerin bölüğü açıklıklar şeklinde düzenlenmiştir.<sup>97</sup>

### ***Muhafızlar Binası (Bir Kamu Binası), 1896***

Annibale Rigotti'nin D'Aronco'dan bağımsız olarak yaptığı, uygulanmamış iki projesi vardır. Muhafızlar ya da Bir Kamu Binası olarak adlandırılan proje bunlardan biridir. (Şek. 7) Projenin nerede ve kimin için tasarlandığı konusunda bilgiler mevcut değildir. Üzerinde *Constantinopoli 9. 96 Annibale Rigotti* yazısı ile birlikte bulunan "*Façade Vers le Quai*" (İskeleeye bakan cephe) ibaresi, deniz kenarı için düşünülmüş bir yapı olduğunu göstermektedir. Cephe üç katlı olarak tasarlanmıştır. Giriş kat basık kemerli, diğer katlar düz atkılı pencere açıklıklarına sahiptir. Binanın iki yanında, ortalarında birer saat bulunan, dikdörtgen kesitli kuleler yükselmektedir. Kulelerde ve girişin üzerinde Barok üslupta bitkisel süslemeler görülmektedir. Giriş kat pencerelerinin basık kemerlerinde, renk unsuru olarak tuğla malzemeye yer verilmiştir. Girişin iki yanındaki hücreler, binanın işleviyle bağlantılı olarak, nöbetçilerin bekleyeceği alanlar olmalıdır. Nitekim hücrelerden birinde bir insan silueti dikkati çekmektedir. Bununla birlikte, mevcut çizimin üzerinde, binanın işlevine ilişkin herhangi bir ibare bulunmamaktadır. Giorgio Rigotti bu projeyi "Bir Kamu Binası", Giorgiomaria Rigotti ise "Muhafızlar Binası" olarak tanıtmıştır.<sup>98</sup> Devlet için tasarlanmış bir karakol projesi olma ihtimali kuvvetlidir. Nitekim yapı, cephe tasarımı olarak, D'Aronco'nun gerçekleşmemiş bir projesi olan, Galata Karakolu'nun 1897 tarihli çizimiyle benzerlik göstermektedir.<sup>99</sup> Rigotti'nin çizimi de bu veya başka bir karakola ait proje önerisi olabilir.

### ***Boğaz'da Villa, 1896***

Annibale Rigotti'nin D'Aronco'dan bağımsız olarak yaptığı ve uygulanmayan ikinci projesi Boğaz'da bir villa tasarımıdır. Projenin banisi konusunda bilgiler mevcut değildir. Boğaz'ın neresi için tasarlandığı da belirsizdir. Projenin hem cephe, hem de

94 Rigotti, 1982b, 74,79.

95 Tahsin Paşa, 1999, 227; İpşirli, 1993, 309-310; Can, 1993, 298.

96 Freni ve Varnier, 1983, 123.

97 D'Aronco benzer kurguda pencere düzenlerini Büyükkada'daki Mizzi Köşkü'nde de uygulamıştır. Bk. Adigüzel, 2020, 10-12.

98 Rigotti, 1980, 60; Rigotti, 1982b,74,79.

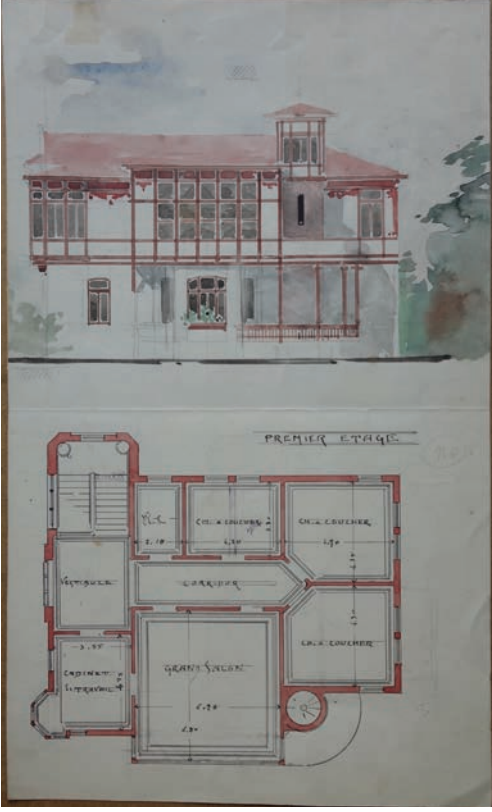
99 Bu çizim için bk. Barillari ve Godoli, 1997, 73.



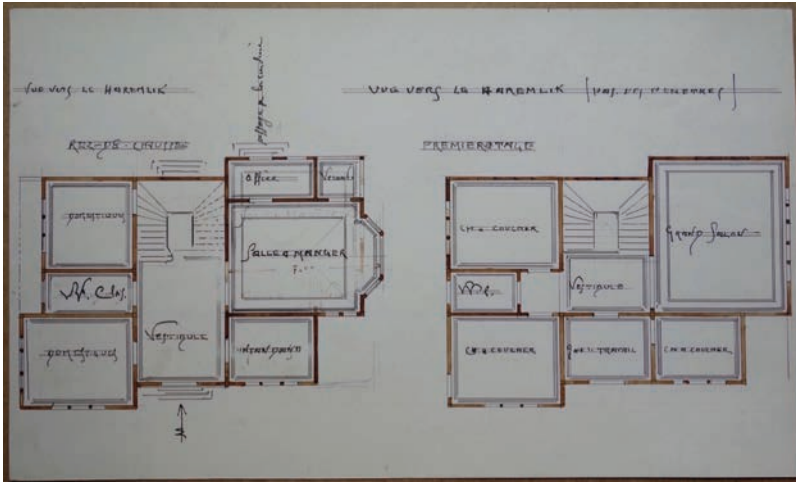
Şek. 7: Muhafızlar Binası (Bir Kamu Binası), Annibale Rigotti, 1896.  
(Archivio Architetto Rigotti, Torino)

kat planlarına ait çizimleri Architetto Rigotti Arşivi’nde mevcuttur. Proje çizimlerine göre villa iki katlı bir yapıdır. (Şek. 8) Dönemin Avrupa evi ile Osmanlı evini birleştiren bir yaklaşıma sahiptir. Planda merkezi bir hol etrafında farklı işlevlere sahip odalar sıralanmaktadır. Bu özellik, 19. yüzyılda Batılı etkilere maruz kalan cephe tasarımlarına rağmen, sofanın hakimiyetini koruduğu Osmanlı konut geleneğine uymaktadır. Cephe tasarımında büyük açıklıklar oluşturan pencereler ve kule teması bu dönem sayfiye evlerinin doğa ve manzara ile ilişki kuran kimliğiyle uyumaktadır. Pencereler ve silmelerle oluşturulan ızgara doku, Rigotti’nin Viyana okulundan aldığı geometrik zevke bağlanabilir. Tüm bu özellikleriyle villa projesi, gerek plan gerekse cephe özellikleri bakımından D’Aronco’nun İstanbul için tasarladığı konut yapılarıyla da benzerlikler taşımaktadır. Ancak Rigotti’nin projesi onun süslemeci anlayışından uzak, zamanının ötesinde, “modern” sayılabilecek bir çizgiye sahiptir.

Aile arşivinde bulunan, bu proje ile ilgili çizim taslaklarında geçen ifadelerden, (Şek. 9) yapı için bir de harem bölümü tasarlandığı anlaşılmaktadır.



Şek. 8:  
Boğaz'da Villa,  
Annibale Rigotti, 1896.  
(Archivio Architetti Rigotti, Torino)



Şek. 9: Boğaz'da Villa, Annibale Rigotti, 1896. (Archivio Architetti Rigotti, Torino)



### **Konya Tren İstasyonu, 1896**

İstanbul-Bağdat demiryolu hattı üzerindeki Konya Tren İstasyonu, Annibale Rigotti tarafından projelendirilen ve uygulaması yapıldığı bilinen bir projedir. D’Aronco’dan bağımsız olarak yaptığı bu projeden ne yazık ki herhangi bir belge günümüze ulaşamamıştır.<sup>100</sup> Bununla birlikte proje, dönemin İtalyan basınında haber konusu olmuştur. 29 Eylül 1896 tarihli La Stampa gazetesinde bu proje ilgili şu satırlar geçmektedir:

*“Accademia Albertina’mızın mimarlık okulunun öğrencisi Annibale Rigotti Türk Ulusal Fuarı’nın binasının bir projesinde yardım etmesi için üç yıl önce Mimar D’Aronco tarafından Costantinopoli’ye çağrılmıştı. Ancak bu fuar proje olarak kaldı... Ama Rigotti, D’Aronco gibi sanatını yararlı bir şekilde icra etti ve Doğu’da kalmaya devam etti. Yaptığı işler arasında Anadolu’da Eskişehir-Konya demiryolu hattındaki Konya İstasyonu bahsedilmeye değerdir. Yapımı üstlenen Veggetti Şirketi genç mimara başvurdu. O ülkeler için alışılmadık bir şıklığa ve yeniliğe sahip olan istasyon Rigotti’nin basın ve otorite tarafından beğeni ve övgü toplamasını sağladı.”<sup>101</sup>*

1894 yılının Mart ayında, Anadolu Demiryolu Şirketi’nin imtiyazı altında Eskişehir-Konya Demiryolu İnşaat Şirketi kurulmuş ve ardından bu hattın yapım çalışmalarına başlanmıştır. Alman yatırımcılar tarafından yapımı üstlenilen hattın tamamı 29 Temmuz 1896’da bitirilmiştir.<sup>102</sup> Aynı yıl Konya Tren İstasyonu inşa edilmiştir. İstasyon farklı fonksiyonlara sahip birçok yapıdan oluşmaktadır. Eski Gar binası başta olmak üzere ona eşlik eden tüm yapılar, dönemin Alman üslubundaki istasyon mimarisinin özelliklerini taşımaktadır.<sup>103</sup> La Stampa haberi, günümüze herhangi bir çizim ulaşmasa da, yapının ilgili yayınlarda değinilmeyen mimarını aydınlatan önemli bir belge niteliğindedir. İstasyonun yapımını üstlenen şirkette, Alman teknik denetim elemanlarının dışında, aralarında İtalyanların da bulunduğu, farklı milletlerden müteahhit ve işçilerin çalıştığı anlaşılmaktadır.<sup>104</sup> Rigotti de bu kapsamda görev alan mimarlardan biri olmuş olmalıdır.

### **Bulgaristan Sviştov (Sistow) Tiyatrosu, 1896**

Rigotti İstanbul’da bulunduğu 1896 yılında, Bulgaristan’ın kuzeyinde bulunan Sviştov (Osmanlı döneminde Zıştovi) kenti için bir tiyatro binası yarışmasına katılmıştır. Yarışma, okuma salonu ve kafe birimlerini de barındıracak bir tiyatro binasının

100 Rigotti, 1980,13, 51, 60; Rigotti, 1982b, 90 (14. dipnot).

101 La Stampa-Gazzetta Piemontese, 29 Eylül 1896.

102 Özyüksel, 1988, 88, 90.

103 Konya Tren İstasyonu’nun mimarisi hakkında bk. Erdoğan, 2005.

104 Efe, 2005, 107-108.

projelendirilmesini öngörüyordu.<sup>105</sup> La Stampa gazetesinde Konya Tren İstasyonu ile birlikte Sviştov Tiyatrosu projesine de değinilmiştir.<sup>106</sup> Yarışmaya gönderilen proje çizimi, bir perspektif görünüşle birlikte planı da içermektedir. Kare bir alanı kaplayan planda, tiyatro sahnesinin olduğu ana bölüm ile servis birimlerini içeren yan bölümler görülmektedir. Plandaki bu asimetrik yapı cepheye de yansımıştır. Tiyatroyu barındıran ana bölüm kademeli bir şekilde öne çıkarılarak yan bölümden daha yüksek tutulmuştur. Yapı genel hatlarıyla eklektik bir üsluba sahiptir.

### *İstanbul'a Dair Resimler/ Eskizler*

Rigotti İstanbul'da bulunduğu dönemde mimari işlerinin dışında, günlük yaşama dair bazı sulu boya resimler ve eskizler yapmıştır. 1894 tarihli bir suluboya resmi "Halki'den (*Da Calchi*)"<sup>107</sup> başlığını taşımaktadır. (Şek. 10) Resimde, ön planda ağaç dalları arasından denizdeki kayıklar ve karşıdaki kara parçası görülmektedir. Aynı tarihli "Boğaz'da (*Sul Bosforo*)" isimli resmi daha sade bir deniz manzarasıdır. (Şek. 11) Resmin sol kenarında kırmızı bir bayrak kısmen görülmektedir. 1895 tarihli bir başka resmi "Boğaz'da Rüzgar (*Vento sul Bosforo*)" ismini taşımaktadır. (Şek. 12) Resmin ön planında mavi deniz, sağda bir yelkenli, arka planda ise İstanbul şehir silueti görülmektedir. Şehrin mimarisinde göğe doğru yükselen minareleriyle camiler vurgulanmıştır. Rigotti'nin bu resimleri, fazla detaydan arındırılmış, yalın bir bakış açısını yansıtmaktadırlar. Bununla birlikte güçlü bir gerçekliğe sahiptirler.



Şek. 10: "Halki'den (*Da Calchi*)" başlıklı suluboya resim, Annibale Rigotti, 1894. (Archivio Architetti Rigotti, Torino)

105 Rigotti, 1980, 60.

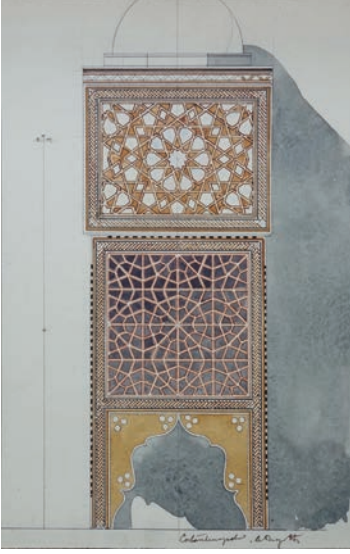
106 La Stampa-Gazzetta Piemontese, 29 Eylül, 1896.

107 *Halki* Heybeliada'nın eski adlarından biridir. Yunanca bakır sözcüğünden türemiştir. Bk. Gülen, 1994, 54.

**Şek. 11:**  
"Boğaz'da (Sul Bosforo)" başlıklı  
suluboya resim, Annibale Rigotti, 1894.  
(Archivio Architetti Rigotti, Torino)



**Şek. 12:** "Boğaz'da Rüzgar (Vento sul Bosforo)" başlıklı suluboya resim, Annibale Rigotti, 1895.  
(Archivio Architetti Rigotti, Torino)



**Şek. 13:**  
Suluboya eskiz, Annibale Rigotti.  
(Archivio Architetti Rigotti, Torino)



**Şek. 14:**  
Suluboya eskiz,  
Annibale Rigotti.  
(Archivio Architetti  
Rigotti, Torino)



Architetti Rigotti Arşivi'nde bu resimlerin haricinde, İstanbul'da yapıldıkları anlaşılan bazı eskiz çalışmaları bulunmaktadır. Bunlardan biri, ahşap bir yapı elamanına ait detay çizimidir. (Şek. 13) Çizimde, üst üste yerleştirilen kare alanların içi klasik Osmanlı üslubunda geometrik süslemelerle dolgulanmıştır. Bunların üzerine bir kubbe formu çizilmiş, ancak bu kısım süslemesiz bırakılmıştır. Bu haliyle çizim sedef kakmalı Kur'an muhafazalarını hatırlatmaktadır. Tarihsiz olan eskizin sağ alt kısmında, "A. Rigotti" imzası ile birlikte "Constantinopoli" yazısı okunmaktadır. Tarihsiz ve imzasız olan bir başka eskizinde, olasılıkla İstanbul'dan bir hediyelik dükkanını betimlemiştir. (Şek. 14) Dükkanın girişinde seramikler ve halılar sergilenmektedir. Pencere açıklığında, satıcı konumunda bir kadın figürü, iç mekanın loşluğu içinde, beyaz giysileriyle öne çıkmaktadır. Bu açıklıkta, yukardan sarkan bir askı ve sağ altta bir rahle görülmektedir. Dükkanın bulunduğu binanın duvarları iki renkli taş malzemeleri ve rumi-palmet motiflerinden oluşan bitkisel süslemeleri ile dikkat çekmektedir. Girişin üzerinde ise bir kitabe seçilmektedir. Rigotti bu eskizi İstanbul'dan döndükten sonra da yapmış olabilir.

## Değerlendirme ve Sonuç

Annibale Rigotti İstanbul’da bulunduğu süreçte, mesleki olarak genelde D’Aronco’nun arka planındaki bir figür olarak çalışmalar yapmıştır. Onun Saray bağlantılı olarak aldığı mimarlık işlerine yardım etmiştir. Bununla birlikte, D’Aronco için Rigotti sıradan bir yardımcı değildir. İstanbul deneyimi öncesinde bile, Messina Üniversitesi’nde ders verdiği dönemde, ona yazdığı mektuplardan bu genç mimarı yalnızca arkadaşı olarak görmediği, onun projeleri hakkındaki fikirlerini çok önemseydiği anlaşılmaktadır.<sup>108</sup> Bu durum İstanbul sürecinde de devam etmiş olmalıdır. Öte yandan, Osmanlı Arşivi’nde Rigotti ile ilgili ulaşılan belgede ondan “sergi ressamı” olarak bahsedilmesi, bürokratik ortamda mesleki formasyonunun dışında bir pozisyonda görevlendirildiğini göstermektedir.<sup>109</sup> Sergi iptal edilmiş olsa bile, daha sonraki süreçte bu pozisyonda çalışmaya devam ettiği anlaşılmaktadır. Maaşı da mimar/mühendis pozisyonuna göre değil, ressama göre düzenlenmiş olmalıdır.<sup>110</sup> Ekim 1895 tarihinde bittiği ulaşılan bir sözleşme dahilinde, D’Aronco’nun denetimi altında Saray için çalışmalar yapmıştır.

Rigotti İstanbul’da D’Aronco’nun yardımcısı olarak tanınsa bile, son zamanlarında ondan bağımsız projeler yapmaya başlamıştır. Bunlar, sözleşmesinin bittiği tarihten sonraya, 1896 yılına aittir. Konya Tren İstasyonu hariç, bunların banileri hakkında bilgiler mevcut değildir. Dolayısıyla neden gerçekleştirilemedikleri de anlaşılamamaktadır. Eğer gerçekleştirilmiş olsalardı, belki İstanbul’da parlak bir gelecek, D’Aronco ve diğer İtalyan mimarlar gibi, onu da bekliyor olacaktı. Günümüze kalan çizimlerden ve İtalyan basınına yansıyan haberlerden oldukça başarılı geçtiği ulaşılan bu bağımsız işlerinin ardından, uzun süreli bir iş teklifi almıştır. Birkaç yıl süreceği öngörülen Tiflis-Batum Demiryolu hattı projesini kabul etmiştir. İşler henüz başlamamışken 1896 yılı Noel tatili için Torino’ya gitmiştir. Babasının ısrarları üzerine, Osmanlı topraklarındaki bu son görevinden vazgeçmiş, İstanbul’a bir daha geri dönmemiştir.

Rigotti İstanbul’da yalnızca dört yıl geçirmiş olsa da, bu deneyimi onun daha sonraki mimarlık pratiği üzerinde izler bırakmıştır. İstanbul’dan Torino’ya döndükten kısa

108 Örneğin D’Aronco, Torino’da Po Nehri üzerindeki bir köprü projesi hakkında, 9 Ocak 1892 tarihinde yazdığı bir mektupta “*Senden bana uzun bir mektup yazmanı istiyorum. Eğer yönlendirmelerinizle ve tavsiyelerinizle yolumu düzeltirmeme katkıda bulunmak istersen sana minnettar olacağım.*” diyerek onun fikirleri konusundaki hislerini dile getirmiştir. 8 Mayıs 1892 tarihli bir başka mektupta ise “*Yazdığın her şey bana fazlasıyla destek veriyor ve beni memnun ediyor. Fakat aklıma şu soru da gelmiyor değil: Ya bizim arkadaşlığımız yüzünden benim yaptığım işleri gerçekte olduklarından daha iyi görüyorsan?*” ifadesini kullanmıştır. D’Aronco’nun Rigotti’ye yazdığı mektuplar için bk. Rigotti, 1982a, 228-300.

109 BOA, BEO.,712/53374, H. 13 Cumadelahir 1313/R. 18 Teşrinisani 1311/M. 30 Kasım 1895.

110 Söz konusu belgede (BOA, BEO.,712/53374) Rigotti’nin 1895 yılının Temmuz ve Ağustos aylarına ait maaşları 19 lira olarak zikredilmiştir. Bu da D’Aronco’nun raporunda (BOA, İ.DUİT, 136/14-4) önerilen 50 lira mühendis muavinini maaşından oldukça düşüktür. Rigotti başlangıçta 50 lira veya ona yakın bir maaş almış olsa bile, 1895 yılında hem görev tanımının değiştiği hem de maaşının düştüğü anlaşılmaktadır.

süre sonra, 1898 yılında Siena’da, “Gori-Ferroni” isimli bir yarışmaya katıldığı projesinde bu izleri bulmak mümkündür. Yarışmanın teması “Bizans üslubunda tapınak” olarak belirlenmişti. Bunun üzerine Rigotti İstanbul’da görme fırsatı bulduğu Ayasofya’dan ilham alarak bir proje tasarlamıştı. (Şek. 15-17) Bu projeye ilgili bir yazısında okunan hisleri, diğer Bizans yapıları içinde neden Ayasofya’yı seçtiğine de ışık tutmaktadır:

*“Komisyon ‘Bizans üslubunda tapınak’ temasını belirlediği zaman içimde Ayasofya fikri ve kiliseye girilen narteks bölümünün ana kapısının eşliğine ilk adım attığım zamanki hislerim canlandı. İlk bakışta göz, apsisten kubbenin merkezine kadar olan tüm açıklığı kavrayabiliyor. Yükselen kıvrımlar, çizgilerin devamlılığı, çıkıntı yapan kütlelerin şeffaflığı yapının görkemli ve hafif görünmesini sağlıyor. Ana mekanın merkezini örten büyük kubbe havada asılı gibi duruyor. Kubbenin alt kısmında sıralanan bir dizi pencere aydınlık bir çember oluşturuyor... S. Marco naif ve ciddi, S. Vitale kıymetli ve zarif, Ayasofya ise dini olarak ihtişamlı bir yapı...”<sup>111</sup>*

Bu yazıda Rigotti Ayasofya’nın teknik “hatalarına” da değinmektedir. Kubbesinin büyüklüğünden dolayı yapıda zaman içinde oluşan deformasyonlardan, yarım kubbelerin veya payandaların eklenmesi gibi değişikliklerden bahsetmektedir. Bu “hataları” göz önünde bulundurarak, kendi projesini “o dönemlerde pek yaygın kullanılan”, bir ana kubbeyi destekleyen dört yarım kubbeli olarak tasarladığını ifade etmektedir. Rigotti’nin tasarladığı bu plan, özünde Ayasofya’nın merkezindeki baldaken mekan kurgusunu devam ettirmekle birlikte, bir ana kubbe ve bunu dört yönde destekleyen yarım kubbeleri (eksedra) ile Bizans döneminde kullanılan merkezi planlı yapıları daha çok hatırlatmaktadır.(Şek. 16) Rigotti İstanbul’da bulunduğu süreçte Ayasofya üzerine bir çok çalışma yapmıştır.<sup>112</sup> Bu esnada, baldaken kurgunun dört yönde birer yarım kubbeyle genişletildiği, Şehzade Camii ile Mimar Sinan’ın klasikleştirdiği Osmanlı dönemi yapılarından da beslenmiş olabilir. Nitekim plan benzer kurgudaki Osmanlı camilerini de anımsatmaktadır.

Rigotti Osmanlı sivil mimarisinden de bazı temaları İtalya’ya taşımıştır. Mimarın yapı envanterinde önemli bir yere sahip olan Domodossola Falcioni Villası’nda (1903) ahşap strüktürlü bir cumba kullanmıştır.<sup>113</sup> (Şek. 18) Viyana okulunun etkisi altında düzenlediği işlevsel ve dekoratif elemanlara Osmanlı konut mimarisinden aldığı bir detayı eklemiş, böylece oluşturduğu birleşimle İtalyan *Liberty* üslubunun öncü yapıları arasında değerlendirilecek bir tasarıma imza atmıştır. Benzer üslupsal birleşimlerle *Liberty*’ye en büyük Osmanlı katkısını D’Aronco yapmıştır. D’Aronco İtalya’da gerçekleştirdiği uygulamalarda yalnızca Osmanlı üslup yorumlamaları yapmamış, (örneğin 1902 Torino

111 Rigotti, 1980, 66-67.

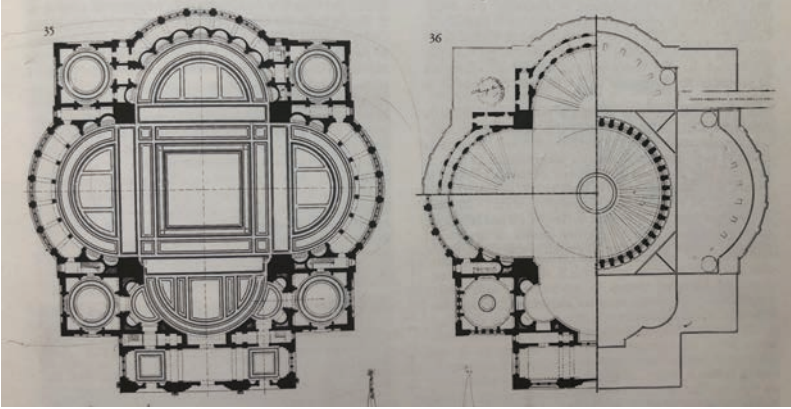
112 1948’de Bruno Zevi’ye yazdığı bir mektupta, “Mimarlığı Görebilmek”deki (Saper Vedere L’Architettura) Ayasofya bölümünü eleştirmiş, kendisinin İstanbul’da iken, dört yıl boyunca bu yapının birçok eskizini yaptığını vurgulamıştır. Bk. Rigotti, 1980, 48.

113 Bu yapı üzerine bir değerlendirme için bk. Lupo, 1972, 63-90.



▲ Şek. 15: Siena “Gori-Ferroni” yarışması için Bizans üslubunda tapınak projesi, giriş cephesi çizimi, Annibale Rigotti, 1898 (Rigotti, 1980, 66).

▼ Şek. 16: Siena “Gori-Ferroni” yarışması için Bizans üslubunda tapınak projesi, plan, Annibale Rigotti, 1898 (Rigotti, 1980, 67).



sergisi) bazı mimari öğelerin doğrudan bölgeler arası aktarımını da sağlamıştır. Torino’daki kendi evinde (1903-1906) geleneksel Osmanlı konut mimarisinden esinlenen bir cumbayı o da kullanmıştır.<sup>114</sup> Bu evin inşaat işlerini yürüten Rigotti’nin Falcioni Villası’nda böyle bir mimari öğeyi, neredeyse aynı tarihlerde kullanmış olması ilgi çekicidir. Neticede bu uygulama onun yerel mimariye karşı duyarlılığın bir yansımasıdır.

114 Bk. Albanese ve Reale, 2007.

**Şek. 17:** Siena “Gori-Ferroni” yarışması için Bizans üslubunda tapınak projesi, detay, Annibale Rigotti, 1898 (Archivio Architeti Rigotti, Torino).



**Şek. 18:** Domodossola, Falcioni Villası, Annibale Rigotti, 1903, dönem fotoğrafı. (Rigotti, 1980, 92)



Sonuç olarak, Annibale Rigotti Albertina Akademisi’nden aldığı klasik eğitimin ardından, ilk uluslararası iş deneyimlerinden birini Osmanlı Devleti’nde yaşayarak profesyonel hayatına cesur bir başlangıç yapmıştır. Kısa bir süre de olsa, İstanbul mimarisinden aldığı ilhamı İtalya’daki projelerine aktarmıştır. Bu deneyimi, onu ikinci bir Doğu (Siyam Krallığı) görevi konusunda cesaretlendirmiş olmalıdır. Her ne kadar Siyam’ın etkileri sonraki çalışmalarında doğrudan izlenemese de, bu iki uluslararası deneyim onun üslubunun zenginleşmesinde önemli roller oynamıştır. Yurtdışı deneyimleriyle birlikte, takip ettiği güncel, uluslararası yayınlar ve Avusturya-Alman çağdaş mimarisinden aldığı etkileri özümseyerek, 20. yüzyıl başlarından itibaren özgün bir mimari dil oluşturmuştur. Böylece modern İtalyan mimarisinin şekillenmesine katkılar sağlamıştır. Yine D’Aronco’nun baş kahraman olduğu, 1902 yılında düzenlenen Torino sergisindeki deneyiminden sonra, özellikle konut türündeki bazı uygulamalarıyla *Liberty*’nin önde gelen temsilcilerinden biri sayılmıştır. Bu uygulamalarında Viyana okulunun çiçeksi süsleme anlayışını, sadeleşmiş linear dekoratif elemanlara indirgeyerek, İtalyan rasyonalist akımının yolunu açmıştır. Bu akımın temsilcileri arasında değerlendirilen mimar, sanat tarihçisi ve teorisyen Alberto Sartoris’in hocası olmuştur. Sartoris 1920’li yıllarda yazdığı bir makalesinde Rigotti’den “en büyük çağdaş İtalyan mimar” olarak söz etmiştir.<sup>115</sup> Ayrıca 1932’de ilk baskısı yapılan “*Gli elementi dell’Architettura Funzionale. Sintesi Panoramica dell’Architettura Moderna*”<sup>116</sup> adlı kitabını “*modern mimarinin canlandırıcısı ustam ve arkadaşım Prof. Annibale Rigotti*” sözleriyle Rigotti’ye adanmıştır.<sup>117</sup> Mimarlık kariyerinin başlangıcında tanışma fırsatı bulduğu Osmanlı kültürü Rigotti’nin çok bileşenli üslubunda önemli bir basamak oluşturmuştur. Çoğu kağıt üzerinde kalsa da, ürettikleri ve yazdıklarıyla modern kozmopolit mimariye önemli katkılar sağlamıştır.

---

115 Söz konusu makale 1926 yılında *Das Werk* isimli mimarlık dergisinde yayınlanmıştır. Etlin, 1991, 51.

116 Sartoris, 1941.

117 Etlin, 1991, 52; Filippi, 2011, 518.

## KAYNAKÇA

- Adıgüzel, H. (2019), Bir Tasarımın İzinde: Yeni Bulgular Işığında Raimondo D'Aronco'nun İlk İstanbul Projesi Dersaadet Ziraat ve Sanayi Sergi-i Umumisi, *METU Journal of the Faculty of Architecture*, 36 (1),157-182.
- Adıgüzel, H. (2020), Büyükada'da Sıradışı Üslupta Bir Yapı: Raimondo D'Aronco'nun Mizzi Köşkü Rekonstrüksiyonu, *Sanat Tarihi Dergisi*, 29 (1), 1-31.
- Albanese, R. (2007), Raimondo D'Aronco e il Dibattito sulla Figura dell'Architetto-Artista, tra Otto e Novecento a Torino, *Casa Javelli-D'Aronco tra Torino e Costantinopoli*, (R. Albanese, Ed.), Torino: Studio Livio, 17-51.
- Albanese, R. ve Reale, I. (Ed.) (2007), *Raimondo D'Aronco, La Casa dell'Architetto. Idee e Progetti per Casa D'Aronco a Torino 1903-1906*, Udine: Commune di Udine Galleria d'Arte Moderna.
- Barillari, D. (1995). *Raimondo D'Aronco*. Roma-Bari: Editori Laterza.
- Barillari, D. ve Godoli, E. (1997). İstanbul 1900 Art Nouveau Mimarisi ve İç Mekanları. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Barillari, D. (2010), Modern Kozmopolit Mimariler: Raimondo D'Aronco'nun İstanbul'daki Eserleri, "*Osmanlı Mimarı*" D'Aronco 1893-1909 *İstanbul Projeleri*, 32-123, İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enst. .
- Batur, A. (1982), Les Oeuvres de Raimondo D'Aronco à Istanbul, *Atti del Congresso Internazionale di Studi su Raimondo D'Aronco e il suo Tempo*, (1-3 Haziran 1981), (E. Quargnal, Der.), Udine: Istituto per l'Enciclopedia del Friuli Venezia Giulia, 118-134.
- Batur, A. (1985), Yıldız Sarayı'na İlişkin Bazı Belgeler ve Türkiye'de Belgeleme Çalışmalarının Sorunları, *TBMM Milli Saraylar Sempozyumu / Bildiriler*, (15-17 Kas.1984), İstanbul: TBMM Başkanlığı, 89-96.
- Batur, A. (1994), D'Aronco, Raimondo Tommaso. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, (C. 2 , 550-551), İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- Berkant, C. (2011), *L'Impero Ottomano e l'Italia, le relazioni in architettura: Il caso di Smirne*, (Tesi di Dottorato), Università degli studi di Padova/ Scuola di dottorato di ricerca: Storia e Critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo, Padova.
- Bossaglia, R. (1982), Il Rapporto di D'Aronco con il Liberty Italiano, *D'Aronco Architetto*, (O. Selvafolta, Ed.), Milano: Electa,11-12.

- Ceradini, M. (1928), Giuseppe Lavini, *L’Architettura Italiana: Periodico Mensile di Costruzione e di Architettura Pratica*, 23 (4), 37-38.
- Can, C. (1993), İstanbul’da 19. Yüzyıl Batılı ve Levanten Mimarların Yapıları ve Koruma Sorunları, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Yıldız Teknik Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Can, C. (2020). İstanbul’un Yabancı ve Levanten Mimarları. İstanbul: Arketon.
- Çelik, Z. (2005). Şarkın Sergilenişi 19. Yüzyıl Dünya Fuarlarında İslam Mimarisi. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Davico, M. V. (1984), Note su un Architetto ‘Modernista’ Torinese: Annibale Rigotti, *Studi Piemontesi*, 13 (1), 214-219.
- Dellapiana, E. (2002). *Gli Accademici dell’Albertina, Torino, 1822-1884*. Torino: Celid.
- Dellapiana, E. (2016), Rigotti, Annibale, *Dizionario Biografico degli Italiani*, (C. 87, 538-541) Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Der Architekt, Wiener Monatshefte für Bauwesen und Dekorative Kunst*, (1897), Wien, 58.
- Der Architekt, Wiener Monatshefte für Bauwesen und Dekorative Kunst*, (1899), Wien, 45.
- Efe, A. (2005), Almanya’ya Verilen İkinci Demiryolu İmtiyazı: Hububat Hattı, *Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi (OTAM)*,18, 95-117.
- Erdoğan, H. A. (2005), *Konya Tren İstasyonu ve Yakın Çevresinin Gelişimi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Ersoy, A. (2015). *Architecture and the Late Ottoman Historical Imaginary: Reconfiguring the Architectural Past in a Modernizing Empire*. Burlington: Ashgate.
- Etlin, R. (1991). *Modernism in Italian Architecture 1890-1940*. London:The MIT Press.
- Filippi, F. B. (2002), Annibale Rigotti, *Albo d’Onore del Novecento. Architetti a Torino*, (Ordine degli Architetti Pianificatori Paesaggisti e Conservatori della Provincia di Torino, Ed.), Torino: Celid,124-127.
- Filippi, F. B. (2004), *Un Architetto tra Otto e Novecento. Annibale Rigotti: Disegno e Pratica di Architettura 1882-1925*, (Tesi di Dottorato), Politecnico di Torino/Storia dell’Architettura e dell’Urbanistica, Torino.

- Filippi, F. B. (2008). *Da Torino a Bangkok, Architetti e Ingegneri nel Regno del Siam*. Venezia: Marsilio.
- Filippi, F. B. (2010), Early 20th Century Bangkok: An International Building Site, *Asian Journal of Literature, Culture and Society*, 4 (2), 1-24.
- Filippi, F. B. (2011), Annibale Rigotti, un Architetto tra Ottocento e Novecento, *Studi Piemontesi*, 40 (2), 507-520.
- Freni, V. ve Varnier, C. (1983). *Raimondo D'Aronco L'Opera Completa*. Padova: Centro Grafico Editoriale.
- Gazzetta del Popolo*, "Gli Italiani in Oriente", 12-13 Ocak 1894.
- Gazzetta del Popolo*, "Da Costantinopoli", 25-26 Mart 1894.
- Gazzetta del Popolo*, "L'Esposizione Agricola-Industriale di Costantinopoli: I Modi del Governo Turco", 30-31 Temmuz 1894.
- Gazzetta Piemontese*, "Gli Italiani e l'Esposizione di Costantinopoli", 3-4 Mart 1894.
- Girardelli, P. (2012), Italian Architects in an Ottoman Context: Perspectives and Assesments, *İstanbul Araştırmaları Yıllığı*, 1, 101-122.
- Godoli, E. ve Giacomelli, M., (Ed.) (2005), *Architetti e Ingegneri Italiani dal Levante al Magreb (1848-1945): Repertorio Biografico, Bibliografico e Archivistico*, Firenze: Maschietto Editore.
- Gülen, N. (1994), Heybeliada, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, (C. 2, 54-57), İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- Il Friuli*, "L'Esposizione Nazionale di Costantinopoli e L'Architetto Udinese D'Aronco", 5 Mart 1894.
- İpşirli, M. (1993), Cemaleddin Efendi, Halidefendizade (1848-1919) Osmanlı Şeyhülislamı, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, (C. 7, 309-310), İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Koch, A. (Ed.) (1896), *Academy Architecture and Architectural Review*, 10 (II), 131.
- La Patria del Friuli*, 5 Mart 1894.
- La Stampa-Gazzetta Piemontese*, "Un Nostro Artista che si fa Onore", 29 Eylül 1896.
- Le Moniteur Oriental/The Oriental Advertiser*, "Selim Melhame Efendi", 13 Şubat 1893.
- Le Moniteur Oriental/The Oriental Advertiser*, "The Constantinople Exhibition", 26 Nisan 1893.

- Le Moniteur Oriental/The Oriental Advertiser*, “The Projected Constantinople Exhibition”, 4 Ağustos 1893.
- Le Moniteur Oriental/The Oriental Advertiser*, “The National Exhibition”, 26 Ekim 1893
- Le Moniteur Oriental/The Oriental Advertiser*, “The National Exhibition”, 16 Aralık 1893.
- Le Moniteur Oriental/The Oriental Advertiser*, “The Ottoman National Exhibition”, 20 Şubat 1894.
- Le Moniteur Oriental/The Oriental Advertiser*, “The National Exhibition”, 21 Şubat 1894.
- Lupo, G. M. (1996), La Definizione del Disegno per un Profilo Centrato sulla Comunicazione della Bellezza. *Gli Architetti del Accademia Albertina: L’insegnamento e la Professione dell’Architettura fra Ottocento e Novecento*, (G. M. Lupo, Ed.), Torino: Umberto Allemandi & C.,11-24.
- Lupo, G. M. (1972), Contributo allo Studio dell’Architettura Italiana nei Primi anni del 1900. La Palazzina Falcioni a Domodossola (Arch. Prof. Annibale Rigotti), *Studi e Ricerche*, 2, 63-90.
- Lupo, G. M. (1970), Annibale Rigotti, Architetto, *Atti e Rassegna Tecnica*,10, 265-274.
- Makzume, E. (2019). *Sultan II. Abdülhamid’in Hizmetinde Selim Melhame Paşa ve Ailesi*. İstanbul: MD Basımevi.
- Marsan, G. A. (2014). *All’Ombra di Notabili ed Eroi: Giuseppe Lavini (1857-1928)*. Torino: Centro Studi Piemontesi.
- Miano, G. (1978), Caselli, Crescentino, *Dizionario Biografico degli Italiani*, (C. 21, 323-327), Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Necipoğlu, G. (1986), Plans and Models in 15th and 16th-Century Ottoman Architectural Practice, *Journal of the Society of Architectural Historians*, 45 (3), 224–243.
- Nicoletti, M. (1982). *D’Aronco e l’Architettura Liberty*. Roma-Bari: Editori Laterza.
- Önsoy, R. (1983), Osmanlı İmparatorluğu’nun Katıldığı İlk Uluslararası Sergiler ve Sergi-i Umumi-i Osmani (1863 İstanbul Sergisi), *Belleten*, 185, 195-235.
- Özyüksel, M. (1988). *Osmanlı-Alman İlişkilerinin Gelişim Sürecinde Anadolu ve Bağdat Demiryolları*. İstanbul: Arba Yayınları.

- Rigotti, G. (1980). *80 Anni di Architettura e di Arte: Annibale Rigotti Architetto 1870-1968, Maria Rigotti Calvi Pittrice 1874-1938*. Torino: Tipografia Torinese Editrice.
- Rigotti, G. (1982a), Una Parte Della Corrispondenza Di Raimondo D’Aronco con Annibale Rigotti, *Raimondo D’Aronco: Lettere di un Architetto*, (E. Quargnal, Ed.), Udine: Del Bianco Editore, 228-300.
- Rigotti, G. (1982b), Raimondo D’Aronco e Annibale Rigotti, *Atti del Congresso Internazionale di Studi su Raimondo D’Aronco e il suo Tempo*, (1-3 Haziran 1981), (E. Quargnal, Der.), Udine: Istituto per l’Enciclopedia del Friuli Venezia Giulia, 70-92.
- Sartoris, A. (1941). *Gli Elementi dell’Architettura Funzionale. Sintesi Panoramica dell’Architettura Moderna*, Milano: Ulrico Hoepli.
- Şenyurt, O. (2019), II. Abdülhamid Döneminde Panislamist Siyasetin Mimaride Oksidentalist Temsiliyete Dönüşmesi Üzerine Bir Deneme, *Munzur Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8 (15), 9-32.
- Tahsin Paşa (1999). *Tahsin Paşa’nın Yıldız Hatıraları Sultan Abdülhamid*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Tanyeli, U. (1996), 19. Yüzyıl Türkiye’sinde Mimari Bilgi Alanının Yeniden Biçimlenişi, *19. Yüzyıl İstanbul’unda Sanat Ortamı: Habitat II’ye Hazırlık Sempozyumu/Bildiriler*, (14-15 Mart 1996), İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları, 81-94.
- The Levant Herald and Eastern Express*, “The Ottoman Industrial Exhibition”, 26 Şubat 1894.
- The Levant Herald and Eastern Express*, “The Industrial Exhibition. Italian Architects and Artisans”, 12 Mart 1894.
- Thovez, E. (1902), Le Nostre Illustrazioni, *Arte Decorativa Moderna*, 12, 381-383.
- Volne Smery*, 8 (10), 1900, 168.
- Yazıcı, N. (2010), Atmeydanı’nda İlk Osmanlı Sergi Binası ve Mimar Bourgeois-Parvillée-Montani İşbirliği/The First Ottoman Exhibition Building in Atmeydanı and the Collaboration of Architects Bourgeois-Parvillée-Montani, *Hipodrom/Atmeydanı: İstanbul’un Tarih Sahnesi-Hippodrome/Atmeydanı A Stage for Istanbul’s History*, (E. Işın, Ed.), İstanbul: Pera Müzesi Yayınları, 128-151.
- Zevi, B. (2015). *Mimarlığı Görebilmek*. (Alp Tümertekin, Çev.), İstanbul: Daimon Yayınları.

**T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Belgeleri (BOA)**

BOA, Y.A. HUS., 272/68, R. 20 Mart 1309/M.1 Nisan 1893.

BOA, İ. DUİT, 136/12, H. 18 Zilhicce 1310/R. 21 Haziran 1309/M. 3 Temmuz 1893.

BOA, İ.DUİT, 136/13-5, R. 21 Ağustos 1309 / M. 2 Eylül 1893.

BOA, İ.DUİT, 136/13-2, H. 29 Safer 1311/R. 29 Ağustos 1309/M.11Eylül 1893.

BOA, İ.DUİT, 136/14-4, R. 16 Eylül 1309/ M.28 Eylül 1893.

BOA, İ.DUİT, 136/14-2, H. 21 Rebiulevvel 1311/R. 19 Eylül 1309/ M.1 Ekim 1893.

BOA, İ.DUİT, 136/14-1, H. 29 Rebiulevvel 1311/R. 27 Eylül 1309/ M. 9 Ekim 1893.

BOA, İ.HUS., 21/52,1-4, H. 13 Şaban 1311/R. 7 Şubat 1309/ M. 19 Şubat 1894.

BOA, Y.EE., 82/56, H. 19 Safer 1311/ M. 1 Eylül 1893.

BOA, BEO.,712/53374, H. 13 Cumadelahir 1313/R. 18 Teşrinisani 1311/M. 30 Kasım 1895.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

**Sanat Tarihi Dergisi**

ISSN 1300-5707

Cilt: 30, Sayı: 1 Nisan 2021

*Ege University, Faculty of Letters*

***Journal of Art History***

e-ISSN 2636-8064

*Volume: 30, Issue: 1 April 2021*

İnternet Sayfası (Acık Erisim)

Internet Page (Open Access)

**DergiPark**  
AKADEMİK

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

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

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

Clarivate  
Analytics  
**ESCI**  
Emerging Sources Citation Index

TR DİZİN  
**ULAKBİM**

**DOAJ**

Crossref

**EBSCO**

**ERIH PLUS**  
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE  
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic  
Resource  
Index  
ResearchBID

**SÖBIAD**



EPHESOS AZİZ YUHANNA KİLİSESİ'NDEN *PHIALE* ÖRNEKLERİEXAMPLES OF *PHIALE* FROM THE BASILICA OF ST. JOHN AT EPHESUS

Sinan MİMAROĞLU\*

Elif KARABACAK\*\*

**ÖZ**

1921 yılında başlayan G.A. Sotiriou kazıları ile yaklaşık 100 yıllık bir kazı geçmişini ardında bırakan Ayasuluk Tepesi ve St. Jean Anıtı Kazısı, her geçen gün yeni veriler sunmaya devam etmektedir. Bu veriler kimi zaman yeni buluntulardan sağlanmakta, kimi zaman ise daha önce gün yüzüne çıkarılmış mimari verilere yeni bir bakış açısıyla yaklaşılması sonucu ortaya çıkmaktadır. Bunlardan biri kilisenin Türk Dönemi'nde ışık olarak kullanılan batı haç kolunun bir bölümünde, bir zeytinyağı işliğinde karşımıza çıkmaktadır. Batı haç kolu ile vaftizhane arasında yer alan koridorun doğusunda, devşirme olarak bir zeytinyağı işliğinde yeniden kullanılmış olan phiale, günümüze kadar yapılmış çalışmalarda yalnızca bu son işlevi ile yer almıştır. Tek bir yayında ise yalnızca bir havuz olarak tanımlanmış, orijinal işlevine ilişkin bir değerlendirme yapılmamıştır. Oysa söz konusu taş eleman burada yeniden, esas işlevi dışında kullanılmadan önce kilisenin içerisinde suyun kutsiyetine atıfta bulunularak günümüzde yer aldığı kurgudan çok farklı bir amaç için kullanılmış olmalıydı. Benzer uygulama yakın çevrede Ephesos Meryem Kilisesi'nde de görülmektedir. Çalışmamızda, Ayasuluk Tepesi'nde, Bizans Dönemi Batı Anadolu'sunun en önemli dini yapılarından olan Aziz Yuhanna Kilisesi'nde bulunan ve sonrasında aynı yapıda devşirme olarak kullanılmış olan phiale esas işlevi ile tanıtılarak, eldeki mevcut veriler ve literatür örnekleri ışığında yapıdaki kullanımı ile ilgili belirlediğimiz problemler tartışmaya açılacak ve çağdaşı olan benzer uygulamalar arasındaki yeri ve phialelerin kiliselerdeki kullanımları hakkında genel bir değerlendirme yapılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** *Aziz Yuhanna Kilisesi, Ayasuluk, Ephesos, Phiale, Kutsal su*

**ABSTRACT**

The excavation of the Ayasuluk Hill and the Basilica of St. John, which has a century of excavation history, beginning with the G. A. Sotiriou excavations from 1921, continues to present new data. This new data is at times obtained from new finds and is sometimes as a result of approaching finds previously unearthed from a new perspective. One of these appeared in a former olive oil workshop in a part of the western cross arm of the church,

\* Dr. Öğretim Üyesi, Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü.  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9271-9666> ♦ E-mail: [smimaroglu@mku.edu.tr](mailto:smimaroglu@mku.edu.tr)

\*\* Arş. Gör., Akdeniz Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Antalya.  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8511-9219> ♦ E-mail: [elifkarabacak@akdeniz.edu.tr](mailto:elifkarabacak@akdeniz.edu.tr)

Bu çalışma İzmir Büyükşehir Belediyesi işbirliğiyle yapılmaktadır.

which was used as a workshop in the Turkish Period. In the east of the corridor between the west cross arm and the baptistery, the phiale, which was reused in an oil workshop, is only presented in studies in its final function. In a single publication, it was defined as a “font”, and no evaluation was made regarding its original function. However, the phiale in question should originally have had a very different function from its subsequent use, referring to the holiness of water in the church before being again put to a use that excluded of its original function. Similar practice in the near vicinity is also observed in the Virgin Mary Church of Ephesus. In our study, the phiale, which was found on Ayasuluk Hill, from one of the most important religious buildings of Western Anatolia during the Byzantine Period, and which was reused as a spolia in the same building, is introduced with its original function in the building determined from the available data, including examples from the literature. These issues are discussed and a general evaluation is made concerning the use of phiales in churches, and its place among similar practices and examples.

In addition to these, our opinions on the form and function of one phiale specimen found in Ephesus Archeology Museum and the third phiale specimen unearthed in church excavations are presented.

Although the first phiale sample evaluated in this study is not as large as phiale in the Ephesus Virgin Mary Church, it is large in size. We think that a phiale of this size may have been located in the atrium of the church. Although a postament located in the atrium of the church is large enough to be constructed with this phiale, there is no channel recess that can transmit water to the phiale from below. Therefore, although there is a strong possibility that it was used in the atrium, it is not possible to accurately determine the base and the area where the phiale is located with the data we have. It can be argued that this phiale, which was used for the olive oil workshop in the Turkish Period in the Church of St. John, was used in the building of the Justinianus Period according to similar examples. The area where unearthed narrow, cylindrical and deep type phiale, which is the find of the Church of St. John is uncertain.

Another phiale example found in the Church of St. John is in the Ephesus Archeology Museum. This phiale, which has a small and circular channel in its center, is important with its inscription on it. In this inscription, it is written that the phiale was used as a vessel of holy water. It should have been used as a holy water vessel and constructed with a high base with its dimensions. Considering the dimensions of this phiale, which is smaller than our first example, and the importance of the Church of St. John for Christianity, we think that it was built for a smaller area. It is understood that Kosmas, mentioned in the inscription, had this phiale built for the Church of St. John as the chief assistant priest of the Theotokos Virgin Mary Church in Ephesus.

Third phiale example evaluated in the study is made of green breccia and is located in the north of the western cross arm of the church. Phiale is very worn and broken. It is understood that this phiale, which is not in situ, was unearthed during old excavations and was used for different purposes in later periods. However, it is not known where this phiale was unearthed during excavations. This phiale is quite thin compared to the phiale used as spolia in the olive oil workshop. Considering the form of the sample, which is mostly incomplete, we think that it may be a wide and shallow phiale like the other.

**Keywords:** *Basilica of St. John, Ayasuluk, Ephesus, Phiale, Holy water*

**S**u, pek çok dinde olduğu gibi Hristiyanlıkta da yaratımın başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Beden ve ruhun arınmasında kullanılan kutsanmış su aynı zamanda hastalıkların iyileştirilmesi, şeytandan korunma gibi amaçlar için de kullanılmıştır. Dolayısıyla suya özel bir kutsiyet yüklenmiş, pek çok alanda bu kutsallık ve ona bağlı olan sembolizm vurgulanmıştır. İncil'de suyun kutsallığı üzerine birçok metin bulunmaktadır. Bunlardan Yuhanna İncili'nde "İsa ona şöyle dedi: "Emin ol, sudan ve Ruh'tan doğmayan hiç kimse tanrının Hükümranlığı'na giremez"<sup>1</sup> söylemi Hristiyanlıkta suyun ne kadar önemli olduğunu göstermektedir. Phialeler, *mandatum*, *kolymbion*, *baptisterion* ve *thalassidion*<sup>2</sup> gibi su ile ilişkili ve litürjik işlevli eserler grubunun önemli bir üyesidir. Birbirine yakın formlarda olan phiale, louterion ve thalassidion işlevlendirilirken buldukları alan ve bu alandaki su bağlantısı koşulları göz önüne alınmalı, işlevlendirme ve dolayısı ile bu ayırım ile yapılacak tanımlamada bütüncül bir yaklaşım kullanılmalıdır. Buna karşın aynı formdaki phialeler, eğer in situ durumda bulundular ise mevcut su kanalları, strobilion aksamına ilişkin veriler ve merkezlerinde kanal olup olmaması durumu göz önüne alınarak kendi içlerinde ayrıca işlevlendirilmeleri uygun görünmektedir.

