

ISTANBUL UNIVERSITY İSTANBULÜNİVERSİTESİ
RESEARCH INSTITUTE OF TURKOLOGY TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ

ART SANAT

17 / 2022



2022
TÜBİTAK-ULAKBİM
DergiPark ULAKBİM Dergi Sistemleri
JournalPark ULAKBİM Journal Systems
E-ISSN: 2148-3582



İSTANBUL
ÜNİVERSİTESİ
YAYINEVİ

ART-SANAT DERGİSİ / ART-SANAT JOURNAL

Sayı / Number: 17 • Ocak / January 2022

E-ISSN: 2148-3582

Dizinler / Indexing and Abstracting

Access to Mideast and Islamic Resources (AMIR)

Akademik Araştırmalar Index (Acar index)

Arastirmax

DOAJ (Directory of Open Access Journals)

EBSCO Art & Architecture Source

Emerging Sources Citation Index (ESCI / Web of Science ‘WOS’)

ERIH PLUS

International Medieval Bibliography (IMB)

Islamic World Science Citation Center (ISC)

JournalTOCs

ResearchBib

Scopus

SOBIAD

Türk Eğitim İndeksi (TEİ)

TÜBİTAK-ULAKBİM TR Dizin

ART-SANAT DERGİSİ / ART-SANAT JOURNAL

Sayı / Number: 17 • Ocak / January 2022

E-ISSN: 2148-3582

Sahibi / Owner

Prof. Dr. Mustafa BALCI

İstanbul Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, Türkiye
Istanbul University, Research Institute of Turkology, İstanbul, Turkey

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü / Responsible Manager

Doç. Dr. Kadriye Figen VARDAR

İstanbul Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, Türkiye
Istanbul University, Research Institute of Turkology, İstanbul, Turkey

Yazışma Adresi / Correspondence Address

Balabanağa Mahallesi, Kimyager Derviş Paşa Sokak, No. 6,
34080, Beyazıt, Fatih, İstanbul, Türkiye
Telefon / Phone: +90 (212) 440 00 00 -16098
E-mail: art-sanat@istanbul.edu.tr
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuarts>
<https://iupress.istanbul.edu.tr/en/journal/art-sanat/home>

Yayıncı / Publisher

İstanbul Üniversitesi Yayınevi / Istanbul University Press
İstanbul Üniversitesi Merkez Kampüsü,
34452 Beyazıt, Fatih, İstanbul, Türkiye
Telefon / Phone: +90 (212) 440 00 00

Kapak Resmi / CoverPage

İlmiye İcâzetnâmesi 10b Sayfa Başı Barok Süsleme (Ekrem Hakkı Ayverdi Koleksiyonu)

Dergide yer alan yazılardan ve aktarılan görüşlerden yazarlar sorumludur.
Authors bear responsibility for the content of their published articles.

Yayın dili Türkçe ve İngilizce'dir.
The publication languages of the journal are Turkish and English.

Ocak ve Temmuz aylarında, yılda iki sayı olarak yayımlanan uluslararası, hakemli, açık erişimli ve bilimsel bir dergidir.
This is a scholarly, international, peer-reviewed and open-access journal published biannually in January and July.

Yayın Türü / Publication Type

Yaygın Süreli / Periodical

ART-SANAT DERGİSİ / ART-SANAT JOURNAL

Sayı / Number: 17 • Ocak / January 2022

E-ISSN: 2148-3582

DERGİ YAZI KURULU / EDITORIAL MANAGEMENT

Baş Editör / Editor-in-Chief

Prof. Dr. Mustafa BALCI, İstanbul Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, Türkiye
- mustafabalci@istanbul.edu.tr

Baş Editör Yardımcıları / Co-editors-in-Chief

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

Dr. Öğr. Üyesi Filiz FERHATOĞLU, İstanbul Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, Türkiye
- filizfer@istanbul.edu.tr

Alan Editörü / Section Editor

Doç. Dr. Kadriye Figen VARDAR, İstanbul Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, Türkiye
- kfvardar@istanbul.edu.tr

İngilizce Dil Editörleri / English Language Editors

Dr. Öğr. Üyesi Filiz FERHATOĞLU, İstanbul Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, Türkiye
- filizfer@istanbul.edu.tr

Öğr. Gör. Alan James NEWSON, İstanbul Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, İstanbul, Türkiye
- alan.newson@istanbul.edu.tr

Öğr. Gör. Elizabeth Mary EARL, İstanbul Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, İstanbul, Türkiye
- elizabeth.earl@istanbul.edu.tr

Öğr. Gör. Kübra BODUR, İstanbul Arel Üniversitesi, Meslek Yüksekokulu, İstanbul, Türkiye
- ogrgorkubrabadur@gmail.com

Redaksiyon / Redaction

Dr. Öğr. Üyesi Filiz FERHATOĞLU, İstanbul Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, Türkiye
- filizfer@istanbul.edu.tr

ART-SANAT DERGİSİ / ART-SANAT JOURNAL

Sayı / Number: 17 • Ocak / January 2022

E-ISSN: 2148-3582

YAYIN KURULU / EDITORIAL BOARD

Dr. Stavros ANESTIDIS, Küçük Asya Araştırmaları Merkezi, Atina, Yunanistan – anestidis.stavros@gmail.com

Dr. Dorina ARAPI, Universiteti Polis, Tiran, Arnavutluk – dorina_arapi@universitetipolis.edu.al

Dr. Sanna ARO-VALJUS, University of Helsinki, Department of History and Cultural Studies, Helsinki, Finlandiya
– sanna.aro-valjus@helsinki.fi

Prof. Dr. F. Zeynep AYGEN, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi,
Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye – fzaygen@fsm.edu.tr

Prof. Dr. Şevket DÖNMEZ, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, İstanbul, Türkiye
– sedon@istanbul.edu.tr

Prof. Dr. Hamza GÜNDOĞDU, Sakarya Üniversitesi (emekli), Sakarya, Türkiye

Prof. Dr. Nuran Kara PİLEHVARİAN, Yıldız Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, İstanbul,
Türkiye – pvarian@yildiz.edu.tr

Dr. Öğr. Üyesi Embiye Mehmet KAZIMOVA, Şumnu Konstantin Preslavski Üniversitesi, Şumnu, Bulgaristan
– emi_mehmed777@abv.bg

Prof. Dr. Ufuk KOCABAŞ, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Taşınabilir Kültür Varlıkları ve Onarımı Bölümü,
İstanbul, Türkiye – ufuk.kocabas@istanbul.edu.tr

Prof. Dr. Kemal Kutgün EYÜPGİLLER, İstanbul Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye
– kkutgun.eyupgiller@istanbul.edu.tr

Prof. Dr. Banu MAHİR, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (emekli), İstanbul, Türkiye – Banu.mahir@gmail.com

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

Prof. Dr. Selçuk MÜLAYİM, Marmara Üniversitesi (emekli), İstanbul, Türkiye

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

Prof. Dr. M. Baha TANMAN, Kadir Has Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – bahatanman@hotmail.com

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

Prof. Dr. Ahmet TAŞAĞIL, Yeditepe Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü, İstanbul, Türkiye
– ahmet.tasagil@yeditepe.edu.tr

Prof. Dr. Zaza TSURTSUMIA, Gürcistan Patrikliği St. King Tamar Üniversitesi, Tiflis, Gürcistan
– zaza.tsurtsumia@gmail.com

Prof. Dr. Sitare TURAN, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları
Bölümü, İstanbul, Türkiye – sitare.bakir@msgsu.edu.tr

Prof. Dr. Gönül UZELLİ, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Slav Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, İstanbul,
Türkiye – guzelli@istanbul.edu.tr

DANIŞMA KURULU / ADVISORY BOARD

- Prof. Dr. Günkut AKIN, İstanbul Teknik Üniversitesi (emekli), İstanbul, Türkiye
- Prof. Dr. Füsün ALİOĞLU, Kadir Has Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü, İstanbul, Türkiye – *fusun.alioglu@khas.edu.tr*
- Prof. Dr. Nurhan ATASOY, İstanbul Üniversitesi (emekli), İstanbul, Türkiye
- Prof. Dr. Sait BAŞARAN, İstanbul Üniversitesi (emekli), İstanbul, Türkiye
- Doç. Dr. Gülberk BİLECİK, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye – *bilecikg@istanbul.edu.tr*
- Prof. Dr. İbrahim ÇEŞMELİ, İstanbul Üniversitesi, Türkiye Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, Türkiye – *cesmeli@istanbul.edu.tr*
- Prof. Dr. Şebnem Sedef ÇOKAY KEPÇE, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, İstanbul, Türkiye – *cokays@istanbul.edu.tr*
- Doç. Dr. Özgü ÇÖMEZOĞLU UZBEK, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye – *ozgu@istanbul.edu.tr*
- Prof. Dr. Bekir DENİZ, Ardahan Üniversitesi, İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü Ardahan, Türkiye – *bekirdeniz@ardahan.edu.tr*
- Doç. Dr. E. Emine DÖNMEZ, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye – *edonmez@istanbul.edu.tr*
- Doç. Dr. Gülдер EMRE, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Taşınabilir Kültür Varlıkları ve Onarımı Bölümü, İstanbul, Türkiye – *gulemre@istanbul.edu.tr*
- Doç. Dr. Ü. Melda ERMİŞ, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye – *umermis@istanbul.edu.tr*
- Öğr. Gör. Dr. Leyla ETYEMEZ ÇIPLAK, Çankaya Üniversitesi, Mimarlık Bölümü, Ankara, Türkiye – *leylaec@cankaya.edu.tr*
- Prof. Dr. Ahmet Kamil GÖREN, (emekli), İstanbul, Türkiye
- Prof. Dr. Zeynep İNANKUR, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (emekli), İstanbul, Türkiye
- Prof. Dr. Zühre İNDİRKAŞ, İstanbul Üniversitesi (emekli), İstanbul, Türkiye
- Prof. Dr. Gül İREPOĞLU, İstanbul Üniversitesi (emekli), İstanbul, Türkiye
- Doç. Dr. Alpaslan Hamdi KUZUCUOĞLU, İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Bilgi ve Belge Yönetimi, İstanbul, Türkiye – *alpaslan.kuzucuoglu@medeniyet.edu.tr*
- Doç. Dr. Simge ÖZER PINARBAŞI, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye – *simge@istanbul.edu.tr*
- Prof. Dr. Ali Uzay PEKER, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Mimarlık Bölümü, Ankara, Türkiye – *peker@arch.metu.edu.tr*
- Doç. Dr. Ayça TIRYAKI TÜRKMENOĞLU, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye – *aycatir@istanbul.edu.tr*
- Prof. Dr. Fikret TURAN, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye – *fikret.turan@istanbul.edu.tr*
- Prof. Dr. Nur URFALIOĞLU, Yıldız Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye – *urfali@yildiz.edu.tr*

HAKEMLER / REFEREES

- Öğr. Gör. Dr. Sawsan ABU HANNOUD, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Ankara, Türkiye
Prof. Dr. Erdal AÇIKSES, Fırat Üniversitesi, Elazığ, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Rabia AKARSU, Atatürk Üniversitesi, Erzurum, Türkiye
Doç. Dr. N. Çiçek AKÇIL HARMANKAYA, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Şeyda ALGAÇ, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Afyonkarahisar, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Görkem Utku ALPARSLAN, Pamukkale Üniversitesi, Denizli, Türkiye
Prof. Dr. Ayla ANTEL, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Alp ARISOY, İstanbul Avcansaray Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Prof. Dr. Sümer ATASOY, (emekli), İstanbul, Türkiye
Doç. Dr. Remzi AYDIN, Erciyes Üniversitesi, Kayseri, Türkiye
Prof. Dr. Serpil BAĞCI, Hacettepe Üniversitesi, Ankara, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Oktay BAŞAK, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van, Türkiye
Prof. Dr. Ayhan BEKLEYEN, Dicle Üniversitesi, Diyarbakır, Türkiye
Prof. Dr. Süleyman BERK, Yalova Üniversitesi, Yalova, Türkiye
Doç. Dr. Aslıhan BEYAZIT, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Doç. Dr. Gülberk BİLECİK, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Prof. Dr. Ali BORAN, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara, Türkiye
Doç. Dr. Selman CAN, Marmara Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Prof. Dr. Aynur CİVELEK, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, Aydın, Türkiye
Doç. Dr. Cansu ÇELEBİ EROL, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, Türkiye
Doç. Dr. Bülent ÇELİK, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, Aydın, Türkiye
Doç. Dr. Işıl ÇOKUĞRAŞ, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Doç. Dr. Özgü ÇÖMEZOĞLU UZBEK, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Ayşe DENKNALBANT ÇOBANOĞLU, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Prof. Dr. Sema DOĞAN, Hacettepe Üniversitesi, Ankara, Türkiye
Prof. Dr. Abdulkadir DÜNDAR, Yozgat Bozok Üniversitesi, Yozgat, Türkiye
Prof. Dr. Abdullah EKİNCİ, Harran Üniversitesi, Şanlıurfa, Türkiye
Prof. Dr. Osman ERAVŞAR, Akdeniz Üniversitesi, Antalya, Türkiye
Doç. Dr. Emre ERDAN, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, Aydın, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi, Emre ERGÜL, İzmir Ekonomi Üniversitesi, İzmir, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Alidost ERTUĞRUL, IRCICA - İslam Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi, İstanbul, Türkiye
Prof. Dr. Kemal Kutgün EYÜPGİLLER, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Prof. Dr. Lütfiye GÖKTAŞ KAYA, Karabük Üniversitesi, Karabük, Türkiye
Dr. Müjde Dila GÜMÜŞ, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Doç. Dr. Sema GÜNDÜZ KÜSKÜ, İzmir Katip Çelebi Üniversitesi, İzmir, Türkiye
Doç. Dr. Aylin GÜRBÜZ, Trakya Üniversitesi, Edirne, Türkiye
Dr. Kenan IŞIK, Araştırmacı

HAKEMLER / REFEREES

Prof. Dr. Mehmet IŞIKLI, Atatürk Üniversitesi, Erzurum, Türkiye

Prof. Dr. Mehmet Zeki İBRAHİMĞİL, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara, Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Didem KARA SARIOĞLU, Işık Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Doç. Dr. Mustafa Çağhan KESKİN, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Prof. Dr. Orhan KILIÇ, Fırat Üniversitesi, Elazığ, Türkiye

Dr. Yurdagül KILIÇ GÜNDÜZ, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, Türkiye

Prof. Dr. Erkan KONYAR, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Prof. Dr. Düriye KOZLU, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Eskişehir, Türkiye

Doç. Dr. Aynur MAKTAL, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Dilek MAKTEL CANKO, Ege Üniversitesi, İzmir, Türkiye

Prof. Dr. E. Emine NAZA DÖNMEZ, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Prof. Dr. İbrahim NUMAN, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Prof. Dr. Mehmet ÖNAL, Harran Üniversitesi, Şanlıurfa, Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Şahabettin ÖZTÜRK, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van, Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Şebnem PARLADIR, İzmir Katip Çelebi Üniversitesi, İzmir, Türkiye

Prof. Dr. Mukaddes POLAY, Doğu Akdeniz Üniversitesi, Gazimağusa, Kuzey Kıbrıs

Prof. Dr. Gülçin PULAT GÖKMEN, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Prof. Dr. Gözde RAMAZANOĞLU, Çukurova Üniversitesi, Adana, Türkiye

Prof. Dr. Suphi SAATÇI, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Doç. Dr. Duygu SABANCILAR IŞTIN, Balıkesir Üniversitesi, Balıkesir, Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Kaan SAĞ, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Doç. Dr. Haluk SAĞLAMTİMUR, Ege Üniversitesi, İzmir, Türkiye

Doç. Dr. Nuri SEÇGİN, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Doç. Dr. Rasim SOYLU, Sakarya Üniversitesi, Sakarya, Türkiye

Doç. Dr. Hüseyin SÖNMEZ, Mersin Üniversitesi, Mersin, Türkiye

Prof. Dr. Oya ŞENYURT, Kocaeli Üniversitesi, İzmit, Türkiye

Prof. Dr. Mehmet Baha TANMAN, Kadir Has Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Prof. Dr. Ömer İskender TULUK, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Doç. Dr. Uğur TUZTAŞI, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas, Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Orhan VAROL, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van, Türkiye

Doç. Dr. Sahure YARİŞ, Dicle Üniversitesi, Diyarbakır, Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Doğan YAVAŞ, Bursa Uludağ Üniversitesi, Bursa, Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Aysel YAVUZ, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon, Türkiye

Prof. Dr. İrfan YILDIZ, Dicle Üniversitesi, Diyarbakır, Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi H. Candan ZÜLFİKAR, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

İÇİNDEKİLER / TABLE OF CONTENTS

ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES

- II. Meşrutiyet Dönemi'nden Bir Mimari Temsil Örneği: Levon Güreğyan'ın 1911 Torino Uluslararası Endüstri ve Çalışma Sergisi'ndeki Osmanlı Pavyonu**
An Example of Architectural Representation from the Second Constitutional Era: The Ottoman Pavilion by Léon Gurekian at the Turin International Exhibition of Industry and Labor in 1911..... 1
Hatice Adıgüzel
- Osmanlı Arkeolojisinin Yerel Tarihi Üzerine Bir Gözlem: Urfa'da İdareciler, Arkeologlar ve Bulgular**
A Survey on Local History of Ottoman Archaeology: Administrators, Archaeologists and Findings in Urfa..... 35
İsmail Asoğlu
- Suriye Halep, Hama ve Rakka Müzelerindeki Türk-İslam Dönemine Ait Eserlerden Örnekler**
Sample Works from the Turkish-Islamic Era in the Museums of Aleppo, Hama, and Rakka of Syria 59
Razan Aykaç
- Gülsün Karamustafa'nın Sanatında Gündelik Nesneye Odaklı Anlatılar**
Daily Object-Oriented Narratives in the Point of Art of Gülsün Karamustafa 83
Mehmet Hasan Demirci, Cüneyt Kurt
- İstanbul Kapalıçarşı'sının Sokakları ve Kapıları Üzerine Bir İnceleme**
A Review of the Streets and Gates of İstanbul Grand Bazaar 103
İnci Dilaveroğlu, Nuran Kara Pilehvarian
- Osmanlı Döneminde Rodos Kentindeki Camiler ve Mahalleler Üzerine Bir İnceleme**
A Research on Mosque and Neighborhood in Rhodes City in the Ottoman Period..... 131
Furkan Evliyaoğlu
- Aydın Söke'de Bulunan Manol Evi Hamamında Tesisat ve Isıtma Sistemi**
The Water and the Heating System in the Bath of Manol Household in Söke, Aydın..... 157
Elif Gürsoy
- Nahçıvan Bölgesinin Tunç Çağı Yerleşimlerinde Bulunan Çömlekçi Fırınları ve Atölyeleri**
Pottery Kilns and Workshops in the Bronze Age Settlements of the Nakhchivan Region 177
Toğrul Halilov
- Sinop Balatlar Kilisesi'nden Refrigerium Konulu Mozaik Pano ve Bizans İkonografisindeki Yeri**
Mosaic Panel on Refrigerium from Sinop Balatlar Church and its Place in Byzantine Iconography 193
Ozan Hetto, Gülgün Köroğlu, Nilay Çorağan
- Osmanlı Kadınlarının Yunanistan'da Bulunan Eserleri**
Architectural Monuments of Ottoman Women in Greece 219
Hilal Kazan
- Mamuratu'l-Aziz Vilayeti Yabancı Misyonu: Kapusenler (Capucins)**
Mission in Mamuratu'l-Aziz Province: Capucins 253
Selim Kılıçoğlu
- Joseph Beuys'un Anısına: 1980'lerden Bir Sergi ve İzmir Çağdaş Sanat Ortamına Etkisi**
In the Memory of Joseph Beuys: An Exhibition from the 1980s and Its Impact on the İzmir Contemporary Art Scene 275
Rabia Özgül Kılınçarslan

İÇİNDEKİLER / TABLE OF CONTENTS

ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES

Geçmişin İzleriyle Amasya Gümüşlü Cami Amasya Gümüşlü Mosque with the Traces of the Past Fazilet Koçyiğit	299
Belediyelerin Oluşma Sürecinde İstanbullunun Şehir, Mimari ve Sanat Duyarlılığının Kaydı: Ahmed Lütfi Efendi'nin Görüşleri Istanbul Residents' Aesthetic and Architectural Concerns Regarding the Establishment of Municipalities in the City: The Opinions of Ahmed Lütfi Efendi Aliye Öten	327
Abidin Paşa Türbesinin Mimari Özellikleri The Architectural Features of the Abidin Pasha Tomb Nacide Öter	359
Ekrem Hakkı Ayverdi Koleksiyonunda Bulunan İlmiye İcâzetenâmesinin Müzehhibi Mimârzâde Mehmed Ali A Calligrapher's Diploma (İlmiye İcâzetenâmesi) By Mimârzâde Mehmet Ali From Ekrem Hakkı Ayverdi's Collection Zübeyde Cihan Özsayınır	375
Urban Environmental Aesthetic and Identity: The Case of Masouleh, Iran Kentsel Çevresel Estetik ve Kimlik: Masouleh Örneği, İran Azadeh Rezafer	397
19. Yüzyılda Osmanlı Saray Kadınlarının İnşa Ettirdiği Külliyelelerin İstanbul Kent Dokusuna Katkılarının Değerlendirilmesi Complexes Built the Women of the Ottoman Court in the 19 th century, an Evaluation of their Contribution to Istanbul's Urban Texture Pınar Şahin, F. Nalân Türkmen	419
İdollerin Frig Kültüründeki Kimliğine Dair Bir Analiz An Analysis of the Identity of Idols in Phrygian Culture Raşan Tamsü Polat	451
Mimari Bir Eleman: Maşrabiye An Architectural Element: Mashrabiya Demet Taşkan, Alzahraa Behzad Ismaeel	475
An Important Space in the Traditional Turkish Life Culture: "Başoda" in Ottoman Period Nicosia Houses Geleneksel Türk Yaşam Kültüründe Önemli Bir Mekân: Osmanlı Dönemi Lefkoşa Türk Evlerinde "Başoda" Zihni Turkan, Ergül Koşanlar	497
Osmanlı'da Modern Eğitimin Günümüze Ulaşamayan Bir Temsilcisi: İnşa Süreci ve Mimari Detayları ile Kırşehir Mekteb-i İdadisi A Representative of Modern Education in the Ottoman Empire That Cannot Be Surviving Today: Kırşehir High School with Construction Process and Architectural Details Kadir Türkmen	529



II. Meşrutiyet Dönemi'nden Bir Mimari Temsil Örneği: Levon Güreğyan'ın 1911 Torino Uluslararası Endüstri ve Çalışma Sergisi'ndeki Osmanlı Pavyonu

An Example of Architectural Representation from the Second Constitutional Era: The Ottoman Pavilion by Léon Gurekian at the Turin International Exhibition of Industry and Labor in 1911

Hatice Adıgüzel^{*}

Öz

Osmanlı Devleti, Sanayi Devrimi'nin bir sonucu olarak ortaya çıkan uluslararası sergilere 1851 Londra Sergisi'nden itibaren katılmaya özen göstermiştir. Sultan II. Abdülhamid döneminde, Batı'ya karşı modern bir toplum ve İslam dünyasının lideri görüntüsü sunma idealiyle, bu katılımlar yoğunlaşarak farklı bir boyut kazanmıştır. II. Meşrutiyet Dönemi'nde de Osmanlı hükümeti bu sergilerin bir parçası olmaya devam etmiştir.

Bu makale, II. Meşrutiyet Dönemi'nde Osmanlı Devleti'nin katıldığı 1911 Torino Uluslararası Endüstri ve Çalışma Sergisi'ne odaklanmaktadır. Makale, ağırlıklı olarak Osmanlı Arşivi'nde konuyla ilgili bulunan belgeler ve İtalya'da serginin gerçekleştiği dönemde yapılan yayınların değerlendirilmesiyle hazırlanmıştır. Yapılan araştırmalar sonucunda, Osmanlı'nın 1911 Torino sergisine katılım süreci, arka plandaki aktörleri, inşa edilen pavyonun mimari ve üslup özellikleri, mimarı gibi konularda tespitler ortaya konulmuştur. Bu sergi için inşa edilen Osmanlı pavyonu mimar Levon Güreğyan tarafından tasarlanmıştır. Bilinen görsel verilerine ek olarak, pavyonun Güreğyan imzalı planı ilk kez bu çalışmada tanıtılmaktadır. Pavyon, Osmanlı'da Birinci Ulusal Mimarlık Akımının egemen olduğu bir dönemde Oryantalist üslubuyla dikkat çekmektedir. Çalışmada Oryantalist üslubun bu geç örneğinin Osmanlı'da Tanzimat sonrası oluşan milli mimari kimliği ile ilişkisi tartışılmaktadır.

Anahtar Kelimeler

Uluslararası sergiler, Torino, Osmanlı-İtalya ilişkileri, II. Meşrutiyet, Levon Güreğyan

Abstract

The Ottoman Empire took care to attend the international exhibitions that emerged because of the Industrial Revolution, beginning from the first event organized in London in 1851. During the reign of Sultan Abdülhamid II, this involvement increased in line with the idea of presenting a modern society and the leader of the Islamic world to the West. The Ottoman government continued to be a part of these exhibitions during the Second Constitutional Era. This paper focuses on the Turin International Exhibition of Industry and Labor 1911, which the Ottoman Empire attended during the Second Constitutional Era. The paper is largely based on an evaluation of relevant documents obtained from the Ottoman Archives and Italian publications from that period. Studies revealed information on the Ottoman participation in Turin International

* **Sorumlu Yazar:** Hatice Adıgüzel (Dr. Öğr. Gör.), İstanbul Üniversitesi, Güzel Sanatlar Bölümü, İstanbul, Türkiye.
E-posta: ahatice@istanbul.edu.tr ORCID: 0000-0001-8511-9219

Atf: Adıgüzel, Hatice. "II. Meşrutiyet Dönemi'nden Bir Mimari Temsil Örneği: Levon Güreğyan'ın 1911 Torino Uluslararası Endüstri ve Çalışma Sergisi'ndeki Osmanlı Pavyonu." *Art-Sanat*, 17(2022): 1–33.
<https://doi.org/10.26650/artsanat.2022.17.1002343>



1911, actors in the background, architectural and stylistic characteristics of the pavilion, and the architect, Léon Gurekian. In addition to known visual data, the plan of the pavilion signed by Gurekian is introduced in this paper for the first time. The pavilion stands out with an Orientalist style during a period dominated by the First National Architectural Movement in the Ottoman Empire. The paper discusses the relationship of this late example of the Orientalist style with the Ottoman national architectural identity that emerged after the Tanzimat reform period.

Keywords

International exhibitions, Turin, Ottoman-Italian Relations, Second Constitutional Era, Léon Gurekian

Extended Summary

International exhibitions have been organized in the Western world from the mid-19th century onwards because of the industrialization and the search for new markets. The Ottoman Empire took care to attend these exhibitions, beginning from the first event organized in London in 1851, in parallel with the industrialization and modernization programs of the Tanzimat Era. Participating countries in international exhibitions would exhibit their national architectural identities in addition to their industrial technologies and products, especially following the Paris exhibition of 1867. The Ottoman Empire attended these exhibitions with an architectural representation in keeping with the image of the “East” in the Western imagination. Within this context, a sort of Islamic eclecticism was devised by a combination of architectural shapes gathered from Ottoman structures from the past and European-oriented Orientalist elements (mostly from Maghreb-Andalusia). This Orientalist style also manifested itself on buildings erected within the empire’s borders and constituted the character of Ottoman pavilions at international exhibitions.

Ottoman participation in international exhibitions took a new form during the long reign of Abdülhamid II as the purpose of presenting a modern society and the leader of the Islamic world to the West gained strength. This period saw a high level of participation in international exhibitions, mostly by building a pavilion. The Ottoman Empire tried to be a part of international exhibitions during the Second Constitutional Era, albeit at a lower scale. The architectural manifestation of the changing ideology with constitutionalism was named the First National Architectural Movement. While this style was preferred in the official buildings built in many parts of the state, it is seen that the Orientalism that emerged after the Tanzimat continued to be used in the Ottoman architectural representations at the international exhibitions of this period.

Although there is a large body of research on the 19th century Ottoman participation in international exhibitions, limited research exists on exhibitions with Ottoman participation in the early 20th century. This paper addresses Ottoman participation in the Turin International Exhibition of Industry and Labor in 1911. The paper is largely based on an evaluation of relevant documents obtained from the Ottoman Archives and Italian publications from that year. Studies revealed information on the Ottoman

participation in the exhibition, which has not been studied in detail yet, as well as actors in the background, architectural and stylistic characteristics of the pavilion built in Turin, and the architect.

Turin International Exhibition of Industry and Labor 1911 was among the events marking the 50th establishment anniversary of the Kingdom of Italy. As part of the celebrations, international exhibitions were organized in Turin, Florence, and Rome, which served as capitals of the kingdom after 1861. The Ottoman Empire initially planned to participate in Rome and Turin exhibitions. Many documents are available in the Ottoman Archives related to the preparations for these attendances. The Ottoman Embassy in Rome and the Ministry of Trade and Public Works assumed principal roles in organizing the exhibitions. To encourage participation, officials from the embassy in Rome penned various letters, which provide information on locations where exhibitions were planned, participating countries, as well as dimensions, costs, and styles of the pavilions.

The Ottoman government, possibly due to concerns such as time constraints and financial difficulties, withdrew from the Rome exhibition in late 1910, and only attended the Turin exhibition with a pavilion. In February 1911, Ali Rıza Bey, Consul of Ancona, was appointed as the Ottoman commissioner of the Turin exhibition. Construction of the Ottoman pavilion was completed around the same time. The pavilion was designed by Léon Gurekian, an Ottoman architect who was born in Istanbul, studied architecture in Rome and designed and constructed buildings in Istanbul and Sofia. He moved to Rome with his family in 1907. The fact that Gurekian had demonstrated his architectural ability with buildings he produced in Istanbul, had a grasp of Ottoman architecture, and resided in Italy must have been factors when the Ottoman government commissioned him to design the pavilion.

Photos of the Ottoman pavilion designed by Léon Gurekian were printed in Italian publications from the exhibition period, Ottoman newspapers and various postcards. In 2010, Armen Gurekian, grandson of Léon Gurekian, published a watercolor perspective drawing of the pavilion. Within the context of this study, the ground floor plan of the pavilion was obtained in the Ottoman Archives. According to this plan which is introduced in this study for the first time and additional images of the structure, the pavilion had a square plan. The exterior mass was in the shape of an Ottoman mansion with Orientalist characteristics in style. It is understood that a document found in the Ottoman Archives and submitted to the Ottoman government helped determine the style. This document is a letter signed by Seyfeddin Bey, who worked as an undersecretary at the embassy in Rome during the period of exhibition preparations and was appointed as commissioner of the Turin exhibition before Ali Rıza Bey, and relays general information on the exhibitions in Rome and Turin. In this

letter, Seyfeddin Bey also expresses an opinion, proposing that the Ottoman pavilion as a representative structure should stand out with “magnificent architecture” and decorations, like the Green Mosque in Bursa. In this paper, the Orientalist structure designed by Gurekian, which was possibly inspired by this proposal, is associated with the Ottoman architectural discourse that emerged after the Tanzimat. The paper discusses the significance of the Green Mosque and other early Ottoman buildings in the concept of “national architecture”, which was created during the late Tanzimat era. Moreover, this pavilion example reveals that the Orientalist style was still in use in Ottoman architectural representations at international exhibitions during a period dominated by the First National Architectural Movement. The architectural repertoire implemented by Léon Gurekian in Istanbul indicates a familiarity with this style on his part. Therefore, this paper emphasizes that the tendencies of architects as well as patrons and the elite class guiding them were determinant factors during the selection of style for buildings.

Giriş

19. yüzyılın ikinci yarısında, Batı ülkelerinde endüstrinin gelişmesine paralel olarak uluslararası sergiler düzenlenmiştir. Bu sergiler, sanayi teknolojileri ve ürünleri, bilim ve sanat eserlerinin yanında, özellikle 1867 Paris sergisinden itibaren, katılımcı ülkelerin milli mimari kimliklerinin de sergilendiği yerler olmuştur. Osmanlı Devleti, Tanzimat Dönemi'nin sanayileşme ve modernleşme programları paralelinde, Avrupa ve Amerika'da düzenlenen uluslararası sergilere 1851 Londra Sergisi'nden itibaren katılmaya itina etmiştir. Özellikle II. Abdülhamid döneminde bu katılımlar farklı bir boyut kazanmıştır. Bu dönemde bir yandan gelişmekte olan Osmanlı sanayisini tanıtmaya amacı güdülürken diğer yandan Batı'ya karşı uygar bir toplum ve İslam dünyasının lideri görünümü sunma amacıyla sergi katılımları yoğunlaşmıştır.¹ 1888 Barcelona, 1889 Paris, 1893 Chicago, 1894 Anvers, 1896 Budapeşte, 1897 Brüksel, 1900 Paris, 1902 Torino, 1904 St. Louis² ve 1905 Liege, II. Abdülhamid döneminde gerek ayrı pavyon inşa ederek gerekse ana sergi binaları içinde yer alarak katılım sağlanan başlıca sergiler olmuştur.³ Toprak kayıpları ve küçülen ekonomisine rağmen Osmanlı Devleti II. Meşrutiyet Dönemi'nde de uluslararası sergilere katılmaya devam etmiştir. 1910 Brüksel, 1911 Torino, 1914 Lyon ve 1915 Panama sergileri bunlar arasındadır.

Osmanlı Devleti'nin 19. yüzyıl uluslararası sergilerine katılımı pek çok araştırmanın konusu olurken, yüzyıl dönümünden sonraki sergiler genellikle bu kapsamın dışında bırakılmıştır. Bu makale, şimdiye kadar hakkında detaylı araştırma yapılmayan 1911 yılında Torino'da düzenlenen Uluslararası Endüstri ve Çalışma Sergisi'ne odaklanmaktadır. Makale, ağırlıklı olarak, arşiv belgeleri ve dönem kaynaklarından yararlanılarak hazırlanmıştır. 1911 Torino Uluslararası Sergisi hakkında genel bilgiler, Osmanlıların bu sergiye katılım süreci, sergideki Osmanlı pavyonunun mimari ve üslup özellikleri, pavyonun tasarımcısı, az tanınan bir Osmanlı mimarı olan Levon Güreğyan'ın⁴ kimliği makale kapsamında değerlendirilmektedir.

1911 Torino Uluslararası Endüstri ve Çalışma Sergisi

1911 yılında İtalya Krallığı'nın kuruluşunun 50. yılı kutlamaları nedeniyle uluslararası sergiler düzenlenmiştir.⁵ III. Vittorio Emanuele döneminde gerçekleştirilen bu

1 Osmanlı Devleti'nin katıldığı uluslararası sergiler hakkında kapsamlı olarak bk. Zeynep Çelik, *Şarkın Sergilenişi 19. Yüzyıl Dünya Fuarlarında İslam Mimarisi* (İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 2005); Nurcan Yazıcı, "Uluslararası Sergilerde Osmanlı Mimarisi'nin Sunumu," *Arkitekt* 500 (2004), 18-30; Aytaç Işıklı, *Türkiye Fuar Albümü: Osmanlı Dönemi* (İstanbul: İstanbul Fuar Merkezi Yayınları, 2012); Gökhan Akçura, *Türkiye Sergicilik ve Fuarçılık Tarihi* (İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 2009).

2 Sevil Derin, "1904 St. Louis Dünya Fuarı ve Osmanlı Temsiliyeti: Celal Esad Arseven Sergisi," *Art-Sanat* 13 (2020), 87-116.

3 Selim Deringil, *İktidarın Sembolleri ve İdeoloji: II. Abdülhamid Dönemi (1876-1909)* (İstanbul: Doğan Kitap, 2014), 171-182.

4 Mimarın ismi Batı dillerinde "Léon Gurekian" olarak geçmektedir.

5 John Allwood, *The Great Exhibitions* (London: Studio Vista, 1977), 115.

sergiler için, krallığın kurulduğu 1861 yılından itibaren devlete başkentlik yapmış olan Torino, Floransa ve Roma şehirleri seçilmiştir. Sergilerin hazırlıklarına 1907 yılında başlanmıştır. Roma sergisi, genel olarak güzel sanatlar ve arkeoloji konularına adanmıştır. Bu sergi şehrin farklı noktalarında bulunan çeşitli mekânlarda düzenlenmiştir. Bunlar içinde, güzel sanatlara ayrılan ana bölüm Valle Giulia bölgesinde yer almıştır. Diocletianus Hamamları ve Sant'Angelo Kelesi gibi mevcut yapılar içinde farklı içeriklerde sergiler açılmıştır. Piazza d'Armi'de bulunan ve Roma sergisi kapsamında tamamlanan Vittorio Emanuele Anıtı'nın içinde de sergilemeler yapılmıştır. Floransa sergisi ise, İtalyan portreleri ve botanik konularına adanmıştır. İtalyan portreleri sergisi Palazzo Vecchio'da, botanik sergisi Giardino dell'Orticoltura'da düzenlenmiştir.⁶

“Uluslararası Endüstri ve Çalışma Sergisi (*Esposizione internazionale dell'industria e del lavoro*)” başlıklı Torino'daki sergi ise, adından da anlaşılacağı gibi, daha çok sanayi, teknoloji ve çalışma üzerine odaklanmıştır. Nitekim eski Savoy Dükalığı'nın merkezi olan Torino'nun, sergi mekânı olarak seçilmesinin bir diğer nedeni, İtalya Krallığı'nın endüstri başkenti olarak tanınmasıydı. Torino'da ana temalar çerçevesinde eğitim ve öğretim, savunma, endüstri, tarım, ticaret, bilim ve teknik, elektrik, yollar ve demiryolları, şehirleşme, spor gibi alanlarda sergiler düzenlenmiştir.⁷ Roma sergisi güzel sanatlara adandığı için Torino'da bu alanda sergileme yapılmamıştır. Ancak sanat ve endüstri arasında köprü görevi gören dekoratif ve uygulamalı sanatlara ait eserler Torino pavyonlarında teşhir edilmiştir.⁸



G. 1: 1911 Torino Uluslararası Endüstri ve Çalışma Sergisi genel planı. Lejantta 43 numara Osmanlı pavyonunu göstermektedir (*Guida Pratica della Esposizione Internazionale di Torino, 1911*).

6 Mariantonietta Picone Petrusa, Maria Raffaella Pessolano ve Assunta Bianco, *Le Grandi Esposizioni in Italia 1861-1911: La Competizione Culturale con l'Europa e la Ricerca dello Stile Nazionale* (Napoli: Liguori, 1988), 118, 122-123, 128. Bu üç şehirdeki sergiler hakkında kapsamlı olarak ayrıca bk. *Le Esposizioni del 1911: Torino, Roma, Firenze* (Milano: Fratelli Treves, 1911); *Le Esposizioni di Roma e di Torino nel 1911 Descritte ed Illustrate*, 10 (Milano: Società Editrice Sonzogno, 1911).

7 Maria Cristina Buscioni, *Esposizioni e "Stile Nazionale" (1861-1925): Il Linguaggio dell'Architettura nei Padiglioni Italiani delle Grandi Kermesses Nazionali ed Internazionali* (Firenze: Alinea Editrice, 1990), 241.

8 Petrusa, Pessolano ve Bianco, *Le Grandi Esposizioni in Italia 1861-1911: La Competizione Culturale con l'Europa e la Ricerca dello Stile Nazionale*, 120.

29 Nisan-19 Kasım tarihleri arasında açık kalan Torino sergisi, Po Nehri'nin Batı kıyısı boyunca uzanan Valentino Parkı⁹ merkez olacak şekilde düzenlenmiştir. Daha sonraki süreçte, sergi alanı parkın karşı kıyısında, Umberto I Köprüsü'nden Borgo del Pilonetto'ya kadar uzanan alana kadar genişletilmiştir. Toplamda 1.200.000 metrekarelik bir alana yayılan sergi alanının yaklaşık 380.000 metrekaresi inşa edilecek binalara ayrılmıştır (G. 1). Geçmişin uluslararası sergilerinde olduğu gibi belli başlı ülkeler bu sergi kapsamında Torino'ya davet edilmiştir. Fransa, İngiltere, Almanya, İsviçre, Belçika, Macaristan, Bulgaristan, Sırbistan, Rusya, Arjantin, Venezuela, Brezilya, Uruguay, Dominik, Ekvator, Panama, Peru, Fransız Kolonileri, Amerika, Osmanlı Devleti, İran, Siyam Krallığı (Tayland) ve Çin sergiye katılan ülkeler olmuştur.¹⁰

Torino sergisinin düzenleme komisyonu başkanlığını Tommaso Villa yapmıştır. Serginin genel tasarımı Giacomo Salvadori di Wieshenoff, Stefano Molli ve Pietro Fenoglio tarafından gerçekleştirilmiştir.¹¹ Sergi binalarının genel üslubu Neo-Barok olarak seçilmişti. Bu tercih için Torino'nun 17. ve 18. yüzyıl mimarisinden ilham alınmıştı. Barok canlandırmacılığının (*revivalizm*) tercih edilmesinin çeşitli anlamları vardı. Bu üslup hem şehrin başkent olduğu yılların ihtişamını hatırlatıyor hem de Roma'nın görkemli mimarisine rakip olabilecek hareketliliği sunuyordu.¹² Sergi binalarını tek üslup altında toplama fikri için 1893 Chicago Kolomb Dünya Sergisi'nden esinlenilmişti.¹³ Bilindiği gibi Chicago sergisinin düzenleme komitesi tüm binaların yapımını üstlenmiş ve onları tek bir üslup altında birleştirmişti. Bununla birlikte, Torino sergisinde bazı yabancı ülkelerin özellikle doğu Avrupa, orta ve uzak doğu ülkelerinin pavyonları birbirinden farklı üsluplarda tasarlanmıştı. Serginin yürütme komitesi, katılımcı ülkelere kendi estetik zevklerini özgürce kullanma izni vermişti. Böylece bazı ülkeler “milli mimari” imajlarını sergileme imkânı bulmuştu. Örneğin, “İmparator Atilla'nın Çadır-Sarayı” adını taşıyan Macaristan pavyonu, Art Nouveau esintileri taşıyan kübik, modern bir kütle ile Macar yerel öğelerini birleştirmiş, Orta

9 Bu park 1911 Torino sergisinin yanı sıra, 1884, 1898, 1902 ve 1928 uluslararası sergilerine de ev sahipliği yapmıştır. 1884 sergisi kapsamında (Esposizione Italiana Agricola e Industriale) parkta, belli başlı yapılarıyla canlandırılan temsili bir Orta Çağ Köyü (Borgo Medievale) inşa edilmiştir. Bu bölüm günümüzde müze olarak kullanılmaktadır. Kapsamlı bilgi için bk. “Dall'Esposizione al Museo,” *Borgo Medievale*, erişim 16 Eylül 2021, <http://www.borgomedievaletorino.it/il-borgo/come-nasce-borgo-medievale/da-esposizione-a-museo/>.

10 Petrusa, Pessolano ve Bianco, *Le Grandi Esposizioni in Italia 1861-1911: La Competizione Culturale con l'Europa e la Ricerca dello Stile Nazionale*, 118, 120. Katılımcı ülkelerin pavyonları ve sergilemeleri hakkında ayrıca bk. *Guida Pratica della Esposizione Internazionale di Torino, 1911* (Torino: Ajassa & Ferrato Editori, 1911); Pasquale De Luca, “All'Esposizione Internazionale di Torino,” *Emporium* 34/ 199 (1911), 37-52; Pasquale De Luca, “L'Arte all'Esposizione di Torino,” *Emporium* 34/202 (1911), 271-289; “Participating Countries,” *Turin 1911: The World's Fair in Italy*, erişim 16 Eylül 2021, https://italyworldsfairs.org/basic/NS/Nation_States.

11 *Guida Ufficiale della Esposizione Internazionale: Torino 1911* (Torino: Stabilimento Tipografico Dott. G. Momo, 1911), 60; Petrusa, Pessolano ve Bianco, *Le Grandi Esposizioni in Italia 1861-1911: La Competizione Culturale con l'Europa e la Ricerca dello Stile Nazionale*, 119.

12 Petrusa, Pessolano ve Bianco, *Le Grandi Esposizioni in Italia 1861-1911: La Competizione Culturale con l'Europa e la Ricerca dello Stile Nazionale*, 119.

13 Buscioni, *Esposizioni e “Stile Nazionale” (1861-1925): Il Linguaggio dell'Architettura nei Padiglioni Italiani delle Grandi Kermesses Nazionali ed Internazionali*, 245.

Asya çadırını anımsatan görünümüyle öne çıkmıştı. Sırbistan pavyonu ise Neo-Bizans üslubuyla dikkat çekmişti.¹⁴ Siyam Krallığı'nın binası ise pagoda benzeri çatılarıyla diğerlerinden ayrılmıştı.¹⁵ Osmanlı Devleti'nin pavyonu da bu sıra dışı örnekler arasındaydı.

Osmanlı Devleti'nin 1911 Torino Uluslararası Endüstri ve Çalışma Sergisi'ne Katılımı

Osmanlı Devleti'nin Tanzimat Dönemi'nde oluşan sanayileşme girişimleri II. Meşrutiyet Dönemi'nde daha sağlam temellere oturmaya başlamıştır. Dönemin hâkim düşüncesi olan “Türk Ulusçuluğu” ekonomiye de yansımış, Alman iktisadi düşüncesinden esinlenilerek “milli iktisat” politikası benimsenmiştir.¹⁶ 1908-1918 dönemi, Osmanlı'da sanayileşme bilincinin olduğu yıllardır. Bu dönemde sanayi teşvik kanunu tasarıları hazırlanmış, sanayi mektepleri açılmış, *Dersaadet Ticaret Odası Gazetesi*, *Türk Yurdu* gibi gazete ve dergilerde sanayileşme sorunları tartışılmış, sanayiye teşvik adına sergi ve panayırılar açılmıştır. 1909 yılında Bursa'da açılan sergi bunların başında gelmektedir.¹⁷ Öte yandan bu dönemde gelişmekte olan Osmanlı sanayisinin teşviki ve uluslararası pazarda tanıtımı adına yurt dışındaki sergilere de katılım sağlanmıştır. 1911 yılında Torino'da düzenlenen sergi bunlardan biridir.

Osmanlı Devleti, İtalya Krallığı'nın kuruluşunun 50. yılı kutlamaları vesilesiyle Roma ve Torino'da düzenlenen sergilere katılmayı planlamıştır. Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi'nde bu sergilere katılma hazırlıklarına dair çok sayıda belge bulunmaktadır. Resmi yazışmalar, söz konusu sergilere katılım fikrinin Şubat 1908 tarihinden itibaren¹⁸ hükümetin gündeminde olduğunu ortaya koymaktadır. Roma'daki Osmanlı sefaretini ile İstanbul'daki Ticaret ve Nâfia Nezareti bu sergilerin organizasyonunu sağlamada başlıca görevi üstlenmiştir. Roma sefaretinden sergiye hükümetin katılımını teşvik etmek için çeşitli yazılar yazılmıştır. 1909 yılında, Roma Büyükelçisi İbrahim Hakkı Bey'in¹⁹ yazdığı yazılar bu

14 Söz konusu pavyonlar için bk. De Luca, “All'Esposizione Internazionale di Torino,” 48, 55-56; “Participating Countries,” https://italyworldsfairs.org/basic/NS/Nation_States.

15 Siyam pavyonu Torinolu mimarlar Annibale Rigotti ve Mario Tamagno tarafından tasarlanmıştır. Bunlardan Rigotti 1893-1896 yılları arasında İstanbul'da Raimondo D'Aronco ile çalışmış, 20. yüzyıl başlarında ise Siyam Krallığı'nda mimari aktivitelerde bulunmuştur. Giorgio Rigotti, *80 Anni di Architettura e di Arte: Annibale Rigotti Architetto 1870-1968, Maria Rigotti Calvi Pittrice 1874-1938* (Torino: Tipografia Torinese Editrice 1980), 19-20, 113.

16 Şevket Pamuk, *Osmanlı-Türkiye İktisadi Tarihi 1500-1914* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2017), 226-227.

17 Zafer Toprak, *Türkiye'de Milli İktisat 1908-1918* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019), 35-48, 242-253.

18 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Hariciye Nezareti İdare (HR.İD.) 1225/39-1, M 12 Şubat 1908.

19 1 Ocak 1909-28 Aralık 1909 arasında Roma Büyükelçiliği yapan, daha sonra sadrazam olan İbrahim Hakkı Bey/Paşa hakkında bk. İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Osmanlı Devrinde Son Sadrazamlar* (İstanbul: Dergh Yayınları, 1982), 4: 1763-1804; Zekeriya Kurşun, “İbrahim Hakkı Paşa (1863-1918) Osmanlı Sadrazamı,” *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 21 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2000), 311-314.

bağlamda önemlidir. 3 Şubat 1909 tarihli bir yazısında²⁰ her iki sergiye de katılmanın milli bir sorumluluk olduğunun altını çizmiştir. Özellikle sanayi ve sanayi ürünlerinin teşhirine yönelik olan Torino sergisine katılmanın iki devlet arasındaki ticari bağları güçlendireceğini vurgulamıştır. Daha önce düzenlenen Viyana²¹ ve Chicago sergilerinde Osmanlı ürünlerinin tanıtılmasının ticaret üzerinde çok büyük etkisi olduğunu ifade etmiştir. Kendisinin komiser olarak bulunduğu Chicago sergisinde²² tanıtılan sanayi ürünlerinin ve özellikle halıların gördüğü ilgiden ve bunun sonucunda alınan madalyalardan söz etmiştir. Hükümetin bu sergiye resmen iştirak etmesinin, “diğer büyük devletler gibi” bir şube açmasının, ticari ilişkilerin güçlenmesi adına, mutlaka gerekli olduğunu açıklamıştır.

İbrahim Hakkı Bey'in bu önerisi Osmanlı hükümeti tarafından uzun süre cevapsız bırakılmıştır. Büyükelçi daha sonra yazdığı çeşitli yazılarla, 3 Şubat tarihli önerisinin cevapsız kalmasından yakılarak Bâb-ı Âli'nin bu konudaki fikrinin ne olduğunu sormuştur. 19 Haziran 1909'da yazdığı bir yazıda, İtalyanlar'ın bu sergiye milli bir mesele olarak baktığının, Avusturya hükümetinin katılım konusunda çekimser kalmasının İtalya hükümetince büyük şaşkınlıkla karşılandığının, Osmanlı Devleti'nin de bu duruma düşmemesi için biran önce katılma kararı alıp tarafına bildirilmesinin gerekliliğini vurgulamıştır.²³ Bu arada 1909 yılının sonuna doğru İbrahim Hakkı Bey Roma büyükelçiliğinden ayrılarak sadrazam olmuş, yerine 30 Ocak 1910 tarihinde Hüseyin Kazım Bey atanmıştır.²⁴ Osmanlı hükümetinin bu sergilere katılımının resmileşmesi ise 1910 baharını bulmuştur. Roma büyükelçilerinin tüm ısrarları sonucunda, 10 Nisan 1910 tarihinde Osmanlıların her iki sergiye de iştirak edeceği Meclis'te karara bağlanmıştır.²⁵ Aynı günkü toplantıda, hem Roma hem de Torino sergilerinin komiserliğine, bu görevi fahri olarak üstlenmeyi teklif eden, Gergoes Vaxelaire (belgelerde yazdığı şekliyle “Mösyö Jorj Vakseler”)²⁶ getirilmiştir. Söz konusu yazılarda belirtildiği gibi, bu kişi “Devleti Aliyye'nin Brüksel fahri şebbenderi” olup, 1910 Brüksel sergisindeki Osmanlı şubesinin komiserliğini de üstlenmiştir.²⁷ Daha sonraki

20 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Hariciye Nezareti İdare (HR. İD.) 1225/34-1, M 3 Şubat 1909. Hariciye Nezareti'ne Fransızca yazılan bu yazının Osmanlıca çevirisi için bk. Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Bab-ı Ali Evrak Odası (BEO) 3806/285423-8, M 3 Şubat 1909.

21 Söz konusu yazıda Viyana sergisinin tarihi hatalı olarak “1868” şeklinde belirtilmiştir. Bilindiği gibi Viyana Uluslararası Sergisi 1873 yılında düzenlenmiştir.

22 Chicago sergisi hakkında kapsamlı olarak bk. Bengi Başaran, “1893 Chicago Kolomb Dünya Sergisi'nde Osmanlı Temsili,” (Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2015).

23 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Hariciye Nezareti İdare (HR.İD.) 1225/34-7, M 19 Haziran 1909.

24 Hüseyin Kazım Bey Washington Büyükelçiliği'nden Roma Büyükelçiliği'ne tayin edilmiş, Trablusgarp Savaşı'nın başlamasına kadar bu görevini sürdürmüştür. Bk. Sinan Kunalalp, “Palazzo Gamberini'den Osmanlı-İtalyan İlişkilerine Bir Bakış,” *Palazzo Gamberini: Türkiye'nin Roma Büyükelçiliği*, haz. Arzu Karmani Pekin (İstanbul: Vehbi Koç Vakfı, 2013), 30.

25 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Meclis-i Vükela Mazbataları (MV.) 139/17-1, H 29 Rebiulevvel 1328/ R 28 Mart 1326 (10 Nisan 1910).

26 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Bab-ı Ali Evrak Odası (BEO) 3733/ 279934, R 4 Safer 1328 (16 Şubat 1910).

27 BOA, MV.139/17-1.

süreçte, Torino sergisinin komiserliğine Roma sefaretî müsteşarı Seyfeddin Bey tayin edilmiştir. Ancak Seyfeddin Bey sıhhi nedenlerle 2 Şubat 1911 tarihinde bu görevden istifa etmiştir.²⁸ Akabinde, İtalyancaya hakimiyeti tercih sebebi olan Ancona²⁹ Şehbenderi Ali Rıza Bey komiserliğe atanmıştır.³⁰

Seyfeddin Bey'in henüz komiserliğe atanmadan³¹ ve Osmanlı Devleti'nin katılım kararı belirlenmeden önce, Hariciye Nezareti'ne yazdığı iki yazısından Roma ve Torino sergilerine hükümetin katılımı konusunda dikkat çekici bilgilere ulaşılmaktadır. 23 Ocak 1910 tarihinde yazdığı ilk yazıda³² Torino'daki komiteden henüz haber alamadığını, bu nedenle, öncelikle, Roma sergisiyle ilgili bilgileri aktardığını belirtmiştir. Yazıya göre, sergiye katılan her ülkeye pavyon inşası için farklı boyutlarda arazi ayrılmıştır. Bu durum, ülkelerin sergileyecekleri sanayi ürünlerinin önemine göre değişmektedir. Öte yandan, özellikle "sanayisi güçsüz olan bazı ülkelere" sergi binalarını kendi yerel mimarlarına tasarlatma olanağı verilmiştir. Böylece, söz konusu ülkeler, sanayi ürünleriyle olmasa da sergi mahalline taşıyacakları milli mimari kimlikleriyle dikkat çekebileceklerdir. Ancak bu yerel mimarların hazırlayacağı planlar İtalyan genel sergi komitesi tarafından onaylanacaktır. Seyfeddin Bey yazısında, hükümetin bu sergiye katılımı hâlinde, Osmanlı pavyonunun üslubu konusunda da fikirlerini beyan etmiştir. Yazısında, Osmanlı pavyonunun Bursa Yeşil Cami gibi "muhteşem bir mimariye sahip" camilerden birini temsilen inşa edilmesini önermiştir. Bununla birlikte binanın "Avrupalıların çok hoşuna giden nefis çinilerle süslenmesi hâlinde"³³ sergide iyi bir intiba bırakılacağına altını çizmiştir.

Seyfeddin Bey daha sonra, Torino sergi komitesinden aldığı haber doğrultusunda buradaki sergi ile ilgili bilgileri aktaran bir yazı daha yazmıştır.³⁴ 29 Ocak 1910 tarihli bu yazıda, Torino sergisi ile ilgili genel bilgileri verdikten sonra, bu sergiye katılan bazı ülkelerin pavyonlarını inşa edecekleri alanlardan söz etmiştir. Buna göre, İngiltere 32000, Fransa 12000, Almanya 9500, Belçika 5000, Macaristan 2000, Siyam ise 300 metre karelik alanlarda pavyonlarını kuracaktır. Eğer Osmanlı Devleti bu sergiye katılmak isterse, Po Nehri'nin "sağ"³⁵ tarafında 3000 ile 4000 metre kare arasında ücretsiz

28 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), İrade Meclis-i Mahsus (İ. MMS.) 136/7-1, H 7 Safer 1329 / R 25 Kanunisanı 1326 (7 Şubat 1911).

29 Ancona, İtalya'nın Adriyatik Denizi kıyısında bulunan bir liman kentidir.

30 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Dahiliye İdare (DH.ID.)108/11-1, R 2 Şubat 1326 (15 Şubat 1911).

31 Hüseyin Kazım Bey 30 Ocak 1910 tarihinde görevine başlamıştır. Söz konusu yazı, Seyfeddin Bey'in müsteşar olarak büyükelçiliğe vekalet ettiği sırada yazılmış olmalıdır.

32 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Hariciye Nezareti İdare (HR.ID.) 1225/38-1, M 23 Ocak 1910. Fransızca olan bu yazının Osmanlı Türkçesine tercümesi için bk. Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Bab-ı Ali Evrak Odası (BEO) 3733/ 279934-5, R 23 Kanunisanı 1910 (23 Ocak 1910). Söz konusu çeviride ay kısmı Rumi, yıl kısmı Miladi takvime göre yazılmıştır.

33 BOA, HR.ID.1225/38-1.

34 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Hariciye Nezareti İdare (HR.ID.) 1225/38-2, M 29 Ocak 1910.

35 Valentino Parkı, Po Nehri'nin eski şehir dokusunun bulunduğu kıyıdadır. Bu yazıda "sağ taraf" olarak kasdedilen yer, parkın karşısı yani nehrin Doğu kıyısı olmalıdır.

olarak alınabilecek yerler hâlâ mevcuttur. Nehrin “şehir tarafındaki kıyısında” ise hiç boş yer kalmamıştır. Seyfeddin Bey Torino komitesinden aldığı bilgilere göre, pavyonları inşa edecek şirketi bulmanın zor olmadığını, işçilik ücretinin metrekare başına 40-60 İtalyan liri arasında olduğunu ifade etmiştir. Ek olarak Torino sergisinin genel planını da gönderdiğini belirtmesine rağmen, Osmanlı Arşivi’ndeki bu yazı takımında söz konusu plana ulaşamamıştır. Seyfeddin Bey sözlerini, Osmanlı hükümetinin katılma kararının bir an önce bildirilmesi, geç kalınması hâlinde inşaatın daha pahalıya mal olacağını ifade ederek tamamlamıştır. Bu yazıda belirtme de Seyfeddin Bey’in ilk yazısında³⁶ Roma sergisi için önerdiği Osmanlı şubesinin mimari üslubu Torino için de geçerli olmalıdır. 10 Nisan 1910 tarihinde, Meclis’te bu sergilere katılımın karara bağlandığı yazıda, “her iki şehirde tarz-ı millîye muvafık sûrette” inşa edilecek binaların resim, kroki ve haritalarının Ticaret ve Nâfia Nezareti’nin onayına sunulması yönünde bir ifade kullanılmıştır.³⁷ İlk etapta her iki şehirde kurulacak Osmanlı şubelerinin inşası için ise, komiser maaşı da dâhil, 3000 kûsur lira bütçe ayrılmıştır.³⁸

Bütün bu hazırlıklara rağmen, Roma sergisi için inşası planlanan Osmanlı pavyonu son anda yapılan bir karar değişikliğiyle iptal edilmiştir.³⁹ 11 Aralık 1910 tarihinde Sadaret’ten Maliye Nezareti’ne yazılan bir yazıda, Roma sergisine katılacak diğer devletlerin pavyonlarının inşası bitmek üzere olduğu hâlde, Osmanlı şubesine henüz başlanmadığı vurgulanmış ve bu meselenin bir an önce halledilmesi istenmiştir.⁴⁰ İptal kararı, bu yazıdan da anlaşıldığı gibi, hem zaman kısıtlılığı hem de ekonomik nedenlerle alınmış olmalıdır. Daha sonra, başlangıçta her iki sergi için ayrılan 3000 kûsur lira⁴¹ Ocak/Şubat 1911 tarihi bir yazıdan anlaşıldığına göre yalnızca Torino sergisine tahsis edilmiştir.⁴²

Torino sergisi için planlanan Osmanlı pavyonu bütün gecikmelere rağmen inşa edilmiştir. Arşiv belgelerinden ve Torino’da sergi boyunca basılan süreli yayınlardan anlaşıldığına göre, 1911 yılının ilk aylarında söz konusu pavyonun inşası tamamlanmıştır.⁴³ 13 Şubat 1911 tarihinde, son sergi komiseri Ali Rıza Bey’in hazırladığı bir talimatname hem Torino sergisinin düzeni hem de binası ile ilgili önemli verileri

36 BOA, HR.İD.1225/38-1.

37 BOA, MV.139/17-1.

38 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Bab-ı Ali Evrak Odası (BEO) 3835/287570-2, H 27 Zilhicce 1328/R 16 Kanunuevvel 1326 (30 Aralık 1910).

39 Petrusa, Pessolano ve Bianco, *Le Grandi Esposizioni in Italia 1861-1911: La Competizione Culturale con l'Europa e la Ricerca dello Stile Nazionale*, 124.

40 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Bab-ı Ali Evrak Odası (BEO) 3834/287489-1, H 8 Zilhicce 1328/R 27 Teşrinievvel 1326 (11 Aralık 1910).

41 BOA, BEO 3835/287570-2.

42 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), İrade Meclis-i Mahsus (İ. MMS.) 136/7-2, H Muharrem/Safer 1329 / R Kanunisani 1326 (Ocak/Şubat 1911).

43 *Le esposizioni di Roma e di Torino nel 1911 descritte ed illustrate*, 79. Mart 1911 tarihli bu süreli yayında, Osmanlı sergi binasının geç de olsa tamamlandığından, mimarından, üslubundan ve sergi komitesiyle ilgili bazı detaylardan bahsedilmektedir.

aktarmaktadır. Talimatnamede, öncelikli olarak Osmanlı üretimlerinin hangi koşullarda ve nereye gönderileceğine dair bilgiler bulunmaktadır. Yazıda, sergideki Osmanlı bölümünün oldukça iyi bir konumda, “önemli ülkelerin” pavyonlarının yanında ve 400 metrekaarelik bir alana sahip olduğundan bahsedilmektedir.⁴⁴ Osmanlı hükümeti katıldığı uluslararası sergilerde itibarlı bir yer edinme konusuna daima özen göstermiştir. İslam dünyasının lideri olma idealiyle Osmanlılar, sanayi önderi ülkelerle bir arada olmayı arzu etmiştir. Örneğin 1893 Chicago sergisinin III. Ahmed Çeşmesi’ni model alan Osmanlı sergi binası, Torino’daki sergi ile aynı ölçülerdeki (400 metrekaare) bir alanda kurulmuştur. Bununla birlikte, devletin onuruna yakışacak bir konumun ayarlanması için bakanlarla sergi komitesi arasında yazışmalar yapılmıştır.⁴⁵ 1900 Paris sergisinde Osmanlı Pavyonu ilk defa oldukça prestijli bir yerde, Amerika ve İtalya pavyonları arasında yer almıştır.⁴⁶ Bu anlamda diğer İslam devletlerinden “daha önemli” bir konumda, Batılı ülkelerin bir parçası gibi sunulmuştur. 1911 Torino sergisi için Ali Rıza Bey’in sözünü ettiği “önemli ülkeler” ise İngiltere ve Rusya’dır.⁴⁷ Bunlardan, özellikle sanayide lider konumundaki İngiltere ile yan yana olmak Osmanlılar için oldukça önemli olmalıdır. Öte yandan, daha önce Seyfeddin Bey 29 Ocak 1910 tarihli yazısında Po Nehri’nin şehir tarafında pavyon inşası için yer kalmadığından söz etmişti.⁴⁸ Oysa, Torino sergisinin genel planına bakıldığında (G. 1) bahsi geçen bu “önemli ülkeler” ile birlikte Osmanlı pavyonunun nehrin şehir tarafında inşa edildiği görülmektedir. Demek ki daha sonraki süreçte sergi komitesi, ölçüleri küçük de olsa daha prestijli bir yer elde etmeyi başarabilmiştir.

Ali Rıza Bey’in yazısının devamında, Torino sergisine gönderilecek sanayi ürünlerinin kolilerle gönderilme şartları sıralanmaktadır. Uluslararası bir jürinin sergiye katılan ürünleri inceleyeceği ve başarılı olanlara ödül vereceği yazıda belirtilmiştir. Derecelerine göre 1. büyük ödül, 2. altın madalya, 3. gümüş madalya, 4. bronz madalya alacaktır. “Piazza Solferino, No. 3-Turin (Italie)” gönderim adresi olarak talimatnamenin altına yazılmıştır. Üretimlerin yerleştirileceği kutulara yapıştırılacak etiketlerin örneği yazı ekinde sunulmuştur (G. 2). Ekte ayrıca bir de sergiye katılım formu bulunmaktadır (G. 3). 20 Mart’ta Dahiliye Nezareti aracılığıyla Osmanlı esnaf ve tüccarlarına bir tebligat yapılarak Nisan’ın 29’unda açılacak Torino sergisine çok az zaman kaldığı hâlde, Osmanlı şubesinin büyük bir bölümünün boş olduğu vurgulanmış, gönderilecek sanayi ürünlerinin bir an evvel belirtilen adrese gönderilmesi istenmiştir.⁴⁹ Ayrıca, serginin açılışında Osmanlı şubesinin boş kalmasının “ecnebiye

44 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Dahiliye İdare (DH.İD.) 108/11-7, M 13 Şubat 1911.

45 Deringil, *İktidarın Sembolleri ve İdeoloji: II. Abdülhamid Dönemi (1876-1909)*, 172.

46 Yeşim Duygu Ergüney ve Nuran Kara Pilehvarian, “Ondokuzuncu Yüzyıl Dünya Fuarlarında Osmanlı Temsiliyeti,” *Megaron* 10/2 (2015), 238-239.

47 *Guida Pratica della Esposizione Internazionale di Torino, 1911*, 49.

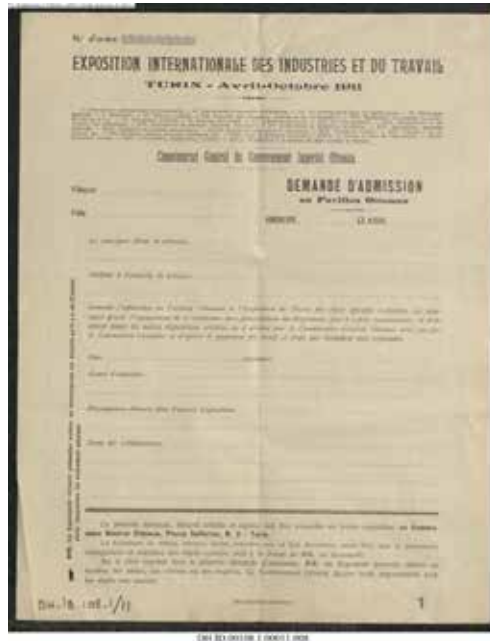
48 BOA, HR.İD. 1225/38-2.

49 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Dahiliye İdare (DH.İD.) 108/11-3, R 7 Mart 1327 (20 Mart 1911). Aynı belge grubunda Dahiliye Nezareti’nin yaptığı 15 Şubat 1911 tarihli bir tebligat daha bulunmaktadır.

karşı” kötü bir etki bırakacağını altı çizilmiştir. Sergi komiseri Ali Rıza Bey hazırladığı talimatnamenin ekinde Osmanlı pavyonunun planı da yer almaktadır (G. 6). Plan Osmanlı mimarı Levon Güreğyan imzasını taşımaktadır.



G. 2: 1911 Torino sergisine Osmanlı Devleti'nden gönderilecek üretimler için etiket örneği (BOA, DH.İD. 108/11)



G. 3: 1911 Torino sergisi için Osmanlı esnaf ve tüccarları tarafından kullanılacak katılım formu (BOA, DH.İD. 108/11)

Torino sergisinin resmi açılışı 29 Nisan tarihinde gerçekleşmiş olsa da Osmanlı binasındaki teşhirin açılışının 10 Haziran'ı bulduğu İtalyan kaynaklarından birinde belirtilmektedir.⁵⁰ Sergi, Osmanlı hanedanını temsilen Velihaht Şehzade Yusuf İzzeddin Efendi⁵¹ tarafından ziyaret edilmiştir. İzzeddin Efendi hem sergiyi gezmek hem de iki devlet arasındaki ilişkileri güçlendirmek adına Londra seyahatinin ardından İtalya'ya geçmiştir.⁵² 29 Haziran'da Torino'ya ulaşmış, 30 Haziran günü ise şehirde düzenlenen uluslararası endüstri ve çalışma sergisini gezmıştır. Yusuf İzzeddin Efendi, yeşilliğiyle göz kamaştırılan Valentino Parkı'nda düzenlenmiş sergi alanını gezerken kendisini İstanbul Boğazı'nda hissettiğini belirtmiştir.⁵³ 2 Temmuz 1911 tarihinde Roma'ya giden İzzeddin Efendi, ertesi gün İtalya Kralı III. Vittorio Emanuele ile birlikte Roma fuarının farklı mekânlarda düzenlenen sergilerini ziyaret etmiştir. Bunlar içinde, özellikle Diocletianus Hamamlarındaki arkeoloji sergisi ile Sant'Angelo Kalesi'ndeki retrospektif sergiye⁵⁴ özel ilgi göstermiştir.⁵⁵

Üç Ülke Arasında Aktif Bir Mimar: Levon Güreğyan (1871-1950)

Torino sergisi için inşa edilen Osmanlı pavyonunun tasarımcısı mimar Levon Güreğyan'ın yaşamı ve yapıtları hakkındaki en detaylı bilgiler torunu Armen Güreğyan'ın hazırladığı kitapta bulunmaktadır.⁵⁶ Kendisi de mimar olan Armen Bey söz konusu kitapta dedesinin detaylı hayat hikâyesini ve görselleriyle birlikte eserlerinin bir listesini yayımlamıştır.

Levon Güreğyan 26 Nisan 1871 tarihinde İstanbul'da doğmuştur⁵⁷ (G. 4). Trabzonlu bir tüccar aileye mensuptur. Trabzon'da bir Mikhitarist rahipler okulunda aldığı ön eğitiminin ardından, ailesi tarafından Venedik'e, Moorat Raphael Koleji'nde okumak üzere gönderilmiştir. Buradaki eğitimini 1888 yılında tamamlayarak tekrar Trabzon'a dönmüştür. Bir yıl sonra Roma'ya giderek Kraliyet Güzel Sanatlar Enstitüsü'ne (Re-

50 *Le Esposizioni del 1911: Torino, Roma, Firenze*, 212.

51 Sultan Abdülaziz'in oğlu olan Yusuf İzzeddin Efendi, V. Mehmed Reşad döneminde "Velihaht-ı Saltanat" sıfatıyla yurt içi ve yurt dışında devleti temsil etmek amacıyla çeşitli seyahatlerde bulunmuştur. İzzeddin Efendi küçükliğünde babası Abdülaziz'in 1867'deki Paris seyahatine de katılmıştır. Bk. Necdet Sakaoğlu, "Yusuf İzzeddin Efendi," *Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi*, c. 2 (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999), 683-684.

52 Kunalalp, "Palazzo Gamberini'den Osmanlı-İtalyan İlişkilerine Bir Bakış," 35-37; Ali Akyıldız, "Yusuf İzzeddin Efendi," *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 44 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2014), 15.

53 *Le Esposizioni del 1911: Torino, Roma, Firenze*, 255, 269.

54 Bu sergiler hakkında detaylı bilgi için bk. Petrusa, Pessolano ve Bianco, *Le Grandi Esposizioni in Italia 1861-1911: La Competizione Culturale con l'Europa e la Ricerca dello Stile Nazionale*; Buscioni, *Esposizioni e "Stile Nazionale" (1861-1925): Il Linguaggio dell'Architettura nei Padiglioni Italiani delle Grandi Kermesses Nazionali ed Internazionali*.

55 *Le Esposizioni del 1911: Torino, Roma, Firenze*, 269.

56 Armen Gurekian, *Léon Gurekian Architetto* (Treviso: G. S. Stampa di Asolo, 2010).

57 Armen Güreğyan'ın kitabında mimarın doğum yılı 1871 olarak belirtilmiştir. Bk. Gurekian, *Léon Gurekian Architetto*, 9; Kevork Pamukciyan ise doğum tarihini 1869 olarak vermektedir. Bk. Kevork Pamukciyan, *Ermeni Kaynaklarından Tarihe Katkılar-IV: Biyografileriyle Ermeniler* (İstanbul: Aras Yayıncılık, 2003), 231.

gio Istituto di Belle Arti) kaydolmuştur ve bu okuldan 1895'te mimari tasarım profesörü lisansı almıştır. Aynı yıl Kraliyet Mühendislik Uygulama Okulu'nun (*Regia Scuola di Applicazione per gli Ingegneri*) mimarlık alanından mezun olmuş (G. 5) ve 1896 yılında İstanbul'a dönmüştür. Ancak burada milliyetçi olayların yarattığı karışık bir ortamla karşılaşmış, ardından Sofya'ya gitmek durumunda kalmıştır. Sofya'da mimari çalışmalarını sürdürmüş, birkaç bina tasarlamıştır. 1898 yılında, Varna Belediye Tiyatrosu için düzenlenen uluslararası yarışmada birinci olmuştur.⁵⁸ Aynı yıl İstanbul'a dönmüştür. 1898-1907 yılları arasında, İstanbul içinde ve Adalar'da, kamu ve özel kişiler için birçok yapı tasarlamış ve uygulamıştır.⁵⁹ *Annuaire Oriental* yıllıklarına göre Güreğyan 1896-1909 yılları arasında İstanbul'da mimar olarak faaliyet göstermiştir.⁶⁰ Buradan yola çıkılarak Sofya'da ve daha sonra İtalya'da olduğu süreçte İstanbul ile iş bağlantılarını sürdürdüğü sonucuna ulaşılabılır.⁶¹ Yıllıklardan anlaşıldığı kadarıyla İstanbul'da çalıştığı dönemdeki iş adresi zaman içinde değişiklik göstermiştir. Önce Beyoğlu-Kabrıstan Sokak No: 16'da, daha sonra Karaköy, Gümrük Sokak'ta bulunan Çeçeyan (Tchetcheyan) Han'da, 20 ve 21 numaralı odalarda çalışmıştır. Son olarak Voyvoda Caddesi, Agopyan Han (Eski Baltazzi Han), 11 numaralı oda, iş adresi olarak gözükmektedir. Bununla birlikte, Büke Uras, Güreğyan'ın Sofya öncesinde Sarkis Balyan'ın mimarlık bürosunda çalıştığını belirtmektedir.⁶²

58 Bu yarışmaya, 1893-1896 yılları arasında İstanbul'da Raimondo D'Arconco ile birlikte çalışan Torinolu mimar Annibale Rigotti de katılmıştır. Ancak ikisinin projeleri arasında belirgin farklar vardır. Bk. Gurekian, *Léon Gurekian Architetto*, 25; Rigotti, *80 Anni di Architettura e di Arte: Annibale Rigotti Architetto 1870-1968, Maria Rigotti Calvi Pittrice 1874-1938*, 64. İki mimar daha sonra 1911 Torino sergisi için çalışmış, Güreğyan Osmanlı Devleti'nin, Rigotti ise (Mario Tamagno ile) Siyam Krallığı'nın pavyonunu tasarlamıştır. Söz konusu mimarların İtalya, Osmanlı ve Bulgaristan ekseninde, aynı dönemlerde keşişen yolları ilgi çekicidir.

59 Gurekian, *Léon Gurekian Architetto*, 9.

60 *Annuaire Oriental du Commerce de L'industrie, de L'administration et de la Magistrature* (Constantinople: Cervati Freres & Cie, 1896), 630; *Annuaire Oriental du Commerce de L'industrie, de L'administration et de la Magistrature* (Constantinople: Cervati Freres & Cie, 1898), 631; *Annuaire Oriental du Commerce de L'industrie, de L'administration et de la Magistrature* (Constantinople: The Annuaire Oriental & Printing Company Limited, 1900), 382, 631; *Annuaire Oriental du Commerce de L'industrie, de L'administration et de la Magistrature* (Constantinople: The Annuaire Oriental & Printing Company Limited, 1901), 651; *Annuaire Oriental du Commerce de L'industrie, de L'administration et de la Magistrature* (Constantinople: The Annuaire Oriental & Printing Company Limited, 1902), 731; *Annuaire Oriental du Commerce de L'industrie, de L'administration et de la Magistrature* (Constantinople: The Annuaire Oriental & Printing Company Limited, 1903) 438, 799; *Annuaire Oriental du Commerce de L'industrie, de L'administration et de la Magistrature* (Constantinople: The Annuaire Oriental & Printing Company Limited, 1904), 507, 1020; *Annuaire Oriental du Commerce de L'industrie, de L'administration et de la Magistrature* (Constantinople: The Annuaire Oriental & Printing Company Limited, 1909), 602, 1049.

61 Hasan Kuruyazıcı *Annuaire Oriental* ticaret yıllıklarını tarayarak İstanbul'un unutulmuş mimarlarıyla ilgili elde ettiği sonuçlarda Levon Güreğyan'a da yer vermiştir. Bk. Hasan Kuruyazıcı, "İstanbul'un Unutulmuş Mimarları-4," *İstanbul* 34 (2000), 75. Burada Güreğyan'ın İstanbul'da çalıştığı son yıl olarak 1921 gösterilmiştir. *Annuaire Oriental*'in 1921 yıllığında Güreğyan'ın adı meslekler kısmında değil, yalnızca adresler kısmında geçmektedir. *Annuaire Oriental du Commerce de L'industrie de L'administration et de la Magistrature*, (Constantinople: Alfred Rizzo, 1921), 380. Kendisi 1921 yılında İstanbul'a iki ay süreyle gelmiştir. Ancak bu süreçte mimarlık görevi yapıp yapmadığı belirsizdir. Gurekian, *Léon Gurekian Architetto*, 5.

62 Büke Uras, *Balyanlar: Osmanlı Mimarlığı ve Balyan Arşivi* (İstanbul: Korpus Kültür ve Sanat Yayıncılık, 2020), 29.



G. 4: Levon Güreğyan fotoğrafı (Şehbal 39, R 1 Mayıs 1327 (14 Mayıs 1911), 297)



G. 5: Levon Güreğyan'nın Roma Kraliyet Mühendislik Uygulama Okulu (Regia Scuola di Applicazione per gli Ingegneri) diploması (<http://www.gurekian.com/index.html>)

Bebek Hilmi Bey Yalısı (1899), Nişantaşı Sadrazam Halil Rıfat Paşa Konağı (1899), Sami Paşa Köşkü (1900), Giritli Mustafa Paşa Karakolu, Büyükkada Mustafa Bey Köşkü (1900), Büyükkada Agopyan Köşkü (1903), günümüzde Gümüşsuyu Palas olarak tanınan Hovsep Azaryan Apartmanı (1903), Şişli Şahbaz Makbud Apartmanı (1905) Güreğyan'ın İstanbul içinde ve Adalar'da tasarladığı yapılara örnek oluşturmaktadır.⁶³

Levon Güreğyan 1901 yılında, Osmanlı iş adamı ve 1901 yılından itibaren İstanbul Ticaret Odası'nın başkanlığını da yapmış olan Bedros Azaryan'ın kızı Maryamig Azaryan (1875-1956) ile evlenmiştir.⁶⁴ 1902 yılında çiftin tek çocukları olan Ohannes doğmuştur.⁶⁵ Güreğyan'ın Azaryan ailesi, Osmanlı devletine kuşaklar boyu mimarlık hizmeti veren Balyan ailesi⁶⁶ ve Ermeni Katolik cemaati⁶⁷ ile olan yakın ilişkileri ona mesleki anlamda önemli katkılar sağlamıştır. Kısa bir süre kaldığı İstanbul'daki yoğun mimari üretimi ve İtalya'ya döndükten sonra Osmanlı hükümeti adına yaptığı çalışmaları bu ilişkilerin bir sonucu olmalıdır.

Levon, çekirdek ailesiyle birlikte 1907 yılında yeniden Roma'ya taşınmıştır. İtalya'ya döndükten sonra Osmanlı hükümeti ile iş bağlantılarını sürdürmüştür. 1911 yılında Torino Uluslararası Sergisi için Osmanlı pavyonunu tasarlamış ve uygulamıştır. Aynı yılın Eylül ayında, Osmanlı hükümeti tarafından, Roma'da düzenlenen Uluslararası Mimarlar Kongresi'ne temsilci olarak atanmıştır. Ancak Osmanlı ve İtalya arasında başlayan Trablusgarp Savaşı nedeniyle Levon bu kongreye bireysel bağlantılarıyla katılmıştır. Amcasının da içinde olduğu, Ermeni cemaatinin Venedik'teki varlığı Levon'u Treviso'nun Asolo kasabasına yerleşmeye yöneltmiştir. Burada, 1924 yılında, Ağrı Dağı'ndan ilham alarak tasarladığı "Villa Ararat" isimli aile evini inşa etmiştir. Levon Güreğyan, 1910-1913 yılları arasında Ravenna, Aquileia, Istria, Dalmaçya, Brianza gibi merkezlere bazı geziler düzenleyerek buralardaki Bizans ve Ro-

63 Güreğyan'ın mimari etkinlikleri üzerine kapsamlı bilgi için Gurekian, *Léon Gurekian Architetto*. Ayrıca bk. Alyson Wharton, "Armenian Architects And 'Other' Revivalism," *Revival: Memories, Identities, Utopias*, ed. Ayla Lepine, Matt Lodder ve Rosalind McKeever (London: The Courtauld Institute of Art, 2015), 130-167; Alyson Wharton-Durgaryan, "'I Understood that He Is Entrusted to Serve Some Great Business Undertaking': Armenian Architects Reshaping the Ottoman East in the Hamidian Era (1876-1909)," *Art, Trade and Culture in the Islamic World and Beyond From the Fatimids to the Mughals*, ed. Alison Ohta, J. M. Rogers ve Rosalind Wade Haddon (London: Gingko Library, 2016), 130-131; Oya Şenyurt, "Geç 19. ve Erken 20. Yüzyılda İstanbul'da Etkinlik Göstermiş Bazı Ermeni Mimarlar," *Arredamento Mimarlık* 11 (2002), 79.

64 Pamukciyan, *Ermeni Kaynaklarından Tarihe Katkılar-IV: Biyografileriyle Ermeniler*, 64.

65 Güreğyan ailesinin diğer üyeleri hakkında bilgi için bk. Gurekian's Home Page, erişim 16 Eylül 2021, <http://www.gurekian.com/index.html>.

66 Sarkis Balyan, çok sayıda çizim ve fotoğraftan oluşan kişisel arşivini, aralarında yakın bir dostluk ilişkisi olduğu anlaşılan Levon Güreğyan'a teslim etmiştir. Söz konusu arşiv, Levon'un ölümünden sonra da uzun yıllar ailenin Asolo'daki evinde, Villa Ararat'da korunmuştur. Nihayetinde Balyan arşivi, Levon Güreğyan'ın vasiyeti üzerine, 2014 yılında torunu Armen Gurekian tarafından Ermenistan Alexander Tamanian Ulusal Mimarlık-Müze-Enstitüsü koleksiyonuna bağışlanmıştır. Bk. Uras, *Balyanlar: Osmanlı Mimarlığı ve Balyan Arşivi*, 26-30; Gurekian, *Léon Gurekian Architetto*, 5-6.

67 Örneğin Levon'un amcası Venedik Mikhitarist cemaatinin başrahıbyıdı. Gurekian, *Léon Gurekian Architetto*, 10.

manesk anıtlar üzerinde incelemeler ve belgelemeler yapmıştır. Ermeni mimarisinin Romanesk mimari üzerindeki etkilerini araştırmıştır. Bu araştırmalar sırasında tuttuğu notları ve hazırladığı çizimleri defterler hâlinde kaydetmiştir.⁶⁸

Güreğyan 1921 yılında İstanbul'u son kez ziyaret etmiş ve ardından tekrar Asolo'ya dönmüştür. 1926 yılında ise İtalyan vatandaşı olmuştur. Bu dönemlerde mimariyi tamamen bırakarak Asolo'daki çiftliğiyle ve fotoğrafçılıkla ilgilenmiştir. Araştırmacı ve yazar kimliğiyle, çoğunlukla Ermenice olmak üzere, bir dizi siyasi yazı ve filolojik makale yayınlamıştır. II. Dünya Savaşı sonunda, Ermeni Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti'nden bir heyet tarafından Ermenistan'a taşınması için davet edilmiş ancak Güreğyan bu teklifi reddetmiştir. 2 Eylül 1950'de Asolo'da hayata veda etmiştir.⁶⁹

1911 Torino Uluslararası Endüstri ve Çalışma Sergisi'ndeki Osmanlı Pavyonu

Levon Güreğyan'ın 1911 Torino sergisi için Osmanlı pavyonu tasarımı görevini almasında, yeteneğini ve üretkenliğini İstanbul'da yaptığı yapılarla kanıtlaması ve İtalya'da yaşaması etkin rol oynamış olmalıdır. Osmanlı'nın mimari geçmişini tanıyan biri olması da tercih sebebi sayılabilir. Bunun yanında, dönemin İttihat ve Terakki kabinesinde Ermeni bakanların varlığının bu görevi almasını kolaylaştırdığı açıktır. Torino sergisine Osmanlı katılımının İstanbul'daki organizasyonu, Ticaret ve Nâfia Nezareti bünyesinde yapılmıştır. Sergi hazırlıklarının yapıldığı dönemde, Ticaret ve Nâfia Nazırı Bedros Hallacyan'dır.⁷⁰ Sergi tasarımı ve uygulaması için Hallacyan'ın kendi cemaatinden bir mimar olan ve İtalya'da yaşayan Güreğyan ile bağlantıyı sağlama ihtimali kuvvetlidir.

Osmanlı Arşivi'nde bulunan, sergi komiseri Ali Rıza Bey'in hazırladığı yazı ekindeki Osmanlı pavyonunun planı "*Prof. Léon Gurekian Architecte Ingenieur*" ibaresinin bulunduğu kaşe ile mimarın imzasını taşımaktadır⁷¹ (G. 6). Mimarın adı ve unvanı, planın bir köşesine Arap harfleriyle de yazılıdır. Planın üzerinde "*Pavillion Ottoman à L'Exposition de Turin 1911*" yazısı bulunmaktadır. Pavyon kare planlı bir yapıdır. İç mekânda bölümlerin isimleri ve ölçüleri yazılıdır. Buna göre, yapının ön cephesindeki (*façade principale*) giriş verandasından sonra ana salona (*hall central*) ulaşılmaktadır. Girişin tam karşısındaki bölüm onur salonu (*salle d'honneur*) olarak düzenlenmiştir. Yazışmalarda da belirtildiği gibi⁷² bu bölüm resmî kabuller için tasarlanmıştır. Burası yapının arka cephesindeki bir terasa açılmaktadır. Onur salonunun sağında (plana bakış açısına göre) komiser odası (*cabinet du commissaire*) yer almıştır. Onur salonu-

68 Gurekian, *Léon Gurekian Architetto*, 9-12, 83.

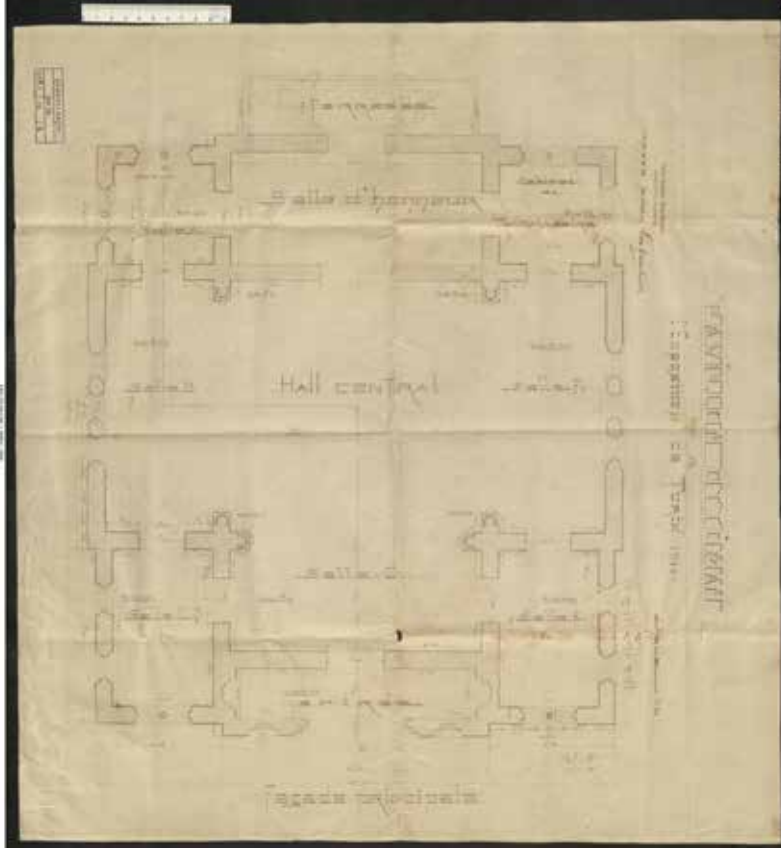
69 Gurekian, *Léon Gurekian Architetto*, 11-12.

70 Yervant G. Çark, *Türk Devleti Hizmetinde Ermeniler, 1453-1953* (İstanbul: Yeni Matbaa, 1953), 194, 235-236; Pamukciyan, *Ermeni Kaynaklarından Tarihe Katkılar-IV: Biyografileriyle Ermeniler*, 238.

71 BOA, DH.İD. 108/11-7.

72 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Bab-ı Ali Evrak Odası (BEO) 3806/285423-2, H 17 Ramazan 1328/R 8 Eylül 1326 (21 Eylül 1910).

nun solundaki odadan başlayıp, saatin tersi yönünde olmak üzere, yapının merkezine açılan tüm bölümler A'dan F harfine kadar kodlanmıştır. Bu kodlamalar sergilenen ürünlerin sınıflandırılmasına yönelik olmalıdır.



G. 6: 1911 Torino Uluslararası Endüstri ve Çalışma Sergisi'ndeki Osmanlı pavyonunun Levon Güreğyan imzalı planı (BOA, DH.İD.) 108/11)

Osmanlı pavyonunun giriş katına ait olan bu plan özünde merkezi sofalı bir düzeni yansıtmaktadır. Pavyonun bir suluboya perspektif çizimi Armen Güreğyan tarafından yayınlanmıştır⁷³ (G. 7). Bu çizimden ve yapıya ait dönem fotoğraflarından⁷⁴ binanın

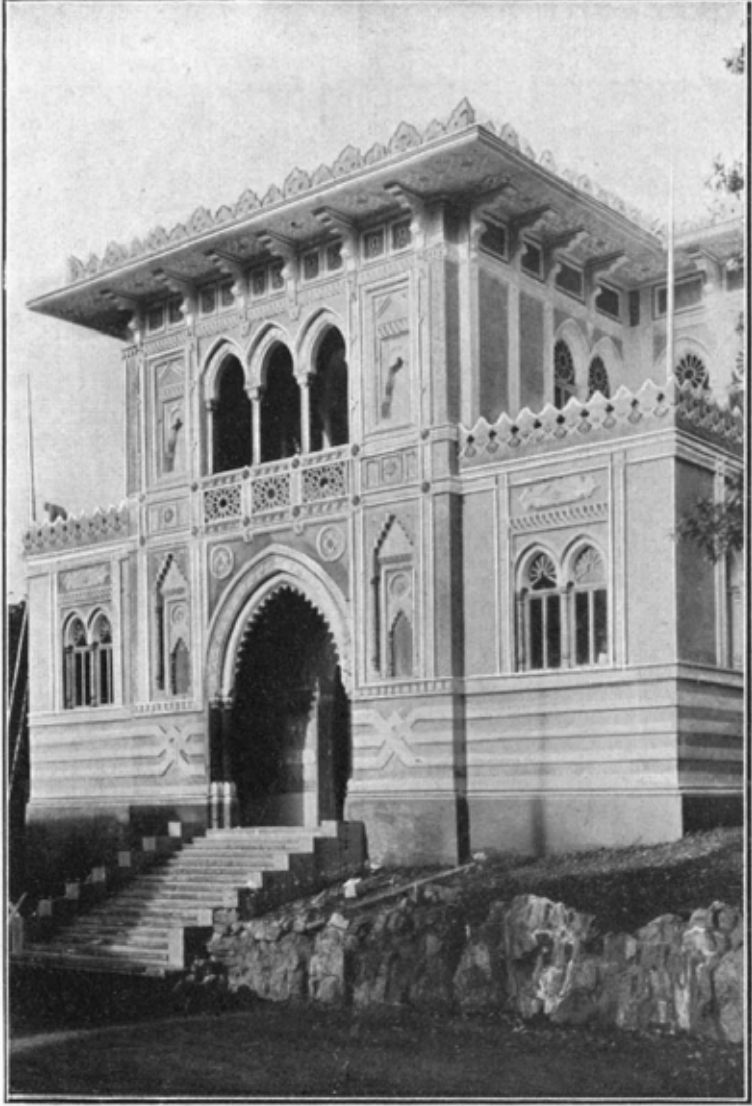
73 Gurekian, *Léon Gurekian Architetto*, 79. Bu çalışma kapsamında, Armen Bey'e, Güreğyan ailesinin Asolo'daki arşivinde, 1911 Torino sergisindeki Osmanlı pavyonuyla ilgili farklı çizimlerin olup olmadığı konusunda ulaşılmaya çalışılmıştır. Ancak 2020 ve 2021 yıllarında Covid 19 pandemi koşulları nedeniyle bu çabalar sonuçsuz kalmıştır. Söz konusu sergiye ait farklı çizimlere daha sonraki süreçte ulaşılmış hâlinde, bu çalışmayı tamamlar nitelikte yeni bir değerlendirme yapılabilir.

74 Osmanlı pavyonuna ait dönem fotoğrafları sergiyle ilgili Torino'da basılan rehber kitapçıklar ve sergi kapsamında yapılan süreli yayınların çoğunda bulunmaktadır. Bk. *Guida Ufficiale della Esposizione Internazionale: Torino 1911*, 133. Osmanlı pavyonunun fotoğrafları İstanbul basımında da yer almıştır. *Şehbal* dergisi 14 Mayıs 1911 tarihli sayısında "Güreğyan Efendi" ve tasarladığı Osmanlı pavyonunun fotoğraflarını yayımlamıştır. *Şehbal* 39, R 1 Mayıs 1327 (14 Mayıs 1911), 297. Ayrıca dönem kartpostallarında da bu binanın fotoğraflarına rastlanmaktadır. Bk. Salt Araştırma, Fotoğraf ve Kartpostal Arşivi, Katalog Numara: AHTOR001.

cephe özelliklerini ve üslubunu analiz etmek mümkündür (G. 8, G. 9, G. 10). Çizime ve fotoğraflara göre, pavyon iki katlı bir köşk biçiminde tasarlanmıştır. Ön cephesinde, merdivenlerle ulaşılan sivri kemerli bir giriş bulunmaktadır. Girişin iki yanında, kemer başlangıcı seviyesinde, yine sivri kemerli nişler ve ikiz pencereler yer almaktadır. Geniş bir saçağa sahip olan yüzölçümü daha küçük ikinci kat ise, üçlü kemer düzenlemesiyle dışarı açılmaktadır. Öne doğru çıkan bu bölümün diğer cephelerinde, yine sivri kemerli ikiz pencereler kullanılmıştır. Pencere düzenleri yapının arka cephesinde de tekrarlanmaktadır (G. 10). Ancak burada, ön cephedeki anıtsal girişin yerini dışa taşkın teras bölümü almıştır. Süsleme ön cepheye göre daha sadedir. Hem ön hem de arka cephede, giriş kat seviyesindeki pencereler üzerine süsleme kartuşları görülmektedir. Ancak yapının döneme ait fotoğraflarından ve Armen Güreğyan'ın yayımladığı perspektif çiziminden, kartuşlardaki süslemelerin detayları seçilememektedir.



G. 7: 1911 Torino Uluslararası Endüstri ve Çalışma Sergisi için Osmanlı Pavyonu, perspektif çizimi, 57x43 cm. (Armen Gurekian, *Léon Gurekian Architetto*, 79)



G. 8: 1911 Torino Uluslararası Endüstri ve Çalışma Sergisi için Osmanlı Pavyonu
(*Guida Ufficiale della Esposizione Internazionale: Torino 1911*,133)



G. 9: 1911 Torino Uluslararası Endüstri ve Çalışma Sergisi için Osmanlı Pavyonu
(Salt Araştırma, AHTOR001)



G. 10: 1911 Torino Uluslararası Endüstri ve Çalışma Sergisi için Osmanlı Pavyonu, arka cephe
(*Le Esposizioni del 1911: Torino, Roma, Firenze*, 204)

Pavyon genel hatlarıyla, Dünya sergilerindeki Osmanlı temsillerinde alışılmış olduğu üzere, Oryantalist beğeni ile Osmanlı biçimlerini birleştiren bir yapıdır. Bu anlamda, kısmen de olsa, plan ve üslup olarak Seyfeddin Bey'in Roma sergisi için önerdiği "milli mimari" fikriyle uyuşmaktadır. Güreğyan'ın, bu öneriyi dikkate alarak oluşturduğu tasarımda Yeşil Cami'den ne kadar ilham aldığı, şu ana kadar ulaşılan verilere göre bilinmemektedir. Bununla birlikte, iki yapı arasında bazı ilişkiler kurulabilir. Güreğyan tasarımında merkezi sofalı planı tercih etmesi üzerinde Yeşil Cami'nin "ters T planlı" kurgusunun etkili olup olmadığı sorgulanabilir. Bilindiği gibi, zaviye-cami işlevli bu tür planlar eyvan-sofa düzenine dayanmaktadır. Güreğyan, Seyfeddin Bey'in önerisinden yola çıkarak, bu planı sadeleştirerek pavyona uygulamış olabilir. Ancak, aynı döneme ait Çinili Köşk gibi merkezi sofalı konut yapılarından ilham almış olması daha gerçekçi gözükmemektedir. Nitekim pavyon dış kütle itibarıyla daha çok bir Osmanlı köşkü biçimindedir. Giriş cephesinde, iki katta da düzenlenmiş olan sivri kemerli mihrap nişleri, Yeşil Cami'nin giriş cephesindeki nişleri hatırlatmaktadır. Yeşil Cami için bir son cemaat yeri revakı tasarlandığı ancak bunun yapılmadığı kabul edilmektedir.⁷⁵ Cephede giriş seviyesindeki mihrap nişlerinin varlığı son cemaat yerine işaret eden izlerdendir. Güreğyan'ın tasarımında kullandığı Yeşil Cami benzeri mihrap nişleri, daha yüzeysel olup süsleme amaçlıdır. Benzer yüzeysel mihrap nişleri Pertevniyal Valide Sultan Camii'nin (1871) cephesinde de vardır.

Güreğyan'ın tasarımındaki ilham kaynağının Yeşil Cami'nin başta geldiği, erken Osmanlı yapılarının biçim dağarcığından beslenen İstanbul'daki Oryantalist mimarinin öncü yapıları olduğu daha açıktır. Nitekim Güreğyan'ın yapısının üslubu bir bütün olarak değerlendirildiğinde, Oryantalist öğelerin ağırlık kazandığı görülmektedir. Örneğin, âdeta bir taç kapı gibi tasarlanan giriş kemerinin iç yüzeyi, Magrip-Endülüs mimarlığında karakteristik olan dilimlerle hareketlendirilmiştir.⁷⁶ Benzer şekilde, stilize palmet motiflerinden oluşan saçak kornişleri Oryantalist mimarinin ruhunu yansıtmaktadır. Şebekeleriyle birlikte hafif sivri kemerli pencereler, yapıya Gotik bir ifade katmaktadır. Osmanlı üslubundan farklı düzenlenmiş geometrik motifli korkuluklar Oryantalist etkiyi arttırmaktadır. Saçak altında görülen niş dizileri, alışılmadık konumlarıyla, Pertevniyal Valide Sultan Camii ve Çırağan Sarayı (1871) başta olmak üzere, İstanbul'daki birçok Oryantalist yapıda görülmektedir.⁷⁷ Pencere üstlerindeki kartuşlar için de aynı benzerlik kurulabilir. Dönem anlatılarından⁷⁸ ve bazı kartpos-

75 Ekrem Hakkı Ayverdi ve İbrahim Aydın Yüksel, *İlk 250 Senenin Osmanlı Mimarisi* (İstanbul: İstanbul Fatih Cemiyeti, 1976), 50; Doğan Kuban, *Osmanlı Mimarisi* (İstanbul: YEM Yayın, 2007), 98.

76 Osmanlı mimarlığında kullanılan bu tür kemerler için bk. Turgut Saner, *19. Yüzyıl İstanbul Mimarlığında "Oryantalizm"* (İstanbul: Pera Turizm ve Ticaret, 1998), 40-42.

77 Niş dizilerinin kullanıldığı diğer Oryantalist yapılar ve bunların Magrip-Endülüs referansları için Saner, *19. Yüzyıl İstanbul Mimarlığında "Oryantalizm"*, 42-44, 63-66.

78 *Guida Pratica della Esposizione Internazionale di Torino, 1911*, 49. Bu yayında Osmanlı binası için "... pembe, görkemli bir cephesi ve kemerli girişi olan bir pavyon." ifadesi kullanılmıştır. *La Guida Tricolore Rimborsabile di Torino e della Esposizione del 1911 (Milano: F. De Rio, 1911)*, 132; *L'Esposizione di Torino: Giornale Ufficiale Illustrato dell'Esposizione Internazionale delle Industrie e del Lavoro 1911*, 25 (Torino: Stabilimento Tipografico Momo, 1911), 390. Bu iki yayında da binanın "çok renkli" dekorasyonunun etkisinden bahsedilmektedir.

tallardan anlaşıldığına göre, dış cephede yine Oryantalist mimariye referans verecek biçimde, renk unsuru olarak pembe malzeme kullanılmıştır. Türü tespit edilemeyen bu malzeme kemer ve kartuş dolgularında görülmektedir. Daha açık renkli bir pembe malzeme ile subasman katında iki renkli taş izlenimi yaratılmış, böylece egzotik etki arttırılmıştır.

Bu çalışma kapsamında yapının iç dekorasyonuna ait görsel bir belgeye ulaşılamamıştır. Bu nedenle, Seyfeddin Bey'in yazısında önerdiği gibi, çinilerle süslü olup olmadığı anlaşılamamıştır. Öte yandan, Kevork Pamukciyan, Güreğyan'ın bu yapıyı tasarlarken 1910 yılında yanan Çırağan Sarayı'nın resimlerinden yararlandığını belirtmektedir.⁷⁹ Özellikle, iç mekânın tavan dekorasyonunda bu saraydan doğrudan alıntı yaptığını aktarmaktadır. Eğer bu bilgi doğru ise Güreğyan'ın iç mekân tasarımında Çırağan'ın taht salonu gibi çok renkli bir atmosfer hâkim olmalıydı.

Bütün bu özellikleriyle Güreğyan'ın tasarladığı sergi binasının 1867 Paris sergisinden beri yerleşen, Osmanlıların Batı'ya karşı mimari temsil geleneğini sürdüren bir yaklaşıma sahip olduğu söylenebilir. Bu bağlamda, Osmanlı ve Osmanlı dışı İslami öğeleri birleştiren, Batılıların egzotik zevklerini de karşılayan bir yapı olarak dikkat çekmektedir. Burada, bu geleneğin düşünsel altyapısını oluşturan kaynaklara değinmek yararlı olacaktır. Öncelikle, Yeşil Cami'nin neden odak noktası haline geldiğinin üzerinde durmak gerekmektedir. Yeşil Cami 1867 Paris sergisinde de Osmanlı kimliğini temsil eden yapıların iham kaynakları arasındaydı. Léon Parvillée tarafından, Giovanni Battista Barborini iş birliğiyle bu sergi için hazırlanan cami, hamam, köşk ve çeşmeden oluşan yapı grubu, Osmanlı'nın erken dönem yapılarından esinlenmişti.⁸⁰ Yapı grubundan cami bölümü, plan bakımından olmasa da süslemeleri ile Yeşil Cami'ye, Boğaziçi Köşkü ise Çinili Köşk'e referans vermekteydi.⁸¹ Parvillée, 1863-1867 yılları arasında, Osmanlı Devleti tarafından Bursa'nın 14. ve 15. yüzyıl yapılarının restorasyonu için görevlendirilmişti. Bu deneyimin üzerine, 1867 Paris sergisinin Osmanlı komisyonu, tasarımı yapacak olan mimarlardan İstanbul ve Bursa'nın tarihî anıtlarını referans almalarını istemişti.⁸²

Osmanlıların kuruluşundan sonuna kadar ürettiği sayısız eser içinde, özellikle en olgun kabul edilen 16. yüzyıl anıtları dururken, bu tür sergilerde Bursa Yeşil Cami'nin veya diğer erken dönem anıtlarının model olarak seçilme nedenlerinin kökleri geç Tanzimat ideolojisinin modern bir mimari kimlik oluşturma çabalarında aranmalıdır. Geç dönem Osmanlı aydınları Tanzimat'ın eşitlikçi ve kapsayıcı hanedan vizyonunun

79 Bu bilgi, Pamukciyan'ın Uğur Tanyeli'ye 5 Mayıs 1993 tarihinde verdiği Levon Güreğyan biyografisinin yazılı olduğu bir nota dayanmaktadır. Bk. Uğur Tanyeli, *Mimarlığın Aktörleri Türkiye, 1900-2000* (İstanbul: Garanti Galerisi, 2007), 383.

80 Çelik, *Şarkın Sergilenişi 19. Yüzyıl Dünya Fuarlarında İslam Mimarisi*, 102-111.

81 Yazıcı, "Uluslararası Sergilerde Osmanlı Mimarisi'nin Sunumu," 24.

82 Ahmet Ersoy, *Architecture and the Late Ottoman Historical Imaginary: Reconfiguring the Architectural Past in a Modernizing Empire* (Burlington: Ashgate, 2015), 52.

oluşumunda erken dönemin çok kültürlü yapısıyla ilişki kurmuştur. Dönemin tarih yazımında, özellikle I. Mehmed (Çelebi Sultan Mehmed) dönemine, tam anlamıyla bir canlanma ve ilerleme çağı olarak bakılmıştır.⁸³ Bu düşünce I. Mehmed döneminde, Ankara Savaşı yenilgisinden sonra, Osmanlı Devleti'nin Anadolu ve Balkanlar'da yeniden hâkim bir güç olarak ortaya çıkması temeline dayanmaktadır. Bu başarı, eski siyasi ve ekonomik gücünü kaybetmiş Osmanlı yönetimini ayağa kaldırmak için çabalayan Tanzimat reformcularına ilham vermiş olmalıdır. 1860'larda Abdülaziz döneminde başlayıp II. Abdülhamid döneminde geniş ölçüde devam eden, Bursa ve çevresindeki erken dönem anıtlarına odaklanan restorasyon ve yeniden inşa faaliyetleri bu anlayışın mimarlık alanına yansımalarıdır.⁸⁴ Parvillée de bu kapsamda görev almıştır.

