

ISSN: 0579-4080
E-ISSN: 2717-6940

SANAT TARİHİ

YILLIĞI

Journal of Art History

Sayı / Issue: 30

Yıl / Year: 2021





Sanat Tarihi Yıllığı
Journal of Art History



İSTANBUL
UNIVERSITY
PRESS

ISSN: 0579-4080 E-ISSN: 2717-6940

Sayı / Issue: 30, Yıl / Year: 2021

Dizinler / Indexing and Abstracting
TÜBİTAK-ULAKBİM TR Dizin





Sahibi / Owner

Prof. Dr. Hayati DEVELİ

İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İstanbul, Türkiye
Istanbul University, Faculty of Literature, Istanbul, Turkey

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü / Responsible Manager

Doç. Dr. Serap YÜZGÜLLER

İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İstanbul, Türkiye
Istanbul University, Faculty of Literature, Istanbul, Turkey

Yazışma Adresi / Correspondence Address

İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü,
Balabanağa Mah. Ordu Cad. No. 6, Laleli, Fatih, 34134 İstanbul, Türkiye

Telefon / Phone: +90 (212) 440 00 00 / 15978

E-mail: styillik@istanbul.edu.tr

<https://iupress.istanbul.edu.tr/tr/journal/jah/home>

<https://dergipark.org.tr/pub/iusty>

Yayıncı / Publisher

İstanbul Üniversitesi Yayınevi / Istanbul University Press
İstanbul Üniversitesi, Merkez Kampüsü, 34452 Beyazıt,
Fatih / İstanbul, Türkiye

Telefon / Phone: Tel:+90 0212 455 57 00 / 15730 / 31

Baskı / Printed by

İlbey Matbaa Kağıt Reklam Org. Müc. San. Tic. Ltd. Şti.
2. Matbaacılar Sitesi 3NB 3 Topkapı / Zeytinburnu,
İstanbul, Türkiye

www.ilbeymatbaa.com.tr

Sertifika No: 17845

Dergide yer alan yazılardan ve aktarılan görüşlerden yazarlar sorumludur.

Authors bear responsibility for the content of their published articles.

Yayın dili Türkçe, İngilizce, Fransızca ve Almanca'dır.

The publication languages of the journal are Turkish, English, French and German.

Haziran ayında, yılda bir sayı olarak yayımlanan uluslararası, hakemli, açık erişimli ve bilimsel bir dergidir.

This is a scholarly, international, peer-reviewed and open-access journal published annually in June.



DERGİ YAZI KURULU / EDITORIAL MANAGEMENT

Baş Editörler / Editors-in-Chief

Doç. Dr. Serap YÜZGÜLLER – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye
– serap.yuzguller@istanbul.edu.tr

Doç. Dr. Özgü ÇÖMEZOĞLU UZBEK – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye
– ozgu@istanbul.edu.tr

Baş Editör Yardımcıları / Co-Editors in Chief

Doç. Dr. Emel Emine NAZA DÖNMEZ – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye
– edonmez@istanbul.edu.tr

Doç. Dr. Sevgi PARLAK – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye
– sevgipar@istanbul.edu.tr

Yönetici Editör / Managing Editor

Doç. Dr. Belgin DEMİRSAR ARLI – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye
– beldemar@istanbul.edu.tr

Dil Editörleri / Language Editors

Elizabeth Mary EARL – İstanbul Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksek Okulu, İstanbul, Türkiye – elizabeth.earl@istanbul.edu.tr

Alan James NEWSON – İstanbul Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksek Okulu, İstanbul, Türkiye – alan.newson@istanbul.edu.tr

Editöryal Asistanlar / Editorial Assistants

Araş. Gör. Gül Cevahir ALTUN – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye
– gul.altun@istanbul.edu.tr

Araş. Gör. Merve KALAFAT YILMAZ – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye
– merve.kalafatyilmaz@istanbul.edu.tr



YAYIN KURULU / EDITORIAL ADVISORY BOARD

Prof. Dr. Aygül AĞIR – İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye – agiray@itu.edu.tr

Prof. Dr. Engin AKYÜREK (Emekli) – Koç Üniversitesi, İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye – ekyurek@ku.edu.tr

Prof. Dr. Ahu ANTMEN – Sabancı Üniversitesi, Sanat ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Görsel Sanatlar ve Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, İstanbul, Türkiye – ahu.antmen@sabanciuniv.edu

Prof. Dr. Serpil BAĞCI – Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Ankara, Türkiye
– serpil.bagci@gmail.com

Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Vefa ÇOBANOĞLU – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye
– avefacob@istanbul.edu.tr

Prof. Dr. Sema DOĞAN – Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Ankara, Türkiye
– semad@hacettepe.edu.tr

Prof. Dr. Bozkurt ERSOY (Emekli) – Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İzmir, Türkiye
– bozkurt.ersoy@ege.edu.tr

Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY – Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İzmir, Türkiye
– inci.kuyulu.ersoy@ege.edu.tr

Prof. Dr. Zeynep TARIM ERTUĞ – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü İstanbul, Türkiye
– zeynep.ertug@istanbul.edu.tr

Prof. Dr. Ahmet Kamil GÖREN (Emekli) – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye
– kg@istanbul.edu.tr

Doç. Dr. Abdullah Sinan GÜLER – Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye – a.sinan.guler@msgsu.edu.tr

Prof. Dr. Zeynep İNANKUR (Emekli) – Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye – zeynep.inankur@msgsu.edu.tr

Prof. Dr. Zühre İNDIRKAŞ (Emekli) – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye
– zindirka@gmail.com

Prof. Dr. Esra ALIÇAVUŞOĞLU KARAVELİ – Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü, İstanbul, Türkiye – esra.karaveli@marmara.edu.tr

Prof. Dr. Nedret KILIÇERİ – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, İstanbul, Türkiye
– nedret.oztokat@istanbul.edu.tr

Prof. Dr. İlnur KOLAY (Emekli) – İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye
– kolay@itu.edu.tr

Prof. Dr. Gülgün KÖROĞLU – Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye – gulgun.koroglu@msgsu.edu.tr

Prof. Dr. Banu MAHIR (Emekli) – Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye – banu.mahir@gmail.com

Prof. Dr. Zeynep MERCANGÖZ (Emekli) – Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İzmir, Türkiye
– zeynep.mercangoz@ege.edu.tr

Prof. Dr. Nurcan YAZICI METİN – Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye – nurcan.metin@msgsu.edu.tr

Prof. Dr. Selçuk MÜLAYİM (Emekli) – Marmara Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye
– selcuk-mulayim@hotmail.com

Prof. Dr. Tarkan OKÇUOĞLU – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye
– agah.okcuoglu@istanbul.edu.tr

Prof. Dr. Robert G. OSTERHOUT (Emekli) – Pennsylvania Üniversitesi, Sanat ve Bilimler Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Pennsylvania, USA – ousterob@upenn.edu

Prof. Dr. Ayla ÖDEKAN (Emekli) – İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye
– aodekan@yahoo.com



YAYIN KURULU / EDITORIAL ADVISORY BOARD

Prof. Dr. Nilüfer ÖNDİN – Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye
– nilufer.ondin@msgsu.edu.tr

Prof. Dr. Filiz ÖZER (Emekli) – İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye
– filiz.ozer@isikun.edu.tr

Doç. Dr. Simge ÖZER PINARBAŞI – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye
– simge@istanbul.edu.tr

Prof. Dr. Nejat Turgut SANER – İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye
– saner@itu.edu.tr

Prof. Dr. Zeren TANINDI (Emekli) – Uludağ Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Bursa, Türkiye
– zeren@uludag.edu.tr

Prof. Dr. M. Baha TANMAN (Emekli) – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye
– mehmet.tanman@istanbul.edu.tr

Prof. Dr. Uşun TÜKEL – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye
– usun.tukel@istanbul.edu.tr

Prof. Dr. Bedia Yelda UÇKAN – Anadolu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Eskişehir, Türkiye
– byolcay@anadolu.edu.tr

Prof. Dr. Tarcan YILMAZ (Emekli) – İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye
– tarcan@istanbul.edu.tr

Doç. Dr. Anıl YILMAZ – İzmir Katip Çelebi Üniversitesi, Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi, Türk İslam Arkeolojisi Bölümü, İzmir, Türkiye – anil.yilmaz@ikcu.edu.tr



İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Araştırma Makaleleri / Research Articles

Bizans Pembesi: Alexis Gritchenko'nun Konstantinopolis Anlatısı <i>Byzantine Pink: Alexis Gritchenko's Narrative of Constantinople</i> Emir Alışık	1
Türk-İslam Kubbelerinde Çarkifelek Formları <i>Wheel of Fortune Forms in Turkish-Islamic Domes</i> Alper Altın	29
Silifke, Mucuk Köyü'ndeki Geç Antik-Bizans Dönemi'ne Ait Mimari Plastik Eserler <i>Late Antique / Byzantine Architectural Sculpture from Mucuk Village, Silifke</i> Ayşe Aydın	81
Birinci Dünya Savaşında Mimarlık Yapmak: Vedad (Tek) Bey'in Harbiye Nezareti'ne Bağlı Çalışmaları <i>Being an Architect During World War I: Vedad (Tek) Bey's Works for the Ministry of War</i> Müjde Dila Gümüş	111
Tac Mahal'de Ağlayan Gelin (Ters Lale Motifi) <i>Weeping Bride in the Taj Mahal (The Reverse Tulip Pattern)</i> Fadime Özler	145
Resimli Bir Onyedinci Yüzyıl Osmanlı Mecmuası <i>An Illustrated Seventeenth Century Ottoman Mecmua</i> Melis Taner	169
Topkapı Sarayı'nın Kitap Hazinesinin İki Câmî'ü't-Tevârih Nüshası Hakkında (H.1653-H.1654) <i>Two Copies of Câmî'ü't-Tevârih (H.1653-H.1654) in Topkapı Palace Manuscript Treasury</i> Zeren Tanındı, Filiz Çağman	187
Diyarbakır Meryem Ana Kilisesi Kduşkudşinindeki Madeni Levha Örnekleri <i>Metal Sheets in Kduşkudshin, the Church of the Virgin Mary of Diyarbakır</i> Evin Telli, Mehmet Top	259

Nekroloji Yazıları / Necrology Articles

Değerli Hocam Prof. Dr. S. Yıldız Ötügen'in Anısına Sema Doğan	291
Dr. Filiz Çağman: Topkapı Sarayı'na ve Kitap Sanatlarına Adanan Bir Ömür Ayşe Erdoğan, Zeynep Atbaş, Aysel Çötelioglu	295
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Fatih Müderrisoğlu'nun Ardından Murat Kocaaslan	299



Bizans Pembesi: Alexis Gritchenko'nun Konstantinopolis Anlatısı

Byzantine Pink: Alexis Gritchenko's Narrative of Constantinople

Emir Alışık¹ 



öz

1919 Kasım'ı ile 1921 Nisan'ı arasında İtilaf kuvvetlerinin işgali altındaki İstanbul'da geçiren Ukraynalı ressam Alexis Gritchenko (Oleksa Hryshchenko), 1923'te Paris'te *Constantinople Bleu et Rose* (Konstantinopolis Mavi ve Pembe) sergisini açtı ve 1930'da halen yaşadığı Paris'te İstanbul'da tuttuğunu söylediği günlüğünü yayımladı. *Günlük*'te Bizans Konstantinopolis'ine, onun tarihine, kültürüne, sanatına, mimarisine dair pek çok bilgi verir. Gritchenko'nun aktarımları hem güncel tarih yazımına hem de kişisel gözlemlerine dayanır ve tüm bunları duyuşsal bir deneyim olarak sunar. Gözlemleriyle beslediği tarih bilgisi, *Günlük*'te antik, Bizans ve Osmanlı'dan parçalar taşıyan eklektik ve tarihdışı bir Konstantinopolis olarak karşımıza çıkar. Gritchenko, Bizantinizm olarak değerlendirilebilecek eserler üreten modernist bir ressamdır, bu yönüyle çağının bir temsilcisidir; Vladimir Tatlin, Vasily Kandinsky gibi Gritchenko da Bizans sanatı üzerine düşünmüştür. Gritchenko'nun sözlü betimindeki duyuşallık ve eklektik tarih algısı İstanbul'da ürettiği resimlerde de gözlenebilir. Özellikle şehrin Bizans surları ve Ayasofya'yı tasvir ettiği eserlerde Bizans ve Osmanlı öğeleri iç içe geçer. Gritchenko'nun *Günlük*'te kurguladığı Tarihi Yarımada, mekânları, yapıları, insanları ve onların gündelik hayatlarıyla tarihin akışının dışında kalmış, ancak tüm parçaları birbiriyle uyum içinde kurgulanmış fantastik atmosferiyle bir *hierotopos*'tur. Bu yazıda *Günlük*'te Bizans tarihi, yapıları ve kültürüne yapılan atıflar saptanmış ve bunlar hem çağdaş hem de Gritchenko'nun erişimi olabilecek yazın çerçevesinde değerlendirilmiştir. Böylece Gritchenko'nun, okuma ve gözlemlerine dayalı Konstantinopolis'ini nasıl kurguladığı gösterilmiştir.

Anahtar kelimeler: Alexis Gritchenko, Konstantinopolis, Bizantinizm, Hierotopos, Tarihyazımı

ABSTRACT

Ukrainian artist Alexis Gritchenko (Oleksa Hryshchenko), who lived in Istanbul between November 1919 and April 1921 during the occupation of the Allied forces, opened the Constantinople Bleu et Rose exhibition in Paris in 1923, where he displayed his works on Constantinople. In 1930, while living in Paris, he published a chronicle of his life in Istanbul (*Deux ans à Constantinople*). It depicted the Byzantine history, culture, art, and architecture in Constantinople. While his knowledge benefited from both the contemporary historiography and his scrutiny, he presents them as sensory experiences. What emerged

¹(Doktora Öğrencisi), İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye

ORCID: E.A. 0000-0003-0441-5812

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Emir Alışık,
İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye
E-posta: emiralistik@gmail.com

Başvuru/Submitted: 07.02.2021

Revizyon Talebi/Revision Requested: 26.04.2021

Son Revizyon/Last Revision Received: 05.05.2021

Kabul/Accepted: 08.06.2020

Online Yayın/Published Online: 30.06.2021

Atıf/Citation: Alışık, Emir, "Bizans Pembesi: Alexis Gritchenko'nun Konstantinopolis Anlatısı", *Sanat Tarihi Yıllığı - Journal of Art History* 30 (2021), 1-27. <https://doi.org/10.26650/sty.2021.876268>

was an ahistorical Constantinople, an amalgamation of eclectic features from the Ancient, Byzantine, and Ottoman periods of the capital. Gritchenko was a modernist artist who produced Byzantinism, much like his cohort, including Vladimir Tatlin or Vasily Kandinsky. His art reflected sensuous oral descriptions and eclectic representations of history, reproducing Byzantinism. The Historical Peninsula in Gritchenko's journal is a *hierotopos*, a carefully rendered, fantastic atmosphere with ahistoric yet harmoniously functioning spaces, buildings, people, and daily life. This article evaluates and assesses the journal's references to Byzantine history, monuments, and culture in the context of both the contemporary literature on Byzantine history and the literature that Gritchenko may have accessed. Thus, we reveal how Gritchenko constructed a Constantinople based on his readings and observations.

Keywords: Alexis Gritchenko, Constantinople, Byzantinism, Hierotopos, Historiography

EXTENDED ABSTRACT

Ukrainian artist Alexis Gritchenko (Oleksa Hryshchenko), who lived in Istanbul between November 1919 and April 1921 during the occupation of the Allied forces, opened the *Constantinople Bleu et Rose* exhibition in Paris in 1923, where he displayed his works on Constantinople. In 1930, while living in Paris, Gritchenko has published *Deux ans à Constantinople* (Two Years in Istanbul), a chronicle of his life in Istanbul. Gritchenko had previously published works comparing Byzantine, Russian, and Italian Renaissance art. He wrote about the interconnectedness of all three, asserting that Russian art is rooted in Byzantine culture. His *Journal* is replete with information on Byzantine Constantinople, including its history, culture, art, architecture, and Ottoman art and architecture. It also includes his challenges against deprivation. The Byzantine materials that Gritchenko covered are examples of his historiographical knowledge, historical understanding, and experience of Constantinople. The Byzantine monuments, art, and historical events discussed here are Hagia Sophia, Khora Monastery, city walls (specifically Land Walls), Church of Hagia Anastasia, Monastery of Sts. Peter and Paul, St. Thekla, Hagia Theodosia, Christ Euergetis, Hippodrome, Nika Riot, the Fourth Crusade, the Fall of Constantinople, biblical figures, such as Theotokos, St. Matthew, St. George, Johannes Chrysostomos, Paulos Silentarios, icons and iconography, rituals, and music. While his knowledge benefited from contemporary historiography and his scrutiny, he presented them as sensory experiences. What emerged was an ahistorical Constantinople, an amalgamation of eclectic features from the Ancient, Byzantine, and Ottoman periods of the capital. In his writing, the Ottoman and Byzantine heritage and urbanites mingle in such a peculiar way, engulfing the reader in an impossible time-space continuum. Gritchenko benefited greatly from primary sources and contemporary historiography. His references trace back to Russian Primary Chronicle, *Voskresenskaya Chronicle*, Geoffrey Villehardouin's chronicle, Doukas' history, Paulos Silentarios' ekphrasis on Hagia Sophia, most contemporary works of Charles Diehl, Theophile Gautier, P.A. Dethier, Fyodor Uspensky. The sensuousness of his oral description and eclectic historical representations are remarkable in his art, too. In this respect, Gritchenko was a modern artist who produced Byzantinism, much like others in his era. Fellow painter, Vladimir Tatlin, had a similar understanding of art in such pieces as

Composition-Analysis. In 1910, Alexander Benois called the Russian avant-garde movement the “Byzantinism of our age.” Vasily Kandinsky acknowledges the impact of Byzantine art in modernist art. His Byzantinism was not limited to style but extended to the subject matter of his paintings. In *Meşher*’s 2020 exhibition *Alexis Gritchenko: The Constantinople Years*, which formed the basis of this article, twelve paintings were exhibited under the *Hagia Sophia and Byzantine Monuments* title, but so many more featured Byzantine topics. Among them, there was even a study of a mosaic scene from Khora Monastery. In Istanbul, Gritchenko sold sixty-six paintings to Thomas Whittemore, who would later restore Khora Monastery and Hagia Sophia, which are now lost. The majority of them probably featured Byzantine elements, considering Whittemore’s passion for Byzantine studies. The Historical Peninsula depicted in Gritchenko’s journal and art is a *hierotopos*, a fantastic atmosphere, oral and visual, of ahistoric yet harmoniously functioning spaces, buildings, people, and daily life.

Giriş

Sovyetler Birliği'ndeki Müzeler ve Sanat Eserlerinin Korunması Komitesi yönetim kurulundaki pozisyonunu ve Özgür Devlet Sanat Atölyeleri'ndeki görevini terk edip 1919 Kasım'ı ile 1921 Nisan'ı arasında İtilaf Devletleri'nin işgali altındaki İstanbul'da geçiren ressam Alexis Gritchenko (Oleksa Hryshchenko), Fransa'ya yerleşmesinin ardından 1930 yılında, İstanbul'dayken tuttuğunu söylediği hatıratı *Deux ans à Constantinople*'u (İstanbul'da İki Yıl 1919–1921: Bir Ressamın Günlüğü)¹ yayımladı.² Eserinde, Bizans İmparatorluğu'nun kültürel mirası büyük yer tutar ve ressamın, çoğunluğu maddi zorlukla geçen İstanbul günlerinde bu kültürel varlıklarla hem onları ziyaret ederek hem de zihinsel olarak girdiği etkileşim detaylıca takip edilebilmektedir. *Günlük*, günlere ve günlerin altında da ziyaret edilen yapı veya mekanlara ayrılarak kurgulandığı için ressamın hangi Bizans yapılarını ne sıklıkla ziyaret ettiği ölçülebilir durumdadır. Bunun yanında, bu ziyaretlere geniş anlatılar eşlik ettiği için Gritchenko'nun hangi kaynaklara ve gözlemlere dayanarak Bizans'a dair olandan bahsettiğinin izini sürmek kısmen mümkündür, bu da iltica etmiş modernist bir Ukraynalı ressamın entelektüel dünyasının—Bizans tarihi literatürü bağlamıyla sınırlı olsa da—barındırdıklarını görünür kılar. Bu yazıda, ressamın Bizans'a olan yoğun ilgisinin sebepleri ve Bizans'a dair bilgilerinin ve aktardıklarının olası kaynaklarıyla, tarihyazımı konusundaki fikirlerini irdeleyip, Rus tarihi ve erken yirminci yüzyıl modernist sanat bağlamından kaynaklandığını düşündüğüm Bizans'a olan ilgisini *Günlük*'te aktarırken başvurduğu akademik bir disiplinle romantik bir seyyah arasında dalgalanan üslubunu göstereceğim.

Günlüğünden yola çıkarak Gritchenko'nun Bizans'a olan ilgisini iki ana başlıkta toplamak mümkün. Bunların birincisi onuncu yüzyıl Rus devletinde Ortodoksluğun kabulüne yaptığı atıflar ve 1453'ten sonra Moskova'nın Bizans mirasına söylem düzeyinde sahip çıkması³ gibi örneklerden anlaşılabilen Gritchenko'nun hissettiği tarihi bağlar; diğeri ise kendi sanat üslubu dolayısıyla Bizans'ı keşif arzusudur.

Gritchenko'nun Rus tarihinde Bizans'ı Görüşü

Gritchenko 3 Nisan 1920'de Ayasofya'yı ziyaret ederken şu sözleri sarf eder:

Bugün Ayasofya gözüme her zamankinden daha yüce, daha muhteşem göründü! Vladimir Kievski'nin elçilerinin ayin sırasında niye “Nerede olduğumuzu bilemiyoruz, gökte miyiz yerde miyiz!” diye haykırdıkları anlaşılıyor.⁴

Vladimir Kievski (hük. 980-1015) Kiev Ruslarının Knezi olarak 988'de Ortodoksluğu kabul ederek Rus kültürünün uzun yıllar Bizans ile önemli bir paydada birleşmesine yol

1 Alexis Gritchenko, *Deux ans à Constantinople* (Paris: Quatre Vents, 1930); Alexis Gritchenko, *İstanbul'da İki Yıl 1919–1921: Bir Ressamın Günlüğü*, çev. Ali Bertay (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020).

2 Nilüfer Şaşmazer, haz., *Alexis Gritchenko: İstanbul Yılları* (İstanbul: Vehbi Koç Vakfı, 2020), 307.

3 1510'da keşiş Pskov'lu Philotheos III. Vassili'ye hitaben “İki Roma düştü ve üçüncüsü ayakta. Bir dördüncü olmayacak.” der. Kastettiği üçüncü Roma, Moskova'dır. Bkz. John Meyendorff, „Eastern Orthodoxy,“ *Encyclopedia Britannica*, erişim tarihi 31 Ocak 2020. <https://www.britannica.com/topic/Eastern-Orthodoxy>.

4 Gritchenko, *Günlük*, 76.

açtı. Gritchenko'nun bahsettiği Vladimir elçilik heyetinden, ilk olarak on ikinci yüzyıl başında yazıldığı düşünülen *Birincil Rus Kronik*'i⁵ adlı kaynaktan haberdar olunur. *Kronik*'e göre Vladimir çevresindeki ülkelere elçiler göndermiş, bunların, ziyaret ettikleri ülkelerin medeniyetine ve dinine dair raporlar vermesini istemiştir. Bizans İmparatorluğu'nu ziyaret eden heyet Ayasofya'nın şaşaası ve heybetinden etkilenmiş, buradaki ayinleri zarif bulmuştur. *Kronik*, Vladimir'in Ortodoksluğu kabulünü bu karşılaşmayla gerekçelendirir.⁶

Gritchenko'nun Ayasofya'yı bu ziyareti ilk değildi, ressam senenin başından beri tekrar tekrar Ayasofya'ya girmişti fakat bu sefer bu aşkınlık hissine kapıldı. Yaşadığı bu deneyimi Ayasofya'nın kendinden bin sene önceki ziyaretçilerinin hisleriyle açıklayan Gritchenko, bu alıntısıyla, zamanlar arası bir duygudaşlık sürekliliği kurar. Var olduğunu iddia ettiği Rus zihnindeki sürekliliği, Ayasofya'nın etkisinin kesintisiz varlığını *Günlük*'ün girişinde de şöyle belirtir:

Bizans kültürünün ve zihniyetinin alametifarikası olan Ayasofya'ya ilişkin fikriyatın asırdan asıra, nesilden nesile Rus bilincine nasıl nüfuz ettiğini anlatmak için ciltlerce kitap yazılabilir.⁷

Ressam benzer bir duygudaşlığı—Ayasofya'ya yönelik heyecanı—deniz yoluyla şehre yaklaşırken gördüğü manzarayı tarif ederken de yaşar, Ayasofya bu anda da ufuk çizgisinde—çizgi Vladimir'in elçilerinin gördüğünden çok başka olsa da—Gritchenko'nun dikkatini çeken yapıdır.⁸ Ayasofya, *Günlük*'te hem Gritchenko'nun zihnini kurcalaması hem de en sık uğradığı güzergahlardan biri olmasıyla İstanbul yıllarının abidesidir.

Konstantinopolis'in Gritchenko'ya “musallat oluşu”

Gritchenko, İstanbul seyahatinden çok önce, Moskova'da Ayasofya'yı hayal edişini şöyle anlatır:

Bir arkadaşımın bana Moskova'da Ayasofya'yı göstermeyi önerdiği günü hiç unutmuyacağım. Çok aşağılara inen bir sokaktan (Karetni Riad'ın arkasında) bana eski evler ve yapılardan oluşan bir bina adacığını işaret etti; uzaktan bakınca, damları, duvarları ve piramit biçimindeki kavak ağacıyla Ayasofya panoramasını çağrıştıran yanları vardı.⁹

Ayasofya'nın ve Konstantinopolis'in Rus toplumsal hafızasındaki sürekliliğinin yanında, Gritchenko'nun kişisel ilgisi de başta Ayasofya'ya ve Bizans tarihine, hayatının erken bir döneminde yönelmiştir. Arkadaşıyla Moskova sokaklarında Ayasofya'nın silüetine bakışı günlüğünde aktardığı kadarıyla münferit bir vaka değildir. Gritchenko, günlüğünün yazım

5 Bkz. “Laurentian Codex” (1377), F.p.IV.2, National Library of Russia, St. Petersburg.

6 “Sonra Bizansa gittik ve Yunanlılar bizi tanrılarına ibadet ettikleri binalara götürdüler. İşte o zaman gökte (cennete) miydik yoksa yeryüzünde mi bilemedik. Nasıl tarif edeceğimizi şaşırık öyle ki yeryüzünde böylesi şaşaa böylesi güzellik yoktur. Bir şeyden eminiz ki orada tanrı insanların arasındadır ve onların ibadetleri başka halkların törenlerinden daha zariftir.” Bkz. “Laurentian Codex” (1377), F.p.IV.2, National Library of Russia, St. Petersburg, f.v. л. 37.

7 Gritchenko, *Günlük*, 13.

8 Gritchenko, *Günlük*, 30.

9 Gritchenko, *Günlük*, 97.

amaçlarından biri olarak şunu söyler: “Burada çocukluğumdan beri bana bir hayalet gibi musallat olan Konstantinopolis’i gün be gün nasıl keşfettiğimi anlatıyorum.”¹⁰ Bu musallatlık, Gritchenko’yu Moskova sokaklarında olduğu kadar 1913’teki İtalya gezisinde de takip etmiştir. Bir mektubundan, Gritchenko’nun Arezzo’daki Aziz Francesco Bazilikası’nı ziyareti sırasında içeride restorasyon yürütüldüğünü öğreniyoruz. Bu çalışmalar öyle görünüyor ki ressamı izlemeye geldiği eserin önünde zamanın akışını kaybetmekten alıkoymamıştır.

O günlerde Arezzo Kilisesi’nde Piero della Francesca’nın freskoları restore ediliyordu. Alexis fresklere yakından bakmak için yapı iskelesinin merdivenlerini usulca çıktı. Aşağıdan bir fısıltı duydu: “Aşağı inme vakti bayım. Kapatıyoruz.”¹¹



Figür 1: Gritchenko’nun *Rus Resminin Bizans ve Batı ile İlişkisi* kitabının kapağı. (Alexis Gritchenko: *İstanbul Yılları*, Meşher, 2020)

Gritchenko’yu, önünde tefekküre dalmak için restorasyon iskelesini tırmanmaya iten Piero della Francesca freskoları Kutsal Haç Efsanesi çevrimiydi. 1457 yılında¹² Bacci aile şapeli dekorasyonu için hayata geçirilen proje, üç duvar ve üç farklı seviyede Adem’in Ölümü ve Gömülüğü, Seba Melikesi’nin Kutsal Haça Tapınması, Konstantinos ve Maxentius’un Savaşı (Milvius Köprüsü Savaşı), Kutsal Haçın Gömülmesi, Konstantinos’un Rüyası, Kutsal Haçın Coşkuyla Karşılınması, Kutsal Haçın Bulunuşu, Herakleios ve Hüsrev’in Savaşı, (Yahudi) Judas’a İşkence Edilmesi ve Meryem’e Müjde sahnelerini barındırır. Çevrim, Eski ve Yeni Ahit sahneleri kadar Bizans tarihinden sahneler de barındırır (Konstantinos ve Maxentius’un Savaşı, Konstantinos’un Rüyası, [Yahudi] Judas’a İşkence Edilmesi, Kutsal Haçın Bulunuşu, Herakleios ve Hüsrev’in Savaşı). Gritchenko İtalya gezisini Rönesans sanatı çalışmalarına devam

10 Vita Susak, “Alexis Gritchenko: Selam Sana İstanbul!,” *Alexis Gritchenko: İstanbul Yılları* içinde, haz. Nilüfer Şaşmaz (İstanbul: Vehbi Koç Vakfı, 2020), 58.

11 Susak, “Selam Sana İstanbul,” 42

12 Eserin yapılış tarihine yönelik tartışma için bkz. James Beck, “Piero della Francesca at San Francesco in Arezzo: An Art-Historical Peregrination,” *Artibus et Historiae* 24, no. 47 (2003): 51.

etmek ve bu gezi sonrası yazacağı kitabı *Rus Resminin Bizans ve Batı ile İlişkisi*'ni¹³ tamamlamak için yapmıştır ve hiç şüphesiz bu çevrim karşısındaki tefekkür hali, bir Rönesans başyapıtıyla karşı karşıya kalmış olmasından kaynaklanabilir, ancak kitabının Rönesans, Bizans ve Rus sanatını karşılaştırdığı ve Gritchenko'nun çocukluğuna dayanan Bizans ilgisi hesaba katılırsa burada gördüğü Bizans tarihine dair sahnelerden etkilenmiş olduğu da düşünülebilir.

Gritchenko'nun Bizans'a olan ilgisinin kendi sanat anlayışıyla bağının belirgin bir örneği *Rus Resminin Bizans ve Batı ile İlişkisi* kitabı için kapak resmi tercihidir. Ressam, 1913'te yayımladığı kitabının kapağına Picasso'nun Baş adlı eserini koymuştu (F.1). Susak'a göre bu provokatif bir harekettir¹⁴ ve kendisini de dahil hissettiği modernist sanatın, ikona üretimiyle diyalektik bir ilişkisi olduğu iddiasını taşımaktadır.

Ressam, günlüğünün pek çok yerinde sanatın köklerden beslenmesi gerektiğini vurgular; bunu hem kendi sanatı için hem de Osmanlı tebaasından meslektaşlarına kendisinin Osmanlı sanatının özü olarak tanımladığı eski halk sanatlarını daha çok çalışmalarını ve bundan faydalanmalarını salık vermek için yapar.¹⁵ Gritchenko'nun ikona sanatı hakkındaki uzmanlığının teknik bir yön de taşıdığını söyleyebiliriz. Rus ikonacılığının günümüze kalan önemli eserlerinden Vladimir Meryem'inin (F.2) temizlenmesinde Gritchenko'nun çalıştığını biliyoruz.¹⁶ Bu gibi görevler onun resmetme tekniğine de katkıda bulunmuş olabilir. Ayrıca, Gritchenko'nun çağdaşı, meslektaşı ve dostu Vladimir Tatlin'in Madonna eseriyle Vladimir Meryem'i arasındaki benzerlik dikkat çekicidir (F.2-3).¹⁷

13 Alexis Gritchenko, *O sviazakh russkoi zhivopisi s Vizantie i Zapadom XIII–XX vv: Mysli zhivopistsa* [Rus Resminin Bizans ve Batı ile İlişkisi, 13.–20. Yüzyıllar: Ressamın Görüşleri] (Moskova: 1913).

14 Susak, "Selam Sana İstanbul," 41.

15 Gritchenko'nun bu önerileri için bkz. Gritchenko, *Günlük*, 214. Ayrıca bu tartışmanın detaylı bir incelemesi ve İbrahim Çallı üzerindeki etkisi için bkz. Ayşenur Güler, "Alexis Gritchenko'nun İstanbul Yıllarının İzinde," *Alexis Gritchenko: İstanbul Yılları* içinde, haz. Nilüfer Şaşmaz (İstanbul: Vehbi Koç Vakfı, 2020), 149, 150.

16 Susak, "Selam Sana İstanbul," 36.

17 Tatlin'in bu eser için kaynaklarına dair tartışma için bkz. Roland Betancourt ve Maria Taroutina, haz., *Byzantium/ Modernism: The Byzantine as Method in Modernity* adlı kitabında Explanation of the Cover (Leiden: Brill, 2015), XXIII.



Figür 2: *Vladimir İkonası*,
Konstantinopolis, 1131 civarı,
Tretyakov Gallery



Figür 3: *Madonna Kompozisyon Etüdü*,
Vladimir Tatlin, 1913. Kunsthalle
Düsseldorf

Gritchenko'nun sanat anlayışındaki Bizans etkisi, döneminin bir ürünüdür ve Gritchenko—Tatlin'in eserinde de görüldüğü gibi—bu anlamda üretim yapan tek kişi değildir. On dokuzuncu yüzyıl ortası itibarıyla başlayan Bizans'ın arkeolojik ve akademik anlamda yeniden keşfi¹⁸ bu dönemin sanatçıların çeşitli gerekçelerle Bizans temalarını kullanmalarına olanak sağladığı gibi, genel bir ilginin de oluşmasını sağladı.¹⁹ Örneğin Vasily Kandinsky modern sanatın gelişiminde Bizans sanatının etkisi olduğu görüşüne sahiptir.²⁰

Günlük: Tarihyazımından Faydalanan Tarihdışı Bir Anlatı

Gritchenko, Bizans tarihinin akademik anlamda güncellik kazanmasıyla sanatçıların Bizans eserlerinden etkilenmesi süreçlerinin her iki kolunu da takip etmiş görünüyor. Sanat

18 Bu ilgi dolayısıyla İstanbul'da faaliyet gösteren uluslararası akademik kurumlar için bkz. Brigitte Pitarakis ve Olivier Delouis, haz., *Discovering Byzantium in Istanbul: Scholars, Institutions, and Challenges, 1800–1955* henüz yayımlanmamış (İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, 2021).

19 Örneğin bkz. J. B. Bullen, "Byzantinism and Modernism 1900–14", *The Burlington Magazine* 141, no: 1160 (Kasım 1999): 665–675; Betancourt ve Taroutina, *Byzantium/Modernism*.

20 Henry Maguire'ın aktardığı şekliyle Wassily Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art*, çev. Michael Sadleir ve Francis Golfing (New York: Wittenborn, Schultz, 1947), 76; Henry Maguire, "Truth and Convention in Byzantine Descriptions of Works of Art," *Dumbarton Oaks Papers* 28 (1974), 113.

alanında ressamın en azından Rusya'daki Bizantinizmin²¹ takipçisi ve parçası olduğu aşikâr. Öte yandan, Bizans, Rönesans ve Rus sanatını kıyasladığı eserinden de anlaşılacağı gibi ressam akademik üretimi de takip ediyordu. Bu takibin izini *Günlük*'te kimi zaman ressamın atıfları sayesinde, bazen de olası kaynaklar üzerine düşünerek sürebiliyoruz. Gritchenko özelinde—frankofon olduğu ve ana dili Rusça olduğu için—Fransızca yazındaki gelişmeler ve Rusya'nın İstanbul'da kurduğu İstanbul Rus Arkeoloji Enstitüsü²² bu çalışmadaki kaynaklar arasında önemli yer teşkil eder. Bu yazının amaçlarından biri, Gritchenko'nun gezilerine dair verdiği bilgilerin kaynaklarını tespit edip, bu bilgilerin güncel durumunu değerlendirmektir. Bu esnada, *Günlük*'e dair gözden kaçırılmaması gereken bir özellik—Gritchenko gezileri esnasında gün gün tuttuğunu söylese de²³—eserin, ressamın İstanbul'dan ayrıldığı 1921'den dokuz sene sonra 1930'da Fransa'da basılmış olmasıdır. Ressamın, çoğunluğunu Fransa'da geçirdiği bu dokuz yılda Bizans'a olan ilgisini kaybetmediği, orada İstanbul'daki çalışmalarını sergilediği ve hatta Charles Diehl'le irtibata geçmiş olabileceği biliniyor.²⁴ Dolayısıyla basım öncesi günlüğünü gözden geçirmiş, yeni bilgiler eklemiş veya var olan bilgilerini güncellemiş olabilir. Bu ihtimal, akademik kaynakları açısından, günlüğün tutulduğu esnada olduğundan daha zengin bir şekilde basılmış olabileceğini akla getiriyor.

Gritchenko'nun anlatısında, mimarlık tarihi farkındalığı, tarihsel süreklilik ve süreksizlikler—çoğunlukla süreklilikler—şehri ilgilendiren Dördüncü Haçlı Seferi, Konstantinopolis'in Osmanlılarca fethi gibi tarihi vakaların birincil kaynaklara dayanılarak aktarımı ve son olarak da topografya temelli, onun geçirdiği dönüşüm—ya da tarih boyunca aynılığı—gibi özellikler öne çıkar. Gezinin duraklarında bu özellikler sıklıkla gözlenir.

Gritchenko, faydalandığını düşündüğüm bu kaynakları ve tarihsel farkındalığını reddeder. Ressam, René-Jean'a, basılan *Günlük*'ün bir kopyasıyla birlikte yolladığı mektubunda “Orada rehbersiz, kitapsız şekilde İstanbul'un çitlerinde halen kalbi çarpan Bizans ruhunu keşfettim”²⁵ yazar. Ayrıca, Kara Surları'nı ziyaret ettiği bir esnada “[B]urada engel yok; ilim cemiyetlerinin

- 21 Bizantinizmi (Byzantinism), ortaçağcılık (Medievalism) anlamıyla kullanıyorum. Ortaçağcılık alanının en köklü akademik dergisi *Studies in Medievalism*, en geniş haliyle terimi şöyle tanımlıyor: “the study of responses to the Middle Ages at all periods since a sense of the mediaeval began to develop.” Bu tanım, aynı zamanda ortaçağa yönelik bir bitmişlik ön görüyor. Bizantinizm için de Bizans İmparatorluğu fikrinin ortaya çıkmasından itibaren, yani imparatorluğun 1460'ta Trabzon ve Mora'daki uzantılarını da yitirmesinin ardından Bizans'a dair yapılan her türlü üretim bu tanımın içine girebilir. Ortaçağcılık tanımı için bkz. David Matthews, *Medievalism: A Critical History* (Cambridge: D.S. Brewer, 2015), 1. Bizantinizm alanında bazı çalışmalar için bkz. Przemysław Marciniak ve Dion C. Smythe, haz., *The Reception of Byzantium in European Culture since 1500* (New York: Routledge, 2015); Alena Alshanskaya et al., haz., *Imagining Byzantium Perceptions, Patterns, Problems* (Mainz: Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, 2018); Betancourt ve Taroutina, haz., *Byzantinism/Modernism* (Leiden: Brill, 2015); Marie-France Auzépy, haz., *Byzance En Europe* (Saint-Denis: Presses Universitaires Vincennes, 2003).

- 22 Enstitünün faaliyetleri için bkz. Pınar Üre, “Byzantine Heritage, Archaeology, and Politics between Russia and the Ottoman Empire: Russian Archaeological Institute in Constantinople (1894-1914)” (Doktora Tezi, The London School of Economics and Political Science, 2014).

- 23 Gritchenko, *Günlük*, 17.

- 24 Susak, “Selam Sana İstanbul,” 64.

- 25 Susak, “Selam Sana İstanbul,” 58.

varlığı hissedilmiyor, rehberlerin sesi duyulmuyor, turist yok, ne bir sınır var ne de kısıtlama...²⁶ yazarak, özgürce gezebildiğine, formel araştırmanın ve yirminci yüzyıl başında artık iyice yaygınlaşmış turizmin getirdiği yeniliklerden uzak olabildiğine sevinir. Bu cümleleri sarf etmeden hemen önce Harbiye’de geçirdiği boğucu günlerden bahsedip, ardından da Tarihi Yarımada için “Burası Avrupa’da, İtalya’da olduğu gibi değil. Her adımımı kendi irademe, arzuma, bazen tamamen sezgilerime göre atabiliyorum.”²⁷ diye ekler. Ancak Gritchenko, bahsettiğim ve örneklerini göstereceğim gibi, akademik yazın ve ilim cemiyetlerinin faaliyetleriyle, en azından doğrudan İstanbul Rus Arkeoloji Enstitüsü’nün faaliyetleriyle, gezileri esnasında bağıni koparmamıştı. Ressamın bu romantik üslubu, belki kaynak kullanımını gizler ama bu üslubun tarihyazımı ve şehri algılayışıyla ilgili düşüncelerini yansıttığını söylemek gerekir. Gritchenko, dönemin İstanbul’una dair klişeleşmiş Pera-Suriçi karşıtlığını—farklı bir yönden de olsa—benimser.²⁸ Ressamın İstanbul’u—anlatmaya ve resimlerinde tasvir etmeye değer gördüğü alan—çoğunlukla Suriçi’nden ibarettir. Bu Suriçi fazlasıyla anakronik, Osmanlı ve Bizans’ın, bina ve doğanın, insan ve ikonanın iç içe geçtiği, birbirinin parçası olduğu büyüü bir bölge şeklinde tasvir edilir, hem *Günlük*’te hem de Gritchenko’nun bu bölgeyi betimlediği resimlerde bu niteliğe şahit olabiliyoruz. Gritchenko’nun anlattıkları özelinde örnekler verir bunların nasıl bir tarih anlatısına dönüştüğünü göstermeden önce, günlükten çarpıcı ve Suriçi’nin tüm duygusunu belirleyen şu uzunca bölüme bakalım:

Eski köprü’de [Unkapanı Köprüsü] demir korkuluğa sırtını yaslamış, beyaz çarşafına sıkı sıkı sarınmış bir dilenci kadın. Tek gözü açık. Kısık, zor duyulan bir sesle mırıldanıyor: Allah Allah... Diğer tarafta bir falcı kadın renkli bakla tanelerini, çakıl taşlarını yere yayıyor (tırnaklarını kınayla kırmızıya boyamış). Önüne çömelmiş bir askerinin eline bakıp istikbalini anlatıyor. Bir arzuhalci, ihtiyar bir hoca Çin fermanlarına benzeyen, kanarya sarısı fonlar üzerinde gümüş aylar taşıyan katlanmış kâğıt yapraklarını kehanet yazacakmış gibi açıyor. Bir kayıktan bir türkü yükseliyor. Pruvaya oturmuş Türk kadını başının üzerine kaldırdığı siyah yaşmağının uçlarını rüzgara bırakmış, uçuşuyorlar.²⁹

Gritchenko, bir öğretmeninin, Londra’da bir dilenci sokakta şarkı söylese hemen hapse atılır dediğini hatırlatarak zaten anın ilk sahnesinden Suriçi ve Avrupa karşıtlığını verir, söz konusu İstanbul’ken bu karşıtlık hep Pera-Suriçi karşıtlığı olarak görünüyor. Ressamın Eski Köprü üzerinden geçişi, Tarihi Yarımada’ya yaptığı yolculukları hem coğrafi hem de kronolojik bir harekettir. Gritchenko, oraya adım attığında, oradan bahsettiğinde, zamanı Bizans’tan Osmanlı’ya doğru hafif bir akışım olduğu ama aslen durağan bir Bizans/Osmanlı anı şeklinde tecrübe eder.

26 Gritchenko, *Günlük*, 139.

27 Gritchenko, *Günlük*, 139.

28 Gritchenko’nun Pera-Suriçi karşıtlığına dair düşünceleri için bkz. M. Baha Tanman ve K. Mehmet Kentel, “Alexis Gritchenko: İşgal Dönemi İstanbulu’nda Günlük Yaşam,” 26 Haziran 2020, *Meşher Podcast* adlı podcast içinde, haz. Karoly Aliotti, Şeyda Çetin ve Ebru Esra Satıcı, 32:00–35:00, <https://open.spotify.com/episode/2vhhLFbAhBaBDsLfrpe43R?si=BxEo0ZrxSp-16SFJiG15Dg>.

29 Gritchenko, *Günlük*, 147.

Bizans'la Karşılaşma

Gritchenko için Bizans Konstantinopolis'i ile karşılaşmanın yarattığı intibanın öne çıkan bir unsuru pembe rengidir. Pembe, Konstantinopolis'in Bizans mirasının ortak bir ögesi ve Gritchenko'nun yazılı kaynaklarıyla bunların seyahatinde tuttuğu yerin de belirgin bir örneğidir. *Günlük*'te pembeyi şöyle tanımlar ressam:

Pembe Şark'ın rengidir, Bizans mirasıdır. Hem Rus ikonaları hem de İncillerdeki minyatürler bu renkle doludur; kiliselerimiz ve manastırlarımız bu renge boyanmıştır.³⁰

1923'te, İstanbul resimlerinden oluşan Paris sergisinin de adını *Constantinople Bleu et Rose* (İstanbul Mavi ve Pembe)³¹ koyan ressamda bu rengin bıraktığı güçlü intiba açıktır. Ancak bu, yalnızca şehri tecrübe edişine dayalı bir intiba değil, Bizans'a dair yazınla olan yakın ilişkisinin de bir sonucudur. Gritchenko'nun İstanbul gezisi esnasında zaman zaman göreceğimiz gibi rotası konusunda pek çok başka yazarla birlikte,³² Theophile Gautier'ye olası atıfları vardır.³³ Paris'teki serginin kataloğuna önsöz yazan André Levinson, Gritchenko'nun, Gautier'nin 1852'de kaleme aldığı *Baiser rose, baiser bleu* (Pembe Buse, Mavi Buse) şiirinden esinlendiğini öne sürer.³⁴

Günlük'te Gritchenko'nun en sık ziyaret ettiği yapı Ayasofya'dır. Gritchenko'nun yapıya gezilerinin, burayla ilgili anlattıklarının irdelenmesi, onun Bizans Konstantinopolis'ini algılayışı, şehir hakkında okudukları gibi detayları açık etmede etkilidir. Ressam, yapının tarihsel katmanlarının farkında olmakla birlikte bazen de yorumlarında anakroniktir. Sözelimi, spolia sütun kullanımının farkındadır ve bunu bildirir; Artemis tapınağı ve Mısır Heliopolis'inden gelen sütunları³⁵ tespit eder. Bu devşirme sütunların oluşturduğu görüntünün sütundan bir ormanı andırdığını söyler.³⁶ Bu şiirsel betimleme, duygusal bir anın dışavurumu gibi görünse de olasılıkla altıncı yüzyılda inşa edilen İustinianos Ayasofya'sının açılışında *ekphrasis* okuyan Paulos Silentarios'tan esindir. Silentarios Ayasofya'nın sütunlarından bahsederken şu sözleri kullanır:

30 Gritchenko, *Günlük*, 45.

31 Susak, "Selam Sana İstanbul," 56. Mavi de Osmanlı'yı tanımlar, bkz. Susak, "Selam Sana İstanbul," 47.

32 Tarkan Okçuoğlu ve Emir Alışık, "Alexis Gritchenko: İstanbul Mavi ve Pembe," 8 Kasım 2020, *Meşher Podcast* adlı podcast içinde, haz. Karoly Aliotti, Şeyda Çetin ve Ebru Esra Satıcı, 5:41–7:00, <https://open.spotify.com/episode/5genRTToiPvMjVc781wKVw?si=0kkYqJnRSKOst5b4g-BABA>.

33 Örneğin, Aya İrini'de bulunan askeri müzeyi gezerken eserleri anlatışı Gautier'nin anlatımıyla benzeşir. "Sol nefte Mehmed'in, Muhteşem Süleyman'ın kılıçları, Arnavut kahraman Sender [İskender] Bey'in kılıcı, Tanurban'ın [sic] kol zırhları." Bkz. Gritchenko, *Günlük*, 206. "There we saw the sabre of Mahomet II [...] an enamelled armet of Tamerlane, and a battered sword, of iron, with cross-handle, once wielded by the renowned Scanderbeg." [Orada II. Mehmet'in kılıcını gördük (...) Timur'un parlak kolçağını, zamanında ünlü İskender Bey'in kuşandığı haçvarı kabızlı tahir olmuş bir demir kılıç (gördük)] Bkz. Theophile Gautier, *Constantinople of To-day*, çev. Robert Howe Gould (Londra, David Bogue, 1854), 295. Tarkan Okçuoğlu ve Emir Alışık, "Alexis Gritchenko: İstanbul Mavi ve Pembe," 8 Kasım 2020, *Meşher Podcast* adlı podcast içinde, haz. Karoly Aliotti, Şeyda Çetin ve Ebru Esra Satıcı, 5:41–7:00, <https://open.spotify.com/episode/5genRTToiPvMjVc781wKVw?si=0kkYqJnRSKOst5b4g-BABA>.

34 Susak, "Selam Sana İstanbul," 47

35 Gritchenko, *Günlük*, 121.

36 "Üst galerilerin bulunduğu kattaki dağılım da alt katla aynı. Aşağıdakilerden daha alçak granit, porfir ve mermerden altmış sütun olağanüstü bir orman oluşturuyor." Bkz. Gritchenko, *Günlük*, 50.

Geniş oylumlu tapınağın orta mekânıyla, uzun komşu sahinin kapalı alanını bu sütunlar ayırmış işte. Bugüne dek yontulmamış Molossia toprağında böylesi; sorgucu bunca soylu, ormanlar (gibi) renkli, üstü baştanbaşa çiçek, böyle sütun işlenmemiş.³⁷

Bizans yazınına ve yapıda kullanılan malzemelerin kökenine dair bu bilginin yanında Gritchenko'nun mimari gözlemi de isabetli ve jargona hakimdir. Ressamın 1 Ocak 1920'deki ziyaretinde yapının mimari tarifi şöyledir:

Yetmiş yedi metre uzunluğa yetmiş bir metre genişlik. Üzerine bindirildiği devasa küp iki yan nef, dört ara geçit ve bir naosa bölünmüş. Dört ana ayak kusursuz bir dörtgen oluşturuyor; bu dörtgenin üstü köşeleri perde gibi aşağı inen dört muazzam kemerle kapatılmış. Doğrudan bu kemerlerin üstüne bindirilen kubbe, ayaklar arasında kalan dikdörtgene tam uyuyor ve kiliseye altmış beş metre [sic] yukarıdan bakıyor. Daha aşağıda, ana kubbenin batısında ve güneyinde birbiriyle eşit çaplarda iki yarım kubbe var; daha aşağıda da apsitlerin küçük yarım küreleri bunlara ekleniyor. Yan nefler ve apsitler naostan ayakların arasına yerleştirilmiş on altı yeşil somaki sütunla ayrılıyor. Her apsitin arkasında muhteşem mor mermerden iki sütun yer alıyor. Ara geçitlerin ve neflerin dibinde çok sayıda sütun, kubbeleri ve kemerleri destekliyor.³⁸

Bu detaylı gözlem ve teknik anlatı kabiliyetinin yanında, Gritchenko'nun mimari tarihine yönelik kimi sezgileri bugün modern mimarlık tarihyazımında yer buluyor. Örneğin, “Ayasofya, İslam'ın [Osmanlı'nın] tüm camilerinde örnek alınmıştır. Galiplerin [Osmanlı'nın] fanatizmi bile Ayasofya'ya boyun eğmiştir.”³⁹ çıkarımı, yankısını günümüzde mimari tarihi çalışmalarında bulur.⁴⁰

Ayasofya'yla karşılaşmada gördüğümüz kaynak kullanımını Konstantinopolis'in Osmanlı tarafından ele geçirilişini anlattığı bölümde de görüyoruz. Bu yazıda başka örnekleri de görülecek olan, bazen büyük alıntılarla bazen ressamın kendi diliyle aktardığı tarih anlatıları *Günlük*'ü hatıra anlatısının dışına çıkarıp bir tarih kitabı ya da kronik okunduğu hissini uyandırır. Bu bölümler, aynı zamanda *Günlük*'ün yayımlanmadan önce gözden geçirilip eklemelere maruz kalmış olduğu ihtimalini de güçlendirir. Çünkü, Gritchenko İstanbul'dayken bazı kitaplar okuduğundan söz etse de bu alıntılarda gördüğümüz kitaplara ulaşabilecek durumda olup olmadığı net değildir. Gritchenko'nun 1453 anlatısı, bir on altıncı yüzyıl Rus kroniği olan *Voskresenskaya Kroniği*'nden büyük bir alıntı içerir.⁴¹ Bu alıntının hemen ardından Bizans'a “Latinler”den gelmeyen yardımdan bahsederken 1439'da tamamlanan Floransa Konsili'nin tarihini hatalı verir (1449) ve “Papaların külahındansa Türklerin sarığı evladır” sözünü hatalı bir şekilde XI. Konstantinos Palaiologos'a atfeder.⁴² 1453'e dair anlatının bir başka kaynağı

37 Mabeyinci Pavlos, *Ayasofya'nın Betimi*, çev. Samih Rifat (İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, 2010), satır 545.

38 Gritchenko, *Günlük*, 49.

39 Gritchenko, *Günlük*, 17.

40 Konunun detaylı incelemesi için bkz. Gülru Necipoğlu, *Age of Sinan: Architectural Culture in the Ottoman Empire* (Chicago: The University of Chicago Press, 2005), özellikle *The Süleymaniye Complex* bölümü.

41 Gritchenko, *Günlük*, 176, 177. *Voskresenskaya Kroniği* için bkz. *Русская летопись с Воскресенского списка* [Voskresenkaya'dan Rus Kroniği], list. SPb., 1793-1794. Ch. 1-2; PSRL. SPb., 1856-1859. T. 7-8.

42 Gritchenko, *Günlük*, 178.

P.A. Dethier'nin, fethi anlatan tüm birincil kaynakları toplamaya giriştiği bitmemiş eseri olabilir.⁴³ Macar Bilimler Akademisi için, Budapeşte'de veya Galata/Pera'da hazırlanan eserin bazı kopyaları çeşitli kütüphanelere gönderilmiş olsa da eser hiçbir zaman gerçek anlamda basılmadı.⁴⁴ Gritchenko, Kara Surları'nın farklı kapılarında iki kez Dethier'den aktarım yapar, bunlardan biri de 1453'ün anlatılmasından hemen önce ve Mevlanakapı'daki yazıtlarla ilgilidir.⁴⁵ Ayrıca, Gritchenko'nun aktardığı, kuşatma esnasında açık kalmış “Kirkaporta” [Kerkoporta] kapısından sızan elli yeniçeri pasajı, fethin çağdaşı kaynaklar arasında Doukas'ın kroniğinde⁴⁶ anılır. Gritchenko Doukas'ı mı okudu, Dethier'in eseri içinde Doukas kısmına mı bakabilmişti, yoksa bu hikâyeyi tamamen başka bir ikincil kaynaktan mı aktardı bilmiyoruz, ancak Dethier'nin, 1453 anlatısında ressama kaynak olmuş olması ihtimaller arasındadır ve bu aktarım onun hatıra anlatısından sapıp kaynaklar kullanarak belli bir tarihsel olayı anlattığının göstergesidir.

Tarihdışılığın İzdüşümleri

Yukarıdaki örneklerde gördüğümüz tarihsel ve terminolojik farkındalığa karşın, *Günlük*'ün anlatısı nostaljik bir süreklilik, hatta tarihdışılık⁴⁷ haline bürünebilmektedir. Gritchenko, bir gün batımında Ayasofya'nın kubbesi ve minarelerinin yarattığı ışık oyunlarından bahsederken dördüncü yüzyıl azizi İoannes Khrysostomos'un “kutlu olsun dinginlik, kutlu olsun akşam” sözünü burada sarf etmiş olabileceğini söyler.⁴⁸ Dördüncü yüzyılda Konstantinopolis patrikliği yapmış ve aziz ilan edilmiş olan Khrysostomos, Ayasofya'nın altıncı yüzyılda İoustinianos tarafından yaptırılmış ve günümüze kadar çeşitli onarımlar dışında aynı kalmış safhasını doğal olarak görmüş bile değildi. Kaldı ki Gritchenko'nun naklettiği manzarada Osmanlı dönemi minareleri ve onların yarattığı ışık oyunları okuyucuya geçirilmeye çalışılan ve Khrysostomos'a da atfedilen duygu durumunun bir parçasıdır. Ressamın bu ilginç söylemi münferit ve basit bir tarih hatası değil, bilakis *Günlük*'e yayılan tarih anlayışının bir parçasıdır. Gritchenko'nun Konstantinopolis algısında Osmanlı müdahaleleri ve Osmanlı varlığı şehrin ayrılmaz bir parçası, bütün bir “Konstantinopolis” tarihsel ve duygusal bağlamının ayrılmaz bir unsuru olarak yer bulur. Burada gördüğümüz Bizans-Osmanlı sürekliliği, hatta tarihdışı bir Konstantinopolis fikri, şehrin insanları veya belli sanat eserleri ve Ayasofya örneğindeki gibi anıtsal yapılarda

43 P. A. Dethier ve C. Hopf, haz., *Monumenta Hungariae Historica. Ser. Scriptures* (Masodik osztaly Irok). Vol. 22.1. (Galata/Pera ya da Budapeşte: 1872? ya da 1875?).

44 Marios Philippides ve Walter K. Hanak, *The Siege and Fall of Constantinople in 1453: Historiography, Topography, and Military Studies* (Farnham: Ashgate, 2011), 8.

45 Gritchenko, *Günlük*, 127, 174.

46 Doukas, *Historia Turco-Byzantina*, haz. Harry J. Magoulias (Detroit: Wayne State University Press, 1974), 223.

47 *Historicism*'in çağrıştırdığı, tarihin evrelerinin kendilerine has özellikler barındırması fikrinin tersine, *unhistoric* ve *anachronistic*. Burada *historicism*'i ilk anlamıyla, yani her dönemin kendi bağlamı içinde taşıdığı gerçekliği açısından kullanıyorum. Bkz. Ian Buchanan, “Historicism.” *A Dictionary of Critical Theory* içinde (Oxford University Press, 2018). <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198794790.001.0001/acref-9780198794790-e-323>.

48 Gritchenko, *Günlük*, 132

sık sık karşımıza çıkar. Bu fikri, bu iç içeliği ressamın manzara çalışmalarında da görüyoruz. Bu iç içeliğin ve duygunun yaratılmasında duyumsallık vurgusu da oldukça güçlüdür. Örneğin; Ayasofya'da bir namaz vaktinin bitiş anını aktarılışına bakalım:

Yatsı namazında Ayasofya'daydım. Ana nefteki bir ayağın yanında, küçük bir kemerin altına bağdaş kurmuş, hiç çaktırmadan resim yapıyorum. Işık duvarlarda harenliyor. Her şeyde bir kaygısızlık, bir mutluluk var. Kubbe yıldızlı bir örtü; imam tiz bir notayı zurna misali uzattıkça uzatıyor. Ses dalgaları uzamda eriyor. Kısa süren namaz bitti. Cemaat telaşsız, gruplar halinde dağılıyor. Açık renk cüppeler ve siyah, mavi veya beyaz şalvarlar giymişler. *Mihrabın* üzerine beni coşturan ton karışımları düşüyor. Renklerin derinliğini ve büyüsunü ifade etmek zor.⁴⁹

Yapının farklı yüzeylerinde ışığın yansımalarına ve imamın sesinin dalgalanan hareketine, binayı terk eden rengarenk cemaatin telaşsız hareketliliği eklenir. Gritchenko, görsel ve işitsel bir dinamizmin tasviriyle duygu durumunu aktarırken, Bizans Konstantinopolis'ine değin kendisini hayatı boyunca en etkilemiş yapının içinde vuku bulan Osmanlı ritüelini bir harmoni içinde vererek, tarih anlayışını ele verir (F.4).



Figür 4: Alexis Gritchenko, Ayasofya. Deux ans à Constantinople. Paris: Quatre Vents, 1930. (Alexis Gritchenko: *Istanbul Yılları*, Meşher, 2020)

Bu durumun bir başka örneği surlar civarında başvurduğu tasvirlerde görülür. Surlardan bahsederken sarf ettiği “çok gerilerde kalmış çağların canlı atmosferini soluyoruz”⁵⁰ gibi

49 Gritchenko, *Günlük*, 123.

50 Gritchenko, *Günlük*, 125.

oldukça çelişkili bir ifadeyle surlara Bizans ve Osmanlı'yı bir araya toparlayan tek bir an yaratımında işlevsel bir görev verir.

Ön tarafta, bostanların devamında, güçlü Bizans surlarının şeridi uzanıyor; surlar Haliç'ten yukarı dönüp Tekfur Sarayı'nın bulunduğu yükseltiye doğru çıkıyor. Burçların ve devasa payanda duvarlarının (burada eskiden hendekler vardı) eteğindeki bahçelerde ve bostanlarda zamanla kararmış küçük evler yükseliyor. Surun üzerinde, tek minareli caminin sarı kübü çok yukarıdan görünüyor.⁵¹

Bu anlatıdaki, surlar—>Tekfur Sarayı—>burçlar—>sur önü bahçeleri ve bostanlar—>kararmış küçük evler—>surun üzerinden görünen tek minareli bir caminin gövdesi izleği hem çok eski hem de bugün de nefes alan bir Bizans-Osmanlı Konstantinopolis'i çizer. Bu yan yana, iç içe hal hem bu sözlü tasvirin bir ay ertesinde resmettiği eserde hem de sonraki sur manzaralarında görülebilir (F.5-6).



Figür 5: Alexis Gritchenko, İstanbul Surları (Bizans Surları), Ağustos 1920, Ukrayna Ulusal Sanat Müzesi Koleksiyonu. (Alexis Gritchenko: *İstanbul Yılları*, Meşher, 2020)



Figür 6: Alexis Gritchenko, İstanbul, Mart 1921, Ömer Koç Koleksiyonu. (Alexis Gritchenko: *İstanbul Yılları*, Meşher, 2020)

Sokakların ve İkonaların İnsanları

Sadece topografi ve mimarisiyle değil, Konstantinopolis, insanıyla da bu tarih anlatısında yer alır. Gritchenko'nun, Tarihi Yarımada'nın sokakları ve mabetlerinde rastladığı Osmanlılar yalnızca yirminci yüzyıl insanı değildir, ondan belki daha çok Bizans'ı da bir şekilde içinde barındıran garip bir tarihsel tiptir. Sokakta karşılaştığı Osmanlı kadınları genelde orans pozisyonunda Meryem'i andırır. II. Mehmed'in türbesi başında dua eden kadın,⁵² Ayasofya

51 Gritchenko, *Günlük*, 119.

52 "Bir Türk kadın dindarca bir hürmet içinde açık pencerenin önünde duruyor; ellerini birleştirmiş dua okuyor;



Figür 7: Orans pozisyonunda Meryem, Ayasofya, Kiev, 11. yüzyıl. National Conservation Area "St. Sophia of Kyiv". <https://g.co/arts/JsavS8bt3ntPBmcC9> erişim tarihi: 24.10.2020

yakınında bir başka türbe başında dua eden kadın⁵³ tanımlamalarını yaparken, aklında Latince kelimenin “dua eden kişi” anlamından ziyade erken Hristiyanlık ikonografisinden beri görülüp, zamanla Meryem’in bir duruş tipine dönüşen⁵⁴ bu ikonografi tipi olmalıdır. Özellikle de Kiev Katedrali’ndeki anıtsal boyutlardaki mozaik (F.7) ve Ayasofya’da neredeyse kaçamak bir şekilde görmeyi başardığı orans mozağini düşündüğü öne sürülebilir.⁵⁵ Sadece kadınlar değil, erkekler de bu benzetmelerin konusu olur; bir Türk atlısını Aziz Georgios’a,⁵⁶ “zenci gibi siyah yüzlü sakalsız bir Arap”ı Havari Matta’ya benzetir,⁵⁷ camiye yönelen insanların yüzleri “tıpkı ikonlardaki gibi yanık toprak rengidir.”⁵⁸ *Günlük*’te, sokaktaki insan, ikonlarda rastlanan temalar ve Hristiyanlık tarihinden kişileri anımsatarak, tıpkı surlar meselesindeki gibi “çok gerilerde kalmış çağların canlı atmosferini” üretir.

- “Orante” [Dua Eden Kadın] ikonasındaki Bakire Meryem’in yaşayan imgesi sanki.” Bkz. Gritchenko, *Günlük*, 104.
- 53 “Sokakta, parmaklığın yanında, güzel bir Türk kadını ellerini bir Orante ikonası misali öne uzatmış, telaşla dua mırıldanıyordu.” Gritchenko, *Günlük*, 199.
- 54 Annemarie Weyl Carr, “Orans,” *The Oxford Dictionary of Byzantium* (Oxford: Oxford University Press, 1991). Erişim tarihi 03.02.2021. <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195046526.001.0001/acref-9780195046526-e-3962>.
- 55 “Sunakta durup apsitin derin yarım küresine bakıldığında, sanki sisin içinden çıkmış gibi beş metre boyunda kolları açık bir silüetin belirmediği görülür. Bu, Orante tasviridir. Mozağin bu yarı gizli yaşamında mistik bir yan var. Kentin koruyucusu olan, halk ve ressamlar tarafından en çok sevilen Panagia [Meryem] figürü asırlardır Büyük Kilise’nin gizli bir köşesinde görünmez bir biçimde yaşıyor.” Gritchenko, *Günlük*, 124.
- 56 Gritchenko, *Günlük*, 98.
- 57 Gritchenko, *Günlük*, 166. Oysa Havari Matta Bizans sanatında genelde gri sakallı bir erkek olarak tasvir edilir. Bkz. Johannes Irscher, Alexander Kazhdan ve Annemarie Weyl Carr, “Matthew,” *The Oxford Dictionary of Byzantium* içinde (Oxford: Oxford University Press, 1991). Erişim tarihi 03.02.2021. <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195046526.001.0001/acref-9780195046526-e-3390>.
- 58 Gritchenko, *Günlük*, 144.

İbadet ve Sanat

Gritchenko, Osmanlı sanatında ve Osmanlı İstanbul'unun bazı tarihsel travma anlarında da Bizans'lı öncüller görür. Bu öncüllük ve devamlılık ilişkisinin örneklerinden biri, Gritchenko'nun Bizans mozaïği ile Osmanlı çinisinin Bizans ve Osmanlı toplumları için aynı şey olduğunu öne sürüşüdür. Hürrem sultanın türbesini ziyaret ederken şunları aktarır:

[T]ürbenin duvarı boydan boya İran [*sic*] çinileriyle kaplanmış. Ahenkli kontrastları içinde aydınlık tonlar: Mavi, nar kırmızısı, turkuvaz, bakırtaşı yeşili. Beyaz fon üzerine siyah saplara yerleştirilmiş çiçekler ve yapraklarla bezenmişler. Bizim atalarımız için ikona neyse, bir Müslüman için de çini levha aynı şeydir. Mütefekkir ve soyut, naif ve ciddi İslam zihniyetinin oraya yansıdığı görülüyor.⁵⁹

Bu ifadede ikona ve çininin ibadete yönelik aynı işlevi gördüğü fikrinden⁶⁰ ziyade sanatsal üslubun, yaklaşımın benzerliği anlamı daha baskındır. Gritchenko'nun seyahatinde Osmanlı'ya dair gördüklerinin sürekli Bizans'ı andırmasının abartılı bir örneği olarak ikona ve çini arasındaki devamlılık gösterilebilir. Müzik ve ibadet de Gritchenko için bu paralellikleri kurmanın bir aracına dönüşür. Mevlevihane ziyareti sırasındaki gözlemi, ayinin bütünüyle Bizans kültürünün ürünü olduğu kanısında olduğunu gösterir.

[B]ütün bu merasimde [ayinde] Bizans'tan, onun kurallarından, müziğinden, ritminden, esrimesinden ve mistik dönüşümünden, insana ve onun ilahi kişiliğine yönelik saygının fark edildiği selamlardan alınmış o kadar çok şey var ki...⁶¹

İbadetin tarihsel sürekliliğini, bedenın çalıştırılması konusunda daha da geriye itip, Antik Yunan'dan başlayan bir yöntemin Bizans'ta ve Osmanlı'da devam ettiğini düşünür. “[Muhammed Peygamber] [d]insel ibadeti insan bedenini çalıştırmakla birleştirmişti. Bu zaten eski Yunanlarda, Bizanslılarda da cereyan etti.”⁶²

Paralel Travmalar

Gritchenko, kültürün ve ibadetin sürekliliği—ya da aslında tarihdışılığı—fıkrını Bizans tarihinin iki kanlı olayının da bir şekilde Osmanlı'da tekrarını görmekle devam ettirir. Şehrin sakinleri için travmatik ve şehrin dönüşümünde önemli yeri olan bu iki tarihsel olay Nika İsyanı (532) ve Dördüncü Haçlı Seferidir (1204). Gritchenko Nika İsyanı'nın katliamla bastırılmasını II. Mahmud'un Yeniçerilerin tasfiyesi sürecinde aynı bölgede, yani Hippodrom/Atmeydanı'nda katledilmesini benzer olaylar olarak sunar:

59 Gritchenko, *Günlük*, 145.

60 Tarkan Okçuoğlu, Gritchenko'nun ikona ve çini arasında işlevsel bir analogi kurmuş olabileceğini örnekler, bkz. Tarkan Okçuoğlu ve Emir Alışık, “Alexis Gritchenko: İstanbul Mavi ve Pembe,” 8 Kasım 2020 *Meşher Podcast* adlı podcast içinde, haz. Karoly Aliotti, Şeyda Çetin ve Ebru Esra Satıcı, 17:45, <https://open.spotify.com/episode/5genRTToiPvMjVc781wKVw?si=0kkYqJnRSKOst5b4g-BABA>

61 Gritchenko, *Günlük*, 167.

62 Gritchenko, *Günlük*, 103.

Çileden çıkmış kalabalıklar [Maviler ve Yeşiller] imparatorluk alametlerini yeni bir imparatora teslim etmek üzereyken, Theodora pek cesur sayılamayacak eşinin [Ioustinianos'un] canını ve tahtını kurtarmış, bu arada da Belisarios Hipodrom'a kapatılmış beş yüz bin Yeşil'i yok etmişti.

Osmanlı döneminde de bu meydana bir başka trajedi yaşanmış ve II. Mahmud birkaç gün içinde binlerce yençeriye katlettimişti.⁶³

Gritchenko burada, kurumların, aktörlerin ve nihayet zamanın farklılığını geri plana iterek, mekânı birleştirici, adeta bir sabit olarak belirler ve bunu yaparken mekânı da tarihdışına iter.

Gritchenko, “[g]ünümüz Avrupası Türklerle ilişkilerinde, Haçlıların Bizans’a karşı izledikleri politikayı benimsiyor” yorumunda muhtemelen Dördüncü Haçlı Seferi’ni kastediyor olmalı, çünkü bu beyanın hemen öncesinde “[h]açlıların torunlarının kültürde ilerledikleri kesin ama alışkanlıkları değişmemiş. İyi savunulmamış şeyi ele geçirip sahiplenmek için ne yapmak gerektiğini biliyorlar!” şeklindeki ilanı, akla Dördüncü Haçlı Seferi’nde yapılan yağmayı getiriyor.⁶⁴ Gritchenko bu sefere de günlüğünde uzunca yer verir ve tıpkı 1453’ü anlattığı kısımda olduğu gibi burada da bir kronik yazarına başvurur: Geoffrey Villehardouin.⁶⁵ Bu alıntıda Haçlılar’la İstanbul’daki işgal kuvvetlerinin, Bizans ile de Osmanlı’nın eşleştirilmesi, 800 seneye yayılan bitmek bilmez bir Doğu Batı savaşı fikri taşıması açısından ilginçtir ama Gritchenko’nun bu genellemeleri, bu kümeleri hangi parametrelere göre belirlediği muğlaktır.

Gritchenko’nun kurduğu tüm bu paralelliklerin yüzeysel olduğunu ve ressamın otantik Bizans hissiyatını yaşadığını gösterme çabası içinde olduğunu belirtmekte fayda var. Bizans tarihi hakkında güncel yazını yakından takip eden⁶⁶ ressamın içinde yaşadığı İstanbul’la, Bizans Konstantinopolis’i arasında bu tip bağlantılar ve paralellikler kurması, görünürde, *Günlük*’ün akademik bir amaç gütmeyen doğasından kaynaklanır. Kitabın barındırdığı bu çelişkiye Gritchenko şöyle değinir:

Konstantinopolis hakkında üç tür kitap yazılabilir: 1) Tamamen bilimsel, arkeolojik araştırmalar; 2) Derlemeler ve 3) Kişisel eserler. Ben bu sonuncu türü tercih ettim. Konstantinopolis hakkında az sayıda bilimsel araştırma mevcuttur. Çeşitli dillerde kaleme alınan derlemelerin sayısı ise az değildir, ancak kişisel kitaplar da en az bilimsel eserler kadar nadirdir. [...] Konstantinopolis’in (deyim yerindeyse) fizyolojisi, bir ressamın gözünden izlenen ve evrene ilişkin şahsi bir anlayışla aydınlatılan anıtların hayatıdır, sokaklardır, dünyanın ışıltılı ve sanatsal yüzüdür; işte, benim kitabımın temel ilkesi bu. Planı, amacı ve varlık nedeni bu. *Bu kitapta, Ayasofya’nın 537 yılında inşa edilmiş olması ikincil bir öneme sahip; asıl önemli olan, onun sanatsal etkisi, sanatçının zihninde ve ruhunda bıraktığı izdir.*⁶⁷

63 Gritchenko, *Günlük*, 81.

64 Konuyla ilgili güncel bazı kaynaklar için bkz. Alfred Andrea, *Contemporary Sources for the Fourth Crusade* (Leiden: Brill, 2000); Michael J. Angold, *The Fourth Crusade: Event and Context* (New York: Routledge, 2014); Thomas F. Madden, “The Venetian Version of the Fourth Crusade: Memory and the Conquest of Constantinople in Medieval Venice,” *Speculum* 87, no. 2 (2012): 311–344.

65 Gritchenko, *Günlük*, 233, 234.

66 Charles Diehl’in 1919’da yayımlanan kitabı *Byzance. Grandeur et Décadence*’ı İstanbul’dayken okuduğunu söyler, bkz. Gritchenko, *Günlük*, 160.

67 Gritchenko, *Günlük*, 18. Vurgu makalenin yazarına aittir.

Binalar ve Tarihyazımı

Bu noktada, Ayasofya’da spolia kullanımı ya da içerideki atmosferi tarif ederken kullandığı benzetmenin tarihsel kaynaklarında olduğu gibi diğer Bizans yapılarıyla karşılaşmalarına ve bu karşılaşmalarda belirleyici olan ressamın okumalarına dönelim. Gritchenko’nun Khora Manastırı ziyaretleri, Ayasofya’nın peşinden, en sık olanlardır. Bu sıklığın yanında, Khora’nın, ressamın bir şekilde Bizans mozaik ve freskleriyle yoğun olarak karşılaştığı bir nokta olduğu için, Bizans sanatını algılayışına dair en fazla yoruma rastladığımız yer olduğu da söylenebilir. Gritchenko, Bizans sanatının durağan ve homojen olduğu yanılığının Charles Diehl ve Gabriel Millet’nin eserleriyle kırıldığını belirtir.⁶⁸ Gritchenko bu fikri özellikle Millet’nin Daphni Manastırı hakkındaki kitabını⁶⁹ ve kendi Khora ziyaretini göz önünde bulundurarak destekler. Daphni’nin dokuzuncu yüzyıl [*sic*]⁷⁰ mozaikleri ile Theodoros Metokhites döneminde uygulanan Khora’nın on dördüncü yüzyıl mozaiklerini kıyaslayarak Bizans sanatının evrilen bir sanat olduğu sonucuna varır (F.8-9).



Figür 8: *Meryem'e Müjde*, dış narteks, Khora. Gülmez Kardeşler. Suna ve İnan Kırac Vakfı Fotoğraf Koleksiyonu, FKA_001763



Figür 9: *Meryem'e Müjde*, Daphni Manastırı, Atina, 12. yüzyıl. (Gabriel Millet, *Le Monastère de Daphni: Histoire, architecture, mosaïques*. Paris: 1899) <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/16240>

Gritchenko’nun Khora’daki mozaikleri yakından görmesi fiziksel olarak güçlü, çünkü onun ziyareti esnasında bu mozaiklerin bir kısmının üstü badanalanmıştı, açık olanlar da bakımsız durumdaydı.⁷¹ 1876’da yapılan restorasyon sayesinde Gritchenko’nun ziyareti esnasında bazı mozaikler açığa çıkmış durumda olsa da bunların büyük bölümü hâlâ görünür değildi,

68 Gritchenko, *Günlük*, 170.

69 Gabriel Millet, *Le Monastère de Daphni: Histoire, architecture, mosaïques* (Paris: Ernest Leroux, 1899)

70 Millet’ye göre manastırda İoustinianos dönemine kadar tarihlenen yapılar olsa da bugün arkeolojik ve yazılı veriler manastırın erken 12. yüzyıla tarihlenmesine yol açmıştır. Tarihlendirmeye ilgili detaylı bir tartışma için bkz. Charalambos Bouras, “The Daphni Monastic Complex Reconsidered,” *AETOS: Studies in Honor of Cyril Mango* içinde, hazırlayan Ihor Ševčenko ve Irmgard Hutter (Stuttgart: B. G. Teubner, 1998), 1–15.

71 Gritchenko, *Günlük*, 168

görünür olanlarsa iyi durumda değildi.⁷² Gritchenko'nun bu mozaikleri incelemesine olanak tanıyan, İstanbul Rus Arkeoloji Enstitüsü başkanı Fyodor Uspenski'nin 1899–1904 arasında Khora'da gerçekleştirdiği dokümantasyon⁷³ ve bulgularının 1906'da enstitü bülteninin on birinci sayısında⁷⁴ yayımlanmasıdır. Gritchenko'nun görme şansını elde ettiğini söylediği bu albümse çok kapsamlı bir şekilde tüm mozaiklerin fotoğraflarını içerir. Hem yapının içinde gözlediği hem de Uspenski yönetiminde hazırlanan albüm sayesinde haberdar olduğu mozaikler Gritchenko'ya Bizans sanatının geçirdiği dönüşümü göstermenin yanında, ressamı erken İtalyan Rönesansı ile kıyaslama yapmaya iter.⁷⁵ Giotto (yak. 1267–1337), Cimabue (yak. 1240–1302), Duccio (yak. 1255–1319) gibi ressamın üretimleri ile Khora'da karşılaştığı Bizans sanatı arasında benzerlikler görür ve bu ikisinin birbiriyle yarıştığını düşünür. Erken Rönesans sanatçılarının Bizans'la ilişkileri ister etkilenme ister kopuş bağlamında olsun sanat tarihyazımında Vasari'den beri gözlenir, yirminci yüzyılın tarihyazımı bu ilişkilerin giriftliğini sıklıkla konu edinir.⁷⁶ Bunun yanında, Gritchenko'nun İstanbul'u ziyaret ettiği dönemde, Bizans sanatının post empresyonist resme yakın olduğu düşünülüyor⁷⁷ ve bu yakınlık övgüyle tespit ediliyordu. Henry Maguire, Clive Bell'in 1914'te, post empresyonizmin Bizans sanatıyla “el sıkıştığını” yazdığını aktarır.⁷⁸ Sonuç olarak, Gritchenko'nun Khora gözlemlerini İtalyan Erken Rönesansı ile birlikte düşünmesi hem döneminin düşüncesiyle uyum içindedir hem de sanat tarihi bağlamında yersiz değildir. Ayrıca, Khora, ressamın bir Bizans mozağinin etüdünü yaptığı yer olmasıyla da bu seyahatte önemli yer tutar (**F.10**). Gritchenko'nun İstanbul dönemi resimlerinde pek çok Bizans mimari eserini hem manzaralarda hem de iç mekân resimlerinde görüyoruz. Bu dönemde üretilen bir resim doğrudan Khora'daki bir mozağın ikonografisini

72 “To be sure, nineteenth and early-twentieth-century visitors knew the building as the Mosaic Mosque. Its decorations were never entirely covered; many of the vault mosaics remained visible although dulled by accumulated layers of dirt and grime.” [Elbette, on dokuzuncu ve erken yirminci yüzyıl ziyaretçileri yapıyı Mozaik Camii olarak tanıyordu. Süslemeleri hiçbir zaman tamamen kapatılmamış, biriken kir ve pislikle canlılıkları yitse de tavan mozaiklerinin birçoğu görünür vaziyetteydi] Bkz. Robert G. Ousterhout, “(Re) Presenting the Kariye Camii: Architecture, Archaeology, and Restoration,” *Restoring Byzantium: The Kariye Camii in Istanbul (Chora Church)* içinde, haz. Holger A. Klein ve Robert G. Ousterhout (New York: Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery, Columbia University in the City of New York, 2004), 32.

73 Üre, “Byzantine Heritage, Archaeology, and Politics between Russia and the Ottoman Empire,” 206.

74 *Izvestiia Russkogo Arkheologicheskogo Instituta v Konstantinopole (IRAİK)* [İstanbul Rus Arkeoloji Enstitüsü Bülteni] 11 (1906).

75 Gritchenko, *Günlük*, 174.

76 Bkz. Ernst Kitzinger, *The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries*, *Dumbarton Oaks Papers* 20 (1966): 25-47; Hans Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, çev. Edmund Jephcott (Chicago: The University of Chicago Press, 1997), özellikle *In the Greek Manner* bölümü; Angeliki Lymberopoulou ve Rembrandt Duits, haz., *Byzantine Art and Renaissance Europe* (New York: Routledge, 2013), özellikle Hans Bloemsm, “Byzantine Art and Early Renaissance Painting,” 37-61.

77 J. B. Bullen, “Byzantinism and Modernism 1900-14”, *The Burlington Magazine* 141, no: 1160 (Kasım 1999): 669-670.

78 Henry Maguire, “Truth and Convention in Byzantine Descriptions of Works of Art,” *Dumbarton Oaks Papers* 28 (1974), 113. Ayrıca modern sanat ile Bizans sanatı arasındaki diyalektik ilişki için bkz. Robert S. Nelson, “Modernism's Byzantium Byzantium's Modernism,” *Byzantium/Modernism: The Byzantine as Method in Modernity* içinde, haz. Roland Betancourt ve Maria Taroutina (Leiden: Brill, 2015), 15-37.

kullanır. Bu resim Meşher'deki sergide *Kariye Camii'nde Bir Mozaik Detayı (F.11)* olarak anılıp Haziran 1920'ye tarihlenir, ancak resim açıkça, Khora'nın iç narteksinde bulunan *İsa, Havari Petros'un Kayınvalidesini İyileştiriyor* mozaığının bir çeşitlemesidir. Figürlerin konumlanması ve renklerin tekrarı (özellikle İsa'nın kostümünün ve kayınvalidenin yastığının rengi) bu ilişkiyi gözler önüne serer. Gritchenko'nun, kendisiyle aynı esnada İstanbul'da bulunan Thomas Whittemore'la görüştüğü ve ona 66 adet resim sattığı biliniyor,⁷⁹ fakat satılan eserlerin akıbeti şimdilik bilinmemektedir.⁸⁰ Whittemore'a satılan resimlerin büyük kısmının şehrin Bizans eserleriyle bağlantılı olması yüksek olasılıktır, dolayısıyla Khora'daki mozaığın etüdünün Gritchenko'nun tek seferlik bir denemesi olmadığı, daha geniş çaplı bir ilginin ürünü olduğu düşünülebilir.



Figür 10: İsa, Havari Petros'un Kayınvalidesini İyileştiriyor, iç narteks, Khora. Erişim tarihi: 24.10.2020 (<https://www.choramuseum.com/history/mosaics-and-frescoes/>)

79 Susak, "Selam Sana İstanbul," 61.

80 Susak, "Selam Sana İstanbul," 61.



Figür 11: Alexis Gritchenko, Kariye Camii'nde Bir Mozaik Detayı, Haziran 1920, Gizella Lopusanszky ve Alexander Demko Koleksiyonu, ABD. (Alexis Gritchenko: *İstanbul Yılları*, Meşher, 2020)

Son olarak da Gritchenko'nun Bizans yapılarını ziyaretleri esnasında düştüğü bazı tarihsel yanlışlara değinmek gerekir. Bunların izlerini takip etmek mümkündür, yani ressam kimi zaman okudukları kimi zaman da muhtemelen şehirde duydukları dolayısıyla, günümüzde güncellenmiş bazı eski bilgileri tekrar eder. Bunların belki, yanlışlığın derecesi bakımından, en çarpıcı olanı 1572 tarihli Mimar Sinan eseri olan Kadirga Sokullu Mehmed Paşa Camii'nin, muhtemelen beşinci yüzyılın başında inşa edilen Aya Anastasia Kilisesi'nden⁸¹ devşirilerek cami yapıldığını anlattığı kısımdır.⁸² Tarkan Okçuoğlu, bu tip yanlışların şehrin sözlü kültüründe dolaşan bilgilerden kaynaklanıyor olabileceğini öne sürer.⁸³ Atik Mustafa Paşa Camii'nin, beşinci yüzyıl yapısı Aziz Petros ve Markos'tan devşirildiği bilgisi de⁸⁴ eskidir ve artık bu yapının dokuzuncu yüzyıla tarihlenen Azize Thekla kilisesi olduğu bilgisi *Günlük*'ün Türkçe edisyonunda çevirenin notu olarak paylaşılır.⁸⁵ Ressam, 5 Ağustos 1920'de ziyaret ettiğini söylediği Gül Camii'nin dokuzuncu yüzyıl yapısı Aya Theodosia'dan devşirildiği bilgisini

81 Raymond Janin, *La Géographie Ecclésiastique de L'empire Byzantin, Vol. 1, Le Siège de Constantinople et Le Patriarcat Oecuménique, Pt. 3, Les Églises et Les Monastères*. İkinci basım (Paris: Institut français d'études byzantines, 1969). 22–25.

82 Gritchenko, *Günlük*, 133.

83 Tarkan Okçuoğlu ve Emir Alışık, "Alexis Gritchenko: İstanbul Mavi ve Pembe," 8 Kasım 2020 *Meşher Podcast* adlı podcast içinde, haz. Karoly Aliotti, Şeyda Çetin ve Ebru Esra Satıcı, 34:00, <https://open.spotify.com/episode/5genRTToiPvMjVc781wKVw?si=0kkYqJnRSKOst5b4g-BABA>.

84 Gritchenko, *Günlük*, 232.

85 Gritchenko, *Günlük*, 232.

aktarır. Bu bilgi Gritchenko'nun seyahat ettiği yıllarda geçerliydi,⁸⁶ ancak bugün yapının on ikinci yüzyıla tarihlenen bir Komnenos hanedanı manastırı olan İsa Euergetes olduğu düşünülmektedir.⁸⁷ 1920 Nisan'ında Topkapı Sarayı alanında gezerken Gotlar Sütunu ile karşılaşan Gritchenko, sütunun üzerindeki Latince yazıtı okur ve eskiden bu sütunun üzerinde kimin heykeli olduğunu söyler:⁸⁸ ona göre sütunun kaidesinde *Fortuna reduci ob devietos Gothos* yazar ve sütun eskiden Byzantion kentinin efsanevi kurucusu Byzas'ın heykelini taşımıştır. Öncelikle, ressam yazıtı hatalı aktarır, bu yazım hatası yazıtın içinde olduğu koşuldan kaynaklanmış olabilir, doğru yazım şu şekildedir; *Fortunae reduci ob devictos Gothos*⁸⁹ ve yazıtın da ima ettiği gibi Fortuna'ya (Tykhe) yapılan bir adaktır. Altıncı yüzyıldan Bizanslı yazar Lidyalı İoannes bu sütunun üzerinde Fortuna heykeli olduğunu aktarır.⁹⁰ Bu örneklerde görüldüğü gibi Gritchenko, kendi döneminin tarihyazımı ve belki sözlü kültüründen bolca faydalanmıştı ve bilgilerinin bir kısmı günceldi.

Sonuç

Gritchenko'nun *Günlük*'ü, iyi çalışılmış bir tarihsel fantezidir. Ressamın tarihyazımını takibinin ve kullanımının yoğunluğu, yapılarla ilgili aktardığı bilgileri, çağdaşı okuyucu için güncel kılmakla birlikte, bugün onun kaynak olarak kullanılmasına yeterli değildir. Spolia malzeme kullanımına gösterdiği dikkat, binaların eski ve yeni hallerini kıyaslamaları, kurgusunu inandırıcı kılan etkileyici unsurlardır. Yine de Gritchenko'nun *Günlük*'te kurguladığı, Eski Köprü'den geçerek vardığı Tarihi Yarımada, içinde barındırdığı mekanlar, yapılar, insanlar, o insanların gündelik hayatlarıyla birlikte tarihin akışının dışında kalmış, ancak tüm parçalarının birbiriyle uyum içindeki fantastik atmosferiyle bir *hierotopos*'tur.⁹¹ *Günlük*'te,

86 Örneğin bkz. Alexander Van Millingen, *Byzantine Churches in Constantinople: Their History and Architecture* (Londra: Macmillan and Co., 1912), 164, 335.

87 Örneğin bkz. Paul Magdalino, *Ortaçağda İstanbul: Altıncı ve On Üçüncü Yüzyıllar Arasında Konstantinopolis'in Kentel Gelişimi* (İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2012), 7, 85, 88.

88 Gritchenko, *Günlük*, 92.

89 Lat. Gotların mağlup edilişleriyle döndürülen Fortuna'ya. Bkz. Cyril Mango, "The Triumphal Way of Constantinople and the Golden Gate," *Dumbarton Oaks Papers* 54 (2000): 177.

90 Mango, "The Triumphal Way," 177.

91 *Hierotopy* terimi, esasında ortaçağ kutsal mekânlarına yaklaşırken, kutsal mekânın tüm parçalarını ve ritüeller, söylem gibi soyut unsurların da hesaba katılarak bütünsel bir insan kurgusu olarak ele alınması düşüncesiyle ortaya atılmıştır. Lidov en basit haliyle terimi şöyle açıklar: "Hierotopy is creation of sacred spaces regarded as a special form of creativity, and a field of historical research which reveals and analyses the particular examples of that creativity." [*Hierotopy*, özel bir yaratım tipi olarak kutsal alan yaratımı ve bu yaratımın örneklerini ortaya çıkarıp analiz eden tarihsel çalışma alanıdır]. Terimin ortaya atılışı için bkz. Alexei Lidov, "Hierotopy: The Creation of Sacred Spaces as A Form of Creativity and subject of Cultural History," *Hierotopy: Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia* içinde, haz. Alexei Lidov (Moskova: Progress-Tradition, 2003), 32–58. Ancak Lidov, daha sonra *hierotopy* yaklaşımının ortaçağ kutsal mekânıyla sınırlandırılmayacağı ifade eder: "It is noteworthy, that Byzantine "spatial icons", mostly unusual in modern European context, have a typological parallel in the contemporary art of performances and multi-media installations, which have nothing to do with the Byzantine tradition from a historic or symbolic point of view. What they share is a basic principle of absence of a single source of images, while the imagery is created in space by dynamically changing forms and the beholder actively participates in the re-creation of the spatial imagery. Such an aspect shows how far

kutsal mekânın tanımını Ortodoks Hristiyanlığı veya İslam tanrısının varlığıyla yapmaz ressam. Orada Gritchenko, “çok gerilerde kalmış çağların canlı atmosferi” diye adlandırdığı, tarihin dışında kalmış—bu şekilde de aşkın—ışık oyunları, mekânları, insanların kılıkları ve sesleri ve tüm diğer duyumsallıklarla performatif bir kutsal mekândadır. *Günlük* bu yönleriyle askeri işgal altındaki bir şehrin çok sert gerçekliğini dışlayan başka bir alan yaratır, bu alan, Gritchenko'nun sıklıkla ifade ettiği gibi şehrin mabetlerinin avlularına sığınmasını çağrıştıran, arzulanan bir alandır.

Yine de *Günlük*'te, yazarın seyahatinin özellikle ilk zamanlarındaki sefaleti ve açlığı, Osmanlı sanatı ve yapıları üzerine—Bizans'la ilgili kısımlar kadar hacimli olmasa da—gözlem ve analizleri de araştırmaya değer konulardır.⁹² Gritchenko'nun Osmanlı'nın güncel sanatı ve akademi ressamları ile olan ilişkileri hem ressamın sanat anlayışını açıklar hem de Osmanlı modern resim tarihi için değerli veriler sunar.⁹³

Gritchenko'nun İstanbul seyahatinin ardından, Paris'e yerleşmeden önce Thomas Whittemore'un desteğiyle gerçekleştirdiği Yunanistan seyahati de hem bu seyahatiyle ilgili olası anlatıları ve sanatsal üretimiyle ilgi çekici konulardır. Yunanistan seyahatinde ürettiği resimlerin bir kısmının Bizans yapılarını konu aldığı düşünülürse, İstanbul ve Yunanistan'da ürettiği Bizans'a dair eserler başlı başına bir araştırma hatta sergi konusu olabilir. Hem bu olası sergi hem de Thomas Whittemore'a sattığı ve şu an kayıp olan 66 resmin bulunma ihtimali yirminci yüzyıl başı modernist Bizantinizm resmi konusunda heyecan vericidir.

we can go in our analysis of the hierotopical approach.” [Modern Avrupa bağlamında alışılmadık olan Bizans “mekânsal ikonalarının”, sembolik veya tarihsel olarak Bizans geleneği hiç ilgisi olmayan çağdaş performans sanatları ve multimedya enstalasyonları ile tipolojik benzerlikleri olması dikkate değerdir. Tahayyülün, durmaksızın devinen formlarla mekânsal tahayyülün yeniden üretiminde aktif rol alan izleyici tarafından mekânda üretilmesi gibi, bunların (Bizans geleneği ile çağdaş performans sanatları ve multimedya enstalasyonlarının) ortak noktası, imgelerin tekil kaynağının olmaması temel prensibidir. Böylesi bir boyut *hierotopy* yaklaşımının analizi ile ne kadar ileri gidebileceğimizi gösterir]. Bkz. Alexei Lidov, “Creating the Sacred Space: Hierotopy as A New Field of Cultural History,” *Spazi e percorsi sacri. I santuari, le vie, i corpi* (2014): 78.

92 Tarkan Okçuoğlu ve Emir Alışık, “Alexis Gritchenko: İstanbul Mavi ve Pembe,” 8 Kasım 2020 *Meşher Podcast* adlı podcast içinde, haz. Karoly Aliotti, Şeyda Çetin ve Ebru Esra Satici, 34:00, <https://open.spotify.com/episode/5genRTToiPvMjVc781wKVw?si=0kkYqJnRSKOst5b4g-BABA>.

93 Örneğin bkz. Ayşenur Güler, “Alexis Gritchenko'nun İstanbul Yıllarının İzinde,” *Alexis Gritchenko: İstanbul Yılları* içinde, haz. Nilüfer Şaşmaz (İstanbul: Vehbi Koç Vakfı, 2020), 131–204; Güler, “Tale of an Émigré Artist in Istanbul: The Impact of Alexis Gritchenko on the 1914 Generation of Turkish Artists,” *Transcending the Borders of Countries, Languages, and Disciplines in Russian Émigré Culture* içinde, haz. Christoph Flamm, Rolan Marti ve Ada Raev (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing: 2018): 119–143.

Teşekkür: Bu makaledeki gözlem ve argümanların bir kısmı, daha önce Meşher'in *Alexis Gritchenko: İstanbul Yılları* adıyla 2020'de düzenlediği sergi kapsamında yayınlanan *Meşher Podcast* programının, 8 Kasım 2020'de Tarkan Okçuoğlu ile birlikte konuğu olduğu *Alexis Gritchenko: İstanbul Mavi ve Pembe* bölümünde tartışılmıştır. Tüm Meşher ekibine, özellikle de serginin küratörleri Ebru Esra Satıcı ve Şeyma Çetin'e, Karoly Aliotti'ye ve Nazlı Efsa Aktar'a beni konuk ettikleri için teşekkür ederim. Tarkan Okçuoğlu'na, beni Alexis Gritchenko'nun eserleri ve günlüğü üzerine düşünmeye davet ettiği ve bahsi geçen programın hazırlanışı esnasındaki zihin açıcı fikir paylaşımları nedeniyle minnettarım.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

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

Kaynakça/References

- Alshanskaya, Alena et al., hazırlayan. *Imagining Byzantium Perceptions, Patterns, Problems*. Mainz: Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, 2018.
- Andrea, Alfred. *Contemporary Sources for the Fourth Crusade*. Leiden: Brill, 2000.
- Angold, Michael J. *The Fourth Crusade: Event and Context*. New York: Routledge, 2014.
- Auzépy, Marie-France, hazırlayan. *Byzance En Europe*. Saint-Denis: Presses Universitaires Vincennes, 2003.
- Beck, James. "Piero della Francesca at San Francesco in Arezzo: An Art-Historical Peregrination." *Artibus et Historiae* 24, no. 47 (2003): 51–80.
- Beltung, Hans. *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*. Çeviren Edmund Jephcott. Chicago: The University of Chicago Press, 1997.
- Betancourt, Roland ve Maria Taroutina, hazırlayan. *Byzantium/Modernism: The Byzantine as Method in Modernity*. Leiden: Brill, 2015.
- Bouras, Charalambos. "The Daphni Monastic Complex Reconsidered." *AETOS: Studies in Honor of Cyril Mango* içinde. Hazırlayan Ihor Ševčenko ve Irmgard Hutter. Stuttgart: B. G. Teubner, 1998, 1–15.
- Buchanan, Ian. "Historicism." *A Dictionary of Critical Theory* içinde. Oxford University Press, 2018. Erişim tarihi 29.04.2021. <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198794790.001.0001/acref-9780198794790-e-323>.
- Bullen, J. B. "Byzantinism and Modernism 1900-14". *The Burlington Magazine* 141, no: 1160 (Kasım 1999): 665–675.
- Carr, Annemarie Weyl. "Matthew." *The Oxford Dictionary of Byzantium* (Oxford: Oxford University Press, 1991). Erişim tarihi 03.02.2021 <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195046526.001.0001/acref-9780195046526-e-3390>.
- . "Orans." *The Oxford Dictionary of Byzantium* içinde. Oxford: Oxford University Press, 1991. Erişim tarihi 03.02.2021, <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195046526.001.0001/acref-9780195046526-e-3962>.
- Dethier, P. A. ve C. Hopf, hazırlayan. *Monumenta Hungariae Historica. Ser. Scriptures* (Masodik osztaly Irok). C. 22.1. Galata/Pera ya da Budapeşte: 1872? ya da 1875?.
- Diehl, Charles. *Byzance: Grandeur et décadence*. Paris: E. Flammarion, 1919.

- Doukas. *Historia Turco-Byzantina*. Hazırlayan Harry J. Magoulias. Detroit: Wayne State University Press, 1974.
- Gautier, Theophile. *Constantinople of To-day*. Çeviren Robert Howe Gould. Londra: David Bogue, 1854.
- Gritchenko, Alexis. *Deux ans à Constantinople*. Paris: Quatre Vents, 1930.
- . *İstanbul'da İki Yıl 1919–1921: Bir Ressamın Günlüğü*, çeviren Ali Berktaş. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020.
- . *O svyaziakh russkoi zhivopisi s Vizantiei i Zapadom XIII–XX vv: Mysli zhivopistsa* [Rus Resminin Bizans ve Batı ile İlişkisi, 13.–20. Yüzyıllar: Ressamın Görüşleri]. Moskova: 1913.
- Güler, Ayşenur. “Tale of an Émigré Artist in Istanbul: The Impact of Alexis Gritchenko on the 1914 Generation of Turkish Artists.” *Transcending the Borders of Countries, Languages, and Disciplines in Russian Émigré Culture* içinde. Hazırlayan Christoph Flamm, Rolan Marti ve Ada Raev. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing: 2018. 119–143.
- . “Alexis Gritchenko'nun İstanbul Yıllarının İzinde.” *Alexis Gritchenko: İstanbul Yılları* içinde. Hazırlayan Nilüfer Şaşmaz. İstanbul: Vehbi Koç Vakfı, 2020. 131–204.
- Izvestiia Russkogo Arkheologicheskogo Instituta v Konstantinopole (IRAIK)* [İstanbul Rus Arkeoloji Enstitüsü Bülteni] 11 (1906).
- Janin, Raymond *La Géographie Ecclésiastique de L'empire Byzantin, Vol. 1, Le Siègle de Constantinople et Le Patriarcat Oecuménique, Pt. 3, Les Églises et Les Monastères*. İkinci basım. Paris: Institut français d'études byzantines, 1969.
- Kandinsky, Wassily. *Concerning the Spiritual in Art*. Çeviren Michael Sadleir ve Francis Golffing. New York: Wittenborn, Schultz, 1947.
- Kazhdan, Alexander, hazırlayan. *The Oxford Dictionary of Byzantium*. Oxford: Oxford University Press, 1991.
- Kitzinger, Ernst. “The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries.” *Dumbarton Oaks Papers* 20 (1966): 25-47.
- “Laurentian Codex,” 1377. F.p.IV.2. National Library of Russia, St. Petersburg.
- Lidov, Alexei. “Hierotopy: The Creation of Sacred Spaces as A Form of Creativity and subject of Cultural History.” *Hierotopy: Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia* içinde. Hazırlayan Alexei Lidov. Moskova: Progress-Tradition, 2003. 32–58.
- . “Creating the Sacred Space: Hierotopy as A New Field of Cultural History.” *Spazi e percorsi sacri. I santuari, le vie, i corpi* (2014): 61-89.
- Lymberopoulou, Angeliki ve Rembrandt Duits, hazırlayan. *Byzantine Art and Renaissance Europe*. New York: Routledge, 2013.
- Mabeyinci Pavlos. *Ayasofya'nın Betimi*. Çeviren Samih Rifat. İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, 2010.
- Madden, Thomas F. “The Venetian Version of the Fourth Crusade: Memory and the Conquest of Constantinople in Medieval Venice.” *Speculum* 87, no. 2 (2012): 311–344.
- Magdalino, Paul. *Ortaçağda İstanbul: Altıncı ve On Üçüncü Yüzyıllar Arasında Konstantinopolis'in Kentsel Gelişimi*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2012.
- Maguire, Henry. “Truth and Convention in Byzantine Descriptions of Works of Art.” *Dumbarton Oaks Papers* 28 (1974): 111+113–140.
- Mango, Cyril. “The Triumphal Way of Constantinople and the Golden Gate.” *Dumbarton Oaks Papers* 54 (2000): 173–188.

- Marciniak, Przemysław ve Dion C. Smythe, hazırlayan. *The Reception of Byzantium in European Culture since 1500*. New York: Routledge, 2015.
- Matthews, David. *Medievalism: A Critical History*. Cambridge: D.S. Brewer, 2015.
- Meyendorff, John, "Eastern Orthodoxy." *Encyclopedia Britannica*, erişim tarihi 31 Ocak 2020. <https://www.britannica.com/topic/Eastern-Orthodoxy>.
- Millet, Gabriel. *Le Monastère de Daphni: Histoire, architecture, mosaïques*. Paris: Ernest Leroux, 1899.
- Millingen, Alexander Van. *Byzantine Churches in Constantinople: Their History and Architecture*. Londra: Macmillan and Co., 1912.
- Necipoglu, Gülrü. *Age of Sinan: Architectural Culture in the Ottoman Empire*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.
- Nelson, Robert S. "Modernism's Byzantium Byzantium's Modernism." *Byzantium/Modernism: The Byzantine as Method in Modernity* içinde. Hazırlayan Roland Betancourt ve Maria Taroutina. Leiden: Brill, 2015. 15–37.
- Okçuoglu, Tarkan ve Emir Alışık. "Alexis Gritchenko: İstanbul Mavi ve Pembe." *Meşher Podcast* adlı podcast içinde. Hazırlayan Karoly Aliotti, Şeyda Çetin ve Ebru Esra Satıcı. <https://open.spotify.com/episode/5genRTToiPvMjVc781wKVw?si=0kkYqJnRSKOst5b4g-BABA>
- Ousterhout, Robert G. "(Re) Presenting the Kariye Camii: Architecture, Archaeology, and Restoration." *Restoring Byzantium: The Kariye Camii in Istanbul (Chora Church)* içinde. New York: Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery, Columbia University in the City of New York, 2004. 32–43.
- Philippides, Marios ve Walter K. Hanak. *The Siege and Fall of Constantinople in 1453: Historiography, Topography, and Military Studies*. Farnham: Ashgate, 2011.
- Pitarakis, Brigitte ve Olivier Delouis, hazırlayan, henüz yayımlanmamış. *Discovering Byzantium in Istanbul: Scholars, Institutions, and Challenges, 1800–1955*. İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, 2021.
- Русская летопись с Воскресенского списка [Voskresenkaya'dan Rus Kroniği], list. SPb., 1793-1794. Ch. 1-2; PSRL. SPb., 1856-1859. T. 7-8.
- Susak, Vita. "Alexis Gritchenko: Selam Sana İstanbul!" *Alexis Gritchenko: İstanbul Yılları* içinde. Hazırlayan Nilüfer Şaşmazer. İstanbul: Vehbi Koç Vakfı, 2020. 35–68.
- Şaşmazer, Nilüfer, hazırlayan. *Alexis Gritchenko: İstanbul Yılları*. İstanbul: Vehbi Koç Vakfı, 2020
- Tanman, M. Baha ve K. Mehmet Kentel. "Alexis Gritchenko: İşgal Dönemi İstanbulu'nda Gündelik Yaşam." 26 Haziran 2020. *Meşher Podcast* adlı podcast içinde. Hazırlayan Karoly Aliotti, Şeyda Çetin ve Ebru Esra Satıcı. <https://open.spotify.com/episode/2vhhLFbAhBaBDsLfRpe43R?si=BxEo0ZrxSp-16SFJiG15Dg>.
- Üre, Pinar. "Byzantine Heritage, Archaeology, and Politics between Russia and the Ottoman Empire: Russian Archaeological Institute in Constantinople (1894-1914)." Doktora Tezi, The London School of Economics and Political Science, 2014.



Türk-İslam Kubbelelerinde Çarkıfelek Formları

Wheel of Fortune Forms in Turkish-Islamic Domes

Alper Altın¹ 



öz

Kadim bir geçmişi olan çarkıfelek (fırıldak) sembolü dünyanın ve evrenin devinimini, kaderi, sonsuzluğu ve ölümsüzlüğü simgelemektedir. El sanatları ve mimari plastik süslemelerde görülen çarkıfelek motifi, kubbelerde de kullanılmıştır. Bu çalışmada Türk-İslam yapılarında karşımıza çıkan çarkıfelek süslemeli kubbeler ele alınmıştır. Çeşitli coğrafyalarda bulunan otuz dokuz adet çarkıfelek süslemeli kubbe, sanat tarihi açısından değerlendirilmiştir. Bizim saptayamadığımız veya günümüze gelememiş örneklerin olabileceği düşünülürse bu sayının daha da fazla olduğu belirtilebilir. Örneklerden on yedisi İran'da, ikisi Mısır'da, biri Özbekistan'da, biri Bulgaristan'da geriye kalan kısmı ise Türkiye sınırları içerisinde yer almaktadır. Bunlardan en erken tarihli 11-12. yüzyıla kadar gitmektedir. Tespit ettiğimiz ilk örnek İran coğrafyasında yer almaktadır. Çarkıfelek süslemeli kubbe Türklerle birlikte Mısır, Türkiye ve Balkan coğrafyasına taşınmıştır. Konu kapsamındaki çarkıfelek süslemeli kubbeler, yazılı ve görsel kaynaklar taranarak tespit edilmiş ve belirlenen örneklerin çizimleri fotoğraflar üzerinden yapılmıştır. Çarkıfelek formu kubbeler kronolojik olarak katalog halinde tanıtılmıştır. Çarkıfelek sembolünün mekanı örten yarım küre biçimli üst örtülerde kullanılmasının ikonografik anlamları irdelenmiştir. Türk-İslam sanatı içerisindeki yeri ve önemi üzerinde durularak genel bir değerlendirilmeye gidilmiştir. Çarkıfelek süslemeli kubbelerin başka mimarilerde görülen örneklerine değinilmiş, sadece geçmişteki yapılarda değil yakın dönemdeki yapılarda da kullanıldığı saptanmıştır.

Anahtar kelimeler: Türk-İslam Mimarisi, Türk-İslam Sanatı, Süsleme, Çarkıfelek, Kubbe

ABSTRACT

The symbol of the wheel of fortune (pinwheel) has an ancient past and symbolizes the movement of the world and the universe, destiny, eternity, and immortality. The wheel of fortune motif, which is seen in handicrafts and architectural plastic decoration, has also been used in domes. This study discusses the domes decorated with the wheel of fortune that we encounter in Turkish-Islamic structures. Thirty-nine domes which are decorated with the wheel of fortune in various locations were evaluated in terms of art history. Considering that some examples have not survived or we could not trace them, we can safely say that this number is probably even greater. Seventeen of the examples are in Iran, two in Egypt, one in Uzbekistan, and one in Bulgaria, whereas the remaining examples are located within the borders of Turkey. The earliest of these dates back to the 11th–12th centuries. The first example we identified is located in

¹(Doç. Dr.), Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Nevşehir, Türkiye

ORCID: A.A. 0000-0002-9295-3428

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Alper Altın,
Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Fen-Edebiyat
Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Nevşehir, Türkiye
E-posta: alperaltin@nevsehir.edu.tr

Başvuru/Submitted: 11.12.2020

Revizyon Talebi/Revision Requested: 24.03.2021

Son Revizyon/Last Revision Received: 18.05.2021

Kabul/Accepted: 29.05.2021

Online Yayın/Published Online: 30.06.2021

Atıf/Citation: Altın, Alper. "Türk-İslam Kubbelelerinde Çarkıfelek Formları". *Sanat Tarihi Yıllığı - Journal of Art History* 30 (2021), 29-80.
<https://doi.org/10.26650/sty.2021.839119>



Iran. Domes with a pinwheel ornament together had brought to Egypt, Turkey, and the Balkans by Turks. Domes decorated with a wheel of fortune within the scope of the subject were determined by scanning written and visual resources, and drawings of the identified examples were made from photographs. The wheel of fortune decorated domes were cataloged chronologically. Some special meanings, such as iconographic meanings of the use of the wheel of fortune symbol on the hemispherical top covering the space, were discussed. A general evaluation has been made by emphasizing the symbol's place and importance in Turkish-Islamic art. Examples of domes decorated with the wheel of fortune, seen in other architectures, are presented. It was noted that the symbol is used not only in historic buildings but also in recent buildings.

Keywords: Turkish-Islamic Architecture, Turkish-Islamic Art, Ornament, Wheel of Fortune, Dome

EXTENDED ABSTRACT

Throughout history, people have attributed symbolic meanings by symbolizing natural objects such as the sun, mountains, wind, and fire via abstract forms such as a square, circle, triangle, or objects made by human hand. Symbols have demonstrated variety in every society, culture, and language. For example, while the number four does not have a negative meaning in other societies, Far Eastern societies have avoided this word since the number four (si) and the word death are homophonic. In addition, there are many universal symbols. The wheel is the general name of the circular parts that rotate around an axis with more than two arms, which have many types. The most primitive type of wheel is a four-armed wheel called a swastika. It has been suggested that the origin of the swastika given in a cyclic structure within the square goes back to the Mayans and Sumerians (4000s BC.). It is also sacred according to South Asian Hinduism, Buddhism, and Jainism. One of the oldest symbols seen in Anatolia, the wheel of fortune symbolizes the movement of the world and the universe, the circle of destiny, and fate. However, the wheel of fortune is a reflection of metaphysical philosophy. The wheel of fortune motif is frequently seen in mosques, madrasahs, caravanserais, tombs, and tombstones among Turkish-Islamic artifacts in Anatolia. This motif is included in various handicraft products as well. The wheel of fortune motif has often been used on embroidered medallions incorporated into architecture. In addition, it has been associated with the sky by covering the interior of an architectural element such as a dome.

Domes, one of the indispensable architectural elements of Islamic buildings, were sometimes left simple and unadorned by artists due to their elegant forms. At the same time both the inside and outside of these curved surfaces were decorated with various motifs. The domes, which are decorated with different materials and techniques using stone, brick, stucco, tile, and hand-drawn motifs draw the viewers' attention to the sky. In Islamic architecture the interior surfaces of domes are usually decorated; however, there are also domes whose outer surfaces are decorated. There are few examples whose outer surfaces are decorated in Anatolia; domes with ornamented outer surfaces are seen particularly in Islamic structures in Egypt and Iran.

Thirty-nine examples of domes decorated with the wheel of fortune were identified in Turkish-Islamic architectural works. We can say with some certainty that this number may

be even higher, considering that there may be examples that we could not trace or have not survived. Wheel of fortune motifs were made on the outside of four of them and the inside of 35 of them. The arms are evenly distributed, just like the moment of inertia principle, and their distance from each other is determined by the size of the dome and the number of arms. There isn't order or equality in the number of arms of the pinwheel used in the domes. The arms are in two different orders, those that are identical to each other and those that are full and empty. Among the examples we have identified, the minimum number of arms is present in the Nuşabad Ali Mosque (6 arms), and the most arms are in the dome of the Bursa Devlet Hatun Mausoleum (48 arms). The arms are designed to contrast with each other. Therefore, when we count both full and empty arms, we see twice the number of arms. Considering this, the highest number of arms is seen in the dome at the Malatya Great Mosque. The rotation direction of the arms is clockwise in 26 examples and counterclockwise in 13 examples. The arms are designed with even numbers, except for three examples. The earliest of the examples dates back to the 11th and 12th centuries. The latest examples date to the 19th century. Seventeen of the wheel of fortune decorated domes are located in Iran, two in Egypt, one in Uzbekistan, and one in Bulgaria. The remaining examples are located within the borders of Turkey.

Giriş

Alem, remiz, rumuz, timsal ve simge gibi kelimelerle eş anlamlı olan sembol kelimesi Yunanca “sumbolon” teriminden gelmektedir. “*Antik Yunan’da bir çömlek parçası ikiye bölünmekte ve bu iki parçanın her biri kendi aralarında sözleşme yapan iki kişiye verilmekteydi. Sözleşme kapatılacağı an borçlu ya da borç veren kişilerin kendilerini tanıtmak maksadıyla ellerindeki iki kırık parçayı (sumballein) tam olarak birbirine ekleyebilmeleri gerekmektedir. Böylece sumbolon terimi, yeniden birleştirildiklerinde ortak bir kökene sahip olduğunu ispat eden kırılmış bir nesnenin iki parçasını ifade etmek için kullanılmıştır. Dolayısıyla sembol, bir tanıma ve tanınma işareti niteliğinde olan nesneyi ifade etmektedir*”¹. Her simge bilinç dışı bir içeriğin bilinçlenmesine yarar çünkü simgeler arka planlarındaki nesneyi ya da düşünceyi izleyiciye yansıtır. İnsanlar tarih boyunca güneş, dağ, rüzgar ve ateş gibi doğal nesnelere; kare, daire ve üçgen gibi soyut biçimleri ya da insan eli ile yapılmış nesnelere sembolleştirerek simgesel bir anlam katmışlardır². Semboller her toplumda, kültürde ve dilde farklılıklar göstermektedir. Örneğin dört rakamının diğer toplumlarda olumsuz bir anlamı yokken; Uzak Doğu toplumları, dört rakamı (si) ile ölüm kelimesi eş sesli olduğundan bu sözcüğün kullanımından kaçınmışlardır³. Bunun yanında evrensel olan pek çok sembol de bulunmaktadır.

Türk süsleme sanatlarında bir eksen etrafında birden çok kolu ile döngüsel etki gösteren süslemelere çarkifelek, fırlıdak⁴, pervane, yanar döner, oklu çark⁵, gök çığrısı⁶ ve tezgün⁷ gibi isimler verilmiştir. Arap ve İran kültürleri bu dönüş haline “çerh-i felek” demişlerdir. Türkler bunu çarkifelek olarak Türkçeleştirmişlerdir⁸. Çark-ı felek kelimesi Farsça “çerh” ve arapça “felek” kelimelerinin birleşiminden ortaya çıkmıştır. Çerh kelimesinin Farsçada tekerlek, çark, felek ve gökyüzü gibi anlamları bulunmaktadır⁹. Eski Türkçede “çığır”, Sanskritçede “çakra” kelimeleri ile benzerlik göstermektedir. Felek kelimesi ise gökyüzü, kader, talih, gök katmanı ve yörünge gibi anlamlara sahiptir¹⁰. Çark bir eksen etrafında ikiden fazla kolu ile dönen, pek çok çeşidi bulunan ekseriyetle daire biçimdeki parçaların genel ismidir¹¹. En ilkel

- 1 Ramazan Adıbelli, **Mircea Eliade ve Din Mircea Eliade’nin Din Bilimi Çalışmalarının Metodolojik Açısından Değerlendirilmesi**, İstanbul, 2011, s. 130.
- 2 Aniela Jaffe, “Görsel Sanatlarda Sembol”, **İnsan ve Sembolleri**, Çev. Ali Nahit Babaoğlu, İstanbul, 2019, s. 232-238.
- 3 Wolfram Eberhard, **Çin Simgeleri Sözlüğü**, Çev. Aykut Kazancıgil, Ayşe Bereket, İstanbul, 2000, s. 100.
- 4 Yıldız Demiriz, **İslam Sanatında Geometrik Süsleme**, İstanbul, 2004, s. 60-62
- 5 Emel Esin, ““Kün-Ay” (Ay-Yıldız Motifinin Proto-Türk Devirden Hakanlılara Kadar İkonografisi)”, **VII. Türk Tarih Kongresi**, C.I, Ankara, 1972, s. 313-359,
- 6 Nermin Şaman Doğan, “Oklu Çakır/Oklu Çark/Gök Çığrısı: Selçuklu Süslemesinde Bir Motif”, **I. Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi Bildiriler**, C.I, Konya, 2001, s. 243-249.
- 7 Ahmet Çaycı, **Anadolu Selçuklu Sanatında Gezegen ve Burç Tasvirleri**, Konya, 2019, s. 36.
- 8 Bahaeddin Ögel, **Türk Mitolojisi**, C.II, Ankara, 1995, s. 155.
- 9 Mehmet Kanar, “Çerh”, **Osmanlı Türkçesi Sözlüğü**, İstanbul, 2009, s. 607-608.
- 10 Mehmet Kanar, “Felek”, **Osmanlı Türkçesi Sözlüğü**, İstanbul, 2009, s. 949.
- 11 Alper Altın, “Türk-İslam Sanatı Geometrik Süslemesinde Ali İsminin Üç Kollu Çarka Uyarlanması”, **Akademik Hassasiyetler**, Sanat Tarihi Özel Sayısı, Ankara, 2019, s. 23-54.

çark biçimi svastika denilen dört kollu olan çarktır¹². Kare içerisinde döngüsel bir yapıda verilen svastikanın kökeninin M.Ö. 4000’li yıllara Mayalar ve Sümerler’e kadar uzandığı ifade edilmektedir. Hinduizm’e, Budizm’e ve Jainizm’e göre de kutsaldır. Svastikanın dört kolu, dört kozmik gücü (ateş, su, hava, toprak) simgelemektedir. Anadolu kültüründe aynı zamanda çarkifelek motifi olarak da bilinmektedir¹³. Bunun yanı sıra en az svastika kadar eski olan triskelion denilen üç kollu çark da vardır. Tıpkı svastika gibi iyi şans simgesi olarak düşünülen form evrenin üç katmanlı doğası ile ilişkilendirilmektedir¹⁴. Anadolu’da görülen en eski sembollerden biri olan çarkifelek, dünyanın ve evrenin devinimini, kaderi ve feleğin çemberini simgelemektedir. Bununla birlikte çarkifelek, metafizik bir felsefenin yansımasıdır. Sıklıkla kullanılan çarkifelek motifi Anadolu’daki Türk-İslam eserleri içerisinde cami, medrese, kervansaray, türbe ve mezar taşlarında karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca çeşitli el sanatları ürünlerinde de bu motif görülmektedir¹⁵. Çarkifelek motifi mimaride madalyonlara veya kabara üzerine işlendiği gibi kubbe gibi bir mimari elemanın içerisini kaplayarak göğe ait çağrışımlarda da bulunabilmektedir¹⁶.