Phiale adı, aynı isimdeki bir kase formundan gelmektedir<sup>3</sup>. MÖ 5 yüzyılda metalden ve seramikten yapılmış bu kaplar, *phiale mesomphalos*, *phiale lepaste*, *phiale omphalos* isimleriyle libasyon kapları olarak kullanılmışlardır<sup>4</sup>. Bizans Dönemi'nde ise hem bu tip su teknelerini, hem de bu teknelerin üzerinde kurgulanan hafif taşıyıcı, genellikle baldeken tarzındaki su/çeşme yapılarını ifade etmektedir<sup>5</sup>. Phiale, Bizans mimarisinde özellikle kilise yapılarının atriumunda, çoğu kez merkezde konumlandırılmış, öncesinde Roma Dönemi'nde seküler alanlarda da kullanılan bir mimari kurulumdur<sup>6</sup>. Phialelerin Hristiyanlıktaki kullanımı Antik Dönemde kutsal bir alana girmeden veya sunu yapmadan önce el yıkama pratiğinden gelmiş olmalıdır<sup>7</sup>. Hristiyanlıkta MS 4.yüzyıldan itibaren kiliseye girmeden önce ellerin yıkandığı bilinmektedir<sup>8</sup>. Yalnız cemaatin değil, ruhbanın da litürjiden önce ellerini yıkadığına<sup>9</sup> ve benzer şekilde yıkanmayan ayaklar ile kiliseye girilemeyeceğine<sup>10</sup> ilişkin kayıtlar da bulunmaktadır.

1 Yuhanna 15.3.5.

2 Diğer litürjik işlevli su hazneleri ve işlevleri hakkında detaylı bilgi için bk. Öztaşkın, 2020, 302-303 .

3 Bouras, 1976, 85.

4 Birch, 2015, 108-109.

5 Kalopissi-Verti ve Panayotidi-Kesisogou, 2010,400.

6 Bouras, 1991, 1647-1648.

7 Bu pratik hakkında bir anlatı için bk. Hesiod, 145.

8 Orlandos, 1952, 110-111.

9 Constitutiones Apostolorum, Tome VIII, Livre 12; Metzger, 1987, 176-177.

10 Eusebius, X.IV. 37-40.

Literatürde phialenin işlevi ile ilgili tartışmalar olsa da, phialelerin vaftiz teknesi başka bir deyişle vaftiz işine hizmet eden bir eleman olarak mı, su kutsama törenleri için mi, yoksa abdest almaya yönelik olarak mı yapıldıkları gibi tartışmalar sonucunda bunların bir kısmının su kutsama törenleri için kullanıldığı anlaşılmıştır. MS 4.yüzyıldan itibaren Antiocheia’da su kutsama törenleri yapıldığı bilinmektedir<sup>11</sup>. Su kutsama törenlerinin 6.yüzyılda epiphaniye büyük su kutsama töreni olarak gerçekleştiği, bunun dışında her ay ya da her hafta yapılan küçük su kutsama törenleri olduğu da görülür<sup>12</sup>. Silenterios Paulos’un 6. yüzyılda Hagia Sophia’nın philaesinin su kutsama törenleri için kullanıldığını söylemesi önemlidir. G. Millet ise 1905 yılında yayınladığı Athos Dağı Manastırları araştırmasının sonuçlarında, bunların başta epiphani ile ilişkilendirildiğini ve sonrasında suyun kutsanmasında kullanıldığını aktarmaktadır<sup>13</sup>. Bazı çalışmalarda phialeler vaftiz teknesi olarak sınıflandırılmıştır<sup>14</sup>. Halihazırda vaftizhanesi bulunan bir yapıda yer alan phiale elbette başka bir işlev için kullanılıyor olmalıdır. Letoon Kutsal Alanı’nda bulunan manastır yapısının vaftizhanesi bulunmakla birlikte atriumunda phiale kuruluşuna dair düzenleme bulunmaktadır. Günümüzde sadece phialenin oturduğu zemin izleri görülebilmektedir. O. Kandic özellikle Ortaçağ Sırp Manastırlarının söz konusu elemanlarını konu alan çalışmasında phialeleri vaftizhanelerden işlev açısından kesin olarak ayırmıştır. Kandic’in çalışması bu ayırımın nasıl yapıldığı ve bunların aynı işlev için neden kullanılmayacağını açıklaması bakımından önemlidir<sup>15</sup>.

Su kutsama törenlerinde kullanılan *louterion* ile yine aynı amaca hizmet eden phiale arasındaki anlam karışıklığı ise, aslında bu litürjik elemanların her ikisinin de su kutsama törenleri için kullanılması, dolayısı ile belki bu iki kelimenin aynı anlamı ifade etmesi ancak phialelerin ayrıca kilise atriumunda abdest almaya yönelik olarak çeşme olarak da işlevlenmesi ile açıklanabilir<sup>16</sup>. Aynı zamanda *louterion* terimi öncelikle vaftizin

11 Bogdanovic, 2017, 373.

12 Kandic, 1998-1999, 62 .

13 Millet, 1905, 110. Su kutsama ayinleri için bk. Bogdanovic, 2017, 385-86.

14 Curcic, 1979, 315.

15 Her iki litürji de aslında birbirine oldukça yakındır. Vaftiz de, su kutsama töreni de benzer şekilde yapılmış ve hemen hemen aynı ritüelleri izlemiştir. Her ikisinde de İsa’nın vaftizi taklit edilir. Aradaki ayırım vaftiz töreninde çocuğun, su kutsama töreninde ise haçın üç kez suya batırılışdır. Bu durum çağdaş kaynaklardaki anlam karışıklığını açıklamaktadır. Kandic, 1998-1999, 63. Ancak O. Kandic’e göre bu iki işlem tek bir havuzda, yani vaftiz havuzunda yapılamaz. Bunun nedeni dualardaki farklılık nedeni ile vaftiz suyunun ve kutsal suyun aynı teknede bulundurulamayacağıdır. Ayrıca su kutsamasında suya herhangi bir şey ilave edilmezken, vaftiz suyuna yağ dökülmektedir. Epiphany için kullanılan kutsal su 11.yüzyıldan itibaren kapaklı bir phialeye konulmuştur, vaftiz işleminden sonra suyun saklanmasına gerek yoktur. Ayrıca vaftiz teknelerinin formunun çok çeşitli olduğunu, su kutsama töreninde kullanılan phialelerin ise genellikle dairesel ya da silindirik olduğunu söylemektedir. Kandic, 1998, 1999, 64.

16 Ancak bu konuyla ilgili çok farklı görüşler vardır. N. Teteriatnikov, phialelerin su kutsama töreni ile ilişkisini dikkate almaksızın, atriumda bulunan çeşmeleri *louterion*, kutsal su töreninde kullanılan su teknelerini ise phiale olarak adlandırmıştır. Bu adlandırma form ya da işlev üzerinden değil, bu elemanın kurgulandığı alan üzerinden yapılmıştır Teteriatnikov, 1996, 95-96.

içinde yapıldığı havuzu belirtmek için, sonrasında ise epiphanide kutsal su biriktirmek için kullanılmıştır<sup>17</sup>.

Özellikle kilisede ayin öncesinde cemaatin toplandığı atriumda yaygın olarak bulunan phialeler, kiliseye girmeden önce el ve ayakların temizlemesi için gereken suyu sağlamış olmalıdır. Phialelerin aynı zamanda vaftiz sonrası teknede kalan kutsal suyun biriktirildiği haznelere olduğu da söylenmiştir<sup>18</sup>.

MS 6. yüzyılda Silenterios Paulos ve 11. yüzyılda Rus hacılar, Hagia Sophia'nın phialesi hakkında bilgi vermektedir<sup>19</sup>. Paulos anlatımlarında dört revakla çevrili avlunun ortasında İasos mermerinden yapılmış, ortasında tunçtan bir boru ile suyun çıktığı phialeyi tanımlar<sup>20</sup>. 1027 tarihli bir euchologionda belirli günlerde nartekste ya da kilisenin başka bir bölümünde bulunan phialede su kutsanması töreninin yapıldığı aktarılmakta, buna ilaveten Selanikli Symeon ise bu kutsama töreninin kış mevsiminde narteksteki phialede yapıldığını söylemektedir<sup>21</sup>. Bu durum bir kilisede birden fazla phialenin kullanımına işaret edebilir. Ancak Konstantinopolis'te günümüze ulaşan nartekste konumlandırılmış başka bir phiale bulunmamaktadır.

Literatüre bakıldığında tarihsel süreç içinde bulunduğu mimari kurgu dikkate alınmaksızın, phialelerin çeşitli formlarda üretildiği görülmektedir. Teknelerin formuna bakıldığında temel olarak iki grup ortaya çıkmaktadır. Bunlardan ilki, sığ, yayvan ve geniş olan tiptir. İkinci tip phialeler ise daha derin, dar ve yüksek bir ayak üzerinde kurgulanacak şekilde yapılmaktadır. Bu tip phialeler bazen bir kapağa sahiptir. Sırbistan kiliseleri ve Athos Dağı manastırlarında bu tipin yaygın olduğu, ve bu phialelerin ait olduğu yapıların genellikle Orta Bizans Dönemi'ne tarihlendiği görülür<sup>22</sup>. Ancak bu tipteki phialelerin bazıları Osmanlı Dönemi'nde restore edilmiştir<sup>23</sup>. Aziz Yuhanna Kilisesi örneği ile benzer şekilde sığ ve geniş tipteki phialelere ise daha çok Hagia Sophia<sup>24</sup>, Ephesos Meryem Kilisesi<sup>25</sup>, Selanik Hagios Demetrios Kilisesi<sup>26</sup>, Gazze Hagios

17 Millet, 1905, 115.

18 Bogdanovic, 2017, 373.

19 Günümüzde dış nartekste bulunan phiale için bk. Barsanti ve Guiglia, 2010, 45, şek. 40. Rus hacıların anlatımı için bk. Majeska, 1984, 134, 138.

20 Pavlos, 2018, 49-50.

21 Marinis, 2014, 72.

22 Ancak Kıbrıs Soli Agias Trias'ın atriumunda in situ olarak bulunan örnek yüksek ayaklı, derin ve dar bir phiale olmasına karşılık yayında eser için herhangi bir tarihlendirme yapılmamıştır. Bununla birlikte kilise Erken Hristiyan Dönemi'ne tarihlenmektedir. bk. Langdale, 2009, 10, şek. 13.

23 Sırbistan manastırlarında bulunan phialelerin bir kısmı 15-16.yüzyıllarda onarım geçirmiştir. Kandic, 1998-1999, 67.

24 Barsanti ve Guiglia, 2010, 45, şek.40.

25 Reisch, 1932, 69.

26 Sotiriou, 1952, şek. 3-b; Orlandos, 1952, 120.

Sergios Kilisesi<sup>27</sup> gibi Geç Antik Çağ'a ait yapılarda rastlanmaktaysa da, Athos Dağı Büyük Lavra Manastırı<sup>28</sup>, Vatopedi Manastırı<sup>29</sup>, Hilandar Manastırı<sup>30</sup>, Iveron Manastırı<sup>31</sup> gibi Orta Bizans Dönemi'ne tarihli yapılarda da bu tip örnekler karşımıza çıkmaktadır. Buna rağmen Ravenna St. Vitale Kilisesi'nin 6. yüzyıla tarihlenen Theodora ve maiyetini gösteren mozaik panosunda sol kenarda, yüksek tipte bir phiale tasvir edilmiştir<sup>32</sup>. Bu tasvirlerle yalnızca mozaiklerde değil, Bizans Sanatı içerisinde pek çok alanda rastlamak mümkündür<sup>33</sup>. Bu durum, tarihsel süreç içerisinde her iki tipin bir arada kullanıldığını göstermektedir. Bunun dışında, phiale ile çok benzer olan ancak konumlandırıldığı yer ve kullanıldığı işlev dolayısı ile farklı bir amaca hizmet eden su ile ilişkili, benzer formlarda havuz/tekneler de bulunmaktadır. Yukarıda saydığımız örneklerin dışında çeşme ya da phialeye sahip olan, ancak ne tür bir phialeye sahip olduğunu bilemediğimiz örnekler de vardır. Benzer şekilde günümüzde şadırvana dönüşmüş olan, ancak yapı camiye çevrilmeden önce phiale olarak kullanılmış olabilecek çeşmeler de bulunmaktadır. Studios Bazilikası'nın atriumunda bulunan ve Theodoros Studites'in "λοτήρ" olarak tanımlayarak kilise ile ilişkisine dikkat çektiği muhtemel phialenin, Osmanlı döneminde şadırvana dönüştürüldüğü sanılmaktadır<sup>34</sup>. Selanik Georgios Rotodosu'nun önünde de sütunların çevrelediği bir şadırvan/çeşme bulunmaktadır<sup>35</sup>. Bu alan, yapı camiye çevrilmeden önce kilise önünde söz konusu abdest işlevine hizmet etmiş olabilecek bir phiale olabilir. Topkapı Sarayı kazılarında da Studios Bazilikası ile benzer özelliklere sahip, atriumun güney portikosunda bir çeşme bulunmuştur<sup>36</sup>.

Bu eserler form özelliklerinin dışında, nasıl kurgulandıkları ile ilgili olarak da çeşitlendirilebilirler. Phiale, bazen yalnız başına, bazen de üzerinde bir baldeken ile birlikte kurgulanmıştır<sup>37</sup>. Ancak kiborium benzeri bir baldekene sahip olmayan phialeler

27 Orlandos, 1952, 102.

28 Bouras, 1976, Pl.44.

29 Bogdanovic, 2017, 374, şek. 2.

30 Bogdanovic, 2008, şek. 530.

31 Bogdanovic, 2008, şek. 531.

32 Deichmann, 1958, şek. 358.

33 Phialeler farklı eserlerde de oldukça sık tasvir edilmişlerdir. Genellikle Orta Bizans Dönemi'ne tarihlenen levhaların oluşturduğu pek çok eserde merkezde bir phiale, iki yanında ise birer grifon ya da tavuskuşu tasvir edilmiştir İzmir Müzesi'nden levha örnekleri için bk. Orlandos, 1937, 135, 137. Rodos'tan bir levha örneği için bk. Orlandos, 1948, 219. 11.yüzyıla ait Parma İncili ve İveron Manastırı'nda saklanan bir el yazmasında da benzer tasvirler için bk. Broilo, 2009, 16-17.

34 Mathews, 1971, 21.

35 Tafrafi, 1913, 158.

36 Broilo, 2009, 11; Mathews, 1971, 21.

37 Ancak bu kurgulardan bir kısmı Osmanlı Dönemi'ne tarihlendirilmektedir. 1634 yılında yapılan bir Osmanlı onarımına tarihlenen Büyük Lavra Manastırı Katolikonunun phialesinde, kubbe içinde Fournalı Dionysos'un Hermenia'da, Ressamın El Kitabı'nda, bu alana yapılabilecek duvar resmi anlatımlarına uygun duvar resimleri yer almaktadır. Bouras, 1976, 87.

için ahşap bir baldeken ihtimali de göz ardı edilmemelidir. Bu baldekenin amacı, özellikle atriumda yer alan phiale'nin çevresel etkilerden korunmasını sağlamak olmalıdır. Yapının narteksinde ya da kapalı bir alanında bulunan phialelerde ise bu tür uygulamalara yer verilmediği anlaşılmaktadır<sup>38</sup>. Yine de özellikle Orta Bizans Dönemi'nde yaygın olarak kullanılan yüksek tipteki phialelerin çoğu kez bir kapağa sahip olduğu eklenmelidir.

### **Ephesos Aziz Yuhanna Kilisesi'nden Phiale Örnekleri**

1931 yılında başlayan H. Hörmann başkanlığındaki Avusturya Arkeoloji Enstitüsü Kazıları sırasında kısmen ortaya çıkarılan kilisenin kuzey yan nefi ile Efes Arkeoloji Müzesi Kazıları ile bulunan vaftizhanenin güney duvarı arasında kalan koridorun, daha sonra kurgulandığı görülen zeytinyağı presi ve kanalları ile Türk Dönemi'nde işlik olarak işlevlendirildiği anlaşılmıştır (Fot. 1)<sup>39</sup>. Bu alanda bulunan üç zeytinyağı işliği bir kanal ile birbirine bağlanarak atriumda bulunan ve fazla derin olmayan bir sarnıç içinde depolanmaktaydı. Söz konusu alanda en doğuda yer alan zeytinyağı işliğinde bulunan mermer bir havuz, burada ikinci, belki de üçüncü kez esas işlevi dışında öğütme taşı olarak kullanım görmüştür<sup>40</sup>. Değerlendirmemize göre Belevi mermerinden yapılmış olabilecek ve yapım itibarıyla diğer işliklerden farklı olarak kurgulanan bu bölümde kullanılan mermer havuz/trapetumun olasılıkla Aziz Yuhanna Kilisesi'nin phialesi olduğunu düşünmekteyiz (Fot. 2). Bunun dışında Efes Arkeoloji Müzesi'nde bulunan, yazıtlı, dar, silindirik ve derin tipte bir phiale de Ephesos Aziz Yuhanna Kilisesi Kazıları'ndan ele geçmiş bir örnektir.

Aziz Yuhanna Kilisesi'nde, vaftizhane ile kilisenin kuzey yan nefi arasındaki koridorun doğusunda bulunan işlik alanında devşirme olarak kullanılan phiale dıştan 1.50 m çapa sahiptir. Kenarlardaki cidar kalınlığı üst kenarda 4 cm'dir. Merkeze doğru et kalınlığı artmaktadır. İçte doğru eğimle devam eden havuzun içi profillenmekte ve iç çapın 117.5 cm olduğu alanda 4 cm lik düz bir hattın ardından, eğim merkeze doğru aynı şekilde devam etmektedir. Merkezinde 12.5 cm çapında dairesel bir kanal yer almaktadır. Havuzun merkezdeki bölümü üç kırık halindedir. Kenarlar ise bir bölümü parçalanmış olmasına rağmen merkezden 25.5 cm yüksektedir. Doğu kenar hattı nokсандır. Phialenin bulunduğu konumda, batıya bakan kesiminde yaklaşık kare şeklinde, 21.5x25 cm boyutlarında, sonradan açılmış bir oluk yer almaktadır. Bu alanda et kalınlığı 14 cm'i bulmaktadır. Oluğun dört köşesinde daire şeklinde, üçünün içindeki kurşunları günümüze

38 13. yüzyıla tarihlendirilen Studenica Manastırı phialesi kiboriumludur ve kapalı bir alan olan dış nartekste konumlanmaktadır. Marinkovic, 2011, 110. Ancak phiale daha önce kilise önünde iken, dış narteks sonradan inşa edilmiştir Bogdanovic, 2008, 539. Hosios Loukas Katolikonu'nun phialesi ise ayrıca bir şapel içinde kurgulanmıştır Bogdanovic, 2017, 384.

39 Büyükkolancı, 1982, 248. A. Thiel kilisenin mimarisini konu alan çalışmasında, örneğimiz olan phialeyi yalnızca "çeşme havuzu" olarak adlandırılıp ölçülerini verse de, örneği "philaie" olarak tanımlamamış ve böyle bir çeşme havuzunun işlevlendirilmesi ile ilgili fikir beyan etmemiştir. Thiel, 2005, 19, 84-85, Abb. 11-C.

40 Phialenin trapetum olarak kullanıldığı Tripolis'ten benzer bir örnek için bk. Duman, 2018, 262, 278, fig. 1.

gelebilmüş, kullanılan aksama ait delikler yer alır. Söz konusu deliklerin kurşun içermeyeni yaklaşık 2.7 cm derinliğe sahiptir. Merkezde yer alan orijinal dairevi kanalın güney doğusuna açılmış ikinci bir dairesel/oval delik yine ikinci kullanım esnasında yapılmış olmalıdır. Dış kenarın 15.5 cm derininde düzleştirilmiş alanın kırma taşının dönmesini sağlamak için yapılmış olduğunu düşünmekteyiz (Fot. 3-4, Şek. 1).

Aziz Yuhanna Kilisesi buluntusu olan ve phiale olarak işlevlendirilebilecek iki eser daha bulunmaktadır. Bunlardan ilki yeşil breşten olup, oldukça yıpranmış ve kırık bir halde kilisenin batı haç kolunun kuzeyinde bulunmaktadır. Ancak eski kazılar ile ortaya çıkarılmış olan bu eserin tam olarak nereden çıkarıldığı bilinmemektedir. Eser, devşirme olarak kullanım gören phialeye göre oldukça incedir. Büyük kısmı noksan olan örneğin formu göz önüne alındığında, bunun da diğeri gibi geniş ve sığ bir phiale olabileceğini düşünmekteyiz.

Kilise kazılarında bulunan diğer bir örnek günümüzde Efes Arkeoloji Müzesi'nde bulunmaktadır<sup>41</sup>. Phiale 21 cm yüksekliktedir. Ağız çapı dıştan 49 cm, içten 41 cm, et kalınlığı 4 cm olan phialenin içi kısmının 16 cm derinliğinde iç çap 31 cm'ye düşmektedir. Bu alan dıştan 4 cm yüksekliktedir. Eserin iç tabanında yaklaşık 3 cm çapında dairesel bir kanal bulunmaktadır. Dış yüzeyde ağız kenarının altında 2.5 cm genişliğinde bir bant ve altında yazıt yer almaktadır<sup>42</sup>. Yazıtta bakıldığında söz konusu phialenin, açık bir şekilde "kutsal su teknesi" olarak nitelendirildiği görülmektedir (Fot. 5).

“† ποιῖμα Κοσμᾶ ἀχου? ἱερέος † τῆς θ(εοτό)κου τῶν Ἀνωβιαν(ῶν)?”

“*Bu kutsal su teknesi, Theotokos'un başyardımcı rahibi Kosmas'ın eseridir.*”<sup>43</sup>

Aziz Yuhanna Kilisesi'nde bulunmuş bu phialenin buluntu yeri ve buluntu tarihi belli değildir. Yazı karakteri ise bize kesin tarih vermemekle birlikte anlam açısından önemlidir. Bilindiği üzere MS 431 yılında Ephesos'ta yapılan konsilde Meryem'in tanrı anası olduğu (*Theotokos*) görüşü büyük çoğunlukla kabul görmüştür<sup>44</sup>. Ephesos'ta bulunan bir yazıtta ise şehirdeki büyük bazilikanın Meryem Theotokos'a ait olduğunu belirtilmektedir<sup>45</sup>. Yazıtta adı geçen Kosmas'ın ise Ephesos Theotokos Meryem Kilisesi'nin başyardımcı rahibi olarak bu phialeyi Aziz Yuhanna Kilisesi için yaptırdığı çıkarımı yapılabilir.

41 Env. No. 1616.

42 IEphesos IV, 1291.

43 Yazıtın çevirisini yapan Dr. Öğr. Üyesi Ertan Yıldız'a teşekkür ederiz.

44 Graumann, 2017, 338-339, Steinbach ve Alkazaz, 1988, 50.

45 Reisch, 1932, 102.



## **Tartışmalar ve Değerlendirme**

Kilisede, ilk örneğimiz olan phialenin devşirme olarak kullanıldığı alanda ayrıca bir çeşme yer almaktadır. Dolayısı ile bu durum, söz konusu alanda su bağlantısının mevcudiyetini işaret etmektedir. Ancak bu durumda orijinal konumunu bilemediğimiz phiale, her ne kadar burada kullanılması beklenmese de eğer bu alanda kurgulandı ise olasılıkla o da içinden sular akan örnekler gibi olmalıdır. Altındaki oluk, aslında bir kanal bağlantısını işaret etmektedir. Ancak örneğimiz Ephesos Meryem Kilisesi'ndeki kadar olmasa da büyük boyutludur ve günümüzde yer aldığı alanda kurgulanması, bu alanı daraltacak ve kullanımını kısıtlayacaktır. Ancak literatürde, çalışmada daha önce belirtilen şekilde phialelerin atrium ve narteks örnekleri yer almaktadır. Bu tür tekneler kullanıldığı alana göre işlev değiştirmekte ve adlandırılmaktadırlar.

Bu durumda phialenin atriumda kullanılmış olması daha mantıklı görünmektedir. Atrium, altında yer alan sarnıç dolayısı ile su kanallarının olması gereken bir alandır. Eğer phiale atriumda bulunuyor ise, bu durumda kutsal su muhafazası işlevinin yanında, abdest almaya yönelik olarak da kullanılmış olabileceğini düşünmek mantıklı olacaktır. Tüm bunlarla birlikte atriumda, dış narteksin ortada bulunan girişinin hemen önünde, dört blok taşın bir araya getirilmesi ile oluşturulmuş bir yükselti üzerinde bir kaide yer almaktadır. A. Thiel, 1960-61 yılları kazılarında bulunan bu kaide için üzerinde anıt sütunun yer aldığı bir restitüsyon kurgulanmıştır. Postamentin anıt sütuna ait olduğuna dair yeterli bir veri bulunmamaktadır. Her ne kadar phialenin merkezinde 12.5 cm çapında bir oluk olsa da, strobilion örneklerinin zaten tüm Bizans mimarisi için çok kısıtlı olduğunu hatırlatarak, elimizde de phiale ile ilişkilendirebileceğimiz bir strobilion kalıntısı olmadığı söylenmelidir. Atriumdaki söz konusu kaidede, phialeye aşağıdan su iletebilecek bir kanal girintisi bulunmamaktadır. Eğer bu kaidenin üzerinde kullanıldığını düşünürsek, bu kez phialenin merkezindeki dairesel kanal anlamsız hale gelecektir. Bu nedenle her ne kadar atriumda kullanılmış olması kuvvetli bir ihtimal olsa da, phialenin kaidesi ve bulunduğu alanı eldeki mevcut veriler ile sağlıklı bir şekilde belirlemek mümkün değildir. Bununla birlikte günümüze ulaşan ve farklı tüm kullanımlarını dışlayarak yalnızca phiale için kurgulayabilecek bir kiborion/baldeken de bulunmamaktadır. Bu durumda phiale belki atriumda, üzerinde herhangi bir mimari kurgu bulunmadan tek başına, abdest almaya yarayan bir çeşme olarak kurgulanmış, ya da baldekeninin ahşaptan yapılmış ve günümüze ulaşamamış olduğu düşünülebilir.

Efes Arkeoloji Müzesi'nde bulunan diğer tipteki phiale ise, boyut olarak her alana uygun olan bir örnek olarak, belki de açık alanda kullanıldığı düşünülen ilk örneğin aksine dış narteks gibi bir mekânda, kış şartlarında su kutsama töreninin yapılmasını sağlıyordu. Merkezinde küçük ve dairesel bir kanal bulunan phiale, yazıtında belirtildiği üzere kutsal su teknesi olarak, boyutları ile uyumlu ve yüksek bir ayak ile kurgulanmış olmalıydı. Ancak phialenin boyutlarına ve Aziz Yuhanna Kilisesi'nin Hristiyanlık için önemi dikkate alındığında, bu phialenin daha küçük bir alan için kurgulandığını düşünmekteyiz.

Ayrıca çalışmada bahsedilen yeşil breşten yapılmış ve dairesel olduğu anlaşılan epey aşınmış parça, tam form vermeyen örnek olarak kilisede diğerleri ile birlikte kutsal suyu saklamaya yarayacak şekilde phiale olarak kullanılmış olabilir. Teknenin ortasında herhangi bir kanal bulunmayışı bunu destekler niteliktedir. Bu durumda en az üç adet phialenin bir yapıda ne şekilde kullanılmış olabileceği sorgulanabilir. Sürekli olarak hacıların geldiği, kalabalık gruplar tarafından ziyaret edilen bu büyük yapı, tam da bu nedenle birden fazla phialeye ihtiyaç duymuş olabilirdi. Ya da zaman içinde gerçekleşen depremler ve tahribatlar yeni phialelerin yapılmasını gerektirmiştir. Yaklaşık yüz yıla değin bir süreçte kazılan ve modern yerleşim gören bir alanda kaybolan izler bu konuda belirsizlikleri beraberinde getirmektedir.

Sonuç olarak Aziz Yuhanna Kilisesi'nin kuzeyinde Türk Dönemi'nde zeytinyağı işliği olarak kullanılan alanda devşirme halinde bulunan phiale, form bakımından birinci grupta değerlendirilmiştir. İşlev olarak kilisenin atriumunun merkezinde olması gereken bu phialenin yapının I. Iustinianus Dönemi'nde yapılan inşa faaliyetleri sırasında (kilisenin 2. evresi) kullanım gördüğü düşünülmektedir. Bu bağlamda benzer örnekler ışığında Aziz Yuhanna Kilisesi phiale örneğinin MS 6. yüzyıla tarihlendirilmesi tarafımızca uygun görülmektedir. Efes Arkeoloji Müzesi'nde bulunan ve Ayasuluk Tepesi ve St. Jean Anıtı Kazısı buluntusu olan yazıtlı phialenin buluntu yeri ve konteksti hakkında bilgi yoktur. Form olarak hem Erken Bizans hem de Orta Bizans Dönemi'nde kullanılan benzer örnekler göz önüne alındığında phialenin kesin tarihlemesinin yapılması şu andaki bilgilerimize göre mümkün görünmemektedir.<sup>46</sup>

---

46 Bu yayının içeriğinden sadece yazarlar sorumlu olup hiçbir şekilde İzmir Büyükşehir Belediyesi'nin görüşlerini yansıtmamaktadır.

## KAYNAKÇA

- Barsanti, C. ve Guiglia Guidobaldi, A. (2010). *The Sculptures of The Hagia Sophia Müzesi in Istanbul : A Short Guide*. Ed. Barsanti, C. ve Guiglia Guidobaldi, A . İstanbul: Ege Yayınları.
- Bogdanovic, J. (2008). “Canopies: The Framing of Sacred Space in the Byzantine Ecclesiastical Tradition”. (unpublished PhD dissertation), Princeton University/Department of Art and Archaeology, New Jersey.
- Bogdanovic, J. (2017).“The Phiale as a Spatial Icon in the Byzantine Cultural Sphere”. İçinde *Holy Water, In the Hierotopy and Iconography of the Christian World*, ed. Lidov, A., 372–92. Theoria: Moscow.
- Birch, S. (2015) *History of Ancient Pottery Vol. 2. Greek, Etruscan, and Roman*, Cambridge University Press.
- Bouras, L. (1976). “Some Observations on the Grand Lavra Phiale at Mount Athos and its Bronze Strobilion(πίν. 44-51)”. *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* 26: 85.
- Broilo, F. A. (2009). “Cleanses the Sins with the Water of the Pure Flowing Font’: Fountains for Ablutions in the Byzantine Constantinopolitan Context”. *Revue Études Sud-Est Européennes* 47: 5–24.
- Büyükkolancı, M. (1982). Zwei neugefundene Bauten der Johannes-Kirche von Ephesos: Baptisterium und Skeuphylakion, *İst Mitt* 32, 236 – 257.
- Curcic, S. (1979). “The Original Baptismal Font of Gracanica and Its Iconographic Setting”. *Zbornik* 9–10: 313–23.
- Deichmann, F. W. (1958). *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*. Baden-Baden: B. Grimm.
- Duman, B. (2018). “Tripolis 2016 Yılı Kazı, Koruma ve Onarım Çalışmaları”. *Kazı Sonuçları Toplantısı* 39 (1), 261–84.
- Eusebius. *Ecclesiastical History*, Volume II: Books 6-10. çev. E. L. Oulton. Loeb Classical Library 265. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1932.
- Graumann, T. (2017) “(Aus-)Bildung im Horizont von Kirche, Konzil und Stadt: Ephesos in den christologischen Streitigkeiten des 5. Jahrhunderts”, Ephesos, Die antike Metropole im Spannungsfeld von Religion und Bildung, (Civatum Orbis MEditerranei Studia, Band 2), Ed. Tbias Georges, Hiedelberg: Mohr Siebek Verlag. 337-360.

- Hesiod. *Theogony. Works and Days. Testimonia*. Ed. Glenn W Most, Translated by Glenn W Most, Cambridge: Harvard University Press, 2006.
- IEphesos IV H. Engelmann – D. Knibbe – R. Merkelbach, Die Inschriften von Ephesos, Teil IV: Nr. 1001-1445 [Repertorium] (IK 14), Bonn: Rudolf Habert Verlag, 1980.
- Kalopissi-Verti, S. ve Panayotidi-Kesisogou, M. (2010). *Multilingual Illustrated Dictionary Of Byzantine Architecture and Sculpture Terms*. Ed. Kalopissi-Verti, S. ve Panayotidi-Kesisogou, M. Herakleion: Crete University Press.
- Kandic, O. (1998-1999). “Fonts for the Blessing of the Waters in Serbian Medieval Churches”. *Zographie* 27: 61–78.
- Oxford: Bouras, L. (1991). Phiale. *The Oxford Dictionary of Byzantium*. Ed. Kazhdan, A., (C. III, 1647-1648) Oxford: Oxford University Press.
- Langdale, A. (2009). “The Architecture and Mosaics of the Basilica of Agias Trias in the Karpas Peninsula, Cyprus”. *Journal of Cyprus Studies* 15: 1–18.
- Pavlos, S. (2018). *Ayasofya'nın Betimi*, (S. Rifat, Çev.) İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Majeska, G. P. (1984). *Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*. Dumbarton Oaks Studies ; Washington, DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Marinis, V. (2014). *Architecture and Ritual in the Churches of Constantinople : Ninth to Fifteenth Centuries*. New York: Cambridge University Press.
- Marinkovic, D.L. (2011). “Циборијум Над Фијалом У Манастиру Студеници “(The ciborium over the phiale in the Monastery of Studenica). *Zbornik* 7: 99–110.
- Mathews, T. F. (1971). *The Early Churches of Constantinople, Architecture and Liturgy*, London: Pennsylvania State University Press.
- Metzger, M., ed. (1987). *Les Constitutions Apostoliques, Tome III, Livres VII et VIII*. Paris: Les Éditions du Cerf.
- Millet, G. (1905). “Recherches au Mont-Athos (3e partie)”. *Bulletin de Correspondance Hellénique* 29: 105–141.
- Orlandos, A. K. (1937). “Χριστιανικά γλυπτά του Μουσείου Σμύρνης”. *A.B.M.E* 3: 128–52.

- Orlandos, A. K. (1948). “Παλαιοχριστιανικά λείψανα της Ρόδου”. *A.B.M.E* 6: 3–54.
- Orlandos, A. K. (1952). *Η ξυλόστεγος παλαιοχριστιανική βασιλική της μεσογειακής λεκάνης: μελέτη περί της γενέσεως, της καταγωγής, της αρχιτεκτονικής μορφής και της διακοσμήσεως των χριστιανικών οίκων λατρείας από των αποστολικών χρόνων μέχρις Ιουστινιανού*. Vivliothēkē tēs en Athēnais Archaïologikēs Hetaireias. Athenai: H en Athēnais Αρχαιολογική Εταιρεία.
- Öztaşkın, G. K. (2020). “Erken Bizans Dönemi Mimarisinde Az Bilinen Bir Düzenleme: Thalassidionlar”. *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 18 (1): 300–313.
- Reisch, E. (1932). *Die Marienkirche in Ephesos. Forschungen in Ephesos*. C. 4.1. Wien: Österreichisches Archäologisches Institut.
- Sotiriou, G A. (1952). *Η βασιλική του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, Vol 2*. Athens.
- Steinbach, U. ve Alkazaz, A. (1988) *Asien und Der Nahe und Mittlere Osten Politik Gesellschaft*
- Wirtschaft Geschichte · Kultur. Eds. Steinbach U., Robert R. Der Nahe und Mittlere Osten Politik Gesellschaft Wirtschaft Geschichte Kultur. VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden. [https://doi.org/10.1007/978-3-322-97178-4\\_50](https://doi.org/10.1007/978-3-322-97178-4_50)
- Tafrafi, O. (1913). *Topographie de Thessalonique*. Paris.
- Teteriatnikov, N. (1996). *The Liturgical Planning of Byzantine Churches in Cappadocia. Orientalia Christiana Analecta*. Roma: Pontificio Istituto Orientale.
- Thiel, A. (2005). *Die Johanneskirche in Ephesos*, Wiesbaden: Reichert Verlag.



**Fot. 1:** Efes St. Jean Kilisesi (Ayasuluk Tepesi ve St. Jean Anıtı Kazı Arşivi)



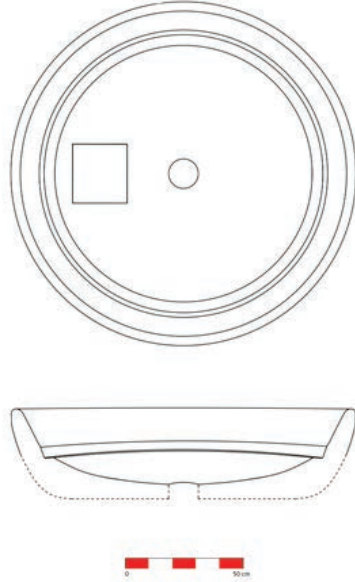
**Fot. 2:** Kilisenin kuzey koridorunda bulunan zeytinyağı işlikleri (Ayasuluk Tepesi ve St. Jean Anıtı Kazı Arşivi)



**Fot. 3:** Phialenin devşirme olarak kullanıldığı ışlık (Ayasuluk Tepesi ve St. Jean Anıtı Kazı Arşivi)



Fot. 4: Phiale (Ayasuluk Tepesi ve St. Jean Anıtı Kazı Arşivi)



Şek. 1: Philaenin çizimi (Çiz. E. Karabacak)





**Fot. 6:** Efes Arkeoloji Müzesi'nde bulunan phiale

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

**Sanat Tarihi Dergisi**

ISSN 1300-5707

Cilt: 30, Sayı: 1 Nisan 2021

*Ege University, Faculty of Letters*

***Journal of Art History***

e-ISSN 2636-8064

*Volume: 30, Issue: 1 April 2021*

İnternet Sayfası (Acık Erisim)

Internet Page (Open Access)

**DergiPark**  
AKADEMİK

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

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

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

Clarivate  
Analytics  
**ESCI**  
Emerging Sources Citation Index

TR DİZİN  
**ULAKBİM**

**DOAJ**

Crossref

**EBSCO**

**ERIH PLUS**  
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE  
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic  
Resource  
Index  
ResearchBID

**SÖBIAD**

## AFYONKARAHİSAR MEVLEVİ TÜRBE CAMİİ



### AFYONKARAHİSAR MEVLEVİ TOMB MOSQUE

Şenay ÖZGÜR YILDIZ\*

Seray AKIN ÜRKMEZ\*\*

#### ÖZ

Afyonkarahisar’da ilk Mevlevihane’nin Arif Çelebi zamanında 14. yüzyılın ilk çeyreğinde inşa edildiği düşünülmektedir. Ahşap malzemeden yapıldığını düşündüğümüz ilk Mevlevihane’nin yerine, Abâ Püş-i Bâli tarafından yenisi inşa edilmiştir. Mevlevihane yapı kompleksi 20. yüzyıl başına kadar çok sayıda yangın ve onarım geçirmiştir. 1925 yılında tekke ve zaviyelerin kapatılmasına kadar Mevlevihane olarak işlev gören yapının türbe, semahane, mescit, şerbethane ve son cemaat yeri mekânlarının tümünü kapsayan alan, günümüzde Mevlevi Türbe Camii olarak adlandırılmaktadır. 2008 yılında orijinale uygun olarak onarılan yapı günümüzde hala faaliyet göstermektedir. Caminin merkezi kubbe altında toplanan harim bölümü, semahane ve türbe kısmından oluşmaktadır. Merkezi kubbenin taşıyıcısı büyük kemer, duvara bitişik dörtgen formda mermer malzemeden profilli sütun başlıkları üzerine oturmaktadır. Mihrap önü mekânı ve şerbethane (kadınlar mahfili) olarak adlandırılan bölüm 5 küçük kubbe ile örtülüdür. Son cemaat yerinin konik üst örtüsü iç kısımda dört bölümden meydana gelen iki çapraz tonozdan oluşmaktadır. Kubbe içleri, tonozlar, kemerler ve pencere üzerleri birbirinin tekrarı rumiler ve kıvrım dallardan oluşan bitkisel kalem işi süslemeler ile bezenmiştir. Son dönem Osmanlı cami ve sivil mimari örneklerinin karakteristik özelliklerini taşıyan yapının süslemeleri neo-klasik üslup ve eklektik üslup arası geçiş dönemine ait batılı, yerel süsleme özellikleri ile dikkat çekmektedir. Çalışmamızda Mevlevi Türbe Camii ayrıntılı bir biçimde tanıtılarak değerlendirilmiş ve Anadolu Türk mimarisi içerisindeki yeri ve önemi ortaya konulmaya çalışılmıştır.

*Anahtar Kelimeler: Cami, Mevlevihane, Osmanlı, Semahane, Türbe*

\* Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü, Türk İslam Sanatları Tarihi Anabilim Dalı, İzmir.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9771-0516> ♦ E-mail: [senay.ozgur@deu.edu.tr](mailto:senay.ozgur@deu.edu.tr)

\*\* Uzman Sanat Tarihçisi. İzmir.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6106-1913> ♦ E-mail: [serayakinurkmez@gmail.com](mailto:serayakinurkmez@gmail.com)

### **ABSTRACT**

It is thought that the first Mevlevi Lodge in Afyonkarahisar was built during the period of Arif Çelebi in the first quarter of the 14th century. Instead of the first Mevlevi Lodge, which we think was built of wooden material, a new one was built by Abâ Pûş-i Bâli. The Mevlevi lodge has undergone many fires and repairs until the beginning of the 20th century. The area, which includes all of the tomb, semahane, mesjid, sherbet place and nartex was served as the Mevlevi lodge until the closure of dervish lodges in 1925, is now called the Mevlevi Tomb Mosque. The building, which was repaired in accordance with the original in 2008, is still in use. The harim section gathered under the central dome of the mosque consists of the semahane and the tomb. The large arch that carries the central dome sits on a rectangular shaped marble column capitals adjacent to the wall. The place in front of the mihrab is separated from the semahane by a large arch. The upper cover was divided into two with a half arch applied from the middle of the mihrab wall towards this arch and it was covered with two domes. The east entrance of the building is in the middle of the east wall, from the sherbethane (women's section). On the left of this entrance, you can reach the women's section on the upper floor with wooden stairs. This section is covered with two small domes. The conical top cover of the last congregation place consists of two cross vaults consisting of four parts inside. The interiors of the dome, vaults, arches, and over the windows are decorated with floral engravings made of repeating rumi and folded branches. The decorations of the building, which has the characteristics of the late period Ottoman mosque and civil architecture examples, attract attention with their western, local ornamentation features belonging to the transition period between neo-classical style and eclectic style. As the Afyonkarahisar Mevlevi Tomb Mosque is a part of the Mevlevihane building complex, it shares the same courtyard with the Mevlevihane units, such as the matbah in the northwest and the dervish cells in the north east. The courtyard has two entrances from the north and south. This building, which is the main building of the Mevlevihane, is called the Mevlevi Tomb Mosque, because it is located inside the tomb unit. The semahane and tomb plan scheme gathered under the single dome of the Mevlevi Tomb Mosque can also be seen in the Karaman Zawiyah (14th century). Although the composition of the tomb, masjid and semahane is gathered under a single dome in the Karaman Zawiyah, the tomb part in Afyonkarahisar Mevlevihane continues in the mosque area (in front of the mihrab) separated from the semahane by an arch. In our study, the Mevlevi Tomb Mosque was introduced and evaluated in detail, and its place and importance in Anatolian Turkish architecture was tried to be revealed.

**Keywords:** *Mosque, Mevlevi Lodge, Ottoman, Semahane, Tomb*

## Giriş

Etimolojik olarak Mevlevi kelimesi, “Mevlânâ”ya mensup, onun tarik-ialiyyesinin müntesiplerinden olan” anlamı taşır.<sup>1</sup> Sultan Veled, Mevleviliğin teşkilatlanmasında ve oluşumunda büyük bir önem taşırken, oğlu Arif Çelebi ise yaptığı seyahatler ile yayılması konusunda önemli faaliyetler göstermiştir. Ege Bölgesinin iç batı Anadolu bölümünde yer alan Afyonkarahisar ile doğusunda bulunan Konya, sınır komşusu olması ve jeopolitik olarak önemi nedeniyle Mevlâna döneminden itibaren etkileşimlerde bulunmuştur.<sup>2</sup> Çalışmamızın konusu olan Mevlevi Türbe Camii, içerisinde semahane, türbe, mescit ve şerbethane birimlerini barındıran Afyonkarahisar Mevlevihanesi’nin ana binasıdır.

## Tarihsel Süreci

Afyonkarahisar’da ilk mevlevihanenin Ulu Arif Çelebi zamanında, 14. yüzyılın ilk çeyreğinde inşa edilmiş olduğu düşünülmektedir.<sup>3</sup> Bu yapının nasıl bir plan şemasına sahip olduğu bilinmemekle birlikte, bu yapının günümüzdeki yapı olmadığı aşikardır. 1519 tarihli bir vakfiyede de Mevlevihane’den Ahmet Paşa Çelebi Camii adıyla söz edilmektedir.<sup>4</sup> Aynı şekilde Ahmet Paşa’nın oğlu Emir Adil’in de şahitliğini yaptığı 1422 tarihli bir vakfiyede, bazı köylerin Mevlevi dergahına bağışlandığı belirtilmektedir. Ahmet Paşa ilk yapılan mevlevihaneyi bu bağışlar ile yenilemiş olmalıdır.<sup>5</sup> Ahşap malzemeden yapıldığını düşündüğümüz ilk Mevlevihane’nin yerine, Esrar Dede’nin nakline göre, Abâ Pûş-i Bâlî tarafından tekrar bir inşa söz konusudur.<sup>6</sup> Bu yapının da yapım tekniği hakkında herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Mevlevihane’nin türbe bölümünde, İlyas Çelebi’ye ait bir sanduka yer almaktadır. İlyas Paşa Çelebi, Hızır Paşa Çelebi’nin kardeşi, Mutahhara Hatun’un oğlu, Abâ Pûş-i Bâlî’nin büyük amcasıdır. 1485 de 120’li yaşlarının sonunda vefat eden Bâlî Çelebi, 1371-72 yılında İlyas Paşa’nın vefatında 10 yaş civarında olmalıdır. Sahih Dede’nin naklettiği bir menkıbede;<sup>7</sup> 1360 yılında hayatta olduğu anlaşılan İlyas Çelebi, her halükârda Bâlî Çelebi küçük yaşta iken vefat etmiş olmalıdır. Eğer bu sanduka gerçekten 1371 yılında öldüğü kabul edilen İlyas Paşa Çelebi’nin ise, Mevlevihane’nin Balî Çelebi döneminde yapılan inşasından önce de, günümüzdeki alanda bir yapı olduğuna kanıt teşkil etmektedir. 1371 yılından sonraki bir tarihte yapıldığı düşünülen inşa, muhtemelen mevcut yapıya bazı ekler ve plansal genişletmeler şeklinde olmalıdır. Ahşap olduğu düşünülen yapı, 1606 yılından<sup>8</sup> sonraki bir tarihte Destina Gevher Hatun döneminde yangın geçirerek, Mevlevihane’nin kendi bütçesi ile onarılmıştır. 17. Yüzyılın

1 Nazîmâ, Resad, 2009, 273.

2 Eflaki, 269.

3 Ilgar, 2012, 14.

4 Ahmet Paşa, Balî Çelebi’nin babasıdır. Cami’den kasıt dergâh olmalıdır, çünkü ileride de değineceğimiz gibi camiye dönüştürülmesi sonraki bir tarihte gerçekleştirilmiştir.

5 Ilgar, 1993, 108.

6 Esrâr Dede, nr.109, Genç, 2000, 326.

7 Zorlu, 2011, 224-225.

8 Sarı, Ilgar, 2011, 280.

son çeyreğinde, Güneş Han-ı Suğra döneminde tekrar yanan Mevlevihaneyi, Vezir Kara Mustafa Paşa, Devlet hazinesinden temin ettiği yardım ve kendi gelirleri ile tekrar onartmıştır.<sup>9</sup> Bu onarımların neleri kapsadığı, hangi birimlerde yapıldığı bilinmemektedir. Vezir Kara Mustafa Paşa'nın vesile olduğu onarım ile ilgili Sefinede, Tekke'nin tamir ve inşası için birçok mal, usta ve kalfanın Karahisar'a İstanbul'dan gönderildiği, tamire başlanılmadan dergâhın tamamen yandığı, ve tekrar onarıldığı nakledilmektedir.<sup>10</sup> Destina Hatun Dönemi'nde yapılan onarım ise, Mevlevihane'nin kendi bütçesi ile olduğu için yerli ustalar ile yapılmış olmalıdır. Mehmed Raşid Çelebi'nin şeyhliği döneminde, mevlevihane semahanenin darlığı sebebi ile genişletilerek onarım görmüştür. 1844 tarihli arşiv kayıtlarında, türbe kısmının onarım ihtiyacı ve toprak damın yıkılmakta olduğu belirtilmiştir.<sup>11</sup> Aynı zamanda cami olarak kullanılması için bir minber, minare eklenmesi ve şadırvan inşası gibi taleplerde bulunulmuştur.<sup>12</sup> Şeyh Raşid Çelebi, 1845 yılında sadarete yolladığı bir yazı ile Sultan Abdülmecid'e teşekkürlerini arz ederek, türbe, cami ve hankâhın inşaatının tamamlandığını bildirmiştir.<sup>13</sup>

1844'ten sonraki bir tarihe ait olan Hüsnü Yusuf Bey'in "Afyonkarahisar'da Sultan Mehmed Semâi Hazretleri'nin Huzuru" adlı çizimi, Sultan Abdülmecid'in onarımı sonrasındaki dönemde Mevlevihane'nin, semahane türbe ve cami kısmının iç görünüşünü bize verdiği için önem teşkil etmektedir (Fot.1).

Bu çizime göre, arşiv kayıtlarında da belirtildiği üzere yapının mescit kısmının ahşap düz çatı ile örtülü, semahane kısmının ahşap direkler üzerine oturtulmuş ahşap kubbeli ve mekân kurgusu olarak günümüzdeki haline benzer bir şekilde olduğunu söylemek mümkündür. Çizimle çağdaş olan İstanbul Ertuğrul Cami-Tevhithanesi'nin üst örtü sistemi ile benzerlik gösterdiği dikkat çekmektedir.<sup>14</sup> Ahşap tavanın ortasında yuvarlak bir rozet, güney duvarında mihrap, iki dikdörtgen pencere açıklığı ve güney duvarının doğusunda belli belirsiz kemerli bir kapı açıklığı görülmektedir. Pencere mihrabın yerine göre simetrik konumlanmamış ayrıca pencere üzerlerinde bulunan yuvarlak aydınlatma pencerelerinden biri mihrabın üst kısmında mihrap tepeliğinin ardında kalacak şekilde tasvir edilmiştir. Mihrabın bu konumu ortadaki pencere açıklığına sonradan mihrabın yerleştirilmiş olabileceği izlenimi yaratmaktadır. Aynı zamanda dönem özelliği gereği mihrabın alçı malzemeden olması gerekmektedir. Minber, mihrap duvarının batı ucunda yer almaktadır. Büyük olasılıkla ahşap malzemeden olan bu minber, 1845'te yapıya eklenmiş ve 1902 yangınında harap olmuştur.<sup>15</sup> Türbe bölümü mihrap önu mekânının günümüzdeki halinden çok daha büyük bir bölümünü kaplamaktadır. Bugün

9 Eravcı, 2011, 207.

10 Sakıb Dede, 1, 53.

11 BOA, Cevdet Evkaf, nr.1657, 1, İrâde meclis-i Vâlâ, nr. 1066.

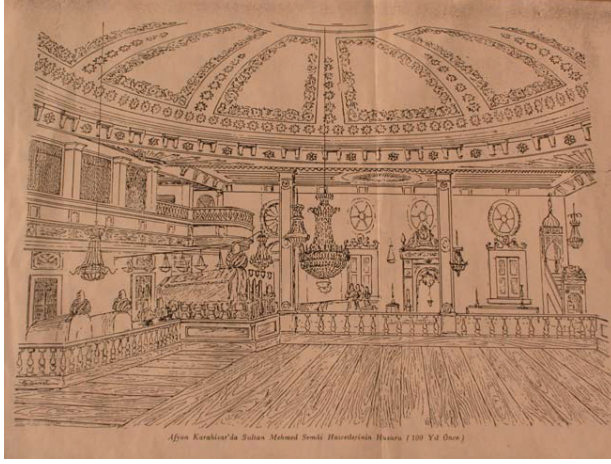
12 Eravcı, 208. BOA Cevdet Evkaf, nr.16597.

13 BOA, Cevdet Evkâf, nr.25841.

14 Ö.Yıldız, Eryılmaz, 2019, 232.

15 Eravcı, 2011, 209.

mescit kısmına semahaneden bir giriş olmasına karşın, Yusuf Bey'in çiziminde herhangi bir giriş görülmemektedir. Olasılıkla semahanenin etrafından dolaşarak mescit bölümüne ulaşım sağlanmaktadır. Y. Ilgar'ın araştırmalarında yer alan arşiv kayıtlarında, 1844 yılında tamir edildikten sonra türbe, cami ve semâhânenin aynı üst örtünün altında bulunduğu, ölçüsünün yaklaşık 74 m olduğu, türbe, cami ve semahaneyi kapsayan kubbelerin ve çatı aksamının ahşap ve üst örtülerinin de kiremit kaplı olduğu belirtilmektedir.<sup>16</sup> 1846 yılında yeniden Sultan Abdülmecid tarafından türbe, cami, minare, semâhane ve şadırvan imarı için bütçe çıkarılmıştır.