Tanzimat sonrası dönemde bu faaliyetlere paralel olarak Osmanlı mimarlık tarihine odaklanan öncü bilimsel yayınlar yapılmıştır. *Usul-i Mimari-i Osmani* adlı kitap bu anlamda önemli bir yere sahiptir.⁸⁵ 1873'te Viyana Uluslararası Sergisi için hazırlanan, Osmanlı mimarlık tarihinin milli bir kurguyla, kronolojik bir sırayla ele alındığı bu çalışmada, erken dönem Osmanlı anıtları ilgi odağı haline getirilmiştir. Kitapta oldukça geniş bir yer ayrılan Yeşil Cami'den Osmanlı mimari usullerinin en yüksek düzeyde uygulandığı yapı olarak bahsedilmiştir. Kitabın yazarlarına göre, Yeşil Cami, plan açısından pek erdemli olmasa da dengeli, uyumlu, görkemli dekorasyonu ile eşsiz bir yere sahiptir.⁸⁶ *Usul-i Mimari*'de Osmanlı mimarlık tarihi içinde vurgulanan bir başka dönem, kitabın hazırlandığı Abdülaziz dönemidir. Kitapta onun saltanatında inşa edilen Pertevniyal Valide Sultan Camii ve Çırağan Sarayı Osmanlı mimarisinin gelişkin örnekleri olarak gösterilir. 18. yüzyıl ortalarından itibaren Osmanlı mimarisinde görülen Batı etkilerinin eleştirildiği çalışmada, Abdülaziz döneminden yeni bir canlanma dönemi olarak bahsedilir.⁸⁷

Bu dönemde hazırlanan bir diğer yayın Parvillée'nin *Architecture et Décoration Turques au XVe siècle (Paris, 1874)* adlı kitabıdır. Parvillée bu çalışmasında, Bursa'daki restorasyon tecrübelerinin etkisiyle, doğrudan erken Osmanlı dönemi mimarisine, özellikle dekorasyonuna odaklanmaktadır. *Usul-i Mimari*'nin yazarları gibi, Parvillée de çalışmasında erken dönem Osmanlı sanatının benzersiz bir sentez olduğunu vurgulamıştır. Çalışmasında Yeşil Cami ve Yeşil Türbe'ye ayrıcalıklı bir yer

83 Bu konu Ahmet Ersoy tarafından etraflıca tartışılmıştır. Bk. Ahmet Ersoy, "Architecture and the Search for Ottoman Origins in the Tanzimat Period," *Muqarnas* 24 (2007), 117-139; Ersoy, *Architecture and the Late Ottoman Historical Imaginary: Reconfiguring the Architectural Past in a Modernizing Empire*.

84 Ersoy, "Architecture and the Search for Ottoman Origins in the Tanzimat Period," 130.

85 Edhem Pacha, *Usul-i Mimari-i Osmani / L'Architecture Ottomane / Die Ottomanische Baukunst (İstanbul, 1873)*. Bu yayının ve tarihsel bağlamının kapsamlı değerlendirmesi için Ersoy, *Architecture and the Late Ottoman Historical Imaginary: Reconfiguring the Architectural Past in a Modernizing Empire*.

86 Edhem Pacha, *Usul-i Mimari-i Osmani / L'Architecture Ottomane / Die Ottomanische Baukunst*, 22-26; Ersoy, "Architecture and the Search for Ottoman Origins in the Tanzimat Period," 126-128.

87 Nurcan Yazıcı, "Osmanlı'nın İlk Mimarlık Kitabı: Usul-u Mimari-i Osmani," *Arktekt* 497 (2003), 17-18.

ayırmıştır.⁸⁸ Parvillée bu kitabı yazmadan önce, 1863'te Sultanahmet'te düzenlenen, cephesinde Çinili Köşk'ten esinler taşıyan, *Sergi-i Umumi-i Osmani* binasının iç dekorasyonunu da gerçekleştirmiştir.⁸⁹

Bütün bu girişimlerle eş zamanlı olarak, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı mimarisinde kimlik arayışları ifadesini Oryantalist üslupta bulmuştur.⁹⁰ Osmanlı mimarisinde kullanılan Oryantalizm, ağırlıklı olarak erken dönem Osmanlı ve Magrip-Endülüs kaynaklı mimari formları birleştiren, bazen de Gotik biçimleri içine alan eklektik bir üsluptur. Strüktür yerine, cephe ve dekorasyonun öncelikli olduğu bu üslup, Abdülaziz döneminden II. Abdülhamid dönemi sonlarına kadar, başkentteki bazı simge yapılar ile uluslararası sergilerdeki Osmanlı temsil binalarında kullanılmıştır.⁹¹

II. Meşrutiyet'in ilanından sonra Osmanlı-İslam sentezine dayalı milliyetçilik yerini, ulus bilincine dayalı bir anlayışa bırakmıştır. Bu dönemde Selçuklu ve klasik Osmanlı mimarlık repertuarından alınan öğelerle şekillenen bir canlandırıcılık gündeme gelmiştir. Böylece, döneminde “Milli Mimari Rönesansı” olarak anılan, 1970'lerden itibaren mimarlık tarihçilerinin “Birinci Ulusal Mimarlık Akımı” olarak adlandırdığı anlayış, II. Meşrutiyet döneminden Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar Türkiye mimarlığına hakim olmuştur.⁹² Sibel Bozdoğan, Birinci Ulusal Mimarlık Akımı'nın temellerini *Usul-i Mimari-i Osmani*'nin yazıldığı dönemin ideolojisi ile ilişkilendirmektedir.⁹³ Söz konusu kitabın yazarları “milli mimari” kavramını gündeme getirerek daha somut anlamda bir Osmanlı canlandırıcılığının yolunu açmıştır. Bu kez “İslam” değil “Türklük” bilinciyle “yeni bir mimari” oluşturulmaya çalışılmıştır.

Osmanlı mimarisinde Ulusal Mimarlık Akımı'nın egemen olduğu bir dönemde, Levon Güreğyan'ın tasarladığı yapı geç Tanzimat beğenisine uygun olarak yapılmıştır. Bu anlamda yapı, erken Osmanlı formlarının Magrip-Endülüs kaynaklı Oryantalist öğelerle kaynaştırılarak sunulduğu mimari anlayışın II. Meşrutiyet Dönemi'nde de kabul gördüğünü kanıtlamaktadır. Başkentteki yapılarda artık tercih edilmese de

88 Ersoy, “Architecture and the Search for Ottoman Origins in the Tanzimat Period,” 131; Kitapta yer alan 50 çizimden 28'i Yeşil Cami'ye, 13'ü Yeşil Türbe'ye aittir. Bk. Miyuki Aoki, “Léon Parvillée: Osmanlı Modernleşmesinin Eşiğinde Bir Fransız Sanatçı,” (Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2002), 142.

89 Bu sergi hakkında kapsamlı olarak bk. Rifat Önsoy, “Osmanlı İmparatorluğu'nun Katıldığı İlk Uluslararası Sergiler ve Sergi-i Umumi-i Osmani (1863 İstanbul Sergisi),” *Belleter* 185 (1984), 195-235; Nurcan Yazıcı, “Atmeydanı'nda İlk Osmanlı Sergi Binası ve Mimar Bourgeois-Parvillée-Montani İşbirliği,” *Hipodrom/Atmeydanı: İstanbul'un Tarih Sahnesi*, ed. Ekrem Işın (İstanbul: Pera Müzesi Yayınları, 2010), 128-151.

90 Oya Şenyurt, Osmanlı mimarlığında kullanılan Oryantalist üslubu “Osmanlılık” ve “Panislamizm” siyasetini benimseyen devletin “oksidantalist” tavrının mimariye yansımaları olarak değerlendirmektedir. Bk. Oya Şenyurt, “II. Abdülhamid Döneminde Panislamist Siyasetin Mimaride Oksidentalizm Temsiliyete Dönüşmesi Üzerine Bir Deneme,” *Munzur Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 8/15 (2019), 9-32.

91 Bu konuda bk. Saner, *19. Yüzyıl İstanbul Mimarlığında “Oryantalizm”*.

92 Doğan Hasol, *20. Yüzyıl Türkiye Mimarlığı* (İstanbul: YEM Yayınları, 2017), 34.

93 Sibel Bozdoğan, *Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür* (İstanbul: Metis Yayınları, 2002), 36.

Batılıların egzotik beklentilerine yönelik olarak, bu üslubun uluslararası sergilerde geçerliliğini koruduğu anlaşılmaktadır. Torino sergisi için hazırlanan dönem yayınlarında yer alan Osmanlı sergi binası ve burada sergilenen eserlerle ilgili yorumlar da bu beklentinin karşılandığını göstermektedir. Sergi için hazırlanan bir rehber kitapta Osmanlı pavyonu “Oryantal” üslubu ve zarif bir etki yaratan ikiz pencereleri ile Osmanlı haremine benzetilmiştir.⁹⁴ Bir başka rehberde ise, “Magribi oryantal üslubu ile bu bina nostaljik egzotizm havasıyla Barok üslubun ahenkli tonunu kırıyor”⁹⁵ ifadesi kullanılmıştır. Yine bu yayınlarından anlaşıldığına göre, Osmanlı binasındaki teşhir de dikkat çekmiştir. Bunlarda ortak ifade olarak tekstil, halı ve seramiklerin göz alıcı başarısından söz edilmiştir. Nitekim sergiye gönderilen Hereke Fabrikası üretimi halılar büyük ödüle layık görülmüştür⁹⁶ (G. 12). *Şehbal* dergisi de bu sergide baskı kalitesinden dolayı altın madalya kazanmıştır.⁹⁷

Torino sergisine bir süre komiserlik yapan Roma Büyükelçiliği müsteşarı Seyfeddin Bey’in dekorasyonu ve özellikle çinileriyle ön planda olan “Yeşil Cami gibi muhteşem yapıların” örnek alınması önerisi, Osmanlı yapılarının üslup tercihlerinde, mimarların eğilimleri kadar baniler ve onları yönlendiren elit kesimin de belirleyiciliğini örneklemektedir.⁹⁸ Güreğyan’ın mimari repertuarındaki yapılar incelendiğinde, Neo-Klasik’ten Art Nouveau’ya uzanan bir üslup çeşitliliği karşımıza çıkmaktadır. Alyson Wharton’un⁹⁹ işaret ettiği gibi, bu çeşitlilikte olasılıkla banilerin tercihleri belirleyici olmuştur. Tarihî üslupları canlandıran yaklaşımıyla Güreğyan’ın Torino pavyonu için önerilen biçim diline yabancı olmadığı açıktır. Agopyan Köşkü örneğinde olduğu gibi, İstanbul ve Adalar’da uyguladığı yapılarda da at nalı kemer, Gotik pencere, soğan kubbe gibi Oryantalist öğeleri sıklıkla kullanmıştır (G. 11).

94 *Guida Ufficiale della Esposizione Internazionale: Torino 1911*, 130-131.

95 *Guida Pratica della Esposizione Internazionale di Torino, 1911*, 49. Burada Torino sergisinin genel üslubunda tercih edilen Barok üslup kastedilmektedir.

96 Önder Küçükerman, *Anadolu’nun Geleneksel Halı ve Dokuma Sanatı İçinde Hereke Fabrikası: Saray’dan Hereke’ye Giden Yol* (İstanbul: Sümerbank Yayınları, 1987), 53, 150-151.

97 *Şehbal* 77, R 15 Haziran 1329 (28 Haziran 1913), 95.

98 Benzer yönlendirici fikirleri Osmanlı arşiv belgelerinde bulmak mümkündür. Örneğin Raimondo D’Aronco Dersaadet Ziraat ve Sanayi Sergi-i Umumisi’nin ilk tasarımı II. Abdülhamid’e sunduğunda, (Küçük) Said Paşa Sultan’a üslup meselesini ele aldığı bir rapor yazmıştır. Paşa raporunda İtalyan mimarın önerdiği “Avrupai üslup” kavramının açık olmadığını, tesis edilecek serginin ya yalnızca Osmanlı mimari üslubunu ya da “Hint, Arap, Afrika, Endülüs” üsluplarının bir karışımı olarak, yani “fenn-i mimari-i İslami”ye göre yapılmasının daha uygun olacağını dile getirmiştir. Bk. Hatice Adıgüzel, “Bir Tasarımın İzinde: Yeni Bulgular Işığında Raimondo D’Aronco’nun İlk İstanbul Projesi Dersaadet Ziraat ve Sanayi Sergi-i Umumisi,” *METU Journal of the Faculty of Architecture* 36/1 (2019), 173-174. Aynı Paşa bir başka raporunda, Yıldız Hamidiye Camii’nin minberinde, yine bir erken Osmanlı yapısı olan Bursa Ulu Cami’nden ilham alındığı hâlde, sonucun ona yeterince benzememesini eleştirmiş ve yapının süslemesi için öneriler sunmuştur. Bk. Ahmet Ersoy, “Aykırı Bina’nın Saklı Kalfası: Hamidiye Camisi ve Nikolaos Tzelepis (Celebis),” *Batılılaşan İstanbul’un Rum Mimarları*, ed. Hasan Kuruyazıcı ve Eva Şarlak (İstanbul: Zoğrafyon Lisesi Mezunları Derneği, 2011), 108.

99 Wharton, “Armenian Architects And ‘Other’ Revivalism,” 161.



G. 11: Büyükkada Agopyan Köşkü, 1903 (Pars Tuğlacı, *Tarih Boyunca İstanbul Adaları*, 194)



G. 12: Hereke Fabrikası'nın 1911 Torino sergisinde kazandığı büyük ödülün diploması (Önder Küçükerman, *Anadolu'nun Geleneksel Halı ve Dokuma Sanatı İçinde Hereke Fabrikası: Saray'dan Hereke'ye Giden Yol*, 150-151)

Torino sergisinin resmi kapanışı 19 Kasım 1911 tarihinde gerçekleşmiştir. Ancak Osmanlı pavyonu ve teşhiri Eylül ayı sonunda başlayan Trablusgarp Savaşı nedeniyle apar topar kapanmak durumunda kalmıştır. Bundan sonraki süreçte Osmanlı-İtalya arasında siyasi bir gerginlik dönemi başlamıştır. Genellikle geçici olarak tasarlanan, Paris Eiffel Kulesi, Grand Palais gibi bazı simge yapılar dışında çoğunluğu ortadan kalkan diğer uluslararası sergilerle benzer şekilde, 1911 Torino sergisinin binaları da tarihe gömülmüştür.

Sonuç

Osmanlı Devleti 1911 yılında İtalya Krallığı'nın kuruluşunun 50. yılı kapsamında düzenlenen sergilerden Roma ve Torino sergilerine katılmayı amaçlamış ancak zaman kısıtlılığı ve maddi sıkıntılar gibi nedenlerle yalnızca Torino sergisine katılabilmektedir. Torino sergisi için inşa edilen Osmanlı pavyonu, daha önce İstanbul ve Sofya'da uygulamalar yapmış olan ve 1907 yılında İtalya'ya taşınan mimar Levon Güreğyan tarafından tasarlanmıştır. Güreğyan geçmişte yaptığı uygulamalarla paralel olarak Torino sergisi için tasarladığı yapıda tarihsel üslupları canlandıran bir yaklaşım tercih etmiştir. Bu tercih üzerinde sergi komisyonunun yönlendirici etkisi olmuştur. Osmanlı arşivinde bulunan, komisyona bir dönem başkanlık yapmış olan Seyfeddin Bey'in Roma sergisi ve olasılıkla Torino için de geçerli olan, Bursa Yeşil Cami gibi mimarisi ve süslemeleriyle ön planda olan bir yapının model olarak seçilmesi önerisinin okunabildiği belge bu anlamda önemlidir. Olasılıkla bu önerinin tesiriyle, Torino pavyonunun tasarımında, Yeşil Cami'nin ve diğer erken Osmanlı yapılarının ilham kaynağı olduğu, 1860'tan sonra gelişen Oryantalizm anlayışı belirleyici olmuştur. Bu anlamda pavyonun Ulusal Mimarlık Akımı'nın yükselmekte olduğu bir dönemde, Tanzimat sonrası oluşan mimarlık söylemi ile iletişim kurduğu söylenebilir. Bu söylem, modern ve milli bir mimari kimlik oluşturma idealiyle, erken Osmanlı döneminin prestijli yapıları ile Magrip-Endülüs bölgelerinin ağırlık kazandığı Batı kaynaklı Oryantalist yapılardan devşirilen detayların sentezlendiği "Osmanlı Oryantalizmi"ni şekillendirmiştir. Uluslararası sergilerin Osmanlı temsillerinde bu mimari sentezin kullanımı gelenek haline gelmiştir. Güreğyan bu tasarımında, *Usul-i Mimari-i Osmani*'nin idealize ettiği Abdülaziz döneminin Çırağan Sarayı, Pertevniyal Valide Sultan Camii ve bunlarla aynı üslubu izleyen Yıldız Hamidiye Camii (1885-1886) gibi yapılardan beslenmiştir. Böylece Oryantalist üslubun bu geç örneğiyle, bir yandan devletin dışarıya karşı mimari kültürünü biçimlendirmiş, diğer yandan Batılıların hayalindeki "gizemli Doğu" imgesini canlandıran bir dekor oluşturmuştur. Torino sergisi örneği, 19. yüzyılda kurgulanan, Batı ve Batı-dışı kültürler olmak üzere iki ana ekseninde gelişen sergi düzeninin 20. yüzyılda da devam ettiğini göstermektedir. Cumhuriyet Dönemi'nde ise, Uluslararası sergilerde sunulan "milli mimari" anlayışı Neo-Osmanlı formları ile modern çizgileri birleştiren bir yaklaşımla temsil edilecektir.

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

- Adıgüzel, Hatice. “Bir Tasarımın İzinde: Yeni Bulgular Işığında Raimondo D’Aronco’nun İlk İstanbul Projesi Dersaadet Ziraat ve Sanayi Sergi-i Umumisi.” *METU Journal of the Faculty of Architecture* 36/1 (2019): 157-182.
- Akçura, Gökhan. *Türkiye Sergicilik ve Fuarçılık Tarihi*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2009.
- Akyıldız, Ali. “Yusuf İzzeddin Efendi.” *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 44. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2014, 13-16.
- Allwood, John. *The Great Exhibitions*. London: Studio Vista, 1977.
- Annuaire Oriental du Commerce de L’industrie, de L’administration et de la Magistrature*. Constantinople: Cervati Freres & Cie, 1896.
- Annuaire Oriental du Commerce de L’industrie, de L’administration et de la Magistrature*. Constantinople: Cervati Freres & Cie, 1898.
- Annuaire Oriental du Commerce de L’industrie, de L’administration et de la Magistrature*. Constantinople: The Annuaire Oriental & Printing Company Limited,1900.
- Annuaire Oriental du Commerce de L’industrie, de L’administration et de la Magistrature*. Constantinople: The Annuaire Oriental & Printing Company Limited, 1901.
- Annuaire Oriental du Commerce de L’industrie, de L’administration et de la Magistrature*. Constantinople: The Annuaire Oriental & Printing Company Limited,1902.
- Annuaire Oriental du Commerce de L’industrie, de L’administration et de la Magistrature*. Constantinople: The Annuaire Oriental & Printing Company Limited,1903.
- Annuaire Oriental du Commerce de L’industrie, de L’administration et de la Magistrature*. Constantinople: The Annuaire Oriental & Printing Company Limited,1904.
- Annuaire Oriental du Commerce de L’industrie, de L’administration et de la Magistrature*. Constantinople: The Annuaire Oriental & Printing Company Limited,1909.
- Annuaire Oriental du Commerce de L’industrie, de L’administration et de la Magistrature*. Constantinople: Alfred Rizzo, 1921.
- Aoki, Miyuki. “Léon Parvillée: Osmanlı Modernleşmesinin Eşiğinde Bir Fransız Sanatçı.” Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2002.
- Ayverdi, Ekrem Hakkı ve İbrahim Aydın Yüksel. *İlk 250 Senenin Osmanlı Mimarisi*. İstanbul: İstanbul Fatih Cemiyeti Yayınları, 1976.
- Başaran, Bengi. “1893 Chicago Kolomb Dünya Sergisi’nde Osmanlı Temsili.” Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2015.

- Borgo Medievale. “Dall’Esposizione al Museo.” Erişim 16 Eylül 2021. <http://www.borgomedievale torino.it/il-borgo/come-nasce-borgo-medievale/da-esposizione-a-museo/>.
- Bozdoğan, Sibel. *Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye’sinde Mimari Kültür*. İstanbul: Metis Yayınları, 2002.
- Buscioni, Maria Cristina. *Esposizioni e “Stile Nazionale” (1861-1925): Il Linguaggio dell’Architettura nei Padiglioni Italiani delle Grandi Kermesses Nazionali ed Internazionali*. Firenze: Alinea Editrice, 1990.
- Çark, Yervant G. *Türk Devleti Hizmetinde Ermeniler; 1453-1953*. İstanbul: Yeni Matbaa, 1953.
- Çelik, Zeynep. *Şarkın Sergilenişi: 19. Yüzyıl Dünya Fuarlarında İslam Mimarisi*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2005.
- De Luca, Pasquale. “All’Esposizione Internazionale di Torino.” *Emporium* 34/ 199 (1911): 37-52.
- De Luca, Pasquale. “L’Arte all’Esposizione di Torino.” *Emporium* 34/ 202 (1911): 271-289.
- Derin, Sevil. “1904 St. Louis Dünya Fuarı ve Osmanlı Temsiliyeti: Celal Esad Arseven Sergisi.” *Art-Sanat* 13 (2020): 87-116.
- Deringil, Selim. *İktidarın Sembolleri ve İdeoloji: II. Abdülhamid Dönemi (1876-1909)*. İstanbul: Doğan Kitap, 2014.
- Edhem Pacha. *Usul-i Mimari-i Osmani/ L’Architecture Ottomane /Die Ottomanische Baukunst*. İstanbul: y.y, 1873.
- Ergüney, Yeşim Duygu ve Nuran Kara Pilehvarian. “Ondokuzuncu Yüzyıl Dünya Fuarlarında Osmanlı Temsiliyeti.” *Megaron* 10/2 (2015): 224-240.
- Ersoy, Ahmet. “Architecture and the Search for Ottoman Origins in the Tanzimat Period.” *Muqarnas* 24 (2007): 117-139.
- Ersoy, Ahmet. “Aykırı Binanın Saklı Kalfası: Hamidiye Camisi ve Nikolaos Tzelepis (Celebis),” *Batılılaşan İstanbul’un Rum Mimarları*. Ed. Hasan Kuruyazıcı ve Eva Şarlak. İstanbul: Zoğrafyon Lisesi Mezunları Derneği, 2011, 104-117.
- Ersoy, Ahmet. *Architecture and the Late Ottoman Historical Imaginary: Reconfiguring the Architectural Past in a Modernizing Empire*. Burlington: Ashgate, 2015.
- Guida Pratica della Esposizione Internazionale di Torino, 1911*. Torino: Ajassa & Ferrato Editori, 1911.
- Guida Ufficiale della Esposizione Internazionale: Torino 1911*. Torino: Stabilimento Tipografico Dott. G. Momo, 1911.
- Gurekian, Armen. *Léon Gurekian Architetto*. Treviso: G.S. Stampa di Asolo, 2010.
- Gurekian’s Home Page. Erişim 16 Eylül 2021. <http://www.gurekian.com/index.html>.
- Hasol, Doğan. *20. Yüzyıl Türkiye Mimarlığı*. İstanbul: YEM Yayınları, 2017.
- İşıklı, Aytaç. *Türkiye Fuar Albümü: Osmanlı Dönemi*. İstanbul: İstanbul Fuar Merkezi Yayınları, 2012.
- İnal, İbnülemin Mahmut Kemal. *Osmanlı Devrinde Son Sadrazamlar*. 4. cilt, İstanbul: Dergah Yayınları, 1982.
- Kuban, Doğan. *Osmanlı Mimarisi*. İstanbul: YEM Yayınları, 2007.
- Kuneralp, Sinan. “Palazzo Gamberini’den Osmanlı-İtalyan ilişkilerine Bir Bakış,” *Palazzo Gamberini: Türkiye’nin Roma Büyükelçiliği*. Haz. Arzu Karamani Pekin. İstanbul: Vehbi Koç Vakfı, 2013, 16-46.

- Kurşun, Zekeriya. "İbrahim Hakkı Paşa (1863-1918) Osmanlı Sadrazamı." *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 21. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2000, 311-314.
- Kuruyazıcı, Hasan. "İstanbul'un Unutulmuş Mimarları-4." *İstanbul* 34 (2000): 73-76.
- Küçükerman, Önder. *Anadolu'nun Geleneksel Halı ve Dokuma Sanatı İçinde Hereke Fabrikası: Saray'dan Hereke'ye Giden Yol*. İstanbul: Sümerbank Yayınları, 1987.
- La Guida Tricolore Rimborsabile di Torino e della Esposizione del 1911*. Milano: F. De Rio, 1911.
- Le Esposizioni di Roma e di Torino nel 1911 Descritte ed Illustrate*. 10. Milano: Società Editrice Sonzogno, 1911.
- Le Esposizioni del 1911: Torino, Roma, Firenze*. Milano: Fratelli Treves, 1911.
- L'Esposizione di Torino: Giornale Ufficiale Illustrato dell'Esposizione Internazionale delle Industrie e del Lavoro 1911*, 25. Torino: Stabilimento Tipografico Momo, 1911.
- Önsoy, Rıfat. "Osmanlı İmparatorluğu'nun Katıldığı İlk Uluslararası Sergiler ve Sergi-i Umumi-i Osmani (1863 İstanbul Sergisi)." *Belleter* 185 (1984):195-235.
- Pamuk, Şevket. *Osmanlı-Türkiye İktisadi Tarihi 1500-1914*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.
- Pamukciyan, Kevork. *Ermeni Kaynaklarından Tarihe Katkılar-IV: Biyografileriyle Ermeniler*. İstanbul: Aras Yayıncılık, 2003.
- Petrusa, Mariantonietta Picone, Maria Raffaella Pessolano ve Assunta Bianco. *Le Grandi Esposizioni in Italia 1861-1911: La Competizione Culturale con l'Europa e la Ricerca dello Stile Nazionale*. Napoli: Liguori, 1988.
- Rigotti, Giorgio. *80 Anni di Architettura e di Arte: Annibale Rigotti Architetto 1870-1968, Maria Rigotti Calvi Pittrice 1874-1938*. Torino: Tipografia Torinese Editrice, 1980.
- Sakaoğlu, Necdet. "Yusuf İzzeddin Efendi." *Yaşamları ve Yapılarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi*. 2. cilt. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999, 683-684.
- Saner, Turgut. *19. Yüzyıl İstanbul Mimarlığında "Oryantalizm"*. İstanbul: Pera Turizm ve Ticaret, 1998.
- Şehbal* 39. 1 Mayıs 1327 (14 Mayıs 1911), 297.
- Şehbal* 77. 15 Haziran 1329 (28 Haziran 1913), 95.
- Şenyurt, Oya. "Geç 19. ve Erken 20. Yüzyılda İstanbul'da Etkinlik Göstermiş Bazı Ermeni Mimarlar." *Arredamento Mimarlık* 11 (2002): 74-81.
- Şenyurt, Oya. "II. Abdülhamid Döneminde Panislamist Siyasetin Mimaride Oksidental Timsiliyete Dönüşmesi Üzerine Bir Deneme." *Munzur Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 8/15 (2019): 9-32.
- Tanyeli, Uğur. "İslam Mimarlığı' Kavramına Eleştirel Bir Bakış." *Mimarlık* 226 (1987): 52-54.
- Tanyeli, Uğur. *Mimarlığın Aktörleri Türkiye, 1900-2000*. İstanbul: Garanti Galerisi, 2007.
- Toprak, Zafer. *Türkiye'de Milli İktisat 1908-1918*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019.
- Tuğlacı, Pars. *Tarih Boyunca İstanbul Adaları*, 1. cilt. İstanbul: Cem Yayınevi, 1989.
- Turin 1911: The World's Fair in Italy. "Participating Countries." Erişim 16 Eylül 2021. https://italyworldsfairs.org/basic/NS/Nation_States .
- Uras, Büke. *Balyanlar: Osmanlı Mimarlığı ve Balyan Arşivi*. İstanbul: Korpus Kültür ve Sanat Yayıncılık, 2020.

- Wharton, Alyson. "Armenian Architects And 'Other' Revivalism," *Revival: Memories, Identities, Utopias*. Ed. Ayla Lepine, Matt Lodder ve Rosalind McKeever. London: The Courtauld Institute of Art, 2015, 130-167.
- Wharton-Durgaryan, Alyson. " 'I Understood that He Is Entrusted to Serve Some Great Business Undertaking': Armenian Architects Reshaping the Ottoman East in the Hamidian Era (1876–1909)," *Art, Trade and Culture in the Islamic World and Beyond From the Fatimids to the Mughals*. Ed. Alison Ohta, J.M. Rogers ve Rosalind Wade Haddon. London: Gingko Library, 2016, 124-137.
- Yazıcı, Nurcan. "Osmanlı'nın İlk Mimarlık Kitabı: Usul-u Mimari-i Osmani." *Arkitekt* 497 (2003): 12-19.
- Yazıcı, Nurcan. "Uluslararası Sergilerde Osmanlı Mimarisi'nin Sunumu." *Arkitekt* 500 (2004): 18-30.
- Yazıcı, Nurcan. "Atmeydanı'nda İlk Osmanlı Sergi Binası ve Mimar Bourgeois-Parvillée-Montani İşbirliği," *Hipodrom/Atmeydanı: İstanbul'un Tarih Sahnesi*. Ed. Ekrem Işın. İstanbul: Pera Müzesi Yayınları, 2010, 128-151.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Bab-ı Ali Evrak Odası (BEO) 3806/285423-8, M 3 Şubat 1909.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Bab-ı Ali Evrak Odası (BEO) 3733/ 279934-5, R 23 Kanunisani 1910 (23 Ocak 1910).
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Bab-ı Ali Evrak Odası (BEO) 3733/ 279934, R 4 Safer 1328 (16 Şubat 1910).
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Bab-ı Ali Evrak Odası (BEO) 3806/285423-2, H 17 Ramazan 1328/R 8 Eylül 1326 (21 Eylül 1910).
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Bab-ı Ali Evrak Odası (BEO) 3834/287489-1, H 8 Zilhicce 1328/R 27 Teşrinievvel 1326 (11 Aralık 1910).
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Bab-ı Ali Evrak Odası (BEO) 3835/287570-2, H 27 Zilhicce 1328/R 16 Kanunuevvel 1326 (30 Aralık 1910).
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Dahiliye İdare (DH.İD.) 108/11-7, M 13 Şubat 1911.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Dahiliye İdare (DH.İD.) 108/11-1, R 2 Şubat 1326 (15 Şubat 1911).
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Dahiliye İdare (DH.İD.) 108/11-3, R 7 Mart 1327 (20 Mart 1911).
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Hariciye Nezareti İdare (HR.İD.) 1225/39-1, M 12 Şubat 1908.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Hariciye Nezareti İdare (HR. İD.)1225/34-1, M 3 Şubat 1909.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Hariciye Nezareti İdare (HR.İD.) 1225/34-7, M 9 Haziran 1909.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Hariciye Nezareti İdare (HR.İD.) 1225/38-1, M 23 Ocak 1910.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Hariciye Nezareti İdare (HR.İD.) 1225/38-2, M 29 Ocak 1910.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA). İrade Meclis-i Mahsus (İ. MMS.) 136/7-1, H 7 Safer 1329 / R 25 Kanunisani 1326 (7 Şubat 1911).
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA). İrade Meclis-i Mahsus (İ. MMS.) 136/7-2, H Muharrem/Safer 1329 / R Kanunisani 1326 (Ocak/Şubat 1911).
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Meclis-i Vükela Mazbataları (MV.) 139/17-1, H 29 Rebiulevvel 1328/ R 28 Mart 1326 (10 Nisan 1910).
- Salt Araştırma. Fotoğraf ve Kartpostal Arşivi. Katalog Numara: AHTOR001.



Osmanlı Arkeolojisinin Yerel Tarihi Üzerine Bir Gözlem: Urfa'da İdareciler, Arkeologlar ve Bulgular

A Survey on Local History of Ottoman Archaeology: Administrators, Archaeologists and Findings in Urfa

İsmail Asoğlu*

Öz

Anadolu ve Mezopotamya ile bağlantısı sayesinde pek çok medeniyetin geride bıraktığı izleri taşıyan Urfa, 19. yüzyılın ikinci yarısında çok sayıda sanat tarihçisi ve arkeoloğun uğrak yeri olmuştur. Filolog Edward Sachau, Alman müzecisi ve sanat tarihçisi Friedrich Sarre, Gertrude Bell, arkeolog Max von Oppenheim gibi batılı uzmanlar şehri ziyaret edenler arasındadır. Osman Hamdi Bey de Doğu turu esnasında tarihî kale ve çevresini fotoğraflamıştır. Ancak idareciler nazarında tarihî yapı ve bulgulara pek değer atfedilmemiş, kale taşları kamu yapılarını desteklemek üzere satışa çıkarılmıştır. 1891'de ise dünyanın dikkatini çeken ve Kral Abgar'a ait olduğu düşünülen üç kaya mezarı korunamamış ve buluntuların bir kısmı çalınmıştır. Hristiyanların tarihî Hıdır İlyas Manastırı ve çevresindeki mezarları sahiplenme çabası, Müslümanların tarihî Ömeriye Câmii üzerindeki tadilatları ise tamamen dinî bir bakış açısının eseri olmuştur.

Bu çalışmada, Osmanlı idarecilerinin tarihî yapı ve bulgular karşısındaki tutumları ile arkeologların Urfa yerelindeki faaliyetlerinin ortaya çıkarılması hedeflenmiştir. Çalışma sırasında Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivlerinde bulunan resmi kayıtlardan, gezi yazılarından ve arkeolog günlüklerinden istifade edilmiştir.

Anahtar Kelimeler

Osmanlı Arkeolojisi, Müze-i Hümâyun, Urfa, Asar-ı Atika

Abstract

Having many marks of numerous civilizations due to its link with Anatolia and Mesopotamia, Urfa became a popular destination for many art historians and archaeologists in the second half of the 19th century. Western figures such as philologist Edward Sachau, German museologist and art historian Friedrich Sarre, Gertrude Bell, and archaeologist Max von Oppenheim were among the visitors to Urfa in that period. Osman Hamdi also photographed a historical castle and its surroundings during his East tour. However, historical sites and findings were not cared for by administrators. Castle rocks were recurrently sold to support public buildings. Three rock tombs, considered to be belonging to King Abgar, attracted much attention across the world in 1891. But, they were not protected and some of the findings were stolen. Christians' efforts to possess ancient Gregorius Peristera and surrounding graveyards and Muslims' restorations on historical Ömeriye Mosque stem mostly from religious perspective.

In this study, it is aimed to examine Ottoman administrators' attitudes towards historical sites and findings and reveal archaeologists' acts in local Urfa. To do so, the study refers to Ottoman official records kept in the Presidency's Archive, travel accounts and diaries of archaeologists.

Keywords

Ottoman Archaeology, State Museum, Urfa, Ancient Works

* **Sorumlu Yazar:** İsmail Asoğlu (Dr. Öğr. Üyesi), Harran Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü, Şanlıurfa, Türkiye. E-posta: iasoglu@harran.edu.tr. ORCID: 0000-0002-5418-0161

Atıf: Asoğlu, İsmail. "Osmanlı Arkeolojisinin Yerel Tarihi Üzerine Bir Gözlem: Urfa'da İdareciler, Arkeologlar ve Bulgular." *Art-Sanat*, 17(2022): 35–58. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2022.17.983246>



Extended Summary

Urfa was a significant trade and education centre that enabled the exchange of commercial products and ideas between Western and Eastern worlds. The town was one of the main destinations for many famous archaeologists and travellers in their Middle East tours in the 19th century. Helmut Von Moltke, visiting Urfa in 1839, got pretty impressed by the city's picturesque scenes. Traveller and archaeologist Austen Henry Layard, also British Ambassador between 1877 and 1880, did not miss visiting Urfa while he was on the way back from Jerusalem in 1840. However, for its citizens and rulers, the city wasn't as important as the foreigners thought. Historical sites and archaeological findings were not respected if no official warning was made. The stones of Historical Urfa Castle were set to the sale many times to be used in public buildings. Despite all warnings by Sublime Porte, incessant destruction of the castle couldn't be stopped till the Empire fell.

The antiques in the city weren't discovered during planned archaeological excavations but in construction projects. It was hard to transport those findings to State Museum, namely Muze-i Humayun. When an antique was found in the late 19th century, it was first photographed and sent to Istanbul for approval. When they were found inconvenient for transportation, authorities used to get them preserved in their original places. For instance, three rock tombs discovered in an Armenian house in 1891 was preserved in their site. However, the site was ruined, and some of the findings were stolen. One of these tombs, sponsored by the municipality, was thought to be belonging to King Abgar who lived in Jesus' time. At the head of King's tomb, there was a Jesus figure illustrated with mosaic. That discovery was published in an Armenian newspaper called Aravelek in Istanbul. They reported that this discovery attracted much attention across the World.

First researches on the city were conducted by philologists, art historians and archaeologists after 1880. Osman Hamdi, the curator of the State Museum, visited Urfa during his tour to Baghdad. In Urfa, he telegraphed to his father on 13th July 1869, requesting him to post his books and notes. He visited Urfa during his second East tour, too. In 1883, he informed Sublime Porte about his discovery on Mount Nimrud, which attracted much press attention. Osman Hamdi went to Urfa after meeting two German researchers Carl Humman and Otto Puchstein. In late June, he re-visited Urfa and reported how warm he was welcomed. He admired city walls, photographed the castle and its surroundings, and walked in bazaars. In the early 1880s, the philologist Edward Sachau visited Balıkligol (Pool of Abraham) and surrounding epitaphs. One of the early findings was an Acheuleen type hand axe discovered by archaeologist Joseph Étienne Gautier in 1884.

After the Baghdad Railway was built in the early 20th century, the region became more significant with its geography and topography. Hence, the number of German researchers increased. Friedrich Delitzsch, a member of Berlin University and the cu-

rator of museums, was interested in Urfa in 1902. German art historian Friedrich Sarre (1865-1945) and archaeologist, art historian, and Christian and Byzantine arts expert Ernst Herzfeld carried out researches in the region. They published all their studies in a book titled *Archaeologische Reise im Euphrat und Tigrisgebiet, Berlin 1911-1920* before World War I. Thomas Edward Lawrence also researched Urfa and its surroundings. Gertrude Bell carried out some archaeological and prehistoric research in his Middle East tours. For her, Urfa and its surroundings were quite remarkable. Coming to Urfa on 17th May 1911, Bell began wandering around the city to see Balıklıgöl. She met the Mufti after visiting Ulu and Hasan Pasha Mosques and photographed the Castle. She described the mosque and cypresses at Balıklıgöl as the most beautiful places in Turkey. Max von Oppenheim was another notable German traveller who visited Urfa many times. During his research tour in 1911, provincial administrations of the region were asked to respect him and allow him to take photos. However, local administrators were annoyed at Western researchers. The Aleppo governor Huseyin Kazim was worried about their activities in the region as he thought that their real aim was completely political. Yet, German researchers continued their activities in the region till World War I. In 1913, Rudolf Berliner, a German archaeologist, and Dr Emil Gratzl, the chief librarian of Munich Library and orient expert, were both interested in Urfa.

There were many holy historical structures for Muslims and Christians in Urfa. Having numerous relics from Roman, Byzantine, and Arabic civilizations, Urfa had a very significant place in the history of sanctuaries. In the late 19th century, historical structures gained more importance for Muslim and Christian settlers. Sanctuaries contributed to maintaining faith and religious activities. They were sometimes underestimated, but ancient artefacts and the culture they belonged were significant to understanding their value in determining the city's various identities. Thereby, Muslims protected and restored historical structures. This was part of the provincial practices of Abdulhamid II's policies. For instance, the need to restore Omeru'l-Faruk mosque in Kazgancı neighbourhood was completely related to articulating Islamic heritage in the city. Moreover, sectarian conflicts between Armenians and Assyrians drew attention, too. Particularly, claims on Gregorius Peristera monastery and surrounding graveyards turned into a lawsuit to be heard by the Kadi. Owning the historical sanctuaries meant demonstrating the culture, belonging, identity and a long-time existence. The main purpose of both Armenians and Assyrians was to officially prove their claims on the monastery and graveyards at Ottoman courts. This would also confirm the sect's long-time existence in the town. Indeed, for Muslims and Christians, this process stemmed mainly from changes in the Empire, caused by Nationalism.

Giriş

1846-1847’de Tophane-i Âmire Müşiri Fethi Ahmet Paşa’nın St. İrene Kilisesi’nde, çeşitli vesilelerle ele geçen her türlü eski eseri depo etmeye başlaması, tartışmalı da olsa Osmanlı müzeciliğinin ilk adımları olarak görülmektedir.¹ Söz konusu mekânda o vakte kadar Fâtih Sultan Mehmet zamanından beri savaşlarda ganimet olarak alınan silâhlarla artık çağdışı kalan savaş araç ve gereçler toplanmıştı.² Bu nesnelere korunması için eski kilisenin tercih edilmesi anlık ihtiyaçlardan kaynaklanmaktaydı. St. İrene Kilisesi, eskiden Hıristiyanlara ait olan İstanbul’da, Osmanlı egemenliğini sürekli olarak anımsatan fiziksel bir araç işlevine sahip oldu.³

Dönem içinde İstanbul’da kurulan ilk müze dışında; vilayetlerde de yeri, şekli ve kapasitesi bilinmeyen bazı depolar düzenlenmişti.⁴ Kuruluşundan yirmi yıl kadar sonra bu küçük müzenin ilk defa olarak basit bir katalogu A. Dumont tarafından 1867’de hazırlanıp yayınlandı.⁵ 1869’da ise ilk *Asar-ı Atika Nizamnamesi* yapıldı.⁶ 1874, 1884 ve 1906’da yayımlanan nizamnameler ise eski eserler üzerindeki denetimi daha da sıkılaştırdı. Tarihî eserlerin yurt dışına çıkarılmalarına karşın tamamen yasaklamalara varan sınırlamalar getirildi.⁷

Toplanmış eserlere ilk defa müze adı, Ali Paşa’nın (1815-1871) sadrazamlığı ve Safvet Paşa’nın (1814-1883) Maarif Nazırlığı sırasında verildi. Koleksiyon *Müze-i Hümayun* adını alırken başına da 8 Temmuz 1869’da Galatasaray Sultanisi öğretmenlerinden Edward Goold adında bir İngiliz atandı.⁸ 1872’de Ahmed Vefik Paşa’nın Maarif Nazırı olmasıyla birlikte ise Müze-i Hümayun Müdürlüğüne Dr. Philipp Anton Dethier getirildi.⁹ Dethier zamanında müze personeli giderek arttı. Kayıt, katalog ve yazışmalar için yabancı dil bilen Limoncu Efendi, Nikolaki Efendi, Fulers, Kadri Bey gibi şahıslar görev yaptı.¹⁰ Ancak Osmanlı Devleti sınırları içindeki tarihî ve sanat değeri taşıyan bütün eserleri müzecilik anlayışı içinde bir araya getiren kişi Osman Hamdi Bey olmuştu. Sadrazam İbrahim Edhem Paşanın oğlu olan Osman Hamdi

1 Ahmet Mumcu, “Eski Eserler Hukuku ve Türkiye,” *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi* XXVI/3-4 (1969), 65-66.

2 Erdem Yücel, “Müze,” *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 32 (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2006), 241.

3 Wendy M. K. Shaw, *Osmanlı Müzeciliği - Müzeler, Arkeoloji ve Tarihin Görselleştirilmesi*, çev. Esin Soğançılar, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2020), 21.

4 İlber Ortaylı, “Tanzimat’ta Vilayetlerde Eski Eser Taraması,” *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi*, c. 6 (İstanbul: İletişim Yayınları, 1985), 1599.

5 Semavi Eyice, “Arkeoloji Müzesi ve Kuruluşu,” *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi*, c. 6 (İstanbul: İletişim Yayınları, 1985), 1597.

6 Mumcu, “Eski Eserler Hukuku ve Türkiye,” 66.

7 Zeynep Çelik, *Asar-ı Atika-Osmanlı İmparatorluğu’nda Arkeoloji Siyaseti* (İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2016), 44.

8 Eyice, “Arkeoloji Müzesi ve Kuruluşu,” 1598.

9 Ortaylı, “Tanzimat’ta Vilayetlerde Eski Eser Taraması,” 1599.

10 Sümer Atasoy, “Türkiye’de Müzecilik”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, c. 6, (İstanbul: İletişim Yayınları, 1984), 1461.

Bey, Dethier'in ölümü üzerine 1881'de müzenin müdürlüğüne getirildi, böylece Türk müzeciliğinde yeni bir dönem başladı.¹¹ Hamdi Bey, ölümüne kadar (1910) arkeoloji, sanat ve kültüre ilişkin konularda imparatorluğun en güçlü adamı olarak görüldü.¹² Osmanlı'nın yıkılma evresinde müzecilik, eski eser gibi arkeoloji alanına mahsus terimler ve bu alandaki ilk uygulamalar Osman Hamdi Bey'in yoğun teşebbüsleriyle devlet nezdinde itibar görmeye başladı. Bu çabaları, bağlılık ve tutkusu, büyük kamusal müzelerin tarihinde benzeri olmayan bir yer edindi.¹³ Onun göreve gelmesiyle Osmanlı arkeoloji tarihi Osman Hamdi Bey tarafından kurgulanmaya başladı.¹⁴

Bu çabalar, modernite dinamiğiyle de bağlantılı olup¹⁵ Osmanlı'daki Batılılaşma dalgasının en belirgin sonuçlarından biriydi. Hatta ilk müzenin açılışı, Batı'nın hegemonek söylemine karşı atılan bir adımdı. Böylece Osmanlı, Greko-Romen antikalarını kendi tarihine entegre ederek “yerli” kılmaya çalışıyordu.¹⁶ 1892'ye gelindiğinde gazeteler, Müze-i Hümayun'un şöhretinin Avrupa'ya yayıldığından bahsetmeye başladı.¹⁷ Batı dillerine tercüme edilen antik kaynakların Avrupa'da merak uyandırması ise pek çok gezgini Osmanlı topraklarında araştırmaya yapmaya yöneltti. Batılı devletlerin eski eser yağmasını dış politikalarının bir parçası hâline getirmeleriyle¹⁸ de Osmanlı sahasındaki eserlerin yurt dışına çıkarılması artarak devam etti. Geçmişin somut değerleri sömürgeciliğin bir parçası hâline gelmişti. Bu nedenle Bernard Lewis'in de belirttiği gibi objeler “tarihsel sürecin herhangi bir yorumu için artı önem arz etmeye başlamıştı.”¹⁹ Ancak dönemin idarecileri için eski eserler, endişelenecek veyahut değer atfedecek kadar önem taşımamaktaydı. Vesikalarda “sütun” yerine “direk”, “kaya mezarı” yerine “mağara” gibi ifadelerin kullanılmış olması, alana dair terminolojinin henüz oluşmadığına işaret etmektedir. Şehir sakinlerinin ve idarecilerinin eski eserlere ilişkin dünyaları, daha çok 1868 ile 1908 yılları arasında yayımlanan salnamelerdeki kısa tanımlarla sınırlıydı. Taşradaki bulguların akıbeti ise Dersaadet'ten sağlanacak mali destek, bulguların taşınabilir olması ve Müze-i Hümayun'da teşhir değerine göre değişebilmekteydi. Özellikle taşınamayacak durumda olan eserlerin bulunduğu yerde muhafaza edilmesi isteniyordu.

11 Filiz Gündüz, “Osman Hamdi Bey,” *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 33 (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2007), 468.

12 Edhem Eldem, “An Ottoman Traveler to the Orient Osman Hamdi Bey,” *Poetics and Politics of Place Ottoman Istanbul and British Orientalism*, der. Zeynep İnançkur, Reina Lewis ve Mary Roberts (İstanbul: Pera Müzesi, 2011), 169.

13 Çelik, *Asar-ı Atika-Osmanlı İmparatorluğu'nda Arkeoloji Siyaseti*, 45.

14 Edhem Eldem, *Mitler, Gerçekler ve Yöntem Osmanlı Tarihinde Aklına Takılanlar* (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2018), 7.

15 Uzi Baram ve Lynda Caroll, *Osmanlı Arkeolojisi* (İstanbul: Kitapyayınevi, 2004), 145.

16 Margarita Diaz-Andreu, *A World History of Nineteenth-Century Archaeology: Nationalism, Colonialism, and the Past* (Oxford: Oxford University Press, 2008), 111.

17 Çelik, *Asar-ı Atika-Osmanlı İmparatorluğu'nda Arkeoloji Siyaseti*, 41.

18 Halit Çal, “Osmanlı Devletinde Âsâr-ı Atika Nizamnâmeleri,” *Vakıflar Dergisi* 26 (1997), 394.

19 Baram ve Caroll, *Osmanlı Arkeolojisi*, 143.

Urfa'da İdareciler, Arkeologlar ve Bulgular

Büyük İskender'in Selevkoslu halefleri Urfa'yı *Edessa* olarak isimlendirmiş ve akabinde şehir Doğu ile Batı arasında hem ticarî açıdan hem de öğrenim bakımından önemli bir merkez olmuştu.²⁰ Kentin içinde bulunduğu saha, tarih öncesinde olduğu gibi Roma, Osrhone ve Müslümanların fetih dönemlerinde söz konusu önemini korumaya devam etmişti.²¹ Bundan dolayı şehir, dünyadaki pek çok halkın bölgesel muhâkemesinin kavşağında yer almaktaydı.²² 19. yüzyılın ikinci yarısı itibarıyla seyyahların, misyonerlerin, arkeolog ve sanat tarihçilerinin şehri ziyaret edişi söz konusu tarihsel geçmişinden dolayıydı. Dışarıdan şehre giren bir yabancıya dikkatini çeken ilk şey, kale ve surlarla çevrili şehrin pitoresk görüntüsü olmaktaydı.²³ 1839'da Urfa'yı ziyaret eden Helmut Von Moltke, zarif taştan yapılmış evlerden, ince sütunlardan, sivri kemer ve çeşmelerden çok etkilenmişti.²⁴ 1840 yılının Şubat ayında ise Kudüs'ten dönen arkeolog, seyyah Sir Austen Henry Layard (1877-1880 yılları arası İngiliz büyükelçisi) Urfa'ya uğramadan bölgeden ayrılmamıştı.²⁵

Hz. İbrahim'in kaleden atılışına ilişkin kutsal bir anlatıya sahip Urfa kalesi ve surları²⁶ şehrin varlığını görünür kılan en eski yapılardan biriydi. Ancak şehir ricalince tarihî eserlere atfedilmeyen değerden dolayı yapı belirli aralıklarla tahrip edilmişti. Pek çok idareci şehrin bentlerini, sarayını ve çeşitli kamu yapılarını, gerektiğinde kale taşlarıyla yeniden inşa ettirmişti.²⁷ Tarihî yapıya verilen zarar uygunsuz görülse de Bâb-ı Âli'nin yeterli bir muhafaza politikası uygulanamadı. Yerel idarece kaleye verilen tahribat birkaç nedene dayandırılmaktaydı. İç kaledeki hanelerin sahipsizliği ve iki üç bin yıllık, eski ve harabe oluşları tahribat gerekçeleri arasındaydı. Zaman zaman kale taşları satışa dahi çıkarıldı. Taş alıcıları ekseriyetle şehrin muteberleriydi.

20 Gordon Severance ve Diana Severance, *Against the Gates of Hell: The Life & Times of Henry Perry, A Christian Missionary in a Moslem World* (USA: University Press of America, 2012), 71.

21 Abdullah Ekinci, *Müze Şehir Urfa* (Ankara: Şanlıurfa İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, 2006), 1.

22 Michel Bruneau, *Küçük Asya'dan Türkiye'ye Azınlıklar, Etnik-Millî Homojenleştirme, Diasporalar* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2018), 21.

23 James Silk Buckingham, *Travels in Mesopotamia* (London: D. S. Maurice, 1827), 51; George Percy Badger, *The Nestorians and Their Rituals: with the Narrative V. 1* (London: J. Masters and Co. Printers, 1852), 322; Helmuuth Von Moltke, *Moltke'nin Türkiye Mektupları*, çev. Hayrullah Örs (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2017), 235; Eduard Sachau, *Reise in Syrien Und Mesopotamien* (Leipzig: F.A. Brockhaus, 1883), 192-193; Francis Rawdon Chesneys, *Narrative of the Euphrates Expedition 1835, 1836 and 1837* (London: Printed by Spottiswoode & Co, 1868), 419.

24 Moltke, *Moltke'nin Türkiye Mektupları*, 235.

25 Yuluğ Tekin Kurat, *Henry Layard'ın İstanbul Elçiliği, 1877-1880* (Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1968), 4.

26 Urfa Kalesi ile ilgili ilk kayıtlar 11. yüzyıla aittir. 6. yüzyılın yazılı kaynaklarında ise şehir surlarından bahsedilmez. Surların yapım tarihlerinin 6. ile 11. yüzyıllar arası olduğu düşünülmektedir ve büyük bir bölümü 20. yüzyılın başında yıkılmıştır. Bk. Abdullah Ekinci, *Şanlıurfa and Harran* (Ankara: Republic of Turkey Ministry of Culture and Tourism Directorate General of Libraries and Publications, 2015), 41-42.

27 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Meclis-i Vâlâ (MVL) 23/14-3, 20 Cemaziyelevvel 1264 (29 Nisan 1848).

Bu gibi durumlarda kimlere taş satılacağı önceden belirlenir,²⁸ satış hususunda merkezden herhangi bir izin almaya lüzum görülmezdi.

Kaleye verilen zarardan doğan yereldeki tartışmalar, 19. yüzyılın ortalarında mahallî bürokrasiyi uzun yıllar meşgul eden konulardan oldu.²⁹ 1848'deki taş alıcılarından biri meclis azası ve iskân kâtibi Sakıp Efendi isminde şehir muteberlerindendi. Kurduğu vakfın bünyesinde han, tekke, medrese gibi yapılar inşa ettirmesiyle tanınan Sakıp Efendi, kaleyi tahrip ettirmek ve şahsına ait hususi bir konak yaptırmakla suçlanmıştı.³⁰ Verilen zararın tahkiki amacıyla kadı, müftü gibi pek çok idarî kademededen yetkilinin bir araya gelmesi mevzunun şehir idaresini hayli meşgul ettiğini gösteriyordu. İdarî tedbirle taşların fiyatı, yeniden inşası ve gereken masrafın tespiti için belde mimarı görevlendirilmiş,³¹ ilgili raporlar düzenlenmiş, kalenin eski ve büyük yerlerinin bertaraf edildiği kayda geçirilmişti.³²

Halep'ten gönderilen Mübaşir Ahmet Efendi'nin raporuna göre kaymakam, meclis azaları ve taş müşterileri kaleye verilen zarardan müştereken sorumluydu. Her grup kendi işine yarayacak surette ifade verdiği için mevzu uzun süre çözümlenemedi.³³ Bâb-ı Âli, kalenin tahribatı sabit ise cezanın icra edilmesini, iftira ise müfterinin cezalandırılmasını istiyordu.³⁴ Aslında Bâb-ı Âli'nin bu tavrı, o yıllarda yerleşik bir eski eser politikasının mevcudiyetine işaret etmemektedir. Kale tahribatından dolayı yerel siyasete yön veren seçkinler arasındaki uyuşmazlık, idari işleyişi kesintiye uğratmaktaydı. Bundan dolayı sorunun bir an önce çözümlenmesi gerekmişti. Tarihî kale üzerinden siyaset, yerel hizipleşmenin aralıklarla malzemesi olmaya devam etti.³⁵ Aradan geçen zamana rağmen kaleye verilen zarar, kanunlara rağmen durdurulamadı. Mayıs 1909'da kale yıkıntılarının parça parça satılması ve paranın bir kısmının Sanayi Mektebine, diğer yarısının ise Belediyeye verilmesi hususunda Harbiye Nezaretine

28 Daha sonraki yıllarda yerel idarecilerin bu tür davranışlarının önüne geçilmeye çalışıldı. 1884 tarihli nizamname ile taşınmaz eserlerin tahrip edilmesi, değiştirilmesi, çevrelerinde zarar verici işlemlerde bulunulması ve değerlerine uygun olmayan işlerde kullanılması yasaklandı. Bk. Necva Akçura, "Türkiye ve Eski Eserler," *Mimarlık Dergisi* 8 (1972), 40

29 BOA, MVL. 23/14.

30 Konağın 800 kese akçe gibi yüksek bir meblağa inşa edilebileceği belirtiliyordu: BOA, MVL. 23/14.

31 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), A. Sedaret-Mektubi Kalemî Evrakı (MKT) 110/64; BOA, MVL. 23/14.

32 İlk suçlama meclis reisi Fazlullah'tan gelmiş ve bu konuda Halep valisi bilgilendirilmiştir. Sakıp Efendi'nin kaleden ruhsatsız surette tahrip ettirdiği yerler; kale kuyusu yakınındaki kuleler, mancınık uğruna bir bölüm, yel değirmeni ve etrafındaki duvarların birer katı şeklinde raporlanmıştır. Yıkılmış yerlerin duvarlarının heyet-i asliyesine çevirmenin iki yük doksan bir bin beş yüz kuruş olabileceği Urfa'daki bina taifesinin cümlesinin ortak kararıyla belirlenmiştir: BOA, MVL. 23/14.

33 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), A. Sedaret-Meclis-i Vâlâ Evrakı (MKT.MVL) 26/28, 25 Cemaziyelevvel 1266 (8 Nisan 1850).

34 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), A. Sedaret-Nezaret ve Devair Evrakı (MKT.NZD) 74/32, 26 Cemaziyelevvel 1269 (7 Mart 1853).

35 Urfa müftüsü, 1861'de Sakıp Efendi'yi Urfa'yı istila ile suçlamış ve onu *din ü devlete ihanetle* itham etmiştir. Oysa Mutasarrıf, Sakıp Efendi'yi hayır sahibi, vakıf kuran biri olarak tanıtmıştır. Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), A. Sedaret-Ümumi Vilâyat Evrakı (MKT.UM) 490/17, 1 Safer 1278 (8 Ağustos 1861).

başvuruldu.³⁶ Gereken izinler muhtemelen Osman Hamdi Bey'in 24 Şubat 1910'daki ölümünden sonra alınmıştı. Zira bir komisyon marifetiyle müzayede yapılmış ve kale taşları yeniden satışa çıkarılmıştı.³⁷ Ancak bu defaki tahribat, *Times* gazetesinin 9 Ağustos 1911 tarihli nüshasında, "Kuzey Suriye ve Mezopotamya'da Vandalizm" başlığı altında neşr olunmuştu. II. Abdülhamid dönemine nazaran Jön Türkler'in ilerlemeciliğine dikkat çeken gazete haberi, Urfa, Rumkale ve Birecik'teki kale taşlarının satışı konusunda İttihad ve Terakki yönetimini ilgisizlikle itham etmekteydi.³⁸

Antik bulgulara daha çok inşa çalışmaları esnasında rastlanıyordu. Taşınabilir ve sergilenmeye değer olan buluntular, Müze-i Hümayun'a gönderilirken taşınması mümkün olmayan bulgular yerelde muhafaza edilmeye çalışılıyordu. Urfa gibi merkezden uzak bölgelerdeki buluntuların akıbeti, Müze-i Hümayun'da sergi değerlerine göre değişebilmekteydi. Öncelikle bulguların fotoğrafları İstanbul'a gönderilmekteydi. Resimler inceleniyor ona göre müzeye gönderilip gönderilmeyeceğine karar veriliyordu.³⁹ Bir kahvehane inşaatında rastlanan üç kaya mezarına ilişkin yürütülen işlemler, sürecin nasıl işlediğini açıkça göstermektedir: Kazı yerel idarece durdurulmuş ve alan korumaya alınmıştı.⁴⁰ Yeterli surette olmasa da bu durum, arkeolojik bulgulara karşı yereldeki tavrın değişmeye başladığına işaret etti. Kaya mezarlarından birinde mavi, sarı ve pembe taşlarla işlenmiş erkek ve kadın, küçük ve büyük on dört resme rastlandığından bahsedilmekteydi. Üzerindeki Süryanice yazıya nazaran bir aile kabristanı olduğu anlaşılan yerin resimleri çıkarılmış, ekleriyle birlikte müzeye havale edilmişti.⁴¹ Süryanice yazılı mezar taşının tek parça hâlinde çıkarılması zor olduğundan,⁴² müze müdürü Osman Hamdi Bey, keşfin mahallinde muhafazasını uygun görmüştü.⁴³

Urfa bölgesi, Osman Hamdi Bey'in daha öncesinde ziyaret ettiği şehirler arasındaydı. 1869'da Fransa'dan Türkiye'ye çağırılarak Bağdat vilâyeti Umûr-ı Ecnebiye Müdürlüğüne tayin edilmişti.⁴⁴ Anlattığı hikâyeleri not ederek daha sonra yayımlayan yakın dostu Alman muharrirlerinden Rudolf Lindau'nun "Bir Efendinin Hikâyeleri"⁴⁵ adlı çalışmasına göre Osman Hamdi Bey Urfa'da birkaç gün mola vermişti. Kitap ve

36 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Dahiliye-Mektubi Kalemi (DH.MKT) 2801/71, 4 Rebiülahir (4 Mayıs 1909).

37 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Maliye Nezareti Emlaki Emiriyye Müdüriyeti (ML.EEM) 847/24, 26 Mart 1327 (8 Haziran 1911).

38 Traveller, "Vandalism in Upper Syria And Mesopotamia," *Times*, 9 Ağustos 1911, 10.

39 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Maarif Nezareti-Mektubi Kalemi (MF.MKT) 1153/53-1-2, 17 Mayıs 1326 (30 Temmuz 1910).

40 BOA, DH.MKT. 1608/42; BOA, DH.MKT. 1622/25.

41 Hükümet konağının kuzeyinde, Karakoyun deresinin ittisalindeki inşa kazısında rastlanan mezar yeri, redif deposuna yirmi otuz arşın mesafedeydi. BOA, DH.MKT. 1622/25.

42 BOA, DH.MKT.1610/12; BOA, DH.MKT. 1623/132; BOA, MF.MKT. 108/30, 108/75; Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Yıldız Zaptiye Nezareti Maruzatı (Y.PRK.ZB) 4/68, 8 Recep 1306 (10 Mart 1889).

43 BOA, MF.MKT. 108/75.

44 Arif Müfid Mansel, "Osman Hamdi Bey". *Belleten* XXIV/94 (1960), 292.

45 Mansel, "Osman Hamdi Bey," 293.

notalarını göndermesi için babasına yolladığı mektubu Urfa'dan yazmıştı.⁴⁶ Şehri hari-kulade bulan Osman Hamdi Bey, surlara hayran kalmış, Halilürrahman Camii'nde dua etmeyi ihmal etmemişti.⁴⁷ Bir sonraki Urfa ziyareti ise 1883 yılı içerisinde olmuştu. Bu yolculuk, 1869 ve 1871 Bağdat gezilerinden sonraki ikinci büyük Doğu seyahatiydi. Özel amacı ise yeni keşfedilen Nemrud Dağı'ndaki Kommageneli Antiochos Tümülüsü'nü gezmekti.⁴⁸ Nemrud Dağı çevresinde araştırmalarda bulunurken Alman araştırmacılar Carl Humann⁴⁹ ve Otto Puchstein ile tanıştıktan sonra Urfa'ya geçmişti. Nemrud Dağı'ndaki keşif haberi telgrafla Urfa'dan İstanbul'a bildirilmişti. Gazetelere gönderilen haber, "İmparatorluk müzesi müdürü Hamdi Bey, Nemrud Dağı'nda ne yazık ki taşınamayan (Dersaadet'teki müzeye) büyük öneme sahip antikalar keşfetti"⁵⁰ şeklinde yayımlanmıştı. 1883 yılının Haziran ayı sonlarında tekrar Urfa'ya uğrayan Osman Hamdi Bey, samimiyetle ağırlanmışına dikkat çekmişti. Bu gelişinde kale ve çevresini fotoğraflamış, şehrin çarşılarını dolaşmıştı. Sonraki durağı ise eski kalıntıların yer aldığı söylenen Suruç/Arslantaş olmuştu.⁵¹

Şehir ve çevresinde rastlanan eserlerin tarihlendiği zaman, ait olduğu medeniyet, ahalice gösterilen ilgide belirleyici olmaktaydı. Ortaya çıkan eserlerin Müslüman, Hristiyan ya da Yahudiler'e ait bir iz taşıyor oluşu önemliydi. Çünkü 19. yüzyıl boyunca ve özellikle 20. yüzyılın başlarında Osmanlı vatandaşları, kimliklerini daha görünür kılmak adına bir yarışa girmişlerdi. Etnik, dilsel ve dinî ilişkiler yeniden müzakere ediliyor veyahut tanımlanıyordu. Ulusal kimliklerin yaratılışı, önemli ölçüde, yakın geçmişte değil, antik dönemde kurulan bu çevrede yaşamış insanların ortak kök-lere sahip olduğu fikrine dayandırılmaya başlanmıştı.⁵² Dil ve tarih anlayışı etrafında kristalleşen ulus bilinciyle⁵³ beraber her topluluk eski eserleri kendi medeniyetinin yaşadığı topraktaki geçmişinin kanıtı olarak saymaya başlamıştı.

46 Edhem Eldem, "Osman Hamdi Bey'in Bağdat Vilâyeti'ndeki Görevi Sırasında Babası Edhem Paşa'ya Mektupları," *1. Osman Hamdi Bey Kongresi Bildiriler 2-5 Ekim 1990*, haz. Zeynep Rona (İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, 1992), 67; Edhem Eldem, *Un Ottoman En Orient Osman Hamdi Bey en Irak, 1869-1871* (Paris: Actes Sud, 2010), 71. "Osman Hamdi Bey'in Bağdat Vilayeti'ndeki Görevi Sırasında Babası Edhem Paşa'ya Mektupları" isimli bildiriye paylaşıma nezaketinde bulunan Prof. Dr. Edhem Eldem'e teşekkür ediyorum.

47 Eldem, *Un Ottoman En Orient Osman Hamdi Bey en Irak, 1869-1871*, 119.

48 Eldem, "An Ottoman Traveler to the Orient Osman Hamdi Bey," 172.

49 Osman Hamdi Bey kazı hususunda kendisine yardımcı bulunmuş olan iki Alman bilginini -Bergama kazılarıyla şöhret kazanmış olan Carl Humann ve Alexander Conze'yi- şükranla yâd eder ve şöyle der: "Humann'dan kazı yapmağı öğrendim". "Conze, kendisine bildirdiğim her başarıya, kendinin başarısı imiş gibi, sevinirdi; bunu birçok defalar sözlü ve yazılı olarak ifade etmiş ve bana daima yeni teşebbüslerde bulunmak cesaretini vermiştir." Mansel, "Osman Hamdi Bey," 295-296.

50 Edhem Eldem, *Le Voyage à Nemrud Dağı d'Osman Hamdi Bey et Osgan Efendi (1883)* (Paris: De Boccard, 2010), 26; Herman A. G. Brijder, "Other Expeditions and Discoveries, in the Later 19th Century," *Nemrud Dağı (Recent Archaeological Research and Preservation and Restoration Activities in the Tomb Sanctuary on Mount Nemrud)* (Berlin: De Gruyter, 2014), 195-196; Ayrıca *La Turquie* gazetesindeki haber için bk. "Le Musée Imperial," *La Turquie*, 5 Juin, 1883, erişim 4 Nisan 2021, <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/129158>.

51 Eldem, *Le Voyage à Nemrud Dağı d'Osman Hamdi Bey et Osgan Efendi (1883)*, 71-72.

52 Baram ve Caroll, *Osmanlı Arkeolojisi*, 20.

53 Jürgen Habermas, "Öteki" Olmak, "Öteki" İle Yaşamak, çev. İlknur Aka, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012), 21.

Şehrin Hristiyanlık geçmişine ait buluntular Ermeni ve Süryani sakinler nazarında daha da önem arz etmekteydi. 1891’de bir Ermeni hanesindeki tadilat esnasında ortaya çıkan birkaç kaya mezarı, o günlerde yabancı basının dikkati çekmişti. İstanbul’da Ermenice yayımlanan *Aravelek* gazetesinin (22 Ekim 1891) haberine göre kazı masrafları belediyece karşılanmıştı.⁵⁴ Evin zemininde mozaiklerle döşenmiş bir kemer yer alırken kemerin altında ne zaman kazınmış olduğu bilinmeyen bir haç işareti fark edilmişti. Kemerin içine doğru bir buçuk metre aşağı inildiğinde yere dökülmüş ve türlü resimler barındıran bir hayli taş ile karşılaşılıyordu. İçeriye doğru yol açmak maksadıyla taşlar çifte kemerin orta yerlerinden sökülüyordu. Sağ tarafta tek parça taştan oyulmuş ve batıdan doğuya doğru yerleştirilmiş büyük bir mezar taşı bulunmaktaydı. İlk dikkati çeken şeyler taşın içinde ve kapağı üstünde küle dönmüş insan kemikleriydi. Mezarın baş tarafında dikkate şayan bir iki işaret fark edilmişti. Tavan ve duvarlardaki kaba sıvaların üzerinde rengârenk nakışlar mevcuttu. Lakin asırlardır oluşan rutubetten büyük kısmı dökülmüştü. Mezar alanı şark tarafından bir orta duvar ile ayrılmıştı. Duvarın üzerinde yine tek parça taştan imal edilmiş ve bir metre uzunluğunda, yetmiş beş santimetre eninde bir kapı yer almaktaydı. Kapının üstündeki taştaki titizlikle kazınmış iki heykelden birinin kadın olduğu tespit edilmişti. Tavan ve dört duvarı mozaik ile süslenmiş odalardan biri hükümdar mezarını andırmaktaydı. Kuzey, doğu ve batı cihetlerinde bulunan üç adet mezarın duvarlarındaki mozaiklerin pek çoğu dökülmüştü. İnsan resimlerinin ancak yarısı bir gölge misali seçilmekteydi. Tepelerinde kandil asmaya mahsus olduğu düşünülen çivi mahallerinin izleri görülmekteydi. Kuzey tarafında bulunan mezarın kenarı çiçek, batı tarafındaki mezarın kenarı üzüm salkımı ve asma yaprakları ile kazınmıştı. Orta yerindeki mezarın kenarına, hayrete şayan derecede bir hiza ile işlenmiş sekiz adet insan başı kazınmıştı. Bunların ara yerlerinde beş kısma ayrılmış olarak yedi adet mürdegân (ölüler) çiziliydi. Mezarın baş tarafındaki çiçeklerin arasında mozaik ile resmedilmiş Hz. İsa’nın siması bozulmamış hâlde durmaktaydı. Yarım metre uzunluğundaki mezarın Hz. İsa zamanındaki Abgar adlı hükümdara ait olduğu tahmin edilmişti. Burada eserin neyi tasvir ettiği, dinsel ya da din dışı biçimi önem kazanmaktadır. Üzüm salkımı ya da başak demeti gibi bitkiler, Dominik Bonatz’ın Kuzey Suriye ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde hanedan üyelerinin şehir içerisinde çeşitli uygulamalarla yüceltilmelerine yönelik değerlendirmesi kapsamında ele alınabilir. İktidar alanında hanedan üyelerinin muktedir olma vasıflarını, depolardaki tahıl ve şarap stoku ile dile getiriyor olmaları söz konusu bitki çiftine gösterdikleri bu itibarı gerekçelendirmek için uygun bir zemin sağlamaktadır.⁵⁵

Vilayet mühendisinin emriyle açılan mezarın ortası dört köşeli ve renkli bir çerçeve ile ayrılmıştı. Orta yerinde taçlı ve ihtiyar çehreli bir erkek resmi yer almaktaydı.

54 BOA, MF.MKT. 132/43.

55 Gökhan Tiryaki, “Yeni Hitit Sanatı Üzerine İkonografik Araştırmalar 1: Üzüm Salkımı ve/veya Başak Filizi Taşyanlar,” *CEDRUS The Journal of MCRI* 1 (2013), 41-42.

Resmin yanında, aynı vaziyette bir çocuk resmi mevcuttu. Üçüncü resim sakallıydı ve başını taçlı insanın dizine koymuş şekilde durmaktaydı. Kapı üzerinde bulunan iki heykel ile içeride bulunan üç adet mezarın üzerindeki insan başı, yazı ve işaretleri içeren kenar taşları müzeye gönderilmek üzere 26 Ekim'de hükümet konağına nakledilmişti. Sonradan yapılan incelemelere göre iç taraftaki mezarlığın altında taştan oyma iki mezarın daha olduğu ortaya çıkmıştı.⁵⁶

29 Haziran 1895 tarihli *Sabah* gazetesi ise Urfa'daki mahallelerden birinde, inşaat kazısı esnasında bir ibadethane bulunduğundan bahsetmekteydi.⁵⁷ Bidayet mahkemesi azalarından Mahmut Nedim Efendi'nin hususî konağının⁵⁸ inşasında avlu kısmında bir metre kotunda ve on beş santimetre derinliğinde bir değirmen taşı ortaya çıkmıştı. Yapılan tetkikler buranın bir kapı olduğuna işaret etmekteydi. Bir manivela vasıtasıyla açılan yerin, renkli mozaik taşlar ile döşenmiş, altı kişilik bir Süryani aile mezarı olduğuna kanaat getirilmişti. Arkeolojik açıdan ehemmiyeti haiz bulguların nakliyesini bizzat Mahmut Nedim Efendi karşılamıştı.⁵⁹

Batılı uzmanların bölgedeki yoğun incelemeleri ise 1880 sonrası hız kazandı. Filolog Edward Sachau, 1880 yılının başlarında Balıklı Göl ve çevresindeki bütün kitabe yazılarını kopyalamış ve “Edessenische Inschriften (Edessa Kitabeleri)” adıyla bir makale kaleme almıştı.⁶⁰ J. E. Gautier'in 1884'teki Acheuleen tip el baltası keşfi ise net olmamakla birlikte kazı faaliyetleri içerisinde ilkler arasındaydı.⁶¹ 20. yüzyıl başlarında Bağdat demiryolu inşası ve bundan dolayı bölgenin önem kazanması sonucu coğrafya ve topoğrafya araştırmaları fazlaşmıştı.⁶² Berlin Üniversitesi daimî üyelerinden müzehaneler müdürü Friedrich Delitzsch'in⁶³ 1902'deki tarihî tetkikat sahaları arasında Urfa da yer almıştı.⁶⁴ Urfa ve çevresini dolaşan Delitzsch Harran evlerini fotoğraflamış (**G. 1**), Urfa'daki misyoner yapılarını dolaşmıştı.⁶⁵

56 BOA, MF.MKT. 132/43.

57 BOA, MF.MKT. 272/38.

58 Mahmut Nedim Efendi'nin Dergezenli Mahallesi'ndeki konağı bugün Kurtuluş Müzesi olarak hizmet vermektedir.

59 BOA, MF.MKT. 517/59, 693/9.

60 Remzi Avcı, “Seyahat Notları ve Oryantalist Bilgi Üretimi: Eduard Sachau (1845-1930) Örneği,” *Diyalog* 8/1 (2020), 42.

61 Ernest Chantre, *Recherches Archéologiques Dans l'Asie Occidentale. Mission en Cappadoce 1893-1894* (Paris: Leroux, 1898), 132.

62 Duygu Günay ve Robert Whallon, “Araştırma Bölgesinde Daha Önce Yapılmış İncelemeler ve Geziler”, *Güneydoğu Anadolu Tarihöncesi Araştırmaları* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1980), 85.

63 Alman oryantalist Friedrich Delitzsch (1850–1922) Leipzig'de (1877), Breslau'da (1893) ve 1899'dan itibaren Berlin'de Sami dilleri ve Asuroloji profesörü olarak görev yaptı. Bk. “Delitzsch, Friedrich,” 22 Nisan 2020 <https://www.encyclopedia.com/religion/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/delitzsch-friedrichdeg>.

64 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Bâb-ı Ali Evrak Odası (BEO) 1815/136094, 15 Zilhicce 1319 (25 Mart 1902).

65 Friedrich Delitzsch, *Im Lande des Einstigen Paradieses* (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1903), 10, 54-57.



G. 1: Harran evleri, Friedrich Delitzsch, *Im Lande des Einstigen Paradieses*, 10.

Alman müzecisi ve sanat tarihçisi Friedrich Sarre (1865-1945) ve beraberindeki Alman arkeolog, sanat tarihçisi, Hristiyan ve Bizans sanatları uzmanı Ernst Herzfeld'in 1907'deki seyahat yerleri arasında yine Urfa bulunmaktaydı. Amaçları bölgede bulunan eski eserlerin fotoğraflarını almak ve incelemelerde bulunmaktı.⁶⁶ Ulu Cami'nin bahçesindeki sütun başlıklarını (G. 2) inceleyen Sarre ve Herzfeld⁶⁷, ayrıca kiliseleri ve Urfa Kalesin'deki⁶⁸ yapıları tetkik etmişlerdi.⁶⁹ Mezopotamya seyahatleri esnasında İslami mimarlık eserlerini tespit edip fotoğraflamışlar, bu incelemelerini de I. Dünya Harbi'nden önce *Archaeologische Reise im Euphrat und Tigris-Gebiet, Berlin 1911-1920* adıyla dört cilt hâlinde yayımlamışlardı.⁷⁰

66 9 Aralık 1907 itibarıyla Friedrich Sarre ve Ernst Herzfeld'in zararlı bir hareketlerinin görülmediği ve Musul'a azimetleri Zor mutasarrıfı Mehmet Raşid tarafından bildiriliyordu; Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), İrade- Hariciye (İ.HR) 409/6, 24 Şaban 1325 (2 Ekim 1907); BOA, DH.MKT. 1205/19-1.

67 Friedrich Sarre ve Ernst Herzfeld, *Archaeologische Reise im Euphrat und Tigris-Gebiet Band II* (Berlin: Dietrich Reimer/Ernest Vohsen A.G, 1920), 15.

68 Sarre ve Herzfeld, *Archaeologische Reise im Euphrat und Tigris-Gebiet Band II*, 23.

69 Sarre ve Herzfeld, *Archaeologische Reise im Euphrat und Tigris-Gebiet Band II*, 35.

70 Semavi Eyice, "SARRE, Friedrich," *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 36 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2009), 165.



G. 2: Ulu Cami'nin bahçesindeki sütun başlığı,
http://gertrudebell.ncl.ac.uk/photo_details.php?photo_id=6142.

İngiliz Thomas Edward Lawrence da Urfa ve çevresinde kazı yapan öncülerden biriydi. Ehemmiyet arz eden kale, bina ve eski eserleri incelemek üzere Lawrence'ın gideceği mahallerin memurları mütemadiyen uyarılmıştı.⁷¹ Lawrence 1909'da Urfa'yı ziyaret etmişti ancak 1911'deki ziyareti daha çok arkeolojik araştırma amacını taşı-maktaydı.⁷² 14 Temmuz 1911 Cuma günü Urfa'ya gelen arkeolog kaldığı hana yer-leştikten sonra kaleyi fotoğraflamak için dışarı çıkmıştı. Bir gün sonra ise kaleye tır-manmış, birkaç açıdan fotoğraflar almış ve kale içinde ve dışında ölçümler yapmıştı.⁷³ Urfa'dan sonraki durağı Harran olan Lawrence buradaki kalede de incelemelerde bulunmuştu. Kalenin birkaç dönemde inşa edilmiş olduğunu belirten Lawrence, Arap öncesi dönemden ziyade daha yakın bir dönemde yapılmış olduğuna işaret etmişti. Daha sonra camiye yönelen Lawrence burada bazalttan bir aslan kabartmasının fotoğ-rafini çekmişti.⁷⁴ Bilhassa Karkamış kazılarında yer alan Lawrence, bölgede sürekli gezilere çıkıyordu. 1911'de British Museum adına David H. Hogarth ile başlayan Karkamış kazıları, Hogarth'ın Oxford'a dönüşünden sonra Leonard Woolley ve Tho-mas Edward Lawrence tarafından 1914'e kadar sürdürülmüştü⁷⁵ (G. 3). Lawrence

71 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Dahliye - İdare (DH.İD) 129-1/8, 8 Cemaziyelevvel 1330 (25 Nisan 1912).

72 Thomas Edward Lawrence, *Oriental Assembly* (Great Britain: Cromwell Press, 2005), 2.

73 Lawrence, *Oriental Assembly*, 7-12.

74 Lawrence, *Oriental Assembly*, 13-17.

75 Daha geniş bilgi için bk. Giacomo Benati, "The British Museum Excavations at Karkemish (1911-1914, 1920): A Summary of the Activities and of the Methods Employed," *Karkemish An Ancient Capital on the Euphrates*, ed. Nicolò Marchetti (Bologna: Ante Quem, 2014), 52-65.

burada bulunan Hitit dönemine ait çanak-çömlekleri incelemiş,⁷⁶ bu süreçte ara ara Urfa'ya da uğramıştı.⁷⁷



G. 3: Lawrence ve C. L. Woolley Karkamış'ta (1913) (Giacomo Benati, “The British Museum Excavations at Karkemish (1911-1914, 1920): A Summary of the Activities and of the Methods Employed”, 54.

Çok iyi surette Arapça bilen, Ortadoğu'daki gezilerini arkeoloji ve tarih öncesi dönem araştırmaları altında yapan Getrude Bell⁷⁸ için Urfa ve çevresi verimli sahalardan biriydi. Bilhassa Hristiyanlık kalıntıları için onu Urfa'ya yönlendiren Max von Oppenheim olmuştu.⁷⁹ 17 Mayıs 1911'de Urfa'ya gelen⁸⁰ Bell,⁸¹ 18 Mayıs sabahı ilk incelemelerini Balıklıgöl havzasında yapmaya başlamıştı. Ulu Cami ve Hasan Paşa Camilerini gezdikten sonra Aynzeliha Gölü'nün yanındaki bir kahvehaneye oturmuş ve kaleden fotoğraflar almıştı.⁸² Mektuplarında Balıklıgöl'deki camiye ve servi ağaçlarını Türkiye'de gördüğü en güzel yerlerden biri olarak tasvir etmişti. (G. 4). Bell, Bağdat demir yollarının inşasından sorumlu mühendis Meissener Paşa (Heinrich Au-

76 D. G. Hogarth, *Hittite Problems and the Excavation of Carchemish* (London: Published for the British Academy, 1911), 10.

77 Lawrence, Urfa'daki bir kahvehanede gece yarısı oynanan ucuz bir tiyatrodan dolayı (amatörce sergilenen bir oyun olmalı) uyuyamadığını aktarır: Lawrence, *Oriental Assembly*, 7; İsmail Asoğlu, “Osmanlı Urfası'nda Kahve, Kahvehaneler ve Müdâvimleri,” *History Studies* 13/1 (2021), 106.

78 Gertrude Bell-Mektup ve Günlük Arşivi için bk. <http://gertrudebell.ncl.ac.uk/> erişim 1 Ocak 2022.

79 “28 Ocak 1909 tarihli günlük,” erişim 18 Şubat 2021, http://gertrudebell.ncl.ac.uk/diary_details.php?diary_id=655.

80 “17 Mayıs 1911 tarihli günlük,” erişim 26 Mart 2021, http://gertrudebell.ncl.ac.uk/diary_details.php?diary_id=989.

81 Gertrude Bell'in Ortadoğu sahasındaki faaliyetleri için bk. Taha Niyazi Karaca, *Sınırları Çizilen Kadın İngiliz Casus Gertrude Bell* (İstanbul: Kronik Yayınları, 2019).

82 “18 Mayıs 1911 tarihli günlük,” erişim 18.02.2021, http://gertrudebell.ncl.ac.uk/diary_details.php?diary_id=991.

gust Meissner) ile Urfa'da karşılaşmıştı.⁸³ 19 Mayıs sabahı ise Karkamış ve Cerablus sahasında kazı yapan David George Hogarth'ı görmek üzere Birecik'e doğru yola çıkmıştı.⁸⁴ Ancak Hogarth, Oxford'a döndüğünden Bell, burada Hogarth'ın yerine geçen yardımcısı Campbell Thompson ve Lawrence ile tanışma fırsatı bulmuştu.⁸⁵



G. 4: Bell'in arşivinden Urfa - Balıklıgöl,
http://gertrudebell.ncl.ac.uk/photo_details.php?photo_id=6143

1893, 1899 ve 1911 yıllarında yaptığı araştırma gezilerinden Urfa ve çevresinden çok zengin epigrafik malzeme toplayan⁸⁶ Max von Oppenheim'in bölgeye ve çevresine karşı ilgisinin arka planı, Almanya'nın geç kaldığı sömürge yarışında var olma çabası ile ilişkiliydi. Bir tarih yazımı içerisinde, o güne kadar eşi benzeri olmayan bir propaganda ve strateji çalışmaları icra edildi. Bu büyük ideal için edebiyattan arkeolojiye, radyo programlarından tiyatro ve sinemaya, gazetelerden karikatüre kadar her şey araçsallaştırılmıştı.⁸⁷ 1911'deki bilimsel seyahatinde, tarafına hürmet edilmesi, fotoğraf alımlarına müsaade edilmesi için Beyrut, Suriye, Halep, Diyarbakır, Adana, Musul, Bağdat ve Basra vilayetleri bilgilendirilmişti.⁸⁸ Ancak Oppenheim'in siyasi emellerini anlayacak ve bilgi sağlayacak bir iki memurun ona eşlik etmesi isteniyordu⁸⁹

83 "20 Mayıs 1911 tarihli mektup," erişim 23.04.2021,
<http://gertrudebell.ncl.ac.uk/letters.php?year=1911&month=5>; ayrıca bk. Karaca, *Sınırları Çizen Kadın İngiliz Casus Gertrude Bell*, 148.

84 "14 Mayıs 1911 tarihli mektup," erişim 23 Nisan 2021,
http://www.gerty.ncl.ac.uk/letter_details.php?letter_id=1825. Ayrıca bk. Zuhul Özel Sağlamtimur, "Batılı Seyyahların Fotoğraflarında Urfa," *Harran ve Çevresi Arkeoloji*, ed. Mehmet Önal, Süheyla İrem Mutlu ve Semih Mutlu (Şanlıurfa: Elif Matbaası, 2019), 580-581.

85 Daha geniş bilgi için bk. *The Letters of T.E. Lawrence*, ed. David Garnett (London: Alden Press, 1938), 104-106; Karaca, *Sınırları Çizen Kadın İngiliz Casus Gertrude Bell*, 148-151.

86 Duygu Günay ve Robert Whallon, "Araştırma Bölgesinde Daha Önce Yapılmış İncelemeler ve Geziler", 87.

87 İbrahim Sarıtış, "Alman İmparatorluğu'nun Türk Dünyasına Yönelik Propaganda Faaliyetleri: Arkeolog Max Freiherr von Oppenheim ve Doğu Haber Ajansı," *Bilgi - Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi* 91 (2019), 114.

88 BOA, DH.İD: 129-2/1-2.

89 BOA, DH.İD: 129-2/1-5.

çünkü araştırmacılara fonlamayı Avrupalılar sağladığı ve çalışmaları onlar yürüttüğü hâlde, Osmanlı memurlarının gözetiminde olmak zorundaydılar.⁹⁰ Her şeye rağmen Halep Valisi Hüseyin Kâzım, bölgedeki hareketlilikten oldukça rahatsızdı ve hükümetin ehemmiyetsiz tavrına anlam verememekteydi. Oppenheim'ın siyasi maksat içerisinde olduğundan emindi. Bedeviler arasında fesatlık yaratacağından, yanına birkaç jandarma verilmesini yeterli görmemişti. Bu kadar önemli bir meselede arkeoloğun hareketlerini takip edecek, varlığıyla cüretini kıracak, lisana aşına bir memur tayin edilmesini istemişti. Valiye göre mesele memleketin hayatî menfaatleriyle ilişkiliydi. Anlama kabiliyetini haiz bir zatın vakit kaybetmeden memur edilmesi, memleketin selameti namınaydı.⁹¹ Fakat I. Dünya Harbi'nden öncesine değin bölgedeki Alman bilim adamlarının araştırmaları aralıklarla devam etti. 1913 yılı içerisinde Alman arkeolog Rudolf Berliner, benzer şekilde Almanya'nın Münih şehri kütüphane müdürü şark uzmanlarından Dr. Emil Gratzl'ın araştırma sahaları içerisinde Urfa da yer almaktaydı.⁹²

Kazı alanları, civar ahali, arkeologlar ve hükümet yetkilileri arasında mülkiyet hakkı ya da toprak tasarrufuna dayalı sorunlar yaratabilmekteydi. Kazılarda muhafaza ve sevk olunacak eski eserler için hane veyahut ambar gibi yerlerin inşası da benzer sorunlara kapı aralamaktaydı. Osmanlı bu tür yapıların kazı ekibince inşa edilmesinden yanaydı. Aksi takdirde hükümetin yapma mecburiyeti doğuyordu.⁹³ Arazinin mülkiyet durumu kazının sürekliliği açısından önemliydi. Yerli tasarruf sahipleri ise asar-ı atika nizamnamesinin maddelerinden haberdardı. “*Arazisi üzerinde araştırmaya lüzum görüldüğünde mülk sahibinin razı edileceğini*”⁹⁴ öne sürerek ödeme bekliyorlardı.

Farklı medeniyetlerden tevarüs eden dinsel geçmişiyle Urfa şehrinin mabetler tarihi de ayrı bir yere oturtulmalıdır. Çok katmanlı bir geçmişe sahip çeşitli Anadolu şehirleri gibi farklı dönemlerdeki sakinlerince çeşitli derecelerde kutsallık atfedilmiş olan pek çok mabede Urfa ev sahipliği etmiştir.⁹⁵ Her dinden insan, inançlarını şahsî kimliklerinin ana unsuru sayıyor ve aralarındaki din temelindeki farklılığı kabulleniyordu.⁹⁶ Ancak imparatorluğun son yarım yüzyılında farklı dinlere mensup şehir sakinlerinin tarihî yapılar üzerindeki hak iddiaları, eski yapıların onarımlarına gösterilen ehemmiyet, bulguların sahiplenilme çabası sadece Müslümanlar ve Hristiyanlar arasında bir rekabet yaratmadı. Ermeniler ve Süryaniler arasında, tarihî kiliseler ve mezarlıklar üzerinden yaşanan mezhep kaynaklı ihtilaflar bu süreçte daha da derinleşti.

90 Çelik, *Asar-ı Atika - Osmanlı İmparatorluğu'nda Arkeoloji Siyaseti*, 12.

91 BOA, DH.İD. 129-2/1-11-12.

92 BOA, DH.İD. 28/18, 28/23.

93 BOA, DH.İD. 129-1/8-9.

94 22 Mart 1911'de Meclis idare azasından İsmail Hilmi ve tapu kâtibi namına Dikran Lütü Efendiler karye-i mezkûra gittiler. Hafriyat icra olunan mülk, müsted'inin yedindeki tapuya dahil olduğu, edinilen tedkikat ve tahkikattan anlaşılma rapor tanzim ve takdim kılındı; BOA, DH.İD. 129-1/8-17.

95 A. Hilal Uğurlu ve Suzan Yalman, *Kutsal Mekânlar ve Kentsel Ağlar* (İstanbul: Anamed, 2019), 7.

96 Abraham Marcus, *Modernliğin Eşiğinde Bir Osmanlı Şehri Halep*, çev. Mehmet Emin Taş (İstanbul: Küre Yayınları, 2013), 62.

II. Abdülhamid devrindeki imarlaşıma, çevresel değişim, şehirdeki tadilata muhtaç camilerin onarımları da aslında bir siyasetin parçasıydı. Tarihî Ömeriye Camii'nin (inş. 634-644) 1895'teki tadilatı, İslâm mirasını görünür kılmak adına yapılmıştı. Bu tutum ayrıca, sultanın İttihad-ı İslam siyasetiyle uyumlu olarak, o güne kadar ihmal edilmiş Doğu topraklarına doğru resmî dönüşün mesajını barındırmaktaydı.⁹⁷ Bu doğrultuda Mühendis Ali Sami Efendi ile iki Ermeni mimar ustasına bir keşif raporu hazırlatılmıştı.⁹⁸ Tarihî İslâmî yapıların onarımı ile birlikte Osmanlı Devleti'nin şanı ve kudretini doğrudan yansıtan kamusal yapılara konan armalar,⁹⁹ yapısal ihtiyaçların yanı sıra siyasi gerekliliklerdendi.¹⁰⁰ Sultanın egemenliğinin şehirdeki ilk görsel teyidi¹⁰¹ Urfa Hamidiye Hastahanesi'nin (Millet Hastanesi) cephesine yerleştirilen Osmanlı arması olmuştu. Tarihî kiliselerin onarım ve yeniden inşaları, bilhassa ıslahat fermanı (1856) sonrasında Hristiyan tebanın yapısal faaliyetlerindeki hız ve dönüşümle de ilgiliydi. Zira ibadet yeri kültürel bir değere sahipti. Kültürün dinî uygulamalarını ve inançlarını sürdürme becerisine katkıda bulunuyordu. 1899'da Meryem Ana Kilisesi'nin asli hâline dönüştürme çabası da tarihî süreklilik içerisinde, şehirdeki Ermeni varlığını simgeleyen bir yapıyı ayakta tutmak ve devamlılığını sağlamak içindi.¹⁰²

Hıdır İlyas Manastırı (G. 5) üzerinde Süryani ve Ermeni sakinlerin hak iddiaları ise her ne kadar iki toplum arasında yaşanan mezhep ihtilafına dayansa da esasında cemaat üyelerinin kendileri için kültürel açıdan önemli bir yere sahip olmak çabası ile ilgiliydi.¹⁰³ Tarihî ibadet yeri ve çevresindeki mezarlıklar; aidiyetin, kimliğin ve en önemlisi şehirdeki uzun süreli varlığı kanıtlayan yerler arasındaydı. Muhtelif zamanlarda ve çeşitli milletlerden seyyahların dikkatini çeken manastıra Ermeni ve Süryani sakinler inanç, mimari ve muhit açısından değer atfediyordu. Manastır ve çevresindeki mezarlıklar Hristiyan geçmişin izlerini barındırmaktaydı. Aslında mabet bir anlatı içerisinde, belirli mekânların "kutsal" statüye yükseltilmiş¹⁰⁴ örneklerinden biriydi. Hıdır İlyas ya da Hızır İlyas anlatısı pek çok inanışta yer edinmişti.¹⁰⁵ Aziz

97 Çelik, *Asar-ı Atika - Osmanlı İmparatorluğu'nda Arkeoloji Siyaseti*, 21.

98 BOA, ŞD: 135/80.

99 Selim Deringil, *İktidarın Sembolleri ve İdeoloji II. Abdülhamid Dönemi (1876-1909)*, çev. Gül Çağalı Güven (İstanbul: Doğan Kitap, 2014), 34.

100 A. Hilal Uğurlu, "Müceddid" Osmanlı Sultanı III. Selim'in Siyasi Söyleminde "Kutsalların" Rolü (h. 1789-1807)," *Kutsal Mekânlar ve Kentsel Ağlar* (İstanbul: Anamed, 2019), 105-106.

101 Deringil, *İktidarın Sembolleri ve İdeoloji II. Abdülhamid Dönemi (1876-1909)*, 43.

102 İsmail Asoğlu, "Birlikten Yol Ayrımına Urfa Kazasında Gayrimüslimler," (Doktora tezi, Harran Üniversitesi, 2019), 56.

103 James O. Young, "The Values of the Past", *Appropriating the Past: Philosophical Perspectives on the Practice of Archaeology*, ed. Geoffrey Scarre ve Robin Coningham (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), 34.

104 Uğurlu ve Yalman, *Kutsal Mekânlar ve Kentsel Ağlar*, 5.

105 İslâm ve diğer inanışlardaki "Hızır" ya da "Hıdır" telâkkisine için bk. İlyas Çelebi, Süleyman Uludağ ve Cemal Kurnaz, "Hızır," *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 17 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1998), 406-212.

Efraim'in¹⁰⁶ mezarının manastırın altında olduğu iddiası ise yine bir anlatı içerisinde mekânın kutsallaşmasını sağlamıştı. Hürmet edilen aziz mezarının burada olduğu düşüncesi kutsal bir çevrenin inşasında etkili olmuştu.¹⁰⁷ Manastır ve altındaki mezarlar, Hristiyan sakinlerce sembolik değere sahipti ve ayrıca işlevseldi. Burası, ölen kişinin anısı için kült yeri, yaşayanlar ve ölümler arasında bir etkileşim yeri hâline gelmişti.¹⁰⁸ Mabet ve mezarlıklar üzerinde iki cemaat arasında yaşanan çekişme Urfa kadısının kararıyla bir süreliğine çözüme kavuşturulmuştu.

Tarafların esas gayesi manastır ve mezarların kendi cemaatlerine ait olduğuna delil sayılacak resmî bir evrakı Osmanlı mahkemesinden alabilmektir.¹⁰⁹ 17. yüzyılın ortalarında şehri ziyaret eden seyyah Tavernier'e göre Hıdır İlyas Kilisesi, Aziz Efraim tarafından yaptırılmıştı. Aslında manastır Aziz Sarkis'e (Surp Sarkis) adanmıştı ama Müslümanların saygı ve hoşgörülerini kazanabilmek adına Hıdır İlyas adı verilmişti. George Percy Badger, burada sekiz mezar olduğunu ve bunların en büyüğünde Aziz Efraim'in yattığını nakletmişti. Ayrıca Süryaniler nazarında mabedin önemli oluşunu Aziz Efraim'in burada yatıyor oluşuna bağlamaktaydı.¹¹⁰ Mabet ve çevresindeki mezarlara Süryaniler tarafından müdahale esasen iki millet arasındaki mezhep kaynaklı bir mesele iken¹¹¹ müşterek kimlik ve kutsal geçmişe ulaşma konusunda da Ermeniler ile kıyasıya devam eden kültürel bir savaş söz konusuydu.¹¹²

106 Tarihi kesin olmamakla birlikte Aziz Efraim'in miladî 285'te doğduğu ileri sürülür. 303'te, doğduğu şehir olan Nusaybin'den ayrılarak Urfa'ya yerleştiği bilinmektedir. 4. yüzyılın en üretken ruhani yazarlarından biridir. 4. yüzyılın başında Nusaybin'de kurulan akademide eğitim alan Aziz Efraim gibi öğrenciler sayesinde ilim faaliyetleri dünyaya yayılmıştır. Bk. Michel Van Esbroeck, "Ephraem Syrus, Saint," *Coptic Encyclopedia*, c. 3 (New York: Macmillan Publishing, 1991), 963. Ahmet Kütük, "Nusaybinli Aziz Yakub ve Nusaybin Şehrinin Manevi Savunması (M.S. 338-350)", *Mukaddime* 5 (2012), 20; Gabriyel Akyüz, *Kilise Ataları Tarafından "Kutsal Ruh'un Kavalı Olarak Adlandırılan Süryani Mor Efrem'in Şiirleri* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2012), 7.

107 Uğurlu ve Yalman, *Kutsal Mekânlar ve Kentsel Ağlar*, 6.

108 Dominik Bonatz, "Syro-Hittite Funerary Monuments Revisited", *Dining And Death: Interdisciplinary Perspectives On The 'Funerary Banquet' In Ancient Art, Burial And Belief*, ed. Catherine Mary Draycott ve Maria Stamatopoulou (Leuven: Peeters, 2016), 177.

109 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Şer'iyye Sicil Defterleri (MŞH.ŞSC.d) 8829/117-1384. 8 Rebiülevvel 1291 (25 Nisan 1874).

110 Badger, *The Nestorians and Their Rituals: with the Narrative V. I*, 327-328.

111 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Şura-yı Devlet (ŞD) 2416/20, 18 Safer 1296 (11 Şubat 1879). BOA, ŞD. 2447/31.

112 Bernhard Giesen ve Kay Junge, "Tarihsel Hafıza," *Tarihsel Sosyoloji Temeller ve Tartışmalar*, haz. Gerard Delanty ve Engin F. Işın, çev. Ümit Tatlıcan (İstanbul: İslık Yayınları, 2017), 528.



Slg. Oppenheim 10/6 S.64

G. 5: Hıdır İlyas Manastırı,

<http://ancientworldonline.blogspot.com/2012/06/max-von-oppenheim-photo-collection.html>

Sonuç

Osmanlı Devleti'nin arkeoloji alanına ilişkin icraatları, Urfa gibi merkezden uzak bölgelerde çok fazla uygulama alanı bulamadı. İdarecilerin alana münhasır bilgiye sahip olamayışı ve buluntuların Dersaadet'e taşınamayacak durumda oluşu bunda etkili oldu. 20. yüzyılın başlarında kale taşlarının satışı için gereken izinlerin verilmiş olması, tarihî eserlere karşı hassasiyet bilincinin henüz gelişmemiş olduğunun göstergesiydi. Urfa idarecilerinin yapı ve buluntulara karşı tasarrufu, dönemlere göre farklılık göstermesi, böyle bir hassasiyetin oluşmaya başladığının işareti olarak kabul edilebilir. Nitekim kazı masraflarının zaman zaman Urfa belediyesince karşılanmış olması veyahut Mahmut Nedim Efendi gibi seçkinlerin bulguların nakli için ekonomik destek sağlaması az da olsa arkeolojiye, tarihî eserlere karşı bir farkındalığa işaret etti.

Osmanlı üzerindeki dış baskının yoğun olduğu bir dönemde, Batılı mütehassısların arkeolojik araştırma adı altında yürüttükleri siyasi faaliyetler, yeni bir sömürgeci yayılım şekliydi. Bu sebeple Gertrude Bell, Thomas Edward Lawrence gibi İngiliz ajanların, Max von Oppenheim gibi Alman diplomatların arkeolog kimliğiyle Urfa çevresindeki araştırmaları, Urfa idarecilerinin yönetebilme erkini, I. Dünya Harbi'ne

kadar sınayan sorunların başında geldi. Alman filolog ve şarkiyatçı Edward Sachau, Alman müzecisi ve sanat tarihçisi Friedrich Sarre, Alman arkeolog Rudolf Berliner, Alman Şark bilginlerinden Dr. Emil Gratzl gibi uzmanların şehir ve çevresindeki yoğun incelemeleri, bölgenin arkeolojik açıdan verimli bir saha olduğunun Batılı uzmanlarca uzun süredir bilindiğini göstermekteydi.

Kimliklerin ve toplumsal ilişkilerin yeniden tanımlandığı bir çağda, Müslüman ve Hristiyan sakinler için tarihî cami ve kiliseler, birer ibadet merkezinden daha fazlasını ifade etti. Berlin Muahedesi'nin (1878) Ermeniler lehine kararları sonrası Urfa Ermenileri iç dayanışmalarına daha fazla yönelim gösterdi. Bu tarih sonrası, kimliği ve varlığı simgeleyen Hıdır İlyas Manastırı ve çevresindeki mezarlıklar gibi tarihî yapılara sahip oluş, mezhep ve kimlik siyasetinin bir parçası hâline getirildi. Buna karşılık, Bâbali'nin de desteğiyle Müslüman cemaat ise tarihî İslamî yapıları görünür kılmak adına onarımlara yöneldi.

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

- Akçura, Necva. "Türkiye ve Eski Eserler." *Mimarlık Dergisi* 8 (1972): 39-42.
- Akyüz, Gabriyel. *Kilise Ataları Tarafından "Kutsal Ruh'un Kavalı Olarak Adlandırılan Süryani Mor Efrem'in Şiirleri*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2012.
- Asoğlu, İsmail. *Birlikte Yolda Yol Ayrımına Urfa Kazasında Gayrimüslimler*. Doktora tezi, Harran Üniversitesi, 2019.
- Asoğlu, İsmail. "Osmanlı Urfası'nda Kahve, Kahvehaneler ve Müdâvimleri." *History Studies* 13/1 (2021): 99-112.
- Atasoy, Sümer. "Türkiye'de Müzecilik." *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi VI* (1984): 1458-1471.
- Avcı, Remzi. "Seyahat Notları ve Oryantalist Bilgi Üretimi: Eduard Sachau (1845-1930) Örneği", *Diyalog* 8/1 (2020): 29-47.
- Badger, George Percy. *The Nestorians and Their Rituals: with the Narrative V. I*. London: J. Masters and Co. Printers, 1852.
- Baram, Uzi ve Lynda Caroll. *Osmanlı Arkeolojisi*. İstanbul: Kitapyayinevi, 2004.
- Bell, Getrude, "28 Ocak 1909 tarihli günlük." Erişim 18 Şubat 2021. http://getrudebell.ncl.ac.uk/diary_details.php?diary_id=655.
- Bell, Getrude, "17 Mayıs 1911 tarihli günlük." Erişim 26 Mart 2021. http://getrudebell.ncl.ac.uk/diary_details.php?diary_id=989.

- Bell, Getrude, "14 Mayıs 1911 tarihli mektup." Erişim 23 Nisan 2021. http://www.gerty.ncl.ac.uk/letter_details.php?letter_id=1825.
- Bell, Getrude, "20 Mayıs 1911 tarihli mektup." Erişim 23 Nisan 2021. <http://gertrudebell.ncl.ac.uk/letters.php?year=1911&month=5>.
- Benati, Giacomo. "The British Museum Excavations at Karkemish (1911-1914, 1920): A Summary of the Activities and of the Methods Employed." *Karkemish An Ancient Capital on the Euphrates*. Ed. Nicolò Marchetti. (Bologna: Ante Quem, 2014), 52-65.
- Bonatz, Dominik. "Syro-Hittite Funerary Monuments Revisited", *Dining And Death: Interdisciplinary Perspectives On The 'Funerary Banquet in Ancient Art, Burial And Belief*. Ed. Catherine Mary Draycott ve Maria Stamatopoulou. Leuven: Peeters, 2016, 173-193.
- Brijder, Herman A. G. "Other Expeditions and Discoveries, in the Later 19th Century." *Nemrud Dağı (Recent Archaeological Research and Preservation and Restoration Activities in the Tomb Sanctuary on Mount Nemrud)*. Berlin: De Gruyter, 2014, 184-232.
- Bruneau, Michel. *Küçük Asya'dan Türkiye'ye Azınlıklar, Etnik-Millî Homojenleştirme, Diasporalar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2018.
- Buckingham, James Silk. *Travels in Mesopotamia*. London: Printed by D. S. Maurice, 1827.
- Chantre, Ernest. *Recherches Archéologiques dans l'Asie occidentale. Mission en Cappadoce 1893-1894*. Paris: Leroux, 1898.
- Chesneys, Francis Rawdon. *Narrative of the Euphrates Expedition 1835, 1836 and 1837*. London: Printed by Spottiswoode & Co, 1868.
- Çelebi, İlyas. Uludağ Süleyman ve Cemal Kurnaz. "Hızır." *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. C. 17. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1998, 406-212.
- Çal, Halit. "Osmanlı Devletinde Âsâr-ı Atika Nizamnâmeleri." *Vakıflar Dergisi* 26 (1997): 391-400.
- Çelik, Zeynep. *Asar-ı Atika - Osmanlı İmparatorluğu'nda Arkeoloji Siyaseti*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2016.
- Çoker, Adnan. *Osman Hamdi ve Sanay-i Nefise Mektebi*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, 1983.
- "Delitzsch, Friedrich." Erişim 22 Nisan 2020. <https://www.encyclopedia.com/religion/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/delitzsch-friedrichdeg>.
- Delitzsch, Friedrich. *Im Lande des Einstigen Paradieses*. Stuttgart: Deutsche Verlags - Anstalt, 1903.
- Deringil, Selim. *İktidarın Sembolleri ve İdeoloji II. Abdülhamid Dönemi (1876-1909)*. Çev. Gül Çağalı Güven. İstanbul: Doğan Kitap, 2014.
- Diaz-Andreu, Margarita. *A World History of Nineteenth-Century Archaeology: Nationalism, Colonialism, and the Past*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Ekinci, Abdullah. *Müze Şehir Urfa*. Ankara: Şanlıurfa İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, 2006.
- Ekinci, Abdullah. *Ortaçağda Urfa - Efsane, Tarih, İnanç, İlim ve Felsefe*. Ankara: Gazi Kitabevi, 2006.
- Ekinci, Abdullah. *Şanlıurfa and Harran*. Ankara: Republic of Turkey Ministry of Culture and Tourism Directorate General of Libraries and Publications, 2015.