Çarkifelek kavramı tarihi kaynaklarda da ekseriyetle feleğin dönmesi şeklinde vurgulanmıştır. Örneğin *Dîvânü Lugâti’t-Türk*’te “Tanrı açını, alemi yarattı, felek durmadan döner.”¹⁷ şeklinde, İbn-i Bibi’nin kaleme aldığı *Selçukname*’de “Güneş onun adaletinin gölgesine sığınır. Felek onun hükmünün merkezi etrafında döner.”¹⁸ şeklinde, Evliya Çelebi’nin *Seyahatnamesi*’nde “Ve kırk yedi un değirmeni var ki her biri gece, gündüz çarkifelek gibi dönmektedir”¹⁹ şeklinde, Feridüddin Attar’ın *Esrarname* adlı eserinde “Bu çarkifelek seni döndürmeye başladı. Bir gram altına karşın yüz ayırık otu attı.”²⁰ ve Nizamüddin Şami’nin *Zafername* adlı eserinde “Bakalım, bu dönen felek kimin başını göklere yükseltecek yahut bu napayidar çarh bu defa kimi zelil ve hâr edecek.”²¹ şeklinde geçmektedir. Aynı zamanda divan edebiyatına da tesiri görülmektedir. Dolayısıyla insanların hafızalarında geçmişten günümüze soyut bir kavram olarak varlığını sürdürmüş olan motifin somut olarak sanata yansımaları da kaçınılmaz olmuştur.

-
- 12 Yusuf Çetin, “Türk-İslam Bezeme Sanatında Gamalı Haç (Svastika) ile Çarkifelek Motiflerinin Köken ve İkonografik Anlamları Üzerine Bir Değerlendirme”, *Social Sciences Studies Journal*, C.3, S.8, İstanbul, 2017, s. 353-365.
- 13 Nuray Gümüştekin, “Anadolu ve Diğer Kültürlerde İşaret ve Simgelerde Anlam”, *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C.14, S.11, Balıkesir, 2011, s. 108.
- 14 J. C. Cooper, “Triquetra/Triskele/Fylfot”, *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*, London, 1987, s. 181-182.
- 15 Beyhan Karamağaralı, “İçişçe Daire Motiflerinin Mahiyeti Hakkında”, *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnal’a Armağan*, Ankara, 1993, s. 249.
- 16 Ahmet Çaycı, “Zaman ve Sanat Bağlamında Çark-ı Felek Motifi”, *Uluslararası İslam Medeniyetinde Zaman Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, C.II, İstanbul, 2016, s. 304
- 17 Kaşgarlı Mahmud, *Dîvânü Lugâti’t-Türk*, C.II, Çev. Besim Atalay, Ankara, 1985, s. 303.
- 18 İbn-i Bibi, *El Evamirü'l-Ala'ıye Fi'l-Umuri'l-Ala'ıye (Selçuk Name)*, C.I, Çev. Mürsel Öztürk, Ankara, 1996, s. 242.
- 19 Evliya Çelebi, *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*, IX, İstanbul, 2005, s. 87.
- 20 Feridüddin Attar, *Esrarname*, Çev. Mehmet Kanar, 2013, s. 220.
- 21 Nizamüddin Şami, *Zafername*, Çev. Necati Lugal, Ankara, 1987, s. 261.

Mircea Eliade, çarkifeleğin halk inançları içerisinde tarih öncesi çağlara giden bir geçmişinin olduğunu bunların güneş merkezli inançlarla bağının olduğunu belirtmektedir²². İslam öncesi Türk inancına baktığımızda ise gök kubbenin altın ya da demir kazık ile yıldızları taşıyan gök çarkı etrafında döndüğü ifade edilmektedir²³. Batlamyus'un dünya temelli eski astronomi anlayışında yerin çevresinde gök cisimlerinin muntazam bir şekilde dolandıkları kabul edilmektedir. Ay, Güneş ve diğer gezegenlerin sürekli dönüş durumundaki bu hareketinin gök cisimleri arasındaki mesafenin değişimine göre, insan hayatını olumlu ya da olumsuz yönde etkilediği ve kader üzerinde tesiri olduğu düşünülmektedir. Bundan dolayı çarkifelek, iyi veya kötü talihın kaynağı olarak tahayyül edilmektedir²⁴. Çarkifeleğin yani kaderin bir tekerleğe benzetildiğini görmekteyiz. Örneğin zengin birinin sonradan fakirleşmesi veya fakir birinin zenginleşmesi kader çarkının tersine dönmesi şeklinde düşünülmüştür. Evliya Çelebi Seyahatnamesi'nde Habeşli Mehmed Kethüda'nın Derb-i Ahmer'de bir han ve bir sebil inşa ettiğini ve sonra felek müsaade etmeyerek hanı ve sebilhaneyi sattığından bahsetmektedir²⁵. Burada yaptırmış olduğu mimari eserlerin satılmasının kaderin tesiri ile gerçekleştiğine inanılmaktadır. Yani standartlaşmış yaşam düzeninin devam etmesi çarkifeleğin hareketi olarak, iyi ya da kötü yönde değişmesi ise çarkifeleğin tersi yönde dönmesi olarak tasavvur edilmiştir. Feleğin çarkı bir yandan “öğüten, yok eden” kötü talih, diğer yandan “büyüten, çoğaltan” iyi talih anlamlarına haizdir. Çarktan geçebilenler acı çekmiştir ancak birtakım deneyimler de kazanmış, olumlu ve olumsuz tüm yanlarını da öğrenmiştir²⁶. Bu kapsamda Batı sanatında “Wheel of Fortune” olarak bilinen şans tekerleğini Roma mitolojisinde tanrıça Fortuna'nın döndürdüğüne dair inanç ile çarkifeleğin benzer olduğu görülmektedir.

Sözlük anlamı yarım küre biçimli yapı örtüsü olan kubbe, kemerler ile benzer geometrik tasarıma sahiptir. Kubbeler dikey ekseninde bir kemerin 180 derece döndürülmesi ile meydana gelmektedir²⁷. Erken bir yapı biçimi olan kubbelerin daha çok daire biçimli yapıların sınırlarına uyma zorunluluğundan ortaya çıktığı düşünülmektedir²⁸. Kubbenin kare mekanlarda kullanılması ilk defa Sasani yapılarında karşımıza çıkmaktadır. Firuzabad sarayındaki kare mekanlar, tromp geçişli kubbelerle kapatılmıştır²⁹. Türkler kubbenin yapısal özelliğinin yanı sıra simgesel özelliğinden dolayı hem İslam öncesi dönemde hem de Türk-İslam döneminde mekanlarında faydalanmışlardır. Kadim dönemlerden beri yaşam alanlarının üzerini kubbe ile örtmeyi tercih

22 Mircea Eliade, **Dinler Tarihine Giriş**, Çev. Lale Arslan, İstanbul, 2003, s. 160-161.

23 Emel Esin, **Türk Kozmolojisine Giriş**, İstanbul, 2001, s. 42.

24 Mehmet Akif Duman, Şans Tanrıçası Fortuna'nın Tekerleği ile “Kader” İnancının Bir Unsuru Olarak “Çark-ı Felek”, **Özne Felsefe ve Bilim Yazıları 21. Kitap - Felsefi Bir Sorun Olarak İnanma**, Konya, 2015, s. 171.

25 Evliya Çelebi, **Günümüz Türkçesi ile Evliya Çelebi Seyahatnamesi**, Haz. Seyit Ali Kahraman, C.10/1, İstanbul, 2011, s. 306.

26 Ertan Daş, “Mezar Taşlarında Svastika ve Çarkifelek Sembollerinin Kökeni ve Anlamı”, **1. Uluslararası Türk-İslam Mezar Taşları Kongresi Bildiriler Kitabı**, Aydın, 2018, s. 200.

27 Doğan Hasol, “Kubbe”, **Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü**, İstanbul, 1998, s. 280.

28 Doğan Kuban, “Kubbe”, **Mimarlık Kavramları**, İstanbul, 2002, s. 45-46,

29 George Rawlinson, **The Seventh Great Oriental Monarchy or the Geography, History, and Antiquities of the Sassanian or New Persian Empire**, C.II, New York, 1882, s. 244.

eden Türkler, göçebe hayatın getirdiği zorluğu, pratikliği ile ön plana çıkan çadır yapıları ile çözmüşlerdir. Birkaç tip çadır olsa da ekseriyetle yurt tipi yuvarlak çadırları kullanmışlardır. Bu çadırların üzeri kubbe ile kapatılmıştır. Türkler makro kozmosunda gök örtüsü altında evrenin düzenini hissederken bu düzeni mikro ölçekte çadırın kubbesinde bulmuştur. Yani gökkubbe tasarımı ilk ifadesini çadırdaki yansıtmıştır³⁰. Arkeolojik veriler yurt tipi çadırların kullanımını Hun dönemi öncesine M.Ö. 7. yüzyıla Tagar kültürüne kadar götürmektedir. Minnussinsk bozkırında Boyarı Dağı eteklerinde kaya üzerine çizilmiş petrogliflerdeki çadır tasvirleri bu kubbeli çadırların oldukça eski olduğunun göstergesidir³¹. Türk-İslam döneminde ise Karahanlı yapılarından başlanarak Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı dönemlerinde inşa edilmiş olan cami, mescit, medrese, han, hamam ve türbe gibi pek çok yapı grubunda kubbe kullanıldığı görülmektedir.

Sanatçılar İslam yapılarının vazgeçilmez mimari öğelerinden biri olan kubbeyi zarif formlarının yeterli olduğundan dolayı süssüz ve sade bıraktıkları gibi bu kavisli satırları tezyin ederek gerek iç yüzeylerini gerekse de dış yüzeylerini çeşitli motiflerle bezemişlerdir³². Taş, tuğla, alçı, çini ve kalemişi kullanılarak farklı malzeme ve tekniklerde süslenen kubbeler çevreden izole edilmiş mekandaki ilgiyi semaya doğru çekmektedir. İslam mimarisinde kubbelerin ekseriyetle iç yüzeyleri (karın) süslenmiştir. Bununla birlikte dış yüzeyleri (sırt) süslenen kubbeler de vardır. Anadolu’da dış yüzeyi süslenen örnek az olsa da özellikle Mısır³³ ve İran’daki İslam yapılarında kubbelerin dış kısımlarının da bezendiği görülmektedir.

Katalog

Türk-İslam mimari yapılarında kubbenin yüzeyinin bütünüyle çarkifelek motifi ile kaplandığı az sayıda örnek bulunmaktadır. Örnekler içerisinde kubbelerin genellikle iç yüzeyleri çarkifelek motifi ile tezyin edilmiştir. Nadir de olsa dış yüzeylerinin çarkifelek motifi ile bezendiği örnekler de vardır.

1. Kaşan Sarnıcı (Ab Anbar)

Türk-İslam mimarisinde bilinen çarkifelek süslemeli kubbelerden en erken tarihli İran’da yer almaktadır. Kaynakların belirttiğine göre Kaşan Kalesi ile aynı tarihlerde Büyük Selçuklu döneminde 11-12. yüzyılda yapıldığı düşünülmektedir³⁴. Sarnıç (Ab Anbar) dıştan kademeli bir şekilde yükselen konik külahla içten kubbe ile örtülmüştür. İçteki kubbenin karnında sırlı ve sırsız tuğla ile yapılmış çarkifelek süslemesi karşımıza çıkmaktadır. Sırlı tuğla ile yapılan kollar kıvrımlı bir şekilde kubbenin merkezindeki açıklıktan başlamakta ve kubbe içerisindeki

30 Semra Ögel, **Anadolu’nun Selçuklu Çehresi**, İstanbul, 1994, s. 64.

31 Nejat Diyarbekirli, **Hun Sanatı**, İstanbul, 1972, s. 61.

32 Daud Sutton, **Islamic Design a Genius for Geometry**, Bloomsbury, 2007, s. 46.

33 Barbara Cipriani, **Development of Construction Techniques in the Mamluk Domes of Cairo**, Venezia Üniversitesi Mimarlık Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Venedik, 2005, s. 31.

34 Osman Eravşar-Haşım Karpuz, **Büyük Selçuklu Mirası Mimari**, C.2, İstanbul, 2013, s. 118.

yatay süsleme şeridinde son bulmaktadır. Kubbe içerisindeki sırlı tuğlalar düşmüş, sadece sırlı tuğlaların kare yuvaları günümüze gelebilmiştir. Kubbede dolu-boş olarak meydana getirilmiş tahminen yirmi iki kol bulunmaktadır (**F.1a, F.1b**).



Figure 1a: İran Kaşan Sarıncı Kubbe Süslemesi (Kaynak: <http://www.selcuklumirasi.com/architecture-detail/kasan-sarnic>)



Figure 1b: İran Kaşan Sarıncı Kubbe Süslemesi Çizimi

2. Malatya Ulu Camisi

Alâeddin Yakup oğlu Mansur tarafından Keykubat döneminde 1224 yılında³⁵ yaptırılan Malatya Ulu Camisi kubbe-eyvan birleşiminin uygulandığı bir plan tipindedir. Caminin mihrap önü, üç dilimli tromp geçişli ve yüksek kasnaklı bir kubbe ile kapatılmıştır³⁶. Tamamen tuğladan yapılan kubbenin iç yüzeyi sırlı ve sırsız tuğla kullanılarak bezenmiştir. Kubbe göbeğinde dairesel bir madalyon yer almaktadır. Madalyonun etrafında birkaç intizamsız sırlı tuğla sırasından sonra kıvrımlı firuze renkli sırlı tuğla kollar görülmektedir. Çarkıfelek motifini dolu-boş kırk bir kollu yapmıştır (**F.2a, F.2b**). Çarkıfelek motifinin aslında kubbe göbeğindeki madalyondan başlayarak eteklere kadar geldiği, madalyonun etrafındaki düzensiz sıraların sonraki onarım neticesinde olduğu iddia edilmektedir³⁷.

35 M. Oluş Arık, "Malatya Ulu Camiinin Asli Planı ve Tarihi Hakkında", *Vakıflar Dergisi*, S.8, Ankara, 1969, s. 144.

36 Muhammet Arslan, *Anadolu'da Selçuklu Çağı Cami ve Mescit Mimarisi (Plan-Mimari-Süsleme)*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Erzurum, 2016, s. 978.

37 Alper Altın, *Anadolu Selçuklu Mimarisindeki Geometrik Süslemelerde Restorasyon Hataları*, Konya, 2020, s. 186.



Figure 2a: Malatya Ulu Camisi Kubbe Süslemesi
(Alper Altın, 2013)



Figure 2b: Malatya Ulu Camisi Kubbe Süslemesi Çizimi

3. Konya İç Karaaslan Mescidi

Sultan Alaeddin Keykubat zamanında 1233 yılında inşa edilmiştir³⁸. Kare mescidin üzerini örten tuğla kubbenin iç yüzeyi bütünüyle çarkıfelek motifi ile tezyin edilmiştir. Çarkıfelek, yatay tuğla sıralarının arasına dikey konumda yerleştirilen tuğlalarla yapılmış dolu-boş otuz bir yay biçimli koldan meydana gelmektedir. Motif, kubbe göbeğindeki dairesel çini madalyondan başlayarak kubbe eteklerine kadar uzanmaktadır (F.3a, F.3b).



Figure 3a: Konya İç Karaaslan Mescidi Kubbe Süslemesi (Muhammet Arslan, 2013)



Figure 3b: Konya İç Karaaslan Mescidi Kubbe Süslemesi Çizimi

38 Zekeriya Şimşir-Ahmet Yavuzylmaz, "Yeni Bulunan Bir Selçuklu Kitabesi: İç Karaaslan Mescidi Kitabesi", *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Prof. Dr. Fuat Sezgin Özel Sayısı, Konya 2019, s. 94-96.

4. Kahire Emir el-Câî (İlgay) Yusuf Türbesi

Bahri Memlukler döneminde Nasır'ın torunu "el-Eşref" unvanıyla bilinen Zeyneddin II. Şaban'ın emirlerinden biri olan El-Cai Yusuf tarafından 1373 yılında külliye olarak Mısır'ın Kahire şehrinde inşa edilmiştir. Külliye içerisinde medrese, sebil-i küttab ve türbe yer almaktadır³⁹. Çarkıfelek süslemeli kubbe, türbededir. Silindirik kasnak üzerinde yükselen kubbenin sırtına çarkıfelek süslemeli bezeme yapılmıştır. Çarkıfelek motifi, kubbenin merkezindeki alemden başlayarak kubbe eteğinde son bulan dolu-boş kollarından oluşmaktadır. Burada kalın nervürlerle meydana getirilmiş tahminen yirmi sekiz kıvrımlı kol vardır (F.4).



Figure 4: Mısır-Kahire Emir İlgay Yusuf Türbesi Kubbe Süslemesi (Kaynak: <https://akpia.mit.edu/sites/default/files/images/sympdomesposter.pdf>)

5. Selçuk İsa Bey Camisi

Aydınöğulları Beyliği döneminde 1375 yılında İsa Bey tarafından yaptırılmıştır⁴⁰. Cami, mihraba paralel uzanan iki sahnalı düzeni ile Suriye etkisi göstermektedir. Avluya açılan batıdaki taçkapının hemen arkasında, minare ile beden duvarı arasında kalan birimin üzeri merkezinde kubbecik olan yıldız tonozla kapatılmıştır. Merkezde yer alan kubbecik sekizgen bir kasnak üzerinde yükseltilmiştir. Kubbeciğin karnında on altı kavisli kol ile yapılan çarkıfelek süslemesi karşımıza çıkmaktadır (F.5a, F.5b).

39 Doris Behrens-Abouseif, *Islamic Architecture in Cairo an Introduction*, Leiden, 1998, s. 131.

40 Selda Ertuğrul, "İsâ Bey Camii", *DİA*, C.22, İstanbul, 2000, s. 477.



Figure 5a: İzmir Selçuk İsa Bey Camisi Kubbecik Süslemesi (Mehmet Öztürk, 2011)

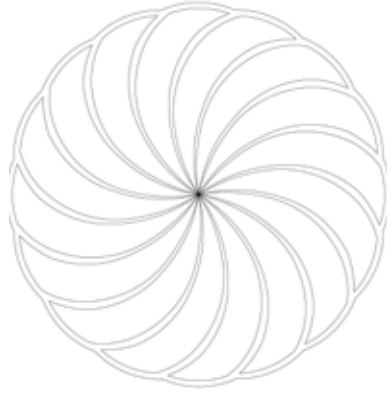


Figure 5b: İzmir Selçuk İsa Bey Camisi Kubbecik Süslemesi Çizimi

6. Kahire Ayıtmış Türbesi

Bahri Memlukler döneminde cami, türbe ve sebilden oluşan külliye halinde inşa edilmiştir. Sultan Berkuk zamanında Atabek'ül Asakiriye görevinde bulunan emir Ayıtmış tarafından 1383 yılında yaptırılmıştır⁴¹. Türbenin üzeri dıştan yüksek tutulmuş iki kademeli kasnak üzerine yerleştirilmiş kubbe ile örtülmüştür. Kubbenin sırtı kalın nervürlerle meydana getirilmiş çarkıfelek süsleme ile bezenmiştir. Dolu-boş olarak yapılmış takribi yirmi dört kol mevcuttur. Kubbenin merkezindeki alemden başlayan nervürler kıvrılarak kubbe eteğine kadar devam etmekte ve kasnakta düz bir şekilde nihayetlenmektedir. Eski fotoğraflarda tek renk olduğu görülen dikey silmelerin daha sonraki onarımlarda birer atlamalı olarak boyandığı görülmektedir (F.6).

41 Caroline Williams, *Islamic Monuments in Cairo the Practical Guide*, Cairo, 2008, s. 81-82.



Figure 6: Mısır-Kahire Ayıtmış Türbesi Kubbe Süslemesi (Kaynak:<https://lh5.googleusercontent.com/p/AF1QipOtcBC9gjIwgePn2nkjurn6OsiHPERiiO9PUmmB=w600-h988-p-k-no>)

7. Bursa Yıldırım Hamamı

Osmanlı döneminde Yıldırım Bayezid tarafından 1390 yılında külliyeinin bir parçası olarak yaptırılan hamam küçük ölçekli olarak inşa edilmiştir. Sıcaklık etrafında sıralanan halvet hücreli hamamlar grubundaki yapıda çarkıfelek süslemeli kubbe, ılıklik mekanında yer almaktadır. Çarkıfelek süslemesi dairevi nervürlerle yapılmıştır⁴². Takribi yirmi dört kıvrımlı kola sahip çarkıfelek dolu-boş biçimde tasarlanmıştır. Kollar, kubbe göbeğindeki aydınlık fenerinden başlayarak kubbe eteğine kadar devam etmekte ve kubbe eteğinde dalgalı bir şekilde sonlanmaktadır (F.7a, F.7b).

42 Can Keklik, **Bursa, Erken Dönem Osmanlı Hamamları**, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1996, s. 36.

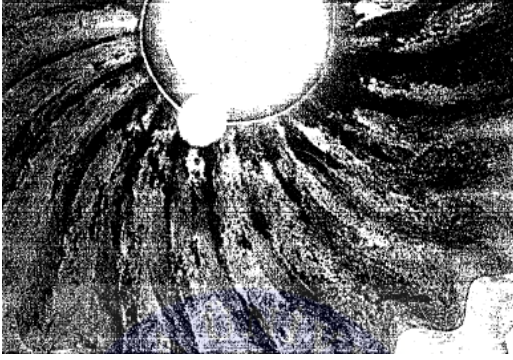


Figure 7a: Bursa Yıldırım Hamamı Kubbe Süslemesi (Keklik, 1996, Resim 41)



Figure 7b: Bursa Yıldırım Hamamı Kubbe Süslemesi Çizimi

8. Amasya Bayezid Paşa Camisi

Osmanlı döneminde Çelebi Mehmet'in lalası Bayezid Paşa tarafından 1414 yılında inşa ettirilen yapı tabhaneli camiler plan tipindedir⁴³. Caminin kuzeyinde beş kemer gözlü bir son cemaat yeri bulunmaktadır. Son cemaat yerinin doğu kenarındaki kemer gözünün üst örtüsü diğerlerinden farklı yapılmıştır. Türk üçgeni geçişli kubbenin karnı çarkıfelek süsleme ile bezenmiştir⁴⁴. Buradaki çarkıfelek süslemesinin on altı kollu olduğu belirtilmektedir⁴⁵. Ancak çarkıfeleğin dolu-boş olarak yapılmış on iki kolu bulunmaktadır. Merkezden başlayarak kubbenin eteğinde sonlanan kollar kıvrımlı sivri yivlerle meydana getirilmiştir (**F.8a, F.8b**).



Figure 8a: Amasya Bayezid Paşa Camisi Kubbe Süslemesi (VGMA, 2009)

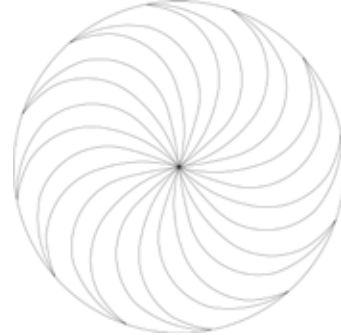


Figure 8b: Amasya Bayezid Paşa Camisi Kubbe Süslemesi Çizimi

43 Semavi Eyice, "Bayezid Paşa Camii", *DİA*, 5, İstanbul, 1992, s. 243.

44 Albert Gabriel, *Monuments Turcs D'Anatolie*, C.II, Paris, 1934, s. 25-27.

45 Ekrem Hakkı Ayverdi, *Osmanlı Mimarisinde Çelebi ve II. Sultan Murad Devri 806-855 (1403-1451)*, İstanbul, 1989, s. 9.

9. Bursa Devlet Hatun Türbesi

Bursa merkezinde yer alan türbe Çelebi Mehmet tarafından annesi Germiyanoglu Yakup Bey'in kızı Devlet-Hatun adına 1414 yılında yaptırılmıştır. Kare planlı dört köşe ayağın taşıdığı baldaken biçimdeki türbenin merkezinde tek sanduka bulunmaktadır. Ayakların arasına birer sütun yerleştirilerek her bir cephede iki sivri kemerli açıklık meydana getirilmiştir. Türbenin üst örtüsü içten kubbe dıştan ise konik bir külahla örtülmüştür⁴⁶. Türbenin kubbe karnı birbirine eş kırk sekiz kola sahip çarkıfelekle bezenmiştir. Kollar, birer atlamalı olarak düşünülürse yirmi dört kollu olduğu belirtilebilir. Merkezdeki madalyondan çıkan kollar içbükey kavslü silme ile yapılmıştır. Her bir dilim içerisine kalemîşi ile birbirine eş muhdes bitkisel süslemeler işlenmiştir (F.9a, F.9b).



Figure 9a: Bursa Devlet Hatun Türbesi Kubbe Süslemesi (Kaynak:<http://wowturkey.com/forum/viewtopic.php?t=54860>)

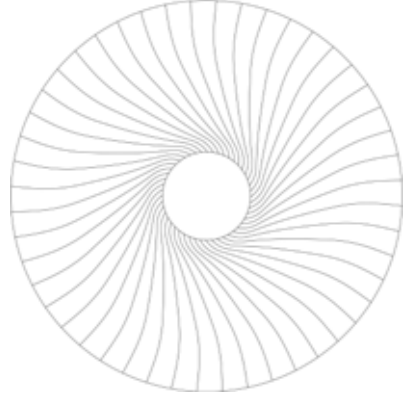


Figure 9b: Bursa Devlet Hatun Türbesi Kubbe Süslemesi Çizimi

10. Edirne Gazi Mihail Hamamı

Osmanlı döneminde 1422 yılında Gazi Mihail Bey tarafından hamam, cami, imaret ve köprüden oluşan külliye'nin bir parçası olarak inşa edilmiştir. Yapı plan olarak asimetrik düzende çifte hamam olarak yaptırılmıştır. Hamamın erkekler bölümünün sıcaklığı iki eyvanlı, iki halvetlidir⁴⁷. Çarkıfelek süslemeli kubbenin bulunduğu ılıkılık kare planlıdır. Mekanın üzeri Türk üçgeni geçişli kubbe ile örtülmüştür. Kubbenin karnı, merkezdeki aydınlık fenerinden eteklere kadar çarkıfelek süsleme ile bezenmiştir. On altı kollu çarkıfelek dolu-boş şekilde yapılmıştır. Çarkıfeleğin kollarında sivri nervürlü ve düz yüzeyler kullanılmıştır. Düz yüzeylerin her birine üçer filgöz pencere açılmıştır. Kollar, kubbenin eteklerinde Türk üçgenleri ile aynı şekilde sonlanmakta ve kubbe eteğinde on altı köşeli yıldız biçiminde bir kasnak meydana getirmektedir (F.10a, F.10b).

46 Orhan Cezmi Tuncer, *Anadolu Kümbetleri 2 Beylikler ve Osmanlı Dönemi*, Ankara, 1991, s. 131.

47 Doğan Kuban, "Edirne'de Bazı İkinci Murat Çağı Hamamları Mukarnas Bezemeleri Üzerine Notlar", *Ord. Prof. İsmail Hakkı Uzunçarşılı'ya Armağan*, Ankara, 1976, s. 453-454.

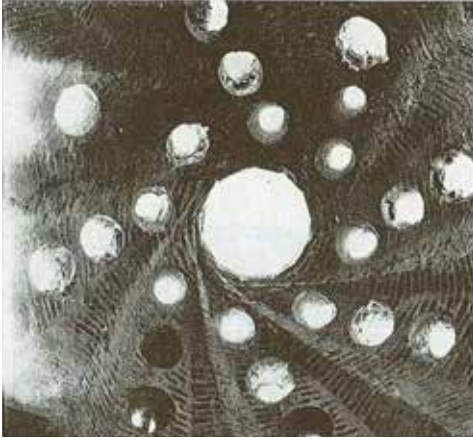


Figure 10a: Edirne Gazi Mihal Hamamı Kubbe Süslemesi (Kuban, 1976, Şekil 8a)

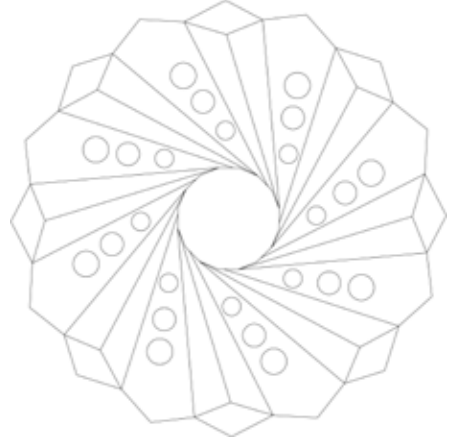


Figure 10b: Edirne Gazi Mihal Hamamı Kubbe Süslemesi Çizimi

11. Bursa Tavuk Pazarı Hamamı

Vakfiyesine göre 1426 yılında Sultan II. Murad tarafından Muradiye Camisi'ne gelir getirmesi amacıyla çifte hamam olarak yaptırılmıştır. Kadınlar ve erkekler kısmı asimetrik düzende sıralı soyunmalık, ılıklik ve sıcaklığa sahiptir⁴⁸. Çarkıfelek bezemeli kubbe erkekler bölümünün ılıklik mekanındadır⁴⁹. Kare ılıklik bölümü doğu yönde bir eyvanla genişletilmiştir. Dikdörtgen eyvan Türk üçgeni geçişleri ile kareye dönüştürülmüş merkezde kubbe ile kapatılmıştır. Kubbenin karni göbekteki dairesel aydınlık feneri açıklığından itibaren eteklere kadar uzanan çarkıfelekle bezenmiştir. Dolu-boş şekilde yapılmış çarkıfelek tahminen kavisli yirmi sekiz kolludur (**F.11a**, **F.11b**).

48 Elif Şehitoğlu, **Bursa Hamamları**, İstanbul, 2008, s. 63.

49 Ekrem Hakkı Ayverdi, **a.g.e.**, s. 362.

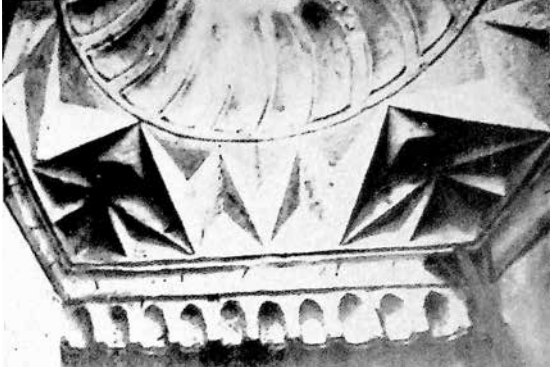


Figure 11a: Bursa Tavuk Pazarı Hamamı Kubbe Süslemesi (Ayverdi, 1989, Resim 632)

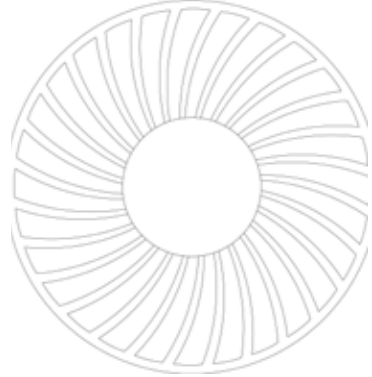


Figure 11b: Bursa Tavuk Pazarı Hamamı Kubbe Süslemesi Çizimi

12. Bursa Emir Sultan Hamamı

Külliyenin parçası olarak yapılan hamam vakfiyesine göre Yıldırım Bayezid'in kızı Hindu Hatun tarafından eşi Emir Sultan adına 1426 yılında yaptırılmıştır. Kuzey-güney doğrultusunda dikdörtgen planlı hamam sıralı soyunmalık, ılıklik ve sıcaklık birimlerine sahiptir⁵⁰. Kare planlı ılıklik mekanının üzeri kubbe ile örtülmüştür. Kubbenin karnı yirmi dört kollu çarkıfelek ile bezenmiştir. Çarkıfelek, kubbenin göbeğindeki dairesel aydınlık fenerinden başlayarak kavisli bir şekilde kubbe eteğine kadar uzanmaktadır. Dolu-boş tasarlanan çarkıfelek, kubbe eteğinde iki sıra dalga yaparak son bulmaktadır (F.12a, F.12b).

50 Keklik, a.g.e., s. 63.



Figure 12a: Bursa Emir Sultan Hamamı Kubbe Süslemesi (Şehitoğlu, 2008, s. 56)



Figure 12b: Bursa Emir Sultan Hamamı Kubbe Süslemesi Çizimi

13. Bergama Küplü Hamamı

Hamamın kitabesi bulunmasa da 1427 tarihli vakfiyesinden hareketle yapıyı Hatip Mahmut Paşa'nın söz konusu tarihten önceki yılda yaptırdığı belirtilmektedir⁵¹. Tek eyvanlı ve köşe halvetli sıcaklığa sahip hamamın merkezi mukarnas dolgulu pandantif geçişli, sekizgen kasnaklı ve çarkıfelek bezemeli bir kubbe ile örtülmüştür. Kubbenin merkezinde filgözü pencere yer almaktadır. Merkezdeki filgözünden başlayarak kalın nervürlerle dolu-boş olarak yapılmış on altı kıvrımlı kol görülmektedir. Kıvrımlı kolların ayırdığı dilimlerin her birinin arasında üçer adet filgözü mevcuttur. Filgözleri kıvrıma uyacak şekilde yerleştirilmiştir. Böylece hem silmelerle hem de filgözleriyle çarkıfelek vurgulanmıştır (F.13a, F.13b).

51 Sevgi Soyaker, "Bergama'da Türk Hamamları", **Bergama Belleten**, S.2, İzmir, 1992, s. 30.



Figure 13a: Bergama Küplü Hamamı Kubbe Süslemesi (Selim Okat, 2019)



Figure 13b: Bergama Küplü Hamamı Kubbe Süslemesi Çizimi

14. Bursa Kayıhan Hamamı

Osmanlı döneminde Bursa'da Veziriazam Koca Mehmed Ağa tarafından camisine getirilmesi amacı ile yaptırılmıştır. Kesin yapım tarihi bilinmeyen hamamın Paşa'nın ölüm tarihi olan 1439 yılından önce yaptırıldığı ifade edilmektedir⁵². Çifte hamam olarak inşa ettirilen hamamın kadınlar ve erkekler bölümü simetrik bir düzen sergilememektedir. Sıcaklık etrafına halvetlerin yerleştirildiği görülmektedir. Doğu kenarda yer alan erkekler bölümünün ılıkılık kubbesi diğerlerinden farklı olarak çarkıfelek süslemesi ile bezenmiştir. Dikdörtgen ılıkılık mekanı kemerlerle kareye dönüştürülmüş ve üzeri kubbe ile kapatılmıştır. Dolu-boş kıvrımlı kollarla yapılan çarkıfelek tahminen yirmi kola sahiptir. Kollar merkezdeki büyük aydınlık feneri açıklığından başlamakta ve kubbe eteğinde sonlanmaktadır (F.14a, F.14b).



Figure 14a: Bursa Kayıhan Hamamı Kubbe Süslemesi (Şehitoğlu, 2008, s. 68)

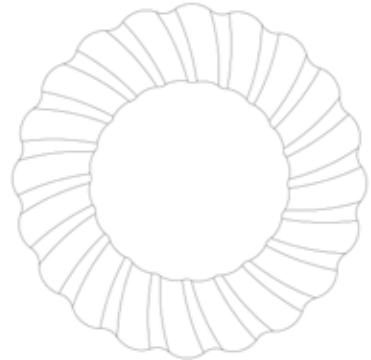


Figure 14b: Bursa Kayıhan Hamamı Kubbe Süslemesi Çizimi

52 Şehitoğlu, a.g.e., s. 67.

15. İznik İsmail Bey Hamamı

İznik'te inşa tarihi ve banisi bilinmeyen yapının küçük ölçekli özel bir hamam olduğu belirtilmektedir. Hamamın diğer adı Selçuk Hamamı olarak geçse de bunun ne sebeple verildiği meçhuldür. Yapının ahşap sarayın müstemilatı olduğundan dolayı 14-15. yüzyıllarda inşa edilmiş olabileceği ifade edilmektedir⁵³. Hamam dört küçük birimden meydana gelmektedir. Dikdörtgen planlı ılıklik mekanı mukarnaslı geçişlerle kareye dönüştürülmüş ve üzeri kubbe ile kapatılmıştır. Kubbenin karnı nervürlü sarmal kollarla yapılan çarkifelek süsleme ile bezenmiştir. Kubbe göbeğindeki aydınlık fenerinden başlayarak kıvrımlı bir şekilde kubbe eteğine kadar dolu-boş kollarla yapılmış on iki dilim görülmektedir. Nervürlü kolların arasındaki satıhta çok sayıda filgözü pencere açılmıştır. Hem nervürlü kollar hem de filgözlerinin olduğu satıtlar iki ayrı çarkifelek görüntüsü yansıtmaktadır. (F.15a, F.15b)



Figure 15a: İznik İsmail Bey Hamamı Kubbe Süslemesi (Kaynak: <https://edebistan.com/haberler/ruhun-kubbesi-iznik>)

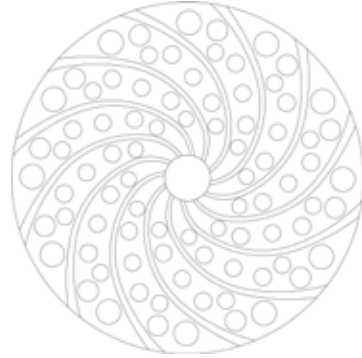


Figure 15b: İznik İsmail Bey Hamamı Kubbe Süslemesi Çizimi

16. Edirne Kumkasrı Hamamı

Edirne'de Saray-ı Cedîd-i Âmiri (Yeni Saray) yapılarından biri olan hamamın sarayla beraber II. Mehmed döneminde 15. yüzyıl ortalarında inşa edilmiş olduğu belirtilmektedir⁵⁴. Hamam yapıya ismini veren Kum Kasrı ile birlikte II. avlunun kuzeyinde yer almaktadır. Eski fotoğraflarda görülebilen Kum Kasrı günümüze gelememiştir. Mütevazi küçük boyutlarda tipik bir saray hamamı olan yapının iki bölümlü sıcaklığı bulunmaktadır. Diğerinden büyük olan dikdörtgen planlı asıl sıcaklık bölümü sivri kemerle ikiye bölünmüş, kare alanın üzeri pandantif geçişli kubbe ile kapatılmıştır. Kubbe içerisinde çarkifelek motifi yapılmıştır. Çarkifelek dolu-boş yapılmış on iki kola sahiptir. Merkezdeki dairesel madalyondan çıkan kollar kubbe eteklerinde nihayetlenmektedir. Girintili yapılmış kollar kubbe eteklerinde

53 Semavi Eyice, "İsmail Bey Hamamı", *DİA*, 23, İstanbul, 2001, s. 86.

54 Mustafa Özer-Mesut Dündar, "Edirne Sarayı Kum Kasrı Hamamı ve Aşçılar Hamamı", *Akdeniz Sanat Dergisi*, S.19, Antalya, 2019, s. 573.

kemercikle sonlanmıştır. Atlamalı olarak girintili kollar içerisine birer figürü pencere yerleştirilmiştir (F.16a, F.16b).



Figure 16a: Edirne Kumkasrı Hamamı Kubbe Süslemesi (Mustafa Özer, 2014)



Figure 16b: Edirne Kumkasrı Hamamı Kubbe Süslemesi Çizimi

17. Edirne Yeniçeri Hamamı

Hamamın inşası ve banisi hakkında kesin bir bilgi yoktur. Ancak Beylerbeyi Hamamı'nın banisi Yusuf Sinaneddin Paşa'nın bu hamamı da yakın tarihlerde, 15. yüzyılın ilk yarısında yaptırdığı belirtilmektedir⁵⁵. Plan ve süsleme özellikleri ile yapının II. Murat dönemine girdiği ifade edilmektedir⁵⁶. Soyunmalık kısmı günümüze gelemeyen yapının sıcaklık bölümü iki eyvanlı ve köşe halvetli yapılmıştır. Kuzeybatı köşede yer alan halvet üçgen bingilerle geçilen kubbe ile örtülmüştür. Kubbe sivri yivli çarkıfelek süslemesine sahiptir. Merkezdeki aydınlık fenerinden başlayarak aşağıya doğru genişleyen birbirine eş on altı kola sahiptir. Kollar kubbe eteğinde üçgen bingilerle aynı şekilde sonlanmakta ve kubbe eteğinde on altı köşeli yıldız biçiminde bir kasnak meydana getirmektedir. Benzer şekilde on altı köşeli yıldız kubbe göbeğinde de görülmektedir (F.17a, F.17b).

55 Sabih Erken, "Edirne Hamamları", *Vakıflar Dergisi*, S.10, Ankara, 2006, s. 411.

56 Kuban, *a.g.e.*, s. 455.



Figure 17a: Edirne Yeniçeri Hamamı Kubbe Süslemesi (Kuban, 1976, Şekil 19)



Figure 17b: Edirne Yeniçeri Hamamı Kubbe Süslemesi Çizimi

18. Mardin Kasımiye Medresesi

Kitabesi bulunmayan yapıyı adından hareketle Akkoyunlu devletinden Cihangir'in oğlu Sultan Kasım'ın 1487-1502 yılları arasında yaptırmış olabileceği ifade edilmektedir⁵⁷. Açık avlulu, çift katlı, tek eyvanlı planda inşa edilen medrese, cami ve türbe ile beraber yapılmıştır. Medresenin güney cephesindeki kapının arkasında “L” şeklinde bir koridor yer almaktadır⁵⁸. Tonoz örtülü bu koridorun köşesindeki kare alan içte çarkıfelekli dışta dilimli bir kubbe ile kapatılmıştır. Kubbe, sivri yivlerle oluşturulmuş birbirine eş yirmi iki kollu çarkıfelek süsleme ile bezenmiştir. Çarkıfelek, kubbe göbeğindeki dairesel madalyondan başlayarak kubbe eteğine kadar uzanmaktadır. Kollar merkezden eteğe doğru genişlemektedir. Kolların arasında dört sıra halinde zikzak silmeler uzanmaktadır. Böylece kubbe içerisinde birbirini kapsayan beş sıra halinde yirmi iki köşeli yıldız dizileri ile karşılaşmaktadır (**F.18a, F.18b**).

57 Metin Sözen, *Anadolu Medreseleri Selçuklu ve Beylikler Devri*, İstanbul, 1970, s. 202.

58 Albert Gabriel, *Voyages Archeologiques Dans la Turquie Orientale*, Paris, 1940, s. 33.



Figure 18a: Mardin Kasımiye Medresesi Kubbe Süslemesi (Gabriel, 1940, Levha 19)

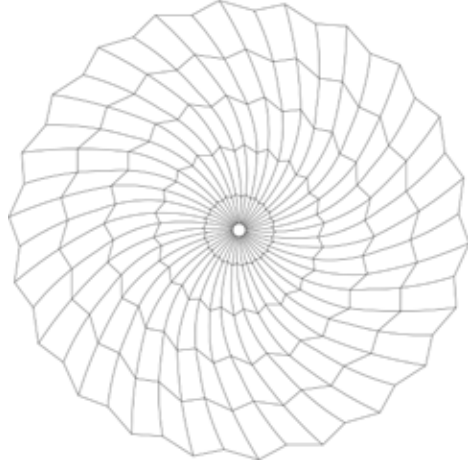


Figure 18b: Mardin Kasımiye Medresesi Kubbe Süslemesi Çizimi

19. İstanbul Mahmut Paşa Hamamı

İstanbul'un en eski hamamlarından Mahmut Paşa Hamamı, Fatih Sultan Mehmed'in sadrazamlarından biri olan Mahmud Paşa tarafından 1466-67 yılları arasında külliye'nin parçası olarak yapılmıştır. Çifte hamam olarak inşa edilen yapı İstanbul'un en eski hamamlarından biridir⁵⁹. Kadınlar bölümü günümüze gelememiş, erkekler bölümü ise iş merkezi olarak kullanılmaktadır. Yıldızvari sıcaklıklı hamamın kuzey ve güney yönlerine halvetler yerleştirilmiştir. Hamamın "T" planlı ılık bölümünün merkezi çarkifelek süslemeli bir kubbe ile örtülmüştür. Çarkifeleğin kolları dört sıra halinde yerleştirilmiş filgözleri ile meydana getirilmiştir. Kıvrımlı bir şekilde konumlandırılan filgözleri ile yapılmış on altı kol görülmektedir. Kubbenin göbeğindeki aydınlık fenerinde ortada büyük, kenarlarda altı küçük filgözü pencere mevcuttur (F.19a, F.19b).

59 Filiz Gündüz, "Mahmud Paşa Külliyesi", *DİA*, 27, Ankara, 2003, s. 381.



Figure 19a: İstanbul Mahmut Paşa Hamamı
Kubbe Süslemesi (İlknur Güler, 2017)

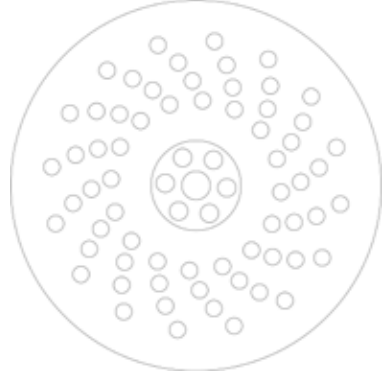


Figure 19b: İstanbul Mahmut
Paşa Hamamı Kubbe Süslemesi
Çizimi

20. Edirne II. Bayezid Camisi

Sultan II. Bayezid tarafından 1484-88 yıllarında külliyein bir parçası olarak inşa ettirilmiştir. Cami tabhaneli plandadır. Kare harimin iki yanına bitişik birer tabhane yerleştirilmiştir. Caminin kuzeyinde dört tarafı kubbeli revaklarla çevrelenen avlu yer almaktadır. Son cemaat yeri revakların devamı şeklinde avluya dahil edilmiştir⁶⁰. Beş gözlü son cemaat yerinin ortasında yer alan birimin üzeri diğerlerinden daha yüksek tutulmuş bir kubbe ile örtülmüştür. Pandantif geçişli kubbenin karnı çarkıfelek süsleme ile bezenmiştir. Kubbe göbeğindeki sarkıttan başlayarak eteklere doğru kıvrılan dolu-boş otuz iki kolu bulunmaktadır. Çarkıfeleğin kolları dalgalı bir şekilde sonlanmaktadır. Kolların konturları siyah kalemışı ile belirginleştirilmiş birer atlamalı olarak içleri maviye ve beyaza boyanmıştır (F.20a, F.20b).

60 Semavi Eyice, "Bayezit II Cami ve Külliyesi", *DİA*, 6, İstanbul, 1992, s. 42-43.



Figure 20a: Edirne II. Bayezid Camisi
Kubbe Süslemesi (Alper Altın, 2019)

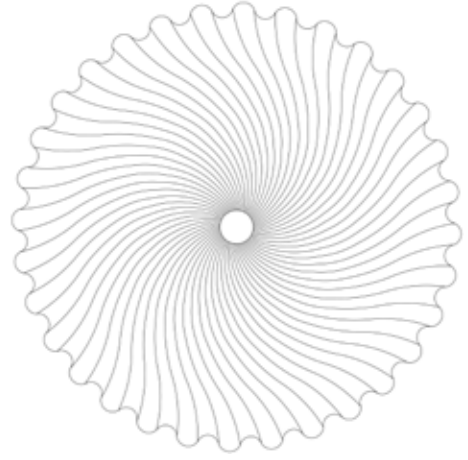


Figure 20b: Edirne II. Bayezid Camisi
Kubbe Süslemesi Çizimi

21. Köstendil Fatih Camisi

Bulgaristan'ın Köstendil şehrinde yer alan caminin Fatih ismi ile bilinmesine rağmen Kanuni Sultan Süleyman devrinde 1530-31 yıllarında inşa ettirildiği belirtilmektedir⁶¹. Küçük ölçekte, kare planlı ve kubbe ile örtülü harime sahip caminin kuzeyinde üç gözlü bir son cemaat yeri mevcuttur. Son cemaat yerinde batı kenardaki birimin üzeri mukarnaslı pandantif geçişli kubbe ile örtülmüştür. Kubbenin karnında çarkıfelek bezeme görülmektedir. Çarkıfelek, kubbenin göbeğinden başlayarak kıvrımlı bir şekilde eteklerine doğru genişleyen birbirine eş takribi kırk dört kola sahiptir (**F.21a, F.21b**).

61 Ekrem Hakkı Ayverdi, *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri*, C.IV, İstanbul, 2000, s. 65-66.



Figure 21a: Bulgaristan Köstendil Fatih Camisi Kubbe Süslemesi (Ayverdi, 2000, Resim 95)

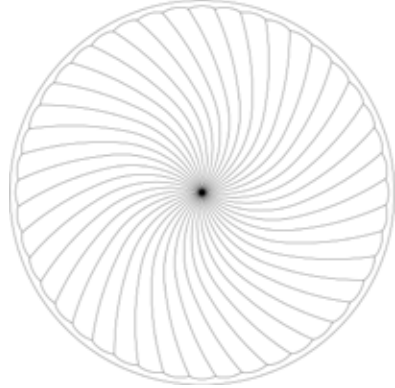


Figure 21b: Bulgaristan Köstendil Fatih Camisi Kubbe Süslemesi Çizimi

22. Edirne Rüstem Paşa Hanı

Osmanlı'nın ünlü sadrazamlarından Rüstem Paşa tarafından 1560-61 yılında Mimar Sinan'a yaptırılan yapı şehir içi hanı ve menzilinden müteşekkildir. Han, menzile göre daha büyük bir avluya sahiptir. Avlunun dört kenarında tek sıra revak dizisi yer almaktadır. Handaki dükkanlar revakların arkasına yerleştirilmiştir. Çift katlı hana giriş kuzey cephedeki kapıdan sağlanmaktadır⁶². Girişin hemen üzerinde yer alan doğudan dördüncü mekan içten ve dıştan kubbe ile kapatılmıştır. Mekanın kubbe sırtında çarkıfelek süslemesi dikkat çekmektedir. Kalın nervürlerle yapılan çarkıfelek, kubbenin merkezindeki alemden başlayıp kıvrılarak kubbe eteğine kadar devam etmektedir. Dolu-boş tahmini on iki kola sahip çarkıfelek çokgen kasnakta son bulmaktadır (F.22).

62 N. Çiçek Akçıl, "Rüstem Paşa Kervansarayı", *DİA*, 35, İstanbul, 2008, s. 290-291.

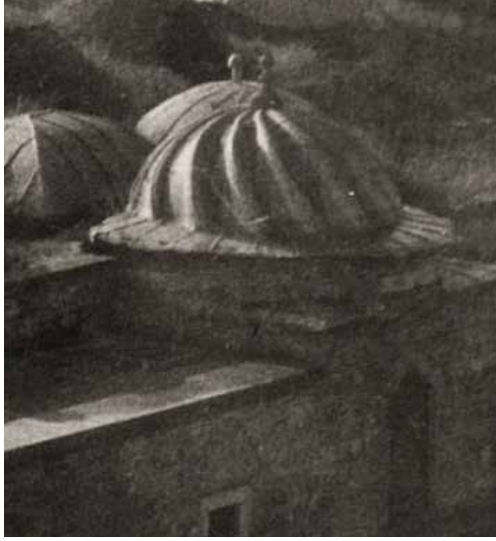


Figure 22: Edirne Rüstem Paşa Kervansarayı Kubbe Süslemesi (Kaynak: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/117228>)

23. Kazvin Ali Kapı Sarayı Kapısı

Safeviler döneminde 16. yüzyılda Şah Tahmasp tarafından yaptırılan Ali Kapı Sarayı'nın kapısı olarak inşa edilmiştir. Kazvin'de günümüze gelen tek Safevi anıtıdır⁶³. Kapının mukarnas kavsaralı eyvanının arkasındaki kare mekanın üzeri yelpaze pandantif geçişli kubbe ile örtülmüştür. Kubbe karnı sırlı ve sırsız tuğlalar kullanılarak çarkıfelek süsleme ile bezenmiştir. Kıvrımlı dolu-boş on iki kola sahiptir. Lacivert sırlı tuğlalarla yapılan kollar, kubbenin göbeğindeki dairesel madalyondan başlayarak kubbe eteğinde baklava dilimi ile sonlanmaktadır (**F.23a, F.23b**).

63 Anthony Hutt-Leonard Harrow, **Islamic Architecture Iran**, C.2, Ipswich, 1978, s. 73.



Figure 23a: İran Kazvin Ali Kapı Sarayı Kapısının Kubbe Süslemesi (Kaynak: <https://www.alamy.com/islamic-architecture-spiral-dome-decoration-on-silk-road-era-ali-qapu-gate-in-qazvin-iran-image211296905.html>)

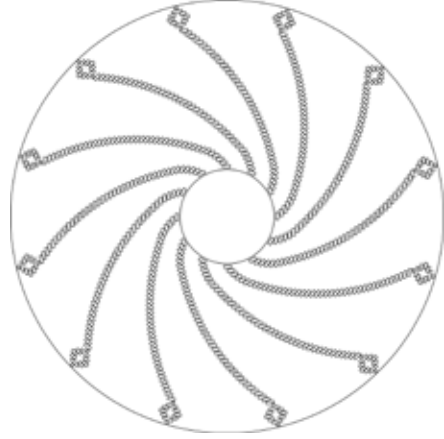


Figure 23b: İran Kazvin Ali Kapı Sarayı Kapısının Kubbe Süslemesi Çizimi

24. Maranjab Kervansarayı

Kum-İsfahan yolu güzergahında yer alan kervansaray Safevi döneminde I. Şah Abbas zamanında 1603 yılında inşa ettirilmiştir. Yapı, açık avlulu dört eyvanlı bir plana sahiptir⁶⁴. Kervansarayda girişin hemen arkasındaki kare mekanın üzeri büyük bir kubbe ile kapatılmıştır. Yelpaze pandantif geçişli kubbede çarkifelek bezeme görülmektedir. Çarkifelek süsleme kubbenin kamında sırlı ve sırsız tuğla kullanılarak yapılmıştır. Bir sıra firuze renkli, bir sıra lacivert renkli sırlı tuğlalar almaşık olarak dizilmiştir. Dolu-boş yirmi kola sahip çarkifelek bezeme kubbenin göbeğindeki aydınlık fenerinden başlamakta, kıvrımlı bir şekilde ilerleyerek kubbe eteğinde haçvari şekille nihayetlenmektedir (F.24a, F.24b). Aydınlık fenerinin üzerindeki kubbede de çarkifelek süsleme yer almaktadır. Burada ana kubbedekine benzer biçimde altı kollu çarkifelek bulunmaktadır (F.24c).

64 Oksana Beheshti, *Travel Guide to Esfahan, Kashan More*, Tahran, 2003, s. 190.



Figure 24a: İran Maranjab
Kervansarayı Kubbe Süslemesi
(Kaynak: <https://www.gettyimages.com/detail/photo/persian-architecture-royalty-free-image/504831107>)

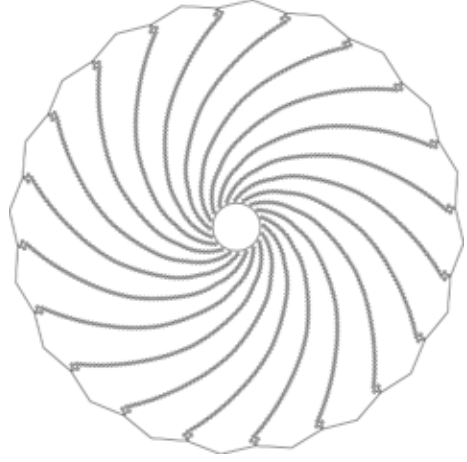


Figure 24b: İran Maranjab
Kervansarayı Kubbe Süslemesi Çizimi



Figure 24c: İran Maranjab
Kervansarayı Aydınlık Feneri Kubbe
Süslemesi (Kaynak: <https://www.gettyimages.com/detail/photo/persian-architecture-royalty-free-image/505596149>)

25. Kaşan Nuşabad Ali Mescidi

Büyük Selçuklu döneminde inşa edilen caminin sadece minaresi özgün olarak kalmış diğer kısımları sonraki dönemlerde yenilenmiş veya eklenmiştir⁶⁵. Caminin bugünkü planı ve süslemeleri Kaçar döneminden kalmaz. Camide iki farklı çarkıfelek süslemeli kubbe ile karşılaşmaktadır. Çarkıfelekler kubbe karnında yer almaktadır. Çarkıfelek süslemeler sırlı ve

65 Eravşar-Karpuz, a.g.e., C.2, s. 122.

sırsız tuğla ile yapılmıştır. Kubbelerden biri ana eyvanda bulunmaktadır. On iki kollu yapılan çarkıfelek firuze renkli sırlı tuğla ile meydana getirilmiştir. Kubbe göbeğindeki madalyondan başlayarak kubbe eteğindeki zikzak dizisinde sonlanmaktadır (F.25a, F.25b). İkinci çarkıfelek süslemeli kubbe giriş eyvanındadır. Münavebeli olarak bir lacivert bir firuze renkli sırlı tuğla ile yapılmış altı kola sahiptir. Kollar kubbe göbeğindeki madalyondan başlamakta, kubbe eteğindeki baklava dilimlerinde sonlanmaktadır (F.25c, F.25d).



Figure 25a: İran Nuşabad Ali Mescidi Kubbe Süslemesi (Kaynak: <https://www.twenty20.com/photos/45bbff6c-83bf-4353-a46b-8b57f671e077>)

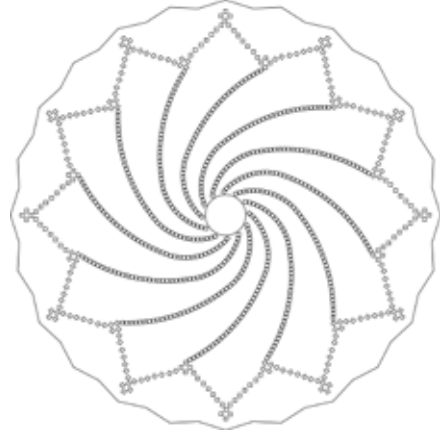


Figure 25b: İran Nuşabad Ali Mescidi Kubbe Süslemesi Çizimi



Figure 25c: İran Nuşabad Ali Mescidi Kubbe Süslemesi (Kaynak: <http://www.selcuklumirasi.com/architecture-detail/ali-mescidi-nusabad>)

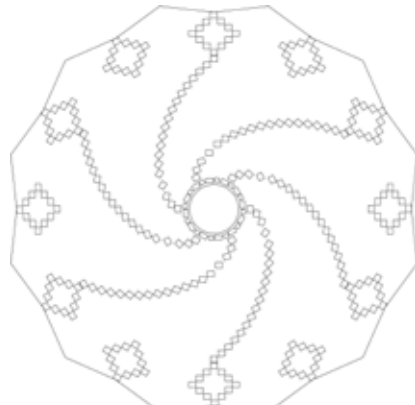


Figure 25d: İran Nuşabad Ali Mescidi Kubbe Süslemesi Çizimi

26. Kaşan Sultan Amir Ahmed Türbesi

Aslen Selçuklu dönemine ait olduğu düşünülen türbe kitabesine göre Safevi döneminde onarım geçirmiştir. Günümüzdeki haliyle Kaçar döneminden kalma türbe, bir tarafta giriş kimeri diğer tarafta büyük bir eyvan bulunan bir avludan oluşmaktadır. Türbe içten kubbe, dıştan konik külahla kapatılmıştır⁶⁶. Çarkıfelek süslemeli kubbe, türbenin giriş eyvanında yer almaktadır. Dikdörtgen eyvan kalın bir kemerle kareye dönüştürülmüş, kare alan nervürlü yelpaze pandantif geçişli kubbe ile kapatılmıştır. Kubbenin göbeğinde oldukça geniş tutulmuş kalemişi madalyon yer almaktadır. Bu madalyondan başlayarak kubbe eteğinde nihayetlenen dolu-boş on dört kola sahip çarkıfelek bezeme yer almaktadır. Sırlı ve sırsız tuğla ile yapılan çarkıfelek süslemede kollar firuze renkli sırlı tuğlalar ile meydana getirilmiştir (F.26a, F.26b).



Figure 26a: İran Kaşan Sultan Amir Ahmed Türbesi Kubbe Süslemesi
(Kaynak: <https://www.flickr.com/photos/gballardice/7507162420/in/photostream/>)

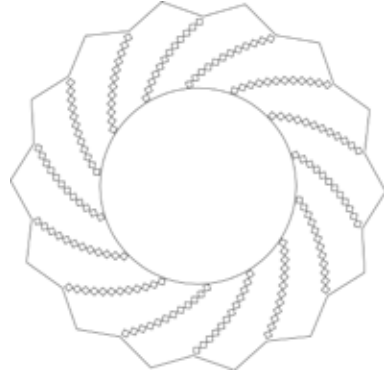


Figure 26b: İran Kaşan Sultan Amir Ahmed Türbesi Kubbe Süslemesi Çizimi

27. Kaşan Sultan Amir Ahmed Hamamı

Hamam 16. yüzyılda Safevi döneminde inşa edilmiş, 1778 yılında meydana gelen depremde zarar görmesi neticesinde Kaçar döneminde 18. yüzyılda yenilenmiştir. Geleneksel İran hamamları planında ve büyük boyutlu bir yapıdır⁶⁷. Çarkıfelek süslemeli kubbe hamamın sıcaklık bölümünde bulunmaktadır. Nervürlü yelpaze pandantif geçişli kubbenin kasnağı yıldızvari bir görünüme sahiptir. Kubbenin karnındaki çarkıfelek bezeme sırlı ve sırsız tuğla ile yapılmıştır. On iki kollu çarkıfelek bezeme dolu-boş biçimde kıvrımlı kollarla sahiptir. Kollar kubbe göbeğindeki aydınlık fenerinden başlayarak kubbe eteğinde son bulmaktadır (F.27a, F.27b).

66 <https://archnet.org/sites/18620> Erişim Tarihi: 01.12.2020

67 <https://www.islamichistoryandtravel.com/sultan-amir-ahmad-hammam-bath-house-kashan/> Erişim Tarihi: 16.11.2020



Figure 27a: İran Kaşan Sultan Amir Ahmed Hamamı Kubbe Süslemesi (Kaynak: <https://tr.depositphotos.com/211810162/stock-photo-kashan-iran-october-2017-brick.html>)

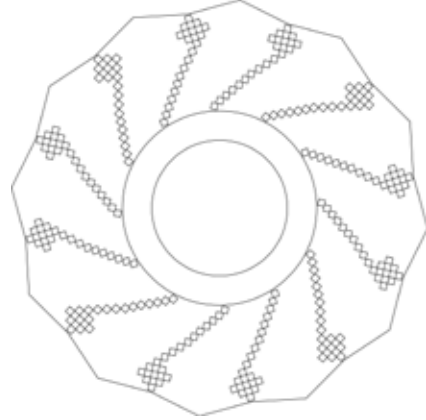


Figure 27b: İran Kaşan Sultan Amir Ahmed Hamamı Kubbe Süslemesi Çizimi

28. Hokand Medar Han Türbesi

Hokand Hanlığı döneminde Ömer Han tarafından 1825 yılında annesi adına yaptırılmıştır. Medar han “hanın annesi” anlamına gelmektedir⁶⁸. Dikdörtgen planlı türbenin iki kenarında uzun kulelerin olduğu anıtsal bir taçkapısı vardır. Türbe silindirik kasnak üzerinde çift cidarlı bir kubbe ile örtülmüştür. Kubbenin karnında çarkıfelek bezeme görülmektedir. Dolu-boş yirmi beş kolla yapılan çarkıfelek, kubbe göbeğinden eteklere kadar uzanmaktadır. Alçı ile yapılan kubbenin içerisi altın yıldız ve firuze renkte boyanmıştır (F.28a, F.28b). Kolların arasındaki satıl bitkisel süslemelerle bezenmiştir.

68 Mayhew Macleod, *Decouverte Ouzbekistan Samarcande, Boukhara, Khiva*, Cenevre, 2019, s. 136.

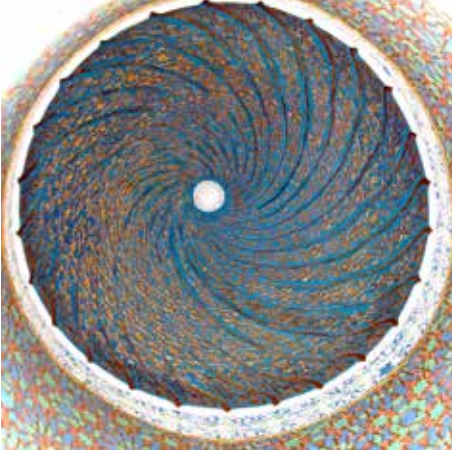


Figure 28a: Özbekistan Hokand Medar Han Türbesi Kubbe Süslemesi (Kaynak: <https://www.manzaraturism.com/uzbekistan/modari-khan-mausoleum-kokand#pictures>)



Figure 28b: Özbekistan Hokand Medar Han Türbesi Kubbe Süslemesi Çizimi

29. Kaşan Ağa Bozork Camisi

Cami ve medreseden oluşan külliye halinde yapılmış yapı Kaçar döneminde Mirza Taki Han zamanında 1834-49 yıllarında inşa edilmiştir. Külliye'nin medresesi Ağa Bozork olarak bilinen Molla Muhammad Mehdi Naraki için yapıldığından dolayı külliye bu isimle anılmıştır⁶⁹. Açık avlulu, merkezi mekanlı dört eyvanlı plan tipindeki camide çarkıfelek süslemeli kubbe güney eyvanın yanındaki kubbeli birimde karşımıza çıkmaktadır. Dolu-boş olarak sekiz kollu yapılan çarkıfelek kubbenin merkezindeki madalyondan başlamakta ve sekiz köşeli yıldızın eşkenar dörtgen köşelerinde sonlanmaktadır. Sırlı ve sırsız tuğla kubbedeki kollar, kare formlu ve patlıcan moru sırlı tuğlalar ile oluşturulmuştur (F.29a, F.29b). Yapıda bundan başka çarkıfelek süslemeli kubbeler de mevcuttur.

69 Beheshti, a.g.e., s. 180.



Figure 29a: İran Kaşhan Ağa Bozork Camisi Kubbe Süslemesi (Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ceiling_inside_Agha_Bozorg_Mosque_in_Kashan,_Iran.JPG)

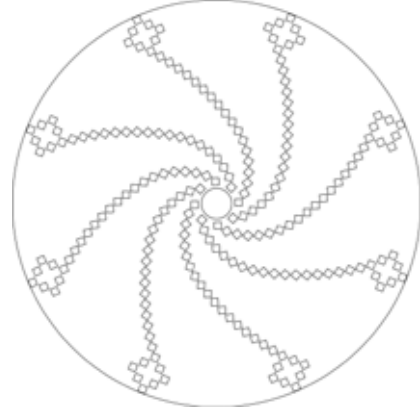


Figure 29b: İran Kaşhan Ağa Bozork Camisi Kubbe Süslemesi Çizimi

30. Kazvin Şehzade Hüseyin Türbesi

İmam Rıza'nın oğlu Hüseyin, yolculuk esnasında Kazvin şehrinde vefat etmiş ve orada defnedilmiştir. Buraya Safeviler döneminde çok sayıda yapı inşa edilmiş ve türbe haline getirilmiştir⁷⁰. Yapı 19. yüzyılda Kaçarlar döneminde neredeyse tamamen yenilenmiştir⁷¹. Kuzey girişinin üzerinde tamamen sırlı tuğlalarla yapılmış kubbe bizi karşılamaktadır. Kubbeye geçiş damarlı yelpaze pandantifle sağlanmıştır. Kubbe karnında merkezdeki madalyondan başlayarak eteklere kadar uzanan çarkıfelek süsleme dikkat çekmektedir. Çarkıfelek birbirine eş on altı kola sahiptir. Ancak kollarda dönüşümlü olarak siyah, beyaz, firuze ve sarı renk olmak üzere dört ayrı renk kullanılmıştır. Bundan dolayı her bir renkte verilen dört kıvrımlı kola sahip olduğu belirtilebilir (**F.30a**, **F.30b**).

70 Muhammed Yusuf Keyani, **İslam Dönemi İran Mimarisi**, Ankara, 2018, s. 114.

71 Hutt-Harrow, **a.g.e.**, s. 156.



Figure 30a: Kazvin Şehzade Hüseyin Türbesi Kubbe Süslemesi (Kaynak: https://www.tripadvisor.com/LocationPhotoDirectLink-g680026-d12229976-i310607852-Imamzadeh_Shahzadeh_Hossein-Qazvin_Qazvin_Province.html)



Figure 30b: Kazvin Şehzade Hüseyin Türbesi Kubbe Süslemesi Çizimi

31. Gülpayegan Cuma Camisi

Büyük Selçuklu sultanı Muhammed Tapar döneminde 12. yüzyılda inşa ettirilen cami, Safevi ve Kaçar dönemlerindeki eklemelerle bugünkü halini almıştır. Son büyük onarım 19. yüzyılda gerçekleşmiştir⁷². Caminin doğu eyvanında yer alan çarkıfelek bezemeli kubbe dolu-boş on iki kola sahiptir. Kollar firuze renkli sırlı tuğla ile yapılmıştır. Kollar kubbe göbeğindeki dairesel madalyondan başlayıp kıvrılarak kubbe eteğinde sonlanmaktadır. Kubbe eteğinde kolların arasında haçvari süslemeler yer almaktadır (F.31a, F.31b).

72 Eravşar-Karpuz, a.g.e., C.1, s. 356-357.



Figure 31a: İran Gülpayegan Cuma Camisi Kubbe Süslemesi (Kaynak: <http://www.selcuklumirasi.com/architecture-detail/gulpayegan-cuma-camii>)

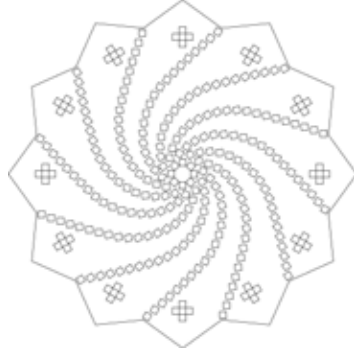


Figure 31b: İran Gülpayegan Cuma Camisi Kubbe Süslemesi Çizimi

32. Kazvin Sa'd al-Saltaneh Kervansarayı

Kaçar döneminde yapılan kervansarayı Sa'd al-Saltaneh Isfahani adında bir kişi inşa ettirmiştir. İran'ın en iyi korunmuş kentsel anıtlarından biri olan kervansaray, büyük boyutlu bir yapıdır. Yedi avlu etrafında şekillenmiş kervansaray kapalı çarşı hüviyetindedir⁷³. Kervansarayın güneyindeki iki sokağın kesiştiği yerde çarkıfelek süslemeli kubbe ile karşılaşmaktadır. Nervürlü yelpaze pendentif geçişli büyük bir kubbe ile örtülü alan sırlı ve sırsız tuğla kullanılarak bezenmiştir. Çarkıfelek süsleme kubbenin tamamında görülmese de 4/1'lik kısmını kaplamaktadır. Kubbe göbeğindeki aydınlık fenerinden başlayarak dışta yer alan dairesel bordürle sınırlanmaktadır. Dolu-boş on kola sahip çarkıfelek diyagonal kare ile sonlanmaktadır. Kolların arasındaki boş kısımlara bir büyük biri küçük iki diyagonal kare daha yerleştirilmiştir (F.32a, F.32b). Bir başka çarkıfelek süslemeli kubbe kervansaray girişinin hemen önünde yer alan kubbeli mekanda bulunmaktadır. Sırlı ve sırsız tuğla örgü ile yapılan çarkıfelek dolu-boş sekiz kola sahiptir. Kıvrımlı bir şekilde kubbenin aydınlık fenerinden başlayan kollar, kubbe eteğinde baklava dilimi ile nihayetlenmektedir (F.32c, F.32d).

73 https://en.wikipedia.org/wiki/Sa%27d_al-Saltaneh_Caravanserai Erişim Tarihi: 25.11.2020

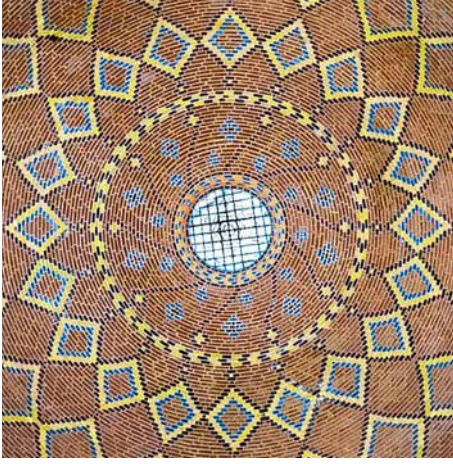


Figure 32a: İran Kazvin Sa'd al-Saltaneh Kervansarayı Kubbe Süslemesi (Kaynak: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caravanserai_of_Sa_D_Al_Saltaneh_\(186152881\).jpeg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caravanserai_of_Sa_D_Al_Saltaneh_(186152881).jpeg))



Figure 32b: İran Kazvin Sa'd al-Saltaneh Kervansarayı Kubbe Süslemesi Çizimi



Figure 32c: İran Kazvin Sa'd al-Saltaneh Kervansarayı Kubbe Süslemesi (Kaynak: <http://www.semerkanddanbosnaya.com/portfolio/kazvin/>)

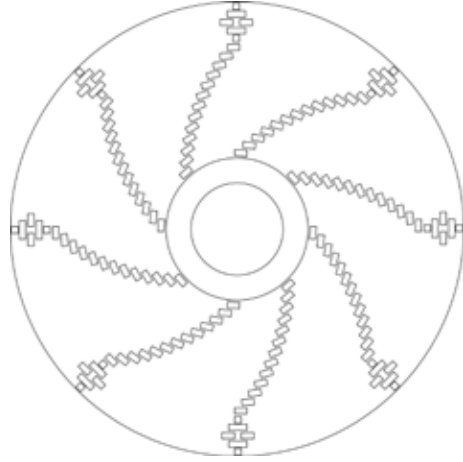


Figure 32d: İran Kazvin Sa'd al-Saltaneh Kervansarayı Kubbe Süslemesi Çizimi

33. Şiraz Nasır'ül-Mülk Camisi

Şiraz’da 1876-1888 yıllarında Kaçar hanedanından Nasıreddin Şah’ın inşa ettirdiği cami, pembe renkli çinilerinden dolayı pembe cami olarak da anılmaktadır⁷⁴. Cami dikdörtgen bir avlu etrafında yerleşmiş düzensiz bir plana sahiptir. Caminin çarkıfelek süslemeli kubbeleri avlunun doğusundaki mekanlarda yer almaktadır. Kubbelerin yarısını kaplayacak şekilde yapılan çarkıfelek süslemeli kubbelerden biri dolu-boş yirmi dört kola (**F.33a, F.33b**), Diğeri yirmi iki kola sahiptir (**F.33c, F.33d**). Sırlı ve sırsız tuğla ile yapılan çarkıfelek bezemeler kubbe göbeğindeki madalyonlardan başlamakta ve kubbenin ortasındaki baklava dilim dizisinde sonlanmaktadır. Camide bunlardan başka çarkıfelek bezemeli kubbelerde mevcuttur.



Figure 33a: İran Şiraz Nasır'ül-Mülk Camisi Kubbe Süslemesi (Kaynak:<http://www.semerkanddanbosnaya.com/portfolio/nasir-el-mulk-camii/>)

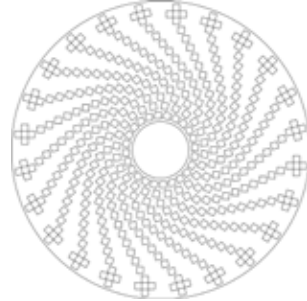


Figure 33b: İran Şiraz Nasır'ül-Mülk Camisi Kubbe Süslemesi Çizimi

74 Azin Ehteshami-Mehdi Soltaninejad, “An Introduction to Architecture of Nasir Al-Mulk Mosque”, **World Journal of Engineering and Technology**, S.7, Bhandara, 2019, s. 654.



Figure 33c: İran Şiraz Nasır'ül-Mülk Camisi Kubbe Süslemesi
(Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Nasir-ol-Molk_Mosque#/media/File:Masjed-e-Nasr_ol_molk.jpg)

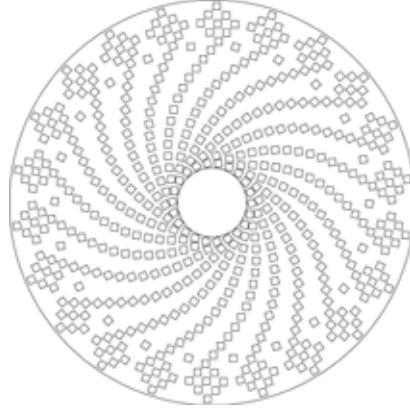


Figure 33d: İran Şiraz Nasır'ül-Mülk Camisi Kubbe Süslemesi
Çizimi

34. Kazvin Cuma Camisi

İran'ın en eski camilerinden Kazvin Cuma Camisi'nin geçmişi Abbasi dönemine kadar gitmektedir. Büyük Selçuklu döneminde 11-12. yüzyılda kubbeli kısmı yapılmış, sonraki dönemlerde çeşitli eklemelerle günümüze gelmiştir. Caminin bugünkü süslemelerinin çoğunluğu Kaçarlar döneminden kalmadır⁷⁵. Caminin mihrap önü kubbesinin sırtında çarkıfelek süsleme yer almaktadır. Bu kubbeli alan Büyük Selçuklu döneminde yapılmıştır. Ancak kubbenin dış cidarındaki sırlı tuğla ile meydana getirilen çarkıfelek bezemeli süsleme muhtemelen Safeviler döneminde Şah II. Abbas zamanında güney eyvanı yaptırılırken eklenmiş olmalıdır. Kubbenin dışındaki bu çarkıfelek süsleme firuze renkli sırlı tuğlaların arasında ince şerit halinde yapılan beyaz sırlı tuğlalar ile meydana getirilmiştir. Beyaz sırlı tuğlaların kenarlarına siyah sırlı tuğlalarla kontur yapılmıştır. Kollara baklava dilimleri tutturulmuştur (F.34a). Diğer iki çarkıfelek süsleme caminin doğu eyvanının arkasında bulunan giriş kapısında yer almaktadır. Geçit kısmının üzeri diyagonal olarak yerleştirilmiş üçer sıra halinde dokuz kubbecik ile örtülmüştür. Bu kubbeciklerden köşede konumlandırılmış olanlar çarkıfelek bezemeli yapılmıştır. Dolu-boş on iki kola sahip çarkıfelek kubbe göbeğinden eteğe kadar uzanmaktadır (F.34b, F.34c, F.34d).

75 Eric Schroeder, "The Seljuk Period", *A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to Present*, C.3, New York, 1967, s. 996.



Figure 34a: İran Kazvin Cuma Camisi Kubbe Süslemesi (Kaynak: <http://www.selcuklumisasi.com/architecture-detail/kazvin-cuma-camisi>)



Figure 34b: İran Kazvin Cuma Camisi Kubbecik Süslemesi (Kaynak: https://fa.wikipedia.org/i/%D9%85%D8%B3%D8%AC%D8%AF_%D8%AC%D8%A7%D9%85%D8%B9_%D9%82%D8%B2%D9%88%DB%8C%D9%86#/media/%D9%BE%D8%B1%D9%88%D9%86%D8%AF%D9%87:Qazvin-Jameh.jpg)

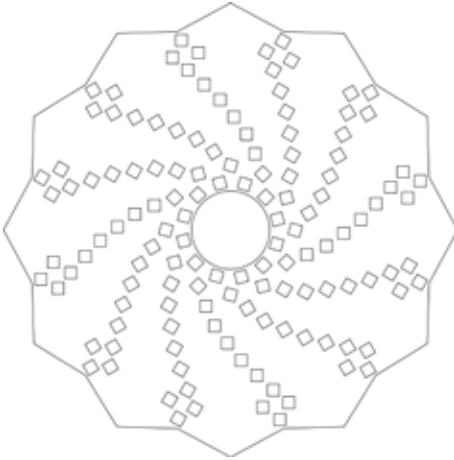


Figure 34c: İran Kazvin Cuma Camisi Kubbecik Süslemesi Çizimi

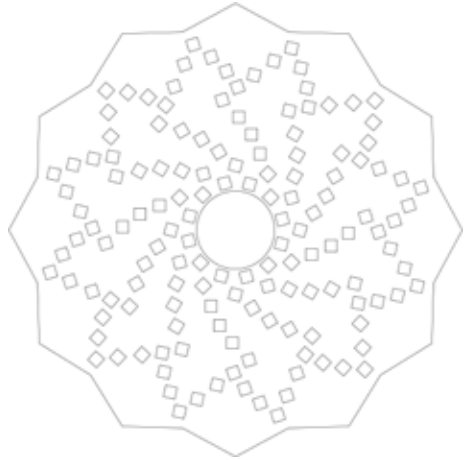


Figure 34d: İran Kazvin Cuma Camisi Kubbecik Süslemesi Çizimi

Değerlendirme ve Sonuç

Türk-İslam mimari süslemelerinde ve el sanatlarında sıklıkla karşımıza çıkan motiflerden biri olan çarkıfeleğin kubbelerde de bezeme unsuru olarak kullanıldığı görülmektedir. Çarkıfelek

formlu kubbeler birden çok kavisli kolu ile kubbenin iç veya dış yüzeyini bezemektedir. Bununla birlikte dilimli kubbeler de tıpkı çarkıfelek formlu kubbelerde olduğu gibi kollara sahiptir. Ancak kolları kavisli verilmediği için devinimi yansıtmamaktadır. Bundan dolayı dilimli form ile çarkıfelek formu birbirinden ayrılmaktadır. Çarkıfelek formlu kubbelerin en dikkat çekici unsuru hareketsiz yarım küre biçimli örtü elemanına kattığı harektir. Türk-İslam mimari eserlerinden kubbesi çarkıfelek formlu bezemeye sahip 39 örnek tespit edilmiştir. Bunlardan dördünün sırtı yani dış kısmı, otuz beşinin ise karnı yani iç kısmı çarkıfelek formlu yapılmıştır. Ağırlıkla kubbelerin karnında yer alması İslam mimari süslemelerinin içe dönük yapılması ile açıklanabilir. Sırt kısmında çarkıfelek süslemesi olan örneklerden ikisinin Kahire’de bulunması Mısır bölgesindeki yapıların kubbelerinin dış kısımlarının süslü olmasından ileri gelmektedir. Aynı şekilde İran’da yer alan süslemenin de bölgedeki kubbelerin dış kısımlarının süslenmesi ile açıklanabilir. Kollar on dört örnekte aydınlık fenerinden, yirmi bir örnekte madalyondan veya alemden, dört örnekte ise doğrudan göbekten çıkmaktadır. Kollar tıpkı eylemsizlik momenti ilkesinde olduğu gibi dengeli bir şekilde dağılmış birbirlerine olan uzaklıklarını, kubbenin büyüklüğü ve kol sayıları belirlemiştir. Kubbelerde kullanılan çarkıfeleklerin kol sayısında bir düzen veya eşitlik yoktur. Her yapının kubbesindeki çarkıfelek süslemenin kolları kendine özgü kıvrım ve kol sayısına sahiptir. Kollar birbirine eş olanlar ve dolu-boş yapılar olarak iki farklı düzendedir. Tespit ettiğimiz örnekler içerisinde en az kol sayısı Nuşabad Ali Camisi’ndeki (6 kollu) en çok kol ise Bursa Devlet Hatun Türbesi’ndeki kubbeye (48 kollu) mevcuttur. Dolu-boş şekilde yapılmış kollar birbirine kontrast yapacak şekilde tasarlanmıştır. Bundan dolayı hem dolu hem de boş kolları saydığımızda iki katı kol sayıları karşımıza çıkmaktadır. Bunu göz önüne aldığımızda en çok kol sayısı Malatya Ulu Camisi’ndeki kubbeye görülmektedir. Kolların dönüş yönü 26 örnekte saat yönünde iken 13 örnekte saat yönünün tersindedir. Kollar 3 örnek dışında çift sayıda tasarlanmıştır (F.35, F.36).

Türk-İslam mimari eserlerinde yer alan kubbelerde çarkıfelek bezemeli süsleme 34 ayrı yapıda 39 örnekte karşımıza çıkmıştır. Bizim saptayamadığımız veya günümüze gelememiş örneklerin olabileceği düşünülürse bu sayının daha da fazla olabileceği belirtilebilir. Özellikle İran bölgesindeki yapıların detaylı bir envanteri çıkarıldığında, sayının çok daha fazla olacağı kanaatindeyiz. Örneklerden en erken tarihlisi 11-12. yüzyıla kadar gitmektedir. En geç tarihli örnekler ise 19. yüzyıla tarihlenmektedir. Çarkıfelek bezemeli kubbelerden on yedisi İran’da, ikisi Mısır’da, biri Özbekistan’da, biri Bulgaristan’dadır. Geriye kalan kısmı ise Türkiye sınırları içerisinde yer almaktadır. Tespit edilen örnekler kronolojik sırada verilmiştir. İran bölgesi dışındaki çoğu yapının kesin tarihi biliniyorken İran’daki yapıların hakkında az bilgi bulunması, özgün kalmaması, eklentilerin yapılması veya yıkılarak tekrardan inşa edilmesinden dolayı tarihlendirilmeleri problemlidir. Verilen örnekler içerisinde 19’u sırlı ve sırsız tuğla, 13’ü tuğla ve alçı, 5’i taş, 2’si alçı ve kalemişi ile yapılmıştır. Çarkıfelek süslemeli kubbelerden 14’ü camilerde, 11’i hamamlarda, 6’sı türbelerde, 4’ü kervansaraylarda, birer adet de medrese, mescit, saray ve sarnıçta görülmektedir. Hamamların 10’u Türkiye sınırları

içinde, biri İran'da yer almaktadır. Özellikle Anadolu hamamlarında diğer yapılardan daha fazla bulunması tesadüf değildir. Çünkü hamamların üst örtülerindeki çeşitlilik diğer yapılara nazaran daha fazladır. Aynı hamamda bile mekanların üzerinin farklı biçimdeki üst örtü ile kapatıldığı bilinmektedir⁷⁶. Cami kubbelerinde çarkıfelek süsleme özellikle sırlı ve sırsız tuğla malzemede karşımıza çıkmaktadır. İran bölgesindeki tüm camilerin kubbesindeki çarkıfelek süsleme bu malzeme ile yapılmıştır. Anadolu'daki Malatya Ulu Camisi'nin kubbesindeki çarkıfelek süslemesi hem plan olarak hem de süsleme olarak Büyük Selçuklu geleneğinin devamı olduğunu göstermektedir.

En erken örneğin Türklerin eskiden hüküm sürdüğü İran'da bulunduğunu daha sonra göç ettikleri yerlere de tezyinat anlayışlarını taşıdıklarını görmekteyiz. Mısır'da Bahri Memlukler döneminde kubbe sırtında çarkıfelekli bezeme yapılması rastlantı değildir. Muhtemelen ustaların veya banilerin geldiği coğrafyalardan göz aşinalıkları vardır. Bahri Memlukleri sonrasında Mısır bölgesinde kubbe sırtında süsleme geleneği devam etmesine rağmen çarkıfelek süslemeli benzer örneklerin görülmemesi belirttiğimiz hususu açıklamaktadır⁷⁷. Aynı şekilde Anadolu'da da örneklerin olması kadim gelenekle olan bağın göstergesidir. Anadolu'daki erken tarihli örneklerin İran'daki Kaşhan Sarnıcı'nda olduğu gibi sırlı ve sırsız tuğla örgü ile yapılmış olması bunun açık delilidir. İran'daki gelenek sadece batıya taşınmakla kalmamış bölgede kurulan Türk-İslam devletlerinin yaptırmış olduğu yapılarda da kullanımına devam edilmiştir. Özellikle Kaşhan ve Kazvin bölgesi çevresinde çarkıfelek süslemeli kubbelerin devam ettirilmesi bu geleneğin devamı olarak görülebilir. Türk-İslam mimarisinde İran'da çok fazla örneğin olması Türklerin nüfuz ettiği yeni kültür çevresinin geleneklerinin tamamen etkisi altına girmeyip, kendi kadim kültürleriyle bölgenin kültürünü sentezleyip yenilikçi bir anlayış sergilemesinden kaynaklanmaktadır⁷⁸.

Bir örtü sistemi olarak kubbelerin mekanlarda merkezi belirleme özelliği vardır. Bunu Selçuklu hanlarının kapalı kısımlarının ekseriyetle tam ortasına yapılan kubbelerinden⁷⁹, camilerin mihrap önüne yerleştirilen kubbelerinden, kapalı avlulu medreselerin ortasını örten kubbelerinden veya sarayların taht odalarının üzerinin kubbe ile örtülmesinden anlayabiliriz. Yani kubbe başlı başına bir hakimiyet sembolü olarak örttüğü birimi merkez konumuna getiren bir örtü sistemi olarak düşünülebilir. Bununla birlikte mekanı dış şartlardan koruyan örtü olan kubbeler, göğün sembolü olarak da tasavvur edilmektedir. Gökkubbe kavramı Türkler tarafından kubbenin göğe benzetildiği için oluşturduğu bir kelime olarak karşımıza çıkmaktadır. Kare altyapıdan dairesel üst örtüye geçiş, yerin simgesi olan kareden göğün simgesi olan daireye geçişle açıklanabilir. Özellikle Malatya Ulu Camisi ve Kazvin Cuma Camisi mihrap önü

76 Bkz. Seda Kula Say, **Erken Dönem Osmanlı Hamamlarında Eğrisel Örtüye Geçiş Sistemleri**, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2007, s. 356-357.

77 Cipriani, **a.g.e.**, s. 31.

78 Ali Uzay Peker, "Türklerin Evrensel Hükümdarlığının İran'da Sanat ve Mimariye Getirdiği Açılımlar", **Denge Dergisi**, S.1, Ankara, 2016, s. 49.

79 Ögel, **a.g.e.**, s. 78.

	Yapı Adı	Tarih	Dönemi	Ülke	Makamsı	Karni	Satır	Kol Sayısı	SY	SYT	Doğu boş	Birbirine Eş	Aydantik F.	Maslahatlı	Göbek
1	Kaşhan Sarayı	11-12. yy	Büyük Selçuklu	İran	Sarı ve Saraz Tuğla	x		22	x		x				
2	Mahruka Ulu Camisi	1224	Anadolul Selçuklu	Türkiye	Sarı ve Saraz Tuğla	x		41	x		x				x
3	Konya İç Karahân Mescidi	1233	Anadolul Selçuklu	Türkiye	Sarı ve Saraz Tuğla	x		31	x		x				x
4	Emir İlyas Yusuf Türbesi	1373	Bahri Memlük	Mısır	Tuş	x		28		x	x				x
5	Emir Selçuk İsa Bey Camisi	1375	Aydınoluğlı	Türkiye	Tuş	x		16	x	x	x				x
6	Kahire Ayazın Türbesi	1383	Bahri Memlük	Mısır	Tuş	x		24	x	x	x				x
7	Bursa Yıldırım Hanımanı	1390	Osmanlı	Türkiye	Tuğla-Alçı	x		24	x	x	x				x
8	Amasya Bayezid Paşa Camisi	1414	Osmanlı	Türkiye	Tuğla-Alçı	x		12	x	x	x				x
9	Bursa Devlet Hanu Türbesi	1414	Osmanlı	Türkiye	Tuğla-Alçı	x		48	x		x				x
10	Edirne Gazi Mehal Hanımanı	1422	Osmanlı	Türkiye	Tuğla-Alçı	x		16	x		x				x
11	Bursa Tavuk Pazarı Hanımanı	1426	Osmanlı	Türkiye	Tuğla-Alçı	x		20	x		x				x
12	Bursa Emir Sütlü Hanımanı	1426	Osmanlı	Türkiye	Tuğla-Alçı	x		24	x		x				x
13	Bergama Kılıbı Hanımanı	1427	Osmanlı	Türkiye	Tuğla-Alçı	x		16	x		x				x
14	Bursa Kayışan Hanımanı	15. yy	Osmanlı	Türkiye	Tuğla-Alçı	x		20	x		x				x
15	İznik İsmail Bey Hanımanı	14-15. yy	Osmanlı	Türkiye	Tuğla-Alçı	x		12	x		x				x
16	Edirne Kumkasan Hanımanı	15. yy	Osmanlı	Türkiye	Tuğla-Alçı	x		12	x		x				x
17	Edirne Yenicami Hanımanı	15. yy	Osmanlı	Türkiye	Tuğla-Alçı	x		16	x		x				x
18	Mardin Kasımiye Medresesi	15. yy	Akkoyunlu	Türkiye	Tuş	x		22	x		x				x
19	İstanbul Mahmut Paşa Hanımanı	1460-74	Osmanlı	Türkiye	Tuğla-Alçı	x		16	x		x				x
20	Edirne II. Bayezid Camisi	1484-88	Osmanlı	Türkiye	Alçı-Kaleninji	x		32	x		x				x
21	Kostendil Fınlı Camisi	1430	Osmanlı	Bulgaristan	Tuğla-Alçı	x		44	x		x				x
22	Edirne Rüstem Paşa Hanı	1554	Osmanlı	Türkiye	Tuş	x		12	x		x				x
23	Karvın Ali Kapı Sarayı Kuptu	16. yy	Safevi	İran	Sarı ve Saraz Tuğla	x		12	x		x				x
24	Maranjab Kervansarayı	1603	Safevi	İran	Sarı ve Saraz Tuğla	x		20	x		x				x
25A	Nuşabad Ali Camisi	18. yy	Büyük Selçuklu-Kaçar	İran	Sarı ve Saraz Tuğla	x		12	x		x				x
25B	Nuşabad Ali Camisi	18. yy	Büyük Selçuklu-Kaçar	İran	Sarı ve Saraz Tuğla	x		6	x		x				x
26	Kaşhan Subhan Amir Ahmed Türbesi	18. yy	Büyük Selçuklu-Kaçar	İran	Sarı ve Saraz Tuğla	x		14	x		x				x
27	Kaşhan Subhan Amir Ahmed Hanımanı	18. yy	Safevi-Kaçar	İran	Sarı ve Saraz Tuğla	x		12	x		x				x
28	Hokand Medar Han Türbesi	1825	Hokand Hanlığı	Özbekistan	Alçı-Kaleninji	x		25	x		x				x
29	Kaşhan Ağa Bozork Camisi	1834-49	Kaçar	İran	Sarı ve Saraz Tuğla	x		8	x		x				x
30	Karvın Şehzade Hüseyin Türbesi	19. yy	Safevi-Kaçar	İran	Sarı Tuğla	x		16	x		x				x
31	Gülparegan Cuma Camisi	19. yy	Büyük Selçuklu-Kaçar	İran	Sarı ve Saraz Tuğla	x		12	x		x				x
32A	Karvın Said al-Sahneh Kervansarayı	19. yy	Kaçar	İran	Sarı ve Saraz Tuğla	x		10	x		x				x
32B	Karvın Sa d al-Sahneh Kervansarayı	19. yy	Kaçar	İran	Sarı ve Saraz Tuğla	x		8	x		x				x
33A	Şiraz Nasir ul-Mülk Camisi	1876-1888	Kaçar	İran	Sarı ve Saraz Tuğla	x		24	x		x				x
33B	Şiraz Nasir ul-Mülk Camisi	1876-1889	Kaçar	İran	Sarı ve Saraz Tuğla	x		22	x		x				x
34A	Karvın Cuma Camisi	17-20. yy	Büyük Selçuklu-Safevi-Kaçar	İran	Sarı Tuğla	x		14	x		x				x
34B	Karvın Cuma Camisi	17-20. yy	Büyük Selçuklu-Safevi-Kaçar	İran	Sarı ve Saraz Tuğla	x		12	x		x				x
34C	Karvın Cuma Camisi	17-20. yy	Büyük Selçuklu-Safevi-Kaçar	İran	Sarı ve Saraz Tuğla	x		12	x		x				x

Figure 35: Çarkifelek Süslümelî Kubbelerin Sayısal Verileri (SY: Saat Yönü, SYT: Saat Yönünün Tersî)

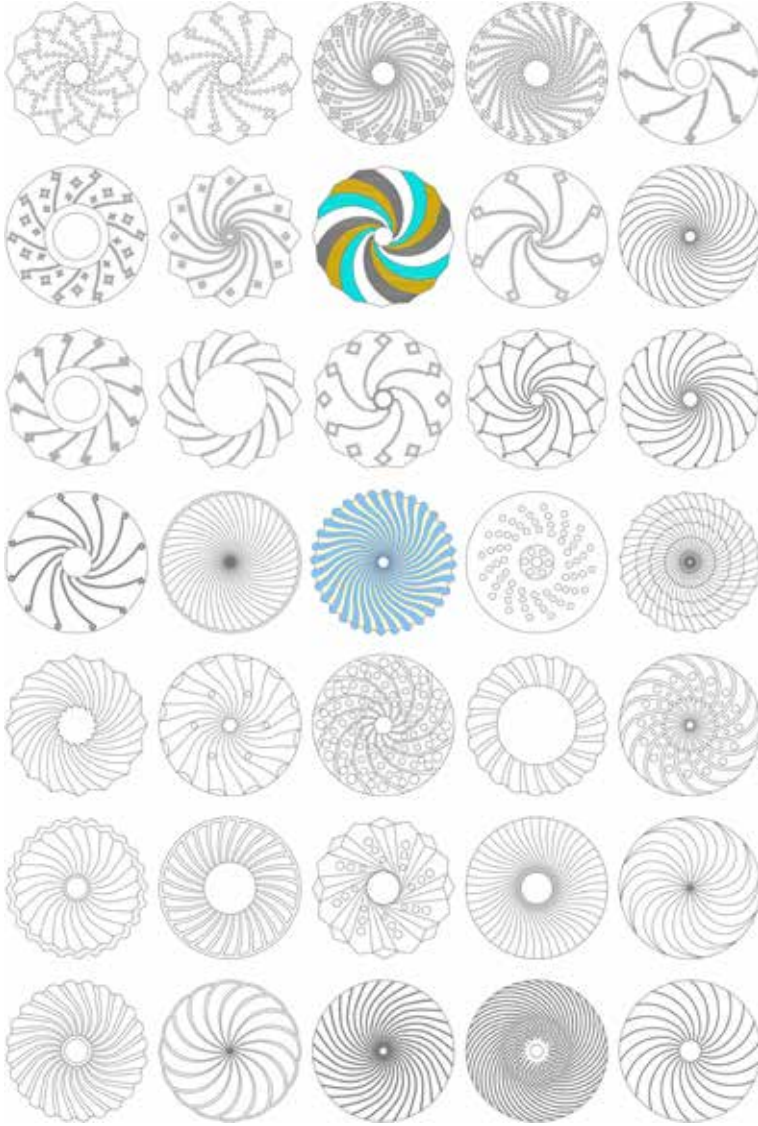


Figure 36: Türk-İslam Mimarisinde Görülen Çarkıfelek Süslemeli Kubbeğin Çizimleri

kubbelerinde yapılan çarkıfelek süslemesinin Türk cihan hâkimiyeti idealini sembolik bir şekilde yansıttığı da ifade edilebilir. Çünkü caminin en önemli birimi olan mihrap önündeki alan diğer birimlerden farklı bir üst örtüye sahiptir. Malatya Ulu Camisi'nde yüksek tromplarla ve kasnakla yükseltelen kubbeğe böyle bir süslemenin olması tesadüf değildir. Ayrıca Asya renk sembolizminde mavinin göğün rengi olması buradaki gök kubbe sembolizmini de

pekiştirmektedir⁸⁰. İslam inancında ise Peygamber miracından bahsedilirken, beyaz sedeften yapılmış ve üzerinde besmele yazan dört köşede ayağa oturan büyük bir kubbe anlatılmaktadır. Bu kubbe bütün İslam yapılarının manevi modeli olmuştur⁸¹. Kubbelerin kendi başına birtakım sembolleri olduğu gibi içerisine yapılan bezemelerle de bu sembollerin daha etkin anlamlara geldiği düşünülebilir.

Kubbe içerisindeki çarkıfelek süslemesi sadece bir bezeme unsuru değil aynı zamanda simgesel anlamı bulunan bir semboldür. İslam’da sanatın amacı her şeyden önce algılanabilen alemlerin ötesindeki gerçek varlığı, göze hitap eden nakışların nakkaşını, mümkün olduğu ölçüde sanatına yansıtılmaktadır⁸². Bu minvalden baktığımızda çarkıfelek süslemesinin simgesel özelliklerini ayrı ayrı ele almamız gerekmektedir. Çarkıfelek motifi bir merkez etrafında birden çok kıvrımlı kolları ile döngüsel yapıya sahip bir motiftir. Onun merkezi tanrı ile ilişkilendirilen axis mundi (Yer’in eksenini) olarak kabul edilmektedir⁸³. Merkezdeki nokta durgun ve gücü üreten kozmik merkez olarak tahayyül edilmektedir⁸⁴. Örneğin Anadolu’da nadir görülse de bilhassa tropik bölgelerde sıklıkla karşılaşılan aşırı uç basınç farklılarından meydana gelen



Figure 37: Tropik Hortumun Uzaydan Çarkıfelek Biçiminde Görünüşü (Kaynak: <https://www.britannica.com/science/tropical-cyclone>)

hortumun üstten görünümü çarkıfelek motifi şeklindedir (F.37). Hortumun döngüsel etkisinden çevresindeki nesnelere doğru çektiği bundan dolayı merkezin (göz) etrafında kıvrımlı kolların oluştuğu görülmektedir. Merkez, gücün ortaya çıktığı etrafa yayıldığı alandır. Belirtmek istediğimiz nokta ise hortum çevresinde şiddetli yıkımlara yol açarken merkezinin ise tezat olarak sakin olması söz konusudur. Bundan dolayı çarkıfeleğin merkezini tüm gücün toplandığı ve buradan çevreye dağıldığı alan olarak düşünebiliriz. Rene Guenon’un çarkıfeleklerde söz konusunun sıradan bir hareket olmadığını, aksine hareket etmeyen bir eksen veya bir merkez etrafında gerçekleşen bir hareketin olduğunu belirtmesi söz konusu formun doğal

80 Semra Ögel, *Anadolu Selçuklu Sanatı Üzerine Görüşler*, İstanbul, 1986, s. 91

81 Titus Burckhardt, “İslam San’atının Esasları”, *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, C.18, S.1, İstanbul, 1989, s. 57.

82 Turan Koç, *İslam Estetiği*, İstanbul, 2009, s. 45.

83 Seyyid Hüseyin Nasr, *İslam Sanatı ve Maneviyatı*, Çev. Ahmet Demirhan, İstanbul, 2017, s. 73.

84 J. C. Cooper, “Wheel”, *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*, London, 1987, s. 191.

yapısına açıklık getirmektedir⁸⁵. İslam filozoflarının çoğu, “*feleklerin hiçbir bölünmeyi kabul etmeyen sürekli dairevi hareketi, önceliği olmayan bir harekete bağlı ezeli bir süreklilik*” gibi tariflerle ifade etmişlerdir⁸⁶. Taoculuğun maddeye bakışına göre doğa durmaksızın döngü yasasına uygun olarak dönüşmektedir. Onun zıtları, idrakten kaçan tek bir merkez etrafında dönmektedir. Bu dairesel hareketi idrak eden herkes merkezi yani hareketin özünü tanımaktadır⁸⁷. Merkez aynı zamanda kubbenin en yüksek yeri, zirvedir. Bu zirve cennet olarak tahayyül edilmektedir. İbni Bibi İzzeddin Keykavus’un ölümünde çaşnigir Seyfeddin Ayaba’nın Alaeddin Keykubat’a “*Kardeşinizin ruhu, bu toprak dünyadan kalkarak feleklerin zirvesine uçtu. Aden cennetlerine giderek Kevser suyuna kavuştu*” dediğini belirtmektedir⁸⁸. Kubbenin merkezindeki kolların çıktığı göbek, bu ibareden anlaşılacağı üzere cennetin karşılığı olduğu ifade edilebilir. Kubbenin ortasındaki aydınlık fenerinden gelen parıltı ışık sembolizmi ile ilişkilendirilebilir. Doğu dinlerinde ve iptidai dinlerde yaygın olarak tanrının alemde ışık şeklinde zuhur ettiğine dair inanç yaygındır⁸⁹. Kur’an-ı Kerim’de Nur Suresi’nde “Allah göklerin ve yerin ışığıdır”⁹⁰ şeklinde ayetin geçmesi tanrı ile ışık (nur) arasında bir bağlantının olduğunu işaretidir. Tabi bu ayetteki nurun aslında nazari değil mecazi anlamda kullanıldığı belirtilebilir. Lakin İslam süsleme sanatlarında nurla ilgili mum, şamdan, fener, kandil gibi simgeler ile madalyon, rozet, şemse, kurs gibi imgeler İslam tasavvurundaki ışık sembolizminden ortaya çıkmıştır. Bu açıdan baktığımızda kubbenin ortasında yer alan aydınlık fenerinin doğrudan bir ışık kaynağı olduğu görülür. Kubbe ortasındaki madalyonun ise güneşi temsil ettiği düşünülecek olursa yine ışıkla doğrudan ilişkili bir motif olduğu görülecektir. Osmanlı döneminde kubbe merkezindeki madalyon içerisinde Nur suresinin 35. Ayetinin yazılması simgenin yazıya dökülmüş şeklidir⁹¹.

Tasavvufun ana konularından olan evrendeki birlik düşüncesini aktarmak için mutasavvıflar birtakım imgelere ihtiyaç duymuştur⁹². İbn’ül Arabi, her fenomenin bir numeni olduğunu yani tüm görünenin (zahiri) aslında bir deruni (batını) anlamı bulunduğunu kabul etmekte⁹³ ve ariflerin duygularını başkalarına nakledemediklerini ancak onları, mütecessislere benzeri imge, sembol ve remizlerle aktarabildiklerinden bahsetmektedir⁹⁴. Bu sembolizm soyut anlamda İslam şiirinde yer bulduğu gibi somut anlamda İslam süslemesinde kendini göstermektedir. İşte İslam süslemesinde bu simgelerden biri de kuşkusuz çarkıfelek motifidir. Çarkıfelek formulu kubbelerde üst örtünün en yüksek kısmından kolların bir merkezden çıkması (vahdet) İslam’ın tevhid akidesi ile örtüşmektedir. Yaratıcı; aşkın (transandant) bir varlık olarak bütün

85 Rene Guenon, **Alemin Hükümdarı Dinlerde Merkez Sembolizmi**, Çev. İsmail Taşpınar, İstanbul, 2014, s. 19.

86 İsmail Erdoğan, “Bazı İslam Düşünürlerine Göre Zamanın Kıdemi Meselesi”, **Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, S.2, Elâzığ, 1997, s. 52-53.

87 Titus Burckhardt, **Doğu’da ve Batı’da Kutsal Sanat**, Çev. Tahir Uluç, İstanbul, 2017, s. 13-14.

88 İbn-i Bibi, **a.g.e.**, s. 225.

89 T. J. De Boer, “Nur”, **İA**, C.9, İstanbul, 1964, 353.

90 Kuran-ı Kerim 24/35.

91 Semra Ögel, “Osmanlı Camii ve Birlik Kavramı”, **Osmanlı Toplumunda Tasavvuf ve Sufiler**, Ankara, 2014, 513.

92 Semra Ögel, **a.g.e.**, 1986, s. 100.

93 Seyyid Hüseyin Nasr, **Three Muslim Sages**, New York, 1969, s. 103.

94 Reynold A. Nicholson, **İslam Sufileri**, Çev. Mehmet Dağ, vd., İstanbul, 1978, s. 88.

tabiatın ve varlıkların üstündedir. Her şey onun eseridir. Merkezden dalgalar halinde çıkan kollar (kesret) ise ihsan, cömertlik, bolluk, adalet ve denge gibi aslında güzelliğin temel özelliklerini yansıtır. Vahdet-kesret ilişkisi içerisinde baktığımızda “*Kesret vahdetin aynası gibidir. Bakmasını bilen kişi aynada bir tek yüz görür. (Yani Hakk'ı görür)*”⁹⁵ şeklindeki Yunus Emre'nin sözleri, buradaki sembolizmi bir nebze olsun açıklamaktadır.

Kubbelerin göbeğinden başlayarak eteklerine doğru açılan çarkifelek süslemesi sürekli devinim halinde olan göğü sembolize etmektedir. Kâinata makro ölçekteki yıldız sistemlerinden tutun da mikro ölçekteki atom parçalarına kadar her bir yapı taşı döngüsel bir hareket halinde olmuştur. Bilim felsefesinde evrende bir varlığın varlığını koruyabilmesi için sürekli hareket etmesi gerektiği belirtilir. İlginçtir ki güneş sisteminin de içerisinde bulunduğu samanyolu galaksisinin şekli aynı kubbelerde yapılan çarkifelek formu şeklindedir (F.38). Merkezinde bulunduğu düşünülen kara delik, çevresinde kıvrımlı kollar meydana getirmiştir. Tabii bunu o dönemdeki insanlar teleskop gibi bir araçları olmadığı için bilmiyorlardı. Ancak güneş sisteminin dönmesini tasavvur ederek böyle bir çark düşünmüş olmalı. Ki Eski Türk inancında Tengri'yi güneş, güneşi daire sembolize etmekteydi. Evrenin hareketi ise çarkifelek motifi ile ifade edilmekteydi. Yusuf Has Hacib'in eseri Kutadgu Bilig'de “*(Tanrı) Cihani yarattı, durmadan dönmektedir. Onunla beraber bütün seyyareler sürekli hareket etmektedir*”⁹⁶ şeklinde belirttiği evren tasavvuru durağan olmayan devinim halindeki kainat düşüncelerini ortaya koymaktadır. Aslında gündüzün geceye dönmesi, yazın kışa dönmesi, doğadaki su, azot, karbon ve oksijen döngüsü gibi sonsuz deveran sanata yansımıştır.

Ayrıca bu döngüsellik sonsuzluk düşüncesi ile de ifade edilebilir. Allah'ın kudreti, ilmi, merhameti, azameti gibi tenzihî sıfatları hep sonsuz olarak açıklanmaktadır. Bununla birlikte sembol Allah'ın yaratıcı gücünün, Hay'dan gelen her şeyin yine Hu'ya dönüşünün ve evrenin hareketinin sembolü olarak yorumlanmaktadır⁹⁷. Çarkifelek motifinin mezar taşlarında ölümsüzleştirme amacı ile kullanıldığı belirtilmektedir⁹⁸. Özellikle türbelerde kubbenin çarkifelek bezemeli yapılması, mezar taşları üzerinde kullanılan çarkifelek sembolü ile aynı amaçtır. Diğer mimari eserlerin üst



Figure 38: Samanyolu Galaksisinin Çarkifelek Biçimindeki Görünüşü (Kaynak: <https://www.nasa.gov/image-feature/goddard/2020/hubble-views-a-galaxy-burning-bright>)

95 Sevtaç Yazar, “Yunus Emre ve Tasavvuf”, http://web.deu.edu.tr/ilyas/edebiyat/yunusvetasavvuf.htm#_edn1 Erişim Tarihi: 20.12.2020

96 Semra Ögel, a.g.e., 1986, s. 99'den Yusuf Has Hacib, *Kutadgu Bilig Tıpkıbasım I Viyana Nüshası*, İstanbul, 1942, s. 38.

97 Şaman Doğan, a.g.e., s. 247.

98 Beyhan Karamağaralı, *Ahlat Mezar Taşları*, Ankara, 1992, s. 36.

örtüsünde çarkıfeleğin kullanılması ise yapının sonsuza kadar ayakta kalması amacı ile geleceğe aktarılması için bir tılsım olarak da düşünülebilir⁹⁹. Çarkıfeleklerin dönüş yönlerinde de mutlaka bir takım sembolizm mevcuttur. Eski Türklerde Gök kubbenin ve gök çarkının hareket halinde olduğu düşüncesi vardır. Güneş ve ayın birbirinin zıddı olarak tahayyül edildiği belirtilmektedir. Yani güneş doğudan yükseldiğinde ayın yerin altındaki suya battığı sanılmaktaydı¹⁰⁰. Saat yönünde hareketi veya tersi yöndeki hareketin yapılmasında böyle bir amaç güdülmüş olabilir. Bilhassa hamamların su ile olan ilişkisinden ötürü kubbelerinde aynı yönde çarkıfeleklerin kullanılmasını istisnalar olsa da buna örnek olarak gösterebiliriz. Benzer şekilde Hinduizm'de svastika motifinin saat yönünde dönüşü Güneş gezegeni ile refah ve aydınlık gibi olumlu yönde düşünülen kavramları; tersi yönde dönmesi ise Ay gezegeni ile karanlık gibi olumsuz yönde tasavvur edilen kavramları temsil etmektedir¹⁰¹.

Çarkıfelek süslemeli kubbelerle Avrupa mimarisinde çok fazla örnek tespit edilememiştir. Kubbe karnında Prag İspanyol Sinagogu'nda görülmektedir (F.39). Bu sinagogun süslemesinde İslam sanatı etkileri söz konusudur. Çarkıfelek süslemeli kubbe geleneğini Türk-İslam mimarisinden almış olabilirler. Kubbenin sırtında yapılmış çarkıfelek formuyla ise Moskova'daki Aziz Basil Katedralinde karşılaşmaktayız (F.40). Katedralin Üç Patrik Şapeli'nin ve Mesih'in Kudüs'e Giriş Şapeli'nin soğanvari formundaki kubbesi çarkıfelek bezemelidir. Burada büyük kubbelerin yanı sıra küçük kubbelerde de çarkıfelek bezeme yapılmıştır. Çarkıfelek süslemelerin Türk-İslam Sanatından alınıp alınmadığı bilinmese de soğanvari formu kubbelerin Hint mimarisinden alındığına dair iddialar mevcuttur.

99 Ahmet Çaycı, *İslam Mimarisinde Anlam ve Sembol*, Konya, 2017, 235.

100 Esin, a.g.e., s. 42.

101 Miranda Bruce Mitford, *The Illustrated Book of Signs & Symbols*, New York, 1996, s. 21.



Figure 39: Çekya Prag İspanyol Sinagogu Kubbe Süslemesi (Kaynak: https://flirtingwithcreativity.files.wordpress.com/2015/06/img_3737.jpg)

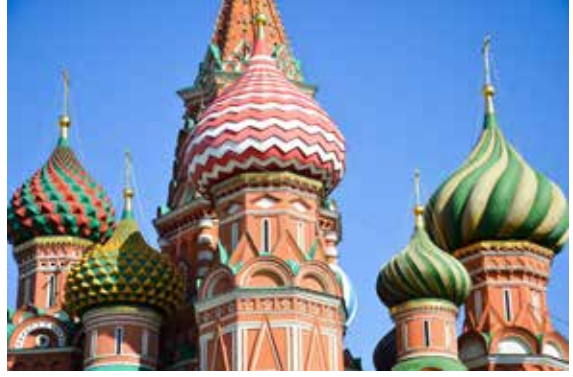


Figure 40: Rusya Moskova St. Basil's Cathedral (Kaynak: <https://www.mentalfloss.com/article/76266/12-facts-about-saint-basil-cathedral>)

Çarkıfelek süslemeli kubbeler sadece geçmiş yapılarda kullanılmamış kültür mirasımızdaki bu süsleme günümüze yakın dönemde yapılan camilerde de kullanım bulmuştur. İstanbul Şakirin Camisi (2009) (F.41), Ankara Ahmet Hamdi Akseki Camisi (2013) (F.42), Moskova Ulu Camisi (2015) (F.43) ve İstanbul Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Camisi (2015) (F.44) kubbelerinde çarkıfelek süslemesinin farklı örnekleri ile karşılaşmaktayız. Özellikle İstanbul Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Camisi kubbesinde farklı ve özel bir denemeye gidilmiştir. Kubbedeki çarkıfelek süslemesinin kolları camdan yapıldığı için hem merkezdeki aydınlık fenerinden hem de kollardan caminin ışık alması sağlanmıştır. Ayrıca çarkıfelek süslemesi kubbenin hem içinden hem de dışından algılanabilmektedir. Bu açıdan baktığımızda kubbenin karnında ve sırtında birlikte kullanılan tek örnek olduğunu söyleyebiliriz.

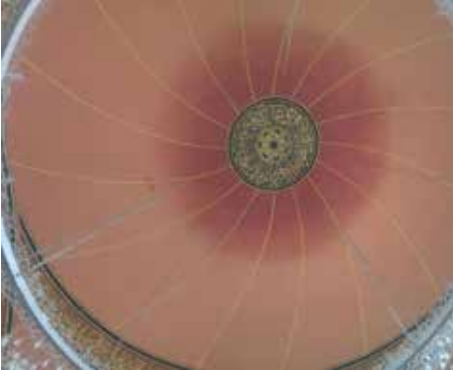


Figure 41: İstanbul Şakirin Camisi Kubbe Süslemesi (Alper Altın, 2019)



Figure 42: Ankara Ahmet Hamdi Akseki Camisi Kubbe Süslemesi (Kaynak: <https://www.flickr.com/photos/10412707@N05/14643817375>)



Figure 43: Rusya Moskova Ulu Camisi Kubbe Süslemesi (Kaynak: <https://www.kuveytturkoznel.com.tr/hizmetlerimiz/kultur-sanat-hizmetleri/sanatlar/kubbelerin-sanati-kalemisi.7.aspx>)



Figure 44: İstanbul Marmara İlahiyat Fakültesi Camisi Kubbesi (Kaynak: https://www.perfopan.com/perfopan_ahsap_akustik_panel_referanslar_tek_marmara_ilahiyat_camii.html)

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

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

Kaynakça/References

- Adıbelli, Ramazan, *Mircea Eliade ve Din Mircea Eliade'nin Din Bilimi Çalışmalarının Metodolojik Açısından Değerlendirilmesi*, İstanbul, 2011.
- Akçıl, N. Çiçek, "Rüstem Paşa Kervansarayı", *DİA*, C.35, İstanbul, 2008, s. 290-291.
- Altın, Alper, "Türk-İslam Sanatı Geometrik Süslemesinde Ali İsminin Üç Kollu Çarka Uyarlanması", *Akademik Hassasiyetler*, Sanat Tarihi Özel Sayısı, Ankara, 2019, s. 23-54.
- Altın, Alper, *Anadolu Selçuklu Mimarisindeki Geometrik Süslemelerde Restorasyon Hataları*, Konya, 2020.
- Arık, M. Oluş, "Malatya Ulu Camiinin Asli Planı ve Tarihi Hakkında", *Vakıflar Dergisi*, S.8, Ankara, 1969, s. 141-145.
- Arslan, Muhammet, *Anadolu'da Selçuklu Çağı Cami ve Mescit Mimarisi (Plan-Mimari-Süsleme)*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Erzurum, 2016.
- Ayverdi, Ekrem Hakkı, *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri*, C.IV, İstanbul, 2000.
- Ayverdi, Ekrem Hakkı, *Osmanlı Mimarisinde Çelebi ve II. Sultan Murad Devri 806-855 (1403-1451)*, İstanbul, 1989.
- Beheshti, Oksana, *Travel Guide to Esfahan, Kashan More*, Tahran, 2003.
- Behrens-Abouseif, Doris, *Islamic Architecture in Cairo an Introduction*, Leiden, 1998.
- Bruce Mitford, Miranda, *The Illustrated Book of Signs & Symbols*, New York, 1996.
- Burckhardt, Titus, "İslam San'atının Esasları", *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, C.18, S.1, İstanbul, 1989, s. 46-63.
- Burckhardt, Titus, *Doğu'da ve Batı'da Kutsal Sanat*, Çev. Tahir Uluç, İstanbul, 2017.
- Cipriani, Barbara, *Development of Construction Techniques in the Mamluk Domes of Cairo*, Venezia Üniversitesi Mimarlık Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Venedik, 2005.
- Cooper, J. C., "Triquetra/Triskele/Fylfot", *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*, London, 1987, s. 181-182.
- Cooper, J. C., "Wheel", *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*, London, 1987, s. 191.
- Çaycı, Ahmet, "Zaman ve Sanat Bağlamında Çark-ı Felek Motifi", *Uluslararası İslam Medeniyetinde Zaman Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, C.II, İstanbul, 2016, s. 299-305.
- Çaycı, Ahmet, *Anadolu Selçuklu Sanatında Gezegen ve Burç Tasvirleri*, Konya, 2019.
- Çaycı, Ahmet, *İslam Mimarisinde Anlam ve Sembol*, Konya, 2017.
- Çetin, Yusuf, "Türk-İslam Bezeme Sanatında Gamalı Haç (Svastika) ile Çarkifelek Motiflerinin Köken ve İkonografik Anlamları Üzerine Bir Değerlendirme", *Social Sciences Studies Journal*, C.3/8, İstanbul, 2017, s. 353-365.
- Daş, Ertan, "Mezar Taşlarında Svastika ve Çarkifelek Sembollerinin Kökeni ve Anlamı", *1. Uluslararası Türk-İslam Mezar Taşları Kongresi Bildiriler Kitabı*, Aydın, 2018, s. 199-206.
- De Boer, T. J., "Nur", *İA*, C.9, İstanbul, 1964, 352-355.
- Demiriz, Yıldız, *İslam Sanatında Geometrik Süsleme*, İstanbul, 2004.
- Diyarbakirli, Nejat, *Hun Sanatı*, İstanbul, 1972.
- Duman, Mehmet Akif, "Şans Tanrıçası Fortuna'nın Tekerleği ile "Kader" İnancının Bir Unsuru Olarak "Çark-ı Felek", *Özne Felsefe ve Bilim Yazıları 21. Kitap - Felsefi Bir Sorun Olarak İnanma*, Konya, 2015, s. 163-192.
- Eberhard, Wolfram, *Çin Simgeleri Sözlüğü*, Çev. Aykut Kazancıgil-Ayşe Bereket, İstanbul, 2000.