**Fot.1:** Hüsni Yusuf Bey "Afyonkarahisar 'da Sultan Mehmed Semâi Hazretleri 'nin Huzuru"<sup>17</sup>

Daha sonraki süreçte, yapının ahşap olması nedeni ile çabuk tahrip olan yerleri 1848, 1851, 1855 tarihlerinde yine hazine bütçesinden edinilen gelirler ile ufak onarımlar geçirmiştir.<sup>18</sup> 1877 yılında çıkan bir yangında, yapının tüm birimleri yanmış, bazı bölümleri tekrardan onarılmış, fakat mahfil yapılamamıştır. 1885 yılında, hazineden elde edilen gelir ile onarımlar tamamlanmış ve bu süreçte kullanılmayan semahane ve mescit kısmı kullanılarak, Mevlevi ayini icra edilmeye başlanmıştır.<sup>19</sup> Bu onarım esnasında, tüm üst örtü dıştan kurşun malzeme ile kaplanmıştır. Bu onarımlarda, avlunun zemin döşemeleri tahrip olmuştur.<sup>20</sup> Hüsni Yusuf Bey'in çiziminde görülen sütunlar ile 1894-1902 yıllarına ait olduğunu düşündüğümüz fotoğraftaki sütunlar farklıdır<sup>21</sup> (Fot.2).

16 BOA, M.MVL, 382/16731, lef:5. Ilgar, 2012, 25.

17 Ilgar, 2012, 41.

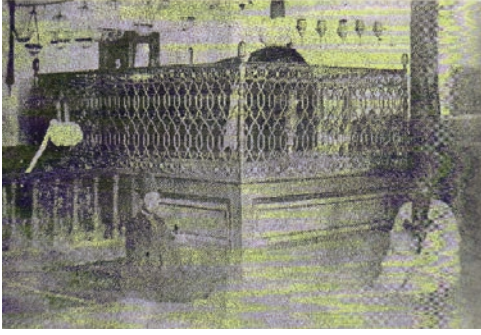
18 Ilgar, 2012, 24.

19 Eravcı, 2011, 210.

20 BOA, Şûrây-ı Devlet, 1563/16.

21 Fotoğrafta yer alan pirinç parmaklıklar yapıya 1894 yılında getirilmiştir. 1902 yangınında ise

Arşiv belgelerinde geçen yangından sonra semahanenin kullanılmadığı bilgisi, söz konusu sütunların yangın sonrasında yapıldığı ve olasılıkla mescit bölümünün de bu dönemde tahrip olmuş olacağını düşündürmektedir.<sup>22</sup>



Fot.2: 1885-1902, türbe bölümü.<sup>23</sup>



Fot.3: 1905 tarihli genel görünümü.<sup>24</sup>

Ramsay'ın 1890 tarihli seyahat notunda ifade ettiği alan, mescit bölümü olmalıdır. Ramsay Mevlevihanedeki tekke ve cami olarak söz etmiştir.<sup>25</sup> 1895 Celaleddin Çelebi'nin şeyhliği döneminde, yapının onarımı için yazışmalar sonuçlanmadan yapı 28 Ağustos 1902 Afyon'un büyük yangınında tamamıyla yanmıştır.<sup>26</sup> Şair Vehbi Çizmecioğlu'nun bu yangını anlatan şiirinden<sup>27</sup> de anlaşılacağı üzere yangın, ahşap olan mescit ve semahane kısmıyla birlikte türbe bölümüne de zarar vermiş ve muhtemelen bu alandaki tüm sandukaları tahrip etmiştir.<sup>28</sup> Bir süre dergâh olarak Hacı Nasuh Camii kullanılmıştır.<sup>29</sup> Bu yangın sonrası, çevre yapıların da oldukça hasar görmesi ve semahanenin darlığı sebebi ile batı cephesinden 5 m genişletilmesi talep edilmiştir. Onarımın büyük bölümü

---

tüm sandukalar ile birlikte onlar da harap olmuştur. Bu sebeple fotoğrafın 1894 ile 1902 yılları arasında çekilmiş olması gerekmektedir. Ilgar, 2012, 167.

22 Eravcı, 2011, 210.

23 Ilgar, 2012, 167.

24 Ilgar, 2012, 31.

25 “Kabirlerin yanında yüksek mertebedeki misafirler için ayrılmış, oradan her şeyi görebildiğimiz, küçük bir halıyla döşeli bir yere iletildik”. Ramsay, 1897, 269-277’den Çev. Duru, 2012, 321-322.

26 BOA, BEO, DN:1915, GN:143581/1. Yangının tam olarak gününü beyan eden bu belge Sadaret Makamından, Dâhiliye ve Evkaf-ı Humâyün Nezâret-i Celîlesine ‘Şehr-i hâlin onbeşinci gecesi [15 Ağustos 1318 / 28 Ağustos 1902] Karahisâr-ı Sâhib’devuku’ bulan harîkta Sultan Dîvânî Dergâh-ı Şerîfiyle müstemilatının muhterik olduğu beyanıyla...’ ifadesi ile gönderilmiştir. Solmaz, 2011, 110.

27 Sarı, 1999, 257. “Dergâh-ı Şerîfe geldi tayandı, Sultan Dîvânî'nin merkadi yandı, Gözlerimiz kızıl kana boyandı, Yetiştî eltâf-ı Hazreti Rahmân”.

28 BOA, İ.EV. 34/32, H, 8-05, 1321, a-09.

29 Tanrıkorur, 2000, 453.



Sultan Abdülhamid Han tarafından karşılanmıştır. İnşa sırasında, olumsuz hava şartları ve statik hatalar sebebi ile yapının semahane, türbe ve mescit kısmında yer alan kubbeleri çökmüştür <sup>30</sup> (Fot.3).

1905 tarihli fotoğraf değerlendirildiği takdirde, yapının beden duvarları sağlam halde dururken, kubbe kısımlarında bir çökme olduğunu söylemek mümkündür. Bu çökme, yapının mescit bölümünde sadece kubbe alanını kapsar iken, semahane, türbe ve şerbethane denilen alanda, kemerler ile birlikte bütün üst örtü şeklinde gerçekleşmiştir. 1907 tarihli arşiv kayıtlarında, yeniden mühendis keşifleri yapılarak, kubbelerinin geçici olarak samanla karışık çamur ile sıvanıp kurşun kaplandığı belirtilmektedir. 1908 yılında, saray tarafından görevlendirilen Hacı Bey adlı mimar tarafından, kubbelere yönelik inşaat faaliyetleri tamamlanmıştır.<sup>31</sup> 1908 yılındaki onarımda yapı beden duvarları haricinde üst örtü ve taşıyıcılarıyla yeniden inşa edilmiştir.<sup>32</sup> Vehbi Çizmecioğlu'nun kağıt üzerine yazdığı, şu anda Afyon Arkeoloji Müzesinde yer alan Mevlevihane'ye ait kitabede, inşaatın 1908 yılında tamamlanmış olduğu belirtilmektedir.<sup>33</sup>



Fot.4:1908 tarihli açılış Fotoğrafı. <sup>34</sup>



Fot.5: 1910 Mevlevilerin Afyon ziyareti. <sup>35</sup>

1908 tarihli bir açılış fotoğrafı incelendiğinde cami, türbe, semahane ve son cemaat yeri inşasının, tamamlanmış fakat çevre düzenlemesinin henüz bitmemiş olduğunu söylemek mümkündür. Fotoğrafta görüldüğü üzere, günümüzde merdiven ile ulaşımı sağlanan giriş kapısına doğru, meyilli özensiz bir toprak zemin yükselmektedir. Muhtemelen semâ ve ibadet için yaşanan mağduriyeti gidermek için çevre düzenlemesinin tamamlanması beklenmeden açılış yapılmıştır (Fot.4). İstanbul Mevlevileri'nin 1910 yılındaki Afyonkarahisar ziyaretine ilişkin bir diğer fotoğrafta ise, son cemaat yerinde

30 Tanrıkorur, 2000, 468.

31 BOA, İE-20.B1345H. Tanrıkorur, 2000, 454.

32 Ilgar, 1993, 112.

33 *H. 1324 Hüküm girtâsına vadi' eylemiş târihi i' mârın H. 1326.* Ilgar, 1993, 112.

34 Sarı, Ilgar, 2011, 233.

35 Özpınar, 2014, 318.

yer alan girişe ulaşımı sağlayan merdivenlerin tamamlandığı, giriş kapısının üzerine ahşap sundurmanın eklendiği ve Fatma Zehra Hatun'un mezarının bugünkü yerinde olduğu görülmektedir (Fot.5). 1912 yılında, hazineden sandukalar için puşide, parmaklık, minber, kapı, Sultan Dîvân-î'nin sanduka kaidesinin mermeri ve boya gibi ihtiyaçlar için bütçe talep edilmiştir.<sup>36</sup> Bu ihtiyaç beyanı, inşadan ziyade, küçük eklemeler ve onarımların kaldığını göstermektedir.

Yapının minaresinin tam olarak hangi tarihte yapıldığı tespit edilemese de 1905'e ait fotoğrafta, herhangi bir minare görülmemektedir (Fot.3). Ancak Ahmet Taşdelen Arşivi'nde yer alan ve Özpınar'ın yayınladığı 1905-1910 tarihlerine ait olduğu düşünülen bir fotoğrafta, minarenin varlığı dikkat çekmektedir (Fot.6).

Kubbelerin tamamlandığı düşünülürse, bu fotoğrafın 1908 yılından sonraki bir tarihe ait olduğunu söylemek mümkündür.



Fot.6: 1905-1910, Mevlevi Türbe Camii batıdan görünüm.<sup>37</sup>

Bu bilgiler ışığında; minare, camiye 1908 onarımında eklenmiş olmalıdır. 1925 tekke ve zaviyelerin kapatılması kanununda, Mevlevihane minaresi ve minberi olduğu için camiye dönüştürülerek kullanımı devam etmiştir.<sup>38</sup> Cumhuriyet Döneminde, Y. Mimar Arif Tunç tarafından kubbe kurşunları değiştirilmiş, ana kubbe onarılmış ve son cemaat yeri duvarları kesme taş ile kaplanmıştır. 1962'de minare yıkılarak yeniden inşa edilmiştir. Avlu döşemeleri değiştirilmiş, eski şadırvanın yerine üst örtüsü olan yeni bir şadırvan inşa edilmiş, son cemaat yerine ulaşımı sağlayan merdiven üç yönlü olarak yenilenmiş ve matbahın yanına gasilhane eklenmiştir.<sup>39</sup>

36 MMA, Zarf Nr: 234/52, 65, 97.

37 Özpınar, 2014, 125.

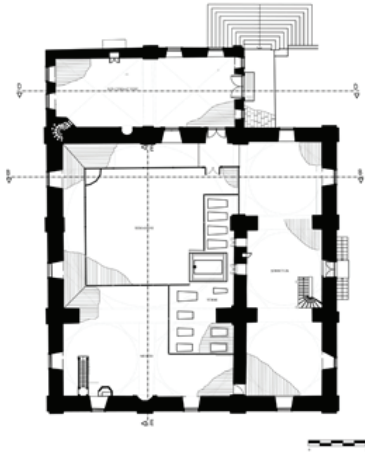
38 Uzun, 2012, 166.

39 Tanrıkorur, 2000, 454.

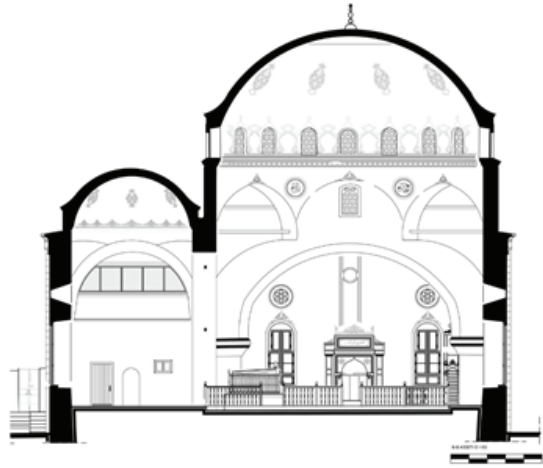
## Afyonkarahisar Mevlevi Türbe Camii

Mevlevihaneye ait ayrı işlevleri bulunan Türbe, Semahane, Mescit, Şerbethane birimlerini bir arada toplayan ana yapı günümüzde Mevlevi Türbe Camii olarak adlandırılmaktadır. Merkezi kubbe altında toplanan ana mekân olarak değerlendireceğimiz harim bölümü semahane, türbe ve mescit kısmından oluşmaktadır (Çiz.1).

Mescit kısmı büyük bir kemer ile semahaneden ayrılmıştır. Mihrap duvarının ortasından bu kemere doğru uygulanan bir yarım kemer ile üst örtü ikiye bölünmüş ve 2 adet kubbe ile örtülmüştür. Yaklaşık 14 m çapındaki yüksek kasnaklı ana kubbe duvara gömülü payandalar ve mescit kısmını semahaneden ayıran büyük kemer ile desteklenmiştir. Kubbe kasnağında 16 adet, kubbe kasnağını taşıyan dört trompun aralarında da birer adet pencere açıklıkları yer almaktadır. Semahanenin batı duvarı iki pencere açıklığı ile dışa açılırken, kuzeyde giriş kapısının sağındaki pencere açıklığı ile de son cemaat yerine açılmaktadır. Doğu ve güneydeki pencere açıklıkları türbe ve mescit birimlerine aittir. Trompların aralarındaki aydınlatma pencereleri haricindeki tüm pencere açıklıkları beşik kemer formunda, trompların aralarındaki açıklıklar ise basık kemer formunda yapılmıştır (Çiz.2).



Çiz.1: Cami planı ve kesit çizgileri. <sup>40</sup>



Çiz.2: B-B Kesiti, iç güney cephesi.

Günümüzde semahanenin planında büyük değişiklikler görülmemektedir. Merkezi kubbenin altına konumlanan dörtgen plana sahip semahanenin doğusunda 20 cm seki ile yükseltilmiş türbe bölümü yer almaktadır. Türbe bölümü, mevlevihane yapı kompleksinin etrafında şekillendiği ana birimdir. Türbe Afyonkarahisar Mevlevihanesi içinde konum olarak orijinalliğini koruduğunu bildiğimiz tek alandır. Zaman ile daralma

40 Çalışmamızda yer alan bütün mimari çizimler 2008 yılı restorasyon projesi kapsamında, Ark İnşaat Müh. Mus. San. ve Ltd. Şti, Temel Aktürk'e aittir.

veya genişlemeler söz konusu olsa da Sultan Divân-î'nin sandukasının merkez kabul edildiği bu türbe birimi, yapının en önemli bölümüdür. Türbe kısmının altında, Sultân Divânî ve Elkas Mirza'nın sandukalarının arasından ulaşılan<sup>41</sup> asıl kabirlerin bulunduğu 15x15 cm ahşap hatıllı 80 cm derinliğinde<sup>42</sup> toprak zeminli bir bodrum katı yer almaktadır.

Yapı içerisinde barındırdığı türbe birimi sebebi ile Mevlevi Türbe Camii olarak adlandırılmaktadır. Semahane ve mescit kısmı, türbe birimine göre şekillenmiştir. Semahane ve mescidin doğusunda yer alan türbe kısmında, 12 adet sanduka bulunmaktadır.<sup>43</sup>

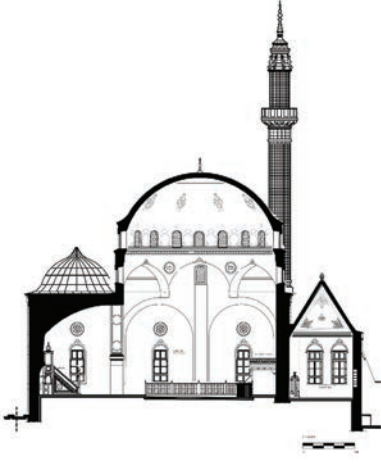
Semahanenin korkuluklar ile çevrili alanı yaklaşık 13x14 m ölçülerinde, korkulukların dışında kalan alan ile kubbenin örttüğü alanı ise yaklaşık 20x20 m ölçülerindedir. Semahanenin çevresi ahşap torna işi korkuluklar ile çevrilmiştir. Korkulukların üst kısımlarında aralıklı olarak destarlı Mevlevi sikkesi formunda başlıklar yer almaktadır. Kuzey batı köşesinde, semahanenin zemininden 366 cm yüksekte mutrib mahfilî yer almaktadır. 461x231cm ölçülerinde dikdörtgen bir plana sahip olan bu mahfil ahşap malzemedan yapılmıştır (Çiz.3).

Mahfile ulaşım son cemaat yerindeki minareye çıkan merdivenlerden sağlanmaktadır. Murtib mahfilinde yer alan ahşap korkuluklardaki bezemeler sırt sırta vermiş kıvrım dallar ve köşe kısmında yer alan destarlı Mevlevi sikkesi formunda başlıktan oluşmaktadır. Ahşap hatılların yan kısımlarında korkulukları taşıyan profilli ahşap konsollar yer almaktadır. Mahfil kuzey ve batı duvarına yaslandığı köşelerden duvara bitişik taş malzemedan kıvrımlı profilli iki hatlı ile desteklenmektedir. Üç dilimli kemer formundaki mutrib mahfilinin söveleri mermer malzemedan yapılarak, üstü üç dilimli kemer formunda basit bir ahşap kapı ile kapatılmıştır. Kapı açıklığının üstünde tüm pencere ve kapı açıklıklarında yer alan mücevher görünümlü tepelik motifli kelem işi süsleme yer almaktadır.

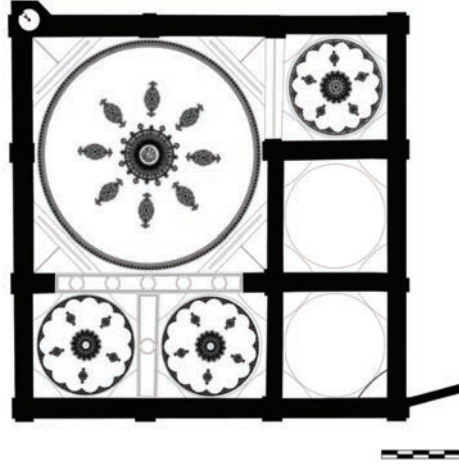
41 Mevlânâ Celâleddin Rûmî'nin 21. kuşak torunu, Karahisar Çelebilerinden Mehmet Saracel Çelebi'den 08 Nisan 2016 tarihinde sözlü olarak edindiğimiz bir bilgidir.

42 Restorasyon aşamasında, mescit kısmındaki sandukalar kaldırılıp, ahşap döşemenin altındaki toprak alan temizlenmiştir. Akçaylar Restorasyon, Erkan Akçay'dan 30 Mart 2016'da edindiğimiz sözlü bilgidir.

43 İlyas Çelebi (1371), Elkas Safi Mirza (1530), Sultân Divânî Mehmed Çelebi (1545-50), Furûni Mehmed Dede (1545-50), İbrahim Şâhîdi Dede (1550), Hızır Şâh Çelebi (1570), II. Destinâ Gevher Hatun (1630), Güneş Han-ı Kubrâ/Büzürg (17. yüzyılın ikinci yarısı), Meczip Baki Efendi (18-19.yy), Şeyh Murat Efendi (1850), Mehmed Râşid Çelebi (1872), Ahmet Kemâleddin Çelebi (1894), Şeyh Ali Celâleddin Çelebi (1918), Bahar Hatun (19-20.yy), Mutahhara Hatun, Küçek Mustafa Dede (1703), Rıza Çelebi ve Baha Çelebi, Bâkî Çelebi. Mevlânâ Celâleddin Rûmî'nin 21. Kuşak torunu, Karahisar Çelebileri'nden Mehmet Saracel Çelebi'nin 08 Nisan 2016 tarihli nakline göre, Karahisar Mevlevihanesi'nin türbe bölümünde yer alan İbrahim Şahîdi Dede'nin kabrine, en son 19.yy. sonu veya 20. yüzyılın ilk yarısında Bâkî Çelebi medfûn olmuştur. (Akin Ürkmez, 2017, 93.)



Çiz.3: E.E Kesiti, iç batı cephesi.



Çiz.4: Harim üst örtü planı.

Semahanenin korkulukları ve mutrib mahfilinin arasındaki üçgen formulu ahşap plaka, şeyh makamının yerini belirtmektedir. Semahanenin kuzey ve batısını çevreleyen parmaklıklarla semahaneden ayrılmış olan 20 cm yüksekliğindeki seki Mevlevi olmayıp Mevleviliğe sempati duyarak mukabeleyi seyretmek isteyen halk için ayrılmıştır. Ramsay'ın notlarında da mukabele esnasında bu bölümlerin tasvirlerini görmekteyiz.<sup>44</sup> Günümüzde cami olarak kullanılan semahanenin zemini halı ile kaplanmıştır (Fot.7).

Şerbethane bölümünde son onarımda açık bırakılan kemer örgüsü değerlendirilir ise yapının kemer taşıyıcıları mermer, kemer örgüsü ise tuğla malzemeden yapılmış üzerleri sıva ile kaplanmış olmalıdır.



Fot.7: Harim, güney doğuya bakış.



Fot.8: Yapının merkezi kubbesi.

44 “Musikiciler için, dar bir merdivenle erişilen, küçük bir mahfil bir köşeye takılmıştır. Son derece iyi cilalanmış zeminiyle geniş bir murabba, raksçılar için korkulukla çevrilmiştir. Cami'nin içine doğru bizi bir kalabalık takip etti; ama, kapının yanında, çevrili kısmın haricinde ayakta kaldılar.” Duru, 2012, 321-322.

Merkez kubbenin taşıyıcısı büyük kemer, duvara bitişik dörtgen formda mermer malzemeden profilli sütun başlıkları üzerine oturmaktadır (Çiz.4). Söz konusu kemer ve ona yaslanan çift kubbeli mekânın kemerinin kavsaralarında mermer görünümlü kalem işi süslemeler dikkat çekmektedir. Mermer blok kaplama görünümündeki bu süslemeler kendi içerisinde panolara ayrılıp daire şekilleri ile derinlik kazandırılmıştır. 1908 yılındaki onarımı sırasında kubbedeki hat levhalarını yazan Bursalı Mehmed Raşid Dede'nin, kemere de “*Fa'lem ennehu lâ ilâhe illâllâhu vestagfir li zenbike ve lil mu'minîne vel mu'minât(mû'minâti), vallâ hu ya'lemu mutekallebekum ve mesvâkum.*”<sup>45</sup> ayetinin bir hat kompozisyonunu hazırladığı, kalıplarını ustaların yanlışlıkla sökmesi sonucu bu süsleme planının uygulanmadığı rivayet edilmektedir.<sup>46</sup> Kubbe geçişlerinin aralarında yer alan dört pencerenin etrafı altın yaldız boyalı profilli bir bordür ile çevrelenerek dairelerden oluşan alçı pano cam ile kapatılmıştır. Üstlerinde tüm yapının pencerelerinde görülen kıvrım dal ve rumilerin oluşturduğu ortası mücevher görünümlü süsleme yer almaktadır. Aynı süsleme kubbe geçişlerindeki trompların üzerlerinde de görülmektedir. Trompları oluşturan kemerlerin arasındaki bölümlerde altın yaldızlı yuvarlak çerçeve içerisinde hat levhaları bulunmaktadır. Allah, Muhammed ve halifeleri Ebubekir, Ömer, Osman, Ali, Hüseyin ve Hasan'ın isimleri Arapça harfler ile yazılmıştır. Merkezi bir kompozisyona sahip kubbenin kalem işleri, kubbe kasnağının başlangıcından itibaren bir bütünlük sağlamaktadır. Kubbe kasnağının başlangıcında içbükey bir profil ile dışa taşan beş bölümlü bordür sırası yer almaktadır. En geniş tutulan ilk bordürdeki, altın yaldızlı zemin üzerine mavi tonlarında birbirinin tekrarı palmet motifleri çift taraflı kompozisyonu ile kasnağı çevrelemektedir. Diğer bordür sıraları ince şeritler halinde kırmızı, mavi ve altın renginde devam etmektedir. Kubbe kasnağının pencereleri üzerlerinde bir mihrap tepeliği gibi yükselen kıvrım dal ve ortabağ rumilerin oluşturduğu, tepelik rumi motifinin ortasında yuvarlak formda mücevher görünümlü bezeme yer almaktadır. Kubbenin merkezine doğru yükselen kompozisyonun uç kısmı düğüm motifi ile geçiş sağlanan bir tepelik rumi ile sonlandırılmıştır. Aynı kompozisyon diğer pencerelerde de devam etmesine karşın, düğüm motifi bir pencere de kullanılmış diğerinde uygulanmayarak hareketlilik sağlanmıştır. Pencere aralarında görülen kaideli büyük palmet motifinin içerisi açık mavi fon üzerine beyaz boya ile kıvrım dal, penç, palmet ve yapraklar ile merkezinde hatayî motifi bulunan bir kalp formu oluşturmaktadır. Kalp motifinin zemini altın renginde boyanmıştır. Beyaz ve altın rengi kontur ile çevrelenmiş palmet motifinin üst kısmı altın rengi konturların devamı olan rumi motiflerinin oluşturduğu bir tepelik rumi motifi ile sonlanmıştır. Tüm pencere açıklıkları ve aralardaki bölümler bordürler ile çevrelenmiştir. Düğümlü tepelik rumili pencere tepeliklerinin karşısına gelecek şekilde sekiz adet kapalı kompozisyonda çift yönlü palmet motifi (münhani) yer almaktadır. Rumili şemse motifinin uç kısımlarında, kontürlerden devam eden rumilerin oluşturduğu tepelik rumiler bulunmaktadır. İç kısımda kıvrım dal ve rumilerden oluşan merkezi bir kompozisyon mevcuttur. Kubbe göbeğinin merkezinde Ashab-ı Kehf isimleri<sup>47</sup> sülüs hat

45 “Şimdi şunu bil ki, Allah'tan başka ilah yoktur. Bil de günahına ve mü'min erkek ve kadınlara başışlanma dile. Allah, sizin gezip dolaştığınız yeri de duracağınız yeri de bilir.” Yazır, 2016, 507.

46 Ilgar, 2012, 172.

47 Yemliha, Mekselina, Mislina, Mernuş, Debernuş, Şazenuş, Kefeşatayyuş, Kıtımir.

ile nakşedilmiştir. Yeşil zemin üzerine altın yıldız ile bezenen bu hat, Mevlevihane'nin dedesi, Bursalı Mehmed Raşid Dede'nin eseridir.<sup>48</sup> Daire formda bırakılan yazı bölümünden dışa doğru devam eden iç içe sekiz bordür şeridi yer almaktadır. Daire formu merkezdeki bu kompozisyonun çevresi 16 adet palmetten oluşan araları kıvrım dal ve rumiler ile benzenmiş süsleme ile çevrelenmiştir. Kalem işleri açık mavi zemin üzerine kahverengi, bordo, lacivert ve koyu mavi tonlarda yapılmıştır. Tepelik rumilerin uç hizalarından bir büyük bir küçük formda kullanılan rumilerden küçük olanlar, kubbenin ortasındaki süsleme şeridinde karşılık gelecek şekilde konumlandırılmıştır. Kubbenin süsleme kompozisyonu tezhip tezyinatına benzerlik göstermektedir. İç içe geçmiş motifler ile kendi içinde kapalı ama genelde bir bütün sağlayan süsleme programı merkezi kubbenin görkemini en iyi şekilde ifade etmektedir (Fot.8).

Mihrap önü (Mescit) mekanının üzerini örten kubbelerin içleri de ana kubbenin benzeri bitkisel tezyinat ile bezlenmiştir (Çiz.2). Genel olarak mavi tonlarının hakim olduğu uygulama merkezi kubbede görüldüğü gibi profilli bordür şeritleri ile kubbe hizasından başlatılmıştır. İlk sıra altın yaldızlı, ikinci sıra diğerlerine göre daha geniş beyaz boyalı, üçüncü sıra ince açık mavi ve dördüncü sıra altın yaldız bordür şeklinde düz olarak verilmiş kubbenin içinin başladığı bordür şeridi ise açık mavi üzerine koyu mavi birbirini takip eden geometrik motif sırası ile bezlenmiştir. Kubbenin kenarlarından merkezine doğru sarkıyor izlenimi yaratan kenar süslemesinde birbirine bitişik tepelik rumi motifleri görülmektedir. Palmet motifinin içine mavi zemin üzerine beyaz kıvrım dal ve rumi motiflerinin oluşturduğu üç palmet motifi yerleştirilmiştir. Birbirini tekrar eden on beş tepelik rumi motifinin her biri merkeze doğru küçük bir tepelik rumi olarak sivrilerek sonlanmaktadır. İkinci sıra süsleme ana kubbede yer alan ile benzer şekilde tasarlanmıştır. On beş kubbe eteği süslemesini, simetrik olarak bölerek konumlandırılmış beş adet rumili, şemse motifleri yer almaktadır. Rumili şemseler içerde kıvrım dallar, palmetler ve merkezde penç motifleri ile bezlenmiştir. Uç kısımları ise kenar bordürlerinden uzanan rumi motifli kompozisyonlu tepelik rumi ile sonlanmıştır. Kubbe merkezi içe doğru derin bir şekilde devam etmektedir. Süsleme belli bir noktadan başlayarak uç kısımda yıldız motifleri ile sonlanmıştır. Merkezi kubbedeki gibi birbirinin tekrarı rumiler ve kıvrım dallardan oluşan süsleme merkezden dışa doğru genişleyerek en dış kısımda tepelik rumi formunda altı çıkıntı yapmaktadır. Mavi üzerine beyaz, altın yaldız ve bordo renkte uygulanan süsleme tezyinatı en uçta beyaz bordür şeridi ile nihayetlenir. Diğer kubbenin süslemesi de bire bir aynıdır. Fakat bu iki kubbenin kalem işlerinde mavi tonlarında farklılık görülmektedir. En son onarımda herhangi bir müdahale görmediğini bildiğimiz bu kalem işlerinin bazı bölümlerinin pencereden giren güneş ışığı ile solmuş olması muhtemeldir. Mihrap önü (Mescit) mekanında yer alan kubbe tezyinatının aynısı şerbetlik bölümünün, kadınlar mahfilinden ayrı tutulmuş olan kubbesinde de görülmektedir (Çiz.2). Söz konusu kubbenin göbek kısmı içe oyuk yerine düz bırakılarak rumilerle çevrili rozet motifleri ile bezlenmiştir. Yapının yuvarlak formu aydınlatma pencere açıklıkları alçı malzemeden altın yaldızlı profiller ile çevrelenmiştir.

48 Ilgar, 2012, 172.



Fot.9: Mihrap ve minber.



Fot.10: Şerbethane bölümü, güneye bakış.

1902 yangınında tahrip olan 1844 tarihli mihrabın yerine 1908 yılı onarımında mermer malzemeden bir mihrap yapılmıştır. Kaş kemerli, yarım sekizgen forma sahip olan mihrap nişi, kemerin üst kısmına doğru köşelerini kaybederek yuvarlak bir form kazanmıştır. Kemer başlangıcında mermer mihrabı enine kuşatan kalın kabartma bordür yer almaktadır. Mihrabın iç kısmı oyma, bezeme, kıvrım dal, palmet ve rumilerden oluşan bir kompozisyon içermektedir. Kemerin iki yanındaki bordürden bir sütun başlığı gibi daralarak aşağı doğru sarkan stilize lale motifli kabartmalar ilk bakışta sütunçe izlenimi yaratmaktadır. Her bir yaprak dilimlere ayrılarak dışa doğru açılmaktadır. Oturtmalık üzerinde yükselen mihrap silmeler ile çerçevelenmiştir. Köşelik kısımlarında palmet ve rumilerden oluşan oyma gülbezek motifleri görülmektedir. Alınlık kısmı mihrap çerçevesi dışında yer almaktadır. Alınlık ve mihrap arasında bir sıra mukarnas şeridi bulunmaktadır. Mermer alınlığın rumi ve palmetlerden oluşan çerçevesinin içerisinde Arapça harfler ile “Küllemâ dehale aleyhâ Zekeriyel mihrâb”<sup>49</sup> yazmaktadır (Fot.9).

Yapının 1944 yılında yapıldığı bilinen<sup>50</sup> ve Hüsnü Yusuf Bey’in çiziminde yer alan soğanvari külahlı minberi, ahşap malzemeden inşa edilmiş olmalıdır. 1902 yılında yangında harap olan minberin yenisi için 1908 yılındaki onarımdan sonra, 1912 yılında bütçe istenmiştir.<sup>51</sup> Bugün yapıda yer alan mermer minber 1912 tarihinden sonra yapıya eklenmiştir (Fot.9). Mihrap önü mekanının güney batı köşesinde alçak bir kaide üzerinde yükselen minberin yan aynalıkları üç kademeli bordür şeritleri ile iç içe hareketlendirilerek orta kısımda üçgen bir panel bırakılmıştır. Panelden hemen önceki kalın

49 Âli İmrân 37. Ayet’in bir bölümü olan bu yazının anlaşılması için açıklamasını bütün olarak veriyoruz. “Bunun üzerine Rabbi, onu güzel bir kabul ile kabul buyurdu ve onu güzel surette yetiştirdi ve Zekeriya’nın himayesine verdi. Zekeriya, mihraba her girmesinde onun yanında yeni bir yiyecek bulur ve: “Ey Meryem bu sana nerden geliyor?” derdi. O da: “Allah tarafından” derdi. Şüphesiz ki Allah, dilediğine hesapsız rızık verir.” Yazır, 2016, 53.

50 “Mezbure müceddeden minber ihdasıyla bir tuğla minarenin inşasına irade buyuruldu.” BOA Cevdet Evkaf, nr. 16597’den aktaran, Eravcı, 2011, 208.

51 MMA, Zarf Nr: 234/52, 65, 97.



bordür, köşelerde geometrik geçişler ile bağlanan oyma kabartma süsleme şeritleri ile bezenmiştir. Panelin tam ortasında kabartma oyma tekniğinde yapılmış rumi ve kıvrım dallardan gülbezek motifi yer almaktadır. Merkezinde inci ve yıldız motifi bulunan içten dışa doğru bir kompozisyonudur. Sütunçeler üzerinde kaş kemer ile sonlanan geçiş kısmının kemer köşeliklerinde bulunan oyma süsleme panosu, kıvrım dal, rumi ve köşelerde gülçelerden oluşmaktadır. Geçiş kısmının tavanı kaş kemer formunda kabartmalı olarak yuvarlatılmıştır. Profillerle hareketlendirilen merdiven ve köşk korkulukları sade bir şekilde bırakılmıştır. Minberin giriş kısmında yer alan taş kısmını taşıyan sütunlar farklı renkte ve farklı malzemen (Bazalt?) yapılmıştır. Beşik kemerli taş kısmı mermer malzemen prizmal formda başlıklar üzerinde yükselmektedir. Ortada palmet ile sonlanan taç kısmının her iki yanında prizmal uygulanmış soğanvari kubbe formunda köşelikler vardır. Palmet motifinin ön yüzündeki destarlı bir Mevlevi sikkesi motifinin tam altında bulunan Bursalı hattat Mehmed Raşid Dede'nin yaptığı kitabede, Arapça harfler ile "Dâhilek<sup>52</sup> Yâ Rasûllâh" yazmaktadır. Bir bordür şeridi ile çerçeve içerisine alınan kabartma oyma kitabenin harflerinin üzeri altın yaldız ile boyanmıştır. Merdivenler ile çıkışı sağlanan köşk kısmı üç adet kaş kemerli açıklık ile çevrelenmiştir. Tavan kısmı kaş kemer formunda kabartmalı olarak yuvarlatılmıştır. Kubbe görünümündeki külah kasnak kısmının üzerinde dilimli soğanvari kubbe formunda bir külah yükselmektedir. En üst ise alem yer almaktadır.

Yapının doğu girişi doğu duvarının ortasında, şerbethane biriminden sağlanmaktadır. Bu girişin solundan ahşap merdivenler ile üst kattaki kadınlar mahfiline çıkılmaktadır. Kadınlar mahfilinin planı şerbethanenin planı ile aynı olmasına karşın alt kattaki en kuzey birim iki kat boyunca yükseltilerek kubbe ile örtülmüştür. Diğer iki birim kapatılarak ikinci bir kat oluşturulmuştur. Plansal olarak iki katlı düzenlenmiş kadınlar mahfilini izlenimi taşıyan bu iki birimin alt katta bulunan iki basık kemerinin hizasında üst katta iki beşik kemer yer almaktadır. Kemerler ile iki birime ayrılmış olan kadınlar mahfilini iki küçük kubbe ile örtülmüştür. Kubbelerden ortadakinin geçişleri tromp, güneydekinin geçişleri ise pandantiftir. Her iki kubbe içten sıva ve badana ile boyanarak sade bir şekilde bırakılmıştır. İkinci kat oluşturmayan diğer kubbe ise caminin öteki kubbeleri gibi alçı sıva üzeri boyama ile süsleme yapılmıştır.

Türbe ve semahanenin doğusunda yer alan şerbethane<sup>53</sup> mekanının yapıya ne zaman eklendiği tam olarak bilinmemektedir. B. Tanrıkorur, Yıldırım Beyazıt'ın düzenlemiş olduğu 1392 tarihli vakfiyeden yola çıkılarak, bu alanın 1392'den önceki bir tarihte yapılmış olabileceğini düşünmektedir,<sup>54</sup> Eravcı ise bu birimi yapının ilk inşasına ait bulmamaktadır.<sup>55</sup> 1844 tarihli Hüsnü Yusuf Bey'in çiziminde söz konusu yapı mevcuttur. Alt kat, ikisi pencere olan diğeri tam olarak belli olmayan üç açıklık ile

52 Sana sığındım, Nâzima, Resad, 2009, 61.

53 Biz şerbethane olarak kullanılıp kullanılmadığı hususunda net bir kaniya varamasak da ayrı bir birim olarak değerlendirebilmek adına şerbethane olarak nitelendirmeyi uygun bulduk.

54 Tanrıkorur, 2000, 461.

55 Eravcı, 2011, 228.

caminin iç kısmına açılmıştır. Üst katta semahanenin kubbesinin taşıyıcı desteklerinin arası ahşap şebeke ile kapatılarak kadınlar mahfili, güneyde kalan diğer kısımda ise dışa çıkıntı yaparak bir asma balkon oluşturulmuştur. Büyük olasılıkla tüm taşıyıcılar ahşap, süslemeler alçı, duvarlar kâgir malzemeden yapılmış olmalıdır. Hüsnü Yusuf Bey'in çiziminden sonra, 1877 yangınında mahfil tahrip olmuştur. Ramsay'ın seyahat notlarında mahfile dair herhangi bir anlatım bulunmamaktadır. Bu birimin tam olarak hangi zamanda yapıya eklendiği bilinmese de 1844 yılındaki onarımda semahanenin genişletilmesi sırasında günümüz plan şemasına benzer bir hal aldığı söylemek mümkündür. Türbe bölümünden bir duvar ile ayrılan bu birim yapının doğusunda yer almaktadır. Doğu batı doğrultulu iki basık kemer uygulaması ile üç bölüme ayrılmıştır. Tavan ve zemin döşemesi ahşap kaplama, duvarları sıva ve badana olan bu birimlerin tuğla kemerleri son onarımda (2008) raspalanarak açık bırakılmıştır (Fot.10).

Onarım öncesinde türbelerin hizasında yer alan kemerin arası doldurularak güneydeki ve ortadaki birim kapalı bir mekan olarak kullanılmıştır. 2008 yılındaki onarımda bu ayırıcı duvar kaldırılmış ve birimler açılmıştır. Semahaneden 20 cm yüksek kotta bir bölümü parmaklıklar ile ayrılan şerbethane kısmının kuzeyinden semahane ve türbe birimine geçiş sağlanmaktadır. Statik olarak şerbethane mekanının taşıyıcı kemerleri ve semahanenin taşıyıcı kemerleri aynı düzlemde tutulmuştur. Bu iki kemer sisteminin birleştiği türbe ve şerbethaneyi ayıran duvar da aynı zamanda kuzey güney yönlü iki gizli kemer oluşturarak, kubbe destek sisteminin bir parçası görevi görmektedir. Bu duvarda, şerbethane bölümüne açılan iki adet pencere yer almaktadır. Bu pencerelerden Sultân Dîvânî'nin sandukasının tam hizasında olan pencere diğerinden daha büyük tutularak, bu alanda da bir niyaz penceresi oluşturulmuştur. Bu iki pencere Hüsnü Yusuf Bey'in çiziminde de görülmektedir (Fot.1). İki pencerenin arasında ahşap kapaklı küçük bir dolap, bu duvarın güney ucunda da mescit bölümüne açılan bir kapı bulunmaktadır. Söz konusu kapı ve niyaz penceresi neyzen Fevzi Dede'nin 1885-1902 yılları arasında türbe bölümünde çekilen fotoğrafında da yer almaktadır (Fot.2). Bu kapı namazgâh işlevi gören mescit kısmına semahaneden geçmeden doğrudan ulaşımı sağlamak için düzenlenmiş bir geçiş olmalıdır. Şerbethane birimi doğu girişinin iki yanında, kuzey ve güneyde yer alan büyük pencere açıklıkları ile dışa açılmaktadır.

Gölpınarlı 1950'li yıllarda bu bölümde sahipleri belli olmayan yıkık mezarlar olduğunu nakletmiştir.<sup>56</sup> Yapının 2008 yılı restorasyon öncesi fotoğraflarında kadınlar mahfiline çıkışın şerbethane ile arasına ayırıcı bölme yapılarak bir kapı açıldığı görülmektedir. Bu uygulamanın bu alanın türbe olarak kullanımından sonra yapılmış olması muhtemeldir. Söz konusu mezarlar muhtemelen 1960 yılında yapılan küçük onarımda kaldırılmış olmalıdır. Günümüzde bu alanda mezarlara dair herhangi bir iz söz konusu değildir. Son onarımda ahşap zemini cami olarak kullanımı sebebi ile halı kaplanarak ibadete açılmıştır.

Ana yapının kuzey duvarına bitişik son cemaat yeri yer almaktadır. Son cemaat yerine giriş, doğudan çift kanatlı bir kapı ile sağlanmaktadır. Üç yönlü ve 12 basamaklı

56 Gölpınarlı, 2006, 331.

bir merdiven ile ulaşımı sağlanan bir sekiden giriş kapısına ulaşılmaktadır. 1910 tarihli bir fotoğrafta tek yönlü olarak görülen merdiven 1908-1910 tarihleri arası bir zamanda yapıya eklenmiş olmalıdır (Fot.5). Günümüzdeki hali ise 1962 yılındaki onarım sırasında üç yönlü olarak yapılmıştır<sup>57</sup> (Fot.11).



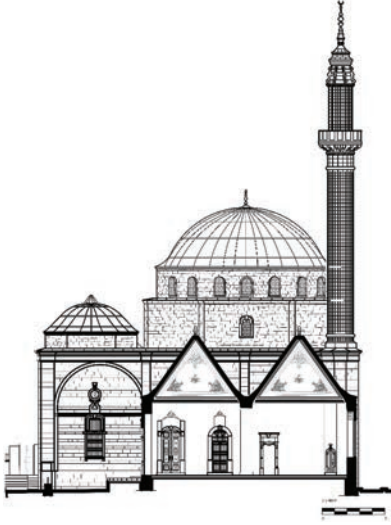
**Fot.11:**  
Son cemaat yeri giriş kapısı.



**Fot.12:**  
Harim giriş kapısı ve niyaz penceresi.

Giriş kısmında 2008 yılı restorasyonu öncesi 150x260 cm ebatlarında olan restorasyon sonrası ise kapı kanadı genişliğinde bırakılan mermer kaplama ayakkabılık kısmı yer almaktadır. Son cemaat yerinin güney duvarının doğusunda harime girişi sağlayan çift kanatlı ahşap kapı, kapının batısında ise kapı açıklığı ile eşit ölçülerde bir niyaz penceresi yer almaktadır. Mihrap ise güney duvarının en batısına yerleştirilmiştir. Kuzey duvarında güneydeki açıklıkların hizasında avluya iki, batı duvarında ise sokak cephesine iki pencere ile açıklık sağlanmıştır. Tüm pencere ve kapı açıklıkları içe doğru genişleyen formda inşa edilmiştir. Son cemaat yeri güney duvarındaki, yapının içine açılan pencerelerde dikkati çeken nokta iç duvar pencereleri gibi düz bir profil sergilemeleri gerekirken dış cephe pencereleri ile aynı şekilde dışarıda dar içe doğru genişleyen formda inşa edilmiş olmalarıdır. Söz konusu uygulama ana yapının daha önceden revaklı bir son cemaat yerine sahip olmuş olabileceği fikrini oluşturmaktadır.

57 Tanrıkorur, 2000, 454.



Çiz.5: D-D Kesiti, son cemaat yeri, kuzey cephe. Fot.13: Son cemaat yeri mihrabı ve minare girişi.

Tanrıkorur, 16-17. yüzyıllarda burada revaklı dehlizli bir yapı olduğunu, günümüz son cemaat yerinin ise 1908 onarımının son zamanlarında eklenmiş veya kapalı bir mekan haline getirilmiş olabileceğini belirtmektedir.<sup>58</sup> Arşiv belgelerinde son cemaat yeri inşası için yapılan harcamalardan söz edilmektedir.<sup>59</sup> Eravcı da son şeklini 1908 yılında aldığı görüşündedir.<sup>60</sup> Bu bilgiler ve ana yapının pencere açıklıklarının dış cephe formunda oluşu değerlendirildiğinde son cemaat yeri 1903 yılında<sup>61</sup> revaklı açık bir halde inşa edilmiş, meydan ve selamlık dairelerinin inşası için 1908 yılında tamamlanan onarımlarda kapalı bir forma getirilmiş olmalıdır. Son cemaat yerinin konik üst örtüsünün iç kısmı dört bölüme ayrılarak çapraz tonoz oluşturulmuştur. Her bir bölüm iç içe geçmiş üçgenler şeklinde verilerek en dış sınırlarının birleştiği yerde çapraz tonoz görünümü verilmiştir. Üçgen birimlerin köşelerinden ortaya doğru kıvrım dallar, rumiler ve palmetlerden oluşan bitkisel tezeyinatlar merkeze doğru devam etmekte ve tek bir tepelik rumi motifi ile sonlanmaktadır. Üçgen alanın tam merkezinde aynı bitkisel motifler kapalı rumili şemse kompozisyonunda görülmektedir. Ortada yer alan yıldız benzeri zincirli motifin etrafı rumi motifleri ile çevrelenerek içerde yuvarlak bir çiçek kompozisyonu oluşturulmuştur. Merkezdeki süslemenin uç kısmında yer alan tepelik rumi motifinin yönü

58 Tanrıkorur, 2000, 461.

59 BOA, Şura-yı Devlet, 1592/19/1.

60 Eravcı, 2011, 218.

61 1903'teki inşasında 9100 kuruş 1905 sonrası ıslahında ise 1800 kuruş harcandığı bilgisi mevcuttur. BOA, Şura-yı Devlet, 1592/19/1.

ile çapraz tonozun merkezine vurgu yapılarak diğer üçgen kompozisyonlar ile bütünlük sağlanmıştır. Kelem işleri kiremit rengi, mavi, bej ve hardal tonlarında yapılmıştır. Üçgenleri çevreleyen kiremit rengi kenar bordürlerinde tek sıra geometrik motif dizisi görülürken, konik üst örtünün hepsini çevreleyen kenar silmelerinin bordürlerinde, açık mavi fon üzerine koyu mavi birbirini tekrar eden palmet motifleri ile süsleme yapılmıştır (Çiz.5).

Harim birimi giriş kapısındaki mermer söveler dikdörtgen bir kaide üzerinde yukarı doğru devam ederek kapı giriş kemerinin üzerinde düz bir şekilde sonlanmıştır. Mermerlerin bittiği yerden, duvara gömülü hafifletme kemeri ile boş bir niş oluşturulmuştur. Bu uygulama mevcut alana bir kitabe yerleştirilmesi için düşünülmüş olmalıdır. Söz konusu nişin üst kısmına alçı sıva üzerine bir tepelik nakşedilmiştir. Stilize dilimli rumiler ile çevrelenmiş, mavi mücevher görünümlü bir rozet ve iki yana dağılan kıvrım dal ve dilimli rumilerin oluşturduğu bitkisel tezyinat altın yaldızlı ve bej tonlarında bezenmiştir.

Giriş kapısının mermer kemeri, basık kemer formunda devam etmesine karşın, kemerin ortasına yerleştirilen kilit taşı kemeri içe doğru deforme edip, kilit taşının sivri uçları ile içte ve dışta farklı bir uygulama oluşturmuştur. Kemer kıvrımından itibaren tüm kemer alanı kendi içerisinde iç bükey ve dış bükey panellere bölünerek hareketlilik sağlanmıştır.

Yüksek mermer bir eşğin üzerinden açılan çift kanatlı ahşap semahane giriş kapısı, 1905 tarihli arşiv kayıtlarında yapımı için harcamaları belirtilen bâb-ı şerif<sup>62</sup> olmalıdır. Her kanadı üçlü pano şeklinde bölümlere ayrılarak, panoların içi kapalı kompozisyonda<sup>63</sup> bitkisel tezyinat ile bezenmiştir. İki kademe ile derinliği sağlanan dörtgen panellerin içerisinde kıvrım dal, tepelikli rumi ve dilimli rumilerden oluşan bir adet münhani motifi yer almaktadır. Dört köşeli olarak tasarlanan münhani motifinin içerisinde aynı formda bir alan daha oluşturularak ortası dört yapraklı şeşberk motifi oluşturacak şekilde boş bırakılmıştır (Fot.12).

Meşe malzemeden yapılan kapıda yer alan motifler eğri kesim kabartmalı oyma tekniği ile yapılmıştır. Kapının orta kayıt profili bir sütunçe formunda uygulanmıştır. Her iki kanatta bulunan pirinç kapı kollarının alt ve üst kısımları tepelikli rumiler ile sonlandırılmıştır.

Giriş kapısının yanındaki niyaz penceresinde kitabe nişi yer almaktadır (Fot.12). Pencere açıklığının söveleri giriş kapısındaki ile aynı olup dikdörtgen kaide üzerinde sade bir şekilde yükselerek beşik kemer formunda devam etmiştir. Kilit taşı kemer formunda bir değişiklik yapmadan kemerin ortasına yerleştirilmiş, iç içe oluşturulan iki panelin orta kısmı prizmal olarak hareketlendirilmiştir. Giriş kapısı ile aynı ebatlarda olan niyaz penceresinin mermer denizliği giriş kapısının eşği ile aynı kotta sonlandırılmıştır. Pencere açıklığı, üç bölüme ayrılmış, ortadaki ve alttaki çift kanatlı ahşap çerçeve, üst

62 BOA, Şûrâ-yı Devlet, nr. 1592/19, lef.1'den aktaran, Ilgar, 2012, 55.

63 Mülayim, 1983, 82.

bölüm ise camekânlı ahşap doğrama şeklinde yapılmıştır. Dış cephelerde görülen ferforje demir parmaklıklar aynı tarzda burada da görülmektedir. 1908 tarihli açılış fotoğrafında, son cemaat yeri girişinde görülen pencere açıklıklarında ve şerbethanenin kuzeyinde yer alan pencerede herhangi bir demir parmaklık uygulaması söz konusu değildir. Yapıya ne zaman eklendikleri tam olarak bilinmemektedir. Demir parmaklıklar yapının tüm dış cephelerinde, son cemaat yeri batı cephesinde ve son cemaat yeri niyaz penceresinde aynı iken, sadece son cemaat yerinin giriş cephesi, kuzey cephesi ve şerbethanenin kuzey cephesindeki pencere açıklıklarında farklıdır. Söz konusu durum son cemaat yerinin sonraki bir dönemde duvar örülerek kapalı mekan haline getirildiğini göstermektedir. Tanrıkorur, semahane giriş kapısı ve mihrabın bir pencereden dönüştürüldüğünü ve niyaz penceresinin asıl giriş kapısı olduğunu belirtmektedir.<sup>64</sup> Kanaatimizce günümüze ulaşan düzenlemede 1905 yılı onarımı sonrasında bir değişiklik olmuş olma ihtimali düşüktür. Giriş kapısının düzenlemesi, niyaz penceresinden daha farklı yapılmış ve niyaz penceresine yukarıda belirttiğimiz gibi demir parmaklıklar yerleştirilerek dış cephe pencere işlevi uygulanmıştır. Mihrabın arka tarafında mutrib mahfili yer aldığı için de bu alanda pencere açıklığı olma ihtimali yoktur. Taş malzemeden inşa edilen mihrap pencere ve kapı açıklıklarından daha alçak tutulmuştur. Dikine dikdörtgen kaideli söveler giriş kapısında görülen deforme basık kemer ile birleştirilerek yarım daire şeklinde küçük bir niş oluşturulmuştur. Kemerin iç kısmı karşılıklı iki fildişi formunda kilit taşına doğru oyularak bir süsleme motifi elde edilmiştir. Kemerin kilit taşı dörtgen formda tepelikli kaba bir rumi motifi ile kemerin alt kısmına taşmış yüzeyi prizmal olarak hareketlendirilmiştir. Kilit taşının üst kısmı kemer ve söveler ile birleştirilerek yatay bir silme oluşturulmuş, bu silmenin üzeri söveler hizasında yükseltilerek kitabe alanı bırakılmıştır. Dikdörtgen formdaki bu kitabe alanı üst kısmının ortasına bir kilit taşı yerleştirilerek son cemaat yeri giriş kapısında da görülen profilli kademeli bir tepelik ile sonlandırılmıştır.