- Eldem, Edhem. "Osman Hamdi Bey'in Bağdat Vilâyeti'ndeki Görevi Sırasında Babası Edhem Paşa'ya Mektupları." *1. Osman Hamdi Bey Kongresi Bildiriler 2-5 Ekim 1990*. Haz. Zeynep Rona. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, 1992, 65-98.
- Eldem, Edhem. *Le Voyage à Nemrud Dağı d'Osman Hamdi Bey et Osgan Efendi (1883)*. Paris: De Boccard, 2010.
- Eldem, Edhem. *Un Ottoman En Orient Osman Hamdi Bey en Irak, 1869-1871*. Paris: Actes Sud, 2010.
- Eldem, Edhem. "An Ottoman Traveler to the Orient Osman Hamdi Bey." *Poetics and Politics of Place Ottoman Istanbul and British Orientalism*. Der. Zeynep İnankur, Reina Lewis ve Mary Roberts. İstanbul: Pera Müzesi, 2011.
- Eldem, Edhem. *Mitler, Gerçekler ve Yöntem Osmanlı Tarihinde Aklıma Takılanlar*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2018.
- Esbroeck, Michel Van. "Ephraem Syrus, Saint." *Coptic Encyclopedia*. Vol. 3. New York: Macmillan Publishing, 1991, 963.
- Eyice, Semavi. "Arkeoloji Müzesi ve Kuruluşu." *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*. C. 6. İstanbul: İletişim Yayınları, 1985, 1596-1699.
- Eyice, Semavi. "SARRE, Friedrich." *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. C. 36. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2009, 165-166.
- Giesen, Bernhard ve Kay Junge. "Tarihsel Hafıza." *Tarihsel Sosyoloji Temeller ve Tartışmalar*. Haz. Gerard Delanty ve Engin F. Işın. Çev. Ümit Tatlıcan. İstanbul: İslık Yayınları, 2017, 523-539.
- Günay, Duygu ve Robert Whallon. "Araştırma Bölgesinde Daha Önce Yapılmış İncelemeler ve Geziler." *Güneydoğu Anadolu Tarihöncesi Araştırmaları*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1980, 83-106.
- Gündüz, Filiz. "Osman Hamdi Bey." *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. C. 33. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2007, 468-469.
- Habermas, Jürgen. "Öteki" olmak, "Öteki" İle Yaşamak. Çev. İlknur Aka. Yapı Kredi Yayınları: İstanbul 2012.
- Hogarth, D. G. *Hittite Problems and the Excavation of Carchemish*. London: Published for the British Academy, 1911.
- Lawrence, Thomas Edward. *Oriental Assembly*. Great Britain: Cromwell Press, 2005.
- The Letters of T.E Lawrence*. Ed. by David Garnett. London: Alden Press, 1938.
- Traveller. "Vandalism in Upper Syria And Mesopotamia." *Times*. 9 Ağustos 1911.
- Karaca, Taha Niyazi. *Sınırları Çizen Kadın İngiliz Casus Gertrude Bell*. İstanbul: Kronik Yayınları, 2019.
- Kurat, Yuluğ Tekin. *Henry Layard'ın İstanbul Elçiliği, 1877-1880*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1968.
- Kütük, Ahmet. "Nusaybinli Aziz Yakub ve Nusaybin Şehrinin Manevi Savunması (M.S. 338-350)." *Mukaddime* 5 (2012): 1-24.
- "Le Musée Imperial." *La Turquie*. 5 Juin 1883. Erişim 4 Nisan 2021, <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/129158>.
- Mansel, Arif Müfid. "Osman Hamdi Bey." *Belleten* XXIV/94 (1960): 291-301.
- Marcus, Abraham. *Modernliğin Eşiğinde Bir Osmanlı Şehri Halep*. Çev. Mehmet Emin Taş. İstanbul: Küre Yayınları, 2013.

- Moltke, Helmuuth Von. *Moltke'nin Türkiye Mektupları*. Çev. Hayrullah Örs. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2017.
- Mumcu, Ahmet. "Eski Eserler Hukuku ve Türkiye." *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi* XXVI/3-4 (1969): 65-66.
- Ortaylı, İlber. "Tanzimat'ta Vilayetlerde Eski Eser Taraması." *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*. C. 6. İstanbul: İletişim Yayınları, 1985, 1599-1603.
- Sağlamtimur, Zuhâl Özel. "Batılı Seyyahların Fotoğraflarında Urfa." *Harran ve Çevresi Arkeoloji*. Ed. Mehmet Önal, Süheyla İrem Mutlu ve Semih Mutlu. Şanlıurfa: Elif Matbaası, 2019, 577-585.
- Sachau, Eduard. *Reise in Syrien Und Mesopotamien*. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1883.
- Sarıtaş, İbrahim. "Alman İmparatorluğu'nun Türk Dünyasına Yönelik Propaganda Faaliyetleri: Arkeolog Max Freiherr von Oppenheim ve Doğu Haber Ajansı." *Bilgi - Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi* 91 (2019): 113-135.
- Sarre, Friedrich ve Ernst Herzfeld. *Archaeologische Reise im Euphrat und Tigris-Gebiet*, Band II. Berlin: Dietrich Reimer/Ernest Vohsen A.G, 1920.
- Severance, Gordon ve Diana Severance. *Against the Gates of Hell: The Life & Times of Henry Perry, A Christian Missionary in a Moslem World*. USA: University Press of America, 2012.
- Shaw, Wendy M. K. *Osmanlı Müzeciliği-Müzeler, Arkeoloji ve Tarihin Görselleştirilmesi*. Çev. Esin Soğançılar, İstanbul: İletişim Yayınları, 2020.
- Tiryaki, Gökhan. "Yeni Hitit Sanatı Üzerine İkonografik Araştırmalar 1: Üzüm Salkımı ve/veya Başak Filizi Taşyanlar." *CEDRUS The Journal of MCRI* 1 (2013): 33-53.
- Uğurlu, A. Hilal ve Suzan Yalman. *Kutsal Mekânlar ve Kentsel Ağlar*. İstanbul: Anamed, 2019.
- Uğurlu, A. Hilal. "Müceddid" Osmanlı Sultanı III. Selim'in Siyasi Söyleminde "Kutsalların" Rolü (h. 1789-1807)." *Kutsal Mekânlar ve Kentsel Ağlar*. İstanbul: Anamed Yayınları, 2019, 105-117.
- Young, James O. "The Values of the Past." *Appropriating the Past: Philosophical Perspectives on the Practice of Archaeology*. Ed. Geoffrey Scarre and Robin Coningham. Cambridge: Cambridge University Press, 2012, 25-41.
- Yücel, Erdem. "Müze." *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. C. 32. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2006, 240-243.

Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA)

- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). A.} Sedaret - Mektubî Kalemi Evrakı (MKT) 110/64, 7 Rebiülevvel 1848 (12 Şubat 1848).
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). A.} Sedaret - Mühimme Kalemi Evrakı (MKT.MHM) 52/10, 30 Rebiülevvel 1269 (11 Ocak 1853).
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). A.} Sedaret – Meclis-i Vâlâ Evrakı (MKT.MVL) 26/28, 25 Cemaziyelevvel 1266 (8 Nisan 1850)
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). A.} Sedaret - Nezaret ve Devair Evrakı (MKT.NZD) 74/32, 26 Cemaziyelevvel 1269 (7 Mart 1853).
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). A.} Sedaret - Umumî Vilâyat Evrakı (MKT.UM) 490/17, 1 Safer 1278 (8 Ağustos 1861).
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Bâb-ı Ali Evrak Odası (BEO) 1815/136094, 15 Zilhicce 1319 (25 Mart 1902).

- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Dahiliye - İdare (DH.İD) 129-1, 8 Cemaziyelevvel 1330 (25 Nisan 1912).
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Dahiliye - İdare (DH.İD) 28/18, 1 Ramazan 1331 (4 Ağustos 1913).
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Dahiliye - Mektubî Kalemi (DH.MKT) 2801/71, 4 Rebiülahir (4 Mayıs 1909).
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Dahiliye - Mektubî Kalemi (DH.MKT) 1622/25, 8 Ramazan 1306 (8 Mayıs 1889).
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Dahiliye - Mektubî Kalemi (DH.MKT) 1623/132, 19 Ramazan 1306 (19 Mayıs 1889).
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Dahiliye - Mektubî Kalemi (DH.MKT) 1205/19, 3 Ramazan 1325 (10 Ekim 1907).
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). İrade - Hariciye (İ.HR) 409/6, 24 Şaban 1325 (2 Ekim 1907).
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Maarif Nezareti - Mektubî Kalemi (MF.MKT) 1153/53-1-2, 17 Mayıs 1326 (30 Temmuz 1910).
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Maarif Nezareti - Mektubî Kalemi (MF.MKT) 132/43, 27 Rebiülevvel 1309 (31 Ekim 1891).
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Maarif Nezareti - Mektubî Kalemi (MF.MKT) 137/46, 20 Şaban 1309 (20 Mart 1892).
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Maarif Nezareti - Mektubî Kalemi (MF.MKT) 149/58, 17 Safer 1310 (10 Eylül 1892).
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Maarif Nezareti - Mektubî Kalemi (MF.MKT) 144/14, 18 Zilkade 1309 (14 Haziran 1892).
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Maarif Nezareti - Mektubî Kalemi (MF.MKT) 148/110, 7 Safer 1310 (31 Ağustos 1892).
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Maarif Nezareti - Mektubî Kalemi (MF.MKT) 693/9, 2 Muharrem 1321 (31 Mart 1903).
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Maarif Nezareti - Mektubî Kalemi (MF.MKT) 272/38, 13 Muharrem 1313 (6 Temmuz 1895).
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Maarif Nezareti - Mektubî Kalemi (MF.MKT) 517/59, 29 Rebiülevvel 1318 (27 Temmuz 1900).
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Meclis-i Vâlâ (MVL) 23/14-3, 20 Cemaziyelevvel 1264 (29 Nisan 1848).
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Maliye Nezareti Emlaki Emiriyye Müdüriyeti (ML.EEM) 847/24, 26 Mart 1327 (8 Haziran 1911).
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Şura-yı Devlet (ŞD) 2416/20, 18 Safer 1296 (11 Şubat 1879).
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Şura-yı Devlet (ŞD) 2447/31, 4 Rebiülevvel 1299 (24 Ocak 1882).
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Şer'iyeye Sicil Defterleri (MŞH.ŞSC.d) 8829/117-1384, 8 Rebiülevvel 1291 (25 Nisan 1874).



Suriye Halep, Hama ve Rakka Müzelerindeki Türk-İslam Dönemine Ait Eserlerden Örnekler

Sample Works from the Turkish-Islamic Era in the Museums of Aleppo, Hama, and Rakka of Syria

Razan Aykaç^{*}

Öz

Suriye, dünya tarihi açısından sanatın ve mimarinin en güzel eserlerine sahiptir. İlk Çağ'dan itibaren Palmyra, Afemia, Halep, Şam, Hama, Hums, Bosra, Lazkiye ve Tartus çeşitli medeniyetlere ev sahipliği yapmış önemli yerleşim yerleridir. Bölgede yapılan kazı ve araştırmalarda çıkan buluntular başta olmak üzere pek çok tarihî eser Şam, Halep, Hama ve Rakka müzelerinde sergilenmektedir. Halep müzesinde başta mihrap olmak üzere diğer eserler ile Hama'daki minber ve Rakka Ulu Cami alçı süslemeleri Selçuklular, Zengiler, Eyyübîler ve Memlükler dönemine ait kıymetli eserlerdir.

Bu makalede Halep, Hama ve Rakka müzelerinde 2011 yılında başlayan iç savaştan önce incelenebilen eserler ele alınmıştır. Yapıldıkları dönemlerin nadide örneklerini oluşturan Halep Müzesi'nden *Hüseyn b. Hasan el- Şükri'nin Sandukası*, *Aslan Kabartmalı Mimari Plastik*, *Haleviye Medresesi Mihrabı*, *Güneş Motifli Lüster Kâse*, *Seamik Kaplar*, *Memlüklü Armalı Mimari Plastik*, *Sultan Kayıtbay'a Ait Kitabe Parçası*, *Savaş Aletleri*; Hama Müzesi'nden *Hama Ulu Cami Minberi*; *Rakka Müzesi'nden Rakka Ulu Camisi Alçı Süsleme Parçaları* makalede incelenen eserlerdir.

Anahtar Kelimeler

Suriye, Memlük /Memlükler, Rakka, Seramik, Alçı Süsleme

Abstract

Syria has the most beautiful works of art and architecture in world history. Palmyra, Apamea, Aleppo, Damascus, Hama, Homs, Bosra, Latakia and Tartus have been important settlements in the history of civilization since the First Age. Many historical artefacts especially the findings from excavations and research in the region, are exhibited in the museums of Damascus, Aleppo, Hama, and Raqqqa. In this article, the works that could be exhibited in the museums of Aleppo, Hama, and Raqqqa in the pre-war period (before 2011) are reviewed. The sarcophagus of *Huseyin b. Hasan al-Shukri*, architectural plastic with lion relief, the *mihrab* of the *Madrasa Halawiye*, sun patterned luster bowl, ceramic pots, architectural plastic with Mamluk coat of arms, inscription piece of Sultan Kayıtbay and war tools from the National Museum of Aleppo; the *minbar* of the Great Mosque of Hama from the Hama Museum and plaster decorations of the Great Mosque of Raqqqa from the Raqqqa Museum will be introduced. These artefacts are among the most precious examples of their era. The *mihrab*, especially, and the other works in the National Museum of Aleppo, the *minbar* in the Hama Museum, and plaster decorations of the Great Mosque Raqqqa are very precious works of the Seljuk, Zengid, Ayyubid, and Mamluk eras.

Keywords

Syria, Mamluk / Mamluks, Raqqqa, Ceramic, Plaster Decoration

* **Sorumlu Yazar:** Razan Aykaç (Dr. Öğr. Üyesi), İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Temel Sanat Eğitimi Bölümü, İzmir, Türkiye. E-posta: razan.aykac@ikc.edu.tr ORCID: 0000-0002-3267-1218

Atıf: Aykac, Razan. "Suriye Halep, Hama ve Rakka Müzelerindeki Türk-İslam Dönemine Ait Eserlerden Örnekler." *Art-Sanat*, 17(2022): 59–82. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2022.17.891689>



Extended Summary

Most of the artefacts-exhibited in the Museum of Aleppo have been extracted from archaeological sites in the north of the country. In the museum, there are works from all historical periods including prehistoric, Ancient Near East, Greek, Roman, Byzantine, and Islamic art. The largest sections of the museum are devoted to the Iron Age and the Islamic period. In the Islamic art section, there are works of pottery, ceramics, metalwork, wood, stone, glass, gold, and silver coins belonging to the Umayyad, Abbasid, Zengid, Ayyubid, Mamluk, and Ottoman eras. According to the data of the Syrian Ministry of Tourism, there are more than 50,000 artefacts in the Museum of Aleppo and its warehouses. The museum and artefacts were damaged when the museum was bombed in 2016. On October 24, 2019, with the support of the United Nations Development Program and the Japanese government, the museum was restored and reopened to visitors.

Sarcophagus of *Huseyin b. Hasan al-Shukri* reflects the characteristics of the Seljuk period in terms of decoration. The tradition of making cist graves (sarcophagus) in Aleppo continued until the end of the Ottoman period, and there are many similar tombstones from the Ottoman period in the graveyard of the Aleppo *Mevlevi* Lodge. It is possible to see similar examples of the confronted-lions relief, which was brought from the outer castle walls of Aleppo, in the Citadel of Aleppo, Citadel of Damascus, Madiq Castle, and Diyarbakır Fortress.

The *mihrab* of the *Madrassa Halawiye*, built by a woodmaster from Harran in 1245 (AH 643) for the Ayyubid sultan, is the most precious work of the museum. The frame, which turns the *mihrab* from three directions, has five borders. The outermost border is surrounded by a belt consisting of verses from *An-Nur Surah* in the *celi sulus* calligraphy. The second border is decorated with fluting mouldings and the rest with interlocking Rumi patterns. The first border of the Zengid knot is decorated with patterns, the second border with *celi sulus* calligraphy, and the inner surface with geometric motifs. The semicircular *mihrab* niche is bordered from below and above, and its surface is geometrically decorated with an eight-armed star. The *mihrab*, which constitutes the best example of wooden *mihrabs*, reflects the Seljuk tradition with its *celi sulus* calligraphy, Zengid-knotted pediment, and floral and geometrical ornaments.

The bowl found in *Qal'at Ja'bar* excavation belongs to the Ayyubid era. The sun depiction in the center of the ceramic which is decorated in the luster technique with gold luster in the Museum of Aleppo has moon-faced and almond-eyed figures in Uyghur style and reflects the Central Asian interaction. Both the application of this special technique and the composition on it indicate that this work is a custom product. In the Museum of Aleppo, works such as ceramic plates, bowls, jugs, water bottles made in single color glaze, underglaze, or luster techniques are exhibited in the

showcase. Among them, the ceremonial vessel which is connected from the mouth to the body is a multi-handled, open-form ceramic sample, and glazed in solid turquoise color. Solid turquoise color-glazed- Type-1a. (*the flat ellipse bodied*) and Type-1b.2 (*the oblate globe bodied - with wick holes more than two*) oil lamps are also exhibited. Similar lamps can be found in many excavations in Anatolia. Considering the form, technique, and glaze color of the ceremonial vessel and ceramic oil lamps, reflections of the 13th-century Seljuk era can be seen.

Both the coat of arms relief from the Mamluk era and the medallion-shaped inscription piece belongs to the outer castle walls of Aleppo, most of which have not survived. Similar examples of inscription and coat of arms can be seen in the Citadel of Damascus, Gaziantep Castle, and the inscription pieces of Urfa Castle exhibited in the garden of the Ethnography Museum of Ankara. Military-origin Mamluks gave special importance to war tools and armours. Although the decorations on these war tools vary in detail according to the sultans and commanders, they generally include ornaments and prayer inscriptions on the helmets, armours, shields, and maces.

The *minbar* of the Great Mosque of Hama exhibited in the museum of Hama is one of the two *minbars* built by Nur ad-Din Zengi in 1174 (AH 569). The second one was built for Al-Aqsa Mosque. The interior of the *minbar* has geometric ornaments developed from rhombuses in the cagework technique. The gateway section has a horseshoe arch and the kiosk railing on it is divided into two parts. The kiosk section is in the form of a three-segmented arch and the interior of the arches is enlivened by great and small palmette hills. The arch corner and frame of the kiosk have floral decorations with interlocking Rumi patterns. It is one of the most beautiful examples of *minbars* in the *kundekari* technique of the Zengid era.

The building, which was built by the Ottoman Empire in 1861 as the Government Office, was opened as the Museum of Raqqa in 1981. Many artefacts in the museum were stolen and destroyed by terrorists during the Syrian civil war. After October 2017, the building started to be repaired, and after 2018, the remaining works in the museum are tried to be preserved. The plaster decorations in the Raqqa Museum, brought from the Great Mosque of Raqqa, are among the most precious examples seen in the region. Similar examples of these plaster decorations reflecting the ornamentation features of the Zengid era are the ones of the Great Mosque of Van, dated to the Seljuk era, and exhibited in the Van Museum.

Hundreds of artefacts from the Turkish-Islamic era are exhibited in the museums of Aleppo, Hama, and Raqqa. In the article, the sarcophagus of *Huseyin b. Hasan al-Shukri*, architectural plastic with lion relief, the *mihrab* of the *Madrasa Halawiye*, sun patterned luster bowl, ceramic pots, architectural plastic with Mamluk coat of arms, inscription piece from the Mamluk era, and war tools from the National Mu-

seum of Aleppo; the *minbar* of the Great Mosque of Hama from the Hama Museum and plaster decorations of the Great Mosque of Raqqa from the Raqqa Museum are reviewed. These artefacts are among the most precious examples of their no need era. The *mihrab*, especially, and the other works in the National Museum of Aleppo, the *minbar* in the Hama Museum, and plaster decorations of the Great Mosque Raqqa are very precious works of the Seljuk, Zengid, Ayyubid, and Mamluk eras.

Giriş

Stratejik konumu ve iklimi sebebiyle İlk Çağ'dan itibaren medeniyet tarihinin önemli yerleşim yerleri Suriye'de kurulmuştur. Özellikle Palmyra, Afemia, Halep, Şam, Hama, Hums, Bosra, Lazkiye ve Tartus bölgedeki önemli yerleşim yerleridir¹. Tarihin her döneminde önemli medeniyet merkezlerini barındıran Suriye dolayısıyla dünya tarihi açısından sanatın ve mimarinin önemli eserlerine sahiptir. Bölgede yapılan kazı ve araştırmalarda çıkan eserler başta olmak üzere pek çok sanat eseri Şam, Halep, Hama ve Rakka müzelerinde sergilenmektedir. Bu çalışma kapsamında Halep, Hama ve Rakka müzelerindeki çeşitli eserlerin fotoğrafları çekilmiş, kitabe okumaları yapılmış ve eserler hakkında bilgi verilmiştir.

1. Halep Müzesi

Halep şehrindeki müze 1928 yılında kurulmaya başlamış ve resmi olarak küçük bir Osmanlı saray binasında 1931'de açılmıştır. Bu müze ihtiyacı karşılayamadığı için günümüzdeki binası inşa edilerek 1972'de müze yeni yerine taşınmıştır. Müzede sergilenen eserlerin çoğu ülkenin kuzeyindeki arkeolojik alandan çıkarılmıştır. 2016'da müze bombalanmış ve müze ile müzedeki eserler hasar görmüştür. 24 Ekim 2019'da Birleşmiş Milletler Teşkilatının Kalkınma Programı ve Japonya Hükümeti'nin desteğiyle müze restore edilerek yeniden ziyarete açılmıştır. Ancak müzedeki eserlerin mevcut durumlarıyla ilgili savaş devam ettiğinden sağlıklı bilgi alınamamaktadır.

Müzede Tarih Öncesi, Antik Yakın Doğu, Yunan, Roma ve Bizans ile İslam dönemine ait bölümler ve bu dönemlere ait eserler bulunmaktadır. Müzenin en büyük bölümü Demir Çağ ve İslam Dönemi için ayrılmıştır. İslam Sanatı bölümündeki sergileme İslam hanedanlarına ait çanak çömlek, seramik, metal işi ve cam malzemeden eserlere dayanmaktadır. Ayrıca Emeviler, Abbasiler, Zengiler, Eyyübîler, Memlükler ve Osmanlılar dönemlerine ait altın ve gümüş sikkelerinden oluşan bir koleksiyon İslam dönemi bölümünde yerini almıştır. Üzeri çiçekli kufi hat ile bezeli sanduka bu salonun en önemli parçasını oluşturmaktadır. Ayrıca Haleviye Medresesi'nin ahşap mihrabı müzenin önemli eserleri arasındadır. Orta Çağ askeri teçhizatı ve bir yan odadaki Osmanlı ahşap tavanı da sergilenen eserler arasındadır.

1.1. Hüseyin b. Hasan el- Şükri'nin Sandukası

Eser, Halep'in en eski yerleşim yeri olan ve İbrahim Peygamber ile bağlantılı kut-sal bir yapı olan *Makam İbrahim*'in etrafında oluşturulan şehrin güneyindeki Salih Mezarlığı'ndan getirilmiştir. Sanduka, Zengiler döneminde yaşamış Hüseyin b. Hasan

1 Abdüsselâm Uluçam, "Suriye Mimari", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 37 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2009), 559-565; Abdülkâdir Er- Reyhâvî, *El l'mâratü'l Arabiyyetü'l İslâmiyye, Hasâisuhâ ve Âsârühâ fî Suriye* (Dimaşk: 1999), 27-28; Max Van Berchem, *Materiaux pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum*, XLV (Kahire: Fransız Arkeoloji Enstitüsü Yayınları, 1920-1923), 78; Julia Gonnella, *Das Aleppo Zimmer im Museum für Islamische Kunst* (Berlin: Museum für Islamische Kunst, 1996), 11.

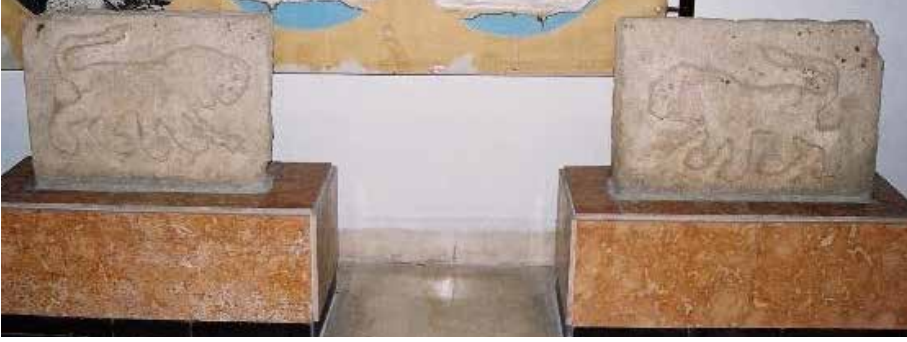
el- Şükri'ye ait olup müzede 330 envanter numarasıyla kayıtlıdır ve 98 x 190 cm ebatlarındadır. Taş malzemeden olan sandukanın kaide kısmında düğüm motifi dört tarafı dolamaktadır. Gövdede çiçekli kufi hatlı Ayetel Kürsi kabartma tekniğinde hakkedilmiştir. Üstteki oval sanduka kapağı ise sade tutulmuştur (**G. 1**).



G. 1: Halep Müzesi Hüseyin b. Hasan el- Şükri'nin Sandukası (R. Aykaç, 2007)

1.2. Aslan Kabartmalı Mimari Plastik

Halep şehrinin etrafını kuşatan surlar üzerinde ve surlarda yer alan kapılarda aslan kabartmaları bulunmaktadır. Surlar üzerinde aslan kabartmaları Selçuklular, Zengiler, Eyyübîler ve Memlükler dönemlerinde görülmektedir. İki taş parçası üzerinde alçak kabartma tekniğinde yapılan karşılıklı iki aslan betimlemesi Halep Kalesi'nin kapılarından getirilmiştir (**G. 2**). Ancak hangi kapıdan getirildiği bilgisi mevcut değildir. Selçuklu tarzındaki betimlemede baş ve gövde profilden verilmiş olup aslanların boğazlarında zincir bulunmaktadır.



G. 2: Halep Müzesi Aslan Kabartmalı Mimari Plastik (R. Aykaç, 2007)

1. 3. Haleviye Medresesi Mihrabı

Haleviye medresesi, taç kapısında yer alan kitabeğe göre Nureddin Zengi tarafından H 543/ M 1148 yılında kiliseden medreseye çevrilmiştir. Halep çamından yapılan mihrabı 4.50 m yüksekliğinde ve 3.50 m genişliğindedir. Mihrap Harranlı usta Ebü'l-Hüseyn Muhammed bin el-Harrani tarafından H 643 / M 1245 senesinde yapılmıştır².

Kitabe Metni:

بسم الله الرحمن الرحيم أمر بعمله مولانا الملك العادل المجاهد نور الدين ركن الإسلام والمسلمين محيي العدل في العالمين نصير ومنصف المظلومين من الظالمين أبو القاسم محمود بن زنكي بن اقسنقر ناصر أمير المؤمنين أعز الله أنصاره وضاعف اقتداره سنة تسع وخمسين وخمسمئة.

Kitabenin Okunuşu:

Bismillâhirrahmânirrahîm emerâ bi'emelihi Mevlana el-Melik el-Adil el-Mücahid Nureddin Rüknu'l-İslam ve'l-müsellimin Muhyi el-Adil fi el-Alemin Nasir ve munsif el- mazlumin mine'ez-Zâlimin Ebu'l-Kasım Mahmud bin Zengi Bin Aksungur Nâsır Emin el-Mü'min e'azzallâhu ensârehû ve dâ'afe iktidarehû sene tis'a ve hamsiyin ve hamse mâe (H 559 / M 1163-1164).

Türkçe Tercümesi:

Bismillahirrahmanirrahim efendimiz, adil kral, alperen, dinin nuru, İslam ve Müslümanların rüknü, dünyada adaleti yaşatan, mazlumlara yardımcı olan ve mazlumların zalimlerden haklarını alan, müminlerin emirini destekleyen Ebu el-Kâsim Mahmut bin Zenkî bin Aksangar. Allah onu destekleyenleri aziz kılsın ve onun iktidarını artırsın. Yıl 559

Sanatkâr imzası: صنعاً أبو الحسين محمد بن الحرّاني رحمه الله

2 Terry Allen, "Madrasah al- Halâwîyah", *In Ayyubid Architecture* (Occidental, CA: Solipsist Press, 2003); "Madrasah al-Hâlâwîyah", erişim 2 Ağustos 2005, <http://www.sonic.net/~tallen/palmtree/ayyarch/ch2.htm#alep.mhal>; Abdallah Hadjar, *Historical Monuments of Aleppo* (Aleppo: Automobile and Touring Club of Syria (A.T.C.S), 2000), 25-26.

İmzanın Okunuşu: Sa'ata Ebü'l-Hüseyn Muhammed Bin el-Harrani Rahmehu allâh

Türkçe Tercümesi: Ebu el-Hasan bin el-Harranî'nin (Allah rahmet eylesin) eseridir.



G. 3: Halep Müzesi Haleviye Medresesi Mihrabı (R. Aykaç, 2007)

Mihrabı üç yönden çeviren çerçeve beş bordürlüdür. En dıştaki bordürde celi sülüs hatlı Nur Suresi, ayet-i kerimeden oluşan bir yazı kuşağı ile çevrilidir. İkinci bordür kaval silme, devamı birbirine geçmeli rumi motiflerle tezyin edilmiştir. Yüzeyi kaplayan geniş bordür ise altı kollu yıldızdan gelişen geometrik bezemeli olup iç kısım rumi motifleri ile sonlanmaktadır.

Zengi düğümlü alınlığın ortası kabara biçiminde dışa taşınılıdır³. Zengi düğümünün birinci bordürü rumi, ikincisi celi sülüs hatlı yazıyla, iç yüzeyi de geometrik motiflerle tezyin edilmiştir. Yarım daire planlı mihrap nişi alttan ve üstten bordürlerle sınırlandırılmıştır ve mihrap nişinin yüzeyi sekiz kollu yıldızdan gelişen geometrik süslemelidir (**G. 3, G. 4, G. 5**).

3 Ahmet Vefa Çobanoğlu, "Zengiler (Mimari)", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 44 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2009), 272.



G. 4: Halep Müzesi Haleviye Medresesi Mihrabından ayrıntı (R. Aykaç, 2007)



G. 5: Halep Müzesi Haleviye Medresesi Mihrabından ayrıntı (R. Aykaç, 2007)

1.4. Güneş Motifli Lüster Kâse

13. yüzyıl Eyyübîler dönemine ait kâse Caber Kalesi'ndeki kazılarda çıkarılmıştır. Kâse frit hamurlu, lüster tekniğinde yapılmış, şeffaf sırlı, üzeri koyu kahverenginde dekore edilmiştir. Merkezde bulunan güneş tasviri Uygur-Selçuklu tipinde kadınsı yüz özelliklerine sahiptir. Güneş tasvirinin etrafı, güneşten yayılan ışınlar ve simetrik olarak devam eden dairesel bezemelerle ayrıca bunların arasında yer alan stilize palmet motifleriyle süslüdür. Ağız kenarındaki bordür çift dikey çizgilerle 12 eşit parçaya bölünmüştür ve araları düzenli olarak noktalanmış ve eğrisel motiflerle oluşturulmuş soyut bezemelerle süslenmiştir (G. 6).



G. 6: Halep Müzesi Güneş Motifli Lüster Kâse (R. Aykaç, 2007)

Burç ve gezegen sembolleri, İslami dönemde özellikle kakma metal işlerinde, daha nadiren de seramiklerde görülmektedir. Orta Çağ Suriye seramiklerine böyle bir tasvirin işlenmesi bu kâsenin önemini vurgulamaktadır. Bunun orijinal dekorlu seramik bir kâsede uygulanması Sultana özel tasarım olmasıyla ilişkilendirilebilir.

1. 5. Seramik Kaplar

Vitrinde İslami döneme ait farklı ebatlarda ve derinlikte kap kacak, sürahi, kâse, matara, tören kabı⁴, basık küre gövdeli ve ikiden fazla fitil delikli kandiller⁵, kandil-lik, testi, vazo, sürahi, şekerlik, küp ve figürinden oluşan eserler sergilenmektedir. Bu seramikler tek renk sırlı, lüster, sıraltı tekniklerinde ve sgraffito (kazıma), baskı,

4 Razan Aykaç, *Silifke Kalesinin Kazılar Sonucu Ortaya Çıkan Yerleşim Dokusu* (İstanbul: Ege Yayınları, 2021), 467.

5 Razan Aykaç, *Konya Karatay Müzesindeki Anadolu Selçuklu Dönemi Seramik Kandiller* (Konya: Palet Yayınları, 2017), 90, 96, 104; Razan Aykaç, *Türkiye Müzelerindeki İslami Dönem Seramik Kandiller* (İstanbul: Ege Yayınları, 2021), 217.

barbutin bezeme yöntemleriyle yapılmış farklı süsleme özelliklerine sahiptir. Eserler vitrine bir gruplama olmaksızın karışık halde yerleştirilmiştir.



G. 7: Halep Müzesi Seramik Kaplar (R. Aykaç, 2007)

1.6. Memlüklü Armalı Mimari Plastik

Halep Müzesindeki bu mimari plastik Memlükler döneminde yönetici, komutan ve soylu kişilerin kullandığı armalardan biridir. Taş malzemeye alçak kabartma tekniğinde yapılan bu arma; daire içinde eşkenar dörtgen ve onun içinde kişiyi simgeleyen iki figür, figürlerin bir tarafında kupa, diğer tarafı zaman içerisinde aşındığından ne olduğu tam anlaşılmayan bir motiften oluşmaktadır. Memlükler dönemine ait anıtsal bir yapıya ait olan bu eser, muhtemelen Halep dış kalesinden getirilmiştir.



G. 8: Halep Müzesi Memlûklü Armalı Mimari Plastik (R. Aykaç, 2007)

1. 7. Sultan Kayıtbay'a Ait Kitabe Parçası

Memlûk Sultanı Kayıtbay'a (1423-1496) ait olan bu kitabenin envanter kaydı bulunmamaktadır. Kitabede geçen "fethilerin babası" sıfatından ayrıca Halep Kalesi'ni Sultan Kayıtbay'ın tamir ettirdiği ve eklemeler yaptırdığı bilgilerinden hareketle bu kitabenin Halep Kalesi'nden müzeye taşınmış olduğu söylenebilir. Memlûkler döneminde eserler üzerinde bu tarzda bani kitabesi yaygın olarak görülmektedir⁶. Taş malzeme üzerine kabartma tekniğinde, müdevver istifli olarak Arapça yazılan kitabe, celi sülûs hatlıdır.

Kitabe Metni:

- 1- ابى النصر قايتباى
- 2- مولانا السلطان الملك الاشرف
- 3- عز نصره

6 Michael Meinecke, *Die Mamlukische Architektur in Agypten und Syrien* (Glückstadt: Verlag J.J. Augustin, 1992), Tafel 70/a.

Kitabenin Okunuşu:

- 1- Ebi'n-Nasr Kâytbây
- 2- Mevlânâ es-Sultân el-Melik el-Eşref
- 3- Azze Nasruhû



G. 9: Halep Müzesi Sultan Kayıtbay'a Ait Kitabe Parçası (R. Aykaç, 2007)

Sultan Kayıtbay (1423-1496) hükümdarlığı döneminde pek çok eser yaptırmış ya da mevcut eserleri tamir ettirmiştir. Bu kitabe de muhtemelen Halep Kalesi'ndeki kapılardan birine konulan bani kitabesidir.

1. 8. Savaş Aletleri

Kalkan, miğfer, kılıç, askeri zırh kıyafetlerinden oluşan savaş malzemeleri İslam dönemine ait bölümün vitrininde sergilenmektedir. Savaşlarda ok, kılıç ve diğer öldürücü malzemelerden korunmak için vücudu kaplayan, metal malzemeden yapılmış koruyucu giysiler kullanılmaktaydı. Vitrinde sergilenen eserlerden Memlûkler dönemine ait kalkanın ortasında kabartma tekniğinde yapılmış insan yüzü suretinde güneş motifi vardır. Onun altın parıltısı, çevresindeki kazıma tekniğiyle oluşturulan sekiz ışınsal kol ile simgelenmektedir. Bu ışınsal kollar Halep Valisi Aydemir Eşrefi'nin ar-

ması olan “kupa” motifiyle⁷ sonlanmaktadır. Bu motiflerin arasında da çeşitli çizgisel bezemeler yer almaktadır. Ayrıca kalkanın yüzeyinde simetrik olarak yerleştirilmiş, yarım daire şeklinde yüksek dört kabara bulunmaktadır. Diğer kalkanın ortasında kazıma tekniğinde yapılmış bitkisel süslemeler mevcuttur, etrafını ise yazı şeridi dolamaktadır. Üzerinde diğer kalkanda olduğu gibi dört kabara mevcuttur. Miğferlerin yüzeyi bitkisel süslemelidir.



G. 10: Halep Müzesi Savaş Aletleri (R. Aykaç, 2007)

2. Hama Müzesi

Bu yeni müze, şehrin 2 km kuzeyinde yer almaktadır. Müze binasına 2006-2008 yılları arasında bir galeri ve bir koruma laboratuvarı eklenmiştir. Müzede arkeolojik kazılardan çıkan Hellenistik, Roma, Bizans ve İslam dönemlerine ait eserler sergilenmektedir. En önemli eserler arasında Hama'daki su çarkı yapısının⁸ ilk görsel örneği olan Noria Mozaïği, Şaduf Kavanozu ve Hama Ulu Cami Minberi bulunmaktadır.

2.1. Hama Ulu Cami Minberi

Nurettin Zengi'nin Hama Ulu Camii için Halepli ustaya yaptırdığı ahşap, kündekari tekniğindeki minber H 559 / M 1163-1164 tarihli olup Hama Müzesinde 3266 envanter numarasıyla kayıtlıdır. Yüksekliği 4.25 cm, genişliği 3.20 cm, eni 84 cm

7 Güner İnal, *Türk İslam Maden Sanatı* (Ankara: Hacettepe Üniversitesi-Tekser Baskı, t.y), 34; David Storm Rice, “Studies in Islamic Metal Work”, *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 14 (1952), 576.

8 Ali Boran, “Hama'daki Tarihi Su Dolapları ve Kemerler”, *Su Medeniyeti Sempozyumu* (Konya: Büyükşehir Belediyesi, 2010), 502-515.

ebatlarındaki minber orta boy minberler grubu içerisinde değerlendirilmektedir. Giriş söveleri ile sınırlanmış minberin merdiven korkulukları celi sülüs hat ile yazılı Kelime-i Tevhit ve kitabe kuşağıyla çevrilidir. Sağ korkulukta orijinal kitabe yer almaktadır.

Kitabe Metni:

بسم الله الرحمن الرحيم جدد هذا المحراب في أيام مولانا السلطان الملك العادل المخلص المرابط المؤيد المنصور المبارك الناصر صلاح الدنيا والدين سلطان الإسلام والمسلمين منصف المظلومين من الظالمين رافع العدل في العالمين قانع الكفرة والملحدين أبي مظفر يوسف بن محمد ناصر أمير المؤمنين خلد الله ملكه وأعز أنصاره وأعلا رايته وأنار برهاته ولاية الفقير إلى رحمة الله عمر بن أحمد ابن حبل الله ابن محمد ابن أبي جرادة غفر الله له ولوالديه ولجميع المسلمين في سنة ثلاثة وأربعين وستمئة

Kitabenin Okunuşu:

Bismillâhirrahmânirrahîm cedde haze el-Mihrab fî eyam Mevlâna es-Sultan el-Melik el-Adil el-Muhlis el-murabıt el-mü'eyyed el-Mansûr el-Mübarek en-Nâsir Salâh ed-Dünya ve'ddîn Sultanü'l-İslâm ve'l-Müsellimin munsıf El-Mazlûmin mine'ez-Zalimin rafı el-Adil fî el-Alemin Kâmi' el-Kefere ve'l-Mulhidîn Ebü'Muzaffer Yusuf bin Muhammed Nasır Emirü'l-Mü'minin Halledâllâhû mülkehu ve e'azze ensârehû ve Â'la Rayetehu ve enara burhanahu vileyet El-Fakir ilâ Rahmetillâhi Ömer ibn Ahmed ibn Hablullah İbn Muhammed ibn Ebi Cerâde Gaferallâhû lehü velivalideyye ve'li-cemii el-Müslimin fî sene Selase ve erbâin ve sittimi'e (643/1245).

Türkçe Tercümesi:

Bismillahirrahmanirrahim, bu mihrap efendimiz, sultan, adil kral, vefalı, murabıt, desteklenen, zafere ulaşan, mübarek, yardım eden, dünya ve dinin salahı, İslam ve Müslümanların sultanı, mazlumların haklarını zalimlerden alan, dünyada adaleti yükselten, kafirleri ve dinsizleri zayıf düşüren, müminlerin emirini destekleyen, Ebî Muzaffer Yusuf bin Muhammad'ın zamanında yenilenmiştir. Allah zikrini daim etsin, onu destekleyenleri aziz kılsın, sancağını yükseltsin, hüccetini anlamasını nasip etsin. Fakirin vilayeti, Allah rahmetine, Omar bin Ahmad bin Hablî'l-ah ibn Muhammed ibn Ebî Cerâde, Allah onu, annemi ve babamı ve tüm Müslümanları affetsin. 643 yılında.



G. 11: Hama Müzesi Hama Ulu Cami Minberi (R. Aykaç, 2007)

Minberin içi, kafes tekniğinde yapılmış eşkenar dörtgenlerden gelişen geometrik süslemelere sahiptir. Korkuluğun altındaki üçgen biçiminde yan aynalıkların yüzeyi on iki kollu yıldızlardan gelişen geometrik bezemeye sahiptir. Geçit/dolap bölümü kemerli olup üzerindeki köşk korkuluğu iki bölüme ayrılmıştır. Köşk korkuluğu etrafı palmet-rumilerle bitkisel bezemeli, alt kısım kafes tekniğinde yapılmış eşkenar dörtgenlerle, üst ise yine kafes tekniğinde sekizgenlerle tezyin edilmiştir. Bunların içleri kabarıklarla ve araları dört kollu yıldızdan oluşan geometrik motifler ile bezenmiştir. Köşk bölümü, üç dilimli kemer formunda olup üzeri kubbe ile örtülüdür ve hilal biçiminde alemle sonlanmaktadır. Kemer içleri büyüklü küçüklü palmet tepelikleriyle hareketlendirilmiştir. Köşk kemer köşeliği ve çerçevesi birbirine geçmeli rumilerle bitkisel bezemeli olup üst kısım celi sülüs hatlı yazı kuşağı ve palmetlerle nihayetlenmektedir.



G. 12: Hama Müzesi Hama Ulu Cami minberinin yandan görüntüsü (R. Aykaç, 2007)



G. 13: Hama Müzesi Hama Ulu Cami minberinin köşk bölümü (R. Aykaç, 2007)

3. Rakka Müzesi

Osmanlı Devleti'nin 1861 yılında hükümet binası olarak inşa ettirdiği yapı 1981 yılında Rakka Müzesi olarak hizmet vermeye başlamıştır. Ekim 2017'den sonra bina tamir edilmeye başlanmış ve 2018'den sonra müzede kalan eserler korunmaya çalışılmaktadır.

Müzede özellikle Tell Sabi Abyad, Tell Bi'a, Tell Chuera, Tell Munbaqa gibi höyüklerde yapılan kazılardan çıkarılan eserler sergilenmekteydi. Ayrıca müze, Roma ve Bizans dönemlerine ait çeşitli eserler ile İslami döneme ait 7000 eseri de bünyesinde barındırmaktaydı. İki katlı müzenin birinci katında Antik dönem eserleri ve modern sanat; ikinci katta İslami dönem eserleri yer almaktaydı. Müzede H 553 / M 1158 tarihli kufi kitabe ve parçaları, H 1094/ M 1683 tarihli Osmanlı Türkçesi ile yazılmış celi ta'lik kale kitabesi, Kasru'l-Benât seramikleri ve cam eşyalar sergilenmekteydi.

3.1. Rakka Ulu Camii Alçı Süsleme Parçaları

Rakka Müzesi'nde, Rakka Ulu Camii'ne ait alçı plakalar sergilenmektedir. Alçı plakalar kalıplama tekniğiyle yapılmış, bitkisel bezemelerle tezyin edilmiştir. Emeviler ve Abbasiler döneminde dini ve sivil mimaride bolca örnekleri görülen alçı süslemeler, Zengiler döneminde Rakka Ulu Camii'nde de uygulanmıştır.

Rakka Ulu Camii'nin giriş cephesi ve minaresi dışındaki bölümleri günümüzde temel seviyesine kadar yıkık durumdadır. Müzenin kurulmasından sonra caminin alçı süslemeleri buraya taşınmıştır.



G. 14: Rakka Müzesi Rakka Ulu Camii Alçı Süsleme Parçaları (R. Aykaç, 2007)



G. 15: Rakka Müzesi Rakka Ulu Camii Alçı Süsleme Parçalarından ayrıntı (R. Aykaç, 2007)

4. Değerlendirme

Suriye'nin en büyük müzesi olan ve her bölgeden pek çok eserin bulunduğu Şam Milli Müzesi, Afemia kazısından çıkan eserlerin yer aldığı Madik'de Afemia (Yavuz Sultan Selim Hanı) Müzesi, bölgeden çıkan mozaiklerin korunduğu Maarra Mozaik (Murad Çelebi Hanı) Müzesi, Humus Zehravi Evi Etnografya Müzesi, Lazkiye Tütün Hanı Lazkiye Müzesi, Tartus Müzesi, Rakka Müzesi, Halep Müzesi, Halep Canbolat Evi Müzesi, Hama Müzesi ve özel kişilere ait müzeler Suriye'nin kültür hazinelerini barındırmaktadır.

Zengiler döneminde yaşamış Hüseyin b. Hasan el- Şükri'nin Halep Müzesi'nde bulunan sandukası Halep taşındandır. Sandukanın gövdesine çiçekli kufi hatlı Ayetel Kürsi hakkedilmiştir. Sanduka biçim ve süsleme açısından Selçuklular dönemi özelliklerini yansıtmaktadır. Halep'te sanduka biçiminde mezar yapma geleneği Osmanlı dönemi sonuna kadar devam etmiştir. Halep Mevlevihanesi'nin haziresinde de Osmanlı dönemine ait pek çok benzer mezar taşı bulunmaktadır⁹.

Aslan, Türklerde kutsal hayvan olup güç, kuvvet, devlet, hükümdarlık sembolüdür. Aynı zamanda aslan figürünün koruyucu tılsım olduğuna inanılmaktadır. Aslan, Sultan Baybars'ın isminin anlamıdır ayrıca onun Moğol ve Haçlılar karşısındaki gücünü temsil ettiğinden Sultan tarafından bu figür arma olarak da kullanılmıştır¹⁰. Aslan figürü pek çok sivil yapıyı ve eseri bezemede kullanılmıştır. Astrolojide Güneş, Aslan burcunu temsil etmektedir. Bu sebeple Aslan ve Güneş temalı motiflerin yaygın kullanımı bulunmaktadır. Selçuklular, Zengiler ve Memlükler döneminde özellikle kalelerde, anıtsal yapılarda bu motiflerden oluşan kabartmalara yer verilmiştir. Halep dış kale surlarından getirilen karşılıklı betimlenen aslan kabartması da şehri düşmandan ve kötülüklerden koruyan bir özelliğe sahip olmalıdır. Benzer örnekleri Halep İç Kale¹¹, Şam Kalesi, Madik Kalesi ve Diyarbakır surlarında¹² görmek mümkündür.

Eyyübî Sultanı için Harranlı ahşap ustası tarafından H 643/ M 1245 yılında yapılan mihrap, müzenin nadide eserleri arasındadır. Ahşap mihrapların güzel bir örneği olan eser; celi sülüs yazısı, Zengi düğümlü alınlığı, bitkisel ve geometrik süsleme özellikleriyle Selçuklu geleneğini yansıtmaktadır. Özellikle Zengi düğümü formu bölgede Zengiler'den sonra da mihrap, minber, taç kapı gibi yerlerde sevilerek kullanılmıştır.

İlk olarak MS 9. yüzyılda Abbasiler döneminde Samarra ve Basra'da İslam çömlekçileri tarafından lüster sırlı seramikler üretilmiştir. Bu seramiklerin en güzel örnekleri

9 Ali Boran, "Halep Mevlevihanesindeki Mezar Taşları", *Uluslararası Türk-İslam Mezar Taşları Kongresi I*, (Aydın: Yeni Fikir Dergisi Yayınları, 2018), 145, 147.

10 Yaşar Çoruhlu, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi* (İstanbul: Seyran Kitap, 1995), 113; Hayrunnisa Turan, "Kudüs'teki Memlük Türk Devleti Armaları ('Renk'ler)", *Belleten* 83/298 (2019), 892-893.

11 Ali Boran, "Halep İç Kalesi", *Uluslararası Türk Sanatları Sempozyumu ve Sanat Çalıştayı I* (Konya: Anka Basım Yayın, 2012), 215.

12 Ali Boran ve Razan Aykaç, "Yeni Araştırmalar Bağlamında Diyarbakır Kalesi", *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 42 (2019), 273-282.

Mısır'ın başkenti Fustat'ta Fatimi Hanedanı döneminde, ardından 12.-15. yüzyılda Suriye'de ve 12.-17. yüzyılda İran'da üretilmiştir¹³. İnsan figürleriyle temsil edilen gezegen ve burç işaretleri mimaride olduğu gibi madeni ve seramik eserlerde de yaygın bir ikonografik motif olarak kullanılmıştır¹⁴. Halep Müzesi'ndeki altın parıltısı içeren lüster tekniğinde yapılan seramik; merkezinde yer alan Güneş betimlemesi ay yüzlü, badem gözlü olup Uygur tipindedir ve bu betimleme Orta Asya etkileşimini yansıtmaktadır. 13. yüzyıl Eyyübîler dönemine ait bu eserin hem teknik özellikleri hem de üzerindeki kompozisyonu bunun özel üretim olduğuna işaret etmektedir.

Halep Müzesi'nde vitrinde tek renk sır, sıraltı, lüster tekniklerinde yapılmış tabak, kâse, testi, matara gibi eserler teşhir edilmektedir. Bunlar arasında yer alan açık formda seramik kap örneği (tören kabı) ağızdan gövdeye bağlanan çok kulplu olup turkuaz tek renk sırlıdır. Bu kabin benzer örneği Silifke Kalesi kazısında çıkarılmıştır¹⁵ ayrıca Urfa Müzesi'nde İslam eserleri seksiyonunda sergilenmektedir. Halep Müzesi'ndeki eserler arasında yer alan turkuaz tek renk sırlı *Tip-1a. Basık Elips Gövdeli Kandil* ile *Tip-1b.2.Basık Küre Gövdeli ve İkidenden Fazla Fital Delikli Kandil*¹⁶ örneklerinin benzerleri ise Anadolu'daki pek çok kazıda ortaya çıkarılmıştır. Tören kabı ile seramik kandil örneklerinin form, teknik, sır rengi dikkate alındığında 13. yüzyıl Selçuklu dönemi özelliklerini yansıttığı anlaşılmaktadır.

Memlüklü Sultanı Kayıtbay'a (1423-1496) ait olan madalyon biçimindeki bani kitabe parçası, yazı ve istif açısından Sultan Kayıtbay dönemi özelliğini yansıtmaktadır. Büyük bölümü günümüze ulaşmayan kitabe, Halep dış kale surlarına ait olmalıdır. Memlükler döneminde başta kale kapıları ve burçlar olmak üzere bu türden kitabeler yaygın olarak kullanılmaktadır¹⁷. Bu kitabe örneklerinin benzerleri Şam Kalesi, Ankara Etnografya Müze bahçesinde sergilenen Urfa Kalesi'ne ait kitabe parçalarında ve Gaziantep İç Kalesi'nde görülmektedir.

Asker kökenli olan Memlüklü hanedanları savaş aletleri ve zırhlara ayrı bir önem vermişlerdir. Bu savaş aletlerinin üzerlerindeki süslemeler Selçuklu geleneğinin devamı olarak dönemin özellikleriyle harmanlanmıştır. Sultanlar ve komutanlara göre ayrıntıda farklılıklar olmasına karşılık genel olarak miğfer, zırh, kalkan ve topuzda süsleme ve dua içerikli yazılar yer almaktadır¹⁸. Aynı dönem özelliğini taşıyan savaş aletleri ve giysilerin benzeri Mersin Deniz Müzesi'nde sergilenmektedir.

13 David Talbot Rice, *Islamic Art* (Singapore: G.S. Graphics, 1993), 38, 132; Alan Caiger Smith, *Lustre Pottery: Technique, Tradition and Innovation in Islam and the Western World* (Gentle Breeze Publishing: 2001).

14 Ülker Erginsoy, *İslam Maden Sanatının Gelişmesi* (İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1978), 130; Esin Atıl, W.T. Chase ve Paul Jett, *Islamic Metal Work* (Washington: Smithsonian Institution Press, 1985), 150, 151; Gönül Öney, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları* (Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları, 1992), 36.

15 Ali Boran ve Razan Aykaç, *Silifke Kalesi Kazı Buluntuları (2010-2020)*, (İstanbul: Ege Yayınları, 2021), 126.

16 Aykaç, *Konya Karatay Müzesindeki Anadolu Selçuklu Dönemi Seramik Kandiller*, 25, 65.

17 Meinecke, *Die Mamlukische Architektur in Agypten und Syrien*, Tafel 70/a.

18 Altan Çetin, *Memlük Devletinde Askeri Teşkilât* (İstanbul: Eren Yayıncılık, 2007).

Hama Müzesi'nde sergilenen Hama Ulu Cami Minberi H 559/ M 1163-1164 yılında Nureddin Zengi tarafından yaptırılan iki minberden biridir. Diğer minber Mes-cidi Aksa için yaptırılmıştır. Hama Müzesi'nde sergilenen minber Zengiler dönemi-nin en güzel künde-kârî tekniğindeki minber örneklerinden biridir. Konya Alaaddin Camisi'nin minberi de aynı üslup ve süsleme özelliklerine sahiptir¹⁹.

Rakka Müzesi'ndeki Rakka Ulu Camii'nden getirilen alçı süslemeler bölgede gö-rülen nadide parçalarıdır. Bölgede sevilen, tercih edilen bu malzemenin dayanıksız olması süslemelerin pek çoğunun günümüze kadar ulaşmasına engel olmuştur. Özel-likle Erken İslam Sanatı sivil mimarisinde önemli bir bezeme unsuru olan alçı, 9. yüzyılda Bağdat'ın kuzeyinde Türk askerler için kurulan Samarra şehrinde gelişmiş ve etkileri doğudan batıya geniş coğrafyada yüzyıllar boyu sürmüştür²⁰. Samarra'da kazılar sonucu ortaya çıkan alçı süslemeler, Herzfeld tarafından I. II. ve III. stiller (A, B, C) olmak üzere üç grupta değerlendirilmiştir²¹. Rakka Müzesi örnekleri Samarra A üslubuna yakındır. Alçı süslemelerin benzerleri Selçuklular dönemine tarihlendirilen ve Van Müzesi'nde sergilenen Van Ulu Cami alçı süslemeleridir.

Sonuç

Halep, Hama ve Rakka müzelerinde Türk-İslam dönemine ait yüzlerce eser sergi-lenmektedir. Bu eserlerden Halep Müzesi'ndeki Hüseyin b. Hasan el- Şükri'nin sandukası, Aslan Kabartmalı Mimari Plastik, Haleviye Medresesi Mihrabı, Güneş Motifli Lüster Kâse, Seramik Kaplar, Memlûklü Armalı Mimari Plastik, Sultan Kayıtbay'a Ait Kitabe Parçası; Hama Müzesi'nden Hama Ulu Cami Minberi; Rakka Müzesi'nden Alçı Süsleme örnekleri Selçuklular, Zengiler, Eyyûbîler ve Memlûkler dönemine ait bölgedeki en değerli eserlerdendir. Bu müzelerin tekrar ziyarete açılması, tüm kıymet-li eserlerin incelenerek bilim dünyasına tanıtılması temennimizdir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Teşekkür: Halep, Hama ve Rakka müzelerindeki 10 günlük çalışmamızda her türlü kolaylığı sağlayan müze müdürlerine teşekkür ederim.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

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

Acknowledgment: I would like to thank the director of the museums who provided great convenience during our 10-day work in the Aleppo, Hama, and Raqqa museums.

19 Ali Boran, *Anadolu'daki İç Kale Cami ve Mescidleri* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2001), 24-33.

20 Öney, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, 83.

21 Abdullah Karaçağ, "Alçı Sanatı", *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı (Mimarlık ve Sanat)* 2, ed. Ali Uzay Peker ve Kenan Bilici (Ankara: T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006), 494.

Kaynakça/References

- Abdülkâdir, Er- Reyhâvî. *El İ'mâratü'l Arabiyyetü'l İslâmiyye, Hasâisuhâ ve Âsâruhâ fî Suriye*. Dimaşk: y.y, 1999.
- Allen, Terry. "Madrasah al-Halawiyah". In *Ayyubid Architecture*. Occidental, CA: Solipsist Press, 2003.
- Atıl, Esin, W. T. Chase ve Paul Jett. *Islamic Metal Work in the Freer Gallery of Art*. Washington: Smithsonian İnstitution Press, 1985.
- Aykaç, Razan. *Konya Karatay Müzesindeki Anadolu Selçuklu Dönemi Seramik Kandiller*. Konya: Palet Yayınları, 2017.
- Aykaç, Razan. *Silifke Kalesinin Kazılar Sonucu Ortaya Çıkan Yerleşim Dokusu*. İstanbul: Ege Yayınları, 2021.
- Aykaç, Razan. *Türkiye Müzelerindeki İslami Dönem Seramik Kandiller*. İstanbul: Ege Yayınları, 2021.
- Berchem, Max Van. *Materiaux pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum, XLV*. Kahire: Fransız Arkeoloji Enstitüsü Yayınları, 1920-1923.
- Boran, Ali ve Razan Aykaç. "Yeni Araştırmalar Bağlamında Diyarbakır Kalesi". *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 42 (2019), 273-282.
- Boran, Ali ve Razan Aykaç. *Silifke Kalesi Kazı Buluntuları (2010-2020)*. İstanbul: Ege Yayınları, 2021.
- Boran, Ali. *Anadolu'daki İç Kale Cami ve Mescidleri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2001.
- Boran, Ali. "Hama'daki Tarihi Su Dolapları ve Kemerler". *Su Medeniyeti Sempozyumu*, Konya: Konya Büyükşehir Belediyesi (2010), 502-515.
- Boran, Ali. "Halep İç Kalesi". *Uluslararası Türk Sanatları Sempozyumu ve Sanat Çalıştayı 1*, Konya: Anka Basım Yayın (2012), 211-218.
- Boran, Ali. "Halep Mevlevihanesindeki Mezar Taşları". *Uluslararası Türk-İslam Mezar Taşları Kongresi 1*, Aydın: Yeni Fikir Dergisi Yayınları (2018), 124-149.
- Çetin, Altan. *Memlük Devletinde Askeri Teşkilât*. İstanbul: Eren Yayıncılık, 2007.
- Çobanoğlu, Ahmet Vefa. "Zengiler, (Mimari)". *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 44, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları (2009), 272-274.
- Çoruhlu, Yaşar. *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*. İstanbul: Seyran Kitap, 1995.
- Erginsoy, Ülker. *İslam Maden Sanatının Gelişmesi*. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1978.
- Gonnella, Julia. *Das Aleppo Zimmer Museum Für Islamische Kunst*. Berlin: Museum für Islamische Kunst, 1996.
- Hadjar, Abdallah. *Historical Monuments of Aleppo*. Aleppo: Automobile and Touring Club of Syria (A.T.C.S), 2000.
- İnal, Güner. *Türk İslam Maden Sanatı*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi-Teksir Baskı, t.y.
- Karaçığ, Abdullah. "Alçı Sanatı". *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygurluğu (Mimarlık ve Sanat) 2*. Ed. Ali Uzay Peker ve Kenan Bilici, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü (2006), 493-505.
- Meinecke, Michael. *Die Mamlukische Architektur in Agypten und Syrien*. Glückstadt: Verlag J.J. Augustin, 1992.

Öney, Gönül. *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları, 1992.

Rice, David Storm. "Studies in Islamic Metal Work". *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 14 (1952), 564-578.

Rice, David Talbot. *Islamic Art*. Singapore: G.S. Graphics, 1993.

Smith, Alan Caiger. *Lustre Pottery: Technique, Tradition and Innovation in Islam and the Western World*, Gentle Breeze Publishing, 2001.

Turan, Hayrunnisa. "Kudüs'teki Memlûk Türk Devleti Armaları ('Renk'ler)". *Bellekten* 83/298 (2019): 887-912.

Uluçam, Abdüsselam. "Suriye Mimari". *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 37, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları (2009), 559-565.

"Madrasah al-Hâlawayah". Erişim 2 Ağustos 2005.

<http://www.sonic.net/~tallen/palmtree/ayyarch/ch2.htm#alep.mhal>

Gülsün Karamustafa'nın Sanatında Gündelik Nesneye Odaklı Anlatılar

Daily Object-Oriented Narratives in the Point of Art of Gülsün Karamustafa

Mehmet Hasan Demirci^{*}, Cüneyt Kurt^{**}

Öz

1980'li yıllarda, Türk sanatının tanımı, sınırları ve amacı değişim sürecine girmiş, farklı yaklaşımlarla belirginliğini daha da arttırmıştır. Nitekim bu yıllardan sonra Türk sanatında başlayan yerleştirme odaklı anlayışlarla eserlerde kavramsallaştırma, farklı biçim ve içerik oluşturma ve alternatif nesne vurgusu yaygın hâle gelmiştir. Bu doğrultuda Türk sanatçıların eser üzerine düşünsel ve kavramsal sorgulamaları artmış, nesneye yaklaşım biçimleri eserin oluşmasında etkili olmuştur. Özellikle gündelik nesneden hareketle göç, bellek, kimlik, kültürel ifade, kitsch, popüler kültür imgeleri, cinsiyet gibi başlıkları kendine has anlatımlarıyla sergileyen Gülsün Karamustafa'nın çalışmaları dikkat çekmektedir.

Bu makalede Gülsün Karamustafa'nın çalışmalarında yer alan gündelik nesneye odaklı yerleştirmeler ele alınmış ve bu yerleştirmelerde nesnelerin sanat nesnelere dönüşümü incelenmiştir. Bu bağlamda nesneye odaklı anlatılardan hareketle makale; Gülsün Karamustafa'nın sanat anlayışı, göç odaklı işlerinde kullanılan gündelik nesnelere, kimlik/kitsch odaklı işlerinde kullanılan gündelik nesnelere ve cinsiyet odaklı işlerinde kullanılan gündelik nesnelere olmak üzere dört alt başlık içermektedir. Makalede incelemeye konu olan veriler, tarama yöntemiyle elde edilmiş, Gülsün Karamustafa'nın 1980 sonrası gündelik nesneye odaklı bazı çalışmaları mercek altına alınmıştır.

Anahtar Kelimeler

Yerleştirme, Kitsch, Nesne, Gündelik Nesne, Kültürel İfade

Abstract

In the 1980s, the definition, boundaries and purpose of Turkish art entered the process of change and increased its prominence with different approaches. After these years, conceptualization, creating different forms and content, and the emphasis on alternative objects have become common in works with installation-oriented understandings that started in Turkish art. In this direction, the intellectual and conceptual inquiries of Turkish artists on the work have increased, and the way they approach the object has been a factor in the creation of the work. The works of Gülsün Karamustafa, who exhibits topics such as migration, memory, identity, cultural expression, kitsch, popular culture images, and gender with her unique expressions, especially based on everyday objects, draws attention.

In this article, the daily object-oriented installations in Gülsün Karamustafa's works are discussed and the transformation of objects into art objects in these installations is examined. In this context, the article is based on object-oriented narratives; Gülsün Karamustafa's understanding of art includes four subheadings: everyday objects used in her migration-oriented

* **Sorumlu Yazar:** Mehmet Hasan Demirci (Öğr. Gör.), Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Meslek Yüksek Okulu, El Sanatları Bölümü, Hatay, Türkiye. E-posta: mhasandemirci@gmail.com ORCID: 0000-0002-7111-0456

** Cüneyt Kurt (Prof. Dr.), Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Hatay, Türkiye. E-posta: ckurt4@hotmail.com ORCID: 0000-0002-8395-6854

Atf: Demirci, Mehmet Hasan, Kurt, Cüneyt. "Gülsün Karamustafa'nın Sanatında Gündelik Nesneye Odaklı Anlatılar." *Art-Sanat*, 17(2022): 83–101. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2022.17.879592>

works, everyday objects used in her identity/kitsch-focused works, and everyday objects used in her gender-oriented works. In the article, the data that is the subject of the study were obtained by scanning method, and some of Gülsün Karamustafa's works focused on everyday objects after 1980 were examined.

Keywords

Installation, Kitsch, Object, Daily Object, Cultural Expression

Extended Summary

There was intense questioning about what art is or how it should exist in the 1950s and after in Western art. In these art inquiries, which continue beyond traditional understandings, an attitude has developed not only against formal and intellectual but also established rules. With these searches, object-oriented approaches increased in the production of works, conceptual propositions and critical perspectives began to gain weight. Therefore, artists diversified their production of object-oriented works in these periods when the understanding of installation became widespread.

On the other hand, the understanding of installation and object-oriented approaches became intense in Turkish art in the 1980s and later. In this context, Turkish art increased the interaction and interrogation of different disciplines, in this direction, it made the understanding of installation widespread and focused on the object emphasis.

The object-oriented placement understanding that developed with Altan Gürman's use of objects such as cardboard-paper-foam-plastic in his Works has become important for the artists of the Art Definition Society, in the works of the New Trends Exhibition. During these periods, memory-focused everyday objects in Sarkis' exhibition named Çaylak Sokak; Füsün Onur's objects in the garden of the Dolmabahçe Palace in the Dolmabahçe Souvenir installation; the hat object used by Ayşe Erkmen in her work named "J, K & H" objects in many of Gülsün Karamustafa's works are among the important examples.

The works of Gülsün Karamustafa which are one of the important names of contemporary Turkish art, which she created with daily object-oriented approaches, draws attention in this period. Issues such as migration, memory, identity, cultural elements, kitsch, popular culture images and gender, which Karamustafa extensively deals with in her works, come to the fore with a unique style with their daily use of objects.

Therefore, Karamustafa; with the objects he chooses in his works, creates more intense expressions especially on the reality of migration, identity-cultural elements, kitsch expressions, gender, gender and the place of women in society.

Karamustafa, who is an important breaking point in contemporary Turkish art, focused on subjects with social reflections such as migration, memory, cultural elements

and kitsch, especially in his 1980 and later works. Artist Karamustafa continued her work with painting in the early years of her art, and later with collages, installation and videos with various materials. Karamustafa, who exhibits human-based approaches throughout her works, has an important place in the subjects she deals with and the relations between the objects she chooses. So many of Gülsün Karamustafa's daily object-oriented works can be said to shed light on the social, cultural memory of the lived periods. Artist Karamustafa also provides opportunities to perceive the social life and contemporary art phenomenon of that period, especially with the works he created in 1980 and after.

Objects such as quilts, rugs, fabrics, vests and spoons chosen by Gülsün Karamustafa in her migration-oriented works are mainly based on the themes of migration and identity. Migration and identity-themed works, which the artist emphasizes with various everyday objects, are also local and universal dynamics fed by his own life. Therefore, the subject of migration, which the artist expresses concerning objects in his arrangements, is in an intense relationship. Karamustafa's artistic use of daily objects such as satin quilts and spoons, which are cultural expressions of rural identity, took place as a powerful expression in Turkey, especially in the 1980s.

The jar chosen by Karamustafa in her identity and cultural identity studies, satin fabrics with a kitsch expression, tapestries, plexiglass grasses, artificial flowers, on the other hand, offer a periodical and mass expression. The artist's emphasis on arabesque and kitsch, which broke out in the 1980s, carries an ironic and questioning expression with the objects he chooses. Karamustafa's daily objects, especially in Eastern and Western cultures, provide a social/cultural reading of the lived period.

Objects such as mannequins and ribbons, which Gülsün Karamustafa uses in her gender and gender narratives, examines identity questioning and women's life in society. In particular, the ribbon material, beyond being an object, questions the status of women in society and the way they occupy a place and serves as a memory.

As a result, Gülsün Karamustafa's object-oriented installation take place in a structure that predominates social, social, and cultural expressions. The objects used by the artist in his works are from life and express a cross-section and period of life. The daily objects that the artist Karamustafa uses in her works are in a way that depicts a history, period, event or mass, and is also an analysis tool that reveals the facts and views in the background of culture, memory, in short, social lifestyle. The objects that makeup almost all Karamustafa's work, carry a strong conceptualization dimension with form and content and load a representation and a story, and leave permanent references at the point of the flow of art into daily life.

Giriş

Batı sanatı 1950’li yıllardan itibaren biçimsel, düşünsel ve kavramsal bağlamda önemli ölçüde sorgulamalar oluşturmuştur. Bu doğrultuda sanatçılar yerleşik kurallara karşı tavırlarını çeşitlendirmiş, eserlerinde eleştirel bakışlarını arttırmıştır. Dünya sanatına yön veren bu önermeler 1950’li yıllar ve sonrasında Türk sanat ortamına da düşünsel ve uygulama bağlamında yoğun imkânlar katmıştır. Nitekim Türk sanatında özellikle 1950-1980’li yıllarda sosyo-ekonomik yapının ve teknolojinin gelişmesi ile sanatçıların özgün üslupları ve Batı odaklı yaklaşımları hız kazanmıştır.

Bu bağlamda Türk sanatında birçok sanatçı, eserlerinde yerleştirme odaklı yaklaşımlarla alternatif nesnelere yönelmiş ve kavramsallaştırma anlayışını gütmüştür. Nesnenin Altan Gürman’ın eserlerinde başat rol oynamaya başlamasının Türk sanatına yön veren birçok sanat üretimine kaynaklık ettiği söylenebilir. Sanat Tanımı Topluluğu¹ sanatçılarında, Yeni Eğilimler Sergisi’nde² ve daha birçok sanatçıda önemli rol oynayan nesne, yeni anlatımlar kazanmıştır. Örnekleme gerekirse bu dönemde nesne, Sarkis Zabunyan’ın 1986 tarihindeki “Çaylak Sokak” adlı sergisinde bellek görevi görmüş, Fusun Onur’un *Dolmabahçe Hatırası* ve daha başka yerleştirmelerinde anılarla yüklü olmuş, Ayşe Erkmen’de başat rol oynayarak mekânın kendisi hâline gelmiş, Gülsün Karamustafa’nın birçok çalışmasında ise yeni bağlamlar kazanarak toplumsal, sosyal, kültürel katmanlar oluşturmuştur.

Bu bağlamda yerleştirmelerinde özellikle gündelik nesne üzerinden yaklaşımlar sergileyen Gülsün Karamustafa’nın nesneyi kendi içindeki özgünlüğünden hareketle maddesel gerçeğinden kopararak sanat eserine dönüştüren tavrı dikkat çekmektedir. Dolayısıyla bu çalışma, Gülsün Karamustafa’nın gündelik nesneye odaklı bazı yerleştirmelerini konu edinmektedir.

Karamustafa, disiplinler arası yaklaşımlarla çalışan sanatçılar arasındadır. Çağdaş sanatın farklı medyumlarıyla yaşadığı dönemin toplumsal yapısını, sosyal ve kültürel yansımalarını kendi yaşantısını da katarak sanatına konu edinen Karamustafa, özellikle gündelik nesnelere üzerinden yeni anlatım biçimleri oluşturmuştur. Karamustafa göç, kimlik, bellek, kitsch, arabesk, cinsiyet gibi başlıkları sanatına konu edilerek eser, nesne ve izleyici arasındaki bağlamı sıkılaştırmıştır.

1. Gülsün Karamustafa’nın Sanat Anlayışı

1946 yılında Ankara’da doğan Gülsün Karamustafa, 1963-1969 yılları arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun atölyesinde

-
- 1 Sanat Tanımı Topluluğu, 1978 yılında Şükrü Aysan, Ahmet Öktem ve Serhat Kiraz’ın öncülüğünde kurulan, Kavramsal Sanat’ın doğasını, yapısını araştıran bir sanat topluluğudur.
 - 2 Yeni Eğilimler Sergisi, 1977 yılından itibaren Türk plastik sanatlar anlayışına yeni bir ivme kazandırmış, çağdaş Türk sanatının sınırlarını genişletmesinde ve sanatçıların yeni biçim ve içerikler kazanmasında önemli bir yer tutmuştur. 1977 yılından itibaren düzenli olarak iki yılda bir, toplam altı sergi gerçekleştirmiş olan Yeni Eğilimler etkinlikleri, uzun bir ara sonrası, yedinci ve son sergisini 1994 tarihinde açmıştır.

klasik resim eğitimini tamamlamıştır. Karamustafa, 1980'li yıllara kadar resim alanında çalışmış, sonraki yıllarda ise çağdaş sanatın çeşitli biçimlerini kullanarak farklı disiplinlerde sanat üretimleri yapmaya başlamıştır. 1980'li yılların siyasi çalkantıları nedeniyle üniversitedeki görevinden ayrılan Karamustafa, “Edebiyat dergilerine yaptığı illüstrasyonlarla geçimini sağlamaya çalışmıştır. Başarılı bir ressam olmasına rağmen seksenli yılların sonunda resim yapmayı bırakmış ve diğer malzemelerin sunduğu yeni ifade olanaklarını kullanmaya başlamıştır”.³ Sanatında ağırlıklı olarak gündelik nesnelere üzerinden değişik sunum şekillerini kullanan Karamustafa, hem dışa dönük toplumsal belleğe odaklı hem de kendi belleğine dönük yaklaşımlar sergilemiştir.

1980'li yıllardan itibaren Türk sanatının mihenk taşlarından olan Karamustafa'nın sanatı, yaşanan dönemin bir anlatıcısı olarak görülebilir. Çiğdem Sağır'ın ifadesiyle; “Bu dönemde Karamustafa çağdaş Türk sanatında önemli bir kırılma noktasıdır. Karamustafa'nın hem işleri hem de toplumsal kimliği ve deneyimleri seksenler Türkiye'sinde çağdaş sanat olgusunu birçok katmanlarıyla anlamamıza yardımcı olacaktır”.⁴ Karamustafa, yaşadığı dönemin özellikle göç, kimlik, kültür, kitsch ve cinsiyet konularına seçtiği nesnelere üzerinden yaklaşır. Karamustafa'nın ağırlıklı olarak yerleştirme odaklı çalışmalarında seçtiği nesnelere toplumsal bir ifadenin ve kültürel yansımanın izlerini taşımakta, sanat ve nesne ilişkisinin derin olanaklarını oluşturmaktadır.

Karamustafa'nın çalışmalarında seçtiği objeler her ne kadar gündelik hayatın parçalarını oluştursa da onlar bir dönemin, yaşam tarzının, kırsalın, kentin yansımalarını birçok açıdan içermektedir. Öyle ki nesnelere yoğun anlatımlar içermesi Karamustafa'nın sanat ve nesne arasındaki bağlamını güçlü kurmasından kaynaklanmaktadır. Onun yaklaşımlarıyla gündelik yaşamın parçası olan nesnelere, bağlamından koparılan anlam yüklü ve temsil gücü yüksek ifadelerle dönüşmektedirler. Karamustafa, nesneye yönelik bağını Levent Çalıkoğlu ile söyleşisinde; “(...) Bunlar çevremde bulduğum, gördüğüm, sosyal hayatın içinden birtakım objelerdi ve bunlarla yeniden sanatımı üretmeye başladım.”⁵ şeklinde ifade etmiştir. Karamustafa'nın nesne tercihleri ağırlıklı olarak sorun edindiği göç, kimlik, kitsch ve toplumsal cinsiyet temasından kaynaklı olmuştur. Dolayısıyla Karamustafa'nın çalışmaları sanatın günlük hayata akması noktasında kalıcı referanslar bırakmaktadır.

2. Göç Odaklı İşlerinde Kullanılan Gündelik Nesnelere

Göç, yerel ve küresel bağlamda sosyolojik, psikolojik, kültürel, ekonomik, politik boyutları olan, önemli ölçüde etkiler barındıran bir olgudur. Dolayısıyla göç, birçok

3 Neslihan Kıyar ve Serdar Kul, “Sanat Tanımı Topluluğu ve Bağımsız Bir Çağdaş: Gülsün Karamustafa” *İdil*, 58 (2019): 783-791.

4 Çiğdem Sağır, “Gülsün Karamustafa”. *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*, Ed. İpek Duben ve Esra Yıldız (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008), 159.

5 Levent Çalıkoğlu, “Gülsün Karamustafa” *Çağdaş Sanat Konuşmaları 3, 90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008), 55.

disiplinde olduğu gibi sanat disiplinleri arasında da önemli yer tutmaktadır. Sanat alanında daha çok kimlik üzerinde yansımalar oluşturan göç; yersiz yurtsuzlaşma, ötekileşme, kabul ettirme, kültür, bellek, melezleşme ve arabesk gibi temalarla işlenmektedir. Solmaz Bunulday Hasgüler, “1980’ler sonrası yaşanan iç ve dış göç etkilerinin de sanatçıların üretimlerine yoğun bir şekilde yansıdığını belirtmiştir”.⁶ Özellikle köyden kente göç doğrultusunda yaşanan olumsuz durumların ortaya çıkardığı kimlik çatışmaları, ötekileşme, melez kültür ya da arabesk vurguları sanatçı eserlerinde sıkça işlenmiştir.

Gülsün Karamustafa’nın çalışmalarında da göç ifadeleri yoğun şekilde yer almaktadır. Karamustafa, “1980’lerde Anadolu’dan özellikle Balkanlar’dan ve Rusya’dan İstanbul’a göç eden insanların yaşadığı yerleri inceler. Türkiye’deki toplumsal yapının hızlı bir şekilde değiştiği bu dönemde göç, kimlik, yerinden yurdundan edilme sürecini kendine özgü bir dille sanatının konusu haline getirir”.⁷ Karamustafa’nın, sanatında özellikle seçtiği yorgan, kilim, örtü, kumaş, kaşık, yelek gibi nesnelere ağırlıklı olarak göç ve kimlik teması üzerine kuruludur. Sanatçı, göç odaklı nesnelere ilgili çıkış noktasını, “(...)80’li yılların köyden kente göçle birlikte hızlı bir değişim geçiren büyük şehirlerdeki melez gelişimi gözlemlemeye başladım ve bu duruma ilişkin, çevremde var olan objelerin gücünü hissettim...⁸ şeklinde belirtmiştir. Sanatçının çalışmalarındaki bu nesnelere gündelik hayatın bir parçası olmakla birlikte topluma dair belleği okuma görevi görmüştür. Bu bağlamda sanatçının yerleştirmelerinde nesnelere üzerinden dokunduğu göç mevzuu yerel, ulusal hatta evrensel bir ilişkilendirme içerisindedir.

Sanatçı’nın özellikle “Anı-Bellek” sergisine hazırladığı *Kuryeler* isimli çalışmasındaki seçtiği yelekler göçü temsil eden sanat nesnelere dönüşmüştür (G. 1). Karamustafa, *Kuryeler* çalışmasının oluşumu için “Çıkış noktası anneannemin anlattığı kendi geçmişimden bir hikâyeye dayanıyordu. ‘Sınırları Geçerken Bizim İçin Önemli Olanları Çocuk Yeleklerinin İçine Dikerek Saklıyorduk’⁹ ifadesini kullanmıştır. Karamustafa, geçmişinin izlerini taşıyan *Kuryeler* yerleştirmesi için kumaştan diktirdiği üç yeleği sergi salonuna giyilmiş hissini oluşturarak yerleştirmiştir. Barbara Heinrich’e göre;

*“İzleyici dikili bölmelere gizlenmiş şeylerin varlığını sezebiliyor ama tam olarak ne olduklarını okuyamıyor, onlara dokunamıyordu. Eski Yugoslavya’da yaşanan göç trajedisinin duygusal ağırlığı altında gerçekleşen bu çalışma, sanatçının (kendisi de göçmen olan) büyükannesinin göç sırasında taşınan değerli malların çocukların üzerlerindeki yeleklere saklandığına dair anlattığı hikayelere dayanıyor”.*¹⁰

6 Solmaz Bunulday Hasgüler, *Türkiye’de Sanat Üretimi 1975-2005* (İstanbul: Parşömen Yayıncılık, 2013), 134.

7 Mehmet Akif Kaplan, “Çağdaş Türk Sanatında Göç, Yersizyurtsuzlaşma Olgusunun Gülsün Karamustafa Sanat Çalışmaları Üzerinden İncelenmesi,” *Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Science* 29 (2018), 317.

8 Çalikoğlu, “Gülsün Karamustafa” *Çağdaş Sanat Konuşmaları* 3, 90’lı Yıllarda Türkiye’de Çağdaş Sanat, 73.

9 Çalikoğlu, “Gülsün Karamustafa” *Çağdaş Sanat Konuşmaları* 3, 90’lı Yıllarda Türkiye’de Çağdaş Sanat, 63.

10 Barbara Heinrich, *Gülsün Karamustafa: Güllerim Tahayyüllerim*, (İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları, 2007), 53-55.



G. 1: Gülsün Karamustafa, *Kuryeler*, 1991. (<https://saltonline.org/tr/664/atolye-ipucu>)

Karamustafa, *Kuryeler* (1991) isimli çalışmasında Balkan Savaşı, Kafkas Savaşı ve Birinci Dünya Savaşı'nın sözlü tarihinden alınmış anekdotları küçük kâğıtlar üzerine yazarak, şeffaf, sargı bezi benzeri kumaştan yapılmış çocuk yeleklerinin içine dikmiştir.¹¹ Sanatçı, *Kuryeler* işini 93 Harbi'nde Bulgaristan'dan Türkiye'ye göç etmek zorunda kalan büyük annesinin sözünden hareketle gerçekleştirir ve dolayısıyla bu söz söylendiği atmosferin izlerini taşıyarak bir metafor hâline gelir. Sanatçı elle dikilmiş üç tane çocuk yeleşiyile göçü simgeleştirmiş, izleyiciye bu atmosferi duyumsatmıştır. Bu çalışmada kültürel bir çözümleme ve araştırmaya dönüşen yelekler izleyiciye yaşam izlerini hissettiren, tarihe tanıklık eden, sınırları aşan evrensel anlatım sağlamıştır. Duygu Sabancılar'a göre "Gülsün Karamustafa İstanbul Artnews'in Ocak 2015'de yayımlanan sayısında Özlem Altunok ile gerçekleştirdiği söyleşisinde kendisi için önemli saydığı nesnelere; bazı tekstler, notlar, babasının el yazısıyla yazdığı mektuplar, birtakım film artıkları ve objeler olduğunu ve yeleklerin içine dikilen tüm bu önemli nesnelere görülebilir ama dokunulmaz olmalarını istediğinden bahsetmiştir".¹² Dolayısıyla Karamustafa'nın sanatında göç vurgusu seçtiği nesnelere daha etkin hâle gelmiştir. Çünkü göç ile yerinden olma duygusu sanatçının da yaşamış olduğu bir travmadır ve Karamustafa, bu durumu tarihsel verilerle, özenle seçtiği nesnelere daha okunur duruma getirmiştir. Karamustafa, "Kendini dolaşımında, göç eden sanatçı olarak tanımlar. Karamustafa seçtiği göç konusu gibi uluslararası arenada sergiden sergiye işleriyle birlikte göç eden bir yaşantının içinde bulur kendini. Sanatçı, çalışmalarında göç mağduru insanların trajedisini, sınır aşırı küresel ekonomi politikalarının insanları yerinden ettiğini gözler önüne serer".¹³

11 Sağır, "Gülsün Karamustafa". *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*, 172.

12 Duygu Sabancılar, "Bireysel ve Toplumsal Hafızanın Sanat Eserlerinde Kıyafet Aracılığı ile Kurgulanması Gülsün Karamustafa ve Gülçin Aksoy", *Sanat ve Tasarım Dergisi* 18 (2016): 133-145.

13 Kaplan, "Çağdaş Türk Sanatında Göç, Yersizyurtsuzlaşma Olgusunun Gülsün Karamustafa Sanat Çalışmaları Üzerinden İncelenmesi," 323.

Karamustafa'nın sanatında göç, sadece yerinden edilme değil ayrıca Türkiye'de özellikle 1980'li yıllarda köyden kente doğru yoğun yaşanan akışı da ifade etmiştir. Kırsaldaki yaşamın kente akması ve kırsal kimliğin kopmadan kente yerleşmeye çalışması gibi durumlar Karamustafa'nın çalışmalarında güçlü bir anlatım olarak karşımıza çıkmaktadır. Karamustafa, seçtiği gündelik nesnelere oluşturduğu ve 2014 yılında Salt Beyoğlu'nda "Vadedilmiş Bir Sergi" başlığıyla açtığı sergi, göç olgusunu birçok yönüyle ortaya koymuştur. "Göç, kimlik, bellek, toplumsal cinsiyet gibi birçok farklı konuya temas eden sergi, sanatçının kırk yılı aşan sanat pratiklerini ortaya koymakta ve sadece Türkiye'de değil aynı zamanda uluslararası düzeyde de yapılmış en kapsamlı sergi olma özelliğini taşımaktadır."¹⁴ Toplumsal yaşama ait birçok dokuyu içinde barındıran "Vadedilmiş Bir Sergi", göçebe yaşantısını, göçebe kavramını tüm benliğiyle ortaya koyar biçimdedir. Karamustafa'nın sergideki çalışmalarından birisi olan ve 1992'de 3.İstanbul Bienali'nde de yer alan *Mistik Nakliye* (G. 2) isimli yerleştirmesinde seçmiş olduğu yorgan bir dönemin yaşam izlerine ait güçlü hikâyeleri barındırır. Selen Sarıoğlu'nun ifadesiyle *Mistik Nakliye*; "Gülsün Karamustafa'nın 1980'lerde yerel bağlamda ele aldığı göç olgusunu daha küresel boyutları ile tartışmaya açtığı ilk işidir"¹⁵



G. 2: Gülsün Karamustafa, *Mistik Nakliye*, Vadedilmiş Bir Sergi (10 Eylül 2013-5 Ocak 2014) (<http://www.sanata-tak.com/view/saltta-bahar-vadedilmis-bir-sergiyle-devam-ediyor>)

Sanatçı, bu çalışmada 1980-1990'lı yıllara kadar çok kullanılan geleneksel saten yorganları değişik renklerde hazırlayarak onları tekerlekli metal sepetlerin içini dolduracak şekilde yerleştirmiştir. Saten yorganların sarmalanmış şekilde sepetin içinde yer alması güzergahı belli olmayan gizemli göç yolculuğunun her an başlayacağını ifade eder şekildedir. Nitekim Karamustafa'nın diğer birçok işinde olduğu gibi *Mistik Nakliye* eserinde de merkeze alınan şey nesnenin kendisidir. Hasan Bülent

14 M. Kemal İz, "Salt'ta Bahar, 'Vadedilmiş Bir Sergi'yle Devam Ediyor" (18 Eylül, 2013) <http://www.sanata-tak.com>, erişim 20 Aralık 2021.

15 Selen Sarıoğlu, "Gülsün Karamustafa: Sanatçı Kişiliği ve Yapıtları" (Yüksek Lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2007), 28.

Kahraman'a göre; "Mistik kavramı açık bir biçimde işin yorganlarla ilgili kısmına göndermede bulunuyordu. Yorganın Anadolu insanı için ifade ettiği anlamlar bu kavramla çağrıştırlıyor ve yeniden üretiliyordu. Nakliye ise gene Anadolu insanının bir türlü bitiremediği göç dalgalarına işaret ediyordu. Anadolu'dan gelmiş milyonlarca insan sırtında yorganını taşıymıştı".¹⁶ Kültürel bir imge olan saten yorganlar, eskiden çeyiz süsü, sünnet yatağının süsü gibi sosyal mesajları veren bir nitelik taşıırken, *Mistik Nakliye* yerleştirmesinde kırsaldan kente göçü ifade etmiştir. Karamustafa için yorgan yerel bir imge gibi dursa da aslında evrensel anlatıma da bürünmüştür. Öyle ki göç, yaşayan birçok toplumun mevzusudur ve Mistik *Nakliye* bu anlatımı gündelik nesnelere dokunaklı bir şekilde aktarmaktadır.

Karamustafa'nın diğer çalışmalarında da dokunaklı göç ayrıntılarını görmek mümkündür. *Vatan Doğduğun Değil, Doyduğun Yerdir* (G. 3) çalışmasında sarmalanmış kaşıklar göçe tanıklık etmektedir. Sergide üç kaşık, beyaz sargı bezinin içinde sarmalanmış ve yemek masası örtüsünü andıran beyaz kumaşın üstüne yerleştirilerek göçü temsil eden bir sanat nesnesine dönüşmüştür. Çalışmada biçimsel olarak birbirinden farklı olan üç kaşığın biri tek diğer ikisi ise çift sarmalanmıştır. Kaşıkların ikiye bir şekilde sarmalanması aslında merak uyandırmaktadır. Mutfağın aracı olmaktan çıkan bu kaşıklar belki de aynı ya da farklı coğrafyalardan göç eden insanların hikayesini bir arada tutmaktadır.



G. 3: Gülsün Karamustafa, *Vatan Doğduğun Değil, Doyduğun Yerdir*, 1994
(<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/189732>)

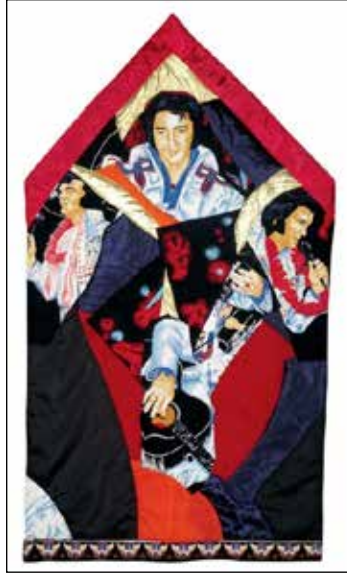
Karamustafa'nın *Vatan Doğduğun Değil, Doyduğun Yerdir* yerleştirmesinde sarıp sarmaladığı üç kaşık nesnesi, göç olgusunu biçimsel ve kavramsal bağlamda ortaya koymuştur. Nitekim göç, insanların yaşamsal malzemelerini, günlük kullanım eşyalarını, anılarını, hayallerini yani hayatı tüm katmanlarıyla taşıdıkları bir olgudur. Karamustafa, Cansu Çelebi Erol'un ifadesiyle; "Köyden kente doğru yönelen insan hareketlerinin neden olduğu travmatik yaşantıları, göçmenlerin dramını, göçebe ya-

16 Hasan Bülent Kahraman, *Türkiye'de Çağdaş Sanat* (İstanbul: Akbank Sanat Yayınları, 2013), 131-132

şayan insanların görüntülerini filmlerle, kitsch malzemelerle görünür kılarken eser, mekân ve eşyayı eklektik bir yapıyla bir araya getirmiştir”.¹⁷ Karamustafa, göçü deneyimlemiş bir sanatçı olarak çalışmalarına taşımıştır.

3. Kimlik ve Kitsch Odaklı İşlerinde Kullanılan Gündelik Nesnelere

1980’li yıllardan itibaren Türkiye’de giderek yoğunlaşan köyden kente göç, yaşam olgusunda melez, yoz, pop kültürü, kitsch¹⁸ ve arabesk gibi ifadeleri yaygınlaştırmıştır. Bu dönemde resim, kolaj, fotoğraf, video, yerleştirme gibi sanatın çeşitli formlarını çoğulcu yaklaşımla sergileyen Gülsün Karamustafa, eserlerini çoğunlukla gündelik nesnelere üzerinden devam ettirir. Sanatçının kırsaldan kente göç ya da 1980’li yıllarda patlak veren arabesk, kitsch vurgusu seçilen nesnelere ironik, dönemsel ve sorgulayıcı bir anlatım taşımıştır. Özellikle tekstil malzemelerinden yaptığı kolajlarla sosyal ve kültürel yozlaşmalara, yoz beğenilere değinen Karamustafa, seçtiği nesnelere sembolik ve düşünsel anlatımlar sağlamıştır. Karamustafa’nın *Elvisli Seccade* (G. 4) isimli çalışmasında kullandığı altın varaklı kumaş ve üzerindeki resim nesnesi, bir dönem okumasını sağlarken ironik bir durum ortaya koyar. Çiğdem Sağır’a göre, “Bu ironik anlatımda, dinsel nesne içinde yeni nesnelere barındırarak farklı bir kutsallığa gönderme yapar”.¹⁹



G. 4: Gülsün Karamustafa, *Elvisli Seccade*, Duvar Halısı (180x105cm),1986
(<https://saltonline.org/tr/2081/duskun-ikona>)

17 Cansu Çelebi Erol, “Göçün Öteki Yüzü, Türkiye Çağdaş Sanatında Göç, Olgusu”, *Ulakbilge* 47 (2020): 400-407.

18 Kitsch: “Seçkinlerin beğenmediği, kitlelerin de kopamadığı sanat tarzı. Seçin beğeniye hitap edemeyen ama toplumun alt kültüründen insanları etkileyen ve estetik açıdan bayağı, değersiz olan ürün”. Bk. Nimet Keser. *Sanat Sözlüğü* (İstanbul: Ütopya Yayınevi, 2009), 184

19 Çiğdem Sağır, “1980 Sonrası Türkiye’deki Sanatın Dönüşümünde Gülsün Karamustafa’nın Yeri” (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2005), 35.

Karamustafa, bu dönemsal anlatımda pop ikonu Elvis Presley'in saten kumaş malzemeleriyle oluşturduğu bazı resimlerini kolaj mantığında yerleştirerek duvar halısı ve kitsch ifadeyle sanatsal düzeye ulaştırmıştır.

Bu çalışmasında Karamustafa, Sağır'ın deyişiyle; "(...) Kitsch nesne kullanımı Karamustafa için artık bir tercihten öte bir zorunluluk gibidir. Tekstili malzeme olarak kullandığı işlerinden *Elvisli Seccade*'de (1986) popülist bir imgeye dönüşen Elvis Presley resimleri ile dinsel objeleri, altın varaklı bir seccade kumaşı üzerinde bir araya getirerek alaylı ve ironik bir dil kullanır".²⁰ Karamustafa'nın bir kitlenin anlatımına bürünen *Elvisli Seccadesi*'nde Elvis Presley resimleri ve dinsel nesne olan seccadenin bir aradılığı zıtlık barındırmanın yanında o dönemde popüler kimliğin oluşturduğu Presley'e olan yaklaşımın yoğunluğunu gözler önüne sermiştir. Dolayısıyla Karamustafa'nın imgeleri aslında Doğu-Batı nezdinde gelişerek kültürel motiflerde karşılık bulmuş ve bir dönemin izlerini taşımıştır.

Sanatçının *Kavanozda Venüs (G. 5)* çalışması yine benzer bir özellikte olup, Batılı imgenin Doğulu bir imgeyle karşılık bulmuş hâlidir. Bu çalışmada, gündelik yaşamın parçası olan ve ev hanımları ile özdeşleştirilen kavanoz, kadının kimliğini, statüsünü daha belirgin kılan bir imge şeklini almıştır. Ancak Venüs'ün kavanozun içinde barınması belki de bir koruma hâlini de ortaya koymaktadır. Yani kavanoz burada bir koruma görevinde de bulunmaktadır. Venüs karakteri, kavanozun içinde kendini koruma altına alma duygusuyla yer etmiştir. Çalışmada, kavanoz ve Batı'daki bir kültür/imge olan *Venüs* karakteri iç içe yer almış ve kültürlerarası bir imgeye dönüşerek evrensel anlama bürünmüştür.



G. 5: Gülsün Karamustafa, *Kavanozda Venüs*, 1988, 'Vadedilmiş Bir Sergi' Salt Beyoğlu, Salt Galata. (<https://saltonline.org/tr/616/vadedilmis-bir-sergi>)

20 Sağır, "Gülsün Karamustafa", *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*, 165.

Gülsün Karamustafa'nın nesneye olan yaklaşımları görüldüğü üzere yaşama odaklı bir şekilde gelişme göstermiştir. Onun seçtiği nesnelere gündelik hayatın rutin parçaları iken, bir kimlikle, kitleyle ya da durumla özdeşleşerek temsiliyet hâline gelmekte, yaşama dair gerçek durumların okunmasını sağlamaktadır. *Kavanozda Venüs* adlı çalışmada sanat imgesi ve mitolojik karakter olan Venüs'ün Doğu toplumunda kadınla özdeş hâle gelen kavanoz nesnesiyle olan bir aradalığı Karamustafa'nın kendi kültüründeki kadının yerinin sorgulamasını yapar niteliktedir.

Sanatçının işlerine bakıldığında çok belirgin olan kendi yaşamının, yaklaşımlarının ve bulunduğu toplumla olan etkileşimlerinin izlerini görmek mümkündür. Karamustafa'nın bazı çalışmalarında seçtiği gündelik kıyafetler, süs eşyaları gibi kültürel ifadeler, hazır yapım nesnelere bir araya gelmekte ve kitsch nitelik oluşturmaktadır. Karamustafa'nın *Abide I* (1987) (G. 6) ve *Abide II* (1988) (G. 7) yerleştirmeleri bu duruma örnek verilebilir. *Abide I* yerleştirmesinde kaide üzerine örtülmüş kırmızı renkli kumaş, onun üstünde pembe ve altın renklerle süslenen bir vazo ve vazanın içinde plastik malzemelerden oluşan çiçekler yer almaktadır. Loş ve kutsayıcı bir ortamda sergilenen *Abide I* yerleştirmesinde vazo, tepeden alta doğru sarkan bir tül ile korunaklı hâle getirilmiştir. “Abide 1” işi enstalasyon açısından oldukça ilginç durmaktadır. Gündelik hayatta sıkça salonlarda kullanılan sehpa tüller ile örtülmüş ve sergi salonlarında eserleri daha estetiksel değer kapma açısından kullanılan ışıklar ile sehpa anlamsal olarak başka bir boyuta taşınmıştır”.²¹ *Abide II* yerleştirmesi ise yine *Abide I* yerleştirmesiyle benzer bir ortam ve malzemelerle sergilenmiştir. Bir kutu ile korunaklı yapıya bürünen *Abide II* yerleştirmesinde yine loş bir ışık, plastik demet çiçek ve iki renkli dantelli çocuk elbisesi yer almıştır. *Abide II* çalışmasının yerleşimi ve malzemeleri üzerine Barbara Heinrich şu ifadelerde bulunmuştur;

*“Pleksiglas malzemeyle yapılmış dar ve yüksek bir kutu içinde yumuşak kumaşla donatılmış biri pembe biri açık mavi dantelli iki çocuk elbisesi yerleştirilmişti; aralarına konan ışık kaynağı her ikisini de içeriden aydınlatıyordu. Kıyafetlerin üst tarafında parlak pembe renkte bir demet plastik çiçek yer alıyordu. Kutunun altında yer alan kare şeklindeki yapay çimden altlık, sergi salonunun (17. Yüzyıldan kalma bir Osmanlı köşkü) tabanını kaplayan kırmızı halıyla bir tezatlık oluşturuyordu”.*²²

21 Kıyar ve Kul, “Sanat Tanımı Topluluğu ve Bağımsız Bir Çağdaş: Gülsün Karamustafa”, 788,

22 Heinrich, *Gülsün Karamustafa: Güllerim Tahayyüllerim*, 50.



G. 6: Gülsün Karamustafa, *Abide 1*, 1987

4. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit, İstanbul: Atatürk Kültür Merkezi Galerisi, 1987
(<https://saltonline.org/tr/2007/gulsun-karamustafa-ile-salt-arastirmadaki-arsivi-uzerine>)



G. 7: Gülsün Karamustafa, *Abide 2*, 1988, 5. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit, İstanbul: Hareket Köşkü, 1988,

(<https://saltonline.org/tr/2007/gulsun-karamustafa-ile-salt-arastirmadaki-arsivi-uzerine>)

Yerleştirmede zeminde plastikten oluşan çimenlerin oluşturduğu halı, halının ortasında ise pleksiglastan oluşan bir fanus, fanusun içinde ise ışık ve giyilen pembe-mavi elbise nesnesi yer almaktadır. 1988 tarihli “5. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit” isimli sergide Karamustafa'nın Hareket Köşkü'ndeki *Abide 2* çalışması aslında mekâna odaklı yapıda gelişmiştir. Karamustafa, Selen Sarıoğlu'nun deyişiyle; “1988’de 1. Hareket Köşkü’nde gerçekleştirilen “5. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit” sergisine

mekânın ruhuyla tam anlamıyla bir tezat ve gerilim oluşturan ilk site specific (mekâna özel) enstalasyonu-Abide II/Monument II (1988) ile katılır”.²³ Çalışmada ışığın nesnelere üzerindeki kutsayıcı-otantik etkisi hatta mekânı kuşatan yapısı kültürel bir sorgulamayı beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla yerleştirmede kullanılan gündelik yaşama ait nesnelere düzenleniş şekilleriyle tarihsel bir okuma sağlamakla birlikte kitle kültürüne, sosyo-kültürel yoz beğenilere de atıfta bulunmaktadır. Hatta Deniz Şengel’e göre “İzleyiciye tarihsel kimliğin, bütünlüğün ve yüksek kültürün yitişini anımsattıkları için ‘hüzün’ ve ‘keder’ veren işlerdir”.²⁴

Görüldüğü üzere Karamustafa’nın işlerinde sık kullandığı süsleme ifadesi nesnelere sorgulamalarla sanatsal işlev kazanmaktadır. Nilgün Özayten’in deyişiyle; Gülsün Karamustafa’nın bir ölçüde hoşgörülü, kimi zaman yadsıyan, kimi zaman ironik bir bakışla yansıttığı ve toplumu her geçen gün daha fazla etkisine alan bu ürünler arasında evlerdeki dekoratif nesnelere ilk sırayı alır.²⁵ Ayrıca kırsal kültürün şehir kültürüyle karşıtlıkları ve bu anlamda doğan karma-melez kültürün gündelik hayata sirayet eden nesnelere Karamustafa’nın sanat üretimlerinde içselleştirilmiştir, toplumsal gerçeğe dönüştürülmüştür. Özayten’in anlatımıyla; “Gülsün Karamustafa’nın avantajı, seçtiği nesnelere gerçeklik, yaşamla olan direkt bağlantısıdır. Bu nesne artık düşünceyi iletme için bir aracı değil, doğrudan düşününün kendisidir”.²⁶

4. Cinsiyet Odaklı İşlerinde Kullanılan Gündelik Nesnelere

Gülsün Karamustafa’nın sanatında temel edindiği göç, kültürel bellek, kimlik, yine bu düzeyde gelişen arabesk izlerinin yanında cinsiyet ve toplumsal cinsiyet üzerine de anlatımlar gündelik nesnelere yoğun ifadeler oluşturmaktadır. Özellikle Yeni Eğilimler Sergisi’nin son etkinliğinde yer alan ve yıllar sonra “Salt Galata”da da sergilenen *Çifte Hakikat (G. 8)* yerleştirmesi ve onun oluşum hikâyesi Karamustafa’nın sanata ve nesneye yaklaşım biçimini en iyi anlatan örneklerden birisidir. *Çifte Hakikat* yerleştirmesindeki cansız mankenin seçilmesi ve onun sergi salonuna taşınma hikâyesi Karamustafa’nın sanat pratiklerini ön plana çıkaran türdendir.

“6. Yeni Eğilimler Sergisi (1987) için hazırlık yapan Karamustafa, Beyoğlu Terkos Pasajı’nda karşılaştığı üstünde hamile elbisesi olan tek kollu erkek mankeni satın almak istemiş, ancak mankeni değil de üstündeki hamile elbisesini satmak isteyen esnafla pazarlık sonucu anlaşmış ve erkek mankeni üstündeki elbiseyle satın almıştır. Üzerinde

23 Sarıoğlu, “Gülsün Karamustafa: Sanatçı Kişiliği ve Yapıtları”, 21.

24 Deniz Şengel, *Düşkün İkona: Gülsün Karamustafa’nın Sanatına Retorik Yaklaşım 1981-1992* (İstanbul: SALT/Garanti Kültür AŞ, 2015), 36. erişim: 8 Eylül 2021. http://saltonline.org/media/files/duskunikona_scrd-1.pdf

25 Nilgün Özayten, “Mütevazı Bir Miras-Batı’da Objeye Sanat/ Kavramsal Sanat/ Post-Kavramsal Sanat ve Türkiye’de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler” (Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 1992), 159.