- Ehteshami, Azin-Soltaninejad, Mehdi, "An Introduction to Architecture of Nasir Al-Mulk Mosque", *World Journal of Engineering and Technology*, S.7, Bhandara, 2019, s. 652-675.
- Eliade, Mircea, *Dinler Tarihine Giriş*, Çev. Lale Arslan, İstanbul, 2003.
- Eraşar, Osman- Karpuz, Haşim *Büyük Selçuklu Mirası Mimari*, C.1, İstanbul, 2013.
- Eraşar, Osman- Karpuz, Haşim *Büyük Selçuklu Mirası Mimari*, C.2, İstanbul, 2013.
- Erdoğan, İsmail, "Bazı İslam Düşünürlerine Göre Zamanın Kıdemi Meselesi", *Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S.2, Elâzığ, 1997, s. 51-61.
- Erken, Sabih, "Edirne Hamamları", *Vakıflar Dergisi*, S.10, Ankara, 2006, s. 403-419.
- Ertuğrul, Selda, "İsâ Bey Camii", *DİA*, C.22, İstanbul, 2000, s. 476-478.
- Esin, Emel, "Kün-Ay" (Ay-Yıldız Motifinin Proto-Türk Devirden Hakanlılara Kadar İkonografisi)", *VII. Türk Tarih Kongresi*, C.I, Ankara, 1972, s. 313-359.
- Esin, Emel, *Türk Kozmolojisine Giriş*, İstanbul, 2001.
- Evlıya Çelebi, *Evlıya Çelebi Seyahatnamesi*, C.IX, İstanbul, 2005.
- Evlıya Çelebi, *Günümüz Türkçesi ile Evlıya Çelebi Seyahatnamesi*, Haz. Seyit Ali Kahraman, C.10/1, İstanbul, 2011.
- Eyice, Semavi, "Bayezıt II Cami ve Külliyesi", *DİA*, C.6, İstanbul, 1992, s. 42-45.
- Eyice, Semavi, "Bayezid Paşa Camii", *DİA*, C.5, İstanbul, 1992, s. 243-244.
- Eyice, Semavi, "İsmail Bey Hamamı", *DİA*, C.23, İstanbul, 2001, s. 86-87.
- Feridüddin Attar, *Esrarname*, Çev. Mehmet Kanar, 2013.
- Gabriel, Albert, *Monuments Turcs D'anatolie*, C.II, Paris, 1934.
- Gabriel, Albert, *Voyages Archeologiques Dans la Turquie Orientale*, Paris, 1940.
- Guenon, Rene, *Alemin Hükümdarı Dinlerde Merkez Sembolizmi*, Çev. İsmail Taşpınar, İstanbul, 2014.
- Gümüştekin, Nuray, "Anadolu ve Diğer Kültürlerde İşaret ve Simgelerde Anlam", *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C.14, S.11, Balıkesir, 2011, s. 103-117.
- Gündüz, Filiz, "Mahmud Paşa Külliyesi", *DİA*, C.27, Ankara, 2003, s. 380-381.
- Hasol, Doğan, "Kubbe", *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, İstanbul, 1998, s. 280.
- Hutt, Anthony-Harrow, Leonard, *Islamic Architecture Iran*, C.2, Ipswich, 1978.
- İbn-i Bibi, *El Evamirü 'l-Ala 'ıye Fi 'l-Umuri 'l-Ala 'ıye (Selçuk Name)*, C.I, Çev. Mürsel Öztürk, Ankara, 1996.
- Jaffe, Aniela, "Görsel Sanatlarda Sembol", *İnsan ve Semboller*, Çev. Ali Nahit Babaoğlu, İstanbul, 2019, s. 230-271.
- Kanar, Mehmet, *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*, İstanbul, 2009.
- Karamağaralı, Beyhan, "İççe Daire Motiflerinin Mahiyeti Hakkında", *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnal'a Armağan*, Ankara, 1993, s. 249-270.
- Karamağaralı, Beyhan, *Ahlat Mezar Taşları*, Ankara, 1992.
- Kaşgarlı Mahmud, *Dıvānu Lugāti 'l-Türk*, C.II, Çev. Besim Atalay, Ankara, 1985.
- Keklik, Can, *Bursa, Erken Dönem Osmanlı Hamamları*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1996.
- Keyani, Muhammed Yusuf, *İslam Dönemi İran Mimarisi*, Ankara, 2018.
- Koç, Turan, *İslam Estetiği*, İstanbul, 2009.
- Kuban, Doğan, "Edirne'de Bazı İkinci Murat Çağı Hamamları Mukarnas Bezemeleri Üzerine Notlar", *Ord. Prof. İsmail Hakkı Uzunçarşılı'ya Armağan*, Ankara, 1976, s. 447-460.

- Kuban, Doğan, “Kubbe”, *Mimarlık Kavramları*, İstanbul, 2002, s. 45-46,
- Kula Say, Seda, *Erken Dönem Osmanlı Hamamlarında Eğrisel Örtüye Geçiş Sistemleri*, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2007.
- Macleod, Mayhew, *Decouverte Ouzbekistan Samarcande, Boukhara, Khiva*, Cenevre, 2019.
- Nasr, Seyyid Hüseyin, *İslam Sanatı ve Maneviyatı*, Çev. Ahmet Demirhan, İstanbul, 2017.
- Nasr, Seyyid Hüseyin, *Three Muslim Sages*, New York, 1969.
- Nicholson, Reynold A., *İslam Süfileri*, Çev. Mehmet Dağ, vd., İstanbul, 1978.
- Nizamüddin Şamî, *Zafername*, Çev. Necati Lugal, Ankara, 1987.
- Ögel, Bahaeddin, *Türk Mitolojisi*, C.II, Ankara, 1995.
- Ögel, Semra, “Osmanlı Camii ve Birlik Kavramı”, *Osmanlı Toplumunda Tasavvuf ve Süfiler*, Ankara, 2014, 509-513.
- Ögel, Semra, *Anadolu Selçuklu Sanatı Üzerine Görüşler*, İstanbul, 1986.
- Ögel, Semra, *Anadolu'nun Selçuklu Çehresi*, İstanbul, 1994.
- Özer, Mustafa- Dündar, Mesut, “Edirne Sarayı Kum Kasrı Hamamı ve Aşçılar Hamamı”, *Akdeniz Sanat Dergisi*, S.19, Antalya, 2019, s. 571-584.
- Peker, Ali Uzay, “Türklerin Evrensel Hükümdarlığının İran'da Sanat ve Mimariye Getirdiği Açılımlar”, *Denge Dergisi*, S.1, Ankara, 2016, s. 39-64.
- Rawlinson, George, *The Seventh Great Oriental Monarchy or the Geography, History, and Antiquities of the Sassanian or New Persian Empire*, C.II, New York, 1882.
- Schroeder, Eric, “The Seljuk Period”, *A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to Present*, C.3, New York, 1967, s. 981-1045.
- Soyaker, Sevgi, “Bergama'da Türk Hamamları”, *Bergama Belleten*, S.2, İzmir, 1992, s. 27-34.
- Sözen, Metin, *Anadolu Medreseleri Selçuklu ve Beylikler Devri*, İstanbul, 1970.
- Sutton, Daud, *Islamic Design a Genius for Geometry*, Bloomsbury, 2007.
- Şaman Doğan, Nermin, “Oklu Çakır/Oklu Çark/Gök Çırgını: Selçuklu Süslemesinde Bir Motif”, *1. Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi Bildiriler*, C.I, Konya, 2001, s. 243-249.
- Şehitoğlu, Elif, *Bursa Hamamları*, İstanbul, 2008.
- Şimşir, Zekeriya-Yavuzıılmaz, Ahmet, “Yeni Bulunan Bir Selçuklu Kitabesi: İç Karaarslan Mescidi Kitabesi”, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Prof. Dr. Fuat Sezgin Özel Sayısı, Konya 2019, s. 91-103.
- Tuncer, Orhan Cezmi, *Anadolu Kümbetleri 2 Beylikler ve Osmanlı Dönemi*, Ankara, 1991.
- Williams, Caroline, *Islamic Monuments in Cairo the Practical Guide*, Cairo, 2008.
- Yazar, Sevtap, “Yunus Emre ve Tasavvuf”, http://web.deu.edu.tr/ilyas/edebiyat/yunusvetasavvuf.htm#_ednl
Erişim Tarihi: 20.12.2020
- Yusuf Has Hacib, *Kutadgu Bilig Tıpkıbasım I Viyana Nüshası*, İstanbul, 1942.
- https://en.wikipedia.org/wiki/Sa%27d_al-Saltaneh_Caravansera Erişim Tarihi: 25.11.2020
- <https://archnet.org/sites/18620> Erişim Tarihi: 01.12.2020
- <https://www.islamichistoryandtravel.com/sultan-amir-ahmad-hammam-bath-house-kashan/> Erişim Tarihi: 16.11.2020



Silifke, Mucuk Köyü'ndeki Geç Antik-Bizans Dönemi'ne Ait Mimari Plastik Eserler*

Late Antique / Byzantine Architectural Sculpture from Mucuk Village, Silifke

Ayşe Aydın¹ 



* Bu makale Hugh Elton tarafından 2002-2006 yılları arasında gerçekleştirilen "Göksu Arkeoloji Projesi" kapsamında 2006 yılında Mucuk Köyü'nde yapılan çalışmanın sonucudur. Konuyla ilgili bkz. Hugh Elton, "Göksu Archaeological Project 2006", *Anatolian Archaeology* 12 (2006), 19-21; Hugh Elton, Mark Jackson, Gabriele Mietke, James Newhard, Lale Özgenel ve Emma Twigger, "A new late Roman urban centre in Isauria", *Journal of Roman Archaeology* 19 (2006), 300-311; Hugh Elton, "Göksu Archaeological Project 2005-2006", *AST* 25-2 (2008), 237-250; Hugh Elton, Mark Jackson, Gabriele Mietke, James Newhard, Lale Özgenel ve Emma Twigger, "Alahan'da (Isaurya) Bir Roma Kentinin Keşfi (The Discovery of a Roman City in Alahan [Isauria])", *Olba* XVII (2009), 83-116; Hugh Elton, "Late Roman Churches in the Göksu Valley, Isauria", (eds.), Hoff, M.C.-Townsend, R.F., *Rough Cilicia: new historical and archaeological approaches: proceedings of an international conference held at Lincoln, Nebraska, October 2007* içinde, editör Michael C.Hoff ve Rhys F.Townsend (Oxford: Oakville-Oxbow Books, 2013), 233-246

¹(Prof. Dr.), Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü Muğla, Türkiye

ORCID: AA. 0000-0001-5944-6347

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Ayşe Aydın,
Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi,
Sanat Tarihi Bölümü Muğla, Türkiye
E-posta: ayseyaydin70@gmail.com

Başvuru/Submitted: 18.01.2021

Revizyon Talebi/Revision Requested: 16.05.2021

Son Revizyon/Last Revision Received: 23.05.2021

Kabul/Accepted: 23.05.2021

Online Yayın/Published Online: 30.06.2021

Atıf/Citation: Aydın, Ayşe. "Silifke, Mucuk Köyü'ndeki Geç Antik-Bizans Dönemi'ne Ait Mimari Plastik Eserler". *Sanat Tarihi Yıllığı - Journal of Art History* 30 (2021), 81-110.
<https://doi.org/10.26650/sty.2021.863950>

Öz

"Göksu Arkeoloji Projesi" kapsamında 2006 yılında yapılan araştırma sonucunda Mucuk Köyü'nde evlerin duvar örgüsünde ve evlerle köy camisinin etrafında mimari plastik eserler belirlenmiştir. Bunlar hepsi kireçtaşından dört çift yarım sütunlu paye başlıklı, bir paye başlıklı, üç çift yarım sütunlu paye kaidesi, bir sütun kaidesi, duvar örgüsünde kullanılmış bir sütun gövdesi, hayvan figürlü bir friz parçası, boyutları açısından değerlendirildiğinde kiborion ya da templona ait olabilecek kırık bir sütun gövdesi, kare formlu bir altlık ve çift yarım sütunlu bir pencere payesidir. Çift yarım sütunlu paye başlıkları Geç Antik-Bizans Dönemi'nde 3.-4.yüzyıldan başlayarak başkent Konstantinopolis, Anadolu ve diğer eyaletlerde kullanılmıştır. Mucuk Köyü'nün yer aldığı antik Kilikia ve Isauria Bölgesi müzelerinde (Adana, Anamur, Mersin, Silifke, Tarsus) ikisi Prokonnesos mermerinden, ikisi mermerden çoğu ise kireçtaşından çift yarım sütunlu paye başlığı sergilenmektedir. Mucuk takilerle birlikte bir grup oluşturan kireçtaşından çift yarım sütunlu paye başlıkları ve kaideleri bölge atölyelerindeki üretime işaret etmektedir. 5.yüzyıl ilk yarısından itibaren Konstantinopolis atölyelerinde üretilen sütun/paye başlıkları Doğu Roma imparatorluk sınırları içerisindeki bölgelere gönderilmiştir. Böylece farklı başlık formu ve üzerindeki yaprak ve motif üslubu 5. yüzyılın ikinci yarısından itibaren bölgesel atölyelerde yerel malzemeye uygulanmıştır. Bu durum Kilikia ve Isauria Bölgesi örnekleriyle de ispatlanabilmektedir. Mucuk Köyü'ndeki çift yarım sütunlu paye başlıkları akantuslarının işleniş açısından değerlendirildiğinde başkent kökenli akantus üslubunun yerel zevkle harmanlandığı örneklerdir. Mucuk Köyü'ndeki mimari parçalar hem Kilikia ve Isauria Bölgesi genel tarihine bakıldığında hem de motif ve üslup açısından 5.yüzyıl ikinci yarısı-6.yüzyıla tarihlendirilir. Mucuk Köyü'ndeki Geç Antik-Bizans Dönemi'ne ait mimari parçalar ise köyde ya da yakın çevresinde bulunan bir kiliseden getirilmiş olmalıdır.

Anahtar kelimeler: Mucuk, Bizans, Mimari Plastik, Isauria, Çift Yarım Sütunlu Paye

ABSTRACT

During explorations carried out as part of the "Göksu Archaeological Project" in 2006, numerous elements of architectural sculpture were recorded in the vicinity of the houses and mosque of Mucuk village and in the walls of the houses



themselves. The sculpture, all of which is limestone, includes five flat pier capitals (one of which was embedded in a wall), three flat pier bases, one column base, one column shaft built into a wall, one column shaft fragment (likely belonging to a ciborium or templon given its size), and one flat pier for a window. Flat pier capitals were used in Constantinople, Anatolia, and other provinces throughout the late antique / Byzantine period, starting in the third or fourth century. Several flat pier capitals, two of Proconnesian marble, two of marble, and the rest of limestone, are on exhibition in museums (in modern Adana, Anamur, Mersin, Silifke, and Tarsus) located, like Mucuk, in the territory of ancient Cilicia and Isauria. The flat pier capitals and limestone bases, which form a group with those from Mucuk, are indicative of local production in regional workshops. The column / pier capitals, which were produced in Constantinople from the first half of the fifth century onwards were exported to various regions within the Eastern Roman Empire. Thus, different capital forms with varying leaf and motif styles began to be produced in regional workshops using local materials in the second half of the fifth century. This pattern is well demonstrated by the Cilician and Isaurian examples. The rendering of acanthus leaves on the flat pier capitals in Mucuk suggests that the style imported from the capital was adapted to reflect local tastes. It may be concluded that the architectural pieces recorded in Mucuk date to the second half of the fifth or sixth century, based on their motifs and style and by taking into account the general history of Cilicia and Isauria. Moreover, the late antique / Byzantine period architectural elements at Mucuk must be remnants of a church once located in or near the village.

Keywords: Mucuk, Byzantine, Architectural Sculpture, Isauria, Flat Pier

EXTENDED ABSTRACT

During explorations carried out as part of the “Göksu Archaeological Project” in 2006, numerous elements of architectural sculpture were attested in the vicinity of the houses and mosque of Mucuk village and in the walls of the houses themselves.

Mucuk, whose ancient name is unknown, is a settlement within the Göksu River valley of ancient Isauria, 8.5 km southeast of modern Mut. The pieces of architectural sculpture recorded here include five flat pier capitals (one of which was embedded in a wall), three flat pier bases, one column base, one column shaft built into a wall, one column shaft fragment (likely belonging to a ciborium or templon given its size), and one flat pier for a window.

These elements of architectural sculpture are made entirely of limestone and represent known styles of the Roman period. Monolithic flat piers, carved as a whole together with their bases and capitals, and flat piers with narrow sides made in the shape of half-columns or colonettes were both commonly used in religious and civic architecture in windows and/or as supporting elements for the second storey during the late antique / Byzantine period. Larger versions of these piers are found in arched entrances and/or as pillars between aisles in churches. Flat piers were used instead as columns, as second storey pillars, or in twin- or triple-window arrangements in Cilician and Isaurian churches. The flat window pier found in Mucuk is plain, without a capital or base.

Attic column bases, which comprise a plinth, torus, trochilus, and neck, originated from Roman architecture and were widely used in both the capital and the provinces during the late antique / Byzantine period. The four bases found in Mucuk, three of which belonged to flat piers and one to a column, are all variations of the Attic base.

Flat pier capitals were used in Constantinople, Anatolia, and other provinces throughout the late antique / Byzantine period, starting in the third or fourth century.

Several flat pier capitals, two of Proconnesian marble, two of marble and the rest of limestone, are on exhibition in museums (in modern Adana, Anamur, Mersin, Silifke, and Tarsus) located, like Mucuk, in the territory of ancient Cilicia and Isauria. The flat pier capitals and limestone bases, which form a group with those from Mucuk, are indicative of local production in regional workshops.

The column / pier capitals, which were produced in Constantinople from the first half of the fifth century onwards were exported to various regions within the Eastern Roman Empire. Thus, different capital forms with varying leaf and motif styles began to be produced in regional workshops using local materials in the second half of the fifth century. This pattern is well demonstrated by the Cilician and Isaurian examples. The rendering of acanthus leaves on the flat pier capitals in Mucuk suggests that the style imported from the capital was adapted to reflect local tastes.

The finds and the höyük (mound) located at Attepe, the closest settlement to Mucuk, indicate that the history of settlement in the immediate area goes back to the Chalcolithic or Early Bronze Age (5000–2000 BC). Although scarce, some archaeological finds dating to the Roman period exist in Attepe. Meanwhile, the architectural pieces recorded in Mucuk can be dated to the second half of the fifth or sixth century, based on their motifs and style and by taking into account the general history of Cilicia and Isauria. On this basis, it may be concluded that the late antique / Byzantine period architectural elements at Mucuk are the remnants of a church once located in or near the village.

Giriş

Mut ilçesine bağlı Mucuk köyü, Doğu Dağlık Kilikia (Isauria) Bölgesi sınırları içinde Göksu Nehri Vadisi'ndeki yerleşimlerden biridir (F. 1)¹.

Mucuk Köyü'ndeki evlerin duvar örgüsünde ve evlerle köy camisinin etrafında, kireçtaşından yapılmış mimari parçalar bulunmaktadır. Bunlar; biri duvar örgüsü içinde olmak üzere dört çift yarım sütunlu paye başlığı, bir paye başlığı, üç çift yarım sütunlu paye kaidesi, bir sütun kaidesi, duvar örgüsünde kullanılmış sadece alt bölümü görülebilen bir sütun gövdesi, bir başka evin duvar örgüsündeki hayvan figürlü friz parçası, boyutları açısından değerlendirildiğinde kiborion ya da templona ait olabilecek kırık bir sütun gövdesi, dibek olarak kullanılmış kare formulu bir altlık ve çift yarım sütunlu bir payedir.

Köydeki çift yarım sütunlu paye kaide ve başlıklarının yaklaşık aynı ölçülere sahip oluşları aynı yapıda, olasılıkla bir kilisede kullanıldıklarını göstermektedir. Bölgedeki in situ ve müzelerdeki benzer örneklerde bu görüşü destekler niteliktedir. Antik Dönem'deki adı bilinmeyen Mucuk'un yer aldığı Doğu Dağlık Kilikia (Isauria) Bölgesi Kalykadnos (Göksu) ve Lamos (Limonlu) nehirleri arasındaki dağlık araziye kapsar. Bölgede son yıllarda artan yüzey araştırmaları ve az sayıdaki kazı tarih öncesi çağlara ait veriler sunmakta, MÖ. 2. yüzyıl başlarından itibaren görülen taş mimarinin Geç Antik Dönem'e kadar devam ettiği arkeolojik kalıntılardan anlaşılmaktadır. Kilikia ve Isauria Bölgesi genelinde 5.yüzyıl ile 6.yüzyıl başı arasında özellikle tarım ekonomisine bağlı olarak refah içinde olan yerleşimler başta olmak üzere çok sayıda kilise inşa edilmiştir. Öyle ki üzüm ve zeytin yetiştiriciliği ve ticaretiyle zengin yerleşimlerde birden fazla kilise yapılmıştır. Ancak süreçte gerçekleşen depremler, siyasi sorunlar, tarımsal verimin zamanla düşüşü, 542'de Suriye üzerinden gelen veba salgını ve 7.yüzyılda Arapların Akdeniz'deki varlıkları bölge nüfusunun azalmasına neden olmuştur. 7.yüzyıl-9.yüzyıl arasındaki Arap egemenliği, bölgede azalmış Hıristiyan halkın dini yapılarını onarma ya da yenilerini yapabilmelerini olanaksız kılmıştır. Öyleki Isauria'da 7-11. yüzyıllar arasında dini yapı inşa edilmediği kabul edilmektedir. 7.yüzyıl ortaları ile 10.yüzyıl ortalarına kadar Bizanslılar, Araplar, Emeviler ve Abbasiler arasında sürekli el değiştiren Kilikia toprakları imparator Nikephoros Phokas (963-969) tarafından 965 yılında yeniden Bizans topraklarına katılmıştır.

II. Theodosius döneminde (408-450) 408 yılında yazılan Notitia Dignitatum'da Diocese Oriens'in altındaki eyaletler içinde Kilikia A (I), Kilikia B (II) ve Isauria'da vardır. Isauria'nın metropolisi Seleukeia'ya yirmi iki kent bağlıdır. Geç Antik Dönem piskoposluk listelerinde de yer alan bu kentlerin birçoğunun yeri belirlenememiş, lokalizasyon önerileri yapılsada kesin bir yargıya varılamamıştır. Isauria'nın iç kesimi nispeten fakir bir bölge olduğu için Batıdaki ya da Kilikia'nın kıyı bölgesinde olduğu gibi klasik kentlerde olan standart özelliklerin birçoğu bu kentlerde yoktur, çok az sayıda tiyatro, stoa, tapınak ya da agora bulunmaktadır. Ermenek,

1 Nurcan Aşşın, "Göksu Nehri Vadisinin Flüvyal Jeomorfolojisi (Mut-Silifke Arası). Fluvial geomorphology of the Goksu River valley (between Mut and Silifke), Turkey" *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7/34 (2014), 324. 326.

Mut, Sinabuç, Dağpazarı ya da Adrassus'daki yakın yerleşimler birer kent olmakla birlikte bunlarda bugüne kadar arkeolojik ve yüzey araştırmalarında belgelenen kamusal yapılar kent duvarları ve kiliselerdir. Geç Helenistik döneme kadar iç bölgenin kentleşmesine ilişkin yazılı kaynaklarda yoktur. 19. yüzyılda bölgeyi ziyaret eden gezginler bazı kentlerdeki mevcut yapılar hakkında bilgi vermektedirler². Akdeniz çanağındaki diğer bölgelere kıyasla Dağlık Kilikia'nın Antik dönemde kentleşme için zor topografik şartlara sahip olması nedeniyle daha az kentleştiği ve düşük bir nüfusa sahip olduğu belirtilir. Göksu Vadisi'nde, Helenistik dönem öncesi katmanlara sahip kazısı yapılmış tek yerleşim Mut'a bağlı Kışlaköy'deki Kilise Tepe'de Tunç ve Demir çağlarından Bizans dönemine kadar tabakalar belirlenmiştir. Buradaki kalıntılardan biri de yerleşime adını veren kilisedir³. 2000'li yıllarda lokalizasyonu kesinleşen Geç Antik döneme ait sur duvarları ve kuleleriyle modern Alahan köyündeki eski yerleşimdeki kilise olabilecek bir kamu yapısına ait kalıntılar, küçük bir tiyatroya ait olabilecek kalıntılar, konutlar, sütun başlıkları, seramik parçaları 5.-7.yüzyıllar arasındaki yerleşimin kanıtlarıdır.

Mucuk'a en yakın yerleşim Attepe'de ise mevcut höyük ve buluntular buranın yerleşim tarihini Kalkolitik ve Eski Tunç dönemine (MÖ. 5000-2000 yılları arası) kadar geri götürmektedir. Attepe'de az da olsa Roma Dönemi'ne ait arkeolojik veriler de bulunmaktadır⁴. H. Elton GAP projesi kapsamında burada bulunan korint başlığın bir kiliseye ait olduğunu belirtir. Proje kapsamındaki yüzey araştırmalarında bulunan farklı malzemeler içinde özellikle başlıkların varlığı buldukları yerleşimlerde bir kilise olabileceği şeklinde yorumlanır. Elton'un araştırma sonuçlarında en fazla buluntu Mucuk Köyü'ndedir⁵. Köydeki bir evin duvar örgüsünde yer alan hayvan figürlü friz parçası bölgedeki benzer örneklerle bakılarak Hadrianus Dönemi'ne tarihlenir. Köydeki diğer mimari parçalarda 5. yüzyıl ikinci yarısı-6. yüzyıla tarihlidir. Devşirme malzemeler bir bütün olarak değerlendirildiğinde yüzeyde mimari kalıntı olmamakla birlikte Mucuk'da Roma ve Bizans dönemlerinde kamusal yapılarıyla bir yerleşim olduğunu göstermektedir. Bu yapılardan biri çift yarım sütunlu paye başlık ve kaidelerine sahip kilise olmalıdır. Üslup açısından farklılığı diğer paye başlığının başka bir kiliseye ya da başka bir yapıya ait olabileceğini göstermektedir.

Değerlendirme

Roma Dönemi'nde görülen sadece profillerle belirlenen başlığı ve kaidesiyle işlenmiş yekepare oval kesitli çift yarım sütunlu payeler ve kısa kenarları büyük boyutlarda yarım sütun,

2 Elton, "Alahan", 84-85

3 Tevfik Emre Şerifoğlu, "Kilise Tepe Erken Tunç Çağı Çalışmaları" *KST* 33.1 (2012), 375-388; Tevfik Emre Şerifoğlu, "Kilise Tepe in Rough Cilicia before the Late Bronze Age: An Overview of the Architecture, Pottery Traditions, and Cultural Contacts". *Adalya* 22 (2019), 69-100

4 Tevfik Emre Şerifoğlu, Naoise Mac Sweeney and Carlo Colantoni, "Lower Göksu Archaeological Salvage Survey Project: the Results of the 2013-2014 Seasons", *The Archaeology of Anatolia: Recent Discoveries (2011-2014) Volume I* içinde, editör Sharon R. Steadman ve Gregory McMahon (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015), 234 Fig. 11-3.

5 Elton, 'Late Roman', 236

küçük boyutlularda yarım sütunce şeklindeki payeler Erken Hıristiyanlık-Bizans Dönemi'nde pencere açıklıklarında, çok kemerli giriş kuruluşlarında, kiliselerde ise nefleri ayıran alt ve üst kat destekleri olarak ve apsis pencere açıklıklarında kullanılmışlardır⁶.

Anadolu'da da hem sivil hem de dini mimaride çift yarım sütunlu payelerin özellikle Bithynia, *Phrygia*, Ege, Kappadokia ve Lykaonia bölgesinde yoğun olarak kullanıldığı görülmektedir⁷.

Kilikia ve Isauria Bölgesi'nde de çift yarım sütunlu payeler kiliselerde taşıyıcı olarak neflerin ayırımında ve ikinci katta, duvarlarda ise ikiz ve üçüz pencerelerde kullanılmıştır⁸.

- 6 Anastasios K. Orlandos, *He xylotegos palaiochristianike basilike tes mesogeiakas lekanes* (Athenai: He en Athenais Archaiologike Hetaireia, 1954), 353 Eix. 317. 425 vd. Eix. 389-391; Janine Balty, "Mosaïque et architecture domestique dans l'Apamee des Ve et VIe siècles"; *Patron and Pavements in Late Antiquity, Halicarnassian Studies* 2. içinde, editör Signe Isager ve Birte Poulsen (Odense, Denmark: Odense University Press, 1997), 99, Fig. 18
- 7 Otto Feld, "Zur kunstgeschichtlichen Stellung der „Großen Kirche“, *IstMitt* 23/24 (1973/74), 135; Otto Feld, "Bautypus und Ausstattung der Michaelskirche", *IstMitt* 27/28 (1977/78), 119 vd.; Urs Peschlow, "Byzantinische Plastik in Didyma", *IstMitt* 25 (1975), 252 vd.; Hülya Tezcan, *Topkapı Sarayı ve Çevresinin Bizans Devri Arkeolojisi*, (İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, 1989), 346 Res. 496; Yıldız Ötügen, *Forschungen im Nordwestlichen Kleinasien*, *IstMitt Beiheft* 41 (Tübingen: Ernst Wasmuth Verlag, 1996), 139-149; Marcell Restle, *Studien zur frühbyzantinischen Architektur Kappadokiens I-II*, (Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1979), 36.58 Abb. 16.30.116.119 Pl. 35, 36 Pl. 30.36; Ötügen, *Forschungen*, Taf. 21-22; Ebru Parman, *Ortaçağda Bizans Döneminde Frigya (Phrygia) ve Bölge Müzelerindeki Bizans Taş Eserleri*, (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2002), Lev. 134,184; Philipp Niewöhner, "Byzantinische Steinmetzarbeiten aus dem Umland von Milet", *Anadolu ve Çevresinde Ortaçağ I* (2007), Abb./Kat. 16-24; Philipp Niewöhner, *Aizanoi, Dokimion und Anatolien. Stadt und Land, Siedlungsund Steinmetzwesen vom späteren 4. bis 6. Jahrhundert n. Chr.*, (Wiesbaden: Reichert, 2007), 177 vd.; Josef Strzygowski, *Kleinasien ein Neuland der Kunstgeschichte* (Leipzig: Hinrichs, 1903), 21; William M. Ramsay ve Gertrude L. Bell, *The Thousand and One Churches*, (London: University of Pennsylvania Press, 1909), 315 vd.; Semavi Eyice, *Karadağ (Binbirkilise) ve Karaman Çevresinde Arkeolojik İncelemeler, Recherches Archéologiques à Karadağ (Binbirkilise) et dans La Région de Karaman* (İstanbul: İ. Ü. Edebiyat Fakültesi, 1971), 217; Klaus Belke, "Lykaonien" *RBK V* (Stuttgart: Anton Hiersemann, 1995), 822 vd.; Philipp Niewöhner, *Bauwerke in Milet: Die byzantinischen Basiliken von Milet* (Berlin/Boston: De Gruyter, 2016), 173-175 MK84-89; 255-269 ST80-162; İlker Mete Mimiroğlu ve Cahit Karakök, "Derbent İlçesinde Bulunan Bizans Dönemi Taş Eserleri", *Aladağ'ın İncisi Derbent* içinde, editör Ahmet Çaycı (İstanbul: Palet Yayınları, 2020), 43 vd.
- 8 Kiliselerdeki kullanımına yönelik örnekler için bkz. Ernst Herzfeld ve Samuel Guyer, *Merianlik und Korykos, Zwei christliche Ruinenstätten des Rauhen Kilikiens, MAMA II*, (Manchester: Manchester University Press, 1930), 185 Abb. 200; Ayşe Aydın, *Emirzeli-eine hellenistische bis spätantike Siedlung im Rauhen Kilikien*, (Marburg: Tectum Verlag, 1999), Kat. 2. 4. 9. 17. 24. 31. 32. 34. 61; Müzelerdeki örnekler için bkz. Ayşe Aydın, "Erken Hıristiyanlık-Bizans Dönemi Mimari Elemanlarının / Süslemelerinin Kataloğu ve Değerlendirilmesi", *Silifke Müzesi Taş Eserler Kataloğu. Heykeltraşlık ve Mimari Plastik Eserleri içinde*, editör Serra Durugönül (İstanbul: Kilikia Arkeolojisini Araştırma Merkezi [KAAM] Yayınları, 2013), Kat. No: 380-381; Ayşe Aydın, "Tarsus Müzesi'ndeki Erken Hıristiyanlık-Bizans Dönemi Mimari Elemanları", *Tarsus Müzesi Taş Eserleri. Heykeltraşlık ve Mimari Plastik Eserler içinde*, editör Serra Durugönül, (İstanbul: Kilikia Arkeolojisini Araştırma Merkezi [KAAM] Yayınları, 2016), Kat. No: 141-145

Çift yarım sütunlu payelerin paye ile birlikte yekpare ya da ayrı olarak yapılan başlıkları vardır⁹. Bu tip başlıklar 3.-4. yüzyıldan başlayarak başkent Konstantinopolis, Anadolu ve diğer eyaletlerde kullanılmıştır¹⁰.

Dört çift yarım sütunlu paye başlığı belirlenen Mucuk'un yer aldığı Kilikia-Isauria'da özellikle Doğu Dağlık Kilikia (Isauria) Bölgesi'ndeki Silifke Müzesi'nde biri Prokonnesos mermerinden diğerleri kireçtaşından 8 adet, Anamur Müzesi'nde kireçtaşından 3 adet, Ovalık Kilikia'da Mersin Müzesi'nde mermerden 1 adet, Prokonnesos mermerinden 1 adet ve kireçtaşından 1 adet, Tarsus Müzesi'nde kireçtaşından 1 adet, Adana Müzesi'nde de kireçtaşından 1 adet çift yarım sütunlu paye başlığı bulunmaktadır¹¹.

Silifkeli 3 kireçtaşından başlık ve Mersinli Prokonnesos mermerinden 1 başlık detaylandırılmamış akanthuslara sahip olup 5.-6. yüzyıla¹²; ortak özellikleri dört geniş akanthus ve volüt olan diğer başlıklar ise 5. yüzyıl ikinci yarısı-6. yüzyıl başına tarihlidir¹³.

Kilikia-Isauria Bölgesi'nin Geç Antik-Bizans Dönemi mimari plastiğinde en yoğun grubu oluşturan farklı formlardaki sütun ve paye başlıklarında çoğunlukla akantus motifi kullanılmıştır. Antik Dönem'den itibaren mimari süslemede sık kullanılan akantus, temelde yaprak uçlarının formuna göre sınıflanmaktadır. 5. yüzyıldan itibaren başkent atölyelerinde klasik korint formundan farklı olarak iç heliks, caulis ve kaplama yaprakları olmayan genellikle büyük sivri uçlu akantuslara sahip korint başlıklar üretilmiş, bunu yumuşak sivri uçlu, küçük sivri uçlu ve ince dişli akanthuslu başlıklar izlemiştir¹⁴.

Kilikia-Isauria Bölgesi müzelerinde yer alan mermerden 1 adet, Prokonnesos mermerinden 1 adet ve kireçtaşından 8 adet çift yarım sütunlu paye başlığının ortak özellikleri başlık gövdesindeki orta bölümleri köşelere denk gelecek şekilde yerleştirilmiş akantusların büyük

9 R. Kautzsch, tabanı oval formlu, uzun yüzlerinin ortası traşlı, düzleştirilerek elde edilen birbirinden ayrı iki yarım bölüme sahip başlıkları "Çift başlıklar (Doppelkapitell)" olarak adlandırır. Ona göre bu başlıkların traşlı, düzleştirilmiş bölümleri ya duvarlarda ya da pencerelerde veya parmaklıklar arasında kullanılmıştır. Bu başlıkların destekleri de oval kesitli çift yarım sütunlu payelerdir. Rudolf Kautzsch, *Kapitellstudien*. Beiträge zur einer Geschichte des spätantiken Kapitells im Osten vom vierten bis ins siebente Jahrhundert, (Berlin: Berlin, Leipzig, Walter de Gruyter & Co., 1936), 81 vd. Taf. 12,168; Taf. 13,170.175-177; Taf. 14,194-195; Taf. 15,199.203.206; Taf. 16,225-226.230; Taf. 17,242; Taf. 18,266-268; Taf. 20,305.308; Taf. 22,353; Orlandos, *Hexylostegos*, 427 Abb. 390; Taf. 17, 242.244; Taf. 20, 305; Taf. 34,560; Ötügen, *Forschungen*, 186 Taf. 33,3-4; Parman, *Ortaçağda Bizans*, 200 U59a, Lev. 132,182

10 Gilbert Dagron ve Denis Feissel, *Inscriptions de Cilicie*, (Paris: De Boccard, 1987), Pl. LVIII,3; Kautzsch, *Kapitellstudien*, 81 vd. 12,168; 13,170.175-177; 14,184.194-195; 15,199.203.206; 16,225-226.230; 17,242; 18,266-268; 20,305.308; 22,353; Philipp Niewöhner, "Der frühbyzantinische Rundbau beim Myrelaion in Konstantinopel Kapitelle, Mosaiken und Ziegelstempel", *IstMitt* 60 (2010), 414.416.434 Abb. 3; Philipp Niewöhner ve Klaus Rheidt, "Die Michaelskirche in Germia (Galatien, Türkei). Ein kaiserlicher Wallfahrtsort und sein provinzielles Umfeld", *AA* 1. Halbband (2010), 153 Abb. 23; Robert Ousterhout ve Engin Akyürek, "The Church of the Transfiguration on Burgazada", *CArch* 49 (2001), 8 Fig. 8; Parman, *Ortaçağda Bizans*, 194.200 Lev 125,169; 132,181.

11 Dagron ve Feissel, *Inscriptions*, Pl. LVIII,3; Aydın, "Erken Hristiyanlık", 235-236 Kat. No: 255-257, 276-278 Kat. No: 336-340; Aydın, "Tarsus Müzesi", Kat. No: 136. 235.

12 Aydın, "Erken Hristiyanlık", Kat. No: 255-257

13 Aydın, "Erken Hristiyanlık", Kat. No: 336-340; Aydın, "Tarsus Müzesi", Kat. No: 136. 235

14 Urs Peschlow, "Kapitelle", *RAC* XX (2004), 90 vd.

sivri uçlu üslupta yapılmış olmasıdır. Aynı üslupta çift yarım sütunlu paye başlıkları bölge dışında 5.-6. yüzyılda Anadolu'da da görülmektedir¹⁵.

Mucuk Köyü'ndeki çift yarım sütunlu paye başlıkları iki sıra akantuslu oluşları ve akantusların üsluplarıyla bölgedeki diğer aynı formdaki başlıklardan ayrı bir grup oluşturmaktadır: Akantuslar beş yapraklı olup, üç dilimli üst yaprağın orta dilimi dışarıya doğru plastik şekilde geri dönmüştür. Her iki akantus sırasında da üst yaprağın yan dilimlerinin komşu üst yan dilimleriyle birleşmesi sonucunda kemerler oluşmuş, bu kemerlerin içinde farklı yaprak formlarına yer verilmiştir. Kemer içinde Kat. Nr. 1'de alt yan yapraklar vardır. Bu özellikteki başlıklar hem bölge kiliselerinde hem de bölge müzelerinde yer almaktadır¹⁶. Bu özellik bölgedeki tek ve iki yaprak çelenkli korint başlıklarda daha sık görülmektedir¹⁷. Kat. Nr. 2'de alt sıradaki akantuslar arasındaki kemerler içinde farklı olarak beş ince dişli uca sahip yaprak bulunmaktadır. Aynı özellik Silifke Müzesi'ndeki Prokonnesos mermerinden iki korint başlıkta ve Afyon Müzesi'ndeki bir başlıkta görülmektedir¹⁸. Benzer uygulama bölge kiliseleri ve Adana Müzesi'ndeki bir ve Mersin Müzesi'ndeki iki korint başlıkta yaprak dilimlerinden oluşan kemer içinde palmet motifi şeklindedir¹⁹. Kat. Nr. 3'de kemerler içinde sivri uçları olan tek yapraklar, Kat. Nr. 4'de ise üç ya da dört adet sivri uçlu küçük yaprak yer alır. Kemer içinde çoklu yaprak uygulaması bölge kiliselerinde ve Silifke Müzesi'ndeki bazı başlıklarda da görülmektedir²⁰.

Kat. Nr. 1 ve 4'de sap bölümü diğer başlıklardakine kıyasla daha uzun olan akantusların aşağıdan yukarıya doğru kabartma derecesi artırılarak üst yaprağı oldukça plastik etkili yapılmış, Kat. Nr. 2 ve 3'de Kat. Nr. 1 ve 4'e kıyasla akantusların sap bölümü daha geniş tutularak üst yaprak plastik etkide tamamlanmıştır. Kat. Nr. 5'de ise bulunduğu yüzeyi kaplayacak şekilde geniş tutulmuş, diğerlerine kıyasla alçak kabartma tekniğinde yapılmış bir akantus söz konusudur. Geniş akantus yapraklı benzer başlıklar Kilikia ve Isauria Bölgesi ile diğer

-
- 15 Kautzsch, *Kapitellstudien*, 53-64; Orlandos, *He xylostegos*, Eix. 390,2; Peschlow, "Kapitelle", 93-94
 16 Herzfeld ve Guyer, *Meriamlik und Korykos*, 25.46.60-61.74.86.142.160 Abb. 24.44.59-60.69.84.151.172; Kautzsch, *Kapitellstudien*, 117 vd. Taf. 24.375.382; Rossana Avruscio, "Sculpture inedite in Isauria: i capitelli di Mut-Claudiopolis", *Milion I*, (1998), Taf. VII,4; Aydın, "Erken Hıristiyanlık", Kat. No: 303.305.316
 17 Aydın, "Erken Hıristiyanlık", Kat. Nr. 206-207.220-238.259-262 (baklava dilimli çeşitleme 263-270); Aydın, "Tarsus Müzesi", Kat. No: 90.126
 18 Aydın, "Erken Hıristiyanlık", Kat. Nr. 304.329; Niewöhner, *Aizanoi*, Taf. 57.459a
 19 Herzfeld ve Guyer, *Meriamlik und Korykos*, 160 Abb. 172b; Stephan Westphalen, "Studien zur frühbyzantinischen Bauornamentik im Rauhen Kilikien: Diokaisareia/Uzuncaburç", *IstMitt* 56 (2006), 397 Abb. 8
 20 Herzfeld ve Guyer, *Meriamlik und Korykos*, 56.138 vd. Abb. 56.146-150; Otto Feld, "Bericht über eine Reise durch Kilikien", *IstMitt* 13/14 (1963-1964), Taf. 46,1-2.4; Christine Strube, *Polyeuktoskirche und Hagia Sophia Umbildung und Auflösung antiker Formen, Entstehen des Kämpferkapitells* (München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften: In Kommission bei C.H. Beck, 1984), 105 vd. Taf. 20e.21c; Rossana Avruscio, "Sculpture", 66 vd. Taf. 1,3-4.5.2.7,1-4; Westphalen, "Studien", 398 vd. Abb. 9-11.15; Gabriele Mietke, "Studien zur frühbyzantinischen Bauornamentik im Rauhen Kilikien: Überlegungen zur formalen Herkunft und Datierung einiger Kapitelle", *IstMitt* 56, 2006, 378.382 vd.; Aydın, "Erken Hıristiyanlık", Kat. No. 215.314

bölgelerdeki yapılarda, özellikle de kiliselerde görülür²¹ ve 5. yüzyıl sonları ile 6. yüzyıl başlarına tarihlendirilir²².

Bölgede iki yaprak çelenkli korint başlıklarla benzer şekilde yan yaprakların sivri uçlu dilimlerinin komşu dilimle birleştiği ve dilimlerin içe doğru kıvrılmasıyla oluşan damla motifli bölümlerde geniş ve derin matkap oyuklarıyla açık-koyu kontrastın vurgulandığı görülür. Başkent başlıkları içinde geçerli olan bu özelliklere sahip başlıklar bölge kiliselerinde de bulunmaktadır²³. Mucuk Köyü'ndeki başlıklarda da aynı özellikler söz konusudur.

Roma mimarisinden köken alan²⁴ plinthos, torus, trokhilos, spira ve boyun bölümlerinden oluşan Attika tipindeki kaideler çeşitlemeleriyle 5.-6. yüzyıllarda başkent başta olmak üzere tüm eyaletlerde yaygındır²⁵. Çeşitlemelerden yukarıda bölümleri belirtilen Attika kaideler A tipi olarak adlandırılırlar²⁶. Mucuk Köyü'ndeki sütun kaidesi ve çift yarım sütunlu paye kaideleri de bu gruplamaya göre Attika A tipindedir.

-
- 21 Mietke, "Studien", 379 Abb. 6-9. 382 Abb. 10; Elton, "A new late Roman", 305 vd. Fig. 6, F357.F360; Elton, "Alahan", 91.111 Fig. 6, F357.F360; Niewöhner, *Aizanoi*, Taf. 57,460
- 22 Kautzsch, *Kapitellstudien*, Taf. 12,168; Taf. 13,170.175-177; Taf. 14,194-195; Taf. 15,199.203.206; Taf. 16,225-226.230; Taf. 17,242; Taf. 18,266-268; Taf. 20,305.308; Taf. 22,353; Thomas Zollt, *Kapitellplastik Konstantinopels vom 4. bis 6. Jahrhundert n. Chr.*, Asia Minor Studien 14 (Bonn: Verlag Dr. Rudolf Habelt, 1994), Taf. 40, 447.449; Taf. 41, 486.490; Taf. 42, 506.535; Taf. 44, 592; Ötügen, *Forschungen*, 194-195 Taf. 30,1.3-6; Taf. 35,3
- 23 Strube, *Polyeuktoskirche*, 36 Nr. 7837 Taf. 13,50; Tezcan, *Topkapı Sarayı*, Res. 423.429; Eugenio Russo, *Sculture del complesso eufrasiano di Parenzo* (Napoli: Edizioni scientifiche italiane, 1991), Fig. 19 n. 14, Fig. 24 n. 17, Fig. 32-33 n. 23, Fig. 37-38 n. 25, Fig. 44-45 n. 28; Ötügen, *Forschungen*, Taf. 36,4-5; Herzfeld ve Guyer, *Meriamlik und Korykos*, 25.46.60-61.74.86.142.160 Abb. 24.44.59-60.69.84.151.172; Mary Gough, *Alahan. An early Christian monastery in southern Turkey. Based on the Work of Michael Gough* (Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1985), Pl. 23-24; Westphalen, "Studien", 394-396 Abb. 1-6
- 24 Joachim Kramer, *Attische Säulenbasen des 5. und 6. Jahrhunderts n. Chr. und ihre Rohform*, *BjB* 170 (1970), 272 vd.
- 25 Anastasios K. Orlandos, *He xylostegos palaiochristianike basilike tes mesogeiakas lekanes I* (Athenai: Bibliothēkē tēs en Athēnais Archaiologikēs Hetaireias, 1952), 266- 272, Eix. 21; 270, Eix. 218,6; Kramer, "Attische" 271 vd.; Tezcan, *Topkapı Sarayı*, 352, Res. 401.406.504-505; Anneliese Peschlow-Bindokat ve Urs Peschlow, "Die Sammlung Turan Beler in Kumbaba bei Şile" *IstMitt* 27/28 (1977/78), Nr.30.33-34, Taf.116,1-3; Ötügen, *Forschungen*, 152 vd. Abb.32.34-35. 161 vd. Taf.24,1- 4, Taf. 25, 1.5.6; Taf.26,1.4; Niewöhner, *Aizanoi*, 171. 201- 202, Taf.1-2; Niewöhner, *Aizanoi*, 9, 21 Abb. 1-3.
- 26 S.Y. Ötügen bu tipi A1 ve A2 olarakta ikiye ayırır. Ötügen, *Forschungen*, 161; P. Niewöhner ise bu tipi "Attische Basen" olarak adlandırmaktadır. Niewöhner, *Aizanoi*, 171

Aynı özellikteki çift yarım sütunlu paye ve sütun kaideleri Anadolu ve Hıristiyan Sanatı'nın yayıldığı diğer bölgelerde²⁷, Kilikia ve Isauria Bölgesi'nde de görülmektedir²⁸.

5. yüzyıl ilk yarısından itibaren Konstantinopolis atölyelerinde üretilen sütun ve paye başlıkları Doğu Roma imparatorluk sınırları içerisindeki bölgelere gönderilmiştir. Böylece farklı başlık formları ile bu başlıklar üzerindeki yaprak ve motif üslubu 5. yüzyılın ikinci yarısından itibaren bölgesel atölyelerde yerel malzemeye uygulanmıştır. Bu durum Kilikia ve Isauria Bölgesi örnekleriyle de ispatlanabilmektedir²⁹.

İki sıra akantuslu oluşlarıyla bölgedeki diğer aynı formdaki başlıklardan ayrı bir grup oluşturan Mucuk Köyü'ndeki çift yarım sütunlu paye başlıkları akantuslarının işleniş açısından değerlendirildiğinde başkent kökenli akantus üslubunun yerel zevkle harmanlandığı örneklerdir. Mucuk Köyü'ndeki mimari parçalar hem Kilikia ve Isauria Bölgesi genel tarihine bakıldığında hem de motif ve üslup açısından değerlendirildiğinde 5. yüzyıl ikinci yarısı-6. yüzyıla tarihlendirilir.

Köydeki bir evin duvar örgüsündeki hayvan protomu ve yaprak parçalarına sahip eser, bir kıvrık dal (ranken) frize ait olmalıdır. Bu tarz frizlerin süsleme programında kıvrık dallar birer madalyon oluşturacak şekilde düzenlenmiş, madalyonların içlerinde sadece hayvan protomları ya da bir çiçek (rozet) ve bir hayvan protomu veya sadece çiçek (rozet) şeklinde bir düzenleme yapılmıştır. Hellenistik dönemden itibaren görülen kıvrık dalların içindeki hayvan betimlemeleri Anadolu'da 2.yüzyılda kullanılmaya başlanmıştır. Doğu Dağlık Kilikia (Isauria) Bölgesi'nde 2.yüzyıl ikinci yarısına ait Diocaeserea Sütunlu Caddesi'ndeki friz bloklarının üzerindeki hayvan protomlu kıvrık dal (ranke) süslemeleri, Corycus Tapınak alanındaki Hadrianus dönemine ait iki arşitrav friz bloğundaki hayvan protomlu kıvrık dal (ranke) süslemeleri Mucuk örneğine üslup ve motif açısından benzemektedir. Anadolu'da hepsi Hadrianus dönemine ait Aphrodisias Hadrianus Hamamı, Ephesos Hadrianus Tapınağı ve Iasos Agorası Portikosu'na ait kıvrık dal (ranken) frizlerde de Mucuk örneğinde olduğu gibi hayvan tasvirleri bulunmaktadır. Hem

27 Attika A tipi sütun kaideleri için bkz. Orlandos, *He xylostegos*, 266-272, Eix. 21; 270, Eix. 218,6; Kramer 1970, 271 vd.; Tezcan, *Topkapı Sarayı*, 352, Res. 401.406.504-505; Peschlow-Bindokat ve Peschlow, "Die Sammlung", Nr.30.33-34, Taf.116,1-3; Ötügen, *Forschungen*, 152 vd. Abb.32.34-35. 161 vd. Taf.24,1- 4, Taf. 25, 1.5.6; Taf.26,1.4; Niewöhner, *Aizanoi*, 171. 201- 202, Taf. 1, 3-5; Niewöhner, *Aizanoi*, 9, 21 Abb. 1-3; Engin Akyürek ve Ayça Tiryaki, "Rhodiapolis Piskoposluk Kilisesi Kazılarında Üç Mimari Plastik Eser Üzerine Değerlendirmeler, *Adalya* XIII (2010), 400 Res. 3; Niewöhner, *Aizanoi*, 159-160 MK1-10; Gökçen Kurtuluş Öztaşkın ve Sinan Sertel, "Olympos Piskoposluk Kilisesi'ndeki Nef Ayırımı Düzenlemeleri ve Levha Yanı Uygulaması", *Adalya* 20, 2017, s. 85-86. 96-99 Kat. No: 27-35 Lev. 4

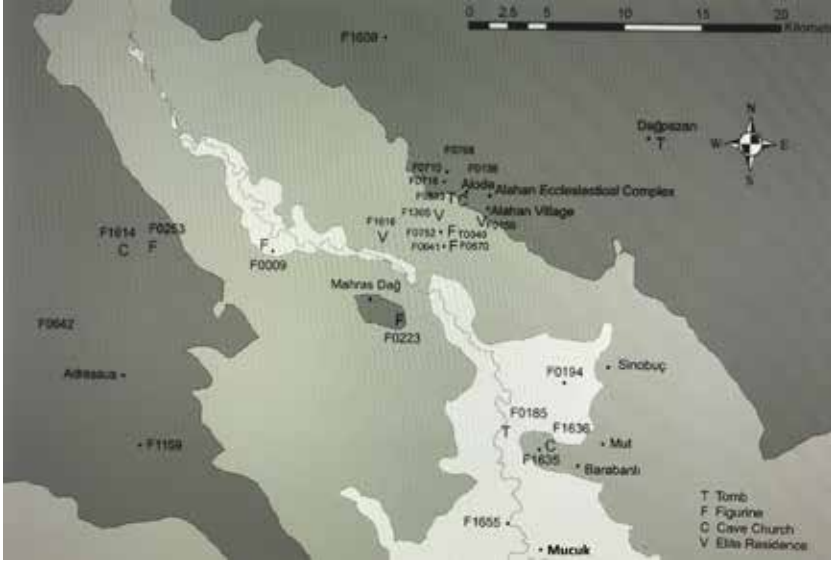
Attika A tipi çift yarım sütunlu paye kaideleri için bkz. Ötügen, *Forschungen*, 140 Abb. 26.160 Abb. 37a-b Taf. 21,1; 26,5

Attika B tipi çift yarım sütunlu paye kaideleri için bkz. Niewöhner, *Aizanoi*, 179.222-223 Taf. 17, 162-163; Niewöhner, *Aizanoi*, 131-133 GK35-41; 135-136 GK49-51; 254 ST78; olası B tipi kaideli 171-172 MK72-74 Attika C tipi çift yarım sütunlu paye kaideleri için bkz. Niewöhner, *Aizanoi*, 179 Taf. 17, 164-165

28 Herzfeld ve Guyer, *Meriamlik und Korykos*, 56.103.140 Abb. 55.99.146-147; Aydın, "Erken Hıristiyanlık", 296 Kat. Nr: 375.377; Aydın, "Tarsus Müzesi", 222.237 Kat. Nr: 148.

29 Aydın, "Erken Hıristiyanlık", 183-315; Aydın, "Tarsus Müzesi", 185-232

bölgedeki hem de Anadolu'daki benzer frizler Mucuk örneğinin de Hadrianus dönemine ait olduğunu göstermektedir³⁰.



Figür 1: Doğu Dağlık Kilikia (Isauria)'da Mucuk (Elton 2013, fig.19.2)

Mucuk Köyü'ndeki Mimari Parçalar

A- Çift Yarım Sütunlu Paye Başlıkları

Kat. Nr.: 1 (F. 2-3)

Eserin Ölçüleri: Yüksek: 50 cm. Alt Gen: 50x34 cm. Üst Gen: 69x45 cm.

Eserin Tanımı: Başlığın orta bölümü iki yanda traşlanarak düz bırakılmıştır. Bu düz bölümün iki yanında ise iki sıra akantus yer alır. Yaprakların üst kısımları kırıktır. Alt ve üst akantus sırasında ortak şema söz konusudur. Sapı uzun derin damarlı üç dilimli üst yaprak ve bunun iki yanında birer alt yan yaprak vardır. Alt yan yaprak dilimlerinin sivri uçları bir yönde komşu yan yaprak dilimlerinin sivri uçlarıyla birleşir, diğer yönde ise sivri uçlar üç dilimli üst yaprağın yan dilimlerine değmektedir. Üst yaprağın yan dilimleri komşu yan dilimlerle birleşerek akanthusların sap seviyesinde birer kemer oluşturmuş, alt yan yapraklar bu kemerlerin içinde yer almıştır. Orta dilim dışarıya doğru geri dönmüştür.

30 Deniz Kaplan, *Korykos Mimari Bezemeleri Işığında Korykos Tapınağı* (Mersin Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mersin, 2007, 34-41.48-49 Fig. 14.20; Deniz Kaplan, "Korykos'un (Kilikia) Roma İmparatorluk Dönemi Üzerine Yeni Gözlemler", *K. Levent Zoroğlu'na Armağan*, 2013, 338-339.342 Fig. 2



Figür 2: Kat. Nr. 1



Figür 3: Kat. Nr. 1

Kat. Nr.: 2 (F. 4-5)

Eserin Ölçüleri: Yüksek: 42 cm. Alt Gen: 50x33 cm. Üst Gen: 67x42 cm.

Eserin Tanımı: İki kırık parçanın biraraya geldiği başlık Kat. Nr. 1 ile aynı özelliklere sahiptir. Farklı olan alt sıradaki akantusların alt yan yaprakları yoktur. Bu yaprakların yerine üç dilimli üst yaprağın yan dilimlerinin komşu dilimlerle birleşerek oluşturduğu kemerlerin içinde beş ince dişli uca sahip yaprak yer alır. Bu sivri uçlar kemere değmektedir.



Figür 4: Kat. Nr. 2



Figür 5: Kat. Nr. 2

Kat. Nr.: 3 (F. 6-7)

Eserin Ölçüleri: Yüksek: 41 cm. Alt Gen: 49x35 cm. Üst Gen: 64x48 cm.

Eserin Tanımı: Diğer iki başlığa kıyasla daha tahrip olan başlığın iki sıra akantus yaprakları Kat. Nr. 1 ve 2 ile aynı özelliklere sahiptir. Alt ve üst sıradaki akantusların üst yaprakları üç dilimlidir. Akantuslarda alt yan yapraklar yoktur. Bunların yerine üst yaprakların yan dilimlerinin birbirleriyle birleşerek oluşturdukları kemerler içinde sivri uçlarıyla bağımsız birer yaprak yer almıştır. Bu yaprakların sivri uçları üç dilimli üst yaprağın yan dilimlerine temas etmektedir. Yan dilimlerin diğer yöndeki sivri uçları ise orta dilime değmektedir.



Figür 6: Kat. Nr. 3



Figür 7: Kat. Nr. 3

Kat. Nr.: 4 (F. 8)

Eserin Ölçüleri: Yüksek: 38 cm. Alt Gen: 35x26 cm. Üst Gen: alınamadı

Eserin Tanımı: Başlık bir evin duvar örgüsünde kullanılmıştır. Duvara eklendiği yerdeki düz bölüm bu başlığın da çift yarım sütunlu paye olduğunu göstermektedir. Yüksek kabartma tekniğindeki iki sıra akanthusların her birinin diğer başlıklara kıyasla daha damarlı ve uzun sapları vardır. Üç dilimli üst yaprağın yan dilimlerinin komşu yan dilimlerle birleşmesiyle birer kemer oluşmuştur. Bu kemerin içinde alt akantus sırasında üç, üst akantus sırasında ise üç ya da dört adet küçük yaprak yer almıştır. Bu yapraklardan üstte üç sivri ucu olan ortadaki, yandakilere kıyasla daha büyüktür. Yan yaprakların yanlarda ikişer üstte ise birer sivri ucu

vardır. Yandaki sivri uçlar bir yönde ortadaki yaprağa diğer yönde ise akanthus saplarına temas etmektedir.



Figür 8: Kat. Nr. 4

B- Paye Başlığı

Kat. Nr.: 5 (F. 9)

Eserin Ölçüleri: Yükseklik: 54 cm. Alt EnxBoy: 42x35 cm. Üst EnxBoy: 67x48 cm.

Eserin Tanımı: Dört yüzüde tahrip olan paye başlığının sadece kısa yüzlerinden birinde akantuslar yer almıştır. Kat. Nr. 4 ile aynı özellikler gösteren akantuslar farklı olarak plastik etkili değildir, alçak kabartma yapılmış ve başlık yüzeyine yayılmıştır. Üç bölümlü üst yaprakların ortasında derin bir damar yer alır.



Figür 9: Kat. Nr. 5

C- Kaideler

Kat. Nr.: 6 (F. 10-11)

Eserin Ölçüleri: Yüksek: 35 cm. (Alt Yüksek: 10 cm. Üst Yüksek: 25 cm.) Alt Gen: 67x48 cm. Üst Gen: 59x39 cm.

Eserlerin Tanımı: Aynı blok taş üzerinde profilsiz, düz plinthos üzerindeki kaide kısmı aşağıdan yukarıya doğru torus, trokhilos ve boyundan oluşur. Plinthosun üzerindeki kaide kısmında orta bölüm iki yanda traşlanarak düz bırakılmıştır.



Figür 10: Kat. Nr. 6



Figür 11: Kat. Nr. 6

Kat. Nr.: 7 (F. 12-13)

Eserin Ölçüleri: Yükseklik: 40 cm. (Alt Yükseklik: 8 cm. Üst Yükseklik: 32 cm.) Alt Gen: 63x44 cm. Üst Gen: 59x42 cm.

Eserlerin Tanımı: Kat. Nr. 6 ile aynı özelliklere sahiptir.



Figür 12: Kat. Nr. 7



Figür 13: Kat. Nr. 7

Kat. Nr.: 8 (F. 14-15)

Eserin Ölçüleri: Yüksek: 36 cm. (Alt Yüksek: 11 cm. Üst Yüksek: 25 cm.) Alt Gen: 64x41 cm. Üst Gen: 59x38 cm.

Eserlerin Tanımı: Kat. Nr. 6 ve 7 ile aynı özelliklere sahiptir.



Figür 14: Kat. Nr. 8



Figür 15: Kat. Nr. 8

Kat. Nr.: 9 (F. 16)

Eserin Ölçüleri: Yükseklik: 27 cm. (Alt Yükseklik: 7 cm. Üst Yükseklik: 20 cm.) Alt Genişliği: 49x49 cm. Üst Çap: 39 cm.

Eserin Tanımı: Kaide profilsiz, düş plinthos üzerinde dış bükey torus, spira, trokhilos ve boyundan oluşur.



Figür 16: Kat. Nr. 9

D- Diğer Mimari Parçalar

Kat. Nr.: 10 (F. 17)

Eserin Ölçüleri: Yüksek: 141 cm.; EnxBoy: 50x25 cm.

Eserin Tanımı: Yüzlerinde tahribat olan çift yarım sütunlu paye boyutları açısından düşünüldüğünde bir pencere payesi olmalıdır.



Figür 17: Kat. Nr. 10

Kat. Nr.: 11 (F. 18)

Eserin Ölçüleri: Yüksek: 27 cm. Boy: 43 cm.

Eserin Tanımı: Evlerden birinin iç duvar örgüsündeki yüksek kabartma teniğinde yapılmış hayvan protomu yandan tasvir edilmiştir. Boynunda ikiye bölünmüş yeleleri vardır (aslan? kurt?). Yüz, göz, ağız ve dişleriyle detaylı verilmiştir, sol ön ayağı kısmen tahrip olmuştur. Hayvanın ağzının arkasında uçları sivri yaprak vardır. Yüzünün hemen önünde de büyük bir bölümü tahrip edilmiş izlerden yuvarlak formda düzenlendiği anlaşılan küçük bir parçası günümüze ulaşmış yaprak bulunmaktadır.



Figür 18: Kat. Nr. 11

Kat. Nr.: 12 (F. 19)

Eserin Ölçüleri: Yüksek: 23 cm.; Çap: 47 cm.

Eserin Tanımı: Bir evin duvar örgüsünde kullanılmış sadece alt bölümü görülebilen sütun gövdesidir.



Figür 19: Kat. Nr. 12

Kat. Nr.: 13 (F. 20)

Eserin Ölçüleri: Yüksek: 42 cm.; Çap: 28 cm.

Eserin Tanımı: Boyutları açısından değerlendirildiğinde kiborion ya da templona ait olabilecek kırık bir sütun gövdesidir.



Figür 20: Kat. Nr. 13

Kat. Nr.: 14 (F. 21)

Eserin Ölçüleri: Alt Bölüm Yüksek: 41 cm.; En: 71 cm.; Boy: 69 cm.; Üst Bölüm: En: 69 cm.; Boy: 63 cm.; Çap: 39 cm.; Der: 25 cm.

Eserin Tanımı: Kare formu altlık dibek olarak kullanılmıştır.



Figür 21: Kat. Nr. 14

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

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

Kaynakça/References

- Akyürek, Engin ve Ayça Tiryaki. "Rhodiapolis Piskoposluk Kilisesi Kazılarında Üç Mimari Plastik Eser Üzerine Değerlendirmeler." *Adalya XIII* (2010): 389-403.
- Avruscio, Rossana. "Sculpture inedite in Isauria: i capitelli di Mut-Claudiopolis." *Milion I* (1998): 59-73.
- Avşin, Nurcan. "Göksu Nehri Vadisinin Flüvyal Jeomorfolojisi (Mut-Silifke Arası). Fluvial geomorphology of the Goksu River valley (between Mut and Silifke), Turkey." *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 7/34 (2014): 314-334.
- Aydın, Ayşe. *Emirzeli-eine hellenistische bis spätantike Siedlung im Rauhen Kilikien*. Marburg: Tectum Verlag, 1999.
- Aydın, Ayşe. "Erken Hıristiyanlık-Bizans Dönemi Mimari Elemanlarının / Süslemelerinin Kataloğu ve Değerlendirilmesi." *Silifke Müzesi Taş Eserler Kataloğu. Heykeltraşlık ve Mimari Plastik Eserleri*. editör Serra Durugönül içinde 183-315. İstanbul: Ege Yayınları, 2013.


- Aydın, Ayşe. "Tarsus Müzesi'ndeki Erken Hıristiyanlık-Bizans Dönemi Mimari Elemanları." *Tarsus Müzesi Taş Eserleri. Heykeltıraşlık ve Mimari Plastik Eserler*. editör Serra Durugönül içinde 185-232. Mersin: Mersin Üniversitesi Kilikia Arkeolojisini Araştırma Merkezi, 2016.
- Balty, Janine, "Mosaïque et architecture domestique dans l'Apamee des Ve et VIe siècles." *Patron and Pavements in Late Antiquity, Halicarnassian Studies 2*. editör Signe Isager ve Birte Poulsen içinde 84-110. Odense: University Press of Southern Denmark, 1997.
- Belke, Klaus. "Lykaonien" *RBK V Stuttgart* (1995): 814-856.
- Dagron, Gilbert ve Denis Feissel. *Inscriptions de Cilicie*, Paris: De Boccard, 1987
- Elton, Hugh. "Göksu Archaeological Project 2006", *Anatolian Archaeology* 12 (2006): 19-21.
- Elton, Hugh, Mark Jackson, Gabriele Mietke, James Newhard, Lale Özgenel ve Emma Twigger. "A new late Roman urban centre in Isauria." *Journal of Roman Archaeology* 19 (2006): 300-311.
- Elton, Hugh. "Göksu Archaeological Project 2005-2006", *AST 25-2* (2008): 237-250.
- Elton, Hugh, Mark Jackson, Gabriele Mietke, James Newhard, Lale Özgenel, Emma Twigger. "Alahan'da (Isaurya) Bir Roma Kentinin Keşfi (The Discovery of a Roman City in Alahan [Isauria])." *Olba XVII*, (2009): 83-116.
- Elton, Hugh. "Late Roman Churches in the Göksu Valley, Isauria." *Rough Cilicia: new historical and archaeological approaches: proceedings of an international conference held at Lincoln, Nebraska, October 2007*. editör Micheal C.Hoff ve Rhys F.Townsend içinde 233-246. Oxford: Oakville: Oxbow Books, 2013.
- Eyice, Semavi. *Karadağ (Binbirkilise) ve Karaman Çevresinde Arkeolojik İncelemeler, Recherches Archéologiques à Karadağ (Binbirkilise) et dans La Région de Karaman*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1971.
- Feld, Otto. "Bericht über eine Reise durch Kilikien." *IstMitt* 13/14 (1963-1964): 88-107.
- Feld, Otto. "Zur kunstgeschichtlichen Stellung der „Großen Kirche." *IstMitt* 23/24 (1973/74): 135-137.
- Feld, Otto. "Bautypus und Ausstattung der Michaelskirche." *IstMitt* 27/28 (1977/78): 117-125.
- Gough, Mary. *Alahan. An early Christian monastery in southern Turkey. Based on the Work of Michael Gough*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1985.
- Herzfeld, Ernst ve Samuel Guyer. "Meriamlik und Korykos, Zwei christliche Ruinenstätten des Rauhen Kilikiens." *MAMA II*, 1930.
- Kaplan, Deniz. Korykos'un (Kilikia) Roma İmparatorluk Dönemi Üzerine Yeni Gözlemler, *K. Levent Zoroğlu'na Armağan*, 2013, 335-343
- Kaplan, Deniz. *Korykos Mimari Bezemeleri Işığında Korykos Tapınağı* (Mersin Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mersin, 2007.
- Kautzsch, Rudolf. *Kapitellstudien: Beiträge zur einer Geschichte des spätantiken Kapitells im Osten vom vierten bis ins siebente Jahrhundert*. Berlin: De Gruyter, 1936.
- Kramer, Joachim. Attische Säulenbasen des 5. und 6. Jahrhunderts n. Chr. und ihre Rohform. *BJb* 170 (1970): 271-278.
- Mietke, Gabriele. "Studien zur frühbyzantinischen Bauornamentik im Rauhen Kilikien: Überlegungen zur formalen Herkunft und Datierung einiger Kapitele." *IstMitt* 56 (2006): 371-389.
- Mimiroğlu, İlker M. ve Cahit Karakök. "Derbent İlçesinde Bulunan Bizans Dönemi Taş Eserleri." *Aladağ'ın İncisi Derbent*, editör Ahmet Çaycı içinde 42-63. Konya : Palet : Derbent Eğitim ve Kalkınma Derneği, 2020.
- Niewöhner, Philipp. *Aizanoi, Dokimion und Anatolien. Stadt und Land, Siedlungsund Steinmetzwesen vom späteren 4. Bis 6. Jahrhundert n. Chr..* Wiesbaden: Reichert Verlag, 2007.

- Niewöhner, Philipp. "Byzantinische Steinmetzarbeiten aus dem Umland von Milet." *Anadolu ve Çevresinde Ortaçağ* 1 (2007): 1-28.
- Niewöhner, Philipp. "Der frühbyzantinische Rundbau beim Myrelaion in Kostantinopel Kapitelle, Mosaiken und Ziegelstempel." *IstMitt* 60 (2010): 411-459.
- Niewöhner, Philipp ve Klaus Rheidt. "Die Michaelskirche in Germia (Galatien, Türkei). Ein kaiserlicher Wallfahrtsort und sein provinzielles Umfeld." *AA 1. Halbband* (2010): 137-160.
- Niewöhner, Philipp. *Bauwerke in Milet: Die byzantinischen Basiliken von Milet*. Berlin/ Boston: De Gruyter, 2016.
- Orlandos, Anastasios K. *He xylostegos palaiochristianike basilike tes mesogeiakas lekanes I*, Athenai, 1952.
- Orlandos, Anastasios K. *He xylostegos palaiochristianike basilike tes mesogeiakas lekanes*. Athenai, 1954.
- Ousterhout, Robert ve Engin Akyürek. "The Church of the Transfiguration on Burgazada." *CArch* 49 (2001): 5-14.
- Ötügen, Yıldız. *Forschungen im Nordwestlichen Kleinasien, IstMitt Beiheft 41*. Tübingen: Ernst Wasmuth Verlag, 1996.
- Öztaşkın, Gökçen K. ve Sinan Sertel. "Olympos Piskoposluk Kilisesi'ndeki Nef Ayırımı Düzenlemeleri ve Levha Yanı Uygulaması." *Adalya* 20 (2017): 357-376.
- Parman, Ebru. *Ortaçağda Bizans Döneminde Frigya (Phrygia) ve Bölge Müzelerindeki Bizans Taş Eserleri*. Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Yayınları, 2002.
- Peschlow, Urs. "Byzantinische Plastik in Didyma." *IstMitt* 25 (1975): 211-257.
- Peschlow-Bindokat, Anneliese ve Urs Peschlow. "Die Sammlung Turan Beler in Kumbaba bei Şile." *IstMitt* 27/28 (1977/78): 310-362.
- Peschlow, Urs. "Kapitelle", *RAC* XX (2004): 57-123.
- Ramsay, William M. ve Gertrude L. Bell. *The Thousand and One Churches*. London: 1909.
- Restle, Marcell. *Studien zur frühbyzantinischen Architektur Kappadokiens I-II*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1979.
- Russo, Eugenio. *Sculture del complesso eufrasiano di Parenzo*. Napoli: Edizioni scientifiche italiane, 1991.
- Strube, Christine. *Polyeuktoskirche und Hagia Sophia Umbildung und Auflösung antiker Formen, Entstehen des Kämpferkapitells*. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1984.
- Strzygowski, Josef. *Kleinasien ein Neuland der Kunstgeschichte*. Leipzig: J.C. Hinrichs, 1903.
- Şerifoğlu, Tevfik Emre. "Kilise Tepe Erken Tunç Çağı Çalışmaları" *KST* 33.1 (2012), 375-388.
- Şerifoğlu, Tevfik Emre. Naoise Mac Sweeney ve Carlo Colantoni. "Lower Göksu Archaeological Salvage Survey Project: the Results of the 2013-2014 Seasons." *The Archaeology of Anatolia: Recent Discoveries (2011-2014) Volume I*, editör Sharon R. Steadman ve Gregory McMahon içinde 228-254. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015.
- Şerifoğlu, Tevfik Emre. "Kilise Tepe in Rough Cilicia before the Late Bronze Age: An Overview of the Architecture, Pottery Traditions, and Cultural Contacts". *Adalya* 22 (2019), 69-100.
- Tezcan, Hülya. *Topkapı Sarayı ve Çevresinin Bizans Devri Arkeolojisi*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, 1989.
- Westphalen, Stephan. "Studien zur frühbyzantinischen Bauornamentik im Rauhen Kilikien: Diokaisareia/ Uzuncaburç." *IstMitt* 56 2006 (1989): 391-405.
- Zollt, Thomas. *Kapitellplastik Konstantinopels vom 4. bis 6. Jahrhundert n. Chr. Asia Minor Studien 14*. Bonn: Dr. Rudolf Habelt GmbH, 1994.



Birinci Dünya Savaşında Mimarlık Yapmak: Vedad (Tek) Bey'in Harbiye Nezareti'ne Bağlı Çalışmaları*

Being an Architect During World War I: Vedad (Tek) Bey's Works for the Ministry of War

Müjde Dila Gümüş¹ 



* Bu çalışma, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi'nde 7-9 Ekim 2020'da gerçekleştirilen 24. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumunda "1. Dünya Savaşında Mimarlık Yapmak: Vedad (Tek) Bey'in Harbiye Nezareti'ne Bağlı Çalışmaları" başlığıyla sözlü bildiri olarak sunulmuştur. Tam metni daha önce yayınlanmamış olan çalışma, yeni bulgu ve değerlendirmelerle geliştirilerek makale biçimine getirilmiştir.

¹(Arş. Gör. Dr.), İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye

ORCID: M.D.G. 0000-0003-0978-4924

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Müjde Dila Gümüş,
İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye
E-posta: mujde.gumus@istanbul.edu.tr

Başvuru/Submitted: 02.02.2021

Revizyon Talebi/Revision Requested: 28.04.2021

Son Revizyon/Last Revision Received: 17.05.2021

Kabul/Accepted: 20.05.2020

Online Yayın/Published Online: 30.06.2021

Atıf/Citation: Gümüş, Müjde Dila, "Birinci Dünya Savaşında Mimarlık Yapmak: Vedad (Tek) Bey'in Harbiye Nezareti'ne Bağlı Çalışmaları". *Sanat Tarihi Yıllığı - Journal of Art History* 30 (2021), 111-143. <https://doi.org/10.26650/sty.2021.873150>

ÖZ

Mehmed Vedad (Tek) Bey, verimli kariyeri boyunca pek çok önemli görev üstlenmiştir. Bunlar arasında Harbiye Nezareti mimarlığı da bulunmaktadır. Söz konusu görev, I. Dünya Savaşı yıllarına denk gelmesi bakımından dikkat çekicidir. Vedad Bey'in kariyerindeki bu dönem, herhangi bir detaylı araştırmaya konu olmamıştır. Bu makale, Vedad Bey'in Harbiye Nezareti mimarlığı döneminde hazırladığı projelere ve üstlendiği görevin kapsamını aydınlatmaya odaklanmaktadır. 1915-1918 yılları arasında Vedad Bey'in Seyr-i Sefain İdaresi için çeşitli projeler hazırladığı, önceki çalışmalarda tespit edilmiştir. Bunlardan Moda İskelesi, Haydarpaşa İskelesi ve Seyr-i Sefain Acentesi inşa edilirken, Kadıköy İskelesi tasarım aşamasında kalmıştır. Vedad Bey'in Harbiye Nezareti için 1915-1916 yıllarında hazırladığı "üçüncü sınıf istasyon" projesi, bu araştırma kapsamında tespit edilmiş olup, makalede detaylıca incelenmiştir. Milli Mimari üslubunun sade bir örneği olarak tasarlanmış istasyon binasının, Ankara-Erzurum arasında inşa edilmek istenen demiryoluyla ilişkili bir proje olduğu anlaşılmaktadır. İncelenen bir başka örnek, 1915 yılında inşa edilmiş olan Enver Paşa Köşkü'dür. Bu yapı, yuvarlak kemerli ve iyonik sütun başlıklı girişli dönemin mimari modasından uzaklaşması bakımından dikkat çekicidir. Vedad Bey'in Harbiye Nezareti'ndeki görevi kapsamında gerçekleştirdiği tespit edilen diğer iki faaliyet, Veliefendi Hipodromu için kapsamlı bir proje hazırlaması ve Batum'a giderek ordunun mimari ihtiyaçlarını üzerine çalışmasıdır. 1914 yılında hazırlanan bir askeri mimarlık el kitabına da katkı sunduğu düşünülmektedir. Bu sebeple söz konusu kitaptaki mimari çizimlerin üslup özellikleri, kısaca ele alınmıştır.

Anahtar kelimeler: Vedad Tek, Milli Mimari Dönemi, 1. Dünya Savaşı, Geç Dönem Osmanlı Mimarlığı, Harbiye Nezareti

ABSTRACT

Mehmed Vedad (Tek) Bey undertook several essential tasks and roles during his career. Among these, he served as the Ministry of War's architect, which is particularly noteworthy as he held the post during the First World War. This era in Vedad Bey's career has not yet been the subject of detailed research. This article focuses on the architectural projects he prepared during his appointment at the Ministry of War, as well as his responsibilities in that position. Previous studies have shown that, between 1915 and 1918, Vedad Bey worked on various projects



for the Seyr-i Sefain (Maritime) Administration. While Moda Pier, Haydarpaşa Pier, and the Seyr-i Sefain Agency were built, Kadıköy Pier remained unrealized. Vedad Bey's "third-class station" project, presented for the first time in this article, is examined in detail. The station, designed as a modest building in the Turkish National Style, was intended for the railway to be built between Ankara and Erzurum. Another project examined is the Enver Pasha Mansion of 1915. This structure is remarkable in terms of its divergence from contemporary architectural fashion with its round-arched and ionic column-headed entrance. Two other activities identified as undertaken by Vedad Bey for the Ministry of War are preparing comprehensive plans for the Veliefendi Hippodrome and his survey in Batumi to investigate the army's architectural requirements. It is thought that Vedad Bey also contributed to a military architecture handbook prepared in 1914. Accordingly, the architectural drawings in this book are explored briefly from a stylistic perspective.

Keywords: Vedad Tek, Turkish National Style, World War I, Late Ottoman Architecture, Ministry of War

EXTENDED ABSTRACT

Mehmed Vedad (Tek) Bey, one of the best-known architects of late Ottoman and early Republican Turkey, undertook several essential tasks and roles during a productive career. Among his positions were a professorship at the Fine Arts Academy (*Sanayi-i Nefise Mektebi*), the Ministry of Post and Telegraph's chief architect, and the chief architect to Sultan Mehmed Reşad V. After the declaration of the Turkish Republic, he received several commissions for buildings in Ankara from Mustafa Kemal Atatürk and the People's Party (*Halk Fırkası*).

This paper, however, will focus on Vedad Bey's role as the Ministry of War's (*Harbiye Nezareti*) architect between 1915 and 1918, a noteworthy period as it coincided with World War I. Vedad Bey's years in the Ministry of War have not yet been the subject of detailed research. Accordingly, this paper will explore Vedad Bey's architectural output and its stylistic features in the context of the Turkish National Style and seek to understand his responsibilities while working for the Ministry of War.

Six topics pertaining to Vedad Bey's architectural works and commissions will be examined. The first concentrates on projects related to the Administration of the *Seyr-i Sefain*, a maritime transportation organization in İstanbul that was overseen by the Ministry of War during this period. Vedad Bey prepared various projects for this organization between 1915 and 1918: the *Seyr-i Sefain* Agency building and piers at Moda, Haydarpaşa, and Kadıköy. While Kadıköy Pier remained unrealized, the other three were constructed.

Until its demolition in 1958, the *Seyr-i Sefain* Agency building was located in Karaköy. Photographs show that the façades mostly adhered to common features of the Turkish National Style. Nonetheless, two of the three façades were organized in an asymmetrical manner, which was not typical of the Turkish National Style and reflects Vedad Bey's unique architectural approach.

Vedad Bey used historical architectural and ornamental elements in Haydarpaşa and Moda Piers but in two different ways. While Haydarpaşa Pier appears as a highly ornamented building with a rich repertoire of historical references, Moda Pier draws attention with its four completely individually designed façades. Some components of the piers were produced in the workshops of the Ministry of War.

Second, the article will examine a railway station project of Vedad Bey titled “the third-class station building,” and will thus represent the first academic publication on this subject. Plans of the first and second floors with the descriptions of each room enable a deep understanding of the building's functioning. Façade drawings indicate the modest appearance of Vedad Bey's design with features typical of the Turkish National Style. While a document from the Presidency Ottoman Archive contains hints regarding the construction of the station, no data was found on the project's completion.

The third topic highlights the Enver Pasha Mansion. Located in Orkatöy, Vedad Bey built the mansion in 1915. Although its construction was not officially commissioned by the Ministry, since the building's patron was the Minister of War it relates directly to Vedad's work in the Ministry. Surprisingly, the Enver Pasha Mansion's façade does not exhibit elements of the Turkish National Style. Instead, of pointed arches and muqarnas capitals, it features a rounded arched entrance with ionic capitals. That said, the Turkish bath within, decorated with tiles inspired by seventeenth-century Ottoman originals, links the mansion with the Turkish National Style.

The last three topics briefly consider the Veliefendi Hippodrome project, a military architecture book prepared anonymously in 1914, and Vedad Bey's survey in Batum with Enver Paşa to identify the army's architectural needs. Although only limited information exists on these three topics, they are included as they provide additional insight on the scope of Vedad Bey's work in the Ministry.

Vedad Bey thus prepared at least seven architectural projects and made at least two long-distance surveys during the term of his appointment. The Ministry of War made use of its own resources and staff when undertaking construction projects. Except for the Enver Pasha Mansion, all five completed projects were executed in the National Style. While the *Seyr-i Sefain* Agency building and the piers were prepared in the National Style, they uniquely reflected Vedad Bey's own architectural approach. Similarly, the train station appears to have been a typical and modest example of the National Style, as were the projects in the military architecture handbook.

Giriş

Geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet dönemi mimarlık tarihinin en tanınmış aktörlerinden Mehmed Vedad (Tek) Bey, verimli kariyeri boyunca pek çok önemli görev üstlenmiştir. Bu görevler arasında, uzun yıllar sürdürdüğü Sanayi-i Nefise Mektebi hocalığı, sermimar-ı hazret-i şehriyari unvanıyla üstlendiği saray baş mimarlığı (1909-1914), Cumhuriyet'in ilanından sonra Mustafa Kemal Atatürk ve Cumhuriyet Halk Fırkası için Ankara'da gerçekleştirdiği çalışmalar sayılabilir. Bu makale, Vedad Bey'in detaylı bir araştırmaya konu edilmemiş olan Harbiye Nezareti baş mimarlığı dönemine odaklanmaktadır.¹ Konuyu ilgi çekici kılan başlıca sebep ise, Vedad Bey'in söz konusu görevde I. Dünya Savaşı yıllarında bulunmuş olmasıdır. Makale kapsamında, Vedad Bey'in bu süreçteki çalışma koşullarının ve görevi kapsamında gerçekleştirdiği mimari üretiminin mümkün olduğunca aydınlatılması amaçlanmaktadır. Vedad Bey'in Harbiye Nezareti ile ilişkili çalışmaları; Seyr-i Sefain İdaresi ile ilişkili projeler, Harbiye Nezaret-i Celilesi Demir Yolları üçüncü sınıf istasyon binası, Enver Paşa Köşkü, Veliefendi Hipodromu projesi, ordunun ihtiyaçlarını tespit etmek üzere Batum'da saha çalışması ve askeri mimarlık el kitabı alt başlıkları altında incelenecektir. Ele alınan başlıklardan kimilerine ilişkin veriler kısıtlı olsa da, Vedad Bey'in Harbiye Nezareti için çalıştığı dönemdeki görev kapsamına ilişkin bir çerçeve çizmeye katkı sunmaları bakımından, araştırmamızın dışında bırakılmamışlardır. Araştırmamızın birincil kaynaklarını ise, Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri'nden, Anıtlar Kurulu Genel Müdürlüğü Arşivi'nden ve Bodrum Mimarlık Kitaplığı Vedad Tek Arşivi'nden sağlanan belgeler meydana getirmektedir.

Vedad Bey'in Harbiye Nezareti Baş Mimarlığı

Vedad Bey, Harbiye Nezareti'ndeki görevine başlamadan önceki beş yıl boyunca doğrudan saraya bağlı olarak çalışmış; 1909-1914 yılları arasında padişahın baş mimarı olarak, 1914 yılında ise Emlak-ı Hümayun mimarı olarak sarayda görev yapmıştı.² Saraydan ayrılarak Harbiye Nezareti için çalışmaya başlamasında önemli bir etken, Enver Paşa ile iyi ilişkileri olmuştur. Enver Paşa'nın Vedad Bey'i desteklediğini, hem Nihat Tek, hem de Yusuf Razi Demirbel çeşitli yazılarında belirtmişlerdir.³

- 1 Vedad Bey'in Harbiye Nezareti baş mimarı olarak görev yaptığı, kendisi üzerine yapılan ilk akademik araştırmada ortaya koyulmuştur. Süha Özkan, "Mimar Vedat Tek (1873-1942)," *Mimarlık* 11-12 (1973), 48.
- 2 Afife Batur, "Kimliğinin İzinde II: Yeniye Aramak," *M. Vedad Tek Kimliğinin İzinde Bir Mimar* içinde, ed. Afife Batur (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003), 147. Vedad Bey'in Sultan V. Mehmed Reşad'ın baş mimarı olarak görev yaptığı döneme ilişkin geniş bilgi için bkz. Müjde Dila Gümüş, "II. Meşrutiyet'te Saray İçin Çalışmak: Vedad (Tek) Bey'in Sermimarlık Dönemi" (Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2018).
- 3 Nihat Tek Vedad Bey'in oğlu, Yusuf Razi Demirbel ise Vedad Bey'in ağadevidir. Yusuf Razi Demirbel, "Prof. Mimar M. Vedad Tek," *Arkitekt* 129-130 (1941), 231. Nihat Tek, Enver Paşa'nın Vedad Bey'in Valikonağı'ndaki evini çok beğendiğine, Sultan V. Mehmet Reşad ile beraber Vedad Bey'in evine gittiklerine ve Vedad Bey'i saray mimarlığından atmak üzere açılan bir soruşturmanın özellikle Enver Paşa yurtdışındayken başlatıldığına dair anılarını kaleme almıştır. Nihat Tek, "N. Nahir Silan'a Mektup," *M. Vedad Tek Kimliğinin İzinde Bir Mimar* içinde, ed. Afife Batur (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003), 390-391. Ayrıca, Vedad Bey'in tasarımı olan Tayyare Şehitleri Abidesi'nin temelini Enver Paşa, Vedad Bey ile beraber atmıştır. "Âbide-i Şühedâ," Tanin, 3 Nisan 1914, 1. Tayyare Şehitleri Abidesi, Vedad Bey V. Mehmed Reşad'ın sermimarı olarak çalıştığı döneme ait bir eser olduğundan dolayı bu araştırmaya dahil edilmemiştir.

Vedad Bey, önce tam olarak tespit edemediğimiz bir süre Harbiye Nezareti için çalışmış, Ağustos 1916'da ise "Levazımat-ı Umumiye Dairesi İnşaat Şubesi sermimarlığına" beş bin kuruş maaş ve iki bin kuruşluk bir tahsisat ile atanmıştır. Görevi süresince, Harbiye Nezareti'nin inşa ettirdiği birkaç binanın projesini hazırladığını ve inşaatlarına nezaret ettiğini, ayıca dördüncü dereceden Mecidiye nişanıyla taltif edildiğini, savaşın sona ermesi ile açığa alındığını, kendi hazırladığı tercüme-i hal varakasında belirtmiştir.⁴ Açığa alınma sebebini ise mütareke döneminde büyük inşaat faaliyetleri gerçekleştirilmeyecek olmasıyla açıklamıştır.⁵

Harbiye Nezareti için proje hazırlarken ve yapıların inşasına nezaret ederken, Vedad Bey'in beraberinde çalışan başka mimar ve kalfalar da olmalıdır. Vedad Bey'in ekibine ilişkin bu araştırma kapsamında ulaşılabilen tek veri, Birinci Dünya Savaşı sürerken Sanayi-i Nefise Mektebi Mimarlık Şubesi'nde öğrenci olan Refik (Gökhan) Bey'in verdiği bir röportajda bulunmaktadır: "Sanayii Nefise'ye girdim... O sırada askere alındım. Harbiye Nezareti inşaat şubesine aldı beni Mimar Vedat Bey (1916)... Biz böyle gidip gelirken savaş bitmiş oldu, biz de ikinci sınıfa başladık."⁶ Refik Bey'in aktardıklarından, Vedad Bey'in, Sanayi-i Nefise Mektebi Mimarlık Şubesi'nde eğitim görürken askere alınan öğrencilerden en az bir tanesinin, kendisi ile çalışmak üzere Harbiye Nezareti İnşaat Şubesi'nde görevlendirilmesini sağladığı anlaşılmaktadır. Bu noktada, II. Meşrutiyet döneminde Evkaf Nezareti baş mimarlığını yürütmüş olan Kemâleddin Bey'in, bir kısmı kendi öğrencilerinden oluşan bir fen heyeti ile çalıştığını; hatta Evkaf Nezareti mimarlarının Kemâleddin Bey başkanlığındaki çalışma biçimine, öğretici yönüne vurgu ile "Kemâleddin okulu" yakıştırılması yapıldığını hatırlamak anlamlı olacaktır.⁷ Harbiye Nezareti'nce yürütülen inşa ve tamir faaliyetleri Evkaf Nezareti kadar yoğun olmamışsa da, makalede ele alınacak projeleri hazırlama ve inşa süreçlerini Vedad Bey'in tek başına yürütmüş olması da mümkün görünmez.

Vedad Bey'in Harbiye Nezareti'ne Bağlı Çalışmaları

A. Seyr-i Sefain İdaresi ile İlişkili Projeler

Vedad Bey'in, Harbiye Nezareti için çalıştığı dönemde, en yoğun inşa faaliyetini Seyr-i Sefain İdaresi için gerçekleştirdiği görülmektedir. İstanbul'da şehir içi deniz ulaşımını sağlayan kurumlardan biri olan Seyr-i Sefain İdaresi, 1913 yılında Sadrazam ve Harbiye Nazırı Mahmud Şevket Paşa tarafından Harbiye Nezareti'ne bağlanmıştır.⁸ Bu durumun sonucunda, Vedad Bey, Seyr-i Sefain İdaresi ile ilişkili bir grup yapı projelendirmiştir. Bunlar; Seyr-i Sefain Acente binası, Moda İskelesi, Haydarpaşa İskelesi ve Kadıköy İskelesi'dir.⁹

4 Batur, "Kimliğinin İzinde II," 147.

5 Vedad Bey 3 Kanunusani 1339 (3 Ocak 1923) tarihinde İstanbul Kumandanlığı'na yazdığı dilekçede "... Harbiye Nezareti Levazım Dördüncü İnşaat Şubesi sermimar ve fen müşaviri iken mütarekeden bir müddet sonra büyük inşaat olmadığı cihetle sermimara adem-i lüzumundan bahisle açığa çıkarıldım." ifadesini kullanmıştır. Bodrum Mimarlık Kitaplığı, Vedad Tek Arşivi, Süha Özkan ve Pelin Derviş Koleksiyonu. (Bkz EK1).

6 Behçet Ünsal, "70 Yaşını İdrak Eden Mimarlar II: Boğaziçi'nde Bir Mimar," *Arkitekt* 352 (1973), 179.

7 Yıldırım Yavuz, *Mimar A. Kemalettin İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e* (Ankara: TMMOB Mimarlar Odası ve Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 2009), 29.

8 Eser Tutel, *Seyr-i Sefain Öncesi ve Sonrası* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1997), 134.

9 Süha Özkan, "Reddedilen Bir Mimar: Vedat Tek," *Şehir* VII (1987), 27. Batur, "Kimliğinin İzinde II," 157.

Seyr-i Sefain Acente Binası

1915 yılında Karaköy Köprübaşı'nda inşa edilmiş olan Seyr-i Sefain Acentesi, 1958'de Menderes dönemi imar hareketi kapsamında yıkılmıştır.¹⁰ Giriş katının üzerine üç katlı olan yapıda, betonarme karkas sistemi kullanılmıştır.¹¹ Yusuf Razi Demirbel, yapının inşa edileceği zeminin “kâmilten çürük ve çamur” olduğunu, bu sebeple temelinde betonarme kullanıldığını aktarmıştır.¹²



Görsel 1: Seyr-i Sefain Acentesi'nin 1938 yılındaki görünümü. (SALT Araştırma)

10 Batur, “Kimliğinin İzinde II,” 154.

11 Vedad Bey'in 1914-16 yıllarında inşa edilen yapılarından Mesadet Han, Muradiye Han ve Seyr-i Sefain Acentesi binası, betonarme karkas sisteminin İstanbul'daki erken örneklerindedir. Batur, “Kimliğinin İzinde II,” 147-48.

12 Demirbel, “Prof. Mimar M. Vedad,” 232.



Görsel 2: Seyr-i Sefain Acentesi'nin denize bakan cephesi, 1940'lar veya 1950'ler. (Nobuo Misawa, "Japon Ticaret Sergisi (1929-1937): İstanbul'daki Japon İzleri," *1453 İstanbul Kültür ve Sanat Dergisi* 7, 2010, 42.)



Görsel 3: Seyr-i Sefain Acentesi'nin tramvay yoluna paralel cephesi, 1928 yılı öncesi.
(Nobuo Misawa, "Japon Ticaret Sergisi (1929-1937): İstanbul'daki Japon İzleri,"
1453 İstanbul Kültür ve Sanat Dergisi 7, 2010, 44.)

Günümüzde mevcut olmayan yapının mimari ve süsleme özelliklerine ilişkin bilgiler, ancak yapıya ait fotoğraflar aracılığıyla tespit edilebilmektedir. Çeşitli görsel kaynaklardan yapının üç farklı cephesinin tasarım özellikleri nispeten anlaşılabilir. Yapının Karaköy Meydanı'na açılan dar köşe cephesi, bir çift pilastırla sınırlandırılmış ve bir alınlıkta taçlandırılmıştır. Vedad Bey, konik öğelerle sonlanan pilastırların aynısını, acente binasından kısa süre önce tasarladığı Mesadet Hanı'nda da kullanmıştır. Her katın pencere düzeni farklı tutulmuştur. İlk iki katta alternatif renkte taşlarla oluşturulmuş –veya bu görünümü verecek biçimde boyanmış- sivri kemeler ve geniş bir basık kemer, üçüncü katta üç sivri kemer, dördüncü katta ise geniş bir Bursa kemeri göz çarpmaktadır. İlk katta bir de mermer şebekelerle çevrili balkon bulunmaktadır. Alınlık taş bezeme ile kaplı olup, fotoğraflardan yalnızca rumi motifleri seçilebilmektedir. Bu özellikleri ile dar giriş cephesi, Yıldırım Yavuz'un tespit ettiği Milli Mimari üslubundaki yapıdaki ortak biçimlenme özelliklerini taşımaktadır.¹³ Yan cephede üstü bir saçak ile örtülü çıkma ile Kütahyalı Mehmed Emin Usta tarafından üretilmiş çini süslemeler¹⁴ de aynı ilkeler çerçevesinde değerlendirilebilir. Bununla beraber, yan cephelerin asimetrik tasarımı, yapıyı Yıldırım Yavuz'un belirlediği ilkelerden uzaklaştırmaktadır. Milli Mimari üslubundaki inşa edilmiş yapıların büyük bölümü simetrik cephe tasarımlarına sahipken, Vedad Bey, Mesadet Hanı'nda olduğu gibi Seyr-i Sefain Acentesi'nde de asimetrik kurguyu tercih etmiştir. Acente binası, Vedad Bey'in Valikonağı'ndaki kendi evi,¹⁵ Mesadet Hanı ve Hobyar Mescidi gibi belirli kurallar çerçevesinde kolaylıkla çözümlenemeyen bir yapı olup, Vedad Bey'in özgün yaklaşımını örneklemesi bakımından dikkat çekicidir.¹⁶

-
- 13 Yıldırım Yavuz, Milli Mimari üslubundaki yapıların ortak biçimlenme özelliklerini beş madde altında toplamıştır. Bunlar; yapıların orta doğrultulara göre simetrik biçimde planlanması ve girişlerin simetri eksenine yerleştirilmesi, yapıların sokaktan algılanan cephelerinin görkemli biçimde bezenmesi, aynı cephelerin kesme taşla kaplanması veya kesme taş izlenimi verecek biçimde sıvanıp derzlenmesi, cephelerin silmeler ile yatay yönde üç ana bölüme ayrılması ve her bölümün kendi içinde bir bütün olarak düzenlenmesi, yüzey düzenlemelerinde kullanılan öğelerin genellikle Osmanlı mimarisinin 15. ve 16. yüzyıl örneklerinden seçilmesi olarak özetlenebilir. Yavuz, *Mimar A. Kemalettin*, 124-125.
- 14 Hakan Arlı, "Kütahyalı Mehmed Emin Usta ve Eserlerinin Üslubu" (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, 1989), 19.
- 15 Süha Özkan ve Nihat Tek, Vedad Bey'in çalışma biçiminin özgün çözümler üretmeye yönelik olduğunu, Vedad Bey'in mimarlık kalanında seri üretimi en çok kabul edilebilecek öğelerde bile tekil özgün üretimi yeğlediğini vurgularlar. Süha Özkan, A. Nihat Vedad Tek, "Mimar M. Vedad Bey Konağı," *O.D.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Dergisi* 5, 2 (1979), 181-82.
- 16 Vedad Bey'in mimari yaklaşımının çeşitliliğini vurgulayan bir metin için bkz. Afife Batur, "Son Olmaması Özlenen Bir Sonsöz," *M. Vedad Tek Kimliğinin İzinde Bir Mimar* içinde, ed. Afife Batur (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003), 315-319.



Görsel 4: Seyr-i Sefain Acentesi'nin yıkılışı, arka cepheden görünüm. (SALT Araştırma)

Haydarpaşa İskelesi

Haydarpaşa Garı'nın önünde bulunan Haydarpaşa İskelesi, çini kitabesine göre 1915-18 (1334) yıllarına tarihlenmektedir.¹⁷ Afife Batur, iskelenin yüksek olasılıkla bir inşaa projesi olmadığını; aynı plan şeması, kitle ve hacim ölçülerine sahip eski iskele binasının dönüştürülmesiyle oluşturulduğunu öne sürmüştür. Bu argümana göre, eski iskele binasının plan ve beden duvarları büyük ölçüde korunmuş, üst yapıda yer alan soğan kubbe, deniz cephesindeki kemerler ve saçaklar ise kaldırılmıştır; yapı geniş saçaklı bir kırma çatı ile örtülmüştür.¹⁸

Haydarpaşa İskelesi'nin yoğun taş ve çini bezeme programı, pek çok tarihsel referans barındırmaktadır. Milli Mimari üslubundaki yapıların pek çoğunun süsleme programları erken ve klasik dönem Osmanlı mimarisinden ilham almıştır, fakat bu ilham her zaman doğrudan belirli bir yapıyı "alıntulamak" biçiminde tezahür etmemiştir. Örneğin, kara tarafındaki giriş cephesinin iki yanında, içi çini panolarla süslü tek sıra mukarnaslı giriş kapıları bulunur. Vedad Bey'in 1914'te projelendirdiği Tayyare Şehitleri Abidesi'nin kaidesinde de kullanmış olduğu bu ögenin anıtsal bir örneği, Kılıç Ali Paşa Camii girişinde yer almaktadır. Mukarnaslı yaşmağın iki yanındaki rumi ve palmet motifli taş bezemeler ise, Bursa Yeşil Camii'nin giriş kapısını anımsatmaktadır.

17 Kitabe tarihinin Hicri takvime göre mi Rumi takvime göre mi yazıldığı bilinmediğinden, inşaa tarihi olarak iki olasılığı da kapsayacak biçimde 1915-18 yılları verilmiştir. Hakan Arlı, "Amel-i Mehmed Emin min telamiz-i Mehmed Hilmi Kütahya sene 1334" yazılı kitabenin 1987 yılında yapılan onarım kapsamında kaldırıldığını belirtmiştir. Arlı, "Kütahyalı Mehmed Emin," 63.

18 Batur, "Kimliğinin İzinde II," 157.



Görsel 5: Haydarpaşa İskelesi, 2005. (Cemal Emden)



Görsel 6: Haydarpaşa İskelesi'nin deniz yönünden görünümü, 2005. (Cemal Emden)

Yapının hem deniz cephesinde, hem de kara cephesinde yoğun çini süsleme görülmektedir. Kara cephesinde, gişelerin iki yanına yerleştirilmiş ince uzun dikdörtgen panolarda yer alan sevi motifleri özellikle dikkat çekicidir. İskelenin yan cepheleri ise, firuze renkli altıgen ve lacivert renkli üçgenlerin oluşturduğu çini süslemelerin en tanınmış örneklerinden biri ise Bursa Yeşil Camii'nde bulunmaktadır. Seyr-i Sefain Acentesi gibi Haydarpaşa İskelesi'nin çinilerini de Kütahyalı Mehmed Emin Usta gerçekleştirmiştir; günümüzde mevcut olmayan çini kitabede, kendisinin imzası da bulunmaktaydı.¹⁹

Yapının içerisindeki duvar yüzeyleri, yaklaşık bir metre yüksekliğe firuze ve lacivert renkli sırlı çini karolarla kaplanmıştır. Giriş kapısının üzerindeki sivri kemerli pencereler vitraylarla, tavanlar ise klasik dönem esinli kalemşi bezemelerle süslenmiştir.

Milli Mimari üslubundaki yapıların pek çoğunda görülen ortak özelliklerden biri, yapıların giriş cephelerinde yoğun bezeme kullanılması; arka ve yan cephelerin daha sade bırakılmasıdır.²⁰ İskele binalarının ise, hem deniz hem de kara cepheleri bir tür giriş cephesi niteliği taşır. Bu sebeple, iskele binalarının tüm –veya deniz ile kara- cephelerinde, dönemin diğer yapılarından farklı olarak, yoğun süsleme kullanılabilir. Bu yapıların ticaret veya nezaret yapılarından çok daha küçük ölçekli olmaları, yoğun süsleme uygulamalarını maddi açıdan da mümkün kılmış olmalıdır.

Nihat Tek, Haydarpaşa İskelesi'nin 1977 yılındaki durumunu aktarırken, “biblo gibi olan binanız, zaman zaman zevksiz kişilerin gadrine uğrayarak kuşa çevrilmiştir” ifadesini kullanmıştır.²¹ Yapının geçirdiği müdahalelerin kapsamını tam olarak ortaya koymak mümkün olmasa da, Nihat Tek'in anlatısına göre deniz cephesinde sağ ve sol tarafta kalan ahşap saçakların özgün halleri “fevkalade işli” olup, söz konusu saçaklar gelişigüzel biçimde ortadan kaldırılmıştır. 1977 öncesinde gerçekleştirilen bir başka müdahale ise, deniz cephesinde, vapurları gözlemekle görevli memurlar için yapılmış üçgen biçimli ve çini süslemeli mekânın yıkılması olmuştur.²²

Moda İskelesi

Moda İskelesi'nin 1335 tarihli kitabesi, yapının 1916-19 yıllarında inşa edildiğini göstermektedir.²³ Yapı ilk başta tek katlı ve pergolalı teraslı olarak inşa edilmiştir. İskelenin üst yapısı yıllar içinde kırma bir çatı ile kapatılmış, sonra tekrar açılmıştır. İlk değişikliğin Vedad Bey tarafından yapıldığı düşünülmektedir.²⁴

19 Arlı, “Kütahyalı Mehmed Emin,” 63.

20 Yavuz, *Mimar A. Kemalettin*, 124-125.

21 Nihat Tek'in 7 Kasım 1977 tarihli dilekçesinden aktaran Tülin Onur, “Mimar Vedad Tek: Mimari Kişiliği ve Dönemin Mimarlık Sorunları” (Doktora tezi, Ankara Üniversitesi, 1988), 108.

22 Nihat Tek'in 26.12.1977 tarihli dilekçesinden aktaran Onur, “Mimar Vedad Tek,” 108-109.

23 Kitabe tarihinin Hicri takvime göre mi Rumi takvime göre mi yazıldığı bilinmediğinden, inşa tarihi olarak iki olasılığı da kapsayacak biçimde 1916-19 yılları verilmiştir.

24 Batur, “Kimliğinin İzinde II,” 158.



Görsel 7: Moda İskelesi, 1925 (şapka devrimi) öncesi.
(İBB Atatürk Kitaplığı kartpostal arşivi)

İskelenin 1925 öncesine tarihlenen bir fotoğrafında, terastaki sütun dizilerinin ve odanın orijinal hali ile terasın kalabalık bir yolcu grubu tarafından bekleme/sevir alanı olarak kullanıldığı görülmektedir.

Afife Batur, Moda İskelesi'nin dört cephesinin de farklı biçimde tasarlandığına özellikle dikkat çekerek, yapının bu yaklaşımın tek örneği olduğunu belirtmiştir.²⁵ Yapı kitabesinin bulunduğu güney cephesi, beş sivri kemer ile simetrik biçimde düzenlenmişken, kuzey cephesinde üç tane Bursa kemerli kapı bulunmaktadır. Kuzey cephesinin iki ucunda, bilet satışının sağlandığı sivri kemerli birer pencere bulunur. Doğu cephesine, terasa çıkışı sağlayan döner merdiven; batı cephesine ise kemerli çıkma üzerine yerleştirilmiş oda hâkimdir.

Haydarpaşa İskelesi'ne kıyasla Moda İskelesi, mimari süsleme açısından çok daha sadedir. Haydarpaşa İskelesi'ndeki yoğun çini süslemenin aksine, Moda İskelesi'nde yalnızca pencere alınlıklarında çini süsleme kullanılmıştır. Özgün çini panolar 1986 yılında gerçekleştirilen restorasyonda sökülüp yerlerine düz renkli karolar yerleştirilmiştir.²⁶ Yine Haydarpaşa İskelesi'nin dış cephesinde görülen mukarnaslı silmeler ve rumi-palmet motiflerinden oluşan taş bezemeler, Moda İskelesi'nde yer almaz.

Nihat Tek, Haydarpaşa ve Moda iskelelerinin tüm demir, ahşap ve gişe aksamının İstanbul Ahırkapı'daki Harbiye Nezareti atölyelerinde, dönemin en kalifiye ustalarına yaptırıldığını belirtmiştir.²⁷ Bu tanıklık, Vedat Bey'in projelerini gerçekleştirilirken, Harbiye Nezareti'nin kendi iç imkân ve elemanlarından faydalandığına işaret eder.

25 Batur, "Kimliğinin İzinde II," 160.

26 Arlı, "Kütahyalı Mehmed Emin," 140, 170.

27 Nihat Tek'in 26.12.1977 tarihli dilekçesinden aktaran Onur, "Mimar Vedat Tek," 108-109.

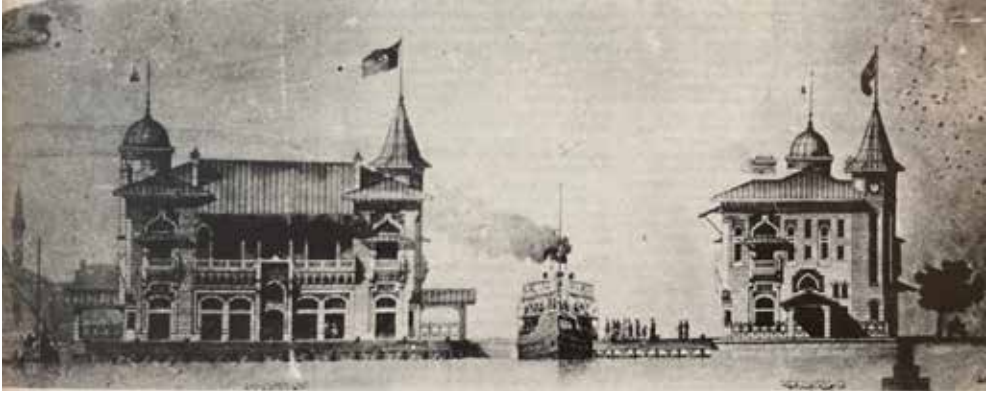


Görsel 8: Moda İskelesi, doğu cephesinden görünüm. (Cemal Emden, 2019)

Kadıköy İskelesi

Haydarpaşa ve Moda İskelelerine ek olarak, Vedad Bey Kadıköy'de inşa edilmek üzere de bir iskele projesi hazırlamıştır. Uygulanmamış olan bu projeye ilişkin elimizde yalnızca bir görsel veri bulunmaktadır.²⁸ Çizimde görüldüğü kadarıyla iki katlı olarak düzenlenmiş öneri projesi, geniş saçaklarla çevrelenmiş bir kırma çatı ile örtülüdür. Vedad Bey, Haydarpaşa ve Moda iskelelerinden farklı olarak, Kadıköy İskelesi'nin üst yapısında bir kubbe ve bir kule de kullanmıştır. Cephelerden birinin simetrik, ötekinin ise asimetrik biçimde düzenlenmiştir. İki cephe de çini panolarla süslü basık ve sivri kemerler göze çarpmakta, yapının ikinci katında geniş bir seyir mekânının yer alacağı anlaşılmaktadır.

28 Özkan, "Reddedilen Bir Mimar," 27.



Görsel 9: Kadıköy İskelesi projesi. (Özkan, “Reddedilen Bir Mimar,” 27.)

B. Üçüncü Sınıf İstasyon Binası Projesi

Vedad Bey’in Harbiye Nezareti için çalıştığı dönemde hazırladığı bir başka proje, demir yollarına ait üçüncü sınıf istasyon binasıdır. Vedad Bey üzerine yayınlarda yer almayan bu proje, Eylül 1915-Şubat 1916 yılları arasına tarihlenir. Çizimlerden bir tanesinin arkasına “Ankara-Erzurum” notu düşülmüş olması,²⁹ istasyonların söz konusu şehirler arasına inşa edilmesinin planlandığına işaret etmektedir. Kemâleddin Bey’in bu araştırma kapsamında tespit edilen 1915 tarihli Ankara-Sivas arası için istasyon projesi de³⁰ söz konusu hat için istasyon inşa edilme hazırlıklarını yansıtmaktadır.

29 Vedad Bey’in istasyona ilişkin çizimlerinden arkasında Ankara-Erzurum notu düşülmüş olanı BOA. PLK.p.5490 kayıt numarasına sahiptir.

30 Kemaleddin Bey’in imzasını taşıyan proje. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri, Osmanlı Arşivi (BOA), PLK.p.03154, 2 Mayıs 1331 (11 Haziran 1915).



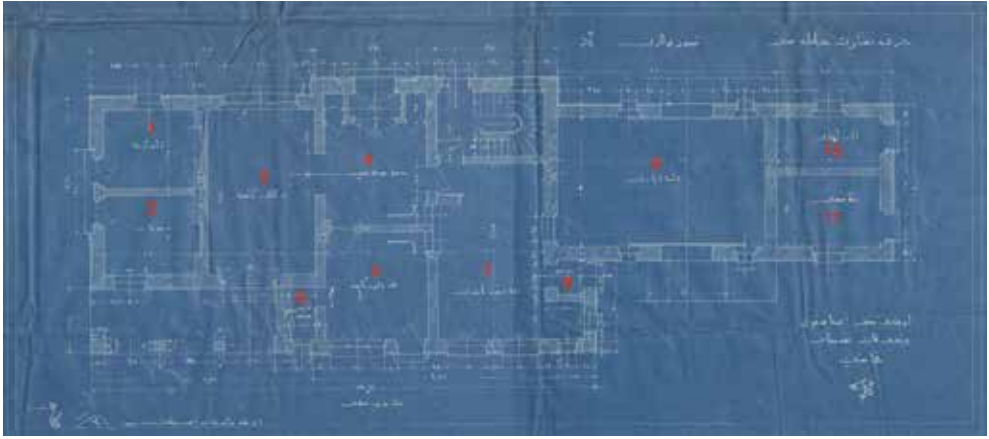
Görsel 10: “Üçüncü Sınıf İstasyon Binası” başlıklı, Kemâleddin imzalı ve 2 Mayıs 1331 (11 Haziran 1915) tarihli çizim. Sol üst köşede “Ankara-Sivas” ifadesi bulunmaktadır. (BOA.PLK.p.03154)

Birinci Dünya Savaşı sırasında, doğudaki topraklarında demiryolu ağının olmaması sebebiyle, Osmanlı Devleti'nin bölgeye asker ve ikmal sevkiyatında büyük sorunlar yaşadığı bilinmektedir. Savaş öncesinde Haydarpaşa-Eskişehir hattı Konya'ya ulaşılabilmekteydi fakat Ankara-Erzurum hattının inşasına henüz başlanmamıştı. Savaş ile birlikte, savunma amaçlı olarak Ankara demiryolunun Sivas'a yönlendirilmesine karar verilmiş, bu görevi ise Harbiye Nezareti üstlenmiştir. Hattın inşasına, asker bir kumandan ve emrindeki mühendis mektebi öğrencilerinden oluşan yedek subaylarla, Ankara'da fiilen başlanmıştır. Mondros Mütarekesi'ne kadar bu şekilde çalışılmış, bu süreçte Ankara'dan İzzettin'e (Kırklareli) kadar 127 kilometrelik bir dekovil hattı kullanıma açılmıştır.³¹ Vedad Bey ve Kemaleddin Bey'e sipariş edilen Ankara-Erzurum/Sivas arasına inşa edilecek istasyon binaları, söz konusu proje kapsamında hazırlanmış olmalıdır.

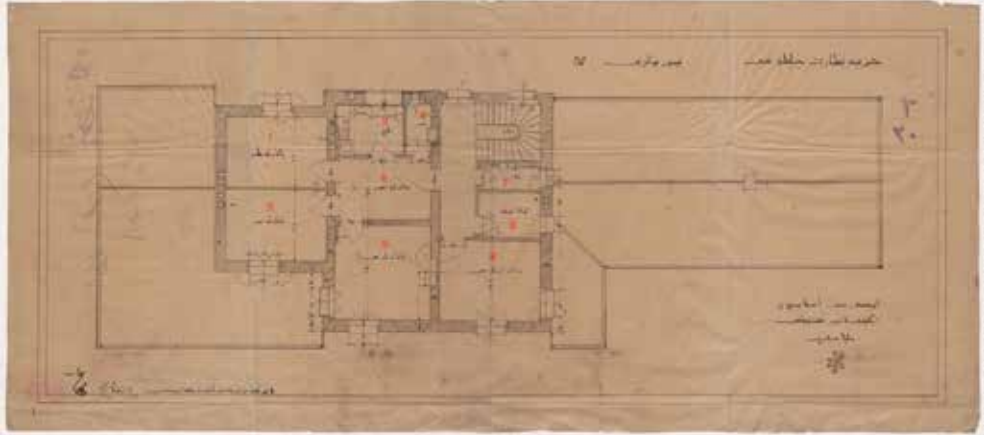
31 Bu hattın açılışı 1 Ağustos 1919'de gerçekleşmiştir. Ankara-Sivas hattı ise, erken Cumhuriyet döneminde öncelikli olarak ele alınmış ve hattın tamamı 30 Ağustos 1930'da açılmıştır. Yavuz Haykır, “Atatürk Dönemi Kara ve Demiryolu İnşa Çalışmaları” (Doktora tezi, Fırat Üniversitesi, 2011), 227-29, 242.



Görsel 11: “Harbiye Nezaret-i Celilesi Demiryolları Üçüncü Sınıf İstasyon” ve “Şehir ciheti cephesi” başlıklı, 6/ 20 numaralı çizim. Sol üstte Mimar Mehmed Vedad damgalı, tarihsiz. (BOA.PLK.p.03439)



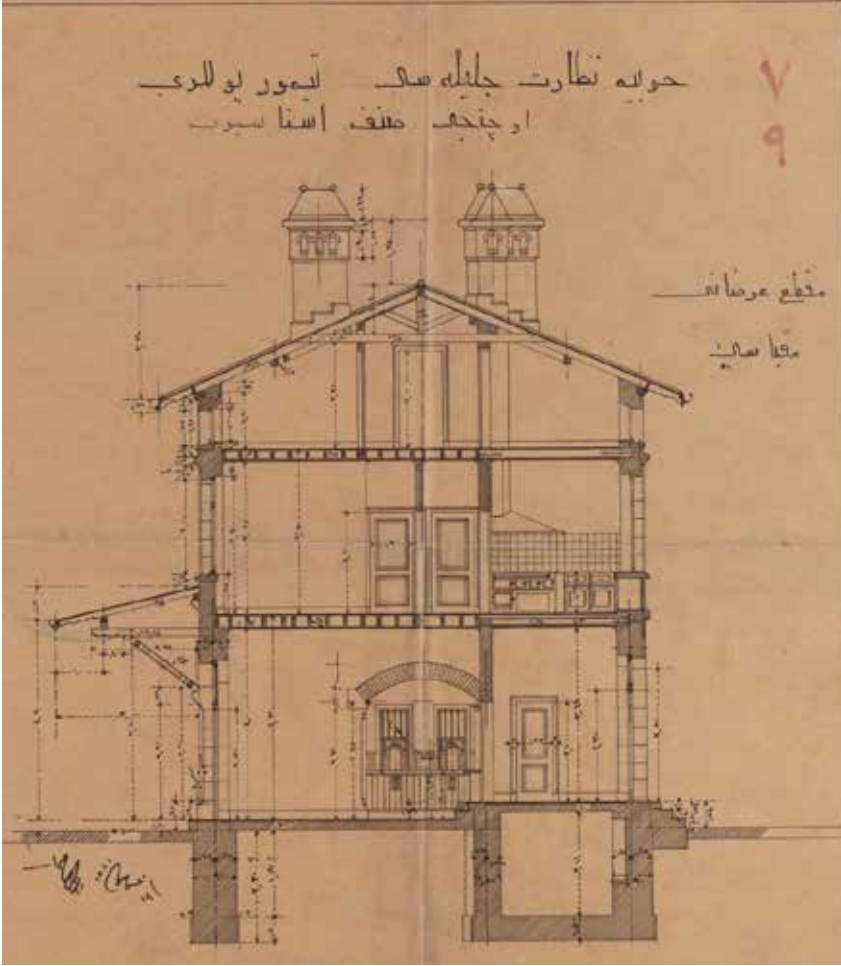
Görsel 12: “Harbiye Nezaret-i Celilesi Demiryolları Üçüncü Sınıf İstasyon Zemin Katı Taksimâtı” başlıklı, 2/9 numaralı çizim. Sol alta “Baş mühendis efendinin tadilâtı veçhiyle üçüncü tertiptir” notu düşülmüş. Şubat 1331 (Şubat-Mart 1916) tarihli ve mimar Vedad imzalı. (BOA.PLK.p.05105) (1-Jandarma odası, 2-Sevkiyat, 3-Erkeklerle bekleme, 4- Medhal sofası, 5- Kadınlara bekleme, 6- Kadın helası, 7- İstasyon memurları, 8-Medhâl, 9- Eşya ambarı, 10- Alet ambarı, 11- Makasçı)



Görsel 13: “Harbiye Nezaret-i Celilesi Demiryolları Üçüncü Sınıf İstasyon İkinci Kat Taksimâtı” başlıklı, 3/20 numaralı çizim. Sol alta “Baş mühendis efendinin tadilatı veçhiyle üçüncü tertiptir” notu düşülmüş. Şubat 1331 (Şubat-Mart 1916) tarihli ve mimar Vedad imzalı. (BOA.PLK.p.03045) (1- Yatak odası, 2- Yatak odası, 3- Matbah, 4- Hela, 5- Yemek odası, 6- Yatak odası, 7- Hela, 8- Küçük oda, 9- Misafir odası.)