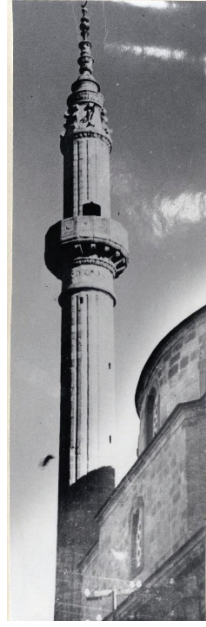
Son cemaat yerinin güney batı ucunda altıgen kaidesi ile minare yükselmektedir. Minareye giriş son cemaat yerinin güney batı köşesinde yer alan bir kapıdan sağlanmaktadır. Minare giriş kapısının söveleri diğer açıklıklardaki gibi dikine dikdörtgen kaide şeklinde başlatılmış, kemere geçiş alanı dikdörtgen formda bir başlık izlenimi verilerek dışa taşırılmıştır. Kaş kemer formunda yükselen üst kısımda dışa doğru bir süreklilik sağlanmış ve palmet motifi ile sonlandırılarak bir tepelik oluşturulmuştur. Palmet motifinin tam ortasında yarım ay şeklinde bir alem motifi yer almaktadır. Söveler ile aynı malzemeden yapılan taş eşik vasıtasıyla zeminden yükseltilen ahşap tek kanatlı bir kapıdan minare merdivenlerine ulaşılır (Fot.13).

Altıgen kaidesinin iki kenarı duvarın dışına taşıntı yapsa da minarenin kaidesi beden duvarları içerisine gömülmüştür. 1962 yılında inşa edilen minarenin (Fot.14), 1908 yılında tuğla malzemeden inşa edilen eski minare ile arasında çok az farklılık bulunmaktadır (Fot.15).

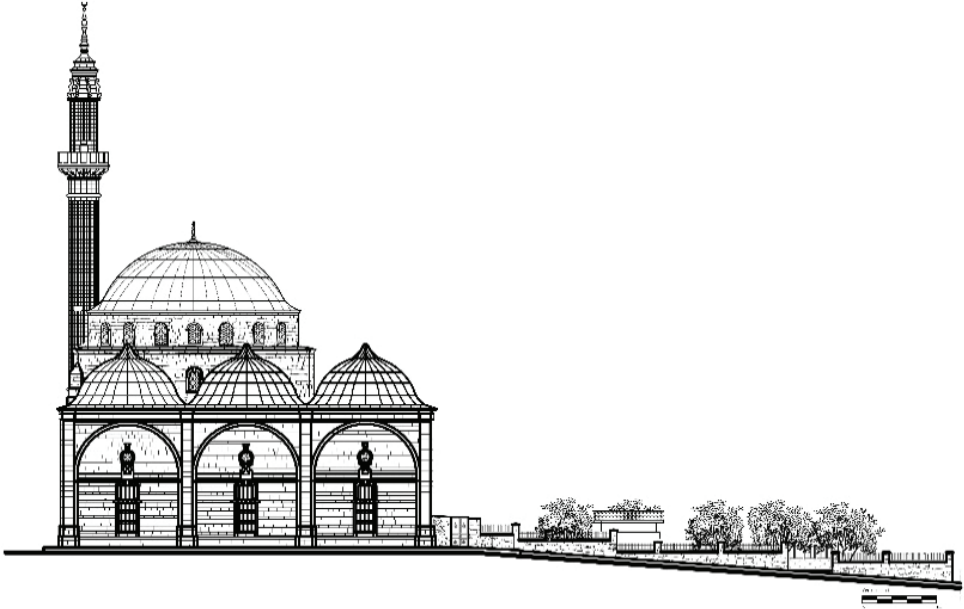
64 Tanrıkorur, 2000, 462.



Fot.14: 1962 yılı sonrası minare.



Fot.15: 1962 yılı öncesi minare.



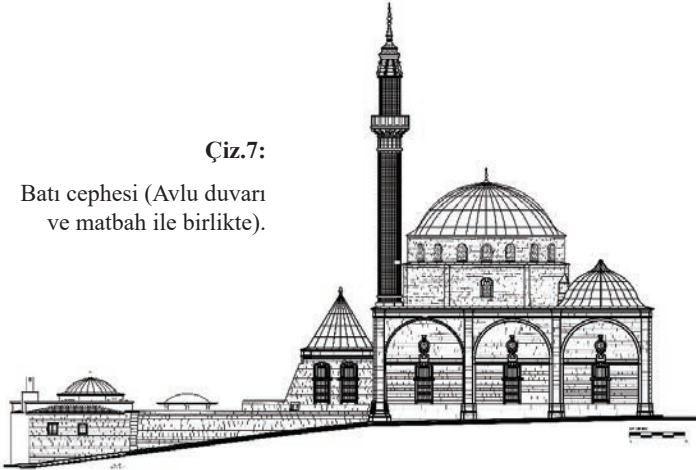
Çiz.6: Güney cephesi ve avlu duvarı.

Orijinal minaresinin (Fot. 15) gövde kısmında merdiveni aydınlatmak için açılmış mazgal pencereler görülürken, yeni inşa edilen minarede bu pencereler bulunmamaktadır. Şerefe korkuluğunun dış yüzeyinde ve minare gövdesinin üst kısmında bilezikle şerefe altının arasında yer alan kuşakta karşılıklı ay ve ortada yıldız motifi uygulaması yeni inşa edilen minarede bulunmamaktadır, bu alan düz bırakılmıştır. Şerefenin kapı kemeri ikisinde de kaş kemer formunda olduğu halde yeni inşada kaş kemerin altında düz bir kapı lentosu görülmektedir. Külâh kısmındaki uygulama nerede ise bire bir aynı olarak yapılmıştır. Külâhın başlangıcındaki silmenin altındaki *mutulus* sırası orijinalde daha büyük dişler halinde iken yeniden inşada dişler incelmıştır. Üzerinde yer alan dikine uygulanmış çift volütlü konsol benzeri kabartmalar yeniden inşada bire bir yapılmıştır. Külâhın üst kısmını oluşturan silmenin üzerinde görülen yumurta frizi ilk inşada daha iri olmasına karşın ikinci inşada ince diziler halinde uygulanmıştır. Bir üstte yer alan silmenin üst kısmı orijinalde kubbemsi bir formda yükselirken son inşadaki konik bir formda yükselmiştir. Onun üzerinde bir yumurta dizisi ile sivri kısım başlamaktadır. Külâh kısmının üst tarafına doğru yükselen yuvarlak formulu silmeler eski inşada daha sivri hatlar oluştururken, son inşadaki daha yuvarlak köşelere sahiptir. En üst kısımda yer alan piriç alem, büyük olasılıkla yapının orijinal minaresine aittir. Tanrıkorur, mimarinin süsleme kompozisyonuna farklı bir tanımlama getirmiştir.<sup>65</sup> Ampir (Empire) üsluptan sonraki bir dönemde inşa edildiğini bildiğimiz ve Tanrıkorur'dan farklı bir şekilde yorumladığımız minarede yer alan süslemeler, Ampir üsluba nazaran daha sade bir kompozisyon göstermektedir.

Sokak kotundan yaklaşık 42 m yükseklikte yer alan minare, dış cepheden yapı duvarları ile bir bütünlük göstermektedir. Yapının dış cephe süslemelerinde taş kaplama malzeme ile oluşturulan bir düzenleme ile hareket sağlanmıştır.

Çiz.7:

Batı cephesi (Avlu duvarı  
ve matbah ile birlikte).



65 “Şerefe altındaki konsollarla silme altı inci dizileri ve külâh bölgesindeki kurdela motifli tezyinat, Ampir üslubunun tipik göstergeleridir.” Tanrıkorur, 2000, 458.



Cepheler taş döşeme pilastrlarla eşit parçalara ayrılıp aralarına beşik kemer formundaki sağır nişler yerleştirilerek derinlik oluşturulmuştur. Bu kemerler kat hizasında profilli yatay silme ile bölünerek cephede iki katlı izlenimi yaratılmıştır (Fot.16, Çiz.6).

Yatay silmenin alt bölümündeki taş döşeme yatay şeritler halinde girintili çıkıntılı döşenerek bir hareketlilik sağlanırken silmenin üst bölümünde sade bir uygulama söz konusudur.

Kemerlerin üst kısmında ve pencerelerin altında yatay profilli silmeler ile cephe sınırlandırılmıştır. Bu uygulama değerlendirildiği takdirde cephe açıklıkları kat izlenimi verilen yatay silmeler ile birbirinden ayrılmış, alt bölümdeki pencereler dikdörtgen, üst kesimdekiler ise aydınlatma işlevi için yuvarlak formda inşa edilmiştir.

Yaklaşık 130x349 cm ölçülerindeki alt kat pencere açıklıklarının kemer uygulaması oldukça dikkat çekicidir. Bursa kemeri formunda iç içe geçmiş iki kemer uygulamasının ortasında kilit taşı kullanılmıştır. Bu kilit taşı aşağı doğru uzatılarak uç kısmı yuvarlatılmış rumi motifi oluşturulmuştur. Sırt sırta vermiş stilize yarım rumi motifinin üzerinde yükselen yuvarlak pencere kavsarası ve kilit taşının üzerinde yer alan yarım ay şekilli alem motifinden oluşmaktadır. Yuvarlak pencere açıklığı yedi yuvarlak bölüme ayrılıp buzlu cam ile kapatılarak çiçek görünümü oluşturulmuştur. Pencere açıklıklarında taş denizlik uygulaması ile bütünlük sağlanmıştır. Yapıdaki tüm pilastrların kaideleri dörtgen formda iki kademeli ve sade olmasına karşın, batı duvarındaki, son cemaat yeri ve cami biriminin ayırımında yer alan pilastrın kaidesi farklıdır. Köşeleri pahlı bir kaide üzerinde barok süsleme kompozisyonlarından iki adet sırt sırta vermiş S kıvrımı ile bezenmiş ve pilastr bu kompozisyonun ortasından yükseltilmiştir (Çiz.7).

Dış cephe düzenlemesinde en çok hareketlilik son cemaat yerinin doğuda yer alan girişinde görülmektedir (Fot.17).



**Fot.16:** Güney cephesi.

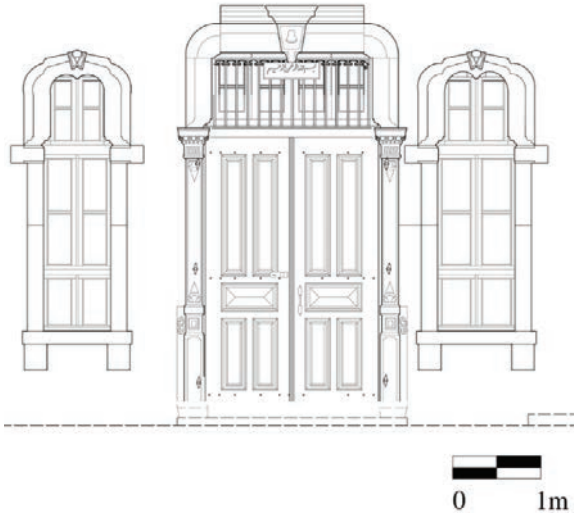


**Fot.17:** Son cemaat yeri girişi, doğu cephesi.

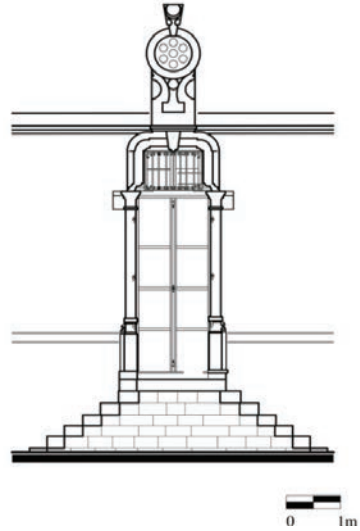
Yapının ana girişi olarak tasarlanan bu giriş doğu girişinden büyük tutulmuştur. Giriş kapısının iki yanına konumlanan pencere açıklıklarında iç içe geçmiş üç dilimli kemer olarak stilize Bursa kemer uygulaması kullanılmıştır. Dış kemer formunda yer

alan tepedeki dilim bir miktar pahlanarak yuvarlak formu azaltılmıştır. Diğer pencere düzenlemelerinde uygulanan stilize rumi sarkıtlı kilit taşı formu burada da görülmektedir. Kilit taşının üzerine alem motifi kabartma olarak uygulanmıştır. Geri kalan tüm düzenlemeleri cephede yer alan pencere kompozisyonları ile aynıdır (Çiz.8).

Son cemaat yeri giriş kapısının söveleri dörtgen formda tasarlanmış bir sütunçe görünümündedir. İnce uzun dörtgen bir kaide yukarı doğru keskin biçimde daraltılarak iç içe geçmiş kare formda iki panel oluşturulmuştur. Devamında aynı keskinlikte genişletilerek kaide görünümü tamamlanmıştır. Bu panellerin yanlarında cephedeki pilastrda da kullanılan S kıvrımlı ile stilize akantus yaprağı motifinden süsleme yapılmıştır. Yükselirken dörtgen bölümlere ayrılarak hareketlilik sağlanmıştır. Sütun gövdesi ince bir bordür ile çevrelenerek boyut kazandırılmış, başına ve sonuna karşılıklı gelecek şekilde iki palmet motifi yerleştirilmiştir. Başlık kısmında sütun gövdesi gibi beş adet yiv triglif şeklinde betimlenmiş ve onun üzerinde bir sıra inci dizisi, bir sıra yumurta dizisi ve köşelerde akantus yaprakları ile geçiş sağlanarak dikdörtgen bir tepelik ile sonlandırılmıştır. Sütunçenin bittiği yerden kemer kısmı başlamaktadır. Kemer kısmı pencere açıklıklarının kemer formu ile aynıdır. Kilit taşının üzeri palmet şeklinde iç bükey oyularak tam orta kısmında tekrar dış bükey bir alan bırakılmış ve bu alana destarlı sikke formunda bir kabartma taş oyma motifi yerleştirilmiştir. Sikkenin üzerinde istif tarzda Arapça harfler ile “Bismillahirrahmanirrahim” yazmaktadır. Bursa kemerinin köşe kısımlarından profilli bir tepelik yükselmektedir. Kapının üst kısmındaki çift kanatlı pencereler ve yapının dış cephesindeki tüm pencere açıklıkları en dışta demir ferforje parmaklıklar ile çevrelenmiştir (Fot.17, Çiz.8).



Çiz.8: Son cemaat yeri giriş detay.



Çiz.9 : Doğu girişi.

Yapının doğu cephesinde yer alan ikinci giriş açıklığına 4-5 basamaklı çift taraflı bir merdiven ile ulaşılmaktadır. Süsleme kompozisyonu cephelerdeki diğer tüm pencere açıklıkları ile aynı olan bu giriş açıklığında tek fark Bursa kemer formunun son cemaat yeri giriş kapısında olduğu gibi iki adet sütunçe üzerine yerleştirilmiş olmasıdır. Diğer kapıda kullanılan kaide kompozisyonunun aynısı burada da uygulan-



**Fot.18:** 2008 Restorasyonu öncesi kuzey batıdan genel görünüm. (Ark İnşaat Müh. Mus. San. ve Ltd. Şti, Temel Aktürk.)

mış, sütun gövdesi sade bırakılarak sütun başlığı formu sadece dört kademeli dörtgen profil olarak kullanılmıştır. Demir çift kanatlı kapının üst kısmına pencere yerleştirilmiş ve dışta demir ferforje parmaklık ile kapatılmıştır (Çiz.9).

Afyonkarahisar Mevlevi Türbe Camii kuzey ve doğu cephelerinden büyük bir avlu ile çevrilidir. Tüm kubbelerin dışı kurşun malzeme ile kaplanmıştı (Fot.18).

### Değerlendirme ve Sonuç

Afyonkarahisar Mevlevi Türbe Camii mevlevihane yapı kompleksinin bir parçası olması nedeni ile kuzey batıda matbah ve kuzey doğuda derviş hücreleri gibi mevlevihaneye ait birimler ile aynı avluyu paylaşmaktadır. Avlunun kuzeyden ve güneyden iki girişi bulunmaktadır. Mevlevihanenin ana binası olan bu yapı, türbe biriminin içerisinde yer alması nedeni ile Mevlevi Türbe Camii olarak adlandırılmaktadır. Mevlevi Türbe Camii'nin tek kubbe altında toplanan semahane ve türbe plan şeması, Karaman Zaviyesi'nde (14.yy.) de görülmektedir.<sup>66</sup> Karaman Zaviyesi'nde tek kubbe altında toplanan türbe, mescit ve semahane kompozisyonu olmasına karşın, Afyonkarahisar Mevlevihanesi'nde türbe kısmı, semahaneden kemer ile ayrılan (mihrap önü) mescit mekânında da devam etmektedir.

Semahane yer alan post makamı, diğer mevlevihanelerde olduğu gibi kıblenin değil, Konya Dergahı'ndaki (16.yy.)<sup>67</sup> gibi Tarikat Pir'inin hizasıdır. Bu uygulama Afyonkarahisar Mevlevihanesi'nin ikinci merkez oluşunu ve Sultân Divâne Mehmed Çelebi'nin Mevlevilik'teki ikinci Pîr olarak önemini vurgulamaktadır.

66 Tanrıkorur, 2001, 447.

67 Karpuz, 2004, 450.

Afyon Mevlevi Türbe Camii'nin son cemaat yerinin güney duvarında yer alan semahane giriş kapısı ve niyaz penceresinin kemer formu Söke Hacı Ziya Bey Camii'nin (1894-95)<sup>68</sup> pencere kemer formları ile benzerlik göstermektedir. Mevlevihanenin dış cephe pencere açıklıklarındaki ortası kilit taşı Bursa kemeri Söke Hacı Ziya Bey Camii'nin son cemaat yerinin ikinci kat orta pencere açıklığında yer alan kemer formu ile biçimsel olarak benzerlik göstermesine rağmen, eklektik tarzda inşa edilmiş olan Neyzen Hacı Ziya Bey Camii'nde yer alan uygulama, daha süslü ve kabartmalı bitkisel motifler içermektedir. Afyonkarahisar Mevlevi Türbe Camii'nde (1905) ise batılı ve eklektik üslupları bir arada uygulanmıştır. Aynı kemer formu, son inşaatı 1912 olan Afyon Yoncaaltı Camii'nin<sup>69</sup> son cemaat yeri dış cephe pencere kemerlerinde, Afyon Hükümet Konağı'nın (1901)<sup>70</sup> dış cephe pencere kemer formlarına da görülmektedir. Mevlevihanenin cephelerinde yer alan yuvarlak formdaki aydınlatma pencerelerin benzerine İzmir Kemeraltı Salepçioğlu Camii'nde<sup>71</sup> de rastlanmaktadır. Cephe düzenlemesinde kullanılan pilastrların benzer bir uygulaması son büyük onarımı 1893'te yapılan İzmir Başdurak Camii'nin<sup>72</sup> son cemaat yerinin dış düzenlemesinde dikkati çekmektedir. B. Tanrıkorur 1902 yılı yangınından sonra yapının taş işçiliğini 1905 yılında İzmirli Rum usta Andon'un yaptığını belirtmiştir.<sup>73</sup> Söz konusu usta o dönemde İzmir'de birçok yapıda adı geçen, Bâbiâli Kalfası Andon (Gavano?) olmalıdır. Andon Usta'nın yaptığı düşünülen<sup>74</sup> Buca'daki Levanten ailesi Forbes'lerin köşkünde<sup>75</sup> görülen pilastr uygulaması ve cephe kaplaması da Afyonkarahisar Mevlevi Türbe Camii ile benzerlik taşımaktadır. Yapının minaresi 1912 yılında yeniden yapılan Afyon Yonca Altı Camii<sup>76</sup> ve 1955'te yeniden inşa edilen Afyon Nur Mehmed Efendi Mescidi'nin<sup>77</sup> minarelerinin özellikle şerefe bölümleri ile bire bir benzemektedir.

Afyonkarahisar Mevlevi Türbe Camii neo-klasik üslup ve eklektik üslup arası geçiş dönemine ait batılı, bölgesel süsleme özellikleri ile dikkat çekmektedir. Süslemeleri açısından bire bir benzerlik gösterdiği bir yapı bulunmamaktadır. 14.yy. dan beri aynı konumda olduğunu düşündüğümüz yapı Mevlevilik için ikinci merkez olan bir asitane yapısı olması sebebi ile ibadet, ziyaret ve ayin uygulamalarının aynı anda yapılabilmesine imkân sunan plan şemasında inşa edilmiştir. En büyük onarımını II. Abdulhamid Han döneminde geçiren yapı son dönem Osmanlı yerel mimari özelliklerini yansıtmaktadır.

68 Gürbıyık, 2007, 22; Atıcı, 2018, 70.

69 Karazeybek, Polat ve Ilgar, 2005, 241.

70 Özpınar, 2014, 154.vad

71 Kuyulu, Ersoy, 2001, 285.

72 Polat, 2011, 60.

73 Ilgar'a göre Usta Ermeni Asıllıdır. Ilgar, 2012, 34.

74 Şenyurt, 2010, 543.

75 İzmir'deki birçok Levanten köşkünde (De Jongh köşkü), Vali Konağı'nda, bu cephe kaplaması ve pilastrlar benzer şekilde görülmektedir.

76 Karazeybek, Polat ve Ilgar, 2005, 241.

77 Karazeybek, Polat ve Ilgar, 2005, 214.

## KAYNAKÇA

- Atıcı, A. (2018), *Söke 'de Türk Mimarisi*, Pamukkale Üniversitesi, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli.
- Duru, R. (2012), *Mevlevîname Çeviri Metinler ve Resimlerle Batılı Seyahatnamelerinde Mevlevîlik*, Konya, Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.
- Eflaki, A. (2006), *Ariflerin Menkıbeleri*, (Yazıcı, T., Çev.), İstanbul, Kabalcı Yayınevi.
- Eravcı, M. (2011), *Afyonkarahisar Mevlevihanesi, Sultân Dîvânî ve Afyonkarahisarda Mevlevîlik*, Afyonkarahisar, Afyon Kocatepe Üniversitesi.
- Esrar, D. (2000), *Tezkire-i Şu 'ara-yı Mevlevîyye*, (Hzl. İ. Genç), Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Gölpınarlı, A. (2006), *Mevlanadan Sonra Mevlevîlik*, İstanbul, İnkılâp Kitabevi.
- Gürbıyık, C. (2007), *Bodrum Yarımadası 'ndaki Türk Eserleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İzmir, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İlgar, Y. (2012), *Karahisâr-ı Sâhib Sultan Divânî Mevlevîhânesi ve Mevlevî Meşhurları*, Afyonkarahisar, Afyonkarahisar Belediyesi.
- İlgar, Y. (1993), *Afyonkarahisar Mevlevihanesi, SÜ Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü II. Milletlerarası Osmanlı Devleti 'nde Mevlevîhaneler Kongresi*, Konya, 107-141.
- Karazeybek, M., Polat, Z. ve İlgar, Y. (2005), *Afyonkarahisar Vakıf Eserleri Merkez*, Afyonkarahisar, Afyon Kocatepe Üniversitesi, (C.1).
- Karpuz, H. (2004), *Mevlana Külliyesi, TDV İslam Ansiklopedisi*, TDV İslam Araştırmaları Merkezi, C.29, Ankara, 448-452.
- Kuyulu Ersoy, İ. (2001), *Salepçioğlu Ailesinin İzmir'e Katkıları ve Salepçioğlu Camii, Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu Prof. Dr. Gönül Öney'e Armağan Bildiriler Kitabı*, (10-13 Ekim 2001), 281-293, İzmir, Ege Üniversitesi Basım Evi.
- Mülayim, S. (1983), *Türk Süsleme Sanatında Arabesk Problemi, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Dergisi*, (II), 62-85.
- Nazîmâ, A. R. F. (2009), *Mükemmel Osmanlı Lügati*, İstanbul, Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Özgür Yıldız, Ş., Eryılmaz, H. (2019), *II. Abdülhamid Eseri Ertuğrul Tekke Cami-Tevhithanesi, ODÜ Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi (ODÜSOBİAD)*, Ordu, 9,1, 215-242.

- Özpunar, H. (2014), *Bir Zamanlar Afyonkarahisar*, Ankara, Afyonkarahisar Belediyesi Kültür Yayınları.
- Polat, Sibel, (2011), *İzmir'deki Geç Dönem Osmanlı Camileri*, Konya, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Ramsay, A. D. (1897), *Everyday Life in Turkey*, London, Hodder And Stoughton.
- Sahih, A. D. (2011), *Mevlevilerin Tarihi*, (Çev. C. Zorlu), İstanbul, İnsan Yayınları.
- Sâkıb, D. (1283), *Sefine-i Nefisei Mevleviyyan*, Mısır, Matbaa-i Vehbiyye, (C.I ), 62.
- Sarı, M. (1999), Şair Vehbi Çizmecizâde ve Afyon Yangın Destanı, Afyon, *AKÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (1), 251-271.
- Sarı, M., Ilgar, Y. (2011), “Sultân Dîvânî Mehmed Çelebi (Hayatı, Eserleri, Edebi Kişiliği ve Tesirleri)”, *Sultân Dîvânî ve Afyonkarahisarda Mevlevilik*, Afyonkarahisar, Afyon Kocatepe Üniversitesi, (nr:42-45), 1-93.
- Solmaz, L. D. (2011), *Şeyh Ali Celâleddin Çelebi ve Döneminde Afyonkarahisar Mevlevihânesi (1894-1918)*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Afyon, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Şenyurt O. (Spring, 2010), II.Abdulhamit Döneminde İki Ünlü Saray Mimarının Siyasi İlişkileri, *Uluslar Arası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (3), Issue 11, 539- 548.
- Tanrıkorur, B. (2000), *Türkiye Mevlevihanelerinin Mimari Özellikleri*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Konya, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tanrıkorur, B. Ş. (2001), Karaman Mevlevihanesi, *TDV İslam Ansiklopedisi*, TDV İslam Araştırmaları Merkezi, C.24, İstanbul, 447-448.
- Uzun, H. (2012), *İslami Uyanış, Çoklu Modernlik ve Popüler Kültür Bağlamında Mevlevi Şemasının Dönüşümü: Afyonkarahisar*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Ürkmez, A. S. (2017), *Afyonkarahisar Mevlevihanesi ve Haziresinden Müzelere Taşınan Mezar Taşları*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yazır, E. H. (2016), *Kuran-ı Kerim ve Türkçe Meali*, Ankara, Sefa Yayıncılık.

**Arşiv Belgeleri**

Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Şura-yı Devlet, 1592,19,1.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Evkaf, (nr.1657), 1, İrâde meclis-i Vâlâ, (nr.1066).

Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), M.MVL, (lef:5), 382, (nr.16731).

Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Evkaf, (nr.16597)

Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Evkaf,1261, (nr.511/25841)

Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Şûrây-ı Devlet, 1563,16.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), BEO, DN:1915, GN:143581,1.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA) İ.EV. 34/32, H,8-05,1321, (a-09).

Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), İE, 20.B, (nr.1345H)

Mevlânâ Müzesi Hazine-i Evrak Arşiv Defteri, MMA, (nr. 234),52,65,97.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

**Sanat Tarihi Dergisi**

ISSN 1300-5707

Cilt: 30, Sayı: 1 Nisan 2021

*Ege University, Faculty of Letters*

***Journal of Art History***

e-ISSN 2636-8064

*Volume: 30, Issue: 1 April 2021*

İnternet Sayfası (Acık Erisim)

Internet Page (Open Access)

**DergiPark**  
AKADEMİK

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

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

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

Clarivate  
Analytics  
**ESCI**  
Emerging Sources Citation Index

TR DİZİN  
**ULAKBİM**

**DOAJ**

Crossref

**EBSCO**

**ERIH PLUS**  
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE  
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic  
Resource  
Index  
ResearchBID

**SÖBIAD**



## GNEĞİÇ SEYAHATNAMESİNDEN İZLENİMLER: BİR RUS SANAT TARİHÇİSİNİN GÖZÜYLE 1894’TE İSTANBUL



### THE ILLUSTRATED TRAVELOGUE OF GNEDICH: ISTANBUL IN 1894 THROUGH THE EYES OF A RUSSIAN ART HISTORIAN

Elif KÖK\*

#### ÖZ

19. yüzyılın sonlarından itibaren Rus kültür ve sanat dünyasının çok yönlü sanatçı kişiliklerinden olan Petr Petroviç Gnediç, pek çok edebi eser ve çeviriye imza atmasının yanında, Rus dilinde hazırlanan ilk sanat tarihi külliyatının da yazarıdır. Zengin kültürel altyapısıyla, özellikle Batı dünyasını ve Batı sanatını yakından tanınmasına karşılık, Doğu ve İslam dünyasına dair bilgileri daha kısıtlıdır; 19. yüzyılın sonlarında gerçekleştirdiği birkaç günlük İstanbul seyahati, Gnediç’in zihninde bir Osmanlı sanatı ve mimarisi konsepti oluşmasına zemin hazırlamıştır. İstanbul’da 1894’te yaşanan büyük depremin hemen ardından gerçekleşen bu seyahatin yazılı ve görsel tanıklığı, hem o günlerin İstanbul’unu betimlemekte, hem de şehrin kültürel mirasına bir Rus sanat tarihçisinin bakış açısını sunmaktadır. Gnediç, çok sayıda gravürle birlikte yayınladığı kitabında, hem depremin yarattığı hasarlara değinir, hem de şehrin Bizans ve Osmanlı mimarlık mirasına dair dikkate değer yorumlar sunar. Özellikle geç dönem Osmanlı mimarisine yönelik yorumları, dönemin birçok seyahatnamesinden daha sert vurgular içerir. Sadece bir dönem tanıklığı olarak değil, aynı zamanda dönemin Rus aydınlarının gözündeki Osmanlı dünyası algısını yansıtan bir metin olarak da okunabilir ve bu anlamda, zengin seyahat literatürü birikimi içinde, özellikle de sanat tarihçisi gözüyle, dikkat çekici bir yazılı ve görsel belge olarak değerlendirilebilir.

*Anahtar Kelimeler:* İstanbul, 19. yüzyıl, seyahatname, Osmanlı, Rus seyahatnameleri,

\* Dr. Öğretim Üyesi, Marmara Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6528-6255> ♦ E-mail: [elifkok@yahoo.com](mailto:elifkok@yahoo.com)

**ABSTRACT**

Travelogues presenting the observations of European travelers about Istanbul in the 19th century are well known and many of them have been widely studied. Among many travelogues about Istanbul in the 19th century, this paper focuses on the observations of a less known but distinctive personality, a Russian art historian. Known as the author of the first art history book in Russia, Petr Petrovich Gnedich was also a renowned literary figure and translator of his time. He was an intellectual who knew many aspects of European arts and culture; it is understood that he was also closely interested in the travel literature of the period. However, his encounter with the Eastern world and Istanbul was much later than his recognition of the West. Actually, Istanbul was not only a favorite destination of Western travelers; Russian pilgrims have also been visiting the city for centuries and recording their observations. But unlike these religiously focused travels, Gnedich's impressions are towards a holistic understanding of the city. Besides, his evaluation of the city in terms of art and architectural history differs him from many other travelers. However, he still has an exclusionary attitude towards Ottoman art and architecture, praising the lost glory of Byzantine art. As an intellectual reflecting the common attitudes of his time, his impressions of Istanbul's architectural heritage are interesting and sometimes surprising. Throughout his book, it is repeated in various contexts that he considers no epoch of Ottoman architecture as advanced as Byzantine or European architecture; it can be said that he did not consider the Ottoman monuments unique in many aspects, and his comments in this context were also reflected in his art history book. These notes give clues about the approaches of the Russian intellectuals to the Ottoman world, which seemed to be strongly influenced by European thought and literature at that time. All in all, Gnedich's travel notes provide a vivid panorama of Istanbul in the last years of the 19th century. The book conveys the daily life practices as well as the architectural features of the city with clarity, fluency, and from the author's perspective. He observed not only sacred buildings and touristic areas, but also cemeteries, back streets and theaters, and recorded them as both vivid literary narratives and visuals. Numerous engravings accompanying the texts also contribute to the creation of this lively image of Istanbul. The timing of his travel also makes this testimony important because it happened just after the devastating earthquake in 1894. Traces of this great destruction can also be seen in some engravings in the book. Witnessing a remarkable period of Istanbul, Gnedich's book, which has not been evaluated before, is an important historical document that reflects the physical structure of the city and the perception of Istanbul by a Russian art historian.

***Keywords:*** *Istanbul, 19<sup>th</sup> century, travel writing, Russian travelogues, Ottoman*

**C**ok yönlü sanatçı kişiliğiyle 19. yüzyılın son çeyreği ile 20. yüzyılın ilk çeyreği arasında Rus kültür ve sanat dünyasında önemli bir figür olan Petr Petroviç Gnediç (1855-1925), esasen edebi eserleri, tiyatro oyunları ve Batı edebiyatından yaptığı çevirilerle tanınır. Fakat bunların yanı sıra, Rus dilinde yayınlanan ilk büyük sanat tarihi külliyatının da yazarıdır ve Rusya'nın ilk sanat tarihçisi kabul edilir. Yazar ve sanat tarihçisi kimliğiyle Batı dünyasını, Avrupa mimarisini, sanatını ve literatürünü yakından tanıyan, hatta Batı kültürünün Rusya'da tanıtılmasına da önemli katkılar sağlayan Gnediç, Osmanlı topraklarıyla çok daha geç tanışmıştır. İstanbul, aslında yüzyıllardır Rus seyyahların sıkça ziyaret ettikleri bir merkezdi; zira 10. yüzyılda Ortodoks Hıristiyanlığı benimsemelerinin ardından İstanbul, Rusların nazarında Kudüs gibi kutsal sayılmış ve yüzyıllar boyunca Kudüs ile birlikte bir hac merkezi addedilmişti. Fakat bu dinsel amaçlı seyahatlerde, genel bir ilgi ve meraktan ziyade, Ortodoks dünyası için kutsal olan yapılar ve konuların öne çıkacağı açıktır<sup>1</sup>. Gnediç'in seyahatnamesinin ise, Rus hacılardan ziyade Batılı seyyahlara daha yakın bir kapsam ve konseptte olduğu söylenebilir; yerel bir rehberin eşliğinde, o dönemin seyahat literatüründe yer bulan popüler İstanbul görünümelerini ziyaret etmiş ve izlenimlerini hem yazılı hem görsel formatta kaydetmiştir.

### **Yaşamı, eserleri ve sanat tarihçi yönü**

Petr Petroviç Gnediç, 18 (30) Ekim 1855'te<sup>2</sup> St. Petersburg'da doğmuştur. Aile geçmişi belgeler üzerinde 17. yüzyıla kadar izlenebilen Gnediç, şair Nikolai Gnediç (1784-1833) ve yazar Aleksandr Griboedov (1795-1829) gibi Rus kültürünün bazı önemli isimleriyle de akrabadır. 1875-79 yılları arasında İmparatorluk Sanat Akademisi'ne devam eder, fakat tamamlamadan bırakır<sup>3</sup> ve çalışmalarını edebiyat alanında yoğunlaştırır: Yazar, çevirmen, dramaturg ve sanat tarihçisi olarak çok sayıda eser bıraktığı uzun kariyeri, 1877 yılında Niva dergisinde yayınlanan ilk öyküleriyle ve aynı sıralarda kaleme aldığı piyeslerle başlar. İlerleyen yıllar boyunca yazdığı çok sayıda öykü ve makale, dönemin en önemli dergilerinde yayınlanır; ayrıca Avrupa edebiyatından yaptığı çeviriler de çok ses getirir. Diğer yandan, yazın hayatına başladığı 1870'lerden itibaren, gördüğü sanat eğitiminin de katkısıyla, sanat tarihi okumaları ve çalışmalarını da aralıksız sürdürür. Bu birikimin sonucu, ilk kez 1885 yılında St. Petersburg'da yayınlanan, geniş kapsamlı

1 Rus literatürünün en erken dönemlerinden itibaren İstanbul anlatımlarıyla karşılaşmaktadır. Rusların Ortodoks Hıristiyanlığı benimsemelerine vesile olan Bizans İmparatorluğu'nun başkenti olarak İstanbul (Rus metinlerinde Tsargrad/Çargrad), yazılı tarihlerinin başlangıcından itibaren kutsal bir vurguyla ele alınır. İstanbul'un Osmanlı topraklarına katılmasından sonra, Ortodoks kültürünün yeni merkezi ve dolayısıyla İstanbul'un varisi, Ruslarca "üçüncü Roma" addedilen Moskova olur. 15-18. yüzyıllar arasında, İstanbul'dan Kudüs'e uzanan uzun hac yolculuklarına çıkan seyyahlar, bu bağlamda, İstanbul'daki Bizans izleri ve/veya Ortodoks kiliselerinin Osmanlı idaresi altındaki durumlarıyla ilgili konulara odaklanan anlatımlar sunarlar. Rus seyahatnameleri hakkında bilgi için bk.: İnanır, 2013 ve Kemaloğlu, 2015.

2 1918 yılına kadar Rusya'da Jülyen takvimi kullanıldığı için, daha önceki tarihler Gregoryen takvime göre 12 gün kadar geridedir.

3 Gnediç, 2000, 8.

bir ‘dünya sanat tarihi’ külliyyatıdır<sup>4</sup>. Bu çalışma, Gnediç’in önsözünde de belirttiği üzere, dünyanın çeşitli bölgelerinde en eski çağlardan 19. yüzyıla kadar gerçekleşen sanatsal gelişmeleri Rus dilinde bütüncül olarak toparlamaya girişen ilk ‘deneme’dir ve derin analizler içeren bir alan araştırmasından ziyade, zengin içerikli bir derleme çalışması olarak nitelenebilir. Kapsamının doğası ve o yıllardaki sanat tarihi literatürünün olanakları gereği, kitabın omurgası Batı dillerinde daha önce yayınlanan çalışmalara dayanmaktadır ve içeriği de ana hatlarıyla bu doğrultuda şekillenmiştir: Prehistorik çağlar ve eski Doğu sanatlarının ardından Yunan ve Roma çağları, sonrasında da Avrupa sanatı incelenir; fakat bu klasik akışın arasına Rus ve Arap sanatı konulu iki kısa bölüm eklenmiştir. İslam sanatı ve özellikle mimarisi, tümüyle “Arap mimarisi” başlığı altında ele alınmış; İslam sanatında Türkler veya Osmanlılara dair bağımsız bir bölüme yer verilmemiştir. Her bölümde, mimari ve görsel sanatların yanı sıra, dönemin giysi veya mobilya kültürü gibi nitelikler de tanıtılmaktadır. Tüm bu içerik, bol görsel malzemeye desteklenmiştir; dolayısıyla, dönemi için önemli ve bilgilendirici bir kaynak olarak nitelenebilir.



**Görsel 1:** İlya Repin’in çizimiyle P. P. Gnediç (Niva, 82, 1909)

Yaşam aralıkları ve faal oldukları yıllar tam örtüşmemekle birlikte, mesleki tutum açısından Gnediç’in Celal Esat Arseven (1875-1971) ile benzerliği dikkat çekicidir: Her ikisi de resim eğitiminin ardından daha geniş ölçekte ve tiyatrodan sanat tarihine uzanan bir yelpazede sanatın çeşitli alanlarıyla ilgilenmiştir. Her ikisi de kendi ülkesinde sanat tarihi bilincinin ve literatürünün oluşmasına öncülük eden isimlerdendir; ayrıca, her ikisi de kendi ulusal sanatlarının evrensel sanat tarihi literatüründe yer bulması için çabalamıştır.

Gnediç, sanat tarihi kitabının ilk basımının ardından, içeriğini geliştirerek ve zenginleştirerek birkaç kez yeniden yayınlamıştır. 1897 yılından itibaren kitabın hacmi genişlemiş ve üç ciltlik anıtsal bir başvuru eseri haline dönüşmüştür. Kitabın kronolojik kurgusu ve sıralaması temelde aynıdır; fakat yazarın yeni ulaştığı bilgilerin ışığında, bölüm içerikleri zenginleşmiştir. Sözgelisi, ilk baskıda yer almayan Osmanlı sanatının, 1894 tarihli İstanbul seyahatinin ardından kitaba eklendiği görülür; fakat “Arap sanatı” başlığı altında tek paragrafla ele alınan Osmanlı sanatını temsilen sadece Sultanahmet Camii yer alır. Gnediç’e göre Sultanahmet Camii, doğrudan doğruya Ayasofya modelini izler; ana hatlarıyla Bizans mimarisini, iç mekan düzenlenişiyle de Arap üslubunu anımsatır<sup>5</sup>. Gnediç, Osmanlı mimarisine dair daha detaylı gözlemlerini İstanbul seyahatnamesinde kaleme almıştır.

4 Gnediç, 1885.

5 Gnediç, 1907, 397.

## İstanbul seyahati/seyahatnamesi

Gnediç'in Karadeniz üzerinden gemiyle planladığı İstanbul seyahati, 1894 yılı Ağustos ayında gerçekleşmiştir. Temmuz ayının ortalarında İstanbul'a hareket etmeye niyetlenir; ancak kararından itibaren gelişen çeşitli koşullar nedeniyle, şehre bazı ertelemeler ve gecikmelerle ulaşabilmiştir. Seyahatnamesinin başında, bu süreci, "eğer eski Yunanlılar gibi uğursuz alametlere inansaydım..., Boğaz kıyılarını da, hareketli ve renkli Marmara kıyılarını da göremeyecektim"<sup>6</sup> ifadesiyle özetler. Bu gecikmenin başlıca sebebi, 10 Temmuz 1894'te gerçekleşen büyük İstanbul depremidir.

Gnediç'in seyahat planı, önce kişisel işleri için Kuzey Kafkasya'daki Mineralnye Vody bölgesine uğramak ve ardından da, kendi tabiriyle "Oleg'in izinde" denize açılarak<sup>7</sup> İstanbul'a ulaşmaktır. Rusların en eski tarih kayıtları arasında önemli bir yeri olan 10. yüzyıldaki Bizans seferine ve Knyaz Oleg'in Bizans'a karşı kazandığı zafere atıfta bulunan bu ifade, İstanbul konulu metinlerde sıkça karşılaşılan bir motifi tekrarlar; Oleg'in kalkanını şehir surlarına asarak İstanbul'dan zaferle ayrılışını betimleyen bu destansı öykü, Nestor Yıllığı'nda etraflıca anlatılmıştır<sup>8</sup>. Rusların İstanbul'dan destansı bir zafer öyküsüyle ayrılmaları, özellikle 1877-78 Osmanlı-Rus Savaşı yıllarında ve sonrasında, Rus literatüründe ve basınında, adeta bir analogi olarak sıkça kullanılmıştır. Savaşın sonrasında Ruslar tarafından Yeşilköy'e dikilen Ayastefanos Anıtı'nın inşası ve varlığı süresince<sup>9</sup> daha da sıkça hatırlanan ve Rusların İstanbul'daki varlığını tarihsel köklere dayandırarak "meşrulaştıran" bir motif haline geldiği söylenebilir. Gnediç de "Oleg'in izinden" deniz yoluyla İstanbul'a gitmeyi planlarken, bu eski öyküye atıfta bulunarak yolculuğuna başlar.

Bununla birlikte, İstanbul'a hareket etmeye karar verdiği gün, büyük İstanbul depremi gerçekleşir (10 Temmuz 1894). Ulaşan haberlere dayanarak depremden etraflıca bahseden Gnediç, şehri toz ve duman bulutunun kapladığını, bütün Haliç üzerinde yoğun bir karanlık oluştuğunu ve tüm halkın telaşa koşuşturduğunu aktarır<sup>10</sup>. Tanımladığı bu sahneyi betimleyen gravürde, Galata Köprüsü üzerinde koşuşturan insanların ardında, kalın bir toz bulutunun arasında Yeni Cami'nin silueti de görülmektedir (Görsel: 2).

Şehrin toz ve duman altına gömüldüğü, herkesin İstanbul'dan Ayastefanos'a doğru kaçtığı, bu sebeple her gün en az yirmi beş tren seferi yapıldığı, hatta Ayastefanos'taki revirlere binlerce yaralının gönderildiği haberlerini aldığı için, Gnediç de İstanbul'a hareketini bir süre ertelemek zorunda kalır. Diğer yandan, bu süreçte başgösteren kolera salgını da Karadeniz'deki gemilerin karantinaya alınmasına sebep olur ve tüm bu faktörleri göz önünde bulundurarak, Sivastopol üzerinden gemiyle İstanbul'a yaklaşmaya karar verir. Yol boyu uğradığı şehirler arasında, özellikle ünlü Rus ressam Ayvazovski'nin

6 Gnediç, 1896, 1-2.

7 Gnediç, 1896, 2.

8 *Letopis' Nestora*, 1903, 14-16.

9 Ayastefanos Anıtı ve bunun Rusya için önemi hakkında bkz: Kök, E. (2016). Rus Kaynaklarında Ayastefanos Anıtı Hakkında Yeni Bulgular, *TÜBA-KED*, 14, 2016, 179-191.

10 Gnediç, 1896, 5.



**Görsel 2:** İstanbul'da deprem  
(Gnediç, 1896, 5).

Palas Oteli, Gnediç'in ziyaretinden aylar sonra açılmıştır<sup>12</sup>. Kitabında otelin gravürünü sunmamıştır; fakat bazı odaların etkileyici bir İstanbul manzarasına sahip olduğu, girişte zenci kapı görevlilerinin beklediği, bronz aslan başlarıyla taçlanan mermer merdivenleri ve ip ya da halatlardan müteşekkil merdiven korkulukları gibi bazı detaylardan bahseder<sup>13</sup>.

Otele yerleştiği gün, Nikolaki takma adını kullanan bir dragoman/rehber ile tanışır ve İstanbul'da kaldığı süre boyunca onunla birlikte hareket eder. İstanbul ile ilgili olarak, hem Hıristiyan hem de Müslüman dünyasının en önemli kutsal yapılarından bazılarını göreceği için oldukça heyecanlıdır; bu yapıları, farklı dönemlere ve farklı halklara ait insan dehasının yaratıları olarak tanımlar ve kendi tabiriyle "çok yüksek" beklentilerle seyahatine başlar<sup>14</sup>.

11 Gnediç, 1896, 92.

12 Resmi kayıtlar ve dönem basınından hareketle, Pera Palas'ın resmi açılışının 1895 yılı başında yapıldığı bilinmektedir. Çelik Gülersoy, otelin tümüyle 1894 yılı sonunda tamamlandığını belirtir; fakat otelin faaliyetlerinin 1892 civarında başladığına dair kayıtlar da mevcuttur (Gülersoy, 1994, 239-240.)

13 Gnediç, 1896, 92.

14 Gnediç, 1896, 99.

**Görsel 3:**

Boğaz'a giriş (Gnediç,  
1896, 65.)



Gnediç'in seyahat notları, ilk kez 1895 yılında, *Nedelya* gazetesinin eki mahiyetindeki aylık edebiyat dergisinde yayınlanmıştır. Bundan bir yıl sonra, 1896'da, çok sayıda gravür eşliğinde ayrı bir kitap olarak basılır. Altmış adet gravür içeren seyahatname, görsel tanıklıkları yönünden de önemlidir. Gnediç, seyahati boyunca karşılaştıklarını mümkün olduğunca eksiksiz ve detaylarıyla görselleştirdiğini; yol boyu biriktirdiği iki albüm dolusu görsel materyalin, seyahat notlarına nazaran daha detaylı olduğunu belirtir. Seyahat izlenimlerine dair kısmen resim, kısmen de fotoğraflardan oluşan bu görsel birikimin, M. M. Dal'keviç tarafından özenle çinko baskıya dönüştürüldüğünü ve kitaba bu şekilde eklendiğini önsözünde aktarır. O yıllarda zengin bir külliyat oluşturmuş olan Batılı seyahatnamelere kıyasla, kendi seyahatnamesinin daha kapsamlı olduğunu ve özellikle zengin görsel içeriğinin büyük ölçüde ilk kez yayınlanan görünümle içerdiğini de vurgular. Bu kitapta ilk kez yayınlanan görünümlerin arasında, Karadeniz ve İstanbul izlenimlerinin yanı sıra, İ. Ayvazovski ile İ. Repin'in birer resmi de yer almaktadır.

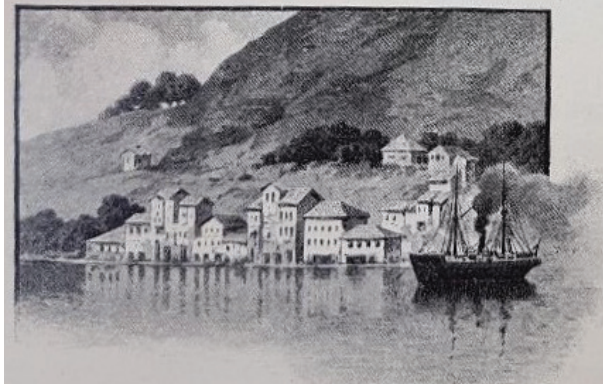
**İstanbul'a giriş, ilk izlenimler**

Gemiyle kuzeyden Boğaz'a giren Gnediç, Anadolu yakasında alçak tepelerin altında beyaz binalardan oluşan bir görünümle karşılaştığını ve bu ilk görünümün çok dikkat çekici olmadığını belirtir. Her bir kıyıya serpiştirilen küçük evler, bazen iki veya üç katlı olabilmekle birlikte, ancak bir veya iki pencere genişliğindedir (Görsel: 5). Evlerin alt kısımlarında, teknelerin barınması için suya açılan kısımlardan da bahseder; diğer yandan, bu binaların (özellikle kiremit çatılarının) eskiliği ve bakımsızlığı da dikkatini çekmiştir. Tanımadığı bu görünümü betimleyen gravürde de görüldüğü üzere, kıyıdaki evlerin ardında yer alan tepelerin üzerinde küçük ağaçlık alanların olduğunu belirtir.

**Görsel 4a, 4b:**  
Boğaz'a giriş  
(Gnediç, 1896,  
68-69)



**Görsel 5:**  
Boğaz'ın  
Anadolu kıyıları  
(Gnediç,  
1896, 71)



Boğaz'ın Avrupa kıyısını Asya yakasına göre daha canlı ve hareketli bulmuştur: Burada daha sık bir düzende, adeta birbiri üzerine yığılmış gibi görünen evlerden bahseder; ayrıca bu kıyıdaki limanlar da daha kalabalık ve hareketlidir (Görsel: 6). Gnediç, havanın kapalı olduğu bir günde karşılaştığı bu ilk Boğaz sahnelerini, St. Petersburg şehrinin içinden geçen Neva Nehri kıyılarının soğuk bir Kasım ayındaki görünümüne benzetir.

Rus sefaretinin de yer aldığı Büyükdere'ye yaklaşırken kıyıların daha yeşil, daha canlı ve lüks bir görünüme büründüğünü gözlemleyen Gnediç (Görsel: 7), beyaz binalar ve bakımlı parklara sahip olan Rus sefaretinden de övgüyle bahseder. Boğazın bu tarafında, artan deniz trafiğiyle birlikte anlık değişen görünüm arasında, kıyıdaki çok sayıda konutun, cami minarelerinin ve "Bizans tarzında" kubbelerinin de parlak bir görünüm sunduğuna değinir. Kente dair izlenimlerini adeta resim çizercesine betimlerken, uzun şiirsel anlatımlara yer vermiştir.

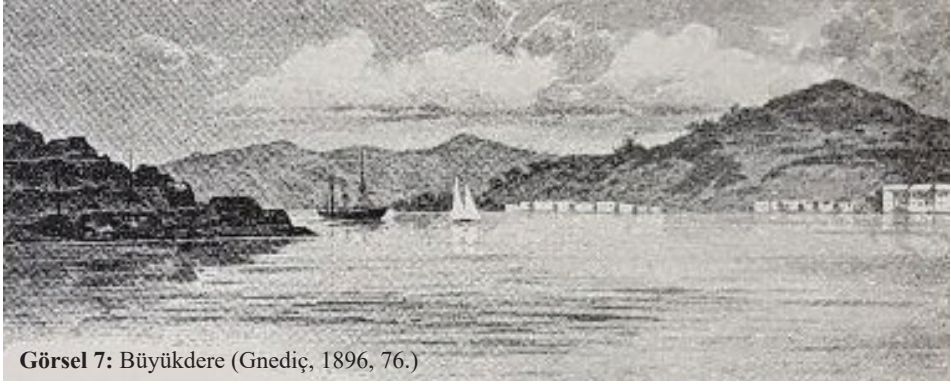
Buna karşılık, gemiyle şehre yaklaşırken önünden geçtiği Anadolu Hisarı ile Rumeli Hisarı'nı kaba bulmuştur. Aslında seyahate hazırlanırken Büyükdere'nin pek az ilgisini çektiğini, buna karşılık hisarları görmeyi heyecanla beklediğini belirtir; fakat bu ilk karşılaşmasında, her iki hisarın sadece uzaktan ilgi çekici görüldüğünü, oysa yakından bakıldığında sadece birer taş yığınından ibaret olduklarını düşünür (Görsel: 8). Hi-



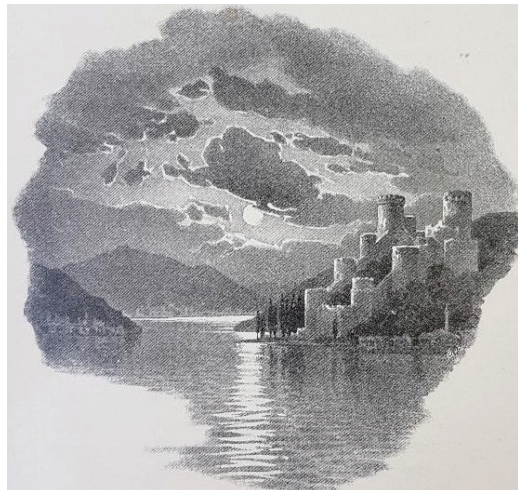
sarların ardından önünde beliren İstanbul panoramasını ise devasa bir tiyatro sahnesine benzetir. Şehre dair ilk izlenimlerinin, Gnediç'te bir miktar hayal kırıklığına sebep olduğu görülmektedir; hatta seyahatinin bu ilk aşamasında, daha önce okuduğu seyahatnamelerdeki bilgileri ve yazarların beğenilerini sorgulama noktasına geldiğini de açıkça ifade eder. Gnediç'e göre, şehre deniz yoluyla batıdan girenler değilse de, Karadeniz yönünden Haliç'e yaklaşanlar için, seyahatnamelerde abartıyla bahsedilen türde "Doğu masalı" benzeri bir görünümle karşılaşmak mümkün değildir.