26 Nilgün Özayten, *Mütevazı Bir Miras-Nilgün Özayten Kitabı*, 2013 (İstanbul: SALT/Garanti Kültür AŞ, 2013), 151, erişim: 03 Ocak 2019. https://saltonline.org/media/files/nilgun_ozayten_vol1_scrd.pdf

*pembe renk kadın elbisesi ve yüzünde hafif makyajıyla erkek mankenin içinde bulunduğu belirsizliği ve ikili durumu farklı renklerdeki iki demir çerçeve içinde sergilemiş ve çifte hakikati vurgulamıştır.*²⁷



G. 8: Gülsün Karamustafa, *Çifte Hakikat*, 1987.

(<http://www.sanataak.com/view/saltta-bahar-vadedilmis-bir-sergiyle-devam-ediyor>)

1987 yılında düzenlenen 6. Yeni Eğilimler Sergisi'nde ödül alan *Çifte Hakikat* yerleştirmesi Karamustafa'nın yaşadığı toplumda yaygınlaşan cinsiyet kimliklerinin özeti şeklindedir. Sanatçının cinsiyet yaklaşımları sadece bu çalışmayla sınırlı kalmamış, "Vadedilmiş Bir Sergi" başlığı altında Terzi *Dikişi*, *Otel Odası* ve *Erkek Ağlamaları* adlı video yerleştirmeleri ile devam etmiştir. Nitekim 1960'lı yıllarda dünyada yaygınlaşan feminist etkiler artık Türkiye'de de 1980'lerde baş göstermeye başlamış, kadının statüsü, rolleri ve kimliği her alanda olduğu gibi sanatta da sorgulanma evresine girmiştir. Bu tavrın önemli isimlerinden birisi olan Karamustafa kadının statüsünü, kimliğini ve toplumdaki konumunu ele aldığı nesnelere içselleştirmiştir.

Bu bağlamda Karamustafa, Türkiye'de 1980'lerde gelişmeye başlayan feminist düşüncenin örneklerini verdiği kadın temelli denilebilecek *Kıymatlı Gelin*, *Örtülü Medeniyet* gibi resimleri *Neworientation*, *Etiketler* gibi yerleştirmeleri ve fotoğraf, video çalışmaları ile ön plana çıkmaktadır. Karamustafa'nın özellikle *Neworientation* (G. 9) yerleştirmesi kadına dair birçok sorunsalı çarpıcı şekilde dile getirir. Zerrin İren Boynudelik "1986-1996 Tarihleri Arasında İstanbul'da Düzenlenen ve Mekânları İle Doğrudan İlişki Kuran Sergiler" isimli doktora tezinde *Neworientation* yerleştirmesine dair şöyle bir değerlendirmede bulunmuştur;

"Mekânın çevresi (liman çevresi olarak bilinen Karaköy ve Galata semti) ve bu çevrede mekânın işlevi ile bağlantılı olarak bulunduğu bilinen ve bulunması varsayılan bir başka yaşama biçimine (genelevler ve buradaki hayat kadınları) ve buradaki olası hayatlara

27 İz, "Salt'ta Bahar, 'Vadedilmiş Bir Sergi'yle Devam Ediyor", (18 Eylül 2013) <http://www.sanataak.com>

(burada çalışan kadınların büyük olasılıkla evlerinden kaçmış kadınlar olacağı varsayımı) bir referans veren işi ile sanatçı mekân ve düzenleme arasında anlam açısından bir ilişki kuruyor ve kavramlarını bu açıdan görselleştiriyor”.²⁸



G. 9: Gülsün Karamustafa, *Neworientation*, 1995, 4. Uluslararası İstanbul Bienali, Antrepo, SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi, (<https://blog.saltonline.org/post/171339888759/>)

Gülsün Karamustafa, *Neworientation* yerleştirmesinde anlamsal referanslarını seçtiği kurdele nesnesi ile güçlendirmiştir. Bu çalışmada kurdele; kadının yaşamsal zorluğunu, toplumdaki yer edinme şeklini, evden kaçışını kavramsal hâle getirmiştir. Çalışmada asılan kurdelelerin üstünde kadınların kayb olduğu veya yok olduğu tarihler vardır. Bu çalışmada kurdele kültürel bir ifade olan dilek ağacına bağlanan kurdeleye de benzetilebilir. Kurdele belki de yitip giden kadınların geri dönmesi, bulunması için bir dilek görevini yüklenmiştir. Dolayısıyla bu yerleştirmede kurdele nesne olmanın ötesinde bellek, tarihsel bir veri ve umut görevini yüklenmiştir.

Bu bağlamda sanatçı Karamustafa'nın yerleştirmelerinde toplumsal bir bakışın ağırlığı hissedilir. Onun yerleştirmeleri, biçim ve içerikten hareketle işe dâhil edilen nesnelere bir bütünlük sağlar. Çünkü nesnelere bir dönemin, kitlenin ya da tarihsel sürecin anlatımlarıdır.

Genel olarak bakılırsa yaşamın bir anlatımı olan nesne, insana dair çözümleyici bir özelliğe sahiptir. Bu sahiplik, insanların yaşadığı coğrafyaya ait değerleri, kültürel, tarihsel ifadeleri, cinsiyet yaklaşımlarını, kadının ve toplumsal statünün formlarını daha görünür kılmaktadır. Öyle ki nesnenin anlatımsal gücü bir dönemi, onu yaşama şekli hatta kültürel dönüşümü hakkında izler barındırır. Türk sanatının en belirgin yüzlerinden olan Gülsün Karamustafa, nesne temelli yaklaşımlarıyla toplumsal ve kişisel hafızalara yolculuk sağlamaktadır.

²⁸ Zerrin İren Boynudelik, “1986-1996 Tarihleri Arasında İstanbul’da Düzenlenen ve Mekânları İle Doğrudan İlişki Kuran Sergiler”, (Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 1999), 314.

Sonuç

Gülsün Karamustafa sıklıkla göç, bellek, kimlik, kültürel öğeler, kitsch-popüler kültür imgeleri, kadının toplumdaki rolü ve toplumsal cinsiyet üzerine çalışmalar yaparak toplumun hafızasına, sosyal ve kültürel tarihine değinmiştir. Karamustafa, seçtiği konuları yaşadığı toplumun ve kendi kişisel tarihinden hareketle kurgulamış, sanatına aktarmıştır. Gülsün Karamustafa'nın sanatındaki en güçlü vurgulardan biri çalışmalarında nesnenin başat rol oynamasıdır. Karamustafa'nın çalışmalarındaki seçtiği nesnelere toplumun ruhunu yansıtan, yerelliği içinde barındırmanın yanında ayrıca küresel bir dolaşım sağlayan nesnelerdir.

Enstalasyonlarında nesne vurgusu ağır basan Karamustafa, nesneyi kullanım biçimi kendine has şekilde tezahür eder. Öyle ki onun çalışmalarında yaşam deneyimleri nesnelere üzerinden sanat deneyimlerine dönüşmüştür. Sanatçı Karamustafa'da nesne bir dönemi, tarihi, olay ya da travmayı betimler nitelikte olup katmansal görev edinir. Sanatçının işlerinde biçimin ya da içeriğin tek başına ağır basmadığı, ancak nesnenin kendi içindeki kavramsallaştırma olgusunun daha yoğun olduğu söylenebilir. Yani biçim ve içerikle güçlü ağ oluşturan nesne; yaşanan dönemleri, toplumsal bakışları temsil eden, kavramsal ve düşünsel katmanlar sağlamaktadır.

Sanatçının *Neworientation*, *Kuryeler*, *Mistik Nakliye*, *Çifte Hakikat* ve daha birçok çalışmasında nesne, maddesel gerçeğinden koparılıp başlı başına çalışmanın kendisi olmuş ve sanat nesnesine dönüşmüştür.

Karamustafa, *Mistik Nakliye* yerleştirmesinde kendi toplumundaki göç durumlarını göstergesel bir anlatımla sağlar. Bu eserinde seçtiği saten yorganlar, sergi mekânında tekerlekli metal sepetlerin içerisinde katlanmış şekilde göç etmeye hazır şekilde dururlar. Onun *Kuryeler* işindeki yeleklerde de yine göçe yönelik bir durumun kodlarını verir. Bu çalışmasında sanatçı, kendi tarihine yönelik bellekleri tazeler niteliktedir ve anneannesinin yaşadıklarını yeleklerin içine diktiği küçük bölmelerle tekrar görselleştirir. Karamustafa'nın *Vatan Doğduğun Değil, Doyduğun Yerdir* işinde ise sarıp sarmaladığı üç kaşık, göç eden insanların kaçınılmaz gerçeğini temsil etmektedir.

Gülsün Karamustafa, *Elvisli Seccade* duvar halısı ve *Kavanozda Venüs* işlerinde ise kültürel imgeler hâline dönüşen figürleri popüler kültür bakışıyla ele alarak kültürel melezlenmenin yansımalarını verir. Özellikle *Kavanozda Venüs* çalışması Batılı imgenin Doğulu başka bir imgeyle karşılık bulmuş hâlidir. Karamustafa'nın bu işinde sanat imgesi ve mitolojik karakter olan "Venüs" figürünün gündelik nesne olan kavanozun içine yerleşimi kültürel bir bağlamın başka kültürdeki karşılaştırmasını ifade etmektedir. Yani sanatçı bir kültürün yaşamdaki ifadesini başka kültürün imge ve nesneleriyle anlatmıştır.

Karamustafa, çalışmalarında ayrıca cinsiyet ve toplumsal cinsiyet üzerinden kimlik irdelemeleri yapar. Onun *Çifte Hakikat* yerleştirmesinde kullandığı kadın elbiseli erkek manken nesnesi bir kimliğin sorgulamasını, cinsiyet üzerine toplumun kalıplaşmış yargılarını ifade eder. Sanatçının *Neworientation* yerleştirmesi ise kadının esaslı rolünün gerçekleşmeyişinin bir yansımasıdır. Çalışmada yer alan kurdeleler kadının toplumsal statüsünün hatta yaşamının bir kıskacın içine alınışının temsilidir.

Sonuç olarak Gülsün Karamustafa'nın çalışmalarında nesnenin güçlü bir vurgu olduğu neticesine varılmıştır. Karamustafa'nın, çalışmalarında kullandığı gündelik nesnelere bir kültürü, hafızayı, toplumsal yaşayış biçimini ortaya koyan analiz aracıdır. Karamustafa'nın işleri popüler kültürün günlük yaşamdaki varlığına, göç, kitsch, kültürel ve kimlik sorgulamalarına, kadınların toplumda yerleşik olan problemlerine dokunur. Onun bu dokunuşları ise nesne odaklı yaklaşımlarla gerçekleşir. Sanatçının kullandığı nesnelere bir kültürün, hafızanın kısacası toplumsal yaşayış şeklinin arka planındaki gerçekleri, bakışları ortaya çıkaran bir analiz aracıdır. Gülsün Karamustafa hâlen Türkiye'de, uluslararası platformlarda kuram-düşünce ve pratikleriyle ortak hareket eden ve işlerinde/kullandığı nesnelere çok katmanlı yelpazeden irdelemeler yapan bir sanatçıdır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

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

Kaynakça/References

- Boynudelik, Zerrin İren. "1986-1996 Tarihleri Arasında İstanbul'da Düzenlenen ve Mekânları İle Doğrudan İlişki Kuran Sergiler". Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 1999.
- Çalıkoglu, Levent. *Çağdaş Sanat Konuşmaları 3, 90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- Çelebi Erol, Cansu. "Göçün Öteki Yüzü, Türkiye Çağdaş Sanatında Göç Olgusu". *Ulakbilge* 47 (2020): 400-407.
- "Gülsün Karamustafa ile Salt Araştırma'daki Arşivi Üzerine". Hazırlayan Sezin Romi. 27 Şubat 2018. Erişim 9 Eylül 2021. <https://saltonline.org/tr/2007/gulsun-karamustafa-ile-salt-arastirmadaki-arsivi-uzerine>
- Hasgüler, Solmaz Bunulday. *Türkiye'de Sanat Üretimi 1975-2005*. İstanbul: Parşömen Yayıncılık, 2013.
- Heinrich, Barbara. *Gülsün Karamustafa: Güllerim Tahayyüllerim*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları, 2007.
- İz, M. Kemal. "Salt'ta Bahar, 'Vadedilmiş Bir Sergi'yle Devam Ediyor". (18 Eylül 2013). Erişim 20 Aralık 2018. <http://www.sanataatak.com/view/saltta-bahar-vadedilmis-bir-sergiyle-devam-ediyor>.

- Kahraman, Hasan Bülent. *Türkiye'de Çağdaş Sanat*. İstanbul: Akbank Sanat Yayınları, 2013.
- Kaplan, Mehmet Akif. "Çağdaş Türk Sanatında Göç, Yersizyurtsuzlaşma Olgusunun Gülsün Karamustafa Sanat Çalışmaları Üzerinden İncelenmesi" *Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Science* 29 (2018): 314-324.
- Karamustafa, Gülsün. *Kuryeler*; 1991. Erişim 8 Eylül 2021. <https://saltonline.org/tr/664/atolye-ipucu>
- Karamustafa, Gülsün. "*Vatan Doğduğun Değil Doyduğun Yerdir*", Fotoğraf (40x40 cm), Erişim 18 Ocak 2021. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/189732>.
- Keser, Nimet. *Sanat Sözlüğü*. İstanbul: Ütopya Yayınevi, 2009.
- Kıyar, Neslihan ve Serdar Kul. "Sanat Tanımı Topluluğu ve Bağımsız Bir Çağdaş: Gülsün Karamustafa." *İdil* 58 (2019): 783-791.
- Özayten, Nilgün. "Mütevazi Bir Miras -Batı'da Objeler Sanatı/ Kavramsal Sanat/ Post-Kavramsal Sanat ve Türkiye'de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler." Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 1992.
- Özayten, Nilgün. *Mütevazi Bir Miras-Nilgün Özayten Kitabı*. İstanbul: SALT/Garanti Kültür AŞ, 2013. Erişim 3 Ocak 2019. <https://saltonline.org/tr/546/mutevazi-bir-miras-nilgun-ozayten-kitabi>
- Sabancılar, Duygu. "Bireysel ve Toplumsal Hafızanın Sanat Eserlerinde Kıyafet Aracılığı ile Kurgulanması Gülsün Karamustafa ve Gülçin Aksoy." *Sanat ve Tasarım Dergisi* 18 (2016): 133-145.
- Sağır, Çiğdem, "*Gülsün Karamustafa*". *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*. Ed. İpek Duben ve Esra Yıldız. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008. 158-179.
- Sağır, Çiğdem. "1980 Sonrası Türkiye'deki Sanatın Dönüşümünde Gülsün Karamustafa'nın Yeri". Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2005.
- Sarıoğlu, Selen. "Gülsün Karamustafa: Sanatçı Kişiliği ve Yapıtları". Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2007.
- Şengel, Deniz. *Düşkün İkona: Gülsün Karamustafa'nın Sanatına Retorik Yaklaşım*. İstanbul: SALT/Garanti Kültür AŞ, 2015. Erişim 8 Eylül 2021 http://saltonline.org/media/files/duskunikona_scrd-1.pdf



İstanbul Kapalıçarşısı'nın Sokakları ve Kapıları Üzerine Bir İnceleme*

A Review of the Streets and Gates of İstanbul Grand Bazaar

İnci Dilaveroğlu** , Nuran Kara Pilehvarian*** 

Öz

İstanbul Kapalıçarşısı'nın mekânsal gelişiminin vazgeçilmez bir parçası olan kapılar ve sokaklarından bahsedilmesi hedeflenen bu makalede, geçmişten günümüze genel bir analizin yanı sıra konum, malzeme, ölçü detaylarına da yer verilerek Kapalıçarşısı'nın "kapalı" kimliğinin esas hak sahipleri olan yapıtaşlarına dikkat çekilmesi amaçlanmıştır.

Yüzyıllar boyunca yangın, deprem gibi çeşitli afetlere karşı direnerek çok sayıda tadilat ve değişimle günümüze ulaşan Kapalıçarşısı, Koruma Bölge Kurul kararı ile günümüz ihtiyaçlarına da cevap vermek adına ve zaman içerisinde oluşan bir kısım kaçak bölümlerden arınıp bir kısım yerleşmiş değişikliklerin de plana işlenebilmesi amacıyla yeni ve kapsamlı bir restorasyon sürecine girmiş, geçtiğimiz yıllarda ilçe belediyesi tarafından bölgede bir avan proje çalışması gerçekleştirilmiş ve bu proje kapsamında 2010 yılında çeşitli analizler ve raporlamalar yapılmıştır. Avan Proje süreci hukuki nedenlerle bir süre sekteye uğramışsa da 2021 yılı sonu itibarı ile yenileme çalışmaları hızla sürdürülmektedir.

Bu makalede Kapalıçarşısı'ny parçası olduğu ticarî bölgeden ayırılarak onun ayrıcalıklı bir yapı olmasını sağlayan kapıları ve üstü örtülü sokakları hakkında yapılmış analizlere, yerinde incelemeler neticesi ortaya çıkan ölçümlere ve tanımlamalara değinilmiş, son restorasyon öncesine ait fotoğraflara yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler

İstanbul Kapalıçarşısı, Kapalıçarşısı Anıtsal Kapılar, Kapalıçarşısı Sokaklar, Beyazıt Kapısı, Nur-u Osmaniye Kapısı

Abstract

In this article, which is aimed to mention the gates and streets that are indispensable parts of the spatial development of the İstanbul Grand Bazaar, it is aimed to draw attention to the actual elements that are the main beneficiaries of the "closed" identity of the Grand Bazaar by including location, material and measurement details as well as a general analysis from the past to the present.

The Grand Bazaar has resisted various disasters such as fire and earthquakes for centuries and reached the present day with many renovations and changes. With the decision of the Conservation Regional Board, it has entered into a new and comprehensive restoration proces to respond to today's needs and to be freed from some illegal parts. After this restoration process, some settled changes will be included in the plan. In recent years, a preliminary project study was carried out by the district municipality in the region and various analyzes and reports were made in 2010 within the scope

* Bu makale Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı Mimarlık Tarihi ve Kuramı Programı'nda Prof. Dr. Nuran Kara Pilehvarian'ın danışmanlığında İnci Dilaveroğlu tarafından hazırlanmış olan "Tarihsel Süreçte Kapalıçarşısı'nın Mimari Gelişimi" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

** **Sorumlu Yazar:** İnci Dilaveroğlu (Yüksek Mimar), Ankara, Türkiye. E-posta: incidilaveroglu@gmail.com
ORCID: 0000-0001-5798-5507

*** Nuran Kara Pilehvarian (Prof. Dr.) Yıldız Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye.
E-posta: pvarian@gmail.com, ORCID: 0000-0002-0021-2076

Atf: Dilaveroglu, İnci, Kara Pilehvarian, Nuran. "İstanbul Kapalıçarşısı'nın Sokakları ve Kapıları Üzerine Bir İnceleme." *Art-Sanat*, 17(2022): 103–129. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2022.17.889940>



of this project. Although the Preliminary Project process was interrupted for a while due to legal reasons, as of the end of 2021, the renovation works are continuing rapidly.

In this article, the analysis of the gates and covered streets that separates the Grand Bazaar from the commercial area it is in and that makes it a privileged structure, are mentioned. In addition, measurements and definitions that emerged as a result of on-site investigations and photographs taken before the last restoration are also included.

Keywords

Istanbul Grand Bazaar, Istanbul Grand Bazaar Monumental Gates, Istanbul Grand Bazaar Streets, Grand Bazaar Beyazit Gate, Grand Bazaar Nur-u Osmaniye Gate

Extended Summary

The commercial areas are knowingly the most active organisms of a settlement. Especially the bazaars that host small-scale trade are the fastest growing and developing areas in a city because they consist of smaller units than other functions. For a building type to grow in the city, it needs a restricted or unrestricted space allocated for it and an organic or fictional orientation. In this sense, the transition areas between the building blocks, namely streets and main roads, are the most basic factors that serve the expansion. It is a known fact that the development and therefore the spread of spaces consisting of small units will not be possible without transition areas. For this reason, it is not possible to describe the definition of “bazaar” independently of its streets and main roads like the shops that make up it.

The wide bazaar areas, which have been covered over time, emerge as a holistic commercial space thanks to the streets and the gates that limit the area. The Istanbul Grand Bazaar which is discussed within the scope of the thesis is one of the covered bazaars named under this spatial structure. The streets and gates of the Grand Bazaar are the two basic elements that provide the “closed” identity to the bazaar. Therefore within the scope of the article, the streets and gates that make up the Bazaar structure, which started with the existence of bedestens, will be emphasized.

In Turkish cities, the main bazaar is gathered around the Bedesten-s, which we can consider as the center. The Istanbul Grand Bazaar was also developed around the Old Bedesten (Cevahir Bedesten) and the New Bedesten (Sandal Bedesten). For this reason, it would be correct to regard the bazaar structure, which is located between these two Bedesten-s with its shops and streets, as the first-period structures of the known bazaar.

When we look at the first period streets around Cevahir Bedesten and Sandal Bedesten dating back to the 15th century, it is seen that the streets were positioned approximately at right angles to each other and revealed a grid structure. This shows us that the bazaar extends eastward after the first construction point, that is, towards the Sandal Bedesten is within the framework of an aimed plan.

Contrary to the grid structuring between the two bedestens, a more organic street texture stands out as one goes to the west of the Cevahir Bedesten. Within this texture, the presence of two main axes extending in the east-west and north-south directions can also be observed.

Kalpakistanlar Street, which lies on the east-west axis to the south of the Bazaar and is approximately 280m long, is the most important transportation axis of the bazaar, with its 6.50m width and 7m to 8m height. The street ends with the Nur-u Osmaniye Gate at the east end and with the Beyazıt Gate at the west end.

The secondary transportation axis of the Bazaar is the one that starts with Yağlıkçılar Street in the north and continues with Feraceciler, Sipahi and Çarşı Kapı Streets as it moves south. This axis is also the axis that starts from Örucüler Gate outside the Grand Bazaar and continues with Uzun Çarşı Street, which goes towards Eminönü, forming the Uzun Bazaar, from which it is named. It is stated in the sources that this line was Makros Embolos, the backbone of the Bazaar during Byzantine times. When the location of the Bedestens located in the area formed by the intersection of these two lines is examined, it can be thought that this place was determined as the core of the commercial area and that the trade area was restricted by the old settled routes of the city to prevent it from spreading towards the palace district and the residential area.

Apart from the Cevahir and Sandal Bedestens, which were the center of the Grand Bazaar until the 18th century, it is known that the Bazaar consists of wooden shops on both sides of the streets and arasta bazaars where guilds were located. Within the scope of the renovation plans to be carried out after the fire that was effective in the region in 1701, it was decided to masonry the Bazaar, which had undergone many fires and renovations repeatedly until this period, in order to make it resistant to fires. It is stated in the sources that in addition to the masonry of wooden shops within the scope of this repair, the streets between the shops were covered with vaulted covers. After this date, the old bazaar which is mainly consisting of two Bedestens, shops, inns, rooms called cells, but also includes fountains, prayer rooms, wells, fountains, a public fountain, tomb, school and baths has transformed into the Grand Bazaar, a new integrated structure of 30.7 hectares. This place had already a new identity with its covered streets and its Gates had separated it from the surrounding trade areas.

There are 61 streets in the Grand Bazaar, differing in length and width, which are all covered and named according to artisan groups such as Kalpakçılar (Calpack Sellers), Kuyumcular (Jewelers), Aynacılar (Mirror Sellers), Fesçiler (Fez Sellers) that are believed to give the Bazaar its essential “closed” identity. As a result of the covering of a formed tissue, the top covers of these streets also differ from each other. This natural texture, which emerges as a result of both material and elevation differences, is one of the most prominent features that saves it from the monotony in appearance.

The gates at the places where aforementioned streets reach the borders of the Grand Bazaar and at the exits of the inns inside the bazaar are other important elements that give the Bazaar its 'closed' identity. With a total of 21 gates, the Grand Bazaar is separated from the surrounding buildings and is located in its own private and sheltered area. While some of these gates are more flamboyant as they are in important entrances, others are very modest.

Giriş

Çarşı kelimesinin Farsçada dört anlamına gelen *cihar* (*çahār veya çār*) ve Arapçada yol, sokak anlamına gelen *sūk* kelimelerinin tamlama şeklinde birleşmesinden meydana gelen *cihar-suk* kelimesinden türediđi kaynaklarda ifade edilmektedir.¹ Günümüzde Farsçada halk dilinde bu şekilde bir kullanımı da mevcuttur. Ancak Farsçada *yön*, *cihet* anlamına gelen *sū* kelimesi ile *çahār veya çār* (چار/چار) kelimesinin birleşmesinden oluşan, dört taraf anlamına gelen *cihar-sū* ya da *çar-sū* kelimesinden geliyor olduđu da etimolojik olarak kabul görmektedir.² Arapçada esasen tam anlamı *çarşı* demek olan *sūk* kelimesinin, *sū* kelimesiyle ses benzerliđi nedeniyle de *çarşı* kelimesinin kökenindeki bahsi geçen görüřlerin ortaya çıktıđı düşünülebilir.

Kelime anlamı esasen mekânsal tanıma dair ciddi bir ipucu da vermektedir. Tanımdan *çarşı* kavramının yekpare bir yapıyı ifade etmediği yani yapının tek bir bütün olmadığı, merkezi bulunan ve merkez etrafında dört tarafı da kapsayarak yayılmış bulunan bir yapı olduğu anlaşılmaktadır. Ana hatlarıyla, kelime anlamından yola çıkarak *çarşı* kelimesi için mekânsal ifade bu şekilde tanımlanabilmektedir. Sadece mekânsal tanımın, kavramın ifadesi için yeterli olmadığı, işleve dair bilgi verilmedikçe anlamlandırmanın eksik olacağı düşünöldüğünden bu konuda da kısa bir bilgi verme gerekliliği ortaya çıkmaktadır.

Bir yerleşim birimi şehir planlama disiplinine göre konut alanı, eğitim alanı, ticaret alanı vb. gibi ana işlevlerden oluşmakta ve bu ana işlevin her biri detayda alt işlevlere ayrılmaktadır. Ticaret işlevi de diğer ana işlevlerde olduğu gibi limanlar, üretim alanları, depolama, alış-veriş alanları gibi alt işlevlere ayrılmakta ve her bir alt işleve özel gereksinimlere³ cevap verebilecek şekilde kurgulanarak yerleşim biriminde konumlandırılmaktadır. *Çarşı* olarak tabir ettiğimiz ve günlük kullanımımıza yerleşen ticaret birimini ise ürünün satıcıdan alıcıya doğru el değiştirdiği küçük çapta bir alış-veriş odağı olarak işlevlendirmek basit ama genel olarak doğru bir tanımlama olacaktır. Sonuç olarak *çarşı* kelimesinin her türlü metanın satılıp alınabildiği, yerleşim birimi içerisinde bir merkezden taşarcasına cadde ve sokaklar boyunca yayılan bir mekânsal düzeni ifade etmek için kullanıldığı anlaşılmaktadır.

1 Mehmet Sait Şahinalp ve Veysi Günal, “Osmanlı Şehircilik Kültüründe Çarşı Sisteminin Lokasyon ve Çarşı İçi Kademenleme Yöntünden Mekânsal Analizi”, *Milli Folklor* 93 (2012), 150.

2 Çehar ve çarşı kelimeleri için bk. <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/cehar>, <https://www.etimolojiturkce.com/arama/çarşı>, erişim 31 Aralık 2021.

3 Şehir planlamada, işlevlerin gereksinimlere cevap verecek şekilde, başka alt işlevlerle desteklenmesi gerekmektedir. Örneğin, bir çarşıda ana işlevin dışında yeme-içme, ibadet, temel ihtiyaç için belirlenmiş kullanım alanları da yer almaktadır. Eski zamanlarda da büyük çarşıların içinde kahvehâne, çeşme, mescit, câmi, hamam vb.gibi ticaret işlevi dışında farklı kullanım alanlarının bulunduğu görölmektedir. Buradan hareketle çarşı kelimesinin esaslı tanımının çok daha geniş olması gerektiği söylenebilir. İnalıcık'ın çarşı için “merkezinde bedesten olan ve etrafında çeşitli esnaf gruplarına ait dükkânlar, imalathaneler, han, hamam, imaret, cami ve hastanenin olduğu yapı grubunun tümü” şeklinde yaptığı tarif bu anlamda yeterli bir tarif olmaktadır. Bk. Halil İnalıcık, “İstanbul'un İncisi: Bedesten,” *İktisat ve Din* (İstanbul: İz Yayıncılık, 1997), 119-136. Ancak tezden üretilen bu makalenin kısıtlılığı nedeniyle bu şekilde geniş tanımlamalara değil, esas konuya geçiş amaçlı, ana hatlarıyla ifade edilen daha basit tanımlamalara yer verilmiştir.

Kapalıçarşı özelinde elimizde bulunan temel kaynaklarda da *çarşı* kelimesinin, “alış-veriş yapılan ve iki tarafında dükkânlar olan, üstü açık veya kapalı alanlar”⁴ olarak tarif edildiği görülmüştür. Bu tarife bakıldığında üstte bir merkezden dağılan şekilde yaptığımız tarife de uygun olarak *çarşı* yapılanmasının temel öğeleri olan *sokak ve caddelerden iki tarafı dükkânlardan oluşan alanlar* olarak bahsedildiği görülmektedir.

Bir yerleşim biriminin en aktif organizması olan ticaret alanlarının özellikle de küçük çaplı ticarete ev sahipliği yapan çarşıların diğer kullanım alanlarına göre daha küçük birimlerden oluştuğu için kentte en hızlı büyüyen ve gelişen alanlar olduğu unutulmamalıdır. Kent içinde bir yapı türünün büyüebilmesi için kendisine ayrılan sınırlandırılmış ya da sınırlandırılmamış bir alana ve gerek organik gerekse kurgulanmış bir oryantasyona ihtiyacı vardır. Bu anlamda yapı adaları arasındaki geçiş alanları yani cadde ve sokaklar yayılıma hizmet eden en temel faktörlerdir. Geçiş alanları olmaksızın küçük birimlerden oluşan mekânların gelişiminin ve dolayısıyla yayılımının mümkün olmayacağı bilinen bir gerçektir. O sebeple *çarşı* tanımını kendisini oluşturan dükkânlar kadar sokakları ve caddelerinden bağımsız anlatabilmek mümkün değildir.

Zaman içerisinde üstü kapatılan büyük çarşı alanları da hem bünyesindeki sokaklarının hem de alanını sınırlayan kapılarının sayesinde bütüncül bir ticaret mekânı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu mekânsal yapısına uygun olarak isimlendirilen *kapalıçarşılar* içerisinde çalışma kapsamında ele alınan İstanbul Kapalıçarşı’yı tanımlarken sokakları ve kapıları üzerinden bir tarife ihtiyaç duyulmaktadır. Çünkü “kapalı” kimliğini çarşıya kazandıran iki temel öge aslında sokakları ve kapılarıdır. Bu sebeple makale kapsamında bedestenlerin varlığı ile başlayan Kapalıçarşı yapılanmasını oluşturan sokakları ve kapıları üzerinde durulacaktır.

Araştırmalarda Çarşı’ya ait bilgilerin genelde bedestenler ve hanlar üzerine yoğunlaştığı görülmüştür. Bahsedildiği üzere sokaklarının ve kapılarının önemine değinen, ölçüler ve mimari betimlemeler üzerinden detaylı bilgiler verilen bir çalışmanın literatüre bu anlamda katkı sunacağı düşünülmüştür. Araştırma aşamasında arşiv belgeleri ve raporları, bu alanda yapılmış çalışmalar, yayınlanmış eserler ve tezler temel kaynaklar olarak alınarak yerinde incelemeler, analiz ve ölçümler yapılmıştır.

1. Kapalıçarşı Cadde ve Sokaklarının Tarihçesi

Kapalıçarşı’da üstü örtülü olan ve çarşıya esas *kapalı* kimliğini kazandırdığından bahsedilen, *Kalpakçılar*, *Kuyumcular*, *Aynacılar*, *Fesçiler* gibi esnaf gruplarına göre isimlendirilen toplam 61 sokak bulunmaktadır.⁵ 18. yüzyıla kadar Kapalıçarşı’nın

4 Gündüz Özdeş, *Türk Çarşıları* (Ankara: Tepe Yayınları, 1998), 7.

5 Çelik Gülersoy, *Kapalı Çarşının Romanı* (İstanbul: İstanbul Kitaplığı, 1979), 14.

merkezini oluşturan Cevahir ve Sandal Bedestenleri dışında, çarşının sokaklarda yer alan sağlam soltu ahşap⁶ dükkânlar ve loncaların yerleştiği arastalardan oluştuğu bilinmektedir.⁷ 1701 yılında bölgede etkili olan yangın sonrasında gerçekleştirilecek olan tadilat planları kapsamında ise dönemin İstanbul Kaymakamı Çerkez Osman Paşa ve şehrin önde gelenlerinin görüşmeleri sonucu, bu döneme kadar birçok yangın geçiren ve defalarca tadilat gören Çarşı'nın yangınlara dayanıklı hâle getirilebilmesi için kâgir bir yapıya dönüştürülmesine karar verilmiştir. Bu onarım kapsamında ahşap dükkânların kâgir hâle getirilmesinin yanı sıra, dükkânlar arasındaki sokakların üzerinin de tonozlu örtüler ile örtüldüğü kaynaklarda ifade edilmiştir.⁸ Bu tarihten sonra eski çarşı, esas olarak iki bedesten, dükkânlar, hücre olarak adlandırılan odalar ve hanlardan oluşan, bunlara ilaveten çeşmeler, ibadethaneler, kuyular, şadırvanlar, sebil, türbe, mektep ve hamamın⁹ yer aldığı, üstü kapalı sokakları ile de yeni bir kimliğe bürünen, kapılar ile de çevre ticaret alanlarından ayrışan 30.700 metrekaarelik¹⁰ yeni bütüncül bir yapı olan Kapalıçarşı'ya dönüşmüştür.

Bahsedildiği üzere yayılarak genişleyen, eklemlemelerle büyüyen bir alanın sonradan kapatılması¹¹ ile oluşan bir yapının baştan kapalı bir mekân olarak inşa edilmiş olması ile arasında farklılıklar olması tahmin edilebilir bir durumdur. Farklı topografik özelliklere sahip geniş bir alanın bir üst örtü ile kapatılması sırasında kimi sokakların iç yükseklikleri farklı olurken, kimi sokak örtülerinin de çatı kotları ve eğimleri farklılık göstermiştir. Yüzyıllar boyu müdahaleler görse de değişmeyen bu doğal doku, Kapalıçarşı'nın en belirgin özelliklerinden biridir. Gerek zaman içerisinde oluşumu gerekse sonradan kâgir bir yapıya dönüştürülerek kapatılması nedeniyle Kapalıçarşı'nın simetrik ve geometrik olmamasının yapıyı monotonluktan kurtarmış olduğu da dile getirilmiştir.¹²

Çarşının kapalı sokakları arasındaki bu yükseklik farklılıkları dışında genel olarak benzer olsalar da yapısal bazı farklılıklar da dikkat çekicidir. Türk şehirlerinde asıl çarşı üstte de belirttiğimiz gibi çarşının merkezi olarak kabul edebileceğimiz

6 Mustafa Cezar, *Tipik Yapılarıyla Osmanlı Şehirciliğinde Çarşı ve Klasik Dönem İmar Sistemi* (İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, 1985), 130. Cezar, bu eserinde bedestenlerin etrafında çıkan yangınlarda dükkânların tamamen yanmasından hareketle bunların ahşap olarak yapıldığı fikrinin güçlendiğini belirtmiştir.

7 Doğan Kuban, *Osmanlı Mimarisi* (İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 2007), 602.

8 Cezar, *Tipik Yapılarıyla Osmanlı Şehirciliğinde Çarşı ve Klasik Dönem İmar Sistemi*, 36.

9 1894 depreminden birkaç yıl öncesine ait bir bilgiye göre, Kapalıçarşı'da; 2 Bedesten, 4399 dükkân, 2195 hücre ya da oda, 1 hamam, 1 cami, 10 mescid, 16 çeşme, 8 kuyu, 2 şadırvan, 1 sebil, 1 türbe, 1 mektep ve 24 han bulunmaktaydı. Bk. Cezar, *Tipik Yapılarıyla Osmanlı Şehirciliğinde Çarşı ve Klasik Dönem İmar Sistemi*, 127-128.

10 Gülersoy, *Kapalıçarşının Romanı*, 14. Kapalıçarşı'ya ait resmi internet sitesinde çarşının 110 bin 868 m²'lik bir alana yayıldığı ve 45 bin m² kapalı alana sahip olduğu bilgisi yer almaktadır. Bk. https://www.kapalicarsi.com.tr/?page_id=16, erişim 31 Aralık 2021. Uydu foto üzerinden yapılan ölçümlerle de kapıları ile sınırlanan alanın yaklaşık olarak 45 bin m² olduğu tespit edilmiştir.

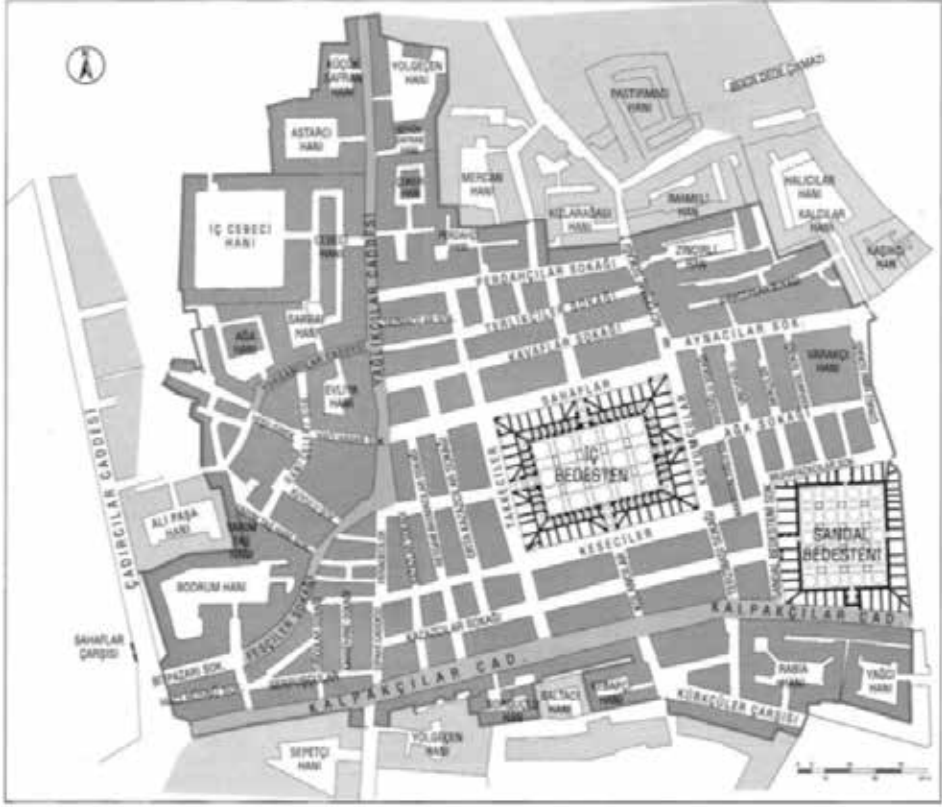
11 Cezar, *Tipik Yapılarıyla Osmanlı Şehirciliğinde Çarşı ve Klasik Dönem İmar Sistemi*, 127-128.

12 Gülersoy, *Kapalıçarşının Romanı*, 15.

bedestenler çevresinde toplanmaktadır. İstanbul Kapalıçarşı da Eski Saray'ın duvarının yanında, II. Mehmet tarafından camiye çevrilen Ayasofya'ya gelir sağlamak amacıyla yaptırılan Eski Bedesten (Cevahir Bedesteni) ve Yeni Bedesten (Sandal Bedesteni) çevresinde gelişmişti. Bu sebeple iki bedesten arasında bulunan çarşı yapılarını, dükkânları ve sokakları ile bilinen çarşının ilk dönem yapıları olarak kabul etmek doğru olacaktır.

Bahsi geçen, 15. yüzyıla tarihlenen Cevahir Bedesteni ve Sandal Bedesten¹³ etrafında konumlanan ilk dönem sokaklarına bakıldığında sokakların birbiri ile yaklaşık olarak dik açı ile konumlandığı ve gridal bir yapıyı ortaya çıkardığı görülmektedir. Bu durum çarşının ilk inşa noktasından sonra doğuya doğru yani Sandal Bedesteni'ne doğru uzanmasının amaçlanmış bir plan çerçevesinde olduğunu göstermektedir. Her ne kadar inşa edildiği yıllarda kâgir olarak yapılan bedestenler dışında, iki bedesten arasındaki sokaklarda yer alan dükkânların günümüze ulaşan veriler doğrultusunda ahşap olduğu bilgisi, bazı kaynaklarda da görüldüğü şekliyle çarşının kurgulanmış bir plan çerçevesince, belirlenen oryantasyonda ilerlediği görüşünü çürütmeye çalışsa da o yüzyıllardaki dükkânların zaten ahşaptan yapıldığı, bedestenlerin içindeki kıymetli malları koruma amaçlı kâgir olarak inşa edildiği göz ardı edilmemelidir. Şehirde belirlenen saray, ibadethane, liman vb. gibi önemli işlevlere haiz yapı alanlarının birbirleri ile olan ilişkileri belirlendikten sonra bir güzergâh doğrultusunda konumlandırılması dışında konut ya da serbest ticaret alanları gibi bölgelerin organik formda oluştuğu, eski dönemlere ait planlar ve gravürlerden de açıkça okunmaktadır. Bu sebeple, yukarıda da belirtildiği üzere Cevahir ve Sandal Bedestenleri arasındaki çarşı dokusunun gridal olmasından hareketle, ilk inşa yıllarında oradaki dükkânların yapılmasının da planlı olduğu kolayca söylenebilmektedir. İki bedesten arasındaki gridal yapılaşmanın aksine Cevahir Bedesteni'nin batısına doğru gidildikçe daha organik bir sokak dokusu göze çarpmaktadır (**G. 1**).

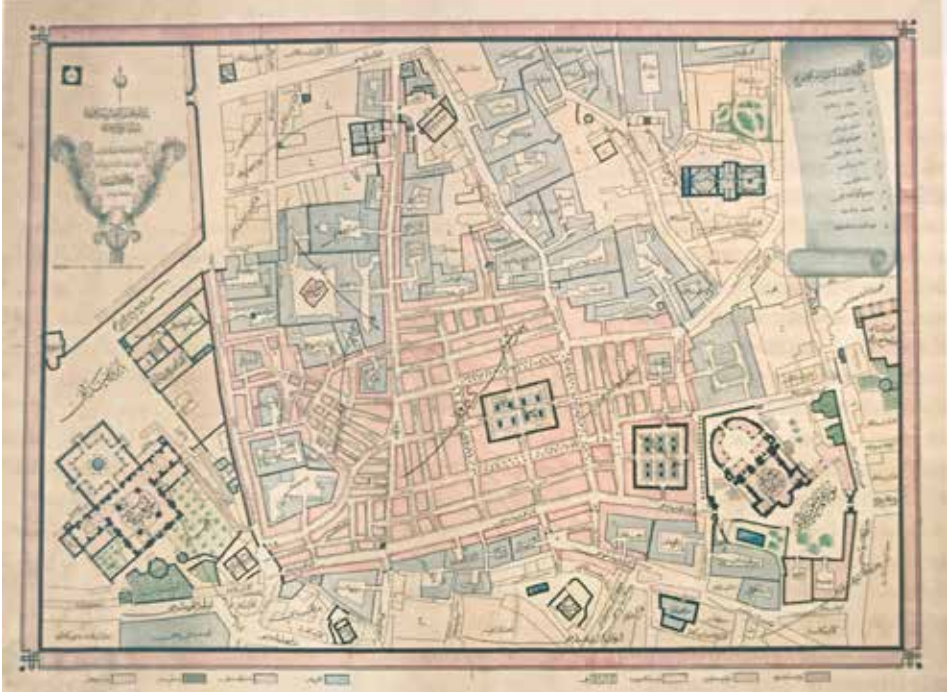
13 Kaynaklarda her ne kadar Sandal Bedesteni'nin Fatih döneminde inşa edildiği görüşü baskın olsa da farklı görüşler ile de karşılaşılmaktadır. Evliya Çelebi'nin "Bu da Fatih Sultan Mehmed Han'ın binasıdır, Eski Bedesten'e yüz adım yakınlıktadır ve bunun da şekli ve binası hemen Eski Bedesten gibidir." demiş olmasına rağmen 877 (1472-1473) tarihli vakfiyede Sandal Bedesteni'nden bahsedilmediği ancak bu vakfiyeden 4-5 sene sonra yazılan bir diğer vakfiyede ise Sandal Bedesteni'nden 265 dükkânlık 4 duvarlı bir yapı olarak bahsedildiğine dair bilgi bulunmaktadır. Bk. Ekrem Hakkı Ayverdi, *Fatih Devri* (İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1989), 4



G. 1: Kapalıçarşı plan şeması

(Çelik Gülersoy, “Kapalıçarşı”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c. 4, 424)

Bu doku içerisinde doğu-batı ve kuzey-güney yönünde uzanan iki ana aksın varlığı göze çarpmaktadır. Mekân içerisinde de çarşıya üstten bakma imkânı sağlayan hava fotoğraflarında da görüldüğü şekilde, çarşı içi sokakların planlarında da dikkat çeken en büyük özellik olan sokakların boyutlarındaki değişkenlik sayesinde bu iki aks kolayca belirlenmektedir. Çarşının güneyinde doğu-batı aksında uzanan ve yaklaşık 280 metre uzunluğunda olan Kalpakçılar Caddesi, 6.50 metre genişliği, 7 ile 8 metre yüksekliği ile çarşının birincil denebilecek en önemli ulaşım aksıdır. Cadde doğu ucunda Nur-u Osmaniye Kapısı, batı ucunda ise Beyazıt Kapısı ile sonlanmaktadır.



G. 2: 1886 tarihli harita. (İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi kaynaklı İstanbul I Numaralı Yenileme Alanı Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü arşiv belgesidir.)

Sultanların ve saray kadınlarının araba ile çarşıya geldiklerine, arabadan inmeden alışveriş yaptıklarına dair¹⁴ kaynaklarda belirtilen ifadelerden de hareketle bahsedilen caddenin çarşının doğu-batı aksındaki ana caddesi, Kalpakçılar Caddesi olduğu düşünülmektedir. Kapalıçarşı'nın geçirdiği 1894 depremi sonrası yapılan tadilat çalışmalarında büyük hasar gören caddenin genişletildiği düşünülse de, 1886 tarihli haritadan tespit edildiği üzere, deprem öncesinde de Kalpakçılar Caddesi'nin çarşının en geniş sokağı olduğu anlaşılmaktadır (G. 2).

Çarşı'nın ikincil ulaşım aksı ise Çarşı Kapı'dan Örücüler Kapısı'na uzanmakta olan, farklı isimler ile adlandırılan birbirini takip eden sokakların birleşiminden oluşmaktadır. Burası, kuzeyde Yağlıkçılar Caddesi ile başlayarak güneye doğru ilerledikçe Feraceciler, Sipahi ve Çarşı Kapı Sokak ile devam eden akstır. Bu aks aynı zamanda Kapalıçarşı dışında Örücüler Kapısı'ndan başlayarak Eminönü istikametine doğru ilerleyen Uzun Çarşı Sokağı ile devam eden, ismini de aldığı Uzun Çarşı'yı oluşturan akstır. Bu hattın Bizans dönemi çarşısının omurgası olan *Makros Embolos* olduğu kaynaklarda belirtilmiştir. Hattın, Haliç ve Marmara limanlarını bağladığı görüşü de öne sürülmüş ve "Marmara limanlarının işlevini yitirmesi neticesi eski Divanyolu'na

14 Önder Şenyapılı, *Ne Demek İstanbul, Ne Demek Bebek?* (Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi Yayınları, 2003), 88.

kadar olan kısmı korunmuştur.”¹⁵ yorumu yapılmıştır. Bu iki hattın kesişmesiyle aralarında oluşan alan içerisinde konumlandırılan bedestenlerin durumu irdelendiğinde, burasının ticaret alanının nüvesi olarak belirlendiği ve ticaret alanının saray mahalli ile meskûn mahal tarafına doğru yayılmasının engellenmesi amacıyla kentin eski yerleşik güzergâhları ile sınırlandırıldığı düşünülebilir.

2. Günümüz Kapalıçarşı Sokak Özellikleri

Bu bölümde, sokak genişlikleri, üst örtü türü ve yükseklikleri ana hatlarıyla korunmuş olsa da döşeme kaplama, boyama, destekleme uygulamaları defalarca yapıldığından orijinalinden oldukça büyük farklılıklarla günümüze ulaştığı düşünölen Kapalıçarşı'nın 2021 yılında gerçekleştirilen son restorasyon öncesine dair bilgiler aktarılmıştır.

Üst örtüye sahip sokaklar zeminden çatıya incelendiğinde; zeminlerin doğal ve yapay taşlar ile kaplandığı; duvarların ise sıvalı ya da boyalı olduğu görölmektedir. Bununla birlikte duvarlar, cephede bulunan kemerlerin üzengi seviyesine kadar üzeri boyalı kesme taş ile örüldür. (Kalpakçılar Caddesi'nde de benzer şekildedir.). Dükânların yer aldığı bölümlerde ise gerek dekoratif olarak sergi amaçlı gerekse orijinal dokuya zarar vermeyi engelleyen kararların caydırıcılığı nedeniyle, tadilatı yapılmayan yerlerde yenileme amaçlı duvarlar sıklıkla ahşap vb. panolarla kaplanmıştır.

Tonoz, kubbe ve kemer gibi yapı elemanlarının sıvalı ve boyalı yüzeylere sahip olduğu, ayrıca sokakların kot farkı nedeniyle üst örtü elemanlarına yansıyan yükseklik değişimlerinden ortaya çıkan yüzeylerde 8 farklı desende kalemışı bulunduğu tespit edilmiştir. Yağmur ve kar nedeniyle çatıda biriken suyun tahliyesine imkân sağlayan boruların çoğunlukla çinkodan yapıldığı, yer yer pvc olarak bu boruların değiştirildiği, üst örtüde bulunan pencere boşluklarındaki doğramaların demirden imal edilmiş olduğu da tespitler arasında yer alan diğer detaylardır.

Sokakların ağırlıklı olarak beşik tonoz ile örtöldüğu, birbiri ile çakışan sokakların birleşme yerlerinde ise farklı yönlerden gelen bu üst örtülerin tonoz geçmesi ile bir araya gelmiş olduğu görölmektedir. Sokaklardaki tonoz örtülerde, kesit ve boyutlarının değişiklik gösteren demir gergiler ve destek kemerleri bulunmaktadır. 1804 tarihli gravürlerde genel olarak gergilerin olmadığı gözlemlenirken bazı kemerler arasında ahşap gergilerin yer aldığını gösteren yaklaşık olarak aynı tarihli gravürler de mevcuttur (G. 3).

15 Suhule Can, “İstanbul Yarımadası Tarihi Ticaret Bölgesinin Analizi ve Bozulan Dokunun Yeniden Korunmasında Tasarım Önerileri” (Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 1996), 17.



G. 3: Kapalıçarşı Gravürü, Thomas Allom
(1804-1872) (M. Sevim, *Gravürlerle Türkiye*, c. 2, 277)

Tonozların üzengi seviyesinin hemen üzerine iç mekânın hava akışını ve aydınlanmasını sağlayan kemerli pencerelerin bulunduğu, pencerelerin yanı sıra bazı sokaklarda dörtgen biçimli havalandırma boşlukları olduğu da görülmektedir.

Çarşı'da beşik tonozdan farklı örtü sistemleri de mevcuttur. Kapalıçarşı'nın doğu tarafında bulunan Arabacıoğlu Sokağı'nda destek kemerlerinin aynalı tonozlar ile kapatılmış olduğu görülürken Akikçiler Sokağı'nın orta bölümünde ise kemerler arasındaki üst örtünün kubbe biçiminde olması dikkat çekicidir. Sokak kesişim alanlarında da beşik tonoz, aynalı tonoz ve kubbeye rastlanmaktadır.

Cevahir Bedesteni etrafındaki sokakların ise (Keseciler Sokağı, Takkeciler Sokağı, Halıcılar Çarşısı Sokağı) ortalama 8 metre genişliğinde ve iki sıra kesme taş sütuna (kesit ölçüleri 0,35 ile 0,70 metre arasında değişmektedir) oturan üçlü tonoz sistemi ile diğer sokaklardan ayrılmakta olduğu tespit edilmiştir. Bedesten çevresindeki sıra dükkânlar ile sütunlar arasında çapraz tonoz ile örtülen kısmın yaklaşık 3,5 metre yüksekliğinde olduğu, daha dar ve yüksek olan 5 metre yüksekliğe sahip aksta kemerli tepe pencereleri ile yer yer boşaltılmış beşik tonozun yer aldığı, çevre adalar ile ikinci sıra sütunlar arasında kalan aksta ise beşik ve çapraz tonoz bulunduğu görülmektedir. Bu sokaklardan bedesten girişlerine geçişlerde aynalı tonoz ve kubbe yer almaktadır (**G. 4**). Cevahir Bedesteni etrafındaki sokaklar dışında bazı sokaklarda sütunlar bulunmakta fakat bu sütunlar bedestenin etrafındakiler gibi düzenli bir diziliş göstermemektedir.



G. 4: Halıçılar Çarşısı Sokak
(İstanbul I Numaralı Yenileme Alanı Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü Arşivi)



G. 5: Kalpakçılar Caddesi ve Nur-u Osmaniye Kapısı
(İstanbul I Numaralı Yenileme Alanı Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü Arşivi)

Sokakların üzerinde ise alaturka kiremit ile kaplanmış beşik çatı bulunmakta olup çatıların mahya bölümlerinde yürüme yolları yer almaktadır. Farklı kotlardaki yürüme yolları, metal ve beton merdivenler ile birbirine bağlanmaktadır. Sokaklardaki pencerelerin üzerindeki beşik çatıların da sokak boyunca ilerleyen diğer beşik çatıya saplandığı, sokak birleşimindeki kubbe, aynalı tonoz gibi farklı örtülerin ise kırma çatı ile kapatıldığı tespit edilmiştir (G. 5).

3. Kapalıçarşı'nın Kapıları



G. 6: Kapalıçarşı kapılarını gösterir şema. (Yazar tarafından üzerine işaretleme yapılmıştır.)
(İstanbul I Numaralı Yenileme Alanı Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü Arşivi)

Bedestenlerin yapılış amaçlarının başında değerli eşyaları güvende tutmak geldiği bilinmektedir. Ticaret bölgesinin merkezi olarak konumlandırılan bedestenlerin gerek malzeme seçimi gerek mimari yapısı gerekse yer seçimi ile tüccarların değerli mallarını korumak için bir çeşit iç kale görevi gördüğü kaynaklarda ifade edilmiştir.¹⁶ Afetler karşısında korunaklı hâle getirilmesi dışında, hırsızlık ve yağmalanmaya karşı da güvenli kılınması amaçlanmıştır.

16 Semavi Eyice, "Bedesten", *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 5 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1992), 302-311.

Makalenin başında bahsedildiği üzere, merkezi Bedesten olan ancak zamanla, nüfusun artması, ticaret alanlarının genişlemesi vb. sebeplerle etrafındaki sokaklara da dükkânlar sayesinde yayılan bir ticaret birimi olarak var olan çarşıların, merkezindeki bedestenler ile benzer sebeplerden ötürü korunaklı olma amaçlı dönüşmeye başladığı görülmektedir. Rutin gece nöbetçilerinin varlığı dışında, ticaret alanına girmeyi kontrol altına alabilmek için kapıların yapıldığı görülmektedir.

Kâgir hâle dönüştürülerek yangın ve depreme karşı daha dayanıklı olması istenen bu önemli ticaret mekânının içinde, tüccarların kıymetli malları dışında çarşı esnafının ve tüccarların kasaları, evrakları, defterleri, esnaf ve zanaatkâr loncalarının belgeleri muhafaza edildiğinden¹⁷ geceleri de yüksek güvenlik önlemleri alındığı bilinmektedir. Çarşıda görevli oldukları bölgelerde gece nöbet tutan 200 kadar bekçi bulunduğuna dair rivayetler olduğundan, çarşının açılma saatinde her kapı için görevli kılınmış kişinin çarşı kapısını açtığından, akşamları da aynı şekilde görevli bekçi tarafından kapının kapanıp kilitlendiğinden bahseden Efdalettin Tekiner bu bilgilere ilaveten bugün kiremit ile kaplı bulunan çarşı üst örtüsünün eskiden kurşun kaplı kubbelerden oluştuğunu ve kubbeler üzerinde bekçilerin geçişlerine imkân veren geçitler olduğunu belirtmiştir.¹⁸ Bahsedildiğı üzere görevli nöbetçiler dışında güvenliğı sağlamak amaçlı yer alan kapılar, Kapalıçarşı'nın belirlenmiş olan alanı kapsamındaki sokakları da bölerek içeride korunaklı bir alan oluşturmuştur. Kimisi daha ihtişamlı ve anıtsal görünüşte kimisi ise işlevselliğı ile varlık gösteren toplamda 21 adet kapı mevcuttur (G. 6).

Çarşının iki ana aksını sınırlandıran, Kalpakçılar Caddesi üzerindeki Beyazıt ve Nur-u Osmaniye Kapıları ile diğer ana hat olan kuzey-güney aksında bulunan Çarşı Kapı, diğer kapılara kıyasla daha gösterişlidir ve Kapalıçarşı sembolü olarak birçok yerde kullanılmaktadır. Tarih boyunca defalarca restorasyon geçiren Kapalıçarşı gibi kapılarının da zaman içerisinde tadilat gördüğü, restorasyon geçirdiğı, ihtiyaca binaen görünüşlerinde ve malzemelerinde bazı değişiklikler yapıldığı arşivlerde rastlanan son dönem fotoğraflarından da anlaşılmaktadır. Tüm yapılan değişikliklere dair kapsamlı bir kayıt bulunamamış olsa da çok defa değişime uğramış olduğu çıkarımını yapmak yanlış olmayacaktır.

Kapıların günümüz görünüşlerine ait detaylı mimari özellikleri içeren bilgiler ise şu şekildedir:

3.1. Beyazıt Kapısı

Kapalıçarşı'nın anıtsal kapılarından biri olan Beyazıt Kapısı, Çadırcılar Caddesi ile Kalpakçılar Caddesi kesişiminde yer almaktadır. Dış cephede basık kemerli kapı boşluğunun bulunduğu duvarın kesme taş örgülü olduğu, cephede geçişin yer aldığı

¹⁷ Semavi Eyice, "Bedesten", 302-311.

¹⁸ Efdalettin Tekiner, "İstanbulda Kapalı Çarşı", *Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni* (Eylül 1949), 8.

yüzeyden daha önde ve kapı boşluğundan daha büyük sivri kemerli bir kademelenme bulunduğu, bu yüzey farkındaki köşelerin ise profilli olduğu görülmektedir. Kapı boşluğunun her iki tarafında kabartmalı çerçevesi, niş görünümlü sığ girintiler göze çarpmaktadır. Sivri kemerin üstünde nihayete eren yüzey ise silme ve motifli bir bitiş ile sonlanmaktadır. Yine sivri kemerin iki tarafındaki yüzeyde dairesel kabartmalar görünmekte ve önceki restorasyonlarda yetersiz restitüsyon neticesinde yüzeylerin bu şekilde boş bırakıldığını düşündürmektedir. Sivri kemerin aynasında pirinçten yapılmış olan bir tuğra plakası yer almakta ve basık kemer üstünde ise yine pirinç harflerle *Kapalıçarşı, Grand Bazaar, 1461, Gate 7, Beyazıt Kapısı* yazmaktadır. Kapının bulunduğu duvar taş kapı görüntüsünü sağlayacak şekilde yükseltildiğinden ardındaki beşik çatıyı gizlemektedir. Kapı boşluğunun kemer tepe noktasından yüksekliğinin 3.64 metre, eninin ise 3 metre olup duvarın toplam 9 metre yükseklikte olduğu ölçülmüştür.



G. 7: Beyazıt Kapısı ve Rölövesi
(İstanbul I Numaralı Yenileme Alanı Koruma Kurulu Müdürlüğü Arşivi)

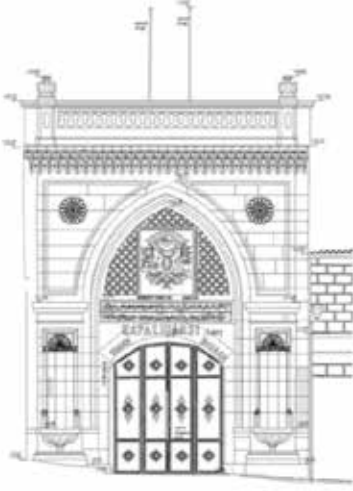
Kapıdan içeri girildiğinde, Kalpakçılar Caddesi kotunun 0,15 metre kadar aşağıda olması nedeniyle kapı eşliğinden bir basamak inildiği görülmektedir. Kapı boşluğunda iki tarafa doğru açılabilen ikişer kanatlı, katlanan demir kapı yer almakta olup dikdörtgen şekilli kanatların kapı boşluğundan daha yüksek olması, kapı kapalı iken içeriden bakıldığında basık kemerli atkının görülmesini engellemektedir. Demir kanatların, ortalarında arma olan iki göbekli tabladan oluşan alt bölüm ve parmaklık arkasındaki cam bölmeli üst kısımdan meydana geldiği görülmektedir. Kapının bulunduğu duvarın iç yüzeyinde ise kapı millerinin oturduğu taşların üzerindeki düz atkıdan sonra sıvalı yüzeye geçildiği, beşik tonozun oturduğu bu duvarda da Kapalıçarşı'nın genelinde olduğu gibi kalemşi bulunduğu göze çarpmaktadır (**G. 7**).

3.2. Nur-u Osmaniye Kapısı

Kapalıçarşı'ya girişı sağlayan bir diğer önemli kapı olan Kalpakçılar Caddesi'nin doğu ucundaki Nur-u Osmaniye Kapısı'nın da anıtsal bir kapı olduğu söylenebilir. 3 metre eninde 3.75 metre boyunda basık kemerli bir kapı boşluğunun bulunduğu kesme taş örgü duvar yaklaşık 10 metre yüksekliğe sahiptir. Nur-u Osmaniye Caddesi cephesinde, en içte basık kemerli bir kapı boşluğu, onun üzerinde ise sivri bir kemerin yer aldığı, bu farklı yüzeylere geçişlerde profillerin kullanılmış olduğu görülmektedir.

Sivri kemerin üzengi seviyesinde kapıdan sağa ve sola doğru yatay silmeler ve silmelerin altında planı yarım altıgen formunda olan kenarları plasterli, üst bitişı ise motifli olan nişler bulunmaktadır. Ayrıca bu nişlerin tabanının duvar yüzeyinden dışarı çıkan, altları motif kabartmalı konsol biçiminde olduğu fark edilmektedir. Sivri kemerin yine üzengi seviyesinde kapının kitabesi ve hemen üstünde kabartmalı taş ayna içerisinde dörtgen bir Osmanlı arması bulunmaktadır. Arma ile kitabe arasında pirinç harflerle *Nuruosmaniye Kapısı*, basık kemerin üstünde ise *Kapalıçarşı, Grand Bazaar, 1461, Gate 1* yazılmıştır. Sivri kemerin iki tarafındaki yüzeylerde birer adet rozet bulunmakta olduğu ve kemerin yukarısında yatay düzendeki mukarnaslı bölümden sonra bir sıra lale kabartmalı motifin yer aldığı görülmektedir. En üstte ise iki köşede bulunan topuz başlıklar ve arasındaki silme ile duvar sonlanmaktadır. Duvarın yüksekliği Beyazıt Kapısı'nda olduğu gibi arkasındaki beşik çatıyı gizlemektedir.

Nur-u Osmaniye Kapısı'ndan içeriye kot farkı olmadan girilmekte ve basık kemerli kapı iki tarafa açılan ikişer parçalı katlanan kanatlardan oluşmaktadır. Dikdörtgen forma sahip demir kapıların dış yüzeyinde çerçeveler ve bu çerçevelerin ortasında çiçek desenli armalar bulunmaktadır. Kapının iç yüzeyinden, kalemişi bulunan üst duvara ise düz atkı ile bir geçiş yapıldığı görülmektedir. şu an bulunan demir kapının yerinde 1949 yılında camlı bir kapı olduğu da elde edilen arşiv fotoğraflarından görülmektedir (G. 8).



G. 8: Nur-u Osmaniye Kapısı ve Rölövesi
(İstanbul I Numaralı Yenileme Alanı Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü Arşivi)



G. 9. 1949 yılına ait Nur-u Osmaniye Kapısı fotoğrafı.
(Tekiner, "İstanbul'da Kapalı Çarşı", 8)



G. 10. 1949 yılı sonrasına ait Nur-u Osmaniye Kapısı fotoğrafı.
(Taha Toros Arşivi – 001500281006)

3.3. Çarşı Kapı

Çarşı Kapı, Kapalıçarşı'nın kuzey-güney aksının güneydeki çıkışında bulunan kapı olup kendi adı ile bilinen Çarşı Kapısı Sokak'ta yer almaktadır. Basık kemerli kapı boşluğu 3 metre yükseklikte, 2.45 metre genişliktedir. Kapının bulunduğu duvarın bir yüksekliğe kadar kesme taş örgüye sahip olduğu, kapı kemerinin üzerinde ise tuğla örgü olarak devam ettiği görülmektedir. Duvarın üst kısmındaki tuğla örgülü yüzeyden yanlardaki sıvalı yüzeye geçişte kesme taşlar bulunmaktadır. Yine bu tuğla örgünün arasında, tuğladan bir kemer dizisi bulunmakta olup bu kemerin aynasında kapının tam üzerine denk gelen kısımda kesme taş söveli dikdörtgen bir pencerenin yer aldığı görülmektedir. Dışarıdan bakıldığında pencerenin baklava dilimli bir revzen ile kaplı olduğu fark edilmektedir. İçeride ise pencerenin dışarıdakinden farklı olarak bitkisel desenli ve renkli vitraya sahip içlik bir revzen ile kaplı olduğu görülmektedir (G. 11). Tuğla kemerin bittiği yerden itibaren eğrisel formda sıvalı bir alın yükselmektedir. Daha üstte bulunan iki sıra kirpi saçak ile sonlanan duvar alaturka kiremit ile örtülmüştür. Kapı boşluğu içeriye doğru açılan, iki tarafa iki parçalı olarak katlanan demir, dikdörtgen kanatlar ile örtülmektedir. Kanatların her birinin alt bölümleri biri büyük, diğeri küçük iki göbekli, üst bölümleri ise içten parmaklıklı camlıdır.



G. 11 ve G. 12: Çarşı Kapı içeriden görünüş ve Dış Cephe Rölövesi
(İstanbul I Numaralı Yenileme Alanı Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü Arşivi)

Alt kotta olan yoldan içeriye girerken eşik bulunmaktadır. Duvarın iç yüzeyinin tuğla ve kesme taştan oluşan düzensiz bir örgüye sahip olduğu görülmektedir. İç soğanın üzerindeki beşik tonozun başlangıç seviyesinde yer alan düz atkıyla yukarıdaki sıvalı ve kalemişi ile bezenmiş yüzeye geçilmektedir.

3.4. Diğer Kapılar

Kürkçüler Kapısı: Kürkçüler Çarşısı'nın doğu çıkışında bulunan Kürkçüler Kapısı, kesme taş örgülü duvarda bulunan yanlarda birer adet küçük, ortada ise daha geniş ve yüksek bir giriş olmak üzere kemerli üç kapı boşluğu ile diğer kapılardan farklılık göstermektedir. Kapılar üzengi seviyelerine kadar ulaşan katlanır demir kapılar ile kapanmakta olup kemerli kısımlarda ferforje kafes yer almaktadır. Kürkçüler Çarşısı Sokağı'nın kotu, dışarıya göre daha aşağıda olduğundan kapı eşiğinden sonra basamak ile içeriye girilmektedir.

Merdivenli Kapı: Kürkçüler Çarşısı'nda, Kürkçüler Kapısı'na göre batıda bulunan çıkışta yer almaktadır. Güneye açılan bu kapı boşluğunda demir iki kanat bulunmaktadır ve kapı düz atkılı olup içeriye girerken kot farkı nedeniyle basamaklardan inildiği ve çıkarken aynı şekilde merdiven kullanıldığı için bu adın verildiği anlaşılmaktadır.

Sorguçlu Han Kapısı, Bodrum Han Kapısı, Cebeci Han Kapısı olarak üstteki semada işaretli bulunan yerlerdeki geçişler kapıdan ziyade birer geçit niteliğindedir. Bu geçitlerin alelade oluşu, 19. ya da 20. yüzyıllarda Çarşı'ya erişim kolaylığı sağlanması nedeniyle açıldıklarını düşündürmektedir.



G. 13 ve G. 14: Bodrum Han Kapısı içeriden ve dışarıdan görünüşü.
(İnci Dilaveroğlu kişisel arşivi, 2021)

Yolgeçen Han Kapısı: Beyazıt Kapısı'nın doğusunda bulunmakta olup Yol Geçen Hanı'nı çarşıya bağlayan geçiştir.

Hacı Hüsnü Kapısı: Beyazıt Kapısı'nın kuzeyinde, Hacı Hüsnü Sokağı'nın batı ucunda yer almakta olup basık kemerli, dar bir kapı boşluğuna sahiptir. Dış cephe

yüzeyi sıvalı olan kapı boşluğundan bir silme ile kapı üstünde bulunan katın pencere-reli cephesine geçildiği görülmektedir. Sokak ile aynı kottan çarşıya girilen kapının içeri doğru iki yana açılan demir kanatları bulunmaktadır. Kapı boşluğunu aşan kapı kanatlarının alt kısmı göbekli tabla, üst kısmı ise parmaklıklı cam ile kaplıdır.

Fesçiler Kapısı: Beyazıt Kapısı'ndan Çadırcılar Caddesi boyunca ilerlerken Hacı Hüsnü Kapısı'nı geçince sağ tarafta, Kapalıçarşı'nın batısındaki Fesçiler Sokağı'nın sonunda bulunmaktadır. Çadırcılar Caddesi cephesindeki basık kemerli kapı boşluğu, suni taş yüzeyli duvarda yer almakta olup üstte profilli bir kademelenme ile oluşan bir kemer daha mevcuttur. Bu kemerin aynasında profilli, sağında ve solunda ise yüzeyden çıkma yapmış boş birer madalyon şekilli süsleme bulunmaktadır. Kemerin üzengi seviyesinden sağa ve sola uzanan yatay silmeler ve hemen altta bir çerçeve içinde kapıya ait bir kitabe bulunmaktadır. Kapının bulunduğu cephe, silme ile sonlanmakta olup kapının dört kanadı içeri doğru katlanarak açılmaktadır. Dışarıda kemerli olan kapı boşluğu içeride ise düz atıklıdır.



G. 15 ve G. 16: Fesçiler Kapısı içeriden ve dışarıdan görünüşü.
(İnci Dilaveroğlu kişisel arşivi, 2021)

Yorgancılar Kapısı: Batıda, Kapalıçarşı'nın Yorgancılar Sokağı çıkışında yer almaktadır. Demir kanat ile kapanmakta olan kapı boşluğu, basık kemerlidir. Kapının üzengi seviyesinden iki yanına ve kemerin üstünde uzanan yatay silmeler göze çarpmaktadır. Kapı boşluğunun üst tarafında sivri kemerli bir pencere ve pencere üzerinde de tuğladan kirpi saçak üstünde yükselen bir alınlık mevcuttur.

Lütfullah Kapısı: Kapalıçarşı'nın batısında, Lütfullah Sokağı'nın sonunda yer almaktadır. Yol kotundan beş basamak inilerek ulaşılan düz atıklı kapı boşluğu üç

kanatlı demir kapı ile kapanmaktadır. Bu kapının üzerinde de sivri kemerli dar bir pencere bulunmaktadır.

Örücüler Kapısı: Kapalıçarşı'nın ikincil önemli aksının kuzey çıkışında Yağlıkçılar Sokağı'nın bitiminde yer almakta olup bu kapı aracılığıyla Kapalıçarşı'dan Mercan Caddesi'ne çıkılmaktadır. Basık ama geniş kemerli kapının üzeni taşları dışarı profilli olarak taşmaktadır. Her iki yönde üçerli demir kanatlara sahip kapının hemen üzerinde basık kemerli bir pencere bulunmakta olup pencere üzerinde ise profilli bir silmenin yer aldığı görülmektedir. Konumunun önemine rağmen diğer anıtsal kapılara kıyasla çok sade oluşu, zaman içerisinde bu aksa ait geçişte yer değişikliği yapıldığı düşüncesini doğurmaktadır.

Tacirler Kapısı: Tacirler Sokağı'nın çıkışında bulunmaktadır. Kesme taşlı dış cephesindeki basık kemerli kapı boşluğu içeriden millerin oturduğu iki taş üzerinden düz atkı ile sonlanmaktadır. Kapının dışarı çıkıntılı üzeni taşları ve kilit taşı üstünde profilli bir silme yer almaktadır. Kapı elemanlarının üstünde kemerli bir pencere boşluğunun bulunduğu duvarın da profilli bir silme ile sonlandığı görülmektedir.

Mercan Kapısı: Çarşı içinden Tığcılar Sokağı'na açılan kapıdır. Diğer kapılardan aşına olunduğu gibi bir silme ile üst kat penceresine geçilen cephede basık kemerli bir kapı boşluğu mevcuttur. Üzeni taşları profil ile dışarı taşmaktadır. Üst kat penceresi taş sövelidir.

Sıra Odalar Kapısı: Dar bir sokakta sağlı sollu küçük odalardan oluşan Sıra Odalar isimli alandan Kapalıçarşı'ya açılan ve 0,74 metre eni ve yaklaşık 12 metre uzunluğu olan bir geçit niteliğindedir.

Mahmutpaşa Kapısı: Çarşı Kapı, Beyazıt Kapısı ve Nur-u Osmaniye Kapısı'ndan sonra en çok kullanılan kapı olduğu ifade edilmektedir.¹⁹ Aynacılar Sokağı'nda Çuhacı Han'ın kuzeybatı köşesinde yer almakta olup diğer çoğu kapıdan farklı olarak iki açık sokağı birbirinden ayıran bir duvar üzerindedir. Kesme taş duvarda basık kemerli üç kapı boşluğu bulunmaktadır. İkişer parçalı katlanır demir kanat ile kapanan ortadaki büyük açıklığa ait kemerin hemen üzerinde bezemesiz bir rozet, kemer aynasında ise demir parmaklıklar yer almaktadır. Diğer iki yandaki dar kapı boşlukları da demir kanatlar ile kapanmakta olup ortadaki kapı üzerindeki duvar bitişinin daha yüksek olduğu görülürken kapı üzerine muhtemelen güvenlik nedeniyle eklenen metal parmaklık göze çarpmaktadır.

19 Gül Yücel ve Görün Arun, "İstanbul Kapalıçarşı Tahliye Organizasyonunun Afetten Etkilenebilirlik Değerlendirmesi", *Mimarlık Dergisi* 354 (Temmuz-Ağustos 2010), erişim 2 Aralık 2020, <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=368&RecID=2439>

Çuhacı Han Kapısı²⁰: Çuhacı Han'dan Kapalıçarşı'ya geçişte yer alan 2,7x4,1 metrelik bir kapı boşluğundan oluşmaktadır.

Kılıççılar Kapısı: Çuhacı Han'ın güneybatı köşesi ile Sandal Bedesteni'nin kuzeydoğu köşesinin kesiştiği yerde bulunan duvar üzerindedir. Bu kapı da Mahmutpaşa Kapısı gibi üstü açık bir sokakta bulunan duvarda yer almaktadır. Demir profil üzerinde duran düz atkılı kapı boşluğunun üçer katlanır demir kanat ile kapanmakta olduğu görülmektedir.


Sandal Bedesteni Kapısı: Sandal Bedesteni'nin doğu kapısıdır ve Nur-u Osmaniye Cami'ne açılmaktadır. 5,3 metre yüksekliği ile çarşı kapıları arasında en yüksek kapı boşluğuna sahiptir. Kemerli geçişte bulunan kapının iki kanadı içeri açılıp, diğer iki kanadı sabit dört bölmeli camlı demir doğramadan oluşmaktadır. Bu camlı doğrama da dışarıda demir lokma parmaklıklar ile korunmaktadır. Yol kotu daha düşük olduğundan içeriye girişte basamaklar bulunmaktadır. Ayrıca içeride Sandal Bedesteni'ne ait basık kemerli iç kapısı bulunmaktadır.

Sonuç

Yüzyıllar boyu deprem ve yangınlarda zarar görüp tekrar inşa edilen, zaman zaman restore edilen Kapalıçarşı, bunlar dışında da kullanıma ve zamana bağlı yıpranmalar yaşamış ve son yıllarda sıkı koruma tedbirlerine, çok katmanlı yetki alanları denetlemelerine rağmen bile değişmeye devam etmiştir. Bu sebeple Kapalıçarşı'nın her dönemine ışık tutacak verilerinin toplanması ve paylaşılması, bu alanda yapılacak çalışmalara sistematik katkı sağlaması bakımından çok değerlidir.

15. yüzyılda bedestenler ile ticari merkez olarak var olmaya başlayan çarşı çekirdeği, kendisini sarmalayan sokakları ile geniş bir alana yayılırken, afetlerde zarar görmesinin önüne geçebilmek üzere 18. yüzyılda kâgir bir hâle getirildiğinde etrafından ayrışarak kendi özel dokusuyla varlığını sürdürmeye devam etmiştir. 19. ve 20. yüzyıllarda deprem, yangın gibi afetler nedeniyle kapsamlı onarımlar geçirmiş olan Kapalıçarşı, 21. yüzyılın başında küçük çaplı tadilatlar görmüş ve bazı bakımlardan geçirilmiştir.

2014 ve 2015 yıllarında İstanbul II Numaralı Yenileme Alanları Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu tarafından onaylanan *Kapalıçarşı ve Çevresi (Beyazıt-Molla Fenari-Taya hatun Mh.) Kentsel Yenileme Alanları* içerisinde kalan adalar için hazırlanmış avan projenin Fatih İlçe Belediyesi Meclis kararı, İBB Meclis kararı, Kurul

20 Koruma Bölge Kurulu arşivinden elde edilen G. 6 numaralı resimde; Çuhacı Han Kapısı'nın 19 numara ile işaret edildiği görülmektedir. Ancak 19 numaralı yer Çuhacı Han Kapısı değildir. Belirtilen yer Kapalıçarşı sınırları dışında kalan hanın girişine ait kapıyı göstermekle beraber, Kapalıçarşı'ya ait girişin handan çarşıya doğru girişte olması gerektiğinden Çuhacı Han Kapısının esas yeri G. 6 üzerinde  sembolü ile işaretlenmiştir.

kararı ve en son 2. İBB Meclis kararı neticesi 2021 yılı sonu itibari ile onay aşamaları tamamlanmaktadır. Eş zamanlı olarak birtakım kapsamlı değişiklikleri de içeren restorasyon süreci başlamıştır.

Bu bağlamda, Kapalıçarşı'nın yüzyıllar boyu hareketliliğini ve canlılığını kaybetmeden büyümesine yardımcı olan *sokak dokusuyla* beraber, sınırlarını ve güvenliğini koruyabilmesini borçlu olduğu *kapılarını* konu alan bu makalenin geniş bir çalışmanın kısıtlı bir ürünü olmakla beraber bundan sonraki çalışmalara ışık tutması, bahsi geçen değişiklik öncesine ait verileri kayda geçirmiş olması ile literatüre katkı sunması hedeflenmektedir.

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

- Akar, Tuba. "Osmanlı Kentinde Ticari Mekanlar: Bedesten-Han-Arasta-Çarşı Mekanları Literatür Değerlendirmesi." *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi* 7 (2009): 267-292.
- Akbaş, Turgut. "Osmanlı İstanbul'unda Bayezid Meydanı ve Tarihi Çevresi." Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2011.
- Aksoy, Feridun. "Türk Han ve Kervansarayları." *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri I*. İstanbul: İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Türk Sanat Tarihi Enstitüsü, 1963, 133-167.
- Altınay, Ahmet Refik. *Eski İstanbul*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.
- Altınay, Ahmet Refik. *On Altıncı Asırda İstanbul Hayatı (1553-1591)*. İstanbul: Maârif Vekaleti Milli Talim ve Terbiye Dairesi Yayını, 1935.
- And, Metin. *16. Yüzyılda İstanbul, Kent, Saray, Günlük Yaşam*. İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, 1993.
- Arseven, Celal Esad. *Eski İstanbul*. Haz. Yelkenci Dilek. İstanbul: Çelik Gülersoy Vakfı İstanbul Kütüphanesi Yayınları, 1989.
- Aslanapa, Oktay. *Osmanlı Devri Mimarisi*. İstanbul: İnkılap Yayınevi, 2004.
- Ayverdi, Ekrem Hakkı. *19. Asırda İstanbul Haritası*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Enstitüsü, 1958.
- Ayverdi, Ekrem Hakkı. *Osmanlı Mimarisinde Fatih Devri*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 1989.
- Ayverdi, Ekrem Hakkı. *Fatih Devri*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1989.
- Ayverdi, Ekrem Hakkı. *İlk 250 Senenin Osmanlı Mimarisi*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Baha Matbaası, 1976.
- Baş, Yaşar. "İstanbul Kapalıçarşısı (XV-XVII. Yüzyıl)." Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, 2008.

- Batı, Uğur. "Tüketim Katedralleri Olarak Alışveriş Merkezlerinin Toplumsal Göstergebilimi: "Forum Bornova Alışveriş Merkezi Örneği." *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi* 4 (2007): 2-26.
- Benli, Gülhan. "İstanbul Tarihi Yarımada'da Bulunan Han Yapıları ve Avlulu Hanların Koruma Sorunları." Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2007.
- Bildik, Seda. "Değişen Alışveriş Alışkanlıkları ve Kapalıçarşı." Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 1998.
- Bilecik, Gülberk. "Ayverdi Haritası'nın Işığında 19. Yüzyılda Süleymaniye Semti." Süleymaniye: *Ulusal Sempozyum Şehir ve Medeniyet 23-25 Kasım 2007*. İstanbul: Kocav Yayınları, 2011, 306-319.
- Biol, Gaye. "An Alternative Approach For Analysis Of Traditional Shopping Spaces And A Case Study On Balıkesir." *Trakya University Journal Of Science* 6/1 (2005), 63-75.
- Biol, Gaye. "Çağdaş Alışveriş Merkezlerinde Kent Dokusunun Yeniden Yorumlanması." *Gazi Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Dergisi* 20/4 (2005), 421-427.
- Can, Suhule. "İstanbul Yarımadası Tarihi Ticaret Bölgesinin Analizi ve Bozulan Dokunun Yeniden Korunmasında Tasarım Önerileri". Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 1996.
- Cerasi, Maurice. *Divanyolu*. Çev. Ali Özdamar. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2006.
- Cerasi, Maurice. *Osmanlı Kenti Osmanlı İmparatorluğunda 18. ve 19. Yüzyıllarda Kent Uygarlığı ve Mimarisi*. Çev. Aslı Ataöv. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.
- Ceylan, Oğuz. "Geleneksel Türk Osmanlı Çarşı Yapılarının Oluşumu, Gelişimi ve Yakın Doğu Kùltürleri ile Olan Etkileşimleri." Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 1989.
- Cezar, Mustafa. "Osmanlı Devrinde İstanbul Yapılarında Tahribat Yapan Yangınlar ve Tabii Afetler." İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi, *Türk Sanatı Araştırma ve İncelemeleri I*, 1963, 327- 414.
- Cezar, Mustafa. *Osmanlı Başkenti İstanbul*. İstanbul: Erol Kerim Aksoy Kùltür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, 2002.
- Cezar, Mustafa. *Tipik Yapılarıyla Osmanlı Şehirciliğinde Çarşı ve Klasik Dönem İmar Sistemi*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, 1985.
- De Amicis, Edmondo. *Constantinople*. Gloucester: Alma Classics, 2010.
- Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi 2*. İstanbul: Kùltür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayını, 1994.
- Erdenen, Orhan. *İstanbul Çarşıları ve Kapalı Çarşı*. İstanbul: Yenilik Yayınları, 1965.
- Ergin, Osman. "Çarşı". *İslam Ansiklopedisi*. C. 3. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1993, 360-362.
- Evliya Çelebi. *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi: İstanbul*. Haz. Seyit Ali Kahraman ve Yücel Dağlı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- Eyice, Semavi. "Bedesten". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. C. 5. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1992, 302-311.
- Eyice, Semavi. "Büyük Çarşı". *İslam Ansiklopedisi*. C. 6. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1992, 509-513.
- Eyice, Semavi. *Eski İstanbul'dan Notlar*. İstanbul: Küre Yayınları, 2006.
- Eyice, Semavi. *Tarih Boyunca İstanbul*. İstanbul: Etkileşim Yayınları, 2006.
- Fatih Mehmet II Vakfiyeleri*. Ankara: Vakıflar Umum Müdürlüğü Neşriyatı-Türk Vakfiyeleri No. 1, 1938.

- Gülersoy, Çelik. *Kapalıçarşının Romanı*. İstanbul: İstanbul Kitaplığı Ltd. Yayını, 1979.
- Gülersoy, Çelik. “Kapalıçarşı”. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. 4. İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı, 1994, 422-430.
- Gülmez, Gülşen. “Kapalıçarşı Geleneği ve İstanbul Kapalıçarşısı’nın Mekânsal Analizi.” *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi 2014-01 Nolu Bilimsel Araştırma Projesi Sonuç Raporu*, İstanbul, 2016.
- İnalcık, Halil. “İstanbul: Bir İslâm Şehri.” Çev. İbrahim Kalın. *İslam Tetkikleri Dergisi* 9 (1995): 243-268.
- İnalcık, Halil. “İstanbul’un İncisi: Bedesten,” *İktisat ve Din*. İstanbul: İz Yayıncılık, 1997, 119-136.
- İnalcık, Halil. “İstanbul”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. C. 23. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2001, 220-239.
- İnalcık, Halil. *İstanbul Tarihi Araştırmaları*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2019
- İnalcık, Halil. *Osmanlı İmparatorluğu: Klasik Çağ (1300- 1600)*. Çev. Ruşen Sezer. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.
- İnalcık, Halil. *The Ottoman Empire The Classical Age: 1300- 1600*. UK: Hachette, 2013.
- Kapıcıoğlu, Elif. “Alışveriş Merkezlerinin Mekânsal Dönüşümüne Eleştirel Bir Bakış: İstanbul Kapalıçarşı ve Hanlar Bölgesi.” Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2008.
- Kos, Karoly. *İstanbul-Şehir Tarihi ve Mimarisi*. Çev. Naciye Güngörmüş. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1995.
- Köprülü, Tuna. *Kültür Başkenti İstanbul*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, 2007.
- Kösemen, Deniz. “İstanbul Ticaret Bölgesinin Oluşumunu Etkileyen Çevresel Faktörler ve Hanların Mimari Kurgusu.” Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2005.
- Kritovulos. *İstanbul’un Fethi*. Çev. Korolidi. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2005.
- Kuban, Doğan. *İstanbul Bir Kent Tarihi-Bizantion Konstantinopolis İstanbul*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000.
- Kuban, Doğan. *Osmanlı Mimarisi*. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 2007.
- Küçükerman, Önder ve Kenan Mortan. *Kapalıçarşı*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007.
- Mazak, Mehmet. *İstanbul Depremleri*. İstanbul: İğdaş Yayınları, 2000.
- Mehmet Ziya. *İstanbul ve Boğaziçi*. İstanbul: Bika Kültür Kitaplığı, 2004.
- Mortan, Kenan ve Önder Küçükerman. *Çarşı, Pazar, Ticaret ve Kapalıçarşı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010.
- Onay, Nilüfer Saglar. “Changing Shopping Spaces in Istanbul.” *World Journal of Social Sciences and Humanities* 3 (2017): 56-60.
- Orbay, İffet. “İstanbul Viewed: The Representation of The City in Ottoman Maps of The Sixteenth and Seventeenth Centuries”. Yüksek Lisans Tezi, Massachusetts Institute of Technology, 2001.
- Özbey, Atilla. *Dünden Bugüne Kapalıçarşı*. İstanbul: İTO Yayınları, 2009.
- Özdeş, Gündüz. *Türk Çarşıları*. Ankara: Tepe Yayınları, 1998.
- Özlük, Doğan. “Türkiye Türkçesinde Farsça Kökenli Kelimeler”. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2019.

- Öztürk, Said. *İstanbul'un Tarihi Su Yolları*. İstanbul: İSKİ Yayınları, 2006.
- Rostamzadehshabestari, Dilak. "Kapalıçarşıların Mekansal Analizi: Tebriz ve İstanbul". Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2017.
- Sakin, Orhan. *Tarihsel Kaynaklara Göre İstanbul Depremleri*. İstanbul: Kitabevi, 2002.
- Sarıöz, Perihan. *Bir Zamanlar İstanbul*. İstanbul: İdea Yayınları, 1996.
- Sema, Sadri. *Eski İstanbul Hatıraları*. Haz. Ali Şükrü Çoruk. İstanbul: Kitabevi, 2002.
- Sevim, Mustafa. *Gravürlerle Türkiye*. İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1996.
- Şahinalp, Mehmet Sait ve Veysi Günel. "Osmanlı Şehircilik Kültüründe Çarşı Sisteminin Lokasyon ve Çarşı İçi Kademelenme Yönünden Mekânsal Analizi". *Milli Folklor* 93 (2012): 149-168.
- Şenyapılı, Önder. *Ne Demek İstanbul, Ne Demek Bebek?* Ankara: ODTÜ Yayınları, 2003.
- Taylor, Jane. *İstanbul İmparatorlukların Başkenti*. Çev. İnci Türkoğlu. İstanbul: Arkeoloji Sanat Yayınları, 2000.
- Tekiner, Efdalrettin. "İstanbul'da Kapalı Çarşı". *Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni* (Eylül 1949), 7-9.
- Tekiner, Efdalrettin. "İstanbul'da Kapalı Çarşı". *Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni* (Mayıs 1949), 6-8.
- Tokyay, Vedat. "Yeni Tasarım Kültürü Işığında Alışveriş Mimarlığı ve Gösteri Kültürü." *Yapı Dergisi* 286 (2005), 58-64.
- Ülgen, Ali Saim. *Fatih Devrinde İstanbul*. Ankara: Vakıflar Umum Müdürlüğü Neşriyatı, 1939.
- Ünver, Süheyl. *Fatih'in Defteri*. Haz. İsmail Kara ve Salih Pulcu. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 2014.
- Ürekli, Fatma. *İstanbul'da 1894 Depremi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1999.
- Wiener, Müller. *İstanbul'un Tarihsel Topoğrafyası*. Çev. Ülker Sayın. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.
- Yerasimos, Stefanos. *İstanbul İmparatorluklar Başkenti*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2000.
- Yücel, Gül ve Görün Arun. "İstanbul Kapalıçarşı Tahliye Organizasyonunun Afetten Etkilenebilirlik Değerlendirmesi". *Mimarlık Dergisi* 354 (Temmuz-Ağustos 2010). Erişim 2 Aralık 2020, <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=368&RecID=2439>
- "Taha Toros Arşivi." Erişim 23 Eylül 2020. <http://earsiv.sehir.edu.tr/>
- İstanbul I Numaralı Yenileme Alanı Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü Arşivi.



Osmanlı Döneminde Rodos Kentindeki Camiler ve Mahalleler Üzerine Bir İnceleme

A Research on Mosque and Neighborhood in Rhodes City in the Ottoman Period

Furkan Evliyaoglu*

Öz

Yaklaşık 3000 yıllık kadim bir geçmişe sahip olan Rodos, 1522 yılında Saint Jean Şövalyeleri'nden alınarak Osmanlı Devleti egemenliği altına girmiştir. Bu dönemde Osmanlı Devleti adayı kuşattıktan sonra öncelikli olarak kent surlarını onarmış ve sur içi bölgesine yerleşmiştir. Ayrıca sur içi bölgesinde yer alan Bizans ve Şövalyeler dönemine ait birçok yapı yeniden işlevlendirilmiştir. Bu yapıların başında kiliseler gelmektedir. Osmanlı döneminde bu kiliseler, camiye, mescide ya da mektebe dönüştürülmüştür. Bunun yanı sıra sur içi bölgesine birçok yeni yapı inşa edilmiştir. Yine bu yapı grubunun başında camiler ve mescitler gelmektedir.

Bu çalışma kapsamında öncelikle, Osmanlı döneminde Rodos sur içi bölgesinde yer alan tüm mescitlerin ve camilerin mimari özellikleri incelenmiş, daha sonra bu yapıların plan ve kesitleri derlenerek katalog hâline getirilmiştir. Ayrıca bu yapıların hepsinin konumları mevcut Rodos haritası üzerinde gösterilmiştir. Çalışmanın ikinci aşamasında 1831 yılına ait nüfus sayımı verilerinden Rodos kentine ait mahalle isimleri elde edilmiş, bu mahalle isimleri ile dinî yapılar eşleştirilmiştir. Böylece kente ait mahalle konumlarını ve olası sınırlarını gösteren yeni bir harita üretilerek Osmanlı döneminde Rodos'un görünümü üzerine yorum yapılmıştır. Bu doğrultuda çalışma hem Osmanlı döneminde Rodos adasında bulunan tüm cami ve mescit yapılarının derlendiği katalog çalışması olarak hem de Osmanlı kentlerinde cami ve mahalle ilişkisini inceleyen bir araştırma olarak mimarlık tarihi literatürüne katkı sunmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler

Cami, Haritalama, Mahalle, Osmanlı mimarisi, Rodos

Abstract

Having a history of about 3000 years, Rhodes was taken from the Knights of Saint-Jean in 1522 and came under the rule of the Ottoman Empire. During this period, after the Ottoman Empire besieged the island, it primarily repaired the city walls and settled in a walled city. Later, the Ottoman Empire re-functionalized many buildings belonging to the Byzantine and Knights period. Churches are at the top of these structures. During the Ottoman period, these buildings were converted into mosques, masjids, or schools. In addition, many new buildings were built. Again, mosques and masjids are at the top of this building group.

Within the scope of this research, first, the architectural features of all the masjids and mosques in the Rhodes city wall region during the Ottoman period were examined, then the plans and sections of these structures were compiled and catalogued. In addition, the locations of all these buildings are shown on the Rhodes map. In the second section of the study, the neighborhood names of the city of Rhodes were obtained from the census data of 1831, and these

* **Sorumlu Yazar:** Furkan Evliyaoglu (Arş. Gör.), İstanbul Kültür Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü, İstanbul, Türkiye. E-posta: f.evliyaoglu@iku.edu.tr ORCID: 0000-0001-6433-7903

Atf: Evliyaoglu, Furkan. "Osmanlı Döneminde Rodos Kentindeki Camiler ve Mahalleler Üzerine Bir İnceleme." *Art-Sanat*, 17(2022): 131–155. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2022.17.931448>



neighborhood names and religious structures were matched. Thus, a new map showing the neighborhood locations and possible boundaries of the city was produced and an interpretation was made on the appearance of Rhodes during the Ottoman period. In this direction, the study aims to contribute to the literature of architectural history, both as a catalogue study in which all mosques and masjids on the island of Rhodes during the Ottoman period are compiled and as research that examines the relationship between mosques and neighborhoods in Ottoman cities.

Keywords

Mosque, Mapping, Neighborhood, Ottoman architecture, Rhodes

Extended Summary

The archipelago in the southeast of the Aegean Sea is known as the Dodecanese Islands. This name comes from the twelve systems of the islands in the Ottoman Period. Rhodes, the largest of these archipelagoes, has a history of about 3000 years.

Having four major periods as Classical Antiquity, Byzantine Empire, Saint-Jean Knights, and Ottoman Empire, Rhodes has strategically significant potential. For this reason, Rhodes was frequently attacked by Arabs in the 7th and 9th centuries. Again, in the 14th century, Rhodes became an important target for the Genoese, Venetians, and Byzantines. On the other hand, after the Ottoman Empire conquered Istanbul, they acted many times to seize the island, however, could not win through. The last move towards the island was made in 1522 during the reign of Suleyman the magnificent. Rhodes, which joined the Ottoman lands because of this excursion, became a significant stopping point for the Ottoman navy that wanted to reach Egypt from Istanbul. Again, the island's proximity to Anatolia is an important criterion for the Ottoman Empire.

After conquering the island, Suleyman the magnificent ordered the city walls to be repaired first. Later, he issued edicts to start several construction activities in the region of the island known as the Frank Fortress. Furthermore, many churches belonging to the Knights of Saint-Jean located in the walled city region were converted into mosques. The first of these structures is known as the San Giovanni Church. After the conquest of the island, this building was transformed into a mosque and named Sencuvan Mosque. After the island was conquered, the first Friday prayer was performed in this mosque. In addition to this structure, the Santa Maria del Castello Church has also been converted into the Kanturi Mosque. Likewise, Demirli Mosque, Dolaplı Masjid, and Hurmalı Medrese Masjid are also among the structures that have been converted into a mosque or masjid.

In addition to the conversion of churches from the Byzantine and Knights period into mosques, masjids, or schools, many new structures were built in the walled city region. Foremost among these structures are mosques and masjids. Two new mosques were first built on the island with the edict of Suleyman the Magnificent. Together

with these mosques known as Süleymaniye Mosque and İbrahim Pasha, Recep Pasha Mosque was built in later periods. Additionally, Sultan Mustafa III Mosque, Şadırvan Mosque, Agha Mosque, and Hamza Bey Mosque were built in the walled city region.

Within the scope of the study, the buildings converted into mosques or masjids and mosques and masjid structures built in the Ottoman Period are catalogued and shown on the map of Rhodes. After this process, the summary registers containing the census data of 1831 belonging to the city of Rhodes are reached. According to these data, Rhodes Island consists of twenty-three Muslim neighborhoods and two Jewish neighborhoods during the Ottoman period. The names of these neighborhoods; According to Örfi Pasha's name, these neighborhoods are named; Süleymaniye Cami District, İbrahim Paşa Mosque District, Enderun Mosque District, Demirli Cami District, Recep Paşa Cami District, Cami-i Kebir District, Tireli Hamza Bey Mescidi District, Sadri Çelebi Mescidi District, Takyeci Mescidi District, Abdülcelil Bey Mescidi District, Bored Abdi Halife Mescidi District, Piyaledin Mescidi District, Bab-ı Mesdud Mescidi District, Alelnak Mescidi District, Kadı Mescidi District, Hüdai Mescidi District, Yeniçeli Mescidi District, Memi Şeyh Mescidi District, Çizmecci Ali Ağa Mescidi District, İlkmihrap Mescidi District, Dolaplı Mescidi District, It can be listed as Kavaklı Mescidi District and Hanzade Mescidi District.

These twenty-three neighborhoods in Rhodes, like other Muslim cities, take their names from the worship structure within their borders. Accordingly, the neighborhood names obtained are matched with the mosque and masjid structures and the locations and possible boundaries of the neighborhoods of the city of Rhodes are shown on a map.

According to this map, it can be said that the area called the Frank Fortress is the focal point or reference point of the city of Rhodes. This area, where Sultan Süleyman started the reconstruction activities after capturing the island, includes many important structure groups, particularly the Mosque-i Kebir, Süleymaniye Mosque imaret, and bathhouse, which are among the important mosques of the city.

In addition to this, it is seen that only Muslims reside in the walled city region in Rhodes, while non-Muslims live outside the castle. The two Jewish neighborhoods in the inner part of the fortress were designed concerning the port at the other end of the city, separating from the Muslim neighborhoods. Twenty-three Muslim neighborhoods in the inner part of the fortress were named after the mosque or masjid they were attached to.

Lastly, the city has developed by being positioned around the bazaar on Knight Street. In this regard, the workplaces located on both sides of Knight Street constitute an important axis. This axis is finally completed by an important structure of the city, such as the Süleymaniye Mosque.

Giriş

Ege Denizi'nin güneydoğusunda irili ufaklı birçok adadan oluşan On İki Adalar, Menteşe Adaları ya da Güney Sporat adaları olarak bilinmektedir¹. On İki Ada ismi, Osmanlı Devleti dönemindeki on ikili yönetim şeklinden gelmektedir. On İki Ada isminin Yunanca karşılığı olan dodeca-nissas (Dodecanese) diğer batı dillerine de geçmiştir. Osmanlı'da ise bu adalar yine aynı anlama gelen Cezair-i İsna Aşer veya Akdeniz Adaları anlamına gelen Cezayir-i Bahr-i Sefid olarak isimlendirilmiştir².

On İki Adalar içerisinde en geniş yüz ölçümüne sahip olan Rodos, Ege'nin en büyük dördüncü adasıdır³ (**G. 1**). Klasik Antikite, Bizans, Şövalyeler ve Osmanlı dönemi olmak üzere dört büyük döneme tanıklık eden Rodos, 3000 yıllık kadim bir geçmişe sahiptir. Bu kapsamda Rodos, On İki Adalar içerisinde önemli bir konuma sahiptir. Fernard Braudel, Rodos'un hem Şövalyeler hem de Türkler döneminde diğer adalar üzerinde egemenlik kurduğunu ve bütün Akdeniz'in amiralliğini üstlendiğini ifade etmiştir⁴.



G. 1: Rodos Adası'nın konumu (Furkan Evliyaoğlu, 2021).

- 1 Cevdet Küçük, "Oniki Ada," *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. 33 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2007), 353.
- 2 Küçük, "Oniki Ada," 353.
- 3 Machiel Kiel, "Bir Taraftan İlgisizlik ve Yıkım Diğer Taraftan Özenli Onarım Arasında Rodos ve İstanköy'deki Osmanlı-Türk Mimari Eserleri," *Rodos ve İstanköy Türk Vakıfları* (Konya: Eğitim Yayınevi, 2019), 205.
- 4 Fernard Braudel, *Akdeniz ve Akdeniz Dünyası* (İstanbul: Eren Yayıncılık, 1989), 93.

Bu çalışma ise Osmanlı kentlerinde görülen cami-mahalle ilişkisi üzerine odaklanmış olup, Rodos kentinin mahalle kurgusu üzerine bir yorum denemesi olarak değerlendirilebilir. Bu doğrultuda Rodos kentinde cami ve mescit yapılarının mahalle kavramını nasıl etkilediği incelenmiştir. Bu kapsamda, çalışma ilk olarak 1522 yılında Osmanlı topraklarına katılan Rodos'u genel olarak ele almaktadır. Diğer bölümde Rodos mahallelerine ismini veren dinî yapılar tespit edilmiştir. Çalışmanın bu bölümü iki ayrı kısımda ele alınmıştır. Öncelikle Osmanlı döneminde daha önceki dönemlere ait yapılardan camiye ya da mescide dönüştürülen yapılar ele alınmış, son kısımda aynı dönemde inşa edilmiş olan camiler ya da mescitler incelenmiştir. Elde edilen tüm bu yapılar katalog hâline getirilerek mimari özellikleri değerlendirilmiştir. Daha sonra, tüm bu yapıların harita üzerinde konumları gösterilmiştir. Çalışmanın dördüncü bölümünde, Osmanlı kentlerindeki cami-mahalle ilişkisi odağa alınarak Rodos kenti kale içi bölgesinin mahalle kurgusu yorumlanmaya çalışılmıştır. Bu kapsamda çalışmada öncelikle kale içi bölgesinde yer alan dinî yapılara odaklanılmış daha sonra bu yapılar üzerinden olası bir mahalle kurgusu üretilmiştir.

Yapılan literatür taramasında Emma Maglio'nun "*At the Periphery of the Empire: Urban Restructuring and Architectural Transformation in Ottoman Rhodes*"⁵ isimli çalışması Rodos'taki mahalleleri inceleyen öncül bir çalışma olarak ele alınmıştır. Bu çalışmada, kale içi bölgesinde yer alan camiler üzerinden mahalle isimleri ve konumları önerilmiştir. Bir diğer deyişle bu çalışmada hem mahalle isimleri hem de mahalenin konumları yazarın varsayımı olarak kurgulanmıştır. Buna ek olarak bu mahalle isimleri önerilirken Rodos'ta yer alan sadece yedi büyük cami referans alınmıştır.

Bu çalışmada yapılan literatür taramasında, 1831 yılına ait nüfus sayımı verilerine ulaşılmış ve o yıla ait mahalle isimleri tespit edilmiştir. Böylece mevcut mahalle sayısının Emma Maglio'nun önerdiği üzere yedi büyük cami ile sınırlandırılmadığına ve mevcutta yirmi üç Müslüman mahallesi ile iki Yahudi mahallesi bulunduğuna dair veriler elde edilmiştir. Bu bağlamda çalışmanın dördüncü bölümünde, bir önceki bölümde haritalanan cami ve mescit yapılarına göre, Rodos mahallelerinin yerleri haritalanmıştır. Bu mahalle sınırları bir varsayım olarak kurgulanmış olsa dahi mahalle isimleri ve konumları gerçeği yansıtmaktadır. Sonuç bölümünde, oluşturulan harita referans alınarak Rodos kenti, kale içi bölgesinin cami-mahalle ilişkisi üzerinden bir değerlendirmesi yapılmıştır.

Rodos'a Genel Bir Bakış

Rodos, 1522'de Osmanlı topraklarına katıldıktan sonra Kanuni Sultan Süleyman öncelikle kuşatma sırasında top atışlarıyla hasar gören kent surlarını onartmıştır⁶.

5 Emma Maglio, "At the Periphery of the Empire: Urban Restructuring and Architectural Transformation in Ottoman Rhodes," *Lonaard Magazine* 2 (9) (2012), 1.

6 Kiel, "*Bir Taraftan İlgisizlik ve Yıkım Diğer Taraftan Özenli Onarım Arasında Rodos ve İstanköy'deki Osmanlı-Türk Mimari Eserleri*", 206.

Balducci, Türklerin yaptığı sur onarımının nedenini Şövalyelerin tekrar adayı ele geçirme denemelerine bağlamıştır⁷. Nitekim şövalyelerin Malta adasına yerleştikten sonra Rodos'u ele geçirmek için birçok hamlesi olmuştur. Ayrıca Balducci, Türklerin yaptığı sur onarımının oldukça nitelikli olduğunu söyleyerek daha geç yıllarda yapılan onarımların bile fark edilmediğini belirtmiştir⁸.

Kale ve burçlar onarıldıktan sonra Kanuni Sultan Süleyman, Rodos'a yerleşecek Müslüman nüfus için yeni cami ve mescitlerin yapılmasına yönelik fermanlar yayımlamıştır. Yeni imar faaliyetlerinin yanı sıra, Rodos'taki Müslüman mahallelerinin tamamına adını verecek olan bu dinî yapıların bir bölümü, adadan ayrılan Latinlere ait kilise ve şapelilerin dönüştürülmesiyle elde edilmiştir⁹ (G. 2).



G. 2: Rodos'a genel bir bakış

(Gabriel, *La Cité de Rhodes, MCCCX-MDXXII Topographie Architecture Militaire*, PL.XXXIV).