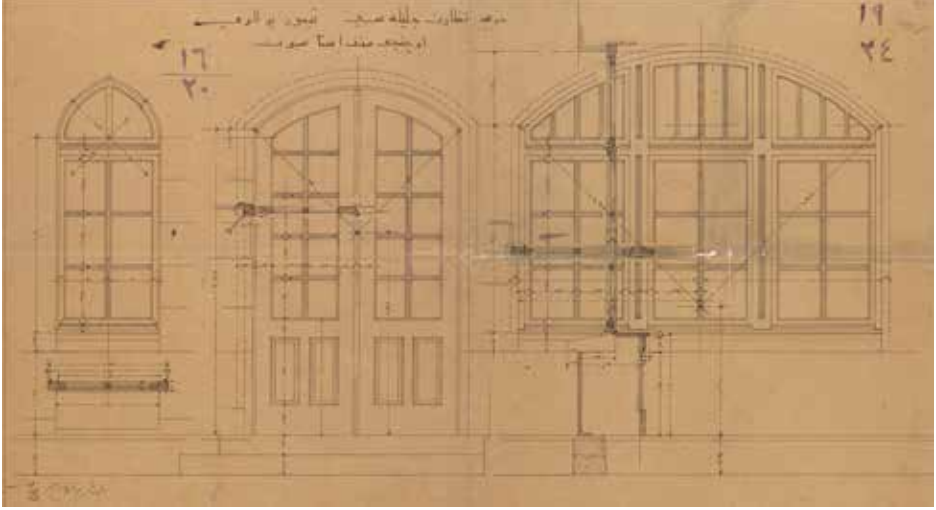
İstasyon binasına ilişkin en kapsamlı görsel verileri, “Şehir ciheti cephesi,” “Zemin kat taksimâtı” ve “İkinci kat taksimâtı” başlıklı çizimler barındırmaktadır. Bunlardan yola çıkarak, istasyonun iki katlı bir ana bina ve ona eklenen tek katlı iki birimden oluştuğu anlaşılmaktadır. İstasyon binasının uzunlamasına dikdörtgen bir plana sahip olan giriş katında; jandarma odası, sevkiyat, erkeklere bekleme, kadınlara bekleme, kadın helası, medhâl [giriş] sofası, istasyon memurları, medhâl, eşya ambarı, alet ambarı, makasçı olmak üzere on bir adet mekân tanımlanmıştır. 1916 tarihli plan ile cephe tasarımı beraber incelendiğinde, sivri kemerli ana girişin giriş sofasına açıldığı anlaşılmaktadır. Buradan erkek ve kadın bekleme salonlarına geçiş sağlanmaktadır. İlgi çekici bir nokta, kadın ve erkek bekleme odalarının birbirinden ayrı düzenlenmesi ve erkek bekleme odasının kadın bekleme odasından yaklaşık bir buçuk kat daha büyük tutulmuş olmasıdır. Erkek bekleme salonuna bitişik olan jandarma odası ile sevkiyat odasının girişleri ayrı tutulmuştur. Cephe çiziminde, ana girişin bir yanında daha küçük ölçekli bir kapı, öteki yanında ise basık kemerli geniş bir pencere görülmektedir. Basık kemerli geniş pencere erkek bekleme salonuna aittir. Küçük kapı ise, üst kata çıkışı sağlayan merdivenlere açılır. Giriş katının diğer mekânları, istasyon çalışanlarına ve depolama alanlarına ayrılmıştır.

İkinci kat için giriş katının yaklaşık olarak üçte biri oranında bir alan ayrılmıştır. Plan üzerinde tanımlanan mekânlar; üç ayrı yatak odası, yemek odası, matbah, iki tane hela, misafir odası, küçük oda biçimindedir. Yatak odaları, yemek odası ve mutfak birimleri, ilk kattan farklı olarak ikinci katın istasyon çalışanlarının barınmasına yönelik olarak planlandığını göstermektedir.



Görsel 14: “Harbiye Nezaret-i Celilesi Demiryolları Üçüncü Sınıf İstasyon” başlıklı, “Maktâ’-i arzânî” notu düşülmüş, 7/9 numaralı enine kesit çizimi. 19 Ağustos 1331 (1 Eylül 1915) tarihli ve mimar Vedad imzalı. (BOA.PLK.p.03053)

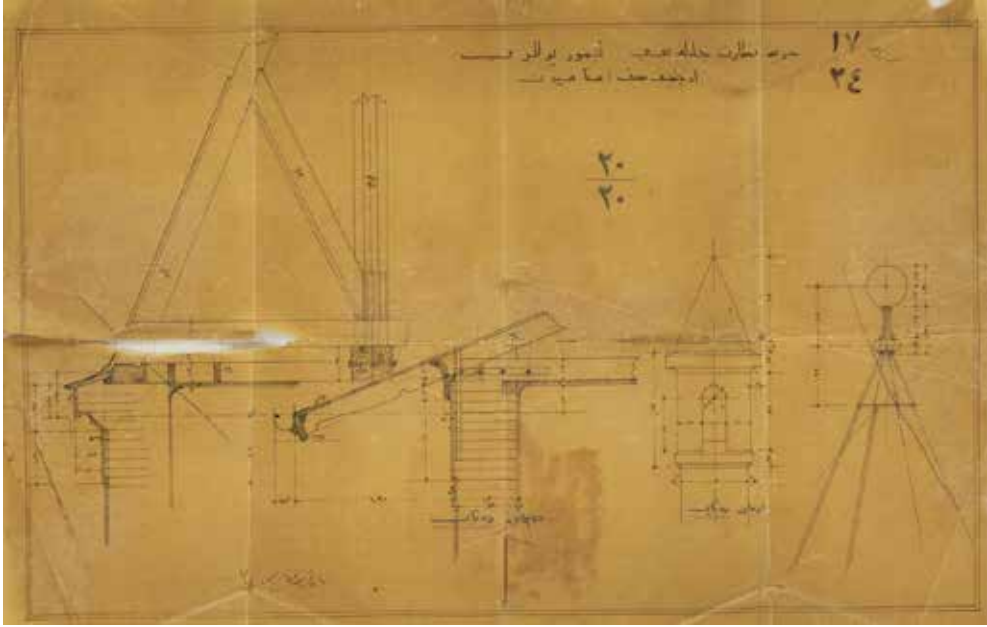
İki katlı ve kırma çatı ile örtülü yapının şehre bakan cephesi sivri kemerli bir giriş kapısına sahiptir. Kapının üstü, üst kat pencerelerine kadar, olasılıkla çini ile süslenecektir. Giriş katında sivri ve basık kemerler kullanılmış, çatı saçağı ise geniş tutulmuştur.



Görsel 15 (üst): “Harbiye Nezaret-i Celilesi Demiryolları Üçüncü Sınıf İstasyon” başlıklı, 19/24 numaralı kapı ve pencere detay çizimleri. 28 Teşrinisani 1331 (11 Aralık 1915) tarihli ve mimar Vedad imzalı. (BOA.PLK.p 03358)

Görsel 16 (alt): “Harbiye Nezaret-i Celilesi Demiryolları Üçüncü Sınıf İstasyon” başlıklı, 15/24 numaralı, mavi ozalit üzerine kapı, kemer ve sütun detay çizimleri. R.28 Teşrinisani 1331/11 Aralık 1915 tarihli ve mimar Vedad imzalı. (BOA.PLK.p 03187)

Yapının farklı bir cephesine ait detay çizimde, basık kemerli bir kapı, basık kemerli geniş bir pencere ve sivri kemerli bir başka pencere görülmektedir. Yapının yine farklı bir cephesine veya iç mekânına ait bir kapı detay çiziminde, sivri kemerlerin arasındaki sütunlarda, baklavalı başlıklar yerleştirilmiştir. Vedad Bey'in "saçak detayı" ve "ocak detayı" notlarıyla hazırladığı çizimde ise, istasyonun bacalarındaki ufak sivri kemerler ve baca külahını taçlandırarak alemler göze çarpmaktadır.



Görsel 17: “Harbiye Nezaret-i Celilesi Demiryolları Üçüncü Sınıf İstasyon” başlıklı, 17/24 numaralı “saçak detayı” ve “ocak detayı” Baca, saçak ve alem detay çizimleri. 28 Teşrinisani 1331 (15 Aralık 1915) tarihli ve mimar Vedad imzalı. (BOA.PLK.p.03053)

Yukarıda incelenen veriler, istasyon binasının Milli Mimari üslubunun sade ve olağan bir örneği olduğunu göstermektedir. Savaş koşullarında ve asker grupları tarafından inşa edilecek bir yapı olan istasyon binası, Vedad Bey’in Seyr-i Sefain İdaresi için hazırladıklarına kıyasla, olabildiğince sade tasarım özellikleri taşımaktadır. Bu durum, işlevselliğin ön planda tutulduğu ve tip proje biçiminde uygulanması düşünülmüş bir proje izlenimi yaratmaktadır.

Vedad Bey’in üçüncü sınıf istasyon binası tasarımını, Mehmet Emin Başar ve Hacı Abdullah Erdoğan’ın Türkiye’deki gar binalarının gruplandırılmasına ilişkin getirdikleri öneri kapsamında,³² “giriş bölümü iki katlı, yan bölümleri tek katlı garlar” başlığı altında değerlendirmek mümkündür. Söz konusu yapı tipinin Türkiye sınırları içerisinde pek çok

32 Bu sınıflamaya göre, giriş bölümü iki katlı, yan bölümleri tek katlı garlar simetrik ve asimetrik planlılar olarak ikiye ayrılmaktadır. Vedad Bey’in tasarımı asimetrik planlı alt başlığına aittir. Mehmet Emin Başar ve Hacı Abdullah Erdoğan, “Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Türkiye’de Tren Garları,” *Selçuk Üniversitesi Mühendislik-Mimarlık Fakültesi Dergisi* c.24 s.4, (2009), 40-41.

örneği vardır; Maltepe, Gölaşi, Bostancı, Feneryolu, Kartal, Kızıltoprak garları bu tipin örneklerindedir.³³ Bunlardan Kızıltoprak, Feneryolu, Bostancı ve Pendik istasyonları 1910 yılında inşa edilmiş olup,³⁴ Vedad Bey'in projesinin öncüsü niteliğindedir.

Vedad Bey'in tren istasyonu projesinin değiştirilmeden uygulandığını gösteren bir istasyon örneği, bu araştırma kapsamında tespit edilmemiştir. Öte yandan, Asker Demiryolları Genel Müdürlüğü'nden Dâhiliye Nezareti'ne gönderilen 29 Temmuz 1916 tarihli bir tezkirede, Ankara-Erzurum hattı istasyon binalarının inşası için gereken tuğlaların üretiminde kullanılmak üzere iki adet tuğla makinesinin Harbiye Nezareti'nin ilgili komisyonuna teslim edilmesi talep edilmiştir.³⁵ Bu belge, istasyon binalarının inşasına en azından başladığını göstermektedir. İnşa sürecine ilişkin bir başka belge ise, Kütahyalı Mehmed Emin Usta'nın "istasyonlar için çini ürettiğini" belirtmiş olmasıdır.³⁶ 1920'lerde inşa edilen tren istasyonlarında Vedad Bey'in projesinden yararlanılmış olması ihtimal dâhilindedir. Bu dönemde inşa edilen istasyonlar, benzer biçimde iki katlı bir ana mekân ve ona eklenen tek katlı iki mekân ile uzunlamasına dikdörtgen plana sahip olup, sivri ve basık kemeleri ve geniş saçakları ile Milli Mimari üslubuyla uyumlulardır.³⁷

C. Enver Paşa Köşkü

Vedad Bey Harbiye Nezareti baş mimarı iken Enver Paşa için bir köşk inşa etmiştir.³⁸

-
- 33 Başar ve Erdoğan, "Osmanlı'dan Cumhuriyet'e," 40.
- 34 Yonca Kösebay Erkan, "Anadolu Demiryolu Çevresinde Gelişen Mimari ve Korunması" (Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2007), 421.
- 35 BOA,DH.İ.UM.EK.17/73, 16 Temmuz 1332 (29 Temmuz 1916).
- 36 Arlı, "Kütahyalı Mehmed Emin," 19. 27 Kanunuevvel 1333(27 Aralık 1917) tarihinde Kütahya Mutasarrıflığı aracılığıyla Ticaret Nezareti'ne takdim edilen dilekçede, Mehmed Emin Usta'nın "Harbiye Nezareti namına çeşitli istasyonların cephelerinde" çini ürettiği ifadesi geçmektedir.
- 37 Bu yapılara örnek olarak, 1925 yılında inşa edilmiş olan Kırıkkale Tren İstasyonu ile 1930 yılı öncesinde inşa edilmiş olan Karabük Tren İstasyonu verilebilir. Söz konusu yapılara ilişkin araştırmalar için bkz. Lütfiye Göktaş Kayı, "Karabük Kent Kimliği İçinde İstasyon Binasının Yeri," *XX. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri* içinde (Sakarya: 2016), 504-518. Murat Çerkez, "Kırıkkale Tren Garı Üzerine Bazı Tespitler", *Troyacademy* 5, 2 (2020), 231-257.
- 38 Özkan, "Mimar Vedat Tek," 50. İlhan Tekeli ve Selim İlkin tarafından hazırlanmış Mimar Kemâleddin'in yapı listesinde, köşkün Kemâleddin Bey tarafından tasarlandığına yönelik bir ifade bulunur. Bu listede "Ortaköy'de Sultan Hazretlerinin tepedeki büyük köşkleri (Enver Paşa Köşkü)" ifadesi yer alır ve köşkün II. Meşrutiyet öncesinde inşa ettiği belirtilir. Kaynak gösterilmediğinden dolayı bu bilgiyi teyit etmek mümkün olamamaktadır. Olasılıkla Sedat Çetintaş'ın "Mimâr Kemâlettin Mesleği ve Sanat Ülküsü" makalesinde Kemâleddin Bey'in II. Meşrutiyet'in ilanından önce inşa ettiği yapılar arasında "Ortaköy'de Sultan Hazretlerinin tepedeki büyük köşkleri"nin gösterilmesinden yola çıkılarak yapı Kemâleddin Bey'in eserleri arasında eklenmiştir. Sedat Çetintaş'ın makalesinde Enver Paşa'nın adı geçmemekle beraber, Enver Paşa ile Emine Naciye Sultan 1914 yılında evlendikleri için köşkün II. Meşrutiyet öncesine tarihlenmesi de mümkün görünmemektedir. Öte yandan yapı, Yıldırım Yavuz tarafından hazırlanan Kemalettin Bey'in tasarladığı konutlar listesinde bulunmamaktadır. Lale Uluç ile Tülin Onur tezlerinde Enver Paşa Köşkü'nü Vedad Bey'in yapı listesine dahil etmiştir. Afife Batur, Tekeli ve İlkin'in ifadesinden dolayı Enver Paşa Köşkü'nün aidiyeti konusunda bir belirsizlik olduğunu söylemekle birlikte, köşkün Vedad Bey'in eseri olmasının hayli güçlü bir ihtimal olduğunu belirtmiştir. İlhan Tekeli ve Selim İlkin, *Mimar Kemalettin'in Yazdıkları* (Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, 1997), 244. Yavuz, *Mimar A. Kemalettin*, 269-322, Sedat Çetintaş, "Mimâr Kemâlettin, Mesleği ve Sanat Ülküsü," *Mimar Kemalettin'in Yazdıkları*, der. İlhan Tekeli ve Selim İlkin (Ankara: Şevki Vanlı Vakfı Yayını, 1997),

Süha Özkan ve Nihat Tek'in aktarımına göre, Enver Paşa'nın Vedad Bey'in Valikonağı'ndaki evine olan hayranlığı, Kuruçeşme'deki kendi konağını Vedad Bey'e sipariş etmesine sebep olmuştur.³⁹ Ortaköy sırtlarında bulunan köşkün inşası, 1915 yılında tamamlanmıştır.⁴⁰ Doğrudan Harbiye Nezareti için değil, Harbiye Nazırı'nın özel konutu olarak gerçekleştirilen yapı, Harbiye Nezareti mimarlığı ile serbest mimarlığın ara kesitinde, özel konuma sahip bir iş olarak değerlendirilebilir.



Görsel 18, 19: Enver Paşa Köşkü'nün 1980'lerdeki görünümü. (Yapının İstanbul III Numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Kurulundaki dosyası.)

174 metre karelik bir zemine inşa edilmiş olan Enver Paşa Köşkü, temel olarak, enlemesine dikdörtgen bir ana mekan ve ona giriş cephesinde eklemlenen daha küçük ölçekli enlemesine dikdörtgen bir zemin planına sahiptir.⁴¹ Köşkün III Numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Kurulu'ndaki dosyasında bulunan ve 1980'lere tarihlenen fotoğrafları, yapının iki katlı, kırma çatı ile örtülü, sade görünümünü ortaya koymaktadır. Giriş cephesine, iyonik başlıklarla süslü iki sütun ve yuvarlak kemerli giriş hâkimdir. Yan cepheler çıkıntılarla hareketlendirilmiştir.

Enver Paşa Köşkü'nün cephe tasarımının, II. Meşrutiyet yıllarında devlet katında desteklenmiş Millî Mimari üslubundan uzak kalması ilgi çekici bir durumdur. Köşkün cephelerinde, Vedad Bey'in bu dönemde inşa ettiği diğer yapılarda veya yine çok yakın tarihte tamamladığı kendi konutunda kullandığı sivri kemerler, Bursa kemerleri, taş bezemeler, çini panolar bulunmaz.

298. Lale Uluç, "M. Vedat Tek, Architect: An Episode in Turkish Architecture" (Yüksek lisans tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 1987), 195. Onur, "Mimar Vedad Tek," 179. Batur, "Kimliğinin İzinde I: Sermimarlığa Doğru," *M. Vedad Tek Kimliğinin İzinde Bir Mimar* içinde, ed. Afife Batur (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003), 129.

39 Özkan ve Tek, "Mimar M. Vedad Bey Konağı," 182.

40 İstanbul, Beşiktaş, Ortaköy, 21 pafta, 35 ada, 140 parselde bulunan Enver Paşa Köşkü'nün İstanbul III Numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Kurulundaki dosyasındaki 27.2.1984 tarihli dilekçe.

41 İstanbul, Beşiktaş, Ortaköy, 21 pafta, 35 ada, 140 parselde bulunan Enver Paşa Köşkü'nün İstanbul III Numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Kurulundaki dosyasındaki 11748 numaralı ve 18.1.1980 tarihli kurul kararının ekinde bulunan Enver Paşa Köşkü planı.

Bu bağlamda, özellikle ana girişte kullandığı iyonik başlıklar ve yuvarlak kemer, şaşırtıcı öğeler olarak öne çıkarlar.

Ancak, iç mekândaki süslemelerde, Milli Mimari ile ilişkilendirilebilecek öğelerle karşılaşmaktadır. Birinci katta bulunan hamam, 17. yüzyıl Osmanlı örneklerinden ilhamla hazırlanmış çini panolarla donatılmıştır. Benzerleri Hatice Turhan Valide Sultan Türbesi girişinde ve Yeni Camii Hünkâr Kasrı'nda bulunan bu panolarda, rumilerle dolgulanmış dilimli bir kemer içerisinde vazodan çıkan hatayi çiçekler yer alır.⁴² Panolar, olasılıkla Kütahyalı Mehmed Emin Usta tarafından hazırlanmıştır. Banyoda görülen turkuaz karoların benzerleri, Vedad Bey'in kendi evinde ve Mesadet Hanı'nda da kullanılmıştır.



Görsel 20: Enver Paşa Köşkü hamamındaki çini panolardan biri. (Yapının İstanbul III Numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Kurulundaki dosyası.)

42 Emel Emine Dönmez, "Türk Çini Sanatının Sürekliliği İçinde XVII. Yüzyıl Eserlerinin Yeri" (Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2001), 92-95.



Görsel 21: Enver Paşa Köşkü hamamındaki çini kullanımı. (Yapının İstanbul III Numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Kurulundaki dosyası.)

D. Veliefendi Hipodromu Projesi

Vedad Bey'in Harbiye Nezareti baş mimarı olarak üzerinde uzun süre çalıştığı bir başka proje, Veli Efendi Hipodromu projesidir.⁴³ Savaşın sonra ermesi sebebiyle uygulanamamış hipodrom projesine ait herhangi bir görsel belgeye ulaşılamamıştır. Bununla beraber, Vedad Bey 20 Şubat 1930 tarihinde İsmet Paşa'ya yazdığı dilekçede, hipodrom projesinin hazırlama sürecinde incelemelerde bulunmak üzere Berlin'e gönderildiğini, döndüğünde istenen projeleri hazırladığını fakat savaşın bitmesi sebebiyle uygulama aşamasına geçilemediğini ifade etmiştir.⁴⁴ Vedad Bey'in Almanya'ya gönderilmesi için izin verildiği bildirilen 7 Ekim 1918 tarihli belge de⁴⁵ bu aktarımı doğrulamaktadır.

E. Ordunun İhtiyaçlarını Tespit Etmek Üzere Batum'da Saha Çalışması

Vedad Bey, 1918 yılında, içinde Enver Paşa'nın da bulunduğu kalabalık bir heyetle, Harbiye Nezareti baş mimarı sıfatıyla Batum'a gitmiştir.⁴⁶ Birinci Dünya Savaşı'nın Osmanlı için

43 Özkan, "Mimar Vedat Tek," 48.

44 Bodrum Mimarlık Kitaplığı, Vedad Tek Arşivi, Süha Özkan ve Pelin Derviş Koleksiyonu. (Bkz. EK2)

45 Belgenin fotokopisi, yazarın koleksiyonu. (Bkz. EK3)

46 Nihat Tek'in 7 Kasım 1977 tarihli dilekçesinden aktaran Onur, "Mimar Vedad Tek," 107. Enver Paşa'nın, 1918 yılında kalabalık bir ekip ile gerçekleştirdiği Batum ziyareti, Askeri Merkez Sinema Dairesi tarafından filme alınmıştır. Film TRT2 tarafından çevrimiçi olarak yayınlanmıştır. Bu filmde Vedad Bey'in herhangi bir görüntüsüne rastlanmamıştır. "Enver Paşa ile Şehzade Ömer Faruk Efendi'nin Batum Ziyareti," erişim 31 Ocak 2021.

<https://www.trt2.com.tr/tarih/tarihin-ruhu/tarihin-ruhu-or-enver-pasa-ve-sehzade-omer-faruk-efendinin-batum->

sonlanmasından kısa süre önce, Nisan-Ekim 1918 arasında, Batum'un Osmanlı topraklarına katıldığı süreçte gerçekleşen gezi, Nihat Tek'in aktarımına göre 5 gün sürmüştü ve Vedad Bey bu süreçte ordunun ihtiyaçlarını yerinde tespit etmiştir. Vedad Bey'in kısıtlı zaman içerisinde Batum'da ne tür projelerin ön hazırlığını yaptığı, araştırma kapsamında tespit edilememiştir.



Görsel 22: Vedad Bey ve ailesi Yavuz zırhlısında. (Uğur Tanyeli, *Mimarlığın Aktörleri Türkiye 1900-2000* (İstanbul: Garanti Galerisi, 2000), 108)

F. Askeri Mimarlık El Kitabı

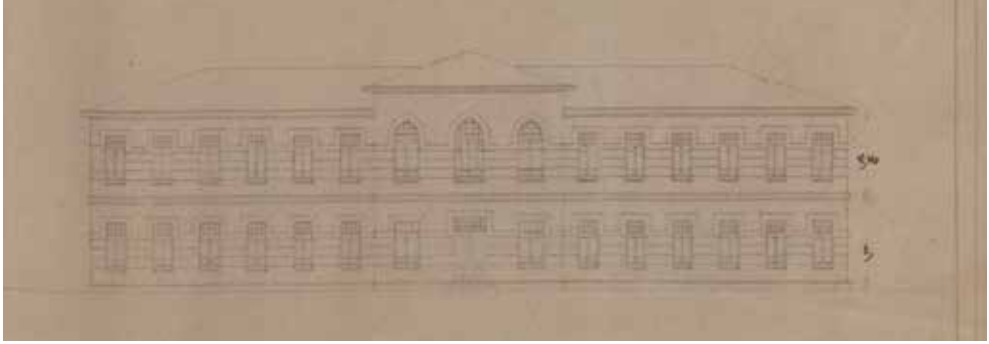
1914 yılı civarında⁴⁷ “Umûm Kolordu Mıntıkaları Dâhilinde İnşa Olunacak Mebâni-i Mütenevvia-i Askeriye İçin İstimâl Olunacak Malzeme ve Tatbik Olunacak Tarz-ı İnşa Hakkında Tarifât-ı Umûmiyedir” başlıklı bir askeri mimarlık el kitabı yayınlanmıştır. Uğur Tanyeli, Vedad Bey'in bu kitaba katkıda bulunmuş olabileceğine veya kitabın kendisinin gözetiminde hazırlanmış olması gerektiğine dikkat çekmiştir.⁴⁸ Kitapta, hepsi Milli Mimari üslubunda hazırlanmış bir grup tip projeye ilişkin toplam yetmiş adet çizim bulunmaktadır. Yapıların hemen hepsi simetrik ve çıkıntılarla hareketlendirilmiş cephe düzenlerine ve her katta değişen kemer düzenine (genellikle sivri ve düz kemerler) sahiptir. Kitabın içeriği, tip projelerde Harbiye Nezareti'nin Milli Mimari üslubunu tercih ettiğini ortaya koymaktadır. Bununla beraber, kitaptaki çizimler, Vedad Bey'in hazırladığı üçüncü sınıf istasyon binasındaki tutum

ziyareti-or-41-bolum-131097

47 Söz konusu kitap, tam olarak tespit edilemeyen bir tarihte yayınlanmıştır. Uğur Tanyeli, kitabı 1915-1918 arasında tarihlemektedir. Uğur Tanyeli, *Sınraşımı Metinleri* (İstanbul: Akın Nalça Kitapları, 2015), 356-357. Kitabın bu araştırma kapsamında incelenen kopyasında, 5 Haziran 1330 (18 Haziran 1914) tarihli bir damga; içerisinde ise “20 Mart 1330 tarihli tamim sureti” için ayrılmış bir sayfa bulunmaktadır. Bu veriler, kitabın 1914 yılında yayınlandığına işaret etmektedir.

48 Tanyeli, *Sınraşımı*, 357.

ile uyumlu olup, Harbiye Nezareti'nce kabul gören tasarım anlayışını büyük bir yapı grubu üzerinden ortaya koyması bakımından dikkat çekicidir.



Görsel 23: “Alaylara mahsus kumandanlık dairesi” başlıklı tip proje. Umûm Kolordu Mıntıkları Dâhilinde İnşa Olunacak Mebâni-i Mütenevvia-i Askeriye İçin İstimâl Olunacak Malzeme ve Tatbik Olunacak Tarz-ı İnşa Hakkında Tarifât-ı Umûmiyedir, 9 numaralı çizim)

Sonuç

Vedad Bey'in Harbiye Nezareti baş mimarı olarak çalışma koşullarına ilişkin ulaşılan veriler, mimari projelerin uygulama aşamasında Harbiye Nezareti'nin imkân ve elemanlarından faydalandığını göstermektedir. Haydarpaşa ve Moda iskelelerinin aksamalarının Harbiye Nezareti atölyelerinde üretilmiş olması, Sanayi-i Nefise Mektebi Mimarlık Şubesi öğrencilerinden Refik (Saydam) Bey'in Vedad Bey ile beraber çalışması ve Ankara-Sivas demiryolu hattının inşasında mühendis mektebi öğrencilerinden oluşan yedek subayların görev alması, bu durumu yansıtan verilerdir. İnşa süreçlerinde ihale usulüne başvurulup başvurulmadığına ilişkin bir belge tespit edilememekle beraber, Harbiye Nezareti'ndeki çalışma biçiminin, Vedad Bey'in projelerinin ağırlıklı olarak ihale usulüyle gerçekleştirildiği saray mimarlığı döneminden farklı olduğu anlaşılmaktadır.

Vedad Bey'in nezaret için çıktığı iki uzun yolculuk- Veliefendi Hipodromu'nu projelendirmeden önce Almanya'yı ve ordunun ihtiyaçlarını tespit etmek üzere Enver Paşa ile Batum'u ziyaret etmesi- birkaç açıdan önemlidir. Hipodrom projesi için müttefik ülkelerden Almanya'ya gönderilmesi, söz konusu projeye nezaretçe önem verildiği ve savaş koşullarına rağmen yatırım yapılmasının planlandığını ortaya koymaktadır. Batum ziyareti ise, Vedad Bey'in görev kapsamının İstanbul ile sınırlı olmadığını göstermekte, imparatorluk sınırları içerisinde askeri ihtiyaçları tespit etmek üzere farklı şehirlerde de çalışmış olabileceğini akla getirmektedir.

Araştırma kapsamında, Vedad Bey tarafından Harbiye Nezareti için veya nezaret ile bağlantılı olarak hazırlanmış toplam altı proje görsel belgeleriyle ele alınmıştır. Bunlardan dördünün ulaşımaya yönelik binalar olması, Harbiye Nezareti'nin görev alanını ve ihtiyaçlarını yansıtmaktadır. Geriye kalan iki örnekten Seyr-i Sefain Acentesi idari bir yapı iken, Enver Paşa Köşkü banisinin Harbiye Nezareti değil Harbiye Nazırı olduğu bir konuttur.

Vedad Bey'in Harbiye Nezareti için tasarladığı yapıları, üslup açısından, Milli Mimari çerçevesinde fakat iki farklı alt grupta değerlendirmek mümkün görünmektedir. Vedad Bey, Milli Mimari üslubunun kurucu figürlerinden olmakla beraber, yukarıda da belirtildiği gibi hemen her yapısında farklı denemelerde bulunduğundan, yapıları belirli kurallar çerçevesinde kolaylıkla çözümlenemez. Dönem yapılarının karakteristik özelliklerinden olan simetrik cephe tasarımlarının yerine zaman zaman asimetrik düzenlemeleri tercih etmesi, yapılarda kullanılacak dekoratif elemanları ve çini kompozisyonlarını bizzat tasarlaması gibi eğilimleri, Harbiye Nezareti için çalıştığı yıllarda Seyr-i Sefain İdaresi için projelendirdiği binalarda da izlenebilmektedir. Kendilerine has ve detayları üzerine incelik düşünülmuş bu yapılardan Haydarpaşa İskelesi, zengin bir tarihsel referans yelpazesinden ilham alan yoğun taş ve çini bezemeleriyle, Moda İskelesi süsleme açısından çok daha sade fakat her biri farklı tasarlanmış cepheleriyle, Seyr-i Sefain Acentesi asimetrik cephe düzenlemeleriyle dikkat çeker.

Uygulanamamış olan "Üçüncü Sınıf İstasyon" projesi, Seyr-i Sefain İdaresi için tasarlanan yapılardan sadeliği bakımından ayrılmaktadır. Milli Mimari üslubunun ortak biçimlenme özelliklerini taşıyan bu yapı, savaş koşullarında tasarlanmış, işlevselliği ön planda tutulmuş, gösterişli cephelere ve ince süsleme detaylarına sahip olmayan bir proje olarak değerlendirilebilir. Aynı yıllarda hazırlanmış olan Askeri Mimarlık El Kitabı'ndaki çizimlerle Vedad Bey'in –ve hatta Kemaleddin Bey'in- uygulanmayan istasyon projeleri beraber ele alındığında, Harbiye Nezareti'nce inşa ettirilecek tip projelerde Milli Mimari üslubunun sade örneklerinin tercih edildiği anlaşılmaktadır.

Vedad Bey'in Enver Paşa için inşa ettiği köşk, Vedad Bey ile Enver Paşa'nın iyi ilişkilerinin önemli bir göstergesidir. Milli Mimari üslubunun devlet eliyle inşa ettirilen yapılarda benimsendiği ve dönemin milliyetçi hareketleri bağlamında anlamlandırıldığı yıllarda, Vedad Bey'in Enver Paşa'ya, İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin en güçlü figürlerinden birine, dış cephesinde Milli Mimari'den pek bir iz taşımayan bir konut tasarlaması son derece ilginçtir. Tasarım ve inşa süreçlerinde bani ile mimar arasındaki iletişime dair herhangi bir veriye ulaşılamadığından, yapının Enver Paşa'nın arzusuyla mı, Vedad Bey'in inisiyatifiyle mi bu şekilde projelendirildiğini tespit edilememiştir. Bununla beraber, Enver Paşa Köşkü, Vedad Bey'in tek bir üsluba veya tutuma indirgenemeyecek bir mimar olduğunu tekrar hatırlatmaktadır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

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

Kaynakça/References

- Anonim. *Alaylara mahsus kumandanlık dairesi*” başlıklı tip proje. *Umûm Kolordu Mıntakaları Dahilinde İnşa Olunacak Mebâni-i Mütenevvia-i Askeriye İçin İstimâl Olunacak Malzeme ve Tatbik Olunacak Tarz-ı İnşa Hakkında Tarîfât-ı Umûmiyedir*. Basım yeri ve yılı belirtilmemiş.
- “Âbide-i Şühedâ.” *Tanin*, 3 Nisan 1914.
- Arlı, Hakan. “Kütahyalı Mehmed Emin Usta ve Eserlerinin Üslubu.” Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, 1989.
- Başar, Mehmet Emin Başar ve Erdoğan, Hacı Abdullah, “Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Türkiye’de Tren Garları”, *Selçuk Üniversitesi Mühendislik-Mimarlık Fakültesi Dergisi* c.24 s.4 (2009): 29-44.
- Batur, Afife. “Kimliğinin İzinde I: Sermimarlığa Doğru,” *M. Vedad Tek Kimliğinin İzinde Bir Mimar*, editör Afife Batur içinde 75-146. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.
- Batur, Afife. “Kimliğinin İzinde II: Yeniye Aramak.” *M. Vedad Tek Kimliğinin İzinde Bir Mimar*, editör Afife Batur içinde 147-156. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.
- Batur, Afife. “Son Olmaması Özlenen Bir Sonsöz.” *M. Vedad Tek Kimliğinin İzinde Bir Mimar*, editör Afife Batur içinde 315-319. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.
- Çerkez, Murat, “Kırıkkale Tren Garı Üzerine Bazı Tespitler”, *Troyacademy* 5 (2) (2020): 231-257.
- Demirbel, Yusuf Razi. “Prof. Mimar M. Vedad Tek.” *Arkitekt* 129-130 (1941): 231-233.
- Dönmez, Emel Emine. “Türk Çini Sanatının Sürekliliği İçinde XVII. Yüzyıl Eserlerinin Yeri.” Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2001.
- Erkan, Yonca Kösebay. “Anadolu Demiryolu Çevresinde Gelişen Mimari ve Korunması.” Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2007.
- Göktaş Kaya, Lütfiye. “Karabük Kent Kimliği İçinde İstasyon Binasının Yeri,” *XX. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri* içinde 504-518. Sakarya: 2016.
- Gümüş, Müjde Dila. “II. Meşrutiyet’te Saray İçin Çalışmak: Vedad (Tek) Bey’in Sermimarlık Dönemi.” Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 2018.
- Haykır, Yavuz. “Atatürk Dönemi Kara ve Demiryolu İnşa Çalışmaları.” Doktora tezi, Fırat Üniversitesi, 2011.
- Misawa, Nobuo. “Japon Ticaret Sergisi (1929-1937): İstanbul’daki Japon İzleri,” *1453 İstanbul Kültür ve Sanat Dergisi* 7 (2010): 40-45.
- Onur, Tülin. “Mimar Vedad Tek: Mimari Kişiliği ve Dönemin Mimarlık Sorunları.” Doktora tezi, Ankara Üniversitesi, 1988.
- Özkan, Süha. “Mimar Vedat Tek (1873–1942),” *Mimarlık* 11–12 (Kasım-Aralık 1973): 45-51.
- Özkan, Süha ve A. Nihad Vedad Tek, “Mimar M. Vedad Bey Konağı.” *O.D.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Dergisi* 5, 2 (1979): 157-183.
- Özkan, Süha. “Reddedilen Bir Mimar: Vedat Tek,” *Şehir* VII, (1987): 24-29.
- Tanyeli, Uğur. *Mimarlığın Aktörleri Türkiye 1900-2000*. İstanbul: Garanti Galerisi, 2000.
- Tanyeli, Uğur. *Sınırşımı Metinleri*. İstanbul: Akın Nağça Kitapları, 2015.
- Tek, Nihat. “N. Nahir Sılan’a Mektup.” *M. Vedad Tek Kimliğinin İzinde Bir Mimar*, editör Afife Batur içinde 385-394. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.
- Tekeli, İlhan ve Selim İlkin. *Mimar Kemalettin’in Yazdıkları*. Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, 1997.

Tutel, Eser. *Seyr-i Sefain Öncesi ve Sonrası*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1997.

Uluç, Lale. "M. Vedat Tek, Architect: An Episode in Turkish Architecture." Yüksek lisans tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 1987.

Ünsal, Behçet. "70 Yaşını İdrak Eden Mimarlar II: Boğaziçi'nde Bir Mimar," *Arkitekt* 352 (1973): 178-180

Yavuz, Yıldırım. *Mimar A. Kemalettin İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e*. Ankara: TMMOB Mimarlar Odası ve Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 2009.

Arşiv Belgeleri

Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri, Osmanlı Arşivi (BOA), PLK.p.03154, 2 Mayıs 1331 (11 Haziran 1915); PLK.p.03439 (tarihsiz); PLK.p.05105, Şubat 1331 (Şubat-Mart 1916); PLK.p.03045, Şubat 1331 (Şubat-Mart 1916); PLK.p.03358, 28 Teşrinisani 1331 (11 Aralık 1915); PLK.p.03187, 28 Teşrinisani 1331 (11 Aralık 1915); PLK.p.03053, 19 Ağustos 1331 (1 Eylül 1915); PLK.p.03053, 28 Teşrinisani 1331 (15 Aralık 1915), DH.İ.UM.EK.17/73, 16 Temmuz 1332 (29 Temmuz 1916).

İstanbul, Beşiktaş, Ortaköy, 21 pafta, 35 ada, 140 parselde bulunan Enver Paşa Köşkü'nün İstanbul III Numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Kurulundaki dosyası.

EK 2: Vedad Bey'in 20 Şubat 1930 tarihinde İsmet Paşa'ya yazdığı dilekçe. Bodrum Mimarlık Kitaplığı, Vedad Tek Arşivi, Süha Özkan ve Pelin Derviş Koleksiyonu

30 K.sani 30

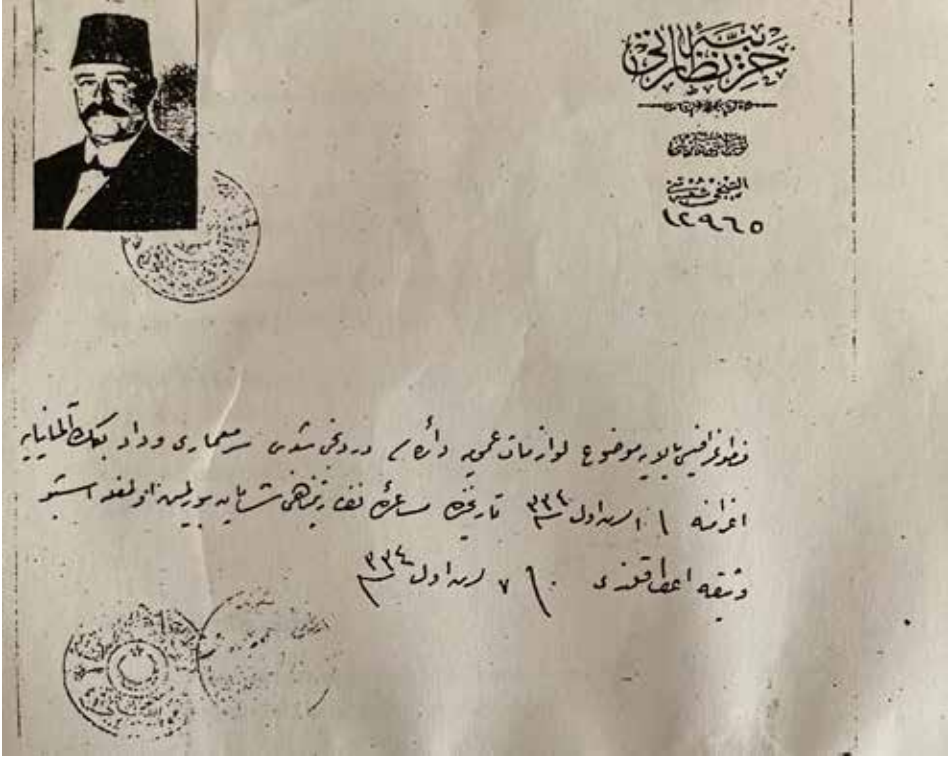
Bç Vekil İSMET Paşa Hs. huzuru alilerine

Arza acizidir,

Ankarada mükemmel bir at yarış yeri yapılacağını İstanbul gazeta larında bu gün okudum . Bendeniz Paris civarındaki bütün at yarış yerlerin evvelce tedkik etmiş olduğumdan, harbi usulü esnasında İstanbulda Veli efendi çayırında yapılacak yarış yerinin bütün proje ve planlarının tanzimi Enver Paşa tarafından acizlerine sipariş edilmiş ve tevsiî tedkikatta bulunmak üzere o zaman sipa- hi ocuğu reisi bulunan İbrahim Paik paşa ile birlikte Berline gönderildim ve orada Jokey klüb tarafından gösterilen teşhilatle ilgili tedkikattan sonra avdet edip , Veli efendi yarış yerine mahsus olmak üzere mühim projeler hazırladım , harbin bitmesiyle tatbikata başlanılmamıştı.

Balada arz ettiğim üzere yarış yerleri hakkında çok tedkikat ve vakıfım olduğundan, bu işin mimarlığını lütfen acizlerine hav- ale buyurulduğu takdirde , ecebilere karşı Türklerinde böyle fe- nni ve müskil işleri yapmaya muktedir mimarları olduğunu göster- meye bir vesile olur kanaatle , kendimi takdim ve bu vesile ile de fevkalade hürmetlerimin kabulünü istirham ederim efendim hazretleri .


EK 3: Vedad Bey'in Almanya'ya gönderilmesi için izin verildiği bildirilen 7 Teşrinievvel 1334 (7 Ekim 1918) tarihli belgenin fotokopisi, yazarın koleksiyonu





Tac Mahal'de Ağlayan Gelin (Ters Lale Motifi)

Weeping Bride in the Taj Mahal (The Reverse Tulip Pattern)

Fadime Özler¹ 



Öz

Dünya üzerinde yapıldığı dönemden günümüze değin birçok insanın görmeyi en çok arzu ettiği yapılardan biri hiç şüphesiz Tac Mahal'dir. UNESCO Dünya Mirası listesinde yer alan ve Dünya'nın yedi harikasından biri olan Tac Mahal'i bu kadar eşsiz ve özel kılan ise sadece mimari başarısı değil aynı zamanda yapılış öyküsüdür. Tac Mahal; Şah Cihan'ın eşi Mümtaz Mahal'in on dördüncü çocuklarını dünyaya getirirken ani ölümü üzerine inşa edilmiştir. Külliye halinde inşa edilen Tac Mahal; büyük bir bahçe içerisinde, türbe, cami ve mihmanhaneden oluşmaktadır. Tac Mahal külliyesi içerisinde yer alan bu yapıların mimari süslemeleri içerisinde görülen bitkisel motifler arasında Babürlü dönemi mimari süslemelerinde yaygın bir kullanımı olmayan ağlayan gelin motifi de yer almaktadır. Aslında doğadaki görünümü sebebiyle ters lale adı verilen bu çiçeğe Anadolu'da yaygın bir şekilde ağlayan gelin ismi verilmiştir. Bu çalışmada; Tac Mahal ile ilgili olarak yapılan çalışmalarda daha önce değinilmemiş olan "Ağlayan gelin" motifinin külliye içerisinde bulunduğu yerler, malzeme-teknik ve sanatsal açıdan değerlendirilmesi yanında bu motifin seçimi ile mimari süslemelerde ne zamandan beri kullanıldığı ve günümüzde varsa hangi yapılarda bulunduğu hususlarına değinilecektir.

Anahtar kelimeler: Tac Mahal, Türbe, Süsleme, Ağlayan Gelin, Ters Lale

ABSTRACT

Since it was built, the Taj Mahal has unquestionably been an edifice that many people have desired to view most in the world. The uniqueness of its architectural achievements as well as the story of its construction have caused the Taj Mahal to be included in the UNESCO World Heritage list and have designated it one of the seven wonders of the modern world. The Taj Mahal was built after the sudden death of Shah Jahan's wife, Mumtaz Mahal, as she birthed her fourteenth child. The Taj Mahal complex includes a tomb, a mosque, and a guest house. The "weeping bride" pattern was not commonly used in Mughal period architectural embellishments but is observed in the floral patterns of the architectural ornamentations of buildings constructed in the Taj Mahal complex. The "reverse tulip," so-named for its appearance in nature, is commonly labeled the "weeping bride" in Anatolia. This study will probe the selection of the weeping bride pattern, a theme that has not been elucidated in the extant studies on the Taj Mahal. It will investigate how long this design has been used in architectural trimmings, clarify other structures where it may be observed, describe the locations of its use within the Taj Mahal complex, determine its materials and techniques, and evaluate it in terms of artistry.

Keywords: Taj Mahal, Tomb, Decoration, Weeping Bride, Reverse Tulip

¹(Dr.), Erciyes Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Kayseri, Türkiye

ORCID: F.Ö. 0000-0002-9241-9874

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Fadime Özler,
Erciyes Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Kayseri, Türkiye
E-posta: fozler@erciyes.edu.tr;
fadimeozler@gmail.com

Başvuru/Submitted: 01.02.2021

Revizyon Talebi/Revision Requested: 05.05.2021

Son Revizyon/Last Revision Received: 11.05.2021

Kabul/Accepted: 15.05.2021

Online Yayın/Published Online: 30.06.2021

Atf/Citation: Özler, Fadime. "Tac Mahal'de Ağlayan Gelin (Ters Lale Motifi)". *Sanat Tarihi Yıllığı - Journal of Art History* 30 (2021), 145-168.

<https://doi.org/10.26650/sty.2021.872091>



EXTENDED ABSTRACT

The Taj Mahal encompasses 42 acres of land sloping gradually from South to North on the southern bank of the Yamuna river in Agra, India. The complex is located in a big garden in the traditional *char bagh* design of the Mughal period. It includes the main gate (*Darvaza-i-Ravza*), a garden, a tomb, a mosque, and a guest house. The Taj Mahal is the most significant edifice of the Mughal period in India because of its architectural plan, monumentality, and decorations. The embellishments of the buildings housed within the Taj Mahal complex comprise botanical motifs, geometrical patterns, objects, and inscriptions. The botanical motifs can be classified into three major groups:

- a. designs incorporating fruits and fruit trees
- b. palmette, rumi, and lotus flower patterns
- c. naturalist flower shapes

Almost 46 botanical motifs may be noted in the buildings within the Taj Mahal complex: 23 distinct botanical motifs may be observed in just the tomb of the Taj Mahal. Besides the rumi, palmette, lotus, and acanthus designs common in the Mughal period engravings, flora such as liliium, daffodil, linaria, iris (freesia), tulip, clove, chrysanthemum, poppy, honeysuckle, opium poppy, columbine, magnolia, and garnet are included in the patterns. In particular, linaria, daffodil, liliium, tulip, reverse tulip, hyacinth, clove, and poppy patterns were intensively utilized in the Taj Mahal.

Reverse tulip patterns are noted among the botanical motifs incorporated in the architectural ornamentations of the structures of the Taj Mahal complex. This motif was rarely observed in Mughal period architectural decorations. The reverse tulip is the earliest decorative plant used to symbolize gloom. It belongs to the bulbous plants family and represents sadness for many religions and cultures. It is also the subject of legends. This flower is named “weeping bride” in Anatolia, and is called using other Turkish names such as *ters lale* (reverse tulip), *gelin çiçeği* (bride flower), *imparator çiçeği* (emperor flower), *imparator lalesi* (emperor tulip), *şah tuğu* (shah plume), *kral tacı* (king’s crown), *galır, dağ lalesi* (mountain tulip), *güle, şılır, ters kupa* (reverse cup), *mungur, tönbek*, and *boynubükük*. This flower is also called the *Adıyaman* tulip, and is mentioned as *Adıyaman* in many source texts. It is called as boynubükük in Van and *gül nahun* in Hakkâri; it is also described as *şerefeli Lale* in some places. This flower is called the weeping bride because the nectariums below the petals look like tears. In India, the flower is called “kaiser’s crown.” Kaiser means saffron in Hindi. The weeping bride grows naturally in the high altitudes of the Kashmir region and other areas skirting the Himalayas in India. It is orange and could be so named because of its color. The weeping bride pattern is located on the panels on the surface of the red sandstone platform in the Taj Mahal Complex. They are also found on the arched faces of passages covering the central vaults. They occupy the most significant proportion of the interior embellishments of the mosque where the mihrab is positioned. They are observed in the wall decorations of the

main hall called *Shish Mahal*. They may be noted just past the entrance gate of the tomb and on Shah Jahan's sarcophaguses. The weeping bride pattern was created using high-quality relief techniques on the platform and in the mosque; however, it was produced on the dados-plates on the interior wall surfaces by carving the marble and was replicated through the stone inlay technique on the sarcophaguses. The weeping bride pattern in the Taj Mahal Complex is not found in the botanical motifs of Mughal constructions up to the Shah Jahan period. It cannot be observed in edifices built by the Mughals after Shah Jahan. The intensive ornamentation plan, especially of structures constructed in Agra and Lahore during Jahangir's reign, is especially attention-attracting. More natural botanical decorations were introduced in Mughal buildings beginning with the Jahangir period when a table of floral motifs, including a weeping bride flower along with varied tulip designs, was created by the palace artist Mansur for the Dara Shukuh Album. Jahangir was fond of painting; he even created an album of discrete and original plant and animal patterns. Jahangir's Rose Album also incorporates a weeping bride design. However, this motif is not observed in architectural creations of the Jahangir period, bolstering the assertion that the weeping bride floral design was added to architectural ornamentation during Shah Jahan's reign. The weeping bride motif is seen in the parts of the *Divan-i-Aam* added by Shah Jahan within Agra Castle and in the *Divan-i-Khas* of the palaces/castles in Delhi. The palaces/castles of Agra and Delhi continued to add structures and ornamentation, especially during Akbar's rule. The most significant accumulations occurred during the reigns of Jahangir and Shah Jahan. The additions made by these rulers can be distinguished by their material and stylistic features, such as Akbar's propensity for red sandstone and Jahangir's and Shah Jahan's use of white marble and colored stones. Also, the technical and stylistic features of the decorations reflect their times and can most decisively determine the periods. The fact that the weeping bride motif is seen in the additions made by Shah Jahan in these buildings strengthens the interpretation that this motif is seen in the ornamentation of edifices founded by Shah Jahan. This motif is not encountered in the Tiled Ravza initiated in the same year as the Taj Mahal, located very close to the Taj in Agra city, but not founded by Shah Jahan. However, more than 20 floral motifs are detected on both the interior and exterior walls of the *Tiled Ravza*. This distinction offers vital evidence that the weeping bride motif was not in use in structures build in the same city, even in the same period, as the Taj and that it was only applied to edifices founded by Shah Jahan. In addition, a scrutiny of the architecture of the Ottoman and Safavid periods contemporaneous to the Mughal reign in India reveals that the weeping bride motif was not widely applied during the Safavid period. Further, it was used in a few rare architectural examples, gravestones, book art, and manuscripts dating to the 17th and 18th centuries in the Ottoman period. Some examples of its use in book art may be noted in the Gaznevi album numbered *İÜK. T. 5461* and the title gilding of the manuscript numbered *İÜK. A. 6228*. Contemporaneous exemplars dating to 1676-77 and 1711-12, respectively, may be found in the Topkapı Palace Valide Sultan bedroom tiles and in the hand-drawings that

repeated the same composition. The only example of a stone inlay treatment of the bulb and the whole plant can be observed on a gravestone in the burial area next to the Turhan Valide Sultan Tomb.

Consequently, it may be asserted that the weeping bride flower, an endemic plant across the world, was used as a unique pattern in architectural decorations for construction forms, especially the tombs and palaces/castles founded by Shah Jahan during the Mughal period.

Giriş

Türk-İslam mimari eserleri arasında Hindistan'daki en önemli yapı hiç kuşkusuz 1526-1857 yılları arasında hüküm sürmüş Babürlü İmparatorluğu'nun beşinci hükümdarı Şah Cihan'ın 1629'da otuz sekiz yaşında ölen eşi Mümtaz Mahal için yaptırdığı Tac Mahal Türbesi'dir. 1983 yılından bu yana UNESCO Dünya Kültür Mirası listesinde yer alan Tac Mahal, 7 Temmuz 2007 Cumartesi günü de Dünya'nın yedi harikasından biri olarak ilan edilmiştir¹. Hindistan'ın Agra şehrinde yer alan ve külliye halinde inşa edilen Tac Mahal; Yamuna nehrinin güney kıyısında kademeli bir şekilde güneyden kuzeye doğru eğimli toplam 42 dönümlük bir alanı kaplamaktadır. Babürlü döneminin geleneksel çar bağ düzenindeki büyük bir bahçe içerisinde yer alan külliye: Ana kapı (Darvaza-i-Ravza), bahçe, türbe, cami ve mihmanhane yapılarından oluşmaktadır. Külliye'nin en gözde yapısı olan Tac Mahal Türbesi, dünya mimarlığı içinde taşın bir anlama büründüğü ender yapılardan biridir². Yapının mimarları ile ilgili olarak iki önemli isimden bahsedilmektedir. Bunlardan birincisi Lahorlu Ahmed'dir. Lahorlu Ahmed, aynı zamanda Delhi'deki Kırmızı Kale'yi ve Cami Mescid'i yapan XVII. yüzyılın önemli mimarlarından biridir³. Bir diğer isim ise Cihangir'in önemli mimarlarından olan Mir Abdul Kerim'dir. Tac Mahal'in yapımında dünyanın birçok yerinden mimar ve usta getirildiği, oradaki mimarlar ve ustalarla beraber, İstanbul'dan gönderilen ve Mimar Sinan'ın yetiştirdiği ustalardan olan İsa namındaki bir mimarın da yer aldığını Ferguson da eserinde zikretmektedir⁴. Ayrıca Tac Mahal'in planını çizen yine Osmanlı'dan giden mimar İsa Efendi'dir⁵. Fakat Türk mimarının birçok yardımcı kullandığı, özellikle türbenin anıtsal kubbesinin yapımında Osmanlı'dan giden mimarlardan İsmail Efendi'nin görev aldığı bilinmektedir⁶. Tac Mahal'in mimarlarından biri olarak düşünülen Jeronimo Veroneo'nun mimarı olduğu fikri ise zamanla terk edilmiştir,⁷ ancak tezyinat için başta Venedikli Jeronimo Veroneo olmak üzere Avrupalı sanatçılardan faydalandığı düşünülmektedir⁸. Yapının hat süslemeleri ise Abdul Hak Şirazi tarafından yazılmıştır⁹. Tac Mahal; mimari planı, anıtsallığı ve tezyini süslemeleri ile Hindistan'daki Babürlü döneminin en önemli yapısıdır. Tac Mahal Külliyesi'nde yer alan yapıların süslemeleri dikkate alındığında ilk olarak türbesinde;

- 1 Arshad Islam, "The Taj: An Architectural Marvel or an Epitome of Love?," *Australian Journal of Basic and Applied Sciences* 7/9 (2013), s. 367-74.
- 2 Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1990), s. 341.
- 3 Barbara Brend, *Islamic Art* (London: A Division Of British Museum Publication Ltd., 1991), s. 209.
- 4 Celal Esad Arseven, *Türk Sanat Tarihi (Menşinden Bugüne Kadar Mimari, Heykel, Resim, Süsleme ve Tezyini Sanatlar)*, (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi,1956), s. 67.
- 5 Waqarul Hasan Siddiqi, *World Heritage Series Taj Mahal*, (New Delhi: Archaeological Survey of India,2009), s. 35.
- 6 Islam, a.g.e., s. 368.
- 7 Engin Bektaş, "Tac Mahal", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c.39, (İstanbul: Test Yayını, 2010) s. 337-339.
- 8 Suut Kemal Yetkin, *İslam Mimarisi* (Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınevi,1965), s. 336-37.
- 9 Fadime Özler, "Tac Mahal'in Hat Süslemeleri ile Yazıtlarındaki Sure ve Ayetler Üzerine Bir Değerlendirme" *Bilimname* XLI, 41, no:1 (Mayıs, 2020): s. 991-1028, (erişim 05 Aralık 2020, doi: 10.28949/bilimname.698998; Ebba Koch, "The Taj Mahal: Architecture, Symbolism, and Urban Significance", *In Muqarnas: An Annual on the Visual Culture of the Islamic World*, XXII (2005), s.127-149.

beyaz mermer üzerine yüksek kabartma ile yer yer renkli taş kakmalarla oluşturulan yoğun bitkisel bezemeler yanında yine renkli taş kakma tekniği ile oluşturulmuş geometrik ve hat süslemeler bulunmaktadır. Türbede yer alan süsleme programı; zeminden itibaren görülmekte olup özellikle yapının dört cephesinde yer alan anıtsal eyvan düzenlemesine sahip giriş kapılarında, kapıların yanında yer alan köşe hücrelerinde, yapının taçlandırıldığı kubbesinde ve türbeden ayrı olarak yapılmış olan aynı platform üzerinde yükselen dört köşesindeki minarelerinde bulunmaktadır. Türbenin iç mekânında da mermer üzerine yüksek kabartma ile oluşturulmuş bitkisel bezemeler yanında yine renkli taş kakmalarla oluşturulmuş bitkisel motifler bulunmaktadır. Yoğun olarak iç mekânda yer alan bitkisel bezemeler daha özenli natüralist çiçekler şeklinde ve vazoda içerisinde karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca ana mezar odasında bulunan Mümtaz Mahal ve Şah Cihan'ın mezar sandukaları da yapının süsleme kompozisyonunu tamamlayıcı şekilde değerli renkli taşlarla oluşturulmuş bitkisel bezemelere ve eşsiz hat süslemelere sahiptir. Cami ve mihranhanesinde ise kırmızı kumtaşı duvar yüzeyine yüksek kabartma yanında yer yer renkli taş kakma tekniği ile beyaz mermer ve yarı değerli taşlarla oluşturulan bitkisel, geometrik ve hat süslemelerin bütün duvar yüzeylerinde kullanıldığı görülmektedir (**Fotoğraf: 1**).



Fotoğraf 1: Tac Mahal Türbesi'nin Mehtap Bağ'dan Genel Görünüşü (Özler, 2016)

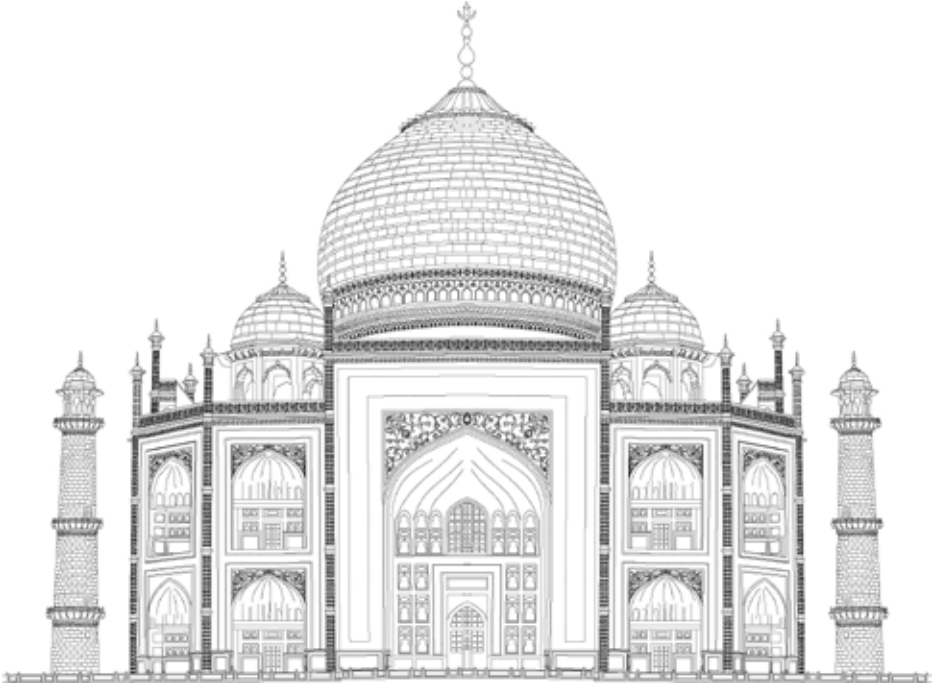
Tac Mahal Külliyesi'nde yer alan yapıların süslemelerini; bitkisel motifler, geometrik desenler, nesneli, mimari unsurlar ve yazı oluşturmaktadır. Babürlü dönemi bitkisel süslemeleri, natüralist bir üslupla işlenmeleri ile de oldukça dikkat çekicidir. Tac Mahal Türbesi'nde bulunan bitkisel motifleri ise üç ana başlıkta gruplandırmak mümkündür:

- a- Meyve ve meyve ağacından oluşan bitkisel motifler,
- b- Palmet-rumi-lotus çiçeklerinden oluşan motifler,
- c- Natüralist çiçeklerden oluşan motifler

Tac Mahal'in mimari ihtişamı kadar önemli bir yere sahip olan bitkisel süslemeleri genel olarak Babürlü dönemi mimari süslemelerinin ve aslında Babürlü dönemi bahçelerinin önemli bir yansımasıdır. Tac Mahal Külliyesi içerisinde yer alan yapıların bitkisel süslemeleri incelendiğinde yaklaşık olarak 46 adet bitkisel motif kullanıldığı tespit edilmiştir. Tac Mahal'in sadece türbesinde 23 çeşit bitkisel motif kullanılmıştır. Babürlü dönemi mimari süslemelerinde de yaygın olarak karşılaşılan; zambak, nergis, nevruz, iris (süsen), lale, karanfil, kasımpatı, gelincik çiçeği, hanımeli, haşhaş, çuha çiçeği, hasekiküpesi, manolya, nar yanında rumi, palmet, lotus ve kenger gibi bitkiler bu motifler arasındadır. Özellikle zambak, lale, ağlayan gelin, karanfil, gelincik çiçeği, nevruz ve nergis motifleri Tac Mahal'de en sık kullanılan bitkisel motiflerdir (**Fotoğraf: 2, Şekil: 1**).



Fotoğraf 2: Tac Mahal Türbesi'nin Genel Görünüşü (Özler, 2016)



Şekil 1: Tac Mahal Türbesi Dış Cephe Genel Süsleme Programı (Özler, 2018)

Tac Mahal Külliyesi içerisinde yer alan yapıların mimari süslemeleri içerisinde görülen bitkisel motifler arasında Babürlü dönemi mimari süslemelerinde yaygın bir kullanımı olmayan ağlayan gelin yani ters lale motifi de yer almaktadır. Araştırmanın konusunu oluşturan ağlayan gelin dünya genelinde nerelerde yetişir, hangi coğrafi bölgelerde bulunur ve Tac Mahal'e nasıl gelmiştir? Aynı zamanda ağlayan gelin motifinin külliye içerisinde bulunduğu yerler, malzeme-tekni ve sanatsal açıdan değerlendirilmesi yanında bu motifin seçimi ile Babürlü mimari süslemelerinde ne zamandan beri kullanıldığı ve hangi yapılarda görüldüğü, Babürlüler'in çağdaşı olan Safevi ve Osmanlı dönemi eserlerinde de görülüp görülmediği gibi sorular aydınlatılmaya çalışılacaktır.

1. Ağlayan Gelin-Ters Lale (*Fritillaria Imperialis*): Ağlayan gelin yani ters lale genellikle soğuk iklimlerde bulunan kırsal bölgelerde, yüksek yerlerde yetişen endemik bir bitki türüdür. Ağlayan gelin, Türkiye, Kuzey Irak, İran, Suriye, Rusya, Filistin, Ürdün, Afganistan, Pakistan ve Kuzey Hindistan'ın dağlık bölgelerinde Himalayalar'da doğal olarak yetişmektedir¹⁰. Anadolu'da doğuda; Hakkâri, Şemdinli, Bitlis, Siirt, Adıyaman, Elâzığ, Malatya ve Van başta olmak üzere Güneydoğu bölgelerine kadar uzanmaktadır. Doğu Anadolu dağlarında

10 Neşet Arslan ve Ercüment Sarıhan, "Türkiye'nin *Fritillaria* Türleri ve Bunların Tarımı Konusunda Yapılan Çalışmalar" (II. Süs Bit. Kong. Antalya, 22-24 Ekim 2002), s. 303-309.

yabani olarak yetişir¹¹. Trakya bölgesinde (Silivri köyleri) süs bitkisi olarak yetiştirilmektedir¹². Zambakgiller familyasından olan ters lale doğal görünüşüyle mevcut kültür lalelerinden çok daha gösterişlidir ve çiçeği değişik renklerde olup, lalenin tersine yere doğru bakmaktadır. Çiçekleri oluşumundan itibaren ters bir şekilde büyüme gösteren ağlayan gelin otsu ve soğanlı bir bitkidir. Ters lalenin soğanları 7-8 cm çapında olup basık şekillidir ve bitkinin taç şeklinde yaprakları bulunur. Gövde boyu 50-100 cm arasında değişebilmekte, 4-8 adet yaprağı bulunan bitkinin parlak yeşil renkteki bu yaprakları gövdenin alt yarısında dairesel olarak dizilmiş olup mızrak şeklindedir. Çoğunlukla her dalında altı adet çiçeği bulunmaktadır. Ancak doğada 5-12 adet arasında değişen sayıda çan şeklinde çiçeği olanları da bulunmaktadır. Çiçekler yalın kat ya da katmerli olabilirler. Yapraklarda beyaz ya da altın sarısı renkte çizgiler mevcuttur. Çiçek açma dönemi mart ve mayıs ayları arasındadır. Çok soğuklarda yaprakları donabilir. Ancak bu yapraklar güneşi görmesiyle birlikte yeniden gelişmeye ve büyümeye devam ederler. Rengi turuncu, kırmızı arasında değişen tonlarda olabildiği gibi sarı da olabilmektedir. Ülkemizde doğada yetiştiği Van, Hakkâri, Şemdinli ve Adıyaman'da koyu kırmızı renkte olanların yanı sıra, narçiçeği kırmızısı ve az sayıda da olsa sarı renkte çiçeklere sahip ters lalelere rastlanabilmektedir. Ayrıca Antakya-Şenköy'de mor renkte ağlayan gelin türleri mevcuttur. Yabani formları ise genellikle turuncu veya kırmızı renklerdedir¹³ (**Fotoğraf:** 3-5).



Fotoğraf 3, 4, 5: Ağlayan Gelin-Ters Lale Bitkisi Turuncu-Sarı-Kırmızı
(<http://www.agaclar.net/forum/dogu-anadolu-bolgesi/3920.htm>)

Dayanıklı bir bitki türü olan ağlayan gelin, çiçeklerinin ters durması nedeniyle ünlenmiştir. Anadolu tabiri ile boynu bükük bir görüntü sergilemektedir. Asurlular zamanında “ağlayan aale” ismi verilen, Anadolu’da yaygın olarak “ağlayan gelin” şeklinde adlandırılan bu bitkiye; ters lale, gelin çiçeği, imparator çiçeği, imparator lalesi, imparatorluk tacı, şahtuğu, kral tacı,

11 Mehmet Koyuncu, “Geofitler,” **Ankara Üniversitesi Eczacılık Fakültesi, Bilim ve Teknik Dergisi**, 27/321 (1994.), s. 72-82.

12 Turhan Baytop, **Türkçe Bitki Adları Sözlüğü** (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2015), s. 23.

13 Mehtap Dilik, **“Şemdinli Lalesi (Fritillaria Imperialis L.) Ve Adıyaman Lalesi (F.Persica L.)’Nin Doku Kültürüyle Çoğaltılması”** (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, 2006), s. 13.

galır, dağ lalesi, güle, şılır, ters kupa, mungur, tönbek ve boynubükük gibi Türkçe isimler verilmiştir. “Adıyaman lalesi” olarak adlandırılan bu bitki, birçok kaynakta, “Adıyaman” olarak da anılmaktadır. Van’da “boynubükük”, Hakkari’de “gülnahun” denilmektedir. Ağlayan gelin hasret ve muhabbet çiçeği olarak da bilinmektedir. Bazı yerlerde “şerefeli lale” de denilen bu bitkiye “ağlayan gelin” denilmesinin nedeni, çiçeklerinin dip kısımlarındaki gözyaşına benzeyen nektar bezlerinden kaynaklanmaktadır. Ayrıca bu bitkinin çiçeklerinin göbek kısmında nektar damlacıklarının çiçeğin konumu dolayısıyla yere damlaması, Hz. İsa’nın çarmıha gerildiği zaman Meryem Ana’nın gözyaşlarından yere akan damlalarla özdeşleştirilmiştir. Bu gözyaşlarından oluşarak yetiştiğine inanılan ters laleler, Hıristiyan aleminin kutsal çiçeği olarak da kabul edilmektedir¹⁴. Hindistan’da ise “kaiser’s crown” olarak adlandırılmaktadır. Kaiser’in kelime manası Hintçe’de safran demektir. Ağlayan gelin Hindistan’da Keşmir bölgesinde yüksek yerlerde ve Himalayalar’ın eteklerinde doğal olarak yetişmekte ve turuncu renkte açmaktadır ve renginden dolayı bölgede bu şekilde isimlendirildiği anlaşılmaktadır. Hindistan’da da nisan ve haziran aylarında açmaktadır. Kırmızı renkte olanları da bölgede mevcuttur.

Ağlayan gelin en eski süs bitkilerinden birisi olup, Osmanlılar zamanında lale, nergis ve sümbül kadar popüler bir bitki olmuştur. Ağlayan gelin 400 yıl önce Türk bahçelerinin çok kıymetli bitkilerinden birisi olup, I. Selim zamanında en çok sevilen bitki türlerinden olduğu bilinmektedir¹⁵. Rix and Phillips¹⁶, Avrupa’da XVI. yüzyıldan beri kültürü yapılmakta olan ağlayan gelin çiçeğinin İstanbul’dan Viyana’ya getirildiğini, oradan da Hollanda ve İngiltere’ye yayıldığını rapor etmiştir¹⁷.

Ağlayan gelin XIX. yüzyılın sonlarına kadar Osmanlı topraklarına has bir çiçek olarak kalmıştır. XX. yüzyıl başlarında yapılan araştırmalar ve ilerleyen bitki yetiştiriciliği sonucu türleri çoğalmıştır. Bugün ağlayan gelin dünya üzerinde bilinen 165 türü ve tür alt kategorisi bulunmaktadır¹⁸. Zaman içerisinde unutulmuş ve eski önemini yitiren bitki, 1960’lı yıllarda Adıyaman’da Ali Deniz tarafından yeniden fark edilmiş ve bunun ardından doğadan sökülerek ihraç edilmeye başlamıştır¹⁹.

2. Tac Mahal’de Ağlayan Gelin Motifinin Bulunduğu Yerler ve Özellikleri: Külliyyede ağlayan gelin motifi; yapıların tamamının üzerinde yer aldığı kırmızı kumtaşından seki-platform yüzeyinde, caminin iç mekânında tonozlu geçişlerinde duvar yüzeyi süslemeleri ile türbenin iç mekânında güney girişin ana salona geçiş koridorunun duvar yüzeylerindeki panolarda ve zemin katta yer alan Şah Cihan’a ait sandukanın süslemelerinde bulunmaktadır. Ağlayan gelin motifinin külliyyedeki yapılar üzerinde bulunduğu yerler, kullanılan malzeme ve teknik

14 Dilik, a.g.e., s. 13-17.

15 Gül Yücel, “Değişik Ekolojilerde *Fritillaria Imperialis* L. Soğanlarının Farklı Yöntemlerle Yetiştirilmesi Üzerinde Bir Araştırma” (Yayınlanmamış Doktora Tezi, Uludağ Üniversitesi, 1999), s. 8.

16 Martyn Rix ve Roger Phillips, *The Bulb Book*, (Londra: Irish Book Center, 1981), s. 18.

17 Yücel, a.g.e., s. 8.

18 Martyn Rix ve Roger Phillips, a.g.e., s. 18.

19 Dilik, a.g.e., s. 17.

özellikleri şu şekildedir:

a- Kırmızı Kumtaşından Yapılmış Sekinin Dış Duvar Süslemelerinde: Dikdörtgen plana sahip kırmızı kum taşından yapılmış olan ve türbe, cami ve mihmanhanesi ile külliye'nin bütünüyle üzerinde yer aldığı seki-platform 110 m. X 250 m. ölçülerinde, 1.30 m. yüksekliğindedir²⁰.

Ağlayan gelin motifi kırmızı kum taşından platform yüzeyinde “chini-khana²¹” denilen nişlerin içerisinde yer alan panolarda bulunmaktadır. Nişler içerisinde panolarda bulunan ağlayan gelin motifleri beyaz mermerle nişlerin etrafı sınırlandırılarak çerçeve içerisinde alınmıştır. Ağlayan gelin motiflerinin doğadaki görünümüyle çok benzer biçimde duvar yüzeyine işlendiği görülmektedir.

Vazodan ince uzun bir dal halinde yükselmekte olan motifin her iki tarafa doğru ikişer adet yere doğru bakan çanak biçimindeki çiçekleri mevcuttur. Çiçeklerin üzerinde, bitkinin uçları sivri taç şeklinde yaprakları bulunmaktadır. Burada bulunan ağlayan gelin motifinin aşağı doğru uzanır şekilde her dalında birer adet çiçeği bulunmaktadır. Vazonun her iki yanında ise topraktan çıkmış şekilde tomurcuk ve açmış vaziyette laleler bulunmaktadır. Ayrıca duvar yüzeyindeki diğer nişlerin içerisinde de hem vazoda hem de topraktan çıkmış vaziyette bulunan nergisler, zambaklar, güller bulunmaktadır. Seki yüzeyinde vazo içerisinde yer alan ağlayan gelin motifleri burada bulunan diğer motifler gibi kırmızı kumtaşı yüzeyine kabartma tekniği ile işlenmiştir (**Fotoğraf: 6-8**).



Fotoğraf 6: Tac Mahal Türbesi'nin Mehtab Bağından Genel Görünüşü (Özler, 2016)

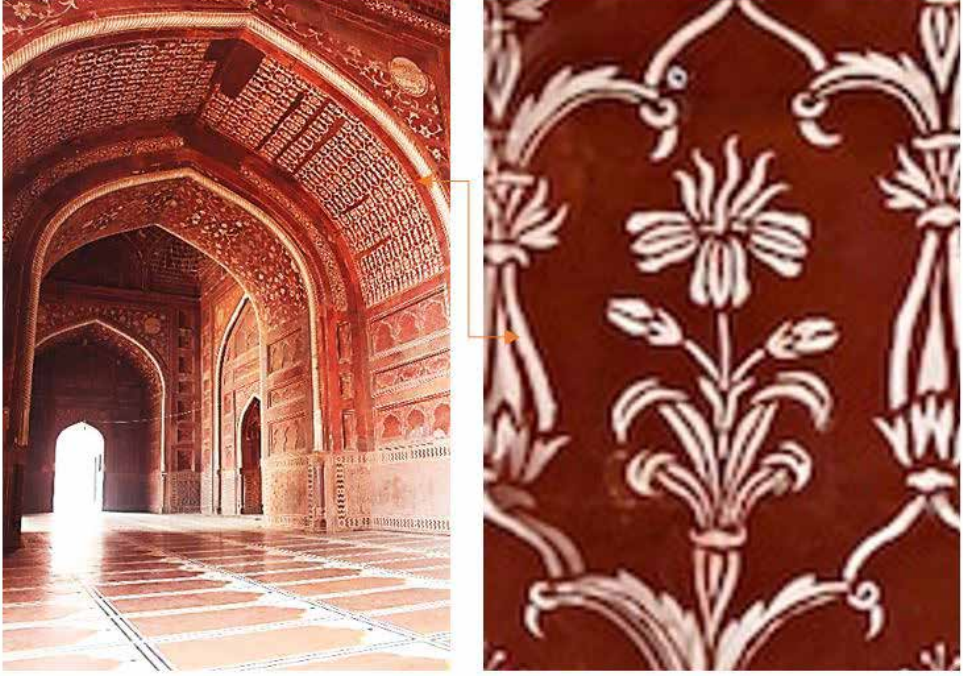
20 Yetkin, a.g.e., s. 329.

21 “Chini Khana” çiçek vazolarının tasvirlerinin yer aldığı duvarlardaki küçük nişlere denilmektedir. Yapıların duvar yüzeylerinde panolarda süsleme kompozisyonlarını duvar yüzeylerindeki diğer süsleme programlarından ayırmak için vurgularken kullanılmaktadır.



Fotoğraf 7, 8: Tac Mahal Kırmızı Seki Üzerinde Yer Alan Ağlayan Gelin Motifi (Koch,2012)

b- Tac Mahal Camisi'nin Tonozlu Geçişlerinde Tavan Süslemelerinde: Tac Mahal Külliyesi'ni oluşturan önemli yapılardan birisi de Tac Mahal Cami'sidir. Tac Mahal Cami'si türbenin batısında yer almaktadır. Mihmanhanesi ile simetrik olarak inşa edilen yapı, beyaz mermerden inşa edilen Tac Mahal Türbesi'nin aksine bütünüyle kırmızı kumtaşından yapılmış, kubbesinde ve yapının süslemelerinde beyaz mermer kullanılmıştır. Camisinin üçlü giriş açıklığına sahip bütün dış cephe duvarları panolar halinde yüksek kabartma ile yapılmış süslemeler yanında kırmızı kumtaşı ve beyaz mermerden renkli taş kakma tekniği ile oluşturulmuş yoğun süslemelere sahiptir. Ağlayan gelin motifi; caminin en geniş açıklığına sahip orta mekânın yani mihrabının olduğu bölümde tonozlarla örtülü geçişlerin yüzeylerinde yer almaktadır. İnce uzun bir dal halinde yükselmekte olan motifin yere doğru bakan çiçeklerin üzerinde, bitkinin uçları sivri taç şeklinde yaprakları bulunmaktadır. Bu yaprakların hemen altında bulunan ağlayan gelin motifinin aşağı ve yanlara doğru şekilde üç adet çanak şeklinde çiçekleri bulunmaktadır. Gövdenin üzerinde her dalında bir adet tomurcuk şeklinde çiçeği bulunmaktadır. Burada yer alan ağlayan gelin motifleri nergis çiçekleri ile altlı üstlü sıralı şekilde verilmişlerdir. Ağlayan gelin motifleri, kırmızı kumtaşı üzerine beyaz mermer üzerine kakma tekniği ile oluşturulmuştur (**Fotoğraf: 9-10**).



Fotoğraf 9, 10: Tac Mahal Camisi'nde Yer Alan Ağlayan Gelin Motifi Genel ve Detay Görünüşü (Özler, 2016)

c- Tac Mahal Türbesi'nin Güney Giriş Ana Salon (Şiş Mahal) Duvar Yüzeylerindeki Panolarda: Tac Mahal Türbesi'nde, güney taç kapısından girdikten sonra "Şiş Mahal" denilen alana geçilir. Burası bütünüyle beyaz mermerden üzeri renkli taş kakmalarla oluşturulmuş çeşitli süslemelere sahip en süslü oda, salon anlamında kullanılan geçiş mekanıdır. Aynı düzenleme; Hümayun ve Ekber Şah türbelerinde de bulunmaktadır ve burada olduğu gibi bu türbelerin de en süslü mekânı bu salonlardır.

Tac Mahal Türbesi'nin güney giriş ana salonunun bütün duvar yüzeyleri yoğun olarak bitkisel motiflerle süslenmiştir. Ağlayan gelin motifinin bulunduğu panoların etrafı, yeşil yapraklar içerisinde kırmızı renkte karanfillerden oluşan renkli taş kakma ile oluşturulmuş bordürlerle dikdörtgen çerçeve şeklinde sınırlandırılmıştır. Panonun merkezinde yer alan ağlayan gelin motifinin doğadaki görünümüyle benzer biçimde duvar yüzeyine işlendiği görülmektedir. Topraktan ince uzun bir dal halinde yükselmekte olan motifin, oluşumundan itibaren ters bir şekilde büyüme gösteren ve yere doğru bakan çiçeklerinin üzerinde, bitkinin sivri uçları olan taç şeklinde yaprakları bulunmaktadır. Burada bulunan ağlayan gelin motifinin aşağı doğru şekilde her dalında dört adet çanak şeklinde çiçeği bulunmaktadır. Panonun merkezinde yer alan ağlayan gelin motifinin her iki yanında zambak motifleri bulunmaktadır. Duvar yüzeyine ağlayan gelin motifleri beyaz mermer üzerine yüksek kabartma tekniği ile işlenmiştir (**Fotoğraf:** 11-13).

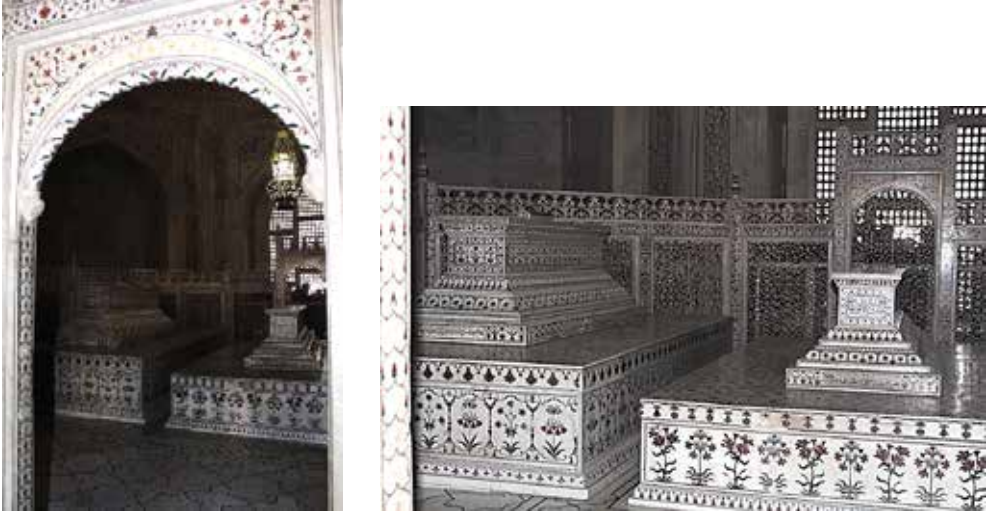


Fotoğraf 11, 12: Tac Mahal Türbesi'nin Güney Giriş Ana Salon (Şiş Mahal) Duvar Yüzeylerindeki Panolarda Bulunan Ağlayan Gelin Motifi (Özler, 2016)



Fotoğraf 13: Tac Mahal Türbesi'nin Güney Giriş Ana Salon (Şiş Mahal) Duvar Yüzeylerindeki Panolarda Bulunan Ağlayan Gelin Motifi Detayı (Özler, 2016)

d- Sandukalarda Ağlayan Gelin Motifi: Tac Mahal Türbesi'nde Şah Cihan ve Mümtaz Mahal'e ait zemin kattaki (giriş katında) ana mezar odasında ve alt katta yer alan asıl mezar odasında olmak üzere dört adet sanduka bulunmaktadır. Şah Cihan ve Mümtaz Mahal'e ait sandukaların her biri birbirinden farklı bitkisel motifler ile bezenmiştir. Külliye genelinde bulunan ağlayan gelin motiflerinin en güzel örneği Şah Cihan'a ait zemin katta yer alan sembolik mezar sandukası üzerinde bulunmaktadır. Tac Mahal Türbesi'nde yer alan diğer Şah Cihan'a ait cenazelik katındaki asıl mezar sandukası ile türbedeki Mümtaz Mahal'e ait her iki mezar sandukaları üzerinde bulunan bitkisel motifler arasında ağlayan gelin motifine rastlanılmamıştır. Sandukalarda yer alan süslemeler renkli taş kakma tekniği ile oluşturulmuştur (Fotoğraf: 14-15).



Fotoğraf 14, 15: Birinci Kattaki Şah Cihan ve Mümtaz Mahal'e ait Sembolik Mezar Sandukaları (Özler, 2016)

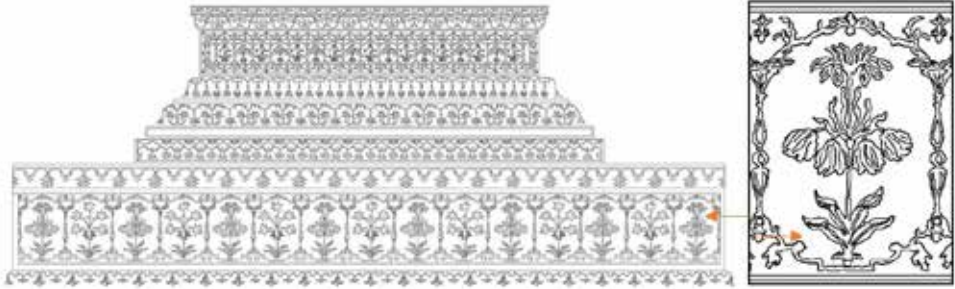
Şah Cihan'ın Sandukası: Türbenin zemin kat ana salonda sembolik olarak yer alan sandukalardan büyük olanı Şah Cihan'a aittir. Türbenin inşaatından yaklaşık otuz yıl sonra²² türbeye getirilmiş olan sanduka Mümtaz Mahal'in mezar sandukasının sağında yer almaktadır. Sandukanın güney ucunda yer alan üzerindeki kitabede süslü yazı ile 1666 tarihi yer almaktadır. Sanduka şekil ve süslemeleri bakımından Mümtaz Mahal'inkine benzemektedir, ancak daha büyük ölçülerde ve tamamen çiçeklerle kaplıdır. Beyaz mermerden yapılmış olan sanduka dikdörtgen şeklinde yüksek bir kaide üzerinde yukarıya doğru kademeli bir şekilde yükselmekte üzeri yine mermerden düz bir kapak ile örtülmektedir. Sanduka kaideden itibaren kademeli olarak yukarı doğru daralmakta ve her bir kademe şeklinde oluşturulan bölümlerde renkli taş kakmalarla bitkisel motiflerin yer aldığı görülmektedir. Kaide ve sanduka yüzeylerinde renkli taş kakmalarla yapılmış olan on bir adet bitkisel süsleme kuşağı bulunmaktadır. Her bir süsleme kuşağı birbirinden farklı çiçeklerle bezenmiştir. Ağlayan gelin motifleri sandukanın ikinci ve en geniş bordüründe dilimli kemer panolar içerisinde bulunmaktadır. Ağlayan gelin motifleri sanduka yüzeyinde doğadaki görünümüne çok yakın bir şekilde işlenmişlerdir. Toprakta ince uzun bir dal halinde yükselmekte olan motifin yere doğru bakan çiçeklerin üzerinde, bitkinin taç şeklinde sivri biçimde yaprakları bulunmaktadır. Bu yaprakların hemen altında bulunan ağlayan gelin motifinin aşağı ve yanlara doğru şekilde üçer adet tomurcuk halde bulunan çiçekleri bulunmaktadır. Aşağı doğru gövdenin üzerinde ikinci bir şekilde yine sivri yapraklar yanlardan yukarı doğru yükselirken gövdenin her iki yanında ikişer adet çanak şeklinde aşağı doğru açmış çiçekleri bulunmaktadır. Kırmızı renkte ağlayan gelin çiçeklerinin

22 Islam, a.g.e., s. 367-374.

her biri sarı renkte çizgilerle kontürlenmiştir. Sanduka yüzeyinde bulunan ağlayan gelin motifleri iç mekân duvar yüzeylerinde olduğu gibi zambaklarla beraber sıralı bir şekilde yer almaktadır. Stilize kıvrıl dallar arasında dilimli kemer şeklinde çerçeve içerisinde yer alan ağlayan gelin ve zambak motifleri; çiçekleri kırmızı, yaprakları ise yeşil renkte olup; beyaz mermer üzerine renkli taş kakma tekniği ile işlenmiştir. (Fotoğraf: 16-17; Şekil: 2-3).



Fotoğraf 16, 17: Tac Mahal Türbesi Zemin Katta Yer Alan Şah Cihan'a ait Sembolik Mezar Sandukası Yüzeyinde Bulunan Ağlayan Gelin Motifleri (Özler, 2016)



Şekil 2, 3: Tac Mahal Türbesi Zemin Katta Yer Alan Şah Cihan'a Ait Sembolik Mezar Sandukası Yüzeyinde Bulunan Ağlayan Gelin Motifleri (Özler, 2018)

3. Değerlendirme ve Sonuç

Babürlüler; başta Agra olmak üzere Delhi, Lahor, Evrengabad gibi devletin farklı dönemlerde başkentliğini yapan bu önemli şehirlerde büyük ölçüde eserler inşa etmişlerdir. Bu şehirlerde inşa edilen birçok eser incelendiğinde anıtsal ölçülere ve yoğun süslemelere sahip olduğu görülmektedir. Agra ve Lahor'da özellikle Babürlüler'in ekonomik ve siyasi olarak çok güçlü oldukları Cihangir Şah ve Şah Cihan dönemlerinde inşa edilen eserler süslemeleri bakımından oldukça dikkat çekicidir. Babürlü dönemi "Doğu sanatının güzel kokulu çağı" olarak kabul

edilir²³. Bunun en önemli nedeni mimari süslemelerinde görülen bitkisel motiflerin olabildiğince yoğun ve natüralist olarak işlenmiş olmalarıdır. Bu bitkisel motifler çok karmaşık olabildiği gibi bazen oldukça yalın, aynı zamanda stilize ve bir o kadar natüralist bir üslupta bir arada kullanılmıştır. Ayrıca bu bitkisel motifler, renkli taş kakma tekniği kullanımı sayesinde de canlı renkler ile kendini gerçekçi bir biçimde ortaya koymuştur²⁴. Babürlü döneminde özellikle mimari süslemede natüralizm ön plandadır. Bu nedenle bitkisel süslemelerin özellikle doğadaki görünümüne çok yakın bir şekilde işlendiklerini söylemek mümkündür. Bitki türlerinin birçoğu, Babürlü mimarisinde süsleme kompozisyonları aracılığı ile tanıtılmıştır. Bitkinin bu kadar yoğun olarak süslemede yer almasının nedeni, insan ve bitki arasındaki maddi manevi ilişkidir²⁵. Babürlü türbelerinde de bitkisel motiflerin ağırlıkta olmasının en önemli sebebi Babürlü mimarisinde büyük bir önem arz eden zengin bahçe kültürünün yansımaları olabildiği gibi ayrıca bahçenin cennet teması ile ilişkilendirilmesinden de kaynaklanmış olduğu ileri sürülebilir²⁶. Babürlü mimarisinin tarihi, gerçek anlamda Ekber Şah ile başlamış, Cihangir ve Şah Cihan dönemlerinde mimaride değişim ve gelişim hızla devam ettirilmiştir. Ekber Şah, baniliğinde ve denetiminde pek çok kale, türbe, saray ve cami inşa ettirmiştir. Ekber Şah döneminde inşa edilen Agra Kalesi'nin en önemli bölümleri Cihangir ve Şah Cihan dönemlerinde eklenmiştir. Burada bulunan hükümdarların ilaveleri malzeme ve üslup özellikleri ile de ayırt edilebilecek türdendir. Özellikle Ekber Şah'ın kırmızı kumtaşı kullanımı, Cihangir ve Şah Cihan'ın beyaz mermer ve renkli taş kullanımı bunun en iyi örnekleridir. Aynı zamanda süslemede kullanılan teknik ve üslup özellikleri de bu dönemlerin yansımaları olarak en belirleyici unsurlardır. Cihangir Şah döneminde (1605-1627) Agra ve Lahor şehirlerinde çok sayıda eser inşa edilmiştir. Bu eserler Cihangir ve eşi Nur Cihan hatunun baniliklerinde gerçekleştirilmiştir. Cihangir dönemindeki özellikle Agra ve Lahor şehirlerinde inşa edilmiş eserlere bakıldığında yoğun bir süsleme programı dikkati çekmektedir. Babürlüler döneminde mimari süslemelerde bitkisel süslemenin daha natüralist bir şekilde yapılarda görülmesi Cihangir dönemi ile başlamıştır. Cihangir dönemi eserlerinde ağlayan gelin motifinin mimaride görülmemesi, bu motifin Şah Cihan'la birlikte mimari süslemelere katıldığı fikrini güçlendirmektedir. Şah Cihan tarafından inşa edilen yapılarda ilk olarak mimari süslemelerde ağlayan gelin motifi; Tac Mahal Külliyesi'nde türbe ve camide, Agra ve Delhi'deki saray-kalelerinde Şah Cihan tarafından eklenen bölümlerde kullanılmıştır. Delhi Kalesi'nde Şah Cihan döneminde eklenen bölümlerde Divân-ı Âm'da beyaz mermer üzerine renkli taş kakma ve yine Şah Burcu'nda (Nahr-i Bihisht) beyaz mermer üzerine oyularak işlenmiş ağlayan gelin motifleri bulunmaktadır. Agra Kalesi'nde Divân-ı Âm'da beyaz mermer üzerine renkli taş kakma tekniği ile bütün duvar yüzeylerinde panolarda

23 Ghazala Mısbah, “**Floral Decoration in Mughal Buildings**” (Yayınlanmamış Doktora Tezi, Quaid-i Azam Üniversitesi, 2003), s. 413.

24 Fadime Özler, “**Delhi ve Agradadaki Babürlü Türbelerinde Mimari Süsleme (1557-1658)**” (Yayınlanmamış Doktora Tezi, Erciyes Üniversitesi, 2018), s. 271.

25 Gönül Cantay, “Türk Süsleme Sanatında Meyve”, *Turkish Studies, International Periodical for the Languages*, 3/5, (2008), s. 32-64.

26 Özler, a.g.e., 2018, s. 267.

(dadolarında) görülmektedir. Ağlayan gelin motifinin Agra Kalesi'nde görüldüğü en önemli yerlerden birisi de Şah Cihan'ın yatak odasındaki duvar süslemeleridir. Şah Cihan'ın yatak odasında duvar süslemelerinde renkli taş kakma tekniği ile işlenen bu motifin çerçeveleri ise altın ve gümüş yaldız ile kaplanmıştır. Ağlayan gelin motifi sadece renkli taş kakma ya da kabartma tekniği ile değil aynı zamanda Agra Kalesi'nde pencere süslemelerinde kırmızı kumtaşı yüzeyine deliğişi (ajur) tekniği ile de işlenmiştir (**Fotoğraf: 18-22**).



Fotoğraf 18, 19: Agra Kalesi Divân-ı Âm Genel Görünüşü (Özler, 2016)



Fotoğraf 20: Agra Kalesi Divân-ı Âm Ağlayan Gelin Motifi Genel Görünüşü (Özler, 2016)



Fotoğraf 21, 22: Agra Kalesi Şah Cihan'ın Yatak Odası Duvar Yüzeylerindeki Ağlayan Gelin Motifi Genel Görünüşü (Özler, 2016)

Şah Cihan döneminde ağlayan gelin motifinin görüldüğü en önemli yapı ise hiç şüphesiz Tac Mahal'dir. Tac Mahal Külliyesi içerisinde kırmızı kumtaşı platform yüzeyinde yer alan panolarda, camisinde iç mekânda caminin en geniş açıklığına sahip orta mekânın yani mihrabının olduğu bölümde tonozlarla örtülü geçişlerin kemer yüzeylerinde, türbenin giriş kapısından geçtikten sonra "Şiş Mahal" denilen ana salonunun duvar süslemelerinde ve zemin katta yer alan Şah Cihan'a ait sanduka üzerinde bulunmaktadır. Ağlayan gelin motifi; platform ve camisindeki yüksek kabartma tekniği ile oluşturulurken, iç mekânda duvar yüzeyinde bulunan panolarda mermer yüzeyine oyularak, sanduka yüzeyine ise renkli taş kakma tekniği ile işlenmiştir. Ağlayan gelin motifinin Agra ve Delhi kalelerinde Şah Cihan tarafından yapılan eklemelerde görülmesi, yine bu motifin yoğun olarak Tac Mahal Külliyesi'nde cami ve türbenin süslemelerinde yer alması, bu motifin Şah Cihan baniliğindeki eserlerin süslemelerinde kullanıldığı şeklinde yorumlanmasını güçlendirmektedir. Ki buna ek olarak Agra şehrinde Tac Mahal ile aynı yıl yapımına başlanan ve birbirine çok yakın mesafede bulunan Afzal Han Türbesi yaygın olarak bilinen adı Çinili Ravza'da bu motife rastlanılmamıştır. Oysaki Çinili Ravza'nın hem iç mekânında hem de dış cephe duvarlarında 20'yi aşkın farklı türde bitkisel motif tespit edilmiş ve aynı yıl yapılmış olmasına rağmen bu yapıda ağlayan gelin motifi kullanılmamıştır. Türbe Afzal Han Allami tarafından bizzat yaptırılmıştır. Bu da aynı şehir, aynı dönemde dahi yapılan eserlerde Şah Cihan baniliği dışında bu motife rastlanılmadığının önemli bir kanıtıdır. Bu durum bu motifin Şah Cihan tarafından özenle seçildiğini, aynı zamanda mimari organizasyonda baninin etkisinin de ne boyutta olduğunu göstermektedir.

Ağlayan gelin motifi resim ve minyatürlere de konu olmuş genel olarak turuncu, pembe ve mor renkte ele alınmıştır. İlk olarak Cihangir'in "Güller Albümü"ünde ağlayan gelin çiçeğine rastlanılmıştır. Cihangirname'de, Cihangir ağlayan gelin çiçeğini 1620 Mart ayında Keşmir ziyaretinde görmüş ve çiçek hakkında:

"Özellikle garip bir şekle sahip tuhaf bir çiçek vardı. Turuncu renkli, beş veya altı adet başı vardı, aşağı dönük çiçek açıyor ve içeriden birkaç sivri yaprak dışarı çıkıyordu. Çiçekleri adeta ananas gibi bir şeydi, Keşmir'in çiçekleri saymanın veya sayılmanın ötesinde, hangilerini yazayım"²⁷, şeklinde bahsetmiştir.

Babürlü saray sanatçısı ressam Mansur tarafından bitkisel motiflerin tablosunun oluşturulduğu "Dârâ Şükûh Albümü"ünde ağlayan gelin çiçeği de yer almıştır (**Fotoğraf:** 23-25).

27 Wheeler Thackston, *The Jahangirname Memoirs of Jahangir, Emperor of India* (New York: Oxford University Press, 1999), s. 327,28.; Ebba Koch, "Jahangir as Francis Bacon's Ideal of the King as an Observer and Investigator of Nature," *Journal of the Royal Asiatic Society*, 19(3), (2009), s. 293-338.



Fotoğraf 23-25: 1582-1624



1630-1634



1635

(<https://gulbenkian.pt/museu/en/the-emperors-flowers/>)

Kevorkian tarafından yapılan Şah Cihan'ın Atlı Portresi'nde de Şah Cihan'ın atının eyerinin püsküllerinde turuncu renkte ağlayan gelin çiçeği motifine yer verilmiştir.

Portenin zemininde ve çerçeve kısmında farklı renklerde zambak, lale, nevrüz, gelincik çiçeği, gül ve çeşitli çiçekler yanında mor renkte ağlayan gelin çiçeği motifi de bulunmaktadır.

Şah Cihan portresinde ağlayan gelin çiçeği motifinin yer alması "imparator çiçeği" adının da bu nedenle gelmiş olabileceğini bunlara ek olarak bu çiçeğin Şah Cihan'ın simgesi olarak sembolik bir anlam taşıdığını da söylemek olasıdır (Fotoğraf: 26-27).



Fotoğraf 26, 27: Kevorkian Albümünden Şah Cihan'ın Atlı Portresi (Kevorkian)
(<https://asia.si.edu/object/F1939.46a/>)

Ağlayan gelin motifi Şah Cihan dönemiyle birlikte sadece mimari, resim, minyatür de değil, birçok el sanatları ve taşınılabılır sanat eserlerinde olduğu gibi günümüze ulaşmamış olma ihtimalleri çok yüksek olmakla birlikte halılarda, kumaşlarda hatta genelleme yapmak gerekirse hem el sanatları ürünlerinde hem de dokuma ve kumaş sanatında da bu motifin bir dönem özelliği olarak yer aldığı söylemek mümkündür. Ağlayan gelin motifleri ilk olarak 1630'da tamamlanan ve daha sonra Jaipur'a nakledilen eski Amber Sarayı için yaptırılmış halılar üzerinde görülmektedir. Babürlü dönemine ait en eski halı örnekleri ise Ekber Şah dönemine aittir. İlk imparatorluk halı dokuma atölyeleri Ekber Şah döneminde kurulmuş ve bu dönemde Agra ve Lahor şehirleri önemli halı merkezleri haline gelmiştir. Ekber Şah'tan sonra Cihangir ve Şah Cihan dönemlerinde de halıcılık gelişerek devam etmiştir²⁸. Ancak Ekber ve Cihangir dönemlerine ait günümüze ulaşan halı örneklerinde ağlayan gelin motifine rastlanılmamıştır. XVII. yüzyıla tarihlendirilen günümüze ulaşmış bazı halı örneklerinde de ağlayan gelin motifleri ile karşılaşmıştır²⁹ (**Fotoğraf: 28**).

28 Simon Ray, *Indian and Islamic Works of Art*, (*Sergi Kataloğu-91*, 2012), s. 197-198, (erişim 10 Aralık, 2020, <https://www.simonray.com/>; erişim 27 Mayıs 2021, <https://www.bonhams.com/auctions/21720/lot/216/>).

29 Amina Okada ve Marie Helene Guelton, *Le Motif Floral Dans Les Texture Moghols: Inde XVIIe et XVIIIe Siecles*, (Paris: Bonhams, 1995), (erişim 10 Aralık, 2020, <https://www.bonhams.com/auctions/21720/lot/216/?category=list>).



Fotoğraf 28: Babürlü Hahılarında Ağlayan Gelin Çiçeği Motifi (Ray, 2012)

Bununla birlikte ağlayan gelin motifine Babürlüler'in çağdaşı olan Osmanlı ve Safevi dönemine ait mimari süslemeler incelendiğinde Safevi döneminde ağlayan gelin motifine rastlanılmazken; Osmanlı döneminde ise XVII. XVIII. yüzyıllara tarihlenen birkaç mimari örnekte, mezar taşında, kitap sanatında ve el yazmasında nadiren de olsa kullanıldığı görülmektedir.

Osmanlı dönemine ait kitap sanatında tespit edilen örnekler; İÜK. T. 5461 sayılı Gaznevi albümü ve İÜK. A. 6228 nolu yazmanın başlık tezhibidir (**Fotoğraf:** 29). İlki 1676-77, diğeri 1711-12 tarihli bu örneklerin çağdaşlarını Topkapı Sarayı Valide Sultan yatak odası çinilerinde ve aynı kompozisyonun tekrarı olan kalem işlerinde görülmektedir. Osmanlı dönemine ait bir başka örnek ise çok daha geç bir döneme tarihlenen SSM /281-308a sayfasında yer alan ağlayan gelin motifidir. Kadıasker Mustafa İzzet Efendi Mushafı ketebe sayfasında, Müzehhib Hasan Hilmi imzası, sayfayı dolduran tek bir ağlayan gelin çiçeği alt kısmında yer almaktadır “Zehebehu Hasan / 1256” Bu hicri tarih karşılığı, miladi 1837'dir (**Fotoğraf:** 30). Taşa işlenmiş olarak ise Turhan Valide Sultan Türbesi yanındaki hazirede bir mezar taşında soğanı ile bitkinin tamamının işlendiği tek örnek olarak karşımıza çıkmaktadır³⁰. Ağlayan gelin çiçeği Osmanlı döneminde özellikle bahçelerde lale, sümbül ve nergis kadar popüler olmuş ancak Osmanlı dönemi süsleme sanatında ne yazık ki yaygın bir kullanımı bulamamıştır. Ağlayan gelin motifi Osmanlı döneminde XVII. yüzyılın ikinci yarısı ve XVIII. yüzyıllarda birkaç örnekle sınırlı kalmıştır.

30 Yıldız Demiriz, **Osmanlı Kitap Sanatında Natüralist Üslupta Çiçekler** (İstanbul: Acar Matbaacılık Tesisleri, 1986), s. 334.



Fotoğraf 29, 30: Bİ.Ü. Kütüphanesi T. 5461 Sayılı Gazneli Mahmud Albümü İçindeki Kâğıt Oyma Çiçekler/ Ağlayan Gelin Çiçeği (Ünver, 2010), SSM /281-308a Kadıasker Mustafa İzzet Efendi Mushafı Ketebe Sayfasında Yer Alan Ağlayan Gelin Motifi (SSM /281- 308a)

Sonuç olarak dünya genelinde endemik bir bitki olan ağlayan gelin çiçeğinin, dünya mimarlığında da mimari süslemelerde ünük bir motif olarak kullanıldığı görülmektedir. Ağlayan gelin çiçeğinin süsleme sanatında motif olarak kullanımını ilk olarak XVII. yüzyıl ile başlamaktadır. Osmanlı döneminde ender olarak görülen bu motifin, Babürlü döneminde özellikle Şah Cihan baniliğinde inşa edilen yapıların mimari süslemelerinde vazgeçilmez bir motif olarak kullanıldığını söylemek mümkündür. Ayrıca Babürlü döneminde Şah Cihan dönemine kadar hiçbir yapıda görülmemekle birlikte Şah Cihan döneminden sonra da inşa edilen yapılarda da bu motife rastlanılmamıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

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

Kaynakça/References

- Arseven, Celal Esad. *Türk Sanatı Tarihi (Menşeyinden Bugüne Kadar Mimari, Heykel, Resim, Süsleme ve Tezyini Sanatlar)*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1956.
- Arslan, Neşet ve Sarıhan, Ercüment. "Türkiye'nin Fritillaria Türleri ve Bunların Tarımı Konusunda Yapılan Çalışmalar" *II. Süs Bit. Kongresi Antalya*, Ekim 22-24, (2002): 303-309.
- Barbara, Brend. *Islamic Art*. London: A Division Of British Museum Publication Ltd., 1991.
- Baytop, Turhan. *Türkçe Bitki Adları Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2015.
- Beksaç, Engin. "Tac Mahal," *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 39: 337-339. İstanbul: Test Yayını, 2010.
- Cantay, Gönül. "Türk Süsleme Sanatında Meyve". *Turkish Studies, International Periodical for the Languages*, 3/5, (2008): 32-64.
- Demiriz, Yıldız. *Osmanlı Kitap Sanatında Natüralist Üslupta Çiçekler*. İstanbul: Acar Matbaacılık Tesisleri, 1986.
- Dilik, Mehtap. "*Şemdinli Lalesi (Fritillaria Imperialis L.) ve Adıyaman Lalesi (F.Persica L.)'nin Doku Kültürüyle Çoğaltılması*". Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, 2006.
- İslam, Arshad. "The Taj: An Architectural Marvel or an Epitome of Love?". *Australian Journal of Basic and Applied Sciences* 7, no.9 (Temmuz 2013): 367-74. (erişim: 10.12.2020).
- Koch, Ebba. "The Taj Mahal: Architecture, Symbolism, and Urban Significance". *In Muqarnas: An Annual on the Visual Culture of the Islamic World*, XXII (2005): 127-149, (erişim: 09.12.2020 <https://archnet.org/publications/5423>).
- Koch, Ebba. "Jahangir as Francis Bacon's Ideal of the King as an Observer and Investigator of Nature". *Journal of the Royal Asiatic Society*, 19(3), (Temmuz 2009): 293-338.
- Koyuncu, Mehmet. "Geofitler". *Ankara Üniversitesi Eczacılık Fakültesi, Bilim ve Teknik Dergisi*, 27/321 (1994): 72-82.
- Mısbah, Ghazala. "*Floral Decoration in Mughal Buildings*". Doktora Tezi, Quaid-i Azam Üniversitesi, 2003.
- Okada, Amina ve Guelton, Marie Helene. *Le Motif Floral Dans Les Texture Moghols: Inde XVIIe et XVIIIe siecles*. Paris: Cilt6, 1995, (erişim 10 Aralık, 2020, [tps://www.bonhams.com/auctions/21720/lot/216/?category=list.](https://www.bonhams.com/auctions/21720/lot/216/?category=list.))
- Özler, Fadime. "*Delhi ve Agra'daki Babürlü Türbelerinde Mimari Süsleme (1557-1658)*". Doktora Tezi, Erciyes Üniversitesi, 2018.
- Özler, Fadime. "Tac Mahal'in Hat Süslemeleri ile Yazıtlarındaki Sure ve Ayetler Üzerine Bir Değerlendirme". *Bilimname XLI*, 41, no:1 (2020): 991-1028. (erişim: 05.12.2020 <https://doi.org/10.28949/bilimname.698998>).
- Ray, Simon. *Indian and Islamic Works of Art. Sergi Kataloğu-91*, (2012). (erişim 10 Aralık, 2020, <https://www.simonray.com/>; <https://www.bonhams.com/auctions/21720/lot/216/> erişim 27 Mayıs 2021).
- Rix Martyn, ve Phillips, Roger. *The Bulb Book*. Londra: Irish Book Center, 1981.
- Siddiqi, Waqarul Hasan. *World Heritage Series Taj Mahal*. New Delhi: Archaeological Survey of India, 2009.
- Thackston, Wheeler. *The Jahangirnama Memoirs of Jahangir, Emperor of India*. New York: Oxford University Press, 1999.
- Turani, Adnan. *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1990.
- Yetkin, Suut Kemal. *İslam Mimarisi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınevi, 1965.
- Yücel, Gül. "*Değişik Ekolojilerde Fritillaria Imperialis L. Soğanlarının Farklı Yöntemlerle Yetiştirilmesi Üzerinde Bir Araştırma*". Doktora Tezi. Uludağ Üniversitesi, 1999.



Resimli Bir Onyedinci Yüzyıl Osmanlı Mecmuası

An Illustrated Seventeenth Century Ottoman Mecmua

Melis Taner¹ 



öz

Bu makale 1640–1642 yılları arasında Ahmed bin Musa isimli bir şahıs tarafından hazırlanan bir mecmuada (Berlin Devlet Kütüphanesi MS. Quart, 1988) bulunan IV. Murad'ın Bağdat kuşatmasına ait bir minyatürü inceler. Bu onyedinci yüzyıla ait olan mecmua çok özenli bir şekilde hazırlanmıştır. Mensur eserler metnin ana kısmında, manzum eserler, tarihler ve listeler ise haşiye kısmındadır. Mecmuanın bu organizasyonu eserin başındaki fihristte de belirtilir ve mizanpaj açısından, metnin tek bir elden çıkmasından, başlıkların ve bölüm başlarının yer yer dekoratif unsurlarla bezenmesinden ve özellikle de tek sayfa bir resmin dahil edilmesinden eserin çok özenli bir şekilde hazırlanmış olduğu anlaşılır. Mecmuada bulunan eserler pek çok farklı konuya aittir: mecmua dini konulu eserler ile başlar, daha sonra çeşitli tarihi eserler, hikayeler, şair tezkireleri, edebi eserler, tıp üzerine eserler, takvimler ve son olarak cıfr hakkında eserler yer alır. Eserlerin pek çoğu onaltıncı ve onyedinci yüzyıllarda neşredilmiştir ve hepsi Türkçe'dir. Orijinali Arapça ya da Farsça olan birkaç eserin Türkçe çeviri ve adaptasyonları tercih edilmiştir. Eserin içeriğinden kısaca bahsettikten sonra, bu makale özellikle Bağdat kuşatması hakkındaki metin ve resim üzerinde durur. Metin kuşatma sırasında mevcut olan bir iç oğlanın payitahta gönderdiği bir mektuptur ve bu mektubun sonunda, mecmuayı hazırlayan Ahmed bin Musa sayfanın öteki yanında olan resme bakılmasına salık verir. Mecmua bir bütün olarak incelendiğinde çağdaşlarıyla bir takım benzerlikler gösterse de bu özenli resim ile birlikte diğerlerinden ayrılır.

Anahtar kelimeler: Mecmua, Erken Modern, Osmanlı, Mizanpaj, Resim, Bağdat

ABSTRACT

This paper discusses a compilation organized and compiled by Ahmed bin Musa between 1640 and 1642, focusing on a painting of the conquest of Baghdad (1638). The elegant and carefully prepared compilation uses both the text frame and the margin spaces. Prose texts are in the main text block, and verse texts, chronograms, and lists fill the margins, written in diagonals. Through its careful organization, decorative aspects, section headings, diagrams included in the final section, and the full-page painting, this compilation differentiates from its contemporaries in its fineness and elegance, which the compiler himself notes. After a brief introduction to the compilation and its content, this paper focuses on the letter from a court page who participated in Baghdad's conquest and the accompanying painting. The letter accompanies a carefully executed painting of the conquest of Baghdad, which distinguishes this compilation from most of its contemporaries.

Keywords: Compilation, Early Modern, Ottoman, Layout, Painting, Baghdad

¹(Dr. Öğr. Üyesi), Özyeğin Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, İstanbul, Türkiye

ORCID: M.T. 0000-0002-5359-9489

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Melis Taner,
Özyeğin Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi,
İstanbul, Türkiye
E-posta: melistt@gmail.com

Başvuru/Submitted: 02.03.2021

Kabul/Accepted: 01.05.2021

Online Yayın/Published Online: 30.06.2021

Atıf/Citation: Taner, Melis. "Resimli Bir Onyedinci Yüzyıl Osmanlı Mecmuası". *Sanat Tarihi Yıllığı - Journal of Art History* 30 (2021), 169-185. <https://doi.org/10.26650/sty.2021.889757>



EXTENDED ABSTRACT

This paper discusses a compilation organized and compiled by Ahmed bin Musa between 1640 and 1642. It focuses specifically on a painting of the conquest of Baghdad (1638). The compiler emphasizes that this carefully prepared, elegant “mecmua” was written by one hand. The texts are organized in a way that uses both the text frame and the marginal spaces. Prose texts are in the main text block, and verse texts, chronograms, and lists fill the margins, written in diagonals. The mecmua begins with many religious works followed by various texts, including short stories, vernacularized scientific treatises, biographies of poets, and educating and moralistic works. Work on medicine, prognostication, and dating systems, some organized in tabular form appears at the end of the manuscript. Added to these are shortlists and chronograms on the margins.

The mecmua ends with an autobiographical section that reveals the selection process and preparation of materials chosen for the compilation. Through its careful organization, decorative aspects, section headings, diagrams included in the final section, and the full-page painting, this compilation differentiates from its contemporaries. Following a brief introduction to the compilation and its contents, this paper focuses on the letter sent by a court page who took part in the conquest of Baghdad and the accompanying painting. The letter accompanies a carefully executed painting of the conquest of Baghdad, which distinguishes this compilation from most of its contemporaries. This painting is introduced on the previous page with the words, “on the next page, the citadel, mosques, the river, the shrines of Imam Abu Hanifa and Imam Musa al-Kazim, and the tents of the Ottoman army surrounding the citadel are represented, may it be viewed.”

The re-conquest of Baghdad under Murad IV was a significant victory for the Ottomans. The fascination with the attempts to retake Baghdad from the first quarter of the seventeenth century until its re-conquest in 1638, reflected in popular culture from the verses attributed to the seventeenth century minstrel Kayıkçı Kul Mustafa, the numerous letters included in compilations and manuals of correspondence, to accounts in contemporary chronicles. The painting in the mecmua depicts the Baghdad fort on the river bank with shrines on either side. The Shrine of Abu Hanifa at the bottom of the page (to the north of the fortress), and the shrines of the seventh Twelver Shii Imam Musa al-Kazim and the ninth Twelver Shii Imam Muhammad al-Jawad, are situated on the opposite river bank. Kuşlar Kal‘ası, a smaller fortress, appears on this bank as well, past the makeshift bridge spanning the river. The fortresses depict solidity in their projecting bastions. Cannons surround the citadel, firing from all sides. Tents and lanterns are set up all around, as per the description. The addition of this finely executed, detailed, full-page painting testifies to the great importance that the compiler of this work attached to the re-conquest of Baghdad. Indeed, the manuscript also includes frequent references to Murad IV and the re-conquest elsewhere in the manuscript. Also notable, the marginal texts that pair with the re-conquest of Baghdad account relate to Ottoman-Safavid

relations. Matching the beginning of the section relating to the letter sent from Baghdad, the marginal space contains an ornamental decoration and a title in red ink introducing the new section. It lists the gifts that the Safavid ambassadors brought to the Ottoman court during the reigns of Murad IV and Ibrahim I. For example, in August/September 1638, the Safavid ruler Shah Safi I's (r. 1629–42) envoy, Maksud, brought precious gifts such as textiles and Chinese porcelain. In July of 1641, the Safavid envoy Ibrahim Khan came bearing a letter from Shah Safi and numerous gifts. Furthermore, the thumbpieces in these several pages contain snippets of information about those who joined the Baghdad campaign, as well as those who died during the reign of Murad IV. These little notes in the margins, among which we also find Ahmed bin Musa's observations, reflect the voice of the compiler.

Giriş

Bu makalede Berlin Devlet Kütüphanesi'nde korunan, onyedinci yüzyıl ortasında hazırlanmış bir mecmuada (Staatsbibliothek zu Berlin MS. Quart, 1988) bulunan ve Bağdat'ın IV. Murad döneminde (1623–40) Safeviler'den geri alınışını gösteren bir resim incelenir. Ahmed bin Musa isimli bir şahıs tarafından hazırlanan bu mecmua çeşitli akademik çalışmaların konusu olmuştur.¹ Bu çalışmalar çoğunlukla edebiyat tarihi açısından değerli kazanımlar yapmış ve yalnızca bu mecmuada bulunan bir takım biricik eserleri gün yüzüne çıkarmışlardır. Bu çalışmaların dışında Cemal Kafadar bu onyedinci yüzyıl mecmuasına bütünsel bir şekilde yaklaşmış ve “çelebiler ve mecmualar” çağı olarak adlandırıldığı dönem içinde, tarihsel bağlamında incelemiştir.² Bu makalede ise Ahmed bin Musa'nın mecmuası sanat tarihi bakışı ile materyal bir obje olarak ele alınacak ve özellikle de içinde bulunan Bağdat resmi değerlendirilecektir. Hazırlanımına ve mizanpajına oldukça dikkat edilen bu mecmua bu özenli resim ile dönemdeki diğer örneklerinden ayrılır.³

Mecmuanın İçeriği

Berlin Devlet Kütüphanesi'nde bulunan bu mecmua 1640 ile 1642 yılları arasında hazırlanmıştır ve çeşitli uzunluklarda kırkı aşkın eseri kapsar. Mecmuanın içeriği hakkında Berlin Devlet Kütüphanesi'nde bulunan eserlerin katalogunu hazırlayan Hanna Sohrweide detaylı

- 1 Edith Ambros, “An Ottoman Latîfe of the 16th Century,” *Osmanlı Araştırmaları* 11 (1991): 25–34; idem, “The Image in the 16th Century of Representatives of Science and Technology: Cameos by the Ottoman Poet Fakîrî,” *Proceedings of the XIIIth Congress of the Comité International d'Études Pré-Ottomanes et Ottomanes* (Prague: Archiv Orientální, 1996): 17–28; idem, “The Letâif of Fakîrî: Ottoman Poet of the 16th Century,” *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes* 80 (1990): 59–78; idem, “Six Laments out of Fakîrî's Risâle-i Ta'rifât,” *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes* 82 (1992): 27–36; Ahmet Naim Çiçekler, Esmâ Baralı Çiçekler, “Berlin Devlet Kütüphanesinde Bulunan XVII. Yüzyıla Ait Bir Mecmuadaki Türk Atasözleri Derlemesi,” *Dil ve Edebiyat Araştırmaları* 18 (2018): 341–56; Şener Demirel, “16. Yüzyıl Divan Şairlerinden Tatavallı Mahremî ve Şütürnâmesi,” *Millî Folklor* 9/65 (2005): 49–66.
- 2 Cemal Kafadar, “Sohbete Çelebi, Çelebiye Mecmûa,” *Mecmûa: Osmanlı Edebiyatının Kırkambarı*, haz. Hatice Aynur (İstanbul: Turkuaz Yayınları, 2012), 45–52, 25.
- 3 Mizanpajın bu şekilde metin bölümü ve haşiyeye olarak ayrılması istisnai değildir. Timurlu şehzade İskender Sultan (ö. 1415) için hazırlanan antolojiler de bu metodu kullanır ve belki de en meşhur örneklerdir. Bu antolojiler için bkz. David Roxburgh, “The Aesthetics of Aggregation: Persian Anthologies of the Fifteenth Century,” *Islamic Art and Literature*, haz. Oleg Grabar ve Cynthia Robinson (Princeton: Markus Wiener, 2001), 119–142. Bu Timurlu dönemi örneklerin dışında bir takım resimsiz Osmanlı eserleri de (özellikle tek bir eser ve şerhi) veya mecmualar (mesela Bibliothèque Nationale de France, Paris (Turc 78)) bu şekilde organize edilmiştir. Berlin Devlet Kütüphanesi'ndeki örnekle neredeyse çağdaş bir Safevi mecmuası da bu şekilde organize edilmiştir. Samet Budak tarafından dikkatime getirilen bu örnek Tehran Üniversitesi Kütüphanesi'ndedir (MS 2591). Mirza Mu'ina mecmuayı bir araya getirmiştir ve bu mecmua Muhammad Sadiq isimli bir şahsın yazdığı giriş bölümü ile başlar. Pek çok farklı kaynaktan oluşan bu mecmuanın içinde inşa örnekleri, hükümler, şiirler, ufak bir seyahatname ve tarihler vardır. Bu mecmuanın da (ızgara şeklinde organize edilmiş) bir fihristi vardır. Bu mecmuada da bir takım şemalar vardır. Ancak Berlin mecmuasından farklı olarak Tehran mecmuası tek bir elden çıkmamıştır ve daha düzenli olarak başlayan Tehran mecmuası daha sonra farklı ellerin de eklememelerini gösterir. Bu mecmua ile ilgili bkz. Mansur Sefatgol, “*Majmû'ah'hâ*: Important and unknown sources of historiography of Iran during the last Safavids—the case of the *Majmû'ah-i Mîrzâ Mu'înâ*,” *Persian Documents: Social History of Iran in the Fifteenth to Nineteenth Centuries*, haz., Nobuaki Kondo (Londra: Routledge, 2003), 73–85.

bilgiler verir.⁴ Bu nedenle bu makalenin konusu olan resmi incelemeden evvel mecmuanın içeriğine yalnızca kısaca değinilecektir. 526 varaktan oluşan bu eser, şemseli, salbekli ve köşebentli bir deri cilt içindedir. Restorasyon görmüş bu eserde eksik birkaç varak tespit edilmiştir.⁵ Eser tek bir elden, nesih hatla yazılmıştır.⁶ Eserlerin başlıkları çoğunlukla kırmızı, nadiren mavi mürekkeple belirtilmiştir ve başlıklara, eseri hazırlayan Ahmed bin Musa ara sıra kendi notlarını eklemiştir.⁷

Mecmuanın başında bir fihrist vardır ve bu fihrist okuyucuya mecmuanın organizasyonu hakkında fikir verir. Fihristin bir sayfası manzum, diğer sayfası mensur eserlere ayrılmıştır. Mecmuadaki sayfa düzeni de bu şekildedir ve metin kısmında mensur eserler, haşiyede ise manzum eserler ile kısa metinler ve listeler yer alır. Mecmuanın başlangıcından itibaren okuyucuya mecmuanın organizasyonu ile ilgili bir fikir verilmiştir bu şekilde. Sayfa düzeninin manzum ve mensur eserlere göre organize edilmesinin ötesinde eserlerin başlangıç ve bitiş noktalarının da uyumlu olmasına çalışılmıştır. Yani bir mensur eser biter ve yenisi başlarken, çoğunlukla haşiyede olan metin de biter ve yenisi başlar. Ayrıca konuları itibarıyla de yer yer benzerlikler gözlemlenebilir.