**Görsel 6:**  
Boğaz'ın Avrupa kıyısı  
(Gnediç, 1896, 72.)



**Görsel 7:** Büyükdere (Gnediç, 1896, 76.)



**Görsel 8:**  
Rumeli Hisarı  
(Gnediç, 1896, 77.)

## Dolmabahçe ve Çırağan Sarayları

Gnediç'in Çırağan ve Dolmabahçe Sarayı izlenimleri, ilk Boğaz izlenimlerinden daha derin bir hayal kırıklığını yansıtır. O dönemde İstanbul'u ziyaret edenler için heyecan verici bir durak olan Çırağan Sarayı, Gnediç'e ne güzel, ne de "Doğu"yla ilişkili görünmüştür. Daha detaylı bir analizle eleştirdiği Dolmabahçe Sarayı ise, onun gözünde, tatsız bir üslup karmaşasının ürünüdür (Görsel: 9): Beraberindeki yolcuların heyecanlı haykırışları eşliğinde gemiyle yaklaştığı Dolmabahçe Sarayı'nın, Ayvazovski tablolarında adeta bir rüya gibi, masalsi bir görünümle işlendiğini; fakat karşısındaki uzun, beyaz yapının, zihninde yer eden bu görünümle hiç benzeşmediğini belirtir. Gnediç'in yorumuyla "*ilk bakışta beceriksizce parmaklıklar, sonra da iyi düşünülmüş ve bütünleştirilmiş olan ortadaki bina görülür; bu kısım, özgün bir armoniden yoksun olmasa da, gayet barbarca üslubuyla şaşırtır. Fakat sarayın iki yanına eklenen binalarda, bir anda her şey değişir ve Yunan tarzında üçgen alınlıklar belirir; böylece tüm o armoni, yerini anlatılmaz bir kakofoniye bırakır.*"<sup>15</sup> Anlaşılan o ki, Gnediç bu yapıda ne o dönem Osmanlı saray çevresinin Batılılaşma göstergelerini, ne de bazı Avrupalı seyyahların tanımladıkları Batılı bir zarf içindeki egzotik Doğu tadını bulabilmiştir. Sarayı yaptıran Abdülmecit'in beğenilerini ve tercihlerini sert bir dille eleştirirken, samimi bir beğeni duygusuna sahip herhangi Avrupalının, üslup karakterine sahip olmayan böyle bir yapıdan ancak iğrenebileceğini belirtir. Osmanlı mimarisinin son dönemine damgasını vuran eklektik yaklaşımların, Gnediç'in gözünde zevksizce, düşünülmenden veya rastgele biraraya getirilen detaylarla oluşan bir üslup karmaşasından ibaret olduğu anlaşılmaktadır; dolayısıyla ne Batı ne de Doğu tadı vermektedir.

**Görsel 9:**  
Dolmabahçe Sarayı  
(Gnediç, 1896, 80).



Aslında, Doğu dünyasına atfedilen kolektif önyargıların cisimlendiği bir şehir olarak tahayyül edilen İstanbul, birçok Batılı seyyahın gözünde, "Doğu" etkisi yaratması beklenen bir şehirdi. Bu bağlamda, 19. yüzyılda şehri ziyaret eden bazı Batılı seyyah-

<sup>15</sup> Gnediç, 1896, 81.

ların notlarında da, Gnediç'in vurguları kadar sert olmamakla birlikte, Batılı unsurların Osmanlı mimarisine katılımını eleştiren veya yersiz bulan kayıtlar görülmektedir. Söz-gelişi, Théophile Gautier, Batılı beğenilere uygun olarak inşa edilen Çırağan Sarayı'nın cephe tasarımını etkileyici bulmakla birlikte, "bir Doğu şehrinde Arap veya Türk mimarisini görmeyi tercih ettiğini" belirtir; Dolmabahçe Sarayı'nın mimarisini ise "çok zevkli bulmadığını" ifade eder<sup>16</sup>. Clara Erskine Clement Waters, Çırağan Sarayı'nın Türklerce etkileyici bulunduğunu, ama Batılıların gözünde aynı değere sahip olmadığını ve sadece Edmondo de Amicis gibi birkaç kişinin bu yapıda beğenilecek yönler bulabildiğini belirtir<sup>17</sup>. Zira Amicis, sarayın iç mekan tasarımına dair bazı detaylardan etkilenmiştir; fakat genel tasarım ve cephe düzenlemesini ihtişamlı bulmakla birlikte, Yunan, Roma, Gotik, Rönesans, Türk ve Arap mimarisine dair unsurların karmaşasından oluşan istikrarsız bir üsluba sahip olduğunu ve sanatçı gözüyle pek çok hata içerdiğini de vurgular<sup>18</sup>.

Gnediç, Osmanlı'da Batılılaşmanın eksik ya da çelişik bulunduğu yönlerine, seyahat notları boyunca çeşitli bağlamlarda değinmiştir. Bu üslup karmaşasının sadece saraylarda ve büyük kamusal yapılarda değil, cadde ve sokaklarda, gündelik yaşam alanlarında da görülebildiğini vurgular. Söz gelişi, büyük caddelerin ve yolların hem Batılı teknolojilerle, hem de Avrupa modalarına uygun fener gibi aksesuarlarla yenilediğini, fakat buna karşılık, evlerin hala dışa kapalı ve sessiz birimler olarak varlığını sürdürdüğünü belirtir<sup>19</sup>. Dolayısıyla, Gnediç'e göre hanedanın beğenileri kadar gündelik yaşam sahneleri de, Doğu ile Batı arasında kararsız ya da istikrarsız bir görünüm sergilemektedir.

### **Haliç ve İstanbul Yakası**

Gemiyle Beşiktaş'tan ilerleyerek Haliç'e doğru yönelirken, Gnediç'in hayal kırıklığı sürmüştür. Şehrin genelinde, özellikle binaların düzensiz yerleşimlerine ve bakımsız görünümüne sıkça değinir. Haliç'e girerken yine dikkatini çeken ilk nitelik, binaların birbiri üzerine adeta "canavarca" yığılmalarıdır. Gemiyle ilerlerken, sol yanında kalan İstanbul kıyısındaki camiler ve minareler gözüne ilişir; çeşitli seyahat notlarında övgüyle, adeta bir rüya gibi bahsedilen Osmanlı camilerinin, yakından bakıldığında bu masalsı anlatımlar-



**Görsel 10:** Karaköy'den suriçine bakış  
(Gnediç, 1896, 87)

16 Gautier, 1900, 279-280.

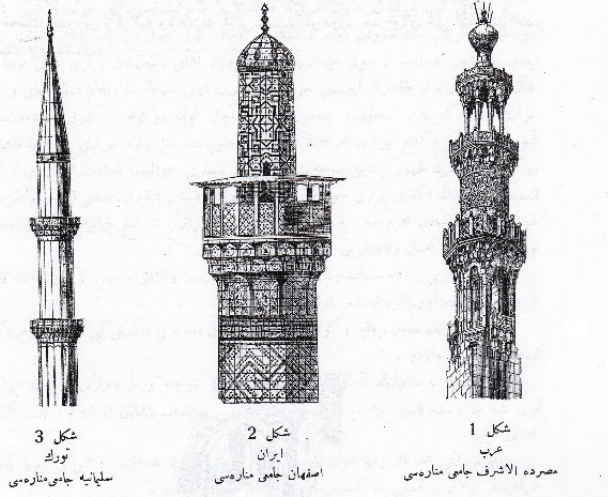
17 Waters, 1895, 195.

18 De Amicis, 1896, 190-192.

19 Gnediç, 1896, 103.

la hiç ilgisi olmadığı görüşündedir. Uzaktan “Doğu masalı” izlenimi veren bu yapılar, yakından bakıldığında, dökülen alçılarıyla ve çökmüş duvarlarıyla, bambaşka bir görünüm sergilemektedirler.

Gnediç’in Osmanlı camilerine yönelik tek eleştirisi bakımsızlık değildir; aynı zamanda, Türk mimarların özgün formlar yaratmadıkları, İslam mimarisinde daha önce mükemmelleştirilmiş olan biçimleri kopyaladıkları yönündeki görüşünü de kaydeder. Tüm şehrin silüetinde yükselen göz alıcı minareler, Gnediç’e göre Araplar tarafından geliştirilen bir mimari formdur ve kubbeli yapılarla mükemmelen bütünleşen bu kompozisyon, hazır halde İslam mimarisinden alınmıştır; zira yapıları gösterişli kılan da, Türkler için “yerli malı” olmayan bu minarelerdir. Bu bağlamda, Türk mimarların yeteneksiz olduklarını ve Osmanlı mimarlık konseptine kendilerine has hiçbir nitelik katmadıklarını öne sürer<sup>20</sup>. Aslında bu cümleler, Gnediç’e özgü değildir; 19. yüzyıl Avrupa’sındaki Oryantalist çalışmalarda mütemadiyen tekrarlanan bu tür yargılar, bildiği üzere, Türk aydınları arasında cumhuriyetin ilk yıllarında da sürececek olan karşı-refleksler yaratmıştır. Ulusal sanat arayışlarıyla tezahür eden bu reflekslerin en somutlaşmış hali, belki de Celal Esat Arseven’in 1928 tarihli *Türk Sanatı* kitabıdır; hatta bu kitapta, Türk minare tipinin ve Türk cami mimarisinin İslam geleneği içindeki kendine özgü konumunu ispat amacıyla, Arap, İran ve Türk minarelerinin karşılaştırıldığı bir çizim de yer alır (Görsel: 11).



Görsel 11: Arseven, 1928, 9.

Haliç’e doğru ilerledikçe, Gnediç’in dikkati camilerden ziyade insan manzaralarına yönelir ve tanık olduğu bu “bayram havasının” yanında, Rusya’daki limanların ölü sayılabileceğini belirtir. Yelkenlilerin ve diğer her şeyin sıkışık nizamda, birbiri ardına sıralandığı ve sonsuz bir hareketin, canlılığın, renkliliğin hakim olduğu böyle

20 Gnediç, 1896, 83.

bir görünüm, Gnediç'e göre ilk bakışta çekici olsa da, aslında hoyratçadır ve şiirsel bir yönü yoktur. Fakat daha sonra gemiyle yola devam ettiğinde, okuduğu seyahatnamelerdeki masalsı, büyümlü anlatımları anımsar ve karşılaştığı manzaraların, bunların hepsinden daha etkileyici olduğunu vurgular. Gnediç'in İstanbul'a dair ilk eleştirel izlenimlerinin yönünü değiştiren karşılaşmalar, özellikle Ayasofya ve Sultanahmet Camii'ne yaklaştığı anlara aittir.

### **Ayasofya**

Şehirde Gnediç'i en çok heyecanlandıran yapı Ayasofya'dır. Nitekim, Boğaz'dan şehre giriş güzergahı ve Haliç çevresinin onda yarattığı hayal kırıklığının ardından Ayasofya ile ilk yüzleşmesini, şehre dair tüm izlenimlerini olumlu yöne çeviren bir deneyim olarak tanımlar<sup>21</sup>. Ayasofya ile ilk kez uzaktan, gemiyle Boğaz'dan Haliç'e doğru ilerlerken karşılaşır. Kendi tabiriyle *dört minarenin gölgesindeki* Ayasofya'yı, önünden geçmekte olduğu kıyıda yükselen büyük camiyle kıyaslar ve Ayasofya'nın ondan daha ufak ve kasvetli göründüğünü belirtir. Tanımladığı bu noktadan baktığında, bahsettiği yapı Eminönü'ndeki Yeni Cami olmalıdır. Diğer yandan, şehirdeki birçok büyük cami gibi Yeni Cami'yi de bakımsızlığı nedeniyle eleştirmiştir.

Ayasofya ziyareti, daha önce İstanbul'a gelen diğer Rus seyyahları gibi, Gnediç için de şehrin en heyecan verici durağıdır. Ayasofya'yı ziyaret edeceği günün planlarken duyduğu heyecanın, sadece muhteşem bir eserle karşılaşmanın ötesinde, Nestor Yıllığı'nda öykülenen Ayasofya ile yüzleşmekten de kaynaklandığını kaydeder. Yaklaşık 850 ile 1100'ler arasındaki Rus tarihi hakkında dikkat çekici veriler sunan bu kronikte, Knyaz Oleg yönetimindeki Rus ordusunun 10. yüzyılda gerçekleştirdiği İstanbul seferi ve Bizans karşısında elde ettiği zaferin yanı sıra, Rusların Hıristiyanlığı benimsemeleriyle sonuçlanan Bizans etkisi de etraflıca anlatılır. Bu etki, Rus mimarisinin ve sanatlarının oluşum süreçlerinde Bizans'ın baskın rol oynamasına sebep olmuştur; bu bağlamda Ayasofya, erken dönemlerinden itibaren Rus mimarisi için temel bir model teşkil etmiştir.

Gnediç'in Ayasofya ziyaretini planladığı gün, rehberi onun öncelikle yakındaki müzeleri ziyaret etmesini önerir. O yıllarda Çinili Köşk'te sergilenen antik eserleri ve hemen karşısındaki *Lahidler Müzesi*'ni<sup>22</sup> ziyaret eden Gnediç, her iki binanın mimari özelliklerine değinmemekle birlikte, Çinili Köşk'ün içinde gördüğü antik çağ figürlerinden çok etkilenmemiştir; hasarlı ve parçalar halinde, kimi sadece baştan kimi de vücuttan ibaret olan heykellerin çok ilginç ve önemli örnekler olmadığı yönündeki izlenimini paylaşır. Buna karşılık, yeni müze binasının içinde gördüğü İskender Lahdi'ni etraflıca tasvir eder ve büyüleyici olarak tanımlar. Lahdin Gnediç üzerinde yarattığı etki, seyahatinin ana eksenini oluşturan Bizans ve Ayasofya hayranlığıyla kıyaslayacağı kadar derindir; sonuçta, her iki üslubun da ayrı türde, fakat eşit büyüklükte olduğuna karar verir.

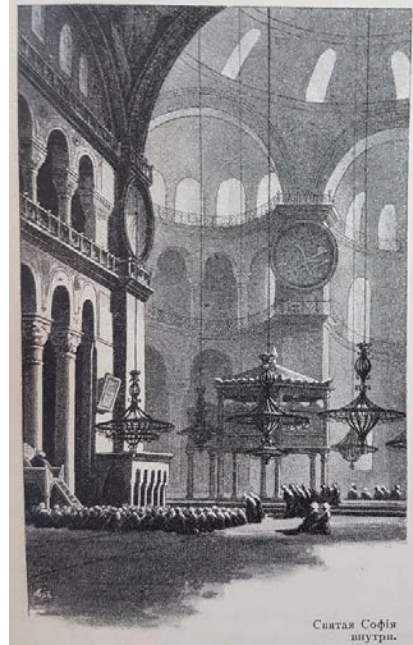
21 Gnediç, 1896, 78-79.

22 Vallaur'y'nin projesiyle inşa edilen İstanbul Arkeoloji Müzesi binası, ya da o günkü adıyla Lahidler Müzesi, Gnediç'in İstanbul seyahatinden üç yıl önce, 1891 yılında açılmıştı (Shaw, 2015, 218-219)

Müze ziyaretinin ardından, şehrin eski sokaklarından geçerek Ayasofya'ya yaklaşırken, öncelikle yapının çevresini kirli ve düzensiz bulur; aynı gözlemi, yol üzerinde önünden geçtiği Aya İrini için de geçerlidir. Bununla birlikte, Ayasofya ile yüz yüze geldiğinde duyduğu derin hayranlığı şöyle ifade eder: “*Bu, seyyahların sıkça tanımladığı gibi bir ‘senfoni’ değil; olsa olsa, bütün ortaçağın mimari gücünü bünyesinde toplayan muazzam bir oratoryo olabilir.*”<sup>23</sup>

Gnediç, Ayasofya'yı, klasik antik çağ estetiği ile erken Hıristiyan dünya görüşünün mükemmel bir birleşimi olarak tanımlar. Ona göre Ortodoks mimarisinin ve dolayısıyla Rus mimarisinin de tipik özellikleri olan ışık ve açıklık gibi prensiplerin kaynağı, Ayasofya'dır. Narthex'e adım atar atmaz yumuşak ve sakin bir parlaklığın her yanı kuşatmaya başladığını; yukarıdan aşağıya doğru, sütunlara ve sütun başlıklarına kadar dağıldığını belirtir. Kiliseye girerken Gnediç'i etkileyen ilk özellik, bu ışık etkisidir.

Uzunca tasvir ettiği iç mekanda, tüm bileşenlerin dengeli ve yerli yerinde kullanıldığı kanaatindedir; her mimari detayın incelikle seçildiğini vurgulamakla birlikte, asıl etkileyici olanın bütüncül bir armoni hissi olduğunu belirtir. Aydınlık, havadar ve dingin olarak tanımladığı iç mekanı örten kubbe de bu genel armoni hissini mükemmelen tamamlamaktadır (Görsel: 12a ve 12b).



**Görsel 12a:** Ayasofya (Gnediç, 1896, 112) **Görsel 12b:** Ayasofya, iç mekan (Gnediç, 1896, 117)

23 Gnediç, 1896, 109.

Ayasofya'yı Ortodoks mimarlık geleneğinin kaynağı ve Rus kilise mimarisi için önemli bir esin kaynağı olarak görmekte birlikte, aslında yüklediği anlam daha derin ve evrenseldir. Zira, Ayasofya'nın dünyadaki tüm inançlara, hatta inançsızlara dahi hitap edecek kadar yüce ve evrensel bir yapı olduğu düşüncesindedir.

Diğer yandan, Ayasofya'nın bir Müslüman mabedi olarak görünümünü ve bu eksende geçirdiği değişimleri de eleştirir. Gnediç'e göre Ayasofya'ya bakarken, *kutsal mozaikleri örten devasa kalkanları* (dairese hat levhalarını), *çirkin avizeleri, minberin ahşap merdivenlerini ve aksamını* görmemek gereklidir. Yapının Osmanlı dönemi eklentileriyle aldığı görünümü unutmali ve sıvalara bakarken, ana kubbeye doğru yükselen serafimlerin çizgilerini yakalamalıdır; bir bütün olarak, Jüstinyen döneminin görkemli Bizans anıtının ruhunu hissetmeye çalışmalıdır<sup>24</sup>.

Yapının Jüstinyen dönemindeki inşa sürecinden, farklı bölgelerden getirilen malzemenin niteliğinden ve çeşitli yapısal detaylarından uzunca bahseder; ayrıca, Gnediç'in ziyaretinden hemen önce gerçekleşen depremin etkisiyle oluşan hasarlara da değinir; mesela depremde parçalanmış mozaik parçalarının yerlerde olduğunu belirtir<sup>25</sup>. Ayrıca, yapının içinde iken, kubbeye işçilerin çalışmakta olduğunu da aktarır. Depreme dair anlattığı bir anekdot da ilgi çekicidir: Gnediç'in rehberinin aktardığına göre sofular, bu büyük depremin sebebinin, o dönemde İstanbul'da bulunan Rus elçisi Nelidov'un Aya İrini Kilisesi'ni ziyaret etmesiyle ilişkilendirmişlerdir. O dönemde ziyarete açık olmayan bu yapıya, padişahla sıcak ilişkileri dolayısıyla elçi Nelidov'un üç kez girebildiği ve her seferinde gerçekleşen yer sarsıntıları nedeniyle herkesin korkuyla kaçtığı belirtilir. Gnediç'in rehberinin ifadesiyle bu rivayet, depremden sonra Müslüman halk arasında Ayasofya'nın minarelerinde oluşan tahribatın da sebebi olarak görülmüştür<sup>26</sup>.

Ayasofya'dan ayrılırken, çevredeki sebillerin ve 19. yüzyılda Fossati kardeşler tarafından yürütülen restorasyonun ardından inşa edilen muvakkithanenin "zevksiz" eklentiler olduğu yönündeki gözlemini de kaydeder.

Son tahlilde Ayasofya, Gnediç'e göre, bilgisiz bir göz için sadece anlamsız bir kalıntı yığını gibi görünebilir; fakat özgün halinden kaybettiği bileşenleriyle birlikte düşünülmelidir. İnşa edildiği dönemde çevresinde yer alan yapıların hiçbirinin ayakta kalamadığı düşünüldüğünde, Ayasofya'nın görülenden çok daha fazlasına sahip olduğu dikkate alınmalıdır.

### **Sultanahmet Meydanı**

Ayasofya ziyaretinden adeta büyülenmişçesine ayrılan Gnediç, rehberinin tabiriyle "camilerin en mükemmeli" olan Sultan Ahmet Camii'ne doğru yola devam eder ve yapıyla ilk yüzleştğinde, altı minareyle çevrelenen ince tasarımından, çınar ağaçlarıyla dolu bahçelerinden, zarif ve havadar genel görünümünden, avludaki şadırvan

24 Gnediç, 1896, 114.

25 Gnediç, 1896, 118.

26 Gnediç, 1896, 120.

detayından etkilenir (Görsel: 13a ve b); minarelerden birinin depremde hasar gördüğünü de belirtir. Fakat buna rağmen, Ayasofya ile kıyaslayacak seviyede bulmaz; Gnediç'e göre yapının mimarı, "Doğulu bakış açısı" ölçeğinde mümkün olduğunca güzel bir form yaratmaya çalışmıştır. Binanın dış tasarımını da, süslemelerini de çok nitelikli bulmakla birlikte, bir güzellik ideali olarak gördüğü Ayasofya ile kıyaslamının mümkün olmadığı kanaatindedir.

Fakat içeriye girdiğinde, olumlu görüşleri hemen değişir; zira caminin iç mekanını çok büyük bir çinili sobaya benzetir. Duvarların, kemerlerin ve diğer mimari unsurların yüzeyini kaplayan çiniler, Gnediç'e göre tam bir Doğu etkisi yaratmaktadır. Fakat bahsettiği Doğu görünümünü, Mağrip, Arap ve Bizans etkileriyle açıklar; mesela mukarnasları Elhamra üslubuna, bazı bezemeleri Bizans sanatına ve kısmen de Kahire'deki Arap camilerinin üslubuna bağlar. Yani yapının incelikli ve zarif detayları, Gnediç'in gözünde Elhamra ile Ayasofya karışımı bir kopyadan ibarettir ve ancak çiniye meraklı biri bu görünüme hayranlık duyabilir; süsleme detaylarının ötesinde, yapının mimari niteliklerini güçlü bulmamıştır. Hatta mimari kurgusuyla güçlü bir tutarlılığa sahip olduğunu düşündüğü Ayasofya'ya kıyasla, Sultan Ahmet Camii'nin "kaba" olduğunu da belirtir.



Мечеть Ахмедіа.



Мечеть Ахмедіа внутрі.

**Görsel 13a ve 13b:** Sultan Ahmet Camii (Gnediç, 1896, 122 ve 125)

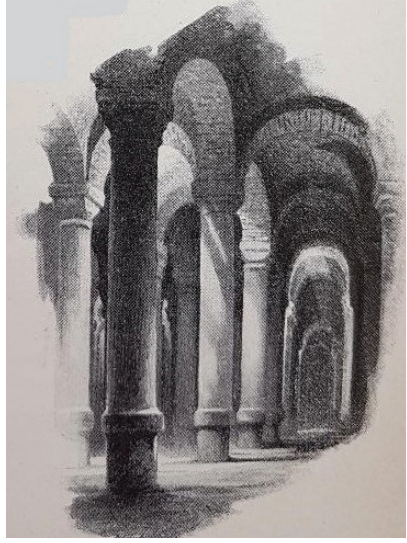
Sultan Ahmet Camii'nden sonra eski hipodromdan kalanları, Dikilitaş'ı, Burmalı ve Örne sütunları; ardından da Binbir Direk Sarnıcı'nı (Görsel: 14) ziyaret eder. Çok ilgi çekici bulmadığı bu ziyaretlerden sonra Çemberlitaş'a doğru hareket eder



ve Sultan II. Mahmud Türbesi'ne yönelir. Kafes örgü şeklindeki demir kapıdan geçerek türbeye girdikten sonra, İngiltere ve Fransa tarafından hediye edilen saat ile avizenin modern Avrupa modalarını yansıttığını belirtir. İç mekanda yer alan sultanlara ve eşlerine ait sandukaların üstlerini örten gümüş işlemeli siyah kadife örtüleri de dikkat çekici bulur.

### **Kariye**

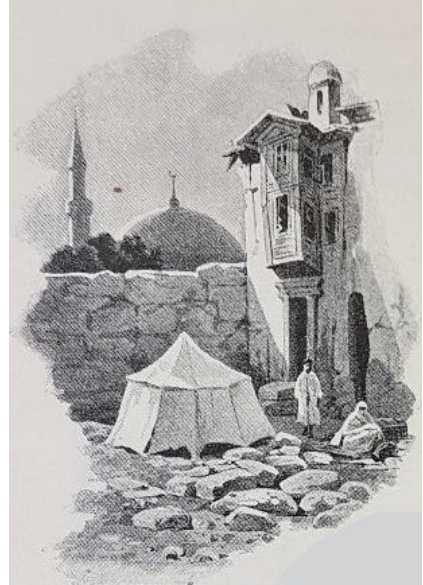
Gnediç'in Ayasofya'dan sonra İstanbul'da ziyaret etmek istediği başlıca yapı, Kariye Camii'dir; fakat rehberi Nikolaki'nin ifadesiyle Kariye, o günlerde turistlerin nadiren ziyaret ettiği bir noktadır. Pera'da otelinden çıkıp Kariye'ye doğru giderken, depremin yarattığı hasarı da yakından gözlemleme imkanı bulur. Yıkılmış veya üst kısımları yok olmuş minareler, yıkılan binalara ait taş yığınlarından oluşan barikatlar, çatısı uçan ve çöken evler, çerçeveleriyle birlikte yere düşen pencereler ve bu yıkıntuların arasında, depremzedeler için kurulan beyaz çadırlar görür; seyahatnamesinde bu tanıklıklarını görsel malzemeyle de belgelemiştir (Görsel: 15a ve 15b).



**Görsel 14:** Binbir Direk Sarmıcı (Gnediç, 1896, 129).



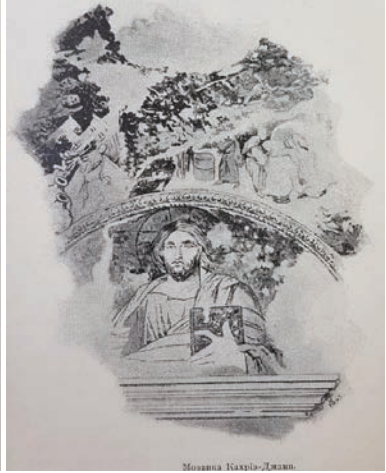
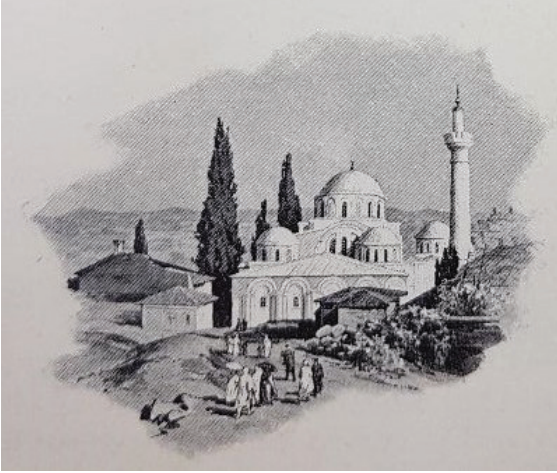
**Görsel 15a, 15b:**  
İstanbul'da depremin izleri (Gnediç, 1896, 141-142)



Depremde yaşanan felaketin büyüklüğünü, aynı sıralarda ailesiyle birlikte İstanbul'da bulunan İtalyan ressam Fausto Zonaro da (1854-1929) benzer ifadelerle aktarmıştır; zira depremin gerçekleştiği gün, tıpkı Gnediç gibi Zonaro da İstanbul'a doğru yoldadır. Döner dönmez, ailesiyle birlikte yaşadıkları ahşap eve koştuğunu ve depremden sonra ailesinin yakındaki bir mezarlıkta kurulan çadırlara yerleştiğini anılarında aktarır. Seraskerlik (Beyazıt) Kulesi'nden şehre baktığında, özellikle Kapalıçarşı civarındaki tahribatı üzüntüyle izlediğini de kaydeder. Zonaro, ahşap evlerin, böyle bir depremde en güvenli yapı tipi olduğu yönündeki gözlemini de vurgulamıştır<sup>27</sup>.

Gnediç'in seyahatnamesinde de aynı bilgi tekrarlanır; hatta İstanbul'da yeni taş bina inşa etmenin yasak olduğu ve depreme daha dayanıklı olan ahşap malzemenin tercih edildiği; fakat buna rağmen, inşaat için kerestenin zor bulunan bir malzeme olması nedeniyle ahşap inşaatların neredeyse taştan pahalıya geldiği yönünde bir bilgi de aktarır<sup>28</sup>.

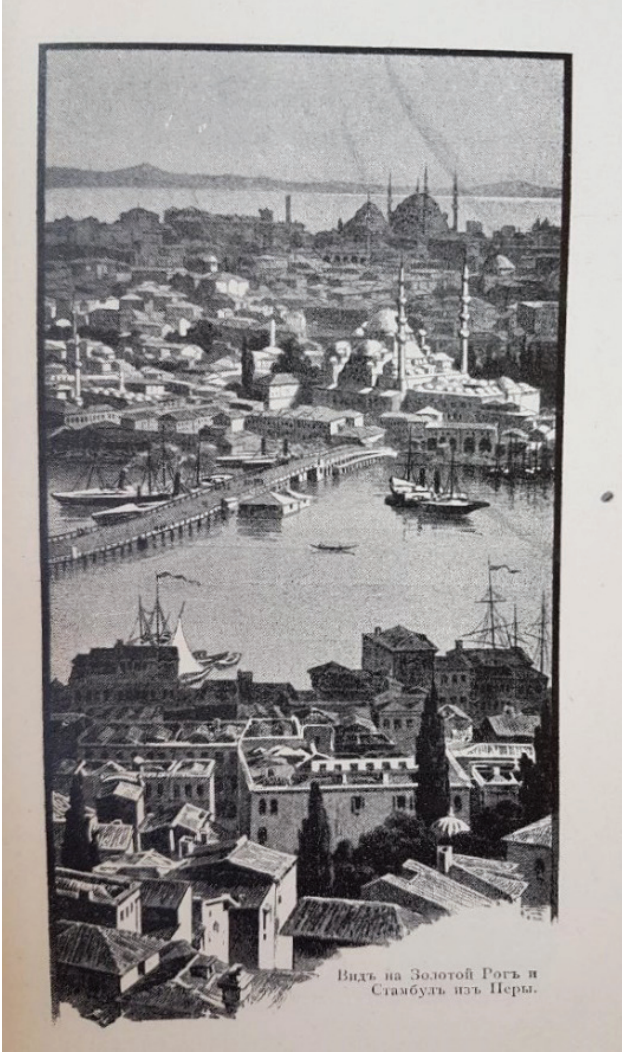
Tüm bu yıkıntılarla dolu yollardan geçerek Kariye'ye ulaştığında, hem turistler hem de konuyu bilenler tarafından gözardı edildiğini düşündüğü bu yapının Bizans dönemindeki önemine, özellikle de mozaiklerine dikkati çeker. Bizans atmosferini dönemin tipik yapılarında duyumsamak istediği için önce Ayasofya'yı, ardından da tipik bir Bizans yapısı olan Kariye'yi görmeyi planladığını belirten Gnediç, Ayasofya'da üstleri kapalı olduğu için göremediği tasvirleri burada görebilmeyi umduğundan, yapıya ayrı bir önem atfeder.



Görsel 16a ve 16b: Kariye Camii (Gnediç, 1896, 145 ve 147)

27 Trevisne, Makzume (Ed.), 2008, 112.

28 Gnediç, 1894, 142.



**Görsel 17:** Pera'dan Haliç ve İstanbul görünümü  
(Gnediç, 1896, 137).

(7. kattan) izlemek mümkündür (Görsel: 17). O gün itibarıyla en geniş İstanbul panoramasını sunan noktalardan biri olan bu terastan bakıldığında, uzaklaştıkça şehrin mimari dokusu daha net okunabilmektedir. Galata Köprüsü'nün o günkü görünümünü detaylarıyla işleyen gravür, Galata'dan Eminönü ve gerisine doğru uzanan yoğun ve etkileyici bir bakış açısı sunmaktadır.

Fakat yapı, depremde ciddi hasar görmüştür; gözle görülebilen çatlaklar ve hasarlar nedeniyle içeriye girmesine izin verilmez. Gnediç'in kitabında sunduğu Kariye Camii gravürleri, farklı kaynaklardan aktarılmış olmalıdır; nitekim dış görünümünü betimleyen gravürde, metinde bahsettiği ağır hasarların izi yoktur (Görsel: 16a). 1894 depreminde yapının özellikle minaresinin ciddi hasar gördüğü ve depremin ardından bir onarım sürecinin gerçekleştiği bilinmekle birlikte, Gnediç'in seyahatnamesinde yapının bu durumu görselleştirilmemiştir. Keza, mozaikleri de görmeden Pera'ya, oteline dönmek zorunda kalır; fakat iç mekandan da çokça tekrarlanan bir görünümü kitabına eklemiştir (Görsel: 16b).

Dönüş yolu üzerinde, tepeler arasında karşısına çıkan Boğaz manzaralarına da değinir; fakat Gnediç'e göre belki de kentin en etkileyici panoramik görünümünü, Pera'daki otelinin terasından

## Pera ve Galata

Gnediç, şehrin Galata tarafını, ya da kendi tabiriyle *Grek yakasını*, gemiden gördüğü ilk izlenimlerinde, Moskova şehrinin nehir kıyısı görünümüne benzetir ve sadece daha kirli, daha canlı ve daha kalabalık bulunduğunu belirtir. İki şehir arasında kurduğu ilişkiyi şu benzetmelerle ifade eder: “*Kremlin’in kıftü bir nehrin kıyısında değil de geniş bir doldurma kıyıda yer aldığı düşünün... Beyaz çan kulelerinin yerine de minareleri yerleştirin, alın size İstanbul, Galata ve Pera!*”<sup>29</sup>

Gnediç, Karaköy ve Tophane bölgesini bütünüyle Galata olarak adlandırır. Rehberinin tekinsiz bir muhit olduğunu belirttiği<sup>30</sup> Galata’yı, hem ticari faaliyetlerin hem de gece hayatı ve eğlencenin yoğunlaştığı bir bölge olarak tanımlar ve diğer seyyahların da sıkça vurguladığı gibi, Pera’nın daha seçkin görünümüne kıyasla farklı bir dokusu olduğunu gözlemler. Bununla birlikte, İstanbul yakası olarak tanımladığı suriçi bölgesiyle kıyaslarken, Galata ve Pera’yı bir bütün olarak ele alır. Pera ve Galata’yı İstanbul yakasından farklı kılan niteliklerin, giysilerde ve genel görünümünde hemen ayrıştığına dair gözlemini notlarında aktarır: Daha yüksek gelir grubunu temsil eden bu çevrenin insanları, daha seçkin ve zengin görünümlüdürler. İstanbul yakasında belki gelir seviyesi daha düşüktür, fakat gündelik geçim kaygısına rağmen, Gnediç orada koşuşturan, çalışan, üreten, tüketen insanları daha neşeli, mutlu ve daha dürüst bulmuştur; onun nazarında Pera, İstanbul yakasına göre çok daha kasvetlidir.

Şehrin İstanbul yakasından Galata tarafına geçişi sağlayan Galata Köprüsü, eskiliğiyle Gnediç’i şaşırtmıştır; defalarca yenilenen bu yapının yine de eski göründüğünü belirtir. Hatta o dönemde köprüden geçmek için alınan ücretin, köprüyü yenileme çalışmaları için kullanılacağını düşünür; paranın sultana gittiği bilgisini aldığı anda çok şaşırır. Bununla birlikte, o günkü Rus parasıyla sadece iki Kapık karşılığı olan bu ücreti, İstanbul’daki diğer her şey gibi, fazlasıyla ucuz bulur.

Seyahatin hemen öncesinde gerçekleşen depreme rağmen sağlam kalan Galata Kulesi’ni (Görsel: 18) ise, yüksekliğiyle cesur ve dikkat çekici bulmakla birlikte, sıkıcı ve kasvetli olarak nitelendirir; bu yönüyle, Haliç’teki canlı yapılaşmadan tamamen farklılaştığını da belirtir.

Özellikle Batı seyahatnamelerinde en çok bahsedilen İstanbul semti olan Pera, Gnediç’in notlarında nispeten daha sınırlı yer bulur. Avrupalı yapılaşması ve yaşam tarzı, kozmopolit kültürü ve otellerin bu çevrede yer alması gibi sebeplerle seyahatnamelerde genişçe yer bulan Pera, Gnediç’in notlarında da düzgün ve stil sahibi, ahşap panjurlu evleriyle, şehrin aristokrat ve Avrupalı bölümü olarak tanımlanır. Birçok Batı seyahatnamesinde Pera’nın Avrupa şehirleriyle kıyaslandığı bilinir; Gnediç ise, dar sokakları ve çeşitliliğiyle Pera’nın Moskova’yı anımsattığı yönündeki izlenimini birkaç kez vurgulamıştır<sup>31</sup>. Pera ve Galata’nın dar sokaklarını, geçitlerini anlatırken, bazılarında

29 Gnediç, 1896, 83.

30 Gnediç, 1896, 156-157.

31 Gnediç, 1896, 157-159.

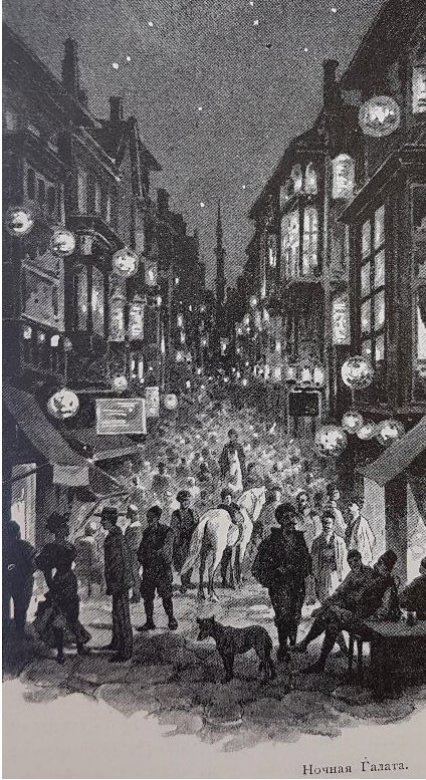
ancak iki atlın yan yana durabileceğini belirtir. Bu görünümü temsilen kitabında yer verdiği gravürde, Pera'yı Galata'ya bağlayan Yüksek Kaldırım'ın eski merdivenli görünümü betimlenmiştir (Görsel: 19).



**Görsel 18:** Galata Kulesi (Gnediç, 1896, 82)      **Görsel 19:** Yüksek Kaldırım (Gnediç, 1896, 158)

Evlerin sessiz ve sakin görünümüne karşın, Galata'nın geceleri de hareketli ve kalabalık olduğuna vurgu yapan Gnediç, sokaklarda yürürken sadece taşların değil, uyuyan köpeklerin de üstünden atlamak gerektiğini ifade eder; zira İstanbul'un köpekleri, diğer birçok seyyah gibi, Gnediç'in kitabının ve seyahatinin çeşitli aşamalarında tekrarlarla gündeme aldığı bir detaydır. Pera'daki otelinden çıktıktan sonra yürüyerek Galata tarafına doğru indiği yolu tarif ederken, sokakların giderek canlandığından ve kalabalıklaştığından bahseder; aşağıya indiğinde karşılaştığı manzara ise, Gnediç'e göre bir şöleni andırmaktadır. Galata'nın gece canlılığını bir opera dekoruna veya Venedik karnavalına benzetir. Bu görünümü betimleyen gravüre de (Görsel: 20) yansıyan özellikleri tanımlarken, dışarıdan ve içeriden iyice aydınlatılmış yüksek binalardan, evlerin önünde asılı duran çeşitli renk ve biçimlerdeki kağıt fenerlerden, her yerden yükselen müzik ve kahkahalardan bahseder. Yollarda ve kaldırımlardaki kalabalığın arasında hiç kadın veya kadın-erkek çifti olmayışını vurgular; diğer yandan, topluluğun kozmopolit görünümü

de dikkatini çeker: ‘Bıyıklı’ olarak tanımladığı askerler, kayıkçılar, hamallar gibi çeşitli meslek gruplarının ve Levantenler, Yunanlılar, Ermeniler, Yahudiler, İtalyanlar, Türkler gibi farklı milliyetlerden kişilerin burada birarada bulunduğunu gözlemler. Kimi oyun oynayan veya şarkı söyleyen, kimi de bir ürün satan veya satın alan bu kişilerin hiçbirinin sarhoş olmadığını, ama nargile kullanımının yaygın ve yoğun olduğunu belirtir. Gnediç’in bir tiyatro sahnesine benzettığı bu kozmopolit ve canlı görüntü, “taksi” işlevini yerine getiren beyaz bir atlı ile daha da ilgi çekici hale gelmiştir<sup>32</sup>.



**Görsel 20:**

Gece saatlerinde Galata (Tophane)  
(Gnediç, 1896, 171)

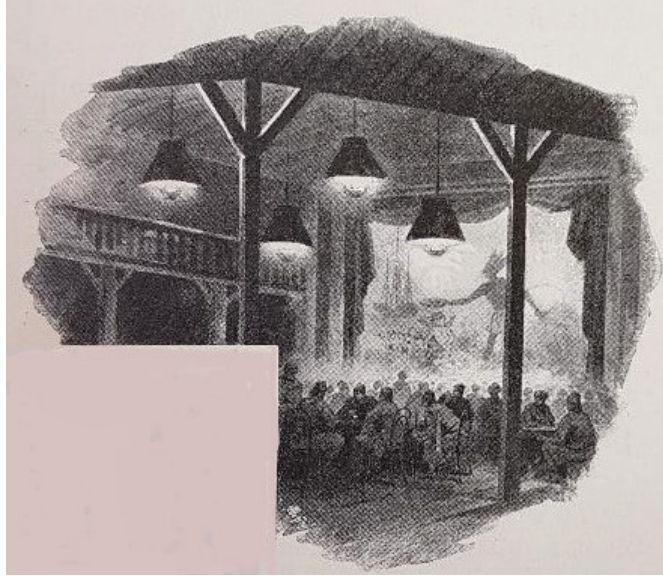
Bir sahne olayına benzettığı Galata akşamının ardından, tavsiye üzerine gerçek bir tiyatro temsili izlemeye karar verir ve beraberindekilerle birlikte, bir binanın ikinci katında olduğunu belirttiği *Amerika Tiyatrosu*’na<sup>33</sup> yönelir. İçkili ve müzikli Paris “kafesantanlarına” benzettığı gösteri salonunda, yüksek localardan birine yerleşir ve Amerika’nın

32 Gnediç, 1896, 161-162.

33 *Alkazar Amerika Tiyatrosu*, ya da kısaca *Amerika Tiyatrosu*, 19. yüzyılın ikinci yarısında Tophane’de faaliyet göstermiştir (Koçu, 1959, 722-724).

keşfi konulu bir temsil izler. Orman ve gemi dekorları, ya da küpeli, kırmızı derili ve çıplak bir figür gibi detaylarla kurgulanan bu temsili o akşam en fazla kırk kişinin izlediğini, locaların da büyük ölçüde boş olduğunu nakleder<sup>34</sup> (Görsel: 21); fakat şarkılı ve dramatik bölümler ile akrobatların sahneye çıktığı ilk bölümün ardından tiyatrodan ayrılır.

**Görsel 21:**  
Tophane'de Amerika  
Tiyatrosu  
(Gnediç, 1896, 165)



## Üsküdar

Gnediç'in tekneyle Üsküdar'a geçerken ilk gözlemi, daha "Doğulu" bir yolcu grubunun bu güzergahta yoğunlaştığı yönündedir. Nitekim dönemin diğer birçok seyahatnamesinde de Üsküdar'ın "oryantal" karakterini daha çok koruduğu izlenimi tekrarlanır.

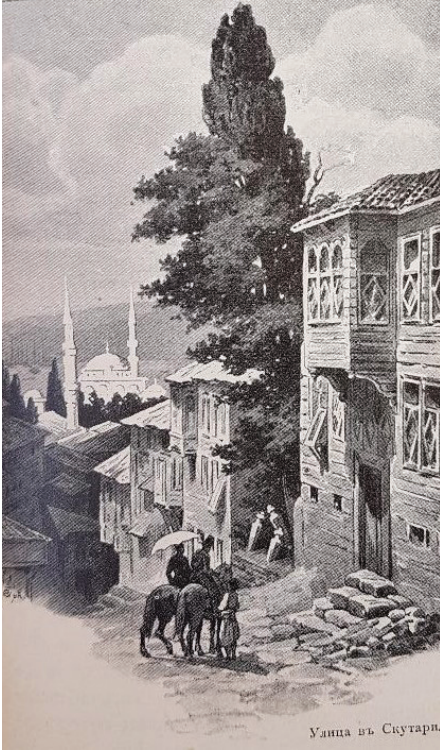
Tekne Üsküdar'a yaklaştıkça, şehrin en popüler görünümünden olan Kız Kulesi'ni yakından görme fırsatı bulur. Bilindiği üzere Kız Kulesi, uzun zamandır İstanbul'u ziyaret edenlerin gözde duraklarından; hatta İstanbul konulu resimlerin de ayrılmaz bir parçasıydı. Sözgelisi, Gnediç'ten yaklaşık kırk yıl önce İstanbul'u ziyaret eden Théophile Gautier, denizden yaklaştığı Kız Kulesi'ni, geri plandaki Üsküdar ve Tophane manzaralarıyla, denizin ortasında parlayan beyaz ve büyüleyici bir yapı olarak tanımlamıştı<sup>35</sup>. Gnediç ise, diğer birçok seyyahın aksine, kuleyi biçimsiz ve çirkin olarak nitelendirmiştir. Kıyıda karşılaştığı görüntüyü de eleştirir: Tekneden indiğinde büyük bir

34 Gnediç, 1896, 163-164.

35 Gautier, 1900, 279.

kalabalıkla karşılaşır; iskele binasını ise kirli ve eski bulur; iskelenin hemen ardındaki cadde ve çevresinde de kirli görünümün devam ettiğini belirtir. Sadece Üsküdar'da değil, İstanbul'un genelinde sokakların kirliliğine dönemin pek çok seyahatnamesinde atıfta bulunulmuştur. Uzaktan görünümün büyüleyiciliğine karşılık, yaklaştıkça çirkinleşen sokak ve cadde betimlemeleri, Gnediç'in yanı sıra, birçok Batı seyahatnamesinde de tekrarlanan bir motiftir.

Kıyıya çıktıktan sonra, atla Üsküdar sokaklarından yukarıya, ahşap evlerin arasından Karacaahmet Mezarlığı'na doğru hareket eder (Görsel: 22). Rehberi, Üsküdar tarafındaki camilerin dikkate değer olmadığını belirttiği için, bu güzergaha dair gözlemleri oldukça sınırlıdır; notlarında, sadece mezarlık ve Çamlıca Tepesi izlenimlerine yer verir.



**Görsel 22:**

Üsküdar'da bir sokak  
(Gnediç, 1896, 182)

Üsküdar'da en çok Karacaahmet Mezarlığı'nı dikkat çekici bulmuş ve uzunca üzerinde durmuştur. Rehberi Nikolaki'ye göre burası, ortalama birkaç milyon defin içermektedir. Doğudaki mezarlıkların genel olarak Avrupa'daki mezarlıklara göre çok daha düzenli olduğunu belirledikten sonra, Kırım Bahçesaray örneğini verir ve Üsküdar'daki mezarlığın büyüklüğünden de övgüyle bahseder. Upuzun selvi ağaçlarının oluşturduğu sonsuz ormanın etkileyiciliğini ve adeta yaşayan birer mezar anıtı gibi yükselişlerini şiirsel



bir dille aktarır; Gnediç'e göre ağaçlar öyle anıtsaldır ki, mezar anıtları da insanlar da onların yanında oyuncak gibi kalırlar (Görsel: 23). Mezarlıkları özellikle kadınların sıkça ziyaret ettiğini ve burada uzun saatler geçirdiklerini gözlemleyen Gnediç, İstanbul'da kadınların yegane sosyalleşme mekanlarının hamamlar ve mezarlıklar olduğunu da bu vesileyle vurgular.



**Görsel 23:**

Karacaahmet  
Mezarlığı, Üsküdar  
(Gnediç, 1896, 182)

Mezarlığın ardından, yolun bir kısmını atla, son kısmını da yaya yürüyerek Çamlıca tepesine çıkar ve önünde beliren İstanbul panoramasından ve bütüncül Boğaz görünümünden çok etkilendiğini belirtir. Kitabında görselleştirmemekle birlikte, notlarında betimlediği bu manzara, Karadeniz'e uzanan uçta Anadolu ve Rumeli hisarlarından Büyükdere'ye kadar; diğer yanda Haliç, İstanbul yakası, Pera ve Galata, hatta Ayastefanos'a uzanan yola kadar net bir İstanbul görünümünü sunmaktadır<sup>36</sup>.

### **Adalar**

Adalar, İstanbul'u ziyaret eden birçok seyyah gibi Gnediç için de seyahatin öncelikli değilse de heyecan verici duraklarından; Gnediç, adaların İstanbul için önemini, St. Petersburg yakınlarındaki emperyal sayfiye şehirleri olan Peterhof ve Pavlovsk ile özdeşleştirir. Adalara ulaşmak için Eminönü'nde Yeni Cami'nin önündeki

36 Gnediç, 1896, 185-186.

iskeleden bindiği vapuru da St. Petersburg ile Peterhof arasında işleyen vapurlara benzetir. Adalar vapuruna binen topluluğu dikkatle gözlemleyen Gnediç, daha önce Eminönü'nden Üsküdar'a geçmek için bindiği vapura kıyasla çok daha "Avrupalı" bir topluluğun bu güzergahta yolculuk yaptığı yönündeki gözlemini vurgular.

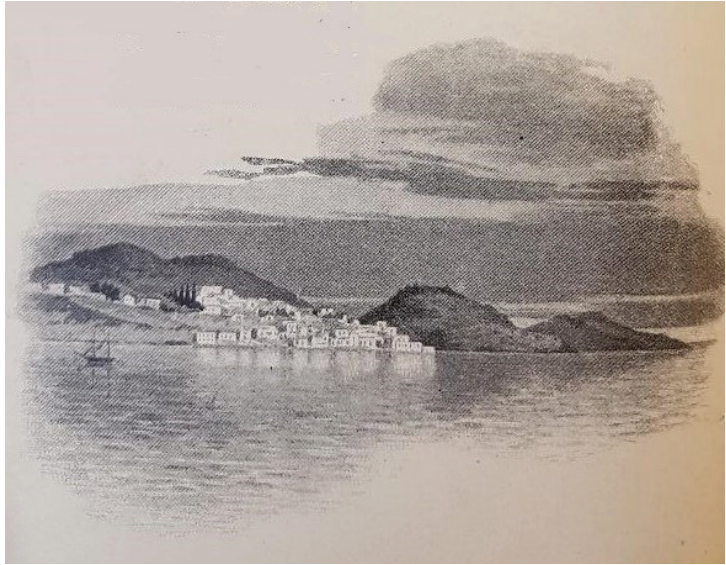
Marmara Denizi'nin güneydoğu ucunda serpiştirilmiş bir avuç fasulyeye benzettiği adalara yaklaştıkça, yoğun bitki örtüsüyle kaplı konik tepe formları ve kıyıya yakın alanlarda sıklaşan yapıların görünüşleri netleşir; Gnediç, bu ilk izlenimleri Yunan takımadalarının genel görünüşleriyle özdeşleştirir<sup>37</sup>.

Gnediç'in seyahatnamesinde Heybeliada ve Büyükada'nın bahsi geçmektedir; Heybeliada'yı sadece vapurla geçerken gözlemler ve ardından, geceyi geçireceği Büyükada'ya yönelir. Büyükada'da ise, kiliseleri ve/veya diğer yapıları inceleme fırsatı bulamadığı anlaşılmaktadır; ancak adanın doğal güzelliklerinden övgüyle bahseder.