Osmanlı Devleti'nde izlenen bu politikaya rağmen Rodos'a gereken önemin verilmediği sıklıkla vurgulanmaktadır¹⁰. Kiel, bu sava karşı çıksa da Rodos'un Şövalyeler döneminde küçük ama zengin bir devletin başkenti olduğunu, Osmanlı döneminde ise Cezayir-i Bahr-i Sefid Eyaleti'ne bağlı bir merkeze dönüştüğünü söylemiştir. Kiel ayrıca 17. yüzyılda İzmir'in, Akdeniz ticaretinde önemli bir liman olduğunu, Rodos limanının ikincil duruma geçtiğini belirtmiştir. Braudel, Marsilya, Livorno ve İzmir'i Akdeniz'in en canlı kentleri olarak tanımlamıştır¹¹. Böylece Rodos, Doğu Akdeniz için önemli bir konumda yer almasına rağmen Osmanlı döneminde önemli bir liman kenti olarak görülmemiştir. Fransız yazar, Alphonse de Lamartine, Osmanlı egemenliğinde bulunan Rodos'ta iki gün dolaştığını, Şövalyeler Sokağı'nda bulunan evlerde hâlen Şövalyeler dönemine ait armaların bulunduğunu ifade etmiştir¹². Raymond Matton ise üç yüz yıllık Türk dönemi içerisinde Rodos'ta yalnızca minarelerin yükseldiği-

7 Hermes Balducci, *Rodos'ta Türk Mimarisi* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1987), 11.

8 Balducci, *Rodos'ta Türk Mimarisi*, 11.

9 Ali Fuat Öreñç, *Yakın Dönemimizde Rodos ve On İki Ada* (İstanbul: Doğu Kütüphanesi, 2006), 181.

10 Kiel, "Bir Taraftan İlgisizlik ve Yıkım Diğer Taraftan Özenli Onarım Arasında Rodos ve İstanköy'deki Osmanlı-Türk Mimari Eserleri", 207.

11 Fernard Braudel, *Akdeniz ve Akdeniz Dünyası* (İstanbul: Eren Yayıncılık, 1990), 115.

12 Alphonse de Lamartine, *Oeuvres Complètes de Lamartine* (Paris: Charles Cosselin et Furne Editeurs, 1836), 216-217; Zeki Çelikol, *Rodos'taki Türk Eserleri ve Tarihçe* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1986), 13.

ni, Şövalyeler dönemine ait birçok şeyin yerinde kaldığını, yıkım olmadığı gibi yeni eserlerin de yükselmediğini belirtmiştir¹³. Son olarak, Hermes Balducci, 1522 ve 1912 yılları arasında adanın hemen hemen unutulmuş olduğunu savunsa da geçen bu dört yüzyıllık sürenin incelenmesinin önemli olduğunu belirtmiştir¹⁴.

Rodos ile ilgili bütün bu savlara rağmen Osmanlı Devleti için Rodos oldukça önemli bir yere sahip olmuştur. Çünkü Rodos sayesinde Anadolu'nun Ege'deki güney sahilleri tam olarak güvence altına alınmış ve Mısır ile devletin başkenti olan İstanbul arasında güvenli bir deniz ticaret yolu oluşturulmuştur¹⁵. Bunun yanı sıra Rodos, Kıbrıs'ın alınmasında da önemli bir rol oynamıştır. Rodos, Venediklilerin Kıbrıs'a yapılacak olan yardımların önlenmesi ve bu bölgedeki gemi hareketliliğini kontrol etmesi açısından önemli bir göreve sahiptir¹⁶. Rodos, 1821 yılında gerçekleşen Yunan isyanına katılmayarak doksan bir yıl daha Osmanlı sancağı olarak kalmıştır¹⁷. Ancak 390 yıl Osmanlı egemenliği altında kalan Rodos, 17 Mayıs 1912'de diğer tüm adalarla birlikte İtalyanlar tarafından işgal edilerek kaybedilmiştir.

Rodos'ta Osmanlı Dönemi Camileri

Kanuni Sultan Süleyman, Rodos surlarını onarttıktan sonra kentin en yüksek kesimine bir dinlenme evi ve bir anıtsal cami yaptırmıştır¹⁸. Bununla birlikte Balducci, yıkılan eski Hristiyan mabetlerinin bulunduğu yerlere camilerin yapıldığını ifade etmiştir¹⁹. Balducci, yeni yapılan camilerin yanı sıra eski Yunan ve Latin kiliselerinin de büyük ölçüde onarılarak cami, mescit ve mektep olarak kullanıldığını eklemiştir. Kiel, bu dönüşümü sayısal olarak ifade ederek 1524'te surlarla çevrili Rodos kentinde on altı mescidin ve iki cuma camisinin bulunduğunu belirtmiş ve 1711'de bu sayının dört cami ve on sekiz mescide yükseldiğini ifade etmiştir²⁰.

a. Kiliseden Camiye Dönüştürülen Yapılar

Osmanlı döneminde, mescit ya da camiye çevrilen yapılar genellikle büyük dönüşümler geçirmemişlerdir. Balducci, camiye çevrilen bu kiliselere genellikle bir minare, bir mihrap ve bir minber eklendiğini ve duvarın kalın sıvalarla örtüldüğünü ifade et-

13 Raymond Matton, *Villes et Paysages de Grèce* (Atina: Institu Francais D'Athenes, 1959), 64; Çelikkol, *Rodos'taki Türk Eserleri ve Tarihçe*, 15.

14 Balducci, *Rodos'ta Türk Mimarisi*, 9.

15 Örenç, *Yakın Dönemimizde Rodos ve On İki Ada*, 50.

16 Örenç, *Yakın Dönemimizde Rodos ve On İki Ada*, 50.

17 Kiel, "Bir Taraftan İlgisizlik ve Yıkım Diğer Taraftan Özenli Onarım Arasında Rodos ve İstanköy'deki Osmanlı-Türk Mimari Eserleri", 210.

18 Kiel, "Bir Taraftan İlgisizlik ve Yıkım Diğer Taraftan Özenli Onarım Arasında Rodos ve İstanköy'deki Osmanlı-Türk Mimari Eserleri", 206.

19 Balducci, *Rodos'ta Türk Mimarisi*, 63.

20 Kiel, "Bir Taraftan İlgisizlik ve Yıkım Diğer Taraftan Özenli Onarım Arasında Rodos ve İstanköy'deki Osmanlı-Türk Mimari Eserleri", 210.

miştir²¹. Bu bağlamda camiye dönüştürülen ilk yapı olarak San Giovanni Kilisesi'nden (Saint Jean) bahsedilebilir (**G. 3**). Şövalyeler döneminde inşa edilen katedral Rodos Kalesi'nin güneyinde yer almaktadır²². Adanın Osmanlı Devleti'ne teslim edildiği 20 Aralık 1522'den sonra katedral camiye dönüştürülmüş ve 20 Ocak 1523'te ilk cuma namazı kılınmıştır²³. Kilisenin çan kulesi ise artık "kelime-i tevhidin üssü olmuş ve müezzinler arzdan yükselen duaları ve huri ve meleklerle arşıâlâ sakinlerine kadar ulaştırmışlardır."²⁴



G. 3: San Giovanni Katedrali

(Gabriel, *La Cité de Rhodes, MCCCX-MDXXII Architecture Civile et Religieuse*, PL. XXII).

Kilise, Osmanlı döneminde Sencuvan Camii ya da Cami-i Kebir olarak anılmıştır ve bu cami, Türkler için önemli bir konumdadır²⁵. Ancak 1856 yılının Kasım ayında meydana gelen cephanelik patlamasında yapı ağır hasar alarak yıkılmıştır²⁶. Günümüze ulaşmayan yapının geriye kalan malzemeleri kullanılarak aynı yere Süleymaniye Medresesi inşa edilmiştir²⁷.

San Giovanni Kilisesi'nin yanı sıra, Santa Maria del Castello Kilisesi de Osmanlı döneminde camiye dönüştürülen yapılandıdır²⁸ (**G. 4**). Kilise, camiye çevrildikten sonra eski ismi olan Santa Katerina'dan dolayı Kanturi Camii ismini almış daha sonra cami cemaatini oluşturan Enderunilerden dolayı Enderun Camii olarak anılmıştır²⁹.

21 Balducci, *Rodos'ta Türk Mimarisi*, 63.

22 Albert Gabriel, *La Cité de Rhodes, MCCCX-MDXXII Architecture Civile et Religieuse* (Paris: E. de Boccard, 1923), 67.

23 Çelikkol, *Rodos'taki Türk Eserleri ve Tarihçe*, 13.

24 Ettore Rossi, *Assedio e Conquista di Rodi nel 1522 Secondo le Relazioni Edite ed Inedite dei Turchi con una Notizia sulla Biblioteca Hâfiz di Rodi* (Roma: Libreria Di Scienze e Lettere, 1927), 40.

25 Gabriel, *La Cité de Rhodes, MCCCX-MDXXII Architecture Civile et Religieuse*, 167.

26 Neval Konuk, *Midilli, Rodos, Sakız ve İstanköy'de Osmanlı Mimarisi* (Ankara: Stratejik Araştırma Merkezi 2008), 170.

27 Gabriel, *La Cité de Rhodes, MCCCX-MDXXII Architecture Civile et Religieuse*, 167.

28 Gabriel, *La Cité de Rhodes, MCCCX-MDXXII Architecture Civile et Religieuse*, 172.

29 Balducci, *Rodos'ta Türk Mimarisi*, 68.



G. 4: Enderun Camii

(Gabriel, *La Cité de Rhodes, MCCCX-MDXXII Architecture Civile et Religieuse*, PL. XXXVI).

Yapının Şövalyeler döneminde yapılmış bir Katolik kilisesi olduğu tahmin edilmektedir. Osmanlı döneminde kilisenin cephesine üç kubbeden oluşan revak bölümü ve bu revak bölümünün yanından girilen bir minare inşa edilmiştir (**G. 5**). Bunun dışında camiye bir mihrap ve minber eklenmiştir. Caminin yanındaki yapıya bitişik olarak bir çeşmenin de bulunduğu bilinmektedir.



G. 5: Enderun Camii'nin ön cephesi (<https://cmc.byzart.eu/items/show/88668/>).

Pencerelerinde bulunan demirlerden dolayı Demirli Camii olarak anılan bir diğer yapı, 14. yüzyıla ait bir Ortodoks kilisesinden dönüştürülmüştür. Yapı aynı zamanda Kurt Zade Ahmet Bey Camii olarak da bilinmektedir. Haç planlı olan yapıya Osmanlı döneminde bir minare eklenmiştir (G. 6). Cami, II. Dünya Savaşı'nda ağır tahribat aldığından günümüze ulaşamamıştır.



G. 6: Demirli Camii (Gabriel, *La Cité de Rhodes, MCCCX-MDXXII Architecture Civile et Religieuse*, PL. XXXIII).

Dolaplı Mescidi, 1400'lü yıllara ait bir Ortodoks kilisesinden dönüştürülen bir yapıdır³⁰. Haç plan tipine sahip yapının kuzey kolu, güney kolundan daha kısa olup bir oda ile bölünmüştür. Bu oda sekizgen bir tonozla örtülü olup tonozlara açılan üç pencere ile ışık almaktadır³¹. Yapıya Osmanlı döneminde bir minare eklendiği bilinmektedir (G. 7 ve G. 8). Yine bu dönemde kilisede bulunan tüm süslemeler ahşap kaplamalarla örtülmüştür. Yapının isminin de bu ahşap kaplamalardan geldiği söylenmektedir³².



G. 7: Dolaplı Mescit (Gabriel, *La Cité de Rhodes, MCCCX-MDXXII Architecture Civile et Religieuse*, PL. XXXIII).

30 Çelikkol, *Rodos'taki Türk Eserleri ve Tarihçe*, 62.

31 Gabriel, *La Cité de Rhodes, MCCCX-MDXXII Architecture Civile et Religieuse*, 194.

32 Balducci, *Rodos'ta Türk Mimarisi*, 67.



G. 8: Dolaplı Mescidi kuzey cephesi

(Gabriel, *La Cité de Rhodes, MCCCX-MDXXII Architecture Civile et Religieuse*, PL. XXXV).

Son olarak incelenen Korumalı Medrese Mescidi, avlusunda bulunan hurma ağaçları nedeniyle Hurmalı Medrese Mescidi olarak da bilinmektedir³³ (G. 9). Yapı bir Orta Çağ manastırı olup ortada bulunan kilise üç taraftan yapılarla çevrilmiş durumdadır. Bu yapılardan doğu cephesinde yer alanın daha sonradan yapıldığı düşünülmektedir. Batı ve kuzey cephelerde konumlanan yapılar, beşik tonozlu oda dizilerinden oluşmaktadır (G. 10 ve G. 11). Bu oda dizilerinin her biri bağımsız odalar olup kiliseyi çevreleyen avluya açılmaktadır. Osmanlı döneminde bu yapıların imaret olarak kullanıldığı söylenmektedir³⁴. Ayrıca o dönemde iç bahçesinden geçilerek bir kız okuluna ulaşıldığı da bilinmektedir. Yapıya cadde kenarında bulunan sivri kemerli kapıdan girilmektedir. Kilisenin giriş kapısının bulunduğu iç avlu cadde kotunun altında yer almaktadır. Bu sebeple sivri kemerli kapıdan girildikten sonra beş basamaklı merdiven ile aşağı kota inilmektedir³⁵.

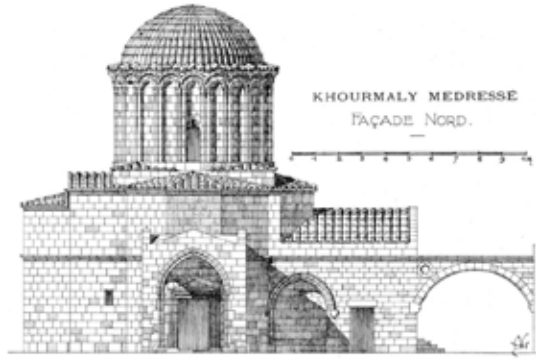


G. 9: Hurmalı Medrese Mescidi (N.E.K. Arş. No. 90808-0022).

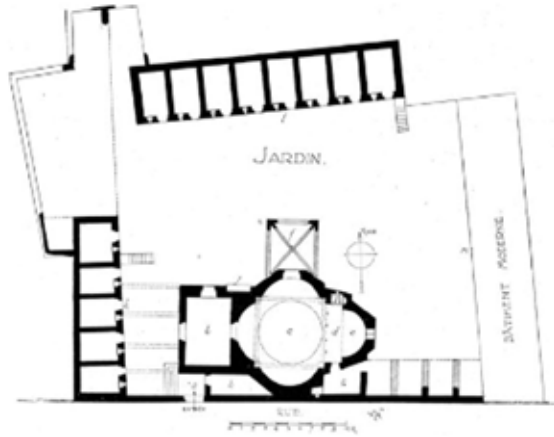
33 Balducci, *Rodos'ta Türk Mimarisi*, 67.

34 Balducci, *Rodos'ta Türk Mimarisi*, 138.

35 Gabriel, *La Cité de Rhodes, MCCCX-MDXXII Architecture Civile et Religieuse*, 203.



G. 10: Hurmalı Medrese Mescidi kuzey cephesi
(Gabriel, *La Cité de Rhodes, MCCCX-MDXXII Architecture Civile et Religieuse*, 205).

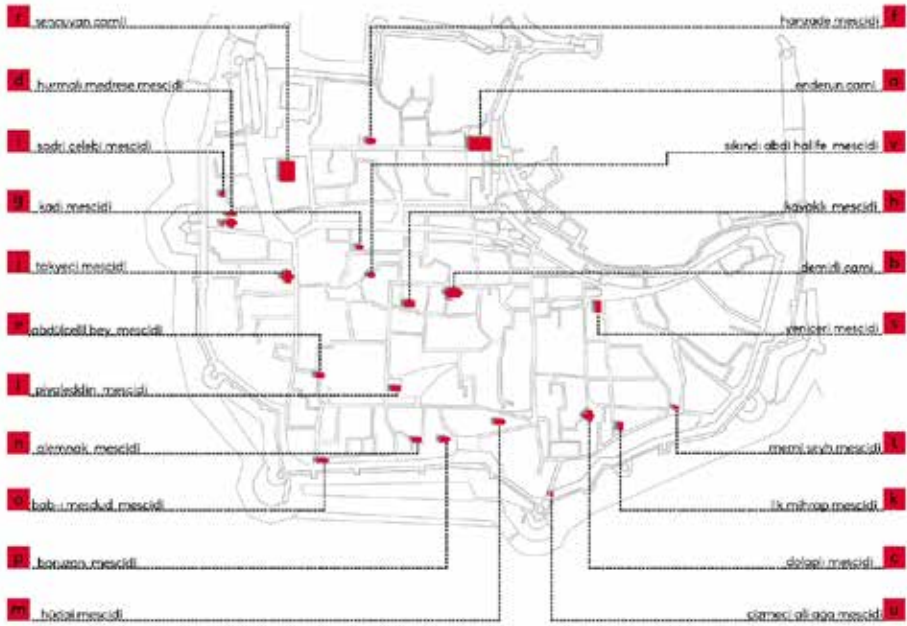


G. 11: Hurmalı Medrese Mescidi
(Gabriel, *La Cité de Rhodes, MCCCX-MDXXII Architecture Civile et Religieuse*, 203).

Çalışma kapsamında ele alınan bu yapıların dışında Abdülcélil Bey Mescidi, Hüदै Mescidi, Alelnak Mescidi, Bab-ı Mestur Mescidi, Piyalettin Mescidi, Sıkıntı Mescidi, Takkeci Mescidi, Sadri Çelebi Mescidi, Kavaklı Mescit, İlk Mihrap Mescidi ve Kadı Mescidi de kiliseden mescide ya da camiye dönüştürülen yapılar arasındadır (G. 12. ve G. 13).

camı adı	plan	kesit	camı adı	plan	kesit	camı adı	plan	kesit
a enderun camii kale içi			f hanzarde mescidi kale içi			k ilk mihrap mescidi kale içi		
b demirli camii kale içi			g kadi mescidi kale içi			l pıvaldedin mescidi kale içi		
c dolaplı mescidi kale içi			h kavaklı mescidi kale içi			m hacıba mescidi kale içi		
d hırmalı mescidi kale içi			ı sadi celali mescidi kale içi			n akırmak mescidi kale içi		
e abdulcelil bey mescidi kale içi			o kalyani mescidi kale içi			 bab-i mesud mescidi kale içi		

G. 12: Osmanlı döneminde, Rodos kale içi bölgesinde camiye ya da mescide donstrlen yapılar (Gabriel, *La Cit de Rhodes, MCCCX-MDXXII Architecture Civile et Religieuse*, 167: 212'den işleyen Furkan Evlıyaoğlu, 2021).



G. 13: Rodos kentinde camiye ya da mescide donstrlen yapıları gösteren harita (Gabriel, *La Cit de Rhodes, MCCCX-MDXXII Architecture Civile et Religieuse*, 3 haritasından işleyen; Furkan Evlıyaoğlu, 2021).

b. Yeni İnşa Edilen Camiler

Osmanlı egemenliğine giren Rodos'ta yapılan Türk camilerinden ilk olarak Süleymaniye Camii incelenmiştir. Süleymaniye Camii'nin adayı fethetmesinin ardından 1541 yılında, Saint Apostoli Kilise'nin bulunduğu tepeye Kanuni Sultan Süleyman tarafından bir imaret ve hamam yapıyla birlikte inşa ettirildiği bilinmektedir. Ancak Fransız Mimar Albert-Louis Gabriel bu yapının 1808 yılında yıkılarak yeniden yapıldığını iddia etmiştir³⁶.

Süleymaniye Camii, iki revaklı bir cami olup dış revakları kırma çatılı ahşaptır. İç revak bölümü, sekiz sütunun taşıdığı yedi kubbeyle örtülmüştür. Yapıya ve minareye bu revak bölümünden girilmektedir. Yapıya ait eski belgelerde minarenin silindirik ve tek şerefeli olduğu gözlemlenirken (G. 14), Balducci'nin çizimlerinde minare çift şerefeli ve prizmatik olarak gösterilmektedir. Bu durum minarenin yıkılarak tekrar yapıldığını göstermektedir³⁷.



G. 14: Süleymaniye Camii (N.E.K. Arş. No. 90806-0020).

Yapı, merkezde kare bir salon ve bu ana mekâna bağlı iki yan kare salondan oluşmaktadır. Yan salonlarda da revak bölümüne açılan kapılar bulunmaktadır. Ana salon ve yan salonlar kubbe ile örtülmüş olup ana kubbe sekizgen bir kasnağa oturmak-

36 Gabriel, *La Cité de Rhodes, MCCCX-MDXXII Architecture Civile et Religieuse*, 203.

37 Balducci, *Rodos'ta Türk Mimarisi*, 128.

tadır³⁸. Ayrıca caminin bir de şadırvanı bulunmaktadır. Sekiz sütunun desteklediği şadırvan kubbesi kemerler üzerine oturtulmuştur³⁹.

İbrahim Paşa Camii, Osmanlı döneminde Rodos'ta inşa edilen diğer bir camidir (G. 15). Bu caminin, Kanuni'nin emri üzerine İstanbul'dan Mısır'a giderken Rodos'a uğrayan İbrahim Paşa tarafından yaptırıldığı söylenmektedir⁴⁰. Ancak Gabriel, Süleymaniye Camii'nin yıkılıp yeniden yapıldığını savunduğu için İbrahim Paşa Camii'ni Rodos'un en eski camisi olarak kabul etmektedir. Yapı, Süleymaniye Camii'nde olduğu gibi iki revaklıdır. İlk revak bölümü yol kotunun altında bulunduğu için merdivenlerle inilmektedir. İkinci revak bölümü ise cami duvarına yaslanmakla birlikte üç kubbelidir⁴¹. Yapının iç mekânı Süleymaniye Camii'nden farklı olarak tek salondan oluşmaktadır. On iki metre genişlikte olan ana salona, caminin revak bölümünden ulaşılan merdivenlerle çıkılan bir mahfil uzanmaktadır. Caminin minaresi, Süleymaniye Camii'nde olduğu gibi, yıkılarak yeniden yapılmıştır. Minarenin, 1927 yılında İtalyan işgali sırasında betonarme olarak yeniden yapıldığı bilinmektedir⁴².



G. 15: İbrahim Paşa Camii (N.E.K. Arş. No. 90806-0011).

38 Balducci, *Rodos'ta Türk Mimarisi*, 126.

39 Balducci, *Rodos'ta Türk Mimarisi*, 126.

40 Çelikkol, *Rodos'taki Türk Eserleri ve Tarihçe*, 53.

41 Balducci, *Rodos'ta Türk Mimarisi*, 8.

42 Çelikkol, *Rodos'taki Türk Eserleri ve Tarihçe*, 54.

Recep Paşa Camii, 1588 yılında Türkler tarafından yapılmış bir diğer Rodos camisidir⁴³. Recep Paşa Camii, İbrahim Paşa Camii gibi çift revaklıdır. Ahşap çatılı ilk revak bölümünden sonra camiye girişin olduğu ikinci revak bölümüne geçilir. Bu bölüm üç adet kubbeyle örtülmüştür (G. 16). Kare formda olan ana mekân, tek bir kubbeyle örtülmüştür. Diğer iki camiden farklı olarak kubbe kör olarak değil, sekiz adet pencerele olarak inşa edilmiştir⁴⁴. Caminin minaresine ilk revak bölümünden ulaşılmaktadır. Minare II. Dünya Savaşı sırasında ağır tahribat almış, 1957 yılında yıktırılmıştır⁴⁵.



G. 16: Recep Paşa Camii (N.E.K. Arş. No. 90808-0021).

Caminin iç mekânı İznik çinileriyle kaplanmıştır. Bazı kaynaklarda çinilerin İran kökenli olduğu belirtilse de Machiel Kiel çinilerin kesinlikle en kaliteli İznik çinileri olduğunu vurgulamaktadır⁴⁶. Kiel ayrıca caminin iç mekânında bulunan bu çinilerin uzun yıllar korunduğunu ancak 1976'da meydana gelen Kıbrıs olayları sırasında kasti olarak baltalarla tahrip edildiğini ifade etmiştir⁴⁷.

1765 yılında inşa edilen Sultan III. Mustafa Camii'ne dört sütunun taşıdığı üç kubbeli revak bölümünden girilmektedir⁴⁸. Revak bölümünde bulunan girişin yanında iki mihrap ve iki adet pencere simetrik olarak yer almaktadır. Caminin iç mekânında,

43 Balducci, *Rodos'ta Türk Mimarisi*, 92.

44 Balducci, *Rodos'ta Türk Mimarisi*, 104.

45 Çelikkol, *Rodos'taki Türk Eserleri ve Tarihçe*, 57.

46 Kiel, "Bir Taraftan İlgisizlik ve Yıkım Diğer Taraftan Özenli Onarım Arasında Rodos ve İstanköy'deki Osmanlı-Türk Mimari Eserleri", 208.

47 Kiel, "Bir Taraftan İlgisizlik ve Yıkım Diğer Taraftan Özenli Onarım Arasında Rodos ve İstanköy'deki Osmanlı-Türk Mimari Eserleri", 208.

48 Balducci, *Rodos'ta Türk Mimarisi*, 106.

diğer camilerden farklı olarak iki adet sütun bulunmaktadır. Bu sütunlar caminin cephe duvarlarına kemerlerle bağlanmıştır⁴⁹. Böylece caminin iç mekânı, ana kubbenin örttüğü bölüm, bu bölümün üç tarafında kalan dikdörtgen alanlar ve iki küçük kubbenin örttüğü iki küçük kare mekândan oluşmaktadır. Caminin ahşap bir mahfilı olup bu mahfile iki küçük kare mekândan ulaşılan merdivenlerle çıkılmaktadır. Merdivenler, caminin cephe duvarı içerisine yerleştirilmiştir⁵⁰. Caminin dış revak bölümünden ulaşılan minaresi ile üç kubbeli iç revak bölümü günümüze ulaşmamıştır⁵¹.

Bahsi geçen bu camiler dışında Rodos'ta kale içi bölgesinde yer alan geç dönem Osmanlı eserleri arasında sayılabilecek Şadırvan Camii, Mehmet Ağa Camii ve Hamza Bey Camii bulunmaktadır (**G. 17** ve **G. 18**). Ayrıca kale dışında Murat Reis Külliyesi, Ali Hilmi Paşa Camii, Uzgur köyünde bulunan Muradiye Camii, Hamidiye Camii, Salakos Camii, Kataviya Camii ve Lindos Camii'nin isimleri de zikredilebilir.

cami adı	plan	kesit	cami adı	plan	kesit
1 süleymaniye camii kale içi			5 şadırvan camii kale içi		
2 ibrahim paşa camii kale içi			6 ağa camii kale içi		
3 recep paşa camii kale içi			7 hamza bey camii kale içi		
4 sultan III. mustafa camii kale içi					

G. 17: Osmanlı döneminde, Rodos kale içi bölgesinde inşa edilen camiler (Balducci, *Rodos'ta Türk Mimarisi*, 61: 124'ten işleyen Furkan Evliyaoğlu, 2021).

49 Balducci, *Rodos'ta Türk Mimarisi*, 111.

50 Balducci, *Rodos'ta Türk Mimarisi*, 112.

51 Çelikkol, *Rodos'taki Türk Eserleri ve Tarihçe*, 53.



G. 18: Rodos kentinde camileri gösteren harita (Gabriel, *La Cité de Rhodes, MCCCX-MDXXII Architecture Civile et Religieuse*, 3 haritasından işleyen Furkan Evliyaoglu, 2021).

Rodos'ta Osmanlı Mahalleleri

Rodos adası, eski Rodos olarak bilinen, üç katlı surlarla ve hendeklerle çevrili sur içi ve sur dışı bölgelerinden oluşmaktadır⁵². Sur içi bölgesinde eskiden Şövalyelerin oturduğu ve diğer bir sur ile çevrili iç kale bölgesi bulunmaktadır. Frenk Hisarı olarak bilinen bu bölge sur içi bölgesine göre eğri büğrü yollardan oluşmakta ve bir tepe üzerinde yer almaktadır. Bu bölgede, Şövalyeler döneminden kalma saraylar ile bu sarayların altında yer alan sarnıçlar bulunmaktadır. Bununla birlikte, bölgede buğday ambarlarının bulunduğu da bilinmektedir. Buna ek olarak bu civarda, kale dizdarının, kethüdanın ve bazı ağaların sarayları görülmektedir⁵³.

Frenk hisarı bölgesinin dışındaki yerlerde, Müslüman ve Yahudi mahalleleri bulunmakta olup buralar Orta Hisar ismiyle bilinmektedir (**G. 19**). Halk arasında bu bölge, kale anlamına gelen Kastro ismiyle anılmaktadır.

52 Çelikkol, *Rodos'taki Türk Eserleri ve Tarihçe*, 17

53 Evliyâ Çelebi, *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*, IX. Kitap, haz. Yücel Dağlı, Seyit Ali Kahraman ve Robert Dankoff (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005), 126-127; Bülent Çelik ve Uğur Ünen, "XVIII. Yüzyılda Rodos'un Sosyo-Ekonomik, Dini ve Kültürel Durumu," *Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 2/2 (2015), 65.



G. 19: Frenk Hisarı ve Orta Hisarı gösteren harita
(Gabriel, *La Cité de Rhodes, MCCCX-MDXXII Topographie Architecture Militaire*, 23).

Sur içindeki bu yerleşimlerin yanı sıra sur dışı bölgelerinde Varoşlar ve Yeni Rodos adı verilen mahalleler bulunmaktadır⁵⁴. Frenk Hisarı ve Orta Hisar bölgelerinden bağımsız olarak surların dışında gelişen bu bölgelerden Varoşlar’da hemen hemen hep Türkler yaşarken, Müslümanlar, Yahudiler ve Rumların birlikte yaşadığı bölge için halk Maras tabirini kullanmıştır⁵⁵. Sultan Süleyman adayı fethettikten sonra gayrimüslimlerin büyük bir bölümü güvenlik nedeniyle Varoşlar’a ya da civardaki diğer büyük köylere yerleşmiştir⁵⁶. Sur içi bölgesinde yalnızca askerî garnizonların, sivil Müslüman halkın ve özel statüye sahip birkaç Hristiyan ailenin yerleşmesine izin verilmiştir.

Rodos kentindeki mahalleler ile ilgili olarak en net bilgiler, 1831 yılının nüfus sayımına ait verileri içeren icmal defterlerinden, nüfus ve cizye yoklamalarından ve vakıf kaynaklarından elde edilmektedir⁵⁷. Bu kaynaklara göre Rodos Adası, yirmi üç Müslüman mahallesinden ve iki Yahudi mahallesinden oluşmaktaydı. Rodos’taki bu yirmi üç mahalle, diğer Müslüman kentlerinde olduğu gibi, isimlerini bağlı oldukları ibadet yapısından almaktadır. Çünkü İslam kentlerinde mahalle “aynı mescitte ibadet eden cemaatin aileleriyle birlikte yerleştiği şehir kesimi”⁵⁸ olarak ifade edilmektedir.

54 Öreñç, *Yakın Dönemimizde Rodos ve On İki Ada*, 182.

55 Öreñç, *Yakın Dönemimizde Rodos ve On İki Ada*, 182.

56 Kiel, “Bir Taraftan İlgisizlik ve Yıkım Diğer Taraftan Özenli Onarım Arasında Rodos ve İstanköy’deki Osmanlı-Türk Mimari Eserleri, 207.

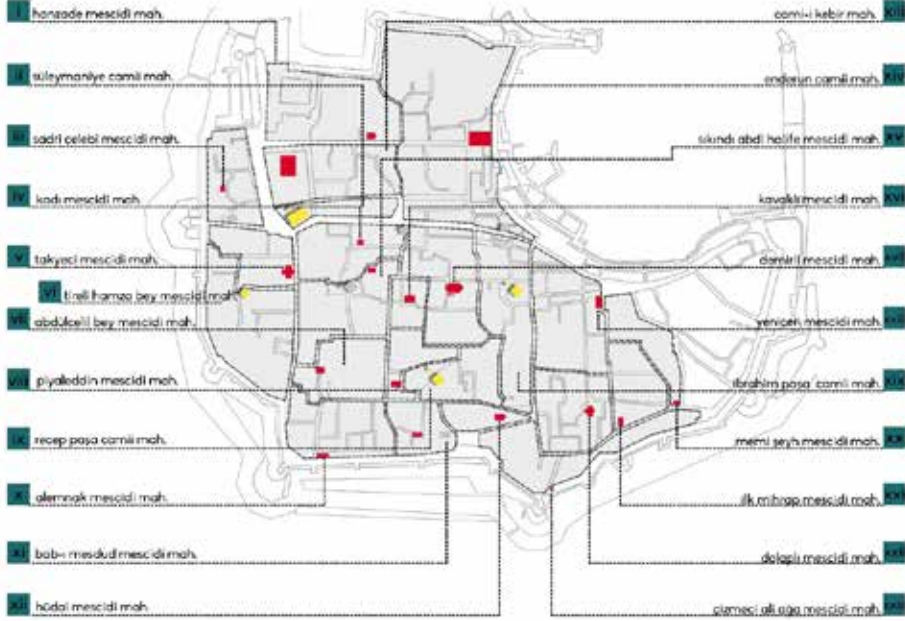
57 Öreñç, *Yakın Dönemimizde Rodos ve On İki Ada*, 182.

58 Özer Ergenç, “Osmanlı Şehirlerinde Mahallenin İşlev ve Nitelikleri Üzerine,” *Osmanlı Araştırmaları IV* (İstanbul: Enderun Kitapevi, 1984), 69.

Örfi Paşa'nın adlandırmasına göre bu mahalle isimleri ve nüfusları; Süleymaniye Camii Mahallesi (84 kişi), İbrahim Paşa Camii (137 kişi), Enderun Camii Mahallesi (125 kişi), Demirli Camii Mahallesi (118 kişi), Recep Paşa Camii Mahallesi (65 kişi), Cami-i Kebir Mahallesi (141 kişi), Tireli Hamza Bey Mescidi Mahallesi (113 kişi), Sadri Çelebi Mescidi Mahallesi (63 kişi), Takyeci Mescidi Mahallesi (86 kişi), Abdülcelil Bey Mescidi Mahallesi (126 kişi), Sıkındı Abdi Halife Mescidi Mahallesi (37 kişi), Piyaeddin Mescidi Mahallesi (58 kişi), Bab-ı Mesdud Mescidi Mahallesi (73 kişi), Alemlak Mescidi Mahallesi (39 kişi), Kadı Mescidi Mahallesi (43 kişi), Hüdai Mescidi Mahallesi (116 kişi), Yeniçeli Mescidi Mahallesi (92 kişi), Memi Şeyh Mescidi Mahallesi (59 kişi), Çizmece Ali Ağa Mescidi Mahallesi (69 kişi), İlkmihrap Mescidi Mahallesi (69 kişi), Dolaplı Mescidi Mahallesi (83 kişi), Kavaklı Mescidi Mahallesi (73 kişi) ve Hanzade Mescidi Mahallesi (102 kişi) olarak sıralanabilir.

1831 yılına ait nüfus sayımı verilerinde adı geçen mahalle isimleri ve mahallelere ismini veren cami ve mescitler eşleştirildiğinde çalışmanın üçüncü bölümünde bahsedilen Sultan III. Mustafa Camii, Şadırvan Camii ve Mehmet Ağa Camii gibi Rodos kale içi bölgesinde yer alan önemli Osmanlı camilerinin mahalle ismi olarak yer almadığı gözlemlenmektedir. Bu camiler arasında yer alan Şadırvan Camii'nin nüfus sayımının gerçekleştiği 1831 yılında henüz inşa edilmediği, yapının 19. yüzyılın sonunda inşa edildiği, bu sebeple de mahalle ismi olarak verilerde bulunmadığı söylenebilir. Yine benzer bir yorum Mehmet Ağa Camii için de yapılabilir. Mehmet Ağa Camii'nin 1831'de henüz inşa edildiği bu sebeple de belgelerde isminin geçmediği söylenebilir. Ancak 1700'lü yıllarda inşa edilen ve Rodos için önemli bir cami konumunda yer alan Sultan III. Mustafa Camii'nin mahalle ismi olarak belgelerde geçmemesi ilginçtir. Yine çalışmanın üçüncü bölümünde camiye çevrilen yapılar arasında isimleri zikredilen Hurmalı Mescit ve Borazan Mescidi'nin de mahalle ismi olarak belgelerde yer almadığı görülmektedir. Bu durumun sebebi Hurmalı Medrese Mescidi'nin Sadri Çelebi Mescidi ile Borazan Mescidi'nin ise Alemlak Mescidi ile konum olarak çok yakın olması şeklinde yorumlanabilir.

Bu cami ve mescitler dışında çalışmanın üçüncü bölümünde isimleri zikredilen tüm cami ve mescitler mahalle ismi olarak karşımıza çıkmaktadır. Harita üzerinde yerleri gösterilen bu yapılar mahallelerin merkezinde konumlanacak şekilde ve mevcut sokak izleri referans alınarak olası mahalle sınırları oluşturulmuştur (G. 20).



G. 20: Rodos kentinde yer alan mahalleleri gösteren harita (Gabriel, *La Cité de Rhodes, MCCCX-MDXXII Architecture Civile et Religieuse*, 3 haritasından işleyen Furkan Evliyaoğlu, 2021).

Bu haritalamaya göre Frenk Hisarı olarak bilinen bölgede batıdan doğuya doğru Cami-i Kebir Mahallesi'nin, Süleymaniye Camii Mahallesi'nin, Hanzade Mescidi Mahallesi'nin ve Enderun Camii Mahallesi'nin yer aldığı bilinmektedir.

İlk olarak Cami-i Kebir Mahallesi ele alınabilir. Machiel Kiel, 1523'te San Giovanni Katedrali'nin Osmanlılar tarafından camiye dönüştürüldüğünü ve aynı isimle bir mahallenin de bulunduğunu söylemiştir⁵⁹. Cami-i Kebir Mahallesi, 1831 yılında yapılan nüfus sayımında en kalabalık mahalle olarak ön plana çıkmaktadır. Ali Fuat Örenç de bu bilgiyi doğrular nitelikte "Türklerin adayı aldıktan sonra Müslüman mahallelerin yerleşimi özellikle Demirli Camiden Cami-i Kebir'e kadar olan aksta yoğunluk kazanmıştır"⁶⁰ ifadesini kullanmıştır. Bu aksın sonunda, Süleymaniye Camii, imareti ve Hafız Ahmed Ağa Kütüphanesi'nin bulunduğu Süleymaniye Mahallesi yer almaktadır⁶¹.

Kastro olarak bilinen İç Hisar bölgesinde, en batıda Sadri Çelebi Mescidi Mahallesi, Takyeci Mescidi Mahallesi ve Tireli Hamza Bey Mescidi bulunmaktadır. Sadri Çelebi Mescidi Mahallesi, Hurmalı Mescit olarak da bilinen Korumalı Mescidi de içine almaktadır. Buna ek olarak Tireli Hamza Bey Mescidi literatürde Hamza Bey Camii

59 Machiel Kiel, "Rodos," *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. 35 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2008), 157.

60 Örenç, *Yakın Dönemimizde Rodos ve On İki Ada*, 184.

61 Örenç, *Yakın Dönemimizde Rodos ve On İki Ada*, 184.

olarak geçmektedir. Yapının hem büyüklüğü hem de 1831 yılında yapılan nüfus sayımında mahallenin nüfusunun sayıca diğer mahallelerden fazla olması, bu mahallenin sınırlarının diğer mahallelere göre daha geniş olabileceği sonucunu doğurmaktadır. Bu mahallelerin daha doğusunda, Kadı Mescidi Mahallesi, Sıkındı Abdi Halife Mescidi Mahallesi, Abdülcelil Bey Mescidi Mahallesi ve Bab-ı Mesud Mescidi Mahallesi yer almaktadır. Kadı Mescidi Mahallesi, Rodos kentinin en önemli caddelerinden olan Sokrates Caddesi'ne komşudur. Sıkındı Abdi Halife Mescidi Mahallesi mahalle listesinde adı yer almayan Sultan III. Mustafa Camii ve yanında yer alan Yeni Hamam'ı kapsamaktadır. Bu mahallenin hemen güneyinde Abdülcelil Bey Mescidi Mahallesi bulunmaktadır. Bu mahalle surlarla sınırı bulunan ve kentin en güney batısında yer alan Bab-ı Mesud Mescidi Mahallesi ile komşudur.

Bu hattın yanında, Demirli Camii Mahallesi yer almaktadır. Bu mahallenin Mehmet Ağa Camii'ni de içerisine alarak Sokrates Caddesi'ne kadar uzandığı düşünülmektedir. Yine 1831 yılı nüfus sayımına göre diğer mahallelerden daha fazla nüfusa sahip olan bu mahallenin daha geniş sınırlara sahip olabileceği düşünülmüştür. Bununla beraber mahallenin hemen karşısında Kavaklı Mescidi Mahallesi yer almaktadır. Zeki Çelikkol da bu ifadeyi doğrularcasına Demirli Camii'nin bulunduğu yeri Kavaklı Mescid'in karşısı olarak belirtmiştir⁶².

Karşılıklı olarak yer alan bu mahallelerin güneyinde, Recep Paşa Camii Mahallesi ile Piyaeddin Mescidi Mahallesi yer almaktadır. 1831 yılı nüfus sayımı verilerine göre her iki mahallenin de oldukça düşük bir nüfusa sahip olduğu bilinmektedir. Kentin en güneyinde, kent surlarının hemen bitişiğinde yer alan Alemlak Mescidi Mahallesi de düşük nüfusa sahip mahallelerdendir.

Bu mahallelerin dışında İbrahim Paşa Camii Mahallesi'nden bahsedilebilir. Mahallenin Sokrates Caddesi'nden başlayarak geniş bir alanı kapsadığı düşünülmektedir. Mahalleye ait nüfus sayımı verileri de bu bilgiyle paralellik göstermektedir. Bu mahallenin güneyinde, kent surları ile sınırlanan Hüdayi Mescidi Mahallesi yer almaktadır. Bu mahalle de yine diğer mahallelere oranla daha kalabalık bir mahalledir.

Kentin doğu kesiminde Yeniçeri Mescidi Mahallesi bulunmaktadır. Mahalle kuzeyde deniz surları güneyde, Dolaplı Mescidi Mahallesi ile sınırlandırılmıştır. Dolaplı Mescidi Mahallesi'nin güneyinde Kızıl Kapı sur kapısını da içine alan Çizmeci Mescidi Mahallesi bulunmaktadır. Mescit bu sebeple Kızıl Kapı Mescidi olarak da bilinmektedir.

Şehrin en doğusunda Memi Şeyh Mescidi Mahallesi ve İlk Mihrap Mescidi Mahallesi yer almaktadır. Bu mahallelerin doğusunda hiçbir cami ve mescit yapısına ulaşılammıştır. Buna karşın bölgede sinagog olarak kullanılan bir yapıya rastlanmıştır.

62 Çelikkol, *Rodos'taki Türk Eserleri ve Tarihçe*, 54.

tır. Bu sebeple nüfus sayımı verilerinde yer alan iki Yahudi mahallesi olan Havra-i Kebir ve Havra-i Sagir mahallelerinin de burada yer alabileceği düşünülmektedir. Yahudi mahallelerinin bu anlamda kentin en göz alıcı mahalleleri olduğu ve Gümrük Limanı ile kale duvarı arasında kalan bir bölgede yer aldığı söylenmektedir⁶³. Ayrıca bu mahallede Şövalyeler döneminde inşa edilmiş bir kilisenin varlığından da söz edilmektedir. Buna ek olarak İstanbul, Selanik gibi diğer Osmanlı liman kentlerinde de gayrimüslimlerin ticari faaliyetlerinden dolayı limana yakın bölgelere yerleştikleri görülmektedir. Tüm bu veriler göz önüne alındığında kentin en doğusunda yer alan bu bölgede iki Yahudi mahallesinin yer alabileceği söylenebilir.

Sonuç

On İki Adalar içerisinde önemli bir liman kenti konumunda olan Rodos Adası, kale içi bölgesine yönelik yapılmış olan bu çalışma kapsamında Osmanlı döneminde inşa edilmiş yedi adet caminin ve cami ya da mescide dönüştürülen yirmi bir adet yapının yerleri harita üzerinde gösterilmiştir. Yine tüm bu yapı grubunun plan şemaları ve kesitleri de katalog haline getirilerek belgelenmiştir. Belgelenen yirmi sekiz adet yapının, büyük bir bölümünün Rodos mahallelerine ismini verdiği görülmektedir. Çalışma kapsamında bu yapılar ile mahalle eşleşmesi yapılarak mevcut mahallelerin yerleri ve olası sınırları haritalanmıştır.

Bu doğrultuda Rodos kent kurgusunun, Osmanlı Devleti'nin idaresinde bulunan diğer kentlerle benzerlikler taşıdığı söylenebilir. Bu benzerlikler şu şekilde belirtilebilir:

- Osmanlı kentlerinde vezir, subaşı, sancak valisi gibi imparatorluk ve eyalet yönetimlerinin üst kademelerinde bulunan kişilerin gücünü temsil eden saraylar, konaklar, selâtin camileri ve külliyeler kentin odak veya referans noktalarını oluşturmaktadır⁶⁴. Bu kapsamda Frenk Hisarı olarak isimlendirilen bölgenin Rodos kentinin odak noktası veya referans noktası olduğu söylenebilir. Kanuni Sultan Süleyman'ın adayı ele geçirdikten sonra imar faaliyetlerini başlattığı bu bölge, kentin önemli camilerinden olan Cami-i Kebir, Süleymaniye Camii, imareti ve hamamı başta olmak üzere birçok önemli yapı grubunu içermektedir. Bölge ayrıca başta Kırım Hanları'nın sürgünde yaşadıkları saraylar olmak üzere önemli başka yapıları da içermektedir.
- Dinsel farklılıklara bağlı olarak toplumun kent içerisinde farklı bölümlere ayrılması Osmanlı kentlerinde sıklıkla karşılaşılan bir durumdur⁶⁵. Bu durum Rodos kentinde net bir şekilde kendini göstermektedir. Bu kapsamda Rodos'ta sadece Müslüman

63 Örenç, Yakın Dönemimizde Rodos ve On İki Ada, 186

64 Oya Hayriye Saf ve Emre Ergül, "Osmanlı Toplumunu Sosyal Yapısının Kent Düzenindeki Temsili," *SKETCH: Journal of City and Regional Planning* 1(1), 16.

65 Saf ve Ergül, "Osmanlı Toplumunu Sosyal Yapısının Kent Düzenindeki Temsili," 17.

halkın ikamet ettiği, gayrimüslimlerin ise kale dışında yaşadıkları görülmektedir. Kale içi bölgesinde iki Yahudi mahallesi, Müslüman mahallelerinden ayrılarak kentin diğer ucunda limanla ilişkili olarak kurgulanmıştır. Kale içi bölgesinde yer alan yirmi bir Müslüman mahallesi, bağlı oldukları cami veya mescitten isimlerini almıştır. Bir başka deyişle Müslüman ve Yahudi halk kent içerisinde ayrılarak dinî inanışlarına göre kentin farklı bölgelerinde konumlanmışlardır.

- Kentin hanlar, kervansaraylar, bedestenler ve kapalı çarşı gibi örgütler etrafında lokalize olması yine Osmanlı kentlerinde sık rastlanan bir durumdur⁶⁶. Rodos kentinde de bu bağlamda benzer özellikler görülmektedir. Kentte yer alan mahalleler, Şövalyeler Caddesi'nde yer alan çarşı etrafına konumlanarak gelişmiştir. Bu anlamda Şövalyeler Caddesi'nin iki tarafına yerleşen dükkânlar önemli bir aks oluşturmaktadır. Bu aks en sonunda Süleymaniye Camii gibi kentin önemli bir yapısıyla tamamlanmaktadır.

Özetle, tipik Osmanlı kent kurgusunun net bir şekilde Rodos kentinde de gözlemlendiği, kentte bulunan dinî yapıların bu kurgu üzerinde etkili olduğu söylenebilir. Bunun yanı sıra kent kurgusunun Antik Yunan'ın ızgara planı başta olmak üzere, Bizans ve Şövalyeler dönemine ait önemli izler taşıdığı ve kentin gelişiminde tüm bu verilerin etkili olduğu söylenebilir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Teşekkür: Bu makalenin yazım aşamasındaki paylaşımları ve yardımları için değerli hocam Prof. Dr. Aygül Ağır'a teşekkürlerimi sunarım.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

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

Acknowledgement: I would like to thank my dear teacher Prof. Dr. Aygül Ağır for sharing and helping with the writing of this article

66 Saf ve Ergül, "Osmanlı Toplumunun Sosyal Yapısının Kent Düzenindeki Temsili", 17.

Kaynakça/References

- Balducci, Hermes. *Rodos'ta Türk Mimarisi*. Çev. Celalettin Rodoslu. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1987.
- Braudel, Fernard. *Akdeniz ve Akdeniz Dünyası*. 1 cilt. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. İstanbul: Eren Yayıncılık, 1989.
- Braudel, Fernard. *Akdeniz ve Akdeniz Dünyası*. 2 cilt. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. İstanbul: Eren Yayıncılık, 1990.
- Byzart. "Moschea di Enderum o Kanturi Già Chiesa di S.ta Maria al Castello." Erişim 09 Ocak 2021, <https://cmc.byzart.eu/items/show/88668/>.
- Çelik, Bülent ve Uğur Ünen. "XVIII. Yüzyılda Rodos'un Sosyo-Ekonomik, Dinî ve Kültürel Durumu." *Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 2/2 (2015): 52-73.
- Çelikkol, Zeki. *Rodos'taki Türk Eserleri ve Tarihçe*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1986.
- De Lamartine, Alphonse. *Oeuvres Complètes de Lamartine*. Vol.1. Paris: Charles Cosselinet Furne Editeurs, 1836.
- Ergenç, Özer. "Osmanlı Şehirlerinde Mahallenin İşlev ve Nitelikleri Üzerine". *Osmanlı Araştırmaları* 4 (1984): 69-78.
- Evlilyâ Çelebi. *Evlilyâ Çelebi Seyahatnâmesi*. IX. Kitap. Haz. Yücel Dağlı, Seyit Ali Kahraman ve Robert Dankoff. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.
- Gabriel, Albert. *La Cité de Rhodes, MCCCX-MDXXII Topographie Architecture Militaire*. Paris: E. de Boccard, 1921.
- Gabriel, Albert. *La Cité de Rhodes, MCCCX-MDXXII Architecture Civile et Religieuse*. Paris: E. de Boccard, 1923.
- İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi (NEK). Sultan II. Abdulhamid Dönemine Ait Fotoğraf Albümleri.
- Kiel, Machiel. "Rodos." *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C.35. İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 2008, 155-158.
- Kiel, Machiel. "Bir Taraftan İlgisizlik ve Yıkım Diğer Taraftan Özenli Onarım Arasında Rodos ve İstanköy'deki Osmanlı-Türk Mimari Eserleri," *Rodos ve İstanköy Türk Vakıfları*. Konya: Eğitim Yayınevi, 2019, 205-213.
- Konuk, Neval. *Midilli, Rodos. Sakız ve İstanköy'de Osmanlı Mimarisi*. Ankara: Stratejik Araştırmalar Merkezi, 2008.
- Küçük, Cevdet. "Oniki Ada." *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C. 33. İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 2007, 353-355.
- Maglio, Emma. "At the Periphery of the Empire: Urban Restructuring and Architectural Transformation in Ottoman Rhodes." *Lonaard Magazine* 2 (9) (2012): 59-74.
- Matton, Raymond. *Villes et Paysages de Grèce*. Atina: Institu Francais D'Athenes, 1959.
- Örenç, Ali Fuat. *Yakın Dönemimizde Rodos ve On İki Ada*. İstanbul: Doğu Kütüphanesi, 2006.
- Rossi, Ettore. *Assedio e Conquista di Rodi nel 1522 Secondo le Relazioni Edite ed Inedite dei Turchi con una Notizia Sulla Biblioteca Hâfiz di Rodi*. Roma: Libreria Di Scienze e Lettere, 1927.
- Saf, Oya Hayriye ve Emre Ergül. "Osmanlı Toplumunu Sosyal Yapısının Kent Düzenindeki Temsili." *SKETCH: Journal of City and Regional Planning* 1(1): 15-34.



Aydın Söke’de Bulunan Manol Evi Hamamında Tesisat ve Isıtma Sistemi

The Water and the Heating System in the Bath of Manol Household in Söke, Aydın

Elif Gürsoy*

Öz

Antik dönemden itibaren yıkanmaya ve hamam inşasına büyük önem verildiği bilinmektedir. Yıkanma faaliyeti gerek çarşı hamamları gerekse özel hamamlarda gerçekleştirilirken yaşanan konutlarda da çeşitli birimler oluşturulmuştur. Konutta ev hamamı kullanımının yanında odalarda özel olarak tasarlanmış çeşitli yıkanma hacimlerinin de yer aldığı bilinmektedir.

Bu çalışmaya konu olan yıkanma mekânı Aydın ili Söke ilçesinde yer alan Manol Evi’nde bulunmakta olup 2020 yılı içerisinde sürdürülmekte olan restorasyon çalışmaları sırasında ortaya çıkarılmıştır. Çalışma dâhilinde Manol Evi hamamı, görsel verilerle tanıtılmış ve ev hamamlarında tesisat ve ısıtma sistemi hakkında bilgiler sunulmuştur. Konut içerisindeki yıkanma mekânı olan hamam odası, mutfak mekânı ile bitişik konumdadır. Hamamın mutfak ile olan bağlantısı Antik dönem örneklerinden itibaren karşılaşılan bir uygulamayı işaret etmekle birlikte tesisat ve ısıtma sistemi hakkında detaylı bilgiler de ulaşılmış ve sağlanmıştır. Manol Evi hamamında, tesisata ait kazan ve musluk kullanımına dair izler yer almakla birlikte, ısıtma sistemine yönelik ateş haznesi, cehennemlik ve baca bölümleri ortaya çıkarılmıştır.

Anahtar Kelimeler

Hamam, Yıkanma, Banyo Kültürü, Ev Hamamı, Isıtma Sistemi

Abstract

Besides the importance attached to bathing and building baths since the Ancient Period. While the bathing activity was being carried out in both the bazaar baths and private baths, various units within the household were being created. Besides the use of household baths in the residence, it is also known that some custom-designed various of bathing spaces were also existing in the rooms. These sections exhibit two different uses, with their functions as both a closet for placing the belongings and a spot for having a bath. It does not additionally include its water and heating system and it is only designed with a simple assembly that provides the flow of the water that is used for bathing.

The bathing place that constitutes the subject of this study, is located in the Manol House which is located in the Söke District of Aydın, and it was encountered in the restoration works carried out in 2020. Within the study, the Manol House bath is introduced with visual data, and information about the water and heating system in household baths is presented. While the connection of the bath with the kitchen points to an application that we start to witness together with the examples of the ancient period, detailed information about water and heating system can also be reached. While there are traces of the usage of boiler and tap in the water system, we come across a fire chamber, a hotspot, and a chimney in the heating system.

Keywords

Bath, Bathing, Bath Culture, Household Bath, Heating System

* **Sorumlu Yazar:** Elif Gürsoy (Doç. Dr.), Uşak Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Uşak, Türkiye. E-posta: elif.gursoy@usak.edu.tr ORCID: 0000-0003-0147-8682

Atf: Gürsoy, Elif. “Aydın Söke’de Bulunan Manol Evi Hamamında Tesisat ve Isıtma Sistemi.” *Art-Sanat*, 17(2022): 157–176. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2022.17.930651>



Extended Summary

Washing, which signifies spiritual and symbolic purification, is also very important in Islam in addition to material and physical cleaning. The hammam stands out with this significance as construction where the cleaning and washing take place. A high number of hammams were constructed in Anatolia with the Seljuks' settlement. While some small private hammams were constructed aside from the hammams in bazaars which provided income for foundations, there were also some small and privately owned hammams in mansions and waterfront houses in the big cities and ayan mansions in Anatolia, which were separate from the main building. Bathing cubicles or bathroom cabinets were planned within the house for a similar purpose. With the allocation of each room to one family in the house, the ablution ritual was meant to be performed within the privacy of the room. For this reason, the lower part of the closet, which we encounter in every room and sometimes even in the kitchen, was arranged suitably for washing.

A bath chamber adjacent to the kitchen space was encountered in the restoration works carried out in 2020 in the Manol House which is located in the Söke District of Aydın. While the connection of the bath with the kitchen points to an application that we start to witness together with the examples of the ancient period, detailed information about water and heating system can also be reached. While there are traces of the usage of boiler and tap in the water system, we come across a fire chamber, a hotspot, and a chimney in the heating system.

Located in Aydın Province, Söke District, Kemalpaşa Neighborhood, Island 333, Plot 11, Manol House consists of two floors on the ground floor. Along with an outbuilding planned independently of the building, the garden entrance and the main entrance of the house are located on Alay Street. The house and the outbuilding adjacent to it in the south are covered with Turkish-style tiles.

Manol House consists of two floors above the basement. The main building and the annexe are covered with Turkish-style roof tile. There are two units in the basement of the housing. The ground floor and first floor are in a different types of floor plans. While the side anteroom and three rooms connected to the side anteroom are placed on the lower floor, the middle anteroom and five rooms are viewed on the upper floor. There is an annexe that is joined to the house in the southwest of the house. The annexe with two-unit which is composed of a kitchen and a Turkish bathroom room that is next to the kitchen is one storey.

The restoration work has been started at Manol House by Söke Municipality in 2010 and the House has been planned to be converted into a Guest House. During the restoration works, the Turkish bathroom room which presents ideas regarding the installation and heating system, and consists of a single unit, has been encountered.

The house has a garden in the southern part and an outbuilding located in the southwest. The passage between the house and the outbuilding is enabled by a hallway on the ground floor of the house. The cement tile floor covering continues in the passage area as in the house's corridor.

When the hammam examples in the house or the outbuilding section, for which there is limited information in the sources, are examined, the connection between the hammam and the kitchen space shows similar characteristics. The hammam section was evaluated together with such units as the kitchen and cellar on the ground floor. The hammam was also considered together with the resting or the preparation unit in front of it, and the arrangements consisting of two spaces similar to the examples from the 20th-century Aydın and the 19th-century Tokat attracted attention. Although it was thought that the unit providing access to the hammam in the Manol House was organized together with it, there was no definite information.

Despite the insufficient information about the heating system in the hammams of private houses, an evaluation was possible with the removal of the floor in the example of Manol House. In the hammam, the reflection of the hypocaust section of the Roman and Turkish hammam architecture on a small area was observed. Similar arrangements, in which the furnace section and the heating principle of the water in the tank of Turkish hammam were repeated with a basic model, were also available in hammam spaces in Aydın, Erzurum and Çorum.

Although the fire chamber and boiler, the faucet that enables the hot water flow, the chimney, and the carriers of the heating system were found in the Manol House example, there was no trace of such sections as berm, basin, or lampstand which are normally expected to be in the hammam space. It was considered probable that these marks disappeared in later interventions. However, when the limited examples in Anatolia were examined, it was thought that the bench and lamp elements were to be found on the facade connected with the kitchen where the cauldron was located.

Local examples and general characteristics can be ascertained if more hammam examples designed for private use in Söke District and other regions are accessed. However, the potential for these places being changed is extremely high in these currently inhabited historical buildings due to their continuous use and various additional requirements and technologies. Later requirements can lead to the end of old practices, and in some cases, it becomes necessary in terms of ensuring the continuity of life. This problem is particularly noticeable in hammams and other bathing places which include such important technologies as plumbing and heating systems. Although there are possibly many cases that could not resist the developing and convenient technologies and disappeared or underwent changes, the restoration activities to be conducted over time show their importance with the discovery of various information as in the example of Manol House.

Giriş

Geleneksel Türk Evi, kendine has özellikleri içinde barındırarak Anadolu’da kendi kimliğini oluşturmuş, sonrasında Osmanlı toprakları sınırları dâhilinde, Balkanlar’da ve Avrupa’nın diğer bölgelerinde gelişimini sürdürmüştür. 15. yüzyıldan itibaren diğer ev tiplerinin yerini almaya başlayan Türk evi, en fazla 17. ve 18. yüzyılda yayılım göstermiştir¹.

Plan şemasına bakıldığında sofasız, dış sofalı, iç sofalı ve orta sofalı plan uygulanmakta olup odalar sofanın uzantısıyla ayrı mekânlar hâline gelmekte, aynı zamanda birbirlerine bağlanmaktadır². Genel olarak tek katlı veya iki katlı tasarlanan Türk evinde, iki katlı örneklerde alt kat çoğunlukla servis mekânları olarak kullanılmakta ve üretime dair ambar, samanlık ve ahır gibi bölümleri içermektedir. Üst kat ise yaşama alanlarını kapsamaktadır³. Türk evinde en sık rastlanan yapıım tekniği, ahşap çatki arası dolgu veya bağdadi olmakla birlikte temel yapı malzemeleri ahşap, taş ve tuğladır. Bunun yanında bozkırın hâkim olduğu bölgelerde yapı malzemesi olarak sıklıkla kerpiç kullanılmaktadır⁴.

Türk konut mimarisi içerisinde, Aydın ili örnekleri incelendiğinde, plan şemalarına göre, *yan sofalı*, *dış sofalı*, *T sofalı*, *orta sofalı* ve *merkezi sofalı* evler görülmektedir. Konutlar genellikle yaşam birimi ile bu birimin arkasında yer alan avlulardan oluşmaktadır. Aydın evlerinde genellikle evler, yola bakan yaşam birimi, bu birime bitişik ıslak hacim birimleri ve avludan meydana gelmektedir. Genellikle evlerin zemin katı, avluya ve avluda bulunan banyo, mutfak, tuvalet gibi ıslak hacimlerden oluşan ek birime bağlanmaktadır. Bu bağlantı bazen bir koridorla ya da bir mekânla sağlanmaktadır. Ek mekânlar, yapı ile bitişik veya yapı içerisinden geçilecek düzende avluya yapılmaktadır, bunun dışında bazı örneklerde ıslak hacimler yapı içerisinde bulunmaktadır⁵.

Aydın geleneksel konut mimarisi konusunda, *Türk Evi* (Açık dış sofalı plan tipi / Kapalı dış sofalı plan tipi), *Rum Evi* (Yan hollü plan tipi / Orta hollü plan tipi / T formunda hollü plan tipi) ve *Etkileşim Yapıları* (Yan hollü plan tipi / Orta hollü plan tipi / T formda hollü plan tipi / L formda hollü plan tipi) olarak çeşitli gruplar çalışmalarda yer bulmuştur. Aydın ili özelinde yapılan bu tipolojik yaklaşımda sofa, planın belirleyicisidir. Bu plan şemalarından Etkileşim Yapıları, en fazla görülen yapı tipini

- 1 Sedat Hakkı Eldem, *Türk Evi Plan Tipleri* (İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Yayını, 1995).
- 2 Reha Günay, *Türk Evi Geleneği ve Safranbolu Evleri* (İstanbul: YEM Yayınları, 1998); Sedat Hakkı Eldem, *Türk Evi Plan Tipleri* (İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Yayını, 1995).
- 3 Cengiz Baktaş, *Türk Evi* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996).
- 4 Haluk Sezgin, “Yöresel Konut Mimarisi ve Türkiye’deki Örnekleri Hakkında,” *Tasarım Kuram Dergisi* 3/4 (2006), 1-20; Gökhan Uşma ve Nur Urfaloğlu, “Geleneksel Van Evlerinin Cephe Özellikleri ve Tipolojisi Üzerine Bir İnceleme,” *Çukurova Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Dergisi* 33/1 (2018), 4.
- 5 Gökçe Şimşek, “Aydın’da Mimarlık Mirası Olarak Cumhuriyet Dönemi Konutları,” *Megaron* 10/1 (2015), 51-52.

oluşturmaktadır. Etkileşim yapılarının 1925 yılından sonra yaygınlaşmaya başladığı düşünülmekle birlikte, ilk olarak Rum ve Macar yapı ustaları tarafından Türkler için yapıldığı fikri öne çıkmaktadır. Daha sonraki dönemlerde, Türk yapı ustalarının da aynı tarzda yapılar inşa ettiği görülmüştür⁶.

Aydın ilindeki yan sofalı konutlarda, sofa daha geniş tutulmuştur. Bu plan tipindeki yapılarda asimetrik cephe düzeni görülmekle birlikte az sayıda örneği mevcuttur. Dış sofalı konutlarda, yaşama biriminde sofa, avlu cephesine paraleldir. Sofanın her iki yanında birer oda yer almakla birlikte bu odalar yapının sokak cephesini oluşturmaktadır. Dış sofalı plan tipi, Aydın konutlarında daha sık uygulanmıştır. T şeklinde bir sofa ile sofanın her iki yanında birer odanın kullanıldığı şemada, sofanın bir kolu sokak cephesine, diğer kolu ise avluya paralel uzanan sofanın bir köşesine yerleştirilmiştir. Dış sofalı örnekler gibi T sofalı konutlar da sayıca fazladır. Orta sofalı konutlarda sofa, yaşam birimini avluya dik olarak bölmüş ve ortada konumlanmıştır. Orta sofanın her iki yanında genellikle ikişer oda bulunmaktadır. Merkezi sofalı plan şeması uygulaması nadir olup kaynaklarda yalnızca bir örnekten bahsedilmiştir⁷.

Aydın ilindeki tarihî konutlarda genellikle temeller, bodrum kat ve birinci katta taş ve tuğlanın birlikte kullanıldığı kâgir örgü sistemi görülmüştür. Birinci katın avluya bakan cephesi, ahşap karkas sistemle inşa edilmiş; kimi örneklerde zemin ve birinci katlarda harman tuğlası ile örülmüş duvarlar yer almıştır. Kat döşemesi ve merdivenlerde ahşap malzeme, çatıda Marsilya tipi kiremit kullanılmıştır⁸.

Farklı coğrafyalarda, planlamasında görülen çeşitlilik ile şekillenen Türk evinde yıkanma kültürü, bu kültürü somut olarak yansıtan yıkanma biriminin doğmasına sebep olmuştur. Çalışma kapsamında, Manol Evi özelinde yıkanma birimi düzenlemesi, tesisat ve ısıtma sistemi uygulamaları konu edilmiştir.

Türk Evi'nde Yıkanma

Yıkanma, maddî ve bedenî bir temizlik olmasının yanında manevî ve sembolik arınma anlamı taşımaktadır. İslam dininde benzer şekilde manevî temizlik ve çevre temizliği önemli görülmektedir⁹. Temizlik ve yıkanma işleminin gerçekleştiği yapı durumdaki “hamam”, Arapçada “ısıtmak, sıcak olmak” anlamındaki *hamm* kökünden türetilmiş ve “ısıtılan yer, yıkanma yeri” anlamında kullanılmaktadır¹⁰.

6 Aylin Ertem, “Aydın Kent Merkezinin Tarihi Dokusunun İncelenmesi” (Yüksek Lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, 2000), 86.

7 Gökçe Şimşek, “Aydın’da Mimarlık Mirası Olarak Cumhuriyet Dönemi Konutları,” 52-56.

8 Gökçe Şimşek, “Aydın’da Mimarlık Mirası Olarak Cumhuriyet Dönemi Konutları,” 54.

9 Mehmet Kâmil Yaşaroğlu, “Hamam III. Fıkıh,” *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 15 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1997), 433.

10 Semavi Eyice, “İznik’de Büyük Hamam ve Osmanlı Hamamları Hakkında Bir Deneme,” *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi* 11/15 (1960), 99-120; Semavi Eyice, “Hamam I. Tarih ve Mimari,” *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 15 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1997), 402.

Tarihte, Roma hamamları, Türk hamamlarıyla büyük benzerlik göstermektedir. Antik dönemde Orta İtalya köylerindeki halkın tıp alanındaki geleneklerine bağlı olarak, mutfakta soba ya da ocak önünde terlemenin mevsimlik rahatsızlıkların tedavisinde veya romatizmal ağrıların giderilmesinde önemi bilinmekteydi. Campania ve Latium'daki çiftlik evleri ile villalarda genellikle bu amaç için özel bir odanın kullanıldığı belirtilmektedir. Bu uygulamanın daha geniş biçimi, daire planlı küçük bir oda olan ve üzeri kubbe ile örtülü sıcaklık biriminden oluşmaktadır. Banyo yapmakta olan kişiyi soğuktan koruma amacıyla orta derecede ısıtılan bir diğer odayla bağlantılı konumlandırılmış bu düzenlemede, ikinci oda geçit görevi görmesinin yanında, giyinme ve soyunma için de kullanılmaktadır. Özel yıkanma dairesi olarak tasarlanmış bu mekânlar, işlevsel nedenleri ile mutfağın hemen bitişiğinde yer almaktadır. Böylece, ısıtmada da ortak kullanım mümkün hâle gelmektedir¹¹.

Antik dönemde ev hamamlarının en erken örnekleri MÖ 2. yüzyıl başlarına tarihlenirken, daha geç döneme ait olanların daha gelişmiş bir ısıtma teknolojisine sahip olduğu anlaşılmaktadır. Erken Roma döneminde özel konutlarda bulunan hamamlar 3 gruba ayrılmıştır: Bunlardan Tip 1 ve Tip 2 mutfağın hemen yanında yer almış ve ısıtma donanımını mutfakla paylaşmıştır. Tip 3 örnekleri, bağımsız kuruluşlardır ve kendi sistemleri ile ısıtılmıştır. Bu son tip, aynı zamanda İmparatorluk döneminin daha büyük özel villalarındaki hamam dairelerinin de öncüsü kabul edilmiştir¹².

Anadolu konut mimarisi örnekleri incelendiğinde Antik dönem uygulamalarına benzer şekilde, şehirlerdeki konak ve yalılarda, büyük şehirler dışında âyan konaklarında ana binadan ayrı küçük boyutlu özel hamamların inşa edildiği görülmektedir. Saray, konak ve yalı hamamları tek bir yapı içine toplanmış ve birkaç metre karelik küçük hacimlerden oluşmuştur. 18. ve 19. yüzyılda genellikle tuğla malzemeden inşa edilen bu hamamların tek mekândan ibaret olanları dışında, camekân, ılıkılık, sıcaklık ve külhan bölümlerinden meydana gelenleri de tespit edilmiştir. Örneklerin bazılarında filgözü pencere açıklıkları dışında ışıklandırma için nişler ya da lambalıklar bulunmaktadır¹³.

Anadolu örneklerinde avluda ya da ana yapının zemin katında yer alan, ailenin yıkanma gereksinimini karşılayan hamam mekânının teknik kolaylık açısından, Erken Roma dönemi ev hamamlarında olduğu gibi mutfakla bağlantısı görülmektedir¹⁴. Ayrıca mutfak ve hamam evin içinde konumlandırılmak istenir ise, sofanın bir ucuna

11 Yılmaz Önge, "Anadolu'da Türk Hamamları Hakkında Genel Bilgiler ve Mimar Sinan'ın İnşa Ettiği Hamamlar," *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri 1* (İstanbul: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1988), 403; Fikret Yegül, *Antik Çağ'da Hamamlar ve Yıkanma* (İstanbul: Homer Kitabevi, 2006), 47-48.

12 Yegül, *Antik Çağ'da Hamamlar*, 19.

13 Ömer İskender Tuluk, "Erken 20. Yüzyıl Çorum Evlerinde Banyo Teknolojisi," *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi* 27/2 (2010), 61-63.

14 Yüksel Gögebakan, "Karakteristik Bir Değer Olan Geleneksel Türk Evi'nin Oluşumunu Belirleyen Unsurlar ve Bu Evlerin Genel Özellikleri," *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi* 1/1 (2015), 52.

yerleştirilmektedir¹⁵. Bazı yapılarda, hamam odası bulunsa da oda içerisinde ayrıca gusülhanelere yer verilmiştir¹⁶.

Selçukluların Anadolu topraklarına yerleşmesiyle yoğun bir hamam inşası söz konusu olmuştur. Vakıflara gelir sağlamak amacıyla yapılan çarşı hamamları dışında konaklarda esas binadan ayrı, küçük çapta özel hamamlar da tasarlanmıştır¹⁷. Bunun yanında konut dâhilinde gusülhaneler ya da banyo dolapları planlanmıştır. Ev hamamlarına kıyasla genellikle, konut dâhilindeki gusülhaneler çalışmalara daha fazla konu edilmiş, böylece yıkanma adabı ve tesisata yönelik fikirlere de daha çok gusülhaneler özelinde ulaşılabilmektedir. Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde *gusülhane*, *çol*, *çark*, *çarh*, *yunmalık*, *kirelik*, *hamam*, *hammamcık*, *hamamlık*, *hammamcuk* ya da *küçük hamam* gibi farklı isimlerle ve düzenlemelerle yıkanma birimlerinin tasarlandığı görülmüştür¹⁸.

Konutta her odanın bir aileye ayrılmasıyla, gusül abdesti alma eylemi odanın gizliliği içerisinde çözülmeye çalışılmış ve bu nedenle her odada, bazen mutfakta bile karşımıza çıkan yüklüğün alt bölümü, gusülhane olarak kullanılmıştır. Yüklüğün kapakları açıldıktan, yataklar yere indirildikten sonra, yüklük tabanı olan kapak kaldırılınca yıkanılan mekân ortaya çıkmıştır¹⁹. Gusülhanelerde akan sudan ziyade ibrik, kazan gibi geleneksel malzemelerle su, bu bölüme taşınmıştır²⁰. Temizlik işlemi, alçak taburelere oturularak, ocakta güğümlerde ya da tenekelerde ısıtılan su ile yerine getirilmiştir. Bu mekânın zemini hafifçe dışarıya doğru meyillidir ve kirli su, borularla dışarı akıtılmıştır²¹. Odalarda genellikle ocağın yanında bulunan gusülhaneler, ısı kaybının önlenmesi açısından genellikle ocağın yan bitişiğinde veya yan odadaki ocakla sırt sırta gelecek şekilde tasarlanmıştır²². Gusülhaneler, köklü bir insan temizliğine hizmet etmekten ziyade, su dökünmek ya da boy abdesti almak için düşünülmüştür²³.

Konutlarda, ocaklı odaların hemen hepsinde gusülhaneye rastlanılmaktadır. Gömme dolaplardan büyük olanı çoğu kez gusülhane şeklinde değerlendirilmekte ve ka-

15 Nigan Bayazıt, "Safranbolu Evlerinin Plan Tipolojisi ve Kullanıcı İhtiyaçları Hiyerarşisi," *Tasarım-Kuram* 17 (2014), 3.

16 Tuluk, "Erken 20. Yüzyıl Çorum Evlerinde Banyo Teknolojisi," 64.

17 Eyice, "Hamam I. Tarih ve Mimari," 402-414.

18 Raziye Çiğdem Önal, "Erzurum/İspir İlçesinde Geleneksel Ev Mimarisi," *XX. Uluslararası Ortaçağ Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu, 02-05 Kasım 2016 Bildiriler*, 2 (Sakarya: Sakarya Üniversitesi Yayınları, 2016), 752; Emrah Bozok, "Türkçenin Söz Varlığında Temizlik Kavramı Alanı," (Doktora tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, 2018), 219.

19 Mehmet Erman Arslan, "Türkiye'deki Geleneksel Konut Tipolojisi ve Bileşenlerinin Sürekliliği," (Yüksek Lisans tezi, Beykent Üniversitesi, 2012), 45.

20 Tuluk, "Erken 20. Yüzyıl Çorum Evlerinde Banyo Teknolojisi," 63.

21 Mahmut Davulcu, "Ormana Yöresi Geleneksel Konut Mimarisi ve Yapıcılık Geleneği," *Kalemşi* 3/5 (2015), 67.

22 Özgenaz Dağ, "Geleneksel Amasra Evleri Plan Tipolojisi," (Yüksek Lisans tezi, İstanbul Aydın Üniversitesi, 2017), 35.

23 Sabit Oymanel, Hatice Kıran Çakır ve Özlem Sallı Bideci, "Geleneksel Mimari Uygulamaların Yorumlanması," *6th International Advanced Technologies Symposium, 16-18 May 2011* (Elazığ: Elazığ Üniversitesi Yayınları, 2011), 79.

pakları, dolap ve yüklüklerinki ile aynı özellikte imal edilmektedir. Bazı örneklerde, ortadaki ocağın bir tarafındaki gusülhane ile ocağın diğer tarafındaki dolap, oda içerisinde simetrik düzeni de sağlamaktadır²⁴.

Manisa çevresindeki köy evleri, her odada birer gusülhane yer alacak şekilde düşünülmüştür. Yunddağ çevresi köylerinde bu bölüm, genellikle dolaptan ayrı, 80x80 cm ölçülerinde, ahşaptan yapılmış küçük bir mekân hâlinindedir. Demirci, Selendi ve Kula çevresinde *sineklik* adıyla da bilinen gusülhane geleneği İzmir, Denizli ve Aydın çevresi köylerinde de görülmektedir. Kayseri, Niğde çevresinde bu bölüme *musandıra* adı verilmiştir²⁵.

Erzurum'da geleneksel İspir evlerinde temizlik için kehrizler ve gusülhaneler olmak üzere iki ayrı yapı elemanı kullanılmıştır. Anadolu'nun farklı yörelerinde, mil, suluk, çaytaşı gibi adlarla bilinen *kehrizler*, ahşap bir kapakla üzeri kapatılıp açılabilen, beden duvarlarından dışarıya ya da plastik borularla duvar içinde giderleri bulunan, 80x80 cm ile 120x120 cm arasında boyutları değişen yıkanma alanlarıdır. Zeminleri ahşap ya da beton malzemedendir. Tabanında suyun akışını sağlamak amacıyla oluklar vardır. Erzurum'da yıkanma alanlarını tarif eden kehrizler dışında gusülhaneler de kullanılmıştır. Erzurum evlerindeki gusülhanelerde, ocaklarda ısıtılan su, kazanlar vasıtasıyla soğuk su ile ılıştırılarak kullanılmıştır. Örneklerin bir kısmında su ısıtma sistemi, duvar içerisinde yer alan bakır kazanın alttan ateşle ısıtılmasını sağlayan bir düzeneğe sahiptir. Bakır kazandaki suyu ısıtan haznenin girişi, gusülhane içinde ya da bitişiğindeki odanın ocaklığında bulunmaktadır²⁶.

Erzurum'da geleneksel İspir evlerinde görülen bakır kazanın alttan ısıtma sistemine benzer şekilde, 20. yüzyılda Çorum'da yer alan konak ve evlerin bazı gusülhanelerinde de suyu ısıtma ve kullanmaya yönelik uygulamalar açısından Hanoğulları Konağı örneği fikir vermektedir. Konakta duvar içerisinde bulunan bakır kazanın ısıtılmasına imkân veren bir düzenek söz konusudur. Bakır kazan, kemerli bir niş içerisinde duvara gömülerek yanındaki kemerli nişin tabanından kazanın altına doğru açılmış haznedeki ateş ile ısıtılmaktadır. Ateşten çıkan dumanın ocaklığın bacası ile tahliyesi sağlanmaktadır. Kazandaki suyun tahliyesi, kazanın tabanına yakın bir bölümde yer alan musluk ile yapılmaktadır. Isıtılan su, musluk elemanının altında, içerisinde soğuk suyun bulunduğu başka bir kazana aktarılarak yıkanmaya hazır hale getirilmektedir²⁷.

Çol, *çark* ya da *çarh*, Harput, Elazığ, Bitlis ve Van'da genellikle evlerin zemin kat, tandır evi ve nadiren de olsa evlerin üst katlarının sofalarında yer almıştır. Kare veya dikdörtgen planlanan bu birimler çoğunlukla yekpare taştan imal edilmiştir. Zemine

24 Yüksel Sayan, *Uşak Evleri* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1987), 117.

25 Bekir Deniz, "Manisa Yöresi Köy Mimarisi," *Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi* 5 (1992), 39.

26 Önal, "Erzurum/İspir İlçesinde Geleneksel Ev Mimarisi," 752.

27 Tuluk, "Erken 20. Yüzyıl Çorum Evlerinde Banyo Teknolojisi," 64-75.

gömülü basit yıkanma birimleri olan çol, bulaşık yıkama, çocukların yıkandığı ve abdest alma yeri gibi işlevlerle; gusülhanelerin bulunmadığı evlerde duş alma yeri olarak kullanılmıştır. Kapaklı olanlar, geleneksel Türk evlerindeki gusülhanelerle aynı özellikleri taşımaktadırlar²⁸.

Ev, konak, köşk, saray gibi yapıların bir bölümünü oluşturan ve genellikle bir ya da birkaç mekândan ibaret özel hamamlar, yıkanma işleminin konut dâhilinde gerçekleşmesini sağlamaktadır. Bitlis'te tarihî evlerin bir kısmında, özellikle varlıklı ailelere ait evlerde altı köşeli, yedi köşeli, kare, dikdörtgen ya da silindirik planlı hamamlar görülmektedir. İçten kubbe veya tonoz örtülü mekânları, ocak ve kurnası bulunan hamamlar gusülhanelere göre çok daha kapsamlıdır. Genellikle evlerin planlarında dışa yarım ya da çeyrek daire şeklinde dışa taşıntılı inşa edilen hamam, tek hacimli mekânlardan ibarettir. Bitlis'te Müftüler Evi, İsa Kalkan Evi (1897), Yusuf Paşa Konağı (1899), Abdülmecid Eren Evi (1910), Burhan Bayhan Evi (1860) hamamları, ev hamamlarına örnek olarak gösterilebilir. Bitlis örneklerinden farklı olarak soğukluk kısımlarına sahip Diyarbakır'daki ve Urfa'daki konut hamamlarındaki birimler kubbelidir. Kayseri, Kütahya, İzmit, Edirne ve Manisa konutlarında da ev hamamlarının örnekleri görülmektedir. Bunlardan Manisa Zeytinliova'daki Kara Osmanoğlu Konağı'nda, avlunun güneyine yerleştirilen hamam, sıcaklık, soyunmalık ve giriş bölümünden oluşmaktadır²⁹.

İç avlu etrafında gelişen bir ve iki katlı tasarlanan Urfa evlerinde, zemin kat, günlük oturma ve servis mekânlarını içermekteyken; mutfak/tandırılık, ahır/develik, hamam, hela ve yiyecek dolapları ise zemin katta yer almaktadır³⁰. Tokat'ta 1875 yılına tarihlendirilen Latifoğlu Konağı örneğinde de zemin ve üst kat olmak üzere iki katlı konakta, zemin katta taşlık, günlük işlerin yapıldığı ve aynı zamanda mutfak şeklinde kullanılan aşevi-iş evi ile kare planlı bir hamam bulunmaktadır. Latifoğlu Konağı'ndaki hamamı, önünde yer alan ocaklı soyunma mekânı ile, iki birimden meydana gelmektedir. Zemini taş döşemeli hamam, alttan ısıtılmaktadır³¹.

Aydın ilinde 1923-1950 yılları arasına tarihlenen konut örneklerinde, genellikle duvarlarla çevrili bir avlu içinde konumlanan yaşam birimi ve bu birime bitişik mutfak ve yıkanma mekânı kütesi görülmektedir. Ayrıca hamam, mutfak gibi ıslak hacimlerin odaların bulunduğu yaşam birimine bir koridor ya da mekânla bağlandığı tespit edilmiştir. Yıkanma mekânının düzenlenmesinde, döşeme altında yer alan ısıtma

28 Şahabettin Öztürk ve Mithat Çoşkun, *Geleneksel Harput&Elazığ Evleri* (Elazığ: Elazığ Belediyesi Kültür Yayınları, 2014), 250.; Yüksel Sayan ve Şahabettin Öztürk, *Bitlis Evleri* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1987), 35; Ergün Şimşek, *Bitlis Evleri Geleneksel Konut Mimarlığının Dünü, Bugünü, Yarını* (İstanbul: Betav Yayınları, 2020), 51-52.

29 Yüksel Sayan ve Şahabettin Öztürk, *Bitlis Evleri*, 29, 30, 58, 61, 65, 74, 76.

30 Durduşen Öztürk, "Seydişehir Geleneksel Konut Mimarisi," (Yüksek Lisans tezi, Selçuk Üniversitesi, 2011), 190.

31 Mutlu Özgen, "Tokat Latifoğlu Konağı," *Vakıflar Dergisi* 30 (2007), 487.

sisteminden bahsedilmekle birlikte, zaman içinde mutfak ile birlikte konutun içine girdiği örnekler üzerinde durulmakta ancak detaylı restorasyon çalışması yapılmadığından bu konu netlik kazanmamaktadır³². Aydın’da, Söke ilçesindeki 1910-1911 tarihli Göktepe Evi örneğinde, bodrum katın kuzeyindeki odanın hamam şeklinde kullanıldığı kaynaklarda ifade edilmekte ancak tesisat ve ısıtma sistemine dair bilgiler bulunmamaktadır³³.

Manol Evi

Aydın ili, Söke ilçesi, Kemalpaşa Mahallesi, Alay Sokak, No: 26 adresinde; 333 Ada, 11 Parselinde yer alan, kaynaklarda *Bozdoğanlı Manol’un evi* olarak geçen yapının mülkiyeti sonradan el değiştirmiştir. Yapan, yaptıran ve inşa tarihi bilinmeyen yapı uzun bir restorasyon süreci geçirmiştir³⁴ (**G. 1, G. 2**). 20. yüzyıl ortalarına ait olabileceği düşünülen Manol Evi, bodrum kat üzerinde iki kattan ibaret ana bina, yapıdan bağımsız olarak planlanan iki katlı müştemilat ve yapıya bitişik ek binadan oluşmaktadır. Ana bina ve ek bina alaturka kiremit ile örtülüdür.

Konutun bodrum katında iki birim yer almaktadır. Depo olarak kullanılan bu birimlere hem yol cephesinden hem de avludan giriş sağlanmaktadır. Zemin kat ve birinci kat farklı düzendedir. Alt katta yan sofa ve yan sofaya bağlanan üç oda kullanılmışken, üst katta orta sofa ve beş oda görülmektedir. Konutun güneybatısında, konuta bitişik ek yapı, mutfak ve mutfağa bitişik hamam odasını bulundurmakta olup tek katlıdır.



G. 1: Manol Evi, Alay Sokağa bakan cephe. Restorasyon öncesi. (Söke Belediyesi Arşivi, 2010)

32 Şimşek, “Aydın’da Mimarlık Mirası Olarak Cumhuriyet Dönemi Konutları,” 48-49.

33 Alper Atıcı, “Söke’de Türk Mimarisi,” (Yüksek Lisans tezi, Pamukkale Üniversitesi, 2018), 161.

34 Seçil Göven, “Söke’deki 19. Yüzyıldan Kalan Gayrimüslim Konutlarının Plan Tipleri Açısından Değerlendirilmesi; Kemalpaşa Örneği,” (Yüksek Lisans tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, 2019), 98.



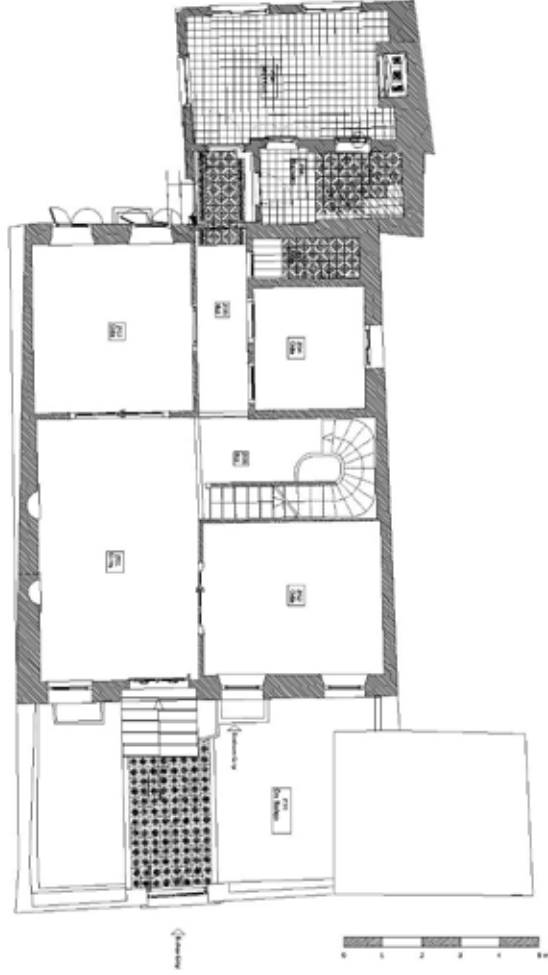
G. 2: Manol Evi Alay Sokağa bakan cephe. Restorasyon süreci (Söke Belediyesi Arşivi, 2021)

Üst katta iç sofalı, alt katta yan sofalı plan şemasının görüldüğü Manol Evi'nin ön ve arka avlusu bulunmaktadır. Üst kata çıkılan merdiven, yapı boyunca uzanan sofaya çıkmaktadır. Üst kattaki beş oda sofaya açılmaktadır. Sofanın yola bakan cephesinde, girişin üzerinde madeni konsollarla taşınan balkon bulunmaktadır. Yapının bodrum katının tamamında taş malzeme kullanılırken diğer iki kat taş, ahşap ve kerpiç dolgulu kâgir tekniğinde inşa edilmiştir³⁵.

Konut ile güneybatısında yer alan ek bina arasındaki geçiş, konutun zemin katındaki koridorla sağlanmaktadır. Geçiş bölümünde konutun koridorundaki gibi karosiman³⁶ zemin kaplaması devam etmektedir (**G. 3**).

35 Göven, “Söke’deki 19. Yüzyıldan Kalan Gayrimüslim Konutlarının Plan Tipleri Açısından Değerlendirilmesi; Kemalpaşa Örneği,” 106.

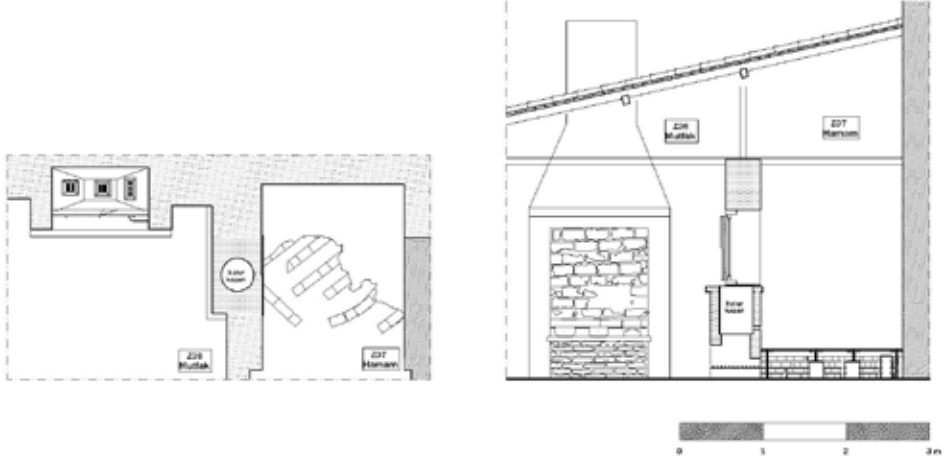
36 İstanbul, İzmir, Mersin gibi liman kentlerinde yaşayan Levanten aileler vasıtası ile Osmanlı coğrafyasında kullanım alanı bulan karosima, döşendikleri mekânları nemden koruyan ve çabuk temizlenebilen bir döşeme malzemesidir. Özellikle İzmir konutlarında cephelerin ve zeminlerin dekorasyonunda kullanılan karosiman, form, renk, motif, süsleme tasarımı ve kullanım yeri açısından çeşitlilik göstermektedir. Bk. Aygül Uçar, “İzmir Konutlarında Karosimanlar,” *Sanat Tarihi Dergisi* 23/1 (2014), 67-81.



G. 3: Manol Evi zemin kat planı, 2020 (Mimar M. Şavkay tarafından çizilmiştir)

Manol Evi'nde, Söke Belediyesi tarafından 2010 yılında restorasyon çalışması başlatılmış³⁷, evin Konuk Evi'ne dönüştürülmesi planlanmıştır. Restorasyon çalışmaları esnasında, tesisat ve ısıtma sistemine dair fikirler sunan, tek birimden oluşan hamam odasına rastlanmıştır (G. 4).

37 2010 yılında Söke Belediyesi'nin 2010001 numaralı projesi kapsamında restorasyon çalışmaları başlamıştır. Hamam odasının bulunması ile birlikte restorasyon henüz tamamlanmamıştır.



G. 4: Manol Evi mutfak ve hamam planı ve kesiti, 2020
(Mimar M. Şavkay tarafından çizilmiştir.)

Konuta ek olarak tasarlanmış üç mekândan oluşan ek yapı, mutfak, hamam ve hamamın önünde yer alan bir geçiş biriminden meydana gelmektedir. Mutfağa giriş, konutun zemin kat koridorundan, hamama giriş ise doğusundaki birimden geçilerek sağlanmaktadır. Ek binadaki mutfak biriminin tavanı, günümüzde çıtalı kontroplak kaplamalıdır. Duvarda bazı bölümlerde fayans, bazı bölümlerde sıva ve boya kullanılmıştır. Zeminde ise seramik kaplama yer almıştır. Bu birime, işlevine yönelik olarak ocak, ocağın iki yanında birer ocak nişi konulmuştur. Mutfak ile kuzeyindeki hamam odası arasında ahşap doğrama pencere kullanılmıştır. Mutfak birimi ile hamam arasındaki duvar, diğer duvarlara göre daha kalındır.

Çalışmanın esas konusunu teşkil eden hamam odasının tavanı günümüzde, mutfak ile benzer şekilde çıtalı kontroplak kaplamalıdır. Duvar ve zeminde ise seramik kaplama kullanılmıştır. Ancak, 2020 yılı içerisinde yapıda gerçekleştirilen restorasyon çalışmaları esnasında, zemindeki seramik kaplamanın altında geometrik motifli karosiman ortaya çıkarılmıştır (G. 5, G. 6).



G. 5: Manol Evi hamamı (Söke Belediyesi Arşivi, 2020)



G. 6: Manol Evi hamamı zemin, ısıtma sistemi (Söke Belediyesi Arşivi, 2020)

Restorasyon çalışması ile ayrıca, hamam odası ısıtma sistemine ait 4 sıra tuğladan oluşan ayakları bulunmuştur. Hamamın güneyinde yer alan, mutfak birimi ile ortak kullanılan kalın duvar içerisinde de bakır kazan tespit edilmiştir (G. 7, G. 8, G. 9).



G. 7: Manol Evi hamamı, mutfak ile hamam arasındaki duvar (Söke Belediyesi Arşivi, 2020)



G. 8: Manol Evi hamamı, bakır kazan (Söke Belediyesi Arşivi, 2020)



G. 9: Manol Evi hamamı, bakır kazan ve musluk bölümü (Söke Belediyesi Arşivi, 2020)

Manol Evi Hamamında Tesisat ve Isıtma Sistemi

2010 yılında Söke Belediyesi tarafından, Manol Evi'nde restorasyon çalışmaları başlatılmıştır. 2020 yılında restorasyon çalışması devam ederken, hamam odası tespit edilmiştir. Restorasyon çalışması günümüzde sürmekte birlikte, hamam odası tesisat ve ısıtma sistemine dair bilgiler vermiştir.

Hamamlarda, tesisat ve ısıtma sistemi incelendiğinde, hamama çeşitli kaynaklardan ulaştırılan suyun ve hamamın ısıtılması, su deposunun altında ve hamamın taban döşemelerinden alt sevide bulunan külhanda yakılan ateş ile sağlanmaktadır. Su deposunda bulunan kazanın hemen altında ateş yakılmaktadır. Yanan ateşle birlikte ısınan kazan, depoda bulunan suyu da ısıtmaktadır. Suyun hamamın çeşitli yerlerine ulaştırılması, duvarlar içindeki pişmiş topraktan yapılmış künklerle sağlanmaktadır³⁸. Künklerle (pişmiş topraktan yapılmış su borusu) taşınan su, duvarlarda yer alan musluklar aracılığıyla kurnalara dökülmektedir³⁹. Manol Evi hamamında, hamamlardaki bu kapsamlı tesisat sisteminin ev hamamında uygulandığı da görülmüştür. Hamamda ateş haznesi, madeni bir ızgara ile sınırlandırılmıştır ve bu bölümde kalın duvar içine yerleştirilmiş silindirik bakır kazanın alttan ısıtılması sağlanmıştır. Kazandaki sıcak suyun kullanımını sağlayan musluk, kazanın tabanına yakın bir bölümde, daire formunda bir delik hâlinindedir. Isıtılmış su, muhtemelen musluk elemanının altında,

38 Yılmaz Önge, *Anadolu'da XI-XIII. Yüzyıl Türk Hamamları* (Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1995), 45-52.; Canan Çakmak, *Tire Hamamları* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2002), 21.

39 Çakmak, *Tire Hamamları*, 21.

içerisinde soğuk suyun bulunduğu başka bir bölmeye aktararak banyoya hazır hale getirilmiştir. Banyoya hazır hâle gelen suyu muhafaza eden bir kurna ya da bir kazanın varlığı söz konusudur ancak kurnaya dair bilgi ya da iz bulunamamıştır. Yanan ateşten çıkan duman, bir baca vasıtasıyla tahliye edilmekte olup baca hamamın yola bakan kısa kenarı üzerinde, birimin batısında yer almıştır.

Hamamların tuvalet ve sıcaklık birimlerinde kullanılmış pis suyun atılması, zemin döşemesinde bulunan su kanalları ile sağlanmaktadır. Zeminde yer alan meyil ile sıcaklıktaki deliklere akıtılan pis su, zemin altındaki pis su boruları ile dışarı atılmaktadır⁴⁰. Ev hamamlarında da benzer bir düzen ile karşılaşılması zaruri olmakla birlikte, Manol Evi örneğinde pis su tahliyesine dair bir iz bulunmamaktadır.

Hamamlarda ılık ve sıcaklık zemininin altında boşluk hâlindeki cehennemlik bulunmaktadır. Bu birimdeki boşluk, ayaklara oturan kemerlerle sağlanmaktadır. Kül-handaki ateşten çıkan dumanlar, cehennemlik bölümünde dolaşarak hamamı zemin-den ısıtmaktadır⁴¹. Roma hamamlarında da tabandan ısıtma sisteminin kökenleri tam olarak belirlenememekle birlikte MÖ 5. yüzyıldan itibaren döşeme altından yapılan ısıtmanın çeşitli biçimleri belgelenmektedir⁴². Çalışmaya konu olan örnek ile birlikte, genel hamamlar ile tek birimden ibaret özel hamamlar arasında, ısıtma sisteminin basitleştirilmiş bir kopyasının meydana getirildiği görülmüştür. Manol Evi hamamının döşemesi altında 4 sıra tuğladan oluşan bir cehennemlik meydana getirilmiştir. Hamamlardaki ayak ya da sütun düzeninin aksine, alanın büyüklüğüne uygun şekilde, yanan ateşin ısısının dağıtılması için alçak duvarlar kullanılmıştır. Bu bölümde ısı kaybını engellemek adına, en dışta daire formunda bir sınır belirlenmiştir.

Sonuç

Bodrum kat ve üzerinde iki kattan oluşan Manol Evi, ana bina, ek bina ve yapıdan bağımsız müstemilatın ibarettir. Konutun güneybatısında, konuta bitişik ek binada mutfak ve mutfığa bitişik hamam odası yer almaktadır. 2020 yılında devam eden restorasyon çalışmasında ortaya çıkarılan hamam odası, tesisat ve ısıtma sistemine dair fikirler sunmuştur.

Kaynaklarda kısıtlı sayıda bilgi edinilen, konut dâhilinde ya da müstemilat bölümünde yer alan hamam örnekleri incelendiğinde; hamam odası ile mutfak mekânı bağlantısı dikkat çekmektedir. Hamam bölümü zemin katta mutfak, kiler gibi birimlerle birlikte değerlendirilmiştir.

40 Yılmaz Önge, "Eski Türk Hamamlarında Su Tesisatı İle İlgili Bazı Detaylar." I. Uluslararası Türk-İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi, 14-18 Eylül 1981 Bildiriler 5 (1981): 213-223.; Çakmak, *Tire Hamamları*, 22.

41 Kemal Ahmet Aru, *Türk Hamamları Etüdü* (İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Yayını, 1949), 37-40; Çakmak, *Tire Hamamları*, 22.

42 Yegül, *Antik Çağ'da Hamamlar*, 88.

Konutlarda yer alan hamam odası ile ilgili bilgiler yetersizdir. Konut dahilinde hamamı bulunan örnekleri konu alan çalışmalarda ise, tesisat ve ısıtma sistemine dair yüzeysel bilgiler yer almaktadır. Manol Evi örneğinde, restorasyon aşamasında döşemenin kaldırılması ile, tesisat ve ısıtma sistemine dair önemli verilerin ortaya çıkması, bu konuda yapılacak çalışmalara da örnek teşkil etmektedir.

Manol Evi hamamında, Roma ve Türk hamam mimarisindeki cehennemlik bölümünün küçük bir alan dâhilinde yansıtıldığı gözlenmiştir. Türk hamamındaki külhan bölümü ve su deposu içerisindeki suyun ısıtılma prensibinin oldukça küçültülerek tekrarlandığı ev hamamı düzenlemelerinin Aydın'daki diğer konutlarda da görülmesi muhtemeldir. Ancak bu sonuca varabilmek için Aydın ilindeki geleneksel konutların yıkanma mekânlarına ait detaylı çalışmaların bulunması gerekmektedir.

Manol Evi hamamı örneğinde, ateş haznesi ve kazan, sıcak suyun akmasını sağlayan musluk, baca, ısıtma sisteminin taşıyıcıları ortaya çıkmasına rağmen, hamam mekânında bulunması beklenen seki, kurna, lambalık gibi bölümlere dair bir iz ile karşılaşılmemiştir. Bu izlerin sonradan yapılan müdahalelerde ortadan kalkması muhtemel görülmüştür. Ancak Anadolu'daki kısıtlı örnekler incelendiğinde seki ve lambalık öğelerinin kazanın bulunduğu, mutfak mekânı ile bağlantılı cephede yer aldığı görüşü ortaya çıkmıştır.

İncelenen ev hamamı örneği, 19. ve 20. yüzyıl konutlarındaki hamam odası uygulamalarına ışık tutmakla birlikte, çarşı hamamlarının küçültülmüş birer örneğini de sergilemektedir. Tesisat ile ilgili hâlen bilinmeyenler bulunmasına rağmen, ısıtma sisteminde cehennemlik düzeninin küçültülerek tekrarının bu bölümün ortaya çıkarılmış olması önemli görülmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Teşekkür: Görsel malzemenin ve planları sağlayan Söke Belediyesi'ne ve Mimar Mine Şavkay'a teşekkürlerimi sunarım.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Acknowledgement: I would like to thank Söke Municipality and Architect Mine Şavkay for providing visual material and plans.

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

- Arslan, Mehmet Erman. "Türkiye'deki Geleneksel Konut Tipolojisi ve Bileşenlerinin Sürekliliği." Yüksek Lisans tezi, Beykent Üniversitesi, 2012.
- Aru, Kemal Ahmet. *Türk Hamamları Etüdü*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Yayını, 1949.
- Atıcı, Alper. "Söke'de Türk Mimarisi." Yüksek Lisans tezi, Pamukkale Üniversitesi, 2018.
- Bayazıt, Nigan. "Safranbolu Evlerinin Plan Tipolojisi ve Kullanıcı İhtiyaçları Hiyerarşisi." *Tasarım-Kuram* 17 (2014): 1-15.
- Bektaş, Cengiz. *Türk Evi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996.
- Bozok, Emrah. "Türkçenin Söz Varlığında Temizlik Kavramı Alanı." Doktora tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, 2018.
- Çakmak, Canan. *Tire Hamamları*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2002.
- Dağ, Özgenaz. "Geleneksel Amasra Evleri Plan Tipolojisi." Yüksek Lisans tezi, İstanbul Aydın Üniversitesi, 2017.
- Davulcu, Mahmut. "Ormana Yöresi Geleneksel Konut Mimarisi ve Yapıcılık Geleneği." *Kalemşi* 3/5 (2015): 47-96.
- Deniz, Bekir. "Manisa Yöresi Köy Mimarisi." *Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi* 5 (1992): 17-46.
- Eldem, Sedat Hakkı. *Türk Evi Plan Tipleri*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Yayını, 1995.
- Ertem, Aylin. "Aydın Kent Merkezinin Tarihi Dokusunun İncelenmesi." Yüksek Lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, 2000.
- Eyice, Semavi. "İznik'de Büyük Hamam ve Osmanlı Hamamları Hakkında Bir Deneme." *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi* 11/15 (1960): 99-120.
- Eyice, Semavi. "Hamam I. Tarih ve Mimari." *TDV İslam Ansiklopedisi*. C. 15. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1997, 402-430.
- Gögebakan, Yüksel. "Karakteristik Bir Değer Olan Geleneksel Türk Evi'nin Oluşumunu Belirleyen Unsurlar ve Bu Evlerin Genel Özellikleri." *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi* 1/1 (2015): 41-55.
- Göven, Seçil. "Söke'deki 19. Yüzyıldan Kalan Gayrimüslim Konutlarının Plan Tipleri Açısından Değerlendirilmesi; Kemalpaşa Örneği." Yüksek Lisans tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, 2019.
- Günay, Reha. *Türk Evi Geleneği ve Safranbolu Evleri*. İstanbul: YEM Yayınları, 1998.
- Oymanel, Sabit, Hatice Kıran Çakır ve Özlem Sallı Bideci. "Geleneksel Mimari Uygulamaların Yorumlanması." *6th International Advanced Technologies Symposium, 16-18 May 2011* (Elazığ: Elazığ Üniversitesi Yayınları, 2011), 75-80.
- Önal, Raziye Çiğdem. "Erzurum/İspir İlçesinde Geleneksel Ev Mimarisi." *XX. Uluslararası Ortaçağ Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu, 02-05 Kasım 2016 Bildiriler* 2 (Sakarya: Sakarya Üniversitesi Yayınları, 2016): 743-760.
- Önge, Yılmaz. "Eski Türk Hamamlarında Su Tesisatı İle İlgili Bazı Detaylar." *I. Uluslararası Türk-İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi, 14-18 Eylül 1981 Bildiriler* 5 (1981): 213-223.
- Önge, Yılmaz. "Anadolu'da Türk Hamamları Hakkında Genel Bilgiler ve Mimar Sinan'ın İnşa Ettiği Hamamlar." *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri* 1 (İstanbul: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1988).