Mecmuada öncelikle dini konulu eserlere yer verilir. Bunların pek çoğu dualar, hacc sırasında yapılması gerekenler, Allah'ın isimleri, hadis çevirileri ve Hz. Muhammed'in hayatı hakkındadır.⁸ Daha sonra *Yûsuf u Züleyhâ*, *Şâh u Gedâ*, *Gencine-i Râz* gibi hikayeler ile Nev'î'nin bilimler üzerine popüler eseri *Netâyicü'l Fünûn*'u, Riyazi'nin şairler tezkiresi ve tarih üzerine çeşitli eserler yer alır.⁹ Mecmuanın sonlarına doğru tıp hakkında kısa birkaç risale, atasözleri, kronogramlar, takvimler ve ahret bilimi üzerine eserler mevcuttur.¹⁰ Son olarak

- 4 Hanna Sohrweide, *Türkische Handschriften, Teil 5 (Verzeichnis der Orientalischen Handschriften in Deutschland)* (Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1981), 30–4.
- 5 212a–264a varakları arasında asıl metin kısmında olan Riyâzi'nin tezkiresi *Riyâzü'ş Şu'arâ* eserinde eksik bir kısım vardır ve “ra” harfinin bir kısmı (v. 241) ile “ta” harfine kadar olan bölüm eksiktir.
- 6 Eserin tek bir elden yazılmış olması eserin son kısmında özellikle belirtilmiştir. Bu bölümde mecmuayı hazırlayan Ahmed bin Musa projeye nasıl başladığını, nasıl Anadolu kazaskeri küttabından Cildi Çelebi ile ortak olduğunu anlatır (varak 523a). Cemal Kafadar bu son bölüme odaklanarak bu mecmuanın önemini gözler önüne serer. Kafadar mecmualar üzerine olan çalışmalarına devam etmektedir. Kafadar, “Sohbete Çelebi, Çelebiye Mecmûa,” 212.
- 7 Örneğin *Şâh u Gedâ* adlı eseri şu şekilde tanıtır, “Bu daği *Gencine-i Râz* şâhibi Taşlı Yahyâ'nın *Şâh u Gedâsi*'dir ki burâya münâsib olmağa tahîr olunur.” Ahmed bin Musa'nın dediği gibi, haşiyede olan bu eser, mecmuada *Gencine-i Râz*'ı takip eder. MS Or. Quart 1988, 213a.
- 8 Bunların arasında şeyhülislam Ebusu'ud'un (ö. 1574) *Du'anâme*'si, İlyas Çelebi ibn 'İsa'nın (ö. 1559/60) *Esmâ-i Hüsnâ* şerhi, Hakani'nin (ö. 1606/7) *Hilye-i Şerîf*'i, Latifi'nin (ö. yaklaşık 1582) *Şubhâtü'l 'Uşşâk*'ı, Veysi'nin *Dürretü'l Tâc*'ını sayabiliriz. Ayrıca mecmuayı hazırlayan Ahmed bin Musa'nın Fenari'ye (ö. 1431) atfettiği *Şurât-u Şalât* isimli eser ile bir de yazarının kim olduğu açık olmayan (ancak Ahmed bin Musa'nın Sinan Efendi'ye atfettiği) *Menâsik-i Hacc* isimli eser bulunur.
- 9 Dini konulu eserlerden sonra çeşitli türlerden eserler yer alır. Bunların içinde yukarıda bahsedildiği gibi bir takım mesneviler olduğu gibi, çeşitli hikayeler ve letaifler yer alır. Cinani'nin (ö. 1595) *Bedayîü'l Âşâr*'ı ve bir takım başka hikayeleri, Lami'i Çelebi'nin (ö. 1532) *İbretnümâ*'sı yer alır. Ayrıca Ahmed Bican'ın *'Acâ'ibü'l Maḥlûkât ve Dürr-ü Mekkün*'undan seçmeler ile Gelibolulu Mustafa 'Ali'nin (ö. 1600) *Fuṣûl-ü Hall u 'Akd*'ı ve 'Ali Ekber Hitayi'nin (16. yüzyılda yaşamış) *Hitaynâme*'sinin Türkçe çevirisi mevcuttur.
- 10 Bunların arasında İmam Suyuti'ye atfedilen cifr, Zigetvari Ali Dede'nin cifr kasesidi, İbn 'İsa'nın *Rumûz u Künûz*'u, Ahi Evran'ın *Rumûz*'unun Gülşehri tarafından çevirisi, Ni'metullah'ın *Mu'amma-yı cifr-i cami*' kasesidi

Yaratılışın başından Hicri 1050 (MS 1640/1) yılına gelene kadar olan olaylar ve geçen zaman belirtilmiştir. Eser, Kafadar'ın da özellikle üstünde durduğu şekilde Ahmed bin Musa'nın eserin yazılışı hakkında yazdığı kısım ile sona erer.¹¹ Genel olarak incelendiğinde mecmuada özellikle Türkçe eserler ve Arapça ya da Farsça eserlerin Türkçe adaptasyonları seçilmiştir.¹² Seçilen eserler çoğunlukla onaltıncı ve onyedinci yüzyıllarda neşredilmiş ve yaygınlıkla bulunan eserlerdir. Ayrıca, mecmuayı hazırlayan Ahmed bin Musa, Cevri Çelebi'nin (ö. 1654) 1635 tarihli *Melhame*'si gibi en güncel eserleri de mecmuasına eklemeye dikkat etmiştir. Eserin son kısımlarında, bedeninin uzuvlarının seğirmesi ve anlamları ve takvim hesaplamaları hakkındaki bölümlerde özenle hazırlanmış, farklı noktaları farklı renk mürekkeplerle gösteren tablolar kullanılmıştır (resim 1). Ayrıca bu makalenin konusu olan ve yine aynı özenle çizilmiş bir Bağdat resmi de karşımıza çıkar (resim 2). Makalenin geri kalanında Bağdat'ın 1638'de IV. Murad zamanında Safeviler'den alınmasını anlatan metin ve resim üzerinde durulacaktır.

İki Devlet Arasında Kalmış Bir Eyalet

Onaltıncı yüzyılın başından onyedinci yüzyılın ilk yarısına kadar Bağdat eyaleti dönem dönem el değiştirmiştir. Safevi devletinin kurucusu Şah İsmâ'il (h. 1501–1524) Bağdat'ı 1508 yılında Akkoyunlu'lardan almıştır. Şi'i İslam'ın savunucusu olan Şah İsmâ'il, Bağdat'ı ele geçirince Bağdat'taki Ebu Hanife ve Abdülkadir Geylani türbeleri gibi önemli Sünni kutsal mekanları tahrip ettirmiştir. Yedinci Şi'i imamı olan İmam Musa Kazım'ın türbesini yenilemiş ve İmam Ali'nin (Necf'teki) ve İmam Hüseyin'in (Kerbela'daki) türbelerine şamdanlar ve halılar tahsis etmiştir. Bağdat daha sonra 1534 yılında Osmanlılar'ın kontrolü altına girmiştir. Tahrip edilen Sünni yapılar Kanuni Sultan Süleyman döneminde (1520–1566) yeniden düzenlenmiştir.

1578–1590 yılları boyunca Osmanlılar ile Safeviler yeniden savaşta iken iki devlet arasında kalan topraklar sıklıkla çatışmaların merkezi olmuştur.¹³ 1570'lerin başlarından itibaren aslında gerilimin mevcut olduğu Bağdat valilerine giden çeşitli emirlerden anlaşılabilir.¹⁴ Bölgenin güvenliğinin korunması için valilere sıklıkla emirler gönderilir, özellikle de Amasya Antlaşması'nın (1555) koşullarını aşmamaları hakkında uyarılırlar.¹⁵ On iki yıl süren savaş sonunda Osmanlılar ve Safeviler anlaşır; şartlar Osmanlılar'ın lehindedir. Ancak sınır bölgesinde gerilim onyedinci yüzyılın başlarında yeniden artar.

çevirisi vardır. Ayrıca Kaysunizade'nin *Kitâbü'l Tıbb* 'ı ve muhtemelen Uzun Firdevsi'nin *Pendname*'si yer alır. Mecmuayı organize eden Ahmed bin Musa çeviri metinlerin bir kısmında eseri kimin çevirdiğini belirtir, ancak bu bahsi geçen bölümlerde çeviren kişinin ismi belirtilmemiştir.

11 Kafadar, "Sohbete Çelebi, Çelebiye Mecmûa," 48–49.

12 Örnek olarak Latifi'nin (ö. yaklaşık 1582) *Subhâtü'l 'Uşşâk*'ı (hadisler tercümesi), Hamdi'nin (ö. 1503) *Yusif ve Züleyha* 'sını veya Ahi'nin (ö. 1517) *Hüsn u Dil*'ini verebiliriz.

13 Osmanlı-Safevi ilişkileri hakkında bkz. Bekir Kütükoğlu, *Osmanlı-Iran Siyasi Münasebetleri (1578-1612)* (İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1993).

14 Melis Taner, "Caught in a Whirlwind: Painting in Ottoman Baghdad in the Late Sixteenth-Early Seventeenth Centuries" (Doktora Tezi, Harvard Üniversitesi, 2016), 38.

15 Colin Imber, "The Persecution of the Ottoman Shi'ites According to the *Mühimme Defterleri*, 1565–1585," *Der Islam*, 2/3 (1979), 248.

Onyedinci yüzyılın ilk çeyreğinde, Osmanlı İmparatorluğu genelinde yaşanan ekonomik problemler ve ayaklanmalardan¹⁶ da faydalanarak eyaletin kontrolünü ele geçiren Bekir Subaşı, eyaletin Safeviler'in kontrolüne geçmesine sebep olur. Yeniçeri ocağı mensubu olan Bekir Subaşı, bu karışıklık ortamında hayli güç kazanmış, hatta neredeyse Bağdat'ın hakimi haline gelmişti. Onyedinci yüzyıl ortalarında yaşayan Bağdatlı yazar Mustafa bin Molla Rıdvan'ın anlattığı üzere Bağdat halkı atanan valilerin gazabından çektiklerini söyleyerek Bekir Subaşı'nın onları korumasını istediklerini iletirler.¹⁷ Özellikle 1619–20 yıllarındaki yerel ayaklanmalar, kıtlık ve Bağdat'taki ekonomik problemler Bekir Subaşı'nın fiili hakimiyet ilan etmesiyle ilişkilendirilir.¹⁸ Bağdat ve civarındaki yerel güçler dönem dönem bu coğrafyanın sınır bölgesi olmasından dolayı Osmanlılar ile Safeviler'i birbirlerine karşı kullanarak kendi güçlerini arttırmaya çalışmışlardır. Bekir Subaşı da benzer bir şekilde, daha sonra pişman olsa da (Mustafa bin Molla Rıdvan'ın anlatımına göre),¹⁹ eyaletin Safeviler'in eline geçmesine sebep olacaktı.²⁰ 1623 yılında Bağdat'ı kuşatan Şah Abbas I (h. 1588–1629) şehri ele geçirir. 1625–26 yıllarında Hafız Ahmed Paşa (ö. 1632) Bağdat'ı geri almaya çalışsa da başarılı olamaz.²¹ 1629–30 yılında yeniden muhasara edilse yine başarılı olunmaz ve eyalet 1638 yılına kadar Safeviler'in elinde kalır.²² Berlin mecmuasında mevcut olan bir mektup IV. Murad'ın 1638 seferini anlatır.

1638 Bağdat Seferi ve “Hazine Oğlanlarından Bir İç Oğlanın Mahmiye-yi İstanbul'a Gönderdikleri Mektup”

Ahmed bin Musa'nın mecmuasında 377b–381a sayfaları arasında, ana metin kısmında bulunan bir mektup sureti 1638 seferini anlatır ve bu mektubun ardından tam sayfa Bağdat resmi yer alır. Bu mektuptan önce mecmuada bir kadı ile bir hırsız arasında geçen hikaye yer alır. Dekoratif bir bant bu hikaye ile kırmızı mürekkeple yazılmış yeni bölümü ayırır. Bu

-
- 16 Nazmîzâde Murtaza, *Gülşen-i Hulefâ: Bağdat Tarihi 762-1717*, haz. Mehmed Karataş (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2014), 195, 201; Mustafa Akdağ, *Celali İsyanları (1550–1603)* (Ankara: Ankara Üniversitesi Basım Evi, 1963); Şevket Pamuk, “The Price Revolution in the Ottoman Empire Reconsidered,” *International Journal of Middle East Studies* 33 (2001), 69–89.
- 17 Mustafa b. Molla Rıdvan'ın anlattığı üzere, özellikle vali Dilaver Paşa'nın (ö. 1622) zorbalıklarından şikayet eden halk Bekir Subaşı'na, “*Sen bizim serdâr-ı leşkerimiz olub bizi hıfz u hırâsetine aldıktan sonra gelen beglerbegilere vüçüd virmiyelim,*” derler. Muştafa b. Mulla Rıdvan el-Bağdâdî, *Târîh-i Fetihnâme-i Bağdâd*, Bodleian Or. 276, 75b; Melis Taner, *Caught in a Whirlwind: A Cultural History of Ottoman Baghdad as Reflected in its Illustrated Manuscripts* (Leiden: Brill, 2020), 18.
- 18 Muştafa b. Mulla Rıdvan el-Bağdâdî, *Târîh-i Fetihnâme-i Bağdâd*, Bodleian Or. 276, 88a; Nazmîzâde Murtaza, *Gülşen-i Hulefâ: Bağdat Tarihi 762-1717*, 201.
- 19 “Bekir Paşa bu haber-i şena'at eşeri istima' eylediğde naire-yi gâzâbı işti'âl bulub dūd-u gâzâbını cigerinden dimâği sakfına şu'ud eyledi. Zirâ Sünni Müslüman Hanefî'ül mezheb idi. Egerçi bu husuşda günahı yoğidi velekin dini kavî ve mezhebi üzere muhkem idi.” Muştafa b. Mulla Rıdvan el-Bağdâdî, *Târîh-i Fetihnâme-i Bağdâd*, Bodleian Or. 276, 125b.
- 20 Taner, *Caught in a Whirlwind*, 35.
- 21 Bu seferde bulunan bir turnacıbaşının gönderdiği mektup hakkında bkz. Claudia Römer, “Die Osmanische Belagerung Bagdads 1034–35/1624–25, Ein Augenzeugenbericht,” *Der Islam* 66 (1989), 119–136.
- 22 Rhoads Murphy, *Ottoman Warfare, 1500–1700* (Londra: UCL Press, 1999), 115–122.

yeni bölümün başlığı şu şekildedir: “Sultan Murad bin Ahmed hazretleri sene 1048 tarihinde ‘asker-i bî-şümar ile Bağdat’a varub sa ‘adette feth eyledikde hazine oğlanlarından bir iç oğlanın mahmiyye-yi İstanbul’a gönderdikleri mektubun şuretidir.” Aynı sayfanın haşiye kısmında, neredeyse bu bölümle aynı yere denk gelecek şekilde, yeni bir metin başlar (resim 3). Bu kısım ise bu dönem Safevi elçisinden gelen hediyeleri listeler, yani konu olarak metin kısmında bulunan mektup ile haşiye kısmında bulunan metin arasında hem mizanpaj açısından hem de konu açısından yakınlık vardır.

Ana metin kısmında mevcut olan mektup, Ahmed bin Musa’nın başlığında belirttiği üzere sefere katılan bir iç oğlanın seferle ilgili gözlemlerini anlatan bir metindir. Bağdat topraklarını “rayiha-yı rafazadan yıkayub pāk itmek niyetiyle” (varak 377b) Musul’dan yola çıktıklarını belirtir. 1048 senesinin Receb ayının yedinci gününde (14 Kasım 1638) Bağdat’a varırlar (varak 378a). İmam Ebu Hanife’nin türbesinin de olduğu bölgede otaklarını kurarlar ve kaleyi çevrelerler. Balyemez toplarla kalenin Ak Kapı tarafından saldırmaya başlarlar. Mektubun yazarı mektubun başından beri mecazi bir dil kullanarak savaşı anlatır, balyemez topları kuyruğunu yere vuran, ağzından ateş fişkırtan ejderhalara benzetir, kalenin “zehr-âlud cesed gibi şapır şapır dökülmeğe” başladığını söyler (varak 378b). Ancak kaleyi çevreleyen hendekleri geçmenin zor olduğunu ve savaşın bir süre burada devam ettiğini belirtir. Sonunda otuz sekizinci gün kale dibine varırlar ve savaş kale içinde devam eder. Savaşı yine mecazi bir dille şöyle anlatır: “bu ceng öyle bir ceng oldu ki kuştelerden puşteler yığılub hendekiñ içi kanyla leşiyle tolub yine âdem âdem üstüne başılıub kulelere yürürlerdi. Ve’l haşıl bu cengiñ şiddet vaşfını taqdir eylemeğe zenabiñ taħammül olmaz” (varak 380b). Sonunda otuz dokuzuncu gün kaleyi ele geçirirler, vali Bektaş Han teslim olur. İç oğlanın uzun uzun anlattığı ve Osmanlılar’ın zaferini ön plana koyan mektubunun sonunda, mecmuayı hazırlayan Ahmed bin Musa’nın yazdığı tahmin olunan bir bölüm vardır ve kağıdın arka tarafında Bağdat ve camiileri ve türbelerinin, ayrıca Osmanlı askerlerinin otaklarının, top ve tüfenglerin, meşalelerin resimleri olduğu belirtilir. Hepsinin resmedildiğini söyler ve “nazar oluna” der (varak 381a). Ayrıca, Bağdat’ın fetih haberi İstanbul’a vardığında büyük bir heyecan olduğunu ve yirmi gün yirmi gece kutlama olduğunu belirtir. 1623’te Osmanlılar’ın Bağdat’ı kaybetmelerinin ardından çeşitli başarısız denemelerinden sonra 1638 yılında yeniden fethi Osmanlılar için önemli bir zafer olmuştu. Özellikle 1638 seferi pek çok farklı türde eserin konusu olmuştur. Dönem kronikleri²³, arşiv belgeleri,²⁴ inşa mecmualarındaki mektuplar,²⁵ hatta şair Kayıkçı

23 İbrahim Peçevi, *Peçevî Tarihî* (İstanbul: Matbaa-i Amire, 1864); Nermin Yıldırım, “Karaçelebizade Abdülaziz Efendi’nin Zafername Adlı Eseri (Tarihçe-i Feth-i Revan ve Bağdat), Tahlil ve Metin” (Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, 2005); Naima Mustafa Efendi, *Tarih-i Naima* hazırlayan Mehmet İpşirli, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2007).

24 Halil Sahillioğlu, “Dördüncü Murad’ın Bağdat Seferi Menzilnamesi,” *Belgeler*, 2/3-4 (1965), 1–39.

25 Britanya Kütüphanesi’nde Or. 3482 envanter numaralı inşa mecmuasında mevcut olan mektup 1626 yılındaki seferi ve o sırada askerlerin yaşadığı zorlukları ve zahire yetersizliğini anlatırken, mektubu yazan şahıs askerlerin dertlerinin türkülerde söylendiğinden bahseder (varak 277b). Benzer bir şekilde 1638 yılındaki sefer de pek çok halk şiirine ilham vermiştir. Ayrıca bkz. Anonim, *Bagdad seferinde sa ‘adetiñ pâdişahımızın iç oğlanlarından bir iç oğlanı merhum kızlar ağasına irsal eylediği mektub şuretidir*. Britanya Kütüphanesi Add. 9704, 1v–42r

Kul Mustafa'ya atfedilen şiirler²⁶ bu fethin önemini gösterir. Bu seferin Osmanlılar için önemi Ahmed bin Musa'nın mecmuasında bulunan bu mektuptan ve ayrıca çok özenli olarak yapılmış resimden de anlaşılabilir.

Sonraki sayfada Bağdat'ın resmi vardır. Resim tüm sayfayı kapsar ve Ahmed bin Musa'nın da aynen belirttiği gibi nehir kenarındaki kaleyi ve kalenin dört yanında kurulu çadırlar ile kaleye doğrultmuş, ateş eden topları gösterir. Kale burçlarıyla birlikte sağlam bir görüntü verir ve metinde de kalenin sağlamlığından bahsedilir. Ayrıca kalenin ve iç kalenin (nehir yakasına yakın tarafta) içinde bulunan yapılar ve camiler ile Şeyh Sühreverdi'nin türbesi de resmedilmiştir. Kale nehir kenarındadır, nehri aşmak için hazırlanan köprü görülür. Bağdat kalesinin karşısında, nehrin öteki yakasında daha küçük, harap olmuş bir kale, Kuşlar Kalesi, de görülür. Ayrıca nehrin iki yakasında Bağdat'taki türbeleri görmek mümkündür. Kalenin kuzeyinde (resimde sayfanın altında solda) Ebu Hanife türbesi ve nehrin öteki yakasında İmam Musa el-Kazım ile İmam Muhammed el-Cevad'ın türbelerini görmek mümkündür (resmin sağ altında) (resim 4). Daha önce de bahsedildiği gibi Bağdat ve çevresi, özellikle Necef ve Kerbela, barındırdıkları önemli Sünni ve Şi'i türbeler açısından hem Osmanlılar hem de Safeviler için önemli bir bölgeydi. Bu resimde de Bağdat'ın türbelerini, belirgin, uzun boyunlu, soğansız kubbeleriyle görmek ve ayırt edebilmek mümkündür.

Daha da belirgin olan ise kaleyi saran toplardır. Bütün toplar kaleye doğru yönelmiştir. Top ateşiyle çıkan dumanlar mavi renk ile belirtilmiştir ve nehrin mavisıyla uyumludur. Ayrıca kalenin etrafındaki hendekten de çıkan dumanları da görmek mümkündür; metinde ağızlarından ateş fişkırtan ejderhalara benzetilen top ateşleri bu şekilde görselleştirilmiştir. Metinde de nasıl askerlerin hendek kazarak oralardan da saldırmaya çalıştıklarını, nasıl Safevi ordusunun hendekleri doldurmaya çalıştıkları anlatılır. Osmanlı askerleri kalenin üç tarafını saran hendeklerden ve nehrin öte yakasından da top desteğiyle saldırırken, kalenin burçlarından da çıkan dumanları ve Safeviler'in saldırısını görmek mümkündür. Osmanlıları ve ordularını simgeleyen otaklar ve sancaklar ise kompozisyonun tümüne yayılmıştır ve tamamen kaleyi sarmıştır.²⁷ Resmin tümüne ve kompozisyonuna baktığımız zaman anlaşılabilir ki Osmanlı ordusu kaleyi tamamen sarmıştır ve kalenin alınışı an meselesidir. Metin ne kadar zorluklardan bahsetse de mecazi bir dil ve detaylı bir anlatım ile otuz dokuz gün süren kuşatmayı gözler önüne getirir. Resim de metinle yakın bir ilişki içindedir ve detaylı bir şekilde şehir gösterilmiştir. Ahmed bin Musa'nın mektubun sonuna eklediği not da bu detayları yansıtır: Osmanlılar'ın otakları, meşaleler, toplar, hepsi resmedilmiştir. Resmi de acaba Ahmed bin Musa mı yapmıştır? Ya da eserin hazırlanmasında ona yardımcı olan, eseri kopyalan Cildi

ve Zarain Aga, *A Relation of the Late Seidge and Taking of the City of Babylon by the Turke*, (Londra, 1639).

26 Mehmet Fuat Köprülü, *XVIIinci Asır Şazşairlerinden Kayıkçı Kul Mustafa ve Genç Osman Hikayesi* (İstanbul: Evkaf Matbaası, 1930).

27 Osmanlı döneminde otak formasyonu hakkında bkz. Nurhan Atasoy, *Otağ-ı Hümayun: Osmanlı Çadırları* (İstanbul: Koç Kültür Sanat Yayınları, 2002).

Çelebi'nin eli olabilir mi?²⁸ Ahmed bin Musa bize bu konuda bilgi vermez, ancak metinle bu kadar yakın ilişkisi olan ve tüm mecmuada gösterilen özenin burada da görüldüğü resmin, mecmuanın hazırlanmasında parmağı olan Ahmed bin Musa ya da Cildi Çelebi'nin elinden çıkmış olabileceğini düşündürür. Resmi yapan her kimse, onaltıncı yüzyıl ortalarından beri yaygınlaşmakta olan ve mecmuanın hazırlandığı dönemde yerleşik hale gelen kent ve kuşatma resimleri çerçevesinde incelendiğinde bu mecmuadaki resmin tek bir bakış açısı kullanması itibarıyla ne kadar ilginç olduğu anlaşılır.

Piri Reis'in (ö. 1554) kent ve liman haritaları ve özellikle de sınır bölgelerinin resmedilmesi açısından çok önemli bir kaynak olan Matrakçı Nasuh'un (ö. 1564) *Beyan-ı Menazil-i Sefer-i İrakeyn* isimli eseri Osmanlı resim geleneğinde şehir temsilleri açısından öncü olmuşlardır.²⁹ Matrakçı Nasuh, Sultan Süleyman'ın 1534–36 yıllarındaki doğu seferine katılarak yol boyunca menzillerin resimlerini ve kısa tarihini aktarır bu eserinde. Eser, Sultan'ın İstanbul'dan yola çıkarak Maltepe, İznik, Kütahya, Konya, Sivas, Erzindan, Erzurum, Tebriz, Sultaniye, Hamadan ve oradan güneye doğru Necef ve sonra Bağdat'a geçişini takip eder. Matrakçı Nasuh bu menzillerin resimlerini de birbirini takip eder bir şekilde, sekanslar halinde eklemiştir. Menzillerin resimleri tek sayfayı kapladığı gibi bazen bir sayfada birkaç sahne halinde yukarıdan aşağıya, tıpkı bir menzilname gibi okunacak şekilde yerleştirilmiştir. Sınır bölgesindeki şehirler, özellikle Tebriz, Sultaniye ve Bağdat, diğer menzillere göre daha canlı tonlarla resmedilmiştir ve mimarileri daha detaylı incelenmiştir. Özellikle bu coğrafyadaki mimarinin farklılığı çinili ve konik kubbeleri ile dikkat çeker.³⁰ Ayrıca hem Osmanlılar hem de Safeviler için büyük önem taşıyan türbeler ayrıca resmedilmiştir. *Beyan-ı Menazil-i Sefer-i İrakeyn*'de Bağdat'ın teshiriyle birlikte şahın "kavā'id-i bāṭıla ve kavānīn-i 'atılasın def' u ref" edildiği, yerine "kā'ide-i güzīde-i Sulṭāniye" getirildiği belirtilir.³¹ Zaten eserin başlangıcında da benzer bir düşünce ile yola çıkıldığı belirtilir. Bu bağlamda hem payitahtın hem de elde edilen bu önemli şehirlerin detaylı temsili, hem de Bağdat civarındaki kutsal toprakların ayrı ayrı resmedilmesinin imparatorluğun merkezinden en uç sınırlarına kadar Sünni İslam'ı ve siyasi kontrolü simgelediğini söylemek mümkün olur. Matrakçı Nasuh'un Bağdat tasviri çift sayfaya yayılmıştır ve düz bir hat olarak gösterilen nehir iki sayfayı görsel olarak birbirinden ayırır. Bu düzenli ayırmadan da anlaşılacağı üzere Matrakçı şehre ayrı bir düzen katmıştır. Çift sayfanın sağında dikdörtgen biçimli kale ve nehir yakasında olan iç kaleyi görmek mümkündür. Kuşbakışı yaklaştığımız şehirde burçları farklı açılardan, sanki cepheden bakıyor gibi görürüz; kalenin içindeki yapılar ise nehirden bakılıyor gibi yansıtılmıştır. Sayfanın sol tarafında, kalenin karşısındaki yapılar ise yine nehir tarafından gözlemleniyor gibi yansıtılmıştır. Matrakçı Nasuh şehrin ana detaylarını, yani kaleyi,

28 Bkz. Kafadar, "Sohbete Çelebi, Çelebiye Mecmûa," 49.

29 Osmanlı resim geleneğinde haritacılık ve şehir resimleri hakkında genel bir giriş için bkz. Serpil Bağcı, Filiz Çağman et al., *Osmanlı Resim Sanatı*, (İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2006), 68–82.

30 Kathryn A. Ebel, "City Views, Imperial Visions: Cartography and the Visual Culture of Urban Space in the Ottoman Empire, 1453–1603" (The University of Texas at Austin, 2002), 177.

31 Hüseyin Yurdaydın, *Naşūhü's-Silāhī (Matrakçı): Beyan-ı Menazil-i Sefer-i İrakeyn-i Sulṭān Süleymān Hān*, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1976), 213, 242.

türbeleri, nehri aşan köprüyü yansıtır ve birkaç hayvan ve hurma ağaçları dışında—ki bunlar da şehre canlılık katar—şehir sadece ana öğeleriyle yansıtılmıştır.

Onaltıncı yüzyılın ikinci yarısında da pek çok resimli gazaname ve tarihlerde kuşatma sahneleri ve ayrıca arşivlerde bulunan bir takım kuşatma planları da mevcuttur.³² Bunların bir kısmı Matrakçı Nasuh'un oluşturduğu geleneği devam ettirir. Osmanlı arşivlerinde bulunan bir takım kuşatma planlarında temel mimari özelliklere dikkat edilmiş ancak dikkati dağıtacak detaylar eklenmemiştir. Pragmatik amacı olan bu tarz planların özenli yapılmakla beraber yalnızca şehrin ya da kalenin ana öğelerine değinmesi makuldür. Öte yandan gaza, sefer ve kuşatmaların tarihlerinden bahseden eserlerin resimlerinde hem estetik kaygı hem de, mesela 1566'da Sigetvar seferini anlatan *Nüzhetü'l Esrâr* (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H. 1339) isimli eserde olduğu gibi, tarihsel gerçekliğe verilen dikkati görmek mümkündür.³³ Benzer bir şekilde Berlin mecmuasında da bu dikkati görebiliriz. Ancak bu on yedinci yüzyıl ortasından olan resim, bir yüzyıl evvel başlayan geleneği devam ettirmekle beraber bakış açısını bir noktaya sabitlemesi açısından oldukça dikkat çekicidir. Yüksek bir noktadan, neredeyse tek bir bakış açısından kaleyi, nehri ve nehrin öte yakasını görürüz. Renk kullanımında ise açık yeşil, açık mavi ve gri tonları ile yer yer turuncular, onaltıncı yüzyıl resimli saray nüshalarında gördüğümüz can alıcı renk skalasına göre biraz daha soluktur, ancak belki de bu nedenle de esere daha da gerçekçi bir his katmıştır.

Sonuç

Bağdat kuşatmasının resmini kim yaptıysa çok özenli bir şekilde yaptığı aşıkardır. Tüm mecmuada bu özeni görmek mümkündür. Mecmuanın organizasyonundan mizanpajına kadar, eserin son bölümünde bulunan metinleri destekleyen şemalara kadar her şey çok dikkatli bir şekilde hazırlanmıştır. Bu özeni Ahmed bin Musa'nın mecmuanın sonuna eklediği sebeb-i telif yazısı da destekler. Mecmua 1640–1642 yıllarında, yani Sultan İbrahim (h. 1640–1648) döneminde hazırlanmış olsa da, IV. Murad dönemine ve özellikle bu dönemde olan olaylara yer verilmiştir.³⁴ Bu detayları mecmuanın haşiye kısmına eklenen listelerde, tarihlerde ve metinlerde görmek mümkündür: Bağdat seferine katılan kişilerin isimleri, ölüm tarihleri (varak 379b, 380a), IV. Murad döneminde katledilen yeniçeri eşkiyaları (varak 375a), bu dönem Safevi elçisinden gelen hediyeler (varak 377a), sürülen ulema ve katledilen beyler (varak 378b) ve katledilen ulema (varak 379b) listelenmiştir. Ayrıca bu sultanın tahta geçişi (varak 174b, 365a)³⁵ ve oğullarının doğum tarihleri (varak 367b) de belirtilmiştir. Bir bütün olarak incelendiğinde

32 Ahmet Karamustafa, *Cartography in the Traditional Islamic and South Asian Societies, Volume 2*, ed. J. B. Harley ve David Woodward (Chicago: University of Chicago Press, 1992), 209–227.

33 Bu konuda bkz. Şebnem Tamcan Parlador, "Sigetvarname Minyatürlerinde Metin-Resim İlişkisi," *Filiz Çağman'a Armağan*, haz. Ayşe Erdoğan et al., (İstanbul: Lale Yayıncılık, 2018), 571–578.

34 Kafadar, "Sohbete Çelebi, Çelebiye Mecmûa," 50–51.

35 Burada Ahmed bin Musa, Nev'i'nin eseri *Netâiyic-i Fütûn*'a bir ara verir, eseri neredeyse güncelleyerek Nev'i'nin bıraktığı noktadan, yani II. Selim döneminden, Sultan İbrahim zamanına kadar kısa bir Osmanlı tarihi verir. Sonra Nev'i'nin eseri devam eder (varak 174v–175v).

mecmua çeşit çeşit alanlarda, Kafadar'ın detaylı bir şekilde incelediği ve üzerinde çalışmaya devam ettiği “çelebi” okuyucuların bilmeye ihtiyacı olan eserleri ihtiva eder.³⁶ Çoğunlukla onaltıncı ve onyedinci yüzyılda neşredilmiş Türkçe eserler ve Türkçe çevirileri kapsar. Özellikle de bu makalenin konusu olan resmin de dahil edilmesiyle dönemindeki pek çok mecmuadan ayırt edilir ve özellikle IV. Murad dönemine ve Bağdat'ın yeniden ele geçirilmesine verilen önemi de perçinler.

Teşekkür: Yorumları için Daria Kovaleva'ya, mecmuayı tanıttığı için Cemal Kafadar'a teşekkür ederim.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

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

Kaynakça/References

Ambros, Edith. “An Ottoman Latîfe of the 16th Century.” *Osmanlı Araştırmaları* 11 (1991): 25–34.

_____. “The Image in the 16th Century of Representatives of Science and Technology: Cameos by the Ottoman Poet Fakîri.” *Proceedings of the XIIIth Congress of the Comité International d'Études Pré-Ottomanes et Ottomanes*. Archív Orientální, Prag 1996.

_____. “The Letâif of Fakîri: Ottoman Poet of the 16th Century.” *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes* 80 (1990): 59–78.

_____. “Six Lampoons out of Fakîri's Risâle-i Ta'rifât.” *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes* 82 (1992): 27–36.

Akdağ, Mustafa. *Celali İsyanları (1550–1603)*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1963.

Anonim, *Bağdâd seferinde sa'adetlü pâdişâhımızîñ iç oğlanlarından bir iç oğlanı merhum kızlar ağasına irsal eylediği mektub şuretidir*; Britanya Kütüphanesi Add. 9704.

Bağcı, Serpil ve Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanındı. *Osmanlı Resim Sanatı*. İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı, 2006.

Çiçekler, Ahmet Naim ve Esmâ Baralı Çiçekler. “Berlin Devlet Kütüphanesinde Bulunan XVII. Yüzyıla Ait Bir Mecmuadaki Türk Atasözleri Derlemesi.” *Dil ve Edebiyat Araştırmaları* 18 (2018): 341–56.

Demirel, Şener. “16. Yüzyıl Divan Şairlerinden Tatavlı Mahremî ve Şütürnâmesi.” *Milli Folklor* 9/5 (2005): 49–66.

Ebel, Katherine. “City Views, Imperial Visions: Cartography and the Visual Culture of Urban Space in the Ottoman Empire, 1453–1603.” Doktora Tezi, The University of Texas at Austin, 2002.

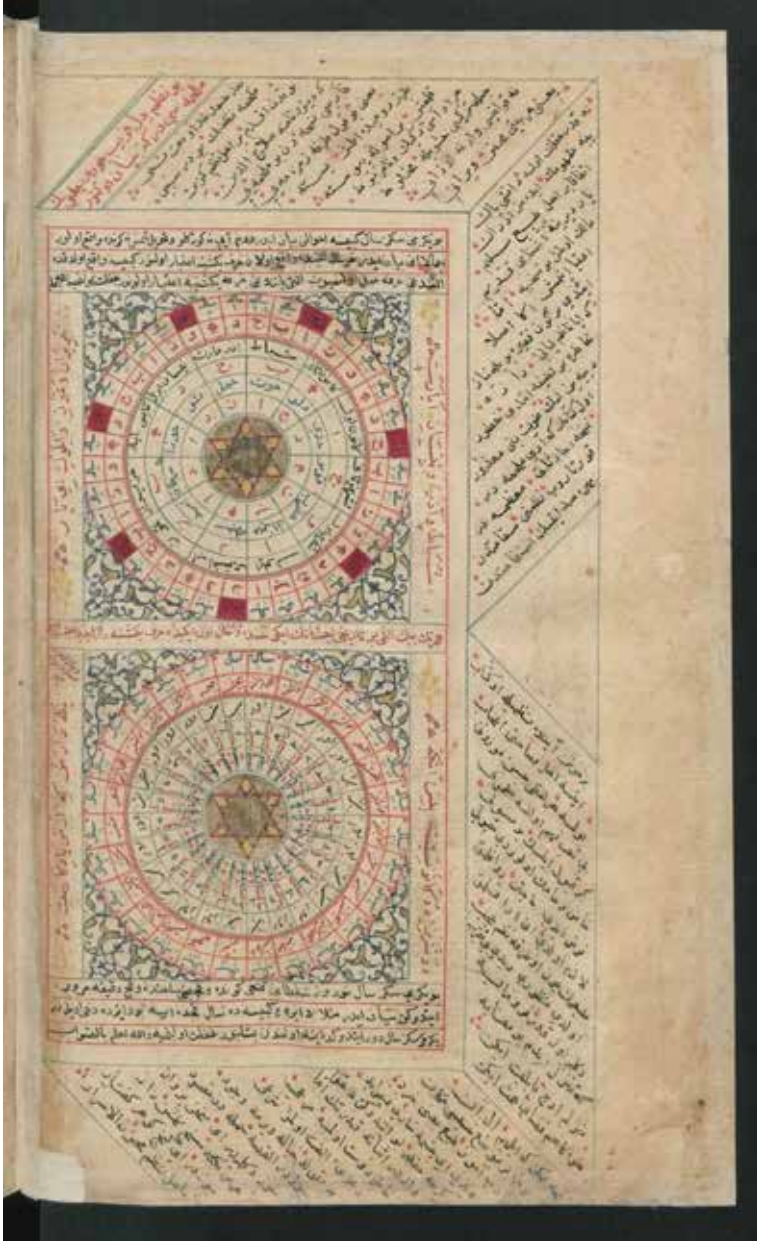
Haydar b. Abu'l Qâsim Aivaghli, *Majma' al-Inshâ*, Britanya Kütüphanesi Or. 3482.

İbrahim Peçevi. *Peçevî Târîhi*. İstanbul: Matbaa-i Amire, 1864.

36 Kafadar mecmualar ve çelebiler üzerine çalışmalarına devam etmekte ve bu konu hakkında bir kitap hazırlığındadır. Kafadar, “Sohbete Çelebi, Çelebiye Mecmûa,” 49–51.

- Imber, Colin. "The Persecution of the Ottoman Shi'ites According to the *Mühimme Defterleri*, 1565–1585." *Der Islam* 2/56 (1979): 245–273.
- Cemal Kafadar, "Sohbete Çelebi, Çelebiye Mecmûa," *Mecmûa: Osmanlı Edebiyatının Kırkambarı*, haz. Hatice Aynur, 45–52. İstanbul: Turkuaz Yayınları, 2012.
- Karamustafa, Ahmet. "Military, Administrative, and Scholarly Maps and Plans." *Cartography in the Traditional Islamic and South Asian Societies, Volume 2*, Yayına hazırlayan J. B. Harley ve David Woodward, 209–227. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- Köprülü, Mehmet Fuat. *XVIIinci Asır Şaşırlarından Kayıkçı Kul Mustafa ve Genç Osman Hikayesi*. İstanbul: Evkaf Matbaası, 1930.
- Küpeli, Özer. *Osmanlı-Safevi Münasebetleri (1612–1639)*. İstanbul: Yeditepe Yayınları, 2014.
- Kütükoğlu, Bekir. *Osmanlı-Iran Siyasi Münasebetleri (1578-1612)*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1993.
- Murphy, Rhoads. *Ottoman Warfare, 1500–1700*. Londra: UCL Press, 1999.
- Mustafa b. Mulla Rıdvan el-Bağdādī, *Tevārīh-i Fetiḥnâme-i Bağdād be-dest-i Pâdişâh-ı Dîn-penâh Sulṭân Murâd Hân Ġâzî*, Oxford, Bodleian Kütüphanesi Or. 276.
- Naima. *Tarih-i Naima*. Yayına hazırlayan Mehmet İpşirli. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2007.
- Nazmizâde Murtaza. *Gülşen-i Hulefâ: Bağdat Tarihi 762-1717*. Yayına hazırlayan Mehmed Karataş. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2014.
- Pamuk, Şevket. "The Price Revolution in the Ottoman Empire Reconsidered." *International Journal of Middle East Studies* 33 (2001): 69–89.
- Parladir, Şebnem T. "Sigetvarname Minyatürlerinde Metin-Resim İlişkisi." *Filiz Çağman'a Armağan*. Yayına hazırlayan Lale Uluç, 571–578. İstanbul: Lale Yayıncılık, 2018.
- Römer, Claudia. "Die Osmanische Belagerung Bagdads 1034–35/1624–25, Ein Augenzeugenbericht." *Der Islam* 66 (1989): 119–136.
- Roxburgh, David. "The Aesthetics of Aggregation: Persian Anthologies of the Fifteenth Century." *Islamic Art and Literature*. Hazırlayan Oleg Grabar ve Cynthia Robinson. (Princeton: Markus Wiener, 2001), 119–142.
- Sahillioğlu, Halil. "Dördüncü Murad'ın Bağdad Seferi Menzilnamesi." *Belgeler*, 2/3-4 (1965): 1–39.
- Sefatgol, Mansur. "Majmū'ah'hā: Important and unknown sources of historiography of Iran during the last Safavids the case of the Majmū'ah-i Mīrzā Mu'īnā." *Persian Documents: Social History of Iran in the Fifteenth to Nineteenth Centuries*. Hazırlayan Nobuaki Kondo. (Londra: Routledge, 2003), 73–85.
- Taner, Melis. "Caught in a Whirlwind: Painting in Ottoman Baghdad in the Late Sixteenth-Early Seventeenth Centuries." Doktora Tezi, Harvard Üniversitesi, 2016.
- _____. *Caught in a Whirlwind: A Cultural History of Ottoman Baghdad as Reflected in its Illustrated Manuscripts*. Leiden: Brill, 2020.
- Yıldırım, Nermin. "Karaçelebizade Abdülaziz Efendi'nin Zafername Adlı Eseri (Tarihçe-i Feth-i Revan ve Bağdad), Tahlil ve Metin." Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, 2005.
- Yurdaydın, Hüseyin. *Naşūhü's-Silāḥi (Maṭrāḳçī): Beyān-ı Menāzil-i Sefer-i 'Irāḳeyn-i Sulṭān Süleymān Hān*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1976.
- Zarain Aga, *A Relation of the Late Seidge and Taking of the City of Babylon by the Turke*, Londra, 1639.

Resimler



Resim 1: Sene-i kebase şeması, *Mecmu'a*, Staatsbibliothek zu Berlin Or. Quart 1988, varak 432b



Resim 2: Bağdat Kuşatması, *Mecmu'a*, Staatsbibliothek zu Berlin, Or. Quart 1988, varak 381b



Resim 3: Bağdat kuşatması üzerine gönderilen mektubun başlangıcı (ana metin kısmında); Safevi elçisinden gelen hediyeler (haşiyede), *Mecmu'a*, Staatsbibliothek zu Berlin, Or. Quart 1988, varak 377b–378a



Resim 4: İmam-ı 'Azam Ebu Hanife, İmam Musa el-Kazım, İmam Muhammed el-Cevad Türbeleri, Bağdat Kuşatması (detay), *Mecmu'a*, Staatsbibliothek zu Berlin, Or. Quart 1988, varak 381b



Topkapı Sarayı'nın Kitap Hazinesinin İki *Câmi 'ü't-Tevârîh* Nüshası Hakkında (H.1653-H.1654)

Two Copies of *Câmi'ü't-Tevârîh* (H.1653-H.1654) in Topkapı Palace Manuscript Treasury

Zeren Tanındı¹ , Filiz Çağman² 



ÖZ

Câmi'ü't-Tevârîh, İlhanlı hükümdarı Gazan Han döneminde (s. 1295-1304) yazımına başlanan ve Sultan Olcayto döneminde (s. 1304-1316) tamamlanan bir tarih kitabıdır. Bu kitabın müzehhep ve musavver nüshaları 14.-16. yüzyıllar arasında hazırlanmıştır. Ancak yazıldığı dönemde tamamlanmış, metni, tezhipleri, tasvirleri ve cildi eksiksiz bir nüsha günümüze gelmemiştir. Bunlar arasında biri Arapça, ikisi Farsça resimli ve müzehhep, fakat sayfaları eksik ve tamir görmüş üç kopyanın metni ve resimleri (bazıları sonradan yapılmış olmakla birlikte) İlhanlı döneminde hazırlanmıştır. Bunlardan iki Farsça nüsha Topkapı Sarayı Kütüphanesi'ndedir (H.1653 ve H.1654). Bu satırların yazarları kitapları Osmanlı-Safevi ilişkileri çerçevesinde değerlendiren 1996 tarihli makalelerinde, *Câmi'ü't-Tevârîh*'in Saray Kütüphanesi'nde olan iki Farsça nüshasını da o güne kadar üzerinde durulmayan bu ilişkiler bağlamında incelemiş ve kitapların hayat hikâyesini zenginleştiren yepyeni bilgiler sunmuşlardı. Yaklaşık doksan yıldır İslam'da resim konusunu çalışanlar tarafından bilinen kitapların fiziki özelliklerinin, bölümlerinin, tasvir konularının ve üslup özelliklerinin, kolaylıkla kavranıp, rahatlıkla okunabileceği, içinde yeni bulguların ışığında yapılmış bir değerlendirme metninin de yer aldığı, Türkçe yazılmış ayrıntılı bir kataloğa hâlâ ihtiyaç olduğunu fark ettik. Bu ihtiyaca dayanarak Saray'ın kitap hazinesinin iki *Câmi'ü't-Tevârîh* nüshasının yıllar önce hazırladığımız ancak yayınlamadığımız kataloğunu, yeni bilgiler, yorumlar ve son araştırmalarla birlikte değerlendirerek yayınlamaktayız.

Anahtar kelimeler: Topkapı Sarayı, Herat, Şeyh Safî, Reşideddin, Şahrüh

ABSTRACT

Jami al-Tavarikh is a history book that was started to be written during the reign of the Ilkhanid ruler Ghazan Khan (r. 1295-1304) and completed during the reign of Sultan Oljeitu (r. 1304-1316). Illuminated and illustrated copies of the work were produced between the 14th and 16th centuries; however, no copies with a complete text, illumination, illustrations, and binding have survived from the time it was written. Three incomplete and repaired copies (where several pages are missing), one in Arabic and two in Persian, with illumination and illustrations (although some of them were made later) were prepared during the Ilkhanid period. The two Persian copies of *Jami al-Tavarikh* are in the Topkapı Palace Library (H.1653 and H.1654). In their 1996 article, the authors

¹(Prof. Dr.), Bursa Uludağ Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü (Emekli), Bursa, Türkiye

²(Dr.) İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü (Emekli, Vefatı), İstanbul, Türkiye

ORCID: Z.T. 0000-0002-4464-6546

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Zeren Tanındı,
Bursa Uludağ Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi,
Sanat Tarihi Bölümü (Emekli), Bursa, Türkiye
E-posta: zeren@uludag.edu.tr

Başvuru/Submitted: 11.12.2020

Revizyon Talebi/Revision Requested: 14.01.2021

Son Revizyon/Last Revision Received: 19.05.2021

Kabul/Accepted: 20.05.2020

Online Yayın/Published Online: 30.06.2021

Atf/Citation: Çağman, Filiz ve Tanındı, Zeren.

"Topkapı Sarayı'nın Kitap Hazinesinin İki *Câmi'ü't-Tevârîh* Nüshası Hakkında (H.1653-H.1654)". *Sanat Tarihi Yıllığı - Journal of Art History* 30 (2021), 187-257. <https://doi.org/10.26650/sty.2021.23000>



of the present work evaluated the two Persian copies of the *Jami al-Tavarikh* at the Topkapı Palace Library within the framework of Ottoman-Safavid relations, that is, an aspect that had not previously been examined. The entirely new information that emerged from the study opened fresh perspectives on the life stories of the manuscripts. We realized that although these manuscripts are known to scholars of Islamic arts of the books for probably the last 90 years, there is still a need for a detailed catalog written in Turkish which not only provide the physical features, sections, subjects of the illustrations, and stylistic features of these manuscripts that can be easily grasped and read, but also include an evaluation made in the light of the new findings. Regarding this need, we are currently publishing a revised version of the unpublished catalog that we prepared years ago about the two *Jami al-Tavarikh* copies in the Topkapı Palace Library, which discusses these manuscripts in the light of new information, updated interpretations, and latest research findings.

Keywords: Topkapı Palace, Herat, Shaykh Safi, Rashid-al-Din, Shah Rukh

EXTENDED ABSTRACT

Câmi 'ü't-Tevârih (*Jami al-Tavarikh*) is a history book that was started to be written during the reign of the Ilkhanid ruler Ghazan Khan (r. 1295-1304) and completed during the reign of Sultan Oljeitu (r. 1304-1316). Between the 14th and 16th centuries, illuminated and illustrated copies of the work were produced; however, there was no copy with a complete text, illumination, illustrations, and binding that survived from the time they were written. Three incomplete and repaired copies, namely, one Arabic and two Persian versions, were survived to this day with illustrations and illumination, although several pages were missing. The two Persian copies of *Jami al-Tavarikh* are kept in Topkapı Palace Library (H.1653 and H.1654). Both were probably written in Tabriz under the supervision of the Ilkhanid vizier and scholar Rashid-al-Din. Manuscript H.1653 was written and illustrated in 1314 during the Ilkhanid period; however, a number of pages were lost and other pages of text and illustrations were damaged shortly afterwards. No sign of the original illumination or binding was found. In such a state, the book was carried into Timurid territory in the early 15th century presumably by the Jalayrids. The book first turned up in the Fars region, in the highly cultured circle of scholars around Iskandar Sultan, a patron of the arts of the book. Here it came into the possession of the Timurid historian Hafiz-i Abru and was later taken to Herat and possibly reconstructed by Hafiz-i Abru from 1426 to 1430. The missing pages were replaced by a text written in Herat by Hafiz-i Abru, and the spaces left blank for illustrations on such pages were filled by the works of Herat artists. In addition, a Herat illuminator added an illuminated *shamsa* (fol.1a) and a chapter heading (fol.1b); however, the rest of the illuminations of the chapter headings were not completed at that time. The original 14th-century pages and their original illustrations were restored by artists in the same art studio.

The other Topkapı Palace copy, H.1654, was written in 1317 during the Ilkhanid period, and a few illustrations were painted in the spaces left for them on such pages, leaving the rest of the spaces empty or with sketched outlines of the planned illustrations. Additionally,

the chapter headings were left without illumination. Subsequently, the book suffered under adverse conditions, as a number of pages were lost, and the original illumination, or binding, was obliterated. Presumably, H.1654 arrived in the Fars region together with H.1653. In the early 15th century, inexpert artists probably in Shiraz painted pictures in a number of empty spaces left for illustrations. However, in around 1425, the rest of the illustrations were added after the book was taken to Herat, and artists probably painted the pictures according to the original sketches drawn in the empty spaces. The illumination of the frontispiece and headings at the beginning of the chapters of H.1654 and all the illuminations in H.1653, apart from fols 1a and 1b, were executed in the Safavid lands presumably in 1590, when wide thick pieces of pinkish paper were added around the edges of the pages of text in both manuscripts. The fact that H.1654 bears a dedication to Farhad Khan Karamanlı, a Safavid bureaucrat and bibliophile, suggests that the repairs in the Safavid period may have been performed under the patronage of Farhad Khan. The waqf seal of the Shaykh Safi shrine in Ardabil, bearing the date 1608, was stamped on several pages of H.1654, which indicates that the manuscript was in Ardabil in the early 17th century. By the early 18th century, H.1653 and H.1654, either together or separately, entered the Topkapı Palace manuscript treasury in Istanbul. During the last quarter of the 19th century, the books were taken from the Topkapı Palace manuscript treasury, rebound in the Yıldız Palace bindery, and placed in the Yıldız Palace Library established by Sultan Abdülhamid II. At a certain point from 1909 onwards, when the contents of Yıldız Palace were evacuated, H.1653 and H.1654 were returned to the Topkapı Palace with several books that had originally belonged there. In 1970, to conserve the folios of H.1653, the manuscript was separated into four volumes. The first volume's binding was made at Yıldız Palace bindery, and the other three volumes bore undecorated leather bindings.

Topkapı Sarayı kitap hazinesinin eserleri arasında kısmen aynı içerikteki metnin Farsça yazılmış iki kopyası olan *Câmi 'ü't-Tevârih* (H.1653, H.1654) bugüne dek farklı araştırmacıların farklı amaçlarla irdelediği, İslam kitap sanatı tarihi alanının ünlü yapıtlarındandır. Bu elyazma eser, İlhanlı hükümdarı Gazan Han (s.1295-1304) döneminde yazımına başlanan ve Sultan Olcayto (s.1304-1316) döneminde tamamlanan bir tarih kitabıdır.¹ Adem'in yaratılışı, ilk peygamberler, İslam öncesi İran, Hazreti Muhammed ve halifeler, Gazneliler, Selçuklular, Harzemşahlar, Oğuzlar, Efrenc, Çin, İsrail, Hindistan tarihi Saray nüshalarında ele alınan konulardır. Kitap Gazan Han döneminde başlayan imar faaliyeti kapsamında Tebriz yakınında, vezir, bilim insanı Reşideddin Fazlullah el-Hemedânî (ö. 1318) tarafından kurulan Rab'-ı Reşîdî isimli, içinde sanat ve zenaat mensuplarının çalışacakları mekânların, elyazmaların istinsah edildiği yer olan kütüphanenin de bulunduğu yerleşim yerinde, yazılı ve sözlü kaynaklardan derlenerek Reşideddin tarafından yazdırılmıştır.² Rab'-ı Reşîdî'nin 1309-1317 yılları arasında düzenlenen vakfiyesi bu yerleşim yerinin idari yapısı, çalışanları hakkında etraflı bilgi verir.³ Vakfiyede, Rab'-ı Reşîdî'de aralarında Gürcü, Rus, Rum, Hint, Çinli ve isimleri tek tek yazılı yirmi Türk çalışanın olduğu, farklı etnik kökenli kişilere nakkaşlık, mimarlık da dahil mesleki alanlarda eğitim verildiği kaydedilmiştir. Vakfiyede, aralarında *Câmi 'ü't-Tevârih*'in de olduğu,

- 1 Charles Melville, bu tarih kitabının çeşitli bölümleri içeren iki cilt halinde hazırlandığını, Topkapı Sarayı nüshalarının kitabın ikinci cildinin ikinci kısmı olduğunu belirtir: Charles Melville, "Jame ' al-Tawarik," *Encyclopaedia Iranica*, c.14 (New York, 2008), 462-468. Metinler için: Ahmet Ateş, *Rasîd al-Dîn Fazallâh Câmî 'al-Tavârih. Sultan Mahmud Devrinin Tarihi* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1957) ; A. Zeki V. Togan, "The Composition of the History of the Mongols by Rashîd al-dîn," *Central Asiatic Journal* 7 (1962), 60-72; A. Zeki Velidi Togan, *Oğuz Destanı: Reşideddin'in Oğuznâmesi, tercüme ve tahlili* (İstanbul: Ahmet Said Matbaası, 1972) ; Karl Jahn, *Die Geschichte der Oguzen des Raşîd al-Dîn* (Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften , 1969) ; Karl Jahn *Die Chinageschichte des Raşîd ad-Dîn* (Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1971); Karl Jahn, *Die Geschichte der Kinder Israels des Raşîd al-Dîn* (Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1973); Karl Jahn, *Die Frankengeschichte des Raşîd ad-Dîn* (Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1977); Karl Jahn, *Die Indiangeschichte des Raşîd al-Dîn* (Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1980); Wang Yidan, *History of China and Cathay. Being in a fragment of Jâmî ' al-Tawârih (The Compendium of Chronicles) by Rashîd al-Dîn Fazl Allah compiled and translated from the original Chinese sources into Persian in A.H. 704 (A.D.1304)*, (Tahran: 2000); Mohamad Reza Ghiasian, *Lives of the Prophets: The Illustrations to Hafiz-i Abru's "Assembly of Chronicles"* (Leiden ve Boston: Brill, 2018), 223-310.
- 2 Rab'-ı Reşîdî için: Sheila S. Blair, "Rab'-e Raşîdî," *Encyclopaedia Iranica*, erişim 09 Mart 2016, <http://www.iranicaonline.org/articles/rab-e-rashidi>. Reşideddin Fazlullah el-Hemedânî'nin hayatı ve bilimsel çalışmalarıyla ilgili ayrıntılı bilgi için: Nourane Ben Azzouna, *Aux origines du classicisme. Calligraphes et bibliophiles au temps des dynasties mongoles (Les Ilkhanides et les Djalayirides, 656-814 / 1258-1411)* (Leiden ve Boston: Brill, 2018), 289-363.
- 3 Bazı sayfaları eksik halde günümüze gelen Vakfiye M. Minovi ve I. Afşâr tarafından incelenmiş ve tıpkı basımı yapılmıştır: Reşîdu'd-dîn Fazlullâh Hemedânî, *Vakf-nâme-yi Rab'-i Reşîdî*, tıpkı basım, hazırlayan Muctaba Minovi ve İreç Afşâr (Tahran, 1350/1971). Araştırmacılar ilgi alanlarına göre vakfiyenin bazı bölümlerini de yayınlamıştır: Sheila S. Blair, "Ilkhanid Architecture and Society: An Analysis of the Endowment Deed of the Rab'-i Rashîdî," *Iran* 22 (1984), 67-90; Wheeler M. Thackston, "Articles of Endowment of the Rab'-i Rashidi, by Rashuddiddin Fazlullah," *A Compendium of Chronicles. Rashid al-Din's illustrated history of the world* içinde, yazar Sheila S. Blair (Oxford: Oxford University Press, 1995), 114; Osman G. Özgüdenli, "Bir İlhanlı Şehir Modeli: Rab'-i Reşîdî'de Meslekler, Görevliler ve Ücretler," *Ortaçağ Türk İran Tarihi Araştırmaları, Turco-Iranica* (İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2006), 207-233.

Reşideddin tarafından yazılmış kitapların listesi de vardır. Vakfiye şartlarına göre bu listedeki kitaplar Bağdadî kâğıtlara güzel hatla yazılacak, deri ciltle kaplanacaktır. Listedeki diğer kitaplar gibi *Câmi 'ü t-Tevârih* de Arapça ve Farsça olarak kopya edilecek, bu dilleri konuşan Müslüman ülkelerin medreselerine gönderilecektir.⁴

Câmi 'ü t-Tevârih'in müzehhep ve musavver nüshaları 14.-16. yüzyıllar arasında hazırlanmıştır.⁵ Ancak yazıldığı döneme tarihli, metni ve tasvirleri, tezhipleri ve cildi eksiksiz bir nüsha günümüze gelmemiştir. Bazı özgün metin sayfaları ve özgün resimleri, tezhipleri ve cildi eksik, bazı özgün resimleri ve sayfaları yıpranmış veya yenilenmiş halde biri Arapça, ikisi Farsça İlhanlı dönemine tarihli üç kopya günümüze gelebilmiştir. Arapça nüshanın bir bölümü Londra'da Halili Koleksiyonu'nda, diğer bölümü Edinburgh Üniversitesi Kütüphanesi'ndedir⁶ Bu makalenin konusu olan Farsça musavver iki nüsha da İstanbul Topkapı Sarayı Kütüphanesi'ndedir.⁷ *Câmi 'ü t-Tevârih*'in Saray nüshalarıyla ilgili, metin incelemesi ve resim üslupları hakkındaki çalışmalar 1900'lü yılların ilk yarısına kadar uzanır.⁸ Saray nüshalarının metinleri üzerinde ayrıntılı çalışmalar Karl Jahn, Ahmet Ateş ve Zeki Velidi Togan, resimleri üzerinde ayrıntılı çalışmalar Richard Ettinghausen ve Güner İnal başta olmak üzere

- 4 Thackston, "Articles of Endowment," 114. Zeki V.Togan bu eserin Doğu Türkçesiyle de yazılmış olduğunu, resimli kopyasının hazırlanmasında Türk kökenlilerin de çalıştığını isimlerini zikrederek belirtir: Togan, *Oğuz Destanı*, 63-71.
- 5 *Câmi 'ü t-Tevârih*'in tasvirli nüshalarının genel değerlendirmesi için: Sheila S. Blair, "A Compendium of Chronicles. Rashid al-Din's illustrated history of the world" (Oxford: Oxford University Press, 1995), 90-108. *Câmi 'ü t-Tevârih*'in Cengiz Han döneminden Gazan Han'ın doğumuna kadar olan bölümünü konu alan resimli bir nüsha Rampur Raza Kütüphanesi'ndedir. Resimlerin bir kısmı 15. yüzyıl sonu Timurlu, bir kısmı 16. yüzyıl sonu Baburî döneme atfedilir: Barbara Schmitz ve Ziyad-Din A. Desai, *Mughal and Persian Paintings and Illustrated Manuscripts in the Raza Library* (New Delhi: Rampur Aryan Book International, 2006), 171-179. İstanbul Topkapı Sarayı Kütüphanesi'nde H.2153 numaralı albümde ve Berlin Staatsbibliothek'de Diez albümünde taht sahnelerini konu alan ve İlhanlı döneminde hazırlanmış ancak günümüze ulaşmamış bir *Câmi 'ü t-Tevârih* nüshasına ait olduğu sanılan bir grup resim de vardır: Beyhan Karamağaralı, "Camiut-Tevarih'in Bilinmeyen bir Nüshasına ait Dört Minyatür (Zu Vier Miniaturen Einer Unbekannten Camiut-Tevarih Handschrift)," *Sanat Tarihi Yıllığı* 1966-1968 (1968), 70-86. Albüm resimleriyle ilgili ayrıntılı son yayınlar için: Charles Melville, "The Illustration of the Turko-Mongol Era in the Berlin Diez Albums," *The Diez Albums. Context and Contents*, haz. Julia Gonella, Friederika Weis ve Christoph Rauch (Leiden ve Boston: Brill, 2016), 230-242; Yuka Kadoi, "The Mongols Enthroned," *The Diez Albums. Context and Contents*, haz. Julia Gonella, Friederika Weis ve Christoph Rauch (Leiden ve Boston: Brill, 2016), 243-275. Bu taht sahnelerinin 16. yüzyıl Baburî dönemi benzerleri için: Schmitz ve Desai, *Mughal and Persian*, pl. 238-239, 242-243.
- 6 Edinburgh Üniversitesi Kütüphanesi no. 20: David Talbot Rice, *The Illustrations to the 'World History' of Rashid al-Din*, haz. Basil Gray (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1976); Londra Halili Koleksiyonu, no. 727: Blair, *A Compendium of Chronicles*, 12-88, 116-119.
- 7 TSK. Hazine 1653: Fehmi E. Karatay, *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Farsça Yazmalar Kataloğu*, (İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi, 1961), kat. 99; Hazine 1654: Karatay, *Farsça Yazmalar*, 1961, kat. 940.
- 8 Armenag Sakisian, *La miniature persane du XIIe au XVIIe siècle* (Paris ve Bruxelles: Les Éditions G. van Oest, 1929), 30; Mehmet Aga-Oglu, "Preliminary notes on some Persian illustrated MSS. in the Topkapı Sarayı Müzesi," *Ars Islamica* 1 (1934), 183-184, 1-3. Bu projeye ilgili yayım için: Felix Tauer, "Les manuscrits persans historiques des bibliothèques de Stamboul," *Archiv Orientalni* 3(1931), no.36, 100. Bu makalenin I. Afşâr'ın ekleriyle Türkçe çevirisi için: Osman G. Özgüdenli ve Abdülkadir Erdoğan, "İstanbul Kütüphaneleri Farsça Tarih Yazmaları," *Ortaçağ Türk-İran Tarihi Araştırmaları, Turco Iranica* (İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2006), 407-447.

1950 yılından itibaren başlar.⁹ Ahmet Ateş, H.1653 ve H.1654 numaralı nüshaların kodikolojik ilk incelemesini, eksik sayfalarını, metinlerinin hat üsluplarını ve kâğıtlarını belirleyerek yapar.¹⁰ Uzun bir aradan sonra Mohamad Reza Ghiasian, Reşideddin'in eserinin resimli Arapça ve Farsça nüshalarını inceleyen yayınlara yaptı.¹¹ Bu yayınların temelini Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.1653 ve H.1654 numaralı tasvirli nüshalarla, dağınık halde çeşitli koleksiyonlarda olan musavver *Câmi 'ü't-Tevârih* nüshaları oluşturdu. *Câmi 'ü't-Tevârih*'in resimli iki Saray nüshasının bölümlerinin içeriği, eksik sayfalarının tespiti, H.1653 numaralı nüsha temel alınarak yapılan ve şimdiye kadar çalışılmamış olan İslam Tarihi bölümünün tasvirlerinin ve metin kısmının ayrıntılı incelemesi, H.1653 numaralı nüshanın ismi üzerindeki tartışmalar ile ilgili bilgiler, M. R. Ghiasian'ın yayınlarının özgün, önemli bölümleri arasındadır.

Bu satırların yazarları Topkapı Sarayı Kütüphanesi'nde olan musavver ve müzehhep kitapları Osmanlı-Safevi ilişkileri çerçevesinde değerlendiren makalelerinde, *Câmi 'ü't-Tevârih*'in Saray Kütüphanesi'nde olan iki nüshasını da o güne kadar üzerinde durulmayan bu ilişkiler bağlamında incelemiş ve kitapların hayat hikâyesini zenginleştiren yepyeni bilgiler sunmuşlardır.¹² *Câmi 'ü't-Tevârih* ile ilgili yeni bilgilere, 1993-2003 yılları arasında süren Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndeki resimli kitaplarının kataloğu projesi çalışması sırasında ulaşılmıştı.¹³ Ancak, Saray koleksiyonundaki *Câmi 'ü't-Tevârih* nüshalarının yeni bulguları da içeren kataloğu, kütüphanenin diğer minyatürlü kitapları gibi, yazarlar tarafından çalışılmış olmasına rağmen yayınlanamadı. M. R. Ghiasian'ın yayınları ise *Câmi 'ü't-Tevârih*'in Saray nüshaları hakkında geçmişte yapılan yayınları da göz önüne alarak bu güne kadar yapılmış çalışmaların en kapsamlıları olsalar da bunlardan H.1653 ve H.1654 numaralı kitaplar hakkında bütüne ait özlü bilgi edinmek zordur. Kitapların fiziki özelliklerinin, bölümlerinin, tasvir konularının ve üslup özelliklerinin, kolaylıkla kavranıp, rahatlıkla okunabileceği, içinde yeni bulguların ışığında

- 9 Richard Ettinghausen, "An Illuminated Manuscript of Hâfiz-ı Abrû in Istanbul. Part I," *Kunst des Orients* 2 (1955), 30-44; Güner İnal, "Some Miniatures of the 'Jâmi 'al-Tavârikh' in Istanbul Topkapı Museum, Hazine Library No.1654," *Ars Orientalis* 5 (1963), 163-175. Güner İnal, "The Fourteenth Century Miniatures of the *Jâmi 'al-Tavârikh* in the Topkapı Museum in Istanbul, Hazine Library no.1653" (doktora tezi, University of Michigan, 1965); Güner İnal, "Artistic Relationship between the Far and the Near East as reflected in the Miniatures of the *Ġâmi 'at-Tavârih*," *Kunst des Orients* 10 (1975), 108-143; Güner İnal, "Miniatures in Historical Manuscripts From the Timurid Shahrûkh in the Topkapı Palace Museum," *Timurid Art and Culture. Iran and Central Asia in the Fifteenth Century*, haz. Lisa Golombek ve Maria Eva Subtelny (Leiden: Brill, 1992), 103-115.
- 10 Ateş, *Rasîd al-Dîn*, 20-25. Bu kitabında Ateş, *Câmi 'ü't-Tevârih*'in bir bölümünün Uluğ Bey için hazırlanmış müzehhep Farsça bir kopyasını da ilk defa tanıtır: Topkapı Sarayı, A.2935: Ateş, *Rasîd al-Dîn*, 25-26, V; Karatay, *Farsça Yazmalar*, kat.114.
- 11 Mohamad Reza Ghiasian, "The 'Historical Style' of Painting for Shahrûkh and its Revival in the Dispersed Manuscript of Majma 'al-Tavârikh," *Iranian Studies* 48/6 (2015), 871-903; Ghiasian, *Lives of the Prophets*; Mohamad Reza Ghiasian, "The Topkapı Manuscript of the *Jâmi 'al-Tavârikh* (Hazine 1654) from Rashidiya to the Ottoman Court: A Preliminary Analysis," *Iranian Studies* 51 (2018), 399-425.
- 12 Filiz Çağman ve Zeren Tanındı, "Remarks on Some Manuscripts From the Topkapı Palace Treasury in the Context of Ottoman-Safavid Relations," *Muqarnas*, 13 (1996), 136-140. Bu makalenin Türkçesi için: "Osmanlı Safevi İlişkileri (1578-1612) Çerçevesinde Topkapı Sarayı Müzesi Resimli El Yazmalarına Bakış," *Aslanapa Armağanı*, haz. Selçuk Mülayim, Zeki Sönmez ve Ara Altun (İstanbul: Bağlam, 1996), 49-55.
- 13 Bu proje The Aga Khan Program for Islamic Architecture at Harvard University ve the Massachusetts Institute of Technology tarafından desteklenmiştir. Proje yürütücüsü Gülru Necipoğlu'na teşekkür ederiz.

yapılmış bir değerlendirme metninin de yer aldığı, Türkçe yazılmış ayrıntılı bir kataloğa hâlâ ihtiyaç olduğu görülmüştür. Bu ihtiyaca dayanarak Saray'ın kitap hazinesinin musavver ve müzehhep iki *Câmi 'ü t-Tevârih* nüshasının yıllar önce hazırlanmış kataloğunu, yeni bilgiler, yorumlar ve son araştırmalarla birlikte değerlendirerek yayınlamaktayız.

Bir tarih kitabının yeniden inşası: Hazine 1653¹⁴ (F. 1-8) Ek: I

Konusu: Aşağıda ayrıntılı tartışılacağı gibi bu nüshanın bölümlerinin bir kısmı 14. yüzyıl başlarında İlhanlı veziri Reşideddin'in yazdığı metni, bir kısmı da Hafız Ebru'nun 15. yüzyılın ilk yarısı ortalarında Şahruh'un emriyle yazdığı metni içerir.¹⁵ İçinde insanlığın yaratılışı, İslam öncesi İran, Hazreti Muhammed ve halifeler, Gazneliler, Selçuklar, Harzemşahlar, Salgurlular, Magrip ve Mısır, İsmaili, Oğuzlar, Çin, Efrenc ve Hind tarihi bölümleri vardır.

Cildi: 55.6 x 38 cm. Miklepsiz cildin dış kabı kırmızı renk deridir. Ön ve arka dış kabının üzerinde Sultan II. Abdülhamid döneminde (s. 1876-1909) Yıldız Sarayı'nda tesis edilen kütüphanenin alâmetleri vardır. Cildin ön dış yüzünde ortada Sultan II. Abdülhamid'in tuğrası ve sağ boşluğu içinde "el-Gazi" unvanı yer alır. Tuğranın üst kısmında ay ve yıldız vardır. Tuğranın alt kısmında içi sarmal dallarla bezemeli üçgen biçimli iki süslemenin arasına eserin içinde bulunduğu kütüphanenin adına işaret eden "Zülvecheyn-i Kütüphâne-i Hümâyûn" ibaresi yazılmıştır.¹⁶ Cildin arka yüzünde üstte "Hazine-i Hümâyûn'dan mevrûd âsârandır" (Hazine-i Hümâyûn'dan gelen eserlerdendir) ibaresi görülür. Bu ibare, kitabın Topkapı Sarayı'ndan gittiğinin kesin kanıtıdır. Bu ibarenin altına mekik biçimli altın bir süsleme yapılmış, bunun altına ön yüzdeki gibi üçgen biçimli iki bezemenin arasına, eserin ismine işaret eden, Farsça metinli tarih kitabı anlamında "Farsî el- ibare risâle-i tarih" ibaresi, onun da altına "numero 36" (eserin numarası) yazılmıştır. Cildin ön dış kabının köşelerine bitkisel süsler yapılmış tüm yazılar ve süslemeler kalıpla yapılmış sonra altınla boyanmıştır. İç kaplara muare benzeri dalgalı desenli Avrupa işi pembe renkli kâğıt kaplanmıştır.¹⁷

14 Ettinghausen, "An Illuminated Manuscript,"; İnal, "The Fourteenth Century,"; İnal, "Miniatures in Historical,"; Ghiasian, *Lives of the Prophets*, 62-310.

15 Ghiasian, *Lives of the Prophets*, 58-59. Hafız Ebru, H.1653'ün ilk satırında (y. 1b) eseri *Kitâb-ı dâstânha-i mecmu'* şeklinde niteler.

16 İki arada olan, iki tarafı da kullanılabilen veya karşılıklı anlamına gelen zülvecheyn, Yıldız Sarayı'nda birinci dış avlu ile iç bahçe arasında uzanan ve günümüzde müze olarak kullanılan dar ve uzun bina, yani Kütüphâne-i Husûsî olmalıdır.

17 Sultan II. Abdülhamid döneminde Yıldız Sarayı'nda tesis edilen kütüphâne, müzehâne ve mücellithâne ile ilgili ayrıntılı çalışma yapılmamıştır. Mevcut fotoğraflar Kütüphâne-i Husûsî ve Kütüphâne-i Hümâyûn isimli kütüphane binalarının iç ve dış görüntüleri ile ilgili bilgi verdiği gibi mevcut bir suluboya resim de Yıldız Sarayı'nda bir Müzehâne'nin tasarlandığına işaret eden ve musavver ve müzehhep kitapların ve başka müzeli eserlerin Müzehâne'de sergilenişini gösteren nadide bir belgedir: Haz. Selmin Kangal, *Padişahın Portresi. Tesâvir-i Âli Osman* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000), kat. 177, 532-533; Zeren Tanındı, *Yazıda Âhenk ve Renk. Sadberk Hanım Müzesi Koleksiyonundan Sanatlı Kitaplar, Belgeler ve Hüsn-i Hatlar* (İstanbul: Vehbi Koç Vakfı, 2019), 29-31. Yıldız Sarayı'nın tasfiyesi sırasında listelenen mücellit aletleri ve bu kütüphanelerden günümüze gelen kitapların ve albümlerin ciltlerinin tasarımı Yıldız Sarayı'nda teşkilatlı bir mücellithanenin varlığına işaret eder. 1909'da başlayan tasfiye süreciyle ilgili yapılan son yayınlar Yıldız Sarayı Kütüphanesi'nin akıbetiyle ilgili bilinenleri zenginleştirmiştir. Bu bilgilere dayanarak, sanatlı kitapların Yıldız'a

1970 yılında H.1653 numaralı kitabın mevcut cildinin şirazesinin bozulduğu ve yapraklarının zarar gördüğü anlaşıldığında eserin dört ayrı cilt haline getirilerek korunmasına karar verilmiştir.¹⁸ Birinci cilde Yıldız Sarayı Kütüphanesi'nin cildi tekrar kaplanmış, diğer üç cilde kestane rengi deriden yeni cilt yapılmıştır.

Yaprakları: 435 yaprak. 54.1 x 38 cm. H.1653 numaralı kitabın metin kısmı incelendiğinde, y. 311b sayfasında olduğu gibi bir kısmının yazı alanı 33.5 x 22.7 cm, y. 332b sayfasında olduğu gibi bir kısmının yazı alanı 37 x 25.3 cm.'dir. Yazı alanı küçük olan sayfalarda bazen metnin yazıldığı ahârlı kâğıdın özgün rengini kaybettiği, rutubet kaynaklı siyah lekeli ve bu durumdaki çoğu sayfanın ve sayfadaki tasvirlerin onarımlı olduğu görülür. Genelde yazı alanı küçük yaprakların 14. yüzyıl başlarına, özgün esere, büyük olanların 15. yüzyıl ilk yarısı ortalarında, Timurlu sarayında elden geçirildiği yıllara tarihlenebileceğini söyleyebiliriz. Metin alanı büyük olan sayfalarda kâğıdın rengi sarımsı krem renktir ve bu sayfalardaki resimlerin etrafında kırmızı rengi solmuş incecek çerçeve vardır. Renkleri farklılaşmış iki kâğıtta da metin nesih hatla 35 satır halinde siyah mürekkeple yazılmıştır. Metin alanı küçük olan sayfalarda başlıklar koyu kırmızı ve siyah renk mürekkep ve kalın uçlu kalemle irice sülüs hatla, 302b, 348a yapraklarındaki gibi Arapça ibareler ise harekeli reyhanî hatla ve siyah mürekkeple yazılmıştır. Yazı alanı büyük 35b, 339a sayfalarında olduğu gibi metin başlıkları da açık kırmızı, bazıları mavi mürekkeple sülüs ve nesih hatla yazılmıştır. Sayfa kenarlarına geçmişte "şeker-renk" adı verilen günümüz Türkçesiyle somon rengi ya da yavruağazı olarak adlandırılan bu renk kâğıtla vassale yapılmıştır.¹⁹ Gelibolulu Mustafa Âli (ö. 1599) 1587 yılında yazdığı

Topkapı Sarayı Hazine-i Hümayûn'undan ve Ayasofya Kütüphanesi'nden 1880'li yılların ortalarında getirildiği, tasfiye sürecinde Topkapı Sarayı ve Ayasofya Kütüphanesi'nden alınan kitapların alındıkları yere gönderildikleri anlaşılır. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndeki bazı kitapların ciltlerinin *Câmi 'ü't-Tevârih* nüshalarında olduğu gibi Yıldız Sarayı Kütüphanesi'nin alâmetlerini taşıması bunların Yıldız Sarayı'ndan getirilen kitaplar olduğunu gösterir. Topkapı Sarayı'ndan Yıldız Sarayı'na taşınan bazı kitaplar gibi *Câmi 'ü't-Tevârih*'in resimli iki nüshasının mevcut ciltleri çıkarılarak yerine kütüphaneye özgü cilt geçirilmiştir. Önceki ciltler muhtemelen özgün ve nadide ciltler değildi veya fazlasıyla yıpranmıştı. Çünkü Yıldız Sarayı Kütüphanesi'ne gönderilen ve nadide ciltlere sahip bazı kitapların ciltleri çıkarılmadığı gibi onların Sultan II. Abdülhamid'in tuğrasını taşıyan kırmızı kadifeyle veya deriyle kaplı kutu içine konduğu görülür. Yıldız Sarayı Kütüphanesi için: Bülent Bilgin, *Geçmişte Yıldız Sarayı*, (İstanbul: Yıldız Sarayı Vakfı, 1998), 23. Adnan Genç ve Orhan M. Çolak, *Sultan II. Abdülhamid Arşivi İstanbul Fotoğrafları* (İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş., 2008), no. 438; Murat Candemir, "Yıldız Sarayı Kütüphanesi Saray'dan Üniversite'ye," *Tarih Dergisi* 45 (2007), 123-153; M. Hanefi Kutluoğlu ve Murat Candemir, *Bir Cihan Devletinin Tasfiyesi. Yıldız Sarayı Müzesi Tasfiye Komisyonu Defteri* (İstanbul: Çamlıca, 2010), 31, 126-127, 131-132; Murat Candemir, *Son Yıldız Dışerken* (İstanbul: Çamlıca, 2011), 168-171.

- 18 Ghiasian hatalı olarak bu ayrılmanın II. Abdülhamid döneminde Yıldız Sarayı'nda yapıldığını yazmıştır: Ghiasian, *Lives of the Prophets*, 65.
- 19 Şeker-renk kâğıtları ilk defa Filiz Çağman değerlendirmiştir: Filiz Çağman, *Kat'ı. Osmanlı Dünyasında Kâğıt Oyma Sanatı ve Sanatçıları* (İstanbul: Aygaz, 2014), 43-57. 16. yüzyıl ikinci yarısında Safevi sanatçılarının bu renk kâğıdı sanatlı kitapların onarım ve yenileme işlerinde kullandığını gösteren başka elyazmalar da vardır: Zeren Tanımdı, "Codicological Problems of Topkapı Saray Library Jami al-Tawarikh: Refurbishing Activities in the Late Sixteenth Century Safavid Persia" (International Conference on Codicology and History of the Manuscript in Arabic Scrip'a sunulan bildiri, Madrid, 27-29 Mayıs 2010); Zeren Tanımdı, "Safevi-Özbek-Osmanlı İlişkinin Kitap Sanatına Yansıması: Bir Murakka ve Şeyhzade Nakkaş", *Filiz Çağman'a Armağan*, yay. haz. Lâle Uluç, haz. Ayşe Erdoğan, Zeynep Atbaş, Aysel Çötelioglu (İstanbul: Lâle Yayıncılık 2018), 589-90.

kitap sanatçılarına dair eseri *Menâkıb-ı Hünerverân*'da *kevnî* adını verdiği bir kâğıt türünün Tebriz'de üretilen şeker-renk kâğıt olduğunu belirterek "işlenmesi Tebrizlilere mahsustur" der. *Âli muhayyer* adını verdiği diğer kâğıt cinsinin de şeker-renk olduğunu yazar.²⁰

Kitapta, metinle vassale kâğıdı arasına açık eflatun, turuncu, siyah, açık yeşil, altın ve beyaz renkte cetvel çekilmiştir. Kitapta, b sayfalarında, metnin yazılı olduğu alanların sol alt köşesine bir sonraki sayfanın ilk kelimeleri yazılmıştır. Kitabın sayfalarının birbirini takip etmesini sağlayan reddâde veya müşîr denen bu uygulama çok eskidir ve genelde ilk kelimeler b sayfasında, sayfa kenarında sol altta yer alır. Bu eserde sayfa kenarları yenilenmiş ve koyu pembe kâğıtla vassale yapılmıştır. Bu onarım işi yapılmadan önce sayfa karışıklığını önlemek için tedbir olarak, bir sonraki a sayfasının ilk kelimesi b sayfasında metnin yazıldığı alanın sol alt köşesine yazılmıştır.

101. yaprağın a ve b yüzlerinde cetvel bulunmaz. Bazı bölümlerin ilk sayfasından önceki sayfanın a veya b yüzü tamamen boş bırakılmıştır (y. 148b, 267a, 328b, 342a). Bu boş sayfaların resim yapılmak için ayrılmış alanlar olmadığı, metnin yazılması sırasında bölümlerin belirli olması için ayrıldığı öngörülebilir. Oğuzlarla ilgili bölümün sonunda 389b ve 391a sayfalarında muhtemelen resim için ayrılmış ince kırmızı çerçeveli boş birer alan vardır. Çin tarihinin giriş sayfasında y. 392a, b de sayfa altında ve sayfanın dörtte üçünde boş alanlarda ince kırmızı çerçeve yoktur. Bu boşluklar metin yazılması için boş bırakılmış olmalıdır. Selçuklu tarihi bölümünün sonlarında y. 326b'de metnin üzerinde bir resme ait boya kalıntıları vardır. Bu boyalar İlhanlı dönemi üslûbunda yapıldığı anlaşılan atlı bir figüre ve çadırlara aittir. Dolayısıyla 326b sayfasının karşısında, bugün mevcut olmayan tasvirli bir yaprağın olduğu anlaşılır.

Ketebe kaydı: Kitabın ilk ketebesi y. 148a'da "Kitabın birinci kısmı Hafız Ebru diye çağrılan Herat doğumlu, kesinlikle Bihdadinli²¹, yaratan yüce Allah'ın yardımına muhtaç zayıf kulu olan müellif Abdullah b. Lutfullah b. Abdurreşid'in eliyle 6 Muharrem 829'da (18 Kasım 1425) tamamlandı" anlamında Arapça yazılmıştır. İkinci ketebe kaydı İsmailî tarihi bölümünün sonunda yer alır (y. 375a). Ketebe "Adil ve pek yüce efendi, dünya vezirlerinin sultanı, İslam'ın ve müslümanların dayanağı Reşideddin'in -Allah onun devletinin yardımcılarını yüceltsin, ismini aziz kılsın- eserlerinden İsmâiliyye ve Nizâriyye Tarihi, evâhir Cemâziyelâhir 714'de

20 Mustafa Âli, *Menâkıb-ı Hünerverân*, haz. İbnü'l-Emin Mahmud Kemal (İstanbul: Matba'a-i Âmir, 1926), 11; Mustafa Âli, *Menâkıb-ı Hünerverân*, haz. Müjgan Cunbur (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1982), 30; Mustafa Âli, *Mustafa 'Âli's Epic Deeds of Artists. A Critical Editions of the Earliest Ottoman Texts about the Calligraphers and Painters of the Islamic World*, haz. çev. yor. Esra Akın Kıvanç (Leiden ve Boston: Brill, 2011), 175.

21 Ettinghausen, "An Illuminated Manuscript," 32. Bihdadin, doğu İran'da Meşhed'in güneyinde bir köy: Ghiasian, *Lives of the Prophets*, 25. Tarihiç Hafız Ebru'dan söz eden kaynaklardan, onun Timur'un hizmetinde seferlere katıldığını, Timur'un ölümünden sonra (ö. 1405), Fars'ta İskender Sultan'ın çevresinde olduğunu ve sonra Herat'ta Şahruh'un saray tarihçisi olarak çalıştığını anlıyoruz: Maria Eva Subtelny ve Charles Melville, "Hâfez-e Abru," *Encyclopaedia Iranica*, c. 2 (New York, 2003), 507-509; Priscilla P. Soucek, "Eskandar b 'Omar Şayx b. Timur: A Biography," *Oriente Moderno* 15 (1996), 81; İlker Evrim Binbaş, *Intellectual Networks in Timurid Iran. Sharaf al-Dîn 'Ali Yazdî and the Islamic Republic of Letters* (Cambridge: Cambridge University Press, 2016) 174; Ghiasian, *Lives of the Prophets*, 45-49.

(1-10 Ekim 1314) el-abdu'l...? el-Hâfız'ın yazısıyla tamamlandı. Hamd onun dostu olan Allah'a, salât ve selâm Allah'ın nebisine ve onun tertemiz ailesine olsun" anlamında Farsça yazılmıştır. Satrançlı kûfi hatla, siyah mürekkeple Arapça yazılmış üçüncü ketebe ise *Târîh-i Efrenc*'in sonunda yer alır (y. 421b). "*Târîh-i Efrenc*'in yazım işi (kitâbeti) Hafız Ebru diye çağrılan (Tanrı'nın fakir kulu) Abdullah b. Lutfullah'ın eliyle Şaban 829'da (Haziran-Temmuz 1426) tamamlandı" anlamındadır. Kûfi yazının alt kısmına, dîvânî (kadim ta'lik) hatla bu ketebe kaydı tekrarlanmış ve tarih rakamla yazılmıştır.²²

Diğer kayıtlar ve mühürler: Y. 1a da tezhipli madalyonun içine, altın zemine altın sülüs hatla Timurlu hükümdarı Şahruh'a (s. 1405-1447) Farsça ithaf kaydı: "Büyük ve saygı değer Şahruh Sultan'ın hazinesi için hazırlandı" anlamındadır (F.1). Aynı sayfaya, krem rengi ahârlı kâğıda Şahruh'un yuvarlak mührü de basılmıştır. Sultan Şahruh'un ismi Keşmir padişahının tahta çıkmasını betimleyen resimde, iç mekânın duvarında üstte uzanan kitabe de de geçer (y. 429b). Kitabe "En büyük sultan, milletlerin sahibi ve idarecisi, Arap ve Acem hükümlerinin mevlâsı, yeryüzünün tamamında Allah'ın gölgesi, toprak ve suyun (karalar ve denizlerin) kahramanı, Sultan b. Sultan Şahruh Bahadır Han. Allah onun mülkünü ve saltanatını ebedi kılsın." anlamında Arapça beyaz sülüs hatla mavi zemine yazılmıştır. Ancak resmin konusu ilerleyen satırlarda anlatılacağı gibi Sultan Şahruh ile ilgili değildir.

Y. 1a'da, sayfanın sol kenarında, şeker-renk vassale kâğıdı üzerine Osmanlı Sultanı III. Ahmed'in (s. 1703-1730) 1115 (1703) cülûs tarihini taşıyan badem biçimli mührü de basılıdır.²³ Türkçe "Farişî kırmızı vassaleli tarih budur" ibaresi de bu sayfanın ahârlı krem rengi kâğıdı üzerinde üstte yer alır. Y. 148b'ye sol alt köşeye ahârlı kâğıda Farsça olarak "ikinci kısım" sözleri yazılmıştır. Y. 410a'da Çin Tarihi bölümünün sonundaki sayfa boşluğuna Farsça ta'lik hatla yazılmış bir metin vardır. Bu metnin Türkçesi şöyledir:

"Bu tarih Emîr-i Âdil Çoban - kabri tertemiz olsun - hakkındadır. Çoban ki İran ülkesini zapt etti ve Mısır'dan Zebulistan sınırına kadar (olan yerleri) aldı. Arap yılının altı yüz doksan ikisinde (?)b ahtının kutlu yıldızı Gazan'ın devletini tuttu. Bütün cihan halkı ona tabi oldu. Derbend, Hazar (denizi) ve Allan Çölü'nü ele geçirdi. Talih ve zafer ona yardımcı olunca

Keliran Dağı'nın zorlu kalesini aldı. Yedi yüz yirmi yedi yılında bahtı uğursuzluğa uğradı. Ansızın ilâhî talihî gerçekleşerek, Herat şehrinde vefat etti."

22 Ettinghausen, "An Illuminated Manuscript," 31, 1, 2; Ateş, *Rasîd al-Dîn*, III, IV. Üç ketebe için: Ghiasian, *Lives of the Prophets*, 72-74.

23 Şahruh'un mührü Topkapı Sarayı Kütüphanesi'ndeki şu kitaplara da basılmıştır: H.1479: y. 95a, 221a; H.1510: y. 6a, 222a, 377a; B.282: y. 1a, 938b: Çağman ve Tanındı, "Osmanlı Safevi İlişkileri," 51; Çağman ve Tanındı, "Remarks on Some Manuscripts," 138. Bu mührüle ilgili: Marianna Shreve Simpson, "At the Outset of Illustrated Shahnama Manuscripts: The Volume Dated 731/1330 in the Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul," *The Arts of Iran in Istanbul and Anatolia. Seven Essays*, haz. Olga M. Davidson ve Marianna Shreve Simpson (Cambridge ve London: Harvard University Press, 2018), 22. Sultan III. Ahmed'in badem biçimli mührü Topkapı Sarayı Kütüphanesi'nin, özellikle Hazine ve III. Ahmed bölümlerine kayıtlı çok sayıda kitaba basılmıştır. III. Ahmed'in mührüleri ve III. Ahmed Kütüphanesi ile ilgili: Zeynep Atbaş, "Topkapı Sarayı Kitap Hazinesinden Büyük Bir Koleksiyon: Sultan III. Ahmed/Enderûn Kütüphanesi," *ICTA: 16th International Congress of Turkish Art Proceedings/16. Uluslararası Türk Sanatları Kongresi Bildiriler*, 3-5 October/Ekim 2019, (Ankara: baskıda).

Bu metinden Çoban'ın 692'de (1292-93) Gazan ülkesi için topraklar fethettiğini, ancak 727'de (1326-27) bazı tersliklerin olduğunu ve Herat'ta aniden vefat ettiğini anlıyoruz. Bu satırlarda adı geçen Çoban (ö. 1327), İlhanlı hükümdarı Ebu Said döneminin (s. 1316-1335) ünlü bir devlet adamıdır ve Ebu Said'in kardeşi, Sultan Olcayto'nun kızı Satı Bey (1338'de hayatta) ile evlidir.²⁴ 410b yaprakta ahârlı kâğıda düzgün olmayan bir not, ismi İremşah? olan birine ait doğum tarihiyle ilgilidir. Hâce Ebu'l-Hayr el-Harezmi'nin evâhir Rebîülevvel 742 (21-30 Ağustos 1341)'de yazdığı Farsça nota göre, İremşah? 27 Safer 742 (12 Ağustos 1341)'de Hoy şehrinde, ismi okunamayan birine ait bağ köşkünde doğmuştur. Aynı sayfanın alt kısmına ahârlı kâğıda okunması güç bir yazıyla bir önceki sayfadaki Çoban ile ilgili metin tekrar yazılmıştır.

Tezhipleri: Y. 1a'da yukarda bahsedilen içinde ithaf kaydının olduğu madalyon tezhip (F.1) ve 1b'de unvan tezhip vardır (F.2). Unvan tezhibin ortasına Farsça “Esirgeyen bağışlayan (Allah) adıyla” sözü kûfi hatla beyaz mürekkeple yazılmıştır. Y. 1a ve y. 1b tezhipleri 1420-30 civarında Herat Timurlu nakkaşhanelerinde görülen üslubu yansıtır. 6b, 375b, 391b, 422b yapraklarında haşiyeli unvan tezhip bulunur (F. 3). 326b, 329b, 411b yapraklarda bulunan unvan tezhipler desen halindedir, boyanmamıştır. Y. 267b ve 342b'de unvan tezhip için alan ayrılmış ancak yapılmamıştır. Y. 1a ve 1b tezhipler dışında, desen halinde olanlarda dahil unvan tezhiplerin hepsi Safeviler dönemine, 1590 civarına tarihlenebilir.

Tasvirleri: Kitapta 143 tasvir vardır. Bazı tasvirler sayfaya bir adet, bazen üst ve altta olmak üzere iki adet yerleştirilmiştir. Bunlar tek tek toplam tasvir sayısına dahil edilirken, Çin tarihi bölümündeki tasvirler, resimli tek sayfa olarak bu sayıya dahil edilmiştir. Ek 1'de üsluplarına göre A, B, C ve D olarak sınıfladığımız resimlerin konuları sunulmuştur. Aşağıdaki satırlarda bu üslup gruplarına giren tasvirlerin hangi coğrafi bölgede ve ne zaman yapıldıkları konusundaki düşünceler aktarılacaktır:

A.²⁵ (F. 3-4) Bu grup resimleri yapan musavvirlerin bir kısmı insan ve hayvan figürlerini, incecik kırmızı çerçeveveli dar resim alanına oranla çok iri betimlemiştir. Resimlerin çoğunun dıştan enli altın çerçeve içine alındıkları, bazı resimlerde bu çerçevenin figürlerin ayaklarının üzerinden geçtiği görülür (y. 170b, 303b). Bazı resimlerde kırmızı çerçeveyle onun dışındaki enli altın çerçeve arasında dar bir boşluk kalmıştır (y. 358b, 360b, 378b, 384a). Bu haliyle tasvirler sanki daha geniş bir alan için tasarlanmış gibidir. İnce kırmızı çerçevenin dış kısmında boyanmamış dar boşluk olması, tasvirlerin bir kalıptan buldukları yere aktarıldığını ve sonra boyandığı ihtimalini akla getirir (F. 4). Mavi, mor, yeşil, koyu kırmızı, kestane rengin tonlarında boyanmış kumaşlar bol kıvrımlıdır. Giysilerin biçimleri, başlıklar figürlerin sosyal statülerini, kültürel kimliklerini belirtecek şekilde çizilmiştir. Taht, tabut gibi nesnelerin yüzeyi iri rumîler ve hatayî çiçekleriyle süslüdür. Yerdeki halılar zikzak desenlidir. Enli eğimli çizgiler

24 Faruk Sümer, “Anadolu'da Moğollar,” *Selçuklu Araştırmaları Dergisi* 1 (1969), 81-90; Charles Melville ve Abbas Zaryâb, “Chobanids,” *Encyclopaedia Iranica*, c. 5 (New York, 1992), 496-502.

25 A grup resimlerin ayrıntılı üslup incelemesini ilk defa Güner İnal yapmıştır: “The Fourteenth Century,”; İnal, “Artistic Relationship,”.

veya v harfi şeklinde bantlar, iç mekânlardaki sütunları süsler. İç mekânlarda resim alanının üst kısmında veya kapı açıklıklarında bol dökümlü perdeler vardır. Tonlamalar yapılarak gövdeleri boyanmış ağaçların bütünü resimde gösterilmemiş, ya eğilen yapraklı bir dalı veya tamamen gövde kısmı veya gövdeyle birlikte dalların başlangıç yerleri betimlenmiştir. Bazı resimlerde doğada hareket halindeki figürlerin bastıkları zemin kademeli olarak çizilmiş ve tonlamalı renklerle boyanmış yapraklı bitkiler yerleştirilmiştir (y. 378b). Nehirlerin akışını ifade etmek için, yüzey mavi rengin tonlarında boyanmış, suyun köpüklü, dalgalı hali beyaz renkle, bol kıvrımlı, dairevi çizgilerle ifade edilmiştir (y. 347a, 384a). Koşan hayvanların hareketlerinin hızını, ayaklarından çıkan toz bulutunu veya sisli bir ortamı ifade etmek için resmin fonu açık mavi renkli geniş kıvrımlı, dairevi biçimlerle kaplanmıştır (y. 165b, 169a). Çoğu resimde ise tasvirlerin fonu boş bırakılmıştır. 14. yüzyıla ait sayfaların ve bu sayfalardaki resimlerin çoğu zarar gördüğü için onarılmıştır (y. 280a, 299b, 313a). Tasvirlerde, y. 356a'da olduğu gibi istenmeyen kişileri betimleyen figürlerin baş kısımları veya yüzleri karalanarak tahrip edilmiştir. Bu durumda olanların onarımına gidilmemiştir. Ancak, aşağıda **B** grubu tartışılırken açıklanacağı gibi, kasıtsız, sebebi bilinmeyen, belki yırtılma, sıvı bulaşması gibi ayrıca ağır tahribata uğramış resimlerde onarım yapılırken, tahrip olan figür yüzlerinin yenilediği anlaşılır (y. 367b, 369a, 370a, 370b, 371b, 372b). Bazı resimler alttan ve kenardan çerçevenin dışına taşacak şekilde tasarlanmış, koyu pembe sayfa kenarı yapılırken taşan kısım sayfa kenarına ustalıklarla yerleştirilmiştir. **A** grubundaki tasvirler 1314 civarında Rab'-ı Reşîdî'de yapılmış olmalıdır. Ancak bu resimler aynı dönemde yapılmış olsa bile, 316a, 335a'da olduğu gibi hepsinin aynı elden çıktığı söylenemez.

A+B. (F. 5) Y. 367b-372b arasında yer alan altı resimde görüleceği gibi (y. 367b, 369a, 370a, 370b, 371b, 372b) bu gruptaki tasvirlerde figürlerin baş kısmı ve bazı yerlerin boyanması dışındaki özellikler **A** grup ressamının işidir. Figürlerin yüzleri incelendiğinde bunların aşağıda üzerinde durulacak olan **C** grup tasvirleri yapan sanatkârın elinden çıktığı anlaşılır. **B** grubu resimler ve resimlerin bulunduğu yapraklar incelendiğinde de sayfaların kötü şartlarda bulundurulması dolayısıyla bir tahribatın olduğu **A** grubu resimlerin çoğunda olduğu gibi yüzlerin de kasıtlı olarak tahrip edilmesi sonucunda tahribatın boyutunun daha da arttığı anlaşılır. İşte bu sebeplerden dolayı **A+B** grubu resimlerinde en fazla tahrip olan baş kısım ve bazı boyamalar 1426-30 arasında Herat'ta yapılmış olmalıdır.

C. (F. 6-7). Bu grupta resimlerde boyalar tonlama yapılmadan düz sürülmüştür (y. 128a). Dış mekânda çivit mavîye boyalı gökyüzü, süngerimsi çıplak dağlar, yapraklı ve çiçekli bitki kümeleri vardır (y. 416a). Figürler kültürel kimliklerini belirten başlıklar giyerler. Bazı resimlerde yerde, konturu düğümlü karelerle süslü halı serilidir (y. 71a). Kimi resimler **A** grubunun bazı resimlerinde olduğu gibi, incecik kırmızı çerçeve içinde betimlenmiş, vassale kâğıdının enli altın çerçevesi ile arada daracık boşluk bırakılmıştır (y. 377a, 382a, 386b, 387a). Bu tarzda olan resimler 14. yüzyıl metinlerinin yazılı olduğu sayfalarda yer alır ve eski metin sayfalarında boş olan resim alanlarına **A** grubu resimlerinin bazısında olduğu gibi (**F. 4**) kalıpla

yapılmış olmalıdır (F. 6-7). Resimlerin çoğu da iki yandan enli altın çerçeveye kadar dayanır (y. 9a, 19a). Bu grup resimler arasında y. 71a ve y. 154a geniş resim yüzeyinde iri figürlerle çalışılmıştır ve resimde fazlasıyla boya döküntüsü vardır. C grubu resimler 1426-30 arasında Herat'ta yapılmış olmalıdır.

D. (F. 8) Bu gruptaki resimlerin büyük bir kısmı Çin tarihi ile ilgili bölümde yer alır. Kırmızı, mavi, yeşil, mor, firuze, sarı rengin tonları koyudan açığa doğru sınır çizgisinden başlayarak giysilerde kullanılmıştır. Çin modasını yansıtan giysiler bol dökümlüdür ve dökümlü halini belirginleştirmek için tonlamalı boyanmıştır. İnce, uzun zarif figürlerde şapkalar, ayakkabılar, saçlar siyah renktedir. D grubu tasvirler İlhanlı dönemi resimlerinden esinlenerek veya onları kopya ederek 1426-30 arasında Herat'ta yapılmış olmalıdır.

Kitapsever Ferhad Han Karamanlı'nın tarih kitabı: Hazine 1654²⁶ (F. 9-20)

Ek: II

Konusu: Kitap, İlhanlı veziri Reşideddin tarafından dünya tarihi olarak Farsça yazılan *Câmi 'ü l-Tevârih*'tir. İçinde insanlığın yaratılışı, İlk peygamberler, İslam öncesi İran ve Hazreti Muhammed ve halifeler, Gazneliler, Selçuklar, Harzemşahlar, Oğuzlar, Çin, İsrail oğulları, Efrenc (Frenk) ve Hind tarihi bölümleri vardır ve bölümlerin tamamına yakını 14. yüzyıl başında Reşideddin döneminde yazılmıştır.²⁷

Cildi: (F. 9) 58 x 39 cm. Eserin cildi H.1653 gibi tasarlanmıştır. Ondan farklı olarak arka dış kapakta üçgen biçimli iki bezemenin arasına, eserin ismine işaret eden ibare, Farsça metinli tarih külliyatı anlamında "Farsî el- ibare târih-i cevâmî" şeklinde yazılmış, onun da altına "numero 35" (eserin numarası) kaydedilmiştir.

Yaprakları: 350 yaprak. 54.7 x 38 cm. Eserin ketebesinde (y. 350a) kitabın 375 yaprak olduğu yazılıdır. Dolayısıyla eserden 25 yaprağın eksik olduğu anlaşılır.²⁸ Açık eflatun, turuncu, siyah, açık yeşil, altın ve beyaz renk cetvelli yazı kısmı 36.2 x 25.4 cm boyutlarındadır. Boş sayfalar da dahil tüm sayfalar cetvellidir. Metin krem renk ahârlı kâğıda nesih hatla 31 satırdır. Başlıklar kırmızı mürekkeple nesih, sülüs ve tevkî hatla bazı önemli satırlar kalın uçla ve koyu siyah mürekkeple sülüs ve reyhânî hatla yazılmıştır. Nesih hat bazı sayfalarda farklı elden çıkmış izlenimini uyandırır ve bu husus çanaklı harflerin yazılışında kendini daha iyi gösterir. Bu farklılıklar kitabın farklı zamanlarda farklı hattatlar tarafından istinsah edildiği izlenimini uyandırır. Söz başlarının kırmızı mürekkepli yazılarının bazıları 15. yüzyılda yazılmış olabilir. Yukarıda H.1653 numaralı ciltte söz edildiği gibi sayfa kenarları şeker-renk kâğıttır. 224b sayfasının alt kısmındaki boş yer muhtemelen tasvir için ayrılmıştır. Y. 237a'da cetvel çekilmiş alan ve 237b'deki unvan tezhibinin arkasına rastlayan üst kısım da boştur. 251a sayfasının üst

26 İnal, "Some Miniatures ,"; Ghiasian, "The Topkapı Manuscript".

27 Ghiasian, bilinenlerin aksine bu nüshanın metnin tamamının Reşideddin döneminden olmadığını, bazı metin sayfalarının 15. yüzyılda eklendiğini ileri sürer: Ghiasian, "The Topkapı Manuscript," 404.

28 Eserin eksik sayfaları için: Ghiasian, *Lives of the Prophets*, 37-38; Ghiasian, "The Topkapı Manuscript," 403-404.

kısmına Çin tarihinin başlığı siyah mürekkeple ve nesih hatla yazılmış, geri kalan alan boş bırakılmıştır. 272a sayfasına mavi celi sülüs hatla sadece “Târih-i Benî İsrâil” sözü yazılmış geri kalan kısım boş bırakılmıştır. 295a sayfası da boştur. Bazı boş alanların resim yapılmak için ayrılmış alanlar olmadığı bellidir. 251a, 272a, 295a yapraklarında da boş alanın, H.1653'te olduğu gibi metnin yazılması sırasında bölümlerin belirli olması için ayrıldığı öne sürülebilir.

Ketebe kaydı: Y. 350a: Kitabın son yaprağındaki ketebe “*Câmi 'ü't-Tevârih* kitabının yazım işi (kitâbet) yüce tanrının yardımıyla tamamlandı. Allah sahibine mübarek ve hayırlı; bütün Müslümanlara faydalı kılsın. Allah'ın yardımı ve gösterdiği güzel kolaylıklarla yazılması-istinsahı? (tahrîr) 3 Cemâziyelevvel 717'de (14 Temmuz 1317) bitirildi. *Câmi 'ü't-Tevârih*'in varaklarının tamamının sayısı üç yüz yetmiş beştir. (Doğrusunu) Allah bilir” anlamında Farsça başlayan, Arapça devam eden cümleler içerir.²⁹

Diğer kayıtları: y. 1a (F. 10). Tezhipli zahriye içine Arapça ve Farsça sözlerle altın sülüs hatla yazılan ibare “Ezici (yok edici) saltanatın yüce, güzel vekili, devletin yardımcısı, yüce hakanlık makamının taşıyıcısı, parlayan saltanatın koruyucusu Ferhad Han Karamanlı'nın kütüphanesi için hazırlandı. Allah onun devletini kıyamet gününe kadar daim kılsın, bütünüyle tamamlandı.” anlamındadır.³⁰ Tezhipli zahriyenin sol üst kısmında Türkçe ta'lik hatla yazılmış “Bu, Sultan Muhammed Hüdabende el-Cengizî'nin devletinin veziri Hâce Reşideddin Fazlullah'ın *Câmi 'ü't-Tevârih* kitabıdır. O, 718 (1318) senesinde şehit olarak vefat etti” ibaresi ahârlı kâğıtta yer alır. Aynı sayfada sağda ahârlı kâğıt üzerinde silik yuvarlak bir mühür izi vardır. Kimi metin sayfalarına üzeri sonradan altınla kapatılmış mühür basılmıştır (y. 1b, 24b, 35a, 56b, 64b, 75a, 91a, 95a, 109a, 131b, 147b, 172a, 190a, 198a, 198b, 213a, 216b, 223a, 247a, 264a, 287a, 292a, 294b, 295b, 313a, 314a, 320a, 332a, 336a, 350a). Mühürlerden üstünün boyası silinmiş olanlarda (y. 287a, 295b) “vakf-ı Saffiyye-i Safaviyye 'âsitâne-i mübârek 1017” [Safevî Safiyye vakfı, mübarek âsitânesi 1017 (1608)] ibaresi okunur. Dolayısıyla bu mühürlerin Erdebil'de Safevi devletinin ceddi Şeyh Safiyyüddin İshak Erdebilî'nin (ö. 1334) âsitânesinin vakıf mührü ve kitabın da âsitâneye vakfedilen kitaplarından biri olduğunu anlıyoruz³¹ (F. 11). Bu mühürlerden

29 Ateş, *Rasîd al-Dîn*, II; Jahn, *History of India*, 94.

30 Bu zahriyenin içeriğinden ilk defa söz eden Çağman ve Tanındı olmuştur: Çağman ve Tanındı, “Remarks on Some Manuscripts,” 139-140; Çağman ve Tanındı, “Osmanlı Safevi İlişkileri,” 53-55. Ferhad Han için daha fazla bilgi ilerleyen satırlarda yazılacaktır.

31 İran Azerbaycanı'nda yer alan Erdebil'de mutasavvıf Şeyh Safiyyüddin'in ziyaretgâh haline gelen kabri çevresinde içinde Şah İsmail'in türbesini de barındıran bir tür külliye oluşmuştur: Alexander H. Morton, “The Ardabil Shrine in the Reign of Tahmasp I, part I,” *Iran* 12 (1974), 31-64; Alexander H. Morton, “The Ardabil Shrine in the Reign of Tahmasp I, part II,” *Iran* 13 (1975), 39-58; Kiswar Rizvi, *The Safavid Dynastic Shrine: Architecture, Religion and Power in Early Modern Iran*, (London: I.B. Tauris, 2011). Şah I.Abbas (s. 1587-1629) bu kutsal mekâna yani âsitâneye çoğu müzehhep ve musavver kitaplar vakfetmiş; vakfedilen kitaplara da âsitânenin vakıf mühür basılmıştır: Çağman ve Tanındı, “Remarks on Some Manuscripts,” 140; Çağman ve Tanındı, «Osmanlı Safevi İlişkileri,” 53; Marianna Shreve Simpson, *Sultan Ibrahim Mirza's Haft Awrang. A Princeley Manuscript from Sixteenth-Century Iran* (New York ve London: Yale University Press, 1997), 34-35; Osman G. Özgüdenli, “Şeyh Safi'u'd-din Erdebilî'nin Türbesinde Bulunan Kitaplar,” *Ortaçağ Türk İnan Tarihi Araştırmaları, Turco-Iranica* (İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2006), 375-387. Osman G. Özgüdenli, “İstanbul Kütüphanelerinde Bulunan Farsça Yazmaların Öyküsü: Bir Giriş,” *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Tarih Araştırmaları Dergisi*, XXVII/43 (2008), 31-35.

ikisinin kitabın koyu pembe renkli vassale kâğıdı üzerine basılı olması da kitabın Erdebil'de vassaleli durumda olduğunu gösterir (y. 198b, 350a).

Tezhipleri: Y. 1a (F.10). Burada ortasında yukarıda belirtildiği gibi eserin Ferhad Han Karamanlı için hazırlandığını belirten sözlerin yazıldığı yıldız biçimli bir tezhip vardır. Tezhibin kartuşları etrafında sıralanan kanatlı rumilerden anlaşılacağı üzere tezhip üstat bir elden çıkmıştır. Bu tezhibin alt ve üst kısmında orta kısımdakinden farklı üslupta yapılmış yatay dikdörtgen şeklinde uzanan tezhip yer alır. Yatay dikdörtgen biçimindeki tezhipler üstat olmayan biri tarafından eklenmiş ve etrafına koyu pembe renkte çerçeve yapılmıştır. Bu eklenti, tezhibin ortasındaki kartuşun boyasının altından kısmen görünen ancak tam olarak okunamayan ve hat becerisi alt seviyelerde olan birinin siyah mürekkeple yazdığı ibarelerin kapatılması için sonradan, muhtemelen Osmanlı sarayına getirilmeden önce, belki Erdebil'de, mühürlerin üzerinin kapatılması işiyle eş zamanlı olarak yapılmış olmalıdır.³² Kitapta bazı bölümlerin ilk sayfaları üstat bir elden çıkmış haşiyeli unvan tezhibiyle süslüdür (y. 1b, 168b, 198b, 237b, 251b, 272b, 295b, 328b), (F. 11). Y. 1a sayfasındaki yıldız biçimli zahriye tezhibi de dahil unvan tezhiplerin hepsi Safevi dönemine 1590 civarına atfedilebilir.

Tasvirleri: (F. 12-20) Eserde 204 tasvir vardır. Bazı tasvirler sayfaya bir adet, bazen üst ve altta olmak üzere iki adet yerleştirilmiştir. Bunlar tek tek toplam tasvir sayısına dahil edilirken, Çin ve Efrenc tarihi bölümündeki tasvirler, resimli tek sayfa olarak bu sayıya dahil edilmiştir.

Tasvirler incelendiğinde farklı üslup özelliklerine sahip oldukları, dolayısıyla aynı musavvirin elinden çıkmadığı gibi, farklı dönemlerde, farklı coğrafi bölgelerde yapıldıkları da anlaşılır. Aynı üslup özelliği gösteren resimlerin çoğunun, peş peşe gelen sayfalara yapıldıkları görülür. Aşağıda resimleri üsluplarına göre gruplara ayırarak, hangi coğrafi bölgede ve ne zaman yapıldıkları konusundaki düşünceler aktarılacaktır:

A. (F. 12) Eserin ilk üç tasviri bu gruba girer (y. 5a, üstte ve altta, y. 5b). Bu üç tasvirin H.1653'te A grup resimlerin bazısında olduğu gibi incecik kırmızı çerçeve içinde yer aldığı, kenardaki enlice turuncu çerçeve ile arasında dar bir boşluk olduğu görülür (y. 5b). Figürler, sütun gibi mimari öğeler resim alanına göre iri çizilmiş; perde, giysi gibi kumaşlar tonlama yapılarak boyanmış, dökümleri kalın hatlarla belirtilmiştir. El hareketleri, duruşlar, yüzler ifadeci anlayışla betimlenmiştir. Üç resim zamanla yıpranmış görünür, ayrıca boyanma işinin bitirilemediği anlaşılır. Bu resimler kuşkusuz üstat bir sanatkârın elinden çıkmıştır. Sanatçının üslubu H.1653 numaralı eserin A grubunu oluşturan tasvirleriyle yakınlık gösterir. Bu üç resim İlhanlı döneminde 1317 civarında Tebriz'de yapılmış olmalıdır. 5b yaprağında yer alan İbrahim Peygamber figürünün giysisinde ve etrafını saran çiçeklerde görüldüğü gibi bazı boyamalar sonradan 15. yüzyıl başlarında Şiraz'da veya 1425 civarında Herat'ta yapılmış olmalıdır.

B. (F. 13-14) Pervazında enli kitabesi olan yayvan gölgelik (y. 16a), tepesi yuvarlatılmış çadır, duvarların veya binaların dışının tuğla görünümünde çizilmesi (y. 13b, 199b), incecik

32 Ghiasian bu ibareleri kısmen okuyabilmiştir. Bu okumaya göre ibareler eserin Şah I. Abbas'ın vakfi olduğunu işaret etmektedir: Ghiasian, "The Topkapı Manuscript," 409.

gövdeli uzun ağaçlar, yan yana dizilmiş tepeleri yuvarlatılmış dağlar (y. 9b), iç ve dış mekânda tahtların önüne yerleştirilmiş yüksek ayaklı küçük masalar, tabureler (y. 179b), vazo içinde servi şeklinde kümelenmiş bir buket (y. 10a), beyaz sarıkların başın bir tarafından kulak hizasına doğru eğik hali (y. 181b, 185b), 14. yüzyılın ikinci yarısında Muzafferî döneminde Şiraz'da³³ ve Celâyirî sultanı Şeyh Üveys (s. 1356-1374) döneminde Erdebil ve Karabağ'da hazırlanan bir eserin resimlerinin üslûbundan izler taşıdığı gibi,³⁴ incecik gövdeli uzun ağaçlar, zemini dolduran küme halinde yapraklı çiçekler, geniş kenarlı ve kulak hizasında üçgen çıkıntılı erkek figürlerinin başlıkları, geniş omuzlu, ince uzun gövdeli erkekler (y. 13a), atlı sultanın arkasında şemsiye taşıyan atlı hizmetkâr figürünün çerçeve ile kesilmesi (y. 174a), taht biçimleri (y. 19b, 20b), bazı duvarlarda mavi ile renklendirilmiş motifler (y. 199b), uzun bacaklı atlar, iç mekânda kenarı yuvarlak dilimli havuz, Şiraz'da 1420'den sonra hazırlanan eserlerin resimlerinin öncülere olarak görülebilir (y. 10a, 17a).³⁵ Resimlerin çizim tekniği ve sürülen boya'nın niteliği musavvirlerin nispeten sıradan ustalar olduğuna işaret eder (y. 12b). Uc'un cezalandırılmasını betimleyen tasvir (y. 13a), Uc'un yüzünün betimlenme tekniği, zemini dolduran bitki kümeleri, turuncu rengin tonu ile bu grup resimler arasında özgün haliyle günümüze ulaşmış ender örneklerden biridir (F. 14). Yüz ifadesinin ustaca çizimini gözleri kapalı halde ayakta vefat eden Süleyman Peygamber'de de görüyoruz (y. 18b). H.1654'teki tasvirlerin üçü, diğerlerinin aksine yatay değil, resim alanının dikine yapılmıştır. Bunlardan ikisi B grubunda (y. 13a, 17b, F.14), diğeri E grubundadır (y. 209b). Bu resimleri tasarlayan musavvirin, 15. yüzyılın başlarında Şiraz'da hazırlanmış bir *Mecmua*'nın ve *Zafernâme*'nin resimlerinde olduğu gibi, eni dar boyu uzun dikdörtgen alanda çalışmaya alışık olduğunu dolayısıyla resim alanına uygun yeni bir tasarım yapmaktansa var olan bir çalışmasını işleri hızlandırmak adına, bu alana uygulamada sakınca görmediğini düşünebiliriz.³⁶ Yukarıda da işaret edildiği gibi B grup resimlerin çoğunun 14. yüzyıl sonu Muzafferî Şirazı'nın, 14. yüzyıl sonu, 15. yüzyıl başı Celâyirî Bağdat ve Tebrizi'nin, 15. yüzyıl başı Timurlu Şirazı'nın resim üslûbunun titreşimlerini barındırdığı gözden kaçmaz (y. 9b, 10a, 16a, 184b, F.13). Bu durumda B grup resimlerin bazılarının desenlerinin Celâyirî ve Muzafferî topraklarında çizildiğini bazılarının 15. yüzyıl başlarında Timurlu döneminde Şiraz'da çizildiğini fakat üstat olmayan sanatçılar

33 Karin Adahl, *A Khamsa of Nizami of 1439. Origin of the Miniatures a presentation and analysis* (Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 1981); Hamid Suleimanov ve Fazıla Suleimanova, *Miniatures Illustrations of Amir Hosrov Dehlevi's Works* (Tashkent: 1983).