Vapurun denizden yaklaştığı Heybeliada'yı, kırmızısı bir tepenin eteğinde gruplaşan gri, düzgün ve adeta boşluk bırakmaksızın birbiriyle bitişik evlerden oluşan küçük bir kasaba olarak tanımlar (Görsel: 24) ve iskeleye yakın binaların duvarlarındaki *Belle-Vue*, *Grand-Hotel*, *Hôtel d'Angleterre* gibi otel isimlerinin yazılı olduğu tabelalar dikkatini çeker. Günümüze ulaşamayan, fakat dönem tanıklıkları sayesinde, hatta kısmen çizim ve görselleriyle bilinen bu yapıları Gnediç etraflıca tanımlamamıştır; fakat bu yönde yoğunlaşan bir yapılaşmaya dair ilk izleniminden hareketle, Heybeliada'yı Büyükada ile karşılaştırır veyalılarla, parklarla dolu olan Büyükada'nın daha "aristokrat" bir atmosfere sahip olduğunu belirtir.

**Görsel 24:**

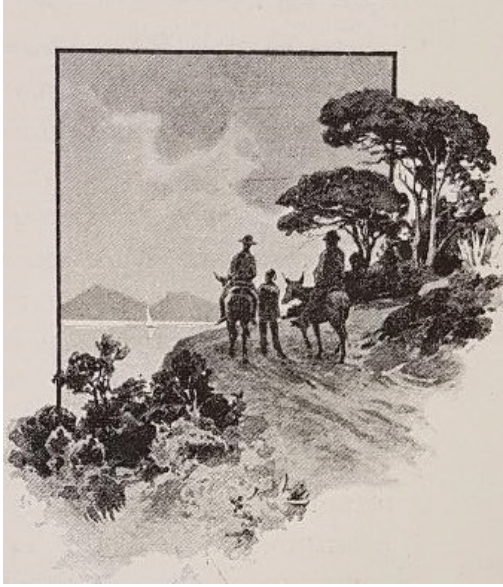
Bir ada görünümü  
(Gnediç, 1896, 194)



37 Gnediç, 1896, 192.

1894 depreminin yıkımlara yol açtığı Heybeliada'daki hasara da değinir; zira Heybeliada'da evlerin yanı sıra, Ruhban Okulu'nun da ciddi tahribata uğradığı bilinmektedir. Nitekim Gnediç de depremin hemen ardından bu kayıpların bir kısmına uzaktan da olsa tanıklık etmiştir. Gnediç'e eşlik eden rehber, depremin ana dalgasının Heybeliada'yı vurduğunu ve bu ilk dalganın ardından, sarsıntı Marmara Denizi'nin içlerine doğru ilerledikçe, gemilerin battığını veya bazılarının Kınalı ve Burgaz adaları civarında karaya vurduğunu aktarır.

Rehberinin tavsiyesiyle, bu kısa seyahatinde kaldığı otel Büyükkada'dadır; o yıllarda *Calypso* adıyla bilinen otelde konaklayan Gnediç, deniz kıyısındaki odasının manzarasından çok etkilenir; bununla birlikte, odanın çok küçük olduğunu belirtir. Otele yerleştikten sonra, yine rehberiyle birlikte, eşek üzerinde ada turuna çıkar ve bu sahneyi kitabında görselleştirerek sunar (Görsel: 25).



**Görsel 25:**

Eşek üzerinde  
Büyükkada sırtlarında  
(Gnediç, 1896, 197)

Adanın topografyası gereği yollar sürekli yukarı doğru uzanırken, yavaş yavaş binaların ve bahçelerin yerini çayırlar ve vadilerin aldığı pastoral manzara, Gnediç'te edebi çağrışımlar yaratır; hatta İstanbul adalarında eskiden beri kutlandığını duyduğu "çiçek bayramı" öykülerini anımsatır<sup>38</sup>. Yol boyu karşılaştıkları bitkilerden yayılan aromatik kokulardan ve Marmara Denizi'nin sakin ve berrak görünümünden çok etkilenen Gnediç'in notlarında Büyükkada, canlı ve rahatlatıcı atmosferiyle, zengin bitki örtüsüyle keyifli bir sayfiye kasabası olarak ele alınmıştır.

38 Gnediç, 1896, 196.

Ertesi sabah Büyükkada'dan ayrılışını da yine edebi bir dille anlatır; ince-uzun iskeleyle yanaşan teknenin gerisinde yükselen “mor bir örtüye sarılı” İstanbul’un Anadolu yakası silüetini, Şehrazat’ın masallarına benzetir<sup>39</sup> (Görsel: 26). Fakat tekne iskeleden ayrılp son yolcularını almak için Heybeliada iskelesine yaklaştıkça, Büyükkada manzarasının daha da güzelleştiğini, uzaklaştıkça daha çarpıcı bir görünüme büründüğünü ifade eder.

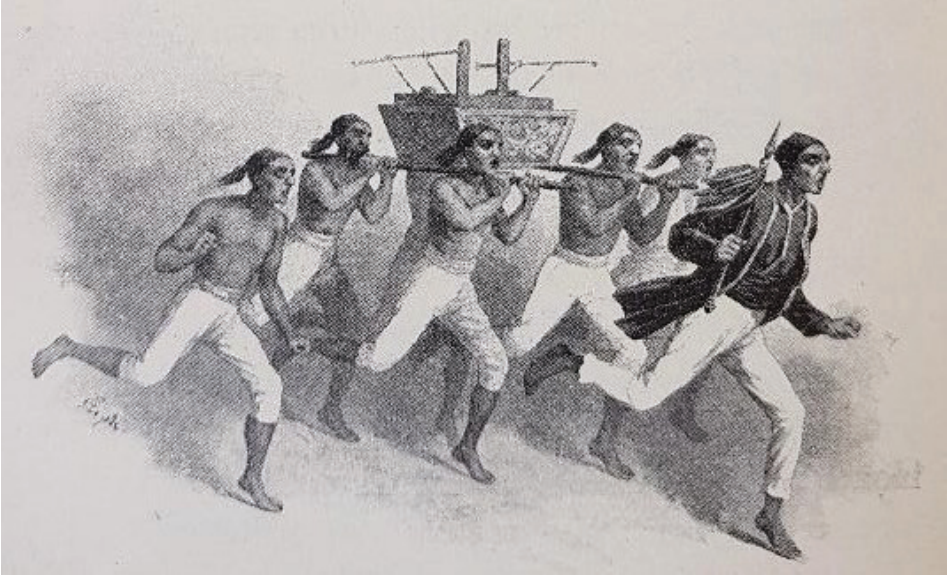


Görsel 26: Büyükkada İskelesi (Gnediç, 1896, 203)

### İstanbul’dan ayrılış, son notlar

İstanbul’daki son gününün sabahında Büyükkada’dan İstanbul’a dönen Gnediç, tekneyle dönüş yolunda İstanbul’u batıdan gözlemleme olanağı bulur ve bu açıdan bakıldığında, camilerin daha büyümlü bir etki yarattığını, Ayasofya’nın ağır kubbesinin ise daha hafif ve havadar göründüğünü belirtir. Tekneden indikten sonra, Galata Köprüsü üzerinden geçerek Pera’daki oteline doğru hareket ederken, bir yangına müdahale etmek için koşuşturan tulumbacılarla karşılaşır (Görsel: 27). Fakat kitapta yer alan ve çıplak ayakla koşan tulumbacıları gösteren gravür, muhtemelen daha eski bir görünümünden aktarılmıştır; zira Gnediç, notlarında bu yalınayak koşuculardan oluşan tulumbacı görünümlerinin en az on beş yıl geride kaldığını belirtir ve Osmanlı itfaiyeciliğinin çok geliştiğini, hatta bu sebeple artık büyük çapta yangın felaketlerinin nadiren yaşandığını kaydeder.

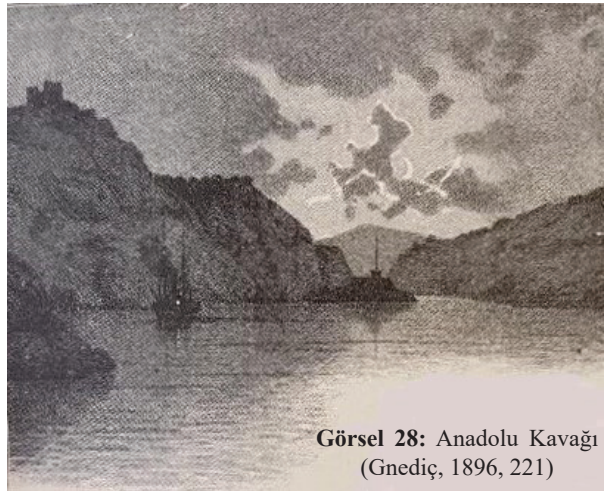
39 Gnediç, 1896, 203.



**Görsel 27:** Tulumbacılar (Gnediç, 1896, 210)

Aynı günün akşamında, gemiyle Karadeniz üzerinden Rusya'ya dönüş yolculuğu başlar. Gemiyle Boğaz'dan Karadeniz'e açılırken, İstanbul seyahatine dair paylaştığı son gravür de Anadolu Kavağı görünümüdür (Görsel: 28). Solda tepenin üzerinde siluet halinde görünen kalıntılar da Yoros Kalesi olmalıdır. Karadeniz'e açılmakta olan bir gemide karşılaşılan bu manzaranın açısına, yani Anadolu yakasının solda kalmasına bakılırsa, yüzünü geriye, İstanbul'a dönerek yakaladığı bir görünüm olduğu düşünülebilir.

İlk kez bir Rus sanat tarihçisinin gözüyle İstanbul'u yansıtan bu kısa ama yoğun seyahatin görsel ve yazılı kayıtlarının, ana hatlarıyla Batı seyahatnamelerine yakın bir kurguya sahip olduğu söylenebilir. Popüler güzergahların yanı sıra, şehrin kirliliği ve sokak köpekleri gibi klişeleşen anlatımlara da yer verilmiştir. Buna karşılık, ziyaretçilerin sıkça uğradıkları Kapalı Çarşı ve Mısır Çarşısı gibi güzergahlardan hiç



**Görsel 28:** Anadolu Kavağı (Gnediç, 1896, 221)

bahsedilmemesi dikkat çekicidir; kısıtlı bir zaman diliminde, yazarın öncelikli tercihleri arasında yer almadıkları düşünülebilir. Şehri yüzyıllardır ziyaret eden Rus hacıları gibi, Gnediç'in seyahatinin de odak noktasını Ayasofya ilgisinin oluşturduğu anlaşılmaktadır; fakat bir sanat tarihçisi gözüyle Osmanlı mimarisini yorumlaması, Ayasofya betimlemelerinden daha dikkat çekicidir. Osmanlı mimarisinin hiçbir dönemini, Avrupa sanatının veya Bizans geleneğinin çapında bulmadığı anlaşılmaktadır; fakat birkaç yapıdan hareketle şehrin mimarlık kültürü ve tarihsel birikimi hakkında büyük genellemelere ve yargılara ulaştığı da aşıkardır. Yazarın bu eksendeki tüm görüşleri, dönemin Oryantalist düşünce kalıpları çerçevesinde değerlendirilmelidir. Sonuçta, İstanbul'un doğal güzelliklerinden etkilendiği, fakat kent estetiği ve yaşam tarzlarıyla ne Batılı ne de Doğulu bulunduğu söylenebilir. Bu bağlamda Gnediç, Oryantalist resimlerin ve seyahat edebiyatının genelleştirdiği masalsı "Doğu" ve "İstanbul" klişelerinden bazı yönleriyle farklılaşan bir İstanbul panoraması sunmaktadır.

## KAYNAKÇA

- (Arseven), C.E. (1928). *Türk San'atı*, İstanbul: Akşam Matbaası.
- De Amicis, E. (1896). *Constantinople*. New York, London: G.P. Putnam's Sons.
- Gautier, T. (1900). *The Complete Works of Théophile Gautier (C.5)* London: Athenaeum Press.
- Gnediç, P. P. (1885). *İstoriya iskusstv s drevneyşih vremen*. S.-Peterburg: İzdaniye A. F. Marksa.
- Gnediç, P. P. (1896). *Çerez Çernoje More na Bosfor*. S.-Peterburg: İzdaniye A. F. Marksa.
- Gnediç, P. P. (1907). *İstoriya iskusstv (zodçestvo, jivopis, vayanije)*. (C.1) S.-Peterburg: İzdaniye A. F. Marksa.
- Gnediç, P. P. (2000). *Kniga jizni: Vospominaniya 1855-1918*. Moskva: İzdatel'stvo Agraf.
- Gülersoy, Ç. (1994). Pera Palas. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi (C.6, 239-240)* İstanbul.
- İnanır, E. (2013). *Rusların Gözüyle İstanbul*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Kemaloğlu, İ. (2015). *Rusların Gözüyle Türkler*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Koçu, R. E. (1959). Alkazar Amerikan Gazino Tiyatrosu. *İstanbul Ansiklopedisi*. (C.2, 722-724) İstanbul.
- Letopis 'Nestora* (1903). S. Peterburg.
- Niva*, 82 (1909).
- Shaw, W. M. K. (2015). *Osmanlı Müzeciliği*. (E. Soğancılar, Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Trevigne, C. M., Makzume, E. (Ed.). (2008). *Abdülhamid'in Hükümdarlığında Yirmi Yıl. Fausto Zonaro'nun Hatıraları ve Eserleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Waters, C.E.C. (1895). *Constantinople: The City of the Sultans*. Boston: Estes and Lauriat Publishers.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

**Sanat Tarihi Dergisi**

ISSN 1300-5707

Cilt: 30, Sayı: 1 Nisan 2021

*Ege University, Faculty of Letters*

***Journal of Art History***

e-ISSN 2636-8064

*Volume: 30, Issue: 1 April 2021*

İnternet Sayfası (Acık Erisim)

Internet Page (Open Access)

**DergiPark**  
AKADEMİK

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

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

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

Clarivate  
Analytics  
**ESCI**  
Emerging Sources Citation Index

TR DİZİN  
**ULAKBİM**

**DOAJ**

Crossref

**EBSCO**

**ERIH PLUS**  
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE  
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic  
Resource  
Index  
ResearchBID

**SÖBIAD**



## İLHANLI DÖNEMİNDEN BİR KAYA OYMA YAPISI: SULTANIYE TAŞKESEN



### A ROCK CARVING STRUCTURE FROM THE ILKHANID PERIOD: SULTANIYE TAŞKESEN (DASHKASAN)

Ayşe DENKNALBANT ÇOBANOĞLU\*

#### ÖZ

İran'da Zencan bölgesinde, Sultaniye şehrinin merkezine 15 km. uzaklıkta yer alan Taşkesen (Daşkesen), Sefid Dağı'na ve aşağıdaki düzlüklere doğru bakan bir tepenin yamacındaki kayalık alanda inşa edilmiştir. Kayaya oyularak inşa edilmiş yapının anıtsal bir görünüme sahip olduğu; kare planlı bir avlu ve dikdörtgen planlı bir bölümden oluştuğu, yan duvarlarında eyvanlar ve mukarnas kavsaralı nişler bulunduğu görülmektedir. Bunların yanı sıra doğu, batı ve güney duvarlarda yer alan nişlerde mukarnaslı düzenlemeler, iri ve kabarık palmetlerden ve lotuslardan oluşan süslemeler yer almaktadır. Yapıda dikkati çeken unsurlardan bir diğeri doğu ve batı duvarlarda yer alan büyük ejder kabartmalarıdır. Çin üslubunda olduğu görülen ejder kabartmalarının, Taht-ı Süleyman'da bulunan çinilerdeki ejder betimleriyle benzer olması da ilginçtir. Yapıda 1970'li yıllardan itibaren bazı araştırmalar gerçekleştirilmiştir. 1990'lı yıllara kadar yapının zemini muhtemelen duvarlardan düşen kaya parçaları ve toprak ile örtülü kalmış, sonrasındaki temizleme çalışmalarında ise, günümüzde yapıya ulaşan yol üzerinde görülebilen sütun başlıkları, sütun parçaları gibi mimari parçalar da tespit edilmiştir. Taşkesen'deki bu örnekten başka, Meraga yakınlarında Rasathane Mağaraları ve İmamzade Masum Mağarası olarak adlandırılan iki örnek daha, kayaya oyularak meydana getirilmeleri bakımından karşımıza çıkmaktadır. Özellikle İmamzade Masum'un bir bölümünün, İslami döneme ait bir türbe barındırması, öncesinde başka işlev ve amaçlar için yapılmış yapının İlhanlılar'ın İslamiyeti kabulünden sonra bu işlevi kazanmış olması yönünde değerlendirilmektedir. Taşkesen'deki yapının tarihi ve işlevi konusunda görüşler ileri sürmek mümkündür. Özellikle XIII. ve XIV. yüzyıllarda bölgede hâkim olan Moğol yönetiminin çeşitli kültürler ve dinler arasındaki fikir ve uygulamaların etkileşiminde rol oynadıkları görülmektedir. Taşkesen'in bulunduğu bölgede İlhanlıların ve bahşilerin katıldığı Budist ayinlerin yapıldığı ve Taşkesen'deki yapının, kaynaklarda bahsedilen yer olabileceği düşünülmektedir. Sultaniye Taşkesen örneği mimari olarak Meraga örneklerinden farklı ve anıtsal özelliklerdedir. Yapıdaki mukarnaslı düzenlemeler ve bitkisel süslemeler ise yapının İlhanlıların İslami dönemiyle ilgili izler olarak görülmektedir. Çalışmamızda, bazı tespitler yapılmış olan Taşkesen örneği özelinde, mimari ve süsleme özelliklerinin tanıtılması ve değerlendirilmesi amaçlanmaktadır. Ayrıca, İlhanlı yöneticiler, dinlere bakışları ve yöneticilerin mensup oldukları dinlere bağlı olarak gelişen imar faaliyetleri de yapının tarihi ve işlevi ile ilgili değerlendirilmiştir.

*Anahtar Kelimeler:* Sultaniye, Taşkesen, İlhanlı, Budizm, kayaya oyma yapı

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

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5091-4877> ♦ E-mail: [aysednb@istanbul.edu.tr](mailto:aysednb@istanbul.edu.tr)

## **ABSTRACT**

Taşkesen (Dashkasan), located in the Zanjan region in Iran, 15 km from the center of the city of Sultaniye, was built on the rocky slope of a hill overlooking the Safid Mountain and the plains below. The structure, which was built by carving into the rock, has a monumental appearance which is quite ruined today. There are iwans and niches with muqarnas on the side walls of the building, which consists of a square courtyard and a rectangular section. In addition, the niches on the east, west and south walls are also noteworthy. These niches are decorated with muqarnas and coarse and embossed palmettes-lotuses. One of the striking elements in the structure is the large dragon reliefs on the east and west walls. It is also interesting that the dragon reliefs, which are seen in Chinese style, are similar to the depictions of dragons in the tiles in Taht-ı Süleyman. Since the 1970s, some research has been carried out in the building. Until the 1990s, the floor of the structure was probably covered with rock fragments falling from the top cover and walls and soil, and the subsequent cleaning work also identified architectural fragments, such as column heads, column fragments, which can now be seen on the road leading to the structure. In addition to this example in Dashkasan, two other examples, namely the Observatory Caves and the Imamzade Masum Cave near Meraga, are carved into the rock. Particularly, a part of Imamzade Masum is considered to have a shrine belonging to the Islamic period, and the structure which was built for other functions and purposes before it has gained this function after the acceptance of Islam by the Ilkhanids. It is possible to argue about the history and function of the structure in Dashkasan. Particularly in the 13th and 14th centuries, the Mongol rule, which prevailed in the region, played a role in the interaction of ideas and practices between various cultures and religions. Related to Meraga, the fact that the historical sources indicate that Abaka Khan visited a butkhana here, and that it excited the bakhshis, and that Hulagu had previously authorized the butkhana in Hoy, brings the idea that Buddhist structures and monks exist in this region. The sources do not contain any architectural data about these structures or details of the monks' rituals. The two examples in the vicinity of Meraga given above were tried to be explained by these Buddhist traditions. It is also suggested in the historical sources that Buddhist rituals involving the Ilkhanians and bakhshi were held in the region where Dashkasan was located, and that the structure in Dashkasan could be the place mentioned in these sources. The Dashkasan example of Sultaniye is different from the Meraga examples in architecture and has monumental features. The muqarnas arrangements in the building and the herbal ornaments are seen as traces of the Islamic period of the Ilkhans. In addition to these, there is a tradition of rock-carved structures in Iran, such as the Tak-ı Bostan from the Sassanid period or the Ij Mosque from the Islamic period, and parallel examples emerge in India and Afghanistan. In this paper, it is aimed to introduce the architectural and decorative features of the Dashkasan case, which has been visited and made some determinations, and to compare and evaluate them with parallel examples in Iran. Thus, the historical, religious, and cultural background of the building and the traces of the Buddhist and/or Islamic period and the function of the building have been evaluated. In this study, the principals of Ilhan, their view of religions and the development activities of the administrators depending on the religions they belong to are also evaluated in relation to the history and function of the building.

**Keywords:** Sultaniye, Dashkasan, Ilkhanid, Buddhism, rock carving building.

İran'ın Zencan şehri yakınlarında bulunan Sultaniye, İlhanlılar döneminde planlanarak kurulmuş önemli bir şehir ve merkezdir. Gazan Han'ın kurmaya başladığı şehir, asıl şeklini Sultan Muhammed Olcaytu Hüdabende zamanında almış, en önemlisi Sultan Olcaytu Hüdabende'nin Türbesi ve etrafındaki yapılar topluluğu olmak üzere, bir kısmı da günümüze ulaşamamış İslami döneme ait pek çok yapı ile mamur bir şehir haline getirilmişti<sup>1</sup>.

Taşkesen, Sultaniye'ye 15 km. mesafede, Viyar (Viar) isimli köyün yakınındadır<sup>2</sup>. Yapının bulunduğu bölge, Sefid Dağı'na ve geniş bir ovaya bakan tepenin yamacındaki kayalıklardır (Fot. 1-2).

Bölge aynı zamanda Ferhad ve Şirin Otağı ya da Ejder Mabedi olarak da anılmaktadır. Yapının özellikle Budist bir vihara olabileceği yolundaki düşünce, yakınında bulunduğu köyün adının Viyar olmasından kaynaklanmış görünmektedir. Vihara<sup>3</sup> ya da Vihar kelimesinin zamanla değişerek köyün adının anıldığı şekle gelmiş olduğu ileri sürülmektedir.

Yapı, erken tarihlerden itibaren hem batılı hem de yerel araştırmacıların dikkatini çekmiştir. 1973 yılındaki alan çalışmasını 1975'te bir rapor halinde yayınlayan G. Scarcia'nın çalışması batılı kaynaklar içinde yapıyı tanıtan ilk yayındır<sup>4</sup>. Scarcia, özellikle köyün isminin Viyar olmasından hareketle, isim üzerinde durmuş, yapının plan krokisini vermiştir. Ayrıca fotoğraflardan anlaşıldığı kadarıyla büyük bir kısmı toprak altında kalmış olan yapının görülebildiği bölümleri olan batı duvarındaki nişlerden ve ejderha figürünün bir kısmından çizimler de tespitler arasında yer almıştır<sup>5</sup>. (Fot. 3) Sonrasında yapıya, özellikle ejderha figürünün dikkat çekmesi ile değişik çalışmalarda değinilmiştir.

1 Blair, 1986, 139-151.

2 Taşkesen'e ilk ziyaretimiz 2012 senesinde gerçekleştirilmiştir. Söz konusu yapı, 23. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu (Edirne, 2019)'nda Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Vefa Çobanoğlu ile birlikte "İran Sultaniye'de Daşkesen (Taşkesen): İlhanlı Döneminden Bir Kaya Oyma Yapısı" başlığıyla bildiri olarak sunulmuş, tam metin olarak yayınlanmamıştır.

3 *Viyar* kelimesinin, Kuzeydoğu İran'da sıkça kullanılan *Bahar* (New Bahar, İran Budizmi'nin devamı, yaşaması anlamında) kelimesiyle aynı kökten geldiği belirtilmektedir. Azad, 2011, 43.

4 Scarcia, 1975, 99-104.

5 Scarcia, 1975, 99-104. Başka bir kaynakta da yapının İran'lı yerel araştırmalar tarafından 1973 yılında keşfedildiği, 1989, 1991 ve 1993 yıllarında Zencan Kültürel Miras Dairesi tarafından gerçekleştirilen kazılarla günümüzdeki halini aldığı belirtilmektedir. Bkz: Bülbül, 2019, 317-334. Zencan'da 2012 senesinde bizim de ziyaret ettiğimiz kurum tarafından CD ile tarafımıza verilen dijital dosyaların, İstanbul'a dönüşte açılmaması dolayısıyla bu bilgilerin ve üstte bahsedilen yayında kullanılan yerel kaynakların teyit edilmesi mümkün olmamıştır.

### Mimari ve Süsleme Özellikleri

Taşkesen, tepelik bir alanda, yamaçtaki kayalıkların kesilmesi, oyulması suretiyle oluşturulmuş bir yapıdır. 1990'lı yıllardaki çalışmalarla içini dolduran toprak ve taş dolgunun kaldırıldığı, yapının iç mekanının görülebilecek hale geldiği anlaşılmaktadır. Günümüze ulaştığı haliyle büyük bir kısmının yıkıldığı, bir kısmının inşasının ise yarım bırakıldığı görülmektedir (Fot. 4). Yapının yan ve arka duvarlarında, yukarıya doğru devam eden mimari formların izlerinden daha yüksek cephelere sahip olduğu düşünülebilir. Duvar yüzeylerindeki nişlerin kenarlarındaki süslemeli alanların bazı bölümlerinin ise işlenmediği dikkati çekmektedir. Yapının kalan izlerine göre, önünde avlu olduğu değerlendirilen alanla birlikte yaklaşık 80 m. derinliğinde ve 40 m. genişliğinde olduğu söylenebilir. Dikdörtgene yakın planda, duvar yüzeyleri nişlerle hareketlendirilmiş olan ve 3 eyvana sahip asıl bölümün cephe genişliği 20 m. olup eyvanlarla genişleyen alanda genişlik 40 m. olmaktadır. Bu bölümün derinliği de 40 m.'dir. Kare bir avlu olarak değerlendirilen ön avlu kısmı da yaklaşık 40m.x40m. ölçülerindedir (Şek. 1).

Kuzey-güney doğrultulu yapının batı ve doğu cephelerinde karşılıklı olarak yaklaşık 5 m. genişliğinde ve derinliğinde, içeriye doğru daralan eyvanlar bulunmakta, güney cephede ise bunlardan daha geniş, yaklaşık 10 m. genişliğinde ve daha yüksek bir ana eyvan yer almaktadır (Fot. 5). Ayrıca yapının cephelerinde kemerli nişler ile hareketlenme sağlanmıştır. Dikdörtgen çerçeveli düzenlemeler de, cephelerin yüzeylerinde yer almış ve bazılarının içlerinde bitkisel süslemeli bordürlere sahip nişlere, palmet-lotus süslemeli bitkisel düzenlemelere yer verilmiştir. Karşılıklı cephelerde dikkati çeken iki önemli unsur ise yaklaşık 6 m. uzunluk ve 2 m. genişliğindeki dikdörtgen çerçeveler içinde, oldukça büyük ölçülerde işlenmiş olan ejderha figürleridir. Yapının batı cephesinde, eyvan açıklığının yanında uzun ve dar bir formda dikdörtgen bir çerçeve içinde olan niş mukarnas kavsaralıdır. Sivri kemerin üzerinde kıvrık dallarla bağlanan yaprak ve palmet formları zarif bir şekilde dizilmiştir. Kemerin köşeliklerinde, kabara olmak üzere iki yarım küre, kemerin üzerinde de bir dikdörtgen kartuş işlenmemiş vaziyette yer almaktadır. Bu cephede bulunan diğer nişte dikdörtgen çerçeve içinde sivri kemerli, mukarnas kavsaralı açıklık yer almış, köşeliklerdeki kabalar ve üzerindeki dikdörtgen kartuş da işlenmeden bırakılmıştır. Bu nişin üzerindeki dikdörtgen çerçeveli nişin kenarlarında sütunçeler ve sütunçe başlıkları dikkati çekmektedir. Alttaki bitkisel süslemeli alan üzerindeki iri bitkisel süsleme yüksek kabartma olarak verilmiştir. Bir kaideden çıkan gövdeye bağlı kat kat işlenmiş yaprakların üzerinde büyük bir lotusu andıran bir form görülmektedir. Söz konusu bitkisel figür hayat ağacı olarak da değerlendirilebilecek bir forma sahiptir (Fot. 8-11).

Bu cephedeki hâkim unsur 2 m.x6m. ölçülerinde dikdörtgen ve kenarları silmelerle çevrelenmiş bir alanı kaplayan oldukça büyük boyutlardaki ejderha figürüdür. Günümüzde bir camekan içinde korumaya alınmış olan ejderha figürünün hem cam arkasında olması hem de zaman içinde geçirmiş olduğu tahribattan ötürü ayrıntıları anlaşılamamakla birlikte, kıvrımlı şekilde ve adeta dalgalanır formdaki kalın gövdesi, gövdeden çıkan kollar-bacaklar, açık ağzı ile vurgulanmış başı, figürün hem ön hem arka taraflarındaki boşlukları dolgulayan alev şeklindeki kıvrımlı formlar dikkat çekicidir

(Fot. 7). Camekan içine alınmadan önce ayrıntıları nispeten görülebilen figürün başında ince boynuzları, açık ağızından görülen sivri dişleri ve dili, başından yele benzeri çıkan kıvrımlar, bedenlerin pullarla kaplı olması gibi özellikleri de bilinmektedir<sup>6</sup> (Fot. 6). Ejderha figürünün alt kısmındaki duvar yüzeyinde de kartuşlu bir düzenleme fark edilmektedir. Güney cephede diğerlerinden daha geniş ve yüksek olmak üzere yuvarlak kemerli bir eyvan yer almaktadır (Fot. 12). Eyvanın her iki yanında iki katlı düzende bulunan nişlerden alttakiler mukarnas kavsaralı açıklıklı ve sivri kemerli olup, batı cephedeki nişlerin mimari özelliklerini gösterirler (Fot. 13). Aynı şekilde işlemleri yapılmamıştır. Üstte yer alan dikdörtgen ve kenarları sütunçeli nişlerin içinde her iki yanda da aynı bitkisel formun bulunduğu düşünülmeyle beraber, cephenin doğu yönündeki nispeten daha sağlamdır. Burada, iki kıvrık daldan oluşmuş ve uçları rumilerle sonlanan bir kök üzerinde büyükçe bir lotus formu, bunun da üzerinde dallar ve yapraklardan meydana gelen bir süsleme fark edilmektedir. Bu bitkisel düzenlemeyi de hayat ağacı olarak değerlendirmek mümkündür (Fot. 14, Şek. 2).

Yapının doğu cephesi de batı cephesi ile benzer düzenlemeye sahiptir. Alt sıradaki nişlerin mukarnas kavsaralı ve sivri kemerli düzende, bezemesiz bırakılmış, üst sıradaki nişlerin ise dikdörtgen formda açıklıkların içinde dallar, yapraklar ve iri lotus formu ile güney cephede gördüğümüz bitkisel düzenlemelere benzediği anlaşılmaktadır (Fot. 15, 17). Doğü cephede de, batı cephede yer alan ejderha ile karşılıklı konumda, boyut ve özellikleri açısından eş olan ejderha figürüne yer verilmiştir (Fot. 16). Yapının cephelerinde, duvarların alt ve üst kısımlarına doğru devam ettiği ya da edeceği tahmin edilen silmeler ve nişlerin izleri de görülmektedir

Yapının zemininin yarı işlenmiş vaziyette, kare bloklar halinde bölümlenmiş olması, bu şekilde kesilerek kaldırılmaları üzere, döneminde bir çalışmanın devam ettiği ve burada yapılan inşa faaliyetinin tamamlanmamış olduğuna dair izlenim vermektedir. Zemindeki taşların yüzeyleri hemen hemen düzgün kesilmiş olmakla birlikte, yapının içinde farklı kotlar oluşturacak şekilde farklı yüksekliklere sahiptir. Yapının zemini giriş olduğu tahmin edilen alandan güney cephedeki eyvana ve yanlara doğru yükselerek neredeyse yer yer yan cepheleri kapatmaktadır.

Güney eyvanı önünde şu andaki görüntüsüyle iki ayak (taşyıcı-sütun) şeklinde bırakılmış taşların yüksekliği de dikkat çekicidir. Yan cephelerde, zemin seviyesine gelerek biten silmelerin de, zeminin yüksekliği alındıkça devam edeceği öngörüsüyle duvarlarda belki de üç sıralı bir niş düzenlemesi olabileceği de düşünülebilir. Bunların dışında yapının işlenen bölümlerinde kayaların düz bir duvar yüzeyi oluşturacak şekilde kesilerek düzeltildiği görülmektedir (Fot. 2).

6 Kuehn, 2011, 216. Curatola, Taşkesen ejderhalarında görülen boynuz ayrıntısının Bezekli duvar resimlerinde de görüldüğünü belirtmektedir. Curatola, 1982, 74. Bezekli freskolarında yer alan sudan çıkan gök ejderhası tasviri, Taşkesen ejderhalarına yakın benzerliği ile dikkati çekmekle birlikte, Nöin-Ula Kurgan'ında bulunan at koşum takımı üzerindeki ejderha figürleri de yine form olarak benzer tasvirlerdir. Ayrıntılı bilgi için Bk. Oktay Çerezci, 2020, 209, 218 Görsel 1a, 1b.

Ön avlu olarak değerlendirilebilecek alan için, kazı sonucu yanlarda toprak içinde çıkan duvarları ve nispeten yerdeki taşların döşeme görüntüsünden başka bir şey söylemek mümkün görünmemektedir.

Yapının eldeki verilerine göre yapılan bir rekonstrüksiyonunda, yukarıda tanımlamaya çalıştığımız mimari özellikleri izlemek mümkündür. Güney yöndeki eyvanın asıl büyük eyvan olduğu, yan duvarlarda iki katlı olarak gördüğümüz niş düzenlemelerinin ve silmelerle düzenlenmiş cephelerin, yapının zemininin de bitmiş haliyle üç sıra yüksekliğinde olabileceğini düşünmek mümkündür. Yapının etrafında bol miktarda gördüğümüz sütun başlığı, mukarnaslı parçalar, kitabeli parçalar ve altıgen geçmeli bordürler gibi mimari plastiklerin (Fot. 31), burada önerildiği şekilde belki de bir taç kapı düzenlemesine ait olabileceği de bu çizimde yer almaktadır. Yine bu çizimde, revaklı bir avlu da öngörülmektedir. (Şek. 3-4).

### Tarihlendirme / İşlev / Değerlendirme

Taşkesen'in yakınında bulunduğu Sultaniye, Zencan'ın 50 km. kuzeydoğusundadır. Sultaniye bölgesi, dağların çevrelediği geniş düzlüklere sahip coğrafyası ve güzel havası, yaz aylarında da ikliminin serinliği ile Moğolların dikkatini çeken, sevdikleri bir yer olmuştur. Argun Han döneminde (1284-1291), Moğollar bu bol yeşillığe sahip merayı yazlık yaylak olarak kullanmışlardır<sup>7</sup>. Sultaniye kurulmadan önce, bölgenin eski adı Şehrûyüz olarak anılmaktaysa da, Moğollar tarafından Konkur Ö leng (doru atlar çayırı) olarak adlandırılmıştı<sup>8</sup>. Taşkesen (Daşkesen), yapının mimari özellikleriyle ilgili olarak, bölgede yaşayan halkın Türkçe kullandıkları isimdir.

Yapının tarihlendirilmesiyle bağlantılı olarak tarihi alt yapıya baktığımızda, yapının Budist bir vihara olarak yapılmış olabileceğinin değerlendirildiği, özellikle yakındaki köyün isminin de Viyar olmasının bu fikri desteklediği görülmektedir.

İlhanlı Devleti'nde, Gazan Han'ın 1295'te Müslüman olmasına kadarki dönemde, yönetici ilhanların Şamanist, Hıristiyan-Nesturi ve Budist gibi farklı inanışlara mensup oldukları bilinmektedir<sup>9</sup>. Erken dönemlerinde Hıristiyanlığı da benimsemiş olan

7 Blair, 1986, 139; Jackson, 1986, 402-404. <https://www.iranicaonline.org/articles/argun-khan-fourth-il-khan-of-iran-r683-90-1284-91/18.12.2020>; Reşîdüddin Fazlullah, Çev.İ.Aka, M.Ersan, A.H. Khelejani, 2013, 166.

8 Uyar, 2020, 109; Scarcia, 1975, 99-100, Azad, 2011, 211.

9 Hülâgü, Abaka, Geyhatu ve Argun Han'ların Şamanist, Budist ya da Hıristiyan oldukları kaynaklardan tespit edilmektedir. Başlarda Şamanist, sonrasında ise çoğunlukla Budist olan ilhanlar, yakınlarındaki Hıristiyan eşleri, Yahudi devlet adamları vasıtasıyla, ayrıca siyasi-politik ilişkiler ile de Hıristiyanlığa yakınlık duymuş ve gerek tebaaya gerek kiliselerine müsamaha göstermişler, kiliselerin inşasına ve faaliyetine izin vermişlerdir. 1282-1284 arasında kısa bir süre başta olan Tegüder, Hıristiyan olan annesi Kutuy Hatun tarafından Meraga'da vaftiz ettirilmişti. Sonrasında samimi bir Müslüman olarak Sultan Ahmed adını almış ve İlhanlılar'daki ilk Müslüman sultan olmuştur. Arran bölgesinde faaliyet gösteren Şeyh Baba Yakup'un müridi olarak kendini tasavvuf hayatına vermişti. Gazan Han'ın 1295'te Müslüman olmasından itibaren Müslümanlık resmen devlet dini olmuş, şehirlerin kurulması ve imar faaliyetleri hızlanmıştır.

Moğolların çadır kiliselerde ibadet ettikleri bilinmekte, yerleşik hayata geçmeleriyle birlikte birçok Budist mabet inşa ettirmiş oldukları belirtilmektedir<sup>10</sup>. Yapının inşa edildiği yıllar, Budizm’le ilgisi açısından Hülügü (1256-1265), Abaka (1265-1282) ya da Argun Han’ların (1284-1291) dönemleri olarak düşünülebilir<sup>11</sup>. Moğolların Budizm ile tanışmalarının Cengiz Han dönemine kadar gittiği bilinmektedir. Cengiz

Gazan Han’ın reformları ile başlayan bu dönemin Olcaytu Hüdabende ve Ebu Said Bahadır Han’la da devam ettiği görülmektedir. Olcaytu Hüdabende de, Sultan Ahmed’e benzer olarak vaftiz edilmiş ve çocukluğunu Hristiyan olarak geçirmişti. Müslümanlığın hâkim olduğu bu dönemde de sultanların Sünnilik ya da Şiiilik arasında mezhep değiştirdikleri, bunu çoğunlukla da yardımcıları olan devlet adamlarının yönlendirmesi ve etkisinde kaldıkları din adamlarının görüşleriyle, siyasi ve politik olarak yaptıkları görülmektedir. Baştaki sultanların Hristiyan, Müslüman ya da diğer inanışlardaki hanımlarla da evlenmeleriyle bir ölçüde şekillenen İlhanlı dönemindeki dini inançların çok kesin çizgilerle ayrılmadığı görülmektedir. Bausani, 1968, 538-549; Grousset, 1980, 331-371; Spuler, 1987, 187-213; Yuvalı, 2019, 226-287; Akkuş, 2020, 115-263; Haykıran, 2020, 87-109; Feryameneş, 2020, 485-506. İlhanlılar’da Budizm’in dini, sosyal, siyasal ve çevre kültürlerle olan ilişkileri için ayrıntılı olarak Bk. Scott, 1990, 43-77; Prazniak, 2014, 650-680. İlhanlılar’da inanışlar, siyasal gelişmeler ve kültürel ortam için ayrıntılı Bk. Erdem, 2000, 7-36; Şahin, 2016, 109-138.

10 Beksaç, Çobanoğlu, 2000, 105.

11 MÖ VI. yy.’da Hindistan’da doğan Budizm, kast sistemine karşı çıkması, ahlaken temizlenme, insanları eşit görme, sevgi ve şefkat gibi öğretilerle kısa zamanda Asya ülkelerinin büyük bir kısmına yayılmıştır. Kurucusu olan Buda’nın öğretileri etrafında toplanan insanlarla gittikçe genişleyen bir kitleye uğraşan öğretiler, zamanla konsiller ve mezheplerle şekillenmiştir. Çin, Burma, Seylan, Japonya, Hindistan gibi oldukça geniş bir coğrafyada karşılaşılan Budizm’de, arzu ve ihtiraslarından kurtulmuş, sakinleşmiş ve aydınlanmış kişi, Nirvana’ya ulaşmış kişidir. Nirvana, istek, tutku, kin ve nefretten kurtulma olarak tarif edilir. Tümer, 1992, 352-360. Ayrıntılı bilgi için Bk. <https://iranicaonline.org/articles/buddhism-i/> 25.12.2020; <https://iranicaonline.org/articles/buddhism-ii/> 25.12.2020. Budist mimarinin ortaya çıktığı ilk yapılar Buda’dan kalanların korunduğu kubbeli stupalar ve heykellerinin bulunduğu pagodalardır. Buda devrinde gezici dervişlerin toplandığı bahçeler daha sonra vihara denen manastırlara dönüşmüştür. Kayalık alanlarda ikamet olarak kullandıkları mağaralar da zamanla ihtişamlı kaya manastırlarını meydana getirmiştir. Tümer, 1992, 357; Esin, 1972, 82. Bu külliyeler MÖ III. yüzyıldan, Asoka devrinden itibaren hayrat olarak inşa ediliyor, Budist rahiplere ve yolculara tahsis ediliyordu. Esin, 1972,79. Kare ya da dikdörtgen revaklı bir avlu etrafında teşkilatlanan Budist manastırlarda bu avlular salonlar, hücreler, kutsal alanlar ve kayalara oyma mağaralar ile çevrili olmaktadır. Avlunun merkezinde kubbeli küçük ya da büyük bir stupa yer almaktaydı. Stupalar zengin stuko ile süslü olup, mimari süslemeler de bulunabilirdi. Buda’nın çeşitli heykelleri de burada yer alırdı. Afganistan, Orta Asya ve Hindistan gibi geniş bir coğrafyada Budist manastırların izlerini görmek mümkündür. Orta Asya’da görülen vihara, manastır ve stupa mimarisi de avlu etrafında gelişen çeşitli mekanlardan oluşan Eski Hindistan mimari geleneğini sürdürmektedir. Ayrıntılı bilgi için Bk. <https://iranicaonline.org/articles/buddhism-iv/> 25.12.2020; Çeşmeli, 2010, 76-84; Omrani, Kamali, 2019, 10-18. Budizmin oldukça hızlı ve geniş bir alana yayılışından sonra, ikinci büyük dalgası ise, Moğol Hanı Cengiz Han ve oğullarının Budizm’in Tibet Ekolü ile olan yakın ilişkileri ile başlamış, Moğol ilhanları arasında da kendine gelişme ve ilerleme imkânı bulmuştur.

Han, Şamanizm'e bağlı olmakla birlikte, Uygur Budistleri ile tanışmasıyla Budizm'e yönelmiştir<sup>12</sup>. Argun Han'dan önce Hülagü Han ve Abaka Han'ın resmen Budist olup olmadıkları bilinmemekle birlikte, bahşilerle<sup>13</sup>, özellikle Tibet lamalarıyla ilişkide oldukları<sup>14</sup>, Hülagü Han'ın Budizm'e duyduğu sempati ile Budist rahiplerin İran'a gelmesini sağladıkları bilinmektedir. Özellikle, Hülagü Han ve Abaka Han, batı seferi ile yollarında çok sayıda Budist din adamını İran topraklarına getirmiştir. Budizm'in, Moğol ileri gelenleri arasında yayıldığı ve Budist mabetler yapımının çoğalmış olduğu, devlet yönetiminin buraları zengin kaynaklarla destekledikleri görülmektedir. Böylece, bu hanların döneminde pek çok Budist mabet yapıldığı anlaşılmaktadır<sup>15</sup>. Hülagü Han'ın Hoy'da tapınaklar (puthane) yaptırdığı<sup>16</sup>, Abaka Han'ın da Budist tapınaklar inşa ettirdiği, Meraga'daki puthaneleri<sup>17</sup> ziyaret ettiğinden de bahsedilmektedir<sup>18</sup>. Abaka'nın oğlu olan Argun, çeşitli kaynaklardan anlaşıldığına göre başlarda Şamanist olmakla birlikte, koyu ve samimi bir Budist'ti. Bahşilere büyük önem vererek onları himaye ediyordu. Onun döneminde Budizm desteklenerek altın çağını yaşamıştı<sup>19</sup>. Reşidüddin Fazlullah, imar faaliyetlerine meraklı olan Argun'un Tebriz'in Şam mevkiinde Arguniye adında bir şehir kurduktan sonra Şehrûyûz'da (Sultaniye) da büyük bir şehir kurmak için epey miktarda para harcamasına rağmen burayı tamamlayamadığından bahsetmektedir<sup>20</sup>. Arguniye'de yaptırdığı muhteşem sarayının içinde kendi resimleriyle süslettiği bir Budist mabet inşa

12 Feryameneş, 2020, 488.

13 Bahşi kelimesi bazen şaman, çoğunlukla da Budist din adamları anlamına gelmektedir. Bu dönemde şamandan ziyade, Budist din adamları için kullanıldığı düşünülebilir.

14 Tibet Budizmi'nin yerli bazı etkilerle, Moğolların eski dini Şamanizm ile güçlü benzerlik göstermesi Çin ve İran Moğolları'nı etkilemiş, daha çok Tibet Budizmi'ne yakınlık duymalarını sağlamıştı. Uygur ve Tibet Budizmi'nin İlhanlı Sarayı üzerinde etkileri bulunmakla birlikte, bu etki sonrasında Tibet Budizmi lehinde gelişmiştir. Feryameneş, 2020, 491-492.

15 Grousset, 1980, 349-350; Sümer, 1988, 8; Spuler, 1987, 201; Jackson, 1982, 61-63. <https://www.iranicaonline.org/articles/abaqa/18.12.2020>; Akkuş, 2020, 119-120.

16 Grousset, 1980, 341-342; Yuvalı, 2019, 183. Ayrıca Hülagü Han'ın eşi Dokuz Hatun vesilesiyle Hıristiyanlığa da sempati duyduğu, Nesturi tapınaklar yaptırdığı da bilinmektedir. Feryameneş, 2020, 493.

17 Hintliler Buda tasvirleri için *Budd* kelimesini kullanmaktadır. Arapçadaki *Budd* kelimesinin de Farsçadaki *Büt* olduğu ve bunların *Put* kelimesini karşıladıkları belirtilmektedir. *Budd* kelimesinin, Müslümanların Sind'i fethetmesiyle doğrudan Arapçaya geçmiş olduğu da söylenmektedir. Tümer, 1992, 358. Böylece, kaynaklarda Buthane olarak geçen kelimenin, Budist mabetler-tapınaklar anlamında kullanıldığı söylenebilir. Söz konusu kelime Puthane olarak da kullanılmaktadır.

18 Reşidüddin Fazlullah, Çev.İ.Aka, M.Ersan, A.H. Khelejani, 2013, 123; Azad, 2011, 201; Akkuş, 2020, 132-133; Prazniak, 2014, 661.

19 Jackson, 1986, 402-404. <https://www.iranicaonline.org/articles/argun-khan-fourth-il-khan-of-iran-r683-90-1284-91/18.12.2020>; Sümer, 1991, 356; Reşidüddin Fazlullah, Çev.İ.Aka, M.Ersan, A.H. Khelejani, 2013, 170; Roux, 2001, 400.

20 Reşidüddin Fazlullah, Çev.İ.Aka, M.Ersan, A.H. Khelejani, 2013, 170; Spuler, 1987, 200-201.



ettirdiği gibi, ayrıca amcası Sultan Ahmed döneminde yıktırılan bazı Budist mabetleri de tamir ettirmişti. Argun da Hindistan'dan birçok din adamını getirerek Budist inancı biraz daha ileri taşımıştı<sup>21</sup>. Budist olan Geyhatu ve Müslüman olarak görüldüğü halde yine Budist olan Baydu'dan sonra başa geçen Gazan Han, 1295'ten itibaren Müslümanlığı kabul etmiş ve İslam dini ondan sonra gelen sultanlar tarafından da sürdürülmüştür. Gazan Han da, 10 yaşına kadar, babası Argun'un Horasan'da inşa ettirdiği bir Budist tapınakta bazı vakitlerini geçirmişti. Üvey annesi Selçuk Hatun'un ordusunda kaldığı dönemde (1281) İslamiyet'le tanıştığı tahmin edilmekle beraber, 1285-1295 yılları arasında, İslamiyet'i kabul edene kadar Budist olduğu bilinmektedir<sup>22</sup>. Gazan Han'ın Müslümanlığı kabul etmesi, dini bir reform olması ve resmi din olarak Budizm'in yerini almasının yanı sıra, bir takım kültürel ve kurumsal değişiklikleri de getirmiştir. Gazan Han'ın ülkedeki bütün Hıristiyan, Budist mabetlerinin ve ateşgedelerin yıkılması yönündeki yarlığı ile, söz konusu bütün yapılar tahrip edilmiştir. Yukarıda bahsedilen, babası Argun Han'ın inşa ettirdiği sarayın içindeki tapınak ve Argun Han'ın suretinin de bulunduğu tasvirler dahi, Gazan Han'ın yarlığı ile aynı akıbetten kurtulamamıştır<sup>23</sup>. Bunların yanı sıra, çeşitli kaynaklarda da tahrip edilmeyen bazı mabetlerin mescit, cami haline getirildikleri belirtilmektedir<sup>24</sup>. Bundan sonraki Sultan Muhammed Olcaytu Hüdabende döneminde, İslamiyet devlet dini olarak devam etmiştir. Sultaniye kurulmuş, birçok yapının inşasıyla da şehir gelişmiştir. Muhammed Olcaytu Hüdabende Türbesi Sultaniye'nin en önemli yapılarından olup, bu dönemde gerek İran gerekse de Anadolu coğrafyasında cami, medrese, mezar anıtı olmak üzere pek çok yapı inşa edilmiştir<sup>25</sup>.

Yukarıdaki bilgilere dayanılarak Taşkesen yapısının, İran coğrafyasında yoğun bir şekilde inşa edildiği anlaşılan Budist tapınaklardan (vihara) biri olabileceği ve camiye (?) çevrilerek yıkımdan kurtulmuş olabileceği varsayıldığında, ne zaman inşa edilmiş olabileceğine bakılması gerekmektedir<sup>26</sup>.

21 Jackson, 1986, 402-404. <https://www.iranicaonline.org/articles/argun-khan-fourth-il-khan-of-iran-r683-90-1284-91/18.12.2020>; Sümer, 1991, 356; Akkuş, 2020, 166-167.

22 Gazan Han, kumandanlarından Nevruz Bey'in teşviki ile Müslüman olmuş ve Mahmud adını almış, İslamiyet'i kabul etmesinde Şeyh Sa'deddin Hammuye el Cüveyni'nin de büyük etkisi olmuştur. Melville, 1990, 159-177; Uyar, 2012, 7-30; Akkuş, 2020, 193-194.

23 Reşidüddin Fazlullah, Çev.İ.Aka, M.Ersan, A.H. Khelejani, 2013, 252; Spuler, 1987, 208; Yuvalı, 1996, 429; Özgüdenli, 2009, 82-110, 369 dpn.48; Şahin, 2015; 210-211'de Gazan Han'ın sözleri şu şekilde nakledilmektedir: "*Babam putperest idi ve bu inançla öldü. Kendi adına putlar için mabet inşa ettirdi ve oraya çok sayıda vakıf tahsis etti. Ben o mabedi yıktım*"; Akkuş, 2020, 196-197; <https://www.iranicaonline.org/articles/argun-khan-fourth-il-khan-of-iran-r683-90-1284-91/18.12.2020>; Uyar, 2012, 7-30; Feryameneş, 2020, 498-499; Prazniak, 2014, 661.