- Önge, Yılmaz. *Anadolu'da XII-XIII. Yüzyıl Türk Hamamları*. Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1995.
- Özgen, Mutlu. "Tokat Latifoğlu Konağı." *Vakıflar Dergisi* 30 (2007): 485-502.
- Öztürk, Durduşen. "Seydişehir Geleneksel Konut Mimarisi." Yüksek Lisans tezi, Selçuk Üniversitesi, 2011.
- Öztürk, Şahabettin ve Çoşkun, Mithat. *Geleneksel Harput&Elazığ Evleri*. Elazığ: Elazığ Belediyesi Kültür Yayınları, 2014.
- Sayan, Yüksel. *Uşak Evleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1987.
- Sayan, Yüksel ve Şahabettin Öztürk. *Bitlis Evleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001.
- Sezgin, Haluk. "Yöresel Konut Mimarisi ve Türkiye'deki Örnekleri Hakkında." *Tasarım Kuram Dergisi* 3/4 (2006): 1-20.
- Şimşek, Ergün. *Bitlis Evleri Geleneksel Konut Mimarlığının Dünü, Bugünü, Yarını*. İstanbul: Betav Yayınları, 2020.
- Şimşek, Gökçe. "Aydın'da Mimarlık Mirası Olarak Cumhuriyet Dönemi Konutları." *Megaron* 10/1 (2015): 43-56.
- Tuluk, Ömer İskender. "Erken 20. Yüzyıl Çorum Evlerinde Banyo Teknolojisi." *Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Dergisi* 27/2 (2010): 61-82.
- Uçar, Aygül. "İzmir Konutlarında Karosimanlar." *Sanat Tarihi Dergisi* 23/1 (2014): 67-81.
- Uşma, Gökhan ve Urfaloğlu, Nur. "Geleneksel Van Evlerinin Cephe Özellikleri ve Tipolojisi Üzerine Bir İnceleme." *Çukurova Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Dergisi* 33/1 (2018): 1-16.
- Yaşaroğlu, Mehmet Kâmil. "Hamam III. Fıkıh." *TDV İslam Ansiklopedisi*. C. 15. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1997, 433-434.
- Yegül, Fikret. *Antik Çağ'da Hamamlar ve Yıkınma*. İstanbul: Homer Kitabevi, 2006.

Nahçıvan Bölgesinin Tunç Çağı Yerleşimlerinde Bulunan Çömlekçi Fırınları ve Atölyeleri

Pottery Kilns and Workshops in the Bronze Age Settlements of the Nakhchivan Region

Toğrul Halilov* 

Öz

Çömlekçilik, Nahçıvan'ın en eski sanat dallarından biri olarak kabul edilmektedir. Nahçıvan bölgesinin Tunç Çağı yerleşim yerlerinde bu sanat dalıyla bağlantılı çok sayıda arkeolojik veri bulunmaktadır. Bu tür arkeolojik veriler içerisinde yer alan çömlek atölyelerinin ve fırın kalıntılarının bilimsel önemi vardır. Bu arkeolojik veriler hakkında ayrı ayrı kaynaklarda ve arkeolojik kazı raporlarında bilgiler verilmiş olsa da kapsamlı bir biçimde incelenmemiştir. Bu nedenle Nahçıvan'da bulunan çömlek atölyeleri ve fırınlar ile ilgili detaylı bir çalışma yapılmasına ihtiyaç duyulmuştur.

Çalışma sonucunda çömlekçiliğin Tunç Çağı'nda geliştiği, Kültepe I ve Kültepe II yerleşim yerlerinin Nahçıvan'ın önemli çömlekçilik merkezlerinden olduğu tespit edilmiştir. Atölyede ve fırınların çevresinde, yanarak kömürleşmiş hayvan kemikleri yanında üzerinde ve kenarında yağ izi olan kil kapların bulunması, bu fırınlarda odunun yanı sıra hayvan kemiklerinin de kullanıldığını göstermektedir. Fırının çevresindeki taş ve kemik aletler ise kapların ve diğer seramik objelerin yapımında ve süslemesinde kullanılmıştır. Çömlekçiler basit kapların yanı sıra boyalı kaplar da yapmışlardır. Orta Tunç Çağı'ndan itibaren boya ile süslenmiş kapların yaygın olması, Nahçıvan'ın "Boyalı Kaplar Kültürü"nü önemli merkezlerinden biri olduğunu kanıtlamaktadır.

Bu çalışmada Nahçıvan Özerk Cumhuriyeti içerisinde bulunan Kültepe I ve Kültepe II yerleşim yerlerinde yapılan arkeolojik kazılarda ortaya çıkarılan çömlekçi fırınları hakkında bilgi verilmiş ve Tunç Çağı'nda bölgede çömlekçiliğin gelişimine dair değerlendirmeler yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler

Nahçıvan, Tunç Çağı, çömlekçilik, atölye, fırın, Kültepe

Abstract

Pottery is one of the ancient handicrafts of Nakhchivan. Many archaeological materials were obtained from the Bronze Age monuments of Nakhchivan regarding this handicraft. Among them, pottery workshops and pottery spheres have a peculiar place. Although these archaeological data have been mentioned separately in some research papers and reports, they have not been studied extensively. For this reason, it was necessary to conduct a detailed study of pottery workshops and furnaces located in Nakhchivan.

As a result of the study, it was determined that pottery developed in the Bronze Age, and the settlements of Kultepe I and Kultepe II were some of the important pottery centers of Nakhchivan. The presence of clay containers with traces of oil on the top and edge in the workshop and around the furnaces, as well as burnt charred animal bones, indicates that

* **Sorumlu Yazar:** Toğrul Halilov (Doç. Dr.), Azerbaycan Bilimler Akademisi, Nahçıvan Bölümü, Nahçıvan, Azerbaycan. E-posta: x.toqrul@gmail.com ORCID: 0000-0002-3703-8315

Atıf: Halilov, Togrul. "Nahçıvan Bölgesinin Tunç Çağı Yerleşimlerinde Bulunan Çömlekçi Fırınları ve Atölyeleri." *Art-Sanat*, 17(2022): 177–191. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2022.17.880656>

animal bones, as well as wood, were used in these furnaces. Stone and bone tools around the kiln were used to make and decorate pots and other ceramic products. Potters made painted vessels as well as simple vessels. The widespread use of containers decorated with paint since the Middle Bronze Age proves that Nakhchivan is one of the important centers of the "Culture of Painted Containers".

In this study, information was given about the pottery kilns unearthed in the archaeological excavations in Kultepe I and Kultepe II settlements in the Nakhchivan Autonomous Republic, and evaluations were made about the development of pottery in the region during the Bronze Age.

Keywords

Nakhchivan, Bronze Age, pottery, kiln, workshop, Kultepe

Extended Summary

The Nakhchivan Autonomous Republic has an ancient and rich history. There are many archaeological monuments in the territory of the autonomous republic. A lot of archaeological material has been found in these monuments. Each of them has a special place in the study of our history, material, and spiritual culture. A group of such archaeological materials consists of pottery kiln and workshops found in the Bronze Age monuments of Nakhchivan. We decided to research these because they have not been studied thoroughly before. During the research, pottery kilns and workshops found in the Bronze Age monuments of the Nakhchivan region were catalogued using reports and library materials, their period, scientific significance for Azerbaijani archaeology and other issues were determined. During the research, it was determined that a pottery kiln was found in the Bronze Age archaeological monuments in the Nakhchivan region from the monuments of Kultepe I, Kultepe II, Chalkhangala, Shortepa. Pottery kilns belonging to the Early Bronze Age were dated back to the Kultepe I settlements, and pottery kilns belonging to the Early and Middle Bronze Age were dated back to the Kultepe II settlement.

Kultepe I settlement is 10 km far from the city center of Nakhchivan. It is located within the borders of Kultepe village of Babek district in the northeast. In 1951 under the leadership O. H. Habibullayev, the archaeological expedition of the History Institute of Azerbaijan A.S. began to research Kultepe I. During 1951-1964 investigations four cultural layers about different ages were discovered. The total thickness of the cultural layers is 22,2 m. The Early Bronze Age layer overlying the Chalcolithic Age layer is 8.5-9 m thick. The Middle and Late Bronze Age layer overlying the Early Bronze Age layer is 2 m thick. The Early Iron Age layer overlying the Middle and Late Bronze Age layer is 1.5-2 m thick. Different material and cultural examples from of Kura-Aras culture were discovered from this layer. They mainly were built round but sometimes square. They were constructed on a stone basement of mortar or air bricks. During O. H. Habibullayev's investigations, it was determined that the round-shaped buildings were covered with coniclike, but square-shaped buildings with flat cover. The third stage of Kultepe I belongs to the Middle and Late Bronze Age. Very few construction remnants about this period were discovered. For O. H. Habibullayev

they are mainly square and stones, air bricks were used as construction materials. During archaeological investigations, different tools prepared from stone, bone and bronze were discovered from this layer. The clay product discovered from this layer was pink. They were sometimes in grey and black colour and burnt perfectly. Most of the painted dishes are pink.

Kultepe II settlement is 10 km away from the northeast of Nakhchivan while it is 5 km away from the north of the Kultepe I settlement. The western part of the settlement, which spreads over a very large area (3 hectares), has been largely destroyed because of the changed bed of the Cehri Stream. Early, Middle and Late Bronze Age cultural layers in the area were unearthed in the archaeological excavations conducted by Osman Habibullayev and Veli Aliyev between 1968-1988. The Early Bronze Age layer is 5.5 m, the Middle Bronze Age layer is 4.5 m thick. There are six excavation sites in Kultepe II but only in second excavation site, the investigation had been continued till the virgin land bed. As a result of investigations, three cultural layers were discovered. The first layer is about the early Bronze Age, and it is characteristic of the material-cultural examples belonging to Kura-Aras culture. During investigations 14 construction layers were discovered in the area. The lower construction layers were round formed, but the upper layers were round-shaped and square buildings are characteristic of the Bronze Age of Kultepe II. A hole of a stone for a central column holding a conically shaped cover inside one round formed building was discovered. Firstly, mortar and then air bricks were used in the construction of these buildings. Second layer of Kultepe II settlement belongs to the Middle Bronze Age. As a result of investigations, four construction layers were discovered. The discoveries from this layer are characteristic of the old city culture. Investigations show that the settlement around of which was enforced had appeared in Kultepe II at the end of III millennium B.C. Along with a pottery kiln, a potter's workshop of the Middle Bronze Age was also registered at the Kultepe II settlement. Two pottery kilns of the Early Bronze Age were recorded at the Kultepe I settlement. Pottery kilns were found on the third and fifth floors of the building. Remains of pottery kilns were also dated back to the seventh and eleventh construction floors of the Early Bronze Age Kultepe II settlement. Remains of pottery kilns and workshops were found on the second and fourth floors of the Kultepe II settlement of the Middle Bronze Age. The kiln belongs to the group of the "White Sea" type kiln considering their shape and characteristics. The kiln registered in the monuments of Kultepe I and Kultepe II, the workshop complex found in Kultepe II, the jars filled with paint, all painted pottery, many simple and painted pottery prove that these settlements were one of the main pottery centers of Nakhchivan in the Bronze Age. The accumulation of large quantities of painted pottery and a thick layer of coal around the kiln and the workshop was due to the mass production there. The discovery of charred animal bones in the workshop and around the kiln,

as well as clay pots with traces of fat on and around them, also proved that animal bones and other fuels were burned in the kiln along with firewood. The stone and bone tools around the kiln were used to make pottery and other ceramic products.

Giriş

Nahçıvan Özerk Cumhuriyeti içerisinde çok sayıda arkeolojik yerleşim ve buna bağlı olarak da önemli arkeolojik veriler tespit edilmiştir. Söz konusu verilerin büyük bölümünü çömlekçi fırınları ve atölyeleri oluşturmaktadır. Nahçıvan bölgesindeki Tunç Çağı yerleşim yerlerinde bulunan çömlekçi fırınlarının ve atölyelerinin araştırılması Azerbaycan'daki arkeoloji çalışmalarının önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Aynı zamanda bu konuda elde edilen veriler oldukça sınırlıdır. Bu alanda şimdiye kadar kapsamlı bir çalışma yapılmamış olması belirtilen konunun yeniden incelenmesi ihtiyacını doğurmuştur. Çalışma, alan araştırması, literatür taraması ve arkeolojik kazı raporlarının incelenmesi şeklinde yürütülmüştür. Araştırma esnasında Nahçıvan bölgesindeki Tunç Çağı'na ait yerleşim yerlerinde bulunan çömlekçi fırınları ve atölyeleri sistematik olarak incelenmiştir. Ayrıca araştırmada karşılaştırma yönteminin yanı sıra, farklı bilimsel araştırma metodları ve çeşitli kaynaklar da kullanılmıştır.

Çömlekçi Fırınları ve Atölyeleri

Nahçıvan bölgesinin Tunç Çağı yerleşim yerlerinde bulunan çömlekçi fırınları genel olarak Erken ve Orta Tunç çağına aittir. Erken Tunç Çağı'na ait çömlekçi fırınlarının kalıntıları Kültepe I yerleşim yerinin III., V.¹, Kültepe II yerleşiminin VII., XI. yapı katında² bulunmaktadır.

Kültepe I yerleşimi Nahçıvan şehir merkezinin 10 km kuzeydoğusunda ve Nahçıvan Çayı'nın doğusunda yer alan Babek ilçesine bağlı Kültepe köyünün sınırları içinde bulunmaktadır. Yerleşim yerinde 1951-1964 yılları arasında Osman Habibullayev başkanlığında sürdürülen arkeolojik kazılar sırasında Kalkolitik Çağı'ndan Erken Demir Çağı'na kadarki zaman dilimine ait 22 m kalınlığında kültür katmanları ortaya çıkartılmıştır. Kalkolitik Çağı tabakasının üzerinde yer alan Erken Tunç Çağı tabakası 8,5-9 m; Erken Tunç Çağı tabakası üzerinde yer alan Orta ve Son Tunç Çağ tabakası 2 m; Orta ve Son Tunç Çağ tabakasının üzerinde yer alan Erken Demir Çağı tabakası ise 1,5-2 m kalınlığındadır. Bu tabaka küçük bir alanı kapsamaktadır. Kazı esnasında yerleşimdeki mimari kalıntıların büyük bir kısmının yoğun biçimde tahrip olduğu görülmüştür. Buna rağmen kazıda çeşitli arkeolojik veriler ortaya çıkartılmıştır.³

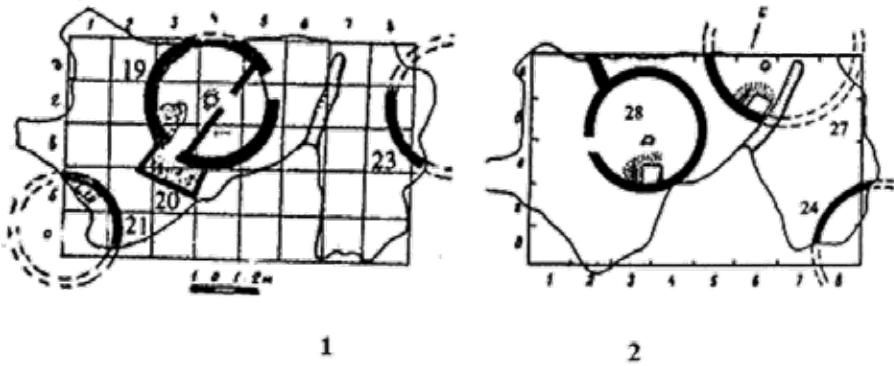
Kültepe I yerleşiminin III. yapı katında bulunan çömlekçi fırını 28 numaralı yapının güneydoğu kesiminde, giriş kapısının sağ tarafında, duvara birleşik şekilde tespit edilmiştir. Çapı 5,5 metredir. Ham tuğladan 42x18x12 cm boyutunda yapılmış ve kil ile sıvanmıştır. Fırının ateş odası kubbe şeklinde ve hafif düzensiz dikdörtgen plan üzerine yapılmıştır. Nispeten sağlam olan kısmı 0,78 m genişliğinde ve 0,18 m

1 Osman Abibullayev, *Enolit i Bronza na Territorii Nahiçevanskoy ASSR* (Bakü: İlim Yayınları, 1982), 87, 89; Abbas Seidov, *Rannebronzovaya Kultura Nakçvana* (Voronej: İlim Yayınları, 2002), 22, 25.

2 Abbas Seidov, *Pamyatniki Kura-Arakskey Kulturi Nakçvane* (Bakü: Bilig Yayınları, 1993), 24-25.

3 Osman Abibullayev, *Enolit i Bronza na Territorii Nahiçevanskoy ASSR*, 24-179

yükseklindedir (G. 1/1). V. kattaki fırın, 21 numaralı binanın kuzey kesiminde yer almaktadır. Duvarları 40 cm kalınlığında, 20 cm yüksekliğindedir ve sağlam olarak durmaktadır. Göreceli olarak sağlam olan kısmı 0,18 m yüksekliğinde ve 0,65 m genişliğindedir (G.1/2). Her iki fırının etrafında kül ve seramik parçaları bulunmuştur⁴.



G. 1: Kültepe I yerleşim yerinin Erken Tunç Çağına ait III. (G. 1/1) ve V. (G. 1/2) yapı katının planı (Osman Abibullayev, *Enolit i Bronza na Territorii Nahiçevanskoy ASSR*, 274, ris. 13 b: 275, ris. 13 a).

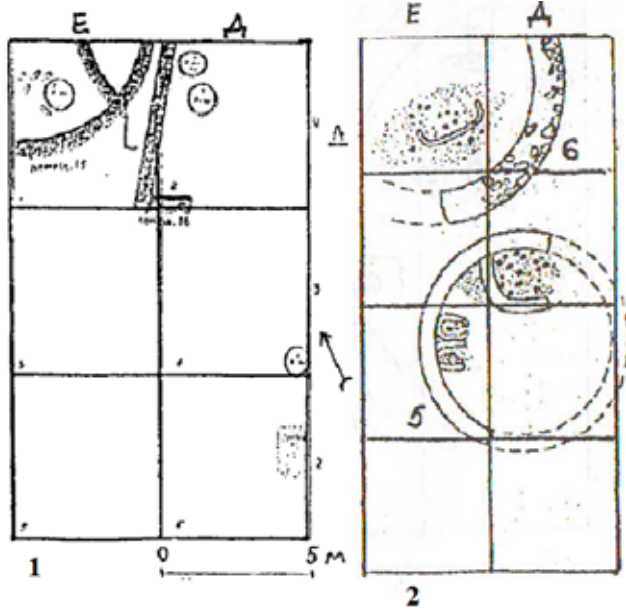
Kültepe II yerleşimi Nahçıvan kentinin 10 km kuzeydoğusunda, Kültepe I yerleşiminin 5 km kuzeyinde bulunmaktadır. Çok geniş bir alana (3 hektar) yayılan yerleşim yerinin batı kısmı Cehri Çayı'nın değiştirilen yeni yatağı yüzünden büyük ölçüde tahrip olmuştur. Yerleşim yerinde 1968-1988 yılları arasında Osman Habibullayev ve Veli Aliyev başkanlığında sürdürülen arkeolojik kazılarda Erken, Orta ve Son Tunç Çağı kültür tabakaları ortaya çıkarılmıştır. Erken Tunç Çağı tabakası 5,5 m, Orta Tunç Çağı tabakası 4,5 m kalınlığındadır. Yapılan kazı çalışmalarında MÖ 2. bin yılın başlarına ait etrafi duvarla çevrili olan bir iç kale ortaya çıkarılmıştır. Kale duvarları, Nahçıvan Çayı'nın yatağından elde edilen iri çakıl taşlarının çamurla örtülmesiyle yapılmıştır. Ortaya çıkarılan duvarların uzunluğu 35 m, genişliği 2-2,5 m arasında değişmektedir.⁵ İç kale, Orta Tunç Çağı'nda Kültepe'nin önemli bir yönetim merkezi olduğunu göstermektedir.

Kültepe II yerleşiminin VII. ve XI. yapı katlarında bulunan Erken Tunç Çağı'na ait çömlekçi fırınları, dikdörtgen biçimde ateşe dayanıklı kilden yapılmıştır. Yerleşim yerinin VII. yapı katındaki fırın 16 numaralı yapının batı kısmında bulunmaktadır, pişmiş tuğladan yapılmış ve kille sıvanmıştır. Fırının pişirme odasının çapı 2x2,5 metredir. Ateş odası, pişirme odasının doğu tarafında, 40 cm aşağıda yer almaktadır (G. 2/1). XI. yapı katındaki fırın, 5 numaralı yapının kuzeydoğu kesiminde tespit edilmiştir (G. 2/2). Göreceli olarak sağlam olan kısmı 0,52 m genişliğinde, 0,3 m yüksekliğindedir. Pişirme odası 1,5x2,5 m boyutundadır. VII. kattaki fırın gibi yanma odası doğu tarafta bulunan pişirme odasının 40 cm aşağısında yer almaktadır⁶.

4 Osman Abibullayev, *Enolit i Bronza na Territorii Nahiçevanskoy ASSR*, 87, 89.

5 Veli Aliyev, *Kultura Epoxi Sredney Bronzi Azerbaydjana* (Bakü: İlim Yayınları, 1991), 25-26.

6 Abbas Seidov, *Pamyatniki Kura-Araksyoy Kulturi Nakçıvane* (Bakü: Bilig Yayınları, 1993), 24-25.



G. 2: Kültepe II. yerleşiminin Erken Tunç Çağı'na ait VII. (G. 2/1) ve XI. (G. 2/1) yapı katının planı (Abbas Seidov, *Rannebronzovaya Kultura Nakçvana*, 183, ris. 6, XI; 185, ris. 8, 7).

Orta Tunç Çağı'na ait çömlekçi fırınları Şortepe⁷, Kültepe II⁸, Çalkankale⁹ yerleşim yerlerinde tespit edilmiştir. Şortepe, Çalkankale yerleşim yerlerindeki çömlekçi fırınları tamamen tahrip olduğundan onlar hakkında arkeolojik kaynaklarda, kazı raporlarında yeterli bilgiler bulunmamaktadır. Kültepe II yerleşiminde çömlekçi fırınlarının yanı sıra atölyeye ait kalıntılar da ortaya çıkarılmıştır. Kültepe II yerleşiminde 1968-1975 yıllarında yapılan arkeolojik kazılarda, birinci kazı alanının IV. tabakasında 0,5-1,5 m derinlikte Orta Tunç Çağı'na ait çömlekçi fırınlarının ve atölyelerinin kalıntıları tespit edilmiştir (G. 3). Yerleşim yerindeki çömlekçi fırınlarından biri diğerlerine kıyasla daha sağlam şekilde günümüze ulaşmıştır. Bu fırın 3x3 metre alanda tuğladan, dairesel planda inşa edilmiştir. Fırının içerisinde kül kalıntıları birikmiş, duvarları ateşin etkisinden kararmıştır. Fırının göreceli olarak sağlam olan kısmı 16-18 cm yüksekliğinde, 0,52 m genişliğindedir. Bununla birlikte çömlekçi atölyesi 15 m² alanı kapsamaktadır. Atölyede kül, boyalı ve boyasız kapların parçaları bulunmuştur. Boyalı kapların çoğu tek renklidir. Bu kazı alanının IV. yapı katında yer alan çömlekçi atölyelerinin duvarları taşla örülmüş, fırının çevresinde de taşla yapılmış duvar bulunmaktadır. 9 m² alanda kül ve kömür kalıntıları tespit edilmiştir. Fırının kapların konulduğu bölümü tamamen dağılmıştır. Yanma odası işlevi gören bölümün 1,2 metrelik bir kısmı sağlam kalabilmiştir¹⁰.

7 Alesker Alekperov, *Issledovanie po Arxkeoloji Azerbaydjana* (Bakü: Az. SSR Yayınları, 1960), 55.

8 Veli Aliyev, *Azerbaycan'da Tunç Devrinin Boyalı Kablar Medeniyeti* (Bakü: İlm Yayınları, 1977), 27.

9 Veli Aliyev, *Kultura Epoxi Sredney Bronzi Azerbaydjana*, 31.

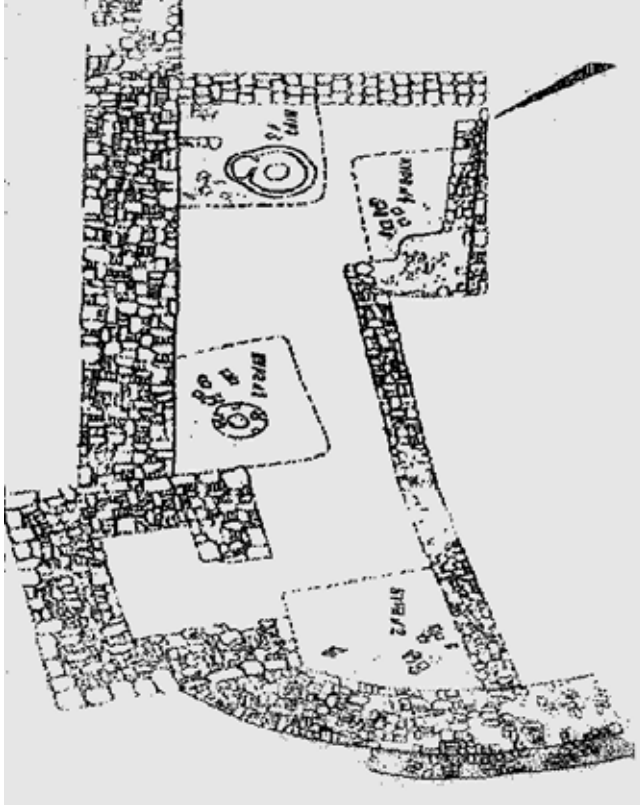
10 Veli Aliyev, *Azerbaycan'da Tunç Devrinin Boyalı Kablar Medeniyeti*, 32.



G. 3: Kültepe II yerleşiminde bulunan Orta Tunç Çağı'na ait çömlekçi atölyelerinin planı (Veli Aliyev, *Kadim Nahçıvan*, 10).

Yerleşim yerinin II. kazı alanında, kale duvarının kuzeydoğu kısmıyla birleşik bölümünde MÖ 17. yüzyıla ait olduğu düşünülen çömlekçi atölyesi ve çömlekçi fırını bulunmaktadır. Buradaki atölye dikdörtgen plana sahiptir (G. 4) ve alanı 120 m² dir. Güney kesimindeki sağlam kalan duvarın uzunluğu 24 m, genişliği 6,2 m, diğer kesimlerde 4,5 metredir. Fırından yayılan ısının etkisiyle güney duvarı doğu duvarından daha fazla yanmıştır. Batı duvarı, dikdörtgen biçimindedir. Batı duvarının genişliği 80 cm, yüksekliği 50 cm, uzunluğu 6 metredir. Güney duvarının uzunluğu 6,2 m, yüksekliği 50 cm, genişliği 1 metredir. Güney kesimindeki alan 36 metrekaredir. Doğu duvarı, kale duvarının bir parçasıyla değiştirilmiştir. Kullanılmadığı için içeriden o duvara paralel başka bir duvar örülerek orada bir çömlekçi atölyesi kurulmuştur¹¹.

11 Veli Aliyev, *Azərbaycan'da Tunç Devrinin Boyalı Kablar Medeniyet* (Bakü: İlim Yayınları, 1977), 35.



G. 4: Kültepe II yerleşiminde bulunan Orta Tunç Çağı'na ait çömlekçi atölyesinin planı (Veli Aliyev, *Kadim Nahçıvan*, 45).

Atölyenin içinde dört yerde çömlek fırınının kalıntıları tespit edilmiştir. Bir numaralı fırın, yerleşim yerinin kuzey bacasının kuzeydoğu kısmında, kale duvarının iç tarafında bulunmaktadır. Alanı 12 m² dir. Ağır hasar görmesine rağmen diğerlerine oranla daha sağlam kalabilmiştir. Fırının sağlam kalmış kalıntıları incelendiğinde ham tuğlalarla, dikdörtgen planda inşa edildiği tespit edilmiştir. Fırın; pişirme odasından, yanma odasından, hava bacasından ve havanın fırına dâhil olmasını sağlayan delikten oluşmaktadır. Pişirme odası kare şeklinde ham tuğladan dikdörtgen planda yapılmıştır. Yanma odası (ateş bölümü) fırının doğu kısmında kale duvarının yakınında yer almaktadır. Fırının havalandırma odası 40 cm yüksekliğinde, 60 cm genişliğinde silindirik biçimdedir. Üzerine havalanma için 20 cm genişliğinde delik yapılmıştır. Yerleşim alanında 20 cm kalınlığındaki yanmış tuğla kalıntılarının içerisinde fırına ait malzemeler bulunmuştur¹² (G. 4/1). Tuğlanın altında çanak-çömlek, kömür kalıntıları, fırının içerisinden on beş adet gri ve monokrom renkli kil kaplar; atölyenin kale duvarına yakın kısmında ise çeşitli iş aletleri ve hayvan kemikleri tespit edilmiştir.

12 Veli Aliyev, *Kadim Nahçıvan* (Bakü: İlim Yayınları, 1979), 31

İki numaralı fırın, bir numaralı fırının kuzeyinde yer almaktadır. Bulunduğu alandan yeteri kadar kömür toplanmıştır. Bu fırının yanma odası, savunma duvarına bitişik tuğlayla yarım dairesel biçimde yapılmıştır. Sağlam olan kısmı 40 cm yüksekliğinde, 60 cm genişliğindedir ancak bir numaralı fırın gibi o da ağır hasar nedeniyle dağılmıştır. Sağlam kalan mimari kalıntılar, aslında onun 12 m² alanı kapladığını göstermektedir (G. 4/2). Bir numaralı fırın gibi iki numaralı fırının da çevresinden ve içinden kül, kömür kalıntıları, gri, siyah renkli basit ve boyalı kil kaplar toplanmıştır¹³.

Kale duvarının kuzey bacasının yakınında, 90 cm uzunluğunda ve 75 cm genişliğinde dikdörtgen planda yapılmış fırının kalıntıları bulunmuştur. Duvarları tamamen dağıldığından dolayı fırının yüksekliğini tespit etmek mümkün olmamıştır. Fırının içerisinde kül, üstünde dikdörtgen biçimli bir seramik parçası, yakınında bir insan iskeletinin kalıntıları, koyu gri renkli, üzeri üçgen desenlerle süslenmiş bir çömleğe benzer kil kap yer almaktadır (G. 5/1c). İskeletin üzerinde ve çevresinde çok sayıda kırık tuğla parçaları, yanmış ve yarı yanmış ahşap kalıntıları tespit edilmiştir. Bu kalıntılar çömlekçi atölyelerinin saldırıya uğramış veya yaşanan bir deprem sırasında yapının yıkıldığını ve çalışan işçilerin atölyeden kaçamayarak enkaz altında kalmış olabileceği ihtimalini düşündürmektedir¹⁴.

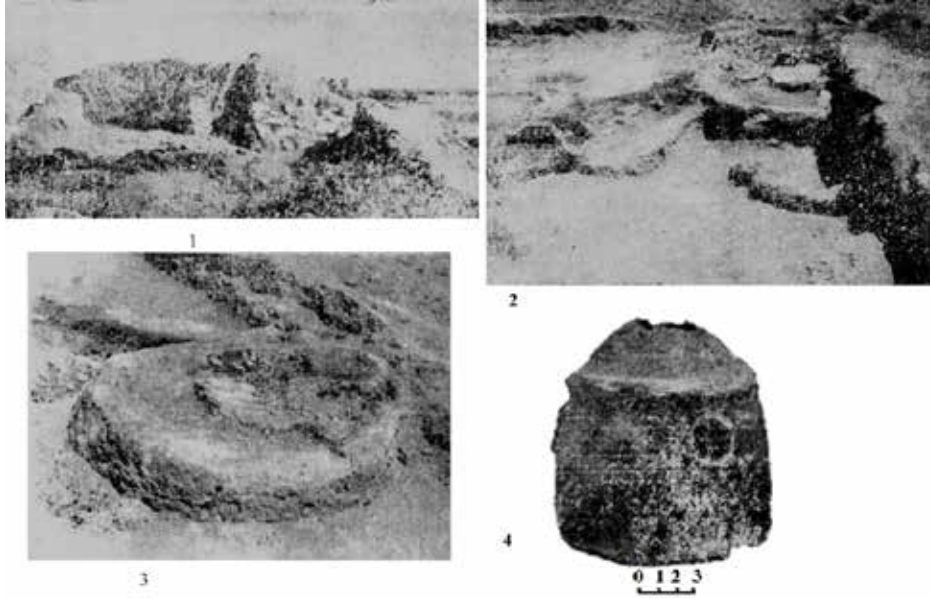
Kültepe II yerleşim yerinde üç numaralı çömlek fırını atölyenin güneydoğu köşesinde yer almaktadır (G. 4/3). Fırının kapladığı alan 14 m²'dir. Fırın ham tuğlayla dikdörtgen planda yapılmıştır ve sağlam kalan kısmının genişliği 1,7 m, yüksekliği 10 cm, uzunluğu 2 m'dir. Fırının zemini ve duvarları ısı nedeniyle siyah renge dönüşmüştür. Fırın yerinden çok sayıda monokrom boyalı kil kapların kırık parçaları toplanmıştır. Yanma (ateş) odası sarı renkli kilden, uzun ve yarım dairesel planda yapılmıştır. Yanma odasının zemininde 30-40 cm kalınlığında kül kalıntısı ve seramik parçaları tespit edilmiştir. Bu kalıntılardan biri özellikle ilgi çekicidir. Bu seramik parçası kubbe biçimlidir. Üzerinde üst bölümde bir, gövdesinde ise iki delik bulunmaktadır¹⁵ (G. 4/4). Bu seramik parçasının hangi amaçla yapıldığını belirlemek oldukça zordur. Bunun başlıca nedenlerinden biri bu tip seramik bulgusunun şimdiye kadar Nahçıvan bölgesinin diğer arkeolojik yerleşim yerlerinde bulunmamasıdır. Yapılan incelemeler sonucunda seramik parçasının fırının içinde bulunması ve üzerinde deliklerin olması dikkate alındığında parçanın fırınla ilgili olduğu tahmin edilmektedir. Fırının çevresinde ve içerisinde çok sayıda arkeolojik veriler bulunmuştur. Bu arkeolojik veriler arasında yer alan iş aletleri taştan ve tunçtan yapılmıştır. Seramik ürün buluntuları, gri ve siyah renkte, basit ve boya ile süslenmiş kil kaplardan oluşmaktadır. Hayvan kemiklerinin ise çoğu yanmıştır. Fırında bulunan tarak biçimli iş aletlerinden bir tanesinin benzerine Üzerliktepe yerleşiminde rastlanmıştır¹⁶.

13 Veli Aliyev, *Kadim Nahçıvan*, 32.

14 Veli Aliyev, *Kadim Nahçıvan*, 33.

15 Veli Aliyev, *Kadim Nahçıvan*, 34.

16 Veli Aliyev, *Kadim Nahçıvan*, 31.



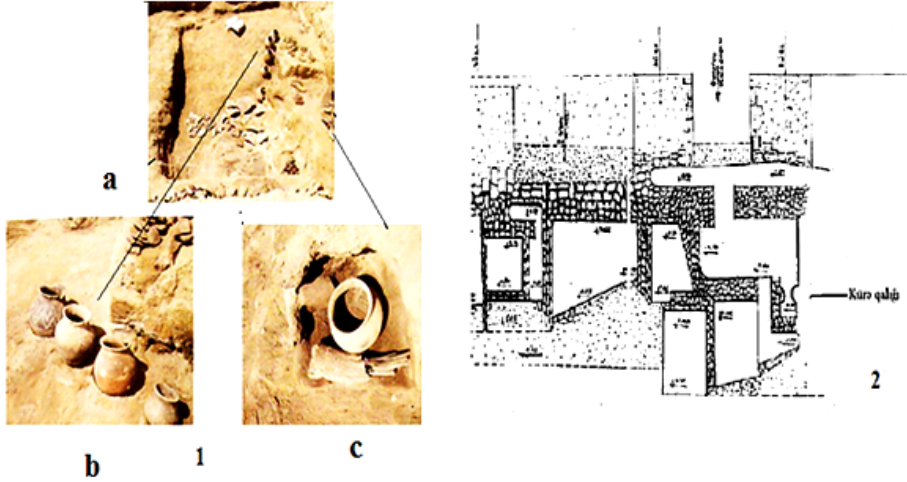
G. 4: Kültepe II yerleşiminde bulunan çömlekçi fırınının kalıntıları
(Veli Aliyev, *Kadim Nahçıvan*, 31, 32, 34)

Dört numaralı fırın atölyenin batı kısmında bulunmaktadır ve alanı 12 metrekaredir. Ham tuğladan dikdörtgen plan üzerine inşa edilmiştir. Yanma odası kil ile kaplıdır. Fırının üst kısmı kubbe biçimindedir. Diğer fırınlar gibi dört numaralı fırının da yanma odasında çok sayıda kil kap parçaları bulunmaktadır. Tamamen dağıldığından dolayı fırının planını belirlemek mümkün olmamıştır.

Kültepe II yerleşiminin II. kazı alanının üst kısmında 70-80 cm kalınlığında bir kültür tabakasında kaydedilen IV. yapı katında 25 m² alana sahip bir odanın yakınında büyük taşlardan yapılmış diğer bir çömlek atölyesi bulunmuştur. Bu çömlek atölyesinde 9 m² alanda kül ve kömür kalıntılarının olduğu tespit edilmiştir. Kül ve kömür kalıntılarının altında ise 1,2 m genişliğinde diğer bir çömlekçi fırını bulunmuştur. Bu ikinci çömlekçi fırının sağlam kalan bölümünün yüksekliği 16-18 cm, duvarının kalınlığı ise 12-15 cm'dir.

Kültepe II yerleşiminde önceki yıllarda olduğu gibi 2009-2014 yıllarında arasında yapılan arkeolojik kazılarda da çömlekçi fırınları ve çömlekçi atölyesi kalıntıları bulunmuştur¹⁷ (G. 5).

¹⁷ Veli Aliyev ve Aide Memmedova, "II Kültepe Yaşayış Yerinde 2009 Yılı Tedkikatları," *Azərbaycanda Arkeoloji Tedkikatları-2009* (Bakü: Xezer Üniversitesi Yayınları, 2010), 126-130; Veli Aliyev ve Aide Memmedova, "II Kültepe Yaşayış Yeri Yeni Tedkikatlar (2010)," *Azərbaycanda Arkeoloji Tedkikatları-2010* (Bakü: Xezer Üniversitesi Yayınları, 2011), 126-135.



G. 5: Kültepe II yerleşim yerinde 2010 yılında çömlekçi atölyesinde bulunan kil kaplar (G. 5/1a, b, c) (Veli Aliyev ve Aide Memmedova, *Azərbaycanda Arkeoloji Tədqiqatlar* (2010), 127) ve çömlekçi atölyesinin planı (G. 5/2) (Plan Gülnare Kanberova tarafından 2014 yılında çizilmiş ve daha önce herhangi bir kaynakta yayınlanmamıştır).

2009 yılında yapılmış araştırmada Kültepe II yerleşimin kuzeybatı savunma duvarının yakınında, kazı alanının güney kesimindeki V. ve II. alanlarda çömlek atölyesi ve fırınları tespit edilmiştir. Atölyenin duvarları taştan ve tuğladan, fırının duvarları 32x20 cm ölçüde tuğladan yapılmıştır ve doğu-batı yönünde kale duvarına bitişiktir. Son Tunç Çağı'nda kuzey duvarında bazı onarım ve inşaat çalışmaları yapılmıştır. Atölye ve fırınların çevresinde kilden çanak-çömlek parçaları, taştan ve hayvan kemiklerinden yapılmış iş aletleri bulunmuştur. Fırında kapların pişirildiği bölüm temizlenirken kül tabakasının altından koyu sarı, sarı, pembe ve beyaz kaya kalıntıları, parlak mineraller, kil kaplar ve yanmış kuş kemikleri ortaya çıkarılmıştır. Fırının duvarları dağılarak kil kapların üzerine düştüğünden dolayı bu parçaların çoğu kırılmış hâldedir. Kapların fırında yan yana belirli bir şekilde konulduğu anlaşılmaktadır.

2009 yılında yapılan kazılar esnasında ortaya çıkarılan çömlek atölyelerinin yerinde 2010 yılında yapılan arkeolojik kazılarda da 20-30 cm kalınlığındaki kültürel tabakanın altında atölyenin yeni duvarları bulunmuştur. Orada aynı zamanda 1,8 m derinlikte tuğladan 2,5x2,5 m ölçüde yapılmış binaların kalıntıları da tespit edilmiştir. Atölye'nin tabanları gri renkte kille sıvanmıştır. Atölyede ve fırının çevresinde çok sayıda basit ve boyayla süslenmiş kil kapların kalıntıları ile içi boyalı kil kaplar bulunmuştur. Atölyede fazla sayıda kil kapların bulunması göz önüne alındığında fırınlarda aynı anda çok sayıda kil kabın pişirildiği tahmin edilmektedir. 2010 yılında olduğu gibi 2011, 2013, 2014 yıllarında yapılan kazı çalışmalarında da Kültepe II yerleşim yerinde Orta Tunç Çağı'na ait çömlek atölyeleri ve fırınlarına ait yeni yapı kalıntıları

bulunmuştur.¹⁸ Tespit edilen tüm çömlek fırınları biçim ve özelliklerine göre “Akdeniz tipli fırınlar” grubuna dahil edilebilir. Kaynaklara baktığımızda Akdeniz tipli fırınların Hindistan, Mısır, Yunanistan, İspanya, Anadolu gibi dünyanın farklı bölgelerinde yaygın olarak kullanıldığını görmek mümkündür.¹⁹ Nahçıvan’ın yanı sıra Azerbaycan’da da bu tip çömlekçi fırınları Mingeçevir’de²⁰ ve diğer yerleşim yerlerinde bulunmuştur. Fırınlardan hepsinin üst kısmı kubbe biçiminde yapılmış ve pişirme odaları yanma odasının üzerinde inşa edilmiştir. Pişirme odası ile yanma odası arasındaki bölüme ve kubbenin üstüne küçük delikler açılmıştır. Fırının üst bölümündeki kısım baca olarak kullanılmıştır. Yanma odası ile pişirme odası arasındaki bacalar sıcaklığın eşit dağılarak kabın eşit sıcaklıkta pişmesi için kullanılmıştır. Fırının kapısı, ısı kaybını önlemek amacıyla kapatılmıştır. Pişirme işlemi sırasında, herhangi bir çömlek ürünü yapıldığı hammaddenin mineralojik ve kimyasal bileşimine bağlı olarak ateşin etkisiyle çoğunlukla gri ve pembe olmak üzere diğer renklere dönüşebilmektedir.

Sonuç

Nahçıvan bölgesindeki Tunç Çağı yerleşim yerlerinde bulunan çömlek fırınları ve atölyeleri konusunda yapılan araştırmalar sırasında bazı bulgular gözlemlenmiştir. Bu bulgulara göre *çömlekçilik*, Nahçıvan’ın tarihî sanat dallarından biridir. Nahçıvan bölgesindeki Tunç Çağı yerleşim yerlerinde bu sanat dalıyla bağlantılı çok sayıda arkeolojik veri bulunmaktadır. Nahçıvan bölgesinin Tunç Çağı yerleşim yerlerinde bulunan çömlekçi fırınları genel olarak Erken ve Orta Tunç çağına aittir. Erken Tunç Çağı’na ait çömlek fırınlarının kalıntıları Kültepe I yerleşim yerinin III. ve V.; Kültepe II yerleşiminin ise VII. ve XI. yapı katında bulunmaktadır. Orta Tunç Çağı’na ait Kültepe II. yerleşiminde çömlek fırınları ve atölyeleri tespit edilmiştir. Bu arkeolojik veriler hakkında bilgiler ayrı ayrı kaynaklarda ve arkeolojik kazı raporlarında verilmiş olsa da kapsamlı ve genel bir biçimde incelenmemiştir.

Araştırmalar esnasında Azerbaycan’ın diğer bölgelerinde olduğu gibi Nahçıvan’da da Erken Tunç Çağı’ndan itibaren çömlekçiliğin gelişim sürecinin başladığı belirlenmiştir. Orta Tunç Çağı’nda çömlekçiliğin bağımsız bir alana dönüşmesi, bu sanat dalının gelişmesini sağlamıştır. Çömlekçiliğin gelişimi sonucunda Orta ve Son Tunç Çağı’ndan itibaren çömlek mamüllerinin çeşitliliğinin yanı sıra kalitesi de artmıştır.

18 Veli Aliyev ve Aide Memmedova, “II Kültepe Yaşayış Yerinde Yeni Tedkikatlar,” *Azerbaycanda Arkeoloji Tedkikatlar-2011* (Bakü: Xezer Üniversitesi Yayınları, 2012), 115-125; Veli Aliyev ve Aide Memmedova, “II Kültepe Yaşayış Yerinde Yeni Tapıntılar (2013-2014-cü yıllar),” *Azerbaycanda Arkeoloji Tedkikatlar-2013-2014*, Bakü: Xezer Üniversitesi Yayınları, 2015, 161-168.

19 Daniel Rhodes, *Kilns: Design, Construction and Operation* (Philadelphia: Chilton Book Company, 1981), 38, 42; Sevim Çizer, “Seramikte Odun Pişirim Gelenegi; Uzakdoğunun Yüksek Derece Fırınları”, 98, Erişim 20 Kasım 2021, https://mbeotblog.files.wordpress.com/2016/12/seramikte_odunlu_pisirim_gelenegi_uzakdo.pdf,

20 Kardeşhan Aslanov ve Raqim Vaidov, *Drevniy Minqeaçaur* (Bakü: AN. Az. SSR Neşriyyatı, 1959), 144, 145.

Kültepe II yerleşim yerindeki çömlek atölyesi birkaç bölümden ibaret olup geniş bir alanı kaplamaktadır. Bu atölyelerin çalışma alanı geniş tutulmuş ve kil ürünler birden fazla fırınlarda pişirilmiştir. Çömlek fırınlarının ve atölyelerin çevresinde çok sayıda basit ve boya ile süslenmiş çanak-çömlek kalıntılarının bulunması, bu yerleşim yerlerinde çanak-çömlek ve kil kapların kişisel ihtiyaçların karşılanması yanı sıra ticari amaçla da kullanıldığını göstermektedir. Nahçıvan çömlekçileri tarafından çeşitli teknik ve yöntemler ile beraber el aletleri de kullanılmıştır. Atölyede ve fırınların çevresinde yanarak kömürleşmiş hayvan kemiklerinin yanında bulunmuş üzeri ve kenarında yağ izi olan kil kaplar, bu fırınlarda odunun yanı sıra hayvan kemiklerinin de yakma amacıyla kullanıldığını göstermektedir. Fırının çevresindeki taş ve kemik aletler ise kapların ve diğer seramik mamüllerinin yapımında ve süslemesinde kullanılmıştır. Çömlekçiler basit kapların yanı sıra boyalı kaplar da yapmışlardır.

Sonuç olarak arkeolojik bulgular Nahçıvan bölgesinin Azerbaycan'ın önemli çömlekçilik merkezlerinden biri olduğunu göstermektedir. Nitekim biçim ve özelliklerine göre seramik eserlerin hepsi aynı değildir. Bunların birbirinden farklı olmasının nedeni hepsinin aynı atölyenin ürünü olmaması ve farklı çömlekçiler tarafından yapılmasıdır. Orta Tunç Çağı'ndan itibaren boya ile süslenmiş kapların yaygın olması, Nahçıvan'ın "Boyalı Kaplar Kültürü"nü önemli merkezlerinden biri olduğunu da kanıtlamaktadır. Kültepe I ve Kültepe II yerleşimlerinde ortaya çıkarılmış bulgulardan yola çıkılarak çömlek fırınları, biçim ve özellikleri açısından "Akdeniz tipli fırınlar" grubuna dahil edilebilir.

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

- Abibullayev, Osman. *Enolit i Bronza na Territorii Nahiçevanskoy ASSR*. Bakü: İlm Yayınları, 1982.
- Aliyev, Veli. *Azerbaycan'da Tunç Devrinin Boyalı Kablar Medeniyeti*. Bakü: İlm Yayınları, 1977.
- Aliyev, Veli. *Kadim Nahçıvan*. Bakü: İlm Yayınları, 1979.
- Aliyev, Veli ve Aide Memmedova. "II Kültepe yaşayış yerinde 2009-cu yıl tedkikatları." *Azerbaycanda Arkeoloji Tedkikatlar-2009*. Bakü: Xezer Üniversitesi Yayınları, 2010, 126-130.
- Aliyev, Veli ve Aide Memmedova. "II Kültepe yaşayış yerinde yeni tedkikatlar (2010)." *Azerbaycanda Arkeoloji Tedkikatlar-2010*. Bakü: Xezer Üniversitesi Yayınları, 2011, 126-135.
- Aliyev, Veli ve Aide Memmedova. "II Kültepe yaşayış yerinde yeni tedkikatlar". *Azerbaycanda Arkeoloji Tedkikatlar-2011*. Bakü: Xezer Üniversitesi Yayınları, 2012, 115-125.

Aliyev, Veli ve Aide Memmedova. “II Kültepe yaşayış yerinde yini tapıntılar (2013-2014-cü yıllar)”. *Azərbaycanda Arkeoloji Tədqiqatlar-2013-2014*. Bakü: Xezer Üniversitesi Yayınları, 2015, 161-168.

Aliyev, Veli. *Kultura Epoxi Sredney Bronzi Azerbaydjana*. Bakü: İlm Yayınları, 1991.

Alesker Alekperov, *İssledovanie po Arxkeoloqi Azerbaydjana*. Bakü: Az. SSR Yayınları, 1960

Aslanov, Kardaşhan ve Raqim Vaidov. *Drevniy Minqəçaur*. Bakü: AN. Az. SSR Yayınları, 1959.

Alekperov, Alesker. *İssledovanie po Arxkeoloqi Azerbaydjana*. Bakü: Az. SSR Yayınları, 1960.

Çizer, Sevim. “Seramikte Odunlu Pişirim Geleneği: Uzak Doğu'nun Yüksek Derece Fırınları”. Erişim 20 Kasım 2021, https://mbeotblog.files.wordpress.com/2016/12/seramikte_odunlu_pisirim_gelenegi_uzakdo.pdf

Rhodes, Daniel. *Kilns: Design, Construction and Operation*. Philadelphia: Chilton Book Company, 1981.

Seidov, Abbas. *Pamyatniki Kura-araskoy Kulturi Nakçıvane*. Bakü: Bilig Yayınları, 1993.

Seidov, Abbas. *Rannebronzovaya Kultura Nakçıvana*. Voronej: İlm Yayınları, 2002.

Sinop Balatlar Kilisesi’nden Refrigerium Konulu Mozaik Pano ve Bizans İkonografisindeki Yeri*

Mosaic Panel on Refrigerium from Sinop Balatlar Church and its Place in Byzantine Iconography

Ozan Hetto** , Gülgün Köroğlu*** , Nilay Çorağan**** 

Öz

2010 yılında başlayana kazı çalışmalarıyla kimliği ve kullanım evreleri kesin olarak saptanabilen Balatlar Kilisesi Sinop kent tarihi içerisinde kullanılış gayesi net olarak bilinen yegâne yapıdır. Balatlar Kilisesi olarak literatürde tanınan ve ilk kuruluşunun Roma İmparatorluk Hamamı olduğu anlaşılan yapının frigidarium mekânında 2016, 2017 ve 2018 yıllarında ele geçen mozaik buluntuları Sinop ve çevresinde açığa çıkarılan mozaiklerden üslup ve ikonografik olarak ayrılan ünik bir malzemedir. Yapılan çalışmalarda ele geçen veriler ve üslup analizleri sonucunda 4. yüzyıl sonu ile 5. yüzyılın başına tarihlendirilecek olan opus tessellatum tekniğinde yapılmış mozaikler kendine has kompozisyon düzenleri ile de Bizans sanatı ve Hristiyan ikonografisi içerisinde önemli bir yere sahiptir. Balatlar Kilisesi Kazısı’nda açığa çıkarılan bu mozaik buluntular içerisinde en dikkat çekici örneklerden biri refrigerium konulu sahneler barındıran 3 ve 6 numaralı mozaik panolardır. Bilindiği üzere ferahlama anlamına gelen refrigerium bir cennet ön gösterimi olarak Bizans sanatında uzun yıllar boyunca sıklıkla tasvir edilmiş bir sahnedir. Özellikle Erken Bizans döneminde çok geniş bir coğrafyaya yayılmış olan refrigerium sahnelerinin değişik malzemelerden yapılmış sanat eserleri üzerinde farklı çeşitleri betimlenmiştir. Çalışmada Balatlar Kilisesi örnekleri değerlendirilerek Bizans sanatı içerisinde sıklıkla karşılaşılan konulu sahnelerden biri olan refrigerium konu gelişimi içerisindeki yeri ve önemi saptanacaktır.

Anahtar Kelimeler

Sinop Balatlar Kilisesi, Erken Bizans Mozaikleri, Hristiyan İkonografisi, Refrigerium

Abstract

Balatlar Church, whose identity and usage phases can be determined with the excavations that started in 2010, is the only structure in Sinop city history whose purpose of the use is known. The mosaic finds unearthed in the frigidarium space of the building, which is known in the literature as the Balatlar Church and whose first establishment is understood

* Bu makale Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı’nda Prof. Dr. Nilay Çorağan danışmanlığında hazırlanan “Sinop Balatlar Kilisesi Kazısı Erken Bizans Dönemi Mozaiklerinin İkonografisi” başlıklı Yüksek Lisans Tezinden üretilmiştir.

** **Sorumlu Yazar:** Ozan Hetto, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Sinop Müzesi, Müze Araştırmacısı/Uzmanı, Balatlar Kilise Kazısı, Sinop, Türkiye. E-posta: ozanhetto@hotmail.com ORCID: 0000-0002-7503-3865

*** Gülgün Köroğlu (Prof. Dr.), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye. E-posta: gulgun.koroglu@msgsu.edu.tr. ORCID: 0000-0002-6369-659X

**** Nilay Çorağan (Prof. Dr.), Erciyes Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Kayseri, Türkiye. E-posta: karakayanilay@gmail.com ORCID: 0000-0002-3412-4250

Atf: Hetto, Ozan, Koroglu, Gulgun, Coragan, Nilay. “Sinop Balatlar Kilisesi’nden Refrigerium Konulu Mozaik Pano ve Bizans İkonografisindeki Yeri.” *Art-Sanat*, 17(2022): 193–217. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2022.17.946096>

to be the Roman Imperial Bath, is a unique material that differs in style and iconography from the mosaics unearthed in Sinop and its surroundings. Mosaics made in the opus tessellatum technique, which can be dated to the end of the 4th century and the beginning of the 5th century, as a result of the data and stylistic analyzes obtained in the studies, have an important position in Byzantine art and Christian iconography with their unique composition schemes. One of the most striking examples of these mosaic finds unearthed during the Balatlar Church Excavation is the mosaic panels numbered 3 and 6, which contain scenes on the “refrigerium”. As it is known, refrigerium, which means relief, is a scene that has been frequently depicted in Byzantine art for many years as a preview of paradise. Especially in the Early Byzantine period, different types of refrigerium scenes, which were spread over a wide geography, were depicted on works of art made of different materials. In the study, the examples of the Balatlar Church will be evaluated and the place and importance of the refrigerium, which is one of the most frequently encountered themed scenes in Byzantine art, will be determined.

Keywords

Sinop Balatlar Church, Early Byzantine Mosaics, Christian Iconography, Refrigerium

Extended Summary

As a result of the excavations carried out since 2010 in the Balatlar Church, which is an important historical building remnant of Sinop, the most comprehensive Byzantine period studies have been carried out in the city. In addition to the history of the city of different periods, the data found in the excavations carried out under the direction of Gülgün Koroğlu contain illuminating information for the Byzantine and Christian periods. As a result of the excavations of the structure known as Balatlar Church, it is understood that it was a Roman Empire Bath built in the 2nd century. It became definite that the bath complex with Palaestra, Frigidarium, Tepidarium, Caldarium and Laconicum venues began to be used as a church in the late 4th century or at the beginning of the 5th century as a result of the studies. It is noteworthy that the structure was converted into a church in an early period. The findings of reliquary fragments and floor mosaics during the excavations show that the structure was the center of a cross in the early Byzantine period. Especially with the function of the Frigidarium as a Nekhorion (burial chapel), the mosaics made on the tombs prove the privileged position of the structure during the period. As it can be seen from the inscriptions, the mosaic boards show that the people buried here were built by their relatives after their death for their offerings.

The motive repertoire from the mosaic findings dating back to the Late Roman and Early Byzantine period and the Balatlar Church mosaics separated in terms of pattern and iconographic details, which were discovered as a result of the excavations carried out in various periods in the city of Sinop, are the works of art produced in local workshops. With the studies conducted during the 2016, 2017 and 2018 excavation seasons, the mosaic boards unearthed at the base of the Frigidarium were made in the technique of opus tessellatum. The mosaic boards of the early Byzantine period of Balatlar were not donated to cover the floor of a place. As it could be seen from these mosaic inscriptions, they were built by the relatives as an offering of people who had the privilege of being buried here. Below the mosaics, it is estimated that

there are graves of the people mentioned. In the offering mosaics in Balatlar, different birds depicted from the front or the side were placed in knotted medallion crossings enclosed in geometric frames in areas surrounded by intertwined borders. On the borders, waterleaf, medallion crossings, zigzags, tooth and rhombuses are seen. On the main compositions of the boards, it is seen that the compositions, in which different birds are depicted, arranged in the form of mutual medallions connected by knots or larger in the middle and smaller around them and shown from the front or the side and beside the boards enclosed in overlapping circles and intertwined frames, there are scenes of refrigerium depicting different birds pecking vine branches and grapes emerging from the cup called a crater.

The scenes on the theme of the refrigerium, which is our focus on the study, were found on two different mosaic boards in the mosaics of the Balatlar Church. The first of these is the granolithic floor, which is named board number 3 in the excavations. The other one is the mosaic board number 6. The mosaic that can reach the present as the most sheltered of the refrigerium compositions is the granolithic floor number 3. Mosaic board number 6 is partially visible. From the parts of mosaic board number 3, which is located in the south of the wastewater channel, which passes through the center of the Frigidarium place and divides the place in two in the north and south directions, and which is understood to have been destroyed in the destruction of the Seljuk period due to the northern part coming on the water channel, the composition scheme can be clearly understood. In a scene featuring vine branches emerging from the crater and birds of the various breeds depicted hovering around grapes or eating grapes, the moment of the preliminary appearance of the paradise called the refrigerium is portrayed. In connection with this issue, for example, the vine depicted on the board must be identified with Jesus, the grapes with the blood or eucharist of Jesus, and the birds of the different breeds must be identified with believers with various characteristics.

In Byzantine art, it is seen that the concept of refrigerium, which is supposed to have originated under the influence of pagan dead food from early periods, is used in the sense of refreshment. Tertullian, one of the first known theologians, described the refrigerium as a place of relaxation where good souls wait between heaven and hell. Therefore, these scenes, which are in the form of a preliminary representation of heaven in art, often appear in places or objects closely related to death. In the art of depiction, it is possible to see scenes on the theme of the refrigerium in different organization schemes. Pairs of mostly peacocks or different animal breeds, symmetrically placed on either side of the showy drinking cup, which is called a crater or kantharos, are the most common first variation of the scenes on the theme of the refrigerium. In addition, there are also often scenes of a refrigerium where various pairs of animals are symmetrically placed on either side of a tree or a depiction of the cross,

referring to the real cross in which Jesus was crucified. Finally, another variant of the refrigerium scene is a species in which animals of the same or different breed are given together, symmetrically placed in a mutual or asymmetric arrangement between vine branches and grape inflorescences emerging from a crater. As an interpretation of humanity's expectations from the afterlife, which is full of unknowns, the themes of heaven or our subject refrigerium, which have been present in art for a long time, have found a place in art as a result of people's thoughts on the afterlife, which began from the most primitive periods.

Giriş

Karadeniz ve çevresinde Hristiyanlık ile ilgili ilk atılımların MS 35 yılında Havari Andreas'ın bölgeye gelerek dini tebliğ etmesiyle başladığı bilinmektedir¹. Dolayısıyla Hristiyanlığın Roma İmparatorluk topraklarında yayılmaya başladığı ilk yıllardan itibaren Sinop'ta Hristiyan toplulukların var olduğu anlaşılmaktadır. Bu erken dönemde Hristiyanlık tarihinde aykırı görüşleriyle tanınan kişilerden ilki, 1. yüzyıl sonlarında Sinop'ta doğmuş olan Marcion'dur. Marcion, *Eski Ahit*'i ret ederek *Yeni Ahit*'in sadece "Luka'ya göre İncil", "Resullerin İşleri" ve "Pavlus'un On Mektubu"ndan oluşan bölümlerini yeniden düzenleyerek bir İncil oluşturmuştur². Bunun yanında 2 ya da 3. yüzyılda Herakleia Pontike (Karadeniz Ereğlisi)'de doğup Sinop'ta yaşamış konuksever, cömert ve dürüst bir kişi olarak tanınan Phokas adında bir Hristiyan'dan da kaynaklar söz etmektedir. Ancak kaynaklarda birden çok Aziz Phokas olduğu görülmektedir. Phokas özellikle denizcilerin koruyucu azizi olarak ünlenmiş, denize yakın yerlerde kültü yayılmıştır³. Bazı kaynaklarda Phokas'ın Sinoplu bahçıvan ve denizci olduğu, bazı kaynaklarda da Phokas'ın Sinop ya da Amesia (Amasya) piskoposu olduğu yazılıdır. Bunlardan bahçıvan ve denizci olan Phokas, Sinop şehir sur kapılarından birinin hemen dışında yer alan evini, imarethane (*ksenedokion*) gibi yolculara ve ihtiyaç sahibi olan kişilere açmıştır. İnancından dolayı Romalı askerler tarafından başı kesilerek öldürüldüğü ve kendi bahçesine gömüldüğü bir *vita*'da⁴ anlatılmıştır⁵. Gömüldüğü yere Hristiyanlığın serbest bırakıldığı dönemde bir kilise inşa edilmiştir. 5. yüzyıl başlarında İmparator Arcadius zamanında Aziz Phokas'ın rölikleri bulunduğu yerden alınarak Konstantinopolis'te adına inşa ettirilen kiliseye taşınmıştır. Aziz Phokas denizcilerin ve bahçıvanların koruyucu azizi olarak Ortodoks dünyasında ün kazanmıştır⁶.

Sinop'un Bizans dönemini aydınlatacak yeterince bilgi ve mimari yapı günümüze ulaşmamıştır. Sinop'un Bizans dönemine değinen en kapsamlı çalışma, Bryer ve Winfield'in *The Byzantine Monuments and Topography of the Pontos* isimli kitabıdır⁷. Ayrıca Doonan ve ekibinin Sinop'ta gerçekleştirdikleri yüzey araştırmalarını tanıttıkları kitapta Bizans dönemi yerleşim, mimari ve seramik buluntularından da

1 Detaylı bilgi için bk. Leslie Payne Delaney, *Sinop in Ancient Times*, (y.y.,1960).

2 Nihat Durak, "Sinoplu Bir Gnostik: Marcion", *Abant İzzet Baysal Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 1/2 (2013), 1-2.

3 Gür Durmuş ve Sinan Yılmaz, "Batı Karadeniz'de Saygı Gören Bazı Azizler, Karadeniz Ereğlisi, Filyos, Safranbolu, Amasra, Bartın, Sinop", *XX. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri* 1, (Sakarya: Sakarya Üniversitesi Yayınları, 2017), 229-230.

4 Vita: Hayat hikâyelerinin anlatıldığı yazılı belgeler.

5 Aleksander Kazhdan ve Nancy Patterson Ševčenko, "Phocas", *Oxford Dictionary of Byzantium* III (New York: Oxford University Press, 1991), 1667; Durmuş Gür ve Fatma Gür, "Hagios Phokas", *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 14/3 (2016), 1-37.

6 John Casey, *Sinope, A Catalogue of the Greek, Roman and Byzantine Coins in Sinop Museum (Turkey) and Related Historical and Numismatic Studies* (London: Royal Numismatic Society, 2010), 9-10.

7 Anthony Bryer ve David Winfield, *The Byzantine Monuments and Topography of the Pontos* (Washington D.C: Dumbarton Oaks Publications Office, 1985), 79-80.

kısaca söz edilmiştir⁸. Bu araştırmalar dışında dönem kaynaklarından Sinop'un Bizans dönemine dair kimi bilgiler de günümüze ulaşmıştır. Bu bilgiler doğrultusunda İmparator Iustinianus'un kent surlarını, suyollarını yenilemiş ve kente yeni sarnıçlar inşa ettirdiği bilinmektedir. 7. yüzyıl sonlarında Bizans İmparatorluğu'nun tahıl ihtiyacını karşılayan Mısır ve Kuzey Afrika'nın kaybedilmesinden sonra Sinop, Karadeniz çevresindeki ülkelerden getirilen tahılın başkente ulaştırılmadan önce depolandığı bir merkez hâline dönüşmüştür. Bu süreçte Sinop Karadeniz'in batı ve kuzeyindeki Bulgaristan, Romanya, Ukrayna ve Kırım bölgeleriyle yakın dini, kültürel ve ticari ilişkiler içinde olmuştur⁹. Sinop'un Bizans dönemi kilise mimarisi ve mezarlarıyla ilgili veriler ise daha çok Sinop Müze Müdürlüğü denetiminde yapılan temel inşaatı kazılarında açığa çıkarılmıştır.

Kent surlarının hemen dışında, Kefevi mahallesinde yer alan günümüzde Balatlar Kilisesi adıyla tanınan Roma dönemine ait (2. veya 3. yüzyıl) imparatorluk hamamı, Sinop'un gerçek işlevi ve kullanım evreleriyle tanınan yegâne yapı kalıntısıdır. Bu çalışma kapsamında da Balatlar Kilisesi Kazısı'nda açığa çıkarılan erken Bizans dönemi mozaiklerinde görülen refrigerium konusu üzerinde durulmaktadır. Bizans döneminde yaygın olarak pek çok farklı malzeme üzerinde görülen refrigerium tasvirlerinin tipolojisi yapılarak Balatlar Kilisesi adak mozaikleri arasında karşımıza çıkan Refrigerium sahnesinin Bizans sanatındaki yeri tayin edilmeye çalışılmaktadır. Kendine has üslubu ve ikonografisiyle diğer pek çok dönem örneğinden ayrılan Balatlar'daki refrigerium sahnesi bilinen literatür örneklerine de yeni bir üslup yorumu getirmektedir.

Balatlar Kilisesi Kazısı ve Mozaik Buluntuları

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın izinleriyle Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi öğretim üyesi Prof. Dr. Gülgün Köroğlu'nun başkanlığında 2010 yılında başlayan arkeolojik kazılar sayesinde yapının tüm yapı evreleri ve kültür tabakaları açığa çıkarılmıştır¹⁰. Geniş bir alana yayılmış abidevi mekânlara sahip bu yapı topluluğunun inşa edildiği dönemden günümüze farklı işlevlerle kullanılmış olduğunu, 2021 yılı itibarıyla on birinci yılını tamamlayan çalışmalar sırasında gün ışığına çıkarılan buluntular göstermiştir. 2-3. yüzyılda Roma İmparatorluk hamamı olarak çok geniş bir

8 Owen P. Doonan, *Sinop Landscapes Exploring Connections a Black Sea Hinterland* (Philadelphia: University of Pennsylvania Museum of Archaeology, 2004), 94-121.

9 David H. French, *The Inscriptions of Sinope I* (Bonn: Habelt, 2004), 134-135. Sinop surlarının 29 numaralı kulesinde devşirme malzeme olarak kullanılan mezar taşı üzerinde; "Kheronesos Başpiskoposu Meizoteris'u Anastasios'un karısı Kyllita/ Luolita'nın gömü yeri" yazılıdır. Ayrıca 42 numaralı kulede devşirme malzeme olarak kullanılan mezar taşı üzerinde (no. 194, 139-140) "Kheronesos başpiskoposu Anastasios'un bedeni burada yatıyor" diye belirtilmiştir. Mezar taşı yazıtlarından Kheronesos ile Sinop arasında dinsel bir ilişki olduğu anlaşılmaktadır.

10 Balatlar Kilise Kazısı [Proje numarası-BK015701(2021)] Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi adına Prof. Dr. Gülgün KÖROĞLU başkanlığında 2010 yılından itibaren Kültür ve Turizm Bakanlığı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türk Tarih Kurumu ve Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu destekleriyle sürdürülmektedir.

alana inşa ettirilmiş yapı topluluğunun bazı bölümlerinin (sıcaklık, ılıkılık, soğukluk) Hristiyanlığın Roma imparatorluğunda resmî din ilan edilmesinden sonra (4. yüzyıl sonu ya da 5. yüzyıl başları) kilise ve manastıra dönüştürüldüğü tespit edilmiştir (G. 1). Bu tarihten 20. yüzyıl ilk çeyreğine kadar geçen süreçte de hamam yapısının farklı bölümleri yine kilise, gömü şapeli, mezarlık alanı ve manastır birimleri için kullanılmıştır¹¹. Ayrıca hamamın bazı bölümlerinin günlük yaşama ve üretime yönelik ışık, ocak ve fırın olarak da yıllar boyunca hizmet verdiği anlaşılmaktadır.

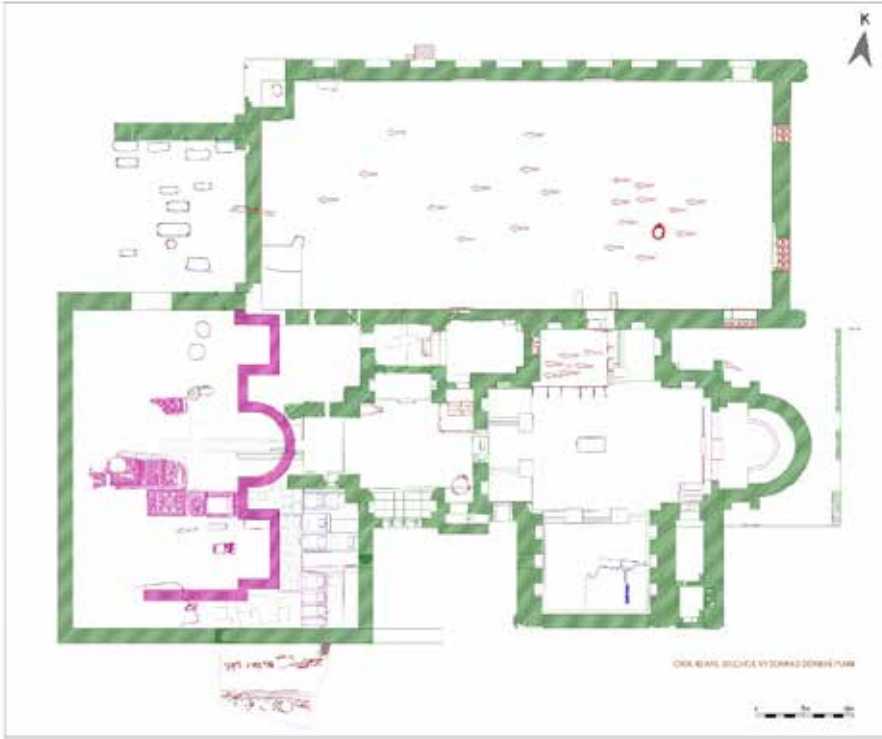


G. 1: Balatlar Kilisesi Kazısı Genel Görünüş (Kazı Arşivi)

Balatlar'daki Roma dönemi hamamının büyüklüğü göz önünde tutulduğunda yapının bir imparatorluk hamamı olduğu anlaşılmaktadır. Gösterişli mekânlarının üst örtü, duvar ve zeminlerinin cam ve taş tesseralardan yapılmış mozaiklerle süslediği, duvar yüzeyleri ve zeminlerinin uzak yerlerden getirilen çok kaliteli renkli mermer levhaların kapladığı gün ışığına çıkarılan buluntulardan anlaşılmaktadır. Roma dönemi mozaikleri şimdiye kadar yapı kalıntısında hiçbir yerde *in situ* olarak ele geçmemiştir. Hamamın sıcaklık mekânı ve büyük salonunda (palaestra) altın yaldızlı ve

11 Gülgün Köroğlu, Filiz İnanan ve Eda Güngör Alper, "Sinop Balatlar Kilisesi Kazısı 2012 ve 2013 Yılı Çalışmaları," 36. Kazı Sonuçları Toplantısı 1 (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2014), 511-534.

çok zengin renk çeşidine sahip cam mozaik taneleri ile ait olduğu yerinden kopmuş sıvalı mozaik döşeme parçalarına rastlanmıştır¹². Erken Bizans döneminde Balatların gömü yeri olarak tercih edilmesinde Sinop'un önemli dini yapılarından biri olması etkili olmalıdır. Phokas adındaki bir azizin Roma halk hamamının havuzunda boğulduğu hikayesinin Balatlar'daki hamamla bağlantılı olabileceğini akla getirmektedir¹³. 2013 yılı kazılarında gün ışığına çıkarılan sandık biçimli mermer rölik mahfazası içinde kutsal bir kişiye ait kalıntıların muhafaza edildiği göz önünde tutulduğunda, Erken Bizans döneminde Balatlar'ın hac kilisesi olduğu düşünülebilir. Ayrıca burada gömülmek uzun yıllar boyunca ayrıcalıklı bir durum olarak kabul edilmiş olmalıdır¹⁴.



G. 2: Balatlar Kilisesi Planı (Çizim: Mimar Dilruba Özbay)

Balatlar'daki anıtsal mimari, mekânsal kurgu ve gün ışığına çıkarılan zengin buluntular sadece Roma dönemi hamamının değil, Bizans, Selçuklu ve Osmanlı döneminde de manastır, kilise ve mezarlığa dönüştürülerek uzun süre kullanılmış, Sinop için önemli bir yapı olduğunu yansıtan veriler barındırmaktadır (G. 2).

12 Köroğlu, İnanan ve Güngör Alper, "Sinop Balatlar Kilisesi," 517.

13 Detaylı bilgi için bk. Gür ve Yılmaz, "Batı Karadeniz'de Saygı Gören Bazı Azizler," 2017.

14 Gülgün Köroğlu ve Esra Keskin, "Balatlar Yapı Topluğunda Ele Geçen Doğu Roma İmparatorluğu Dönemi Taş Eserlerin Değerlendirilmesi", *IV. ODTÜ Arkeometri Çalıştayı, Türkiye Arkeolojisinde Taş: Arkeolojik ve Arkeometrik Çalışmalar*, Prof.Dr. Hayriye Yeter Göksu Onuruna (Ankara: Bilgin Yayınevi, 2016), 140-141, şek. 6-7.

Bu çalışma kapsamında Balatlar'daki Roma hamamının soğukluk (frigidarium) mekânının Erken Bizans döneminde (5. yüzyıl sonu- 6. yüzyıl başları) nekhorion (özel mezarlık/ gömü alanı) olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bu alanda 2016-2018 yılları arasında yürütülen kazı çalışmalarıyla, defnedilen kişilerle ilişkili yazıtların bulunduğu, yan yana sıralanan opus tessellatum tekniğinde *in situ* dokuz adet farklı boyutlardaki yer döşemesi pano bulunmuştur¹⁵. Buradaki mozaik panolarda işlenen sahnelerde gerçekçi bir anlayışla tasvir edilen kuş figürleri, bitki desenleri ve geometrik desenler, kuruluş şemaları, malzeme ve işçilik açısından Geç Roma-Erken Bizans dönemi tasvir sanatında sıkça karşılaşılan özelliklere sahiptir. Bu panolarda genellikle düğümlü madalyonlar içinde görülen kuş figürlerinden oluşan sahneler tercih edilmiş olmakla birlikte, refrigerium olarak adlandırılan sahne de iki panoda işlenmiştir. Dönemin farklı malzemelerden yapılmış eserleri üzerinde sıkça tekrarlandığı görülen refrigerium sahnesinin bu alanda tercih edilmesinde etkili olan içerdiği dinsel anlamlar olmalıdır. Erken Bizans döneminde (5-6. yüzyıl) din adamı veya varlıklı kesimden kişilerin gömüldüğü bir mezarlık alanı olarak frigidarium mekânın işlev kazandırıldığı görülmektedir. Mezarların üstünü kapladığı tahmin edilen adak mozaikleri ise bu kişilerin toplumsal statülerini yansıtabilecek niteliktedir. Yan yana sıralanan mozaik panolar, bazilikal planlı ve üç apsisi olarak tasarlanan Roma hamamının soğukluk mekânından Erken Bizans döneminde dönüştürülen gömü alanı (nekhorion) ya da gömü şapeli işlevli bölümün batısında, bu mekânın orta kesiminde yer almaktadır. Kazı alanının batı kesiminde sıralanan eski evlerin kamulaştırılmasından sonra toprak üstünde herhangi bir tarihi kalıntı olmayan bu alanda 2014-2020 yılları arasında kazı çalışmaları yapılmış, kalın bir moloz yığını tabakasının kaldırılmasından sonra hamam yapısının orijinal zeminine ulaşılmıştır. Orijinal zemin üzerine sonradan yapılmış olan mozaik panolar ortaya çıkarılmıştır. Bu alanın daha sonraki bir dönemde ağır bir tahribat geçirdiği kazılar neticesinde anlaşılmıştır. Bu tahribat sırasında buradaki sıralı hamam plan tipindeki Roma hamam yapısının batı kesiminde yer alan giriş (vestibul), soğukluğun duvar, tonoz ve taşıyıcıları temel seviyesine kadar yıkılmış, büyük kesme taşlar seçilip alınmış, geriye kalan moloz yığınları da olduğu yerde bırakılmıştır. Bu büyük tahribatın ne zaman yapıldığına dair en önemli kanıt moloz yığın içinde ele geçen 13. yüzyıl ilk çeyreğine tarihlenen Selçuklu sikkeleridir. 1214 yılında kent Selçukluların eline geçmiştir¹⁶. Bu dönemde İçkale ve Sinop surları onarılmıştır. Onarım sırasında kentteki diğer Roma yapıları gibi Balatlar'daki tarihi yapının da sökülmesiyle elde edilen iri kesme blok taşların kullanıldığı anlaşılmaktadır. Taşların alınmasından sonra geriye kalan molozları ise olduğu yerde bırakılmıştır. Bu tahribat sırasında soğukluk mekânı tabanının altında, tam orta kesimindeki su kanalının taşları da sökülerek taşınmış olmalıdır. Kanalin taşlarına ulaşmak için de bu alandaki adak mozaığı olan pano-

15 Günümüze parçalar hâlinde de olsa dokuz pano ulaşmıştır. 2021 yılı kazı sezonunda kazı alanının batı kısmında yapılacak kazılarda yeni panoların gün ışığına çıkmasının mümkün olabileceği düşünülmektedir.

16 Scott Redford, *İktidar İmgeleri, Sinop İçkalesindeki 1215 Tarihli Selçuklu Yazıtları* (İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2014), 17, 90.

lar tahrip edilmiştir. 3 ve 4 Numaralı mozaik panoların kuzey yarıları ile 5 numaralı mozaik panonun sadece kuzey bordürü yok olmuştur. Tahrip olan mozaik panoların tesseraları kanal içinde dökülmüş olarak bulunmuştur.



G. 3: Balatlar Kilisesi Mozaikleri Genel Görünüş (O. Hetto, 2021)

Balatlar'daki döşeme mozaiklerine odaklanmadan önce Sinop'un Geç Roma-Erken Bizans dönemine ait mozaiklerine değinmek gerekmektedir. Sinop kent merkezindeki Meydankapı Geç Roma dönemi villası¹⁷, Zeytinlik mahallesi, Sakarya caddesi üzerindeki 5. yüzyıla ait kilise kalıntıları ile kentin yakın çevresindeki Gelincik 2

17 Hazar Kaba ve Hüseyin Vural, "Arkeoloji ile Geçen Yetmiş Yıl- Kazılar Işığında Sinop Arkeolojisi," *Sosyal Bilimciler Gözüyle Sinop*, ed. Özgür Kıran (Ankara: Berikan Yayınları, 2018), 455-456.

Numaralı Sağlık Ocağı ve Çiftlik Köy yakınlarındaki Erken Bizans dönemi kilisesi¹⁸ döşeme mozaikleri ağırlıklı olarak geometrik düzenlemeli kompozisyonlara sahiptir. Balatlar'da gün ışığına çıkarılan adak mozaikleri birçok farklı yönüyle birbirlerinden ayrılmaktadır¹⁹. Daha önce kentte yapılan kazılarda açığa çıkarılan Geç Roma ve Erken Bizans dönemine tarihlendirilen döşeme mozaik verilerinden farklı olarak Balatların mozaikleri geometrik, bitkisel ve farklı kuş figürlerinin bir arada kullanıldığı ve ikonografik açıdan tamamen kentteki diğer mozaiklerden ayrılan bir üslup sergilemektedir (**G. 3**).

Balatların Erken Bizans dönemi mozaik panoları bir mekânın zeminini örtmek amacıyla bağışlanmış değildir. Bu mozaikler, yazıtlarından anlaşılacağı üzere, buraya gömülme ayrıcalığına sahip kişilerin adağı olarak yakınları tarafından yaptırılmıştır. Mozaiklerin altında ise anılan kişilerin mezarları olduğu tahmin edilmektedir²⁰. Balatlar'daki adak mozaiklerinde iç içe geçmiş bordürlerin kuşattığı alanlarda geometrik çerçeveler içine alınmış düğümlü madalyon geçmeler içinde cepheden ya da yandan betimlenmiş farklı kuşlar yerleştirilmiştir. Bordürlerde sarmaşık dalı, madalyonlu geçmeler, zikzak, diş ve eşkenar dörtgenler görülmektedir. Panoların ana kompozisyonları ise birbirine düğümlerle bağlanan karşılıklı madalyonlar ya da ortada daha büyük, etrafında daha küçük madalyonlar şeklinde düzenlenmiş, içinde cepheden ya da yandan gösterilmiş farklı kuşların tasvir edildiği kompozisyonlar (1, 2, 5, 7 ve 8 numaralı panolar), örtüşen daireler (4 numaralı pano) ile iç içe geçmiş çerçeveler içine alınmış panolar yanında kantharos'tan çıkan asma dalları ve üzümü gagalayan farklı kuşların betimlendiği kompozisyonlar dışında çalışmamızın ana konusunu oluşturan refrigerium konulu (3 ve 6 numaralı panolar) sahneler görülmektedir.

Balatlar Kilisesi Mozaiklerindeki Refrigerium Sahneleri ve Refrigerium İkonografisi

Kazı çalışmaları içerisinde 3 Numaralı mozaik pano olarak isimlendirilen Refrigerium tasvirli pano frigidarium mekânında yan yana sıralanan *in situ* dokuz mozaik panodan bir tanesidir (**G. 4**). 6 Numaralı panoda da sarmaşık dalı, iki sıra bordürlerle kuşatılmış alanın ortasında refrigerium sahnesinin işlendiği anlaşılmaktadır (**G. 5**). Bu panonun büyük bir bölümü, 1960'lı yıllarda inşa edilen tuğla evin altında kalmış ve onun inşaatı sırasında tahrip olmuştur. Günümüze ulaşan mozaığın küçük bir bölümünde görülen beyaz fon üzerinde yeşil rengin farklı tonlarındaki tesseralarla işlenmiş asma yaprağı ve asmanın kıvrık dalıdır. Bu panoda kesin bir veri sunmak güçtür.

18 Stephen Hill, "The First Season of Rescue Excavations at Çiftlik (Sinop)", *Anatolian Studies* 45 (1995), 222-227. Stephen Hill, "Çiftlik," *Anatolian Archaeology* 2 (1996), 5.

19 Mozaikler hakkındaki ilk tespitler için bk. Gülgün Köroğlu ve Emine Tok "Sinop Balatlar Kazısında Ortaya Çıkarılmaya Başlanan Erken Bizans Dönemi Döşeme Mozaikleriyle İlgili İlk Veriler", *Journal of Mosaic Research* 11 (2018), 121-135.

20 Mozaiklerin bulunduğu alanda yapılan jeofizik taramaları sonucunda bu kaniya varılmıştır.



G. 4: Balatlar Kilisesi Mozaikleri 3 Numaralı Mozaik Pano (O. Hetto, 2021)



G. 5: Balatlar Kilisesi Mozaikleri 6 Numaralı Mozaik Pano (G. Koroğlu, 2017)

Refrigerium konulu en sağlam günümüze ulaşabilen 3 Numaralı panonun ise kuzey bölümü, atık su kanalındaki tahribat dolayısıyla günümüze ulaşamamıştır. Kuzey-güney yönde dikdörtgen biçimli mozaik pano bugün günümüze ulaşan bölümü itibariyle 300x305 cm ölçülerindedir. Kompozisyon düzeninin yarım olması dolayısıyla panonun kuzey yönde devam ettiği tahmin edilmektedir. Yassı dikdörtgen biçimli mozaik panoyu dört yönden çevrelendiği anlaşılan 5 çerçeve bordürü vardır. Ortadaki alanda ise merkezdeki kantharos içerisinden çıkan asma dalları ve kuş figürleri görülmektedir. Geometrik, bitkisel ve figüratif süslemenin bir arada kullanıldığı panonun çerçeve bordürlerinde en dıştan merkeze doğru ilerlendiğinde zikzak (testere dişi)²¹ sarmaşık dalları, yürek biçimli yaprak²² ve çan biçimli dalga²³ motiflerinin işlendiği görülmektedir. Çerçeve bordürlerinden hemen sonra mozaik panoda son bölümü korunabilmiş bir yazıt batı yönde görülmektedir. Benzer örneklerle karşılaştırıldığında yazıt “(ὄ ὀ θ)εὸς οἶδεν τὸ ὄνομα/ *Tanrı onun ismini biliyor*” şeklinde okunmuştur²⁴. Bu yazıtla aynı ifadeye sahip bir mozaik yazıt da Selanik Akheiropoietos Kilisesi neflerini birbirinden ayıran kemer aralarında bulunmaktadır²⁵. Batı bölümde yer alan bu yazıttan sonra panonun merkezine yerleştirilen kompozisyon başlamaktadır.



G. 6: Balatlar Kilisesi Mozaikleri 3 Numaralı Mozaik Pano, Üzüm Yiyen Kızıl Gerdan Figürü (O. Hetto, 2021)

21 Bu desenin benzeri için bk. Décor I, Pl.10g, 39.

22 Bu motifin en yakın benzeri için bk. Décor, II, 50.

23 En yakın motif örneği Décor I, Pl.60d.

24 Mozaik üzerindeki yazıt Doç. Dr. Bülent Öztürk tarafından okunmuş olup kıymetli bilgileri için kendisine teşekkür ederiz.

25 Charalambos Bakirtzis ve Eftychia Kourkoutidou Nikolaidou, *Mosaics of Thessaloniki: 4th to 11th Century*, (Athens: Kapon Editions, 2012), 212. Akheiropoietos Kilisesi'nin duvar ve kemer içi mozaiklerinde altın yaldızlı cam mozaiklerden oluşan fon üzerinde çok renkli tesseralarla bitkisel desenler, balık ve kuşlar işlenmiştir. Özellikle Balatlardaki 3 Nolu refrigerium sahnesine çok benzer bir kraterden çıkan asma dalları, yapraklar ve üzümler arasında hareket hâlinde kuşlar gösterilmiştir. Bazı panolarda ise kuşlar kraterin iki yanında karşılıklı durmaktadır.

Panoda beyaz renkli tesseralar ile oluşturulan fon üzerinde tasvir edilen sahnede gösterişli bir vazo olan krater (khantaros?) yüksek kaideli, basık küresel gövdeli, dar boyun ve dışa doğru açılan yayvan ağız kısmından oluşur. Kızıl kahve ve bej renklerde tesseralarla konturlanan kap, sarı renkli tesseralarla dolgulanmıştır²⁶. Kraterin içerisinden çıkarak kompozisyon alanının tamamında hareketli bir görünüm oluşturan asma dalı ise sarı, kızıl kahve ve kiremit rengi tesseralarla üç renkli olarak ele alınmıştır. Asma yaprakları farklı tonlardaki yeşil cam ve taş tesseralara sahiptir. Pano içerisinde kimi zaman serbest yürüyen ya da duran kimi zaman ise asmadan çıkan üzümleri yerken tasvir edilmiş kuşlarda da çeşitlilik görülmektedir. Kızılgerdan, papağan, saz horozu ve keklik gibi değişik cinslerde kuş betimlerinin varlığı, kompozisyonun zenginleştirilmek ve ikonografik anlam olarak çeşitlilik katılmak istendiğini ortaya koymaktadır (G. 6, G. 7)²⁷. Günümüze panonun sadece güney yarısı ulaştığı için tüm kompozisyon hakkında bilgiler vermek güç olsa da Bizans tasvir sanatlarında görülen diğer refrigerium sahnelerinden hareketle simetrik olarak bu sahnenin tasarlanmış olduğu düşünülebilir.



G. 7: Balatlar Kilisesi Mozaikleri 3 Numaralı Mozaik Pano, Üzüm Yiyen Saz Horozu Figürü (G. Köroğlu, 2018)

Mozaik panonun güney bölümünde, merkezdeki kraterin üst kısmındaki bir kuş tasviri tahrip olmuş, diğer 7 farklı türdeki kuş ise dağınık bir biçimde asmalar arasında betimlenmişlerdir. Kompozisyon düzeni bakımından sahnenin ele alınış şekli Beyrut Zahrani Kilisesi²⁸, Lübnan Beiteddine Müzesi²⁹, Mersin Dağ Pazarı Intra Muros Ba-

26 Balatlardaki opus tessellatum tekniğinde yapılmış adak mozaiklerinde cam ve taş tesseralar bir arada kullanılmıştır. Bu sebeple Balatlar mozaikleri, döşeme mozaiklerinde cam kullanımına önemli bir örnek olarak gösterilebilir.

27 Ozan Hetto, “Sinop Balatlar Kilisesi Kazısı Erken Bizans Dönemi Mozaiklerinin İkonografisi” (Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi, 2021), 99-110.

28 Nada Hérou, *Les Mosaiques Protobyzantines Du Liban Iconographie et Symbolisme* (Jounieh: Université Saint Esprit de Kaslik, 2019), 122, fig. 126.

29 Hérou, *Les Mosaiques Protobyzantines*, 200, fig. 212.

zilikası³⁰, Erzincan Altın-tepe Kilisesi³¹, Lübnan Khân Khaldé Kilisesi³², Germanicia Antik Kenti³³ Ksanthos³⁴ ve Kudüs Şam Kapısı yakınlarında ele geçen mozaikler³⁵ ile benzerlik göstermektedir.

Refrigerium olarak tanımladığımız sahneyi ikonografik olarak değerlendirdiğimizde bu kompozisyon cennet ve öteki yaşam yanında başka sembolik anlamları da içermiş olmalıdır. Yunancadan Latinceye aktarılan ve genellikle rahatlama anlamında kullanılan refrigerium kelimesi, Pagan ve Hristiyan dönemlerde bir ritüel olarak ölenin ardından verilen yemeği (ölü yemekleri) de tanımlamaktadır³⁶. Bizans tasvir sanatında karşımıza çıkan ve refrigerium sahnesi olarak isimlendirilen sahneler aslında bu yeme/içme eyleminin birer varyasyonu olarak görülebilir. Genellikle bir kaptaki su/şarap veya asma meyvesi olan üzüme yönelmiş ya da hayat ağacı etrafında toplanmış ruhları temsil eden ve simetrik olarak karşılıklı yerleştirilmiş tavus kuşu, geyik, aslan veya koyun gibi hayvan figürlerinin sembolik anlamları bulunmaktadır. Kraterdeki su/şarap ya da kraterden çıkan asma dalı (üzüm) kompozisyonlarıyla birlikte betimlenen hayvan figürleri, inanan insanların ölümsüzlüğü yudumlamalarına, susuzluklarını Tanrı ile gidermelerine gönderme yapmış olmalıdır. Refrigerium'un bugüne kadar cennet ve ölümsüzlüğü temsil ettiğine inanılmışsa da ilk teologlardan olan Tertullian, refrigerium'u cennet ve cehennem arasındaki yer olarak tanımlamıştır³⁷. İnsanların var oluşundan itibaren sonsuz yaşam, ölüm, ceza ve mükâfat kavramlarının hep bir arada harmanlandığı öteki dünya inancı, tüm bu düşüncelerin kökenini oluşturmaktadır. Dolayısıyla erken dönemlerden itibaren oluşmaya başlayan sonsuz yaşam fikri, insanları zaman içerisinde farklı ritüellere ve düşünce tarzlarına iterken felsefi olarak zaman ve mekânın dışında bir var oluşun ve sonsuz yaşam fikrinin kavranmasına olanak sağlamaktadır. Tüm bu kavramlar aslında yaşamla bağdaştırılarak insanların bilmedikleri öteki âlemden duydukları korku ile bu dünyada sürdürdükleri yaşamlarından daha adil, daha huzurlu ve daha mutlu olma arzusu olarak yorumlanabilir. Ölümden sonraki yaşamda imanlıların, iyilerin, bu dünyada ezilenlerin daha rahat edecekleri bir cennet, dinsizlerin, kötülerin ve günahkârların bin bir çeşit cezaya çarptırılacakları bir cehenneme olan inanç insanoğlunun hayallerini süslemiştir. Bundan dolayı tarihin her

30 Füsün Tülek, "The Late Roman and Early Byzantine Floor Mosaics in Cilicia", (Doktora Tezi, University of Illinois, 2004), fig. 29.

31 Birol Can, "Erzincan Altın-tepe Church with Mosaic," *Journal of Mosaic Research* 3/4 (2009), 9, fig.15.

32 Hêlou, *Les Mosaiques Proto-byzantines*, 61, fig. 56.

33 Oktay Dumankaya, "Room and Corridor Mosaics from the Ancient City of Germanicia and its Iconographic Assessment," *Journal of Mosaic Research* 11 (2018), 12, fig.2.

34 Marie Patricia Raynaud, *Corpus of The Mosaics of Turkey I Lycia Xanthos, Part I The East Basilica* (İstanbul: Uludağ Üniversitesi Mozaik Araştırmaları Merkezi Yayınları, 2009), fig.165.

35 Tuğçe Karademir, "Bizans Resim Sanatında Refrigerium Sahneleri," (Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi, 2019), 33.

36 José R. Aja Sánchez, "La Aceptación Trascendente Del Refrigerium Cristiano: Entre El Agua y El Infierno," *Collectanea Christiana Orientalia* 12 (2015), 2; Karademir, "Bizans Resim Sanatında Refrigerium," 7.

37 Jacques Le Goff, *The Birth of Purgatory* (İngiltere: University of Chicago Press, 1984), 47.

döneminde hayal edilerek işlenen öteki dünya tasvirleri ölümün bir son olmadığı ve bu dünyadaki yaşamda yapılanların yüce güç tarafından değerlendirileceği düşüncesinin bir tezahürü olarak sanatta yer bulmaktadır.

Tüm bu kavramlarla bağlantılı olarak özellikle Erken Hristiyanlık dönemi sanatında sıkça işlenmiş olan refrigerium sahneleri insanlık tarihinde devamlı olarak yer bulan bir düşüncenin varyasyonu olarak kabul edilebilir. Hristiyan teolojisinde cennet ve cehennemden ayrılarak üçüncü bir yer olarak tanıtılan refrigerium, iyi ruhların cennet öncesinde bekledikleri yer olarak tanımlanmaktadır³⁸. Kötü ruhların beklediği “Araf” kavramının zıddı olarak Refrigerium iyi ruhların beklediği yer olup görsel olarak da cennetin ön gösterimi şeklinde karşımıza çıkmaktadır³⁹. Antik dönem pagan inanışlarıyla pek çok benzerlik içeren refrigerium teması ruhların öteki dünyadaki ferahlığıyla özdeşleştirilmiş ve “su” bu kavramın vazgeçilmez öğelerinden biri hâline gelmiştir⁴⁰. Aynı zamanda yeme ve içme eylemi de rahatlıkla bağlantılı hâle gelirken ölen kişilerin yakarıları olarak da bu kavram teolojide yer bulmuştur. Dolayısıyla refrigerium olarak tanımlanan kavram ölen kişilerin kıyamet öncesinde Tanrı’dan af diledikleri ve huzur buldukları mekân olarak tanımlanabilir⁴¹.

Hristiyan tasvir sanatında uzun zaman ufak tefek değişikliklerle de olsa yer almış olan refrigerium sahnelerini ağırlıklı olarak ölümle ilişkili mekân ya da eşyalarda görmek mümkündür. Özellikle kiliseler, mezar yapılarının duvar resimleri, lahitler ve mezar taşlarında bu kompozisyon işlenmiştir. Bir kantharos’tan su içen tavus kuşu bu sahnenin en tanınan ve en yaygın olanıdır. Via Latina Katakompı⁴², Silistra Mezar Odası⁴³, Viminacium Mezar Odası⁴⁴, İznik Elbeyli Hipojesi⁴⁵ duvar resimleriyle, Kyustendil Bazilikası⁴⁶, Perinthos (Marmara Ereğlisi) Bazilikası⁴⁷ ve Cezayir Cherehell Müzesi’ndeki⁴⁸ döşeme mozaiklerinde kantharos etrafında tavus kuşu figürleri görülmektedir (**G. 8**). Bizans tasvir sanatında bu sahne sadece duvar resimleri ve

38 Karademir, “Bizans Resim Sanatında Refrigerium,” 8.

39 Detaylı bilgi için bk. John Casey, *After Lives A Guide to Heaven, Hell, and Purgatory* (New York: Oxford University Press, 2009); Kristof K. P Vanhoutte ve Benjamin W. McCraw, *Purgatory Philosophical Dimensions*, (London: Palgrave Macmillan, 2018); Goff, *The Birth of Purgatory*.

40 Franz Cumont, *The Oriental Religions in Roman Paganism* (Chicago: Open Court Pub, 1911), 102.

41 Brouria Bitton Ashkelony, *Encountering the Sacred The Debate on Christian Pilgrimage in Late Antiquity*, (London: University of California Press, 2005), 136.

42 Lawrence Nees, *Early Medieval Art* (İngiltere: OUP Oxford, 2002), 58.

43 Karademir, “Bizans Resim Sanatında Refrigerium,” 17.

44 Jelena Andelković Dragana, “Peacock as a Sign in the Late Antique and Early Christian Art”, *Archaeology and Science* 6 (2011), 239.

45 Enis Karakaya, *Yurdumuzdaki Geç Helenistik ve Erken Hristiyanlık Dönemi Hipojeleri* (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, 1987), 76-79.

46 Vania Popov ve Alexander Lirsch, “Corpus of Late Antique and Early Christian Mosaics in Bulgaria” *XI. Uluslararası Antik Mozaik Sempozyumu* (İstanbul: Ege Yayınları, 2011), 793-812.

47 Karademir, “Bizans Resim Sanatında Refrigerium,” 44.

48 Ebru Parman, “Bizans Sanatında Tavus Kuşu İkonografisi”, *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar, Güner İnal’a Armağan* (Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1993), 387-412.

mozaiklerde değil, birçok taş eser, mimari plastik elemanlar, ahşap, kemik ve özellikle de 6-7. yüzyılın hilal biçimli küpelerinde karşımıza çıkmaktadır⁴⁹. Bunun yanında ortada bir krater olmaksızın İsa'nın çarımıha gerildiği "Gerçek Haç" ile birleştirilmiş "Hayat Ağacı"ni temsil eden bitki ve palmet benzeri bitkisel desenin ya da bir haçın iki yanına simetrik olarak yerleştirilmiş kuş tasvirleri de Bizans sanatı içerisinde yaygın olarak karşımıza çıkmaktadır. Cennet betimlemesi olarak tanımlanan bu sahneler de refrigerium olarak adlandırılmış, kraterli tavus kuşu tasvirleri gibi yaygın olarak işlenmiştir. Olympos Piskoposluk Kilisesi⁵⁰, Arykanda⁵¹, Tunus Henchir Sokrine Vaf-tizhanesi⁵² ve Madaba Vaftizhanesi⁵³ resimleri gibi örneklerde bir bitkisel desenin ya da haçın iki yanında tasvir edilmiş kuş betimlemeleri karşımıza çıkmaktadır (G. 9). Bu iki farklı kompozisyon düzeninin yanında krater/kantharos içerisinden çıkan asma dalları, yaprakları ve üzümler olan üçüncü bir refrigerium kompozisyon şeması daha Hristiyan sanatında yer bulmuştur. Bu üçüncü kompozisyon düzeninde simetrik olarak yerleştirilen hayvanlar yanında asimetrik olarak dallar arasına çeşitli hayvanların tasvir edildiği de görülmektedir. Beyrut Zahrani Kilisesi⁵⁴, Lübnan Beiteddine Müzesi⁵⁵, Mersin Dağ Pazarı Intra Muros Bazilikası⁵⁶, Erzincan Altıntepe Kilisesi⁵⁷, Lübnan Khân Khaldé Kilisesi⁵⁸, Germanicia Antik Kenti⁵⁹, Ksanthos Antik Kenti⁶⁰ ve Kudüs Şam Kapısı yakınlarında ele geçen mozaikler⁶¹ bu üçüncü kompozisyon düzeni olan kantharos'tan çıkan asma dalları ve üzüm betimlerine sahip örnekler olarak gösterilebilir (G. 10).

49 Gülgün Köroğlu, "Erken Bizans Döneminden Hilal Biçimli Küpeler", *Anadolu Kültürlerinde Süreklilik ve Değişim, Dr. Mine Kadiroğlu'na Armağan*, ed. A. Ceren Erel, vd. (Ankara: Rekmay Yayınevi, 2011), 399-407. Gülgün Köroğlu, "Silifke Müzesi'ndeki Erken Bizans Dönemi'ne Ait Hilal Biçimli Küpeler/ Crescent-Shaped Earrings of the Early Byzantine Period at the Silifke Museum", *Anadolu Akdenizi Arkeoloji Haberleri* 14 (2016), 372-378.

50 Nilay Çorağan, "Olympos'taki Bizans Dönemi'ne Ait Duvar Resimleri," *Olympos I 2000-2014 Araştırma Sonuçları* (Antalya: Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Merkezi Yayınları, 2017), 145-166.

51 Cevdet Bayburtluoğlu, "Arykanda Kazıları 2006", *Anadolu Akdenizi Arkeoloji Haberleri* 5 (2007), 1-5.

52 Sebastian Ristow, *Frühchristliche Baptisterien* (Münster: Aschendorffesche JbAC Ergänzungs, 1998), 257.

53 Piccirillo Michele, "Gruppi episcopali nelle tre Palestine e in Arabia", *Actes du XIe Congrès International D'archeologie Chretienne* (Roma: Publications de l'École française de Rome, 1989), 499-500.

54 Hélou, *Les Mosaiques Protobyzantines*, 122, fig. 126.

55 Hélou, *Les Mosaiques Protobyzantines*, fig. 212.

56 Tülek, "The Late Roman," 200, fig. 29.

57 Can, "Erzincan Altıntepe Church", 9, fig.15.

58 Hélou, *Les Mosaiques Protobyzantines*, 61, fig. 56.

59 Dumankaya, "Room and Corridor," 12, fig. 2.

60 Raynaud, *Corpus of The Mosaics*, fig. 165.

61 Karademir, "Bizans Resim Sanatında Refrigerium," 33.



G. 8: İznik Elbeyli Hipojesi, Refrigerium Konulu Duvar Resmi
(<https://rehber.kim/turkiye/iznik/2019/04/yeralti-mezari-hypoge/27.02.2021>)



G. 9: Ravenna, Piskopos Theodoros'un Lahti
(<https://thevcs.org/bodily-resurrection/life-latent-death> 27.05.2021)



G. 10: Lübnan Khân Khaldé Kilisesi, Refrigerium Konulu Mozaik, Detay
(Hélou, *Les mosaïques Protobyzantines*, 61)

Pagan ve tek Tanrılı dinlerde cennet denince akla gelen su ve yeşillik kavramları Hristiyan sanatında kendine refrigerium sahnelerinde yer bulmuştur. Dünyada görülen iklimlerin karışımı olarak düşünölen ve eşit bir iklim olarak tanımlanan öteki dünyada dallar hep yeşil, meyveler ise her zaman olgunlaşmış durumdadır⁶². Bu bağlamda refrigerium denen cennet öncesi bekleme ve yakarma yerinde veya ebedi mutluluk ve huzur yeri olan cennette su ve yeşillik bir arada düşünölmüştür. Bu düşünceden dolayı her iki konuyu tasvir eden sahnelerde sıklıkla yeşillik (ağaç, çiçek, meyve vb) ve su betimlemelerine yer verilmiştir. Değindiğimiz örnekler her ne kadar kuş figürlerini kapsasa da refrigerium temalı sahnelerde geyik, aslan, koyun vb. birçok farklı cinsten hayvan da tasvir edilmiştir. Kuş dışında memeli kara hayvanlarının tasvir edildiği örnekler ağırlıklı olarak Ortadoğu Hristiyan sanatında karşıımıza çıkmaktadır.

Refrigerium genel anlamda cennet öncesinde ruhların gittiği bekleme ve yakarma yeri olarak tanımlansa da bu konulu sahneleri içeren kompozisyonlarda tercih edilen figür ve desenler kendi içerisinde de çeşitli ikonografik ayrıntılar barındırmaktadır. Bu bağlamda refrigerium konulu sahnelerin neredeyse tamamında görölen beyaz arka fon, cennetin eşit iklimini sembolize etmektedir⁶³. Refrigerium konulu sahnelerin önemli bir figürü olan su ise sonsuz yaşam ve Hristiyan hayatıyla özdeşleştirilmiştir. Hristiyanlığın önemli ritüellerinden biri olan vaftiz liturjisi ile ilk defa karşıımıza çıkan su, temizlik ve arınmanın bir aracı olarak dünyadaki insanların başvurduğu bir öz kaynaktır⁶⁴. *Eski Ahit*'te yaratılış pasajında anlatılan kutsal ruhun üzerinde uçtuğu su, sonsuz yaşamın sembolizmi olarak Hristiyan sanatında yer bulmuştur⁶⁵. Aynı zamanda ferahlama anlamına gelen refrigerium'da su içme eylemi ikonografik olarak ferahlama yanında Tanrı'yı benimseyen ve onu kana kana içen inanan ile temsil edilmektedir⁶⁶. Bunun dışında asma ve üzüm kompozisyonları İsa, ökaristi ve asma ile dallarının içerisinde çıktığı krater ise ökaristi ayininde kullanılan kalıs ve altarla özdeşleştirilmiştir⁶⁷. Aynı zamanda asma, hayat ağacını; üzümler ise sonsuz yaşamı sembolize etmektedir⁶⁸. Asma vb. ağaçlar sonsuz yaşama bir taraftan atf yaparken diğer taraftan da İsa'nın çarmıha gerildiği gerçek haçta kullanılan ağaç ile ilişkilendirilerek ölüme atf yapmaktadır⁶⁹. Ancak en yaygın anlamıyla asma İsa olarak sembolize edilmektedir. *Yuhanna İncili*'nde 15:1'de geçen "*Ben gerçek asmayım, babam bağcıdır*" ifadesi ve

62 Henry Maguire, "Paradise Withdrawn, *Byzantine Garden Culture* (Washington, D. C: Dumbarton Oaks, 2002), 24.

63 Maguire, "Paradise Withdrawn," 24.

64 Vaftiz Liturjisi için bk. Meryem Acara, "Bizans Ortodoks Kilisesinde Liturji ve Liturjik Eserler," *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 15-1 (1998), 183-201.

65 *Eski Ahit*, Yaratılış: 1/2

66 Hólou, *Les Mosaiques Protobyzantines*, 171.

67 Zeynep Mercangöz, "Ortaçağ Hristiyanlık İnanışında Ökaristi ve Sanattaki Yansımaları: Bizans Sanatında Ökaristi Sembolleri," *Sanat ve İnanç* 2 (İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, 2004), 45. Hólou, *Les Mosaiques Protobyzantines*, 177.