34 Filiz Çağman ve Zeren Tanındı, "Selections From Jalairid Books in the Libraries of İstanbul," *Muqarnas*, 28 (2011), 238-247.

35 İnal, "Miniatures in Historical," 105. Bu dönem resim sanatıyla ilgili seçilmiş kaynaklar için: Volkmar Enderlein, *Die Miniaturen der Berliner Baisungur-Handschriften*, (Frankfurt am Main: Insel-Verlag, 1970); Eleanor Sims, "İbrahim Sultan's Illustrated *Zafar-Nameh* of 839/1436," *Islamic Art*, 4 (1990-1991), 175-217; Furuza Abdullaeva ve Charles Melville, *The Persian Book of Kings. İbrahim Sultan's Shahnama* (Oxford: University of Oxford ve Bodleian Library, 2008).

36 Lizbon Gülbenkyan Koleksiyonu, LA.161, y. 65b: Karin Rührdanz, "Illustrated Mesagges of Love in the Diez Albums," *The Diez Albums. Context and Contents*, içinde, haz. Julia Gonella, Frederica Weis, Christoph Rauch (Leiden ve Boston, Brill, 2016), 518; Sims, "İbrahim Sultan's," 185-194.

tarafından boyandığını ve resimlerin özgünlüğünü kaybettiğini ihtimal olarak söyleyebiliriz.

C. (F. 15-16) Bu grup resimlerde boya tonlama yapılmadan sürülmüştür. Mavi, kahve, lacivert, açık ve koyu yeşil figürlerin giysilerini renklendirmede kullanılmıştır. Kimi iç mekânlarda, resmin üst kenarı boyunca uzanan kenarları dilimli yarım perdeler vardır (y. 59a, 66a, 69a, 275a); dış mekânlarda zeminde cılız otlar, bazen küme halinde çiçekli bitkiler görülür (y. 237b, 252b). Figürler zarif ince ve uzundur. Miraç resminde olduğu gibi bu gruptaki bazı resimler üstat bir elden çıkmıştır (y. 69a) ve resmin benzeri 840'ta (1436) Herat'ta hazırlanan *Miraçnâme*'de görülür.³⁷ Bu grupta dar resim alanındaki figürler küçüktür. Geniş resim alanındaki kalabalık figürlerle oluşan sahnelerde de figürler küçülmüştür (y. 253b). Sayfalardan birinde resim alanı geniştir ve konu az sayıdaki figürle betimlenmiştir (y. 26a). Resimler, muhtemelen 1426-30 arasında Herat'ta yapılmış olmalıdır. Bu sanatkarın işleri H.1653'te C grup altında listelenmiştir.

D. (F. 17-19) Kumaşların dökümlerinin belirlenmesinde uygulanan çizim ve boyama tekniğine A gruba yerleştirdiğimiz özgün resimlerin örnek olduğu bellidir. Kırmızı, mavi, yeşil, mor, firuze, sarı renklerin koyudan açığa doğru tonları sınır çizgisinden başlayarak giysilerde kullanılmıştır. Kimi figürlerin başlıkları A gruptaki figürlerin başlıklarına benzer. Kimi resimlerde zeminler boş bırakılırken (y. 36b), kimilerinde küme çiçekler, fırça darbeleriyle yapılmış otlar, bazen tahtın arkasında ulu bir ağaç görülür (y. 23a). Çin imparatorları bölümünde zeminde çok renkli iri lotus ve şakayıklar, bol çiçekli ve meyveli ağaçlar, ortası delik mantar biçimli kayalar, gökyüzünde alev biçimli bulutlar vardır (y. 257b, 258a). Papa ve imparator resimlerinde zemin boyanmadığı gibi doğa unsurlarına da yer verilmemiştir. İlk defa G. İnal'ın işaret ettiği gibi H.1654'te bazı konuların görsele aktarımında, özgün resimlere sahip Arapça nüshadan kopya yapılmış; ancak musavvir doğa betimlemesinde, figürlerin yüz ifadelerinde, boyama tekniğinde ve renk seçiminde kendi üslubunu yansıtmıştır. 1426-30 arasında Herat'ta yapılmış olmalıdır.³⁸

E. (F. 20) Figürler yuvarlak yüzlü, şişkin yanaklı ve basık şişkin burunludur. Hükümdar figürü huni benzeri başlık giyimlidir ve çoğu özenle yapılmıştır (y. 200b, 206b, 213b, 338a, 339a, 341a). Bazı resimlerde yüzler açık gri renkle boyalıdır. Sultanın maiyetindeki muhtemelen asker sınıfındakiler kulak hizasından üçgen çıkıntılı başlık giymişlerdir. Dış mekânlarda yapraklı ve çiçekli küme halinde seyrek bitkiler yer alır. Süngerimsi dağlar doğa elemanlarından bir diğeridir (y. 341a). Başlık biçimlerinde görüleceği gibi, resimler B grubundaki bazı tasvirlerle de yakın üslup özelliklerine sahiptir (y. 169b, 174a, 181b, 190b, 197a). Tasvirlerden biri resim alanına dikey yönde betimlenmiştir (y. 209b). Yukarıda B grubundaki iki resimde olduğu gibi, muhtemelen ressam elinde hazır bulunan bir tasarımı işleri çabuklaştırmak kaygısıyla bu alana uygulamıştır. Aynı durum, bu gruptaki yatay resim alanına tam yerleşmemiş, küçük ölçüde kalmış iki tasvir için de söz konusu olabilir (y. 217a, 219a). E grup resimlere 15. yüzyılın başlarında Şiraz'da başlandığı, sonra 1425 civarında Herat'ta tamamlandığı düşünülebilir.

37 Marie-Rose Séguy, *The Miraculous Journey of Mahomet Mirâj Nâme*, (New York: George Braziller, 1977), pl. 7.

38 İnal, "Some Miniatures," 163-175, 3-17; Blair, *A Compendium of Chronicles*, 98-103, 64-65.

Sonuç

Yukarıda da belirtildiği gibi H.1653 numaralı kitapta iki farklı döneme ait kâğıtlara yazılmış üç ketebe kaydı vardır. Birincisi, İlhanlı döneminin veziri Reşideddin'in yazdığı metne aittir. Bu metin 1314'de hattat el-Hafız tarafından temize yazılmıştır. İkinci ketebe 1425'te ve üçüncüsü 1426'da yazılmıştır. Son iki ketebe kaydına göre metnin oluşturulması ve yazımı, Herat'ta doğmuş, Meşhed yakında Bihdadin'de bulunmuş ve Hemedan'da eğitim görmüş olan Hafız Ebru'ya aittir. Metinlerin yazıldığı kâğıtlar, hatların karakteri, sayfa kenarları, ketebe kayıtları, minyatür üslupları, tezhipler ve mühürler, y. 410a ve 410b'ye yazılan notlar ve cilt incelendiğinde H.1653 numaralı kitapla ilgili varılan sonuç şu şekilde özetlenebilir: H.1653'ün Reşideddin tarafından kaleme alınan metni 1314 yılında el-Hafız'ın hattıyla muhtemelen Tebriz'de yazılmış, metin kısmında tasvir yapılmak için ayrılan alanlara tasvirlerin ya tamamı ya bir kısmı yapılmış veya bir kısmı da boyanamadan desen halinde bırakılmış olmalıdır (**A grubu, F. 3, 4**). Kitapta İlhanlı dönemine ait zahriye ve unvan tezhiplerinden ve eserin özgün cildinden bugün iz yoktur. H.1653'ün 410a sayfasına yazılan ibare kitabın 1326'da devlet adamı ve Olcayto Hüdabende'nin damadı Çoban'ın veya onun ailesinden birinin mülkünde olduğuna, y. 410b'de yazılı bir diğer ibare kitabın 1341 yılında kuzeybatı İran'da Hoy civarında yaşayan birilerinin mülkünde olduğuna işaret eder. Dolayısıyla H.1653'ün, 1326-1341 yılları arasında Kuzeybatı İran'da bulunduğu sırada bütün bir kitap halinde olduğunu söyleyebiliriz. H.1653'te, zahriye (y. 1a, **F. 1**) ve unvan tezhibinin (y. 1b, **F. 2**) üslup özelliği, tezhipli zahriyede yazılan Timurî Sultan Şahruh ile ilgili satırlar, aynı sayfaya basılan bu sultanın kitap hazinesinin mührü ve y. 148a, 421b'deki ketebe kaydında verilen 1425, 1426 tarihleri kitabın 1426'da, Şahruh'un mülkünde ve devletin merkezi Herat'ta olduğunu gösteriyor. Kâğıt cinslerinin, hatların, resimlerin üslup özelliklerinin incelenmesi H.1653'ün, 1341-1426 yılları arasında bilinmeyen sebepten dolayı tahribata uğradığına işaret eden bulguları da ortaya çıkarmıştır. Bu tahribat eserin 14. yüzyıla ait özgün cildinin ve özgün tezhipli sayfalarının tamamen, özgün resimli ve resimsiz sayfalarının da bazısının kaybolmasına yol açmış; bazı sayfalar ve bu sayfalardaki çoğu resim de zarar görmüş olmalıdır (**F. 5**). Timurî dönemi tarihçisi Hafız Ebru da Reşideddin'in bu metnini sayfaları yıpranmış ve eksik halde görmüş olmalıydı. O bu metnin eksik kısımlarını Herat'a geldikten sonra 1426 civarında Şahruh'un emriyle tamamlayarak yeniden inşa etmiştir. Hafız Ebru'nun eklediği metinler Şahruh'un oğlu Baysungur (ö. 1433) için 826'da (1422-23) yazdığı *Mecma'ü't-Tevârih*'ten alınmıştır. Bu yüzden Tauer ve Ettinghausen başta olmak üzere, bilim insanları H.1653'ü *Mecma'ü't-Tevârih* olarak adlandırmıştır.³⁹

Hafız Ebru, H.1653'ün eksik ve harap halini ilk kez Fars'ta İskender Sultan'ın çevresindeyken görmüş; eksik sayfalarını ve metnin yazılışını, 1415'ten sonra gittiği ve kitabın da taşındığı Herat'ta 1426'da tamamlamış olmalıdır. Herat'taki musavvirlerin Hafız Ebru'nun yeniden yazdığı sayfalarda resim için ayrılan alanlara resim yaptığını (**C-D grup, F. 6-8**), 14. yüzyıl sayfalarında döneminde yarım kaldığı sanılan bazı resimleri boyadığını veya tahribata uğramış

39 Ghiasian, *Lives of the Prophets*, 48-89.

özgün resimleri onardığını (y. 363a-372b, **A+B grup, F. 5**) ve bu işlerin de 1430 yılı öncesinde bittiğini söyleyebiliriz. Böylece yeniden yaratılan kitabın ilk sayfasına sultanî kitap örneklerinde olduğu gibi Timurlu hükümdar Şahruh'a ithaf kaydı taşıyan tezhipli bir madalyon yerleştirilmiş ve Şahruh'un kütüphanesinin mührü de basılmıştır (**F. 1**). Ancak H.1653 numaralı kitabın sayfa kenarlarına geçirilmiş koyu pembe renk kalın kâğıt ve bazı bölümlerin ilk sayfalarına 16. yüzyıl sonları Safevi üslûbunda yapılmış unvan tezhipleri, kitabın 15. yüzyıldan sonra da olumsuz koşullara maruz kaldığına, 16. yüzyıl sonlarında Safevi topraklarındaki bir merkezde sayfa kenarlarının onarıldığına ve bölüm başlarına tezhip yapıldığına işaret eder.

Câmi 'ü 't-Tevârih' in H.1654 numaralı ikinci kopyasının resimlerinin, tezhiplerinin incelenmesi, zahriye kaydının okunması, H.1653'ün Kuzeybatı İran'dan Hafız Ebru'nun eline nasıl ve nerede geçtiği, H.1653 ve H.1654'ün Osmanlı topraklarına getirilmeden önceki son onarımının kimin hamiliğinde nerede yapılmış olabileceği konusuna açıklık getirmiştir.⁴⁰

Câmi 'ü 't-Tevârih' in H.1654 numaralı nüshasının içerdiği konular, katalog kısmında yazıldığı gibi H.1653 ile hemen hemen aynıdır. Dolayısıyla her iki eserde kimi zaman aynı konular betimlendiği halde resimler birbirinin kopyası değildir (H.1653, y. 12a, H.1654, y. 275a; H.1653, y. 375b, H.1654, y. 237b; **F. 3, 16**). Bugün bir kısmı Edinburgh Üniversitesi Kütüphanesi'nde, bir kısmı Londra Halili Koleksiyonu'nda olan Arapça nüshanın bazı tasvirlerinin Herat'ta yeniden inşa edilen Farsça *Câmi 'ü 't-Tevârih* (*Mecma 'ü 't-Tevârih*) resimlerine ilham kaynağı olması, Heratlı musavvirin İlhanlı meslektaşının bazı tasarımlarını kopya etmesi, Arapça musavver nüshanın da o sırada Herat'ta olduğunu gösteriyor.⁴¹

H.1654'ün son yaprağında yer alan ketebe kaydındaki bilgiye göre eserin yazım işi 14 Temmuz 1317'de İlhanlı döneminde muhtemelen Tebriz'de bitmiştir. Bugün metin kısmında resim için ayrılan alanların baştan ilk üçüne İlhanlı döneminde 1317 yılı dolayında resim yapıldığı (**A grubu, F. 12**), geri kalan sayfalarda resim için ayrılan alanlara resimlerin ve bölüm başlarına tezhiplerin yapılamadığı, bazı bölümlerin başlık yazılarının da yazılamadığı anlaşılır. Resimler üzerinde yaptığımız çalışmada resim için ayrılan boş alanların bazılarında 14. yüzyılın ikinci yarısı, muhtemelen Şeyh Üveys dönemi (s. 1356-1374) Celâyirî Tebriz veya Bağdat ve 14. yüzyıl ikinci yarısı Muzafferî dönemi Şiraz-Yezd resim üsluplarının izlerini taşıyan tasvirlerin, kimisine ise 15. yüzyılın başları Timurlu dönemi Şiraz resim üslubunda resimlerin yapıldığını söyleyebiliriz (**B grup, F. 13-14**). Ancak bu çizimler üstat olmayan kişilerin müdahaleleriyle ya tamamen ya kısmen bozulmuş veya aceleyle boyanıp tamamlanmaya çalışılmıştır. H.1654'teki resimlerin çoğunun ise H.1653'te olduğu gibi, 1426'dan sonra Herat'ta yapıldığını üslup özelliklerinden anlıyoruz (**C-E grubu, F. 15-20**).⁴²

40 H.1653 ve H.1654 numaralı kitaplardaki Safevi döneminde yapılan onarımlara ilk defa F. Çağman ve Z. Tanındı işaret etmiştir: Çağman ve Tanındı, "Remarks on Some Manuscripts," 138-140; Çağman ve Tanındı, "Osmanlı Safevi İlişkileri," 49-55.

41 Ettinghausen, "An Illuminated Manuscript," 30-44; İnal, "Some Miniatures," 163-175; Blair, *A Compendium of Chronicles*, 90-102.

42 H.1654'teki bazı resimlerin Celâyirî bağlantısının ilk yorumu için bkz, Basil Gray, "History of Miniature Painting. The Fourteenth Century," *The Art of the Book in Central Asia*, haz. Basil Gray (London: Serindia Publication,

Herat'ta yapılanların bazılarının İlhanlı döneminde ve geç 14. yüzyıl, erken 15. yüzyılda çizim halinde oldukları, boyamalarının 1425'ten sonra Herat'ta yapılmış olması da muhtemeldir.

H.1654'te, yatay resim alanına dikey yönde betimlenen ikisi **B**, biri **E** grubundaki üç resme dikkat çekmek isteriz (y. 13a, 17b, 209b, **F. 14**). Musavvirin resimleme çalışmalarını çabuklaştırmak için daha önce dikey yönde tasarladığı çalışmalarını yataydaki alana uygulamak istemesinin, üç resmin yatayda değil de, dikey doğrultuda seyredilebilmesine yol açtığını bir ihtimal olarak söyleyebiliriz. İkinci resim, Süleyman Peygamber'in "divanı"nı gösterir.⁴³ Resmin kalitesi beceriksiz müdahalelerle bozulmuş olmasına rağmen, zengin tasarımının sonraki Şiraz örneklerine model olduğu bellidir (y. 17b). Süleyman Peygamber'in efsaneleşmiş kişiliği ile Fars bölgesi arasında yakın bağın olması, 15. yüzyıl ikinci yarısından sonra, fakat çoğunlukla 16. yüzyılda Şiraz'da resimlenen kitapların takdim tasvirlerinde burada görülen tasarımın benzerinde yapılmış Süleyman Peygamber'in "divanı" sahnelerinin sıklıkla yer almasına yol açacaktır.⁴⁴ Sultan Sencer'i tahtta gösteren ve dikeyde seyredilen üçüncü resim (y. 209b), muhtemelen 14. yüzyıl sonu, 15. yüzyılın başlarında desen halinde tasarlanmış ve kısmen boyanmış ancak yarım kalmış, daha sonra kitabın tümünün taşındığı yerde tamamlanmış olmalıdır. Ancak zamanını ve yerini bilemediğimiz bir dönemde ve ortamda figürlerin kıyafetleri ve başlıkları mevcut olanın üzerine yeniden yapılmıştır. Sultan siyah renkli kürklü cübbeli halde, bir sufi şeyhi pozunda, maiyetindekilerin bazıları Mevlevî tarikatı mensuplarının ve Hıristiyan rahiplerinin kılıklarını hatırlatan giysilerle betimlenmiştir.⁴⁵

Musavvirin yoğun çalışmalar sırasında resimleme işini çabuklaştırmak amacıyla resimler üzerinde değişiklik yaptığı düşünülen bir diğer tasvir H.1653'te Keşmir padişahının tahta çıkmasını betimleyen resimde de görülür (y. 429b).⁴⁶ Tahtında oturan padişah ve beraberindekiler konu olan bölge halkına özgü koyu ten renginde tasvir edilmiştir. Resmin bulunduğu sayfadaki metnin konusu ve resimdeki figürlerin etnik görünüşü Sultan Şahrüh ile ilgisi olmadığı halde Şahrüh'un isminin iç mekânın duvarında üstte uzanan kitabe yazılı olduğu görülür (y. 429b). Resim aslında Şahrüh ile ilgili bir metinde kullanılmak üzere tasarlanmış olmalıydı. Nakkaş, resim için ayrılan alanın ölçüsüne uygun yeni bir resim tasarlamak yerine nakkaşhanede mevcut bir taslakta değişiklik yaparak bu alana uygulamış olmalıdır.

Topkapı Sarayı *Câmi 'ü't-Tevârih* nüshalarının Şahrüh'un Azerbaycan'a yaptığı seferler

-
- UNESCO, 1979), 116-117; Timurî ve Türkmen Şiraz bağlantısı için: İnal, "Miniatures in Historical," 105-106.
- 43 Aynı konunun H.1653, y. 71a'da yer alan tasvirinin ikonografisi çok farklıdır: İnal, "Miniatures in Historical," 12-13. H.1653'teki tasvir muhtemelen 14. yüzyılda tasarlanmış ancak yarım kalmış ve Herat'ta 1426-30 arasında tamamlanmıştır.
- 44 Serpil Bağcı, "Takdim Minyatürlerinden Farklı Bir Konu: Süleyman Peygamber'in Divanı," *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar: Güner İnal'a Armağan*, içinde, yay. haz. Serpil Bağcı (Ankara: Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Armağan Dizisi: 4, 1993), 35-60; Serpil Bağcı, "A New Theme of the Shirazî Frontispiece Miniatures: The Divân of Solomon," *Muqarnas*, 12 (1995), 101-111; Lâle Uluç, *Türkmen Valiler, Şirazlı Ustalar, Osmanlı Okurlar: 16. Yüzyıl Şiraz Elyazmaları* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2006), 292-301.
- 45 Ghiasian, bu resmi Osmanlı dönemine atfeder ve hatalı olarak kıyafetleri Osmanlı kıyafetleriyle ilişkilendirir: Ghiasian, "The Topkapı Manuscript," 410.
- 46 Ettinghausen, "An Illuminated Manuscript," 33-34.

sırasında Herat'a götürüldüğü, Hafız Ebru'nun kitapların eksik metinlerini burada yazdığı ve tasvirlerin bir kısmının da Herat'ta yapıldığı araştırmacılar tarafından öngörülmüştü.⁴⁷ H.1653'te ilk sayfadaki Sultan Şahruh'a ithaf kaydı ve Şahruh'un kitap hazinesinin mührü bu öngörüye de güçlendirmiştir. H.1653'ün metin dışı kayıtlarının incelenmesi ve H.1654'ün resimleri üzerindeki üslup çalışması, P. Soucek ve İ. E. Binbaş'ın yayınlarındaki bilgiler her iki kitabın Kuzeybatı İran'dan değil de farklı bir yoldan, Fars bölgesinden Herat'a götürülmüş olabileceği ihtimalini öngörmemize yol açmıştır.⁴⁸ Fars bölgesinin erken 15. yüzyılda politik ve kültürel yönden merkezinde olan Timur'un oğullarından Ömer Şeyh'in (ö. 1394) oğlu İskender'dir (ö. 1415). İskender Sultan adına bu bölgede hazırlanmış çok sayıda sanatlı kitap günümüze gelmiştir.⁴⁹ Timur'un (ö. 1405) ölümünü izleyen ilk on yılda Fars bölgesinde Yezd, İsfahan ve Şiraz'da Timurî dönemi tarih yazımına yön veren Nizameddin Sami (ö. 1411-12), Muineddin Natanzi (ö. 1414'te hayatta), Hafız Ebru (ö. 1430), Şerafeddin Ali Yezdi (ö. 1454) gibi yazarların aynı ortamı paylaştıklarını ve bu isimlerin bazısının da İskender Sultan'ın çevresinde olduğunu biliyoruz. Bu yazarlar görgü tanığı olarak erken 15. yüzyıl Fars tarihiyle ilgili değerli bilgiler aktarırlar.⁵⁰

H.1653'te İlhanlılar'ın ünlü devlet adamı Çoban ile ilgili satırlar ve H.1654'te bazı tasvirlerin 14. yüzyıl ikinci yarısı başları Celâyirî Şeyh Üveys dönemi resim üslubunun, bazı tasvirlerin de Muzafferî dönemi Şiraz resim üslubunun kalıntılarını, hattâ bir kısmının da 1420'li yıllardan sonra Şiraz'da yaygınlaşacak bir üslubun belirtilerini taşıması, iki kitabın ve tasvirli Arapça nüshanın da, erken 15. yüzyılda Tebriz-Bağdat yoluyla bilim insanları ve kitap meraklısı seçkinlerin beraberinde Celâyirîler aracılığıyla Fars'a ulaşmış olabileceğini düşündürür.⁵¹ Celâyirî hükümdarı kitapsever Sultan Ahmed (s. 1382-1410), kendisi gibi çalkantılı ortamda Fars'da hâkimiyetini sürdürmeğe çalışan İskender'i Bağdat'tan desteklemiştir. Himayesinde çalışan nesta'lik hattın ustası Maruf kendi isteğiyle Bağdat'tan İskender'in ülkesine Fars'a

47 Ghiasian, "The Topkapı Manuscript," 403.

48 Sheila Blair Reşideddin'in musavver *Câmi'ü'l-Tevârih* nüshalarının İskender Sultan döneminde Şiraz'da olabileceğinin işaretini vermiştir: Blair, *A Compendium of Chronicles*, 100.

49 15. yüzyılın ilk on beş yılında İskender Sultan'ın etkin olduğu Fars bölgesinde, sanatlı kitap üretiminin zenginliği ve tarih yazımına yön veren bilim insanlarının devlet adamlarıyla olan ilişkileri için: Soucek, "Eskandar b 'Omar Şayx b. Timur". Fars bölgesinde, Timurlu döneminde Şiraz'da sanatlı kitap üretimi için: Elaine Wright, *The Look of the Book. Manuscript Production in Shiraz 1303-1452* (Washington D.C.: University of Washington Press, 2012).

50 Soucek, "Eskandar b 'Omar Şayx b. Timur," 73-74; Binbaş, *Intellectual Networks in Timurid Iran*, 187-198. Nizameddin Sami Fars'a gelmeden önce Celâyirî hükümdarı Şeyh Üveys'in hizmetindeydi: Binbaş, *Intellectual Networks in Timurid Iran*, 173.

51 Çoban ailesiyle Celâyirîliler'in atası Hasan Buzurg arasında: Melville ve Zaryâb, "Chobanids," 496 ve Celâyirîliler'le, Muzafferîler arasında evlilik bağına kadar giden ilişkilerin olduğu ayrıca Muzafferîler'in son temsilcisinin de İskender Sultan tarafından ortadan kaldırıldığı bilinir: Binbaş, *Intellectual Networks in Timurid Iran*, 156-157, 191. Ayrıca Muzafferî dönemi tezhip ve tasvir üslubunun 15. yüzyıl ilk yarısında Şiraz ve Yezd'de yaygınlığını gösteren örnekler günümüze gelmiştir: Adahl, *A Khamsa of Nizami*; Wright, *The Look of the Book*, 48-84, 164-165. Dolayısıyla Celâyirî ve Muzafferî resim üsluplarının titişimlerinin H.1654'ün bazı resimlerinde bulunması şaşırtıcı olmaz.

1409 civarında gelmiştir.⁵² Hattat Maruf'a başka Celâyirî kitap sanatkârlarının da eşlik ettiğini ihtimal olarak söyleyebiliriz.

Reşideddin tarafından yazdırılan ve bir tarih külliyatı olan bu kitapların yani *Câmi 'ü't-Tevârih*'in dönemin tarih yazarları tarafından çok iyi bilindiğine ve onları etkilediğine şüphe yoktur. Çoğu İskender Sultan'a ithaf kaydı taşıyan hemen hepsi 1410-1414 arasında tamamlanan dönemin sanatlı kitaplarının listesine baktığımızda sayfa sayısı beş yüzü aşan, *Tarih-i Güzide*, *Şehinşahnâme* gibi tarih metinlerini, edebiyat ve astroloji eserlerini içeren külliyyat-mecmuacöng diye isimlendirilen musavver ve müzehhep kitaplar olduğu görülür.⁵³ İskender Sultan için bu tür eserlerin hazırlanmasının programlanmasında Reşideddin'in biri yıpranmış ve eksik sayfalı halde bölgeye ulaşan musavver *Câmi 'ü't-Tevârih* kitaplarının Timurî tarih yazarlarına ve kitap sanatkârlarına ilham vermiş olduğunu 14. yüzyılın sonu, 15. yüzyılın başlarında Fars'ta hazırlanmış eserlerin metinlerini ve tasvirlerini inceleyerek söylemek mümkündür.⁵⁴ Hafız Ebru da etkilenenlerden biri olmalıdır. Büyük ihtimalle İskender Sultan için de böyle sanatlı bir tarih külliyyatının veya mecmuasının yazılmasını tasarlamış olduğunu düşünüyoruz. Nesta'lık hattın üstadı Celâyirîler'den Bağdat'tan göçüp gelen Maruf Bağdadî, bu külliyyatın metnini 42.5 x 32 cm. ebadındaki sayfalara temize çekmeğe başlayacak, Timurlu Mirza İskender için yazılan kitapları resimleyen üstat nakkaşlar bu eser için de çalışacaklardı. Sözü edilen külliyyat bu gün Topkapı Sarayı Kütüphanesi'nde olan *Külliyyât-ı Hâfız Ebru (Mecmû' a-i Hâfız Ebru)*'dur.⁵⁵ Nitekim İskender'in Şahrüh'un emriyle siyaset sahnesinden silinmesi

-
- 52 Wheeler M. Thackston, *A Century of Princes: Sources on Timurid History and Art* (Cambridge: The Aga Khan Program for Islamic Architecture at Harvard University and MIT, 1989), 144.
- 53 İskender Sultan'ın kitap sanatı hamiliği ve döneminde hazırlanan sanatlı kitapların listesi için: Wright, *The Look of the Book*, 82-105, 344, dn. 161,164; Francis Richard, "Un témoignage inexploité concernant le mécénat d'Eskandar Soltan à Esfahan," *Oriente Moderno* 15 (1996), 87-104.
- 54 Norah M. Titley, *Miniatures from Persian Manuscripts. A Catalogue and Subject Index of Paintings from Persia, India and Turkey in the British Library and The British Museum* (London: The British Museum Publications, 1977), kat. 99; Priscilla P. Soucek, "The Manuscript of Iskandar Sultan: Structure and Content," *Timurid Art and Culture: Iran and Central Asia in the Fifteenth Century* içinde, haz. Lisa Golombek ve Maria Eva Subtelny (Leiden: Brill, 1992), 116-131; Blair, *A Compendium of Chronicles*, 100, 68.
- 55 Topkapı Sarayı Kütüphanesi, B.282. Hattatın isminin yazılı olduğu sayfalar: y. 296a, 297b, 652a. Hattat isminin ebced ile verilen kopya tarihleri: y. 296a, 818 (1415-16); y. 652a, 819 (1416-17). Eserin yazılışı ve kopya edilişiyile ilgili diğer tarihler: y. 2b, 820 (1417-18); y. 297b, Receb 818 (Eylül 1415); y. 938a, avâhîr Rebîyülevvel 819 (Mayıs 1416). Mühürler: y. 1a: Sultan III. Ahmed, Sultan Muhammed Hüseyinî (aynı mühür: y. 341a, 620a, 818a, 938b'de), Sultan Şahrüh Bahadır Han (aynı mühür y. 938b'de), Maksud b. Ahmed, Muhammed Miranşah. Silik olduğu için okunamayan üç mühür (y. 1a, 640a, 938b). Kitapla ilgili ayrıntılı çalışma Filiz Çağman ve Zeren Tanındı'nın, 1993-2003 yılları arasında süren yayınlanmamış "Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Minyatürlü Kitaplar Kataloğu"nda yer alır. B.282'nin resimleriyle ilgili son yayın için: Eleanor Sims ve Tim Stanley'in katkısıyla, "The Illustrations of Baghdad 282 in the Topkapı Saray Library in İstanbul," *Cairo to Kabul. Afghan and Islamic Studies presented to Ralph Pinder-Wilson*, haz. Warwick Ball ve Leonard Harrow (London: Melisende, 2002), 222-227. Kitabın tezhip üslubu, hattatı ve tarih kayıtları için: Zeren Tanındı, "An Illuminated Manuscript of the Wandering Scholar Ibn al-Jazari and Wandering Illuminators Between Tabriz, Shiraz, Herat, Bursa, Edirne, İstanbul in the 15th Century," *Art turc/Turkish Art. 10th International Congress of Turkish Art/10e Congrès international d'art turc. Genève-Geneva, 17-23 Septembre 1995. Actes/Proceedings*, haz. F. Déroche, C. Genequand, G.Renda vd., (Genève: Fondation Max van Berchem, 1999), 651, 655; Ghiasian, *Lives of the Prophets*, 32-35, 48-49. Tezhip tasarımlarının özellikleri için: Şehnaz B. Özcan, "Timur Devri Herat

ile aralarında *Külliyât*'ı kopya eden hattat Maruf'un da olduğu kitap sanatçılarının bazıları, tamamlanmayı bekleyen yarım kalmış kitaplarla beraber, başka sanatlı kitaplar da, Şiraz ve İsfahan'dan Herat'a taşınmış olmalıdır. Sims ve Stanley'in dikkat çektiği gibi bu *Külliyât*'ın bazı tezhip ve tasvir üslupları, kitaba Fars'ta (Şiraz'da) başlandığını ve Herat'ta tamamlanmış olduğunu gösterir.⁵⁶ Ayrıca, Reşideddin'in metinlerini içeren kitaplar yani H.1653 ve H.1654 de bu sırada Fars'tan Herat'a taşınmış olmalıdır. Hafız Ebru'yu derinden etkilediği anlaşılan Reşideddin'in metinleri ve içerdiği erken 14. yüzyıl resimleri Hâfız Ebru'nun yazdığı bu tarih destanını yani *Külliyât*'ı resimleyen musavvirlere de örnek olmuştur.⁵⁷ Tamamlanmamış halde 1415'te Herat'a getirildiği düşünülen *Külliyât*'a 820'de (1417-1418) önsöz de eklenerek Şahrüh'a sunulmuştur.⁵⁸

Hafız Ebru bu musavver *Külliyât*'ın tamamlanmasından sonra *Câmi 'ü t-Tevârih*'in H.1653 numaralı nüshasının eksik metinlerini yazmaya başlamış, kitabın eksik tasvirlerini tamamlayan musavvirler ise, bazı tasvirleri Reşideddin dönemi resimlerinin üsluplarından esinlenerek yapmış ve bazı 14. yüzyıl resimlerini de onarmış olmalıdırlar.⁵⁹

H.1654 numaralı nüshanın H.1653 numaralı nüsha ile eş zamanlı olarak Herat'a götürülmemiş olması da ihtimal dâhilindedir. H.1654'te özellikle **B** üslubundaki çoğu resimlerin Şiraz'da 1420'den sonra Şahrüh'un oğlu Sultan İbrahim (ö. 1435) döneminde yaygınlaşan bir resim üslubunun özelliklerine sahip olması, bu düşünceye yol açar.⁶⁰ Sonuçta H.1653 ve H.1654 numaralı kitaplar Herat'a ulaştığında Heratlı musavvirler boş alanlara resimler yaparak, eserleri 1426-30 arasında tamamlamış olmalıdır.

Tezhip Ekolü (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi)" (Sanatta Yeterlik Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, 2007), 43-148. Hattat Maruf Bağdadî'nin Celâyirî hükümdarı Sultan Ahmed'in hizmetindeyken istinsah ettiği müzehhep bir mecmua Nourane Ben Azzouna tarafından yayınlanmıştır: Ben Azzouna, *Aux origines du classicisme*, 620, pl. 68-69. Mecmuanın naif üsluptaki unvan tezhibinin tasarımı Hafız Ebru'nun tarih külliyyatının unvan tezhiplerinden birinin haşiyesinde tekrarlanır: B.282, y. 315b: Tanındı, "An Illuminated Manuscript," 655; Zeren Tanındı, "Başlangıçtan Osmanlı'ya Tezhip Sanatı," *Hat ve Tezhip Sanatı*, içinde haz. Ali R. Özcan (Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2009 ve 2012), 255.

56 Sims ve Stanley, "The Illustrations of Baghdad 282," 224.

57 İnal, "Miniatures in Historical," 108-109.

58 Recep 818'de (Eylül 1415) kitabın istinsahının sürdüğü (B.282, y. 297b), önsöz yazıldığı sırada ise tarihin 820 (1417- 18) olduğu metinde yazılıdır (B.282, y. 2b). Dolayısıyla B.282'nin önsöz kısmının Herat'ta eklenmiş olabileceğini söyleyebiliriz. Ayrıca İskender Sultan'a sunulmak için hazırlanan kitapların, onun katledilmesi üzerine, ithaf kaydındaki isminin silinip yerine Şahrüh'un adının yazıldığı ve ona sunulduğunu gösteren örnekler vardır: Binbaş, *Intellectual Networks in Timurid Iran*, 170, dn. 21. Ayrıca Şahrüh için Fars'ta hazırlanmış kitaplara da rastlıyoruz: Bir tıp kitabı Rebiyülahir 817'de (Haziran 1414) İsfahan'da Şahrüh için istinsah edilmiştir: Topkapı Sarayı, R.1671; Fehmi E. Karatay, *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Arapça Yazmalar Katalogu*, I-IV (İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi, 1962-69), kat. 7248.

59 Yukarıdaki metin içi satırlarda yazıldığı gibi bu işlerin yapıldığı sırada *Câmi 'ü t-Tevârih*'in Arapça tasvirli nüshası da Herat'ta olmalıdır. Çünkü H.1653 ve H.1654'ün eksik resimlerinin tamamlanmasında Arapça nüshanın resimlerinden yararlandığı bellidir: Ettinghausen, "An Illuminated Manuscript," 30-44; İnal, "Some Miniatures," 163-175; Blair, *A Compendium of Chronicles*, 90-102.

60 Öte yandan 1420'den sonra Şiraz'da yaygınlaşan bu üslubun öncülerinin veya denemelerinin H.1654'teki **B** ve **E** gruptaki resim örnekleri olabileceği düşünüldüğünde, H.1653 ve H.1654 numaralı nüshaların birlikte (1420'den önce) Herat'a taşındığını varsaymak da mümkündür.

15. yüzyılın ortalarında Herat nakkaşhanesinde bir taraftan eski kitapların eksikliklerinin tamamlanması, yenilenmesi veya yeniden inşa edilmesi gerçekleştirilirken,⁶¹ diğer taraftan sultanî özelliklerde sanatlı kitapların üretimi de Şahrüh'un ve oğlu Baysungur'un himayesinde sürmekteydi.⁶² Ancak H.1653 ve H.1654'te sayfa kenarlarındaki şeker-renk pembemsi enli kalın kâğıt ve bölüm başındaki tezhipler 15. yüzyıldan sonra da kitapların yeni bir inşa işlemine tâbi tutulduğuna işaret eder.

H.1653'te y. 1b dışındaki bölümlerin, H.1654'te bütün bölüm başlarına aynı üslupta ve aynı müzehhibin fırçasıyla unvan tezhipleri (F. 3, 11) ve H.1654'te ilk sayfaya zahriye tezhibi yapılmıştır (F. 10). Bu zahriye tezhibinin içine yazılan ibare kitapların 15. yüzyıldan sonraki hayatının aydınlatılmasına önemli katkı yapar. İbarede kitabın Ferhad Han Karamanlı'nın emriyle onun kütüphanesi için hazırlandığı yazılıdır. Ferhad Han Karamanlı (ö. 1598), Türkmen Karamanlı oymağındandır.⁶³ Kızılağaç'ta onun adına 1592-1596 arasında hazırlanmış musavver bir *Külliyât-ı Nevâyî* vardır.⁶⁴ Ferhad Han 1590'lı yılların başından ölümüne kadar Şah I. Abbas'ın en yakını olarak hizmetinde bulunmuş; Erdebil Şeyh Safî âsîtanesi'nin de mütevellisi olmuştu (1592-93). Çağdaşı biyografi yazarı Kadı Ahmed eseri *Gülistân-ı Hüner*'de onu sık sık övgüyle anar ve Şah Abbas ile bir baba oğul gibi olduklarını yazar. Bu eserin 1596 yılına tarihli musavver nüshası da Ferhad Han için hazırlanmıştı. Kadı Ahmed dönemin hattatlarından Mir İmad, Sultan Hüseyin Tunî ve Ali Rıza Tebrizî'nin Ferhad Han'ın kütüphanesinde çalıştıklarını ve Ferhad

-
- 61 Şahrüh döneminde Herat'ta hazırlandığı sanılan ve bugün çeşitli koleksiyonlara dağılmış halde olan musavver bir *Mecma 'û't-Tevârih* için: Ghiasian, "The 'Historical Style' of Painting," 871-903.
- 62 Baysungur'un kitap hamiliği için: David Roxburgh, "Baysungur's Library: Questions Related to its Chronology and Production," *Journal of Social Affairs* 18/7 (2001), 11- 41. Hafız Ebru'nun *Zafernâmesi*'nin müzehhep bir nüshası Şaban 828'de (Haziran 1425), *dârü's-saltanat* Herat'ta muhtemelen Baysungur'un hamiliğinde hazırlanmıştır. Başında (y. 1b-2a) Celâyirî üslubundan esintili levha tezhibi vardır. (Nuruosmaniye Kütüphanesi, 3267. Yayınlanmamıştır). Baysungur'un mührünü ve ona ithaf kaydı taşıyan naif üslûpta müzehhep bir kitap için: Süleymaniye Kütüphanesi Ayasofya 1762/1: Kitap Mesud b. Mansur b. Ahmed el-Mutatayyib hattıyla Rebiyülâhır 791'de (1389 Mart) *medinetü'l-Şiraz*'da kopya edilmiş, sonra Baysungur'a sunulmuştur. Ahmet Ateş, *İstanbul Kütüphanelerinde Farsça Manzum Eserler. I (Üniversite ve Nuruosmaniye Kütüphaneleri)* (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1968), 27, 58. Aynı yıllarda sanatlı tarih kitabı hamiliğini Şiraz'da İbrahim Sultan sürdürmektedir: Sims, "İbrahim Sultan's Illustrated *Zafar-Nameh*," 175-217. İbrahim Sultan döneminde hazırlanan sanatlı kitaplar için: Wright, *Look of the Book*, 105-124, 172-208. İbrahim Sultan'ın oğlu Abdullah (ö. 1451) da bu geleneği Şiraz'da sürdürür: Onun için hazırlanmış yayınlanmamış sanatlı kitaplar için bkz, Süleymaniye Kütüphanesi, Ayasofya 4172, Nuruosmaniye 4199. Son kitapta Timurlu Mirza Abdullah'ın mührü vardır. Semerkant'ta da Şahrüh'un diğer oğlu Uluğ Bey'in (ö. 1449) de sanatlı kitaplar hazırlama programına ilgisiz olmadığını, günümüze gelen eserler gösteriyor. Tanındı, "An Illuminated Manuscript," 648. Şahrüh'un diğer oğlu Mehmed Cuki (ö. 1445) için hazırlanan sanatlı kitaplar için: Barbara Brend, *Muhammad Juki's Shahnamah of Firdausi* (London: Philip Wilson Publishers, 2010).
- 63 Faruk Sümer, *Safevi Devletinin Kuruluşu ve Gelişmesinde Anadolu Türklerinin Rolü* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1992), 193-194; Rudi Matthee, "Farhâd Khan Qaramânî, Rokn al-Saltâna," *Encyclopaedia Iranica*, c. 9 (New York, 1999), 258-260; Zeren Tanındı, "Kitap Sever Bir Safevi Hanı: Ferhad Han Karamanlı," (hazırlık aşamasında)
- 64 Kızılağaç İran Azerbaycanı'nın güneyinde yer alır. Eser için: St. Petersburg National Library, Dorn 558, Olga V. Vasilyeva, *A String of Pearls. Iranian Fine Books from the 14th to the 17th century in the National Library of Russia Collections* (Saint Petersburg: National Library of Russia, 2008), 21-22, 112; Olga V. Vasilyeva, "Gild-Stamped Bindings of the Last Quarter of the Sixteenth Century and the Qazvin Workshop," *Manuscripta Orientalia* 15 (2009), 39.

Han'ın Horasan ve Mazenderan'a Ali Rıza Tebrizî'yi beraberinde götürdüğünü kaydeder.⁶⁵

H.1653 ve H.1654'ün sayfa kenarlarının kâğıdının, tezhiplerinin incelenmesinden ve H.1654'ün zahriye tezhibindeki ibareden anlaşıldığına göre H.1653 ve H.1654 numaralı kitapların 15. yüzyıldan sonra onarım geçirdiği kesindir. Bu onarımda Ferhad Han Karamanlı'nın hizmetinde olan kitap sanatkârları 1590 yılı civarında kitapların metinlerinin etrafına kalın şeker-renk kâğıdı vassale tekniğiyle geçirerek sayfaları sağlamlaştırmış, bölüm başlarında tezhip için ayrılan alanlara tezhip yapmış, ancak kimisinin tezhibini tamamlayamamıştır.⁶⁶ Bu sırada kitaplara günümüze gelemeyen Safevi üslubunda bir cilt de yapılmış olmalıdır. H.1654'te sayfaların bazısına basılmış olan bir mühür kitabın hayat hikâyesinin devamına işaret eder (F. 11). Mühürlerin ikisi vassale kâğıdı üzerine, diğerleri metnin yazılı olduğu kâğıda basılıdır. Mühür, Erdebil'de Şeyh Safî'nin âsitânesinin 1017 (1608) tarihli vakıf mührüdür. Dolayısıyla H.1654'ün 17. yüzyıl başlarında Erdebil'de Şeyh Safî'nin âsitânesinin kitap hazinesinde olduğu kesindir.⁶⁷

H.1653 numaralı kitapta y. 1a'da sayfa kenarına, şeker-renk vassale kâğıdı üzerine Osmanlı Sultanı III. Ahmed'in 1115 (1703) cülûs tarihini taşıyan badem biçimli mührünün basılı olması da bu kitabın III. Ahmed döneminde veya öncesinde Topkapı Sarayı'nın kitap hazinesinde olduğuna işaret eder (F. 1). H.1653 numaralı kitapta Erdebil Şeyh Safî âsitânesinin mührünün olmaması bu kitabın farklı bir yoldan, daha erken bir tarihte İstanbul'a ulaşmış olabileceğini düşündürür. Bu yol da 16. yüzyıl sonlarında Osmanlı Sarayına Safevi Sarayı'ndan gönderilen elçilik heyetidir. Şah Abbas Ferhad Han'ın kardeşi Zülfikâr Han'ı (ö. 1610) 1596-97 yılında Sultan III. Mehmed'e (s. 1595-1603) elçi olarak gönderir. Elçi'nin padişaha sunduğu hediyeler arasında H.1653 numaralı kitabın da olduğu öne sürülebilir. Sultan III. Ahmed'in mühründen dolayı kitaplardan H.1653'ün 18. yüzyılın başlarında Osmanlı Sarayı'nın kitap hazinesinde olduğu kesindir. H.1654'ün Safevi topraklarından İstanbul'a nasıl getirildiği ile ilgili iki görüş ileri sürülebilir. Birincisi H.1654'te bazı sayfalara basılı olan Erdebil Şeyh Safî âsitânesinin mühründen dolayı 17. yüzyılın başlarından sonra belki II. Osman (s. 1617-1622) dönemindeki diplomatik ilişkiler yoluyla İstanbul'a ulaşmıştı.⁶⁸ İkinci ihtimal ise 18. yüzyılda Erdebil'den getirilmiş olmasıdır. Erdebil 1725-1730 yılları arasında Osmanlı idaresinde kalır ve bu sürede

65 Qādî Aḥmad, *Calligraphers and Painters. A Treatise by Qādî Aḥmad, Son of Mir Munshi (circa A.H.1015/A.D.1606)* Farsça'dan çev. V. Minorsky (Washington: The Lord Baltimore Press, 1959), 37, 44, 46-48, 172.

66 Ferhad Han'ın dönemin sanatlı kitap onarım faaliyetine katkısı için: Tanındı, "Safevi-Özbek-Osmanlı İlişkisinin Kitap Sanatına Yansması," 589.

67 Şah Abbas'ın Şeyh Safî âsitânesine kitaplar vakfettiği ve bu kitaplara âsitânenin 1017 (1608) tarihli vakıf mührünün basıldığı bilinir: Özgüdenli, "Şeyh Safî'd-în Erdebilî'nin," 383. Mühür Şah'ın şahsi mührü değildir; âsitânenin vakıf mührüdür. Dolayısıyla bu vakıf mührünün sadece Şah Abbas'ın buraya vakfettiği kitaplara değil, daha önce buraya vakfedilmiş kitaplara da, 1608 yılı civarında basılmış olabileceğini düşünüyoruz. Böylece H.1654 numaralı kitap 1608 yılından önce, belki Ferhad Han'ın âsitânenin mütevelliliğini sürdürdüğü yıllarda, onarımı bittikten sonra Erdebil'deki bu âsitâneye vakfedilmiş olabilir. Yukarıdaki satırlarda yazdığımız gibi kitapların sayfa kenarlarına onarımda geçirilen şeker-renk kâğıdın 16. yüzyılın ikinci yarısında Azerbaycan'da Tebriz'de üretimin ve renklendirilmesinin yapıyor olması da onarım işinin, şeker-renk kâğıdın üretiminin yapıldığı yere yakın bölgede yer alan Erdebil'de, Ferhad Han'ın burada âsitânenin mütevelliliğiyle ilgilendiği yıllarda Safevi dönemine ait tezhiplerle birlikte yapılmış olabileceğini düşünmemize de yol açmıştır.

68 Çağman ve Tanındı, "Remarks on Some Manuscripts," 140; Çağman ve Tanındı, "Osmanlı Safevi İlişkileri," 53-54.

tapu tahriri de yapılır. Erdebil'deki Şeyh Safi türbesi ve dershanesindeki kitaplar da bu kayıtlarda yer alır.⁶⁹ Kitap listesinde *Câmi 'ü't-Tevârih* adı olmasa da ve Osmanlılar, vakıf kitaplarının buldukları yerden çıkartılmaması yasağını uygulamış olsalar da kitapların bu kayıt esnasında İstanbul'a getirilmiş olabileceği ihtimali vardır.

İki kitabın günümüzde Yıldız Sarayı Kütüphanesi'nin alâmetlerini taşıyan ciltle kaplanmış olması her ikisinin de Sultan II. Abdülhamid döneminde, 1885-1890 arasında, Topkapı Sarayı'nın kitap hazinesinden alınarak Yıldız Sarayı Kütüphanesi'ne taşındığını, onlara Yıldız Sarayı mücellithanesinde yeni cilt yapıldığını göstermektedir (F. 9). Yıldız Sarayı'nın 1909'da başlayan tasfiye sürecinde, Topkapı Sarayı'ndan gönderilen diğer kitaplarla birlikte H.1653 ve H.1654 Topkapı Sarayı'na dönmüştür. 1970'te, H.1653 numaralı kitap, sayfalarının sağlığı için dört ayrı cilde ayrılmış, Yıldız Sarayı mücellithanesinde yapılan cilt birinci cilde geçirilmiş, diğerleri bezemesiz deriyle kaplanmıştır.

Teşekkür: Makalemizi okuyarak önerilerde bulunan meslektaşlarımız Serpil Bağcı ve Banu Mahir'e, Arapça ve Farsça metinlerle ilgili sorularımızı cevaplayan Abdullah Okal'a ve Abdurrahim Aygan'a teşekkür ederiz.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

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

Kaynakça/References

- Abdullaeva, Furuza ve Charles Melville. *The Persian Book of Kings. Ibrahim Sultan's Shahnama*, Oxford: University of Oxford ve Bodleian Library, 2008.
- Adahl, Karin. *A Khamsa of Nizami of 1439. Origin of the Miniatures a presentation and analysis*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 1981.
- Aga-Oglu, Mehmet. "Preliminary notes on some Persian illustrated MSS in the Topkapu Sarayi Müzesi." *Ars Islamica* 1 (1934): 183-199.
- Atbaş, Zeynep. "Topkapı Sarayı Kitap Hazinesinden Büyük Bir Koleksiyon: Sultan III. Ahmed/Enderûn Kütüphanesi." *ICTA: 16th International Congress of Turkish Art/16. Uluslararası Türk Sanatları Kongresi Bildiriler*, 3-5 October/Ekim 2019, Ankara: 2021 (baskıda)
- Ateş, Ahmet. *Rasîd al-Dîn Fazallâh Câmî 'al-Tavârih. Sultan Mahmud Devrinin Tarihi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayını, 1957.
- Ateş, Ahmet. *Istanbul Kütüphanelerinde Farsça Manzum Eserler. I (Üniversite ve Nuruosmaniye Kütüphaneleri)*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1968.

69 Osman Özgüdenli'nin yayınladığı ve BOA'de olan 1726 tarihli tapu kayıt defterinde Şeyh Safi'nin türbesinde ve dershanesinde olan kitapların listesi de vardır: Özgüdenli, "Şeyh Safiü'd-dîn Erdebîli'nin," 376-382. Listede *Câmi 'ü't-Tevârih* yoktur, ama *Târih-i Hâfız-ı Ebrû* vardır. III. Ahmed'in vakıf mührünün Hafız Ebru'nun tarih külliyyatında (Topkapı Sarayı, B.282) y. 1a'da basılı olmasından dolayı Hafız Ebru'nun tarih külliyyatının listedeki *Târih-i Hâfız-ı Ebrû* olabileceği ve eserinde bu yolla İstanbul'a getirildiği düşünülebilir.

- Bağcı, Serpil. "Takdim Minyatürlerinden Farklı Bir Konu: Süleyman Peygamber'in Divanı." *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar: Güner İnal'a Armağan*, yayına hazırlayan Serpil Bağcı içinde 35-60. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Armağan Dizisi 4, 1993.
- Bağcı, Serpil. "A New Theme of the Shirazî Frontispiece Miniatures: The Divân of Solomon." *Muqarnas* 12 (1995): 101-111.
- Ben Azzouna, Nourane. *Aux origines du classicisme. Calligraphes et bibliophiles au temps des dynasties mongoles (Les Ilkhanides ed les Djalayirides, 656-814 / 1258-1411)*. Leiden ve Boston: Brill, 2018.
- Bilgin, Bülent. *Geçmişte Yıldız Sarayı*. İstanbul: Yıldız Sarayı Vakfı, 1998.
- Binbaş, İlker Evrim. *Intellectual Networks in Timurid Iran. Sharaf al-Dîn 'Ali Yazdî and the Islamic Republic of Letters*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
- Blair, Sheila S. "Ilkhanid Architecture and Society: An Analysis of the Endowment Deed of the Rab'-i Rashîdî." *Iran* 22 (1984): 67-90
- Blair, Sheila S. *A Compendium of Chronicles. Rashid al-Din's illustrated history of the world*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Blair, Sheila S. "Rab'-e Raşîdî." *Encyclopædia Iranica*, erişim 9 Mart 2016. <http://www.iranicaonline.org/articles/rab-e-rashidi>.
- Brend, Barbara. *Muhammad Juki's Shahnamah of Firdausi*. London: Philip Wilson Publishers, 2010.
- Candemir, Murat. "Yıldız Sarayı Kütüphanesi Saray'dan Üniversite'ye." *Tarih Dergisi*. 45, 2007: 123-153.
- Candemir, Murat. *Son Yıldız Düşerken*. İstanbul: Çamlıca, 2011.
- Çağman, Filiz. *Kat'ı. Osmanlı Dünyasında Kâğıt Oyma Sanatı ve Sanatçıları*. İstanbul: Aygaz, 2014.
- Çağman, Filiz ve Zeren Tanındı. "Remarks on Some Manuscripts From the Topkapı Palace Treasury in the Context of Ottoman-Safavid Relations." *Muqarnas* 13 (1996): 132-148.
- Çağman, Filiz ve Zeren Tanındı. "Osmanlı Safevi İlişkileri (1578-1612) Çerçevesinde Topkapı Sarayı Müzesi Resimli El Yazmalarına Bakış." *Aslanapa Armağanı*, hazırlayan Selçuk Mülayim, Zeki Sönmez ve Ara Altun içinde 37-62. İstanbul: Bağlam, 1996.
- Çağman, Filiz ve Zeren Tanındı. "Selections From Jalairid Books in the Libraries of İstanbul." *Muqarnas* 28 (2011): 221-264.
- Enderlein, Volkmar. *Die Miniaturen der Berliner Baisungur-Handschriften*. Frankfurt am Main: Insel-Verlag, 1970.
- Ettinghausen, Richard. "An Illuminated Manuscript of Hâfiz-ı Abrû in İstanbul. Part I." *Kunst des Orients* 2 (1955): 30-44.
- Fitzherbert, Teresa. "Portrait of a lost leader. Jalal al-Din Khawarzmshah and Juvaini." *The Court of the Il-Khans 1290-1340*, hazırlayan Julian Raby ve Teresa Fitzherbert içinde 63-77. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- Genç, Adnan ve Orhan M. Çolak. *Sultan II. Abdülhamid Arşivi İstanbul Fotoğrafları*. İstanbul: Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş., 2008.
- Ghiasian, Mohamad Reza. "The 'Historical Style' of Painting for Shahrukh and its Revival in the Dispersed Manuscript of Majma 'al-Tawarikh." *Iranian Studies* 48/6 (2015): 871-903.
- Ghiasian, Mohamad Reza. *Lives of the Prophets: The Illustrations to Hafiz-i Abrû's "Assembly of Chronicles"*. Leiden ve Boston: Brill, 2018.

- Ghiasian, Mohamad Reza. "The Topkapı Manuscript of the *Jâmi' al-Tawârih* (Hazine 1654) from Rashidiya to the Ottoman Court: A Preliminary Analysis." *Iranian Studies* 51 (2018): 399-425.
- Gray, Basil. "History of Miniature Painting. The Fourteenth Century." *The Art of the Book in Cenral Asia*, hazırlayan Basil Gray içinde 93-120. London: Serindia Publication Unesco, 1979.
- İnal, Güner. "Some Miniatures of the "*Jâmi' al-Tavârih*" in Istanbul Topkapı Museum, Hazine Library No.1654." *Ars Orientalis* 5 (1963):163-175.
- İnal, Güner. "The Fourteenth Century Miniatures of the *Jâmi' al-Tavârih* in the Topkapı Museum in Istanbul, Hazine Library no.1653" doktora tezi, University of Ann Arbor, 1965.
- İnal, Güner. "Artistic Relationship between the Far and the Near East as reflected in the Miniatures of the *Çâmî'at-Tawârih*." *Kunst des Orients* 10 (1975): 108-143.
- İnal, Güner. "Miniatures in Historical Manuscripts From the Timurid Shahrukh in the Topkapı Palace Museum." *Timurid Art and Culture. Iran and Central Asia in the Fifteenth Century*, hazırlayan Lisa Golombek ve Maria Eva Subtelny içinde 103-115. Brill, Leiden: Brill, 1992.
- Jahn, Karl. *Die Geschichte der Oguzen des Rašîd al-Dîn*. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1969.
- Jahn, Karl. *Die Chinageschichte des Rašîd ad-Dîn*. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1971.
- Jahn, Karl. *Die Geschichte der Kinder Israels des Rašîd al-Dîn*. Wien:Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1973.
- Jahn, Karl. *Die frankengeschichte des Rašîd ad-Dîn*. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1977.
- Jahn, Karl. *Die Indiangeschichte des Rašîd al-Dîn*. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1980.
- Kadoi, Yuka. "The Mongols Enthroned." *The Diez Albums. Context and Contents*, hazırlayan Julia Gonella, Friederika Weis ve Christoph Rauch içinde 243-275. Leiden ve Boston: Brill, 2016.
- Karamağaralı, Beyhan. "Camiut-Tevarih'in Bilinmeyen Bir Nüshasına Ait Dört Minyatür (Zu Vier Miniaturen Einer Unbekannten Camiut Tevarih Handschrift)." *Sanat Tarihi Yıllığı* 1966-1968 (1968), 70-86.
- Karatay, Fehmi E. *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Farsça Yazmalar Kataloğu*. İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi, 1961.
- Karatay, Fehmi E. *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Arapça Yazmalar Kataloğu*. I-IV İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi, 1962-69.
- Kutluoğlu, M. Hanefi ve Murat Candemir. *Bir Cihan Devletinin Tasfiyesi. Yıldız Sarayı Müzesi Tasfiye Komisyonu Defter*. İstanbul: Çamlıca, 2010.
- Matthee, Rudi. "Farhād Khan Qaramānlū, Rokn al-Salṭana." *Encyclopaedia Iranica*. 9: 258-260. New York: 1999.
- Melville, Charles ve Abbas Zaryāb. "Chobanids." *Encyclopaedia Iranica*. 5: 496-502. New York: 1992.
- Melville, Charles. "Jame' al-Tawarik." *Encyclopaedia Iranica*. 14: 462-468. New York: 2008.
- Melville, Charles. "Illustration of History in Persian Manuscripts." *Iran* 56/1 (2018): 47-63.
- Melville, Charles. "The Illustration of the Turko-Mongol Era in the Berlin Diez Albums." *The Diez Albums. Context and Contents*, hazırlayan Julia Gonella, Friederika Weis ve Christoph Rauch içinde 221-242. Leiden ve Boston: 2016.
- Morton, Alexander, H. "The Ardabil Shrine in the Reign of Tahmasp I, part I." *Iran* 12, (1974): 31-64.
- Morton, Alexander H. "The Ardabil Shrine in the Reign of Tahmasp I, part II." *Iran* 13 (1975): 39-58

- Mustafa Âli. *Menâkıb-ı Hünverân*, hazırlayan İbnü'l-Emin Mahmud Kemal. İstanbul: Matba'a-i Âmire, 1926.
- Mustafa Âli. *Menâkıb-ı Hünverân*. Hazırlayan Müjgan Cunbur. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1982.
- Mustafa Âli. *Mustafa 'Âli's Epic Deeds of Artists. A Critical Editions of the Earliest Ottoman Texts about the Calligraphers and Painters of the Islamic World*. Hazırlayan, çeviren ve yorumlayan Esra Akin Kıvanç. Leiden ve Boston: Brill, 2011.
- Özcan, Şehnaz B. "Timur Devri Herat Tezhip Ekolü (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi)." Sanatta Yeterlik Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, 2007.
- Özgüdenli, Osman G. "Bir İlhanlı Şehir Modeli: Rab'-i Reşîdî'de Meslekler, Görevliler ve Ücretler." *Ortaçağ Türk İnan Tarihi Araştırmaları, Turco-Iranica* içinde 207-233. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2006.
- Özgüdenli, Osman G. "Şeyh Safîu'd-dîn Erdebîlî'nin Türbesinde Bulunan Kitaplar." *Ortaçağ Türk İnan Tarihi Araştırmaları, Turco-Iranica* içinde 375-387. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2006.
- Özgüdenli, Osman G. ve Abdülkadir Erdoğan. "İstanbul Kütüphaneleri Farsça Tarih Yazmaları." *Ortaçağ Türk İnan Tarihi Araştırmaları, Turco Iranica* içinde 407-447. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2006.
- Osman G. Özgüdenli. "İstanbul Kütüphanelerinde Bulunan Farsça Yazmaların Öyküsü: Bir Giriş." *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Tarih Araştırmaları Dergisi* XXVII/43 (2008): 1-75.
- Qādî Aḥmad. *Calligraphers and Painters. A Treaties by Qādî Aḥmad, Son of Mir Munshi (circa A.H.1015/ A.D.1606)* Farsça'dan çeviren V. Minorsky, Washington D.C.: Freer Gallery of Art, 1959.
- Reşîdu'd-dîn Fazlullâh Hemedânî. *Vakf-nâme-yi Rab '-i Reşîdî*. Tıpkıbasımı hazırlayan Muctaba Minovi ve İreç Afşâr. Tahran:1350/1971.
- Rice, David Talbot. *The Illustrations to the 'World History' of Rashid al-Din*. Hazırlayan Basil Gray. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1976.
- Richard, Francis. "Un témoignage inexploité concernant le mécénat d'Eskandar Soltan à Esfahan." *Oriente Moderno* 15 (1996): 45-72.
- Rizvi, Kiswar. *The Safavid Dynastic Shrine: Architecture, Religion and Power in Early Modern Iran*. London: I.B.Tauris, 2011.
- Roxburgh, David. "Baysunghur's Library: Questions Related to its Chronology and Production." *Journal of Social Affairs* 18/72 (2001): 11-41
- Rührdanz, Karin, "Illustrated Mesagges of Love in the Diez Albums." *The Diez Albums. Context and Contents*, hazırlayan Julia Gonella, Frederica Weis, Christoph Rauch içinde 513-528. Leiden ve Boston: Brill, 2016.
- Sakisian, Armenag. *La miniature persane du XIIe au XVIIe siècle*. Paris ve Bruxelles: Les editions G. van Oest, 1929.
- Schmitz, Barbara ve Ziyau-Din A. Desai. *Mughal and Persian Paintings and Illustrated Manuscripts in the Raza Library, Rampur*. New Delhi: Aryan Book International, 2006.
- Sèguy, Marie-Rose. *The Miraculous Journey of Mahomet Mirâj Nâme*. New York: George Braziller, 1977.
- Simpson, Marianna Shreve. *Sultan Ibrahim Mirza's Haft Awrang. A Princeley Manuscript from Sixteenth-Century Iran*. New York: Yale University Pres, London, 1997.
- Simpson, Marianna Shreve. "At the Outset of Illustrated Shahnama Manuscripts: The Volume Dated 731/1330 in the Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul." *The Arts of Iran in Istanbul and Anatolia. Seven Esseys*, hazırlayan Olga M. Davidson ve Marianna Shreve Simpson içinde 14-50. Cambridge ve London: Harvard University Press, 2018.
- Sims, Eleanor. "Ibrahim Sultan's Illustrated Zafar-Nameh of 839/1436." *Islamic Art* 4 (1990-1991): 175-217.

- Sims, Eleanor ve Tim Stanley'ın katkısıyla. "The Illustrations of Baghdad 282 in the Topkapı Saray Library in İstanbul." *Cairo to Kabul. Afghan and Islamic Studies presented to Ralph Pinder-Wilson*, hazırlayan Warwick Ball ve Leonard Harrow içinde 222-227. London: Melisende, 2002.
- Soucek, Priscilla P. "The Manuscript of Iskandar Sultan: Structure and Content." *Timurid Art and Culture: Iran and Central Asia in the Fifteenth Century*, hazırlayan Lisa Golombek ve Maria Eva Subtelny içinde 116-131. Brill, Leiden, 1992.
- Soucek, Priscilla P. "Eskandar b 'Omar Şayx b. Timur: A Biography." *Oriente Moderno* 15 (1996): 73-87.
- Subtelny, Maria Eva ve Charles Melville. "Hâfez-e Abru." *Encyclopaedia Iranica*. 2: 507-509. New York: 2003.
- Suleimanov, Hamid ve Fazıla Suleimanova. *Miniatures Illustrations of Amir Hosrov Dehlevi's Works*. Tashkent: 1983.
- Sümer, Faruk. *Anadolu'da Moğollar, Selçuklu Araştırmaları Dergisi* 1 (1969): 1-147.
- Sümer, Faruk. *Safevi Devletinin Kuruluşu ve Gelişmesinde Anadolu Türklerinin Rolü*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayını, 1992.
- Tanıncı, Zeren. *Şi'er-i Nebî. An Illustrated Cycle of the Life of Muhammed and its Place in Islamic Art*. İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları, 1984.
- Tanıncı, Zeren. "An Illuminated Manuscript of the Wandering Scholar Ibn al-Jazari and Wandering Illuminators Between Tabriz, Shiraz, Herat, Bursa, Edirne, İstanbul in the 15th Century." *Art turc/Turkish Art. 10th International Congress of Turkish Art/10e Congrès international d'art turc, Genève-Geneva, 17-23 Septembre 1995, Actes/Proceedings*, hazırlayan F. Déroche, C. Genequand, G.Renda vd., içinde 236-241. Genève: Fondation Max van Berchem, 1999.
- Tanıncı, Zeren. "Codicological Problems of Topkapı Saray Library Jami al-Tawarikh: Refurbishing Activities in the Late Sixteenth Century Safavid Persia." *International Conference on Codicology and History of the Manuscript in Arabic Scrip'a* sunulan bildiri, Madrid, 27-29 Mayıs 2010.
- Tanıncı, Zeren. "Başlangıcından Osmanlı'ya Tezhip Sanatı." *Hat ve Tezhip Sanatı*, hazırlayan Ali R. Özcan içinde 243-281. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2009 ve 2012.
- Tanıncı, Zeren. "Safevi-Özbek-Osmanlı İlişkinin Kitap Sanatına Yansımaları: Bir Murakka ve Şeyhzade Nakkaş." *Filiz Çağman'a Armağan*, yayına hazırlayan Lâle Uluç, hazırlayan Ayşe Erdoğan, Zeynep Atbaş ve Aysel Çötelioglu içinde 579-590. İstanbul: Lâle Yayıncılık, 2018.
- Tanıncı, Zeren. *Yazıda Âhenk ve Renk. Sadberk Hanım Müzesi Koleksiyonundan Sanatlı Kitaplar, Belgeler ve Hüsni Hatlar*, İstanbul: Vehbi Koç Vakfı, 2019.
- Tanıncı, Zeren. "Kitap Sever Bir Safevi Bürokrati: Ferhad Han Karamanlı." (makale, hazırlık aşamasında)
- Tauer, Felix. "Les manuscrits persans historiques des bibliothèques de Stamboul, I re partie." *Archiv Orientalni* 3 (1931): 87-118.
- Thackston, Wheeler M. *A Century of Princes: Sources on Timurid History and Art*. Cambridge: The Aga Khan Program for Islamic Architecture at Harvard University and MIT, 1989.
- Thackston, Wheeler M. "Articles of Endowment of the Rab'-i Rashidi, by Rashudiddin Fazlullah." *A Compendium of Chroicles. Rashid al-Din's illustrated history of the world*, haz. Sheila S. Blair içinde 114-115. New York: The Nour Foundation, Azimuth Edition, Oxford University Press, 1995.
- Titely, Norah M. *Miniatures from Persian Manuscripts. A Catalogue and Subject Index of Paintings from Persia, India and Turkey in the British Library and The British Museum*, London: The British Museum Publications, 1977.

- Togan, A. Zeki Velidi. "The Composition of the History of the Mongols by Rashīd al-dīn." *Central Asiatic Journal* 7 (1962): 60-72.
- Togan, A. Zeki Velidi. *Oğuz Destanı: Reşideddin'in Oğuznâmesi, tercüme ve tahlili*. İstanbul: Ahmed Said Matbaası, 1972.
- Uluç, Lâle. *Türkmen Valiler, Şirazlı Ustalar, Osmanlı Okurlar: 16. Yüzyıl Şiraz Elyazmaları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2006.
- Vasilyeva, Olga V. *A String of Pearls. Iranian Fine Books from the 14th to the 17th century in the National Library of Russia Collections*. Saint Petersburg: National Library of Russia, 2008.
- Vasilyeva, Olga V. "Gild-Stamped Bindings of the Last Quarter of the Sixteenth Century and the Qazvin Workshop." *Manuscripta Orientalia* 15 (2009): 39-56.
- Wright, Elaine. *The Look of the Book. Manuscript Production in Shiraz 1303-1452*. Washington D.C: University of Washington Press, 2012.
- Yidan, Wang. *History of China and Cathay. Being in a fragment of Jāmi ' al-Tawārīkh (The Compendium of Chronicles) by Rashīd al-Dīn Fazl Allah compiled and translated from the original Chinese sources into Persian in A.H. 704 (A.D.1304)*, Tahrān: 2000.

Ek: I

H.1653

Y. 1a. Şahrüh'a ithaf kaydı taşıyan tezhipli zahriye. 1426-30, Herat Timurlu üslûbu. Ettinghausen, "An Illuminated Manuscript, 32; Ghiasian, *Lives of the Prophets*, 76. (F. 1)

Y. 1b-6a: Önsöz: Şahrüh Sultan'ın iyilikleri, kitabın telif sebebi, tarih ilminin yararları ve kitabın fihristi yazılıdır. Y. 1b'de unvan tezhip, 1426-30 Herat Timurlu üslûbu. Tezhip kartuşunun içine küfî hatla besmele yazılıdır. (F. 2)

Y. 6b-147b: İnsanlığın Yaratılışı, İlk Peygamberler, İslam Öncesi İran Tarihi: Y. 6b. Haşiyeli unvan tezhip. 16. yüzyıl son çeyreği Safevi üslûbundadır. Tezhibin kartuşu içine bölüm ismi yazılmamış boş bırakılmıştır.

1) 9a. 12.5 x 22.8 cm. Adem Peygamber'in Habil ve Kâbil ile konuşması ve onlara kurban kesmeleri öğüdünü vermesi. C. Ghiasian, *Lives of the Prophets*, 133.

2) 12a. 12.5 x 22.8 cm. Nuh Peygamber'in gemisi. C. Ettinghausen, "An Illuminated Manuscript," 35; Ghiasian, *Lives of the Prophets*, 140.

3) 13b. 11.6 x 22.8 cm. Gayumers tahtta. C. İnal, "Miniatures in the Historical Manuscripts," 1.

4) 17b. 12.7 x 23.5 cm. Tahmuras'ın savaşta bir düşmanı kovalaması. C

5) 19a. 14.6 x 22.8 cm. Cemşid tahtta. C. İnal, "The Fourteenth Century," 402.

6) 21b. 12 x 23.1 cm. Feridun tahtta. C. Ettinghausen, "An Illuminated Manuscript," 6. (F. 6)

7) 23b. 11 x 23.3 cm. Menucihr'in savaş alanında Tur'u kovalaması. C

8) 26a. 5.8 x 23 cm. Menucihr'in oğlu Nevzer'in Efrasiyab ile savaşması. C. İnal, "The Fourteenth Century," 402.

9) 27a. 10 x 23 cm. Efrasiyab'ın tahtı önünde Nevzer'in başının kesilmesi. C

10) 31b. 10 x 23 cm. İbrahim Peygamber'in Nemrut tarafından ateşe atılması. C. Ghiasian, *Lives of the Prophets*, 149.

11) 35b. 11.8 x 23.2 cm. İbrahim Peygamber'in oğlu İsmail'i kurban etmek isterken Cebrail'in bir koç getirmesi. C. Ettinghausen, "An Illuminated Manuscript," 37; Ghiasian, *Lives of the Prophets*, 154.

12) 38b. 9.4 x 23.1 cm. Yakub Peygamber'in Yusuf ile konuşması. C. Ghiasian, *Lives of the Prophets*, 159.

13) 41b. 12.7 x 22.6 cm. Mısırlı kadınların Yusuf'un güzelliği karşısında ellerini kesmeleri. C. İnal, "Miniatures in the Historical Manuscripts," 7; Ghiasian, *Lives of the Prophets*, 162.

14) 58b. 8.8 x 23.2 cm. Musa Peygamber'in kavmine, Allah'ın bir inek kesmelerini emrettiğini söylemesi. C. Ghiasian, *Lives of the Prophets*, 176.

15) 59b. 9.3 x 23 cm. Musa Peygamber'in huzurunda Karun'un ve hazinesinin toprağa gömülerek cezalandırılması. C. Ettinghausen, "An Illuminated Manuscript," 38; Ghiasian, *Lives of the Prophets*, 180.

16) 62a. 12 x 23.2 cm. Musa Peygamber'in Uc'un ayağına vurması. C. Ghiasian, *Lives of the Prophets*, 188.

17) 71a. 12.8 x 23 cm. Süleyman Peygamber'in meclisi. C. İnal, "Miniatures in the Historical," 12; Ghiasian, *Lives of the Prophets*, 194.

18) 74b. 13.5 x 22. 8 cm. Keykubad'ın Efrasiyab ile savaşı. Resimde, Rüstem elindeki güzü ile düşmanı kovalar. C

19) 77a. 14.5 x 22.6 cm. Siyavuş'un ateşten geçmesi. C

20) 79b. 14.5 x 23 cm. Esirlerin Keyhüsrev'in huzuruna getirilmesi. C

21) 81a. 11 x 22.7 cm. Rum padişahın kızının Guştasp'ı koca olarak seçmesi. C

22) 90a. 12.8 x 22.5 cm. Darab'ın bir sandık içinde nehirde bulunması. C

23) 91b. 13 x 23 cm. Dara'nın ölümü. C

- 24) 104a. 10 x 22.9 cm. Arab padişahının akıl hastası Amr b. Uday ve annesi ile konuşması. C
- 25) 110b. 12.5 x 25.5 cm. Erdeşir avda. C
- 26) 115b. 12.5 x 23.1 cm. Şabur b. Erdeşir'in bir padişahın kızını saçından atın kuyruğuna bağlayarak sürüklemesi. C
- 27) 118b. 13 x 23.2 cm. Şabur b. Hürmüz'ün çevgan oynaması. C
- 28) 121a. 10.6 x 22.7 cm. Behram Gür'ün yaban eşeği yakalamış aslanı vurması. Atın arka ayakları çerçeveden dışarı taşar. C
- 29) 122a. 11.5 x 22.8 cm. Behram Gür'ün iki aslan arasına konan tacını almak için aslanlarla mücadelesi. Behram'ın tahtı betimlenmemiştir. C
- 30) 125b. 11.5 x 22.9 cm. Firuz b. Yezdicerd'in, ağabeyi Hürmüz b. Yezdicerd'in huzuruna getirilmesi. C
- 31) 126a. 11.4 x 22.8 cm. Firuz b. Yezdicerd ve şehzadelerinin Ceyhun nehri bataklığında boğulması. C
- 32) 128b. 11.7 x 22.8 cm. Nuşirvan'ın hükümdarlığını tanımak istemeyenlerin baş aşağı olarak bir çukura atılmaları. C

Y. 148a. Ketebe: “Kitabın birinci kısmı Hafız Ebru diye çağrılan Herat doğumlu, kesinlikle Bihdadini, yaratan yüce Allah'ın yardımına muhtaç zayıf kulu olan müellif Abdullah b. Lutfullah b. Abdurreşid'in eliyle 6 Muharrem 829'de (18 Kasım 1425) tamamlandı” anlamında Arapça yazılmıştır: Ghiasian, *Lives of the Prophets*, 72-73.

Y. 148b boş sayfa, sol alt köşede Farsça “ikinci kısım” yazılıdır.

Y. 149a-266b: Hazreti Muhammed ve Halifeler Tarihi. Y. 149a'da bölüm başına unvan tezhip yapılmamış, sayfanın üst kısmına Farsça “ikinci kısım” ibaresi mavi mürekkeple, altına bölüm adı kırmızı mürekkeple nesih hatla yazılmıştır.

33) 154a. 13.8 x 22.3 cm. Cebrâil'in Hazreti Muhammed'e Peygamber olduğunu müjdelemesi. C. İnal, “Miniatures in the Historical,” 11; Ghiasian, *Lives of the Prophets*, 212.

34) 160b. 11.5 x 23.2 cm. Hazreti Muhammed'in Mekke'den Medine'ye hicreti sırasında yoksul Ummü Mamed'in evine konuk olması, kadının süt vermeyen koyununun Peygamber'in mucizesiyle süt vermesi. C

35) 161b. 14.4 x 22.7 cm. Hazreti Muhammed'in Medine'de bir meşcit yaptırması. Meşcid kapısı üzerine *kelime-i tevhid*, kapı yanına farklı hatla *Ali veliyullah* ibaresi yazılmıştır. C

36) 165b. 7.5 x 23.8 cm. Bedr savaşı. A. İnal, “The Fourteenth Century,” 329; İnal, “Artistic Relationship,” 10.

37) 167a. 11.8 (16.5) x 21.9 cm. Kaynuka kalesinin muhasarası. A. Aga-Oglu, “Preliminary notes,” 3; İnal, “The Fourteenth Century,” 329; Zeren Tanındı, *Siyer-i Nebî. An Illustrated Cycle of the Life of Muhammed and its Place in Islamic Art* (İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları, 1984), 10.

38) 169a. 9.9 x 21.4 cm. Uhud savaşı. A. İnal, “The Fourteenth Century,” 330; Tanındı, *Siyer-i Nebî*, 10.

39) 170b. 9 x 23 cm. Benî Nadîr savaşı. Atların ayakları ve sancak sayfa kenarına taşar. Kırmızı ince çerçeve atların ayaklarının üst kısmından ve ağaçların kök kısmının üzerinden geçer. Bu durum başlangıçta resmin farklı tasarlandığına, vassaleli olarak bu sayfaya yerleştirilirken resmin değişime uğradığına işaret eder. A İnal, “The Fourteenth Century,” 331.

Y. 267a Boş sayfadır.

Y. 267b-302a: Sultan Mahmud b. Sebüktekin el-Gaznevî Tarihi. Y. 267b de unvan tezhip için alan ayrılmış ancak tezhip yapılmamış ve bölüm adı da yazılmamıştır.

40) 268b. 7.8 x 21.7 cm. Sultan Mahmud'un Emir Nasreddin ve Hind elçileriyle konuşması. Padişah dış mekânda tahtta oturur. A

41) 269b. 10 x 21.5 cm. Emir Nasreddin'in Hindistan'da savaşması. A

42) 272b. 7.8 x 21 cm. Fahrüddeve'nin öldürülmesi. Sağ kenarda eflatun renkli iri çiçekleri olan bitki kümesi vardır. A

43) 274b. 8 x 21.7 cm. Nuh b. Mansur'un Buhara'ya dönen Buğra Han'ı karşılaması. A. İnal, “The

Fourteenth Century,” 331.

44) 276a. 8.6 x 21.4 cm. Mahmud b. Sebüktekin'in, Ebu Ali Simcur ile savaşı. A. İnal, “The Fourteenth Century,” 332.

45) 277a. 7.8 x 21.7 cm. Seyfüddevle ve Ebu Ali'nin savaşı. A. İnal, “The Fourteenth Century,” 332.

46) 277b. 9.2 x 21.7 cm. Ebu Ali'nin Nuh b. Mansur'un huzuruna gelmesi ve hediye sunması. Tahtta hükümdar ve maiyyeti. Sol kenarda biri elinde kumaş, diğeri bir kılıç tutan iki erkek betimlenmiştir. A

47) 280a. 11.6 x 21.3 cm. Nuh b. Mansur'un ölümü. Resim anarımıdır. A. İnal, “The Fourteenth Century,” 333; İnal, “Artistic Relationship,” 27.

48) 280b. 10.4 x 21.5 cm. Mecdüdevle tahtta. A

49) 282a. 9.9 x 21.3 cm. Ebul Kasım Simcur ve Bektüzün savaşı. A. İnal, “The Fourteenth Century,” 334

50) 283a. 10.2 x 21.2 cm. Seyfüddevle ve Abdülmalik b.Nuh savaşı. A. İnal, “The Fourteenth Century,” 334.

51) 284b. 8.3 x 21.3 cm. İlak Han'ın ordusu. A

52) 285b. 12.7 x 22.8 cm. Muntasır ile İlak Han'ın savaşı. C

53) 287a. 7.8 x 21.4 cm. Sultan Nasreddin Sebüktekin'in Hindistan'a gidişi. Sultan fil üzerinde seyahat eder. Sultan ve maiyetindeki fil sürücülerini koyu tenlidir. A

54) 288a. 8.8 x 21.2 cm. Ereğ kalesinin kuşatılması. A

55) 289a. 7.5 x 21.8 cm. Kâbus'un askerleri kale kapısı önünde. A

56) 290b. 8.8 x 22 cm. Bahatiyya'yı ele geçiren Sultan Mahmud'un harp ganimeti olan fillerden birine binmesi. A. İnal, “The Fourteenth Century,” 335.

57) 291b. 7.9 x 22 cm. Sultan Mahmud ve İlak Han'ın Ceyhun nehrinde karşılaşması. A. İnal, “The Fourteenth Century,” 335.

58) 296a. 8.9 x 21.4 cm. Sultan Mahmud'un kumandanı Ebu Abdullah et-Tai'nin yaralanması. Resmin zemini boyanmamıştır. A. İnal, “The Fourteenth Century,” 336.

59) 298b. 7.4 (8.3) x 22 cm. Harzemşah ve Gazne orduları karşılıklı beklerken. A. İnal, “The Fourteenth Century,” 337.

60) 299b. 10.2 x 22.2 cm. Hintlerce kutsal sayılan ve cennet çeşmesi kabul edilen ve bu suda yıkananların yüreceğine inanılan Ganuc (Ganj) suyunun kaynağı ve bu bölgeye giden Sultan Mahmud. A. İnal, “The Fourteenth Century,” 337.

61) 300a. 9.8 x 21.4 cm. Sultan Mahmud'un askerlerinin Kanuh kalesini fethi. Resim fazlasıyla yıpranmıştır. A

62) 301a. 10.3 x 21.5 cm. Sultan Mahmud'un ağır hasta haliyle tahtında oturarak maiyetine tavsiyelerde bulunması. A. Aga-Oglu, “Preliminary notes,” 1; İnal, “The Fourteenth Century,” 338; İnal, “Artistic Relationship,” 1.

Y. 302b-329a: Selçuklar Tarihi. Y. 326b-328a arasında Sultan Tuğrul dönemine Ebu Hamid Muhammed b. İbrahim'in yazdığı zeyl vardır. Y. 326b de 16. yüzyıl son çeyreği Safevi üslûbundaki haşiyeli unvan tezhip desen halindedir.

63) 303b. 8.9 x 22 cm. İsrail'in Sultan Mahmud'un huzuruna gelmesi. Sultan'ın yüzü karalanmıştır. A. İnal, “The Fourteenth Century,” 339; İnal, “Artistic Relationship,” 2.

64) 304b. 8 x 22 cm. Sultan Tuğrul tahtta. Sultan'ın yüzü karalanmıştır. A. İnal, “The Fourteenth Century,” 340.

65) 306a. 7.7 x 22 cm. Sultan Alparslan, vezir Nizamülmülk ve diğer saraylılar. Tasvirin orta kısmında bir bölüm kopmuş ve onarılmıştır. Sultan'ın yüzü karalanmıştır. A. İnal, “The Fourteenth Century,” 340; İnal, “Artistic Relationship,” 3.

66) 308a. 8.6 x 22 cm. Sultan Melikşah tahtta. Sultan'ın yüzü karalanmıştır. A. İnal, “Artistic Relationship,” 3.

67) 310a. 7.8 x 22 cm. Berkıyaruk tahtta. Tahtın sağ üst kısmından bir kısım kopmuş ve buraya başka

resimden bir parça yapıştirilmiştir. A

68) 311b. 9.9 x 22 cm. Ebu Şuca Muhammad b. Melikşah tahtta. Padişahın başının iki yanındaki sayfada onarılmış kısımlar vardır. A

69) 313a. 10.8 x 21.8 cm. Sultan Sencer tahtta. Resim onarımlıdır ve bazı figür yüzleri karalanmıştır. A. İnal, "The Fourteenth Century," 342.

70) 315a. 10.1 x 21.6 cm. Gur ordusu Sultan Sencer'in ordusunu takip ediyor. A

71) 316a. 6.8 x 22 cm. Ebu Kasım Mahmud b. Muhammed b. Melikşah b. Alparslan tahtta. Sultanın yüzü sıyahtır. A. Aga-Oglu, "Preliminary notes," 2; İnal, "The Fourteenth Century," 342.

72) 317a. 8.3 x 21.6 cm. Ebu Talib Tuğrul b. Muhammed tahtta. Sultan figürü yıpranmıştır. A

73) 320a. 8.5 x 21.5 cm. Melikşah b. Mahmud tahtta. Padişahın yüzü karalanmıştır. A.

74) 321a. 8.8 x 21.8 cm. Sultan Muhammed b. Mahmud hasta yatağında. A. İnal, "The Fourteenth Century," 343.

75) 322b. 11.4 x 21.5 cm. Süleyman Şah b. Mahmud tahtta. Sultan'ın yüzü koyu renkle boyalıdır. A İnal, "The Fourteenth Century," 344.

76) 323a. 9 x 21.8 cm. Arslan b. Tuğrul tahtta. Tahtın arkasındaki kapıdan başını uzatan köpeğe bir hizmetli yiyecek verir. Padişahın yüzü karalanmıştır. A

77) 325b. 11.7 x 21.9 cm. Tuğrul b. Arslan Tahtta. Bazı figürlerin yüzleri karalanmıştır. A İnal, "The Fourteenth Century," 344.

Y. 328b boş sayfadır.

Y. 329b-338b: Hârezm Tarihi. Y. 329b de 16. yüzyıl son çeyreği Safevi dönemi unvan tezhibi desen halindedir. Bölüm başlığı yazılmamıştır.

78) 330a. 12.2 x 25.2 cm. İl-Arslan Harzemşah tahtta. C

79) 332b. 12 x 25.2 cm. Sultan Alâeddin b. Muhammed Harzemşah'ın ordusu. Resimde ellerinde sancaklarıyla ilerleyen süvariler vardır. C

80) 335a. 12.2 (16.4) x 26.2 cm. Sultan Calâleddin Harzemşah'ın Cengiz Han'dan kaçarken Ceyhan nehrini geçişi ve kıyıya çıkıp kurtulması. A. İnal, "The Fourteenth Century," 345.

81) 336a. 12.1 x 25.3 cm. Sultan Calâleddin Harzemşah'ın ordusunun Bağdat civarında savaşması. A. İnal, "The Fourteenth Century," 345; İnal, "Artistic Relationship," 11.

82) 337b. 12.3 x 25.5 cm. Sultan Calâleddin Harzemşah'ın Gürcistan'da savaşması. Resimde mücadele eden iki süvari ve maiyeti tasvir edilmiştir. C

Y. 339a-341b: Fars Salgurluları Tarihi. Bölüm başına tezhip için yer ayrılmamıştır (y. 339a). Bölümün ismi kırmızı mürekkeple ve nesih hatla yazılmıştır.

Y. 342a boş sayfadır.

Y. 342b-358a: Mağrib ve Mısır Halifeleri Tarihi. Y. 342b'de bölüm başına unvan tezhip için alan ayrılmış ancak tezhip yapılmamıştır. Bölüm adı da yazılmamıştır.

83) 345b. 11.8 x 23 cm. Fatımi Ubeydullah'ın Ebu Abdullah'ı öldürtmesi. Öldüren kişilerin yüzü karalanmıştır. A. İnal, "The Fourteenth Century," 346; İnal, "Artistic Relationship," 9.

84) 347a. 11.3 x 21.8 cm. Muhammed b. el-Mehdi ve maiyetinin Kahire'ye giderken Nil nehrini geçmeleri. Bazı figürlerin yüzleri karalanmıştır. Resim haraptır. A. İnal, "The Fourteenth Century," 347; İnal, "Artistic Relationship," 21.

85) 348a. 10.2 x 22 cm. Ebu Yezid'in çıplak halde Mansur Billah'ın huzuruna getirilişi. Bazı figürlerin yüzleri karalanmıştır. A İnal, "The Fourteenth Century," 347.

86) 351b. 12.4 x 22.3 cm. Hakim'in Kahire'de yaptırdığı medresede öğrenciler ve hocaları. Kişilerin yüzleri karalanmıştır. A. İnal, "The Fourteenth Century," 348.

87) 356a. 11 x 22.3 cm. Mehdi olduğunu ileri süren Abdülmümin'in Marakeş'te propaganda yapması.

Figürlerin yüzleri karalanmıştır. **A.** İnal, "The Fourteenth Century," 349; İnal, "Artistic Relationship," 16.

88) 357b. 12 x 22.2 cm. Mısır'da halifenin emriyle Şaver'in başı kesilerek öldürülmesi. Figürlerin yüzleri karalanmıştır. **A**

Y. 358a-375a İsmâîlî ve Nizârî Tarihi. Bölüm sayfanın ortasından başlar. Bölüm başına tezhip yapılmamıştır (y. 358a). Bu bölümün başlangıcına işaret eden satırlar kırmızı rengi koyulaşmış mürekkeple ve sülüsü hatırlatan nesih hatla sayfanın ortasına yazılmıştır. Sayfanın orta kısmı onarılmıştır.

89) 358b. 10.9 x 21.5 cm. İsmâîlî mezhebinin önde gelenlerinden Şeyh Abdülmâlik Attas'ın yakınlarıyla konuşması. **A.** İnal, "The Fourteenth Century," 349

90) 359b. 12.8 x 21.5 cm. Hasan Sabbah'ın halkın önünde konuşması ve onları kendi yoluna davet etmesi. Figürlerin yüzleri karalanmıştır. **A.** İnal, "The Fourteenth Century," 350.

91) 360b. 11.8 x 21.7 cm. Nizamülmülk'ün ödürülmesi. Figürlerin yüzleri tahrip edilmiştir. **A.** İnal, "The Fourteenth Century," 350; İnal, "Artistic Relationship," 7.

92) 362a. 8.5 x 21.6 cm. Sultan Sencer ve maiyeti. **A.** İnal, "The Fourteenth Century," 353.

93) 363a. 13.4 x 21.7 cm. Ahmed b. Nizamülmülk'ün Bağdat'ta camide bıçaklanarak öldürülmesi. Olay sütünlu iç mekânda tasvir edilmiştir. Resim çok tamirlidir. **A**

94) 367b. 11.8 x 22.8 cm. Kazvinli askerlerin Emir Kasım'ı yakalaması. Resim çok tamirlidir. **A+B.** İnal, "The Fourteenth Century," 351; İnal, "Artistic Relationship," 24.

95) 369a. 12.4 x 22.5 cm. Hasan b. Muhammed taraftarlarına bilgi veriyor. Resim çok tamirlidir. **A+B.** İnal, "The Fourteenth Century," 351. (**F. 5**)

96) 370a. 10.5 x 21.6 cm. Muhammed b. Hasan ölüm döşeginde. Sütünlu ve perdeli bir iç mekân resimlenmiştir. Resim çok tamirlidir. **A+B**

97) 370b. 10.8 x 21.8 cm. Mevlânâ Fahreddin Razi'nin bir fedai tarafından bıçakla tehdit edilmesi. Resim çok tamirlidir. **A+B.** İnal, "The Fourteenth Century," 352.

98) 371b. 11.8 x 22 cm. Celâleddin b. Hasan'ın Nasreddin'i yenmesi. Resim çok tamirlidir. **A+B**

99) 372b. 10.6 x 21 cm. Moğol istilası sırasında koyun ağılı yanında uyuyan Alâeddin Muhammed b. Hasan'ın ve yanındakilerin öldürülmesi. Resimde öldürülen üç kişi yerde yatar. Bir çoban onları seyredir. Resim çok tamirlidir. **A+B**

100) 373a. 8.9 x 21.5 cm. Rükneddin Hürşah b. Alâeddin tahtta. **A**

101) 374a. 10.5 x 21.6 cm. Rükneddin Hürşah'ın hazinesinin Moğol sultanına teslim edilmesi. **A** İnal, "The Fourteenth Century," 352.

Y. 375a. Ketebe, "Adil ve pek yüce efendi, dünya vezirlerinin sultanı, İslam'ın ve müslümanların dayanağı Reşideddin'in -Allah onun devletinin yardımcılarını yüceltsin, ismini aziz kılsın- eserlerinden İsmâîliyye ve Nizârîyye Tarihi, evâhîr Cemâziyelâhîr 714'de (1-10 Ekim 1314) ...? el-Hâfız'ın yazısıyla tamamlandı. Hamd onun dostu olan Allah'a, salât ve selâm Allah'ın nebisine ve onun tertemiz ailesine olsun" anlamında Farsça yazılmıştır: Ghiasian, *Lives of the Prophets*, 72-73.

Y. 375b-391a: Oğuz Tarihi. 16. yüzyıl son çeyreği Safevi dönemi üslûbunda haşiyeli unvan tezhiplidir. Tezhibin kartuşu içine bölüm adı yazılmamış, boş bırakılmıştır.

102) 375b. 12.2 x 21.9 cm. Dıbyavku Han'ın oğullarıyla meclisi. Resimde tahtın ve padişahın başının bir kısmı yırtılarak kaybolmuş ve onarılmıştır. Resmin fonu altın yaldızdır. **A.** İnal, "The Fourteenth Century," 355; Jahn, *Die Geschichte der Oguzen*, 1; Togan, *Oğuz Destanı*, 1; Ghiasian, *Lives of the Prophets*, 44. (**F.3**)

103) 376a. 10.6 x 21.2 cm. Bir kadın Oğuz'u akrabalarından gelecek tehlikeye karşı uyarıyor. Resmin sağ kenarı yıpranmıştır. Hükümdar'ın yüzü siyahtır. Tamirlidir. **A.** Jahn, *Die Geschichte der Oguzen*, 3.

104) 376b. 10.2 x 21.4 cm. Üst: Oğuz'un akrabalarıyla savaşıması. **A.** Jahn, *Die Geschichte der Oguzen*, 5.

105) 376b. 8.7 x 21.7 cm. Alt: Oğuz'un ganimetlerin taşınması için araba yaptırması. Resim onarılmıştır. **A.** İnal, "The Fourteenth Century," 354; Jahn, *Die Geschichte der Oguzen*, 7; İnal, "Artistic Relationship," 8.

- (y. 384a-384b yaprağının doğru yeri burasıdır: Ghiasian, *Lives of the Prophets*, 308-309)
- 106) 377a. 7.8 x 21.7 cm. Kün Han'ın padişah olması. C. Togan, *Oğuz Destanı*, VI.
- 107) 378b. 11.3 x 21.5 cm. Oğuz'un karanlık ülkesinden ayrılışı. A. İnal, "The Fourteenth Century," 354; Jahn, *Die Geschichte der Oguzen*, 11; İnal, "Artistic Relationship," 25. (F.4)
- 108) 382a. 12 x 21.9 cm. Oğuz'un Şam'da karşılanması. C. Jahn, *Die Geschichte der Oguzen* 12; Togan, *Oğuz Destanı*, V.
- 109) 383b. 9 x 22.3 cm. Oğuz'un seferlerinden dönüşünde Uygur ve Kanklılar tarafından karşılanması. C. Jahn, *Die Geschichte der Oguzen*, 17; Togan, *Oğuz Destanı*, V.
- 110) 384a. 10.6 x 21 cm. Hindistan yolu üzerindeki bir nehri geçmesi için Oğuz ve ordusuna bir sal yapılması. Resim çok yıpranmış ve yer yer onarılmıştır. A. Jahn, *Die Geschichte der Oguzen*, 9.
- 111) 384b. 11.5 x 21.2 cm. Oğuz'un İnal Han ile savaşı. Resim ve sayfa fazlasıyla yıpranmıştır ve onarımlıdır. A. Jahn, *Die Geschichte der Oguzen*, 10.
- 112) 386b. 10.7 x 22 cm. Karabarak'ın kurtlarla mücadelesi. C. Jahn, *Die Geschichte der Oguzen*, 20.
- 113) 387a. 12 x 21.8 cm. Tuman, Köl Erki, Kayı Yavgu Hanlar ve Korkut'un meclisi. C. Jahn, *Die Geschichte der Oguzen*, 22; Togan, *Oğuz Destanı*, VI. (F. 7)
- Y. 391b-411a. Çin Tarihi. Y. 391b: 16. yüzyıl son çeyreği Safevi dönemi haşiyeli unvan tezhiplidir. Tezhibin kartuşu içinde yazı yoktur. Bölüm ismi ilk satırlarda kırmızı mürekkeple yazılmıştır. Çağman ve Tanındı, "Osmanlı Safevi," 12.**
- 114) 394b. 25.1 x 35.5 cm. Çin padişahlarının ilk dokuzu. D. Jahn, *Die Chinageschichte*, 7.
- 115) 395a. Üst: 9 x 9.5 cm. Onuncu padişah Suijenşi; Alt: 9 x 7.5 cm. İkinci tabaka padişahları: Tabure üzerinde oturan iki figür. Sağda Fuki ve solda Benevaşi. H.1654'teki resmin (y. 255b) aksine bu resimde Benevaşi sakallı, bıyıklı bir erkek olarak betimlenmiştir. D. Jahn, *Die Chinageschichte*, 8.
- 116) 395b. 9.5 x 7 cm. Yedinci tabaka padişahı. Şutun. D. Jahn, *Die Chinageschichte*, 9.
- 117) 396a. 16.5 x 25 cm. Dördüncü tabaka padişahı. Şezun. Ortada hükümdar elinde bir yay tutar. İki yanında iki genç erkek yer alır. D (F. 8)
- 118) 396b. 11 x 24.4 cm. Beşinci tabaka padişahı Şuhu. D. Jahn, *Die Chinageschichte*, 11.
- 119) 397a. 6 x 7.5 cm. Altıncı tabaka padişahı. Tao-ceng, Liang Kao-tsu Siao Yen. D. Jahn, *Die Chinageschichte*, 26.
- 120) 397b. 11.5 x 9.2 cm. Beşinci ve altıncı tabaka padişahları. İki figür ayakta tasvir edilmiştir. D
- 121) 398b. 9.5 x 21 cm. Beşinci tabaka padişahları. D. Jahn, *Die Chinageschichte*, 29.
- 122) 399a. 11 x 10.5 cm. Onuncu tabaka padişahı. D. Jahn, *Die Chinageschichte*, 14.
- 123) 399b. 9 x 9 cm. On birinci tabaka padişahı. D. Jahn, *Die Chinageschichte*, 23.
- 124) 400a. 13 x 5 cm. Padişah Çinvuti. D. Jahn, *Die Chinageschichte*, 24.
- 125) 400b. 11 x 5.5 cm. Birinci ve ikinci tabaka padişahları. D. Jahn, *Die Chinageschichte*, 25.
- 126) 401a. Üst: 7.4 x 7 cm. On ikinci tabaka padişahı; Alt: 7.4 x 7 cm. Yedinci tabaka padişahları. D. Jahn, *Die Chinageschichte*, 12.
- 127) 401b. Üst: 9.2 x 7.5 cm. Sekizinci tabaka padişahı; Alt: 8 x 8 cm. Dokuzuncu tabaka padişahı. D. Jahn, *Die Chinageschichte*, 13.
- 128) 402a. 8 x 14 cm. Başını bir koluna dayamış yatan bir padişah. Bulunduğu tabaka ve isim 401b sayfasında ve resim alanında yazılı değildir. D. Jahn, *Die Chinageschichte*, 16.
- 129) 403b. 27 x 25 cm. Üstte: On üçüncü tabaka padişahları; Altta: On dördüncü tabaka padişahı. D. Jahn, *Die Chinageschichte*, 19.
- 130) 404a. Üst: 11 x 10 cm. On birinci tabaka padişahı; Alt: 12 x 10.7 cm. On altıncı tabaka padişahı. D. Jahn, *Die Chinageschichte*, 20.
- 131) 405a. 10.5 x 7.5 cm. On dokuzuncu tabaka padişahı. D. Jahn, *Die Chinageschichte*, 22.

132) 405b. 11.5 x 22.5 cm. Yirminci tabaka padişahları. **D. Jahn, Jahn, *Die Chinageschichte*, 23.**

133) 406a. 9.3 x 23 cm. İkinci tabaka padişahları. **D. Jahn, *Die Chinageschichte*, 30.**

134) 406b. 35.7 x 25.2 cm. İkinci tabaka padişahları. **D. Jahn, *Die Chinageschichte*, 31.**

135) 407a. 34.8 x 25 cm. İkinci tabaka padişahları. **D. Jahn, *Die Chinageschichte*, 32.**

136) 407b. Üst: 8 x 6.3 cm. İkinci tabaka padişahı; Alt: 15.3 x 7.3 cm. Üçüncü tabaka padişahı. **D. Jahn, *Die Chinageschichte*, 33.**

137) 408a. 17.5 x 24 cm. Dördüncü tabaka padişahları. **D. Jahn, *Die Chinageschichte*, 34.**

138) 408b. 6.7 x 23.6 cm. Dokuzuncu tabaka padişahları. **D. Jahn, Jahn, *Die Chinageschichte*, 35.**

130) 409a. 31.5 x 25 cm. Dokuzuncu tabaka padişahları. **D. Jahn, *Die Chinageschichte*, 36.**

140) 409b. 25.5 x 24 cm. Çin padişahları. **D. Jahn, *Die Chinageschichte*, 37.**

Y. 411b-421b: Efrenc Tarihi. Papalar ve İmparatorlar Tarihi. Y.411b de desen halinde haşiyeli unvan tezhip vardır. Bu tezhip 16. yüzyıl son çeyreği Safevi üslubundadır. Tezhibin kartuşu içinde yazı yoktur. Bölüm ismi metnin ilk satırında siyah mürekkeple yazılmıştır.

141) 416a. 10.5 x 21.5 cm. İmparator Kalyidius (Klavdius) ile Havari Feturus. **C**

Y. 421b. Ketebe: “Târîh-i Efrenc’in yazım işi (kitâbet) Hafız Ebru diye çağrılan (Tanrı’nın fakir kulu) Abdullah b. Lutfullah’ın eliyle Şaban 829’da (Haziran-Temmuz 1426) tamamlandı” anlamında Arapça satrançlı kûfi hatla siyah mürekkeple kaydedilmiştir. Kûfi yazının alt kısmına, dîvânî (kadim talik) hatla bu ketebe kaydı tekrarlanmış ve tarih rakamla yazılmıştır: Ghiasian, *Lives of the Prophets*, 72-74.

Y. 422a’da bir sonraki sayfada başlayan bölümün adı *Tarih-i Memâlik-i Hindustan* satrançlı kûfi hatla siyah mürekkeple yazılmıştır. Bölüm adı altta talik hatla tekrar yazılmıştır

Y. 422b-435b: Hind, Sind ve Keşmir Tarihi. Y. 422b de haşiyeli unvan tezhip 16. yüzyıl son çeyreği Safevi üslubundadır. Tezhibin kartuşu içinde yazı yoktur. Bölüm ismi ilk satırda siyah mürekkeple yazılmıştır.

142) 425b. 10.5 x 17.5 cm. Bir adayı işgale gelenleri hoş tutmak için ada halkının pişmiş pirinçleri yapraklardan tabaklar içinde sunmaları. Resimde dağlık bir bölgede oturan ve maymuna benzer yaratıklar tasvir edilmiştir. **C**

143) 429b. 23 x 23 cm. Keşmir padişahı tahtta. **C. Binanın kemerleri üzerinde uzanan yatay bant içindeki kitabe “En büyük sultan, milletlerin sahibi ve idarecisi, Arap ve Acem hükümlerinin mevlâsı, yeryüzünün tamamında Allah’ın gölgesi, toprak ve suyun (karalar ve denizlerin) kahramanı, Sultan b. Sultan Şahruh Bahadır Han. Allah onun mülkünü ve saltanatını ebedi kılsın.” Anlamında mavi zemine beyaz sülüs hatla Arapça yazılmıştır. Ettinghausen, “An Illuminated Manuscripts,” 33.**

Ek: II

Hazine 1654

Y. 1a. Ferhad Han Karamanlı'ya ithaf kaydı taşıyan zahriye tezhip. Tezhip 16. yüzyıl son çeyreği Safevi üslûbundadır. Çağman ve Tanındı, "Remarks on Some Manuscripts," 11; Çağman ve Tanındı, "Osmanlı Safevi," 13; Ghiasian, "The Topkapı Manuscript," 1. (F. 10)

Y. 1b-168a: İnsanın yaratışı, ilk Peygamberler, İslam Öncesi İnan ve Arap tarihi, Hazreti Muhammed ve İslam halifeleri tarihi. Y. 1b. Haşiyeli unvan tezhip 16. yüzyıl son çeyreği Safevi üslûbundadır. Tezhip kartuşu içine altın celi sülüs hatla besmele yazılıdır.

1) 5a. 10 x 25.6 cm. Üst: Cemşid tahtta. Resmin boyanması tamamlanmamıştır ve yıpranmıştır. A. İnal, "The Fourteenth Century," 398; İnal, "Miniatures in Historical," 1. (F. 12)

2) 5a. 9.6 x 25.7 cm. Alt: Zahhak tahtta. Omuzlarından yılan çıkan padişah, sütunlu ve perdeli bir mekânda oturur. Tahtın sağındaki pencereden manzara görülür. Resmin boyanması tamamlanmamıştır ve yıpranmıştır. A (F. 12)

3) 5b. 12.5 x 25.2 cm. İbrahim Peygamber'in ateşe atılması. Ateşin olduğu yerde çiçekler oluşmuştur. Sağda olayı seyredenler, mancınık tasviri boyanması eksik kalmıştır veya resmin boyaları zarar görmüştür. İbrahim Peygamber'in elbisesi, etrafını saran çiçeklerin boyanması ise 15. yüzyılda yapılmış olmalıdır. A

4) 7b. 12.5 x 25.9 cm. Yusuf Peygamber'in erkek kardeşlerinin, Yusuf'un kanlı gömleğini babalarına göstererek, Yusuf'un öldüğünü söylemeleri. Resim yer yer silinmiştir. B

5) 9a. 9.4 x 18.9 cm. Yusuf Peygamber'in içine atıldığı kuyudan kurtarıldıktan sonra, kendini kurtaranlarla konuşması. Yusuf'u kurtaranların yüzleri silinmiştir. B

6) 9b. 11 x 26.4 cm. Vücudu çibanla kaplı Eyyüp Peygamber ve karısı. B

7) 10a. 10.5 x 26 cm. Menucihir tahtta. B. Charles Melville, "Illustration of History in Persian Manuscripts," *Iran* 56/1 (2018): 2.

8) 12a. 13.1 x 26 cm. Musa Peygamber'in Kızıldeniz'i geçmesi. B

9) 12b. 12 x 26 cm. Musa Peygamber'in Mısırlılar'ı öldürdükten sonra dua etmesi. B. Gray, "History of Miniature," 66.

10) 13a. 9.8 x 26 cm. Musa Peygamber'in Uc'un ayağına sopayla vurması. Tasvir dikey yönde çizilmiştir. B (F. 14)

11) 13b. 10.2 x 25.5 cm. Karun'un hazineleriyle birlikte toprağa gömülmesi. B

12) 16a. 12 x 26 cm. İsrail oğullarından Aclun tahtta. Çadırın enli pervazındaki kitabede bir sultana övgü sözleri yazılmıştır. B (F. 13)

13) 17a. 9.5 x 26.3 cm. İki kardeşin Davud Peygamber'e koyunlarıyla ilgili sorunlarını anlatması. B

14) 17b. 11 x 26 cm. Süleyman Peygamber'in divanı. Tasvir dikey yönde seyredilmek üzere çizilmiştir. Süleyman Peygamber'in tahtı bir devin omuzlarındadır. Tahtın sağında oturan vezir Asaf cildi miklepli büyük ve kalın bir kitabı açık vaziyette tutar. B. İnal, "Miniatures in Historical," 13.

15) 18b. 11 x 25.8 cm. Süleyman Peygamber'in ayakta esasına dayalı halde dururken ölmesi. Resmin solunda tapınak inşa eden cinler betimlenmiştir. B

16) 19b. 12.6 x 25.8 cm. Keyhüsrev tahtta. Padişah dış mekânda kurulan tahtında oturur. Tahtın yanında padişahın maiyyeti ve bir iskemlede oturan Rüstem vardır. Münecimler halı üzerinde oturur. B

17) 20b. 11 x 26 cm. Luhrasb tahtta. B. İnal, "Miniatures in Historical," 5.

18) 23a. 17.2 x 25.3 cm. Guştasb tahtta. D. İnal, "Some Miniatures," 6; İnal, "Miniatures in Historical," 3. (F. 17)

19) 24a. 12.8 x 25 cm. Erdeşir tahtta. D

20) 25a. 17 x 25.4 cm. Hümay'ın padişah olması. Tahtta oturan hanım sultan elinde taç tutar. Tahtın yanında sultanın maiyeti vardır. **D**

21) 26a. 16.5 x 25 cm. İskender'in savaşa gidişi. Resmin arka planı atların ayaklarından çıkan toz bulutu motifleriyle kaplıdır. **C**

22) 27b. 17 x 25 cm. Eşk b. Eşkan tahtta. **D.** İnal, "Some Miniatures," 4.

23) 31b. 16.3 x 25cm. Meleğin Meryem'e İsa Peygamber'e hamile olduğu haberini vermesi. **D.** İnal, "Some Miniatures," 8; İnal, "The Fourteenth Century," 398.

24) 32b. 15.3 x 25 cm. Yedi uyurlar. **D.** İnal, "Some Miniatures," 10; Blair, *A Compendium of Chronicles*, 65.

25) 33b. 17 x 25 cm. Yunus Peygamber'in balığın ağzından çıkarak, sahile ulaşması. **D.** İnal, "The Fourteenth Century," 399; Blair, *A Compendium of Chronicles*, 53.

26) 36b. 14 x 24.5 cm. Şabur b. Erdeşir tahtta. Resmin zemini boyasızdır. **D**

27) 45a. 13 x 25.5 cm. Ebrehe ve ordusunun Kâbe'ye saldırması. Resim kısmen bozulmuştur. **B**

28) 46b. 12 x 25.5 cm. Hürmüz tahtta. **B**

29) 55b. 9.8 x 26 cm. Abdülmuttalib'in yeni doğan torunu Hazreti Muhammed'i görmeğe gelmesi. **C.** İnal, "Miniatures in Historical," 10.

30) 57a. 12.3 x 25.5 cm. Hazreti Muhammed'in çocukluğunda Hıristiyan rahip Behiran ile konuşması. Rahip bir binanın tepesinde, Peygamber bir ağaç altında oturur. Peygamber'in yüzü açıktır. **C**

31) 59a. 12.2 x 26 cm. Hazreti Muhammed'in gözetiminde Hacerü'l-Esved'in bir örtü içinde Kâbe'ye taşınması. Peygamber'in yüzü açıktır. **C**

32) 62a. 11 x 25.5 cm. Bilâl Habeşi'ye eziyet edilmesi. **C**

33) 66a. 11 x 25.5 cm. Habeşlileri Müslüman olmağa davet etmek için Kureyşli elçilerin Habeş kralının huzuruna gelmeleri. **C**

34) 68b. 12.5 x 25.7 cm. Hazreti Muhammed'e sahip çıkılması için Haşimoğulları ve Muttalipoğulları'nın Ebutilib ile konuşmaları. **C.** İnal, "Some Miniatures," 1.

35) 69a. 12 x 26 cm. Miraç. Hazreti Muhammed Burak üzerinde, önünde Elinde sancak tutan Cebrail, arkasında bir melek ile gökyüzünde betimlenmiştir. **C (F. 15)**

36) 73b. 11 x 25.8 cm. Mekke'den Medine'ye hicret. Hz. Muhammed ve Ebubekir'in bir mağarada gizlenmeleri. **C**

37) 79a. 11.8 x 26 cm. Bedir savaşı. Müslüman olmayan tarafın savaşçılarının yüzleri karalanmıştır. **C**

38) 80a. 11.8 x 26 cm. Kaynuka kalesinin kuşatılması. **C**

39) 81b. 11.7 x 26 cm. Uhud savaşı. **C**

40) 83b. 11.8 x 26 cm. Benî Nadîr kabilesinin Medine'den ayrılması. Develere binmiş kadınların kale kapısından çıkışı betimlenmiştir. **C**

Y. 168b-198a: Gazneliler Tarihi: Y.168b. 16.yüzyıl son çeyreği Safevi üslûbunda haşiyeli unvan tezhiplidir. Bölüm ismi *Zikr-i Hâlât-ı Sultan Mahmûd* tezhip kartuşunun ortasına altın zemine altın celi süslüs hatla yazılmıştır. Tanındı ve Çağman, "Osmanlı Safevi," 14.

41) 169b. 11 x 26 cm. Emir Nasreddin Sebuktekin'in Bust şehrini feth etmesi. **B**

42) 170b. 11 x 26 cm. Emir Nasreddin Sebuktekin'in zafer kazanması. **B**

43) 172b. 15.5 x 26.3 cm. Fahrüdevle'nin Kâbus'un kalesini fethi. **B**

44) 173b. 11 x 26 cm. Fahrüdevle'nin ve Taş'ın askerlerinin savaşı. **B**

45) 174a. 10.3 x 26 cm. Ebu Sa'id Şabînin öldürülmesi. **B**

46) 177a. 11 x 31 cm. Mahmud b. Sebüktekin'in savaş filleriyle Ebu Ali ve Faik ile savaşı. Resim sayfa kenarına taşar. **B**

47) 177b. 11.2 x 26 cm. Ebu Ali ve Faik'in elçilerinin Nuh b. Mansur'un huzuruna gelmeleri. **E**

48) 178a. 11 x 31 cm. Nuh'un askerlerinin Abu Ali'nin otağına baskını ve Ali'nin öldürülmesi. Resim

sayfa kenarına taşar. **B**

49) 179b. 11 x 26.3 cm. Memun b. Muhammed'in bir ziyafette hizmetkârları tarafından öldürülmesi. **B**
Gray, "History of Miniature," 67.

50) 181a. 11.4 x 25.7 cm. Seyfûdevle'nin ordusunun yenilmesi. **B**

51) 181b. 11 x 26 cm. Bağdat halifesi Kadirbillah'ın Gazneli Mahmud'a hilât göndermesi. **B**

52) 182b. 9.7 x 32.5 cm. Gur askerlerinin İlâk Han'ın ordugâhına baskın yapması. Resim sayfa kenarına taşar. **B**

53) 183a. 10.5 x 26 cm. Gur askerlerinin buz tutan Ceyhun nehrinden geçmeleri. **B**

54) 184b. 10.5 x 26 cm. Nasreddin Sebüktekin ile Halaf b. Ahmed'in savaşması. **B**

55) 185b. 10.7 x 26 cm. Erek kalesinin kuşatılması. **B**

56) 186b. 11.3 x 26 cm. Kâbus'un Abu Ali el-Hasan ile savaşı. **B**

57) 188a. 10.5 x 26 cm. Bahatiyya savaşı. Sultan Mahmud b. Sebüktekin'in İlâk Han'a saldırması ve sancaklı askeri sırtına bindiği filin hortumuyla öldürmesi. Resimde silinmiş bir mührün izi vardır. **B**

58) 190b. 12.7 x 25.5 cm. Sultan Mahmud b. Sebüktekin'in Gur askerleriyle yaptığı savaşta Sûri'nin oğlunun esir alınması. **B**

59) 192b. 12 x 25.8 cm. Sultan Mahmud'un Hind ordularıyla savaşı. **B**

60) 195a. 11 x 26 cm. Ağır hasta olan Buğra Han'ın tedavi için Buhara'dan havası güzel olan Türkistan'a götürülmesi. **B**

61) 196a. 12.8 x 26 cm. Sultan Mahmud'un Hindistan'da Brahma kalesini ele geçirdiği sırada kaledekilerin kendilerini kaleden atmaları. **B**

62) 197a. 12.5 x 25.4 cm. Sultan Mahmud'un ağır hasta haliyle tahtında oturarak maiyetine tavsiyelerde bulunması. **B**. İnal, "Miniatures in Historical," 15.

Y. 198b-224b: Selçuklu Tarihi. Y. 223a-224b arasında Sultan Tuğrul dönemine Ebu Hamid Muhammed b. İbrahim'in yazdığı zeyl vardır. Y. 198b haşiyeli unvan tezhip 16. yüzyıl son çeyreği Safevi üslûbundadır. Bölüm ismi *Ahvâl-i selâtîn-i Âl-i Selçuk* tezhip kartuşunun ortasına altın celf sülüs hatla yazılmıştır. Y. 223a'da zeylin başlangıcında tezhip yoktur.

63) 199b. 11 x 23.8 cm. Selçuk'un oğlu İsrail'in Sultan Mahmud'un huzuruna gelmesi. Padişah tahtta oturur. Figür sarıkları sola eğiktir. Duvarlar mavi renkle süslemelidir. **B**

64) 200b. 12 x 30.4 cm. Tuğrul Bey'in padişah olması. Padişah dış mekânda bir halı üzerinde oturur. Tasvir sayfa kenarına taşar. **E**. Ghiasian, "The Topkapı Manuscript," 2.

65) 202b. 11 x 30.4 cm. Alparslan'ın padişah olması. Dış mekânda betimlenen resimde padişah halı üzerinde oturur. Resim sayfa kenarına taşar. **E (F. 20)**

66) 204b. 11.5 x 29.1 cm. Melikşah'ın padişah olması. Padişah dış mekânda halı üzerinde oturur. Tasvir sayfa kenarına taşar. **E**

67) 206b. 15.6 x 24.3 cm. Sultan Berkiyaruk'un padişah olması. Padişah dış mekânda halı üzerinde oturur **E**

68) 208a. 16 x 24.3 cm. Muhammed b. Melikşah'ın padişah olması. Padişah, dış mekânda halı üzerinde oturur. Resim sayfa kenarına taşar. **E**

69) 209b. 14 x 29 cm. Sencer b. Melikşah'ın padişah olması. Resim için ayrılan alan yatay olmasına rağmen resim bu alana dikey doğrultuda yapılmıştır. Başında siyah Mevlevî sikkisi benzeri başlık, üzerinde siyah kürklü cübbesi olan merkezi figür/padişah bir kemerle açılan eyvanda otururken betimlenmiştir. Solda Mevlevî sikkisine benzer siyah başlık giyimli üç figür ve sağda Uzakdoğu esintili bir sehpanın yanında Müslüman olmayan din adamlarının giydiği türden başlık giymiş iki figür daha vardır. Eyvan kemerinin üst kısmındaki yatay alana "bu imaretin yapılmasını en büyük hakan Arab ve Acem'in efendisi, din ve dünyanın direği Sencer b. Melikşah emretti" sözü beyaz sülüs hatla Arapça yazılmıştır. Resimde, figürlerin başlıkları, elbiseleri önceden var olan farklı tasarımın üzerine yapılarak, resmin tasarımı bir tarikat şeyhinin meclisine

dönüşmüştür. **E**

70) 211b. 11.3 x 24 cm. Sultan Mesud'un padişah olması. Padişah dış mekânda tahtta oturur. **E**.

71) 212b. 11.6 x 23.5 cm. Mahmud b. Muhammed ve maiyyeti. Padişah dış mekânda halı üzerinde oturur. **E**

72) 213b. 10.5 x 24.2 cm. Üstte. Tuğrul b.Muhammed ve maiyyeti. Padişah dış mekânda halı üzerinde oturur. **E**

73) 213b. 15.5 x 24.5 cm. Alttı. Tuğrul b.Muhammed in türbesi. Resimde kubbeli türbe binası ve bu bina önünde biri kitap okuyan diğeri onu dinleyen iki kişi görülür. Kubbe eteğindeki kitabede mavi zemine beyaz sülüs hatla Arapça: "bu mübarek, uğurlu türbe büyük sultan din ve dünyanın direği Ebu Talip Tuğrul b. Muhammed b. Melikşah b. Alpaslan'ındır" yazılıdır. Kapının üzerinde de küfi hatla Arapça yazılmış iki kitabe vardır. Üstteki "şükür tek olan Allah'tır?" anlamında okunabilmiş, alttaki okunamamıştır. **E**

74) 216b. 13.5 x 23.8 cm. Melikşah b.Mahmud'un padişah olması. Padişah dış mekânda bir halı üzerinde oturur. **E**

75) 217a. 9.3 x 22.5 cm. Muhammed b. Mahmud'un padişah olması. Sultan dış mekânda bir halı üzerinde oturur. Diz çöken biri, padişaha bir mektup uzatır. Figürlerin giysileri ve yüzleri boyanmamıştır. **E**

76) 219a. 11.5 x 22.2 cm. Süleyman Şah'ın padişah olması. Padişah dış mekânda tahtta oturur. **E**

77) 219b. 13 x 23.6 cm. Arslan b.Tuğrul'un padişah olması. Padişah kırdı halı üzerinde oturur. **E**

78) 222a. 11 x 24.5 cm. Tuğrul b. Arslan'ın padişah olması. Padişah dış mekânda tahtta oturur. **C**

Y. 225a-236b: Hârezm Tarihi. Y. 225a'da unvan tezhip yoktur ve tezhip için de yer ayrılmamıştır. Bölümün ismi *Târîh-i selâtin-i Hârezm* kırmızı mürekkeple metnin başına nesih hatla yazılmıştır. y. 237a sayfası tamamen boştur.