24 Abû'l-Farac, 1987, 657; Spuler, 1987, 208; Şahin, 2015, 211; Akkuş, 2020, 207.

25 Spuler, 1987, 119-131; Özgüdenli, 2007, 345-347; Akkuş, 2020, 224-250.

26 Bir tez çalışmasında, yapının inşası ile ilgili olarak önce Argun Han'ın kızı (Sultan Muhammed Olcaytu Hüdabende'nin kızkardeşi) Olcay Hatun tarafından yapımına başlandığı ama bitirilemediği, birkaç sayfa sonrasında da Sultan Ebu Said Bahadır Han'ın hayattayken burayı

Kaynaklardan, İran'ın kuzeybatısındaki şehirlerdeki Budist yapılardan Hoy ve Meraga'da bulunanlarının Hülagü Han, Tebriz ve bölgesindeki Budist yapıların da Argun Han (1284-1291) dönemlerinde yapıldığını öğrenmekteyiz<sup>27</sup>. Taşkesen'in de Tebriz bölgesi civarında olmasıyla, Argun Han'ın yönetim yılları olan 1284-1291 yıllarında ya da hemen öncesinde Abaka Han tarafından yaptırılmış olabileceği öne sürülebilir. Yapının, özellikle zemininin yarı işlenmiş şekilde, kesilip alınmak üzere karelere ayrılmış ve zeminden yüksek taş blokları ile kaplı olduğu göz önüne alındığında, inşa faaliyetinin yarım kaldığı anlaşılmaktadır. Argun Han'dan önce, kısa süren yöneticiliği sırasında Müslüman olan Sultan Ahmed'in de bu mabetlerde tahribatlar ya da yıkımlar yaptırdığı bilinmekte olup, Abaka Han zamanında Budist bir tapınak olarak başlamış olan inşa faaliyetinin bu dönemde durduğu, sonrasında yapıda görülen mukarnaslı, bitkisel süslemeli nişler, yapının etrafında bol miktarda yer alan mukarnaslı, geometrik geçmeli, kitabeli parçalar, bitkisel süslemeli sütun başlıkları gibi mimari unsurların kullanıldığı bir İslami yapı kimliği kazandığı ileri sürülebilir. Ancak mimari verilere dayanarak öne sürülebilecek bu ihtimali, Sultan Ahmed dönemindeki yapı faaliyetleri hakkında bir bilgiyle teyit etme imkânı şu an için yoktur. Yapının Argun Han döneminde, yine bir Budist tapınak olarak inşa edilmeye başladığı düşünüldüğünde ise, Gazan Han'ın Müslüman bir yönetici olarak başa geldiğinde bu yapıların yıkılması yönünde verdiği yarılg ile, belki tamamen yıkılmasa da, yukarıda belirttiğimiz özelliklerle henüz devam etmekte olan inşasının yarım kaldığı, İslami döneme ait olabilecek mimari ve süsleme özelliklerinin, yapıyı belki de camiye çevirme çabalarının bir göstergesi olabileceğini düşünmek mümkün olabilir. Ancak her halükârda yapının inşası yarım kalmıştır, belki bu durumu da Gazan Han'ın Tebriz'de, kendi adına başladığı Şenb-i Gazan (Gazan Külliyesi) ve şehirdeki imar faaliyetlerine yoğunlaşılması, Sultan Olcaytu Hüdabende döneminde de Sultanîye'nin kurulması ile ilginin o yöne kayması ve şehirdeki diğer imar faaliyetlerine devam edilmesi ile anlamaya çalışabiliriz. Bunların yanında, bir tepenin yamacında kayaya oyularak inşa edilmeye başlanmış olan yapının inşasının bir takım topografik ve fiziki koşullardan dolayı, örneğin bir kısmının inşa sırasında yıkılması gibi bir sebeple devam etmemiş olabileceği de akla gelecek ihtimaller arasındadır (Fot. 31). Yapının tamamen kaya içine oyularak mı yapıldığı, üzerinin bu şekilde kapalı ya da açık olmak üzere mi tasarlandığı konusunda ise bilgi yoktur. Günümüzdeki verilerle de bunu

---

kendine mezar alanı olarak belirlediğini ve ani ölümü ile yapının yarım kaldığını belirtmektedir. Sadeghnezhad, 2014, 30, 35. Burada söylenmek istenen yapının Olcay Hatun tarafından Argun Han için mezar anıtı olarak yapımına başlandığı mıdır, bilemiyoruz. Argun Han'ın, Gazan Han dönemine kadar diğer Moğol hanlarında da olduğu gibi gömüldüğü yerin belli olmadığını, öldüğünde cenazesinin Secas (Sucas) Dağı'na doğru götürüldüğünü, sonrasında Olcay Hatun'un bu mezarı halkın ziyaretine açtığı (bir tekke yaparak?) kaynaklarda belirtilmektedir. Reşidüddin Fazlullah, Çev.İ.Aka, M.Ersan, A.H. Khelejeni, 2013, 172, Spuler, 1987, 198; Akkuş, 2020, 61. Ebu Said Bahadır Han da Sultan Muhammed Olcaytu Hüdabende Türbesi'ne gömülmüştür Yuvalı, 1994, 219; Akkuş, 2020, 61. Ulaşabildiğimiz kaynaklarda bu konuyla ilgili başka bir tespit yapmak mümkün olmamıştır.

27 Kadoi, 2009, 174.

söylemek mümkün olmamaktadır. Ancak yukarıda da değindiğimiz gibi yapının hem Budist döneme, hem de İslami döneme ait olduğu kabul edilen her iki mimari döneminin inşa faaliyetinin de yarım kalmış olması dikkat çekicidir.

İran coğrafyasında Budist manastırlardan başka, kayaların oyulması suretiyle açılan mekanlarla meydana getirilmiş, farklı dönemlere ait yapılar günümüze ulaşmıştır<sup>28</sup>. Mitra kültürüne ait olduğu düşünülen kayaya oyma yapılar da bunlardan bazılarıdır<sup>29</sup>. Kaynaklar, Mitraizm'in izleriyle MÖ 1000 yıllarından itibaren İran'da çeşitli bölgelerde karşılaştığını belirtmektedir. Özellikle toprak altında olması tercih edilerek, kayalara oyularak oluşturulmuş mekanlardan meydana gelen yapı kalıntıları, bazı kaynaklarda Mitra tapınakları, bazı kaynaklarda da Budist mabetler olarak değerlendirilmiştir. Meraga civarındaki Gadangah Tapınağı, Luristan civarındaki Cogan Tapınağı, Erdebil'de Abazar Tapınağı, kayalara oyulmuş dairesel planlı ve piramidal bir üst örtüye sahip Mitra Tapınakları olarak tanıtılmaktadır. Meraga Verjuy'da Mihri Tapınak'ın (İmamzade Masum) ve Taşkesen yapısının Mitra tapınakları olarak değerlendirildiği de görülmektedir<sup>30</sup>. Meraga'daki Rasathane Mağaraları, kayalara oyulmuş birbirine bağlanan kare mekanlar ve koridorlardan oluşmuştur. Giriş katının altında bir katı daha bulunan yapının Mitra tapınağı ya da İlhanlı dönemine ait bir gözlemevi olabileceği konusunda görüşler ileri sürülmüşse de, bu dönemlerde ya da Hıristiyan, Budist inançlar dahilinde kullanıldığı konusu kesinlik kazanmamış, her birinin ihtimal dahilinde olabileceği söylenmiştir<sup>31</sup>. Verjuy'da Mihri Tapınak (İmamzade Masum), yer altına, bir kaya bloğu içine oyulmuş olup, merdivenlerle inilen bir giriş bölümünden sonra etrafında koridorlarla ulaşılan dairesel planlı hücreleri bulunan dikdörtgen bir alan ve buradan geçilen daire planlı bir bölümden oluşmuştur. Bu alanın üzeri basit mukarnaslarla geçilen bir kubbe ile örtülmüştü. Bu bölümün duvarlarında İslami döneme ait bir kitabe şeridi de dikkat çekici unsurlar arasındadır<sup>32</sup> (Fot. 18-19). Dikdörtgen planlı mekânın kuzey ucundaki koridor, duvarlarında nişler bulunan küçük kare bir mekândan, ortasındaki büyük bir ayak vasıtasıyla dört bölüme ayrılmış daha

28 Sasani dönemine ait Tak-ı Bostan, bir kaya yüzeyine oyulmuş kemerli eyvan şeklindeki açıklıkları, bitkisel ve figürlü süslemeleri ile tanınan bir kaya oyma yapısıdır.

29 MÖ 1400'lerde Anadolu'daki yazıtlarda izlerine rastlanan Mithra, MÖ 1200'lerde Hindistan'da görülmektedir. MÖ 1000 yıllarından itibaren de İran'daki metinlerde rastlanılmaktadır. Mitraizm, Anadolu ve Mezopotamya'ya ulaşmış, Helenistik dönemde Yunan kültürü ile karşılaşan Mitra kültürü, Roma İmparatorluğu'nda bir devlet dini olarak kabul edilmiştir. Ayrıntılı bilgi için Bk. İznik, 1999; Kızıl, 2013, 113-136.

30 Mitra Tapınaklarının, özellikle karanlık olan yer altı mağaraları olarak tasarlanmasının, simgesel olarak karanlıktan geçirilerek ışığa ulaşılması, yani Mitraizm yolculuğu ile ilgili olduğu söylenmektedir Alijabbari, Farahi Nia, 2017, 1030-1042; Shekari Niri, 2019, 39-40.

31 Azad, 2011, 215-219; Omrani ve Kamali, Kazvini'nin anlatımlarına dayanarak, onun Meraga'daki mağaralardan bahsettiğini, bu kayaya oyulmuş mekanlarda taş sekiler bulunduğu bilgisinden hareketle de bunların heykeller koyulması için hazırlanmış yerler olabileceğini belirtmektedir. Ayrıca, Rasathane Mağaraları'nın mekanlarının Çin'in kuzeyinde karşılaşılan Budist tapınaklara benzediğinden de bahsetmektedir. Omrani, Pashaei Kamali, 2019, 15, 17.

32 Bu kitabe şeridinde Fetih Suresi'nden bazı bölümler bulunmaktadır. Azad, 2011, 226.

büyük bir kare mekâna açılmaktadır. Yapının içindeki düzenleme, duvarlardaki nişler gibi mimari özellikleri ve Afganistan'daki benzer yapılarla karşılaştırılması dolayısıyla Budist döneme ait olabileceği düşünülmekle beraber kesin sonuca varmak mümkün olmamıştır. Daire planlı mekanlardan büyük olanın, İlhanlılar'ın İslami döneminde ruhani liderlerden birinin eşi için türbeye çevrildiği, kitabe gibi İslami unsurların da bu dönemde yapıya eklendiği düşünülmektedir<sup>33</sup>. Buşehr civarındaki Galat-ı Haydari bölgesindeki irili ufaklı 18 tane mağara, Şapur Nehri ve Bişapur şehri civarındaki Çihilhane olarak tanınan 30 civarında mağaradan oluşan kompleks de İran coğrafyasında kaya oyma ile elde edilen mekanlardan oluşan yapı geleneğinin yoğun olduğuna işaret eden unsurlardır<sup>34</sup>. Bunların yanı sıra, sonraki dönemlerinde cami olarak kullanılan iki yapı da kayaya oyularak elde edilen mekanları ve kitabeli mihrapları ile dikkat çekicidir. Bunlardan Darab yakınlarındaki Mescid-i Seng, dört yöndeki tonozlu dikdörtgen eyvanların bağlandığı kare bir orta alana sahiptir (Şek. 5). Eyvanların duvarları kemerlerle yanlara açılmakta, ayaklı bir düzenleme meydana getirmektedir. Eyvanında basit mukarnaslı düzenlemeli, köşelerinde palmetlerin yer aldığı bitkisel süslemeli ve niş açıklığında kitabenin yer aldığı bir mihrap bulunmaktadır. Kaynaklara göre kitabede 1254 tarihi bulunmaktadır. Mescid-i Seng'in tarihlendirilmesi konusunda da Sasani döneminden itibaren görülen kaya oyma yapı geleneğinde, Mitra, Nesturi ya da Budist döneme de ait olabileceği<sup>35</sup>, Budist bir tapınak olarak yapıma ihtimalinin de kuvvetli olabileceğine değinilmiştir. Mihrap, kitabeler gibi İslami döneme ait mimari ve süsleme unsurlarının da XIII. yüzyılda yapının camiye çevrilmesi esnasında yapılmış olması öngörülmektedir<sup>36</sup> (Fot. 20-21-22). Ij kasabası yakınlarındaki Mescid-i Ij, dikdörtgen planlı, tonozlu tek bir eyvandan oluşmaktadır (Şek.6). Süslemesiz mihrabında, 1332-1333 tarihini veren sade bir kitabe de yer almaktadır<sup>37</sup> (Fot. 23). Mescid-i Sang'te yer alan ve "...mescid ve ribat (?)" olarak okunmuş olan kitabeye dayana-

33 Azad, 2011, 215-223. Kare, dikdörtgenimsi ya da dairesel olarak düzenlenmiş mekanların üzerlerini örten, yapılarda bazen bir ya da fazla rastlanan piramidal formda kubbemsi örtüler, dikdörtgen ya da bazilikal plandaki Roma Mitra tapınaklarından farklı olarak İran tapınaklarda görülen mimari unsurlardır. Bu özellikleri ile de bazı araştırmacılar tarafından da Mitra tapınağı olduğu kabul edilmektedir. Shekari Niri, 2019, 38-42.

34 Ball, 1986, 95-115.

35 Yapının dört kollu, haç şeklindeki planının Hristiyan ikonografisine uyduğu belirtilmekle birlikte, bu plan özelliğinin benzerliğinden başka yapının kilise olduğunu gösterir bir unsur olmadığı da belirtilmektedir. Bunun yanı sıra iç mekânda kullanılan ayaklı düzenleme ile de Gazne'deki Budist tapınaklara benzemekte, ayrıca, Budist manastırlarda bulunan stupaların, bazı örneklerde kare formunda bir platformla, hatta kare bir ayakla temsil edilmesinin bu yapıda da olabileceği belirtilmektedir. Ball, 1986, 108-109.

36 Wilber, 1955, 107; Bier, 1986, 117-122; Ball, 1986, 103-105; Shekari Niri, 2019, 45-46. Ball, mihrap nişinin Kible ile uyumlu olduğunu belirtmiş, ancak yapının mimari özelliklerine dikkat edildiğinde, mihrap nişinin sonradan oyulmuş olmayıp, yalnızca 1254 tarihini veren kitabenin sonradan yapılmış olma ihtimalinden bahsetmiştir. Ancak Kible yönünde yer alan bir nişin İslam öncesiyle de ilişkilendiren bir yapıda neden yer almış olabileceği hakkında bir bilgi vermemektedir. Ball, 1986, 121-122.

37 Wilber, 1955, 180; Ball, 1986, 122-126.

rak, söz konusu yapıların mescit-cami dışında ribat, belki türbe ya da izole konumları da göz önünde bulundurularak hankah işlevli kullanılmış olabilecekleri de düşünülmüştür<sup>38</sup>.

Taşkesen’de yapının batı ve doğu duvarlarında karşılıklı konumda yer alan ve hem stili hem de boyutlarıyla dikkat çeken ejderha figürleri, günümüze bir miktar tahrip olarak ulaşmıştır. Bununla birlikte, betimlenme anlayışı ve özellikleri ile tanımlamak-değerlendirmek mümkün olmaktadır. Yüzeyden yüksek kabartma olarak işlenmiş olan figürlerin kıvrımlar oluşturmuş, dalgalanma halindeki kalın gövdesi, kaslı bacaklar, gövdenin etrafından çıkan ve alevleri andıran formlar, sahnenin oldukça canlı ve hareketli algılanmasını sağlamaktadır. Figürlerin taş yüzeylerindeki bütün ayrıntılar seçilememekle birlikte, gövde yüzeyinin pullarla kaplı şekilde işlenmiş, açık ağızdan görünen sivri dişleri ve dili, alev şeklinde yeleleri ve güçlü bacakları olduğu tahmin edilebilir (Fot. 24). Ejderha figürlerinin yüzyıllar içinde ve farklı kültürlerde, farklı anlamlar ile kullanıldığı bilinmektedir. Dünyada Çin mitolojisi ve sanatına ait kabul edilmekle birlikte, Orta Asya’da ve Anadolu’da da oldukça fazla kullanım alanı bulmuştur<sup>39</sup>.

Taşkesen ejderha figürlerinin betimlenişinin Uzakdoğu, özellikle de Çin ejderhalarına benzemesi dikkati çeken bir unsurdur<sup>40</sup>. Bu ejderha tasviriyile, Çin’de T’ang Hanedanı, Sung Dönemi ve Moğol döneminde de tanınan bir figür olarak karşılaşılmakta,<sup>41</sup> ejderhaların Moğol döneminde mimaride kullanıldığı da bilinmektedir. İlk Yuan başkenti olan Karakurum ve ikinci başkent olan Hanbalık’ta, saray ya da köprü gibi yapılarda ejderha figürleri yer almaktaydı. Yuan Hanedanı’nın (1271-1368) yazlık başkenti olan Şangdu’daki sarayın arşitravlarında yer alan devasa ejderha figürlerinden Marco Polo da seyahatnamesinde bahsetmişti. Moğolistan’da, XIII.-XIV. yüzyıllarda inşa edilen hanların saraylarının bulunduğu bu şehirlerdeki saray yapılarında devasa ejderha figürlerinin oldukça fazla kullanıldığına kaynaklarda değinilmektedir. Örneğin, Ögedey Han’ın Karakurum’daki saray kompleksinin terasını çevreleyen 150 tane ejderha heykelinden, 102 tanesi 1940’lı yıllardaki kazılarda tespit edilmişti. Ejderha figürlerinin Moğol kültüründe yaygın olarak görüldüğü, yalnızca devasa kabartmalar ya da heykeller değil, çatıların kenarlarını çevreleyen çinilerden, farklı yerlerde kullanılan kabartma

38 Ball, 1986, 126-128.

39 Ejderha figürü, Uygurlarda yeniden doğuş ve ölümsüzlüğü sembolize etmiş, Türk mitolojisinde su ile ilgili olarak da bolluk, bereket, şifa gibi anlamlara sahip olmuştur. Anadolu Selçukluları döneminde, tek olarak da sıklıkla kullanılan ve bazı örneklerde de düğümlü gövdeleri ile tasvir edilen ejder çiftleri ise gök kubbe ile ilgili semboller olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunların yanında ejderhayla mücadele sahneleri de Türklerin Orta Asya’dan beri kullandığı bir anlatım olup, kötülüğün alt edilmesi ya da güç-kuvvet sembolü olarak ejderhanın öldürülmesi sahneleri olarak da karşımıza çıkmaktadır. İnal, 1971, 154; Öney, 1969, 171, 176-178, 189; Esin, 1970, 163-164; Çoruhlu, 2010, 154-155; Çoruhlu, 2014, 33-38; Çoruhlu, 2019, 55-81 Oktay Çerezci, 2020, 207-227.

40 Kuehn, 2011, 216.

41 Curatola, 1982, 73.

ejderha figürlü çinilere kadar farklı örnekler olduğu anlaşılmaktadır<sup>42</sup>. Çin'in Beijing şehrinde 1402'de inşasına başlanmış Cennet Tapınağı'nda çatı kenarlarını çevreleyen çinilerde, hem dairesel formlar hem de dilimli formlar üzerinde kabartma olarak Taşkesen örnekleri benzeri ejderhalar görülmektedir (Fot. 28-29). Çin'in güneydoğusunda Hangzhou şehrinden XIV. yüzyıla ait bir taş kabartma panoda da çiçekli ve bitkisel süslemeli bir zemin üzerinde Taşkesen ejderhalarının betimleme olarak çok benzerini görmek mümkündür<sup>43</sup> (Fot. 30).

Abaka Han tarafından 1275 yıllarında, Sasani dönemine ait yapıların bulunduğu yerde yazlık saray ve av köşkü olarak yeniden düzenlenen Taht-ı Süleyman kompleksine ait çiniler üzerindeki ejderha tasvirleri de Taşkesen ejderhaları ile benzerlikleri açısından ilgi çekmektedir<sup>44</sup>. Taht-ı Süleyman'daki saray yapısının eyvan duvarlarını süsleyen yıldız ya da dikdörtgen formlu, sıraltı, lüster ve altın yaldız süslemeli gibi farklı tekniklerle elde edilmiş çiniler üzerindeki ejderha tasvirlerinin özelliklerinin Taşkesen ejderhaları ile benzer nitelikler taşıması, ayrıca hem Taşkesen hem de Taht-ı Süleyman örneklerinin Çin örnekleri ile benzemeleri, bunların Çin etkili tasvirler ya da Çin esintili Moğol yorumları olarak değerlendirilmelerini sağlamıştır<sup>45</sup> (Fot. 25-26-27). Çin kültüründe ejderha, en eski, dikkat çekici ve en yaygın olarak kullanılan semboldür. Birçok değişik ve kozmolojik kavramı kendinde birleştiren ejderha figürü, Çin'in en karmaşık simgelerinden biridir. Çin ejderhası, iyi huylu ve zararsız bir yaratıktır ve önemli olarak, verimliliğin sembolüdür. Eski ritüellere ve inançlara göre, özellikle Budist ve Taoist geleneklerinde tercih edilen ejderha, doğurganlığın da sembolik bir ifadesidir. Güneşin doğduğu yer ve verimlilik anlamı yanında, yağmuru kontrol etme yeteneği vardır, böylece tarım hayatı için gerekli yağmuru sağlar. Ayrıca, ejderha figürleri, antik dönemden itibaren imparatorluk sembolü olarak da kullanılmaktadır<sup>46</sup>. Taş, seramik, çini, maden, ahşap, kumaş ve kağıt gibi farklı materyaller ve formlar üzerinde yer alan ejderha figürleri değişik formlarda olmakla birlikte, Çin ejderhaları dalgalanan formdaki uzun, pullu, güçlü gövdesi ve kolları, vurgulanmış başı, yele şeklindeki saçlar, açık ağzından görünen sivri dişleri ve dili, bazen iki yandan sarkan bıyıklar, ince boynuzlar ile oldukça karakteristik şekilde betimlenmiştir<sup>47</sup>.

42 Kuehn, 2011, 215-217.

43 <https://twitter.com/xujnx/status/1299524270859735041/photo/3>

44 Naumann, 1977, 84-98; Blair, 1993, 239.

45 Kuehn, 2011, 215-218; Kadoi, 2017, 174-175. Fontana, Taşkesen ejderhalarının alevler arasındaki bir incinin peşinde tasvir edildiğini söylese de günümüzde bu ayrımı tanıma imkânı yoktur. Fontana, 1996, 594-595. Taht-ı Süleyman'da tespit edilen 20 kadar çinide, Behram Gür'ün av sahneleri canlandırılmakta olup simurg gibi efsanevi yaratıklar ve konumuzu oluşturan ejderler bulunmaktadır. Blair, 1993, 243.

46 Eberhard, 2000, 104-107; Kuehn, 2011, 215-218; <https://www.iranicaonline.org/articles/azdaha-dragon-various-kinds#pt1>

47 Ayrıntılı bilgi için Bk. Wilson, 1990, 286-323.

Taşkesen’de görülen sivri kemerli nişler, köşeliklerindeki kabaralar ve üzerlerindeki kartuşlu düzenlemeler ise İslami dönemde cami, medrese, mezar anıtı gibi yapılarda karşılaşılan mimari unsurlardır. Kemer üzerlerinde yarım bırakılmış olarak görülen palmet dizisi, üst sıradaki nişlerde görülen ve hayat ağacı olarak değerlendirilebilecek dallar, iri lotuslar ve yapraklarla meydana getirilmiş bitkisel süslemeler, İran coğrafyasında antik dönemden Sasani süslemelerinden, İslami dönemde ise Büyük Selçuklular zamanından itibaren, özellikle alçı süslemede yoğun olarak görülen süslemelerdir. Gerek Büyük Selçuklu gerekse de İlhanlılar’ın Müslümanlığı kabul ettikten sonra inşa edilen yapılarına bakıldığında, yine alçı süsleme yoğun olmakla birlikte, özellikle tuğla, sırlı tuğla ve çini ile elde edilen dekorasyonun yapılara hâkim olduğu görülmektedir. Gazan Han’dan önceki hanların imar faaliyetleri hakkında kaynaklara dayanarak, yapıların kolay sökülüp birleştirilecek biçimde ve çoğunlukla ahşap malzemeden yapıldıkları bilinmektedir. Bu zamana kadar çoğunlukla konar göçer yaşamaları buna sebep olmuştu. Hatta Budist manastırlarını ya da kiliselerini bile bu şekilde inşa etmişlerdi<sup>48</sup>. Gazan Han’ın Müslümanlığı kabulüyle Hristiyan ve Budist yapıları yıktırması ise, belki de tuğla, ya da taş ile inşa edilmiş diğer yapıların da yok olmasına sebebiyet vermiş olabilir. Abaka Han zamanında elden geçirilmiş olan Taht-ı Süleyman kompleksinin günümüze ulaşmış (çinilerden hariç) birkaç parça mimari plastiğinden ise yapıların süslemesi hakkında bütüncül fikir sahibi olmak mümkün değildir. Gazan Han’ın Müslümanlığı kabul etmesiyle Tebriz’de inşasına başlanan Şenb-i Gazan (Gazan Külliyesi), kaynaklara göre Gazan Han’ın mezar yapısından başka yapıları da içermektedir. Bu külliye de yüzyıllar içinde maalesef yıkılarak tamamen yok olmuş, kaynaklarda varlığı belirtilen ve müzede bulunduğu söylenen bazı mukarnaslı ve bitkisel süslemeli mimari plastik parçaları<sup>49</sup> ise Tebriz’i ziyaretlerimizde tespit etmek mümkün olmamıştır. Yukarıda bahsettiğimiz ve yapıda bulunmasıyla İslami dönem izleri olarak değerlendirilen mukarnaslı nişli düzenlemelerin ve süslemelerin, Büyük Selçuklu mimarisi ve süslemesinden kaynağını alan bir alt yapısı bulunduğunu hatırlamakta fayda bulunmaktadır. Yapının etrafında bol miktarda bulunan işlenmiş ya da yarı işlenmiş durumdaki rumi, palmet, lotus, yapraklar ve kıvrım dalların kullanıldığı bitkisel süslemeli sütun başlıkları, silmelerle oluşturulmuş altıgen formlarının düğümlenmesiyle meydana getirilmiş bordürler, silme, korniş ya da sütun başlığı formundaki çeşitli mukarnaslı parçalar (Fot. 35-36-37-38-39-40), üzerinde “Vav”, “Elif”, “Sin”, “Be” gibi harfler ve “Allah” lafzı okunabilen iri harflerden oluşan kitabe parçaları burada yoğun bir inşa faaliyeti olduğuna işaret etmektedir (Fot. 32-33-34). Yapının etrafına yoğun bir şekilde yayılmış olan bu parçaların hepsinin ama özellikle de kitabe parçalarının, yapının İslami dönemdeki kullanılışı ile ilgili olması gereklidir. Bu malzemelerin Taşkesen için hazırlandığı düşünüldüğünde, çeşitli sütun başlıkları, burada gerçekleştirilecek sütunlu bir düzenlemeye (muhtemelen avlu), mukarnaslı parçaların ise bir taçkاپیya işaret edebileceği düşünülebilir (Şek. 4). İri harflere sahip kitabe parçalarından ise yukarıda belirtildiği üzere bazı harfler tespit edebilmiş ama “Allah” kelimesi dışında diğerlerinin

48 Spuler, 1987, 488-489; Bayhan, 2007, 148-149.

49 Özgüdenli, 2009, 491.

okunması mümkün olmamıştır. Köyün yaşlı sakinlerinden birinin gençlik yıllarına dayanılarak verilen bilgiye göre, o yıllarda yapının cephelerinde bulunan kitabeler, köyün çocukları tarafından (muhtemelen oyunları esnasında) kırılmıştır<sup>50</sup>. Söz konusu bilginin, günümüzde görülen kitabeli parçalarla ilgili olup olmadığını bilememekteyiz.

**Sonuç olarak;** Şamanist olan İran Moğolları'nın zaman içinde Hıristiyanlık, Budizm ve İslamiyet'le tanıştıkları, 1295'ten itibaren de Gazan Han'la birlikte İslamiyet'i kabul ettiklerini bilmekteyiz. Bu dönemde kiliseler, Budist tapınaklar, cami, medrese, mezar anıtı, hankah gibi dinlerin inanışları ve pratikleri ile ilgili çeşitli yapılar bazen hanların, bazen devlet ileri gelenlerinin banilikleriyle gerçekleştirilmiştir. Burada ele aldığımız yapı, dinlerin bu oldukça iç içe geçtiği dönemde, eldeki verilerle Budist inanca bağlı bir tapınak olarak değerlendirilmiştir.

Ele aldığımız örnekler çerçevesinde, İran coğrafyasında Antik dönemden itibaren, kayaların kesilmesi-oyulması yoluyla elde edilen bir yapı geleneği olduğu görülmektedir. Bu yapılar bazen doğal mağaraların değerlendirilmesi ile elde edildiği gibi, bazen de ihtiyaca yönelik mekânların kayalara oyulması suretiyle oluşturulmaktadır<sup>51</sup>. Bu uygulamanın örnekleri, Mitra tapınaklarında olduğu gibi bazen yer altı mekânları seçilerek, ya da Mescid-i Seng'te olduğu gibi kayalık bir tepenin içinde mekânların oluşturulması ile karşımıza çıkmaktadır. Taşkesen'i de tepelik bir alanın yamacında kayaların kesilmesi-oyulması suretiyle oluşturulan bir yapı olarak görmekteyiz. Böyle bir yapıyı, burada kim, ne zaman inşa ettirdi, kim inşa etti sorularına ise oluşturmaya çalıştığımız metin ışığında bazı cevaplar çıkması mümkündür.

Öncelikle yapıyı inşa ettiren kişinin Argun Han olduğunu, en azından onun döneminde (1284-1291) yapılmış olduğunu kabul etmek mümkündür. Argun Han'ın Konkur Öleğ olarak adlandırdıkları bu toprakları yazlık yaylak olarak, ayrıca avlar için de sıklıkla kullandığını, koyu bir Budist olarak da yanındaki Budist din adamları ile yine bu civarda yaptırdığı kaynaklarda belirtilen tapınağa geldiği bilinmektedir. Şimdiye kadarki tespitler ışığında bu Budist mabetin (viharanın), abidevi mimarisi ve süslemeleri de göz önünde bulundurularak Taşkesen olabileceği akla gelmektedir. Ancak Taşkesen'in yarım kalan inşası bu durum için bir soru işareti yaratsa da, bölgenin durumu açısından da önemli bir yapı olduğu anlaşılmaktadır. Budizm'in etkin olduğu coğrafyalarda inşa edilen Budist tapınakların (manastır, vihara) bir ya da birkaç avlu etrafında, pagoda ve stupalarla şekillenen planını tam olarak burada görmek mümkün değilse de izole konumu ve kayalara oyularak ortaya konan mimarisi ile Budist tapınaklarla ilgisinin kurulabileceği düşünülmüştür. Bunların yanı sıra, Budist tapınaklarda bulunan duvar resimleri ya da heykel gibi objeler, kaynaklara göre, Gazan Han'ın yasakları esnasında yapılarla birlikte

50 Azad, 2011, 226.

51 Uygun coğrafi şartların da değerlendirilmesi suretiyle mevcut mağaraların ya da ihtiyaca cevap verecek mekânların, kayaların kesilip oyulmasıyla oluşturulduğu yapılar farklı coğrafyalarda olduğu gibi Anadolu'da da karşımıza çıkmaktadır. Özellikle Orta Anadolu'da Kapadokya bölgesindeki özel coğrafi oluşumların da katkısıyla kaya kiliseleri ve kaya camileri bu konuda örnekleri oluşturmaktadır. Bk. Budak, 2018; Şahna, 2018.



tahrip olmuştur. Taşkesen’de de herhangi bir duvar resmi tespit edilememiştir. Ancak Taşkesen’deki çalışmalar sırasında elde edilen bir heykel başı bulunmaktadır. Bir dalga halindeki saçları (başlık ya da taç?), iri, vurgulanmış gözleri ve burun kısmına sahip baş parçası, bu açıdan önemli olabilir<sup>52</sup> (Fot. 41). Parçanın niteliği tam olarak bilinmese de Budist bir tapınak olarak değerlendirilen bir yerde tespit edilmesi önemli olmaktadır.

Yapının İslami dönem ekleri olarak kabul edilen duvar yüzeylerindeki mukarnaslı nişler ve süslemeler ise yapının geçirdiği evreler konusunu karmaşık hale getiren unsurlardır. Gazan Han’ın Budist tapınakları tahrip ettirmesinin ardından bazılarının ise camiye çevrilerek yıkımdan kurtulduğu bilgisinden hareketle, burasının da cami olduğu değerlendirilse de, cami fonksiyonu için gerekli bir mihrap olmadığı görülmektedir. Yapının iç cephelerinde görülen ve bazı araştırmacılarca mihrap olarak değerlendirilen nişlerden ise şu anda kalan izlere göre her cephede iki sıra bulunmakta, cephelerdeki silmelerin düzenlenişinden belki üçüncü bir sıranın da işlenmek için programlandığı anlaşılmaktadır. Özellikle nişlerin mukarnas kavsaralı açıklıkları üzerinde işlenmemiş durumda yer alan dikdörtgen kartuşların, buralarda kitabe yer alması niyetiyle düzenlendiği görülmektedir. Yapı, sonraki ekleriyle cami olmasa ve bu amaçlarla yapılsa bile izole konumuyla, tasavvuf ehlinin kullanabileceği ya da bölgenin ilhanların yazlık yaylağı olduğu düşünüldüğünde saray halkının av köşkü olarak da kullanabileceği konumdadır. Ancak buna delil teşkil edecek herhangi bir tarihi bulguya ulaşmak mümkün olmamıştır. Bu durumda yapının ilk inşasının Argun Han zamanında Budist döneme ait olduğunu kabul ettiğimizde, zemininden de anlaşıldığı üzere, belki de tam Gazan Han’ın başa geçtiği dönemde inşa edildiği için yarım bırakıldığı, sonrasında da İslami karakter kazanacak bazı süslemelerle tekrar ele alındığında ise ya inşa faaliyeti sırasında fiziki durumundan ötürü yıkılmasından, ya da Gazan Han’ın imar faaliyetlerini Tebriz’e yöneltmesinden ötürü inşasının bırakılmış olabileceği akla gelmektedir. Benzer uygulamanın, Sultan Muhammed Olcaytu Hüdabende dönemi için de geçerli olması mümkündür, zira Sultaniye şehri ve çevresi bu dönemde kapsamlı bir imar faaliyeti geçirmektedir. Yukarıda açıklandığı üzere, yapının farklı karakterler gösteren mimari ve süsleme özellikleri bizi Budist ya da İslami dönemde tek elden yapılmış olma ihtimalinden uzak tutmaktadır. Yapı tek ya da iki inşa dönemi de geçirmiş olsa inşasının tamamlanmadan bırakıldığı açıktır. Etrafta görülen mimari parçaların bir kısmının işlemeli, bir kısmının işlemeye hazır süslemesiz durumda ya da yarı işlenmiş olmaları da inşa faaliyetinin tamamlanmadan bırakılması ile ilgilidir.

Yapıdaki karşılıklı konumdaki çift ejderha figürleri de Çin örnekleri ile benzer olarak burada yer almaktadır. Taht-ı Süleyman kompleksinde, hemen hemen aynı dönemde, çiniler üzerinde ve çok benzer olarak kullanılan ejderha figürlerinin bir saray yapısı içinde yönetici, hükmeden gücü simgelediği düşünülürse, benzerinin ve üstelik taş üzerinde bu kadar büyük boyutlarda vurgulanmış olarak Taşkesen’de karşımıza çıkması, burada da aynı hükümdarlık sembolizmini sağladığını söylemeyi mümkün kılmaktadır.

52 Seyyed Marandi, 2015, 182.

Yapının inşasını ve süslemesini gerçekleştiren mimar-sanatkarlarla ilgili olarak da şunları söylemek mümkün olabilir: Cengiz Han döneminden itibaren Moğol topraklarına gelen Çin Budizmi'nin, Moğol sarayı üzerinde de etkili olduğu, İlhanlı Devleti'nin kuruluşu ile de Çin din adamlarının yanı sıra nakkaşlar, mimarlar ve sanatkarların da İran'a geldikleri bilinmektedir. Bu kişilerin Gazan Han devirlerine kadar sarayda varlıklarını devam ettirdikleri kaynaklarda belirtilmektedir<sup>53</sup>. Marco Polo'nun verdiği bilgilere göre de, Tebriz XIII. yüzyılda da oldukça kozmopolitan bir şehirdi. Bu haliyle doğu-batı ve kuzey-güney ticaret yolları ile merkezi bir ticaret şehri olmuş, tüccarlar, bilim adamları, sanatçılar pek çok yerden buraya gelerek Moğollar'ın yönetiminde bulmuşlardı. Kaynaklara göre, Çin'den gelen ve çoğunlukla Budist tapınaklarda çalışmış olan sanatçılar, Gazan Han'ın emrinde çalışıyorlardı<sup>54</sup>. Özellikle büyük boyutlardaki ejderha çiftinin betimleme üslubundan ötürü de yapının Çin menşei sanatçılarla ilgisini düşünmek mümkün olmaktadır. Bunun yanı sıra İran coğrafyasının Büyük Selçuklu'dan beri var olan geniş yapı envanteri de yapıda uygulanan ve İslami dönemle bağlanan bitkisel süslemeli düzenlemelerin ve mimari plastiğin kaynağını oluşturmaktadır.

İran coğrafyasında, Budizm Sasani döneminden itibaren bilinmektedir. XIII.-XIV. yüzyıl İlhanlı döneminde ise Budizm ve İslamiyet gibi her inanç kendine yer bulmuştur. Söz konusu dönemde, yapıların Mitra, Budist, Hristiyan ya da İslami dönemlerdeki kullanımlarında, bazen ait oldukları dönemin izlerini kaybettikleri ya da günün gereklerine uygun olduğu şekilde mimari ve süsleme özelliklerine sahip olarak işlevlerine devam ettikleri de anlaşılmaktadır. Zaten söz konusu dönem, çeşitli dinkültürel inanışların bir arada yaşandığı ve bunların simgesi olan yapıların da hemen hemen aynı zamanlarda inşa edildiği, inançların ve pratiklerinin iç içe geçtiği bir dönemdir. Dönem yapılarının aidiyetini araştırma safhasında açıkça görülen bu durumun Taşkesen için de geçerli olduğu anlaşılmakta, yapının mimari ve süsleme özellikleriyle ait olduğu yüzyılın farklı dini ve kültürel özelliklerini bünyesinde barındırdığı ortaya çıkmaktadır.

---

53 Feryameneş, 2020, 490.

54 Omrani, Pashaei Kamali, 2019, 11; Prazniak, 2014, 657-661.

## KAYNAKÇA

- Abû'l- Farac, G. (1987). *Abû'l- Farac Tarihi*. Çev. Ö. Rıza Doğrul. Ankara.
- Akkuş, M. (2020). *Moğollarda Din ve Siyaset, İlhanlı Hanlarının Dini Kişiliği ve Uygulamaları*. Çizgi Kitabevi.
- Alijabbari, Z., A.H. Farahi Nia (2017). Analyzing Architecture of Mitrahism Rock Temples. *Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi Vol.6 C.3*. 1030-1042.
- Azad, A. (2011). Three Rock-Cut Cave Sites in Iran and Their Ilkhanid Buddhist Aspects Reconsidered. *Islam and Tibet-Interactions Along The Muslim Routes*. Ed. A. Akasoy, C. Burnett, R. Yoeli.
- Ball, W. (1986). Some Rock Cut Monuments in Southern Iran. *Iran Vol.24*. 95-115.
- Bausani, A. (1968). Religion under the Mongols. *The Cambridge History of Iran Vol. 5*. Cambridge University Press. 538-549.
- Bayhan, A. A. (2007). Yazılı Kaynaklara Göre Aladağ ve Yazlık İlhanlı Sarayları. *I. Uluslararası Ağrı Dağı ve Nuhun Gemisi Sempozyumu*. İstanbul. 144-152.
- Beksaç, E., A.V. Çobanoğlu (2000). İlhanlılar-Sanat-Mimari. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi C.22*. Ankara. 102-108.
- Bier, L. (1986). The Masjid-i Sang near Darab and the Mosque of Shahr-i Ij: Rock-Cut Architecture of the Il-Khanid Period. *Iran Vol.24*. 117-130.
- Blair, S. (1986). The Mongol Capital of Sultaniyya, "The Imperial". *Iran Vol.24*. 139-151.
- Blair, S. (1993). The Ilkhanid Palace. *Ars Orientalis Vol.23*. 239-248.
- Blair, S. (2013). *Text and Image In Medieval Persian Art*. Edinburgh University Press.
- Budak, A. (2018). *Mimarsız Mimarlık Kapadokya Bölgesi Kaya Oyma Camileri*. LiteraTürk Yay.. Konya.
- Bülbül, S. (2019). İran-Zencan Eyaletinde Bulunan Tartışmalı Bir Yapı: Daşkesen. *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (S.45)*. 317-334.
- Curatola, G. (1982). The Viar Dragon. *Sultaniye III. Quaderni Del Seminario Di Iranistica Uralo-Altaistica E Caucasologia Dell'Universita' Degli Studi Di Venezia*. Venezia. 71-88.
- Çeşmeli, İ. (2010). Budist Mimarisinin Orta Asya'daki Gelişimi. *Mimarlık Dekorasyon 4*. 76-84.

- Çoruhlu, Y. (2010). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. Kabalcı Yay. İstanbul.
- Çoruhlu, Y. (2014). *Kozmolojik, Mitolojik, Astrolojik, Dinî ve Edebî Tasavvurlara Göre Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*. Kömen Yay. Konya.
- Çoruhlu, Y. (2019). *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi C.I*. Ötüken Yay. İstanbul.
- Eberhard, W. (2000). *Çin Simgeleri Sözlüğü*. Yay. Haz. S. Gürses, Z. Güler. Kabalcı Yay.
- Erdem, İ. (2000). Olcaytu Han'ın Ölümüne Kadar İlhanlılarda Yaşanan Siyasal-Kültürel Gelişmeler ve Yakın-Doğu'ya Etkileri. *Tarih Araştırmaları Dergisi C.20 S.31*. 1-36.
- Esin, E. (1970). Evren (Selçuklu San'atı Evren Tasvirinin Türk İkonografisindeki Menş'e'leri). *Selçuklu Araştırmaları Dergisi S.1*. Ankara. 161-181.
- Esin, E. (1972). "Muyanlık" Uygur "Buyan" Yapısından (Vihara) Hakanlı Muyanlılığına (Ribat) ve Selçuklu Han ve Medresesine Gelişme. *Malazgirt Armağanı*. Ankara. 75-102.
- Feryameneş, M. (2020). İlhanlı Sarayında Budizm. *Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi. VII (2)*. Çev. S. Derin. 485-506.
- Fontana, M. V. (1996). A Blue and White Timurid Jug With Two Confronting Dragons. *Oriente Moderno, Nuova serie, Anno 15 (76), Nr.2, La Civiltà Timuride Come Fenomeno Internazionale. Vol.II (Letteratura-Arte)*. 587-600.
- Grousset, R. (1980). *Bozkır İmparatorluğu Atilla/Cengiz Han/Timur*. Ötüken Yay.
- Haykıran, K. R. (2020). İlhanlı Hâkimiyeti ve İmâmiye Şiîleri. *Milel ve Nihal 17 (1)*. 87-109.
- İnal, G. (1971). Susuz Han'daki Ejderli Kabartmanın Asya Kültür Çevresi İçindeki Yeri. *Sanat Tarihi Yıllığı S.IV*. İstanbul. 153-181.
- İznic, Erkan (1999). *Anadolu'da Mithra Kültü*. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih (Eskiçağ Tarihi) Anabilim Dalı. Ankara.
- Jackson, P. (1982). Abaqa. *Encyclopaedia Iranica Vol.I Fasc.I*. 61-63.
- Jackson, P. (1986). Argun Khan. *Encyclopaedia Iranica Vol.II. Fasc.4*. 402-404.
- Kadoi, Y. (2009). Buddhism in Iran Under the Mongols: An Art-Historical Analysis. *Proceedings of the Ninth Conference of the European Society For Central Asian Studies*. Ed.T. Gacek, J. Pstrusinska. 171-180.

- Kadoi, Y. (2017). Chinese and Turko-Mongol Elements in Ilkhanid and Timurid Arts. *A Companion to Islamic Art and Architecture*. Ed. F. B. Flood, G. Necipoğlu. 637-651.
- Kızıl, H. (2013). Mitra'dan "Mithras'ın Sırlarına" Mitraizm'in Kuruluş Serüveni. *Ekev Akademi Dergisi Y.17 S.55*. 113-136.
- Kuehn, S. (2011). *The Dragon in Mediaval East Christian and Islamic Art*. Leiden Boston.
- Melville, C. (1990). Padshah-i Islam: The Conversion of Sultan Mahmud Ghazan Khan. *History and Literature in Iran: Persian and Islamic Studies in Honour of P.W. Avery*. London.159-177.
- Naumann, R. (1977). *Die Ruinen Von Tacht-e Suleiman und Zendan-e Suleiman. Deutsches Archaologisches Institut Abteiliung Teheran. Führer Zu Archaologischen Platzen In Iran Band II*. Berlin.
- Oktay Çerezci, Ö. (2020). Türk Sanatında Ejder Su Birlikteliği. *SSAD Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi Volume 4 Issue 2*. 207-227.
- Omrani, B., F.P. Kamali (2019). Buddhism Architecture in Northwestern Iran. *Iran Heritage 1 (1)*. 10-18.
- Öney, G. (1969). Anadolu Selçuklu Sanatında Ejder Figürleri. *Belleten C.XXXIII S.130*. Ankara. 171-192.
- Özgüdenli, O. G. (2007). Olcaytu Han. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi C.33*. Ankara. 345-347.
- Özgüdenli, O. G. (2009). *Moğol İranında Gelenek ve Değişim Gâzân Han ve Reformları (1295-1304)*. Kaknüs Tarih.
- Prazniak R. (2014). Ilkhanid Buddhism: Traces of a Passage in Eurasian History. *Comparative Studies in Society and History 56 (3)*. 650-680.
- Reşidüddin Fazlullah (2013). *Câmiu 'l-Tevârih (İlhanlılar Kısımı)*. Çev. İ. Aka, M. Ersan, A. H. Khelejani, Türk Tarih Kurumu Yay. Ankara.
- Roux, J.P. (2001). *Moğol İmparatorluğu Tarihi*. Kabalcı Yay.
- Sadeghnezhad, M. (2014). *İran, Zencan/Sultaniye Şehrindeki İlhanlı Dönemi Mimarisi*. Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi. Ankara.
- Seyyed Marandi, M. H. (2015). *İlhanlıların İran'daki Siyasi Faaliyetleri ve Eserleri (1256-1336)*. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı. Doktora Tezi. Erzurum.

- Scarcia, G. (1975). The “Vihar” of Qonqor-olong Preliminary Report. *East and West Vol.25, (No.1/2)*. 99-104.
- Scott, D. A. (1990). The Iranian Face of Buddhism. *East and West Vol.40 (No.1/4)*. 43-77.
- Shekari Niri, J. (2019). Formation of the Mithraic Temples in Northwestern Iran in Comparison with Roman Mithraeums. *Space Ontology International Journal Vol.8 Issue 4*. 37-56.
- Spuler, B. (1987). *İran Moğolları. Siyaset, İdare ve Kültür İlhanlılar Devri, 1220-1350*. Çev.C. Köprülü. Türk Tarih Kurumu Basımevi. Ankara.
- Sümer, F. (1988). Abaka. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi C1*, Ankara. 8.
- Sümer, F. (1991). Argun. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi C.3*, Ankara. 355-357.
- Şahin, H. (2015). Câmîu't Tevârih'e Göre Gâzân Han'ın Müslümanlığı ve Bunun İlhanlı Toplumuna Yansımaları. *Bilig S.73*. 207-230.
- Şahin H. (2016). İlhanlıların Sosyo-Politik İlişkilerinde Dinî -Mezhebî Kabullerin Rolü. *İlahiyat Tetkikleri Dergisi 45*. Erzurum. 109-138.
- Şahna, H. (2018). *Kapadokya Bölgesi İhlara Vadisi'ndeki Bizans Dönemi Kaya Mimarisini*. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı. Doktora Tezi. Ankara.
- Tümer, G. (1992). Budizm. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. C.6*. Ankara. 352-360.
- Uyar, M. (2012). İlhanlı Hükümdarlarının İslâm'a Girmesinde Rol Oynayan Türk Süfileri: İlhan Tegüder ve Gazan Han Devirleri. *Belleten C.LXXVI S.275*. Ankara. 7-30.
- Uyar, M. (2020). *İlhanlı (İran Moğolları) Devleti'nin Askerî Teşkilatı (Ortaçağ Moğol Ordularında Gelenek ve Dönüşüm)*. Türk Tarih Kurumu Yay.
- Yuvalı, A. (1996). Gâzân Han. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi C.13*. Ankara. 429-431.
- Yuvalı, A. (2019). *İlhanlı Tarihi*. Bilge Kültür-Sanat.
- Wilber, D. (1955). *The Architecture of Islamic Iran The Il Khanid Period*. Princeton University Press.
- Wilson, J. K. (1990). Powerful Form and Potent Symbol: The Dragon in Asia. *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art Vol. 77 No. 8*. 286-323.

**Çevrimiçi Kaynaklar**

<https://www.iranicaonline.org/articles/abaqa/> 18.12.2020

<https://www.iranicaonline.org/articles/argun-khan-fourth-il-khan-of-iran-r683-90-1284-91/> 18.12.2020.

<https://www.iranicaonline.org/articles/gazan-khan-mahmud/> 18.12.2020

<https://iranicaonline.org/articles/buddhism-i/> 25.12.2020

<https://iranicaonline.org/articles/buddhism-ii/> 25.12.2020

<https://iranicaonline.org/articles/buddhism-iv/> 25.12.2020

## GÖRSELLER



**Fot. 1:** Taşkesen, kuzeyden görünüş (A. Denknalbant Çobanoğlu, 2012)

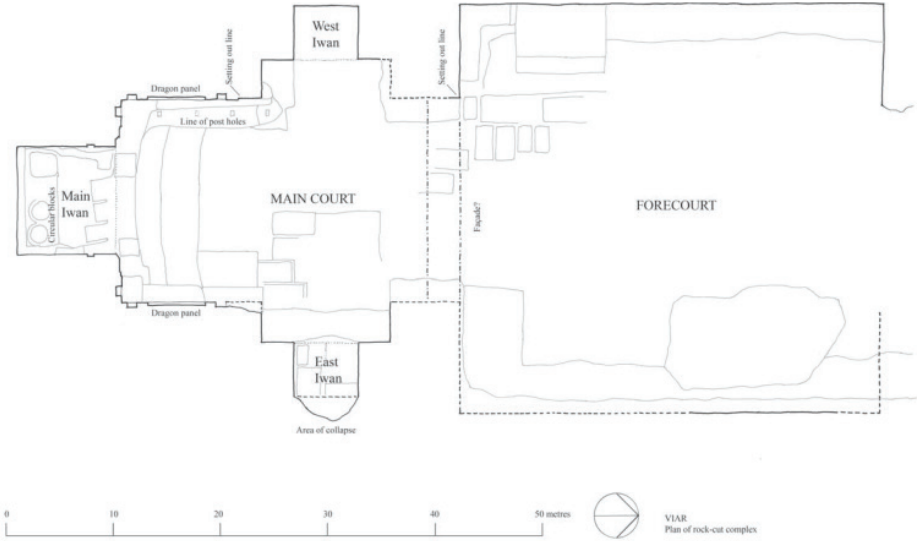


**Fot. 2:** Taşkesen, güneyden ovaya doğru bakış (<https://www.yjc.ir/fa/news/6201313/02.01.2021>)





Fot. 3: Taşkesen, batı cephe ve iç mekânın 1970'li yıllardaki görünümü (Scarcia, 1975, Fi.10)



Şek 1: Taşkesen, plan (Blair, 2013, Fig.4.24)



**Fot. 4:** Taşkesen, iç mekan, güneye bakış (A. Denknalbant Çobanoğlu, 2012)



**Fot. 5:** Taşkesen, batı cephe (A. Denknalbant Çobanoğlu, 2012)



**Fot. 6:** Taşkesen, batı cephe, mukarnaslı nişler ve ejderha figürü (<https://www.irancultura.it/turismo/attrazioni/zanjan/le-grotte-di-dash-kasan/10.11.2020>)



**Fot. 7:** Taşkesen, batı cephe, ejderha figürü (A. Denknlbant Çobanoğlu, 2012)



Fot. 8.



Fot. 9.



Fot. 10.



Fot. 11.