68 Hólou, *Les Mosaiques Protobyzantines*, 175.

69 Hólou, *Les Mosaiques Protobyzantines*, 175.

yine Yuhanna İncili'nde 15:5'te geçen “*Ben asmayım, sizler çubuklarımsınız. Bende kalan, benim de kendisinde kaldığım kişi çok ürün verir*” pasajlarından da anlaşılacağı üzere bu özdeşleştirmeyi İsa kendisi yapmıştır. Sanatta asma ve özellikle üzüm tasvirleri dini ikonografi içerisinde aynı zamanda fedakârlık olarak da yorumlanmaktadır⁷⁰. Zaten ökaristi yani şarapla ilişkilendirilen üzümün fedakârlık ile eş anlamlı olması makul bir yaklaşımdır. Tanrının kuzusu olarak tabir edilen İsa kendini insanlık adına kurban etmeden önce havarileriyle yediği Fısıh Yemeği'nde şarabı kanı olarak tanımlamıştır⁷¹. Yani şarap kurban edilmiş bir sembolü olarak teolojide karşımıza çıkmaktadır. İsa'nın kanı olarak sembolize edilen şarap aslında Hristiyanlıkta öteki alemdeki sonsuz ve iyi olan yaşamı içmek olarak yorumlanabilir. Refrigerium sahnelerinde yaygın olarak görülen kuşlar ise inanan insanlar ile özdeşleştirilmiştir. İnananların ruhlarının temsili olarak tanımlanan kuş betimlemeleri, melekler gibi hayal gücünün ve manevi süreçlerin hızlılığıyla da ilişkilendirilmektedir. İnananları kuş biçiminde tasvir etmek aslında tıpkı melekleri kanatlı olarak tanımlamak ve resmetmekle aynı şeydir. İnsana ait bir özellik olmayan uçma yetisi aslında kuş betimlemeleriyle insana aktarılırken aynı zamanda yukarlarda olduğuna inanılan kutsala ulaşmanın bir yoludur. Kuşların yaşam biçimleri ve karakteristik özellikleri insanların ruhsal özellikleriyle bağdaştırılmış olmalıdır⁷². Dolayısıyla tasvirlerde yer alan farklı cins kuşlar, farklı ruhsal veya maneviyattaki insanların da birer tezahürü olarak görülebilir⁷³. Bundan dolayı en yüksekte uçan kartal, İsa'yı temsil ederken, daha alçakta uçan kuşlar dünyevi varlıkları hatırlatması bakımından farklı karakter özelliklerine sahip insanları simgelemiş olmalıdır.

Konumuz olan Balatlar'da gün ışığına çıkarılan 3 numaralı mozaik panodaki refrigerium sahnesi de özellikle bu ikonografik anlatımı dolayısıyla seçilmiş olmalıdır (**G. 3**). Burada Geç Roma-Erken Bizans dönemi içerisinde incelediğimiz refrigerium konulu sahnelerin varyasyonlarından üçünün de dışında kalan farklı bir kompozisyon düzeni görülmektedir. Kraterden çıkan asma dalları ve üzümleri tasvir eden refrigerium tasarımına benzese de figür yerleştirilişi bakımından kısmen bu gruptan ayrılmaktadır. Geç Roma-Erken Bizans dönemi refrigerium sahnelerinde sıklıkla karşılaştığımız merkezdeki vazunun her iki yanında karşılıklı duran hayvan betimlemeleri 3 numaralı panoda görülmemektedir. Asimetrik olarak sahne içerisinde dağıtılmış olan kuşlar farklı bir sahne izlenimi verse de refrigerium tasviri olduğuna şüphe yoktur. Sahnenin yarım olması bakımından kesin kompozisyon düzenine ait kanıtlar sunula-

70 Juan Eduardo Cirlot, *A Dictionary of Symbols* (London: Dover Publications, 2001), 122.

71 Markos 14:12-26; Luka 22:7-23; Yuhanna 13:21-30; 1Korintliler 11:23-25; “*Yemek sırasında İsa eline ekmek aldı, şükredip ekmeği böldü ve öğrencilerine verdi. “Alın, yiyin” dedi. “Bu benim bedenimdir.” Sonra bir kâse alıp şükretti ve şarabı öğrencilerine vererek, “Hepiniz bundan için” dedi. “Çünkü bu benim kanımdır; günahların bağışlanması için birçokları uğruna akıtılan antlaşma kanıdır. Size şunu söyleyeyim, Babamın egemenliğinde sizinle birlikte yenisini içeceğim o güne dek, asmanın bu ürününden bir daha içmeyeceğim”.*”

72 Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, 28.

73 Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, 28.

masa da diğer örneklerden hareketle güney bölümü günümüze ulaşan panonun kuzey bölümünde de simetriğinin olması muhtemeldir. Genel olarak biraz önce değindiğimiz ikonografik bilgileri ana hatlarıyla benimseyen kompozisyon düzeninde bekleyiş ve yakarış teması açık bir şekilde izlenmektedir. Erken Bizans döneminde Sinop'un seçkin insanların gömü yeri olarak işlevlendirilmiş mekânda yer alan bu mozaik pano, ölüm ve öteki dünya inancıyla yakın ilişkili olduğu için özellikle seçilmiştir. Kraterden çıkan asma dallarındaki üzümleri yerken tasvir edilen kuşlar tıpkı kraterdeki suyu içen tavus kuşları gibi sonsuz yaşamı yudumlamaktadırlar. İsa'nın kanı ile sembolize edilen şarabın ön belirimi olan üzüm bu bağlamda ökaristi ile bağdaşarak yakarış temasına dönmektedir. Üzümleri yiyen kuşlar, Hristiyanların ruhlarını temsil etmektedir. Kurtuluş için bu yeme eylemiyle yakarmaktadırlar. Bunun yanında bu betimleme ile Mercangöz'ün de dediği gibi inanan ruhların İsa'nın kanı ile kutsanması da gerçekleşmektedir⁷⁴.

Kompozisyon içerisinde tasvir edilen inanan insanların ruhlarını temsil eden kuşların her biri kendi içerisinde farklı bir ikonografi de sergilemektedir. Örneğin papağan figürü ikonografik anlam içerisinde taklit etme ve konuşma yeteneğinden dolayı haberci olarak yorumlanmaktadır⁷⁵. Kraterin seyirciye göre sağında bulunan saz horozu tasviri ise gün ile özdeşleştirilmektedir. Gün doğumunda öterek günün haberini veren horozlar, Hristiyan dini içerisinde sembolik hayvanlar olarak sanatta her dönemde yer almışlardır⁷⁶. Bizans dönemi rüya tabircilerinden Nikephoros'a göre rüyada horoz görmek iyi anlamlar içermektedir⁷⁷. Konstantinopolis Patriği Germanos'un rüya tabirnamesine göre ise horoz görülen rüyalar gerçek olarak kabul edilmektedir⁷⁸. Danyal'ın rüya tabirnamesine göre de rüyada horoz görmek arzu edilen tüm işlerin gerçekleşeceği şeklinde yorumlanmaktadır⁷⁹. İkonografik yorumlar ve bunun yanında Bizans dünyasında görülen rüya tabirleri ile iyilik ve istenilen işin gerçekleşmesi olarak yorumlanan horoz, refrigerium sahnesinde önemli bir sembolik figür olarak görülebilir. Cennete gitmek için yakarılan ve beklenen yer olan refrigerium'da horozun bu sembolik anlamlarla yer alması konunun doğasıyla birebir uyumaktadır. Burada tasvir edilen figürün bir saz horozu olması şaşırtıcı gibi dursa da yerel atölye ürünü olduğu anlaşılabilir. Bunların dışında Balatlar Kilisesi, refrigerium konulu mozaik panonun güney batı köşesinde yer alan keklik figürü ise diğer kuşların aksine daha farklı bir ikonografik anlam içermektedir. Yeremya 17:11'de "*Yumurtlamadığı yumurtaların üzerinde oturan keklik nasılsa, haksız servet edinen kişi de*

74 Mercangöz, "Ortaçağ Hristiyanlık İnancısında Ökaristi," 45.

75 Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, 250.

76 Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, 51-52. Aynı zamanda Petrus'un pişmanlığı ile özdeşleşen horoz pişmanlık sembolizmi içerisinde de değerlendirilmektedir.

77 Steven Oberhelman, *Bizans'ta Rüya Tabirnameleri* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019), 137.

78 Oberhelman, *Bizans'ta Rüya Tabirnameleri*, 156.

79 Oberhelman, *Bizans'ta Rüya Tabirnameleri*, 75.

öyledir. Yaşamının ortasında serveti onu bırakır” şeklinde bir ifade yer almaktadır. Yahuda'nın ihanetinin anlatıldığı bölüm içerisinde yapılan bu benzetmeyle aslında keklik iyilikten ziyade kötü bir anlam üstlenmektedir. Haksız kazançla özdeşleştirilen keklik, insanların nefsi ile de özdeşleştirilebilir. Bu bağlamda ferahlama ve yakarma yeri olan refrigeriumda insan nefsinde de atıf yapılmış olmalıdır. Nefsi hatalar dolayısıyla yakarışın birer sembolü olarak bu kuş düşünülebilir.

Sonuç

Sonuç olarak bakıldığında Balatlar'daki refrigerium konulu mozaik pano hem bölge hem de Bizans sanatı içerisinde farklı bir konum teşkil etmektedir. Sinop'a en yakın konumdaki Erken Bizans dönemi yerleşimi olan Karabük'teki Hadrianoupolis antik kentinde sürdürülen kazılarda kilise zemininde bulunan refrigerium sahnesinde ortadaki kraterin iki yanında karşılıklı tavus kuşları vardır⁸⁰. Sinop'ta ise günümüze kadar gün ışığına çıkarılan Geç Roma-Erken Bizans dönemi mozaikleri içerisinde bir başka refrigerium sahnesi bulunmamaktadır. Bunun dışında Bizans sanatı içerisinde Balatlar Kilisesi refrigerium konulu mozaik pano ile benzer bir örnek de henüz açığa çıkartılmamıştır. Balatlar Kilisesi örneği kompozisyon şeması bakımından daha önce de değindiğimiz gibi Beyrut Zahranî Kilisesi⁸¹, Lübnan Beiteddine Müzesi⁸², Mersin Dağ Pazarı Intra Muros Bazilikası⁸³, Erzincan Altıntepe Kilisesi⁸⁴, Lübnan Khân Khaldé Kilisesi⁸⁵, Germanicia Antik Kenti⁸⁶, Ksanthos⁸⁷, Kudüs Şam Kapısı yakınlarında ele geçen mozaik⁸⁸ örnekleriyle kısmen benzerlik göstermektedir. Dallar arasında farklı cins kuş veya hayvanların tasvir edildiği bu örneklerle de Balatlar örneği asimetrik düzeni bakımından ayrılmaktadır. Bu veriler ışığında kompozisyon şemasında görülen bu farklılık, atölye veya bani kaynaklı olabilir. Yerel bir atölyede üretildikleri tespit edilebilen mozaiklerin Erken Bizans dönemi ikonografisi içerisinde genel hatlarıyla bağlantısı olduğu anlaşılrsa da ayrıntılarda farklılıklar görülmektedir. Bu bakımdan Balatlar Kilisesi mozaik örneklerinde karşımıza çıkan refrigerium kompozisyonu Bizans tasvir sanatları içerisinde kendine has bir kompozisyon düzenlemesi ile refrigerium konulu sahnelerin tipolojisinde yeni bir başlığı oluşturmaktadır.

80 Ersin Çelikbaş, “Hadrianoupolis Kilise C Mozaikleri Konusunda Bir Ön Değerlendirme,” *Uluslararası Geçmişten Günümüze Karabük ve Çevresinde Dini, İlmî ve Kültürel Hayat Sempozyumu Bildirileri* (Karabük: Karabük Üniversitesi Yayınları, 2019), 290-295.

81 Hélou, *Les Mosaiques Protobyzantines*, 122, fig. 126.

82 Hélou, *Les Mosaiques Protobyzantines*, 200, fig. 212.

83 Tülek, “The Late Roman,” fig. 29.

84 Can, “Erzincan Altıntepe Church With Mosaic,” 9, fig. 15.

85 Hélou, *Les Mosaiques Protobyzantines*, 61, fig. 56.

86 Dumankaya, “Room and Corridor,” 12, fig. 2.

87 Raynaud, *Corpus of The Mosaics*, fig. 165.

88 Karademir, “Bizans Resim Sanatında Refrigerium,” 33.

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 hav no conflict of interest to declare.

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

Kaynakça/References

- Acara, Meryem. "Bizans Ortodoks Kilisesinde Liturji ve Liturjik Eserler." *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 15-1 (1998): 183-201.
- Ashkelony, Brouria Bitton. *Encountering the Sacred The Debate on Christian Pilgrimage in Late Antiquit*. London: University of California Press, 2005.
- Balmelle Catherine vd. *Le Décor Géométrique de la Mosaïque Romaine I*, Paris: Picard, 1985.
- Balmelle Catherine vd. *Le Décor Géométrique de la Mosaïque Romaine II*, Paris: Picard, 2002.
- Barat, Claire. "La Ville De Sinope, Réflexions Historiques Et Archéologiques." *Sinope The Results Of Fifteen Years Of Research Proceedings Of The International Symposium*. Ed. Dominique Kassab Tezgör. Leiden/Boston: Brill; Bilingual Edición, 2012, 25-64.
- Bayburtluoğlu, Cevdet. "Arykanda Kazıları 2006." *Anadolu Akdenizi Arkeoloji Haberleri* 5 (2007): 1-5.
- Bryer, Anthony ve David Winfield. *The Byzantine Monuments and Topography of the Pontos*. Washington D.C: Dumbarton Oaks Publications Office, 1985.
- Can, Birol. "Erzincan Altıntepe Church with Mosaic." *Journal of Mosaic Research* 3/4 (2009): 5-13.
- Casey, John. *After Lives A Guide to Heaven, Hell, and Purgatory*. New York: Oxford University Press, 2009.
- Casey, John. *Sinope A Catalogue of the Greek, Roman and Byzantine Coins in Sinop Museum (Turkey) and Related Historical and Numismatic Studies*. London: Royal Numismatic Society, 2010.
- Bakirtzis Charalambos. *Nikolaidou, Eftychia Kourkoutidou Mosaics of Thessaloniki: 4th to 11th Century*. Athens: Kapon Editions, 2012.
- Cirlot, Juan Eduardo. *A Dictionary of Symbols*. London: Dover Publications, 2001.
- Cumont, Franz. *The Oriental Religions in Roman Paganism*. Chicago: Open Court Pub, 1911.
- Çelikbaş, Ersin. "Hadrianoupolis Kilise C Mozaikleri Konusunda Bir Ön Değerlendirme", *Uluslararası Geçmişten Günümüze Karabük ve Çevresinde Dini, İlmî ve Kültürel Hayat Sempozyumu*. Karabük: Karabük Üniversitesi Yayınları, 2019, 290-295.
- Çorağan, Nilay. "Olympos'taki Bizans Dönemi'ne Ait Duvar Resimleri." *Olympos I 2000-2014 Araştırma Sonuçları*. Antalya: Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Merkezi Yayınları, 2017, 145-166.
- Delaney, Leslie Payne. *Sinop in Ancient Times*. y.y, 1960.
- Doonan, Owen P. *Sinop Landscapes Exploring Connections a Black Sea Hinterland*. Philadelphia: University of Pennsylvania Museum of Archaeology, 2004, 94-121.

- Dragana, Jelena Andelkovi Ć. "Peacock as a Sign in the Late Antique and Early Christian Art." *Archaeology and Science* 6 (2011): 231-248.
- Dumankaya, Oktay. "Room and Corridor Mosaics from the Ancient City of Germanicia and its Iconographic Assessment." *Journal of Mosaic Research* 11(2018): 9-25.
- Durak, Nihat. "Sinoplu Bir Gnostik: Marcion." *Abant İzzet Baysal Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 1/2 (2013):1-18.
- French, David H. *The Inscriptions of Sinope* I, Bonn: Habelt, 2004.
- Gür, Durmuş ve Fatma Gür. "Hagios Phokas." *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 14/3 (2016): 1-37.
- Gür, Durmuş ve Sinan Yılmaz. "Batı Karadeniz'de Saygı Gören Bazı Azizler, Karadeniz Ereğlisi, Filyos, Safranbolu, Amasra, Bartın, Sinop." *XX. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri* 1, Sakarya: Sakarya Üniversitesi Yayınları, 2017, 228-245.
- Hélou, Nada. *Les Mosaïques Protobyzantines Du Liban Iconographie et Symbolisme*. Jounieh: Université Saint Esprit de Kaslik, 2019.
- Hetto, Ozan. "Sinop Balatlar Kilisesi Kazısı Erken Bizans Dönemi Mozaiklerinin İkonografisi." Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi, 2021.
- Hill, Stephen. "The First Season of Rescue Excavations at Çiftlik (Sinop)." *Anatolian Studies* 45 (1995): 219-231.
- Hill, Stephen. "Çiftlik." *Anatolian Archaeology* 2 (1996), 285-300.
- Kaba, Hazar ve Hüseyin Vural. "Arkeoloji ile Geçen Yetmiş Yıl-Kazılar Işığında Sinop Arkeolojisi." *Sosyal Bilimciler Gözüyle Sinop*. Ed. Özgür Kıran. Ankara: Berikan Yayınları, 2018, 436-464.
- Karademir, Tuğçe. "Bizans Resim Sanatında Refrigeria Sahneleri." Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi, 2019.
- Karakaya, Enis. "Yurdumuzdaki Geç Helenistik ve Erken Hristiyanlık Dönemi Hipojeleri." Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, 1987.
- Kazhdan, Aleksander ve Nancy Patterson Ševcenko. "Phocas." *Oxford Dictionary of Byzantium* III. New York: Oxford University Press, 1991, 1667.
- Köroğlu, Gülgün. "2010 Yılı Sinop Balatlar Kilisesi Kazısı." *33. Kazı Sonuçları Toplantısı* 3. Malatya: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2011, 65-75.
- Köroğlu, Gülgün. "Erken Bizans Döneminden Hilal Biçimli Kıpeler." *Anadolu Kültürlerinde Süreklilik ve Değişim, Dr. Mine Kadiroğlu'na Armağan*. Ed. A. Ceren Erel, Bülent İşler, Nilüfer Peker ve Güner Sağır. Ankara: Rekmay Yayınevi, 2011, 399-407.
- Köroğlu, Gülgün, Filiz İnanan ve Eda Güngör Alper. "Sinop Balatlar Kilisesi Kazısı 2012 ve 2013 Yılı Çalışmaları." *36. Kazı Sonuçları Toplantısı* 1. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2014, 511-534.
- Köroğlu, Gülgün. "2014 Yılı Sinop Balatlar Kilisesi Kazıları." *37. Kazı Sonuçları Toplantısı* 2. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2015, 463-476.
- Köroğlu, Gülgün. "Silifke Müzesi'ndeki Erken Bizans Dönemi'ne Ait Hilal Biçimli Kıpeler/ Crescent-Shaped Earrings of the Early Byzantine Period at the Silifke Museum." *ANMED Anadolu Akdenizi Arkeoloji Haberleri* 14 (2016): 372-378.

- Köroğlu, Gülgün ve Esra Keskin. "Balatlar Yapı Topluluğunda Ele Geçen Doğu Roma İmparatorluğu Dönemi Taş Eserlerin Değerlendirilmesi." *IV. ODTÜ Arkeometri Çalıştayı, Türkiye Arkeolojisinde Taş: Arkeolojik ve Arkeometrik Çalışmalar, Prof. Dr. Hayriye Yeter Göksu Onuruna. Ankara, 7-9 Mayıs 2015*, Ankara: Bilgin Yayinevi, 2016, 137-142.
- Köroğlu, Gülgün ve Emine Tok. "Sinop Balatlar Kazısında Ortaya Çıkarılmaya Başlanan Erken Bizans Dönemi Döşeme Mozaikleriyle İlgili İlk Veriler." *Journal of Mosaic Research* 11 (2018): 121-135.
- Köroğlu, Gülgün. "Balatlar Kilise Kazısı 2018 Yılı Çalışmaları." *41. Kazı Sonuçları Toplantısı 2. Diyarbakır: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları*, 2019, 227-239.
- Le Goff, Jacques. *The Birth of Purgatory*. İngiltere: University of Chicago Press, 1984.
- Maguire, Henry. "Paradise Withdrawn." *Byzantine Garden Culture*. Washington, D. C.: Dumbarton Oaks, 2002, 23-35.
- Mercangöz, Zeynep. "Ortaçağ Hristiyanlık İnanışında Ökaristi ve Sanattaki Yansımaları: Bizans Sanatında Ökaristi Sembolleri." *Sanat ve İnanç 2*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, 2004, 43-52.
- Nees, Lawrence. *Early Medieval Art*. İngiltere: OUP Oxford, 2002.
- Oberhelman, Steven. *Bizans'ta Rüya Tabirnameleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019.
- Parman, Ebru. "Bizans Sanatında Tavus Kuşu İkonografisi." *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar; Güner İnal'a Armağan*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1993, 387-412.
- Piccirillo Michele. "Gruppi Episcopali Nelle tre Palestine e in Arabia", *Actes du XIe Congrès International D'archeologie Chretienne*. Roma: Publications de l'École Française de Rome, 1989, 459-501.
- Popova, Vania ve Alexander Lirsch. "Corpus of Late Antique and Early Christian Mosaics in Bulgaria." *XI. Uluslararası Antik Mozaik Sempozyumu Bildiriler*; İstanbul: Ege Yayınları, 2011, 793-812.
- Raynaud, Marie Patricia. *Corpus of The Mosaics of Turkey I Lycia Xanthos, Part 1 The East Basilica*. İstanbul: Uludağ Üniversitesi Mozaik Araştırmaları Merkezi Yayınları, 2009.
- Redford, Scott. *İktidar İmgeleri, Sinop İçkalesindeki 1215 Tarihli Selçuklu Yazıtları*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2014.
- Ristow, Sebastian. *Frühchristliche Baptisterien*. Münster: Aschendorffesche JbAC Ergänzungs, 1998.
- Sánchez, José R. Aja. "La Aceptación Trascendente Del Refrigerium Cristiano: Entre El Agua y El Infierno." *Collectanea Christiana Orientalia* 12 (2015): 1-45.
- Tülek, Fusun. "The Late Roman and Early Byzantine Floor Mosaics in Cilicia." Doktora Tezi, University of Illinois, 2004.
- Vanhoutte, Kristof K. P. ve Benjamin W. McCraw. *Purgatory Philosophical Dimensions*. London: Palgrave Macmillan, 2018.



Osmanlı Kadınlarının Yunanistan'da Bulunan Eserleri*

Architectural Monuments of Ottoman Women in Greece

Hilal Kazan**

Öz

Bu makalede, Yunanistan örneğinde Osmanlı kadınının tarihî süreç içerisinde sadece ana kara değil adalar da dâhil edilerek çeşme, mektep, hamam, tekke, camii gibi irili ufaklı mimari hayratı üzerinde durulmuştur. Kendi maddi varlıklarını toplumun faydasına harcayan Müslüman Osmanlı kadınının ve onun inşa ettirdiği eserler tanıtılarak Osmanlı-Türk mimarisine ve cinsiyet/kadın çalışmalarına katkıda bulunulmuştur. Bunun yanı sıra İslam devletlerinde kadınların kamusal alana erişimlerini kısıtlayan mahrem olgusu nedeniyle güçsüz oldukları yönündeki yaygın algıya karşılık gerçeğin daha farklı olduğu eserler çerçevesinde ortaya konulmaya çalışılmıştır. Yapılan araştırmada Yunanistan'da hanedana mensup kadınlar dâhil olmak üzere 38 Cami, 23 mektep medrese, 9 tekke ve zaviye, 15 çeşme, 5 imaret, kütüphane, köprü, 2 su kemeri, sebil ve han olmak üzere toplam 95 hayır yapısı tespit edilmiştir.

Bu çalışmada yapıların tanıtımı ve konumu hakkında bilgiler kronolojik olarak ve hanedan sahiplerine ait olanlardan başlanarak verilmiştir. Ele alınan yapılar muhtelif yayınlarda ve fotoğraf albümlerinde/arşivlerinde dağınık hâlde yer almaktadır. Yeni tespit edilen eserlerle birlikte tek bir yayının altında ele alınarak bir üst çalışma meydana getirilmiştir.

Ahatar Kelimeler

Osmanlı mimarisi, kadın, kadın hayratı, Yunanistan

Abstract

In this article, in the example of Greece, the architectural charities of the Ottoman empire, such as fountains, schools, baths, monasteries, mosques, large and small, were focused on, including not only the mainland but also the islands in the historical process. A Muslim Ottoman woman who spends her material assets for the benefit of society and the works she has built has been introduced and contributed to Ottoman-Turkish architecture and gender/women's studies. In addition, in response to the widespread perception that women in Islamic states are powerless due to the phenomenon of privacy restricting their access to public space, attempts have been made to reveal within the framework of works in which the truth is more different. A total of 95 charitable structures, including 38 mosques, 23 schools and madrasahs, 9 monasteries and lodges, 15 fountains, 5 imarets, libraries, bridges, 2 aqueducts, fountains and inns, including women belonging to the dynasty, were identified in the study conducted in Greece.

In this study, information about the introduction and location of structures is given chronologically and starting from those belonging to the dynastic owners. The considered structures are scattered in various publications and photo albums/archives. Together with the newly identified works, a top study has been created by considering them under a single publication.

Keywords

Ottoman architecture, women, women's charities, Greece

* Bu makale 3-5 Ekim 2019 tarihleri arasında gerçekleşmiş olan 16. Uluslararası Türk Sanatları Kongresi'nde aynı adla sunulan bildirinin genişletilmiş hâlidir.

** **Sorumlu Yazar:** Hilal Kazan (Doç. Dr.) İstanbul Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü, İstanbul, Türkiye. E-posta: hilal.kazan@istanbul.edu.tr ORCID: 0000-0001-6601-9132

Atf: Kazan, Hilal. "Osmanlı Arkeolojisinin Yerel Tarihi Üzerine Bir Gözlem: Urfa'da İdareciler, Arkeologlar ve Bulgular." *Art-Sanat*, 17(2022): 219–251. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2022.17.984504>



Extended Summary

Women in the Ottoman society established many waqfs throughout the vast regions mainly in their area of dwellings with the establishment of the Ottoman State, so-called Devlet-i Aliyye. These philanthropic activities of women aimed to support the development of society. It shows that women in Ottoman society were very diligent in dedicating themselves and their wealth for the benefit of society. The first known waqf of the Ottoman Empire belongs to a woman, Asporça Hatun, the wife of Orhan, the second ruler of the empire. It was followed by another woman, Nilüfer Hatun, with some waqfs in the capital of Bursa.

The subject of this article is waqfs established by women in Greece, on the west of the Ottoman Empire, the land that is also called Rumelia. Greece started to be conquered step by step by Evranos Beg, entering Dimetoka through Keşan in 1359. It remained under the Ottoman rule for almost 500 years (1364-1829) until 1829 until it gained its independence as a kingdom. However, there is not a definite figure on the exact number of the waqfs established and left in Greek borders, the number believed to be thousands. For example, a study mentioned 607 waqfs established on the island of Lesbos. Similarly, the registers of Rhodes Island mention 144 waqfs in 1671. The number of waqfs such as mosques, fountains, lodges, zaviyes, hamams, teachers' schools in Chios Island from the time of its conquest until the 18th century was recorded to be 35. Figures in these small dwelling units indicate the high numbers of waqfs in Greece.

Studies on philanthropic activities have found that 95 of the trusts were found to be established by women including the royal family members. These are 38 mosques, 23 schools, 9 lodges, 15 fountains, 5 public soup kitchens, 2 aqueducts, libraries, bridges, and inns. This study aims at analysing these waqfs chronologically as well as royal belongings with their definition, structure, and location. Daughter of Bayezid II, Selçuk Sultan, as one of the earliest initiatives, was constructed a complex including a madrasa and public soup kitchen in 1492-1493. Mahpeyker Kösem Sultan, the wife of Ahmed I and mother of Murad IV and Osman II, had the highest income and wealth among all other royal women. She commissioned the restoration of a converted mosque on the Island of Crete in the second half of the 17th century. In addition to the waqfs in Istanbul, she also commissioned the construction of a bridge over the Badra Run near Livadya in Central Greece. Queen Mother, Hatice Turhan, commissioned a mosque and established a school in Resmo (Rethymnon) which were documented in registers. Additionally, another royal member who carried out similar work is Gülnuş Sultan. After the conquest of Chios Island, the church was converted into a mosque, and refurbishment was carried out via her trust. In addition, an archival document of her registers informs that he commissioned a fountain as the need arose in Chios. Moreover, in Chios, documents are mentioning the library of Gülnuş Sultan.

Apart from wives and mothers of the sultans, other royal female members dedicated themselves to their trusts. These are Fatma Sultan, daughter of Ahmed III and wife of Nevşehirli Damat İbrahim Pasha had a madrasa in Ionia. Kamer Şah Sultan, granddaughter of Bayezid II had a mosque and public soup kitchen in the town famous for its spring water, Veterina, near Demirhisar. Hamza Beg Mosque on Egnatia Street in Salonica was built in 1476-1468 by Hafsa Sultan, daughter of Hamza. According to the written sources, Hamza was martyred in 1462 by Vlad Dracula. Another work was carried out by Eslime Hatun, a descender of the Çandarlı Family, daughter go Çandalı Halil Pasha. She moved to Serres within the conquest of the city and commissioned a mosque. Additionally, she also constructed an aqueduct to provide water to the city of Serres. The aqueduct efficiency worked until the beginning of the 20th century and provided water to the city. Eslime Hatun also commissioned a mosque in the village of Pursenik, in Serres.

Another female philanthropist was Tatar Hatun who commissioned the Madrasa of Tatar Hatun. The mosque is relatively a big one with mesquite and a school. Apart from royal and aristocratic women, other female philanthropists carried out their works in different parts of Greece. These are 26 mosques and mesquite, 15 schools and madrasahs, 10 lodges, 13 fountains, for now.

These works of female philanthropists in Greece are dating back to the 15th century and are high in volume and could not be underestimated. The number of these works is believed to be much higher than the number mentioned in archives, travel notes, and diaries. Also, the number is believed to be realistically increasing after carrying out further studies and analysing more of the existing archival documents.

Giriş

Yardımlaşma, iyilik yapma ve hayır işleme duyguları insanın yaradılışından gelen özelliklerindedir. Bütün din ve medeniyetlerde farklı şekillerde tezahür eden bu duygu ve düşünceler, Kur'an-ı Kerim'de insanları Allah rızası için iyilik yapmaya, ihstanda bulunmaya, güzel davranışlar sergilemeye yönlendiren pek çok ayetle tavsiye edilmektedir. Bu tavsiyeler Hz. Peygamber ve arkadaşlarının uygulamalarıyla İslam medeniyetinde yeni bir modele dönmüş, "vakıf" ismiyle müesseseleşmiştir. Tüm İslam coğrafyasında örnekleri bulunan vakıflar, tam da bu niyetle ve bu amaca hizmet etmektedir. Çok fazla vakfa sahip olduğundan Osmanlı'ya "vakıf medeniyeti" denmektedir¹.

İslam medeniyetine göre bir vakfın kuruluşu, kişinin sahip olduğu menkûl ve gayrimenkûl mallardan bir kısmını veya tamamını, Allah'ın rızasını kazanmak ve ona yakın olmak niyetiyle, insan veya herhangi bir canlının ihtiyacını karşılamak üzere dinî, hayrî ve sosyal bir gaye için ebedi olarak tahsis etmesiyle gerçekleşir². Bu medeniyet anlayışına göre kamu hizmeti niteliği taşıyan sosyal ve dinî alanlara ve eğitim, kültür ve bayındırlık alanlarına ait pek çok hizmet, vakıflar tarafından yerine getirilmiş, organize edilmiş ve devamlılıkları sağlanmıştır³. Bu çerçevede toplumun ihtiyaç duyduğu yol, köprü, çeşme, su yolu, hastane, mektep, medrese, imaret, kütüphane, cami, mescit, han, kervansaray, tekke, zaviye ve benzeri pek çok yapı, sosyal statü ve cinsiyet ayrımı olmaksızın mal ve mülk sahibi (az ya da çok olması farketmez), gönüllü çok sayıdaki hayırsever tarafından yapılmış; bunlar için tahsis edilen menkûl ve gayrimenkûl gelirlerle (akarlarla) devamlılıkları sağlanmış ve hizmetleri sürdürülmüştür⁴.

Osmanlı Devleti'nin kuruluşundan itibaren tesis edilen ve vakfiyeleri Vakıflar Genel Müdürlüğü arşivinde olan vakıfların sayısı 26.000, bunların içinde kurucusu kadın olanların sayısı ise 2309'dur⁵. Vakıf kuran kadınların %95'i yönetici ve Osmanlı elit tabakasına mensup kadınlardır. Bu vakıflar içinde sıradan diyebileceğimiz halk yani reaya sınıfı kadınlarının kurdukları vakıflar %5'i geçmemektedir.

Osmanlı toplumunda kadınlar, devletin kuruluşundan itibaren vakıflar kurmaya başlamışlardır. Hatta Osmanlı Devleti'ne ait bilinen ilk vakfiye, Orhan Gazi'nin hanımını Asporça Hatun'a aittir. Ardından onun diğer hanımı Nilüfer Hatun ilk başkent Bursa'da yaptırdığı hayır eserleriyle vakıf kurma geleneğini devam ettirmiştir⁶. Aynı

1 <https://www.vgm.gov.tr/kurumsal/tarihce/tarihte-vakiflar>, erişim 3 Kasım 2021.

2 Bahaeddin Yediyıldız, "Osmanlılar Döneminde Türk Vakıfları ya da Türk Hayrat Sistemi," *Yeni Türkiye* 6/32 (2000), 534-550.

3 Bahaeddin Yediyıldız, *XVIII. Yüzyılda Türkiye'de Vakıf Müessesesi* (Ankara: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu, 2003), 3.

4 Hasan Yüksel, "Osmanlı Toplumunda Vakıflar ve Kadın (XVI-XVII. Yüzyıllar)," *Osmanlı*, ed. Güler Eren, c. 5, (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 1999), 49; Nazif Öztürk, "Sosyal Siyaset Açısından Osmanlı Dönemi Vakıfları," *Yeni Türkiye Dergisi*, 7/32 (2000), 566-575.

5 Yüksel, "Osmanlı Toplumunda Vakıflar ve Kadın (XVI-XVII. Yüzyıllar)," 49-55.

6 Saadet Maydaer, "Osmanlı Toplumunda Vakıf Kuran Kadınlar ve Mal Varlıklarının Kaynakları," *Vakıf Kuran Kadınlar*, haz. Fahmeddin Başar (Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü, 2019), 143-159.

zamanda Devlet-i Aliyye'nin kuruluşundan itibaren toplumun gelişmesi, sağlam zemine oturması için sosyal sorumluluk alan kadınlar da doğudan batıya, kuzeyden güneye devletin geniş topraklarında ve kendi yerleşim yerlerinde çeşitli alanlarda işlevlerini yürüten vakıflar kurmuşlardır. Bu durum Osmanlı toplumunda kadınların elde ettikleri servetlerini yardımseverliklerinin kurumsallaşmış şekli olarak vakfetme hususunda oldukça gayretli olduklarını göstermektedir.

Bu coğrafyanın batısında yer alan, Rumeli de denilen, bugünkü Yunanistan sınırları dâhilinde kurulup oralarda kalmış olan kadın hayratı makalenin konusunu oluşturmaktadır. Bugünkü Yunanistan 1359'da Evranos Bey'in Keşan üzerinden Dimetoka'ya girmesiyle adım adım fethedilmiş ve ilk isyanların baş gösterdiği 1829 tarihine kadar yaklaşık 500 yıl (1364-1829) Osmanlı hâkimiyetinde kalıp bu yıldan sonra bağımsız bir krallık hâline gelmiştir⁷.

Osmanlıların bugünkü Yunanistan sınırları içinde kurmuş oldukları vakıflar hakkında kesinleşmiş bir sayı bilgisine sahip olmamakla birlikte vakıf sayısı binlerle ifade edilmektedir. Söz gelimi Midilli Adası'nın vakıflarının incelendiği bir yüksek lisans tezinde 607 adet vakıftan bahsedilmektedir⁸. Rodos Adası'nda 1671 yılında vakıf sayısının 144 olduğu kaynaklarda belirtilmektedir⁹. Bu vakıfların 135'i kadınlar tarafından kurulmuştur. Sakız Adası'nın fethinden 18. yüzyıla kadar tespit edilebilen vakıf sayısı cami, çeşme, mescit, tekke, zaviye, hamam, muallimhane olmak üzere 35'tir. Bu küçük yerleşim birimlerine ait veriler Yunanistan'da kurulmuş vakıf sayısının fazlalığını göstermektedir.

Hayır yapıları üzerine yapılan bu araştırmada Yunanistan'da hanedana mensup kadınların yaptırdıkları dâhil 38 cami, 23 mektep-medrese, 9 tekke ve zaviye, 15 çeşme, 5 imaret, kütüphane, köprü, 2 su kemeri, sebil ve han olmak üzere toplam 95 hayır yapısı tespit edilmiştir. Bu çalışmada veriler çerçevesinde tarih sırasına göre hanedan sahiplerine ait olanlardan başlanarak yapılar buldukları yerlerle birlikte tanıtılmıştır.

1. Hanedana Mensup Hanımların Hayratları

a. Selçuk Sultan Hayratı

II. Bayezid'in kızı olan Selçuk Sultan (ö. 1508), günümüze hasar görmeden ulaşan hayratı ile hanedana mensup kadınlar içinde ilktir¹⁰. Selçuk Sultan'ın ilk evliliğini kiminle yaptığı bilinmiyor olsa da Bosna Beyi Gazi Hüsrev Bey bu evlilikten dünyaya

7 Halil Kurt, "Yunanistan," *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. 43 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2013), 586-595.

8 İbrahim Oğuz, "Midilli'de Osmanlı Vakıfları" (Doktora Tezi, Mersin Üniversitesi, 2014), 116.

9 Oğuz, "Midilli'de Osmanlı Vakıfları," 114.

10 Semavi Eyice, "Bayezid Camii," *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. 6 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1992), 45-49; Çağatay Uluçay, "Bayazid II. Ailesi," *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi* 10/14 (1959), 123.

gelmiştir¹¹. İkinci evliliğini 1486'dan sonra Veziriazam Gedik Ahmed Paşa'nın (ö. 1482) oğlu Mehmed Bey ile yapmış ve muhtemelen eşinin görevi gereği hayatının bir kısmını da Serez'de geçirmiştir¹². Bu süre zarfında Serez'de bir camii, yirmi odalı medrese, imaret, bir tabhane ve ribat inşa ettirmiş; Drama ve Serez'de sahibi olduğu altı köyü bu yapılara vakfetmiştir¹³.



G. 1: Selçuk Sultan (Zincirli) Cami cephe görünüşü (Hilal Kazan, 2017)

Selçuk Sultan'ın H 898'de inşa ettirdiği cami, Zincirli Cami ve Sultan Camii olarak da bilinmektedir (G. 1). Günümüze sağlam olarak ulaşan cami iki sıra tuğla, bir sıra taş olmak üzere almaşık duvar örgüsüyle inşa edilmiş tek kubbeli bir camidir. Baklavalı başlıklı, altı mermer sütuna dayanan sivri kemerler üstündeki beş gözlü orta göz diğerlerinden yüksek ve kubbe ile örtülü son cemaat yeri mevcuttur. Mihrabı o bölgedeki diğer büyük camilerde olduğu gibi kible duvarında dışarı taşmış beş köşeli ve düz çatı ile örtülüdür (G. 2).

11 Uluçay, "Bayazid II. Âilesi," 105-124.

12 Health W. Lowry, *The Selçuk Sultan Câmî'i in Serez & its Place in Early Ottoman Architecture* (İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi Yayınları, 2013), 55.

13 M. Tayyib Gökbiçgin, *XV-XVI Asırlarda Edirne ve Paşa Livası: Vakıflar-Mülkler-Mukataalar* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, 1952), 388.



G. 2: Selçuk Sultan (Zincirli) Cami kible duvarı mihrap çıkıntısı (Hilal Kazan, 2017)

Caminin üst katının üç tarafında bulunan kısmın kadınlar mahfili olarak kullanıldığı düşünülmektedir. Minberi mermerdir (G. 3). Son restorasyonda duvarlarda yapılan raspalar sonucu son cemaat yeri pencere alınlıklarında 15. yüzyıla ait İstanbul camilerinde de görülen kırmızı renkle yapılmış geometrik süsleme ve geçmeler ortaya çıkarılmıştır (G. 4). Hüsnühatlar ise çok azdır. Bunlardan biri sütun duvarına hakkedilmiş Kelime-i Tevhid'dir¹⁴. Avlunun kuzeydoğu köşesinde iki lüleli bir çeşme de bulunmaktadır¹⁵.

14 Lowry, *The Selçuk Sultan Câmî'i in Serez & it's Place in Early Ottoman Architecture*, 60-63; Ekrem Hakkı Ayverdi, *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri: Bulgaristan, Yunanistan, Arnavutluk* (İstanbul: İstanbul Fetih Derneği, 2000), 297.

15 Neval Konuk, *Yunanistan'da Osmanlı Mimarisi* (Ankara: Stratejik Araştırmalar Merkezi, 2010), 319.



G. 3: Selçuk Sultan (Zincirli) Cami minberi (Konuk, *Yunanistan'da Osmanlı Mimarisi*, 320)



G. 4: Selçuk Sultan (Zincirli) Cami pencere alınlıkları geometrik süslemeleri (Konuk, *Yunanistan'da Osmanlı Mimarisi*, 319)

Caminin son restorasyonu esnasında çevrede yapılan kazılarda camiye bitişik mihrap duvarının önünde medrese/imaret benzeri yapılara ait olduğu tahmin edilen bulgulara rastlanmıştır¹⁶. Bu bilgiler kaynaklarda belirtilen külliyein ek yapılarının da caminin çevresinde yer aldığını göstermektedir. Serez'de doğup büyümüş bir din görevlisi olan Merhum Mehmet Esat Serezli'nin (1877-1963) yayınlanan hatıratında külliye hakkında daha net bilgiler verilmektedir. Bu bilgilerden 20. yüzyılın ilk çeyreğinde medresenin cami hariminde, imaretin ise girişinde yer aldığı, yangın neticesinde harap durumda buldukları ve ahşap olarak yeniden inşa edildikleri; imareten sadece Ramazan aylarında mahalledeki fukaraya yemek verildiği, Osmanlı'nın bu toprakları terk etmesine kadar hem medresenin hem imaretin açık olduğu öğrenilmektedir¹⁷. Ayrıca kaynaklarda sebili de olduğu belirtilmiştir¹⁸.

Selçuk Sultan'ın bundan başka Serez'e yakın olan Zihne Kazası'nın Kuromişte Köyü'nde de bir camisi olduğu kaynaklarda yer almaktadır. Ayrıca İstanbul'da da bir mescidi vardır.¹⁹

16 Lowry, *The Selçuk Sultan Câmî'i in Serez & its Place in Early Ottoman Architecture*, 64, 65.

17 Mehmet Esat Serezli, *Memleket Hatıraları*, c. 1, haz. Aynur Koçak, İbrahim Şirin ve Faruk Yavuz (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2012), 194.

18 Konuk, *Yunanistan'da Osmanlı Mimarisi*, 321.

19 Ayverdi, *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri*, 333.

b. Mahpeyker Kösem Sultan Hayratı

Bosna taraflarından getirildiği ve bir Ortodoks papazının kızı olduğu öne sürülen Mahpeyker Kösem Sultan (ö. 1651) I. Ahmed'in eşi ve IV. Murad ve II. Osman'ın annesidir. Osmanlı hanım sultanları içinde en fazla gelir ve mülke sahip olanlar arasında yer almaktadır. Onun en önemli hayratı Üsküdar'daki Çinili Cami ve külliyesi ile buna gelir getirecek olan Büyük Valide Han'dır²⁰.

Kösem Sultan'ın yaptırdığı Girit Adası'nda Resmo'da 17. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen kiliseden çevrilmiş bir cami ve günümüz Orta Yunanistan'da Livadya yakınında bulunan bir ovada kurulmuş olan Badracık'taki Badra Çayı üzerinde 7 gözlü bir köprü'nün varlığı kaynaklardan öğrenilmektedir²¹. Resmo'daki caminin kitabesi 1718 yılında konulmuş, minaresi ise 1870 yılında tamir edilmiştir²². Diğer taraftan Yunanistan sınırları içinde olan Midilli Adası, İzdin, Eğriboz gibi yerlerde vakıflarına gelir getiren çeşitli mülkleri vardır.

c. Hatice Turhan Valide Sultan Hayratı

Diğer hanım sultanlar gibi hayır hasenat sahibi olan Hatice Turhan Valide Sultan (ö. 1683), I. İbrahim'in hanımı aynı zamanda IV. Mehmed'in de annesidir. Rus asıllı olduğu, on iki yaşında Kırım Tatarlarına esir düşerek Kır Süleyman Paşa tarafından Kösem Sultan'a hediye edildiği söylenmektedir²³. Dersaadet'te Yeni Cami, Çanakkale'de Seddülbahir gibi önemli yapıların banisidir. Bunun yanı sıra haklarında pek fazla bilgi bulunmayan Türkiye sınırları dışında Girit, Resmo'da bir camii ve mektebi olduğu da vakfiyesinden öğrenilmektedir²⁴. Evliya Çelebi bu caminin Resmo'da Tekye Kapısı'nın iç tarafında olduğunu bildirmektedir, arşiv belgelerinde ise caminin şehirdeki Kale'nin içinde Orta Kapı Mahallesi'nde olduğu bilgisi mevcuttur²⁵. 6 Kasım 1816 tarihli bir belgede caminin içinde namaz kılınmayacak derece depremden zarar gördüğü, bir an önce tamiratına başlanması için mütevellisine Hanya Muhafızı İbrahim Paşa tarafından yazı gönderildiği ifadesi yer almaktadır²⁶. Ayrıca çeşitli arşiv belgelerinde mevcut vakıf kayıtları arasında bu cami görevlilerine ait maaş, Ramazan ayında minarede kandillerin yanması için yağ, muhtelif tamiratlar

20 Mücteba İlgürel, "Kösem Sultan," *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. 26 (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2002), 273-275.

21 Murat Kocaaslan, *Kösem Sultan: Hayatı, Vakıfları, Hayır İşleri ve Üsküdar'daki Külliyesi* (İstanbul: Okur Kitaplığı, 2014), 118; Nusret Çam, *Yunanistan'daki Türk Eserleri* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2000), 85.

22 Çam, *Yunanistan'daki Türk Eserleri*, 85.

23 Filiz Karaca, "Turhan Sultan," *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. 41 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2002), 423-425.

24 *Vakıf Kuran Kadınlar*, haz. Mevlüt Çam, Beyhan Hacıömeroğlu ve Adem Şahin (Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü, 2018), 101.

25 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), HAT.1664/47; BOA, Cevdet Evkaf (C.EV.) 411/20819.

26 BOA, C.EV. 411/20819.

gibi çeşitli bilgiler de yer almaktadır. Vakfiyesinde yaptırdığı cami ve mekteplerin görevlilerine ve giderlerine ücret ödenmesi, öğrencilere de burs verilmesi, hayır ve akar yapılarının bakım onarımları, Kur'an-ı Kerim okunması hakkında da kayıtlar vardır²⁷. Bunların yanı sıra Turhan Valide Sultan'ın oğlu IV. Mehmed devrinde fethedilmiş olan Sakız Adası'nda bulunan kiliseden çevrilmiş bir camisi, IV. Mehmed devrinde ikinci kez fethedilmiş olan Mora Yarımadası'nın batı sahilinde Koron'un güneyinde olan Saranda Kalesi'nde de medresesi ve mektebi bulunduğu yine kaynaklarda yazılıdır²⁸. Ayrıca Evliya Çelebi'nin *Seyahatname* adlı eserinde yeri belirtilmemiş olmakla beraber Resmo'da Valide Sultan imaretinin olduğu da yazılıdır²⁹. Bu yapılara Pigi ve Çömlek Köyü'nde yaptırılan hamamın gelirleri vakfedilmiştir³⁰. Kandiye'de de Sultan IV. Mehmed'in Hünkar Cami'nin güney tarafında gene Turhan Valide Sultan'ın çatılı bir cami ve medresesi olduğu kaynaklarda yer almaktadır³¹.

d. Gülnuş Valide Sultan Hayratı

Hayratını Osmanlı coğrafyasının farklı yerlerinde gerçekleştiren hanım sultanlardan biri de IV. Mehmed'in hanımı olan Gülnuş Sultan (1640-1715)'dir. En önemli hayratı Üsküdar'da Yeni Valide Külliyesi'dir. Valide sultan olmasının hemen ardından 1695 yılında II. Mustafa tarafından gerçekleştirilen Sakız Adası'nın fethinden sonra gelenek olduğu üzere onun adına kiliseden çevrilen cami için 2 Muharrem 1109 (M 21 Temmuz 1697) tarihinde bir vakfiye düzenlenmiştir³². Gülnuş Sultan'ın zamanla hayratına ek olarak vakfettiği yapılar ve yerler için farklı tarihlerde vakfiye zeylleri oluşturulmuştur³³. Bu zeyllerdeki bilgilerden Sakız ve İstanbul'daki camilerin vakıflarına gelir olması için Sakız Adası'nda bir tahmis-i kahve, bir kâgir mahzen, bir küçük mahzen, bir şemhane-i asel, bir şemhane-i revgan, üç dükkân, avlulu iki katlı bir ev inşa ettirmiş olduğu öğrenilmektedir³⁴. Gülnuş Valide Sultan'ın camisi zaman içinde tamire ihtiyaç duymuş, bu tamiratların birinde caminin ve şadırvanın üzeri kurşunla kaplanıp şadırvanın üzerine bakırdan imal edilip yaldızlanmış bir alem de konulmuştur. Ayrıca bahçe duvarları taşla örülmüş, gerekli yerlere kiremit ve harimin zemini yonma taş ile döşenmiş, avludaki su yolları tamir edilmiştir.³⁵ Ayrıca Sakız Adası'nda Valide Sultan Cami'sine yakın olan su kemerlerinin bulunduğu mahalde ihtiyaç hasıl olduğundan mermer hazneli kâgir bir çeşme de inşa ettirerek su sağlanmış olduğu

27 *Vakıf Kuran Kadınlar*, 101.

28 Argit, *Emetullah Sultan*, 173; Ayverdi, *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri*, 252.

29 Ayverdi, *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri*, 234.

30 Betül Argit, *Rabia Gülnuş Emetullah Sultan 1640-1715* (İstanbul: Kitap Yayınevi, 2014), 173.

31 Ayverdi, *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri*, 230.

32 Muzaffer Özgüleş, "Gülnuş Emetullah Sultan'ın İmar Faaliyetleri," (Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2013), 77.

33 Özgüleş, "Gülnuş Emetullah Sultan'ın İmar Faaliyetleri," 80-88.

34 Özgüleş, "Gülnuş Emetullah Sultan'ın İmar Faaliyetleri," 101.

35 Özgüleş, "Gülnuş Emetullah Sultan'ın İmar Faaliyetleri," 182, 598.

arşiv belgelerinden tespit edilmiştir³⁶. Bunlardan başka gene Sakız Adası'nda Gülnuş Valide Sultan'ın bir kütüphanesinin varlığına dair bilgiler de mevcuttur³⁷.

Arşivlerde rastlanan bir belgede Sakız Adası'nda Valide Sultan Medresesi'nin varlığından söz edilmektedir. Belgeye göre bir şahıs tarafından medrese öğrencilerine yemek verilmesi için bir miktar para bağışlanmıştır. Başka kaynaklarda medresenin varlığı yer almadığı için caminin aynı zamanda medrese olarak da kullanıldığı düşünülmektedir³⁸.

Bunların dışında Midilli Adası'nda da hâlen ayakta olan bir Valide Cami bulunmaktadır. Caminin 1791'den önce inşa edildiği kaynaklarda belirtilmektedir. Kareye yakın planlı, kırma çatılı olup minaresi şerefesine kadar mevcuttur. Cephe malzemelerinden fazlaca tamirat gördüğü gene kaynaklarda belirtilmektedir³⁹. Kesriye veya Kastorya'da bir Valide Sultan Camii⁴⁰, Zihne'ye bağlı İstifada köyünde de Valide Sultan Hanı kaynaklarda görülmüş ancak bu valide sultanın kim olduğu henüz tespit edilememiştir⁴¹.

Validelerin haricinde III. Ahmed'in kızı Nevşehirli Damad İbrahim Paşa'nın hanımı Fatma Sultan'ın Yanya'da bir medresesi⁴²; II. Bayezid'in kızı Hundî Hatun'dan olan torunu Kamer Şah Sultan'ın Demirhisar Kazası'na bağlı kaplıcasıyla meşhur Veterina kasabasında inşa ettirdiği bir cami ve imareti mevcuttur⁴³.

2. Yerel Yöneticilerin Hanımları ve Kızlarının Hayratları

a. Hafsa Hatun Hayratları

Hafsa Hatun, Selanik'te Egnatia caddesi üzerinde H 872/M 1467-1468 yılında inşa edilmiş olan Hamza Bey Camisi'nin banisidir. Kaynaklar, Hamza Bey'in halk arasında Kazıklı Voyvoda olarak bilinen Vlad Tepeş tarafından 866'da (1462) şehit edildiğini yazmaktadır⁴⁴.

36 Argıt, *Emetullah Sultan*, 175.

37 Argıt, *Emetullah Sultan*, 174.

38 BOA, Cevdet Maarif (C. MF.) 169/8443.

39 Neval Konuk, *Midilli, Rodos, Sakız ve İstanköy'de Osmanlı Mimarisi* (Ankara: Stratejik Araştırmalar Merkezi, 2008), 72-73.

40 Konuk, *Yunanistan'da Osmanlı Mimarisi*, 162.

41 Ayverdi, *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri*, 318.

42 Ayverdi, *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri*, 311.

43 Ayverdi, *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri*, 205.

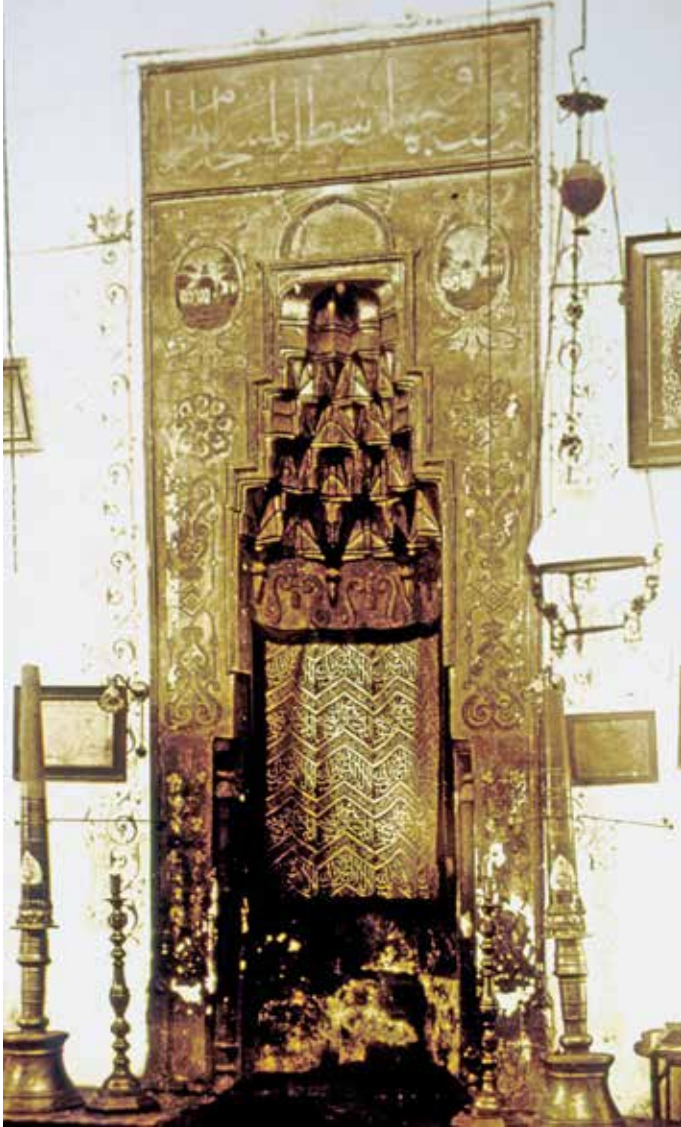
44 Semavi Eyice, "Hamza Bey Camii," *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. 15 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1997), 507-508.



G. 5: Hamza Bey Camii, Selanik (Sinan Çakır Arşivi, 2017)

Selanik'te yaşayan kızı Hafsa Hatun, 872'de (1467-1468) babası Hamza Bey'in hâtrasına harimi kare planlı, geçişi köşe trompları ile sağlanmış tek kubbe ile örtülü olarak bu camiyi inşa ettirdiği belirtilmektedir (**G. 5, G. 6**). Trompların alt uç başlangıçlarındaki üçgen dolguları mukarnaslıdır. Kurşun kaplı kubbe, pencereli ve sekiz köşeli bir kasnağa oturmaktadır. Mermer sütunlu son cemaat yerinin orta bölümü kubbeli, yanlarda olanlar çapraz tonozludur. Caminin 16. yüzyılda büyütülmesi sırasında iki yanına birer kanat eklenmiş olduğu anlaşılmaktadır. Vakfiyesinde de banisinin Hafsa Hatun olduğu belirtilmektedir⁴⁵. Avrupa Birliği fonu ve Yunan hükümeti tarafından restore edilmiştir.

45 Eyice, "Hamza Bey Camii," 507-508.



G. 6: Hamza Bey Camii mihrap (Eyice, “Hamza Bey Camii”, 507)

b. Eslime Hatun Mescidi

Eslime Hatun, Çandarlı sülalesinden gelen Halil Paşa'nın kızıdır. Fethi müteakip Serez'e gelip yerleşmiştir. Serez'de kendi ismiyle anılan büyük bir mahalle vardır. Aile büyükleri gibi o da varlığını yaşadığı şehre hayır eserleri inşa ettirerek harcamıştır. Cami Serez'de fetvahaneye bitişiktir⁴⁶. Caminin bir diğer ismi Gece Kuşu

46 Serezli, *Memleket Hatıraları*, 178.

Camii'dir⁴⁷. Eslime Hatun'un kendisine ait güzel süslü bir kabri caminin haziresinde bulunmaktadır. Aynı zamanda hazire çok geniş olduğundan şehrin ileri gelenleri de buraya defnedilmiştir. İkinci mescidi ve medresesi de bu mahallededir⁴⁸.

Eslime Hatun hakkında günümüze kadar gelen rivayete göre Eslime Hatun'un bir çift küpesi varmış, bir teki ile şehre su getirmiş, diğeri ile bedesten yaptırmış. Eslime Hatun'un Serez içindeki hayratından başka şehir dışında da hayratları mevcuttur. Bunlardan önemlisi şehrin 25 km kuzeyinde bulunan meşhur Serez yaylasının eteklerinden şehre kadar su gelmesini sağlayan kemerler, köprüler ve bentlerdir. Kemer Suyu, denilen bu su Eslime Hatun'un sağlığından itibaren bölgenin Yunanlılar tarafından işgal edilmesine kadar muntazam bir şekilde ve yeterli miktarda memleketin su ihtiyacını karşılamıştır⁴⁹. Serez'de Cami-i kebirin karşısında ve bütün çarşının göbeğinde Çandarlı İbrahim Paşa tarafından 1485 civarında bir bedesten inşa ettirilmiştir⁵⁰.

Arşiv kayıtlarından Eslime Hatun'un ayrıca Serez'e bağlı Pursenik Köyü'nde de bir camisi olduğu öğrenilmektedir. Bu cami, Eslime Hatun vakfiyesinde kayıtlıdır ve şartları bellidir. 1 Haziran 1911/3 Cemaziyelevvel 1329 tarihinde bu caminin harap olmasından dolayı mahalli maarif idaresince zapt edilmek istenmiş, fakat mahalli halk buna izin vermeyerek kendileri camiye tamir ettirmiştir⁵¹.

c. Tatar Hatun Cami

Tatar Hatun'un kim olduğu tam bilinmemekle beraber Eslime Hatun ve Hafize Hatun ile beraber Serez'in I. Murad Hüdavendigar tarafından fethinden az sonra yaşadığı, o devirde Edirne'ye gelen Kırım Hanları'ndan birine mensup olduğu tahmin edilmektedir⁵². Varlıklı bir hanım olduğu eserlerinden anlaşılmaktadır. Serez'de devrin hükümet konağı arkasında Tatar Hatun Medresesi, Hükümet nam-ı diğer Haşmet Hoca medresesi, büyük bir cami, bir mescit ve bir de mektep vardır. Bu yapılarla beraber Yeni Hükümet konağı, adliye daireleri, mahkeme-i şer'iyye, posta ve telgrafhane gibi

47 Serezli, *Memleket Hatıraları*, 71; Caminin eski müezzinlerinden biri sabah namazından birkaç saat evvel camiye gelip sabaha kadar ibadet ettikten sonra minareye çıkarak kasideler okumayı âdet edinmiş olduğundan bu isimle anılmaktadır. Rebiülevvel'in son günü Eslime Hatun camiinde bütün şehrin ileri gelenlerinin katıldığı bir mevlit okunurdu (Serezli, *Memleket Hatıraları*, 174). Ramazan ayının 15. gecesi müftü tarafından sakal-ı şerif camiye getirilerek yatsı namazından sonra şehrin ileri gelenlerinin de katıldığı cemaate ziyaret ettirilirdi (Serezli, *Memleket Hatıraları*, 178).

48 Serezli, *Memleket Hatıraları*, 71.

49 Serezli, *Memleket Hatıraları*, 79, 80. Arşiv belgesine göre 16 Haziran 1902/9 Rebiulevvel 1320 tarihinde Serez Vakıf Müdürü Kemal Bey, bu kemerlerin çevresinde 40 adet kavak ağacını kestirip kendisine bir yer yapmış; vakıf arazisine tecavüz ettiğinden şikâyetine sebep olmuştur. Serez'deki devlet ricali ve mahalle muhtarları bu mahale giderek keşif yapmışlardır. BOA, Bab-ı Ali Evrak Odası (BEO), 1869/140120.

50 Health W. Lowry, *Osmanlı Döneminde Balkanların Şekillenmesi 1350-1500: Kuzey Yunanistan'ın Fethi, İskanı ve Altyapı Gelişmesi*, çev. Ahmet Cemal (İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi Yayınları, 2008), 153; Aile yadigarı olarak kalan bu Bedesten Eslime Hatun'un tarafından vakfedilmiştir. Arşiv kayıtlarında da "Eslime bt. Halil Paşa" olarak geçer. Bk. Konuk, *Yunanistan'da Osmanlı Mimarisi*, 265.

51 BOA, Maarif, Tedrisat-ı İbtidaiyye Kalemi (MF-İBT), 372/5.

52 Serezli, *Memleket Hatıraları*, 203.

devlet dairelerinin bulunduğu mahalle de kendi ismiyle yani Tatar Hatun Mahallesi olarak anılmaktadır. Ayrıca memlekette büyük hayır ve hasenat vücuda getiren şahsiyetler arasındadır. Camii, kendi ismini taşıyan mahallenin büyük bir mabedidir. Aynı mahalde muntazam ve büyük bir medresesi mevcuttur. Otuz kadar talebe ve bir fevkani (yüksekçe) müderris odası ile dershanesi vardır. Son zamanlarda istasyona giden cadde üzerinde Tatar Hatun vakfının parasıyla bir kâgir mescid daha mütevellisi tarafından yaptırılmıştır⁵³.

Yukarıda bahsi geçen hanımlardan başka Yanya'nın Aydonat Kasabası'nda Beyko veya Benko Paşa'nın kız kardeşi tarafından kâgir ve minareli bir caminin yaptırıldığı da kaynaklarda geçmektedir⁵⁴.

3. Diğer Kadınların Hayratları

a. Camiler/ Mescitler⁵⁵

1. **Ayşe Hatun Mescidi:** Serez'de merkezde idi⁵⁶.
2. **Ayşe Hatun Camii:** Yenişehir/Larisa'da'dır. 4 Mart 1840 tarihli bir belgede camide görevli vaiz ve müderrisin yerine ulemadan bir başkasının bu görevleri zapt ettiği yazılıdır⁵⁷.
3. **Ayşe Hatun Camii:** Karaferye'de olan caminin iki yerde vakıf kaydı bulunmaktadır. Bu kayıtlardan biri Ayşe Hatun bt. Mahmud Efendi (Akovalızade) şeklindedir⁵⁸.
4. **Akovalızade Hanım Ahmet Camii:** Yenişehir/Larisa'dadır. Yapıyla ilgili arşiv kayıtlarında bilgilere rastlanmıştır⁵⁹.
5. **Ayşe bt. Hasan Camii:** Ferecik'e bağlı Kaldırkoz Köyündedir⁶⁰.
6. **Bedriye ve Behiye Hanımlar Camii:** Hacı Emin Ağa'nın kızlarının yaptırdığı bu camii Drama'nın Sultaniye Köyü'ndedir⁶¹.
7. **Emine bt. Abdulvahab Camii:** Yenişehir/Larisa'ya bağlı Kardiçe nahiyesinin Saraçlı Köyü'ndedir⁶².

53 Serezli, *Memleket Hatıraları*, 203. Son müderrisi Ömer Vasfi Efendidir. Bu kişi Serez'de yetişmiş Hattat Ferhad Yazıcı'nın oğludur. Hattat Ferhad Efendi iyi bir hattat olduğundan Gazi Evranos'un büyük camii başta olmak üzere şehirdeki bazı camilerin yazılarını yazmıştır.

54 Ayverdi, *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri*, 313.

55 Bu bölümden sonraki yapılarla hayrat sahibi kadınlar alfabetik sıraya göre yer almıştır.

56 Ayverdi, *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri*, 292; Konuk, *Yunanistan'da Osmanlı Mimarisi*, 253.

57 BOA, C. EV. 470/23758; Konuk, *Yunanistan'da Osmanlı Mimarisi*, 418.

58 Konuk, *Yunanistan'da Osmanlı Mimarisi*, 56.

59 Yusuf Halaçoğlu, "Teselya Yenişehiri ve Türk Eserleri Hakkında Bir Araştırma," *Güney-Doğu Avrupa Araştırmaları Dergisi* 2-3 (1974), 89-101.

60 Ayverdi, *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri*, 207.

61 Ayverdi, *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri*, 204.

62 Ayverdi, *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri*, 315.

8. **Evliya Hatun Camii:** Yenişehir/Larisa'nın Fener Nahiyesi'ndedir⁶³.
9. **Fatma Hatun Camii:** Selanik'in Buğdan nahiyesinin Evlad-ı Fatihan mahal-
lelerinden olan Kavak mahallesindedir⁶⁴.
10. **Fatma Hatun Camii:** Selanik'in Langaza kasabasının 22 km kuzeydoğusunda
olan Saltıklı Köyü'ndedir⁶⁵.
11. **Fatma Hatun Mescidi:** Midilli adasının, Molova köyündedir. Kaynaklarda
1754 yılında mescidin mevcut olduğu bilgisi yer almaktadır⁶⁶.
12. **Fatma Hatun Camii:** Yenişehir/ Larisa'da Murad Ağa mahallesindeydi. Evliya
Çelebi, *Seyahatnamesi*'nde "Meşhur mükellef ve mükemmel camidir. Büyük
vakıfları dahi mamurdur" diye bu camiden bahseder⁶⁷.
13. **Fatma Hatun Camii:** Yenişehir/Larisa'nın Golos nahiyesine bağlı İstrotit kö-
yündedir⁶⁸.
14. **İç Kale Camii:** Fatma Hatun eşi Ağa Paşa'nın ani ölümünden sonra onun anısı-
na Naplion'da bu camiyi inşa ettirmiştir (**G. 7**). İç Kale Camii adıyla anılan bu
cami 1839'dan sonra Katolik kilisesine çevrilmiştir (**G. 8**). Günümüzde kilise
olarak işlevini sürdürmektedir⁶⁹.
15. **Gülferec Hatun Tekkesi Camii:** Karaferye'de olduğu bilgisi sadece vakfiye-
sinden öğrenilmektedir⁷⁰.
16. **Gülruh Hatun Mescidi:** Karaferye'de Kara Kemal Bey mahallesindeydi.⁷¹

63 Ayverdi, *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri*, 314.

64 Ayverdi, *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri*, 288.

65 Ayverdi, *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri*, 290.

66 Machiel Kiel, "Midilli," *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. 30 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2005), 11-14.

67 Halaçoğlu, "Teselya Yenişehiri ve Türk Eserleri Hakkında Bir Araştırma," 89-101.

68 Ayverdi, *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri*, 330.

69 Bu cami ile ilgili bilgiyi bana ulaştıran Sinan Çakır'a teşekkür ederim.

70 Konuk, *Yunanistan'da Osmanlı Mimarisi*, 79.

71 Konuk, *Yunanistan'da Osmanlı Mimarisi*, 79.



G. 7: İç Kale Camii genel görünüş, Nafplio (Erini Kakoulidou arşivi, 2019)



G. 8: İç Kale Camii, kare plan, kubbe kasağı, kubbe ve destek kuleleri, Nafplio (Erini Kakoulidou arşivi, 2019)

17. **Gülşah Hatun Mescidi:** Karaferye'de olup 1674-1675 tarihli bir defterde iki kez kaydı geçmektedir⁷².
18. **Hadice Hatun Camii:** Yenişehir/Larisa'da olan cami 1827-1828 tarihli şehir planını ve mevcut bazı mimari yapıların yerini gösteren krokide yer almaktadır⁷³ (G. 9, G. 10).
19. **Hatice Hanım bt. Hacı Dursun Camii:** Drama'nın Rogleler Köyü'ndedir. Hacı Dursun'un kızı olan Hatice Hanım'ın bu köyde cami dışında da başka hayratı vardır⁷⁴.
20. **Hüma Hatun Mescidi:** Yenişehir/Larisa'da olan bu mabed Saraçlar mahallesindeydi⁷⁵.
21. **Seyyid Ese Hatun Camii:** Demirhisar'ın Şa've Köyü'ndeydi⁷⁶.
22. **Sitti Hatun Mescidi:** Yenişehir/Larisa'da Tekkeli mahallesindeydi⁷⁷.
23. **Sultan Hatun Camii:** Yenişehir/Larisa'da Doğan mahallesindedir⁷⁸.
24. **Şehriban Hatun Mescidi:** Gümülcine'ye bağlı Çeribaşı Köyü'ndedir. Şehriban Hatun'un bu mescidi minber ekleyerek camiye çevirdiği kaynaklarda bildirilmektedir⁷⁹.
25. **Ümmü Gülsüm Camii:** Midilli Adası'nda Çarşı merkezindeydi. Altında iki dükkân bulunduğu ve kaydından fevkani bir mabed olduğu anlaşılmaktadır. Arşivlerdeki vakıf kayıtlarından Kasım 1850 tarihinde ayaktaiken Eylül 1854-Temmuz 1860 yılları arasını kapsayan kayıttan ise yanmış olduğu yazılıdır⁸⁰.

72 Konuk, *Yunanistan'da Osmanlı Mimarisi*, 79; Ayverdi, *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri*, 233.

73 Halaçoğlu, "Teselya Yenişehiri ve Türk Eserleri Hakkında Bir Araştırma," 89-101; Konuk, *Yunanistan'da Osmanlı Mimarisi*, 439.

74 Ayverdi, *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri*, 189.

75 Konuk, *Yunanistan'da Osmanlı Mimarisi*, 439.

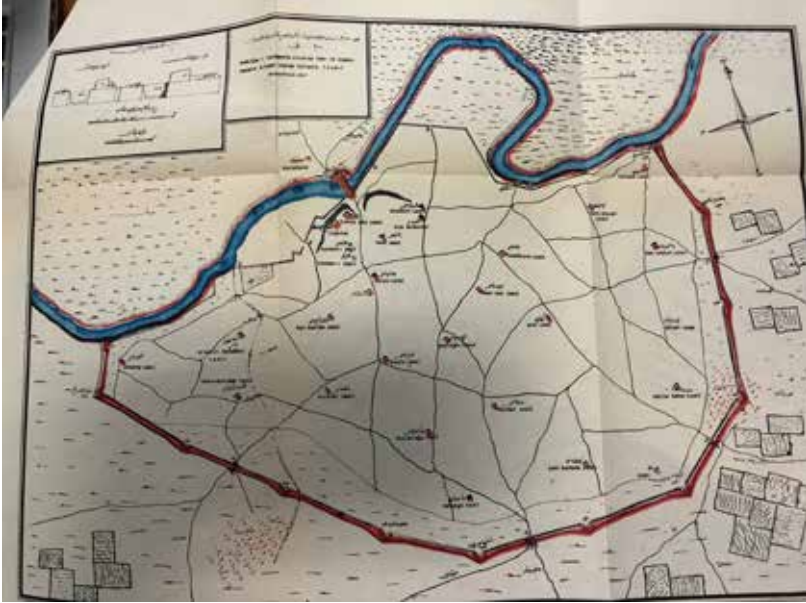
76 Ayverdi, *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri*, 205.

77 Konuk, *Yunanistan'da Osmanlı Mimarisi*, 454.

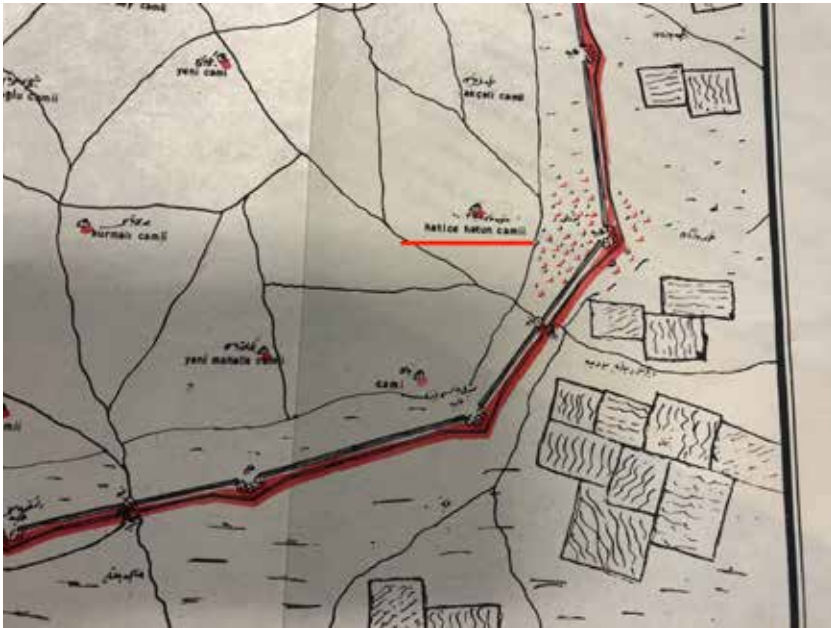
78 Konuk, *Yunanistan'da Osmanlı Mimarisi*, 454.

79 Ayverdi, *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri*, 241.

80 BOA, Evkaf Defterler (EV. d.) 15516.



G. 9: Yenişehir/Larisa mevcut yapıları gösterir 1827-1828 tarihli şehir planı (Halaçoğlu, “Teselya Yenişehiri ve Türk Eserleri Hakkında Bir Araştırma”, ek şehir planı 96-97)



G. 10: Yenişehir/Larisa mevcut yapıları gösterir 1827-1828 tarihli şehir planında Hatice Hatun Camisi'nin yeri (Halaçoğlu, “Teselya Yenişehiri ve Türk Eserleri Hakkında Bir Araştırma”, ek şehir planı 96-97)

b. Mektep ve Medreseler

1. **Alemşah Hatun Mektebi:** Serfiçe'dedir⁸¹.
2. **Ayşe Hatun Medresesi:** Hacı Mehmed Paşa kızı olan bu hanımın medresesi Yanya'dadır. 1780 ve 1857 tarihlerine ait arşiv kayıtları mevcuttur⁸².
3. **Ayşe Hatun Mektebi:** Zihne'dedir⁸³.
4. **Ayşe Hatun bt. Menzilzade Ahmed Ağa Mektebi:** Atina'dadır⁸⁴.
5. **Cevri Hatun Medresesi:** Yanya'dadır⁸⁵.
6. **Eslime Hatun Medresesi:** Serez'de Eslime Hatun mahallesinde, Müftü bayırındaki ikinci camii haricindeydi. Serez'in fethinden sonra inşa ettirilen üçüncü büyük medresedir. Fatih devrine kadar talebe yetiştirilen merkezlerden biridir⁸⁶.
7. **Fatma Hatun Dershanesi:** Serez'dedir. Mühürzade Abdurrahman Bey'in kızı olan Fatma Hatun bu dershaneyi Şifa-i Şerif ve emsali okunmak için vakfetmiştir⁸⁷.
8. **Fatma Hatun Mektebi:** Trikala'dadır⁸⁸.
9. **Fatma Hatun Mektebi:** Zihne'dedir⁸⁹.
10. **Safiye Hatun Mektebi:** Drama'da olduğu belirtilen bu mektebin ismi Balkanlar'a ait bir elyazmasında geçmektedir⁹⁰.
11. **Sultan Hatun Mektebi:** Yenişehir/Larisa'da Ramazan-ı Atik mahallesindeydi⁹¹.
12. **Sultan Hatun Mektebi:** Serfiçe Kazası'daydı⁹².
13. **Şehzade Hatun ve Nasuh Bey Mektebi:** Dimetoka'dadır⁹³.
14. **Tatar Hatun Medresesi:** Serez'de Kendi mahallesinde müstakil bir binaydı. Son müderrisi ulemadan Abdurrahman Durmuş Efendi'ydi⁹⁴.
15. **Yenişehirli Hanımefendi Darü'l-Kurrası Mektebi:** Serez'de'ydi⁹⁵.

81 Ayverdi, *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri*, 302.

82 Ayverdi, *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri*, 311.

83 Ayverdi, *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri*, 333; Konuk, *Yunanistan'a Osmanlı Mimarisi*, 364.

84 Ayverdi, *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri*, 201

85 Ayverdi, *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri*, 311

86 Serezli, *Memleket Hatıraları*, 217. Serez ve civarında tanınan Topal Obalı Hoca bu medresede yetişmiştir. Son müderrisi ise Mehmed Esad Serezli'dir. (Serezli, *Memleket Hatıraları*, 218).

87 Ayverdi, *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri*, 311; Konuk, *Yunanistan'da Osmanlı Mimarisi*, 268.

88 Ayverdi, *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri*, 382; Konuk, *Yunanistan'da Osmanlı Mimarisi*, 382.

89 Ayverdi, *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri*, 333; Konuk, *Yunanistan'da Osmanlı Mimarisi*, 365.

90 Ayverdi, *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri*, 217.

91 Konuk, *Yunanistan'da Osmanlı Mimarisi*, 454.

92 Ayverdi, *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri*, 286.

93 Ayverdi, *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri*, 211.

94 Serezli, *Memleket Hatıraları*, 219.

95 Ayverdi, *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri*, 298

c. Tekke ve Zaviyeler

1. **Aliye Hatun Zaviyesi:** Yanya'da 1134/1721-1722'de Ebu Bekir Çavuş kızı Aliye Hatun tarafından Behram Paşa Camii avlusuna yaptırılmıştır⁹⁶.
2. **Ayşe Hatun Tekkesi:** Dimetoka'dadır. Halveti tekkesidir⁹⁷.
3. **Fatma Hatun Zaviyesi:** Serez'dedir. 14 Şubat 1743 tarihli vakfiyesi vardır⁹⁸.
4. **Fatma Hatun Zaviyesi:** Midilli Adası'nın Molova şehrinde Fatma Hatun'un meşitinden başka 1754 yılında bir de Kadiriyye tarikatı için bir zâviye kurulmuştur⁹⁹.
5. **Gülferah Hatun ve Muslihiddin Tekkesi:** Karaferye'dedir¹⁰⁰.
6. **Hanım Hatun Zaviyesi:** Serez'dedir¹⁰¹.
7. **Hatice Hatun Zaviyesi:** Serez'de Bedreddin mahallesindeydi¹⁰².
8. **Kerime Hatun Zaviyesi:** Zihne'nin Delçova köyündedir¹⁰³.
9. **Rukiye Hatun Tekkesi:** Yenişehir/Larisa'nın Tekeli mahallesindeydi¹⁰⁴.
10. **Şerife Aişe Hatun Tekkesi:** Şerife Aişe Hanım, Çavuşzade'nin hanımı olarak tanınmaktadır. Selanik'te bir Kadiri tekkesi olduğu, Topkapı Sarayı Müzesi Arşivinde bulunan bir belgeden öğrenilmektedir. 20 Şubat 1830 tarihli olan belgede tekkeye yeni bir şeyh tayin edildiği ve dervişlerin yiyecek masrafları için Selanik Memlahası Mukataası'ndan bir yıllık ücret tahsis edildiği belirtilmektedir¹⁰⁵.

d. Çeşmeler

1. **Âlime Kadın Çeşmesi:** Midilli Adası'nın Molyvos kasabasında olup 1736-1737'de inşa edilmiştir. Kitabesinde "Sahibu'l-hayrat ve'l-hasenat Alime Kadın..." ibaresi yazılıdır. Günümüzde çeşme akar durumdadır¹⁰⁶. **(G. 11)**
2. **Ayşe Hatun Çeşmesi:** Midilli Adası'nda Çarşı Mahallesi'nden Ali kızı Ayşe Hatun'a ait iki kayıt mevcuttur. Bu vakıf adaya ait kayıtlardaki en eski tarihli vakıflardandır. 1673 tarihli olanı çeşme içindir¹⁰⁷.

96 Ayverdi, *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri*.

97 Ayverdi, *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri*, 211.

98 Konuk, *Yunanistan'da Osmanlı Mimarisi*, 269.

99 Kiel, "Midilli," 11-14.

100 Konuk, *Yunanistan'da Osmanlı Mimarisi*, 102.

101 Ayverdi, *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri*, 299.

102 Ayverdi, *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri*, 299.

103 Ayverdi, *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri*, 333.

104 Konuk, *Yunanistan'da Osmanlı Mimarisi*, 451.

105 Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi (TSMA), Evrak (E.) 1041/23-26; Ayverdi, *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri*, 269.

106 Konuk, *Midilli, Rodos, Sakız ve İstanköy'de Osmanlı Mimarisi*, 186.

107 Oğuz, *Midilli'de Osmanlı Vakıfları*, 128.

3. **Ayşe Hatun Çeşmesi**, Midilli Adası'nda Moria köyü'nde olan Ayşe Hatun Çeşmesi 1775 tarihinde yapılmıştır. Kitabesinde “El-Hac Molla Efendi merhumun zevcesi Aişe Hatun hayratıdır, sene gurre-i Receb 1189/27 Ağustos 1775” yazılıdır. Arşivde 1850 ve 1864 yıllarına ait vakıf kayıtları mevcuttur¹⁰⁸. Çeşme hâlen aktif durumdadır. 1 Temmuz 1904 tarihinde bir tamirat gördüğü Yunanca kitabesinde yazılıdır¹⁰⁹. (G. 12)
4. **Emine Hatun Çeşmesi**: Midilli Adası'ndadır. 1808-1809 yılında yapıldığını ve Emine Hatun'un ikinci hayratı olduğu kitabesinde yazılıdır. Kitabesi “Ve sakâhum Rabbuhum şarâben tahûra. Sahibü'l-hayrat ve'l-hasenat ikinci hayrat sahibi Küşâdî Baba ehli Emine Hatun, sene 1223/1808-1809” şeklindedir. Kitabeden Emine Hanım'ın tasavvuf ehli ve Bektaşî olduğu tahmin edilmektedir¹¹⁰(G. 13).
5. **Molla Emine Çeşmesi**: Sakız Adası'nda kale içindedir. Kitabesinde “Hacı Durali kerimesi Molla Emine hayratıdır, sene 1322/1904-1905” yazılıdır¹¹¹ (G. 14).
6. **Fatıma Kadın Çeşmesi**: Midilli Adası'ndadır. Hacı Ali Ağa'nın hanımı Fatıma Hatun tarafından 1801-1802 yılında yaptırılmıştır. Çeşmenin kitabesinde “Sahibü'l-hayrat ve'l-hasenat Zâim Hacı Ali Ağanın zevcesi Fatıma Hatun hayratıdır. Sene 1216” yazmaktadır.¹¹²

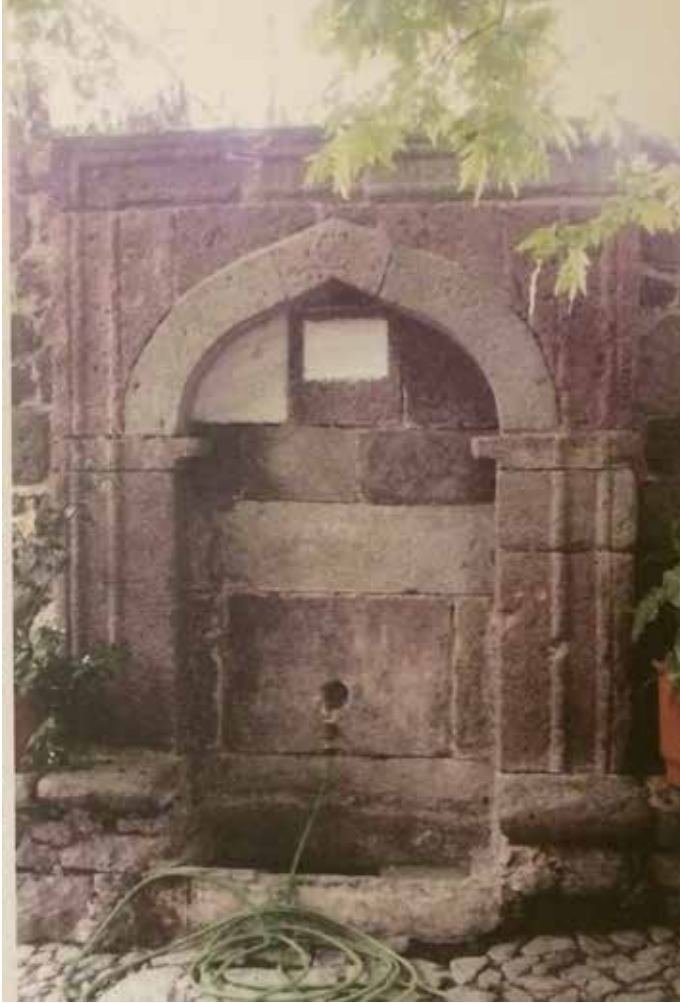
108 BOA, EV. d. 17869, 18924.

109 Konuk, *Midilli, Rodos, Sakız ve İstanköy'de Osmanlı Mimarisi*, 187.

110 Konuk, *Midilli, Rodos, Sakız ve İstanköy'de Osmanlı Mimarisi*, 192.

111 Çeşmeden beni haberdar eden İakovos Georgia Diakos'a teşekkür ederim.

112 Konuk, *Midilli, Rodos, Sakız ve İstanköy'de Osmanlı Mimarisi*, 195.



G. 11: Âlime Kadın Çeşmesi Midilli Adası
(Konuk, *Midilli, Rodos ve İstanköy'de Osmanlı Mimarisi*, 186)



G. 12: Aïşe Hatun Çeşmesi, Midilli Adası
(Konuk, *Midilli, Rodos ve İstanköy'de Osmanlı Mimarisi*, 187)



G: 13: Emine Hatun Çeşmesi, Midilli Adası
(Konuk, *Midilli, Rodos ve İstanköy'de Osmanlı Mimarisi*, 192)



G. 14: Molla Emine Çeşmesi, Sakız Adası (Iakovos Georgia Diakos, 2019)

7. **Fatma Hatun ve Kocası Mustafa Ağa Çeşmesi:** İstanköy Yeni Kapı Camii minaresinin kaidesinde yer almaktadır. Kitabesinden 1776-1777 tarihinde Fatma Kadın ve eşi Hacı Mustafa Ağa tarafından yaptırıldığı öğrenilmektedir¹¹³ (G. 15).
8. **Hatice Hanım Çeşmesi:** Florina'da olan çeşme Kaymakam Tahsin Bey tarafından bedeli ödenmek suretiyle, annesinin arzusuyla onun adını taşıyan çeşme 1323/1905'te Hükümet Meydanı'na inşa ettirilmiştir¹¹⁴.
9. **Karacazade Ahmed Reis'in zevcesi Hanım'ın Çeşmesi:** Midilli Adası'ndadır. 1879 yılında yapılmıştır. Kitabesinde "Ve sakâhum Rabbuhum şarâben tahûra. Karacazade Ahmed Reis'in zevcesi Hanım'ın hayratıdır. Sene 1296/1878-1879" yazmaktadır¹¹⁵ (G. 16).



G. 15: Fatma Kadın ve zevci Çeşmesi, Midilli Adası
(Konuk, *Midilli, Rodos ve İstanköy'de Osmanlı Mimarisi*, 79)

113 Konuk, *Midilli, Rodos, Sakız ve İstanköy'de Osmanlı Mimarisi*, 78, 79.

114 Konuk, *Yunanistan'da Osmanlı Mimarisi*, 14.

115 Bu bilgilere ulaşmamda yardımcı olan Sinan Çakır'a teşekkür ederim.



G. 16: Karacazade Zevcesi Hanım Çeşmesi, Midilli Adası (Evangelos Papathanassiou, 2019)

10. **Namıka Hanım Çeşmesi:** Selanik'te Yukarı Şehir denilen bölgededir. Kitabesinde “Müftü İbrahim Bey’in halilesi merhume Namıka Hanım’ın çeşmesidir. Ruhıy’çün rızaen lillahi’l-Fatiha. Sene 1328/1910-1911” yazılıdır (**G. 17**)
11. **Sadiye Hanım Çeşmesi:** Selanik’te Yeni Camii Avlusunda olan bu çeşme teknesini Sadiye Hanım ve eşi Zekeriya Paşa öldükten sonra kızları Sabiha yaptırmıştır. Kitabesinde “Manastır eşrafından Zekeriya Paşa ile kerimesi Sadiye Hanım’ın ruhlarıçün kerimesi Sabiha Hanım tarafından yaptırılmıştır” cümlesi yazılıdır (**G. 18**).



G. 17: Namika Hanım Çeşmesi, Selanik (Hilal Kazan, 2017)



G. 18: Saide Hanım Çeşmesi, Selanik (Stefanos Pasvantis, 2018)

12. **Sare Hatun Çeşmesi:** Yeri bilinmeyen bu çeşmenin kitabesi bir müzede olup “Sahibu'l-hayrat ve'l-hasenat Ali Kerimesi Sare Hatun'un ruhuna Fatiha, sene 1313/1895-96” ibaresi yazılıdır (G. 19).
13. **Ümmühan Suyu Çeşmesi:** Rodos adası'nın Kandilli köyündedir. Çeşmenin bulunduğu alan köy halkının mesire yeri olarak kullandığı alandır. Tarihsiz olup bitkisel ve geometrik süslemelerle bezeli ayna taşı vardır. Son dönemde yapıldığı tahmin edilmektedir¹¹⁶.



G. 19: Sare Hatun Çeşmesi (Nikolaos Papaikonou, 2019)

Sonuç

Osmanlı kadınlarının en erken tarihli 15. yüzyıla ait olan günümüz Yunanistanı'ndaki cami, mescit, mektep, medrese, tekke, köprü ve çeşme gibi hayratı küçümsemeyecek sayıdadır. Yapılan araştırmalarda hanedan mensuplarına, vali, bey ve paşa hanım ve kızlarına ait yirmiden fazla camii, medrese, mektep, imaret, köprü, kütüphane, çeşme tespit edilmiştir. Bunun haricinde bölge halkının ileri gelenlerinin hanımları ve kızlarının irili ufaklı hayratı ise 26 camii ve mescid, 15 mektep ve medrese, 10 tekke ve zaviye ile 13 çeşmedir. Şüphesiz bu sayı günümüze ulaşabilen veya arşiv kayıtları başta olmak üzere seyahatname, hatırat ve tarih gibi yazılı kaynaklardakilerden daha fazlaydı.

¹¹⁶ Konuk, *Midilli, Rodos, Sakız ve İstanköy'de Osmanlı Mimarisi*, 216.

Hanımların hayratlarını 20. yüzyılın başına kadar sürdürdükleri görülmektedir. Hanedan mensuplarının dışında sayıları az da olsa bazı hanımların birden fazla hayrata sahip oldukları anlaşılmaktadır. Başta hanedana mensup Valide Sultan ve Sultan kızları, vali, bey ve paşa hanım ve kızları olmak üzere vilayet, kaza, nahiye ve köylerde yörenin ileri gelenlerinin ve halktan varlıklı kadınların servetlerini hayır yolunda toplumun menfaatine ve ihtiyaçlarına göre harcadıkları öğrenilmiştir. Halk olarak adlandırdığımız kesime mensup bazı kadınların yerli elit tabakaya mensup, bir kısmının ilim sahibi olduğu hayratlarında isimlerinden önce zikredilen unvanlardan öğrenilmektedir. Söz gelimi *Yenişehirli Hanımefendi* olarak tanımlanan kadının asil bir aileye mensup, *Molla Emine*'nin muhtemelen kız mekteplerinden birinde öğretmen, *Alime Kadın*'ın ise dinî bilgilere sahip biri olduğu söylenebilir.

Hayır sahibi hanımların inşa ettirdikleri yapıların cami ve mescidler dışında mektep ve medrese olmaları bu kişilerin eğitime önem verdiklerini göstermektedir. Aynı şekilde tekke ve zaviyeler ise hayır sahiplerinin tasavvuf-meşrep olduklarını akla getirmektedir. Kadınların bir kısmının eserlerini eşleri veya babaları adına inşa ettirdikleri anlaşıldığı gibi bazı hayratların eş veya evlatları tarafından ölümünden sonra onların adına yaptırıldığı görülmüştür. Kadınların servetlerini; aile büyüklerinden kalan miras, evlilik akitlerindeki mehirler, ailelerinden kalan ticarethaneleri başkaları vasıtasıyla işletmeleri, kadın pazarlarında sebze, meyve ve hayvanî ürünleri gibi ihtiyaç maddeleri satmaları yoluyla edindikleri kaynaklarda yer almaktadır. Bunun yanı sıra ebelik, hekimlik, terzilik, dokumacılık gibi meslek sahibi olanların çalışarak para kazandıkları da eklenmelidir. Saraya mensup olanların ise ulûfeleri ve kendilerine in'am olarak verilen diğer gelirlerinden elde ettikleri zikredilmiştir.

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

- Argit, Betül. *Rabia Gülnuş Emetullah Sultan 1640-1715*. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2014.
- Ayverdi, Ekrem Hakkı. *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri: Bulgaristan, Yunanistan, Arnavutluk*. İstanbul: İstanbul Fethi Derneği, 2000.
- Çam, Nusret. *Yunanistan'daki Türk Eserleri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2000.
- Eyice, Semavi. "Bayezid Camii." *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C. 6. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1992, 45-49.
- Eyice, Semavi. "Hamza Bey Camii." *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C. 15. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1997, 507-508.
- Gökbilgin, Tayyib. *XV-XVI Asırlarda Edirne ve Paşa Livası: Vakıflar-Mülkler- Mukataaalar*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, 1952.
- Halaçoğlu, Yusuf. "Teselya Yenişehiri ve Türk Eserleri Hakkında Bir Araştırma." *Güney-Doğu Avrupa Araştırmaları Dergisi* 2-3 (1974): 89-101.
- İlgürel, Mücteba. "Kösem Sultan." *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C. 26. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2002, 273-275.
- Kiel, Machiel. "Midilli." *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C. 30. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2005, 11-14.
- Kocaaslan, Murat. *Kösem Sultan: Hayatı, Vakıfları, Hayır İşleri ve Üsküdar'daki Külliyesi*. İstanbul: Okur Kitaplığı, 2014.
- Konuk, Neval. *Midilli, Rodos, Sakız ve İstanköy'de Osmanlı Mimarisi*. Ankara: Stratejik Araştırmalar Merkezi, 2008.
- Konuk, Neval. *Yunanistan'da Osmanlı Mimarisi*. Ankara: Stratejik Araştırmalar Merkezi, 2010.
- Kurt, Halil. "Yunanistan." *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C. 43. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2013, 586-595.
- Lowry, Health W. *Osmanlı Döneminde Balkanların Şekillenmesi 1350-1500: Kuzey Yunanistan'ın Fethi, İskanı ve Altyapı Gelişmesi*. Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi Yayınları, 2008.
- Lowry, Health W. *The Selçuk Sultan Câmi'i in Serez & it's Place in Early Ottoman Architecture/ Serez'deki Selçuk Sultan Câmi ve Erken Dönem Osmanlı Mimarisi'ndeki Yeri*. İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi Yayınları, 2013.
- Maydaer, Saadet. "Osmanlı Toplumunda Vakıf Kuran Kadınlar ve Mal Varlıklarının Kaynakları." *Vakıf Kuran Kadınlar*. Haz. Fahmeddin Başar. Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü, 2019, 143-157.
- Oğuz, İbrahim. "Midilli'de Osmanlı Vakıfları." Doktora tezi, Mersin Üniversitesi, 2014.
- Özgüleş, Muzaffer. „Gülnuş Emetullah Sultan'ın İmar Faaliyetleri." Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2013.
- Öztürk, Nazif. "Sosyal Siyaset Açısından Osmanlı Dönemi Vakıfları." *Yeni Türkiye* 7/32 (2000): 566-575.
- Serezli, Mehmet Esat. *Memleket Hatıraları*. C. 1. Haz. Aynur Koçak, İbrahim Şirin ve Faruk Yavuz. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2012.
- Tütüncü, Mehmet ve Fatih Mehmet Tanrıveren, "Son Selanik Valilerinden Hasan Fehmi Paşa Tarafından Eşi Feride Hanım Adına Yaptırılan Camii ve Kitabesi." *Düşünce ve Tarih Dergisi*

30 (2017): 30-38.

Uluçay, Çağatay. "Bayazıt II. Âilesi." *İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi* 10/14 (1959): 105-124.

Vakıf Kuran Kadınlar. Haz. Mevlüt Çam, Beyhan Hacıömeroğlu ve Adem Şahin. Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü, 2018.

Yediyıldız, Bahaeddin. "Osmanlılar Döneminde Türk Vakıfları ya da Türk Hayrat Sistemi." *Yeni Türkiye* 6/32 (2000), 534-550.

Yediyıldız, Bahaeddin. *XVIII. Yüzyılda Türkiye'de Vakıf Müessesesi*. Ankara: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu, 2003.

Yüksel, Hasan. "Osmanlı Toplumunda Vakıflar ve Kadın (XVI-XVII. Yüzyıllar)." *Osmanlı*. C. 5. Ed. Güler Eren. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 1999, 49-55.

ARŞİV KAYNAKLARI

BOA, BEO. 1869/140120

BOA, C. EV. 470/23758

BOA, C.EV. 411/20819

BOA, C. MF. 169/8443

BOA, EV. d. 15516

BOA, HAT. 1664/47.

BOA, MF-İBT. 372/5.



Mamuratü'l-Aziz Vilayeti Yabancı Misyonu: Kapusenler (Capucins)

Mission in Mamuratu'l-Aziz Province: Capucins

Selim Kılıçoğlu*

Öz

Misyonerlik faaliyetleri Osmanlı topraklarında 16. yüzyıldan beri etkin bir şekilde devam etmiştir. Osmanlı toprakları içerisinde yer alan ve misyoner raporlarında “Bible Land” olarak tanımlanan Anadolu coğrafyası ise misyon çalışmalarının önemli bölgelerindedir. Günümüzde Anadolu coğrafyası içerisinde yer alan ve ağırlıklı olarak Elazığ il sınırlarını kapsayan Mamuratü'l-Aziz Vilayeti, 19. yüzyılda misyonerliğin merkez istasyonları arasındadır.

Bu çalışmanın temel amacı, Osmanlı topraklarında yürütülen misyon faaliyetlerinden Fransız misyonuna, özelde de Anadolu'daki faaliyet alanlarına dikkat çekmek ve tartışma sahası oluşturmaktır. Üç ana bölüme ayrılan bu makalede, misyonerliğin Osmanlı topraklarındaki genel şeması, Fransızların bu genel şema içerisindeki konumu ve Anadolu coğrafyası özelinde bulunan Mamuratü'l-Aziz ve Harput'un yeri incelenmektedir. Çalışmada Osmanlı arşiv belgelerinden elde edilmiş çizimlerle o dönemde gezginler tarafından çekilmiş görsellerden yararlanılmıştır. Bu bölgede Fransisken cemaatine bağlı olan Kapusen tarikatı, Fransa Devleti himayesinde kolej seviyesinde yapı inşa edip çalışmalar yürütmüşlerdir. Makale kapsamında Harput ve Mamuratü'l-Aziz'de Kapusenlerin yapmış oldukları inşa faaliyetleri de değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler

Kapusen, Mamuratü'l-Aziz, Harput, Fransa Koleji, Anadolu

Abstract

Missionary activities have been active in the Ottoman lands since the 16th century. The Anatolian geography, which is located in the Ottoman lands and defined as the “Bible Land” in missionary reports, is one of the important areas of mission work. Mamuratü'l-Aziz Province, which is located in the Anatolian geography today and includes the provincial borders of Elazığ, is among the central stations of missionary in the 19th century.

The main purpose of this study is to draw attention to the French mission in the mission works carried out in the Ottoman lands, and to the activity and working areas in Anatolia in particular, and to create a discussion area. In this study, which I have divided into three main sections, the general scheme of Missionary in the Ottoman lands consists of the position of the French in this general scheme and the location of Mamuratü'l-Aziz and Harpoot in the Anatolian geography. In the study, drawings obtained from Ottoman archive documents and images taken by the traveler or their travelers in the period were used. In this region, the Capuchins, which is affiliated with the Franciscan community, built and carried out studies at the college level under the auspices of the French State. Within the scope of the article, the construction activities carried out by the Capuchins in Harpoot and Mamuratü'l-Aziz were evaluated.

Keywords

Capucins, Mamuratü'l-Aziz, Harpout, France College, Anatolia

* **Sorumlu Yazar:** Selim Kılıçoğlu (Arş. Gör.), Fırat Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Elazığ, Türkiye. E-posta: selim.kilicoglu@gmail.com ORCID: 0000-0003-4173-9779

Atf: Kılıçoğlu, Selim. “Mamuratü'l-Aziz Vilayeti Yabancı Misyonu: Kapusenler (Capucins).” *Art-Sanat*, 17(2022): 253–273. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2022.17.930361>



Extended Summary

There are three main sections that stand out in this article. The first is the activities of the Christian missionary, the second is the mission work carried out by the French in the Ottoman Empire, and the other is the construction activities in Mamuratü'l Aziz, an important mission station in Anatolia. The main purpose of the study is to draw attention to the mission works carried out in Anatolia under the French auspices and to create a field of discussion.

As it is known, missionary dates back to the first times of Christianity. The teachings of St. Paul, which come to mind when missionary is mentioned, constitute the main reference point in the field of missionary work. Thus, Christianity was tried to be conveyed to people in other geographies, it was aimed to adopt and accept religion.

Anatolia, which has an important place in Christian teachings and history and known as Bible land, has been considered among the important focal points of missionary. The subjects of the Ottoman Empire, which have ruled in these lands for a long time, have been the first addressees of the missionary. The first known missionary activity in the Ottoman Empire started in 1583 when the Jesuits came to Istanbul.

Catholic sects operating in the Ottoman geography; The Jesuits in 1583, The Observants in 1584, the Capuchins in 1587, Riformati in 1630, Lazariste in 1783, Filles de la Charite in 1838, Frères des Ecoles Chretiennes in 1842, Notre Dame de Sion in 1861 The Georgian Catholic continues in the form of the Italian Ivrea Priests of 1869, while the Protestant sects; The American Board of Commissioners for Foreign Mission-ABCFM, The American Bible Society (ABS), The American Tract Society, Presbyterian Board, The American Friends' Mission, Armenia and The National Armenia and Indian Relief Association, Reformist Churches Union, Young Men Christian Union, Young Women Christian Union, Methodists, The Near East Relief.

In the 19th century, mission work became systematic, and each Christian Foreign State carried out its own mission work. Although Christianity was divided into separate branches as Catholic, Protestant and Orthodox, they carried out separate mission works under the auspices of states in particular.

The French mission work, which is one of the missions carried out specifically for foreign states, dates back to the 16th century. In addition to obtaining commercial concessions from the Ottoman Empire through Capitulations, the French began to gain privileges in the religious field as of the 17th century. Thus, the French acted as the sole and true guardians of the Christian mission carried out in the Ottoman lands.

The first Catholic school established in the Ottoman Empire was St. Benoit School. The school was opened by Jesuit priests. Another important Catholic school is St. Louis Language School. Louis Language School, gave language training to mission

officials in the east. The officials who were educated here carried out activities in Anatolia and the Holy Land under the auspices of France.

Among these activities, Mamuratü'l Aziz, an important station, draws attention. Mamuratü'l Aziz and Harpoot is a settlement that has been used since the Urartians, and its proximity to trade routes to the north and east gives this region a strategic importance. Although the region of Harpoot and Mamuratü'l Aziz was under the rule of the Ottomans since the 16th century, it was under the Diyarbakir Province, it was governed as a separate province from the middle of the 19th century. In addition to the American Protestant missionary in Harpoot, the French Capuchin mission also operated in this region.

In the Ottoman archives, as it is understood from the document “Appointment of the French Consul Deputy” in Harpoot in 1859, there was a community under the auspices of the French. The properties of the Capuchins reflected in the Ottoman archive documents in Harpoot and the abundance of construction activities they carried out in these properties show that an active mission field is working. With this motivation, it has been determined that the Capuchins also opened a French school in Mamuratü'l Aziz.

In the Mamuratü'l-Aziz Province yearbooks (1869-1907) that there are Armenian girls and boys schools. Girls and boys schools belonging to Kapusen priests in Gürcübey District. The number of female students belonging to Capuchins is 30 and the number of male students is 60.

Four different buildings with architectural drawings of the Capuchins in Harpoot and Mamuratü'l Aziz were seen in the Ottoman Archive documents. One is for church building, the others are educational buildings in the form of renovation or reconstruction. The most comprehensive one among these structures is Capuchins French College located in Mamuratü'l Aziz. The complex has three different buildings in the large land, one of the buildings is a church and the other two are housing and education structures.

After the First World War, the mission activities here were stopped. Kapusen French College was used by the Directorate of Education (Ministry of Education) for this period. However, none of these buildings have survived to the present day.

Considering the number of buildings and the quality of the building understood through the visuals, Mamuratü'l Aziz and Kapusen in Harpoot suggest that the mission is structured with a long-term and permanent understanding.