79) 225b. 11.2 x 24 cm. Harzemli İl-Arslan'ın isyan eden kardeşi Süleyman Şah'ı zincirletmesi. Padişah dış mekânda tahtta oturur. Tahtın yanında maiyeti ve zincirlenmiş bir esir vardır. **B**

80) 229a. 11 x 24.2 cm. Sultan Muhammed b. Harzemşah'ın Gurlu Sultan Şahabeddin ile savaşması. **C**

81) 232b. 11.5 x 22.7 cm. Sultan Celâleddin Harzemşah'ın Cengiz Han'dan kaçarken Ceyhun nehri ni geçişi ve kıyıya çıkıp kurtulması. **E** Teresa Fitzherbert, "Portrait of a lost leader. Jalal al-Din Khawarzmshah and Juvaini," *The Court of the Il-Khans 1290-1340*, içinde haz. Julian Raby ve Teresa Fitzherbert (Oxford: Oxford University Press, 1996), 2.

82) 234a. 10.7 x 25.5 cm. Sultan Celâleddin'in Bağdat civarında savaşı. Resimde atlarını hızla süren savaşçılar vardır. Resim sayfa kenarına taşar. **C**

83) 236a. 12.2 x 24.5 cm. Sultan Celâleddin'in Gürcülerle savaşı. **C**

Y. 237b-250b: Oğuz Tarihi. Y. 237b haşiyeli unvan tezhip 16. yüzyıl son çeyreği Safevi üslûbundadır. Tezhip kartuşunun ortasına altın celfi sülüs hatla *besmele* yazılmıştır.

84) 237b. 11 x 24.4 cm. Dibyavku Han'ın oğullarıyla meclisi. **C**. Jahn, *Die Geschichte der Oguzen*, 2; İnal, "Miniatures in Historical," 4; Togan, *Oğuz Destanı*, II. (F. 16)

85) 238a. 8.5 x 23.8 cm. Oğuz'un hareminden bir kadınla avlanması. **C**. Jahn, *Die Geschichteder Oguzen*, 4.

86) 238b. 11.1 x 24 cm. Üst. Oğuz'un akrabalarıyla savaşı. **C**. Jahn, *Die Geschichte der Oguzen*, 6.

87) 238b. 8.8 x 23.9 cm. Alt. Oğuz'un yaptırdığı arabalarla ganimetlerin taşınması. **C**. Jahn, *Die Geschichte der Oguzen*, 8.

88) 241a. 11.3 x 23.7 cm. Oğuz'un Şam'da karşılanması. **C**. Jahn, *Die Geschichte der Oguzen*, 13.

89) 242b. 12 x 23.8 cm. Seferlerinden dönen Oğuz'un karşılanması. **C**. Jahn, *Die Geschichte der Oguzen*, 16.

90) 243a. 11 x 23.3 cm. Kün Han'ın padişah olması. **C**. Jahn, *Die Geschichte der Oguzen*, 18.

91) 245b. 12 x 23.4 cm. Karabarak'ın kurtla mücadelesi. **C**. Jahn, *Die Geschichte der Oguzen*, 21; İnal, "Miniatures in Historical," 14.

92) 246b. 11.6 x 23.8 cm. Tuman, Köl Erki, Kayı Yavgu Hanlar ve Korkut'un meclisi. **C**. Jahn, *Die*

Geschichte der Oguzen, 23.

93) 249a. 11.7 x 23.5 cm. Şahmâlik'in zincirlenerek babası Ali Han'ın huzuruna getirilişi. C. Jahn, *Die Geschichte der Oguzen*, 24.

Y. 251a Boş sayfadır. Bu sayfanın üst kısmına bir sonraki sayfada başlayan bölümün adı; “Çin kavimleri ve inanışlarına göre Hotan, Çin ve Maçin ülkelerinin ve hanlarının ahvâli (tarihi) ve başlangıcı (kökleri) bahsi” anlamında *Zikr-i Târih-i Mulûk ve Hânân-ı Hotan, Çin ve Mâçin ve Ahvâl-ı ve Mebde-i ân Kavm bi-za'mi akvâm-ı Çin ve Mu'tekid işân* nesih hatla ve siyah mürekkeple yazılmıştır.

Y. 251b-271b: Çin Tarihi. Y. 251b haşiyeli unvan tezhip 16. yüzyıl son çeyreği Safevi üslûbundadır. Tezhibin altın zeminli kartuşunun ortasına altın celi sülüs hatla “Memleketlerin büyük vilayetlerinin isimlerinin anlatımı” anlamında *Takrîr-i Esâmî Vilâyât-ı Mu'azzam ez-Memâlik* yazılmıştır.

94) 252b. 23.7 x 24.5 cm. Hülâgu Han ve bilginler. C. İnal, “Some Miniatures,” 2; Jahn, *Die Chinageschichte*, 3.

95) 254b. 35 x 24 cm. İlk Çin padişahları. Altı figür. Resimdeki figürlerden ikisi otururken, biri ayakta betimlenmiştir. İki, üç ve dördüncü padişah tasviri çok sayıda insan başlı garip bir yaratık şeklinde gösterilmiştir. **D**

96) 255a. Üst: 10 x 24.7 cm. Dokuzuncu padişah Susunki. Çiçekli ağaçlar arasında ayakta iki figür. Alt: 11.5 x 14 cm. Onuncu padişah Suijenşi. Çiçekli bir ağaç ve iri çiçekli bir bitki arasında ayakta duran bir figür. **D**

97) 255b. 9.4 x 24.3 cm. İkinci tabaka padişahları: Sağda Fuki erkek ve solda kadın Benevaşi. İki figür iri çiçekli bitkiler arasında oturur. **D**

98) 256a. 19.7 x 24.5 cm. Yedinci tabaka padişahı Şutun. Bir ağacın altında oturan üç figür. **D**

99) 256b. 19.3 x 26 cm. Dördüncü tabaka padişahı, Şezun. Ayakta üç figür. Soldaki iri, garip yüzlü figür kanatlıdır. **D**

100) 257a. 11.3 x 24.5 cm. Beşinci tabaka padişahı Şuhu ve dokuz oğlu. Padişah otururken diğerleri ayakta betimlenmiştir. **D**

101) 257b. Üst: 15 x 21 cm Altıncı tabaka padişahları. Ayakta iki figür. Ortada delikli kaya ve bir ağaç vardır. Alt: 14 x 23.6 cm. Yedinci tabaka padişahları. Ayakta iki figür. Ortada delikli kayalar ve bir ağaç vardır. **D (F. 18)**

102) 258a. 13 x 24.7 cm. Sekizinci tabaka padişahı. Çiçekli bitkiler arasında yürür pozda bir figür. **D**

103) 258b. Üst: 11 x 15 cm. Dokuzuncu tabaka padişahı. İri çiçekli bir bitkinin yanında oturan bir padişah tasviridir. Alt: 15 x 24.5 cm. Onuncu tabaka padişahı. Biri ince ve uzun dördü kısa boylu halde betimlenmiş beş figür. **D**

104) 260a. 14.5 x 24.4 cm. On ikinci tabaka padişahı. **D.** İnal, “Some Miniatures,” 14.

105) 262a. 17 x 23.5 cm. On birinci tabaka padişahı. **D.** İnal, “Some Miniatures,” 17; Blair, *A Compendium of Chronicles*, 67.

106) 263a. 10 x 24.5 cm. On dokuzuncu tabaka padişahı. Ortadaki delikli kaya ve çiçeklerin etrafında ayakta duran üç figür. Resim kırmızı çerçevelidir. **D**

107) 264a. 10.7 x 24.5 cm. Yirminci tabaka padişahları. Oturan üç figür. Resim kırmızı çerçevelidir. Sayfada üzeri kapatılmış bir mühür vardır. **D**

108) 265b. 7.5 x 24.8 cm. Beşinci ve altıncı tabaka padişahı. Oturan iki figür. **D**

109) 267a. 8 x 25 cm. İkinci tabaka padişahları. Oturan üç figür. **D**

110) 267b. 35 x 25 cm. İkinci tabaka padişahları. **D.** İnal, “Some Miniatures,” 12.

111) 268a. 35.5 x 25 cm. İkinci tabaka padişahları. Çeşitli pozda oturmuş dokuz figürdür. **D**

112) 268b. Üst: 9 x 6 cm. İkinci tabaka padişahı. Oturan bir figür; Alt: 8 x 24.3 cm. Üçüncü tabaka padişahları. Oturan iki figür. **D**

113) 269a. 13.5 x 24.5 cm. Dördüncü tabaka padişahları. Ortadaki ağacın ve delikli kayanın iki yanında ayakta iki figür. **D**

114) 269b. 7.8 x 25.3 cm. Dokuzuncu tabaka padişahları. Oturan dört figür. **D**

115) 270a. 36.6 x 23.8 cm. Dokuzuncu tabaka padişahları. Oturan on figür. **D**

116) 270b. Üst: 21.3 x 24.6 cm. Dokuzuncu tabaka padişahları. Oturan yedi figür; Alt: 5 x 24.6 cm. Çin padişahları. Oturan üç figür. **D**

117) 271a. 23.7 x 23.7 cm. Çin padişahları. Oturan altı figür. **D**

Y. 272a. Boş sayfadır ve buraya bir sonraki sayfada başlayan bölümün adı *Târîh-i Benî İsrâîl* mavi mürekkeple celi sülüs istifli hatla yazılmıştır.

Y. 272b-294b: İsrail Tarihi. Y. 272b haşiyeli unvan tezhip 16. yüzyıl son çeyreği Safevi üslûbundadır. Tezhibin kartuşu içine *besmele* altın sülüs hatla yazılmıştır

118) 275a. 8.4 x 25.3 cm. Nuh'un gemisi tufanda. **C.** Jahn, *Kinder Israels*, 7.

119) 278b. 11.2 x 24.6 cm. Yakub Peygamber'in melekle kucaklaşması. **C.** Jahn, *Kinder Israels*, 14.

120) 280b. 11.1 x 28 cm. Yusuf ve kardeşleri. **B+E.** Jahn, *Kinder Israels*, 18.

121) 283b. 11 x 24.5 cm. Musa Peygamber'in emri üzerine altından üretilmiş dana heykelinin eritilmesi. **C.** Jahn, *Kinder Israels*, 24; Ghiasian, "The Topkapı Manuscript," 3.

122) 286a. 10.7 x 24 cm. Musa Peygamber'in Yuşa'yı halefi olarak kutsaması. **C.** Jahn, *Kinder Israels*, 29.

123) 288a. 11.7 x 24.8 cm. Talut'un kılıcının üzerine kendini atarak intihar etmesi. **C.** Jahn, *Kinder Israels*, 33.

124) 289a. 10.7 x 25.2 cm. Süleyman Peygamber'in bir çocuğun gerçek annesini saptaması. **C.** Jahn, *Kinder Israels*, 35.

125) 291b. 11.8 x 24.3 cm. Yunus Peygamber gemide. **C.** Jahn, *Kinder Israels*, 40.

Y. 295a Sayfası tamamen boştur.

Y. 295b-328a: Efrenc Tarihi. Papalar ve İmparatorlar Tarihi. Y. 295b haşiyeli unvan tezhip 16. yüzyıl son çeyreği Safevi üslûbundadır. Tezhibin kartuşu içine altın sülüs hatla *besmele* yazılmış aynı sayfaya Erdebil'deki, Şeyh Safi âsitânesinin 1017 (1608) tarihli vakıf mührü basılmıştır. Jahn, *Die Frankengeschichte*, 1; Tanındı ve Çağman, "Remarks on Some Manuscripts," 13. (F. 11)

126) 301a. 33 x 25.5 cm. **D** Jahn, *Die Frankengeschichte*, 8, 56-57.70

Kristos-Mesih (peygamber) **Kayserler**

Agustus

Tiberyus

Gasus

Petrus- Feturus (havari)

Klavdius (Kalyudius).

Papalar Kayserler

127) 301b. 33 x 24.5 cm. **D** Jahn, *Die Frankengeschichte*, 57-58.

Linus

Neron

Kletus

Galbe

Asasayus

Klemens I

Titus.

128) 302a. 33.5 x 26 cm. **D** Jahn, *Die Frankengeschichte*, 9, 58-59.

Anekletus

Dometanus (Domityanus)

Evaristus

Nerun (Nerva)

Eleşendur (Alexander) I

Tarnas (Trayanus)

Sestus (Sixstus) I

Aderyanus (Hadriyanus).

129) 302b. 34 x 25 cm. **D** Jahn, *Die Frankengeschichte*, 59

Telebferos (Telephoros)

İylesus (Hyginus)

Titus.

Pus (Pius)

70 Bu bölümün tasvirli sayfalarının numaraları Jahn 1977'de hatalı yazılmıştır.

- Anisetus (Anicetus)
- 130) 303a. 33.7 x 24.5 cm. **D** Jahn, *Die Frankengeschichte*, 10, 60
 Soter Markus Vavellenus (Mark Aurel)
 Elotysus (Eleutherus) Komutus (Kommodus)
 Victor (I) Eylus Vesveryanus [Helius (Septimus Severius)].
 Zeferyus (Zephyrinus)
- 131) 303b. 34.5 x 24.5 cm. **D** Jahn, *Die Frankengeschichte*, 61.
 Kalistus (Kalixtus I) Antonyanus [Antonius (Caracalla)]
 Urbanus (Urban I) Martanus (Makrinus)
 Artunyanus [Antoninus (Elaqabale)]
 Puntusyanus (Pontianus) Alesderyus (Alexandre Severus)
- 132) 304a. 34.5 x 24.5 cm. **D** Jahn, *Die Frankengeschichte*, 11, 62.
 Anterus (Antherus) Masmesas (Maximinus)
 Fesanus (Fabianus) Gordiyanus (Gordianus)
 Gersayus (Corneillus) Filipus [Philipp (Arap)]
 Latasus (Lucius) Duftus (Decius)
- 133) 304b. 33.5 x 24.5 cm. **D** Jahn, *Die Frankengeschichte*, 62-63
 Galnus (Gallus)
 Evlaryus (Valerienus)
 Etanyus [Etienne I (Stephanus)] Galiyanus (Gallienus)
 Sikstus (Sixtus II)
- 135) 305a. 34.5 x 24.5 cm. **D** Jahn, *Die Frankengeschichte*, 12, 63.
 Diyunisus (Dionysius)
 Faliks (Felix I)
 Ensanus (Eutyichianus) Kaludnus (Claudius II)
 Olsus (Aurelian)
- 136) 305b. 34.5 x 24.5 cm. **D** Jahn, *Die Frankengeschichte*, 63-64.
 Gasus (Cajus) Tatasus (Tacitus)
 Frubus (Probus)
 Faluryanus (Florianus)
 Karus (Carus)
- 137) 306a. 34 x 24.5 cm. **D** Jahn, *Die Frankengeschichte*, 14, 66-67.
 Faliks (Felix II) Yunyanus (Jovianus)
 Liberyus (Liberius) Evlatananus (Valentinianus I)
 Damasus (Damasus I) Valens (Valens I)
 Siricus (Siricius) Tavdosus (Theodosius I).
- Tarihi sıralamaya göre sayfa 306, sayfa 307'den sonra gelmelidir.
- 138) 306b. 34.5 x 24.5 cm. **D** Jahn, *Die Frankengeschichte*, 67
 Ardasius (Anastasius I) Arkadus (Arcadius)
 İyusensius (İnnosens I) İyuryus (Honorius)
 Zevsenmus (Zosimus) [(Tavdosus (Theodosius II)]
 Befastus (Bonifatius I)
- 139) 307a. 34 x 24.5 cm. **D** Jahn, *Die Frankengeschichte*, 13, 67-68.
 Marsaliynus (Marcellinus) Dioklitas (Diocletianus)
 Merdsalus ((Marcellus I)

- Evarniyus (Eusebius) Geryus (Galerius)
Malkiyades (Melchiades) Kostantinus (Constantin)
- 140) 307b. 34.5 x 24.5 cm. **D** Jahn, *Die Frankengeschichte*, 65-66.
Salasedrus (Sylvester I)
Markus (Marcus)
Culyus (Julius I) Kostus (Costance II)
Libaryus (Liberius) Yuliyanus (Julien).
- 141) 308a. 30 x 24.5 cm. **D** Jahn, *Die Frankengeschichte*, 15, 68.
Selestinyus (Selestinyus I) Feriyanus ve Felitanus (Felitunius ve Valentinianus)
Siktus (Sixtus III)
Liyo (Leo I) Laventius (Leontius)
- 142) 308b. 35 x 24.5 cm. **D** Jahn, *Die Frankengeschichte*, 68-69.
İlaryus (Hilarus) Zenon (Zenon)
Simplicus (Simpliciu)
Feliks (Felix III) Anastas (Anastase I)
Galasiyus (Gelasius)
- 143) 309a. 34 x 24.5 cm. **D** Jahn, *Die Frankengeschichte*, 16, 69.
Ansatiyus (Anastasius II)
Simkus (Symmachuse) Yustaniyus (Justinus I)
Urmezde (Hormisdas) Yustaniyanus (Justinianus)
Yohens (Johannes I)
- 144) 309b. 34 x 24.5 cm. **D** Jahn, *Die Frankengeschichte*, 70.
Feliks (Felix IV)
Befastus (Bonifatius II)
Yohens (Johannes II) Yustinus (Justinianus II)
Agartus (Agapetus I)
- 145) 310a. 35 x 24.5 cm. **D** Jahn, *Die Frankengeschichte*, 18, 70-71.
Siferyus (Sylverius)
Filgius (Vigilius) Yustinyans (Justinus II)
Velakus (Pelegius I) Tabaryus (Tiberius II)
Yohens (Johannes III)
- 146) 310b. 34 x 24.5 cm. **D** Jahn, *Die Frankengeschichte*, 71-72.
Benedadus (Benedikt I) Muriki (Mauriki)
Belakiyus (Pelegius II)
Geriguryus (Gregorius I) Foka [(Phocas (Fokas))]
Sefiyanus (Sabinianus)
- 147) 311a. 34 x 24.5 cm. **D** Jahn, *Die Frankengeschichte*, 17, 72.
Biasunus (Bonifatius III)
Befastus sani (Bonifatius IV) Herakliyus (Heraclius)
Davesdatab [(Adeodatus (Deusededit))]
Befastus (Bonifatius V)
- 148) 311b. 35 x 24.5 cm. **D** Jahn, *Die Frankengeschichte*, 72-73.
Onoryus (Honorius I)
Seferiynus (Severinus)
Yohens [(Johannes IV (Jean))]

- Todorus (Theodorus) Kostantinyus (Constantinus III)
- 149) 312a. 35 x 24.5 cm. **D** Jahn, *Die Frankengeschichte*, 19, 73.
 Martinu (Martinus I)
 Ohinyus (Eugenius I)
 Vetalyanus (Vitalianus)
 Diyudatus (Adeodatus II) Kostantinyus (Constantinus IV)
- 150) 312b. 34.5 x 23.5 cm. **D** Jahn, *Die Frankengeschichte*, 74.
 Benifasyus (Bonifatius)
 Ektus (Agathon)
 Liyo (Leo II)
 Zenon
- 151) 313a. 32 x 24.5 cm. **D** Jahn, *Die Frankengeschichte*, 20, 74.
 Sergiyus (Sergius I) Yustinyus (Iulianus II)
 Liyo (Leo III)
 Yohans [(Yohannes (Jean V))]
 Ohans (Yohannes VI) Liyo (Leo II)
- 152) 313b. 33.5 x 24.5 cm. **D** Jahn, *Die Frankengeschichte*, 74-75.
 Siryus (Sisinnius) Tibaryus (Tiberius)
 Kostantinyus (Constantin I) Yustinyus (Justinianus)
 Gregoryus (Gregoiros II) Filibus (Philippos)
 Anastasyus (Anastasius II)
- 153) 314a. 34 x 24 cm. **D** Jahn, *Die Frankengeschichte*, 21, 75-76.
 Tudosus (Theodosius III)
 Gregoryus (Gregorius III) Liyo (Leo III)
 Geryas (Zacharias) Kostantinyus (Constantinus V)
 Stephanos II
- 154) 314b. 34.5 x 24 cm. **D** Jahn, *Die Frankengeschichte*, 76-77.
 Pavlos (Paulus I)
 Kostantinyus (Constantin II)
 Estabyus (Stephanos III) Liyo (Leo)
 Aderyanus (Hadrianus I) Liyo ve annesi (Leo).
- 155) 315a. 34.5 x 24 cm. **D** Jahn, *Die Frankengeschichte*, 22, 77.
 Kayser Leo'nun annesi (Oğlunun yerine)
 Liyo (Leo III) İkinci Liyo (Leo)
 Estabnos (Stephanos IV) Karlos (Carlos)
 P (B)askales (Pascalis I) Ludvigus (Ludwig I)
- 156) 315b. 34.5 x 24 cm. **D** Jahn, *Die Frankengeschichte*, 78.
 Ohenyus (Eugene II)
 Valentinyus (Valentinos)
 Grigoryus (Gregoiros IV) Luteryus (Luther I)
 Sergiyus (Sergius II)
- 157) 316a. 34.5 x 24.5 cm. **D** Jahn, *Die Frankengeschichte*, 23, 78.
 Liyo (Leo IV)
 Sedagtus (Setktus)
 Pavlus (Paulus I)

- Estabnos (Stephanos) Lutuvigus (Lutwig II)
 158) 316b. 35 x 24.5 cm. **D** Jahn, *Die Frankengeschichte*, 79.
 Nilevlaus (Nicolaus I)
 Aderyanus (Hadrianus)
 Yohans (Yuhannes VIII) Kerlus (Kerlus)
 Martinus (Martinus) Kerlus (Kerlus II)
 159) 317a. 34.5 x 24 cm. **D** Jahn, *Die Frankengeschichte*, 24, 79-80.
 Aderyanus (Hadrianus III)
 Estenyus (Stephanos V)
 Formusus (Formosus) Arnofus (Arnofius)
 Befastus (Bonifatius VI)
 160) 317b. 34 x 23 cm. **D** Jahn, *Die Frankengeschichte*, 80.
 Estabnos (Stephanos VI)
 Romanus (Romanus)
 Yohans [(Yuhannes (Jean) IX)]
 Tohdarus (Theodoros II)
 161) 318a. 34 x 24 cm. **D** Jahn, *Die Frankengeschichte*, 25, 80.
 Benedadus (Benediktus IV)
 Liyo (Leo IV)
 Gerestofurus (Christophrus) Ludvigus (Ludwig III)
 Sergius (Sergius III) Ludvigus kayserin biraderi Berengaryus (Berenger)
 162) 318b. 34.5 x 24.5 cm. **D** Jahn, *Die Frankengeschichte*, 80-81.
 Anesdasius (Anastasius III)
 Lando (Lando)
 Oanes (Yuhannes X) Ogu ve oğlu (Hugo ve oğlu)
 Liyo (Leo V) Dönemin bir naibi.
 163) 319a. 34 x 24 cm. **D** Jahn, *Die Frankengeschichte*, 26, 81.
 Estabnos (Stephanos VII)
 Yuhanes (Yuhannes XI) Hernekus [(Henrikus I (Henri))]
 Liyo (Leo VI)
 Estabnos (Stephanos VIII)
 164) 319b. 34.5 x 24 cm. **D** Jahn, *Die Frankengeschichte*, 81-82.
 Martinus (Martinus II veya III)
 Agapetus (Agapetus II) Berikaryus [(Rikaryus (Berenger III?))]
 Yuhans (Yuhannes XII) Loteryus (Lotharius)
 Benedados (Benedikt V) Berikaryus (Berenger IV)
 165) 320a. 34.5 x 24 cm. **D** Jahn, *Die Frankengeschichte*, 27, 82-83.
 Liyon (Leo VII)
 Yuhans (Yuhannes XIII) Odo (Otto. II)
 Benedados (Benedikt VI)
 Damsus (Donus)
 166) 320b. 34.5 x 24 cm. **D** Jahn, *Die Frankengeschichte*, 83.
 Befastus (Bonifacius VII)
 Benedados (Benediktus VII)
 Yuhans (Yuhannes XIV)

- Yuhans (Yuhannes XV).
- 167) 321a. 34.5 x 24.5 cm. **D** Jahn, *Die Frankengeschichte*, 28, 83.
 Yuhans (Yuhannes XVI)
 Gerigoryus (Gregorius V) Odo (Otto III)
 Yuhans (Yuhannes XVII)
 Selefsodurus (Silvester II)
- 168) 321b. 33.5 x 24 cm. **D** Jahn, *Die Frankengeschichte*, 84.
 Yuhans (Yuhannes XVIII)
 Yuhans (Yuhannes XIX)
 Serlius (Sergeisus)
 Benedadus (Benediktus VIII) Enrikus (Hanrikus)
- 169) 322a. 32 x 24 cm. **D** Jahn, *Die Frankengeschichte*, 29, 84-85.
 Yuhans (Yuhannes XIX) Konradus II (portresi yapılmamış)
 Benedadus (Benediktus IX)
 Selvidarus [(Silvester (Selevtrus) III)
 Gerilyorus (Gregorius VI) Enrikus (Hanrikus)
- 170) 322b. 32.5 x 24 cm. **D** Jahn, *Die Frankengeschichte*, 85.
 Kilemens (Klemens I)
 Damarus [Damasus (Tamarus)]
 Lion (Leon)
 Fikdor [Viktor (Fiktorius) II]
- 171) 323a. 34.5 x 24.5 cm. **D** Jahn, *Die Frankengeschichte*, 30, 85-86.
 Esdanyus (Stefanos IX)
 Bededalus [Satalus (Benediktus X)]
 Salulavus [Sulalavus (Nikolaus II)]
 Alesender]Eleşendir (Alexander) II]
- 172) 323b. 34 x 24 cm. **D** Jahn, *Die Frankengeschichte*, 86.
 Gregoryus (Gregorius VII) Ebernakus (Hanrikus)
 Faldur (Feltur)
 Urbanus (Urban II)
 Beskalis [Pasalis II (Paskalis)] Ebernakus (Hanrikus)
- 173) 324a. 34.5 x 24.5 cm. **D** Jahn, *Die Frankengeschichte*, 31, 86-87.
 Falaryus (Gelasius)
 Kaliastus (Kalixt II)
 Onoryus (Honorius II) Luduyus (Lutorus III)
 İyusensius (İnnosens II)
- 174) 324b. 34.5 x 24 cm. **D** Jahn, *Die Frankengeschichte*, 87.
 Selesdinyus [Selestinyus (Zölestine II)] Geradus (Kratos)
 Lusius (Lucius)
 Ocanus (Eugene)
 Anesdaryus (Anastasius IV)
- 175) 325a. 34 x 23.5 cm. **D** Jahn, *Die Frankengeschichte*, 32, 87-88.
 Aderyanus (Hadrianus IV) Ferideryaus (Fredericus I)
 Eleşendir (Alexander III)
 Lusius (Lusius III)

- Urbanus (Urban III)
 176) 325b. 35 x 24 cm. **D** Jahn, *Die Frankengeschichte*, 88
 Gerigoryus (Gregorius VIII)
 Klamens (Klamens III)
 Selestinyus (Zölestine) III
 İyusensius (İnnosens) Enrikus (Hanrikus.)
 177) 326a. 35 x 24.3 cm. **D** Jahn, *Die Frankengeschichte*, 33, 89-91.
 Odo (Otto)
 Onoryus (Honorius III) Ferideryaus (Frederikus)
 Gerigoryus (Gregorius IX)
 Selestinyus (Zölestine) IV Burske
 178) 326b. 34.5 x 24.5 cm. **D** Jahn, *Die Frankengeschichte*, 91.
 İyusensius (İnnosens IV) Lilmes (Lilmes)
 Eleşendir (Alexander) IV
 Urbanus (Urban IV)
 Klamnes (Klamens IV)
- 179) 327a. 34 x 24 cm. **D** Jahn, *Die Frankengeschichte*, 34, 91-92.
 Gerigoryus (Gregorius X)
 İyusensius (İnnosens V)
 Aderyanus (Hadrianus V)
 İyuanes (Yuhannes XXI)
- 180) 327b. 35 x 24.5 cm. **D** Jahn, *Die Frankengeschichte*, 92.
 Nilevlaus (Nikolaus III)
 Martinus (Martinus IV) Rudalfs (Rudolf)
 Onarius (Honorius IV)
 Nilevlaus (Nikolaus IV)
- 181) 328a. 28 x 24 cm. **D** Jahn, *Die Frankengeschichte*, 35, 92-93. (**F. 19**)
 Selesdinus [Selestinyus (Zölestine) V]
 Befastus (Bonifatius VIII) Adafus (Adolfus)
 Benedadus (Benediktus XI) Adalbertus (Adalbertus)
- Y. 328b-350a: Hind Tarihi. Y. 328b haşiyeli unvan tezhip 16. yüzyıl son çeyreği Safevi üslûbundadır. Tezhibin kartuşu içine altın celfi sülüs hatla bölümün ismi *Ahvâl-i Selâfîn-i Hind ve Hinduyân* yazılmıştır.**
 Jahn, *Die Indiangeschichte*, 51.
- 182) 330b. 10 x 25 cm. Hind dağ ve nehirleri. **C** Jahn, *Die Indiangeschichte*, 55.
 183) 331a. 11.2 x 24 cm. Üst: Hind dağ ve nehirleri. **C** Jahn, *Die Indiangeschichte*, 56.
 184) 331a. 12 x 24.6 cm. Alt: Hamilan (Himalaya) dağları. **C** Jahn, *Die Indiangeschichte*, 56.
 185) 331b. 11 x 24.1 cm. Üst: Hind nehirleri. **C** Jahn, *Die Indiangeschichte*, 57.
 186) 331b. 11 x 24.1 cm. Alt: Ganj nehri. **C** Jahn, *Die Indiangeschichte*, 57.
 187) 332a. 11.5 x 25 cm. Ganj nehri. **C** Jahn, *Die Indiangeschichte*, 58.
 188) 333a. 10.5 x 24.1 cm. Fil ile kuyruğu çatallı yırtıcı bir hayvanın (guvah) mücadelesi. **C** Jahn, *Die Indiangeschichte*, 60.
 189) 333b. 11.8 x 23.8 cm. Keşmir şehri. **C** Jahn, *Die Indiangeschichte*, 61.
 190) 334a. 11 x 23.8 cm. Üst: Halkı beyaz tenli Kamir adası. **C** Jahn, *Die Indiangeschichte*, 62.
 191) 334a. 10.5 x 23.9 cm. Alt: Halkı siyah tenli Vak Vak adası. Siyah tenli ada halkından birisi dallarında

insan başları asılı ağacı seyrederken betimlenmiştir. C Jahn, *Die Indiangeschichte*, 63.

192) 335a. 11 x 24.2 cm. Hindistan'da Maber şehri. E Jahn, *Die Indiangeschichte*, 64.

193) 336a. 11.2 x 24.2 cm. Bulunduğu kademeyi aşan birinin cezalandırılması. E Jahn, *Die Indiangeschichte*, 66.

194) 337b. 12.4 x 24.4 cm. Hind padişahı savaşta. C Jahn, *Die Indiangeschichte*, 69.

195) 338a. 12 x 24 cm. Delhi Sultanı Hüseyin'in Sultan Sencer'in huzuruna gelmesi. E Jahn, *Die Indiangeschichte*, 70.

196) 338b. 12.2 x 24.7 cm. Üst: Delhi Sultanı Mahmud b. Muhammed'in ölümü. Resim tabut başında yas tutanları betimler. Tabut üzerinde kelime-i tevhid ve "Köhneliğin sonu böyledir, eğer insan olmasaydı ölüm ortaya çıkmazdı" sözleri Farsça yazılıdır. C Jahn, *Die Indiangeschichte*, 71.

197) 338b. 12 x 24.6 cm. Alt: Şemseddin Eltutmuş'un Delhi sultanı olması. C Jahn, *Die Indiangeschichte*, 71.

198) 339a. 12 x 24 cm. Üst: Delhi Sultanı Eltutmuş'un kızı Raziye Hatun'un tahta geçmesi. C Jahn, *Die Indiangeschichte*, 72.

199) 339a. 11.6 x 24 cm. Alt: Delhi Sultanı'nın küçük oğlu Nasreddin'in tahta geçmesi. C Jahn, *Die Indiangeschichte*, 72.

200) 339b. 11.7 x 23.8 cm. Melik Firuz Delhi yolunda. C Jahn, *Die Indiangeschichte*, 73.

201) 340a. 12 x 23. 8 cm. Melik Firuz'un Alâeddin ile konuşması. E Jahn, *Die Indiangeschichte*, 74.

202) 341a. 11 x 23.7 cm. Keşmir Sultan'ının topraklarının verimli hale gelmesi için on altı yaşındaki oğlunu kurban etmek istemesi ve Tanrı'nın bir meleği yardım için göndermesi. E Jahn, *Die Indiangeschichte*, 76.

203) 342b. 11.3 x 23 cm. Sultanın isteği dışında hamile kalan kızı ile konuşması. C Jahn, *Die Indiangeschichte*, 79.

204) 343b. 11.4 x 24.4 cm. Brahmanlara her gün yemek dağıtan bir padişahın öküz şekline sokulması ve bir Brahman'ın öküzü bağlı olduğu yerden kurtarması. C Jahn, *Die Indiangeschichte*, 81.

Y. 350a. Ketebe, "Câmi'ü 'l-Tevârîh kitabının (kitâbet) yazım işi yüce tanrının yardımıyla tamamlandı. Allah sahibine mübarek ve hayırlı; bütün Müslümanlar'a faydalı kulsın. Allah'ın yardımı ve gösterdiği güzel kolaylıklarla yazım işi (tahrîr) 3 Cemâziyelevvel 717'de (14 Temmuz 1317) bitirildi. Câmi'ü 'l-Tevârîh'in varaklarının tamamının sayısı üç yüz yetmiş beştir. (Doğrusunu) Allah bilir" anlamında Farsça başlayan, Arapça devam eden ifadelerle yazılmıştır.

RESİMLER

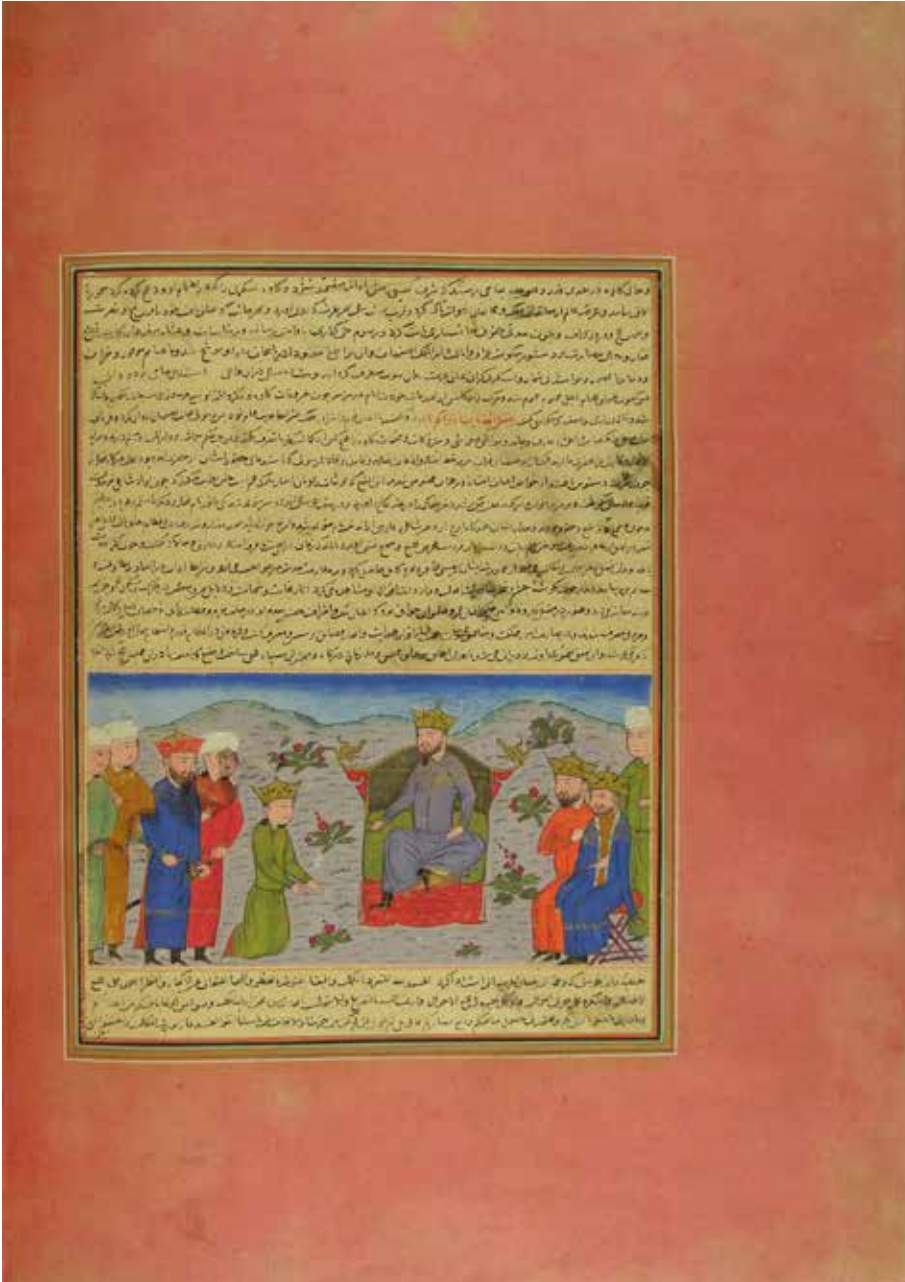




Resim 4: Oğuz'un karanlık ülkesinden ayrılması, 1314-15 Tebriz, İlhanlı, TSM H.1653, y. 378b A (T.C. Cumhurbaşkanlığı, Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı'na aittir.)



Resim 5: Hasan b. Muhammed taraftarlarına bilgi veriyor, 1314-15 Tebriz ve 1426-30 Herat, TSM H.1653, y. 369a. A+B (T.C. Cumhurbaşkanlığı, Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı'na aittir.)



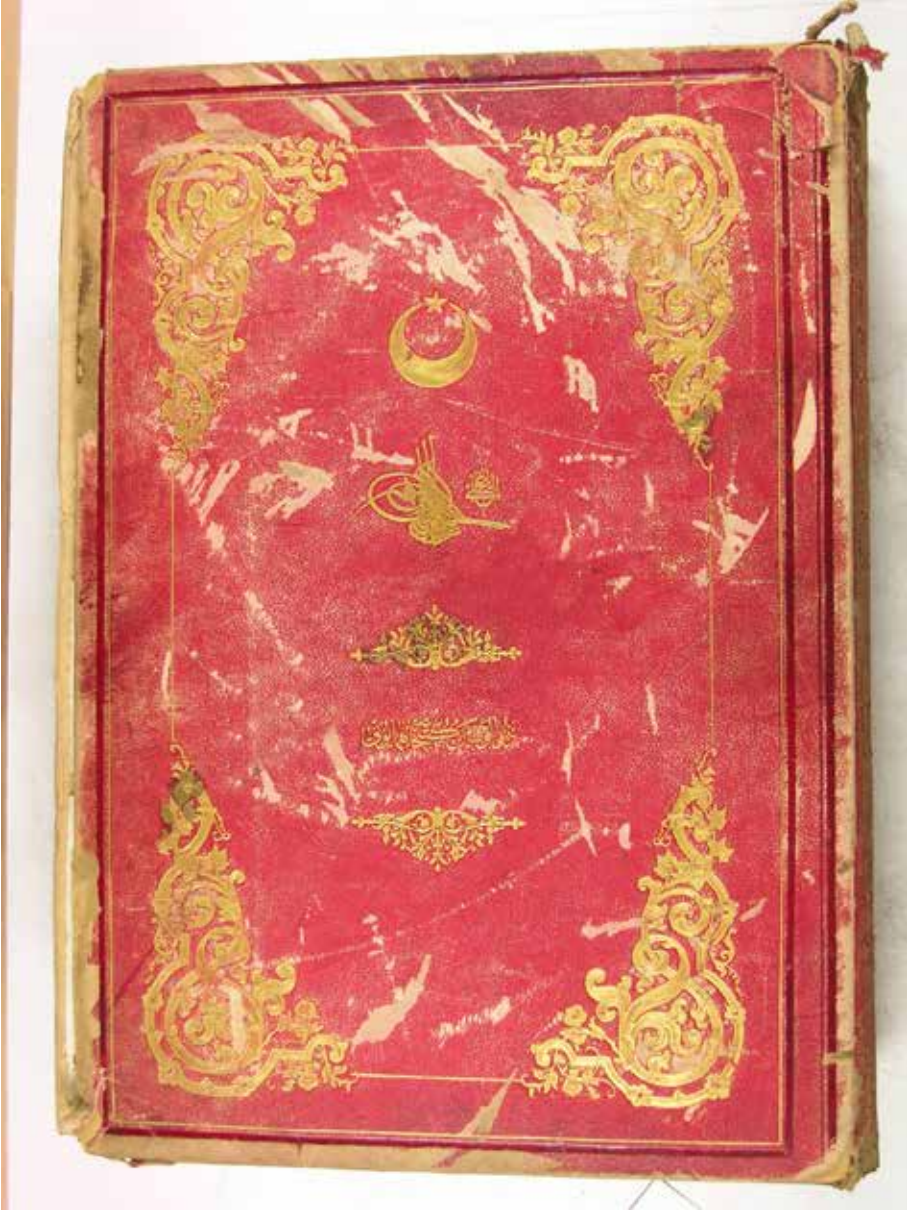
Resim 6: Feridun tahtta, 1426-30 Herat, TSM H.1653, y. 21b. C
(T.C. Cumhurbaşkanlığı, Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı'na aittir.)



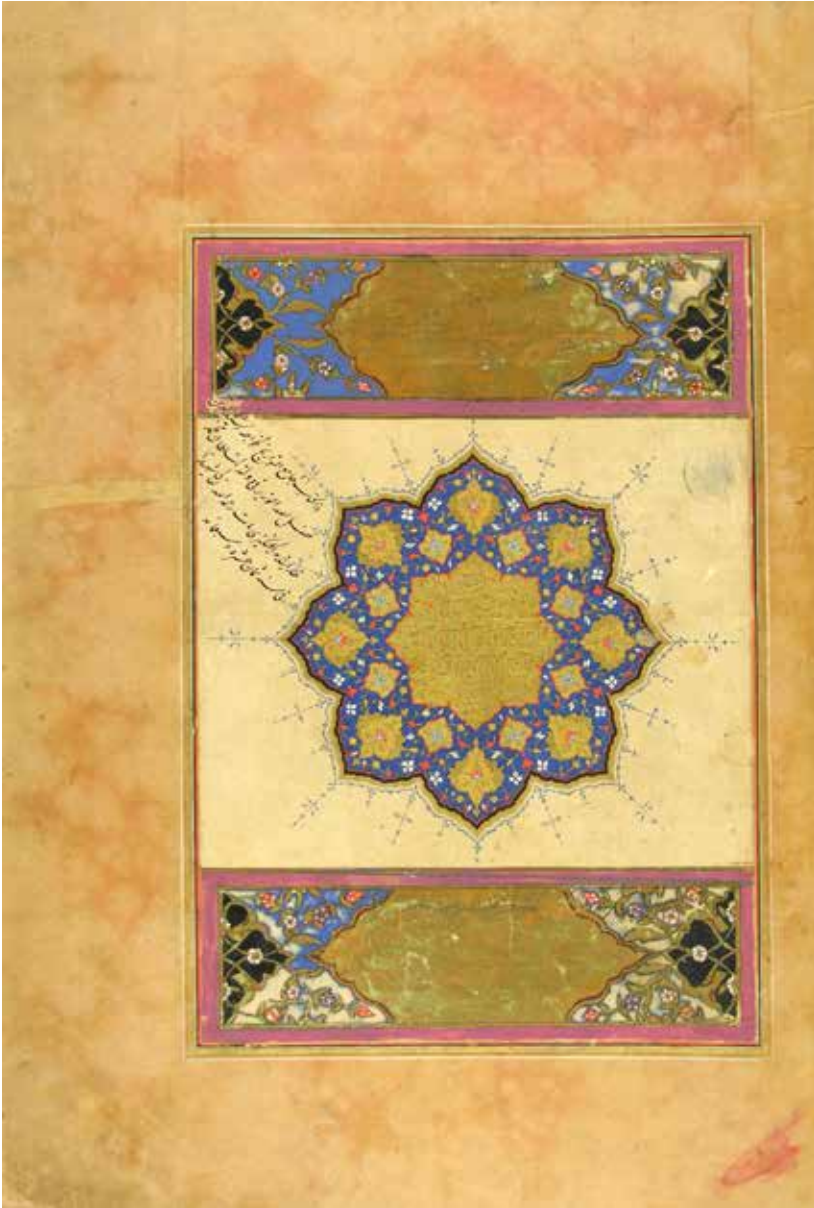
Resim 7: Tuman, Köl Erki, Kayı Yavğu Han ve Korkut'un meclisi, 1426-30 Herat, TSM H.1653, y. 387a. C (T.C. Cumhurbaşkanlığı, Millî Saraylar İdaresi Başkanlığı'na aittir.)



Resim 8: Çin padişahı, 1426-30 Herat, TSM H.1653, y. 396a. D
(T.C. Cumhurbaşkanlığı, Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı'na aittir.)



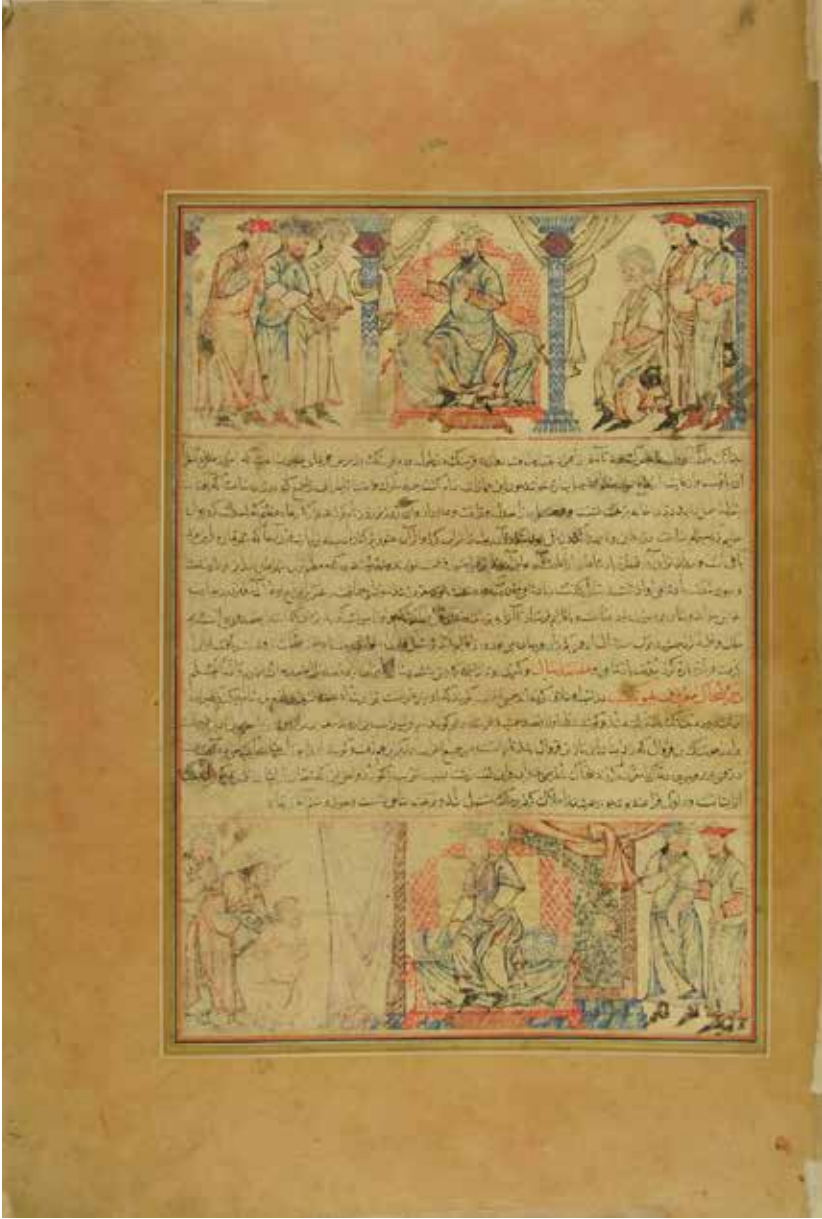
Resim 9: Deri cildin ön dış yüzü, 1880 civarı Osmanlı, TSM H.1654.
(T.C. Cumhurbaşkanlığı, Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı'na aittir.)



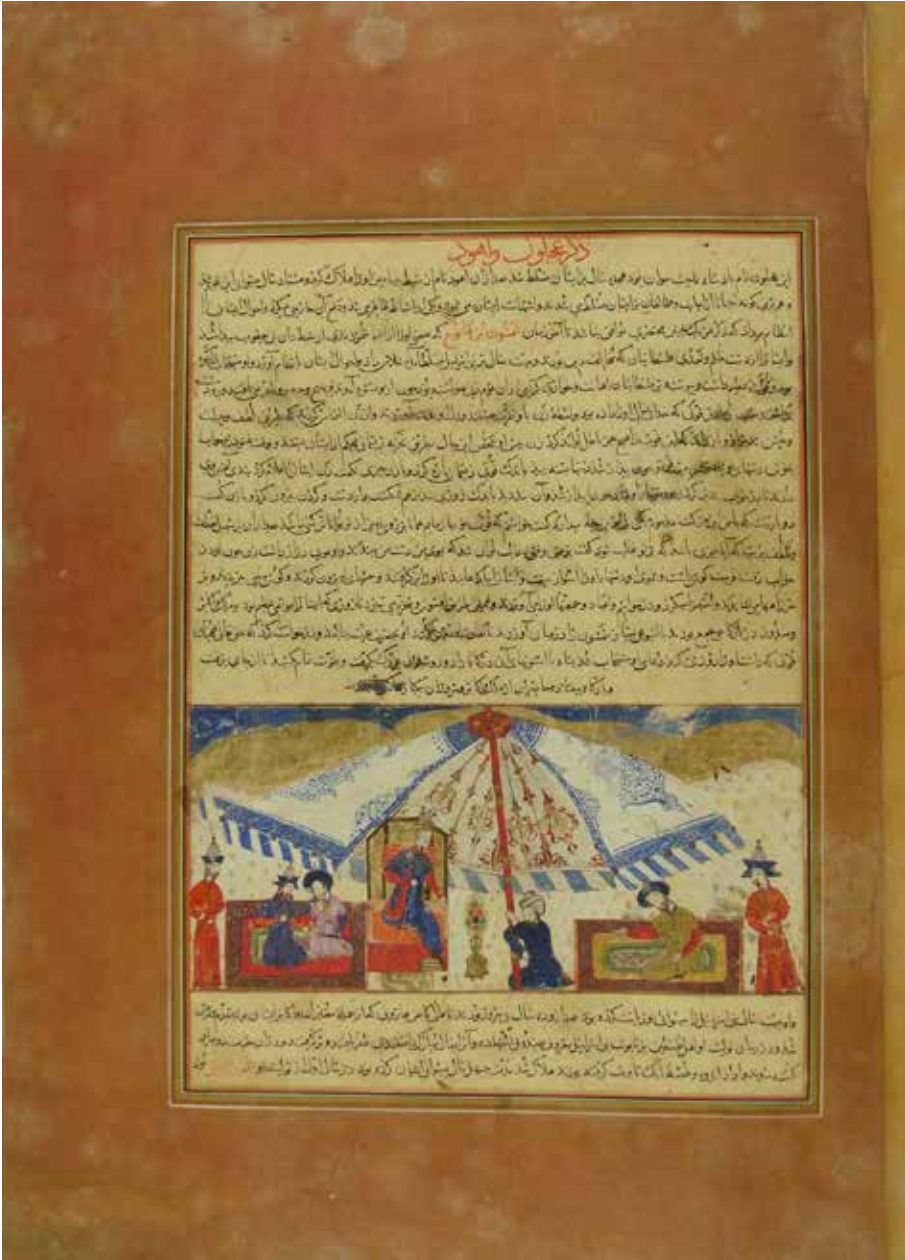
Resim 10: Zahriye, 1590 civarı Safevi, TSM H.1654, y. 1a.
(T.C. Cumhurbaşkanlığı, Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı'na aittir.)



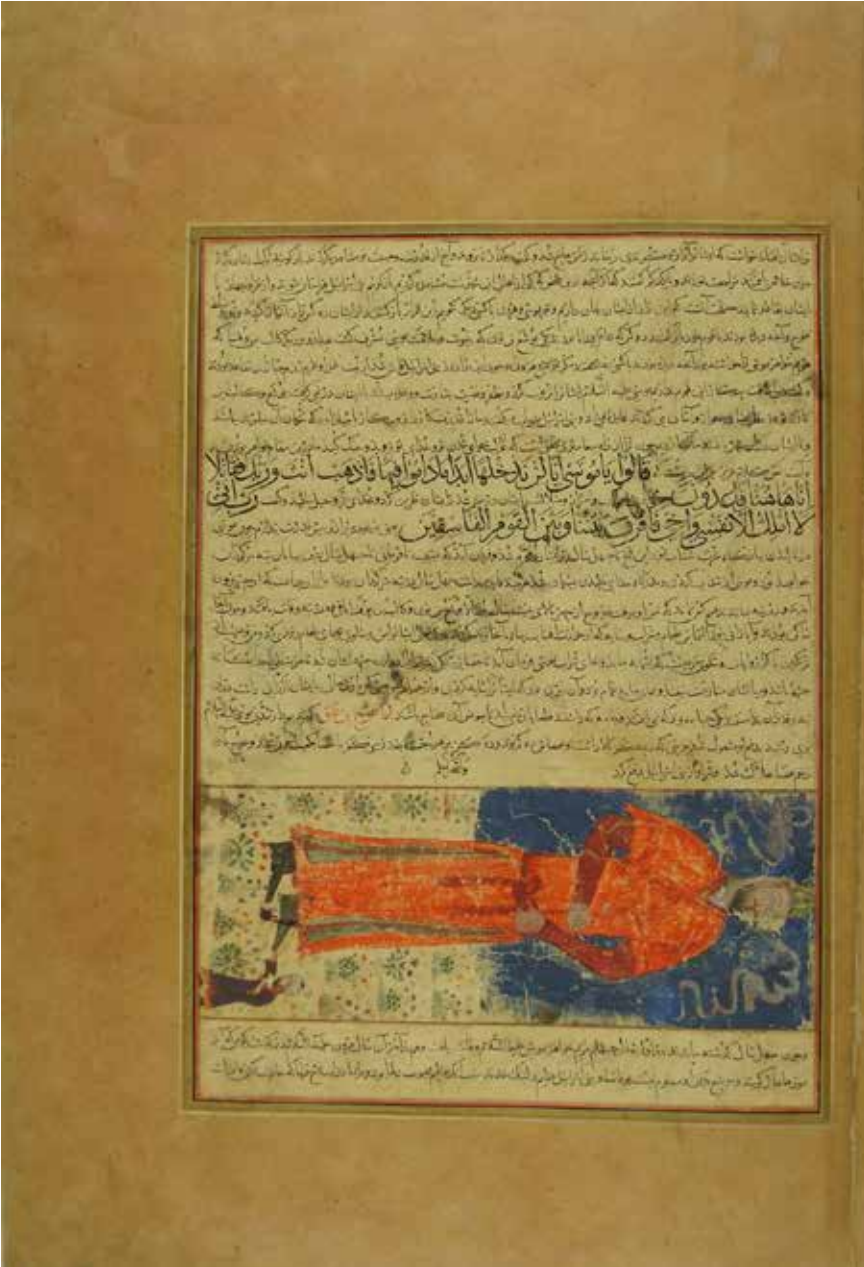
Resim 11: Unvan tezhibi, 1590 civarı Safevi ve Şeyh Safi âsitânesinin vakıf mührü, TSM H.1654, y. 295b. (T.C. Cumhurbaşkanlığı, Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı'na aittir.)



Resim 12: Üst: Cemşid tahtta; alt: Zahhak tahtta, 1317 İlhanlı, Tebriz, TSM H.1654, y. 5a. A
(T.C. Cumhurbaşkanlığı, Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı'na aittir.)



Resim 13: Aclun tahtta, 15. yüzyıl başı Şiraz, TSM H.1654, y. 16a. B (T.C. Cumhurbaşkanlığı, Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı'na aittir.)



Resim 14: Uc'un cezalandırılması, 15. yüzyıl başı Şiraz, TSM H.1654, y. 13a. B (T.C. Cumhurbaşkanlığı, Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı'na aittir.)



Resim 15: Hazreti Muhammed Mîraç yolculuğunda, 1426-30 Herat, TSM H.1654, y. 69a. C (T.C. Cumhurbaşkanlığı, Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı'na aittir.)



Resim 16: Dib-yavku Han'ın oğullarıyla meclisi, 1426-30 Herat, tezhip 1590 civarı Safevi, TSM H.1654, y. 237b. C (T.C. Cumhurbaşkanlığı, Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı'na aittir.)



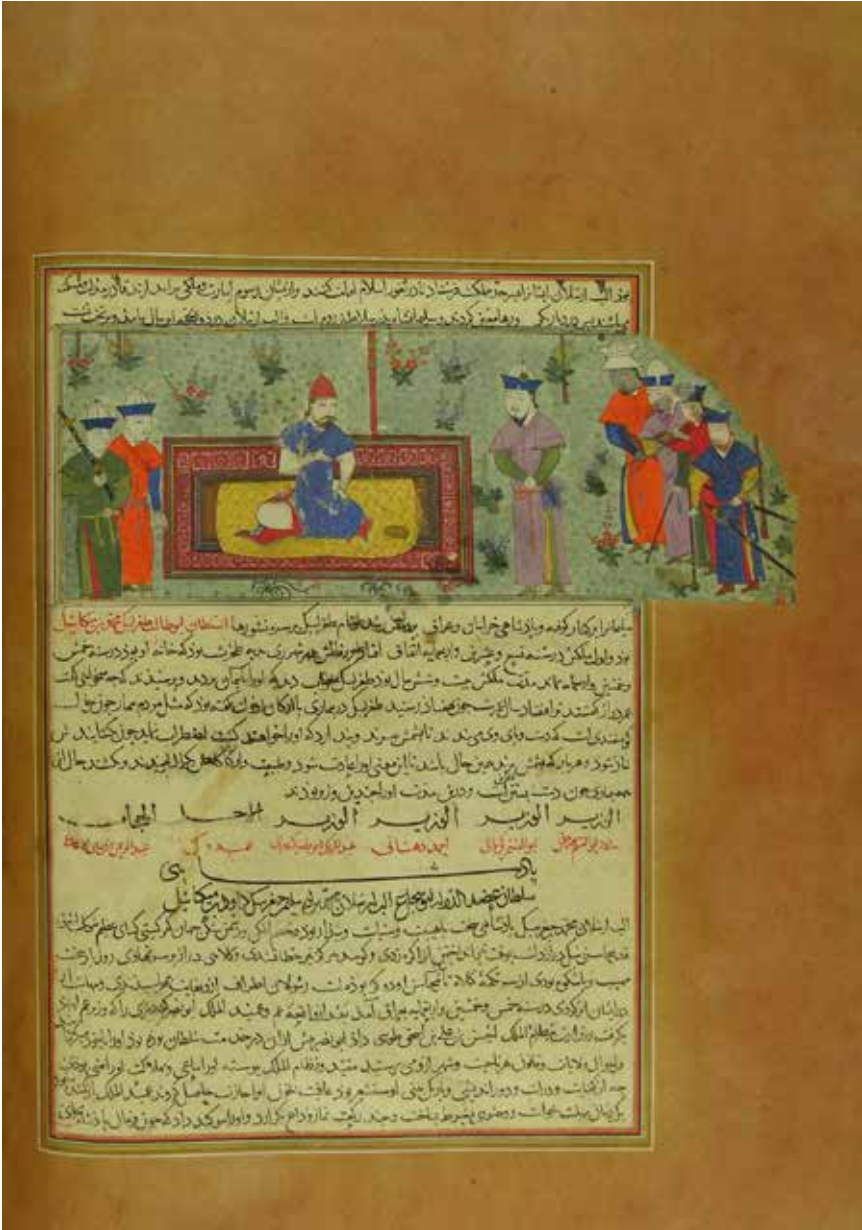
Resim 17: Guştasb tahtta, 1426-30 Herat, TSM H.1654, y. 23a. D (T.C. Cumhurbaşkanlığı, Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı'na aittir.)



Resim 18: Çin padişahları, 1426-30 Herat, TSM H.1654, y. 257b. D (T.C. Cumhurbaşkanlığı, Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı'na aittir.)



Resim 19: Papalar ve imparatorlar, 1426-30 Herat, TSM H.1654, y. 328a. D
(T.C. Cumhurbaşkanlığı, Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı'na aittir.)





Resim 20: Alparslan tahtta, 15. yüzyıl başı Şiraz ve 1425 civarı Herat, TSM H.1654, y. 202b. E (T.C. Cumhurbaşkanlığı, Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı'na aittir.)



Diyarbakır Meryem Ana Kilisesi Kduşkudşinindeki Madeni Levha Örnekleri

Metal Sheets in Kdushkudshin, the Church of the Virgin Mary of Diyarbakır

Evin Telli¹ , Mehmet Top² 



Öz

Birçok kadim uygarlığa ev sahipliği yapan Diyarbakır, Hıristiyanlığın Roma İmparatorluğu tarafından resmi din olarak kabul edilmesiyle beraber, birçok mabedin yapıldığı önemli bir merkeze dönüşmüştür. Burada, Hıristiyanlığı ilk benimseyen halklar arasında Süryanilerinde olduğu belirtilmektedir. Diyarbakır'da erken tarihli mabetler arasında yer alan Meryem Ana Kilisesi'nin, farklı dönemlerde Süryani patriklik merkezi olması, Süryaniler için tarihsel anlamda önem taşımaktadır. Kilisede bulunan özgün litürjik unsurlar, Süryani cemaatinin Meryem Ana Kilisesi ile köklü dinsel ve kültürel bağlarının bir göstergesi olarak dikkat çekmektedir. Bu litürjik unsurlar arasında, kilisenin apsis bölümünde bulunan ana *kduşkudşin* örneği göze çarpmaktadır. Süryanice "Kutsalların Kutsalı" anlamına gelen *kduşkudşin*, işlevsel açıdan Hıristiyan mimarisinde kiborium formunu karşılamaktadır. Makale çalışması kapsamında incelenen levha örnekleri *kduşkudşinin* sunak masası üzerinde yer almaktadır. Söz konusu levha örneklerinin konusu; İsa'nın doğumu, çarmıha gerilişi ve İsa'ya ağıt sahnesi olmak üzere İsa'nın hayatına dair üç ana betimlemeden oluşmaktadır. Kronolojik düzende sıralanan sahneler, Hıristiyan sanatının ikonografik anlatım dilini yansıtan bir düzenleme halinde ele alınmıştır. Kduşkudşin üzerinde bulunan bu levha örnekleri *kduşkudşinin* sembolik anlamı ile örtüşen, kutsiyetini somutlaştıran betimlemeler sunmaktadır. Levhaların oluşturduğu kompozisyonun benzerine Süryani ve Hıristiyan maden sanatı örnekleri arasında henüz rastlanmamıştır. Bu açıdan özgünlük taşıyan madeni levhalar; malzeme, teknik, üslupsal ve ikonografik açıdan tanımlanarak, Süryani ve Hıristiyan sanatı açısından değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Anahtar kelimeler: Süryani Kilisesi, Süryani Sanatı, Maden Sanatı, Diyarbakır Meryem Ana Kilisesi, Kduşkudşin

ABSTRACT

Diyarbakır, home of many ancient civilizations, with the acceptance of Christianity as the official religion by the Roman Empire, it became an important centre where many temples were built. It is stated that Syrians were among the first peoples to adopt Christianity here. The fact that the Church of the Virgin Mary, which is among the early temples in Diyarbakır and the Syriac's patriarchate centre in different periods, is historically important for Syriacs. The original

¹(Doktora Öğrencisi), Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Van, Türkiye

²(Dr. Öğr. Üyesi), Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Van, Türkiye

ORCID: E.T. 0000-0003-3409-8192;
M.T. 0000-0001-6018-6271

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Evin Telli,
Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Van, Türkiye
E-posta: evintelli79@gmail.com

Başvuru/Submitted: 19.12.2020

Revizyon Talebi/Revision Requested: 18.05.2021

Son Revizyon/Last Revision Received: 10.06.2021

Kabul/Accepted: 18.06.2020

Online Yayın/Published Online: 30.06.2021

Atıf/Citation: Telli, Evin ve Top, Mehmet. "Diyarbakır Meryem Ana Kilisesi Kduşkudşinindeki Madeni Levha Örnekleri". *Sanat Tarihi Yıllığı - Journal of Art History* 30 (2021), 259-289.
<https://doi.org/10.26650/sty.2021.843150>



liturgical elements in the church draw attention as an indicator of the deep-rooted religious and cultural ties of the Syriac community with the Virgin Mary Church. Among these liturgical elements, the example of the main kdushkudshin in the apse of the church stands out. Kdushkudshin, which means “Holy of the Holies” on Syriac, corresponds to the form of kiboriom in Christian architecture from a functional perspective. The plate samples, examined within the scope of the article study, are located on the altar table of the kdushkudshin. The subject of the plate samples in question; consists of three main depictions: Jesus' life, namely the nativity, his crucifixion, and the scene of lamentation for Jesus. The scenes listed in chronological order are handled in an arrangement that reflects the iconographic expression language of Christian art. Examples of these plates, found in kdushkudshin, present descriptions that coincide with the symbolic meaning of kdushkudshin and embody its holiness. The composition of the plates has not yet been encountered among Syriac and Christian metal art examples. For this reason, authentic metal plates have been tried to be evaluated in terms of Syriac and Christian art by defining in terms of material, technique, stylistic and iconography.

Keywords: Syriac Church, Syriac Art, Metalwork, Diyarbakır Virgin Mary Church, Kdushkudshin

EXTENDED ABSTRACT

According to Syriac sources, it is stated that Syriacs were among the first society to adopt Christianity in Diyarbakır. According to these sources, the spread of Christianity in Diyarbakır and its surroundings started in the time of Abgar V. After the death of Jesus, brother of the Apostle Thomas and The Candidate (Addai or Thaddeus), counting from seventy publishers, were sent to Urfa in 38 A.D. With the Edict of Milan in 313, Christianity was accepted as the official religion of the Byzantine State. After the decisions taken in the great council convened in 325 by the order of the Roman Emperor (Great Constantine), in which the Syriac Metropolitan Şemun from Diyarbakır also participated, it is understood that there has been an increase in the construction of churches in Diyarbakır and its surroundings since the early periods. Diyarbakır Virgin Mary Church is among these structures built in the early periods. The church forms a complex building group with the additions made in different periods, which are organically linked to each other. In this building complex; there are Virgin Mary Church, Mor Yakup Church, four courtyards, classrooms and lodging. The naos of the Virgin Mary Church, which shows a central plan scheme, is covered with a dome rising on eight pillars. The altar in the east covers a rectangular area extending in the east-west direction. The apse behind the altar is protruding and half-round. The fact that the Church of the Virgin Mary was the centre of the Syriac patriarchate in different periods is historically important for Syriacs. The original liturgical elements in the church draw attention as an indicator of the deep-rooted religious and cultural ties of the Syriac community with the Virgin Mary Church. Among these liturgical elements, the example of the main kdushkudshin in the apse of the church attracts the attention. Kdushkudshin, which means “Holy of the Holies” in Syriac, corresponds to the form of kiboriom in Christian architecture from a functional perspective. In the apse and altar section of the church, five wooden kdushkudshin examples are seen. Example of main kdushkudshin; is located in the main apse of the church, which is on the same axis as the entrance door. The altar table and columns of the Kdushkudshin are made of stone, while the

other elements are made of wood. Kdushkudsin, made by applying the techniques of carving, relief, openwork, painting and pencil work; consists of elements such as seating, altar table, column, cell, cavsara, corner, arch and border. Example of main kdushkudshin; typologically, shows a mixed scheme reflecting the combination of the elements of the kiborium and the altar.

Plate samples examined within the scope of the article study, are attached by appliqué to the front surface of the three steps on the altar table of the main kdushkudshin. The plate samples in question, present an arrangement that depicts Jesus and his life, which is iconographically at the centre of Christian teaching and art. This arrangement consists of three main depictions of Jesus' life, namely the nativity, crucifixion, and the scene of lamentation for Jesus. In addition to these depictions, four Gospel writers, tree of life and stylized flower motif are included in the arrangement. It is thought that the plates with the nativity, crucifixion and lamentation scenes of Jesus, located in the centre of the samples in question, were produced by different craftsmen on different dates, and that these plates were later brought together in a chronological order. In order to establish a connection between the plates, it is understood that a holistic composition was created by including the biblical writers, the tree of life and stylized flower motif plates, which show common stylistic features. The chronological order of the plates suggests that they were placed for a didactic purpose. Main kdushkudshin, dated to the XVIIth. century, there is no clear information about the construction date of the metal plates found on the . In these plates, on which silver and gold gilding are preferred, co-production and decoration techniques were applied. The plates are in an arrangement that reflects the hierarchy of religious art in terms of language of expression. In addition, these plates offer depictions that coincide with the holiness of kdushkudshin, which have a symbolic meaning such as the table of life, the table of God, the spring that gives life water, the river of life, the cradle and tomb of Jesus. However; the composition of the plates in a chronological order, the iconographic expression language and the fact that the similar ones have not been encountered in Christian art until now can be counted among the qualities that add originality to these examples. It is understood that the plates in question have not been the subject of any study in the context of art history until today. Metal plates discussed in the article were defined in terms of material, technique, stylistic and iconography and evaluated within the framework of Syriac and Christian art. In addition, it has been tried to determine the visual expression features that overlap with the holiness of the plates and the liturgical element in which the plates are located. At the same time, taking into account the lack of scientific studies on Syriac metal art, it is aimed to present data for researches to be conducted in this field.

1. Giriş

Süryani kaynaklarına göre Diyarbakır’da Hıristiyanlığı ilk benimseyen halklar arasında Süryanilerin de olduğu belirtilmektedir.¹ Bu kaynaklarda Hıristiyanlığın Diyarbakır ve çevresinde yayılması V. Abgar zamanında başlamıştır.² İsa’nın ölümünden sonra, Havari Toma’nın kardeşi ve yetmiş müjdeciden sayılan Aday (Addai ve ya Thaddeus), M.S. 38 yılında Urfa’ya gönderilmiştir. 313 tarihinde Milano Fermanıyla birlikte Hıristiyanlık, Bizans Devletinin resmi dini olarak kabul edilmiştir. Diyarbakır’dan Süryani Metropolit Şemun’un da katılım sağlamış olduğu ve Roma İmparatoru’nun (Büyük Constantinus) emriyle 325 yılında toplanan büyük konsilde alınan kararlar sonrasında, Diyarbakır ve çevresinde de Erken dönemlerden itibaren kiliselerin yapımında artış olduğu anlaşılmaktadır.³ Diyarbakır Meryem Ana Kilisesi, Erken dönemlerde inşa edilen bu yapılar arasında yer almaktadır. Kilise’nin farklı dönemlerde patriklik merkezi olması, Süryani cemaati için günümüzde de önemini korumaktadır. Kilisede bulunan litürjik eserler, kilisenin tarihsel önemini vurgulayan göstergeler olarak dikkat çekmektedir. Bu litürjik eserler arasında Süryani ayinlerinin odağında bulunan *kduşkuşdşin* örnekleri ön plana çıkmaktadır. İşlevsel açıdan Hıristiyan mimarisinde kiborium formuna karşılık gelen *kduşkuşdşin*, Süryanice “*Kutsalların Kutsalı*” anlamına gelmektedir.⁴ Makale konumuzu oluşturan madeni levhalar, Meryem Ana Kilisesi ana *kduşkuşdşinin*, sunak masası unsuru üzerinde yer almaktadır. Söz konusu madeni levhaların yüzeyinde, Kutsal Kitap’ta İsa’nın yaşamına dair geçen anlatımlar tasvir edilmiştir. Bu tasvirlerin yanı sıra dört İncil yazarı, hayat ağacı ve stilize çiçek motifi düzenlemeye dahil edilmiştir. İncelenen levhaların, kronolojik sıralama halinde kompozit edilmeleri, ikonografik anlatım dili ve Hıristiyan sanatında benzerine şimdiye kadar pek rastlanmamış olması, bu örnekler özgünlük katan nitelikler arasında sayılabilir. Söz konusu bu levhaların, günümüze kadar sanat tarihi bağlamında herhangi bir çalışmaya konu olmadığı anlaşılmaktadır. Makale çalışmasında ele alınan madeni levhalar, üslup ve ikonografik açıdan tanımlanarak, Süryani ve Hıristiyan sanatı çerçevesinde değerlendirilmiştir. Ayrıca, levhalar ve levhaların bulunduğu litürjik unsurun kutsiyetiyle örtüşen görsel anlatım özellikleri belirlenmeye

1 Şevket Beysanoğlu, *Anıtları ve Kitabeleri ile Diyarbakır Tarihi Başlangıçtan Akkoynunlular’a Kadar*, (Diyarbakır: Kültür ve Sanat Yayınları, Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi, 1. Cilt. 2003), 129.

2 Mehmet Şimşek, *Diyarbakır ve Süryaniler* (İstanbul: Kent Yayınları İkinci Baskı, 2006), 125.

3 Orhan Cezmi Tuncer, *Diyarbakır Kiliseleri* (Ankara: Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Sanat Yayınları, 2015), 181.

4 Kduşkuşdşin: Süryani Kilisesi’nin en önemli sakramentlerden biri olan *Evhariştia* (*Kutsal Kurobo, Kurbanı*) ayinin icra edildiği litürjik bir eleman olarak ifade edilmektedir. Hayatın masası, Tanrı’nın sofrası, hayat suyu veren kaynak, hayat ırmağı, İsa’nın beşiği ve mezarı gibi simgesel anlamı olan *kduşkuşdşinler*, bu kutsiyeti vurgulayan mimari unsur olarak karşımıza çıkmaktadır (Ayşe Aydın, “Tapureli A Kilisesi Altar Kaidesi Işığında Kilikya ve İsaurya Bölgesi Kiliselerinde Görülen Altar Çeşitleri”. *OLBA XVIII* (2010), 349. Hans Hollerweger, (1999). *Canlı Kültür Mirası Turabdin*. Çev: Sevil Gülçur, (Linz Ötierreich., 1999), 139. Yakup Bilge, *1600 Yıllık Gelenek Mor Gabriel Manastırı*, (İstanbul: Gerçeğe Doğru Kitapları, Anadolu Ofset 2011), 104. Zeki Demir, *Süryani Ortodoks Kilisesi Gelenekleri ve Yedi Gizi*, (İstanbul: Anadolu Ofset, 2015), 37.

*Mardin Kırklar Kilisesi Horiepiskoposu Gabriyel Akyüz’e, Mardin Meryem Ana Süryani Katolik Kilise görevlisi Ferit Özalın’a, Diyarbakır Meryem Ana Kilise papazı Yusuf Akbulut’a, Midyat Mor Barsavmo Kilise görevlisi Ayhan Gürkan’a ve Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Meslek Yüksek Okulu Dr. Öğrt. Üyesi Hasan Buğrul’a makale çalışmamıza sunmuş oldukları katkılardan dolayı çok teşekkür ederiz.

çalışılmıştır. Bununla beraber, Süryani maden sanatına yönelik bilimsel çalışmaların eksikliği dikkat alınarak, bu alanda yapılacak araştırmalara veri sunması amaçlanmıştır.

2. Diyarbakır Meryem Ana Kilisesi ve Kduşkuşin Unsuru

Süryani Meryem Ana Kilisesi, Diyarbakır da önemli dinsel yapılardan biri olma özelliğini taşımaktadır.⁵ Diyarbakır'ın Erken tarihli kiliseleri arasında bulunan kilisenin mülkiyeti, Süryani Kadim Meryem Ana Kilisesi Cemaati Vakfına ait olup, kilise Sur İlçesi Lala Bey Mahallesi'nde bulunmaktadır.

Kilisenin yapım tarihi hakkında kaynaklarda farklı görüşler ileri sürülmektedir. Süryani kaynaklarında; Hıristiyanlığın resmi din olarak kabul edilmesinden önce inşa edildiği iddia edilmektedir. Bazı kaynaklarda, Bizans Kralı Heraklius döneminde 610-640 yılları arasında inşa edildiğinden söz edilmektedir.⁶ Guntram Koch, yapının kentin en eski kiliselerinden biri olduğunu belirtmektedir. Koch, kilisenin bazı süsleme unsurlarından yola çıkarak, yapıyı VI. yüzyıla tarihlendirmektedir.⁷ Meryem Ana Kilisesi, birbiriyle organik bağı olan, farklı dönemlerde yapılan eklemeler ile kompleks bir yapı grubu oluşturmaktadır. Bu yapı kompleksi içinde; Meryem Ana Kilisesi, Mor Yakup Kilisesi, dört avlu, derslik ve lojman bulunmaktadır.⁸ Mor Yakup Kilisesi, Meryem Ana Kilisesi'nin kuzey doğu duvarına bitişik konumda olup, bu duvardan açılan kapı açıklığıyla kiliseye girilmektedir.

Merkezi plan şeması gösteren Meryem Ana Kilisesi'nin naosu, sekiz ayak üzerinde yükselen kubbeyle örtülmektedir (**Plan. 1**). Doğuda bulunan *mezbah*,⁹ doğu batı doğrultusunda uzayan dikdörtgen bir alanı kaplamaktadır. Mezbahın gerisinde bulunan apsis, dışa taşkın ve yarım yuvarlak formudur (**F.1-2**).

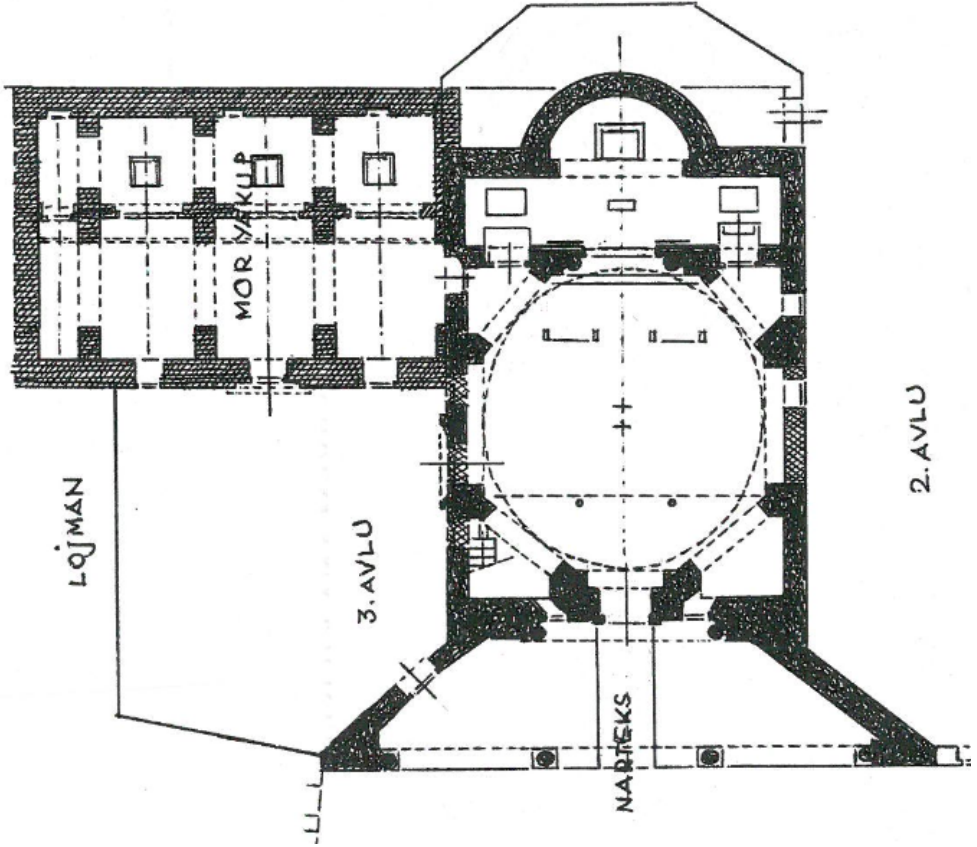
5 Şimşek, *Diyarbakır ve Süryaniler*, 150; Diyarbakır Kültür Envanteri I, 116.

6 Şimşek, *Diyarbakır ve Süryaniler*, 143.

7 Guntram Koch. *Erken Hıristiyan Sanatı*. Çeviren Ayşe Aydın. (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2007), 214.

8 Semra Hillez ve Sonay Arslanboğa, "Diyarbakır Kiliseleri". *Diyarbakır Mimarisi*. Editör İrfan Yıldız (Diyarbakır: Diyarbakır Valiliği Yayınları, Birinci Baskı, 2011), 342.

9 Kduşkuşinler, Süryani dini mimarisinde kiliselerin *mezbah (madıbo)* olarak tanımlanan, Hristiyan mimarisinde apside karşılık gelen kutsal ayin esnasında ruhanilerin bulunduğu, ayinlerin icra edildiği bölümü ifade etmektedir (Zeki Demir, Süryani Ortodoks Kilisesi Gelenekleri ve Yedi Gizi, 37).



Plan 1: Diyarbakır Meryem Ana Kilisesi'nin Planı
(Plan: O. C. Tuncer)



Fotoğraf 1: Diyarbakır Meryem Ana Kilisesi'nin Batı Cephesinde Bulunan Giriş Kapısı

Kilisenin apsis ve mezbah bölümünde ahşap beş kduşkudşin örneği görülmektedir. Ana kduşkudşin örneği; kilisenin, giriş kapısıyla aynı eksen üzerinde, ana mekana göre daha yüksek tutulmuş olan apsis içinde yer almaktadır (F:2-3). XVII. yüzyıla tarihlenen kduşkudşinin, sütun başlığı ve gövdesinde Süryanice'nin Estrangelo yazı hattıyla, 1693 ile 1689 yıllarında yenilendiği yazılıdır.¹⁰

10 Gabrriel Akyüz, *Diyarbakır'daki Meryem Ana Kilisesi'nin Tarihçesi*, (İstanbul: Resim Matbaacılık, 1999), 62.



Fotoğraf 2: Diyarbakır Meryem Ana Kilisesi'nin Mezbah (Apsis) Bölümü



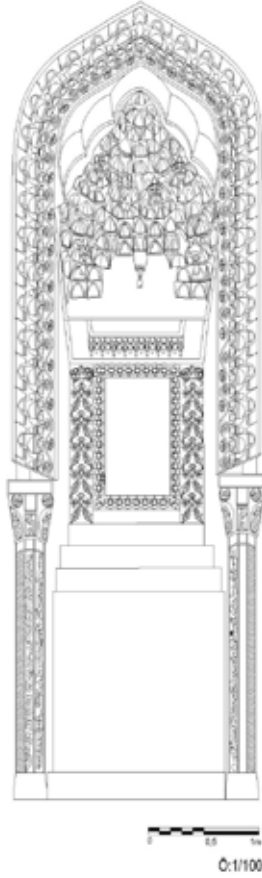
Fotoğraf 3: Diyarbakır Meryem Ana Kilisesi'nin Mezbah (Apsis) Bölümü

Kduşkuşşinin, sunak masası ve sütunları taş, diğer unsurları ise ahşap malzemedden yapılmıştır. Oyma, kabartma, ajur, boyama ve kalem işi tekniği uygulanarak yapılan kduşkuşşin;

oturtmalık, sunak masası, sütun, hücre, kavsara, köşelik, kemer ve bordür gibi unsurlardan oluşmaktadır. Sütunlar dışında diğer unsurlar, oturtmalık üzerinde yükselmektedir. Ana kduşkuşşin örneği; tipolojik olarak, kiborium ve mihrap unsurlarının bileşimini yansıtan karma bir şema göstermektedir (Çiz.1). Sivri kemer ve kemeri kuşatarak sütun başlıkları üzerinde sonlanan bordür sırası, kduşkuşşinin çerçevesini meydana getirmektedir. (Fot. 4).



Fotoğraf 4: Diyarbakir Maryem Ana Kilisesi'nin Ana Kduşkuşşin Örneği



Çizim 1: Diyarbakır Meryem Ana Kilisesi’Ait Ana Kduşkuşşinin Genel Görüntüşü
(Çizim. E.TELLİ – E. A. AĞAR ÖZTÜRK)

Kduşkuşşini iki yanda sınırlandıran sütunlar, kilisede 1648 yılında çıkan yangında, yanan kduşkuşşinden günümüze ulaşabilen parçalardır.¹¹ Sol sütunun başlığında bulunan Süryanice yazının Türkçe çevirisinde şu cümlelere yer verilmektedir: “*Küçüklüğümü mutlu eden Tanrı’nın, mezbahının yanına geliyorum. Bu kutsal mezbah, 2000 Yunan yılında (M.S. 1689) yenilendi.*” Sağ sütunun başlığında ise; “*Ey Rab Allah! bütün bayramlarımızı, mezbahının köşelerine kadar zincirlerle bağla. 2004 Yunan yılı (M.S. 1693)*” yazılıdır.¹²

11 Tuncer, *Diyarbakır Kiliseleri*, 33.

12 Akyüz, Diyarbakır’daki Meryem Ana Kilisesi’nin Tarihçesi, 62.

4. Madeni Levha Örnekleri

Kduşkudşinin hücre derinliği içinde kalan, yatay dikdörtgen formlu sunak masası, sekizgen gövdeli sütunların sınırlandığı çerçeveden daha girintili olarak yerleştirilmiştir. Masanın üzerinde 1.70 m genişlik ve 0.15 m yükseklik ölçülerinde, kademeli yükselen ve yatay olarak yerleştirilen üç basamak bulunmaktadır. Makale konumuzu oluşturan madeni levhalar, bu basamakların ön yüzünü kaplamaktadır. Levhalar, kenar kısımlarında bulunan deliklerden kırmızı ve yeşil renkli kumaş üzerine applike edilerek tutturulmuştur. Üç basamaklı yükseltinin merkezinde, yukarıdan aşağıya doğru; *İsa'nın doğumu*, *Çarmıhta İsa* ve *İsa'ya Ağıt* tasvirini içeren madeni levhalar kronolojik bir düzende sıralanmaktadır. Bu levhalar, basamakların ön yüzünde aynı eksende yerleştirilmişlerdir. İsa'nın yaşamının betimlendiği üç ana sahneyi, İncil yazarlarının tasvirleri, hayat ağacı ile stilize bitkisel motifli levhalar takip etmektedir (F.5).



Fotoğraf 5: Ana Kduşkudşinin Sunak Masası Üzerinde Bulunan Madeni Levha Örnekleri

Bütüncül bir kompozisyon sergileyen levha örnekleri kısmen deforme olmalarına rağmen günümüzde sağlam durumdadır. Levhalar arasında kalan boşluklar, yarım küre formlu boncuklarla doldurulmuştur. Gümüş ve altın yaldızın kullanıldığı levha örneklerinde, dövme ve kabartma tekniği uygulanmış, süsleme unsurları ise kabartma, oyma ve kazıma tekniği kullanılarak detaylandırılmıştır.

İncelenen ilk levha örneği "*İsa'nın Doğumu*" betimlemesi üçüncü basamağın merkezine yerleştirilmiştir (F.6-7). Levha örneği, 0.11 x 0.18 m ölçülerinde dikey dikdörtgen bir yüzey üzerine işlenmiştir. Kutsal Kitabın Matta ve Luka İncili'nde geçen İsa'nın doğumuna dair anlatımlarla örtüşen levha örneğinin merkezinde, yemlik içinde kundaklanmış bebek İsa yer almaktadır. Sahnenin diğer figürleri, bebek İsa'ya yönelmiş durumdadır. Sahnenin sol

tarafında Meryem ve Yusuf görülmektedir. Sahnenin sağında ise, Kral Hirodes'in bebek İsa'yı bulmaları için görevlendirdiği, Meryem Ana ve bebek İsa'ya hediyelerini sunan müneccimler (yıldız bilimciler) yer almaktadır. Figürlerin arasında bebek İsa'nın yakınında betimlenen öküz başı belli belirsiz seçilmektedir. Yemliğin hemen altında kuzu figürü, devamında ise bebeğin doğumunu kutlayan çobanlar bulunmaktadır.¹³ Betimleme üstte, yıldız bilimcilerin İsa'yı bulmak için takip ettikleri yıldız ve bulutlar arasında geniş bir taht üzerinde bulunan, iki melek figürüyle tamamlanmaktadır (Ç.2). Doğum sahnesinin iki yanında, simetrik bir düzende yerleştirilen İncil yazarları, hayat ağacı ve haçvari çiçek motifli levha örnekleri bulunmaktadır. Haçvari çiçek motifli iki levha örneği, sadece birinci basamak üzerinde görülmektedir. Bu levha örneklerinin birinin merkezinde; çarmıh sahnesi, diğerinde ise baş ve iki kanattan oluşan melek figürü işlenmiştir. Haçvari çiçeğin kolları, bitkisel bezemeyele doldurulmuştur. Basamağı kaplayan düzenlemenin bazı parçalarının kaybolduğu anlaşılmaktadır.



Fotoğraf 6: İsa'nın Doğumu ve İncil Yazarları

13 Matta 1,2: Yıldız Bilimcilerin Ziyareti (Luk.2:1-7), (Mat.1:18-25) Luka 1,2: İsa'nın Doğumu, (Luka 1,2), Çobanlar ve Melekler (Luka 2)



Fotoğraf 7: İsa'nın Doğumu Tasviri



Çizim 2: İsa'nın Doğumu Tasviri
(Çizim: E. TELLİ - N. TANIŞ)

İkinci basamağın ön yüzünün merkezinde; “*Çarmıh sahnesi*”, devamında ise dört İncil yazarı, stilize çiçek ve hayat ağacı motifine dayanan düzenleme bulunmaktadır. Düzenlemenin merkezinde yer alan, 0.17 x 0.12 m ölçülerinde, dikey dikdörtgen çerçeve içinde çarmıh betimlemesi ele alınmıştır (F. 8). Levhanın dört kenarını, Süryanice'nin *Gerşuni*¹⁴ hattıyla yazılı ince bir şerit kuşatmaktadır. Sahnenin kenar kısımları deforme olduğu için yazı şeridi kesintiye uğramıştır. Söz konusu Süryanice yazının Türkçe çevirisinde “*Bu İncilin gümüş kapağı, Makdasieşi Helen'in ruhuna vakfetmiştir. Allah ondan razı olsun. 2100 Yunan yılı (Miladi 1789)*” yazılıdır.¹⁵

14 Gerşuni / Garşuni, Süryanice harfler kullanılarak yazılan Arapça yazı biçimi (Yakup Bilge, *1600 Yıllık Gelenek Mor Gabriel Manastırı*, 334.

15 Süryanice Gerşuni yazının Türkçe çevirisi, Mardin Kırklar Kilisesi'nde Horiiepiskopos Gabriyel Akyüz tarafından yapılmıştır. Gabriyel Akyüz'e katkılarından ve anlayışından dolayı teşekkür ederiz.



Fotoğraf 8: Çarmıhta İsa Betimlemeli
Kitap Kapağı



Çizim 3: Çarmıhta İsa Betimlemeli
Kitap Kapağı (Çizim: E. TELLİ – N.
TANIŞ)
Kitap Kapağı

Süryanice yazının çevirisinden anlaşıldığına kadarıyla; kitap kapağı olarak tasarlanan levha örneği, diğer levhalardan oluşan düzenlemeye sonradan dahil edilmiştir. Bazı üslupsal farklılıklar taşıyan levha örneği, diğer levhalardan ayrılmaktadır. Çarmıh tasvirli levhanın merkezinde, haç üzerinde İsa figürü yer almaktadır.¹⁶ Başu haleli öne doğru eğilmiş, kolları iki yana açık, zayıf ve bitkin durumda görünen İsa'nın, çektiği acıları vurgulamak amacıyla bazı detayların ön plana çıkarıldığı anlaşılmaktadır. İsa'nın ayakları altında Golgota Tepesini simgeleyen Adem'in kafatası bulunmaktadır. Çarmıhın üzerinde ise; Vali Pilatus'un yazdırdığı "Nasırallı İsa Yahudilerin Kralı" yaftası görülmektedir. İsa'nın iki yanında başları haleli ve üzerlerinde pelerinli giysileri ile iki figür simetrik olarak betimlenmiştir. Yuhanna İncilinde İsa'nın ölümüne dair şu ifadeler geçmektedir. "Çarmıhta olan İsa'nın yanında annesi Meryem, teyzesi, Klopas'ın karısı olan Meryem ve Meccelli Meryem durmaktadır. İsa, annesi ile sevdiği öğrencinin yakınında durduğunu görünce Meryem'e "Anne, işte oğlun" dedi. Sonra öğrenciyi, "İşte, annen" dedi. O andan itibaren bu öğrenci İsa'nın annesini kendi evine aldı.¹⁷ Yuhanna İncili'nde geçen bu anlatımlar doğrultusunda, İsa'nın çarmıh üzerinde ölümünü betimleyen

16 İsa Çarmıha Geriliyor (Matta 27:32-44; Mar.15:21-32;Luk.23:26-43; Yu.19:17-27)

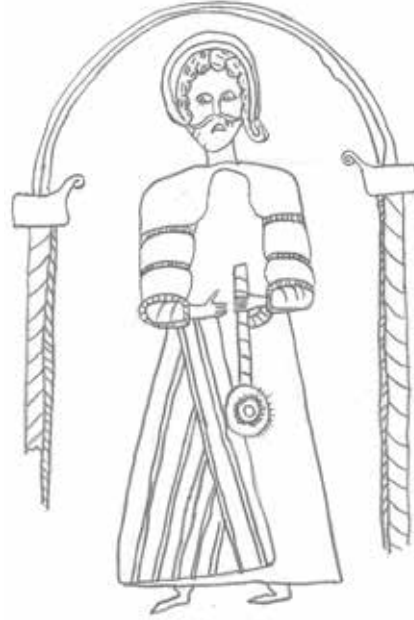
17 İsa Çarmıha Geriliyor. Yu:19-17-27

levha örneğinde, İsa'nın yanında buluna figürlerin, annesi Meryem ve öğrencisi (Arimatealı) Yusuf olduğu düşünülmektedir. Çarmıh tasvirinde Meryem olduğu düşünülen kadın figürünün yanında şematik bir ağaç motifi, çarmıhın üst kolları arasında da iri yaprak motifleri, yalın bir yaşam haçı biçimindedir. Sahnede işlenen figürlerin giysileri ve bitkisel motiflerin kıvrımları gibi çizgisel detaylar, sahnenin hareketlilik kazanmasını sağlamıştır (Ç. 3).

Çarmıh tasvirli levhayı, İncil yazarları olduğu düşünülen levhalar takip etmektedir. 0.10 x 0.14 m ölçülerinde ele alınan levhaların biri çarmıh tasvirinin sol yanına, diğer ikisi sağında bulunmaktadır. İki yanda ince konturların sınırlandığı, yarım yuvarlak formlu kemer içine alınan bu figürler; ellerinde balta, mızrak, ve anahtara benzeyen nesnelere tutar pozisyonda betimlenmişlerdir (F.9) (Ç. 4). Levhalar arasına serpiştirilen stilize çiçek motifleri düzenlemeye hareket katmaktadır. İkinci basamağın kenar kısımlarında bulunan hayat ağacı motifli levhalar düzenlemeyi tamamlamaktadır (F.12) (Ç.5).



Fotoğraf 9: İncil Yazarı Tasviri



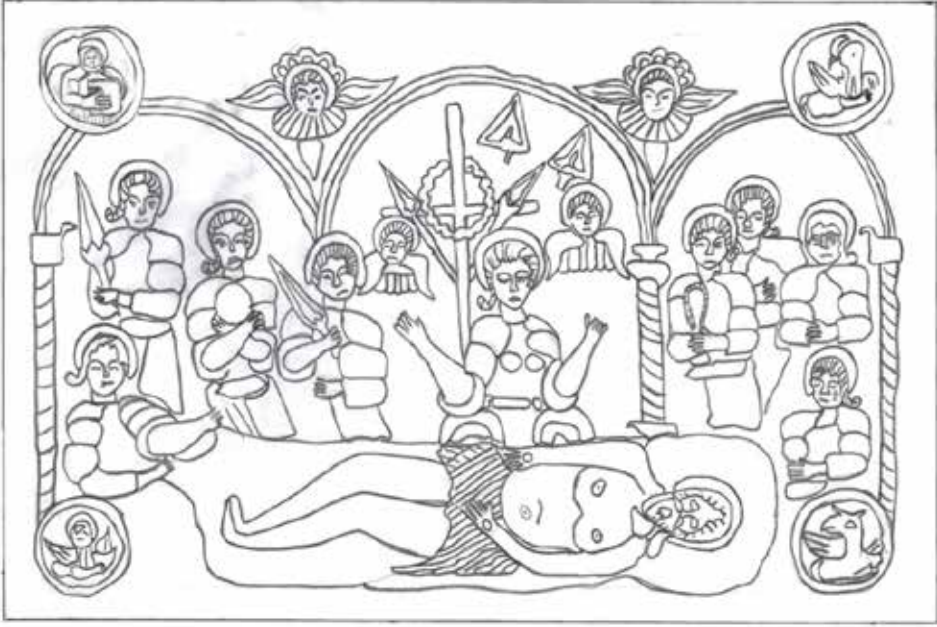
Çizim 4: İncil Yazarı Tasviri
(Çizim: E. TELLİ – N. TANIŞ)

Üçüncü basamağın merkezinde “İsa'ya Ağıt” sahneli levha örneği yer almaktadır. 0.18 x 0.28 m ölçülerinde, enine dikdörtgen levha üzerine işlenen, ağıt sahnelerinin merkezinde İsa'nın ölü bedeni yatay olarak yer almaktadır (F.10). Çarmıhtan indirildikten sonra henüz kefenlenmemiş olan İsa, üzerinde küçük bir örtüyle yarı çıplak betimlenmiştir. El, ayak ve kollarında çivi izleri

belirgin işlenmiş. İsa'nın başında bekleyen Meryem, ellerini havaya kaldırarak ağıt yakan bir pozisyonda tasvir edilmiştir. İsa'yı çarmıhtan indiren öğrencisi Arimatealı Yusuf, İsa'nın baş ucunda dururken, ayak ucunda Nicodemus olduğu düşünülen figür bulunmaktadır. Meryem Ana'nın iki yanında simetrik bir düzende yerleştirilen üçer figür, ellerinde mızrağa benzeyen nesnelere taşımaktadır. Bu figürlerin, çeşitli kaynaklarda belirtilen; *"Klopas'ın karısı olan Meryem, Mecdelli Meryem, Salome ve Yuhanna"* ile bazı izleyiciler olduğu düşünülmektedir. Bütün figürler, başları haleli olarak tasvir edilmişlerdir. Sahnenin gerisinde, yarım daire formu üç kemer ve sütunlardan oluşan, bir yapının cephesini anımsatan düzenlemeye yer verilmiştir. Sahnenin devamında çelenkli haç, bu haçın iki yanında ve kemerlerin üzerinde koruyucu melek figürleri dikkat çekmektedir (Ç.5). İsa'ya ağıt sahnesi, dört köşede madalyonlar içinde sembolleri ile işlenen İncil yazarlarıyla tamamlanmaktadır.. (F.10).



Fotoğraf 10: İsa'ya Ağıt



Çizim 5: İsa'ya Ağıt Sahnesi
(Çizim: E. TELLİ – N. TANIŞ)

İsa'ya ağıt tasvirini, dönüşümlü sıralanan çarmıh sahnesi ile hayat ağacı motifleri takip etmektedir. Çarmıh sahneli iki levha örneği, 0.11x0.14 m ölçülerinde olup, yarım daire formlu kemerli bir çerçeveye içine alınmıştır. Sahne, kitap kapağı üzerine işlenen çarmıh sahnesinin daha yalın bir uygulamasını yansıtmaktadır. Çarmıh üzerinde, kolları iki yana açık oldukça bitkin ve yorgun görünen İsa bulunmaktadır. İsa'nın ayakları altında, Golgota Tepesi'ne ithafen Adem'in kafatası olduğu düşünülen kafatası görülmektedir. İsa'nın yanında simetrik düzende iki figür bulunmaktadır. Sahne, haçın üstünde antropomorfik güneş ve ay unsurlarıyla sonlanmaktadır (F.11).



Fotoğraf 11: Çarmıhta İsa Konulu Betimleme ve Hayat Ağacı Motifi

İsa'nın yaşamına dair sahnelerin işlendiği bu levhalar arasında, hayat ağacı motifi ritmik bir düzende sıralanmaktadır. Hayat ağacı, aşağıdan geniş başlayıp yukarı doğru daralan stilize bir ağaç görünümündedir. Gümüş levhanın yüzeyinde, iki yana açılan ağaç dalları, yalın yaprak motifleriyle belirtilmiştir (Fot.12) (Çiz.6).



Fotoğraf 12: Hayat Ağacı Motifi



Çizim 6: Hayat Ağacı Motifi
(Çizim: E. TELLİ – N.
TANIŞ).

5. Değerlendirme

Makale çalışmamız kapsamında, Diyarbakır Meryem Ana Kilisesi ana kduşkudşin unsurunda bulunan madeni levhalar incelenmiştir. Söz konusu madeni levhalar, kilisenin ana kduşkudşinin sunak masası üzerindeki, üç basamağın ön yüzüne applike edilerek tutturulmuştur (F.5). Üç basamaklı yükselti, Süryani litürjisinde¹⁸ melekler sınıfını sembolik olarak temsil etmektedir.¹⁹ Üç rakamı, Hristiyan inancının temel öğretisi olan Teslisi (Baba, Oğul ve Kutsal Ruh) karşılamaktadır. Meryem'in tapınağa ilk takdim edildiğinde üç yaşında olması ve Şeytanın çölde İsa'yı üç yerde denemesi (*ekmek, tapınak, Kraldağ*)²⁰ Hristiyan inancında, üç sayısının kutsallığını ifade eden anlatılar arasında yer almaktadır.

Madeni levhaların yapım tarihi konusunda herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır. Ancak, levhalar arasında bulunan, çarmıh sahneli kitap kapağının çerçevesinde, Süryanice 1789 tarihinde yapıldığı bilgisi verilmektedir.²¹ İsa'nın doğumu ve İsa'ya ağıt sahneleri ise üslupsal olarak farklılıklar taşıdığı için aynı tarihlerde yapılmadığı fikrini güçlendirmektedir. Çarmıh sahneli diğer iki levha örneği, sahne anlatımı ve tasvir tekniği açısından aynı özellikleri taşımaktadır (F.6-10). Söz konusu levha örneklerinin merkezinde konumlanan İsa'nın doğumu, çarmıha gerilişi ve İsa'ya ağıt sahneli levhaların, farklı tarihlerde ve farklı zanaatkarların elinden çıktığı, sonradan bu levhaların kronolojik bir düzende bir araya getirildikleri düşünülmektedir. Levhalar arasında bağlantı kurmak amacıyla, ortak üslup özellikleri gösteren İncil yazarları, hayat ağacı ve stilize çiçek motifli levhalar, düzenlemeye dahil edilerek bütüncül bir kompozisyon oluşturulduğu anlaşılmaktadır (F.6-9-11-12).

Levhaların yapımında malzeme olarak, gümüş ve altın yaldız tercih edilmiştir. Bu levhaların ön planında betimlenen figürler, altın yaldız kullanılarak vurgulanmış, arka planda ise yaratılmak istenen renk kontrastı, oksitlenmiş gümüş malzeme ile sağlanmıştır. Süryani sanatında kitap kapağı, yelpaze, buhurdan, kandil gibi litürjik madeni eserlerde, gümüş malzemenin tercih edildiği günümüze ulaşan verilerden anlaşılmaktadır. Bizans dönemi litürjik eserlerinde, özellikle erken dönemde en çok kullanılan madenin gümüş olduğu bilinmektedir. Paten, kalıs, kaşık, yelpaze, kitap kapağı ve haç gibi eserlerde yoğun olarak kullanıldığı bilinmektedir.²² İlkçağlardan beri altın, aydınlanmanın ve kutsallığın güçlü bir sembolü olarak karşımıza çıkmaktadır.²³ Hristiyan sanatında dini konulu betimlemelerin kutsallığını vurgulamak amacıyla tercih edilen altın, cennetin ışıltısını yansıtmaktadır.²⁴ Origenis, "Tanrı'nın sözünü dinleyen

18 Litürji: Bir dinin törenlere ve tapınma biçimine ilişkin kurallarının tümü (Sözen ve Tanyeli, *Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2016). 191.

19 Zeki Demir, *Süryani Ortodoks Kilisesi Gelenekleri ve Yedi Gizi*, 37.

20 Necmettin Ersoy, *Semboller ve Yorumları* (İstanbul: Zafer Matbaası, Birinci Baskı, 2000), 23-24.

21 Tarihlendirme konusunda Mardin Kırklar Kilisesi'nde Horiepiskopos olarak görev yapan Gabriyel Akyüz'ün Süryanice/Geşuni çevirileri dikkate alınmıştır.

22 Meryem Acara, "Bizans Maden Sanatı Dini Törenler Sırasında Kullanılan Litürjik Eserler", (Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, 1997), 102.

23 Kathryn Wilkinson, *Kökenleri ve Anlamlarıyla Semboller İşaretler Binlerce yıllık Görsel Bir Yolculuk.*, Çeviren Seda Toksoy, (İstanbul: Alfa Yayınları, 2011), 43-46.

24 Vildan Işık Şen, "Bizans İkonalarından Günümüze Sanatta Meryem ve Çocuk Motifi", *İdil Dergisi*, 6/32, (2017), 1361

insan altınla özdeşleşir. Bu nedenle altın sadece İsa'ya yakışmaktadır”,²⁵ ifadesi ile değerli madenlerden hazırlanan liturjik eserlerin, ilahlılığı simgeleyen göksel gücü olan kutsal nesnelere dönüştüklerini vurgulamaktadır.²⁶

Ele alınan levhalar, maden yapım ve süsleme tekniği açısından ortak özellikler göstermektedir. Levhaların yapımında dövme, süslemelerinde ise; oyma, kazıma, yaldızlama ve kabartma tekniği kullanılmıştır.²⁷ Süryani kiliselerinin liturjik madeni eserlerinde de uygulanan bu teknikler, Bizans maden sanatı örnekleriyle uygulanan teknikler açısından benzerlik taşımaktadır.²⁸

Üslupsal açıdan farklı özellikler gösteren levhaların, ikonografik betimlemeleri perspektif tekniğinden uzak, derinliksiz ve şematik bir düzenleme halindedir. Figürler anatomik açıdan iki boyutlu tasvir edilmiş, ancak sahnenin merkezinde işlenen İsa figürü, dinsel sanatın hiyerarşine uygun olarak daha belirgin vurgulanmıştır. Levha yüzeyinin dar tutulmasından dolayı, doğum sahnesinde işlenen figürler, karmaşık bir kompozisyon sunmaktadır. Bu karmaşık düzenlemeye rağmen bebek İsa'nın etrafında bulunan figürler simetrik bir düzende yerleştirilmişlerdir (F.7). Çarmıh sahnesinde betimlenen bütün figürler, bebek İsa'ya odaklanmış durumda belirtilmiştir. Figürlerin kıyafetleri, statülerine göre geometrik çizgilerle detaylandırılmış, ancak yüz ifadeleri yüzeysel çizgilerle geçiştirilmiştir. Kalın konturlarla belirginleştirilen bulut desenleri arasında uçuşan melekler, sahnenin karmaşık görünümünü arttırmaktadır (Ç.2). Çarmıh sahneleri diğer levha örneklerine göre yalın ve şematik uygulamalar halinde ele alınmıştır (F.8-11). Söz konusu sahne de, Çarmıh üzerinde İsa, yanında Meryem ve Yusuf figürü ile birlikte oldukça yüzeysel bir anlatım tercih edilmiştir (Ç.3). İsa'nın başını öne eğip gözlerini kapalı tutuşu ve çarmıh üzerindeki duruşu, Doğu ve Batı Hıristiyan sanatında, VIII. yüzyıldan itibaren görülmeye başlandığı bilinmektedir.²⁹

Kalabalık figürlerin işlendiği İsa'ya ağıt sahnesi ise, kompozisyon açısından net ve anlaşılır bir anlatım dili taşımaktadır. Sahnenin ön planında bulunan figürler, simetrik bir düzende betimlenmişlerdir. Sahnenin arka planında görünen mimari unsurlar, düzenlemeye mekânsal bir atmosfer katmaktadır. İsa'nın bedeni üzerindeki çarmıh izleri, diğer figürlerin yüz ifadeleri sahnenin anlatımına uygun olarak detaylandırılmıştır. İsa'nın çevresinde bulunan ve yaşadığı acıya tanıklık eden figürler tek tip kıyafet ve saç modeli ile birbirlerinin tekrarı biçiminde tasvir edilmişlerdir. Figürler arasındaki tek fark değişen el kol hareketleridir. Ana levhalar arasına serpiştirilen, S" ve "C" kıvrımlarının birleşmesiyle oluşan stilize çiçek motifleri, barok etkisini yansıtmaktadır.

25 Özlem Osmanoglu, "İstanbul Rum Ortodoks Kiliselerinde Epitafion İşlemeleri ve İkonografileri" (Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi, 2018), 58.

26 Wilkinson, Kökenleri ve Anlamlarıyla Semboller İşaretler Binlerce yıllık Görsel Bir Yolculuk, 43-46.

27 Ülker Erginsoy, *İslam Maden Sanatının Gelişmesi* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1978), 34

28 Acara, "Bizans Maden Sanatı Dini Törenler Sırasında Kullanılan Liturjik Eserler", 10-107.

29 Frazer, Margeret Frazer, "Byzantine Enamels And Goldsmith Work Precious Metalwork With Enamel". *The Treasury of San Marco Venice, The Metropolitan Museum Of Art*. Edited by David Buckton with the help of Christopher Enstwistle and Rowena Prior, (İtalya: Olivetti, Milan Published by Olivetti Printed and bound in İtalya. 1984). 124. Erişim. 01.12. 2018. <https://www.metmuseum.org>.

Makale konumuzu oluşturan levha örnekleri, ikonografik açıdan Hıristiyan öğretisi ve sanatının merkezinde bulunan İsa ve İsa'nın yaşamını betimleyen bir düzenleme sunmaktadır. Levhaların kronolojik sıralanma düzenleri, didaktik bir amaç doğrultusunda yerleştirildiklerini düşündürmektedir. İsa'nın doğumu, çarmıha gerilmesi ve İsa'ya ağıt olmak üzere İsa'nın yaşamına dair üç ana sahneden oluşan betimlemeleri, İncil yazarları, hayat ağacı ve stilize çiçek motifli levhalar tamamlamaktadır.

Hıristiyan dininde, İsa'nın doğumu, evrensel bir olay ve milat olarak tarihsel büyük öneme sahiptir. Bu başlangıçlardan biri olan İsa'nın doğumu³⁰ sahneli levha örneği genel hatlarıyla, İncil anlatılarıyla paralellik taşıyan bir betimleme göstermektedir. Süryani sanatının madeni eserlerinde pek rastlanılmayan İsa'nın doğumu, 1227 tarihli Süryanice bir el yazması olan Hah İncili'nde ele alınmıştır.³¹ İsa'nın doğumu ile beraber vaftiz sahnesinin yer verildiği betimlemenin merkezinde bebek İsa ve Meryem Ana bulunmaktadır (F.13). Doğum sahnesinin gümüş malzeme üzerine işlenen farklı bir örneği, Metropolitan Sanat Müzesi'nde karşımıza çıkmaktadır. sergilenen XV. yüzyıla ait gümüş paten örneğinde, İsa'nın doğumu genel hatlarıyla betimlenmiştir. (F. 14).³²



Fotoğraf 13: 1227 Tarihli Hah İncili'nde Betimlenen İsa'nın Doğum ve Vaftiz Sahnesi (Hollerweger, *Canlı Kültür Mirası Turabdin*, 168-169.)

30 Mehmet Alpaslan Küçük, "İsa'nın Doğumu-İkonografisi Üzerine", *Dini Araştırmalar*, 22 / 55 (2019), 186.

31 Hollerweger, *Canlı Kültür Mirası Turabdin*, 168-169. Foto.

32 Mustafa Sacit Pekak ve Durmuş Gür. "İsa'nın Doğumu". *Sanat Tarihi Dergisi*. 24/2 (2015), 208.



Fotoğraf 14: Metropolitan Sanat Müzesi'nde Sergilenen Gümüş Paten
(Pekak ve Gür. "İsa'nın Doğumu", 208.)

Kutsal Kitap'da doğum sahnesi, Luka İncilinde "...*Meryem'in doğurma vakti geldi ve ilk oğlunu doğurdu. Onu kundağa sarıp bir yemliğe yatırdı. Çünkü handa yer yoktu*" diye geçmektedir.³³ Sahnede geçen Beytüllahim yıldızı hakkında Matta İncili'nde söz edilmektedir.³⁴

Hıristiyan sanatında İsa'nın yaşamına dair sıklıkla işlenen çarmıh sahnesi, incelenen üç levha örneğinde ele alınmıştır. İkinci basamakta bulunan çarmıh tasviri, kitap kapağı olarak tasarlanmıştır (F.8). Süryani maden sanatı eserleri arasında, çoğunlukla kitap kapaklarının ön yüzünde çarmıh sahnesine yer verildiği günümüze ulaşan örneklerden anlaşılmaktadır. Süryani kiliselerinden; Mardin İli, Midyat İlçesi'nde bulunan Mor Barsavmo Kilisesi'nde bulunan kitap kapağı (F.15), Mort Şimuni Kilisesi'nde yer alan 1883 tarihli kitap kapağı ve Mor Şarbel Kilise'sine ait kitap kapağı, Mardin İli, Artuklu İlçesi'nde bulunan Mor Petrus ve Pavlus Kilisesi'nin 1901 tarihli kitap kapağı (F.16) ve Katolik Süryani Meryem Ana Kiliseleri'nde (F.17) bulunan 1881 tarihli kitap kapağının ön yüzünde; çarmıh sahnesinin üslup ve şema açısından farklı örneklerine rastlamak mümkündür.³⁵

Midyat, Mort Şimuni Kilisesi'ne ait İncil kapağında ve Midyat Mor Barsavmo Kilisesi'nde yer alan İncil kapağının ön yüzünde, antropomorfik güneş ve ay unsurları, çarmıh sahnesini tamamlamaktadır (F.15). Bu sahnelerde arka planda görünen ay ve güneş sembolleri, İncil'de geçen tutulmaya yöneliktir.³⁶ Ay ve güneş imgesinin bir arada işlenmesi; İsa'nın çarmıha

33 Luka 2:6-7.

34 Matta 2:9-11.

35 Makale kapsamında incelenen madeni kitap kapaklarının tarihlendirmesi konusunda, Gabriyel Akyüz, Ayhan Gürkan, Yusuf Akbulut ve Ferit Özalton ile görüşülmüştür. (Görüşme Tarihi: Haziran 2020).

36 Osmanoğlu, "İstanbul Rum Ortodoks Kiliselerinde Epitafion İşlemeleri ve İkonografileri", 68.

gerildikten ve mezarına konulduktan üç gün sonra dirilmesi, otuz yedi gün yeryüzünde kalıp, kırkinci gün göğe yükselmesi arasında ilişki kurulmaktadır. Hıristiyan ikonografisine göre; Dünya'nın sonu geldiğinde yaşanacak olayları yansıtmaktadır. İnanca göre, o gün geldiğinde ay kendiliğinden yarılacak ve güneşle birleşip kaybolacaktır.³⁷ Ayrıca, güneşin İsa'nın sembollerinden biri olarak anılması, İsa'nın Tanrı'nın ışığını yansıtan kişi olması anlamlarına da gelmektedir. *“İsa'nın ölümüyle güneş kararacak, ay kan rengine bürünecek”* diyen Petrus'un sözleriyle güneş ve ay ek anlam kazanmaktadır. Hristiyan teolojisinde, bir Hristiyan için ölüm, güneşin batışıyla kıyaslanarak gecenin geçici olduğu vurgulanmaktadır.³⁸



Fotoğraf 15: Mardin Midyat Mor Barsavmo Kilisesinde Bulunan Kitap Kapağı



Fotoğraf 16: Mardin Mor Petrus ve Pavlus Kilisesi'ne Ait Kitap Kapağı

37 Ersoy, *Semboller ve Yorumları*, 175.

38 Osmanoğlu, “İstanbul Rum Ortodoks Kiliselerinde Epitafion İşlemeleri ve İkonografileri”, 68.



Fotoğraf 17: Mardin Süryani Katolik Meryem Ana Kilisesi'ne Ait Kitap Kapağı



Fotoğraf 18: Süryanice El yazması 1230 Tarihli İncil'de Betimlenen Çarmıh Tasviri (Hollerweger, *Canlı Kültür Mirası Turabdin*, 320.)

İsa, bazı kaynaklara göre, Adem'in kafatasının olduğu yerde, Golgota'da çarmıha gerilmiştir. İsa'nın kanının onun üzerine dökülmesi, insanın ilk günahının temizlenmesi anlamına geldiği de düşünülmektedir.³⁹ İncil'de geçen çarmıh anlatımlarının detaylı bir betimlemesi, Mardin Kırklar Kilisesi'nde bulunan, 1230 tarihli Metropolit Dioskoros Theodoros'un yazdığı el yazması Süryanice İncil'in minyatürlerinde yer almaktadır.⁴⁰ İncil anlatımları doğrultusunda tasvir edilen sahne, Süryani madeni levha ve kitap kapağı örneklerine göre detaylı bir kompozisyon sunmaktadır (**F.18**).

Hristiyan Ortodoks teolojisinde, İsa'nın doğumu ve ölümü arasında sıkı bir ilişki kurulmuştur. Anlam bakımından birbirini tamamlayan doğum ve çarmıh sahnelerinde Ortodoksluğun temel paradokslarını vurgulayan, İsa'nın insani-tanrısal özleri, geçmiş-gelecek, doğum-ölüm, mutluluk-keder gibi temaları işlenmektedir.⁴¹ Maguire; Ademin gelişi ile dünyaya günahın tanıtıldığını, İsa'nın yaşamı ve ölümü ile birlikte dünyanın günden ve kötülüklerden arındırıldığını

39 Wilkinson, *Kökenleri ve Anlamlarıyla Semboller İşaretler Binlerce Yıllık Görsel Bir Yolculuk*, 111.

40 Hollerweger, *Canlı Kültür Mirası Turabdin*, 320.

41 Coşkuner, XI. Yüzyıl Kapadokya Bölgesindeki İsa'nın Doğumu ve Çarmıha Gerilmesi Sahneleri, (Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2009),55-56.

belirtmektedir⁴² Hıristiyan inancına göre; İsa'nın doğumu ve günahın ölümü eşdeğer kabul edilmektedir. Bu doğrultuda, kiliselerde karşımıza çıkan el sanatı ürünlerinde, İsa'nın doğumu ve Çarmıhta İsa tasvirlerinin, bir arada verilmeye çalışıldığı örneklere rastlanmaktadır.⁴³

İsa'ya ağıt sahnesinin, İsa'nın çarmıhtan indirilmesinin ardından ve mezara konmasından önce gerçekleştiği varsayılmaktadır. İsa'nın çarmıhtan indirilmesi ve ya İsa'ya ağıt sahnesinin birçok bileşenini İncil anlatıları oluştursa da, İsa'ya ağıt sahnesinin Nicodemus'un anlatımlarıyla şekillendiği düşünülmektedir.⁴⁴ Çarmıhtan indiriliş ve mezara gömülme sahnelerinden bağımsız bir sahne olarak İsa'ya ağıt betimlemeleri, XI. Bizans sanatında ortaya çıktığı bilinmektedir. Kutsal kitabın anlatımlarında rastlanmayan İsa'ya ağıt sahnesi, metin bağlamında genellikle apokrif yazın geleneğine dayandırılmaktadır. Bunun yanında, Ağıt'ın Doğu ikonografisi kökenli olması ve özellikle Bizans litürjisindeki önemi bağlamında, Bizans coğrafyasından bazı azizlerin, İsa'nın ölü bedenine sarılan Meryem'in acısına odaklanan ilahilerinin, sahnenin ortaya çıkışına kaynaklık ettiği ileri sürülen savlar arasındadır.⁴⁵

İncelenen levha örnekleri arasında bulunan “İsa'ya Ağıt” sahnesinin Süryani sanatında uygulanan benzer bir örneğine henüz rastlanılmamıştır (F.10). İncelenen levha örneğinde İsa ve Meryem, ağıt sahnesinin ana figürleri olarak vurgulanmıştır. Sahneyi tamamlayan; Klopas'ın karısı olan Meryem, Meccelli Meryem, Yuhanna, Yusuf, Salome ve Nikodemus olduğu düşünülen figür ile olayı izleyen katılımcılar simetrik bir düzende kompozisyona dahil edilmişlerdir. Arka planda işlenen sütun ve kemerlerden oluşan mimari unsurlar, sahneye mekânsal bir atmosfer kazandırmıştır. Levhanın yüzeyi dar olmasına rağmen, Hıristiyan ikonografisinde önemi olan dört İncil yazarı, melek figürleri ve haç unsuru oldukça belirgin olarak tasvir edilmiştir (Ç.5).