Fot. 8-9-10-11: Taşkesen, batı cephedeki mukarnaslı nişler, bitkisel süslemeler (A. Denknalbant Çobanoğlu, 2012)



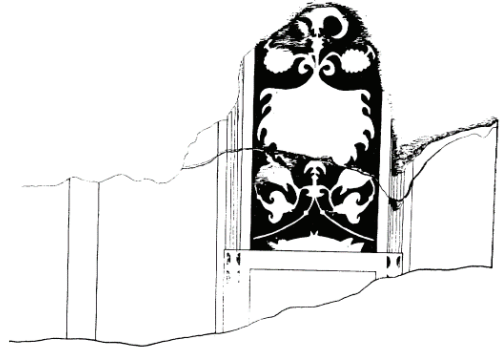
**Fot. 12:** Taşkesen, güney cephe (A. Denknalbant Çobanoğlu, 2012)



**Fot. 13:** Taşkesen, güney cepheye bakış (A. Denknalbant Çobanoğlu, 2012)



**Fot. 14:** Taşkesen, güney cephe bitkisel süsleme (A. Denknalbant Çobanoğlu, 2012)



**Şek. 2:** Taşkesen, Güney cephe bitkisel süsleme çizimi (Scarcia,1975, Fig.3)



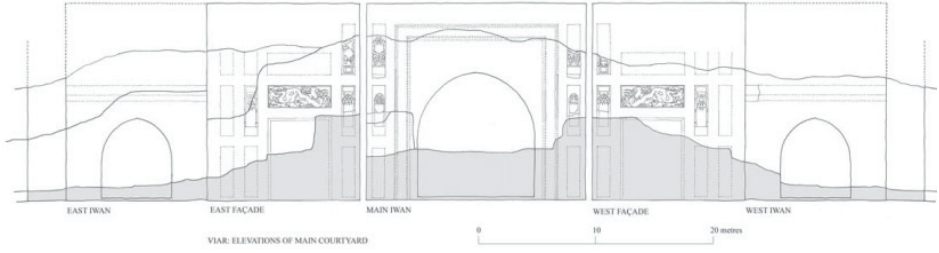
**Fot. 15:** Taşkesen, doğu cephe (A.V. Çobanoğlu, 2012)



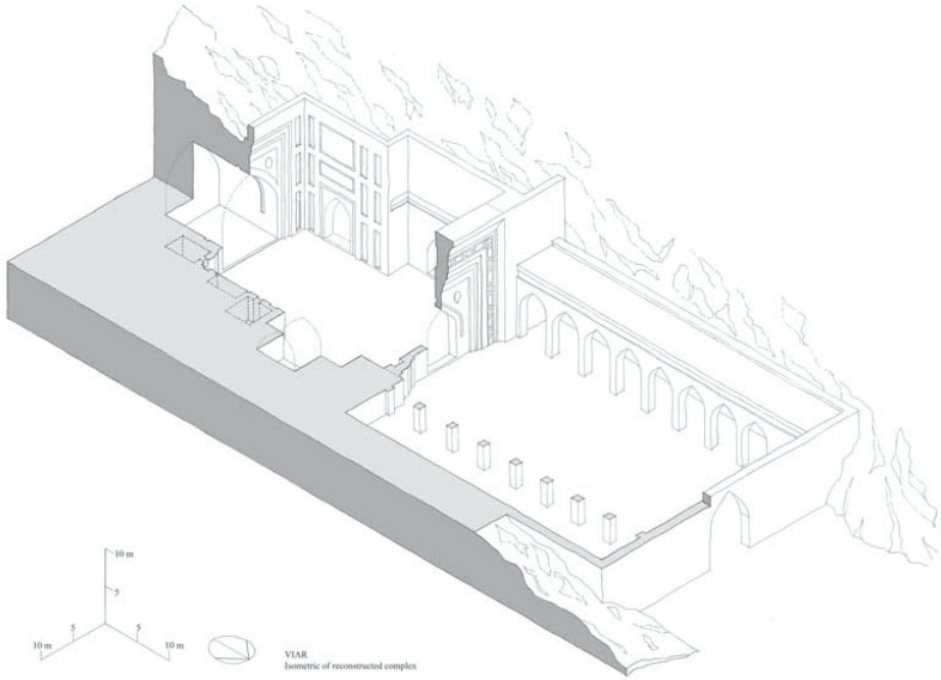
**Fot. 16:** Taşkesen, batı cephe, ejderha figürü ve süslemeli nişler (A. Denknalbant Çobanoğlu, 2012)



**Fot. 17:**  
Taşkesen, doğu cephe,  
bitkisel süsleme  
(A. Denknalbant Çobanoğlu,  
2012)



Şek. 3: Taşkesen, batı, güney ve doğu cephelerin görünümü (Blair, 2013, Fig.4.23)



Şek. 4: Taşkesen, rekonstrüksiyon (Blair, 2011, Fig.4.27)





**Fot. 18:** Verjuy, Mihri Tapınağı (İmamzade Masum), kubbeli mekan  
(<https://wikimapia.org/15220814/Maragheh-Mithraic-Cave-varjovi-varjuy-Mithraeum>  
14.01.2021)



**Fot. 19:** Verjuy, Mihri Tapınağı (İmamzade Masum), kubbeli mekan  
(<https://fa.tripyar.com/iran/D9> / 14.01.2021)



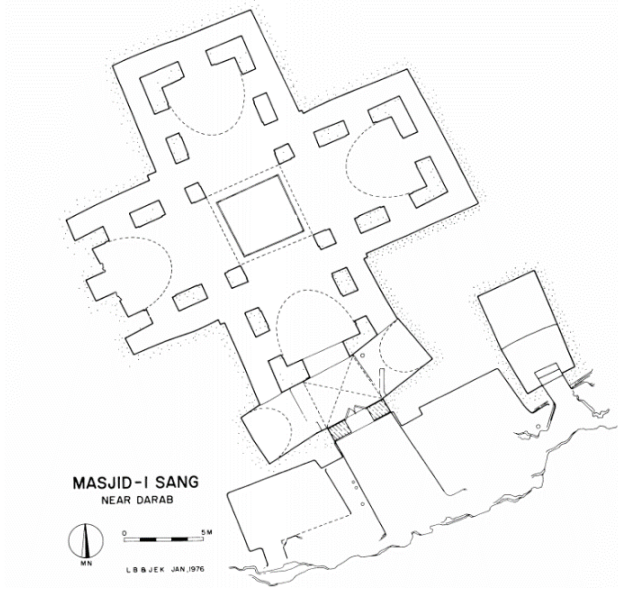
**Fot. 20:** Darab, Mescid-i Seng (Bier, 1986, Pl.Ia)



**Fot. 21:** Darab, Mescid-i Seng, İç mekan (Bier, 1986, Pl.II b)



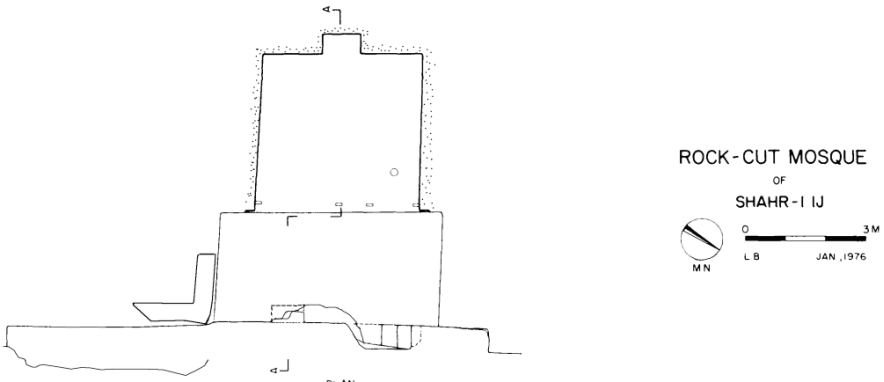
**Fot. 22:** Darab, Mescid-i Seng, Mihrap (Bier, 1986, Pl.III b)



**Şek. 5:** Darab, Mescid-i Seng, Plan (Bier, 1986, 119, Fig.1)



Fot. 23: Ij Cami, Mihrap (Bier, 1986, Pl. Va)



Şek. 6: Ij Cami, Plan (Bier, 1986, 123, Fig.4)



**Fot. 24:** Taşkesen, ejderha, (Kuehn, 2011, R.185)



**Fot. 25:** Taht-ı Süleyman, çini üzerinde ejderha figürü (<https://tr.pinterest.com/pin/573294227543745274/> 20.01.2021)



**Fot. 26:** Taht-ı Süleyman, çini üzerinde ejderha figürü  
(<http://collections.vam.ac.uk/item/O67412/frieze-tile-unknown/> 20.01.2021)



**Fot. 27:** Taht-ı Süleyman, çini üzerinde ejderha figürü  
(<http://collections.vam.ac.uk/item/O276577/tile-unknown/> 20.01.2021)



**Fot. 28:** Beijing, Cennet Tapınağı'nda çatı kenarlarında ejderha figürlü çiniler (<https://www.pbase.com/image/31309872> /20.01.2021)



**Fot. 29:** Çin'den çatı kenarlarında ejderha figürlü çiniler (<https://www.ancient.eu/image/7339/chinese-dragon-roof-tile/> 20.01.2021)



**Fot. 30:** Hangzhou şehrinden ejderha figürü, 14.yy,  
(<https://twitter.com/xujnx/status/1299524270859735041/photo/3> /20.02. 2021)



**Fot. 31:** Taşkesen, yapının üst bölümlerinden koparak yıkılan bölümler (Azad, 2011, 10.8)





**Fot. 32:** Taşkesen, yapıda tespit edilen ve etrafında sergilenen mimari plastik parçalar (A.Denknlbant Çobanoğlu, 2012)



**Fot. 33:** Taşkesen, kitabeli parçalar, düğümlü bordür (A. Denknlbant Çobanoğlu, 2012)



**Fot. 34:** Taşkesen, kitabeli parçalar (A. Denknalbant Çobanoğlu, 2012)



**Fot. 35:** Taşkesen, düğümlü bordür, sütun başlıkları, mukarnaslı parçalar (A. Denknalbant Çobanoğlu, 2012)



**Fot. 36:** Taşkesen, bitkisel süslemeli sütun başlığı (A. Denknalbant Çobanoğlu, 2012)



**Fot. 37:** Taşkesen, bitkisel süslemeli parça (A. Denknalbant Çobanoğlu, 2012)



**Fot. 38:** Taşkesen, kaba işçiliği yapılmış, işlenmemiş parça (A. Denknlbant Çobanoğlu, 2012)



**Fot. 39:** Taşkesen,geometrik motifli, düğümlü bordürler (A. Denknlbant Çobanoğlu, 2012)



**Fot. 40:** Taşkesen, mukarnaslı parçalar (A. Denkhalbant Çobanoğlu, 2012)



**Fot. 41:** Taşkesen'de çalışmalarda tespit edilmiş heykel başı (Seyyed Marandi, 2015, 182)

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

**Sanat Tarihi Dergisi**

ISSN 1300-5707

Cilt: 30, Sayı: 1 Nisan 2021

*Ege University, Faculty of Letters*

***Journal of Art History***

e-ISSN 2636-8064

*Volume: 30, Issue: 1 April 2021*

İnternet Sayfası (Acık Erisim)

Internet Page (Open Access)

**DergiPark**  
AKADEMİK

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

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

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

Clarivate  
Analytics  
**ESCI**  
Emerging Sources Citation Index

TR DİZİN  
**ULAKBİM**

**DOAJ**

Crossref

**EBSCO**

**ERIH PLUS**  
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE  
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic  
Resource  
Index  
ResearchBID

**SÖBIAD**

## TARİHÇE; KAPSAM; YAYIN İLKELERİ; YAZIM KURALLARI

## HISTORY; SCOPE; PUBLISHING PRINCIPLES; SPELLING RULES

### TARİHÇE

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi yayınları arasında bulunan Sanat Tarihi Dergisi, 1982’de Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü’nün yayın organı olarak Prof. Dr. Gönül Öney, Prof. Dr. Mükerrerrem (Usman) Anabolu, Prof. Dr. Rahmi Hüseyin Ünal’dan oluşan yayın kurulunca Arkeoloji ve Sanat Tarihi Dergisi adıyla yayınlanmaya başlamış, VI’nci (1992) sayıya kadar bu isimle devam etmiş, VII’nci (1994) sayıdan itibaren yayın hayatına ISSN alarak *Sanat Tarihi Dergisi* adıyla devam etmiştir. 2003’e kadar yılda bir kez yayınlanan dergi, 2004’ten (XIII’üncü sayıdan) itibaren “*hakemli*” olarak yılda iki kez çıkmaya başlamıştır.

*Sanat Tarihi Dergisi*’ne kuruluşundan bugüne çeşitli pozisyonlarda omuz vermiş akademisyenler: Gönül Öney, Mükerrerrem Usman Anabolu, Rahmi Hüseyin Ünal, Bozkurt Ersoy, İnci Kuyulu Ersoy, Bekir Deniz, Zeynep Mercangöz, Lale Bulut, Yekta Demiralp, Şakir Çakmak, Lale Doğer, Ertan Daş, Sedat Bayrakal, Semra Daşçı, Emine Tok, Harun Ürer, Sevinç Gök, Hasan Uçar, Ender Özbay’dır.

Uzun yıllar boyunca büyük özveriyle derginin devamını sağlayan Hasan Uçar 2015’ten itibaren Dergi’yi dijital çağın gereklerine hazırlamaya başlamış ve TÜBİTAK bünyesinde geliştirilen DergiPark projesine dahil etmiştir. Dergi’yi 2016 yılından itibaren üstlenen Ender Özbay’ın özverili çabaları ve yoğun emekleri ile ulusal ve uluslararası indeks ve platformlara yönelik çalışma başlamış; dergi Kasım 2017’de (yayın kalitesi ve düzeni nedeniyle ULAKBİM-DergiPark sponsorluğuyla) yayınladığı makalelere CrossRef’ten sağlanan DOI numaraları atamaya başlamış; Mart 2018’de (2016 sayıları dahil olarak) TR-DİZİN’e kabul edilmiş; Nisan 2018’de DOAJ’a kabul edilmiş; Mayıs 2018’deki girişimlerle dergiyi çağa uygun bir e-ISSN alınarak *Journal of Art History* ismi de resmileştirmiş; Haziran 2018’de EBSCO’nun dergiden veri alma teklifi kabul edilmiş ve aynı ay karşılıklı protokol imzalanarak dergiye tahsis edilen bir FTP köprüsünden düzenli veri aktarımı başlamış; Haziran 2019’da (2017 ve sonrası sayıları dahil olarak) Web of Science (Clarivate Analytics) kapsamındaki ESCI indeksinden kabul mektubu almıştır. 2020 sonunda, herhangi bir başvuru olmadığı halde Scopus tarafından dergiye tarama teklifi yapılmıştır

### HISTORY

Journal Of Art History, started to be published in Ege University Faculty of Letters under the name of *Archaeology and Art History Journal* in 1982 by the board consisting of Prof. Dr. G. Öney, Prof. Dr. M. U. Anabolu, Prof. Dr. R. H. Ünal. The journal continued to be published with the same name until the VI<sup>th</sup> issue (1992); and has been continuing to be published under the name of the *Sanat Tarihi Dergisi (Journal Of Art History)* after getting ISSN as of the issue VII (1994). The journal, published once in a year until 2003, has started to be published twice a year as *peer-reviewed* journal as of 2004 (issue XIII).

The academicians, who carried the Journal till current are Gönül Öney, Mükerrerrem (Usman) Anabolu, Rahmi Hüseyin Ünal, Bozkurt Ersoy, İnci Kuyulu Ersoy, Bekir Deniz, Zeynep Mercangöz, Lale Bulut, Yekta Demiralp, Şakir Çakmak, Lale Doğer, Ertan Daş, Sedat Bayrakal, Semra Daşçı, Emine Tok, Harun Ürer, Sevinç Gök, Hasan Uçar and Ender Özbay.

Hasan Uçar, who has provided the continuation of the magazine with great devotion for many years, started to prepare the Journal for the requirements of the digital Era since 2015 and included it in the DergiPark project developed by TÜBİTAK. With the devoted efforts and intense efforts of Ender Özbay, who has undertaken the Journal since 2016, the work on national and international indexes and platforms has started; In November 2017 (with the sponsorship of ULAKBİM-DergiPark due to publication quality and regularity), the Journal started to assign DOI numbers that provided by CrossRef to the articles it published; accepted to TR-INDEX in March 2018 (including 2016 issues); accepted to the DOAJ in April 2018; with the initiatives in May 2018, an up-to-date e-ISSN was purchased for the magazine and the name of Journal of Art History was officialized; in June 2018 EBSCO’s proposal was accepted, and the same month regular data transfer started via the FTP bridge by signing a mutual protocol; it received the acceptance letter from the Clarivate Analytics’ ESCI index in June 2019 (including 2017 and later’s). At the end of 2020, a proposal was made by Scopus, although it did not have any applications.

## **AMAÇ, KAPSAM ve YAYIN İLKELERİ**

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

Sanat Tarihi Dergisi, temel olarak Sanat Tarihi bilim dalında, yanı sıra sanat, kültürel miras, mimarlık gibi ilişkili alanlarda bilimsel düzeyde bilgi üretimine ve birikimine katkıda bulunmak; yeni bulguların ve söz konusu alanlarla ilgili çeşitli hususların değerlendirilip tartışılmasına; araştırmacıların, çalışmalarını başka araştırmacılara ve topluma ulaştırmasına olanak sağlamak gayesindedir.

Derginin kapsamı, Sanat Tarihi bilim dalının Türk ve İslam Sanatları, Ortaçağ Sanatı, Bizans Sanatı, Avrupa Sanatı, Çağdaş Sanat gibi branşlarının yanı sıra dünyanın diğer tüm coğrafyalarını ve kültürlerini de içine alabilecek bir kapsamda sanat (edebî sanatlar, müzik, sahne-gösteri sanatları hariç), mimarlık, somut kültürel miras gibi ilişkili alanlardır. Derginin içeriğini esas olarak, söz konusu alanlarla ilgili konularda yazılmış araştırma ve derleme makaleleri oluşturur. Bunun yanı sıra editöre mektup, yayın tanıtımı / eleştirisi ve çeviri türlerinde çalışmalar da kabul edilmektedir.

Yukarıda belirtilen amaç ve kapsam çerçevesinde hazırlanan ve mutlaka özgün olması gereken makaleler Türkçe ve İngilizce dillerinde kaleme alınabilir. Yazarlar gönderdikleri makalenin daha önce başka bir yerde yayımlanmadığını ve aynı anda başka bir yerde yayımlanmak üzere gönderilmediğini, "intihal" açısından temiz olduğunu ve

## **PURPOSE, SCOPE AND PUBLISHING PRINCIPLES**

*Journal Of Art History* is a scholarly, peer-reviewed journal, and is published biannually; in April and October.

Journal Of Art History has the purposes of contributing to the information generation and knowledge accumulation on a scientific level in the field of Art History as well as the related fields such as art, cultural heritage and architecture; providing opportunities to discuss and debate on new findings and various aspects of the related fields; and it intends to be a platform enabling the researchers to present their studies to other researchers and the community.

The scope of the Journal is mainly the field of art history including Turkish & Islamic Arts, Byzantine Arts, Art of Europe and Contemporary Art branches and also fields of art (except for the literary arts, music, stage and performance arts) involving all other geographies and cultures of the world, architecture, material cultural heritage. The content of the journal basically includes the research and review papers written on the related subjects about the fields in question. Besides, letters, book review/critique and translations are also accepted.

The articles, which must certainly be unique and which are prepared within the framework of the above-mentioned scope and purpose, can be indited in Turkish and English languages. The writers are acknowledged to undertake that the mentioned article is not published or sent to be published anywhere else, the article is clean in terms of 'plagiarism' and the visual-graphical materials such



makale içeriğinde bulunan fotoğraf, çizim, resim, belge gibi görsel-grafik materyallerin herhangi bir telif problemi olmadığını taahhüt etmiş sayılırlar.

(Yazar tarafından bu hususlar kabul edilerek gönderilmiş ve sonuçta yayımlanmış yazıların hukuki, etik, fikirselsorumluluğu yazarına aittir.)

Sanat Tarihi Dergisi, makale başvurusu ve yayını için yazardan herhangi bir ücret talep etmez.

Ayrıca, yazarlar,

- Sanat Tarihi Dergisi'nin ticari bir niteliği bulunmadığını; bu bakımdan, kendilerine herhangi bir ücret ödenmeyeceğini;

- Dergide yer alan kendilerine ait makalenin, Sanat Tarihi Dergisi'nin diğer tüm makaleleri gibi, TÜBİTAK ULAKBİM bünyesindeki DergiPark üzerinden ve/ yahut çeşitli ulusal-uluslararası indexler üzerinden tüm internet kullanıcılarının görüntüleyebileceği ve pdf olarak indirebileceği "açık erişim modeli"nde de yayınlanacağını

kabul etmiş ve bu bağlamda, Sanat Tarihi Dergisi'ne makalenin yayın haklarını devretmiş sayılırlar.

(Not: Yazarın makale ile ilgili temel hukuki hakları kendisinde saklı kalır. Yazar sonraki yıllarda, bütün etik sorumluluklar kendisine ait olmak kaydıyla, makalenin tamamını ya da bir bölümünü yeniden düzenleyerek, işleyerek ya da geliştirerek farklı biçimlerde kullanmak/yayınlamak isterse, Sanat Tarihi Dergisi buna herhangi bir hukuki engel koymaz.)

(Not: Dergi, Ege Üniversitesi Senatosu ve Yönetim Kurulu kararları uyarınca ekonomik nedenlerle, Nisan 2020'den itibaren basılamamakta, elektronik ortamda yayınlanmaktadır.)

as photograph, drawing, picture, and document within the article content do not have any copyright issue.

(The legal, ethical and ideational responsibility of the articles, presented to printing and finally published in the journal upon accepting these conditions, belong the author.)

Journal of Art History does not charge any fee for article submission and publication.

Furthermore, the writers are considered to acknowledge that;

- The Journal of Art History do not carry a commercial quality; and therefore, the writers shall not be made any payment;

- Their article in the journal is also published at the "open access model," where all of the internet users can view and download the document in pdf format through DergiPark, within the body of TÜBİTAK ULAKBİM and/or various national-international indexes;

and, in this respect, are considered to dispose of the copyrights to the Journal of Art History.

(Note: The author retains fundamental legal rights related to the article. In case of the author wishes to use / publish the article in different forms in the following years by re-arranging, processing or developing the whole or part of it, all the ethical responsibilities belong to him. Journal of Art History doesn't set any legal obstacle.)

(Note: In accordance with the decisions of the Senate and Board of Ege University, for economic reasons the Journal is not printed anymore (starting from April 2020). It is continue only electronically.)

## İNTİHAL POLİTİKASI, DEĞERLENDİRME SÜREÇ ve İLKELERİ\*

Yayınlanmak üzere gönderilen makalelerin, derginin yazım kurallarına; yanı sıra, yazıldıkları dilin imla, noktalama ve genel kurallarına uygun olmaları beklenmektedir. Dergiye gönderilen makaleler öncelikle editör ve yayın kurulu tarafından söz konusu kriterler çerçevesinde incelenip uygun bulunduğu sonra, çeşitli tarama yazılımları [güncel olarak iThenticate programı] yardımıyla "intihal" taramasından geçirilir. Bibliyografya ve referanslar hariç tutularak, makalenin ana metni için yapılan tarama neticesinde, kaynak göstermeksizin başka metinlerle benzerlik %15 oranını geçmemelidir. %15 ile %30 arasındaki oranlarda yazarla iletişim kurularak durumun düzeltilmesi rica edilebilir. Ancak %30 oranını aşan kaynak gösterimsiz benzerliklerde, makale ret edilir. Benzerlik oranı, kaynak gösteriliyor olsa dahi, %35'ten fazla ise, çalışmanın özgünlük ve alana katkı açısından zayıf olduğu değerlendirilerek makale ret edilebilir. (Güncel olarak, benzerlik raporunun yazar tarafından alınması ve makale gönderimi sırasında yüklenmesi istenmektedir. Benzerlik taramasında, tarama tercihlerinde herhangi bir sözcük sınırlaması yapılmamalıdır. Tırnak içindeki alıntılar (quotes) tarama kapsamında kalmalıdır. Sadece "Kaynakça" taramadan hariç tutulabilir. Tarama tercihen *iTHENTICATE* yazılımı ile yapılmalıdır ancak *Turnitin* ile kesinlikle yapılmamalıdır.)

! Makale metninde alıntı usulünde şu hususlara da dikkat edilmelidir:

Herhangi bir kaynaktan doğrudan aktarım yapılacağına, aktarılan ifadeler tırnak içine alınmalı ve hemen bitimlerine dipnot eklenerek, dipnotta

## PLAGIARISM POLICY & EVALUATION PROCESS AND PRINCIPLES\*

The articles sent to be published are expected to comply with the spelling, punctuational and general rules of the language they're written in, as well as the spelling rules of the journal. The articles sent to the journal are first analyzed and approved by the editor and the publication board, within the framework of the relevant criteria, and then scanned for "plagiarism" by means of some softwares such as the iThenticate which is currently being used. In consequence of the scanning of the main text in the article, the ratio of similarity with the other texts without providing references shall not pass 15%, with the exclusion of the bibliography and the references. It could be asked the writer to improve the situation for the ratios between 15% and 30%. However, the article is rejected in case of similarities over 30% with unprovided references. In case of the similarity rate is more than 35%, even though references are shown, the article can be rejected by evaluating that the study is weak in terms of "originality" and "contribution to the field". (Currently, the report must be uploaded as a pdf document by the author during the submission process. In similarity scanning, no word limitation should be made in scanning preferences and quotes in quotation marks should be included as well. Only "Bibliography" can be excluded from scanning. Scanning should preferably be done with *iTHENTICATE* software, but should never be done with *Turnitin*.)

! In the article's text, the following should be taken into consideration:

When the exact same text is to be taken directly from any source, the quoted sentences should be enclosed in quotation marks and reference informa-

\* Kural ve İlkelerimizin en güncel durumu internet sayfasından görülebilir.

\* The current (possibly updated) versions of the Rules & the Principles are available on the website.

referans bilgisi (kaynak ve sayfa no.) verilmelidir. Herhangi bir kaynaktan dolaylı aktarma yapılacağına ya da gönderme yapılacağına, mesela:

*Doğan Kuban, bir yayınında bölgelerin coğrafi özelliklerinin konut tasarımında etkili olduğunu belirtir<sup>1</sup>, başka bir yayınında ise etno-kültürel hususların önemini vurgular<sup>2</sup>; Ayda Arel'in öne sürdükleri ise biraz daha farklıdır<sup>3</sup>.*

gibi bir örnekte, görüldüğü üzere, her aktarma ya da gönderme ifadesinin sonuna dipnot verilerek ilgili referans bilgisi dipnotta verilmelidir.

Makale sahiplerinin, bir veya daha çok yazarın farklı yayınlarda yer alan çeşitli cümlelerinden, aynı yayında ama farklı farklı sayfalarda yer alan cümlelerinden ve düşüncelerinden ardışık olarak alıntılar, harmanlamalar yaparak, yer yer kendi yorumlarını da katarak ve paragrafın ancak sonuna bir referans vererek meydana getirdikleri “kolaj” tarzındaki alıntı/göndermeler dergimizce tasvip edilmemektedir. Alıntı ve göndermeler muğlak olmamalı, araştırmacıya, söz konusu kaynağı-kökünü-bağlantıyı herhangi bir yanılgıya sebebiyet vermeyecek şekilde net olarak göstermelidir.

! Konusu resmi müze, kütüphane, arşiv veya kazı malzemesi olan yahut konu kapsamında müze, kütüphane, arşiv veya kazılara ait orijinal eser/durum/mekan görseline yer veren çalışmalarda, yazarların ilgili kurumdan aldıkları bir yayınlama izin belgesi/yazışması ibraz etmeleri gerekir. Belge ibraz edilememesi, çalışmanın ret gerekçesi olabilir.

! Ayrıca, dergiye gönderilen makalelerin YÖK'ün “BİLİMSEL ARAŞTIRMA VE YAYIN ETİĞİ YÖNERGESİ”ne ve COPE ilkelerine uygunluğu da gözetilir:

tion (source and page number) should be given in a footnote at the end. If an information or matter from any source is to be given indirectly or to be mentioned, for example:

*D. Kuban states that the geographical features of the regions are decisive in housing design in a publication<sup>1</sup>, however, in another publication<sup>2</sup> he emphasises the effect of etno-cultural factors; but what A. Arel claims are slightly different<sup>3</sup>.*

as can be seen above, the reference information should be given via an apart footnotes at the end of each mention, intimation or implication.

Some authors create “collage”-style quotations by sequentially taking text from various sentences in different publications or sentences on different pages of a book, collating them, adding their own comments to some places; and they gives to the end of the paragraph only one footnote that includes the whole references. This method is not approved by the Journal. Quotations and references and quotations style should not be ambiguous and complicated, and should clearly show the reader the source-origin-link in question without any confusion.

! In addition, the articles written on any materials from an official museum, library, archive or excavation, or that include an image of original work / situation / excavation area from those mentioned officials, must have a publication permission certificate or correspondence received from the relevant institution. During the submission process to the Journal, the certificate or correspondence copy must be uploaded as an addition to the article document. Failure to submit such a document could be the reason for the refusal.

! The articles sent to the Journal are expected to comply with the COPE's ethical suggestions and the YÖK's “Scientific Research and Publication Ethics Instruction”.

## SÜREÇ İŞLEYİŞİ

“Ön değerlendirme” sürecinin olumlu tamamlanması durumunda; makale, “kör hakemlik” ilkesine uygun olarak iki hakeme gönderilir. İki hakemden birbirine tezat görüşler bildirilmesi durumunda üçüncü bir hakeme görüş sorulur. Hakemler, derginin Akademik Danışma Kurulu’nda olan isimler arasından, uzmanlık alanlarına göre belirlenmektedir. Listede ismi bulunan bilim insanlarının uzmanlık alanına girmeyen spesifik konulu bir makale gelmesi durumunda ya da kurul üyelerinin uygun olmaması durumunda, konuyla ilgili başka bilim insanlarına başvurulmaktadır. Ancak her durumda hakem, konuyla ilgili çalışmaları-uzmanlığı bulunan isimlerden seçilmektedir. Çok elzem olmadıkça yazarların hakem önerileri dikkate alınmamaktadır. Ne var ki olası çıkar/alan çatışmaları yahut önceden var olan ve değerlendirmeyi subjektifleştirecek durumlar var ise, yazarın bu konudaki gilgilendirme ve uyarıları dikkate alınır, ancak her durumda çift taraflı kör hakemlik ilkesine uygun şekilde, dergi yönetiminin karar verdiği hakemler seçilir. Makalelerin yayın programına alınması, belirlenen bilimsel danışman/hakemlerden gelecek en az iki “olumlu rapor” ile mümkündür. Olumlu ve olumsuz hakem görüşlerinin denk sayıda kalması ya da tereddütler yaşanması halinde, Editör ve Yayın Kurulu kararları, sonucu belirleyebilir. Söz konusu değerlendirme sürecinde, yazardan, makalede gerekli görülen değişiklik ve düzeltmeleri yapması istenebilir.

## STEPS AND PRINCIPLES OF THE EVALUATION PROCESS

In case of the positive result of the “pre-review” phase; the article is sent to two reviewers in compliance with the “Double blind peer review” principle. In case of the contrast views of the two reviewers, a third reviewer is asked for opinion. (The reviewers are designated in accordance with the area of specialization, among the names listed under the title of Academic Advisory Board of the journal. In case of having an article with a specific subject out of the specialty of the scientists on the list, the relevant scientists are consulted.) The journal editor takes into consideration whether there is a conflict of field and/or interest between the reviewer and the author while choosing a referee. In cases that may disrupt the objective evaluation, another reviewer is appointed. Accepting the articles to the publication programme is possible with at least two “positive reports” from the related scientific advisors/reviewers. In case of the equality of positive or negative reports of the reviewers, or in case of any hesitation, the decisions of the Editor and the Editorial Board could determine the result. During the mentioned assesment process, the writer could be asked to make the necessary revisions and corrections.

## ÇIKAR ÇATIŞMASI BİLDİRİMİ

Dergimizde yayınlanacak makaleler, sonradan utanç / tahkikat vb kaynağı olabilecek olası etik sıkıntılar içermemelidir. Bu bağlamda, yazarlar, tam metin dosyasının başında yer alan ve yazar-kurum bilgilerini içeren kapak sayfasında ayrıca, çalışmalarında olası çıkar çatışmalarıyla ilgili bilgi vermelidir. Çıkar çatışmasına potansiyel muhataplar ve nedenleri açıklanmalıdır. Potansiyel bir çıkar çatışması, kişisel, finansal, akademik rekabet kaynaklı; hatta ideolojilerdeki veya inançlardaki farklılıklardan kaynaklı dahi olabilir. Makale gönderen yazarlar, bu çerçevede;

- > Söz konusu çalışmalarını ilgilendiren maddi destekler (fon, bağış, sponsorluk);
- > Çıkar çatışması potansiyeli olan ticari / finansal ilişkileri
- > Sponsor veya anlaşmalı kurum ve kişiler ile, araştırma sonuçlarını herhangi bir şekilde şüpheli duruma düşürebilecek bir anlaşma/sözleşme olup olmadığı
- > Makalenin yazarları arasında çıkar çatışması / olası anlaşmazlıklar

hakkında, yukarıda belirtildiği gibi kapak sayfasında bilgi vermelidir.

Çıkar çatışması söz konusu değilse, çıkar çatışması potansiyeli olmadığı, yine, bir cümleyle belirtilmelidir.

## CONFLICT OF INTEREST

Articles to be published in our journal should not contain possible ethical problems that may later cause embarrassment / investigation. In this context, authors should also provide information about possible conflicts of interest in their work on the cover page that includes author-institution information at the beginning of the full text file. Potential addressees and reasons for the conflict of interest should be disclosed. A potential conflict of interest is caused by personal, financial, academic competition; it may even be due to differences in ideologies or beliefs. Therefore, authors who submit articles should provide information on the cover page about:

- > Financial support (fund, donation, sponsorship) regarding their work;
- > Commercial / financial relationships with potential for conflict of interest
- > Whether there is an agreement with the sponsor or contracted institutions and persons that could make the research results suspicious in any way.
- > Conflict of interest / potential disputes between the authors of the article

If there is no conflict of interest, it should also be stated in a sentence that there is no potential for conflict of interest.

## YAZIM KURALLARI ve TEKNİK HUSUSLAR\*

1. Sanat Tarihi Dergisi'nin orijinal sayfa boyutu 16,5 x 24 cm'dir. Ancak, dergiye gönderilecek makalelerin A4 boyutlarında MS Word dokümanı olarak hazırlanması; sayfada, üstten ve alttan 3'er cm; sağ ve soldan 2'şer cm boşluk bırakılması önerilir. Metin, Times New Roman yazı tipinde, 12 punto ve 1,2 satır aralığında olmalı; ana başlıklar 13 punto ve kalın, metin içindeki alt başlıklar 12,5 punto ve kalın olarak ayarlanmalıdır. Metnin paragraf düzeni "iki yana dayalı" olmalı ve ilk satır girintisi 1,25 cm olarak ayarlanmalıdır. Makale metnine eşlik eden görseller "Metinle Aynı Hizaya" düzeniyle yerleştirilmeli, görsel açıklama yazıları ise "metin kutusu" şeklinde değil, yine metnin devamı gibi, resmin hemen altına yazılmalıdır. Yazarlar, gerekli olmadığı sürece, çeşitli sofistike yöntemlerle farklı mizanpajlar yapılmış dosya göndermemelidir. (Gönderilecek makaleler için kesin bir sayfa ve görsel materyal sınırlaması yoktur, fakat, yukarıda belirtilen ölçülerde hazırlanacak dokümanın toplamda 30 sayfayı geçmemesine özen gösterilmesi rica olunur.) Metinde paragraf geçişi, satır başı vb uygulamalar asla çok kez basılan tab ile ve/veya space/boşluk butonuna çok basılarak yapılmamalıdır. Paragraf girişi ve satır boşluğu oluşturmak için enter, satır girintileri oluşturmak için word programının "girinti ayarları" kullanılmalıdır.)
2. Yazar ismi/isimleri, unvan ve kurum bilgileri, ORCID numarası, adres, e-mail adresi ve telefon numarası makalenin önüne ilâştirilecek bir kapak sayfasında yer almalıdır. ["Kör Hakemlik" ilkesi uyarınca, makale hakemlere yazar ismi olmadan gönderilmektedir. Sürecin olumlu sonuçlanması duru-

## SPELLING RULES and TECHNICAL POINTS\*

1. The original paper size of the Journal of Art History is 16,5 x 24 cm. However, it is suggested to prepare the articles in A4 size as MS Word document; leave 3 cm blank upside and bottom and 2 cm blank from right and left. The text must be written in 12 point Times New Roman font size with 1,2 pitch; the main headings must be arranged in bold and 13 point and the sub-headings of the text must be arranged in bold and 12,5 point. The paragraph style of the text must be set as "justified" and the first indent must be set as 1,25 cm. (There isn't a certain limitation for page and visual material for the articles; however, it is requested that the document, which must be prepared in accordance with the beforementioned standards, does not exceed 30 pages in total.) For the texts written in Microsoft word application, creating a paragraph in the text, it should never be done by pressing the tab and / or space button too much. It should be done by pressing "enter". Indent, Spacing, Line Spacing, Alignment settings should be done using MSword's paragraph and ruler options.
2. The name of the writer/writers, title and corporation information, ORCID, postal address, e-mail adress and phone number must be available on the cover page attached to the article. [In accordance with the "blind reviewing" principle, the article is sent to the reviewers anonymously. In case the process results favorably, the

munda, yazar ismi ve bilgiler, yayına uygun düzenlenmiş makalenin ilk sayfasına tarafımızdan eklenmektedir.]

3. Makalede **başlık**, aralarında bir satır boşluk bırakılarak Türkçe ve İngilizce olarak verilmelidir.

Ardından, Türkçe ve İngilizce olarak **Öz/Abstract** bulunmalıdır. Öz/Abstract, makalenin giriş, yöntem, bulgular, değerlendirme, sonuç, tartışma ve öneriler gibi ana kısımlarının her birinin kısa özetlerini içeren bir düzende olmalı; okuyucunun, makalenin içeriğini anlamasına, kendi ilgi alanlarıyla ilişkisini saptamasına olanak vermelidir. Öz'de dipnot, tablo, fotoğraf vb kullanılmamalıdır ve makale sayfalarına gönderme yapılmamalıdır.

Makalenin kendi dilindeki öz, en az 150, en fazla 250 sözcük olmalıdır. Yabancı dildeki "Öz/Abstract", daha uzun, yaklaşık 500 kelime olmalıdır.

"Öz" ve "Abstract" bölümlerinin hemen altında beşer adet anahtar kelime yer almalıdır. Anahtar kelimeler, örneğin "Türkiye", "sanat" gibi çok genel ifade/kavramlar olmamalıdır ve uzun kelime öbeklerinden oluşmamalıdır.

Yukarıda da belirttiğimiz gibi, "Öz / Abstract", makalenin gerekçesine, bulgularına ve sonuçlarına ilişkin özlü ifadelerle inşa edilmelidir. "Öz/Abstract"a makalenin giriş, bulgular (katalog), tartışma/değerlendirme ve sonuç bölümlerinin ana hatları yansımalıdır. Ağırlık, bulgular ve daha çok sonuçlardan yana olmalıdır. Mümkün mertebe, makalenin içinden kopyala-yapıştır yapılmadan özgün olarak yazılmalıdır.

4. Dipnotlar MS Word'ün "dipnot ekle" özelliği ile eklenmiş otomatik ve kendi içinde tutarlı bir numaralandırmaya sahip olmalı; sayfa altında verilmeli, "son not" şeklinde düzenlenmemelidir. (Times New Roman ve 10 punto olmalıdır.)

name of the writer and the related information are added to the first page of the article prepared appropriately for the publication.]

3. The **title** of the manuscript must be given in both Turkish & English on the top.

The titles should be followed by abstracts in both Turkish and English. The abstract should be in order that contains summaries of the main parts of the article (such as introduction, method, findings, evaluation, conclusion, discussion and suggestions...) to allow the reader able to understand the content of the article and to determine its relation to his / her interests. In the abstract, footnotes, tables, photographs etc. should not be used and should not be any reference to any page of the article. The "abstract" written in the language of the article should be at least 150 and at most 250 words. The "Abstract" in the foreign language of the article should be longer. It should be about 500 words.

Each abstract (Turkish & English) must have five keywords beneath.

4. The footnotes must have an automatic and coherent numbering added with the "add footnote" feature of MS Word; they must be presented under the page; must not be arranged in the form of "endnote." (footnotes must be typed in Times New Roman fonts & 10 pt)

5. Daha önce bir sempozyum ya da kongrede bildiri olarak sunulmuş fakat yayınlanmamış olan çalışmalarda, sempozyum/kongrenin adı, yeri ve tarihi belirtilmelidir. Makale, bir kurum tarafından desteklenen bir araştırma ya da projenin ürünü ise, desteği sağlayan kuruluşun adı, varsa proje numarası verilmelidir. Çalışma, doktora veya yüksek lisans tezinden üretilen bir derleme çalışması ise, belirtilmelidir.
6. Makale içeriğinde Latin alfabesi dışında bir alfabe ile yazılmış metinler yer alıyorsa, örneğin Kiril, Arap, Grek harflerini destekleyen özel bir yazı fontu kullanılmışsa, söz konusu fontun editöre belirtilmesi ve mümkünse font dosyasının ayrıca gönderiye eklenmesi önem arz etmektedir.
7. Makale metninin sonunda “kaynakça” bulunmalıdır. Yazıda kaynaklara yapılacak atıflar metin içinde değil, dipnot şeklinde verilmelidir. (Önemli not: Kaynakça kısmında, makalede hiçbir şekilde bahsi geçmeyen kaynakların listelenmemesine, verilmiş olan kaynakların makalede gerçekten değerlendirilmiş olmasına özen gösterilmelidir.) Bir kaynaktan yapılan doğrudan alıntılar (doğrudan aktarılan tüm ifadeler, cümleler, paragraflar) mutlaka tırnak içine alınmalı, sonuna da dipnot verilerek kaynak belirtilmelidir. Kaynakça ve dipnot (gönderme/atıf) yazımı için örnekler bu metnin en sonunda verilmiştir. (Ayrıca, yazarların “Etik İlkeler ve Yayın Politikası” kısmında yer alan, konuyla ilgili hususları da dikkate alması gerekmektedir.)
8. Hazırlanan makale dokümanında, yazıda yer alacak görsel materyaller (fotoğraf, resim, şekil, çizim vb) metin içerisine ya da metnin sonuna yerleş-
5. For the studies previously presented at a symposium or a congress but not published yet, the name, place and date of the symposium/congress must be indicated. If the article is the product of a research or a project supported by an institution, the project number must be stated. If the study is a compilation product of a doctorate or master thesis, it must be indicated.
6. If the article contains texts written in an alphabet aside from the Latin alphabet, for example if a special text font supporting Cyrillic, Arabic or Greek letters is used, it is important to specify the related font to the editor and add the font file to the delivery.
7. There must be a “bibliography” section at the end of the article. References to the sources must be given as footnotes; not within the text. (Note: Sources in the Bibliography should be really used/referred within the text of the article.) Direct quotations e.g. expressions, sentences or paragraphs taken from a source must be enclosed in quotation marks. At the end of the quoted text, the source should be referred by a footnote. Writing principles of the Bibliography and footnote (reference/attribution) are exemplified at the end of this section. (In addition, authors should consider the explanations under the heading PLAGIARISM POLICY &... ]
8. The visual materials (photograph, picture, figure, drawing etc.) can be placed either within or at the



tirilebilir. Tüm görsel materyallerin adı/açıklama bilgisi bulunmalıdır. Fakat yayın aşamasında makalenin nihai mizanpajı tarafımızdan yapılacaktır. && Görsel materyallerin tümü, metni içeren Word dosyasından ayrı olarak, jpeg, png, tiff formatlarında ve basıma uygun kalitede (tercihen 300 dpi) ayrı dosyalar olarak yüklenip gönderilmelidir. Bu dosyaların, metindeki göndermelerle tutarlı şekilde isimlendirilmiş olmasına dikkat edilmelidir.

9. Makalede kullanılan kısaltmaların yazımında (Örneğin MÖ, M, H, öl., cm), makalenin yazıldığı dilin (Türkçe veya İngilizce) genel-geçer, resmi kısaltma dizinlerine uyulmalıdır. (Dergimizde benimsenen bazı kısaltmalar şöyledir: Bk.= Bakınız; BOA= Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi; Çiz.= Çizim; Fot.= Fotoğraf; Res.= Resim; Şek.= Çizim, plan, kompozit grafik nesne vb.; KVKK: Kültür Varlıklarını Koruma Kurulu; VGM: Vakıflar Genel Müdürlüğü) Kılavuz ve dizinlerde bulunmayan özel/kişisel kısaltmalar ise makalede uygun bir yerde belirtilmelidir.
10. Makale metni, Dergi Park sistemi üzerinden yüklenerek gönderilmelidir. [Bunun için yazarların Dergi Park sistemine üyelik kaydı yapmaları, ardından sistem üzerindeki Sanat Tarihi Dergisi'ne (<https://dergipark.org.tr/std>) "kullanıcı" olarak katılmaları ve dergi sayfasındaki "makale gönder" butonuna basarak yükleme adımlarını takip etmeleri gerekir.

Yüklemenin DergiPark üzerinden yapılmadığı extrem durumlarda [sanattarihi.dergisi@gmail.com](mailto:sanattarihi.dergisi@gmail.com) adresi üzerinden editörle iletişim kurularak çözüm önerisi alınabilir. (Makale gön-

end of the text. All the visual materials must have their own names/explanatory information. However, during the publishing process, the last makeup of the article shall be made by the editor. All of the visual materials must be uploaded in one of the jpeg, png, tiff formats and in an appropriate quality to publish (300 dpi, preferably), and then sent separate from the Word file containing the text. It should be paid attention that these files must be named in a consistent way with the reference within the text.

9. *While writing the abbreviations used at the article, (for example, BC, AD, cm, Ph.D.) official abbreviation indexes of the language the article is written in (Turkish or English) must be adapted. (Besides this, when a reference is made to a component such as picture, photograph, figure, drawing within the text, the abbreviations pic., photo, fig., dwg. can be used.) Special/personal abbreviations which do not exist at the guide and indexes must be defined at the end of the article.*
10. The article text must be submitted through uploading to the system of DergiPark. [In order to perform this, the writers should check in for membership to system of DergiPark, join the Journal of Art History (<https://dergipark.org.tr/std>) on the system as the "user" and follow the uploading steps pressing the "submit a manuscript" button at the journal page.

deriminden sonra 3 gün içinde herhangi bir geri bildirim alınmaması durumunda, olası bir teknik aksama ya önlem olarak dergi editörlüğü ile e-mail ya da telefon iletişimi kurulması önerilir.)

Gönderilecek olan makaleler [özellikle tablo, italik/bold vb yazılmış kısımlar, Arapça, Osmanlıca, Grekçe, Çince gibi özel fontlar içeriyorlarsa] ayrıca bir PDF kopyasının oluşturulması ve gönderiye eklenmesi, Word belgesindeki olası uyumsuzluklara karşı bir önlem olarak önerilir.

Suggestion for solution can be asked for by keeping in contact with the editor over the address [sanattarihi.dergisi@gmail.com](mailto:sanattarihi.dergisi@gmail.com), during the extreme situations when the upload cannot be practiced over DergiPark. (In the case of not receiving any feedback within 3 days after sending the article, it is suggested to make contact with the journal editorship via e-mail or phone as a precaution against a possible technical failure.)

If the articles (especially table, italic/bold parts) contain such special fonts as Arabic, Ottoman Turkish, Greek, Chinese, creating a pdf copy of the document and adding to the post is proposed as a precaution against possible incompatibilities at the Word file.

---

\* Haz. ve İngilizceye Çeviren: E. Özbay.

\* Prepared and translated to English by E. Özbay.

## KAYNAKÇA ve DİPNOT YAZIM ÖRNEKLERİ

### EXAMPLES FOR WRITING PRINCIPLES OF BIBLIOGRAPHY & REFERENCE/ATTRIBUTION

#### a- Metin içinde genel bir referans söz konusuysa:

If a general reference is aforementioned within the text:

**Dipnottaki Gönderme (Reference at the footnote):** Çakmak, 2001

**Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):**

Çakmak, Ş. (2001), *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Taçkapılar*, Ankara: Kültür Bakanlığı

#### b- Bir yazarın aynı tarihli eserlerinin yazımı:

The indication of a writer's works of the same date:

**Dipnottaki Gönderme (Reference at the footnote):**

Daşçı, 2013a, 26. ve Daşçı, 2013b, 12.

**Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):**

Daşçı, S. (2013a), İzmir' Gelen Kadın Gezinler, *Sanat Tarihi Dergisi XX /1*, 1-37

Daşçı, S. (2013b). 19. Yüzyılda İzmir'de Dünyaya Gelen Bazı Gayrimüslim Ressamlar ve Sanatsal Etkinlikleri Hakkında Bir Değerlendirme, *Sanat Tarihi Dergisi, XX /2*, 1-18.

#### c- İki yazarlı bir çalışma / The work of two writers :

**Dipnottaki Gönderme (Reference at the footnote):** Bayrakal ve Daş, 2010, 27.

**Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):**

Bayrakal, S., Daş, E. (2010), Yelki (İzmir-Güzelbahçe) Mezarlığı, *Sanat Tarihi Dergisi, XVII/2*, 25-41.

#### d- Yazar sayısı üç ile beş arasında değişen çalışma:

The work of writers ranging from three to five:

**Dipnottaki Gönderme (İlk göndermede tüm isimler):**

**Reference at the footnote (All names at the first reference):**

Altun, Carswell ve Öney, 1991, 86.

**Sonraki göndermelerde ise ilk yazarı belirtmek yeterlidir:** Altun vd., 1991,87.

It's enough to identify the first writer for the subsequent references: Altun *et.all.*, 1991, 87.

**Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):**

Altun, A., Carswell, J. ve Öney, G. (1991), *Türk Çini ve Seramikleri*, İstanbul: Vehbi Koç Vakfı

#### e- Aynı soyada sahip iki yazarlı çalışma:

The work of the two writers with the same surname:

**Dipnottaki Gönderme (Reference at the footnote):** H. Çal ve Ö. Çal, 2008, 125.

H. Çal and Ö. Çal, 2008, 125.

**Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):**

Çal, H., Çal, Ö. (2008), *Trakya Bölgesi Kapı Tokmakları ve Çekekleri*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.

**f- Yazar sayısı 6 ve üzeri olan çalışma:** ilk göndermede sadece ilk isim ve diğerleri şeklinde kısaltma yapılır. Kaynakçada ise ilk altı isim verildikten sonra “ve diğerleri” ibaresi kullanılır.

**The work with 6 and more writers:** At the first reference, only an abbreviation is made in the form of only the first name and et. al. However at the bibliography, “et al” expression is used after presenting six names.

**g- İkincil kaynak üzerinden alıntılanan** birincil kaynak makale yazarı tarafından görülmemiş ise gerçekte yararlanılan ikinci kaynağa göndermede bulunulur. Kaynakçada ise ikinci kaynağın künyesi verilir. **Dipnottaki Gönderme:** Ünal’dan aktaran Uçar, 2012, 1

**The quotation over the second source;** If the first source is unknown to the article writer, the reference is made to the second source. At the bibliography, the personal record of the second source is presented. **Reference at the footnote: Transmitted from Ünal by Uçar, 2012, 1.**

**h- Yazarı olmayan fakat bir kurum tarafından yayınlanan kitaplar:**

**Anonymous books published by an institution:**

İlk gönderimde kurumun adı, kısaltması ve tarih verilir. Daha sonraki göndermelerde ise sadece kısaltma ve tarih verilir:

The name of the institution, abbreviation and date are presented at the first reference. At the subsequent references, only the abbreviation and date are presented.

**İlk gönderme / First reference :** Türk Dil Kurumu (TDK), 1999.

**Sonraki göndermeler / Subsequent references :** TDK, 1999.

**Kaynakçadaki yazımı / Indication at the bibliography:** Türk Dil Kurumu. (2005), *Türkçe Sözlük* (10.bs.), Ankara: Türk Dil Kurumu.

**ı- Çeviri Kitap / Translated Book :**

Gombrich, E.H. (2011), *Sanatın Öyküsü*, E.Erduran, Ö. Erduran (Çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi.

**i- Editörlü Kitap / Book with an editor :**

Cahoone, L. (Ed.). (1996), *From Modernism to Postmodernism*, Cambridge: Blackwell

**j- Ansiklopedi Maddesi / Encyclopedia entry :**

Ersoy, O. (1973), Kağıt ve Kağıtçılık, *Türk Ansiklopedisi*, 21, 112-115. Ankara:Milli Eğitim Bakanlığı.

**k- Bilimsel dergi makalesi / Scholarly journal articles :**

**Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):**

Çakın, İ. (2004), Mütferrika Matbaası'nın Düşündürdükleri ve Avrupa'da Basımcılığın Etkileri. *Bilgi Dünyası*, 5 (2), 153-167

**l- Magazin Makalesi / Magazine Article :**

Uslu, M. (Şubat 2013), Arjantinli Osmanlılar, *Skylife*, 14-25.

**m- Gazete Makalesi / Newspaper Article :**

Dündar, C. (15 Kasım 2011), Bir Canlı Tarih Kitabı Göçtü, *Milliyet*, 5.

**n- Elektronik kaynak- Basılı Makale / Electronic source- Printed Article :**

Yazıcı, N. (2010), Amasya'daki Hükümet Konağı Binaları [Elektronik Sürüm], *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 18, 91-105.

**o- Elektronik Veri tabanında Makale / Article from Electronic Database :**

Rogers, M. (1985), A Group of Ottoman Pottery in the Godman Bequest, *The Burlington Magazine*, 127, 134-145, Erişim (accessed): 25.01.2012, *Jstor*.

**ö- Tez (Yayımlanmamış) / Thesis (Unpublished) :**

Gök, S. (2000), *Bursa'daki Türk Yapılarında Yer Alan Çini Süslemeli Örnekler*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir

**p- Bildiri (yayımlanmış) / Declaration (Published) :**

Kuyulu Ersoy, İ. (2007), Bornova Yerleşiminde Farklı Bir Üslup: Levanten Köşkleri. H. Karpuz ve O. Eravşar (Ed.), *Konya Kitabı X*, 353-359, Konya: Konya Ticaret Odası

**r- Bildiri (Yayımlanmamış) / Declaration - Unpublished:**

Ersoy, B. (Nisan 2012), *2007-2011 Kale-i Tavas Kazı Çalışmaları Hakkında Düşünceler*[Bildiri], Kaledavaz Sempozyumu. Kale

**s- Poster Bildiri / Poster Declaration :**

Kürüm, M., Doger, F. (Mayıs 2010), *Tıp Tarihi Müzeleri* [Poster], VI. Ulusal Tıp Eğitimi Kongresi, ADÜ Atatürk Kongre Merkezi

**ş- Rapor / Report: Yatırım Destek ve Tanıtım Ajansı (2010), Türkiye Turizm Sektörü Raporu**, Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Başbakanlık Yatırım Destek ve Tanıtım Ajansı.

**t- Yasa ve Yönetmelikler / Laws and regulations :** Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu, (1983), *T.C. Resmi Gazete*, 18113, 23 Temmuz 1983

**u- Görüşmeler / Interviews :**

Yalnızca metin içinde gönderme yapılır. / are only made reference within the context.



Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları

e-ISSN 2636-8064