Ağıt sahnesinin kumaş üzerinde boyama tekniğiyle hazırlanan örneği, Konya Selçuk Üniversitesi Edebiyat koleksiyonunda bulunan 1845 tarihli ikonlardan oluşan dini tuval üzerinde görülmektedir⁴⁶ (F. 19).

42 Pekak ve Gür, İsa'nın Doğumu, 216.

43 Pekak ve Gür, İsa'nın Doğumu, 220-221.

44 Nedret Öztokat ve Serap Yüzcüller Arsal, “Giotto'nun Ağıt Freskinin İkonografik ve Göstergebilimsel Okuması”, *Sanat Tarihi Yıllığı*. 23. (2014):115-116.

45 Öztokat, Yüzcüller Arsal, “Giotto'nun Ağıt Freskinin İkonografik ve Göstergebilimsel Okuması”, 115-116

46 Ayça Kırbay, “Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Koleksiyonunda Bulunan Dini Bir Tuvalin İkona İmajında Yorumlanması”, (Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, 2010), Pano 13, Res.47.



Fotoğraf 19: İsa'ya Ağıt Sahnesi (Kırbay, a.g.t, Pano 13, Res.47.)

İsa'ya ağıt sahnesinin mozaik tekniği ile uygulanmış farklı bir örneği, Kudüs Kıyamet Kilisesi'nde görülmektedir. Kilise'nin, güney giriş kapısının karşısında bulunan kuzey duvarında; İsa'nın çarmıha gerilişi ve çarmıhtan indiriliş sahnelerinin devamında, İsa'ya ağıt sahnesi betimlenmiştir. Mozaik tekniğinde işlenen sahne, İsa'ya ağıt anlatımlarını genel hatlarıyla yansıtmaktadır.⁴⁷ (Foto:20).



Fotoğraf 20: Kudüs Kıyamet Kilisesi'nde Yer Alan İsa'ya Ağıt Konulu Mozaik Örneği

47 Kudüs Kıyamet Kilisesi'ne ait fotoğraf, Mehmet Top arşivinden alınmıştır.

Bu sahnenin geleneksel anlatımlarını içinde barındıran bir başka örnek, Oxford Üniversitesi, Bodleian Kütüphanesi Ortaçağ ve Rönesans Dönemi Arşivlerinde yer alan MS. Gr. Th. F1 envanter numaralı el yazması minyatürler arasında bulunmaktadır⁴⁸

Çalışma kapsamında incelenen, İsa konulu levhalar arasında, İncil yazarlarının tasvirleri tamamlayıcı unsurlar olarak yer almaktadır. İncil yazarları iki boyutlu, cepheden, başlarında hale ve ellerinde tuttıkları nesnelere birlikte, yarım yuvarlak kemer ve yanlardan ince konturların sınırlandırdığı mimari unsur içinde betimlenmişlerdir (F.6-9) (Ç.4). Hıristiyan sanatında, mimari bir düzenleme içinde kutsalı vurgulayan betimleme geleneği erken dönemlere kadar dayanmaktadır. Düzenlemenin erken tarihli bir örneği, New York Metropolitan Sanat Müzesinde sergilenmektedir. Bizans sanatına ait 550-600 tarihli gümüş plaka örneğinde, Petrus ve Aziz Paul'un tasvirleri sütun ve kemerden oluşan mimari düzenleme içine alınmıştır⁴⁹ (F. 21-22).



Fotoğraf 21-22: Aziz Petrus ve Paul'un Betimlendiği Gümüş Plaka Örnekleri

İncil yazarlarının madalyon içine alınan diğer bir tasvir örneği, İsa'ya ağıt sahnesinde ele alınmıştır. Sahnenin dört köşesinde, Matta, Markos, Luka ve Yuhanna İncil yazarları sembollerine birlikte işlenmiştir (F. 10). Kompozisyonun dört köşesinde İncil yazarlarının yer

48 Sabah Sahilli, s:372. 14. Yüzyıl Bizans Dönemine Ait Minyatürlü Bir El Yazmasının İkonografi ve Üslup Açısından Değerlendirilmesi (Oxford University, Bodleian Library, MS. Gr. Th. f 1)". *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 13 /33, (2016),

49 Erişim: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/468348>

alması, evrenin dört yönünü sembolize etmeleri ile beraber, her iki alem arasındaki bağlantıyı sağlayan özellikleri vurgulanmaktadır (Ç.5).

Hıristiyan geleneğinde melekler, cennet ile yeryüzü arasındaki geçişi sağlayan Tanrı ile insanlar arasındaki habercilerdir.⁵⁰ Süryani sanatının, litürjik madeni eserleri üzerinde uygulanan tasvirler arasında, melek figürleri dikkat çekmektedir. Hıristiyan sanatta rhipidion, kalıs örtüsü, ikona, kutsal kitap kapağı, röliker kutusu gibi litürjik eşyalar üzerinde bu varlıkların imgelerine yer verilerek bu göksel varlıkların koruyucu özelliklerine gönderme yapılmıştır.⁵¹

İncelenen levha örneklerinde, İsa'nın doğumu ve İsa'ya ağıt sahnesinin tamamlayıcı unsurları arasında melek figürleri de bulunmaktadır. İsa'nın doğum sahnesinde, kanatlı insan biçiminde ele alınan melekler (F.7) (Ç.2), Çarmıh ve İsa'ya ağıt sahnesinde, antropomorfik melek biçiminde betimlenmiştir (F.8-10) (C.3-5). Baş ve iki kanattan oluşan antropomorfik melek figürünün benzer bir örneğine, Sevgi Gönül Koleksiyonu'nda bulunan Bizans sanatına ait, kutsal sunu kabında rastlanmaktadır. XIX. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen, gümüş ve altın yaldızlı kutsal sunu kabının çevresinde, bitkisel bezemeye örtüşen antropomorfik melek figürü işlenmiştir.⁵² (F.23).



Fotoğraf 23: XIX. yüzyılın İkinci Yarısına Tarihlenen Bizans Sanatına Ait Kutsal Sunu Kabı (Pitarakis ve Merantzas, a.g.e., Kat No:37.)

Levhalar arasında tamamlayıcı bir diğer unsur olarak hayat ağacı motifine yer verilmiştir (F.12). Aşağıdan geniş başlayıp, yukarıya doğru daralan yalın ağaç motifi, yüzeyinde işlenen

50 Wilkinson, *Kökenleri ve Anlamlarıyla Semboller İşaretler Binlerce Yıllık Görsel Bir Yolculuk*, 128.

51 Sema Doğan ve Şükran Ünser, "Bizans Sanatında Kherub ve Seraph İmgeleri", (*Anadolu Kültürlerinde Süreklilik ve Değişim*, Dr. A. Mine Kadıroğluna Armağan, Editörler: A. Ceren Erel, Bülent İşler, Nilüfer Peker, Güner Sağır, Ankara. 2011), 209.

52 Brigitte Pitarakis ve Christos Merantzas. *A Treasured Memory Ecclesias Silver From The Ottoman İstanbul in The Sevgi Gönül Collection*, Vehbi Koç Foundation Sadberk Hanım Museum. (2006), Kat No:37.

yalm çiçek motifleriyle belirginleştirilmiştir (Ç.6). Benzer ağaç motifi, Süryani kiliselerinde litürjik yelpaze örneklerinde ele alınmıştır. Kozmik ağaç metaforu, pek çok kültürde öteki dünya (cennet) ve yeryüzünü bağlayan birleştiren bir motif olarak ele alınmıştır. İncil’de geçen iyiyi ve kötüyü bilme ağacı dünyevi ve uhrevi olanın ayrılışını temsil etmektedir. Adem ve Havva’nın yasak meyveyi yediği ağaç, aynı zamanda cennetten kovuluşun hikayesinde anlatılan ağaç motifiyle bağlantılıdır.⁵³ Hıristiyan ağaç sembolizminin temelinde, genel olarak cennetteki yasak ağaç ve İsa’nın çarmıha gerildiği ağaç metaforu yatmaktadır.⁵⁴

6. Sonuç

Anadolu’nun kadim kültürleri arasında bulunan Süryanilerin, Erken dönemlerden itibaren Hıristiyanlığı kabul ettikleri birçok kaynakta kabul görmektedir. Diyarbakır ve çevresinde yaşayan Süryani halkının, Hıristiyanlığın kabulü ve yayılması ile beraber, bu çevrede erken tarihlerde yapılan dini yapıların inşasında etkili oldukları düşünülmektedir. Bu döneme tarihlenen ve Süryani cemaati için tarihsel önemi olan Meryem Ana Kilisesi, günümüze taşıdığı özgün litürjik unsurlarıyla dikkat çekmektedir. Kilise’nin apsisinde yer alan, Süryanice kutsalların kutsalı olarak tanımlanan kduşkudşin, Süryani kiliselerinin odağında bulunan en önemli litürjik ve mimari unsur olarak ön plana çıkmaktadır. Makale çalışmasının konusunu oluşturan madeni levhalar, kilisenin ana kduşkudşinin sunak masası üzerinde yer almaktadır. Bu madeni levhalar üzerinde, Hıristiyan ikonografisinde sıklıkla işlenen İsa’nın yaşamından sahneler, İncil yazarları ve hayat ağacı motifi işlenmiştir. Tekli levhalarda işlenen olay örgüsü, bütüncül bir kompozisyon meydana getirmektedir. Levhalar, hayatın masası, Tanrı’nın sofrası, hayat suyu veren kaynak, hayat ırmağı, İsa’nın beşiği ve mezarı gibi simgesel anlamı olan kduşkudşinlerin, kutsiyeti ile örtüşen bir düzenleme halindedir. İncil’de geçen anlatımların tasvir edildiği madeni levhaların benzer örneklerine, Hıristiyan maden sanatında rastlamak mümkündür. Ancak, söz konusu levhaların didaktik ve kronolojik düzende sıralanma biçimi, Süryani ve Hıristiyan sanatının madeni eserlerinde pek karşılaşılmayan özgün bir uygulama olarak dikkat çekmektedir. Bu bağlamda, çalışma konumuzu oluşturan levha örnekleri, Süryani maden sanatında nitelikli eserlerin varlığını göstermesi açısından dikkate değerdir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

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

53 Wilkinson, Kökenleri ve Anlamlarıyla Semboller İşaretler Binlerce Yıllık Görsel Bir Yolculuk, 97-98.

54 Selma, Öztekin, “Dinlerde Hayat Ağacı” (Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, 2008), 81.

Kaynakça/References

- Acara, Meryem. “Bizans Maden Sanatı Dini Törenler Sırasında Kullanılan Liturjik Eserler”. Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, 1997.
- Acara, Meryem, “Bizans Ortodoks Kilisesinde Liturji ve Liturjik Eserler”, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 15/1 (1998):183-201.
- Akyüz, Gabriyel. Diyarbakır’daki Meryem Ana Kilisesi’nin Tarihçesi. İstanbul: Resim Matbaacılık, İstanbul, 1999.
- _____ Mort (Azize) Şmuni Kilisesi’nin Tarihçesi (M.S.6. yy). İnancın Simgesi Mort Şimuni ve Oğulları. Mardin: Mega Basım, 2005.
- Aydın, Ayşe (2010). Tapureli A Kilisesi Altar Kaidesi Işığında Kilikya ve İsaurya Bölgesi Kiliselerinde Görülen Altar Çeşitleri. *OLBA*, (XVIII), 347-370.
- Beysanoğlu, Şevket. *Anıtları ve Kitabeleri ile Diyarbakır Tarihi Başlangıçtan Akkoyunlular’a Kadar*. Diyarbakır: Kültür ve Sanat Yayınları, Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi. 1. Cilt. 2003.
- Bilge, Yakup. *600 Yıllık Gelenek Mor Gabriel Manastırı*. İstanbul: Gerçeğe Doğru Kitapları, Anadolu Ofset, 2011.
- Coşkuner, Buket. “XI. Yüzyıl Kapadokya Bölgesindeki İsa’nın Doğumu ve Çarmıha Gerilmesi Sahneleri”. Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2009.
- Demir, Zeki. *Süryani Ortodoks Kilisesi Gelenekleri ve Yedi Gizi*. İstanbul: Anadolu Ofset. Süryani Ortodoks Metropolitliği, 2015.
- Doğan, Sema. ve Ünser Şükran. “Bizans Sanatında Kherub ve Seraph İmgeleri”, Ankara: *Anadolu Kültürlerinde Süreklilik ve Değişim*, Dr. A. Mine Kadiroğlu’na Armağan, 2011.
- Durak, Nihat. *Süryani Ortodoks Kilisesi’nde İbadet*, İstanbul: Rağbet Yayınları. 2011
- Erginsoy, Ülker. *İslam Maden Sanatının Gelişmesi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1978.
- Ersoy, Necmettin. *Semboller ve Yorumları*. İstanbul: Zafer Matbaası, Birinci Baskı, 2000.
- Frazer, Margeret. “Byzantine Enamels And Goldsmith Work Precious Metalwork With Enamel”. *The Treasury of San Marco Venice, The Metropolitan Museum Of Art*. Edited by David Buckton with the help of Christopher Enstwistle and Rowena Prior, (İtaly: Olivetti, Milan Published by Olivetti Printed and bound in İtaly. 1984. Erişim. 01.12. 2018. <https://www.metmuseum.org>.
- Hillez, Semra ve Sonay Arslanboğa. “Diyarbakır Kiliseleri”, *Diyarbakır Mimarisi*. Editör İrfan Yıldız, Diyarbakır: Diyarbakır Valiliği Yayınları, Birinci Baskı 2011.
- Hollerweger, Hans. *Turabdin- Canlı Kültür Mirası*. Çev: Sevil Gülçur, Avusturya, 1999.
- Işık Şen, Vildan, “Bizans İkonalarından Günümüze Sanatta Meryem ve Çocuk Motifi”, *İdil Dergisi*, 6/32, (2017):1359-1358.
- Kitab-ı Mukaddes, (Tevrat, Zebur, İncil)*, Yeni Çeviri, İstanbul: Yeni yaşam Yayınları, Kitab-ı Mukaddes Şirketi, Haziran 2013.
- Kırbay, Ayça. “Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Koleksiyonunda Bulunan Dini Bir Tuvalin İkona İmajında Yorumlanması”. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, 2010.
- Koch, Guntram. *Erken Hristiyan Sanatı*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, Çeviren Ayşe Aydın, 2015.
- Küçük, Mehmet Alpaslan. “İsa’nın Doğumu-İkonografisi Üzerine”. *Dini Araştırmalar*. 22/55 (2019):181-212.
- Osmanoğlu, Özlem. “İstanbul Rum Ortodoks Kiliselerinde Epitafion İşlemeleri ve İkonografileri”, Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi, 2018.

- Öztekin, Selma. “Dinlerde Hayat Ağacı”, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, 2008.
- Öztokat, Nedret ve Yüzcüller Arsal, Serap. “Giotto’nun Ağıt Freskinin İkonografik ve Göstergebilimsel Okuması”, *Sanat Tarihi Yıllığı*. 23. (2014):109-133.
- Pekak, Mustafa Sacit ve Gür Durmuş. “İsa’nın Doğumu”. *Sanat Tarihi Dergisi*. 24/2 (2015):175-226.
- Pitarakis, Brigitte ve Christos Merantzias. *A Treasured Memory Ecclesias Silver From The Ottoman İstanbul in The Sevgi Gönül Collection*, Vehbi Koç Foundation Sadberk Hanım Museum (2006).
- Sahilli, Sabah. “14. Yüzyıl Bizans Dönemine Ait Minyatürlü Bir El Yazmasının İkonografi ve Üslup Açısından Değerlendirilmesi (Oxford University, Bodleian Library, MS. Gr. Th. f 1)”. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 13 /33, (2016): 364-383.
- Sözen, Metin ve Tanyeli Uğur. “Litürji” Maddesi, *Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul:Remzi Kitabevi, 2016.
- Şimşek, Mehmet, *Diyarbakır ve Süryaniler*. İstanbul: Kent Yayınları, İkinci Baskı, 2006.
- Tuncer, Orhan Cezmi, *Diyarbakır Kiliseleri*. Ankara: Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Sanat Yayınları, 2015.
- Wilkinson, Kathryn., Kökenleri ve Anlamlarıyla Semboller İşaretler Binlerce Yıllık Görsel Bir Yolculuk. Çeviren Seda Toksoy. İstanbul: Alfa Yayınları, 2018.
- İNTERNET KAYNAKLARI
- Erişim: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/468348> * 21.10.2020.



Değerli Hocam Prof. Dr. S. Yıldız Ötügen'in Anısına

Sema Doğan¹ 

Türkiye'de Bizans sanatı araştırmalarına öncülük eden ve gelişmesinde büyük çaba harcayan, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Emekli Öğretim Üyesi ve Demre Aziz Nikolaos Kilisesi Kazılarının Onursal Başkanı Prof. Dr. S. Yıldız Ötügen'i 10 Eylül 2020 tarihinde kaybettik.

10 Aralık 1945 tarihinde doğan S. Yıldız Ötügen, babası merhum Adnan Ötügen'in görevi nedeniyle ilk ve orta öğrenimini Almanya'da almış, lise öğrenimini Ankara Kız Lisesi'nde tamamlamıştır. Üniversite öğrenimini Almanya'da sürdüren S. Yıldız Ötügen Ren Friedrich Wilhelm Üniversitesi'nde Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde lisans ve yüksek lisans eğitiminin ardından, doktorasını Bizans Sanatı üzerine Prof. Dr. Horst Hallensleben'in danışmanlığında "İsa Kapı Mescidi und Medresesi in İstanbul / İstanbul'da İsa Kapı Mescidi ve Medresesi" başlıklı doktora tezi ile tamamlamıştır. Daha sonra Türkiye'ye dönen Yıldız Ötügen 1975 yılında Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nde öğretim üyeliğine başlamış, 2011 yılında emekli oluncaya dek aynı bölümde akademik yaşamını sürdürmüştür.

Türkiye'de Prof. Dr. Semavi Eyice ile başlayan Bizans sanatı araştırmaları 1970'li yıllardan itibaren S. Yıldız Ötügen'in akademik ve bilimsel çalışmalarıyla ivme kazanmıştır. S. Yıldız Ötügen Bizans sanatının mimari, mimari plastik ve resim sanatı alanında Türk bilim insanlarının öncülerindedir. S. Yıldız Ötügen'in akademik yaşamı, Bizans sanatına değerli katkılar sunan pek çok ulusal ve uluslararası yayınlarının yanı sıra bu alanda yetiştirdiği öğrencilerle de farklılık gösterir. Lisans, yüksek lisans ve doktora düzeyinde yetiştirdiği öğrencilerinin önemli bir kısmı ülkemizde pek çok farklı üniversitede Bizans Sanatı üzerine araştırma yapan, dersler veren ve yeni kuşakları bu alanda yetiştirme çabası içinde olan akademisyenlerdir.

Prof. Dr. S. Yıldız Ötügen eğitim faaliyetlerinin dışında, farklı dillerde yayınladığı ulusal ve uluslararası makale ve kitaplar, yürüttüğü projeler, kazı ve yüzey araştırmalarıyla zenginleşen akademik çalışmalarını bilim dünyasına sunmuş, meslektaşları ve öğrencileriyle paylaşmıştır. Bizans sanatı araştırmalarına yadsınamaz katkısı olan Prof. Dr. S. Yıldız Ötügen gerek ülkemizde, gerekse yurt dışında saygın ve haklı bir yer edinmiştir.

1989-2009 yılları arasında Demre – Aziz Nikolaos Kilisesi Kazıları onun başkanlığında yürütülmüş, anıt yapının korunmasında ortaya koyduğu büyük emeğin yanı sıra kazı

¹(Prof. Dr.), Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Beytepe, Ankara
E-posta: semamail@gmail.com ORCID: 0000-0001-7362-3290

çalışmalarıyla bilim dünyasına yeni bilgiler sunulmuştur. Kazı çalışmalarında yetiştirdiği çok sayıda master ve doktora öğrencileri için Aziz Nikolaos Kilisesi bir okul, bir eğitim yeri olmuştur. Emekliliğine kadar devam eden Kazı Başkanlığını daha sonra ekip üyeleri olarak bizler devraldığımızda hocamızın Onursal Başkan olarak manevi desteğini daima yanımızda hissediyoruz.

Hacettepe Üniversitesi'nde lisans öğrenciliğim sırasında 2. Sınıfta tanıdığım ve o yıl Bizans Mimarisi dersine devam ederken Bizans sanatı alanında onunla birlikte çalışmaya karar verdiğim sevgili hocam Yıldız Ötüken, Sanat Tarihi Bölümü'nün doktoralı genç hocaları arasında en disiplinli, en sert ama aynı zamanda öğrencisine en yakın olanı. Alman disipliniyle akademik sistematiği bizlere aşıl原因, özel bir öğretim yeteneğiyle Bizans sanatını sevdiren hocam, benim için uzun yıllar boyunca hocalığının dışında mesleki - etik ahlakı öğrendiğim kişi olmuştur.




Öğrenciliğimde ve sonrasında mesleki yolculuğumda bana kazandırdığı bilimsel disiplin, sabır ve mütevazılık, örnek aldığım hocamdan kalan mirastır. Onun çok değer verdiği ve 20 yıl boyunca yaşamının merkezinde yer alan Aziz Nikolaos Kilisesi Kazıları halen onun adıyla anılmakta, hatırasıyla devam etmektedir. Sevgili Hocam Yıldız Ötüken'i bir kez daha bu satırlarda özlemlerle, sevgiyle ve saygıyla anıyorum.

Tüm bilim camiasının ve sevenlerinin bir kez daha başı sağ olsun.





Dr. Filiz Çağman: Topkapı Sarayı'na ve Kitap Sanatlarına Adanan Bir Ömür

Ayşe Erdoğan¹ , Zeynep Atbaş² , Aysel Çötelioglu³ 



İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Estetik ve Sanat Tarihi Enstitüsü, Türk ve İslam Disiplini'ni 1964 yılında bitiren ve aynı yıl müze müdürü Hayrullah Örs döneminde Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde çalışmaya başlayan Dr. Filiz Çağman, 1971 yılında İstanbul Üniversitesi'nde Dr. Mazhar Şevket İpşiroğlu danışmanlığında yaptığı “Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Hazine 762 no.lu Nizami Hamse'sinin Minyatürleri” konulu teziyle doktor unvanını aldı. Kırk bir yıl görev yaptığı ve 1997-2005 yılları arasında müdürlüğünü üstlendiği Topkapı Sarayı'ndan 8 Şubat 2005 tarihinde emekli oldu. Yaptığı akademik çalışmalarla dünyanın sayılı resimli el yazma, hat ve kitap sanatları uzmanı olarak literatüre geçen Çağman, saray nakkaşhanesi ve

ehl-i hiref teşkilatı hakkındaki geniş çalışmaları sayesinde Topkapı Sarayı ve Osmanlı sanatı alanında da uzmanlaştı. Dr. İlber Ortaylı'nın deyimiyle “sadece bir müze müdürü değil, saray nazırı” olan Dr. Çağman, emekli olduktan sonra bir yandan akademik çalışmalarına devam ederken Mart 2005 - Haziran 2010 yılları arasında Sakıp Sabancı Müzesi'nde engen bilgisi ve deneyimi ile danışman olarak çalıştı.

Amerika ve Avrupa'nın pek çok kentinde ve yurtiçinde Türk ve İslam sanatlarıyla ilgili olarak düzenlenen sempozyum, kongre, kolokyum ve toplantılara katılarak İslam resim sanatı ile ilgili bildiriler sunan Filiz Çağman, Topkapı Sarayı Müzesi'nde ulusal ve geniş katılımlı Sanat Tarihi Araştırmaları Haberleşme Seminerleri'nin düzenlenmesi ve müze yıllıklarının

¹(Müdür), Ayşe Erdoğan, Ayasofya Müzesi, İstanbul, Türkiye. E-posta: ayseerdogdu64@hotmail.com ORCID: 0000-0002-1493-642X

²(El Yazmaları Uzmanı), Zeynep Atbaş, Türk ve İslam Eserleri Müzesi, İstanbul, Türkiye. E-posta: celikzeynep77@hotmail.com ORCID: 0000-0003-2286-630X

³(Sanat Tarihçisi), Aysel Çötelioglu, Türkiye. E-posta: ayselcotelioglu@hotmail.com ORCID: 0000-0003-1735-5273

yayınlanmasına öncülük etti. Çeşitli dillerde yayımlanmış çok sayıda bilimsel makale ve kitabın yanı sıra, yerli ve yabancı gazete ve dergi eklerinde yazıları yayımlandı. 2014 yılında yayınlanan *Kat'ı: Osmanlı Dünyasında Kağıt Oyma Sanatı ve Sanatçıları* adlı kitabı, bu konuda önemli bir boşluğu doldurdu. *Osmanlı Sarayı Tasvir Sanatı* ise 2016'da yayımlandı.

Filiz Çağman, Topkapı Sarayı'nda ve yurtdışında gösterime sunulan pek çok serginin baş küratörlüğünü üstlendi. 1983 yılında düzenlenen *Anadolu Medeniyetleri* sergisi, 1993 yılında düzenlenen *Çağlarboyu Anadolu'da Kadın* sergisi, 1999 yılında Versailles Sarayı'nda düzenlenen *Topkapı a Versailles Tresors de la Cour Ottomane* sergisi, 2000 yılında düzenlenen *Padişahın Portresi: Tesavir-i Âl-i Osman* sergisi, 2004 yılında Brüksel'de Palaisdes Beaux Arts'da *Analar, Tanrıçalar, Hanım Sultanlar* sergisi, Londra Kraliyet Sanat Akademisi'nde Ocak 2005'te görkemli bir törenle açılan ve büyük bir ilgi görerek ziyaretçi akınına uğrayan küratörlüğünü Dr. Nazan Ölçer ve Dr. David Roxburgh ile birlikte yaptığı *Türkler: Bin Yılın Yolculuğu 600-1600* sergisi en bilinenleridir.

Müdürlüğü döneminde Topkapı Sarayı'nın korunması amacıyla önemli projelerin gerçekleşmesini sağladı. 1998-2000 yılları arasında CİF sponsorluğu ile Topkapı Sarayı Müzesi Restorasyon, Konservasyon ve Temizlik Projesi çerçevesinde, Revan, Bağdat ve Mustafa Paşa köşkleri, Bab-ı Hümayun, Kutsal Emanetler bölümünün dış yüzeyleri, Bağdat ve Revan köşkleri arasındaki 56 sütunun madeni bölümleri, Harem dairesinin iç mekânı ile saray çeşmelerinin dış yüzeyleri bilimsel yöntemlerle temizlendi. 1999-2000 yıllarında Türkiye İş Bankası'nın sponsorluğu ile Enderun avlusundaki Hazine Koğuşu ve Hırka-i Saadet Koğuşu'nun restorasyonu yapılarak çağdaş sergi salonları olarak düzenlendi. 1999 Marmara depreminden sonra renovasyonu yapılan Fatih Köşkü, Hazine seksiyonu olarak düzenlendi ve 3 Temmuz 2001 yılında ziyarete açıldı. Kamu Yararına Çalışan Topkapı Sarayını Sevenler Derneği'nin katkıları ile Hacettepe Üniversitesi'nden Dr. Filiz Yenişehirlioğlu ile birlikte saray çinilerinin tasnifine başlandı. 1999 yılındaki Marmara depreminden sonra saray yapıları ve koleksiyonlarının korunması amacıyla tespit ve tedbir çalışmaları yaptı. Olası İstanbul depremi sebebiyle, diğer müzelere de öncülük ederek eğitim amaçlı konferans ve toplantılar gerçekleştirdi.

Dr. Filiz Çağman'ın özverili çalışmaları kendisine ve Topkapı Sarayı Müzesi'ne verilen ödüllerle taçlandı. 2001 tarihinde İspanyol (Katalan) Anticuarios Reales Atarazanos Vakfı tarafından altın madalya ödülüne layık görüldü. 30 Mayıs 2002 Perşembe gecesi Koç Üniversitesi'nde düzenlenen törenle, kültür alanında, "Tarihi ve Kültürel miras" alt başlığında, Topkapı Sarayı Müzesi'ne verilen Vehbi Koç ödülünü aldı. Ödülün verilme gerekçesi "*son yıllarda Hazine Dairesi çağdaş müzecilik anlayışıyla yeniden düzenlendi, böylece Topkapı Sarayı kendisini yenilemede büyük bir adım attı. Açtığı Padişah Portreleri, Otağ-ı Hümayun gibi sergilerle de başarılı hizmetler verdi. Depremlere karşı müzenin aldığı ivedi önlemler övgüye değerdir. Bu çalışmasıyla diğer müzelere öncülük etti. Bu konuda yaptığı bilimsel toplantılarla da müzecileri bilgilendirme işlevini başarıyla yerine getirdi*" şeklinde açıklandı. 2006 yılında

Dr. Nurhan Atasoy ve Dr. Nazan Ölçer'le birlikte kültürel değerlerimizin yurtdışında tanıtımına yaptıkları büyük katkılar nedeniyle Dışişleri Bakanlığı Üstün Hizmet Ödülü'nü aldı.


Mesleki yaşamı boyunca pek çok akademisyenin ve müze uzmanının yetişmesinde önemli rol oynayan ve biz Topkapı Sarayı Müzesi çalışanları için kimi zaman otoriter bir müdür, ama çoğu zaman sabırlı ve hoşgörülü bir öğretmen olarak mesleki gelişimimize önemli katkılar sağlayan Dr. Filiz Çağman'a bir teşekkür borçluyduk. Ona verebileceğimiz en büyük hediye bilimsel bir toplantı olacağı düşüncesiyle, onuruna 7-11 Şubat 2005 tarihleri arasında Topkapı Sarayı Müzesi'nde "*Topkapı Sarayı ve Osmanlı Sanatı*" konulu uluslararası bir sempozyum gerçekleştirildi. Yerli ve yabancı çok sayıda uzman ve akademisyen büyük bir istek ve heyecanla bu sempozyuma katılarak özgün bildirimlerini sundular. Büyük bölümü sempozyumda sunulan bildirimlerden oluşan *Filiz Çağman'a Armağan* kitabı, Lale Yayıncılık tarafından 2018 yılında yayımlandı.

Son yıllarda yaşadığı sağlık sorunlarına rağmen akademik çalışmalara katkı sunmaya ve eser vermeye devam eden Filiz Çağman'ın Zeren Tanındı ile yazdığı son makalesi "*Topkapı Sarayı'nın Kitap Hazinesinin İki Câmî 'ü't-Tevârih Nüshası Hakkında (H.1653-H.1654)*", *Sanat Tarihi Yıllığı*'nin bu sayısında yayımlanmıştır. Basım aşamasında olan kitap ve makaleleri şunlardır: *Topkapulu Saray*, İş Bankası yayını; *Filiz Çağman, Seçme Makaleler*, haz. Lale Uluç, Nakkaş Tezyini Sanatlar Merkezi Yayını. Hazine 2153 ve 2160 envanter numaralı Saray Albümlerinin Mas Matbaacılık tarafından hazırlanan tıpkıbasımlarına eşlik etmek üzere Türk ve Japon akademisyenlerin yazdığı çeşitli makalelerden oluşan *Çin-i Maçin'den Frengistan'a: Topkapı Sarayı'nın İki Eşsiz Albümü (Hazine 2153 ve 2160) / Collection of Wonders: The Unique Corpus of Two Saray Albums (Hazine 2153 ve 2160)* isimli kitapta "Saray Albümleri'nin Alâmet-i Farikası: Mehmed Siyâh Kalem ve Ardıllarının İşleri / Symbol of the Saray Albums: Drawings by Muhammad Siyâh Qalam and his Followers" ve "Saray Albümleri'ndeki Örnekleriyle 15. Yüzyılda Kağıt Oymacılığı / 15th-Century Cut Paper Work in the Saray Albums".

Dr. Filiz Çağman, son yıllarını geçirdiği memleketi Edirne'de 11 Ocak 2021 Pazartesi günü vefat etti. Vasiyeti üzerine, 12 Ocak 2021 Salı günü, aralarında Edirne Müzesi'nin kurucusu Dr. Rıfat Osman'ın, Mimar Sinan'ın kızının, Kınalızade'nin, bazı şeyhülislâmların kabrinin de bulunduğu şehrin merkezindeki tarihî Nazırçeşme Mezarlığı'na defnedildi.



Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Fatih Müderrisoğlu'nun Ardından

Murat Kocaaslan¹ 

Eğitimi ve akademik hayatı:

Dr. Öğr. Üyesi M. Fatih Müderrisoğlu, tapu kadastro memuru Mustafa Kazım ve ev hanımı Yıldız Müderrisoğlu'nun oğlu olarak 06.10.1957 yılında Yozgat'ta dünyaya geldi.¹ Babasının memuriyeti nedeniyle eğitimini farklı şehirlerde tamamladı. İlköğrenimine Mardin Dumlupınar İlkokulu'nda başladıysa da eğitimini 1963-68 yıllarında Urfa Cengiz Topel İlkokulu'nda tamamladı. Ardından 1968-69 yılında Urfa Merkez Ortaokulu'na ve 1969-70 yılında ise Konya Devrim Ortaokulu'na devam etti. 11.07.1975 yılında Konya Karatay Lisesi'ni bitirdi.

Müderrisoğlu, 1975 yılında başladığı üniversite eğitiminde öncelikle Hacettepe Üniversitesi İstatistik Bölümü'ne kayıt yaptırdı ancak bir yıl sonra okulu bıraktı. 1979 yılında aynı üniversitenin Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü'ne başladı. Bu bölümden 1983 yılında mezun oldu. Mezuniyet tezi olarak *“Bursa Yıldırım Bayezid Külliyesi”*ni hazırladı. Yüksek lisans ve doktora çalışmalarını Hacettepe Üniversitesi Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü'nde Prof. Dr. A. Filiz Yenişehirlioğlu ile yürüten Müderrisoğlu, 1986 yılında *“Edirne II. Bayezid Külliyesi”* konulu teziyle yüksek lisans, 1993 yılında ise *“16. Yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nda İnşa Edilen Menzil Külliyyeler”* başlıklı teziyle de doktora eğitimini tamamladı. Müderrisoğlu, doktora tezinde 16. yüzyılın sosyal, ekonomik ve siyasi yapısıyla, bu olguların mimariye olan uzantılarını mimari ağırlıklı bir yaklaşımla ele aldı. Çalışmasında Saray çevresine mensup sultan, sadrazam, vezirler tarafından Rumeli ve Anadolu yolları üzerinde inşa edilen ve *“Menzil Külliyesi”* olarak bilinen on dört külliye dönemin kaynakları, vakıf kayıtları ışığında detaylı olarak değerlendirmiştir.

Akademik hayatına 1985 yılında Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde başlayan Müderrisoğlu, 1991 yılından itibaren aynı üniversitenin Edebiyat Fakültesi Sanat

1 Bkz. http://www.sanattarihi.hacettepe.edu.tr/cv/fatih_muderrisoğlu.shtml (Erişim 10 Haziran 2021); F. Toruk ve F. Bürkük (2020). “Dr. Mehmet Fatih Müderrisoğlu (1957-2020)”. Selçuklu Medeniyeti Araştırmaları Dergisi, (5), 172-173; M. Kurtoğlu ve F. Bürkük (2020). “Kendi Dünyasında Bir Seyyah, Sanat Tarihinin İzinde Bir Hoca: Mehmet Fatih Müderrisoğlu”. Vakıflar Dergisi, (54), 289-298. Yazının hazırlanması sırasında yardım ve önerilerinden dolayı; Prof. Dr. Filiz Yenişehirlioğlu'na, Prof. Dr. Serpil Bağcı'ya, Prof. Dr. Aykut Mısırlıgil'e ve Nevin Aykın'a teşekkür ederim.

Tarihi Bölümü'nde devam etti. 1995 yılında öğretim görevlisi ve ardından 1997 yılından itibaren de öğretim üyesi olarak görevini sürdürdü. Otuz beş yıl süren akademik hayatında; Osmanlı Sanatı, Osmanlı Kentleri, Müzecilik, Erken Osmanlı Sanatı, Osmanlı Döneminde Yazılı ve Görsel Belgeler, Oluşum ve Gelişim Evresinde Osmanlı Sanatı gibi lisans, yüksek lisans ve doktora düzeyinde birçok ders verdi. Ayrıca birçok yüksek lisans ve doktora öğrencisine danışmanlık yaptı.

Müderrisoğlu 1985 yılında Sanat Tarihi bölümüne başlamasının ardından Türkiye ve dünyada birçok yeri gezdi. Yirmi beş yıllık arkadaşı ve aynı zamanda gezilerinde kendisine eşlik eden Prof. Dr. Aykut Mısırlıgil, Müderrisoğlu'nu şöyle anlatmaktadır:

“Fatih Hoca ile yollarımız 1980’li yıllarda keşişti. Uzun yıllar güney doğu illerinde ÖSYM’nin yapmış olduğu sınavlarda görev yaptık. Görev bitiminde kendi imkân ve harcamalarımızla bütün bölgenin kültür varlıklarını gezerdik. Bu süre zarfında onun “ismi ile müsemma” olduğunu fark ettim. Hem evrensel kültür ve sanatı arayan, yeni yerler görme aşkı ile tutuşan bir “Fatih”, hem de soyadı gibi bilgili bir “müderriş”di. Peşini bırakmadım. İlk önce Anadolu toprakları kültür varlıklarının envanterini çıkardık. Detaylı bilgisi ile bütün arkeolojik kazı alanlarını bize bir bir gezdirdi, derin ve mukayeseli bilgiler verdi. Ondan sonra Osmanlıların ve Roma’nın izinde Kuzey Afrika’ya açılmaya karar verdik. Onun başkanlığını ve planlamasını yaptığı küçük kültür grupları ile Fas Essaura, Volubilis’den başlayarak, Leptis Magna, Sabrata, Camilla, Timgad, Kartaca, Omdurman Sudan sokaklarında bazen Berberiler, Tuaregler ve Bedevilerle beraber olduk, bazen eski Kahire sokaklarında Kıptilerle beraber nargile içtik. Bazen Sultan Baybars’ın mezarında Fatiha okuduk, bazen Akka’da Cezzar Ahmed Paşa’nın mezarında mehter marşı söyledik, bazen de Ürdün Salt’da 10. yıl marşı okuduk. Pirimiz Evliya Çelebi’nin korkusuzluğunu ve atılganlığını örnek aldık. Bazen, otostop, sırt çantalı, at, deve, halk otobüsü, tren ve tekne ile bazen de ucuz bilet yakalayarak business class uçakla gezegeni dolaştık. Bazen 90 kişilik “youth hostel” yatakhanelerde, bazen de çadırda yattık. Tel Brak, Palmyra, Jerash, Krak des Chavaliers, Baalbek, Bekaa Vadisi, Beidettin Sarayı, Petra, Vadi Rum’da, Kerak Kalesi’nde, Selahaddin Kalesi’nde beraberdik. Yine bize İran çöllerinde Yezd, sessizlik kuleleri, Şiraz, Persepolis ve İsfahan’da, Tebriz’de, Hazer denizi kıyılarında, Kutaisi Gürcüstan’da bize liderlik yaptı. Bizim tam bir bağımsız Memlûklü Türk savaşçısı karakterimiz yanında, o zaman zaman yüzü edeple kızaran, hep doğruyu söyleyen, namuslu bir İstanbul beyefendisi idi. Belki de tek kusuru “elindeki malı iyi pazarlayamayan” bir satıcı olması idi. Hayatı Evliya Çelebi gibi geçti, bir gezgin gibi gezegeni dolaştı. Türk Sanat Tarihi, efendi ve bilgili bir akademisyenini kaybetti. Ben de yeri asla doldurulmayacak bir uzun yol arkadaşımı kaybettim”.²

Prof. Dr. Aykut Mısırlıgil’in de belirttiği üzere Müderrisoğlu yurtiçinde ve yurtdışında sayısız yer gördü. Hem bu süreçten hem de akademik geçmişinden gelen bilgi birikimini insanlarla paylaşma hususunda hep cömert oldu.

2 Sayın Prof. Dr. Aykut Mısırlıgil’e bu yazıyı kaleme aldığı için teşekkür ederim.

Akademik çalışmaları

Müderrişoğlu, 1985 yılında başladığı akademik hayatı süresince birçok bilimsel çalışmada bulundu. Bu çalışmaların bir kısmı kitap veya makale olarak yayımlandı. 1997 yılında Lüleburgaz Belediyesi Kültür Yayınlarından *“Lüleburgaz ve Sokullu Mehmet Paşa Külliyesi”*, 1995 yılında ise Prof. Dr. Filiz Yenişehirlioğlu, Prof. Dr. Mustafa Akpolat ve Dr. Öğr. Üyesi Suat Alp’le birlikte hazırladıkları *“Mersin Evleri”* kitabı ise Kültür Bakanlığı tarafından yayımlandı.

Müderrişoğlu, birçok dergide sayısız makale kaleme aldı. Özellikle Osmanlı şehirleri ve Osmanlı küllieleri üzerine çalışmalar yaptı. Vakıflar Dergisi’nde: *“Edirne II. Bayezid Külliyesi”*, *“Bir Osmanlı-Türk Şehri Olarak Belen”*, *“Bani Çoban Mustafa Paşa ve Bir Osmanlı Şehri Gebze”*, *“Osmanlı Maliyesinin Mali Kaynakları”*, *“Osmanlı Saray Çevresinin Suriye’deki Vakıf Eserlerinden Bazı Örnekler”* ve *“Tahir Paşa ve Mudanya’daki Eserleri”*; Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi’nde: *“Anadolu’da Önemli Bir Kültürel Merkez: Osmancık”*, *“Kanunî Sultan Süleyman’ın Baniliğinde Ailesinin Yeri”* başlığıyla Osmanlı dini mimarisi ve şehirciliği üzerine önemli makaleler yayımladı. Bununla birlikte Müderrişoğlu, yurtiçinde ve yurtdışına gezip gördüğü yerlerin tanıtımını içeren birçok gezi yazısı da kaleme aldı.

Kurul, yayın üyelikleri ve danışmanlıkları

Müderrişoğlu, akademik çalışmalarının yanı sıra birçok farklı kurulda görev, farklı dergilerde yayın kurulu üyeliği ve belgesellere danışmanlık yaptı. Görev aldığı kurullar arasında: 1999-2000 yılları arasında Trabzon ve 2018-2020 yılları arasında Karabük Kültür Varlıkları Koruma Kurulları bulunmaktadır. Farklı tarihler arasında Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yönetim Kurulu Üyeliği ve Dergi Hakemliği, Vakıflar Genel Müdürlüğü Vakıflar Dergisi Yayın Kurulu Üyeliği, Türkiye Tabiatını Koruma Derneği Tabiat ve İnsan Dergisi Yayın Kurulu Üyeliğini de sürdürmüştür.

Danışmanlığını yaptığı belgeseller arasında Nermin Şaman Doğan ile birlikte TRT için 2000-2001 yıllarında *“Külliyeler”*, 2008-2009 yıllarında ise *“Konusan Tarih”* bulunmaktadır. Bununla birlikte Avrasya televizyonunda yayınlanan *“Şehirler ve Camiler”* belgeselinin *“Ankara Camileri”* bölümünde de danışmanlık yapmıştır.

Dr. Öğr. Üyesi M. Fatih Müderrişoğlu, 63 yıllık hayatını bilime katkı yapmak, yeni yerler keşfetmek ile geçirdi. Çalışkan ve beyefendi kişiliğiyle bilinen Müderrişoğlu ne yazık ki 27 Ekim 2020 yılında kalp yetmezliği sonucu hayatını kaybetti.

Bibliyografya

Kitap ve kitap bölümleri

Müderrişoğlu, M. F. (1995). Mersin Evleri. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları. (Filiz Yenişehirlioğlu, Mustafa Akpolat ve Suat Alp ile birlikte)

(1995). “Antalya Mozaik Dünyasında Bir Gezinti”, In Memoriam İ. Metin Akyurt-Bahattin Devam Anı Kitabı. (Ed. Nezih Başgelen). İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yazıları, 223-226.

- _____ (1997). Lüleburgaz ve Sokullu Mehmet Paşa Külliyesi. İstanbul: Lüleburgaz Belediyesi Kültür Yayınları.
- _____ (2001). “Osmanlı Şehirciliği Üzerine Bazı Gözlemler”. Prof. Dr. Zafer Bayburtluoğlu Armağanı Sanat Yazıları. (Ed. M. Denктаş ve Y. Özbek) Kayseri: Kayseri Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, 387-396.
- _____ (2002). “Osmanlı İmparatorluğu’nda Ulaşım ve Yol Şebekesi”. Ortaçağ’da Anadolu, Prof. Dr. Aynur Durukan’a Armağan. (Ed. N. Şaman Doğan) Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 373-381.
- _____ (2010). “Kuşevleri”. Şefkat Estetiği Kuşevleri. İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Yayınları, 147-169.
- _____ (2011). “Osmanlı Klasik Dönem Yapısı: Konya’da Selimiye Camii”, Anadolu Kültürlerinde Süreklilik ve Değişim, Dr. A. Mine Kadiroğlu’na Armağan. (Ed. B. İşler, E. Ceren, G. Sağır ve N. Peker). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 431-440.
- _____ (2013). “Demirci İlçesi”. Türk Kültür Varlıkları Envanteri, 45. Manisa İlçeleri. (Ed. H. Acun). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1-52.
- _____ (2013). “Osmanlı Devleti’nde Vakıf Medeniyeti: Bani ve Şehir İlişkisi”. Vakıf Medeniyeti ve Şehir. Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 51-66.
- _____ (2014). “Sultan II. Selim’in Banilik Faaliyetleri”. Sanat Tarihi Araştırmaları: Kültürel Kimlikte Gelenek, Çeşitlilik ve Değişim, Prof. Dr. H. Acun Armağanı. Turkish Studies. C.9/S.10: 749-773.
- _____ (2018). “Osmanlı’da Bir Saraylı Kadın: Bülbül Hatun ve Amasya’daki Vakıf Eserleri”. Vakıf ve Toplum Vakıf Kuran Kadınlar. (Ed. Abdülkadir Dündar), Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları. 62-69.
- _____ (2018). “Ahi Yerleşimi Mudurnu ve Yıldırım Külliyesi”. 2018 Uluslararası Mudurnu Araştırmaları Ahilik ve Halk Kültürü Sempozyumu. (Ed. A. Aktaş Yasa ve F. Öztürk). 21-22 Eylül 2018: 237-254.
- _____ (2019). “Klasik Dönem Osmanlı Mimarisi”. Türk İslam Sanatları Tarihi. (Ed. Abdülkadir Dündar). Ankara: Grafiker Yayınları, 339-46.
- _____ (2019). “Osmanlı Batılılaşma Dönemi Mimarisi”. Türk İslam Sanatları Tarihi. (Ed. Abdülkadir Dündar). Ankara: Grafiker Yayınları, 347-353.

Ansiklopedi maddeleri

- _____ (1999). “Osmanlı İmparatorluğu’nda Menzil Yolları ve Menzil Külliyesi”. Osmanlı. C.10. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 376-383.
- _____ (2000). “Menzil Roads and Menzil Complexes in The Ottoman Empire”. The Great Ottoman Turkish Civilization. V.4. Ankara: Yeni Türkiye, 380-88.
- _____ (2001). “Menzil Kavramı ve Osmanlı Devleti’nde Menzil Yerleşimleri”. Türkler Ansiklopedisi. C. 10. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 920-926.
- _____ (2009). “Havsa Sokullu Mehmed Paşa Külliyesi”. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. C. 37: 359-360.
- _____ (2009). “Lüleburgaz Sokullu Mehmed Paşa Külliyesi”. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. C.37: 363-364.
- _____ (2009). “Payas Sokullu Mehmed Paşa Külliyesi”. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. C.37: 364-366.

Makaleleri

- _____ (1991). “Edirne II. Bayezid Külliyesi”. Vakıflar Dergisi. S.22: 151-198.
- _____ (1994). “Bir Osmanlı-Türk Şehri Olarak Belen”. Vakıflar Dergisi. S.24: 237-272.
- _____ (1995). “Bani Çoban Mustafa Paşa ve Bir Osmanlı Şehri Gebze”. Vakıflar Dergisi. S.25: 67-124.
- _____ (1998). “Osmanlı Maliyesinin Mali Kaynakları”. Vakıflar Dergisi. S.27: 95-101. (Çetin Arslan ile birlikte).
- _____ (2003). “Mihaloğulları ve Gazi Mihal’in Bilecik-Gölpazarı’ndaki Eserleri”. Süleyman Demirel Üniversitesi Fen ve Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi. S.8: 207-238. (Çetin Arslan ile birlikte).
- _____ (2006). “Osmanlı Saray Çevresinin Suriye’deki Vakıf Eserlerinden Bazı Örnekler”. Vakıflar Dergisi. S.29: 163-190.
- _____ (2008). “Anadolu’da Önemli Bir Kültürel Merkez: Osmanlık”. Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi. S.9: 425-438.
- _____ (2013). “Vakıflar Dergilerinin İlk Sayılarının Sayısal ve Tematik Olarak Değerlendirilmesi”. Vakıflar Dergisi 75. Yıl Özel Sayısı: 75-85.
- _____ (2013). “Kanunî Sultan Süleyman’ın Baniliğinde Ailesinin Yeri”. Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi. S.18 (18): 187-205.
- _____ (2018). “Tahir Paşa ve Mudanya’daki Eserleri”. Vakıflar Dergisi. S.50: 199-217.
- _____ (2019). “Bir Çınarın Ardından: Prof. Dr. Hakkı Acun’un Yaşam Öyküsü ve Bilimsel Kişiliği”. 80. Vakıflar Dergisi 80.Yıl Özel Sayısı: 289-294. (Bülent İşler ile birlikte).
- _____ (1989). “Lüleburgaz Sokullu Mehmed Paşa Külliyesi”. Türkiye İş Bankası Kültür ve Sanat. S.3: 64-66.
- _____ (1990). “Mimar Sinan’ın Ana Yollar Üzerine İnşa Ettiği Menzil Külliyesi”, Kültür Bakanlığı Milli Kültür Dergisi. S.71: 27-29.
- _____ (1990). “Edirne II. Beyazid Külliyesi”. Türkiye İş Bankası Kültür ve Sanat. S.5: 63-68.
- _____ (1990). “Osmanlı İmparatorluğu’nun Doğu Akdeniz’deki İskelesi: Payas ve Sokullu Mehmed Paşa Külliyesi”. Türkiye İş Bankası Kültür Sanat. S.8: 61-63.
- _____ (1991). “Afşin Eshab-ı Keyf Külliyesi Hanı”. Türkiye İş Bankası Kültür ve Sanat Kahramanmaraş Özel Sayısı. S.10: 12-15.
- _____ (1991). “Terkedilen Yerleşme Yeri Karaköy’de Bir Gezinti”. PTT Dergisi, S.100: 28-31.
- _____ (1991). “Safranbolu”. Image of Turkey, S.41.
- _____ (1994). “Tokat Hatuniye Külliyesi”. Türkiye İş Bankası Kültür ve Sanat Tokat Özel Sayısı. S.24: 26-29.
- _____ (1994). “Bani Pertev Mehmed Paşa ve İzmit’teki Vakıf Eserleri”. Tarih Çevresi. S.13: 39-46.
- _____ (1995). “Tarihte Yaşayan Bir Osmanlı Kenti: Safranbolu”. Tarih Çevresi. S.16: 43-48.
- _____ (1995). “XV. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu’nun Bir Hastanesinde Çağını Aşan Uygulamalar”. Sandoz. S.3: 10-19.
- _____ (1998). “Tarihsel Süreç İçerisinde İznik”. Vakıf ve Kültür. S.1/3. (Kasım): 43-46.
- _____ (1999). “Çandarlı Ailesinin Osmanlı Mimarisi ve Şehirciliğine Olan Katkısı”. Vakıf ve Kültür. S.1/4. (İlkbahar): 55-58 (Çetin Arslan ile birlikte).

- _____ (1999). “Dünden Bugüne Halfeti”. Vakıf ve Kültür. S. 2/6: (Aralık): 16-19 (Çetin Arslan ile birlikte).
- _____ (2002). “Bir Başkent’in Öyküsü: Ankara”. Vakıf ve Kültür: II/Özel Sayı. (Nisan): 82-86.
- _____ (2000). “Osmanlının 700. Yıl Anısına”. Bilge. S.26: 118-120.
- _____ (2010). “Orhan Cezmi Tuncer, Anadolu Kervan Yolları”. Anadolu ve Çevresinde Ortaçağ. S.3: 217-220.
- _____ (2010). “Dünya Kültür Miras Listesinde Bir Anadolu Kenti: Safranbolu”. İmaret. S.2: 40-44.

Yayın tanıtımı

- _____ (2016). “Kurtoğlu Mehmet. Taceddin Dergâhı’nda İstiklal Şairi Mehmet Akif” Vakıflar Dergisi. S.46: 201-203.

Gezi-Seyahat Yazıları

- _____ (1990). “Sinan’s Work in İzmit”. TÜTAV Image of Turkey. S.35: 31-32.
- _____ (1991). “Beatiful Dalyan”. TÜTAV Image of Turkey. S.37: 16-19.
- _____ (1992). “The Scener of Great Battles: Issus and Today’s Erzin”. TÜTAV Image of Turkey. S.48: 18-22.
- _____ (1993). “A Tour of Fethiye and Surrounding”. TÜTAV Image of Turkey. S.60: 22-28.
- _____ (1993). “Bir Sayfiye Yöremiz Arsuz”. Shell İlgi. S.74: 16-23.
- _____ (1993). “Dalyan”. Turkish Airlines SkyLife. S.123. (Temmuz): 38-47.
- _____ (1993). “Kaş’ta Bir Mola”. Kültür. 99: 24-28.
- _____ (1993). “The Triangular Paradise Üçağız-Kekova-Simena”. TÜTAV Image of Turkey. 58: 26-29.
- _____ (1995). “From Fethiye to Demre: A Travel Diary”. Shell İlgi. S. 82: 16-25.
- _____ (1998). “Sevginin Buluşamadığı Belde, Daphne”. Tabiat ve İnsan. S.3: 21-23.
- _____ (1999). “Doğanın Ve Tarihin Kucaklaştığı Bir Yöremiz; Erzin”. Tabiat ve İnsan. S.2: 27-28.
- _____ (2005). “Akçakoca (Diapolis)”. Tabiat ve İnsan. S.3: 39.
- _____ (2005). “Kastamonu: An open air museum”. Diplomat. (October): 44-45.
- _____ (2006). “Manisa: A break in the Aegean”. Diplomat. (May): 39-41.
- _____ (2006). “Tokat: Living with tradition”. Diplomat. (June). 46-47.
- _____ (2006). “Morocco: Citabel of Suprise”. Diplomat. (April): 32-35 (Ünal Araç ile birlikte).
- _____ (2006). “Amasya: The Flow of history”. Diplomat. (January): 46-47.
- _____ (2015). “Amasya: Kral ve Şehzade Kentinden Müzeler ve Masal Kentine Bir Seyahat Güncesi”. İmaret. S.17: 108-112.

Kaynakça/References

http://www.sanattarihi.hacettepe.edu.tr/cv/fatih_muderrisoğlu.shtml (Erişim 10 Haziran 2021)

Kurtoğlu M. ve F. Bürkük (2020). “Kendi Dünyasında Bir Seyyah, Sanat Tarihinin İzinde Bir Hoca: Mehmet Fatih Müderrisoğlu”. Vakıflar Dergisi, (54), 289-298.

Toruk F. ve F. Bürkük (2020). “Dr. Mehmet Fatih Müderrisoğlu (1957-2020)”. Selçuklu Medeniyeti Araştırmaları Dergisi, (5), 172-173.



Resim 1: Fatih ve Mustafa (Kardeşi) Müderrisoğlu 1971 yılı (Nevin Aykın Arşivi)



Resim 2: Fatih Müderrisoğlu 1997 yılında sempozyum sırasında sunum yaparken (Nevin Aykın Arşivi)



Resim 3: Fatih Müderrisoğlu 2007 yılı, Ankara



Resim 4: Fatih Müderrisoğlu 2019 yılı Ankara, Gölbaşı (Nevin Aykın Arşivi)

TANIM

Sanat Tarihi Yıllığı – Journal of Art History, 1964-65 yılında İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Enstitüsü'nün yayın organı olarak Oktay Aslanapa, Şerare Yetkin ve Metin Sözen tarafından yayına hazırlanan ilk sayı ile yayın hayatına başlamıştır. İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi'ne bağlı Sanat Tarihi Araştırma Merkezi'nin bilimsel, hakemli, açık erişimli süreli yayını olarak yılda bir kere yayınlanır. Yayın dili Türkçe, İngilizce, Almanca ve Fransızca'dır.

AMAÇ

Sanat Tarihi Yıllığı, sanat tarihi disiplininin tüm alanlarında yüksek kalitede bilimsel içeriğe sahip özgün makaleler yayınlamak bilim dünyasına katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

KAPSAM

Sanat Tarihi Yıllığı, Bizans sanatı, Türk-İslam sanatları, Batı sanatı ve çağdaş sanat alanları başta olmak üzere sanat tarihi disiplini çerçevesinde üretilmiş özgün makaleler için yayın olanağı sağlamaktadır. Bu kapsamda Sanat Tarihi Yıllığı'na gönderilen makaleler başka bir yerde yayınlanmamış, özgün çalışmalar olmalıdır. Makaleler Türkçe, İngilizce, Fransızca ve Almanca dillerinde gönderilebilir.

POLİTİKALAR

Yayın Politikası

Dergiye yayınlanmak üzere gönderilen makalelerin içeriği derginin amaç ve kapsamı ile uyumlu olmalıdır. Dergi, orijinal araştırma niteliğindeki yazıları yayınlamaya öncelik vermektedir.

Daha önce yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere başka bir dergide halen değerlendirmede olmayan ve her bir yazar tarafından onaylanan makaleler değerlendirilmek üzere kabul edilir.

Ön değerlendirmeyi geçen yazılar iThenticate intihal tarama programından geçirilir. İntihal incelemesinden sonra, uygun makaleler Editör tarafından orijinaliteleri, metodolojileri, makalede ele alınan konunun önemi ve derginin kapsamına uygunluğu açısından değerlendirilir.

Editör, gönderilen makale biçimsel esaslara uygun ise, gelen yazıyı yurtiçinden ve /veya yurtdışından en az iki hakemin değerlendirmesine sunar, hakemler gerek gördüğü takdirde yazıda istenen değişiklikler yazarlar tarafından yapıldıktan sonra yayın için son kararı verir.

Makale yayınlanmak üzere dergiye gönderildikten sonra yazarlardan hiçbirinin ismi, tüm yazarların yazılı izni olmadan yazar listesinden silinemez ve yeni bir isim yazar olarak eklenemez ve yazar sırası değiştirilemez.

Açık Erişim İlkesi

Sanat Tarihi Yıllığı'nın tüm içeriği okura ya da okurun dahil olduğu kuruma ücretsiz olarak sunulur. Okurlar, ticari amaç haricinde, yayıncı ya da yazardan izin almadan dergi makalelerinin tam metnini okuyabilir, indirebilir, kopyalayabilir, arayabilir ve link sağlayabilir.

Sanat Tarihi Yıllığı makaleleri açık erişimlidir ve Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.tr>) olarak lisanslıdır.

İşleme Ücreti

Derginin tüm giderleri İstanbul Üniversitesi tarafından karşılanmaktadır. Dergide makale yayını ve makale süreçlerinin yürütülmesi ücrete tabi değildir. Dergiye gönderilen ya da yayın için kabul edilen makaleler için işleme ücreti ya da gönderim ücreti alınmaz.

Telif Hakkında

Yazarlar Sanat Tarihi Yıllığı dergisinde yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) olarak lisanslıdır. Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansı, eserin ticari kullanım dışında her boyut ve formatta paylaşılmasına, kopyalanmasına, çoğaltılmasına ve orijinal esere uygun şekilde atıfta bulunmak kaydıyla yeniden düzenleme, dönüştürme ve eserin üzerine inşa etme dâhil adapte edilmesine izin verir.

ETİK

Yayın Etiği Beyanı

Sanat Tarihi Yıllığı, yayın etiğinde en yüksek standartlara bağlıdır ve Committee on Publication Ethics (COPE), Directory of Open Access Journals (DOAJ), Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA) ve World Association of Medical Editors (WAME) tarafından yayınlanan etik yayıncılık ilkelerini benimser; Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing başlığı altında ifade edilen ilkeler için: <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing>

Gönderilen tüm makaleler orijinal, yayınlanmamış ve başka bir dergide değerlendirme sürecinde olmamalıdır. Her bir makale editörlerden biri ve en az iki hakem tarafından çift kör değerlendirmeden geçirilir. İntihal, duplikasyon, sahte yazarlık/inkar edilen yazarlık, araştırma/veri fabrikasyonu, makale dilimleme, dilimleyerek yayın, telif hakları ihlali ve çıkar çatışmasının gizlenmesi, etik dışı davranışlar olarak kabul edilir.

Kabul edilen etik standartlara uygun olmayan tüm makaleler yayından çıkarılır. Buna yayından sonra tespit edilen olası kuraldışı, uygunsuzluklar içeren makaleler de dahildir.

Araştırma Etiği

Sanat Tarihi Yıllığı araştırma etiğinde en yüksek standartları gözetir ve aşağıda tanımlanan uluslararası araştırma etiği ilkelerini benimser. Makalelerin etik kurallara uygunluğu yazarların sorumluluğundadır.

- Araştırmanın tasarlanması, tasarımın gözden geçirilmesi ve araştırmanın yürütülmesinde, bütünlük, kalite ve şeffaflık ilkeleri sağlanmalıdır.

YAZARLARA BİLGİ

- Araştırma ekibi ve katılımcılar, araştırmanın amacı, yöntemleri ve öngörülen olası kullanımları; araştırmaya katılımın gerektirdikleri ve varsa riskleri hakkında tam olarak bilgilendirilmelidir.
- Araştırma katılımcılarının sağladığı bilgilerin gizliliği ve yanıt verenlerin gizliliği sağlanmalıdır. Araştırma katılımcıların özerkliğini ve saygınlığını koruyacak şekilde tasarlanmalıdır.
- Araştırma katılımcıları gönüllü olarak araştırmada yer almalı, herhangi bir zorlama altında olmamalıdır.
- Katılımcıların zarar görmesinden kaçınılmalıdır. Araştırma, katılımcıları riske sokmayacak şekilde planlanmalıdır.
- Araştırma bağımsızlığıyla ilgili açık ve net olunmalı; çıkar çatışması varsa belirtilmelidir.
- Deneysel çalışmalarda, araştırmaya katılmaya karar veren katılımcıların yazılı bilgilendirilmiş onayı alınmalıdır. Çocukların ve vesayet altındakilerin veya tasdiklenmiş akıl hastalığı bulunanların yasal vasisinin onayı alınmalıdır.
- Çalışma herhangi bir kurum ya da kuruluşta gerçekleştirilecekse bu kurum ya da kuruluştan çalışma yapılacağına dair onay alınmalıdır.
- İnsan ögesi bulunan çalışmalarda, "yöntem" bölümünde katılımcılardan "bilgilendirilmiş onam" alındığının ve çalışmanın yapıldığı kurumdan etik kurul onayı alındığı belirtilmesi gerekir.

Yazarların Sorumluluğu

Makalelerin bilimsel ve etik kurallara uygunluğu yazarların sorumluluğundadır. Yazar makalenin orijinal olduğu, daha önce başka bir yerde yayınlanmadığı ve başka bir yerde, başka bir dilde yayınlanmak üzere değerlendirmede olmadığı konusunda teminat sağlamalıdır. Uygulamadaki telif kanunları ve anlaşmaları gözetilmelidir. Telifle bağlı materyaller (örneğin tablolar, şekiller veya büyük alıntılar) gerekli izin ve teşekkürle kullanılmalıdır. Başka yazarların, katkıda bulunanların çalışmaları ya da yararlanılan kaynaklar uygun biçimde kullanılmalı ve referanslarda belirtilmelidir.

Gönderilen makalede tüm yazarların akademik ve bilimsel olarak doğrudan katkısı olmalıdır, bu bağlamda "yazar" yayınlanan bir araştırmanın kavramsallaştırılmasına ve dizaynına, verilerin elde edilmesine, analizine ya da yorumlanmasına belirgin katkı yapan, yazının yazılması ya da bunun içerik açısından eleştirel biçimde gözden geçirilmesinde görev yapan birisi olarak görülür. Yazar olabilmenin diğer koşulları ise, makaledeki çalışmayı planlamak veya icra etmek ve / veya revize etmektir. Fon sağlanması, veri toplanması ya da araştırma grubunun genel süpervizyonu tek başına yazarlık hakkı kazandırmaz. Yazar olarak gösterilen tüm bireyler sayılan tüm ölçütleri karşılamalıdır ve yukarıdaki ölçütleri karşılayan her birey yazar olarak gösterilebilir. Yazarların isim sıralaması ortak verilen bir karar olmalıdır. Tüm yazarlar yazar sıralamasını **Telif Hakkı Anlaşması Formunda** imzalı olarak belirtmek zorundadırlar.

Yazarlık için yeterli ölçütleri karşılamayan ancak çalışmaya katkısı olan tüm bireyler "teşekkür / bilgiler" kısmında sıralanmalıdır. Bunlara örnek olarak ise sadece teknik destek sağlayan, yazıma yardımcı olan ya da sadece genel bir destek sağlayan, finansal ve materyal desteği sunan kişiler verilebilir.

Bütün yazarlar, araştırmanın sonuçlarını ya da bilimsel değerlendirmeyi etkileyebilme potansiyeli olan finansal ilişkiler, çıkar atışması ve çıkar rekabetini beyan etmelidirler. Bir yazar kendi yayınlanmış yazısında belirgin bir hata ya da yanlışlık tespit ederse, bu yanlışlıklara ilişkin düzeltme ya da geri çekme için editör ile hemen temasa geçme ve işbirliği yapma sorumluluğunu taşır.

Editör, Hakem Sorumlulukları ve Değerlendirme Süreci

Baş editör, makaleleri, yazarların etnik kökeninden, cinsiyetinden, uyruğundan, dini inancından ve siyasi felsefesinden bağımsız olarak değerlendirir. Yayına gönderilen makalelerin adil bir şekilde çift taraflı kr hakem değerlendirmesinden geçmelerini saçlar. Gönderilen makalelere ilişkin tüm bilginin, makale yayınlanana kadar gizli kalacağını garanti eder. Baş editör içerik ve yayının toplam kalitesinden sorumludur. Gereğinde hata sayfası yayınlamalı ya da düzeltme yapmalıdır.

Baş editör; yazarlar, editörler ve hakemler arasında çıkar çatışmasına izin vermez. Dergide yayınlanacak makalelerle ilgili nihai kararı vermekle yükümlüdür.

Hakemlerin araştırmayla ilgili, yazarlarla ve/veya araştırmanın finansal destekleriyle çıkar çatışmaları olmamalıdır. Değerlendirmelerinin sonucunda tarafsız bir yargıya varmalıdırlar. Gönderilmiş yazılara ilişkin tüm bilginin gizli tutulmasını sağlamalı ve yazar tarafında herhangi bir telif hakkı ihlali ve intihal fark ederlerse editöre raporlamalıdırlar.

Hakem, makale konusu hakkında kendini vasıflı hissetmiyor ya da zamanında geri dönüş sağlaması mümkün görünmüyorsa, editöre bu durumu bildirmeli ve hakem sürecine kendisini dahil etmemesini istemelidir.

Değerlendirme sürecinde editör hakemlere gözden geçirme için gönderilen makalelerin gizli bilgi olduğunu ve bunun imtiyazlı bir iletişim olduğunu açıkça belirtir. Hakemler ve yayın kurulu yeleri başka kişilerle makaleleri tartışamazlar. Hakemlerin kimliğinin gizli kalmasına zen gösterilmelidir. Bazı durumlarda editörün kararıyla, ilgili hakemlerin makaleye ait yorumları aynı makaleyi yorumlayan diğer hakemlere gönderilerek hakemlerin bu süreçte aydınlatılması sağlanabilir.

Hakem Süreci

Daha önce yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere başka bir dergide halen değerlendirmede olmayan ve her bir yazar tarafından onaylanan makaleler değerlendirilmek üzere kabul edilir. n değerlendirmeyi geçen makaleler iThenticate yazılımı kullanılarak intihal için taranır. İntihal kontrolünden sonra, uygun olan makaleler editör tarafından orijinallik, metodoloji, işlenen konunun önemi ve dergi kapsamı ile uyumluluğu açısından değerlendirilir

Baş editör, makaleleri, yazarların etnik kökeninden, cinsiyetinden, uyruğundan, dini inancından ve siyasi felsefesinden bağımsız olarak değerlendirir. Yayına gönderilen makalelerin adil bir şekilde çift taraflı kr hakem değerlendirmesinden geçmelerini saçlar.

Seçilen makaleler en az iki ulusal/uluslararası hakeme değerlendirmeye gönderilir; yayın kararı, hakemlerin talepleri doğrultusunda yazarların gerçekleştirdiği düzenlemelerin ve hakem sürecinin sonrasında baş editör tarafından verilir.

YAZARLARA BİLGİ

Baş editör; yazarlar, editörler ve hakemler arasında çıkar çatışmasına izin vermez. Dergide yayınlanacak makalelerle ilgili nihai kararı vermekle yükümlüdür.

Hakemlerin değerlendirmeleri objektif olmalıdır. Hakem süreci sırasında hakemlerin aşağıdaki hususları dikkate alarak değerlendirmelerini yapmaları beklenir.

- Makale yeni ve önemli bir bilgi içeriyor mu?
- Öz, makalenin içeriğini net ve düzgün bir şekilde tanımlıyor mu?
- Yöntem bütünlüklü ve anlaşılır şekilde tanımlanmış mı?
- Yapılan yorum ve varılan sonuçlar bulgularla kanıtlanmış mı?
- Alandaki diğer çalışmalara yeterli referans verilmiş mi?
- Dil kalitesi yeterli mi?

Hakemler, gönderilen makalelere ilişkin tüm bilginin, makale yayınlanana kadar gizli kalmasını sağlamalı ve yazar tarafında herhangi bir telif hakkı ihlali ve intihal fark ederlerse editöre raporlamalıdır. Hakem, makale konusu hakkında kendini vasıflı hissetmiyor ya da zamanında geri dönüş sağlaması mümkün görünmüyorsa, editöre bu durumu bildirmeli ve hakem sürecine kendisini dahil etmemesini istemelidir.

Değerlendirme sürecinde editör hakemlere gözden geçirme için gönderilen makalelerin gizli bilgi olduğunu ve bunun imtiyazlı bir iletişim olduğunu açıkça belirtir. Hakemler ve yayın kurulu üyeleri başka kişilerle makaleleri tartışamazlar. Hakemlerin kimliğinin gizli kalmasına özen gösterilmelidir.

Yazıların Hazırlanması

Dil

Dergide Türkçe, İngilizce, Almanca ve Fransızca makaleler yayınlanır. Gönderilen makalelerde makale dilinde öz, İngilizce öz ve İngilizce geniş özet olmalıdır. Ancak makale İngilizce ise, İngilizce geniş özet istenmez.

Yazıların Hazırlanması ve Yazım Kuralları

Aksi belirtilmedikçe gönderilen yazılarla ilgili tüm yazışmalar ilk yazarla yapılacaktır. Makale gönderimi online olarak <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iusty> sayfasından erişilen <http://dergipark.gov.tr/login> üzerinden yapılmalıdır. Gönderilen yazılar, makale türünü belirten ve makaleyle ilgili detayları içeren (bkz: Son Kontrol Listesi) Kapak Sayfası; yazının elektronik formunu içeren Microsoft Word 2003 ve üzerindeki versiyonları ile yazılmış elektronik dosya ve tüm yazarların imzaladığı Telif Hakkı Anlaşması Formu eklenerek gönderilmelidir.

1. Çalışmalar, A4 boyutundaki kağıdın bir yüzüne, üst, alt, sağ ve sol taraftan 2,5 cm. boşluk bırakılarak, 12 punto Times New Roman harf karakterleriyle ve 1,5 satır aralık ölçüsü ile hazırlanmalıdır. Metin 'iki yana yaslı' olarak düzenlenmelidir. Ana makale dosyası, çift taraflı kör hakemlik gereği yazar bilgilerini içermemelidir.

2. Yayınlanmak üzere gönderilen makale ile birlikte yazar bilgilerini içeren kapak sayfası gönderilmelidir. Kapak sayfasında, makalenin başlığı, yazar veya yazarların bağlı oldukları kurum ve unvanları, kendilerine ulaşılacak adresler, cep, iş numaraları ve e-posta adresleri yer almalıdır (bkz. Son Kontrol Listesi).
3. Giriş bölümünden önce 180-200 sözcük arasında çalışmanın kapsamını, amacını, ulaşılan sonuçları ve kullanılan yöntemi kaydeden Türkçe (ÖZ) ve İngilizce (ABSTRACT) ile 600-800 kelimelik İngilizce genişletilmiş özet (EXTENDED ABSTRACT) yer almalıdır. Çalışmanın İngilizce başlığı İngilizce özün üzerinde yer almalıdır. İngilizce ve Türkçe özlerin altında çalışmanın içeriğini temsil eden 5 İngilizce, 5 Türkçe anahtar kelime yer almalıdır. İngilizce genişletilmiş özet İngilizce olmayan makaleler için zorunludur.
4. Çalışmaların başlıca şu unsurları içermesi gerekmektedir: Başlık, Türkçe öz ve anahtar kelimeler; yabancı dilde başlık, İngilizce öz ve anahtar kelimeler; İngilizce genişletilmiş özet, ana metin bölümleri, son notlar ve kaynaklar.
5. Araştırma makalelerinde metin içinde bölümlere ayrılabilir. Özellikle giriş ve sonuç bölümlerine vurgu yapan ara başlıkların konulması okuyucu açısından da yararlı olacaktır.
6. Çalışmalarda tablo, grafik ve şekil gibi göstergeler numaralandırılarak, tanımlayıcı bir başlık ile birlikte verilmelidir.
7. Referanslar derginin benimsediği referans stiline uygun olarak hazırlanmalıdır.
8. Kurallar dâhilinde dergimize yayınlanmak üzere gönderilen çalışmaların her türlü sorumluluğu ve çalışmada geçen görüşler yazar/yazarlarına aittir.

Referans Stili ve Formatı

Makaleler için kullanılacak referans sistemi "Chicago Manual of Style (CMOS) olmalıdır. Ayrıntılı bilgi için: https://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-1.html
Metnin sonunda tüm kaynaklar **KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY** başlığı altında sıralanmalıdır.

Kaynakların doğruluğundan yazar(lar) sorumludur. Tüm kaynaklar metinde belirtilmelidir. Kaynaklar aşağıdaki örneklerdeki gibi gösterilmelidir.

Kaynaklar

Örnekler:

İD ilk dipnot, **SD** sonraki/kısa dipnotlar, **K** kaynakça

Kitap, tek, iki ve üç yazarlı

Dört ve daha fazla yazar için Kaynakça'da bütün yazarlar belirtilir, dipnotlarda yalnızca birinci yazar belirtilip ardına "ve diğerleri" anlamında "vd." yazılır.

İD Turhan Baytop, *Türk Eczacılık Tarihi* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Eczacılık Fakültesi, 1985), 55.

SD Baytop, *Eczacılık Tarihi*, 175.

K Baytop, Turhan. *Türk Eczacılık Tarihi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Eczacılık Fakültesi, 1985.

İD Sevtap Kadioğlu ve Gaye Şahinbaş Erginöz, *Belgelerle İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde Mülteci Bilim Adamları* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 2017), 35.

SD Kadioğlu ve Şahinbaş Erginöz, *Belgelerle İstanbul Üniversitesi*, 41.

K Kadioğlu, Sevtap ve Gaye Şahinbaş Erginöz. *Belgelerle İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde Mülteci Bilim Adamları*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 2017.

İD İrfan Dağdelen, Hüseyin Türkmen, ve Nergis Ulu, *Türk Kütüphaneciliğinden İzdüşümler: Nail Bayraktara Armağan* (İstanbul: Büyükşehir Belediye Başkanlığı - Kültürel ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Kütüphane ve Müzeler Müdürlüğü, 2005), 21.

SD Dağdelen, Türkmen ve Ulu, *Türk Kütüphaneciliğinden*, 25.

K Dağdelen, İrfan, Hüseyin Türkmen ve Nergis Ulu. *Türk Kütüphaneciliğinden İzdüşümler: Nail Bayraktara Armağan*. İstanbul: Büyükşehir Belediye Başkanlığı, Kültürel ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Kütüphane ve Müzeler Müdürlüğü, 2005.

KİTAP, yazara ek olarak çevirmen veya hazırlayan varsa

Hazırlayan varsa, dipnotta "çev." yerine "haz."; kaynakçada "Çeviren" yerine "Hazırlayan" kullanılır.

İD Brian Cotterell ve Johan Kamminga, *Endüstri Öncesi Teknolojilerin Mekaniği*, çev. Atilla Bir (İstanbul: Literatür, 2001), 95.

SD Cotterell ve Kamminga, *Endüstri Öncesi*, 99.

K Cotterell, Brian ve Johan Kamminga, *Endüstri Öncesi Teknolojilerin Mekaniği*. Çeviren Atilla Bir. İstanbul: Literatür, 2001.

KİTAP, çok ciltli

İD Pirî Reis, *Kitab-ı Bahriye*, yay. haz. Ertuğrul Zekâi Ökte (İstanbul: TTT The Historical Reseach Foundation Istanbul Research Center, 1988), 1:155.

SD Pirî Reis, *Kitab-ı Bahriye*, 2:35.

K Pirî Reis. *Kitab-ı Bahriye*. Yayına hazırlayan Ertuğrul Zekâi Ökte. 4 cilt. İstanbul: TTT The Historical Research Foundation Istanbul Research Center, 1988.

Kitap içinde bölüm veya kitabın bir kısmı

İD Feza Günergün, "Metroloji: Geleneksel Ölçü ve Tartılardan Metre Sistemine," *Osmanlı Uygarlığı 1* içinde, haz. Halil İnalçık ve Günsel Renda (Ankara: Kültür Bakanlığı, 2002), 405.

SD Günergün, "Metroloji," 408.

K Günergün, Feza. "Metroloji: Geleneksel Ölçü ve Tartılardan Metre Sistemine." *Osmanlı Uygarlığı 1*, hazırlayan Halil İnalçık ve Günsel Renda içinde 403-417. Ankara: Kültür Bakanlığı, 2002.

Kitap içinde önsöz, sunuş, giriş ve benzeri kısımlar

İD Gürol İrzkık, Kostas Gavroglu'nun *Bilimlerin Geçmişinden Tarih Üretmek* adlı kitabına önsöz (İstanbul: İletişim Yayınları, 2006), 8.

SD İrzkık, önsöz, 9.

K Irzık, Gürol. Kostas Gavroglu'nun *Bilimlerin Geçmişinden Tarih Üretmek* adlı kitabına önsöz, 7-11. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.

Kitap, elektronik olarak yayımlanmış

Eğer kitap birden fazla formatta yayımlanmış ise, kullanılan formatı referans verilir. Online başvurulmuş kitaplar için URL verilir. İstenirse erişim tarihi eklenir. Eğer sayfa numarası yoksa, bölüm başlığını veya başka bir sayı eklenebilir.

İD Ernst E. Hirsch, *Dünya Üniversiteleri ve Türkiye'de Üniversitelerin Gelişmesi I* (Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları, 1998) Erişim 14 Mart 2018, <http://kitaplar.ankara.edu.tr/detail.php?id=847>.

SD Hirsch, *Dünya Üniversiteleri I*, 206.

K Hirsch, Ernst E. *Dünya Üniversiteleri ve Türkiye'de Üniversitelerin Gelişmesi I*. Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları, 1998. Erişim 14 Mart 2018. <http://kitaplar.ankara.edu.tr/detail.php?id=847>.

Dergi makalesi, telif

İD Asuman Baytop, "İstanbul Üniversitesi Eczacı Mektebi'nde (1933-1962) Görev Almış Yabancı Öğretim Üyeleri," *Osmanlı Bilimi Araştırmaları* 12 (2011), 9.

SD Baytop, "Eczacı Mektebi'nde," 3-5.

K Baytop, Asuman. "İstanbul Üniversitesi Eczacı Mektebi'nde (1933-1962) Görev Almış Yabancı Öğretim Üyeleri." *Osmanlı Bilimi Araştırmaları* 12 (2011): 1-21.

Dergi makalesi, çeviri

İD Gert Schubring, "Hüseyin Tevfik Paşa: 'Lineer Cebir'in Mucidi," çev. Sevtap Kadioğlu, *Osmanlı Bilimi Araştırmaları* 7 (2007), 51.

SD Schubring, "Hüseyin Tevfik Paşa," 53.

K Schubring, Gert. "Hüseyin Tevfik Paşa: 'Lineer Cebir'in Mucidi," çeviren Sevtap Kadioğlu. *Osmanlı Bilimi Araştırmaları* 7 (2007): 49-54.

Dergi makalesi, elektronik

Eğer DOI (Digital Object Identifier) numarası verilmiş ise eklenir. Eğer yoksa ve yayıncı veya bilim dalı gerekli kılıyor ise erişim tarihi eklenir.

İD Gaye Danişan Polat, "Kamal, an Instrument of Celestial Navigation in the Indian Ocean, as Described by Ottoman Mariners Piri Reis and Seydi Ali Reis," *Osmanlı Bilimi Araştırmaları* 19 (2017): 3, erişim 2 Mart 2018, doi:10.30522/iuoba.356875.

SD Danişan Polat, "Kamal," 5-6.

K Danişan Polat, Gaye. "Kamal, an Instrument of Celestial Navigation in the Indian Ocean, as Described by Ottoman Mariners Piri Reis and Seydi Ali Reis." *Osmanlı Bilimi Araştırmaları* 19 (2017):1-12. Erişim 2 Mart 2018. doi:10.30522/iuoba.356875.

Gazete makalesi, baskı

İD Adnan Adıvar, "Fikir Hareketleri ve Yabancı Diller," *Cumhuriyet*, 13 Ağustos 1948, 2.

SD Adıvar, "Fikir Hareketleri," 2.

K Adıvar, Adnan. "Fikir Hareketleri ve Yabancı Diller." *Cumhuriyet*, 13 Ağustos 1948.

Gazete haberi, elektronik

Gazete makale ve haberleri genellikle kaynakçaya alınmaz. Alındığı takdirde yukarıdaki gösterimler kullanılır. Makalenin veya haberin yazarı belli değilse referansa haber veya makalenin başlığı ile başlanır.

İD "Bugün, Dünyanın En Çekici Sayısı 'Pi'nin Günü," *Cumhuriyet*, 14 Mart 2018, erişim 14 Mart 2018, http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/teknoloji/50565/Bugun__dunyanin_en_cekici_sayisi__pi_nin_gunu.html.

SD "Bugün, Dünyanın En Çekici Sayısı 'Pi'nin Günü."

K "Bugün, Dünyanın En Çekici Sayısı 'Pi'nin Günü." *Cumhuriyet*, 14 Mart 2018. Erişim 14 Mart 2018. http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/teknoloji/50565/Bugun__dunyanin_en_cekici_sayisi__pi_nin_gunu.html.

Kitap tanıtımı

İD Feza Günergün, "İkinci Meşrutiyet'in Tabip Örgütleri," Şeref Etker'in *İkinci Meşrutiyetin Tabip Örgütleri* adlı eserinin tanıtımı, *Osmanlı Bilimi Araştırmaları*, 18 (2017), 122, <http://dergipark.gov.tr/iuoba/issue/30995/335998>.

SD Günergün, "İkinci Meşrutiyet'in," 123.

K Günergün, Feza. "İkinci Meşrutiyet'in Tabip Örgütleri." Şeref Etker'in *İkinci Meşrutiyetin Tabip Örgütleri* adlı eserinin tanıtımı. *Osmanlı Bilimi Araştırmaları*, 18 (2017): 122-124. <http://dergipark.gov.tr/iuoba/issue/30995/335998>.

Tez

İD Kaan Ata, "Barış İçin Atom Programı'nın Türkiye'de Çekirdek Fiziğinin Kurumsallaşmasına Etkisi" (Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 2012), 82.

SD Ata, "Barış İçin Atom," 73.

K Ata, Kaan. "Barış İçin Atom Programı'nın Türkiye'de Çekirdek Fiziğinin Kurumsallaşmasına Etkisi." Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 2012.

Ansiklopedi maddesi

İD Turhan Baytop, "Eczacılık Öğretimi," *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c.3 (İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı, 1994), 126-127.

SD Baytop, "Eczacılık Öğretimi," 126.

K Baytop, Turhan. "Eczacılık Öğretimi." *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. 3: 126-127. İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı, 1994.

Yayımlanmamış bildiri

İD Erdal İnönü ve Harun Doğan, "Türk Bilimcilerinin Adlarıyla Anılan Bazı Buluşlar" (Bilim Tarihi, Felsefesi ve Sosyolojisi Çalışma Grubu'nun II. Ulusal Sempozyumu'nda sunulan bildiri, Assos, 18-20 Haziran 2004).

SD İnönü ve Doğan, "Türk Bilimcilerinin."

K İnönü, Erdal ve Harun Doğan. "Türk Bilimcilerinin Adlarıyla Anılan Bazı Buluşlar." Bilim Tarihi, Felsefesi ve Sosyolojisi Çalışma Grubu'nun II. Ulusal Sempozyumu'nda sunulan bildiri, Assos, 18-20 Haziran 2004.

Yazma eser

İD Feyzi, *Muhadarat-ı Feyzi*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, T6833, 48a.

SD Feyzi, *Muhadarat-ı Feyzi*, T6833, 51b.

K Feyzi, *Muhadarat-ı Feyzi*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, T6833, 1a-70b.

İD Salih b. Nasrullah, *Ghayat al-itqan fi tabdir badan al-insan*, İstanbul, Süleymaniye Kütüphanesi, Ayasofya 3682, 26a.

SD Salih b. Nasrullah, *Ghayat al-itqan*, Ayasofya 3682, 23b.

K Salih b. Nasrullah, *Ghayat al-itqan fi tabdir badan al-insan*, İstanbul, Süleymaniye Kütüphanesi, Ayasofya 3682, 1a-311a, Kopyalanma tarihi 10 Rebiülevvel 1135 (19 Aralık 1722).

Arşiv belgesi

İD Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Askeriye (C.AS.) 71/3352, 9 Şevval 1211 (7 Nisan 1797).

SD BOA, C.AS. 71/3352.

K Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Cevdet Askeriye (C. AS) 71/3352, 9 Şevval 1211 (7 Nisan 1920).

İD Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi (TSMA), E. 3202-2=597-2-7.

SD TSMA, E. 3202-2=597-2-7.

K Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi (TSMA). E. 3202-2=597-2-7.

Web sitesi

İD "Bilginin İzinde," Bilim Tarihi, erişim 14 Mart 2018, http://www.bilimtarihi.org/bilginin_izinde.html

SD "Bilginin İzinde."

K Bilim Tarihi. "Bilginin İzinde." Erişim 14 Mart 2018. http://www.bilimtarihi.org/bilginin_izinde.html.

E-posta veya metin iletisi

Genellikle yalnızca dipnotlarda verilir. Kaynakçada yer alma zorunluluğu yoktur.

d Gökşin Sanal, yazara e-posta iletisi, 16.10.2015.

Son Kontrol Listesi

Aşağıdaki listede eksik olmadığından emin olun:

- Makalenin türünün belirtilmiş olduğu
 - Başka bir dergiye gönderilmemiş olduğu
 - Sponsor veya ticari bir firma ile ilişkisi varsa, bunun belirtildiği
 - İngilizce yönünden kontrolünün yapıldığı
 - Referansların derginin benimsediği kaynakça edisyonuna uygun olarak düzenlendiği
 - Yazarlara Bilgide detaylı olarak anlatılan dergi politikalarının gözden geçirildiği
- Telif Hakkı Anlaşması Formu
 - Daha önce basılmış materyal (yazı-resim-tablo) kullanılmış ise izin belgesi
 - Kapak sayfası
 - Yazar Formu
 - Makalenin kategorisi
 - Makale dilinde ve İngilizce başlık
 - Yazarların ismi soyadı, unvanları ve bağlı oldukları kurumlar (üniversite ve fakülte bilgisinden sonra şehir ve ülke bilgisi), e-posta adresleri
 - Sorumlu yazarın e-posta adresi, açık yazışma adresi, iş telefonu, GSM
 - Tüm yazarların ORCID'leri
 - Finansal destek (varsa belirtiniz)
 - Çıkar çatışması (varsa belirtiniz)
 - Teşekkür (varsa belirtiniz)
 - Makale ana metni
 - Önemli: Ana metinde yazarın / yazarların kimlik bilgilerinin yer almaması gerekir.
 - Makale dilinde ve İngilizce başlık
 - Öz ve Abstract: 180-200 kelime
 - Anahtar Kelimeler: 5 adet makale dilinde ve 5 adet İngilizce
 - İngilizce geniş özet 'Extended Abstract' başlığı altında: 600-800 kelime (İngilizce olmayan makaleler için)
 - Makale ana metin bölümleri
 - Kaynakça/Bibliography
 - Tablolar-Resimler, Şekiller (başlık, tanım ve alt yazılarıyla)

DESCRIPTION

Journal of Art History- Sanat Tarihi Yıllığı, began its publication in 1964-65 with the first issue prepared by Oktay Aslanapa, Şerare Yetkin and Metin Sözen, as a periodical of Istanbul University, Institute of Art History. Today, it is the scientific, peer-reviewed, open access journal of Istanbul University, Faculty of Letters, Art History Research Center. It is published annually and publication language of the journal are Turkish, English, German and French.

AIM

Journal of Art History aims to contribute to the world of science by publishing original articles with high quality scientific content in all fields of art history discipline.

SCOPE

Journal of Art History publishes original articles within the scope of art history discipline, especially in the fields of Byzantine art, Turkish-Islamic arts, Western art and contemporary art. In this context, the articles submitted to the Journal of Art History must be original works that have not been published elsewhere. Articles can be in Turkish, English, French and German.

POLICIES

Publication Policy

The subjects covered in the manuscripts submitted to the journal for publication must be in accordance with the aim and scope of the journal. The journal gives priority to original research papers submitted for publication.

Only those manuscripts approved by its every individual author and that were not published before in or sent to another journal are accepted for evaluation.

Submitted manuscripts that pass preliminary control are scanned for plagiarism using iThenticate software. After plagiarism check, the eligible ones are evaluated by editor-in-chief for their originality, methodology, the importance of the subject covered and compliance with the journal scope.

The editor hands over the papers matching the formal rules to at least two national/international referees for evaluation and makes last decision for publication upon modification by the authors in accordance with the referees' claims.

Changing the name of an author (omission, addition or order) in papers submitted to the journal requires written permission of all declared authors.

Open Access Statement

Journal of Art History is an open access journal which means that all content is freely available without charge to the user or his/her institution. Except for commercial purposes, users are allowed to read, download, copy, print, search, or link to the full texts of the articles in this journal without asking prior permission from the publisher or the author.

INFORMATION FOR AUTHORS

The articles in Journal of Art History are open access articles licensed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) license (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.en>)

Article Processing Charge

All expenses of the journal are covered by the Istanbul University. Processing and publication are free of charge with the journal. There is no article processing charges or submission fees for any submitted or accepted articles.

Copyright Notice

Authors publishing with Journal of Art History retain the copyright to their work, licensing it under the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) license that gives permission to copy and redistribute the material in any medium or format other than commercial purposes as well as remix, transform and build upon the material by providing appropriate credit to the original work.

ETHICS

Publication Ethics and Publication Malpractice Statement

Journal of Art History is committed to upholding the highest standards of publication ethics and pays regard to Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing published by the Committee on Publication Ethics (COPE), the Directory of Open Access Journals (DOAJ), to access the Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA), and the World Association of Medical Editors (WAME) on <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing>

All parties involved in the publishing process (Editors, Reviewers, Authors and Publisher) are expected to agree on the following ethical principles.

All submissions must be original, unpublished (including as full text in conference proceedings), and not under the review of any other publication synchronously. Each manuscript is reviewed by one of the editors and at least two referees under double-blind peer review process. Plagiarism, duplication, fraud authorship/denied authorship, research/data fabrication, salami slicing/salami publication, breaching of copyrights, prevailing conflict of interest are unethical behaviors.

All manuscripts not in accordance with the accepted ethical standards will be removed from the publication. This also contains any possible malpractice discovered after the publication. In accordance with the code of conduct we will report any cases of suspected plagiarism or duplicate publishing.

Research Ethics

Journal of Art History adheres to the highest standards in research ethics and follows the principles of international research ethics as defined below. The authors are responsible for the compliance of the manuscripts with the ethical rules.

INFORMATION FOR AUTHORS

- Principles of integrity, quality and transparency should be sustained in designing the research, reviewing the design and conducting the research.
- The research team and participants should be fully informed about the aim, methods, possible uses and requirements of the research and risks of participation in research.
- The confidentiality of the information provided by the research participants and the confidentiality of the respondents should be ensured. The research should be designed to protect the autonomy and dignity of the participants.
- Research participants should participate in the research voluntarily, not under any coercion.
- Any possible harm to participants must be avoided. The research should be planned in such a way that the participants are not at risk.
- The independence of research must be clear; and any conflict of interest must be disclosed.
- In experimental studies with human subjects, written informed consent of the participants who decide to participate in the research must be obtained. In the case of children and those under wardship or with confirmed insanity, legal custodian's assent must be obtained.
- If the study is to be carried out in any institution or organization, approval must be obtained from this institution or organization.
- In studies with human subject, it must be noted in the method's section of the manuscript that the informed consent of the participants and ethics committee approval from the institution where the study has been conducted have been obtained.

Author's Responsibilities

It is authors' responsibility to ensure that the article is in accordance with scientific and ethical standards and rules. And authors must ensure that submitted work is original. They must certify that the manuscript has not previously been published elsewhere or is not currently being considered for publication elsewhere, in any language. Applicable copyright laws and conventions must be followed. Copyright material (e.g. tables, figures or extensive quotations) must be reproduced only with appropriate permission and acknowledgement. Any work or words of other authors, contributors, or sources must be appropriately credited and referenced.

All the authors of a submitted manuscript must have direct scientific and academic contribution to the manuscript. The author(s) of the original research articles is defined as a person who is significantly involved in "conceptualization and design of the study", "collecting the data", "analyzing the data", "writing the manuscript", "reviewing the manuscript with a critical perspective" and "planning/conducting the study of the manuscript and/or revising it". Fund raising, data collection or supervision of the research group are not sufficient roles to be accepted as an author. The author(s) must meet all these criteria described above. The order of names in the author list of an article must be a co-decision and it must be indicated in the **Copyright Agreement Form**. The individuals who do not meet the authorship criteria but contributed to the study must take place in the acknowledgement section. Individuals providing technical support, assisting writing,

INFORMATION FOR AUTHORS

providing a general support, providing material or financial support are examples to be indicated in acknowledgement section.

All authors must disclose all issues concerning financial relationship, conflict of interest, and competing interest that may potentially influence the results of the research or scientific judgment.

When an author discovers a significant error or inaccuracy in his/her own published paper, it is the author's obligation to promptly cooperate with the Editor to provide retractions or corrections of mistakes.

Responsibility for the Editor and Reviewers and Evaluation Process

Editor-in-Chief evaluates manuscripts for their scientific content without regard to ethnic origin, gender, citizenship, religious belief or political philosophy of the authors. He/She provides a fair double-blind peer review of the submitted articles for publication and ensures that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential before publishing.

Editor-in-Chief is responsible for the contents and overall quality of the publication, and must publish errata pages or make corrections when needed.

Editor-in-Chief does not allow any conflicts of interest between the authors, editors and reviewers, and is responsible for final decision for publication of the manuscripts in the journal.

Reviewers must have no conflict of interest with respect to the research, the authors and/or the research funders. Their judgments must be objective.

Reviewers must ensure that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential and must report to the editor if they are aware of copyright infringement and plagiarism on the author's side.

A reviewer who feels unqualified to review the topic of a manuscript or knows that its prompt review will be impossible should notify the editor and excuse himself from the review process.

The editor informs the reviewers that the manuscripts are confidential information and that this is a privileged interaction. The reviewers and editorial board cannot discuss the manuscripts with other persons. The anonymity of the referees must be ensured. In particular situations, the editor may share the review of one reviewer with other reviewers to clarify a particular point.

Peer Review Process

Only those manuscripts approved by its every individual author and that were not published before in or sent to another journal, are accepted for evaluation.

Submitted manuscripts that pass preliminary control are scanned for plagiarism using iThenticate software. After plagiarism check, the eligible ones are evaluated by the Editor-in-Chief for their originality, methodology, the importance of the subject covered and compliance with the journal scope.

Editor evaluates manuscripts for their scientific content without regard to ethnic origin, gender, citizenship, religious belief or political philosophy of the authors and ensures a fair double-blind peer review of the selected manuscripts.

INFORMATION FOR AUTHORS

The selected manuscripts are sent to at least two national/international referees for evaluation and publication decision is given by Editor-in-Chief upon modification by the authors in accordance with the referees' claims.

Editor-in-Chief does not allow any conflicts of interest between the authors, editors and reviewers and is responsible for final decision for publication of the manuscripts in the journal.

Reviewers' judgments must be objective. Reviewers' comments on the following aspects are expected while conducting the review.

- Does the manuscript contain new and significant information?
- Does the abstract clearly and accurately describe the content of the manuscript?
- Is the problem significant and concisely stated?
- Are the methods described comprehensively?
- Are the interpretations and conclusions justified by the results?
- Is adequate references made to other Works in the field?
- Is the language acceptable?

Reviewers must ensure that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential and must report to the editor if they are aware of copyright infringement and plagiarism on the author's side.

A reviewer who feels unqualified to review the topic of a manuscript or knows that its prompt review will be impossible should notify the editor and excuse himself from the review process.

The editor informs the reviewers that the manuscripts are confidential information and that this is a privileged interaction. The reviewers and editorial board cannot discuss the manuscripts with other persons. The anonymity of the referees is important.

Manuscript Organization

Language

Articles in Turkish, English, German and French are published. Submitted manuscript must include an abstract both in the article language and in English, and an extended abstract in English as well. However extended abstract in English is not required for articles in English.

Manuscript Organization and Submission

All correspondence will be sent to the first-named author unless otherwise specified. Manuscript is to be submitted online via <http://dergipark.gov.tr/login> that can be accessed at <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iusty> and it must be accompanied by a Title Page specifying the article category (i.e. research article, review etc.) and including information about the manuscript (see the Submission Checklist). Manuscripts should be prepared in Microsoft Word 2003 and upper versions. In addition, Copyright Agreement Form that has to be signed by all authors must be submitted.

INFORMATION FOR AUTHORS

1. The manuscripts should be in A4 paper standards: having 2.5 cm margins from right, left, bottom and top, Times New Roman font style in 12 font size and line spacing of 1.5. Justify the text on both sides. Due to double blind peer review, the main manuscript document must not include any author information.
2. A title page including author information must be submitted together with the manuscript. The title page is to include fully descriptive title of the manuscript and, affiliation, title, e-mail address, postal address and phone number of the author(s) (see The Submission Checklist).
3. Before the introduction part, there should be an abstract between 180 and 200 words in Turkish and English, summarizing the scope, the purpose, the results of the study and the methodology used. Underneath the abstracts, five keywords that inform the reader about the content of the study should be specified in Turkish and in English. Extended abstract in English is required only for non-English manuscripts.
4. The manuscripts should contain mainly these components: title, abstract and keywords; extended abstract in English, sections, end notes and references.
5. Research article sections are ordered as follows: "INTRODUCTION", "AIM AND METHODOLOGY", "FINDINGS", "DISCUSSION AND CONCLUSION", "ENDNOTES" and "REFERENCES" and "TABLES AND FIGURES". For review and commentary articles, the article should start with the "INTRODUCTION" section where the purpose and the method is mentioned, go on with the other sections; and it should be finished with "DISCUSSION AND CONCLUSION" section followed by "ENDNOTES", "REFERENCES" and "TABLES AND FIGURES".
6. Tables, graphs and figures can be given with a number and a defining title.
7. References should be prepared in accordance with the reference style of the journal.
8. Authors are responsible for all statements made in their work submitted to the Journal for publication.

Authors who would send proposals to the journal are kindly invited to follow the examples given below when writing the footnotes and compiling the bibliography. These examples are borrowed from the *Chicago Manual of Style* (http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-1.html). A few more examples have also been added. Further information and numerous examples about the "notes and bibliography" system are available at the 14th and 15th chapters of the *Chicago Manual of Style* (16th edition).

A bibliography is needed at the end of research (original) articles, review articles and articles in translation. It should include all sources given in footnotes, captions and appendixes. The bibliography can include separate sections such as archival, manuscript, secondary, and/or electronic sources. Secondary sources are listed after the author's name. When referring to archival material

INFORMATION FOR AUTHORS

and manuscripts please note the name of the library and the collection, number and date of the document used if available.

Authors who do not have surnames (i.e. Salih Zeki), should be listed according to their first names: Salih Zeki should enter the bibliography under the letter S. Authors with surnames are listed after their surnames (i.e. Adivar, A. Adnan).

Examples:

fn (first note), **sn** (subsequent/short notes), **bib** (bibliography).

Book, one author

fn Zadie Smith, *Swing Time* (New York: Penguin Press, 2016), 315–16.

sn Smith, *Swing Time*, 320.

bib Smith, Zadie. *Swing Time*. New York: Penguin Press, 2016.

Book, two authors

fn Brian Grazer and Charles Fishman, *A Curious Mind: The Secret to a Bigger Life* (New York: Simon & Schuster, 2015), 12.

sn Grazer and Fishman, *Curious Mind*, 37.

bib Grazer, Brian, and Charles Fishman. *A Curious Mind: The Secret to a Bigger Life*. New York: Simon & Schuster, 2015.

Chapter or other part of an edited book

In a note, cite specific pages. In the bibliography, include the page range for the chapter or part.

fn Henry David Thoreau, "Walking," in *The Making of the American Essay*, ed. John D'Agata (Minneapolis: Graywolf Press, 2016), 177–78.

Sn Thoreau, "Walking," 182.

bib Thoreau, Henry David. "Walking." In *The Making of the American Essay*, edited by John D'Agata, 167–95. Minneapolis: Graywolf Press, 2016.

In some cases, you may want to cite the collection as a whole instead.

fn John D'Agata, ed., *The Making of the American Essay* (Minneapolis: Graywolf Press, 2016), 177- 78.

sn D'Agata, *American Essay*, 182.

bib D'Agata, John, ed. *The Making of the American Essay*. Minneapolis: Graywolf Press, 2016.

Translated book

fn Jhumpa Lahiri, *In Other Words*, trans. Ann Goldstein (New York: Alfred A. Knopf, 2016), 146.

sn Lahiri, *In Other Words*, 184.

bib Lahiri, Jhumpa. *In Other Words*. Translated by Ann Goldstein. New York: Alfred A. Knopf, 2016.

E-book

For books consulted online, include a URL or the name of the database. For other types of e-books, name the format. If no fixed page numbers are available, cite a section title or a chapter or other number in the notes, if any (or simply omit).

fn Jane Austen, *Pride and Prejudice* (New York: Penguin Classics, 2007), chap. 3, Kindle.

sn Austen, *Pride and Prejudice*, chap. 14.

bib Austen, Jane. *Pride and Prejudice*. New York: Penguin Classics, 2007. Kindle.

fn Brooke Borel, *The Chicago Guide to Fact-Checking* (Chicago: University of Chicago Press, 2016), 92, ProQuest Ebrary.

sn Borel, *Fact-Checking*, 104–5.

bib Borel, Brooke. *The Chicago Guide to Fact-Checking*. Chicago: University of Chicago Press, 2016. ProQuest Ebrary.

fn Philip B. Kurland and Ralph Lerner, eds., *The Founders' Constitution* (Chicago: University of Chicago Press, 1987), chap. 10, doc. 19, <http://press-pubs.uchicago.edu/founders/>.

sn Kurland and Lerner, *Founders' Constitution*, chap. 4, doc. 29.

bib Kurland, Philip B., and Ralph Lerner, eds. *The Founders' Constitution*. Chicago: University of Chicago Press, 1987. <http://press-pubs.uchicago.edu/founders/>.

fn Herman Melville, *Moby-Dick; or, The Whale* (New York: Harper & Brothers, 1851), 627, <http://mel.hofstra.edu/moby-dick-the-whale-proofs.html>.

sn Melville, *Moby-Dick*, 722–23.

bib Melville, Herman. *Moby-Dick; or, The Whale*. New York: Harper & Brothers, 1851. <http://mel.hofstra.edu/moby-dick-the-whale-proofs.html>.

Journal article

In a note, cite specific page numbers. In the bibliography, include the page range for the whole article. For articles consulted online, include a URL or the name of the database. Many journal articles list a DOI (Digital Object Identifier). A DOI forms a permanent URL that begins

<https://doi.org/>. This URL is preferable to the URL that appears in your browser's address bar.

fn Shao-Hsun Keng, Chun-Hung Lin, and Peter F. Orazem, "Expanding College Access in Taiwan, 1978–2014: Effects on Graduate Quality and Income Inequality," *Journal of Human Capital* 11, no. 1 (Spring 2017): 9–10, <https://doi.org/10.1086/690235>.

sn Keng, Lin, and Orazem, "Expanding College Access," 23.

bib Keng, Shao-Hsun, Chun-Hung Lin, and Peter F. Orazem. "Expanding College Access in Taiwan, 1978–2014: Effects on Graduate Quality and Income Inequality." *Journal of Human Capital* 11, no. 1 (Spring 2017): 1–34. <https://doi.org/10.1086/690235>.

fn Peter LaSalle, "Conundrum: A Story about Reading," *New England Review* 38, no. 1 (2017): 95, Project MUSE.

sn LaSalle, "Conundrum," 101.

bib LaSalle, Peter. "Conundrum: A Story about Reading." *New England Review* 38, no. 1 (2017): 95–109. Project MUSE.

fn Susan Satterfield, "Livy and the *Pax Deum*," *Classical Philology* 111, no. 2 (April 2016): 170.

sn Satterfield, "Livy," 172–73.

bib Satterfield, Susan. "Livy and the *Pax Deum*." *Classical Philology* 111, no. 2 (April 2016): 165–76.

fn Rachel A. Bay et al., "Predicting Responses to Contemporary Environmental Change Using Evolutionary Response Architectures." *American Naturalist* 189, no. 5 (May 2017): 465,

<https://doi.org/10.1086/691233>.

sn Bay et al., "Predicting Responses," 466.

bib Bay, Rachael A., Noah Rose, Rowan Barrett, Louis Bernatchez, Cameron K. Ghalambor, Jesse R. Lasky, Rachel B. Brem, Stephen R. Palumbi, and Peter Ralph. "Predicting Responses to Contemporary Environmental Change Using Evolutionary Response Architectures," *American Naturalist* 189, no. 5 (May 2017): 463–73. <https://doi.org/10.1086/691233>.

News or magazine article

Articles from newspapers or news sites, magazines, blogs, and the like are cited similarly. Page numbers, if any, can be cited in a note but are omitted from a bibliography entry. If you consulted the article online, include a URL or the name of the database.

fn Farhad Manjoo, "Snap Makes a Bet on the Cultural Supremacy of the Camera," *New York Times*, March 8, 2017, <https://www.nytimes.com/2017/03/08/technology/snap-makes-a-bet-on-the-cultural-supremacy-of-the-camera.html>.

sn Manjoo, "Snap."

bib Manjoo, Farhad. "Snap Makes a Bet on the Cultural Supremacy of the Camera." *New York Times*, March 8, 2017. <https://www.nytimes.com/2017/03/08/technology/snap-makes-a-bet-on-the-cultural-supremacy-of-the-camera.html>.

fn Rebecca Mead, "The Prophet of Dystopia," *New Yorker*, April 17, 2017, 43.

sn Mead, "Dystopia," 47

bib Mead, Rebecca. "The Prophet of Dystopia." *New Yorker*, April 17, 2017.

fn Tanya Pai, "The Squishy, Sugary History of Peeps," *Vox*, April 11, 2017, <http://www.vox.com/culture/2017/4/11/15209084/peeps-easter>.

sn Pai, "History of Peeps."

bib Pai, Tanya. "The Squishy, Sugary History of Peeps." *Vox*, April 11, 2017. <http://www.vox.com/culture/2017/4/11/15209084/peeps-easter>.

fn Rob Pegoraro, "Apple's iPhone Is Sleek, Smart and Simple," *Washington Post*, July 5, 2007, LexisNexis Academic

sn Pegoraro, "Apple's iPhone."

bib Pegoraro, Rob. "Apple's iPhone Is Sleek, Smart and Simple." *Washington Post*, July 5, 2007. LexisNexis Academic.

Readers' comments are cited in the text or in a note but omitted from a bibliography.

Eduardo B (Los Angeles), March 9, 2017, comment on Manjoo, "Snap."

Book review

fn Michiko Kakutani, "Friendship Takes a Path That Diverges," review of *Swing Time*, by Zadie

Smith, *New York Times*, November 7, 2016.

sn Kakutani, "Friendship."

bib Kakutani, Michiko. "Friendship Takes a Path That Diverges." Review of *Swing Time*, by Zadie Smith. *New York Times*, November 7, 2016.

Encyclopaedia entry

fn Mogens Herman Hansen, "Athenian Democracy," *The Oxford Classical Dictionary*, 3rd ed. (Oxford, UK: Oxford University Press, 1996).

sn Hansen, "Athenian Democracy."

Bib Hansen, Mogens Herman. "Athenian Democracy." *The Oxford Classical Dictionary*, 3rd ed. Oxford, UK: Oxford University Press, 1996.

Interview

fn Kory Stamper, "From 'F-Bomb' to 'Photobomb,' How the Dictionary Keeps Up with English," interview by Terry Gross, *Fresh Air*, NPR, April 19, 2017, audio, 35:25, <http://www.npr.org/2017/04/19/524618639/from-f-bomb-to-photobomb-how-the-dictionary-keeps-up-with-english>.

sn Stamper, interview.

bib Stamper, Kory. "From 'F-Bomb' to 'Photobomb,' How the Dictionary Keeps Up with English." Interview by Terry Gross. *Fresh Air*, NPR, April 19, 2017. Audio, 35:25. <http://www.npr.org/2017/04/19/524618639/from-f-bomb-to-photobomb-how-the-dictionary-keeps-up-with-english>.

Thesis or dissertation

fn Cynthia Lillian Rutz, "King Lear and Its Folktale Analogues" (PhD diss., University of Chicago, 2013), 99–100.

sn Rutz, "King Lear," 158.

bib Rutz, Cynthia Lillian. "King Lear and Its Folktale Analogues." PhD diss., University of Chicago, 2013.

Paper presented at a meeting of a conference

fn Rachel Adelman, "'Such Stuff as Dreams Are Made On': God's Footstool in the Aramaic Targumim and Midrashic Tradition" (paper presented at the annual meeting for the Society of Biblical Literature, New Orleans, Louisiana, November 21–24, 2009).

sn Adelman, "Such Stuff as Dreams."

bib Adelman, Rachel. "Such Stuff as Dreams Are Made On': God's Footstool in the Aramaic Targumim and Midrashic Tradition." Paper presented at the annual meeting for the Society of Biblical Literature, New Orleans, Louisiana, November 21–24, 2009.

Manuscripts

fn Feyzi, *Muhadarat-ı Feyzi*, Istanbul, Istanbul University Rare Books and Manuscripts Library, MS T6833, 48a.

sn Feyzi, *Muhadarat-ı Feyzi*, MS T6833, 51b.

bib Feyzi, *Muhadarat-ı Feyzi*, Istanbul, Istanbul University Rare Books and Manuscripts Library, MS T6833, 1a-70b.

fn Salih b. Nasrullah, *Ghayat al-itqan fi tabdir badan al-insan*, Istanbul, Süleymaniye Library, MS Aya-sofya 3682, 26a.

sn Salih b. Nasrullah, *Ghayat al-itqan*, MS Ayasofya 3682, 23b.

bib Salih b. Nasrullah, *Ghayat al-itqan fi tabdir badan al-insan*, Istanbul, Süleymaniye Library, MS Aya-sofya 3682, 1a-311a. Copied on 10 Rabi I 1135 (19 December 1722).

Archival documents

fn Ottoman Archives of the Turkish Prime Ministry (Başbakanlık Osmanlı Arşivi, BOA), Cevdet Askeriye (C.AS.) 71/3352, 9 Şevval 1211 (7 Nisan 1797).

sn BOA, C.AS. 71/3352.

bib Ottoman Archives of the Turkish Prime Ministry (Başbakanlık Osmanlı Arşivi, BOA). Cevdet Askeriye (C. AS) 71/3352, 9 Şevval 1211 (7 Nisan 1920).

fn Topkapı Palace Museum Archives (Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi, TSMA), E. 3202-2=597-2-7.

sn TSMA, E. 3202-2=597-2-7.

bib Topkapı Palace Museum Archives (Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi, TSMA). E. 3202-2=597-2-7.

Website content

fn Katie Bouman, "How to Take a Picture of a Black Hole," filmed November 2016 at TEDxBeaconStreet, Brookline, MA, video, 12:51, https://www.ted.com/talks/katie_bouman_what_does_a_black_hole_look_like.

sn Bouman, "Black Hole."

bib Bouman, Katie. "How to Take a Picture of a Black Hole." Filmed November 2016 at TEDxBeaconStreet, Brookline, MA. Video, 12:51. https://www.ted.com/talks/katie_bouman_what_does_a_black_hole_look_like.

fn "Privacy Policy," Privacy & Terms, Google, last modified April 17, 2017, <https://www.google.com/policies/privacy/>.

sn Google, "Privacy Policy."

bib Google. "Privacy Policy." Privacy & Terms. Last modified April 17, 2017. <https://www.google.com/policies/privacy/>.

fn "About Yale: Yale Facts," Yale University, accessed May 1, 2017, <https://www.yale.edu/about-yale/yale-facts>.

sn "Yale Facts."

bib Yale University. "About Yale: Yale Facts." Accessed May 1, 2017. <https://www.yale.edu/about-yale/yale-facts>.

Personal communication

Personal communications, including email and text messages and direct messages sent through social media, are usually cited in the text or in a note only; they are rarely included in a bibliography.

fn sn Sam Gomez, Facebook message to author, August 1, 2017.

Submission Checklist

Ensure that the following items are present:

- Confirm that the category of the manuscript is specified.
- Confirm that “the paper is not under consideration for publication in another journal”.
- Confirm that disclosure of any commercial or financial involvement is provided.
- Confirm that last control for fluent English was done.
- Confirm that journal policies detailed in Information for Authors have been reviewed.
- Confirm that the references cited in the text and listed in the references section are in with Chicago Manual of Style.
- Copyright Agreement Form
- Permission of previous published material if used in the present manuscript
- Title page
 - The category of the manuscript
 - The title of the manuscript both in the language of the article and in English
 - All authors’ names and affiliations (institution, faculty/department, city, country), e-mail addresses
 - Corresponding author’s email address, full postal address, and phone number
 - ORCIDs of all authors.
 - Grant support (if exists)
 - Conflict of interest (if exists)
 - Acknowledgement (if exists)
- Main Manuscript Document
 - Important: Please avoid mentioning the the author (s) names in the manuscript
 - The title of the manuscript both in the language of the article and in English
 - Abstract (180-200 words)
 - Key words: 5 words
 - Body text sections
 - References
 - All tables, illustrations (figures) (including title, explanation, captions)

COPYRIGHT AGREEMENT FORM / TELİF HAKKI ANLAŞMASI FORMU

EK 2-A

Istanbul University
Istanbul ÜniversitesiJournal name: Journal of Art History
Dergi Adı: Sanat Tarihi YıllığıCopyright Agreement Form
Telif Hakkı Anlaşması Formu

Responsible/Corresponding Author Sorumlu Yazar				
Title of Manuscript Makalenin Başlığı				
Acceptance Date Kabul Tarihi				
List of Authors Yazarların Listesi				
Sıra No	Name - Surname Adı-Soyadı	E-mail E-Posta	Signature İmza	Date Tarih
1				
2				
3				
4				
5				
Manuscript Type (Research Article, Review, Short communication, etc.) Makalenin türü (Araştırma makalesi, Derleme, Kısa bildiri, v.b.)				
Responsible/Corresponding Author Sorumlu Yazar				
University/company/institution	Çalıştığı kurum			
Address	Posta adresi			
E-mail	E-posta			
Phone; mobile phone	Telefon no; GSM no			
<p>The author(s) agrees that: The manuscript submitted is his/her/their own original work, and has not been plagiarized from any prior work, all authors participated in the work in a substantive way, and are prepared to take public responsibility for the work, all authors have seen and approved the manuscript as submitted, the manuscript has not been published and is not being submitted or considered for publication elsewhere, the text, illustrations, and any other materials included in the manuscript do not infringe upon any existing copyright or other rights of anyone. İSTANBUL UNIVERSITY will publish the content under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) license that gives permission to copy and redistribute the material in any medium or format other than commercial purposes as well as remix, transform and build upon the material by providing appropriate credit to the original work. The Contributor(s) or, if applicable the Contributor's Employer, retain(s) all proprietary rights in addition to copyright, patent rights; to use, free of charge, all parts of this article for the author's future works in books, lectures, classroom teaching or oral presentations, the right to reproduce the article for their own purposes provided the copies are not offered for sale. All materials related to manuscripts, accepted or rejected, including photographs, original figures etc., will be kept by İSTANBUL UNIVERSITY for one year following the editor's decision. These materials will then be destroyed. I/We indemnify İSTANBUL UNIVERSITY and the Editors of the Journals, and hold them harmless from any loss, expense or damage occasioned by a claim or suit by a third party for copyright infringement, or any suit arising out of any breach of the foregoing warranties as a result of publication of my/our article. I/We also warrant that the article contains no libelous or unlawful statements, and does not contain material or instructions that might cause harm or injury. This Copyright Agreement Form must be signed/ratified by all authors. Separate copies of the form (completed in full) may be submitted by authors located at different institutions; however, all signatures must be original and authenticated.</p>				
<p>Yazar(lar) aşağıdaki hususları kabul eder: Sunulan makalenin yazar(lar)ın orijinal çalışması olduğunu ve intihal yapmadıklarını. Tüm yazarların bu çalışmaya aslı olarak katılmış olduklarını ve bu çalışma için her türlü sorumluluğu aldıklarını, Tüm yazarların sunulan makalenin son halini gördüklerini ve onayladıklarını, Makalenin başka bir yerde basılmadığını veya basılmak için sunulmadığını, Makalede bulunan metnin, şekillerin ve dokümanların diğer şahıslara ait olan Telif Haklarını ihlal etmediğini kabul ve taahhüt ederler. İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ'nin bu fikri eseri, Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansı ile yayınlamasına izin verirler. Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansı, eserin ticari kullanım dışında her boyut ve formatta paylaşılmasına, kopyalanmasına, çoğaltılmasına ve orijinal esere uygun şekilde atıfta bulunmak kaydıyla yeniden düzenleme, dönüştürme ve eserin üzerine inşa etme dâhil adapte edilmesine izin verir. Yazar(lar)ın veya varsa yazar(lar)ın işverenin telif dâhil patent hakları, yazar(lar)ın gelecekte kitaplarında veya diğer çalışmalarında makalenin tümünü ücret ödemeksizin kullanma hakkı makaleyi satmamak koşuluyla kendi amaçları için çoğaltma hakkı gibi fikri mülkiyet hakları saklıdır. Yayınlanan veya yayıma kabul edilmeden makalelerle ilgili dokümanlar (fotoğraf, orijinal şekil vb.) karar tarihinden başlamak üzere bir yıl süreyle İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ'ne saklanır ve bu sürenin sonunda imha edilir. Ben/Biz, telif hakkı ihlali nedeniyle üçüncü şahıslara vuku bulacak hak talebi veya açılacak davalarda İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ ve Dergi Editörlerinin hiçbir sorumluluğundan olmadığını, tüm sorumluluğun yazarlara ait olduğunu taahhüt ederim/ederiz. Ayrıca Ben/Biz makalede hiçbir suç unsuru veya kanuna aykırı ifade bulunmadığını, araştırma yapılrken kanuna aykırı herhangi bir malzeme ve yöntem kullanılmadığını taahhüt ederim/ederiz. Bu Telif Hakkı Anlaşması Formu tüm yazarlar tarafından imzalanmalıdır/onaylanmalıdır. Form farklı kurumlarda bulunan yazarlar tarafından ayrı kopyalar halinde doldurularak sunulabilir. Ancak, tüm imzaların orijinal veya kantlanabilir şekilde onaylı olması gerekir.</p>				
Responsible/Corresponding Author; Sorumlu Yazar:	Signature / İmza		Date / Tarih	
		/...../.....	