Giriş

“Misyon” ve “misyoner” kelimeleri Fransızca, İngilizce ve Almanca gibi dillerde benzer kelimelerle ifade edilmekte olup (missionary-missionarie, missinoär) Latince (missio) yetki, vekalet, bir kişiye bir iş için verilmiş özel görev anlamlarına gelmektedir¹. Misyon ve Hristiyanlık tarihî süreç içerisinde yan yana anılmış olup Hristiyan din adamlarının temel vazifelerinden biri olarak görülmüştür. Bu terim, 16. yüzyılda Cizvitler tarafından daha özel bir anlamda sömürge bölgelerine gönderilen kilise görevlileri için kullanılmıştır.

Dinin yayılması ve öğretilmesi faaliyeti olan misyonun İslam’daki karşılığı tebliğ kavramı çerçevesine oturmakta olup sadece doğruların söylenmesi ve aktarılması temel yaklaşımdır. Fakat misyonerlikte insanların vaftiz edilip Hristiyanlaştırılması amaçlanmakta, bu tutum Aziz Pavlus’un Korintoslulara gönderdiği mektuptaki ifadeden “ne yapıp edip insanların Hristiyanlığa kazandırılması” öğütü ile temellendirilmektedir².

Bu çalışmanın temel amacı, Osmanlı coğrafyasında yürütülen misyonerlik faaliyetlerinden Fransız misyonuna, özelde de Fransız Kapusen Rahiplerinin Anadolu’daki faaliyet alanlarına dikkat çekmektir. Hristiyan misyonerliğinin Osmanlı topraklarındaki faaliyetleri 15. yüzyıla kadar indirilse de Anadolu ve diğer bölgelerindeki etkin misyonerlik çalışmaları daha çok 19. yüzyılda görülmektedir.

Bu çalışma üç ana bölümden oluşmakta olup öncelikle Hristiyan misyonerliğinin Osmanlı coğrafyasındaki genel faaliyetlerine değinilecektir. Daha sonra Fransızların Osmanlı Devleti’ndeki misyon çalışmalarının genel çerçevesi ortaya konulmaya çalışılacak, son olarak Fransız Kapusen rahiplerinin Anadolu coğrafyasında önemli bir misyon noktası olan Mamuratü’l Aziz’deki inşa faaliyetleri aktarılacaktır.

1. Osmanlı’da Misyon Faaliyetleri

Osmanlı Devleti’nde misyonerlik faaliyetlerinin 15. yüzyıl Fransız Katolikleri tarafından başlatıldığı³, daha sonra Cizvit rahiplerinin 8 Kasım 1583’te İstanbul’a geldiği bilinmektedir. Cizvit rahipleri Galata’daki Saint Benoit Manastırı’na yerleşmişlerdir. İstanbul’da bilinen en eski misyonerler ise 1220 tarihinde şehre gelen Konventüel (Conventuel) rahipleridir. 13. yüzyılda geldiği iddia edilen bir diğer tarikat ise Dominikenlerdir. İstanbul’a gelen bu Katolik tarikatlarının temel amacı Greklerin Katolikleştirilmesidir⁴. Misyonerlerin gözünde Osmanlı Devleti’nin önemli olmasının sebebi Hristiyanlığın doğduğu kutsal topraklar ile “Bible Land” olarak misyon kitaplarında

1 Erdal Açıkse, *Amerikalıların Harput’taki Misyonerlik Faaliyetleri* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2003), 3.

2 Şinasi Gündüz, “Misyonerlik”, *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 30 (İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları, 2005), 193-199.

3 Mustafa Kaan Sağ, “Osmanlı Başkenti İstanbul’da Britanya Kökenli Misyoner Okulları ve İskoç Bir Yapı Ustası: Nicholson Burness” (Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2017), 23.

4 Tülin Taş, *19. Yüzyıl Anadolu’da Katolik Misyonerlerin Eğitim Alanındaki Faaliyetleri* (Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi, 2006), 114.

geçen Anadolu coğrafyasının üzerinde yer almasıdır. Osmanlı coğrafyasına gelen Katolik misyoner tarikatlar ve rahipler sırasıyla 1583'te Cizvitler, 1584'te Observantlar, 1587'de Kapusenler, 1630'da Riformati, 1783 Lazariste, 1838'de Filles de la Charite, 1842'de Frères des Ecoles Cheretienes, 1857'de Notre Dame de Sion, 1861'de Gürcü Katolik, 1869 İtalyan İvrea rahipleri şeklinde devam etmektedir⁵.

Papalık misyonerlik faaliyetlerini Papa XV. Gregoire (1623) döneminde Vatikan'da kurulan Propoganda Kongregasyonu (La Sainte Gongrégation de la Propaganda) başkanlığı ile yürütmüş, İstanbul'a 1655'te Osmanlı Devleti'ndeki bütün Katoliklerin bağlı olduğu Papa vekilliğini oluşturmuştur⁶. Osmanlı Devleti'ndeki Katolik misyonerlerin Türkleri Hristiyanlaştırmak, Rum ve Ermenileri ise Katolikleştirmek gibi emelleri olmuş fakat Müslümanları Hristiyanlaştırmak zor olduğundan Rum ve Ermeni azınlıklara yönelmişlerdir⁷. Hristiyan Katolikliğinin Osmanlı coğrafyasında imtiyaza sahip olması 1604 verilen kapitülasyonlar ile başlamaktadır. Kanuni Dönemi'nden beri Fransızlara verilmekte olan kapitülasyonlar ticari içerikli olup 17. yüzyıldaki imtiyazlara dini ayrıcalıklar da eklenmiştir⁸. Misyonerlik faaliyetleri genellikle eğitim-öğretim alanında faaliyet gösterip yasal zeminini bu alanda oluşturmuştur. Kilise veya konsolosluğa bağlı olan bu kuruluşlar teoloji (ilahiyat) temelli bir eğitim programı ile beraber meslek ve temel bilimler eğitimleri de vermişlerdir.

Osmanlı Devleti'nde faaliyet gösterecek yabancı veya misyoner okullarının yasal çerçevesi 1869 yılında yayımlanan Maarif-i Umumiye Nizamnamesi ile oluşturulmuştur. Bu nizamnamenin 129. maddesi yabancı okullara ait konuları içermektedir. Maddede yabancı okulların tanımı, masraflarının nasıl karşılanacağı ve açılması için gerekli şartlar belirtilmiştir. İlgili maddeye göre gerekli şartlar; Maarif Nezareti veya Mahalli Maarif Müdürlüğü'nden onaylı öğretmenlerin diploması, ders kitapları, program ve Maarif Nezaret ruhsatının başvuru dosyasında bulunmasıdır⁹. Bu şartların yanında yapılmak istenen okulun inşası için arsanın *sened-i hakanisi* de istenmektedir. Bu senette arazinin cinsi, mülk durumu gibi veriler yer alıp yetkililer tarafından kontrolü yapılmaktadır. Bunların yanında okulun yatılı ise masraflarının nasıl karşılanacağı ile yapılacak yerde bir sakinca olup olmadığı da araştırılmaktadır¹⁰. Osmanlı topraklarında başlıca eğitim faaliyetleri gösteren Katolik tarikatlar; Observant, Konventüel, Kapusen, Dominikan, Cizvit, Karmelit, Lazaristler, Filles de la Charité, Notre Dame de Sion, Immaculeé Conception de Notre Dame de Lourdes Rahipleri, Frères des Ecoles Chrétiennes, Frères Maristes, Salésien, Assomption rahip ve rahibelerinden oluşmaktadır¹¹.

5 Taş, "19. Yüzyıl Anadolu'da Katolik Misyonerlerin Eğitim Alanındaki Faaliyetleri", 17.

6 Taş, "19. Yüzyıl Anadolu'da Katolik Misyonerlerin Eğitim Alanındaki Faaliyetleri", 19.

7 Taş, "19. Yüzyıl Anadolu'da Katolik Misyonerlerin Eğitim Alanındaki Faaliyetleri", 21.

8 Taş, "19. Yüzyıl Anadolu'da Katolik Misyonerlerin Eğitim Alanındaki Faaliyetleri", 26.

9 Tuğrul Özcan, *Merkezî ve Modern Eğitim Kapsamında Osmanlı Gayrimüslim Cemaat ve Yabancı Okulları*, (İstanbul, Gece Kitaplığı, 2017), 37-39.

10 İlknur Polat Haydaroğlu, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Yabancı Okullar* (Ankara: Kültür Bakanlığı, 1990) 24-33.

11 Ekrem Aksoy, "Başlangıcından Günümüze Türkiye'de Fransız Okulları", *Synergies Turquie* 8 (2015), 29-46.

18. yüzyıl sonu Fransa devrimi ile başlayan siyasi yönetim anlayışındaki değişim Hristiyan dini cemaatlerin faaliyet ve işlerinin azalmasına sebep olmuştur. Devletlerdeki laik yaklaşımlar ile tarikat merkezleri kapanmaya başlamıştır. Fransa'da 13 Şubat 1790 meclis kararında tüm dini tarikatların kaldırılması yönünde karar alınmıştır. 1796 Belçika'da manastırlar kapatılmış, 1802'de Piedmont ve Savoy'da dindarlar sürgün edilmiş, 1803'te Almanya'da, 1810'da İtalya'da benzer durumlar yaşanmıştır. Bu yüzyılda Hristiyan tarikatlar Krallıklar altında faaliyet göstererek milli kiliseler kurulmaya başlamıştır¹². 1897'de Observantlar, Konvatürler ve Kapusenler XIII. Leo tarafından tek bir genel başkana bağlanmıştır¹³.

Hristiyanlığın diğer bir mezhebi olan Protestan misyonu da 19. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren İngiliz ve Amerikan cemaatleri tarafından başlamıştır. Osmanlı topraklarındaki bu misyon faaliyetleri, genel olarak Amerikan cemaatleri özelinde gerçekleşmiş olup The American Board of Commissioners for Foreign Mission (ABC FM) cemaatine bağlı olan Pliny Fisk ve Levi Parsons'un 15 Ocak 1820 tarihinde İzmir'e ayak basması ile başlamıştır¹⁴. Bu tarihten sonra Anadolu'da birçok önemli bölgeye yayılmış olan cemaatlerin, özellikle 1895'te cereyan eden olayların görüldüğü bölgelerde (Mamuratü'l-Aziz, Van, Erzincan, Erzurum, Sivas, Maraş, Merzifon, Diyarbakır, Urfa) yapılandıkları dikkat çekmektedir. Osmanlı coğrafyasında faaliyet gösteren Amerikan Protestan cemaat örgütleri; American Board (The American Board of Commissioners for Foreign Mission-ABC FM), Amerikan İncil (The American Bible Society-ABS), Amerikan Risale (The American Tract Society), Presbyterian Board, Amerikalı Kardeşler (The American Friends' Mission), Ermenistan ve Hindistan Milli Yardım Birliği (The National Armenia and Indian Relief Association), Reformist Kiliseler Birliği, Genç Erkekler Hristiyan Birliği, Genç Kadınlar Hristiyan Birliği, Metodistler, Yakın Doğu Muavenet Heyeti (The Near East Relief)'dir¹⁵. Protestanlığın bir diğer hamisi devleti İngilizler olup Osmanlı topraklarında faaliyetleri, imzaladıkları ticaret anlaşmaları (Baltalimanı Antlaşması, 1838) çerçevesinde hız kazanmıştır. 1840'lardan itibaren İngiliz topluluğuna ait olan misyoner cemaatler başta İstanbul ve Kudüs'te olmak üzere çok sayıda yapı inşa etmişlerdir¹⁶. Bir diğer Protestan millet Almanlar olup Alman birliğinin kurulmasından (1871) sonra Alman misyonu Osmanlı coğrafyasında faaliyetlerini Van, Muş, Mamuratü'l-Aziz ve Maraş'ta merkezi noktalar ile faaliyetlerini yürütmüşlerdir¹⁷.

12 Mehmet Çoban, "Bir Katolik Cemaati Olarak Fransiskanlar" (Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, 2008), 147.

13 Çoban, "Bir Katolik Cemaati Olarak Fransiskanlar", 90.

14 Sağ, "Osmanlı Başkenti İstanbul'da Britanya Kökenli Misyoner Okulları ve İskoç Bir Yapı Ustası: Nicholson Burness," 25.

15 Gülbadi Alan, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Amerikan Protestan Okulları*, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2015). ABCFM örgütü 1810'da Boston'da kurulmuştur. Örgüt sadece Osmanlı coğrafyasındaki misyon faaliyetlerini değil, dünyada yürütülecek çalışmaların da temelini oluşturmuştur.

16 Sağ, "Osmanlı Başkenti İstanbul'da Britanya Kökenli Misyoner Okulları ve İskoç Bir Yapı Ustası: Nicholson Burness," 14.

17 Uğur İnan, *Osmanlı Devleti'nde Almanların Protestan Misyonerlik Faaliyetleri* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2015), 52.

2. Osmanlı'da Fransız Misyonu

Misyonerlik, Katoliklik ve Protestanlık olmak üzere iki ana gruba ayrılmış, Fransız himayesindeki Katolik misyonerlerin Osmanlı toprakları içerisinde yürütmüş oldukları faaliyetler 16. yüzyıla kadar dayanmaktadır.

Papa X. Leo tarafından 1517'de Katolik tarikatlarından Fransiskanlar, Observant ve Konvantüller olarak ikiye ayrılmıştır¹⁸. Sonraki yıllarda Observantlar içerisinde yenilikçi bir hareket olan Kapusenler ortaya çıkmıştır. Bu hareketin önderi İtalya'nın Marches şehrinde yaşayan ve genç bir keşiş olan Matteo de Basci'dir. Kapusenler, Aziz Francesco gibi giyinip, tunik gömlek üzerine koni başlık takmışlardır. Resmi olarak "Little Hood" veya "Cappuccini" olarak adlandırılmışlardır. Kapusenler, 1619'da bağımsız bir yapı kazanıp Fransiskanlar içinde Observant, Konvantüller ve Kapusenler diye üç ana grup oluşmuştur¹⁹. 17. yüzyılda Kapusenler İtalya ve komşu adalarda 23, Fransa'da 8, İspanya'da 4, Flandra'da 2 ve diğer Avrupa ülkelerinde 5 yönetim merkezi kurmuştur²⁰. 1551 yılında Kapusen tarikatına mensup iki rahibin İstanbul'da misyonerlik faaliyeti yapmaya çalıştığı ve Osmanlı Devleti'nin buna müsaade etmediği de kaynaklarda geçmektedir²¹. Kapusen tarikatı, 1630'dan beri Mardin, Musul, Diyarbakır'da faaliyet göstermiş fakat 1667'de sadece Diyarbakır şubesi kalmıştır²².

Osmanlı Devleti'nde kurulan ilk Katolik okulu 1583 tarihli Galata'daki St. Benoit Okulu'dur. Okul Cizvit rahipleri tarafından açılmıştır. Diğer önemli Katolik okulu ise 1625 yılında Kapusenler tarafından kurulmuş olan Pera'da Fransız Konsolosluğu'nun içinde bulunan St. Louis Dil Okulu'dur²³. Bu dil okulunda doğuya gidecek misyon üyesi ve diplomatlar eğitim görmüştür. Dil okulunun 1785'te Paris'te açılan Yaşayan Doğu Dilleri Okulu sebebiyle zamanla etkinliği azalmıştır ve Louis Dil Okulu 1873'te kapanmıştır²⁴(G. 1). 1897 tarihli salnamede Osmanlı topraklarında Fransızlara ait 50 iptidai, 40 rüştiye, 28 idadi olmak üzere 127 tane okul bulunmaktadır²⁵. 1901'de meşruiyet kazanmış Fransız okul sayısı 259 olup bunlardan 17 tanesi Kapusenlere aittir. Yine bu tarihli Fransızlara kayıtlı ibadethane, hastane, mezarlık ve hayır kurumları ise 477 adettir²⁶.

1900'lerde Jean Baptiste Piolet yazdığı İstanbul misyonu mektubunda Kapusenler'in 1629'da Papalık tarafından etkin bir misyon olarak görüldüğünü, 17.

18 Çoban, "Bir Katolik Cemaati Olarak Fransiskanlar", 73.

19 Çoban, "Bir Katolik Cemaati Olarak Fransiskanlar", 85.

20 Çoban, "Bir Katolik Cemaati Olarak Fransiskanlar", 88.

21 Mehmet Aydın, "Türkiye'ye Yönelik Katolik Misyonerliğin Dünü ve Bugünü", *Türkiye'de Misyonerlik Faaliyetleri* (İstanbul: İslami İlimler Araştırma Vakfı, 2004), 93-122.

22 Oktay Bozan, *Osmanlı Döneminde Amerikan Misyonerlerinin Diyarbakır Vilayetine Gelişi ve Faaliyetleri*, *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 13 (2015), 333-361.

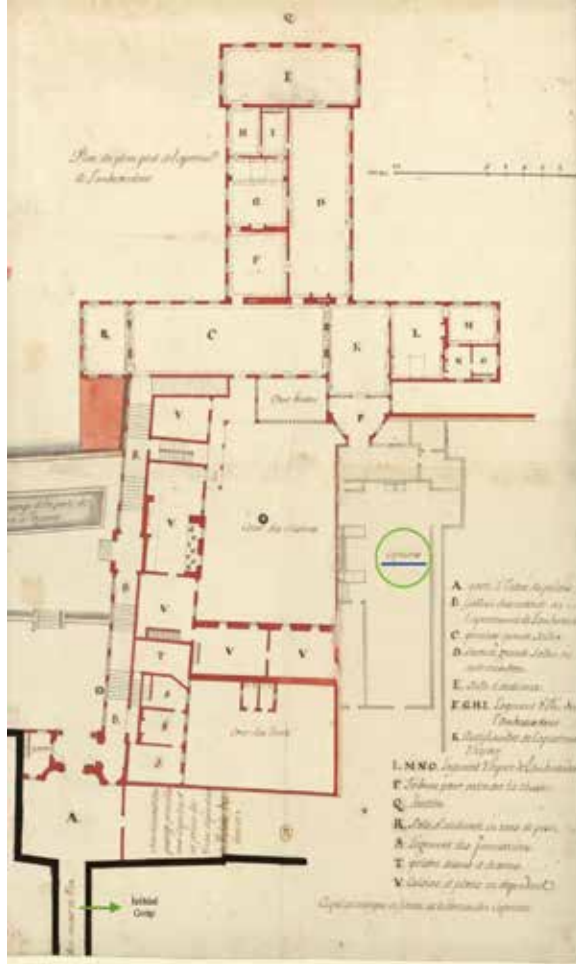
23 Özcan, "Merkezi ve Modern Eğitim Kapsamında Osmanlı Gayrimüslim Cemaat ve Yabancı Okulları", 111.

24 Aksoy, "Başlangıçından Günümüze Türkiye'de Fransız Okulları", 32.

25 Taş, "19. Yüzyıl Anadolu'da Katolik Misyonerlerin Eğitim Alanındaki Faaliyetleri", 34.

26 Şerife Yorulmaz, "Osmanlı Fransız İlişkileri Çerçevesinde Osmanlı Topraklarında Açılan Fransız Kültür Kurumları ve Bunların Meşruiyet Kazanması (19.yy-20.yy başları)", *Ankara Üniversitesi OTAM Dergisi* 11 (2000), 697-768.

yüzyılın sonuna doğru Damas, Saida, Beyrut, Cezayir, Kahire, Kıbrıs, Diyarbakır, İzmir ve Atina merkezlerinin oluştuğunu belirtmiştir. Piolet, Pera'daki Büyükelçilik binası yanındaki dil okuluna gelen öğrencilerin sadece İstanbul'dan değil Anadolu'dan ve Kutsal topraklardan da getirildiğini aktarmıştır. Mektupta, 1792'de Kapusen misyonu ve onu temsil eden Saint Louis Kilisesi'nin Fransa Krallığı'na hizmet edecek şekilde düzenlendiğine fakat genel misyonunun korunduğuna dikkat çekmiştir. Bu sebeple Anadolu'nun en ücra köşelerine okulların açılmasının misyon tarafından devam ettirildiğini ve 1892'de İstanbul-Kadıköy'deki elden geçirilen eski Hristiyan okulunun Anadolu'daki ve Kutsal topraklardaki misyon bölgelerine gidiş için temel noktalardan biri olduğunu Piolet mektubunda not etmiştir²⁷.



G. 1: 1722 tarihli Pera'daki Fransız Konsolosluğu Planı ve Kapusen Dil Okulu (Ambassade de France à Constantinople, 20 Aralık 2020, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53043303z?rk=429186;4>)

27 Haktan Bırsel, "Fransız Misyonerler Tarafından İstanbul ve Levant Misyonun Oluşturulması (Papaz J. Paptist Piolet'nin Mektubu)", *Turkish Studies* 9/4 (2014), 207-23.

Kapsusenlerin 19. yüzyıldaki Doğu misyonu 1822'de kurulan “İnancın Yayılması Birliği” ile 1856'da kurulan “Doğu'da İnancın Yayılması Birliği Okulları (l'Oeuvre des écoles d'Orient)” tarafından yürütülmüştür²⁸.

3. Mamuratü'l-Aziz Vilayeti'nde Kapusen Misyonu

Mamuratü'l-Aziz vilayetinin yaygın yerleşim bölgesi olarak kullanılan iki noktası bulunmaktadır: İlki Harput olup bölgenin yerleşim tarihi Urartulara kadar dayanmaktadır. Diğer nokta ise 19. yüzyılın ortalarından itibaren vilayet merkezi olarak gelişen ve günümüz Elazığ il merkezini oluşturan Mamuratü'l-Aziz'dir.

Harput, Doğu Anadolu Bölgesi'nde Elazığ şehrine 5 km uzaklıkta deniz seviyesinden 1280 metre yükseklikte kısmen yüksek kayalıkların ve kısmen de düz bir arazinin olduğu bir yerleşim yeridir. Harput, İpek Yolu üzerinde önemli ticaret merkezlerinden biri olan Malatya'ya 100 km mesafede konumlanmaktadır²⁹. Yunan coğrafyacısı Strabon'a göre Harput isminin kökeni bu bölgede bulunan *Karkathiokerta* ile *Arsamosanta* adlı iki şehirden biri olan *Karkathiokerta*'dir. Süryanice kaynaklarda *Hisnâ de Ziyad*, Arap coğrafyacıardan edinilen bilgilere göre Harput Kalesi için *Hisn-ı Ziyad*, kalenin yerleşmiş olduğu şehre ise *Hartabird* denmektedir. Harput isminin Ermeniceden neşet ettiği de söylenmektedir. Buna göre Hisar manasında “Bert” ve taş, kaya manalarında “Har” kelimeleri birleştirilerek “Taş Kale” anlamında *Harbert* kelimesinin kullanıldığı belirtilmektedir³⁰. Bu görüşlere ek olarak ismin kaynağı Urartu ve Hurriler'e de dayandırılmıştır. Son hecede yer alan *bert* veya *pert* ibaresinin Urartu dilinde şehir anlamına gelen *gert* kelimesinin bir varyantı olduğu ileri sürülmüştür. Harput, Asur çivi tabletlerinde *karpata*, Bizans kaynaklarında *Kharpote*, Frenk tarihçilerin metinlerinde *Quartapiert* şeklinde geçmektedir. Osmanlı devri kaynaklarında ise günümüzdeki hâlinin yanında *Hartabird*, *Harput*, *Harput*, *Hârbüt* şeklinde kullanımına da tesadüf edilmektedir³¹.

Harput tarihi MÖ 4-3 binlere kadar dayandırılıp Subarların bu çevrede yaşadıkları kaynaklarda geçmektedir. Fırat isminin de Subarlar tarafından verildiği arkeolojik kazılarda tespit edilmiştir. Subarlardan sonra sırasıyla Hititliler ve Urartular bölgede hakimiyet sürmüştür. 1. yüzyıldan sonra bölge Roma hakimiyetine girmiş, Hz. Ömer'in hâlifeliği döneminde İslam orduları Harput'u fethetmiştir. Harput 10. yüzyıla kadar Hamdanoğulları'nın elinde kalmıştır. 10. yüzyıldan sonra Harput ve çevresi Doğu Roma hakimiyetinde idare edilmiş Malazgirt Savaşı sonrası Emir Çubuk tarafından bölge Çubukoğulları hakimiyetine girmiştir³². Bizans döneminde Harput hakkında

28 Yorulmaz, “Osmanlı Fransız İlişkileri Çerçevesinde Osmanlı Topraklarında Açılan Fransız Kültür Kurumları ve Bunların Meşruiyet Kazanması (19.yy-20.yy başları),” 711.

29 İsmail Aytaç, “Malatya-Harput Kervan Yolu Güzergahı ve Kervansarayı”, *Dünü ve Bugünüyle Harput Sempozyumu; Tarih, Edebiyat, Şiir, Folklor* (Elazığ: Türkiye Diyanet Vakfı Elazığ Şubesi Yayınları, 1999), 225-247.

30 Mehmet Ali Ünal, *XVI. Yüzyılda Harput Sancağı (1518-1566)* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1989), 11-12.

31 Ünal, *XVI. Yüzyılda Harput Sancağı (1518-1566)*, 11-12.

32 Nureddin Ardıçoğlu, *Harput Tarihi* (Ankara: Yükseköğretim Kurulu, 1997), 114-118.

yeterli bir kaynak bulunmamaktadır. Sadece dönemin kaynaklarında Harput kalesinin mevcudiyeti, Bizans döneminde Harput'un bir kale-şehir olduğunu göstermektedir³³. 1087 yılında Çubuk Bey'in Harput'u alması ile şehir eski varlığını devam ettirmiş, yeni gelen Türkmen grupları tarımsal arazilerde konumlandırılmıştır. Çubuk Bey döneminden (1087-1113) günümüze ulaşmış yapı bulunmamaktadır. Harput 10. yüzyılda Çubukoğlu Beyliği, 11. yüzyılda Artukoğulları, 13. yüzyılda Selçuklular, 14. yüzyılda Dulkadiroğlu Beyliği, 15. yüzyılda Akkoyunlular ve son olarak da 16. yüzyıldan itibaren Osmanlı Devleti hakimiyetinde bulunmuştur³⁴.

Diğer yerleşim yeri olan bölge ise, Harput'un "Agavat Mezrası" ismi ile bilinmekte olan Mamuratü'l-Aziz'dir (G. 2). Burası 1867'de Harput Eyalet Meclisi'nin isteği ve Bâb-ı Âli'nin onayıyla Sultan Abdulaziz'e ithafen bu şekilde adlandırılmıştır. 19. yüzyılın ilk çeyreğinden beri Harput ve Diyarbakır vilayet valileri Harput'ta ikamet etmiş, 1856'dan sonra Mamuratü'l-Aziz'deki Hükümet Konağı'nda hizmet vermişlerdir³⁵. Vali konağının Mamuratü'l-Aziz'e taşınması ve 1866'daki Harput yangınlarından sonra şehir gelişmeye başlamıştır.



G. 2: 1914 tarihli harita

(Erişim 29 Aralık 2020, <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/102338>)

16. yüzyılda Harput'un genel nüfusu 13 bin olup 6 binini, 17. yüzyılda ise 5 bin nüfusun bin kadarını gayrimüslimler oluşturmaktadır. 19. yüzyılda genel nüfusta %20'lik artış olmuş ve genel nüfusun %28'ini gayrimüslimler teşkil etmiştir. 19. yüzyılda Harput'taki Müslüman mahalleleri; Sara Hatun, Kale, Mescid-i Müderris, Ahmet Bey, Kara Sofu, Ebu Tahir, Zahiye, Alaca Mescid, Orta Mescid, Ahi Musa, Hacılar,

33 Ertuğrul Danık, "Orta Çağ Harput'un Kentsel Gelişimi", *Dünü ve Bugünüyle Harput Sempozyumu; Tarih, Edebiyat, Şiir, Folklor* (Elazığ: Türkiye Diyanet Vakfı Elazığ Şubesi, 1999), 71-73.

34 Danık, "Orta Çağ Harput'un Kentsel Gelişimi", 71-73,

35 Ahmet Aksın, *19. Yüzyılda Harput*, (Elazığ: Ceren Ofset ve Matbaacılık & Reklamcılık, 1999), 73.

Esadiye, Ağa Cami, Meydan, Hoca Mescid, Cami-i Kebir mahalleleridir. Gayrimüslim mahalleler ise, Şehroz, Sinabut, Gürcü Beğ, Asuri, Çelebi olarak sıralanabilir³⁶.

Mamuratü'l-Aziz ve Harput'un birbirine yakın olmasından dolayı misyonerlik faaliyetleri iki bölgede de görülmüştür. Bu bölgede Katolik misyonu dışında Protestan misyonerliğine ait çalışmalar da bulunmaktadır. Protestan misyonunu American BOARD ile Alman cemaatleri yürütmüştür. American BOARD 1859'da Harput'ta Teoloji okulunu, 1865'te Protestan Ermeni Kiliseleri Birliğini, 1878'de Fırat Kolejini (Ermeni Koleji), 1900'de Harput Amerikan Konsolosluğunu ve 1909'da Mamuratü'l Aziz'de Annie Tracy Riggs Hastanesini açmıştır³⁷. Alman misyonerler ise 1895'teki olayları sebep göstererek Harput'taki yetimlere yardım için şehre gelmiş, misyon 1897'de okul, 1900'de bir Protestan Kilisesi yapmıştır. Yapılan araştırmalarda Mamuratü'l Aziz'de 2 iptidai, 1 rüşdiye, 1 idadi ve sanayi mektebinin Alman Protestan misyonerlerinin idaresinde olduğu belirlenmiştir³⁸. Osmanlı arşivlerinde yer alan Harput'ta 1859'da "Fransız Konsolos vekilin tayin edilmesi"³⁹ içerikli belgeden (G. 3), bölgede Fransa himayesinde yabancıların olduğu ve faaliyet gösterdiği anlaşılmaktadır.



G. 3: Harput'taki Fransa Konsolosluğunun Mührü
(B.O.A.-İ.HR.172.9321-H 28/03/1276 (25 Ekim 1859))

Mamuratü'l-Aziz vilayet salnamelerinde (1869-1907) Harput Gürcübey Mahallesi'nde Ermeni İptidai kız ve erkek okulu ile Kapusen rahiplerine ait İptidai kız ve erkek okulları olduğu görülmektedir. Kapusen rahiplerine ait olan okullardaki kız öğrenci sayısı 30, erkek öğrenci sayısı ise 60 olarak geçmektedir. Fakat salnamede Kapusen rahiplerinin cemaat adı kısmında karışık yazıldığı da dikkat çekmektedir⁴⁰. Fransız elçiliği rakamlarına göre 1905 tarihli verilerde Harput, Mezra ve Malatya'da

36 Salih Akyel, *19. Yüzyılın İlk Yarısında Harput Şehrinin Nüfus ve Toplum Yapısı* (Doktora Tezi, Fırat Üniversitesi, 2013), 159.

37 İdris Yücel, *Anadolu'da Amerikan Misyonerliği ve Misyon Hastanesi*, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2017), 224.

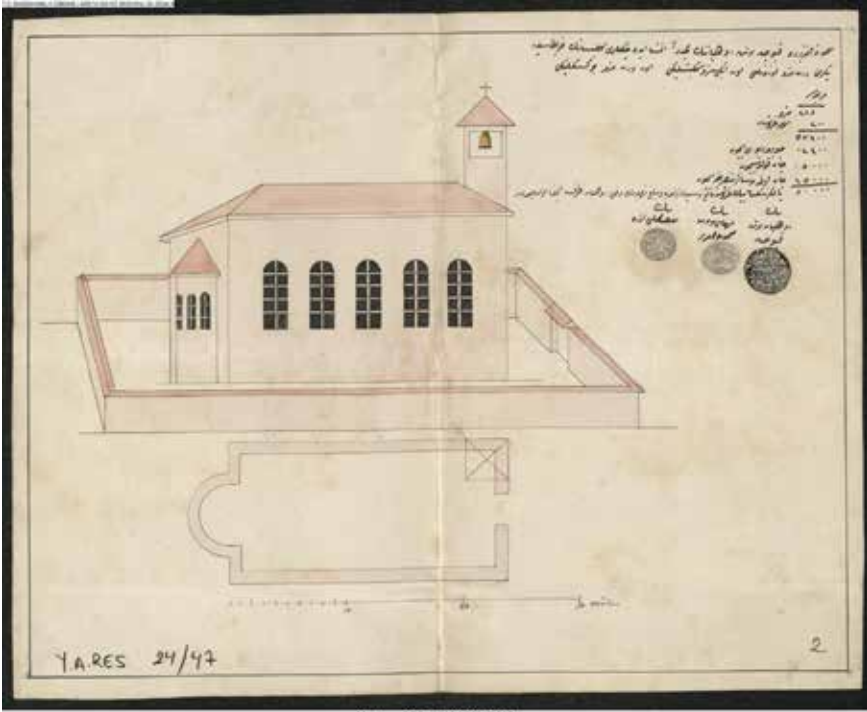
38 Uğur İnan, *Osmanlı Devleti'nde Almanların Protestan Misyonerlik Faaliyetleri* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2015), 462.

39 B.O.A.-İ.HR.172.9321-H 28/03/1276 (25 Ekim 1859)

40 Ünal Taşkın, "Maarif Salnamelerinde Mamuratülaziz", *International Journal of Social Science* 6 (2013), 1327-1353.

Kapusen rahiplerine ait okullarda toplam öğrenci sayısı 152 kişidir. 1901’de 6 okul, 1913 sonrası 10 yapı tespit edilmiştir⁴¹.

Şura-ı Devlet’te 1884’te okunan yazıda Fransız Kapusen rahiplerine ait Mamuratü’l-Aziz vilayetindeki Mamuratü’l-Aziz şehir merkezinde olduğu anlaşılan arazi üzerine kilise inşa edilmesi istenmiştir. Yapılan tahkikatlarda aynı arazi üzerinde hastane, mektep, kilise yapılması da gündeme gelmiştir. Yapılmak istenilen kâgir kilise Kışla-ı Hümayun’a ve Talimhane’ye yakın olduğundan Seraskerlikten de izin alınması ve çizimlerinin hazırlanması gerektiği ifade edilmiştir. Kilisenin 24 metre uzunluğu, 14 metre derinliği, 16 metre yüksekliği olacağı belirtilmiştir⁴²(G. 4). 1902 tarihli Meclis-i Vükela’da okunan hülusada aynı yerde mektep yapımı gündeme gelmiş, belirtilen ölçülerin gerçeği yansıtmadığı ve 41x21 metre taban alanı 10.25 metre yüksekliğine sahip bir yapı olduğu bilgisi yer almıştır⁴³.



G. 4: Mamuratü’l-Aziz’de yapılması istenilen kilise (B.O.A-Y.A.RES.24/47)

Mamuratü’l-Aziz’deki Kapusenlere ait Fransız Kolejinin kaynaklarda 1869’da kurulduğu belirtilmiştir⁴⁴ fakat bu bölgede bulunan en erken tarihli evrak 1884’te inşa

41 Şamil Mutlu, *Osmanlı Devletinde Misyoner Okulları* (Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 1999), 402.

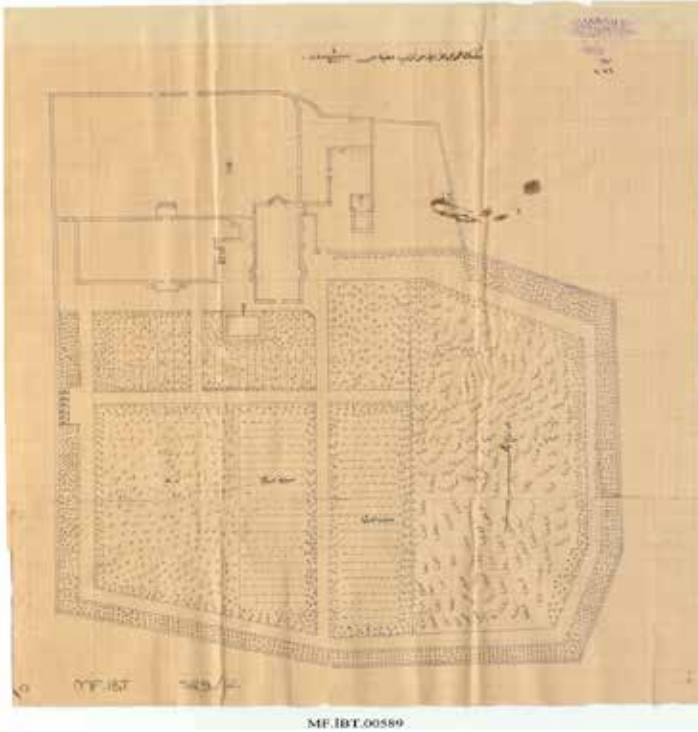
42 B.O.A- Y.A.RES.24/46- H.27.10.1301 (20 Ağustos 1884)

43 B.O.A-MV.104 -H. 14.04.1320 (21 Temmuz 1902)

44 Taş, “19. Yüzyıl Anadolu’da Katolik Misyonerlerin Eğitim Alanındaki Faaliyetleri”37.

edilmesi istenen kilise hakkındadır⁴⁵. Kışla-ı Hümayun ve Talimhane'ye yakın olan Mustafa Paşa Mahallesi'ndeki (günümüzde Elazığ merkezinde bulunmakta) bu mülkün 19. yüzyılın son çeyreğine ait vergi evrakına rastlanmaktadır.

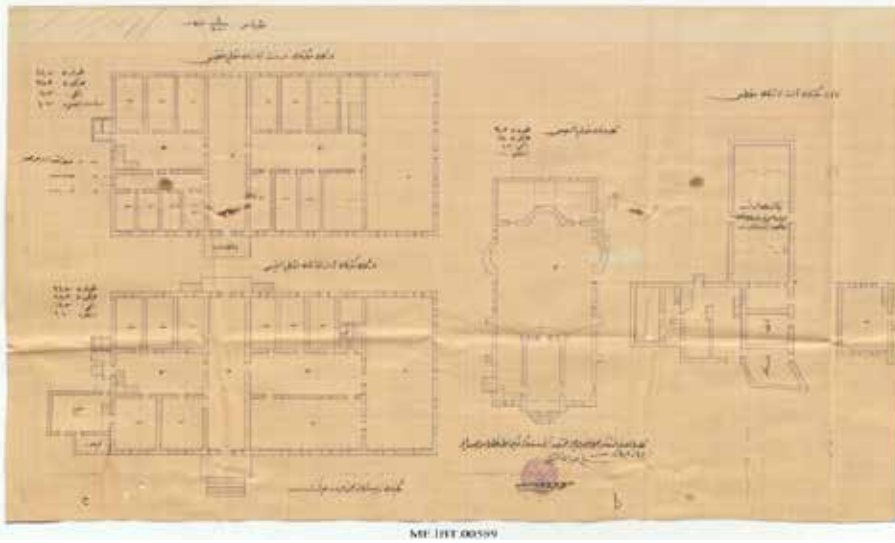
1916'da Maarif Nezaretine devri gerçekleşen Mamuratü'l-Aziz'deki Fransız Kolejin mevcut hâlinin ne zaman yapıldığı tespit edilememiştir. Maarif Nezaretine devir işlemi esnasında yapının vaziyet ve kat planları detaylı bir şekilde çıkarılmış, Nezaretin kullanımı için yapı yeniden işlevlendirilmiştir. Mamuratü'l-Aziz'deki Fransız Koleji bir kilise binası ile iki okul binasından oluşmuş ve yapılarından biri kız diğeri erkek okulu olarak işlevlendirilmiş, kilise yapısının içerisine oda bölümleri yapılmıştır⁴⁶. Erkek okulu olarak kullanılacak yapının ön cephesinde cumbalı bir çıkma bulunmakta, yörede yapılan evlerin ön cepheleri ile benzerlik taşımaktadır. Kilise yapısının giriş cephesi üzerindeki çan kulesi gotik katedrallerin kule uçlarına benzer formlarda ele alınmış olup yapının diğer kısımları sade, basit kırma çatılı bir mahiyette yapılmıştır. Eski Fransız Koleji, daha sonra Maarif Nezaretinin uhdesinde bulunan yapı, 1900'lü yıllarına ortasında çıkan yangınla harap olmuş, yapı topluluğu günümüze ulaşamamıştır (G. 5, G. 6, G. 7).



G. 5: Mamuratü'l-Aziz'deki Kapusen Fransız Koleji Vaziyet Planı (mikyas 1/500)
(B.O.A.MF.İBT.00589)

45 B.O.A.- Y.A.RES.24/46- H.27.10.1301 (20 Ağustos 1884)

46 B.O.A.-MF.İBT.589/ H.17.08.1334 (19 Haziran 1916)



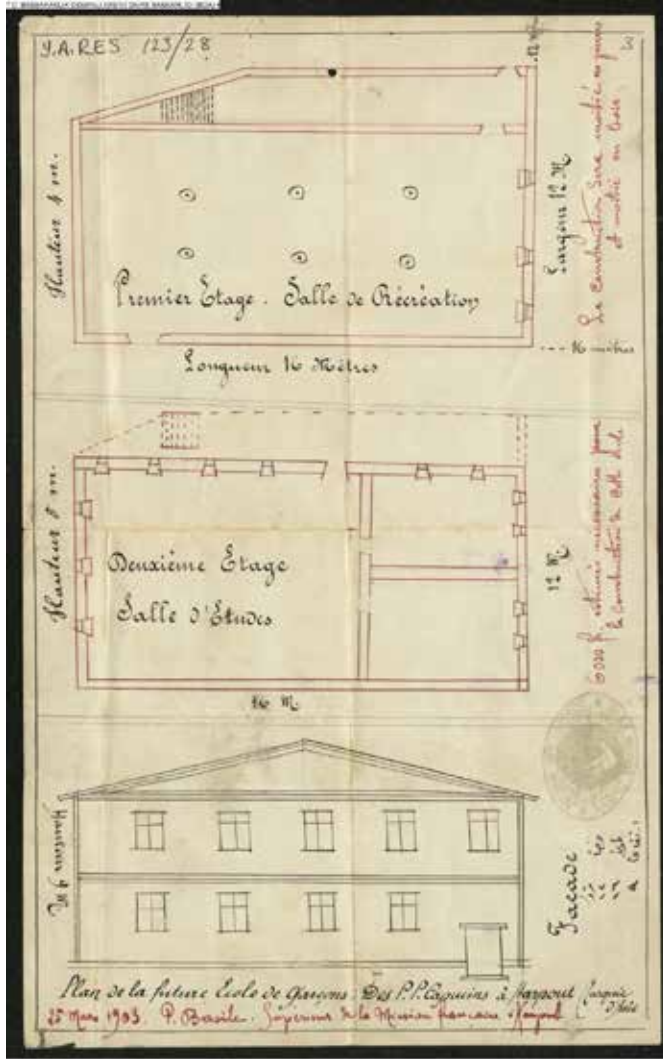
G. 6: Erkek ve Kız Okulu Olarak Kullanılacak Yapılar ve Eski Kilise Yapısı Planları (mikyas 1/200) (Soldan Sağa Erkek Okulu 1. ve 2. kat planları, Eski Kilise, Kız Okulu) (B.O.A.MF.İBT.00589)



G. 7: Mamuratü'l-Aziz'deki 1904 tarihli Kapusen Fransız Okulu (Raphael, *Album de la Mission de Mésopotamie et d'Arménie Confiée aux Frères*, Lyon, 1)

Mamuratü'l-Aziz vilayet merkezi dışında merkeze yakın eski yerleşim yeri olan Harput'ta da Kapusen Rahiplerinin kilise ve okul binaları bulunmaktadır. Kapusenlerin Harput'a daha önceden yerleşmiş oldukları bilinmesine rağmen, inşa faaliyetleri en erken 20. yüzyıl başındaki belgelerden takip edilebilmektedir. Harput'ta Kapusenlere

ait mektep olarak kullanılan binanın tekrardan yapılmasına dair 1903 tarihli evrakta, yapının 16x12 metre ebatlarında 9 metre yüksekliğinde olacağı, Maarif ve Hariciye nezaretlerinin onayları ile yapılabileceği belirtilmiştir (G. 8)⁴⁷. Yapının bir bodrum kat, normal kat planları ile ön cephe çizimleri yapılmıştır. Bodrum kata yapının yanından istinat duvarlarıyla tahkim edilmiş 5 veya 6 merdivenle inildiği anlaşılmaktadır. Bodrumda taşıyıcı yan duvarların yanında yapının ortasında 6 taşıyıcı ayak/kolon olduğu görülmektedir. Yapının kat planları ve görsellerindeki pencere açıklıkları birbiri ile örtüşmemekte olup çizimdeki pencere gösteriminden (içeri genişleyen pencere boşluğu) yapının taş malzeme ile yapıldığını düşündürmektedir.



G. 8: Harput'ta Yapılması İstenen Okul (B.O.A.YA.RES.123/28)

47 B.O.A.- Y.A.RES. 123/28- H. 18.08.1321(8 Kasım 1903)

Bir diğ er belge ise, 1909 yılında Kapusen rahiplerinin hanesi olan arazi üzerinde bir mektep ve manastıra ek yapı yapılması hakkındadır. 1903'teki arazi ile burada inşa edilmiş olan manastır ve mektep yapısı arasında bir bağlantı kurulamadığından okul ve buradaki manastır-mektep yapısının farklı noktalarda olduğu düşünölmektedir. Manastıra ek yapı ve mektep inşa edilmesi istenen hane arazilerinin satın alınma tarihleri 1892⁴⁸,1897⁴⁹,1905⁵⁰'tir.

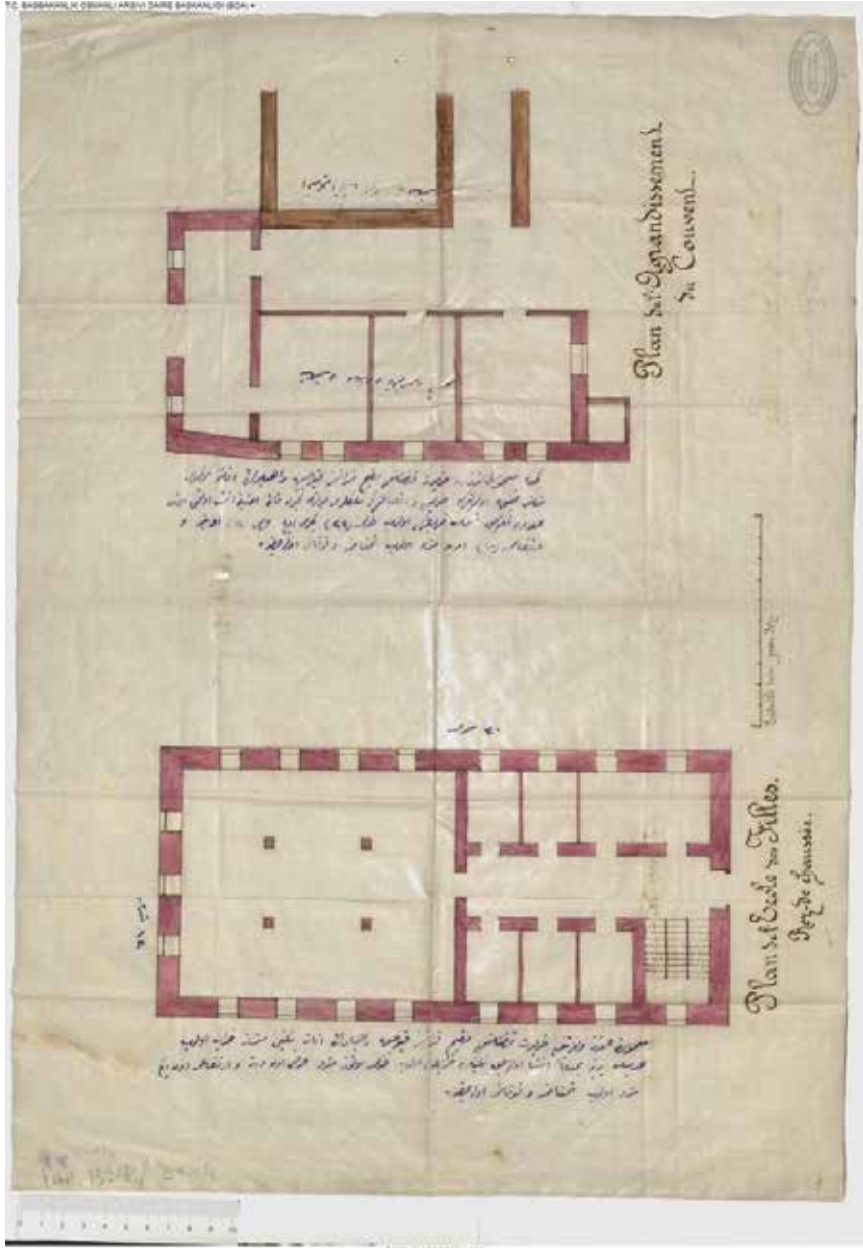
Belgelerde kız mektebi olarak kullanılacak olan yapının inşa faaliyeti sırasında mevcut olan manastır yapısına ilave bir yapı inşa edileceğı bilgisi verilmiş ve mektebin yeniden yapılması istenmiştir. Bu yenileme esnasında yapının "sadece mülk" olduğu belirtilmiş fakat arazinin "Pier kapusen" kilisesi olduğu tahkikatlarda yer almıştır. Manastıra ilave edilecek olan bölümün 11x23 metre taban alana, 10 metre yüksekliğe; kızlar için yapılacak olan bölümün ise 30x14 metre taban alana, 12 metre yüksekliğe sahip olacağı evraklardan anlaşılmaktadır⁵¹. Mektebin kat planları incelendiğinde işlevi belirtilmemiş altı küçük oda ve dört dikme ile desteklenmiş geniş bir mekân bulunduğu fark edilmektedir. Bu geniş mekânın derslik olduğu düşünölmektedir. Manastıra ek olarak yapılacak birim içerisindeki 4 odanın da işlevi belirtilmemiş olup dışarıya açılan koridorlar bulunmaktadır. Her iki yapının duvar kalınlıklarından kâgir olarak yapıldığı, iç duvarlarının ise ahşap elemanlarla ayrıştırıldığı tahmin edilmektedir. (G. 9, G. 10).

48 B.O.A- İ.HR. 420/4-3 -H.05.07.1309 (4 Şubat 1892-mektep mülkü); B.O.A- İ.HR. 420/4-2-H.23.07.1309 (22 Şubat 1892- manastır mülkü)

49 B.O.A- İ.HR. 420/4-4-H.5.06.1315 (1 Kasım 1897-manstır mülkü)

50 B.O.A- İ.HR. 420/4-5-H.09.07.1323 (9 Eylül 1905- mektep mülkü)

51 B.O.A.İ.HR.420.4.11.



G. 9: Harput'taki Manastır ve Kilise Alanı, sağ Çizim Manastıra Ek Yapılacak Bölüm, sol Çizim Kız Mektebi (B.O.A. İ.HR.420.4.11)



G. 10: Kapusen Rahiplerinin Harput'taki Manastır ve Kız Mektep Alanının Eski Hâli
(Raphael, *Albüm de la Mission de Mésopotamie et d'Arménie Confiée aux Frères*, Lyon, 3)

Sonuç

İncil'de geçen "Bible Land" Osmanlı hâkimiyeti altında olan Anadolu coğrafyası, misyon çalışmaları açısından ayrı bir öneme sahiptir. 15. yüzyıldan itibaren Katoliklerin misyonerlik faaliyetleri İstanbul'da başlamış, yüzyıllar içerisinde Anadolu'da etki sahaları genişlemiştir. Katolik misyonun İstanbul'da önemli bir halkası olan St. Louis Dil Okulu'nda eğitim gören rahipler, daha sonra Anadolu coğrafyasında faaliyet göstermişlerdir. Katolik misyonerliği genellikle Fransız himayesinde olup Anadolu'da (Diyarbakır ve Mardin) 1630'lardan beri Fransız Kapusenlere ait misyonerlik faaliyetleri sürdürülmüştür. Osmanlı topraklarında Hristiyan misyonerliğinin bir diğer kolu Protestanlık mezhebi altında yürütülmüştür. Bu çalışmalar Anadolu coğrafyasında 19. yüzyılın başlarından itibaren Britanya ve Amerika öncülüğü ile başlamış, daha sonra Alman misyonerlerin de katkısıyla devam etmiştir.

Mamuratü'l-Aziz ve Harput'taki misyon hareketleri (Katolik ve Protestan Misyonları), Osmanlı coğrafyasının genelinde olduğu gibi, 19. yüzyılın ikinci yarısında başlamıştır. Literatürde Harput'taki Protestan mezhebine bağlı American BOARD uhdesindeki faaliyetler kolayca takip edilebilmekte ancak Kapusen Katolik misyonu hakkında bilgi oldukça sınırlıdır. Kapusen Rahiplerinin Harput çevresinde (Diyarba-

kır, Mardin) 17. yüzyıla kadar uzanan faaliyetleri hakkında veriler olmasına rağmen, Harput ve daha sonra Mamuratü'l-Aziz merkezinde ne zamandan beri aktif olarak çalıştıkları bilinmemektedir. Harput'taki Fransız konsolosluğuna ait 19. yüzyılın ortalarına dayanan belgelerden yola çıkılarak bölgede etkin bir Fransız nüfusundan söz edilebilmekte, misyon faaliyetlerinin bu zaman aralığında başladığı varsayılmaktadır.

Fransız Kapusen Rahiplerinin inşa faaliyetlerinin önce Harput'ta mı yoksa Mamuratü'l-Aziz vilayet merkezinde mi başladığı tam olarak ayırıştırılamasa da Mamuratü'l-Aziz'de 1869'da Fransız Kolejinin varlığından bahsedilmektedir. Kolej hakkında en net bilgi 1916'da Maarif Nezaretine devir işlemi sonrasında ele alınmış 1/500 ve 1/200 ölçekte (mikyas) vaziyet ve kat planları çizimleri üzerinden edinilmektedir. Fransız Koleji, Maarif Nezaretine geçtikten sonra alanda bulunan üç yapıdan biri kız diğeri erkek mektebi olarak kullanılmıştır. Kolejin erkek mektebine dönüştürülen binasının ön cephesi yörede yaygın olarak kullanılan cumbalı ev formundadır. Kilise yapısının giriş bölümü üstünde yer alan çan kulesi ise gotik kilise kulelerinin tepe formlarına benzetilmiştir.

Mamuratü'l-Aziz vilayetindeki merkez yerleşimi dışında kalan bir diğer önemli şehir Harput'tur. Harput'taki Kapusenlere ait 20. yüzyılın başında alınmış tapu belgeleri olmasına rağmen, arazilerde bulunan yapıların daha önceden yapıldığı anlaşıl-maktadır. 1903'te bir okul, daha sonra 1909'da yeni bir kız mektebi ve eski manastır yapısına ek yapılmasına dair çizimlerden, yapılaşmanın yeni olmadığı anlaşıl-maktadır. 1903'teki yapının iptidai mahiyette olan çizimlerinden iki katlı bir yapı inşa edileceği anlaşıl-maktadır fakat ikinci kattın çizimleri belgede bulunmamaktadır. Normal kat planlarında bodruma inen merdivenler dışında başka bir merdiven görülmemekte, üst kat bağlantısı çizimler üzerinden anlaşıl-mamaktadır. Çizimlerde bodrum ve normal kat ile ön cephesi gösterilmiş olup duvar kalınlıkları ve pencere çizim tekniğinden dış duvarlarının taş malzemenen yapıldığı düşünölmektedir.

1909 yılına ait çizimlerde ise Harput'ta bulunan manastır arazisinde yeni bir kız mektebi ile manastıra ek yapı inşa edilmesi istenmektedir. Fakat çizimlerde sadece kat planları olduğundan iç mekânların işlevleri tam olarak anlaşıl-mamaktadır. Kız mektebine ait çizimlerdeki mekân hiyerarşisi göz önüne alındığında bir ana derslik ve altı küçük birim bulunduğu düşünölebilir. Bölgedeki yapı stokunun kerpiç olduğ-u göz önüne alındığında, Kapusenlerin Mamuratü'l-Aziz ve Harput'taki yapılaşmasın-da, kalıcı ve ayrıcalıklı bir yaklaşım kaygısı içerisinde oldukları düşünölmektedir. Bu yapılardan hiçbirini günümüze ulaşmamış olup en uzun süre ayakta kalmış olan Fransız Koleji (Eski Muallim Mektebi) 1950'lerin ortasında yanmıştır.

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

- Açıkses, Erdal. *Amerikalıların Harput'taki Misyonerlik Faaliyetleri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2003.
- Aksın, Ahmet. *19. Yüzyılda Harput*. Elazığ: Ceren Ofset ve Matbaacılık & Reklamcılık, 1999.
- Aksoy, Ekrem. "Başlangıcından Günümüze Türkiye'de Fransız Okulları". *Synergies Turquie* 8 (2015): 29-46.
- Akyel, Salih. "19. Yüzyılın İlk Yarısında Harput Şehrinin Nüfus ve Toplum Yapısı". Doktora Tezi, Fırat Üniversitesi, 2013.
- Alan, Gülbadi. *Osmanlı İmparatorluğu'nda Amerikan Protestan Okulları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2015.
- "Ambassade de France à Constantinople", Bibliothèque Nationale de France, 1722. Erişim 20 Aralık 2020, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53043303z?rk=429186;4>.
- Ardıçoğlu, Nureddin. *Harput Tarihi*. Ankara: Yükseköğretim Kurulu, 1997.
- Aydın, Mehmet. "Türkiye'ye Yönelik Katolik Misyonerliğin Dünü ve Bugünü". *Türkiye'de Misyonerlik Faaliyetleri*. İstanbul: İslami İlimler Araştırma Vakfı, 2004, 93-122.
- Aytaç, İsmail. "Malatya-Harput Kervan Yolu Güzergahı ve Kervansarayı". *Dünü ve Bugünüyle Harput: Sempozyumu: Tarih, Edebiyat, Şiir, Folklor*. Elazığ: Türkiye Diyanet Vakfı Elazığ Şubesi Yayınları, 225-47.
- Birsel, Haktan. "Fransız Misyonerler Tarafından İstanbul ve Levant Misyonu'nun Oluşturulması (Papaz J. Paptist Piolet'nin Mektubu)". *Turkish Studies* 9/4 (2014): 207-223.
- Bozan, Oktay. "Osmanlı Döneminde Amerikan Misyonerlerinin Diyarbakır Vilayetine Gelişi ve Faaliyetleri", *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 13 (2015): 333-361.
- (B.O.A.)İ.HR.420.4.11.
- Çoban, Mehmet. "Bir Katolik Cemaati Olarak Fransiskanlar". Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, 2008.
- Dank, Ertuğrul, "Orta Çağ Harput'un Kentsel Gelişimi", *Dünü ve Bugünüyle Harput: Sempozyumu: Tarih, Edebiyat, Şiir, Folklor*, Elazığ: Türkiye Diyanet Vakfı Elazığ Şubesi, 1999, 71-73.
- Gündüz, Şinasi. "Misyonerlik". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. C. 30. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2005, 193-99.
- "1914 tarihli harita." Erişim 29 Aralık 2021, <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/102338>,
- Haydaroğlu, İlknur Polat. *Osmanlı İmparatorluğu'nda Yabancı Okullar*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990.
- İnan, Uğur. *Osmanlı Devleti'nde Almanların Protestan Misyonerlik Faaliyetleri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2015.

- Mutlu, Şamil. “Osmanlı İmparatorluğunda Yabancı Okullar”. Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 1999.
- Özcan, Tuğrul. *Merkezî ve Modern Eğitim Kapsamında Osmanlı Gayrimüslim Cemaat ve Yabancı Okulları*. İstanbul: Gece Kitaplığı, 2017.
- Raphael, Frère. *Album de la Mission de Mésopotamie et d'Arménie Confiée aux Frères- Mineurs Capucins de la Province de Lyon*, 1904.
- Sağ, Mustafa Kaan. “Osmanlı Başkenti İstanbul'da Britanya Kökenli Misyoner Okulları ve İskoç Bir Yapı Ustası: Nicholson Burness”. Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2017.
- Taş, Tülin. “19. Yüzyıl Anadolu'da Katolik Misyonerlerin Eğitim Alanındaki Faaliyetleri”. Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi, 2006.
- Taşkın, Ünal. “Maarif Salnamelerinde Mamuratülaziz”. *International Journal of Social Science* 6 (2013): 1327-1353.
- Ünal, Mehmet Ali. *XVI. Yüzyılda Harput Sancağı (1518-1566)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1989.
- Yorulmaz, Şerife. “Osmanlı Fransız İlişkileri Çerçevesinde Osmanlı Topraklarında Açılan Fransız Kültür Kurumları ve Bunların Meşruiyet Kazanması (19.yy-20.yy başları)”. *Ankara Üniversitesi OTAM Dergisi* 11 (2000): 697-768.
- Yücel, İdris. *Anadolu'da Amerikan Misyonerliği ve Misyon Hastanesi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2017.



Joseph Beuys'un Anısına: 1980'lerden Bir Sergi ve İzmir Çağdaş Sanat Ortamına Etkisi

In the Memory of Joseph Beuys: An Exhibition from the 1980s and Its Impact on the İzmir Contemporary Art Scene

Rabia Özgül Kılınçarslan*

Öz

1980'li yıllarda Türkiye kültür ve sanat sahnesindeki önemli tartışmalardan biri, sanatın ticarileşmesidir. Sanatın ticarileşmesinin sonuçlarından biri de sanat eserinin dekoratif bir objeye dönüşmesidir. Bu soruna çözüm olarak geleneksel araçlarla üretilen bir sanat eseri yerine, sanat piyasasının taleplerinin dışında kalan bir sanatsal pratik önerilmiştir. Bu sanatsal pratiğin nasıl ve hangi araçlarla oluşturulacağı sorusu, sanatçıların alternatif sanatsal arayışlarını ortaya çıkarmıştır. 1986 yılında İzmir Alman Kültür Merkezinde gerçekleştirilen *Joseph Beuys'un Anısına Bir Başka Sanat Toplu Sergi Gösteri* sergisi, bu tartışmaları anlamak açısından önemli bir örnektir. Artistik pratiğiyle çağdaş sanatın dilini belirleyen önemli sanatçılardan biri olan Joseph Beuys, sanat ile hayat arasındaki sınırı bulanıklaştırmış, sanat disiplinlerinin alanını *sosyal heykel* kavramıyla genişletmiştir. İzmir kültür sanat ortamında, alternatif sanat pratiklerinin sergilendiği ilk grup sergisi olması, serginin sanat tarihi kronolojisi içindeki yerini belirlemektedir. Sergide yer alan sanatçıların bazıları, 1980'li yıllarda Türkiye'de sergilenen alternatif sanat çalışmalarını ve kavramsal sanat eserlerini üreten ve kavramsal sanatın dilini belirleyen sanatçılardır.

Bu çalışmanın amacı, görsel sanatların üretim şartlarında yaşanan son derece önemli bir tarihsel kaymayı gösteren *Joseph Beuys'un Anısına Bir Başka Sanat Toplu Sergi Gösteri* sergisinin daha önce ele alınmamış içeriğini aktarmak ve sanat tarihi bakımından önemini ortaya koymaktır.

Anahtar Kelimeler

Çağdaş Sanat, 1980'ler, Joseph Beuys, Cengiz Çekil, İzmir

Abstract

In the 1980s, one of the most important debates in the arts and culture scene in Turkey is the commercialization of art. One of the results of the commercialization of art is the transformation of the work of art into a decorative object. As a solution to this problem, instead of a work of art produced by traditional mediums, an artistic practice outside the demands of the art market has been proposed. The question of how and with which mediums to create this artistic practice has brought out alternative artistic tendencies. Held in 1986 at the İzmir German Cultural Center, *Another Art Collective Exhibition in the Memory of Joseph Beuys* exhibition is an important example to understand these discussions. Joseph Beuys, one of the important artists who determined the language of contemporary art with his artistic practice, blurred the border between art and life and expanded the field of art disciplines with the concept of *social sculpture*. The fact that it is the first group exhibition in the İzmir culture and arts environment where alternative art practices are exhibited determines the place of the exhibition in the art history chronology. The aim of this study is to convey the previously unwritten content of the exhibition, which shows an extremely important historical shift in visual art practices, and to reveal its art-historical importance.

Keywords

Contemporary Art, 1980s, Joseph Beuys, Cengiz Çekil, İzmir

** **Sorumlu Yazar:** Rabia Özgül Kılınçarslan (Dr. Öğr. Üyesi), İzmir Ekonomi Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, İzmir, Türkiye. E-posta: ozgul.kilincarslan@ieu.edu.tr ORCID: 0000-0001-9963-2208

Atıf: Kılınçarslan, Rabia Ozgul. "Joseph Beuys'un Anısına: 1980'lerden Bir Sergi ve İzmir Çağdaş Sanat Ortamına Etkisi." *Art-Sanat*, 17(2022): 275–298. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2022.17.984180>



Extended Summary

In Memory of Joseph Beuys An Another Art Joint Exhibition Show event, one of the important examples to understand and rethink the 1980s, when alternative approaches started in the art of Turkey, took place between March 10th and 23rd, 1986 in Izmir German Cultural Center. The emergence of the exhibition, the manifesto of the exhibition, and the motivation of the artists to participate are the opposite of the commercialization criticism of contemporary art today. This study which discusses the exhibition, a first for the emergence dynamics of contemporary art in Turkey in the 1980s and the culture and art scene in Izmir, has been carried out by using primary and secondary sources. In this study, the materials, showing the discourse of the exhibition, documents, showing the exhibition setup, and the works of the artists were examined. An interview was made with the artist Vahap Avsar, who took part in the exhibition setup and the exhibition. These collected data were evaluated within the art discussions of the 1980s.

Turkish contemporary art history researches usually focus on the singular narrative mainly, for reasons of the lack of Turkey's chronological study of contemporary art, archives, and documents, and the inability to establish a link between the cases that are disconnected with each other and with actors. In addition to these studies, the works that are made by focusing on thematic exhibitions also serve as a source for the historical narrative. In this respect, group exhibition, which is a collective event where artists come together around a certain discourse, is important in terms of understanding and positioning the artistic debates of that period. It is the first group exhibition in the Izmir culture and art scene where alternative and new artistic trends take place. It partially has basic features such as discourse partnership, material and technical partnership, and form commonality, which we can see in one or more of the group exhibitions. The fact that group exhibitions have a common artistic approach and discourse, which are presented as a manifesto and have an avant-garde proposition, enables us to easily mark these exhibitions in a chronological study of art history. Discourse partnership, that is, the partnership in aesthetic and ethical values can be examined through the explanation of "common minimum" in the exhibition manifesto.

At the exhibition, alongside the works with artistic expression fields such as collage, photography, painting, and printing that have already proved their majority; we see that some of the works in these fields are exhibited together when conceptual art and installation art did not yet become one of the important expression areas of contemporary art in the 1980s. Although we do not find it difficult to accept such an exhibition as a contemporary art exhibition today, the coexistence of these approaches for the 1980s can be described as both a bit contradictory and avant-garde. In the 1980s, they criticized the negativities such as the artistic desensitization, created by similar works on the taste in artistic activities, the transformation of the artwork into

a decorative object, and/or a commercial commodity. They underlined that artwork is an artistic and cultural communication tool.

In the field of fine arts, it is inevitable to talk about the impact of the Istanbul State Academy of Fine Arts in Turkey. It is possible to observe that the effects of periodic differences and lifestyles on which this effect began to lose its power in the 1980s directly reflected on the art environment. The decrease of state support for culture and art and the oppressive attitude of the political environment to opposing discourses affected the discussions in the culture and arts environment. In these years, when the number of private galleries increased, banks started to open branch galleries in other provinces besides Istanbul and Ankara. Bank collections have had an important effect on the formation of the art market. Private galleries, which opened one after another in the 1980s, also affected the art market. Galleries have played a very important role in increasing the number of collectors, sales of their works, and promoting the artists.

After 1980, the changes in Turkey's cultural and artistic environment's reflection have been seen in Izmir. In the Izmir culture and art environment, there are a limited number of private galleries such as Vakko Gallery, private bank galleries (Isbank, Yapı Kredi, Esbank, Ziraat Bank, etc.), as well as the galleries of the cultural centers of local administrations and universities in the 1980s. However, in this period, artworks for plastic arts, painting, and sculpture are seen in exhibitions in Izmir. Some artists-academics who studied abroad and met alternative trends in art, such as Erdag Aksel, Cengiz Cekil, and Ann Aksel (Dorsey), who also took part in the "In Memory of Joseph Beuys" exhibition, were influential in the development of contemporary art in Izmir in the 1980s. It is the first group exhibition where conceptual art examples and alternative art practices are exhibited in the Izmir culture and art environment. A significant number of artists (Necati Abacı, Halil Akdeniz, Ann B. Aksel, Erdağ Aksel, Turgut Aldemir, Hüseyin B. Alptekin, Vahap Avşar, Zafer AYTEKİN, Canan Beykal, Michael Bishop, Lynn Criswell, Cengiz Çekil, Osman Dinç, Ahmet Elhan, Ayşe Erkmen, Adem Genç, Serhat Kiraz, Ahmet Koman, Füsün Onur, Ahmet Öktem, Mümtaz Sağlam, Fevzi Saydam, Sarkis, Yusuf Taktak) in the exhibition are the founding actors of the contemporary art scene of Turkey. Another importance of the "In Memory of Joseph Beuys Exhibition" is that it is the first exhibition of Huseyin Bahri Alptekin, an important artist in Turkish contemporary art. It is important that the Collective Exhibition I and Collective Exhibition II, held at the Turkish American Cultural Association, is a continuation of this exhibition and that some of the artists, participating in this exhibition, continue their joint search for new trends with these exhibitions.

Giriş

Çağdaş sanata dair tanımlar, ortaya koyduğu üretimler gibi dağınıktır. Çağdaş sanatın tarihsel olarak modern sanatın içinden çıktığı görüşü, avangart, kavramsal sanat, postmodern sanat gibi tanımları da kapsayan geniş bir alanın tarifıyla uyumludur. Sanaatsal değerın kaynağı üzerinden modern/çağdaş paradigmayı ayıran Nathalie Heinich, çağdaş sanatın gelişimini, sınırların ihlali ve kendi alanını olağanüstü derecede genişletme olarak yorumlamıştır¹. Sanatın genişleyen alanı fikri, Rosalind Krauss'un 1979 yazdığı "Sculpture in the Expanded Field"² başlıklı makalesinde yaptığı enstalasyon tanımını anımsatmaktadır. Nasıl çoğu zaman resim ve heykel geleneksel araçlar olarak görülüp klasik sanatın anlatım dili sayılıyorsa, enstalasyon da farklı ara ve teknikleri de içererek çağdaş sanatın anlatım dili kabul edilebilir. Boris Groys, "Politics of Installation" başlıklı makalesinde, günümüzde sanat yapmak ve sanatı sergilemek arasında artık "ontolojik" bir fark olmadığını söylemektedir³. Sanat yapmak ve sanatı sergilemek ontolojik olarak ayrılmadığında, sanatçı ve küratör arasında bir ayrım yapılabilir mi sorusu ortaya çıkmaktadır. Groys, *eşit estetik hakların mantığını* kursa da küratörle sanatçıyı eşitlemez. Ona göre sanat olmayan bir şeyi, gösterme eylemiyle sanata dönüştüren sihirli değneğe sahip kişi, kültürel geleneklere göre hâlâ sanatçıdır⁴. Çağdaş sanatın 1990'larda sanat dünyasındaki yükselişi ve yaygınlaşması sonrasında, 2000'lerin başında Türkiye'de en çok tartışılan konulardan biri küratörün rolüne ilişkindir⁵.

Çağdaş sanata dair en önemli eleştirilerden biri onun küresel sermaye ile olan ilişkisidir⁶. 1980'ler sonrasında şirketlerin çağdaş sanata müdahalesi, Chin-tao Wu'nun *Kültürün Özelleştirilmesi* kitabında ayrıntılı bir biçimde örneklendirilmektedir. ABD'de Reagan, İngiltere'de Thatcher dönemlerinde kamu politikasında gerçekleşen değişimler ve sanat kurumlarının işletme kültürüne angaje olması süreci çağdaş sanatın gelişim sürecinde belirleyicidir⁷. 1980'lerde Türkiye kültür sanat ortamının çağdaş sanatın çıkışını da belirleyen en önemli tartışmalarından biri özel sektör ve kamu destekleri üzerinedir.

1 Mario Perniola, *Sanat ve Gölgesi – Sanattan Geriye Ne Kaldı?*, çev. Kemal Atakay (İstanbul: İletişim Yayınları, 2015), 79-80.

2 Rosalind Krauss, "Sculpture in the Expanded Field", *The Anti-Aesthetic – Essay on Postmodern Culture*, ed. Hal Foster (Seattle: Bay Press, 1993), 31-42.

3 Boris Groys, "Politics of Installation," *e-flux Journal 2* (Ocak 2009), 2, erişim 25 Aralık 2021, <http://www.e-flux.com/journal/politics-of-installation/>.

4 Boris Groys, *Art Power* (London: MIT Press, 2008), 13-53.

5 Türkiye'de 2000'lerin başında küratörlük üzerine yapılan tartışmalar için şu kaynaklara bakılabilir: Enis Batur, "Küratörün Sınırlarında," *Sanat Dünyamız* 81(2001), 95-96; Samih Rifat, "Nedir, Neyin Nesidir Küratör? Ya da Senaryo Yazarı Yönetmenliğe Soyunmalı mı?," *Sanat Dünyamız* 81 (2001), 97-100; Ahu Antmen, "Küratörün 'Ne' Olduğunu Neden Tartışıyoruz?," *Sanat Dünyamız*, 81 (2001), 101-105; Beral Madra, "Küratörlüğün Sınırı Nedir?," *Radikal Gazetesi*, 27 Temmuz 2001, erişim 25 Aralık 2021, <https://www.beralmadra.net/articles/radikal-gazetesi/kuratorlugun-siniri-nedir/>.

6 Julian Stallabrass, *Sanat A.Ş. – Çağdaş Sanat ve Bienaller* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2009), 13-17.

7 Chin-Tao Wu, *Kültürün Özelleştirilmesi-1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2005) 86- 107.

Bu çalışmanın odaklandığı *Joseph Beuys'un Anısına Bir Başka Sanat Toplu Sergi Gösteri*⁸ etkinliği, 1980'lerde sanat ortamındaki tartışmaları da kendine mesele edinen çağdaş sanatın önemli figürlerinden biri olan Joseph Beuys'un 1986'da ölümü üzerine düzenlenmiştir. Serginin düzenlenmesinden yaklaşık kırk yıl sonra çağdaş sanatın gelişimi ve eğilimleri, serginin düzenlendiği dönemdeki kaygılardan farklı yönler kaysa da Türkiye'de çağdaş sanatın gelişim dinamiklerini anlamak açısından *Joseph Beuys'un Anısına* sergisini kayda geçirmek önemlidir. Bu çalışmanın amacı, görsel sanatların üretim şartlarında yaşanan son derece önemli bir tarihsel kaymayı gösteren bu serginin daha önce yazılmamış olan içeriğini aktarmak ve sanat tarihsel önemini ortaya koymaktır.

Çağdaş sanatın birbirinden kopuk gelişen olgu ve aktörleri arasında kurulan bağlarla yazılan tarihi, Türkiye çağdaş sanatı söz konusu olduğunda yeterli arşiv ve belgenin bulunmaması, bu alanda yapılmış akademik çalışmaların azlığı gibi sebeplerle kronolojik bir çalışmayı zorlaştırmaktadır. Eser ve sanatçılara odaklanarak aşılmaya çalışılan bu zorluk için önemli kaynaklardan biri de sanatçıların belirli bir tematik bağlam etrafında bir araya geldiği kolektif ortamlardır⁹. Eser ve sanatçı odaklı araştırmaların dışında kolektif ortamlar olan sergileri de araştırmanın merkezine almak dönemin sanat ortamını ve anlayışını kavramada önemli kaynaklardan biri olabilir. Çalışmanın hedeflerinden biri de Türkiye'deki çağdaş sanat üretimlerine dair yapılacak yeni çalışmalara kaynaklık etmektir. Bu çalışmada, serginin söylemini gösteren materyaller, sergi kurulumunu gösteren belgeler ve sanatçıların çalışmaları incelenmiştir. Toplanan veriler, dönemin sanatsal dinamikleriyle birlikte değerlendirilmiştir. Serginin kurucusu Cengiz Çekil'in monografisi, Cengiz Çekil'in sergi broşüründe yazdığı manifesto ve Beuys üzerine diğer metinleri incelenmiştir. Çekil'in sergi kurulum sürecinde asistanı ve sergide yer alan sanatçılardan biri olan Vahap Avşar'la yapılan sözlü görüşme de çalışmaya eklenmiştir. Sergide yer alan diğer sanatçıların arşivleri de çalışmaya kaynaklık etmiştir. Serhat Kiraz ve Hüseyin Bahri Alptekin'in Salt Araştırma Arşivi'nde yer alan sergi fotoğrafları, sergiye ait görsellerin kaynağını oluşturmaktadır. Türkiye'de görsel sanatların üretim dilindeki önemli bir değişimini gösteren serginin içeriği, sergi materyalleri, sanatçı konuşmaları kaydı, röportajlardan elde edilen bilgilerle aktarılmış ve sanat üretimindeki değişim, sergide yer alan bazı çalışmalar üzerinden ele alınmıştır.

Serginin Joseph Beuys'un anısına düzenlenmiş olması sergide yer alan çalışmaların benzer bir pratikte üretimler olup olmadığı sorusunu akla getirmektedir. Sergide yer alan sanatçılardan bu yönde bir çalışma üretmesi beklenmemiştir. Fakat Beuys'un "ben şeyleri bir başka biçimde görmeyi bulmak isterdim. Sanatın yeni bir yönünde

8 Çalışmanın devamında serginin adı kısaca "Joseph Beuys'un Anısına" olarak kullanılacaktır.

9 Süreyya Evren, "Türkiye Güncel Sanatı Tarihini Nasıl Yazmalı," *Kullanma Kılavuzu 2.0: Türkiye'de Güncel Sanat 1975-2015* (İstanbul: art-ist ve Revolver yayıncılık, 2015), 11-17.

çalışıyor ve insanın her yaptığıının sanat olduğunu kanıtlamak istiyorum”¹⁰ sözlerine sergi broşüründe yer verilmiştir. Bu bakımdan düzenlenen sergi, Beuys’un sanatsal fikirlerinden tümüyle bağımsız değildir.

Artur Danto, *Sanatın Sonundan Sonra* kitabında Andy Warhol’la birlikte Joseph Beuys’tan zamanın en etkili iki sanat düşünürü olarak bahseder. Danto, bu yargısını Clement Greenberg’in sanat eleştirmeni olarak kaybettiği güç ve Warhol’la Beuys’un herhangi bir şey sanat yapıtı olabilir, sanat yapıtları hiçbir özel biçimde görünmek zorunda değildir; herkes sanatçı olabilir fikirlerini savunan sanatsal üretimleri üzerinden açıklamıştır¹¹. Danto’nun tarifıyla *Greenberg epizodu*¹² bitmiştir. Sanat yapıtının hiçbir özel biçimde olmak zorunda olmadığını kabul eden bir anlayışla birlikte *sanatın felsefi kimlik arayışı tarihi* de son bulmuştur. Ona göre 1980’lerde sanatın sonunu getiren şey sanat üretiminin bitmesi değil anlatısal olarak yapılandırılmış sanat tarihinin sona ermesidir¹³. Tony Godfrey, Danto’nun argümanını reddetmez fakat bu konuda Warhol ve Beuys’tan çok Art & Language’in kurucularından Terry Atkinson’un, Joseph Kosuth’un ve Bruce Nauman’ın çalışmalarından örnekler vermiştir. Bu sanatçıların tümüyle bilinçli olarak felsefe yapar gibi hareket ettiklerini vurgulamıştır¹⁴.

Beuys’un 1963 tarihli sahneye çıkıp iki müzisyenden oluşan müzik kutusunu kurması ve şarkı bitene kadar sahnede durup müziği dinlediği performansı, Fluxus’la ilişkili olduğu döneme denk düşmektedir. Godfrey, Beuys’un bu performansını da örnekleyerek, Fluxus eylemlerinin Dada performanslarıyla karşılaştırıldığında yenilikçi olmadığını fakat epey teatral olduğunu belirtmiştir. Benzer şekilde Arte Povera’yı¹⁵ da kavramsal sanatın bir çeşidi kabulünden yola çıkarak Beuys’un 1963 tarihli “Fat Chair”¹⁶ çalışmasının hazır-yapıt özelliklerini analiz etmiştir. George Brecht veya

10 “Joseph Beuys’un Anısına sergi broşürü,” *SALT Araştırma Cengiz Çekil Arşivi*, erişim 17 Ocak 2020. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/51404>

11 Arthur C. Danto, *Sanatın Sonundan Sonra-Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi*, çev. Zeynep Demirsu, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010), 121.

12 Arthur Danto, Batı sanatının tarihini Vasari epizodu ve Greenberg epizodu olarak ikiye ayırır. Danto’ya göre Vasari epizodu, sanatı temsil olarak yorumlayan anlayışı ifade eder ve filmin resimden çok daha başarılı bir biçimde gerçekliği betimleyebilmesiyle sona erer. Greenberg epizodu, sanatsal medyumun ayırt edici koşullarıyla özellikle resim üzerinden tanımlanır ve sanatın belirleyici şartlarını bu yolla ifade eder. Bu anlatı dizgesi sanat yapıtı hiçbir özel biçimde olma zorunluluğu taşımadığında bitmiştir.

13 Danto, *Sanatın Sonundan Sonra-Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi*, 159.

14 Tony Godfrey, *Conceptual Art* (London: Phaidon,1998), 97.

15 Kelime anlamı yoksul sanat olan Arte Povera, sıradan, gündelik malzemelerle sanat üretimini savunur. 1960’ların sonu, 1970’lerin başında Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Giulio Paolini and Michelangelo Pistoletto sanatçıların yer aldığı sergileri Milanolu eleştirmen Germano Celant, “Arte Povera” olarak tanımlamıştır. Sıradan malzemelerle, sanatın temellerine dair bir araştırma yaklaşımını benimseyen Arte Povera sanatçıları, bu çalışmada analitik bir yaklaşımdan çok şiirsel bir yaklaşımla en basit malzemelerle endüstrileşen topluma ve teknolojik dünyaya seslenirler.

16 1964-1985 yılları arasında farklı şekillerde karşımıza çıkan “Fat Chair” sandalye, yağ, yün kimi zaman cam vitrin ya da başka malzemelerle yapılmış bir seri çalışmaya verilen isimdir. Bu çalışmanın kendi anlatısını zaman içinde geçirdiği değişimlerle anlatması Beuys’un mit yaratma yaklaşımına da uygundur. Kosuth’un sandalyenin tanımını araştırırken sanatın ne olduğunu sorgulamasıyla Beuys’un kendi evrenini, anlatısını yaratan sandalyesiyle sanatı tanımlaması arasındaki fark kavramsal sanatla çağdaş sanatın bağlantısını anlamamıza yardımcı olabilir.

Joseph Kosuth'un sandalyeleriyle karşılaştırarak onun sandalyesini hazır-yapıttan çok heykele benzetmiştir. Godfrey'a göre Beuys'un "Fat Chair" çalışması Reliklerin (kutsal nesnelerin) taşıdığı hikâyeci yaklaşıma sahiptir. Bu nedenle geleneksel sanatın temsiliyet anlayışına yakın durmaktadır. Godfrey ayrıca Beuys'un çalışmalarının kendi mitleri ve öğretilerini merkeze aldığını, Kavramsal Sanat'ın anti-otografik ve rasyonel nesne yaratma eğilimine ters olduğunu vurgulamıştır¹⁷.

Danto'nun çağdaş sanat üretimlerini tanımlamada kurumsal bir yapı olarak temel aldığı *sanat dünyası* kavramı, sanat yapıtlarına yapılan estetik yargılamayı evrensel bir kategori olmaktan çıkarmıştır. Danto'nun sanat dünyası, yeni ve farklı sanatsal etkinliklerin kümelenildiği, eserlerde mutlak ve değişmeyen ortak kriterler aramaya gerek bırakmayan bağlamsal bir ortamdır. Bu sanat atmosferi, Godfrey'da sanatın devrimci ya da yıkıcı karakterinin asgariye indirildiği bir yerdir. Çağdaş dünyada bütünlüycü ve belirleyici bir faktör olmaktan ziyade ayrı bir alemi temsil etmektedir. Godfrey çağdaş sanatla kavramsal sanatı ayırırken sanat dünyası kavramına, farklı ve gizemli bir anlam yüklediğinin altını çizmektedir¹⁸. Malzemedен ve biçimden kopuş, düşünceyi ve anlam arayışını öne çıkarma bağlamında çağdaş sanat ve kavramsal sanat birbirine yaklaşmaktadır. Çağdaş sanatın hikâyeci ve otobiyografik olana yönelmesi, değerlendirmeye yönelik belirli kategorilerin önerilmemesi ya da her şeyi mümkün kılan kapsayıcılığıyla sanatın devrimci ve yıkıcı karakterini kaybetmesi, sanatın özerlik arayışını ılımlı özerlik noktasına çekmiştir.

Resmin ölümü ya da sanatın sonu, çağdaş sanat ve kavramsal sanat üzerine olan bu tartışmalar, Türkiye'de 1980'lerin ikinci yarısında başlamış ve 1990'larda epeyce hararetlenmiştir. O dönemde, Türkiye'de görsel sanatlar alanına has çağdaş sanat ve güncel sanat tanımlamaları birbiriyle yarışmaktadır. Çağdaş, daha muhafazakâr, ulusalcı, bürokratik devlet merkezli bir söyleme atfedilirken; güncel daha yenilikçi ve birbirine benzemeyen öğelerin daha rahat yan yana getirilebildiği bir alanın tarifi olarak kullanılmaya başlanmıştır. Çağdaşlık kavramı ve çağdaş olanın ne olduğu Batı'da da tartışılmaktadır. Fakat çeviri değişikliği yoluyla yapılan anlamsal bir ayrıştırma bulunmamaktadır¹⁹.

1. 1980'lerde Türkiye'de Çağdaş Sanat

Türkiye sanatındaki alternatif yaklaşımların başladığı 1980'ler, geleneksel sanat disiplinleri olan resim ve heykelle çağdaş sanatın karşı karşıya geldiği ilk dönemlerdir. Bu döneme ait sınırlı sayıda kaynak çalışma bulunmaktadır. Sanatçılar üzerinden yapılan çalışmalar kadar sanatçıların bir araya geldiği müşterek alanlar olan sergiler

17 Godfrey, *Conceptual Art*, 184.

18 Godfrey, *Conceptual Art*, 251.

19 Elçin Gen, "Çağdaştan Güncele, Eserden İşe: Bir Çeviri Hikayesi." *E-Skop*, 7. 8. 2012, erişim 25 Aralık 2021, <https://www.e-skop.com/skopbulten/cagdastan-guncele-eserden-ise-bir-ceviri-hikayesi/847>

üzerine yapılacak çalışmalar da Türkiye’de çağdaş sanatın gelişimini anlamamıza yardımcı olacaktır. 1970’lerde işaretleri görülen, 1980’lerde yaygınlaşan ve 1990’larda görsel sanatlar alanında kırılmaları gerçekleştiren ve bu çizgideki çalışmalarını 2000’lerde de sürdüren sanatçılar arasında değerlendirilen kimi sanatçılar bu çalışmanın odağındaki *Joseph Beuys’un Anısına* sergisine de katılmışlardır²⁰. Bu sanatçıların birçok sergide bir araya geldiği ve bu anlamda sergilerin de bir süreklilik içinde değerlendirilebileceği söylenebilir²¹. Yine birçok kaynak, Türkiye’de çağdaş sanatın tarihini 1950’lerde ve 1960’larda yapılan tekil üretimleri ayırarak 1970’lerin ortalarında başlayan *Yeni Eğilimler*²² sergileriyle başlatmaktadır²³. *İstanbul Sanat Festivali* (1977-1987) kapsamında düzenlenen *Yeni Eğilimler Sergisi*, sanat ortamında gündemde kalacak önemli sanatsal tartışmalara ve 1990’lar sanatının seyrinde etkili olacak oluşumlara zemin hazırlamıştır.²⁴

Sanatta alternatif eğilimleri temsil eden çalışmalarla, çağdaş sanat etkinliklerinin ilklerine sahne olmuş 1980’ler, Türkiye’nin siyasal, toplumsal ve kültürel hayatında kırılmaların olduğu bir dönemdir. *İstanbul Sanat Festivali* etkinlikleri, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi tarafından çağdaş sanat ortamının dinamiğini belirlemek, sanatı toplumun farklı kesimleriyle paylaşmak amacıyla düzenlenmiştir. Tüm disiplinlere yer veren, çağdaş olanı belirlemeye yönelik bu etkinlikler, sürekli hâle gelerek *Yeni Eğilimler Sergisi* adı altında gerçekleştirilmiştir.²⁵ Bu sergilerin ilk üçüne katılanlar arasında Şükrü Aysan, Osman Dinç, Serhat Kiraz, Cengiz Çekil, Canan Beykal, Ayşe Erkmen, Füsun Onur, Gürel Yontan ve Gülsün Karamustafa vardır. Bu sanatçılardan Osman Dinç, Serhat Kiraz, Cengiz Çekil, Canan Beykal, Ayşe Erkmen, Füsun Onur bu çalışmada incelenen “Joseph Beuys’un Anısına Bir Başka Sanat Toplu Sergi Gösteri” etkinliğinde de yer almışlardır. Bütün bu sanatçılar geleneksel resim ve heykel dilini tümüyle dışlamadan, serginin amacına uygun ve izleyiciyi şaşırtan, çağdaş sanat eğilimlerini yansıtan çalışmalar üretmişlerdir.²⁶

Çağdaş sanatın toplumsal, ekonomik ve teknolojik değişimlerle yakın ilişkisinin yanı sıra dönemin siyasal dinamiklerin etkisi de önemlidir. Sanat ekonomisindeki değişim, siyasal ortamın etkisi -toplumsal özgürlük ve refah- sanat ortamını etkilerken

20 İpek Duben ve Esra Yıldız, *Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar* (İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008), 10.

21 Sergiyi düzenleyen Cengiz Çekil, Erdağ Aksel gibi isimlerin yanı sıra sergiye katılan Osman Dinç, Ayşe Erkmen, Serhat Kiraz, Füsun Onur, Saydam, Sarkis gibi sanatçılar *Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar* kitabında ele alınan sanatçılardır.

22 Güler Bek, “1970-1980 Yılları Arasında Türkiye’de Kültürel ve Sanatsal Ortam” (Doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2007), 14.

23 Evren, “Türkiye Güncel Sanatı Tarihini Nasıl Yazmalı”, 11-17.

24 Bek, “1970-1980 Yılları Arasında Türkiye’de Kültürel ve Sanatsal Ortam,” 156.

25 Vasıf Kortun, 20 (İstanbul: SALT/Garanti Kültür AŞ, 2018), 167, erişim 17 Ekim 2020, <https://saltonline.org/tr/1773/20> erişim 17 Ekim 2020.

26 Nancy Atakan, *Arayışlar-Resimde ve Heykelde Alternatif Akımlar* (İstanbul: Yapı Kredi Kültür Yayınevi, 1998), 13.

sanat ortamı da siyasi ortamdaki değişimleri ve krizleri eserlere taşımıştır. “1990’lar Üzerine Yeniden Düşünüş” başlıklı yazısında Vasıf Kortun, 1980 askerî darbesinin hemen ardından Türkiye kültür ortamında birçok temel meselenin netlik kazandığını belirtmiştir. Kortun, ulus ötesi bir perspektiften bakılması gereken 1990’lara gelmeden önce 1980’lere bakmayı önermektedir. 1980’leri, sanatsal meselelerin dönemin siyasi şartlarından kaynaklanan ortamla şekillendiği, devlet güdümlü sanat anlayışlarından ayrılan daha özerk ve bağımsız bir kültür sektörünün oluşmaya başladığı bir dönem olarak tanımlamıştır²⁷. *Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri*, 1984’te başlayan *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* ile *A,B,C,D* (1989-1992) sergileri bu özerkleşme alanında ve bir devamlılık çizgisinde ele alınmış²⁸ ve 1980’lerde *sanatta alternatif arayışların* sonuçları olarak görülmüştür²⁹.

Yeni Eğilimler Sergisi, alternatif sanat arayışlarına alan açan bir etkinlik olmanın ötesine geçmiş, 1981’e gelindiğinde ülke çapında haberi yapılan, önemli bir etkinlik hâline dönüşmüştür³⁰. Serginin uluslararası niteliği, Cumhuriyet sonrası sanat ortamında uzun süredir devam eden ulusallık-evrensellik tartışmalarını başka bir noktaya taşımıştır³¹. Bu tartışmalar, 1980’lere gelindiğinde kavramsal sanat çalışmaları, alternatif sanat yaklaşımları ve uluslararası etkinliklerin artmasıyla farklı bir bağlam kazanmıştır. Batı sanat tarihiyle resim ve heykel yoluyla bir türlü yakalanamayan eşzamanlılık, çağdaş sanatla yakalanabilir mi sorusu tartışılmaktadır.

İstanbul Kültür Sanat Vakfı’nın desteklediği *Uluslararası İstanbul Festivali* etkinlikleri 1980’li yıllarda kurumlaşma ve sponsorluk kavramlarının yerleşmesiyle, *İstanbul Bienali*’ne (1987) dönüşmüştür. Bu etkinlik, devlet-özel sektör iş birliğinin önemli örneklerindedir. Devlet desteği, bilet satışları gibi gelirlerin yanı sıra özel sektörün desteğinin önem kazandığı bu etkinlik, 1980’lerde oluşmaya başlayan kültür sanat piyasasının bir başka göstergesidir. Etkinlik, Türkiye’de çağdaş sanatın kurumlaşmasında, sponsorluk anlayışının oluşmasında ve buna bağlı olarak sanatın özerkleşmesinde önemli bir adım olarak görülmüştür. Kimi sanat çevreleri festivali, kültürel emperyalizmin bir sonucu olarak eleştirirken kimileri de halka açık bir etkinlik düzenlemek amacıyla belirsiz ve plansız, amaç ve ideallerinden uzaklaşmış bir etkinlik olarak eleştirmiştir. 1970’li yıllarda *İstanbul Festivali*’nin elit bir kesime hatta burjuvaziye hitap ettiği, etkinliğin merkezi fakat topluma yayılmamış olduğu tartışmalarının devam ettiği yıllarda Ankara, İzmir ve İstanbul dışındaki kentlerde, yerel yönetimler festivaller düzenlemeye başlamıştır³². Liberal ekonomiyle de uyumlu bu yaklaşım, sanatın özerkleşmesi için alternatif, muhalif olanın destek bulabileceği

27 Vasıf Kortun, *20* (İstanbul: SALT/Garanti Kültür AŞ, 2018), 21.

28 Ali Akay, *Sanatın Sosyolojik Gözü* (İstanbul: Bağlam Yayınları, 1999), 67-68.

29 Nancy Atakan, *Arayışlar-Resimde ve Heykelerde Alternatif Akımlar*, 15.

30 Şükrü Aysan, “Uluslararası Sergilemelere Doğru,” *Hürriyet Gösteri Sanat ve Edebiyat Dergisi* 12 (1981), 3.

31 Aysan, “Uluslararası Sergilemelere Doğru,” 3.

32 Bek, “1970-1980 Yılları Arasında Türkiye’de Kültürel ve Sanatsal Ortam,” 144-146.

bir ortam için bir adım olarak görülmüştür. Aynı zamanda, Cumhuriyet sonrası sanat tartışmalarında yer alan geriden gelme sorununu aşan güncel bir dil, dünya ile eş zamanlılık yakalama fırsatı olarak değerlendirilmiştir.

Bir taraftan kültür ve sanat alanında devlet politikalarının yüzeysel olduğu ve vaat düzeyinde kaldığı³³ eleştirileri yapılmaktadır. Diğer taraftan ekonomideki liberalleşme sürecinin olumsuz etkileri dile getirilmektedir. Özel sektörün ve özel bankaların da etkin bir şekilde sanat ortamına dâhil olmaları, *özel sektör tarafından desteklenen yeni bir sanatçı tipini* ortaya çıkarmıştır³⁴. *Joseph Beuys'un Anısına* sergisinin broşüründe dile getirilen sanatsal arayış, döneme dair bu eleştirilerin bir yansımasıdır. Hem devlet politikaları hem de özel sektörün etkisini eleştirenler, sorunu, kültür sanat politikasında gelişmeye odaklanmak yerine korumaya odaklanmak olarak nitelendirmektedir³⁵. Özel sektörün kültür sanat politikasına etkisinin gelişmeye katkısı olsa da gelişimi, burjuvazinin çıkarlarını koruma sınırında konumlandığı, gelişimin itici gücü olan düşünce özgürlüğü ve demokrasi anlayışını belli bir merkezde, sınıfta toplandığı şeklinde eleştirilmektedir³⁶. Devlet desteğinin yeterli olmayışı, özel sektörün sanatla ilişkisinin sanatın üretim dinamiklerine olumsuz etkisi ve özel sektör desteklerinin reklam giderlerinin ötesine geçmemesi bu eleştirilerin kaynağını oluşturmaktadır³⁷.

1989 yılında, *Uluslararası Plastik Sanatlar Birliğine* (UNESCO AIAP) bağlı *Plastik Sanatlar Derneği* kurulmuştur. Derneğin kuruluş amacı, kısıtlı devlet desteği ile özel sektörün belirleyiciliği arasına sıkışan sanatçının sanatsal üretimi için aradığı özerklik alanını savunmaktır. Bu amaç o dönemdeki özerklik tartışmalarının gündemi ne kadar belirlediğinin bir göstergesidir³⁸. Düşünce özgürlüğünün tam olmadığı, sanat piyasasının dengesiz geliştiği bir ortamda yenilikçi ve özgürlükçü tavrı ile çağdaş sanat, alternatif ve eleştirel olarak konumlandırılmıştır. Resim ve heykel gibi geleneksel araçların sanat piyasasında daha kolay dolaşıma girmesi, çağdaş sanatın henüz piyasasının oluşmaması çağdaş sanatın 1980'lerde eleştirel bir dil olarak görülmesine uygundur.

Joseph Beuys'un Anısına sergisinin düzenlendiği yıllarda Beuys'un üretimleri ve sanat görüşü Türkiye kültür-sanat ortamında çok iyi bilinmiyordu. Serginin manifestosunda yer alan eleştirel yaklaşım doğrudan Beuys'un üretim pratiğiyle ilişki kurmaktadır. Beuys'un esas etkisinin 1990'lı yılların başında olduğunu söyleyebiliriz³⁹.

33 Ayşe Nahide Yılmaz, "1980'li Yıllarda Türkiye'de Sanat ve Siyaset İlişkisi" (Doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2014), 38.

34 Beral Madra, *İki Yılda Bir Sanat Bienal Yazıları 1987- 2003* (İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2003), 34.

35 Aziz Çalışlar, "Sanatsal Kültürümüzde ve Sanatta Gelişme Sorunu," *Bilim ve Sanat Dergisi* 10 (1985), 13.

36 Aziz Çalışlar, "Günümüzde Sanatsal Kültür ve Estetik" *Bilim ve Sanat Dergisi* 37 (1984), 49.

37 Yılmaz, "1980'li Yıllarda Türkiye'de Sanat ve Siyaset İlişkisi," 84.

38 Güher Gamze Rastgeldi, "Türkiye'de Çağdaş Sanat Piyasasının Gelişimi: 2001 Krizi ve İktisat Bankası Koleksiyonunun Satılışı", (Yüksek Lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2019), 63.

39 Joseph Beuys'un doğum yıl dönümü nedeniyle *Hürriyet Gösteri-Sanat Edebiyat Dergisi* sanatçının adına özel bir sayı yayınlamıştır. Derginin Aralık 1991 tarihinde yayımlanan 133. sayısında sanatçının çalışmalarına ve sanat anlayışına ilişkin metinlere yer vermiştir.

1995 yılında küratörlüğünü Rene Block'un yaptığı *ORIENT/ATION Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü* başlıklı 4. İstanbul Bienali'nde Beuys'un çalışmalarının yer alması, Türkiye çağdaş sanatında sanatçıyı daha çok bilinir bir figür hâline getirmiştir. Bundan dolayı, *Joseph Beuys'un Anısına* sergisini, çağdaş sanatın tarihinde konumlandırırken doğrudan Beuys'un sanat pratiği ile ilişkilendirmek yerine 1980'lerdeki kültür sanat ortamı içinde değerlendirmek daha doğru olacaktır.

2. 1980'lerde İzmir'de Kültür Sanat Ortamı

Türkiye kültür ve sanat ortamı 1980 sonrasında geçirdiği değişimin bir yansıması da İzmir'de görülmüştür. İzmir çağdaş sanat ortamında bu konudaki ilk belirleyici sergi, *Joseph Beuys'un Anısına* sergisidir. 1980'lerde Türkiye kültür sanat ortamının en köklü sanat kurumları sanat eğitimi veren üniversitelerdir. Sanat eğitimi kurumlarının kültür sanat ortamı üzerindeki etkisi belirleyicidir. Geleneksel disiplinler olan resim ve heykelin sınırlarının genişletilmesi ve alternatif arayışların ortaya çıkması, sanat eğitimi kurumlarında tartışılıyordu⁴⁰. 1980'lere geldiğinde Devlet Güzel Sanatlar Akademisinin gücünü yitirmeye başladığı, dönemsel farklılıkların ve yaşam biçimlerinin etkisinin sanat ortamına doğrudan yansıdığı gözlenmektedir. Kültür sanata devlet desteğinin azalması, siyasi ortamın muhalif söylemlere baskıcı tutumu, çağdaş sanatın çıkışını belirleyen diğer etmenlerdir. İstanbul'da akademiden ayrıışan çağdaş sanat, İzmir'de kültür ekonomisinin İstanbul'daki kadar gelişmemiş olması sebebiyle kendisine ancak akademiye yer bulmuştur. Akademi çoğunlukla klasik bir anlayışı temsil etmektedir. Alternatif malzeme ve teknikle yapılan bu yeni çalışmalar, akademi, galeri gibi yerleşik kurumların dışında varlık göstermişlerdir. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesindeki akademik ortam da bu tartışmalardan etkileniyordu. Geleneksel araçlar dışındaki sanat üretimleri tartışmalı bulunsa da kendisine ifade alanı bulabiliyordu⁴¹. 1975 yılında Ege Üniversitesine bağlı olarak kurulan fakülte, 1981 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi bünyesine geçmiştir. *Joseph Beuys'un Anısına* sergisinde de yer alan Erdağ Aksel, Cengiz Çekil, Ann Aksel (Dorsey) gibi yurt dışında eğitim almış, sanatta alternatif eğilimlerle tanışmış sanatçı-akademisyenler, 1980'li yıllarda İzmir'de çağdaş sanatın gelişiminde etkili olmuştur.

1950'lerden sonra Türkiye kültür ve sanat ortamında etkili olan Yabancı Kültür Kurumları⁴², 1980'lerde İzmir'de gerçekleştirilen sergiler açısından önemlidir. *Alman Kültür Merkezi* ve *Türk Amerikan Dostluk Derneği* (Amerikan Kültür Merkezi) sergileme imkânı ve mekân sağlayan, yeni anlayışların desteklediği önemli yabancı kültür kurumlarıdır. 1967 yılında başlayan *DYO resim yarışmaları* bu yıllarda da sürmüş-

40 Bek, "1970-1980 Yılları Arasında Türkiye'de Kültürel ve Sanatsal Ortam," 89.

41 Sargon, Nursaç, "İzmir'de Güncel Sanatın Değişimi (1986-2014)," (Yüksek Lisans tezi, Bilgi Üniversitesi, 2016), 13.

42 Zeynep Yasa Yaman, "1950'li Yılların Sanatsal Ortamı ve 'Temsil' Sorunu", *Toplum ve Bilim* 79 (1998), 103.

tür. Türkiye'nin ilk özel resim müzesi olan *Selçuk Yaşar Resim Müzesi* 1985 yılında İzmir'de açılmıştır. 1952 yılında Kültürpark'ta açılan *İzmir Resim Heykel Müzesi ve Galerisi* 1973'te taşındığı Konak'taki binasında, her yıl düzenlenen devlet sergilerine ev sahipliği yapmaktadır⁴³. İzmir kültür sanat ortamında 1980'lerde yerel yönetim ve üniversitelerinin kültür merkezlerinin ve galerinin yanı sıra *Vakko Galerisi*, *banka galerileri* (İş bankası, Yapı Kredi, Esbank, Ziraat Bankası vb.) gibi sınırlı sayıda özel galeriler yer almaktadır. Özel galerilerin sayılarının arttığı bu yıllarda, bankalar İstanbul ve Ankara dışında başka illerde de şube galerileri açmaya başlamış, özel ve tüzel sanat koleksiyonlarının sayısında artış olmuştur⁴⁴. Bu dönemdeki sergilerde plastik sanatlar çalışmaları, resim ve heykel görülmektedir. Devlet desteğinden ve akademi şemsiyesinden ayrılan sanatın bu dönemde yeni belirleyicilerinden biri özel sektörün desteğidir. Çağdaş sanat üretimlerinin geleneksel sanat yaklaşımlarına karşı muhalif bir duruşu vardır. Bu yaklaşım kimi zaman devlet güdümlü sanat ve sanatın özerkliği tartışmalarını da kapsamaktadır. Sanatın temel meseleleri üzerine yoğun tartışmaların yapıldığı bu dönemde, yeni alternatif eğilimler bağımsız sektörün bir araya gelişiyle ortaya çıkmıştır ve özerklik tartışmalarına yeni bir boyut getirmiştir⁴⁵.

Sergide yer alan sanatçılar arasında *Yeni Eğilimler* sergilerinin ilk üçüne katılan çağdaş sanat anlayışına sahip sanatçılarla, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinden akademisyen-sanatçı bir topluluk bulunmaktadır. Sanattaki alternatif yaklaşımları, yeni eğilimleri gösteren bu sergi o zamana kadar İzmir kültür sanat ortamının görmeye alışık olduğu sergilerden farklıdır. Cengiz Çekil'i serginin küratörü⁴⁶ olarak nitelendirmek yanlış olmaz. Çekil'in *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* sergilerine katılmış olması ve İstanbul'daki kavramsal sanat yapan sanatçılarla olan tanışıklığı bu serginin oluşmasında etkilidir. Joseph Beuys'un genişletilmiş sanat kavramı ya da sosyal plastik yaklaşımı Çekil'in Paris'te öğrencilik yıllarında çalışmalarını etkileyen fikirlerdir. Sanatçının Türkiye'ye döndükten sonra akademik hayatın içinde üretme pratiğinin yavaşladığı ve Beuys'un fikirlerini artık Paris'teki öğrencilik yıllarında olduğu gibi değerlendirmedeği görülmektedir. Sanatçının, kültürel farklarla Beuys'un fikirlerine baktığı, 1990'lardaki yazışmalarında, mektuplarında belirtilmiştir⁴⁷. Çekil, Beuys'u ustası olarak görse de kültürel farklılıklardan dolayı performansın, *arte povera* estetiğinin Türkiye için uygun olmadığını düşünmektedir. Beuys'un sanatını sıcak olarak tarif etmiştir. İletişimsizliğin ve edilgenliğin hâkim olduğu kuzey ülkelerinde eylemin insani boyutunu ortaya çıkaran sosyal plastik yaklaşımı Cengiz'e

43 Bek, "1970-1980 Yılları Arasında Türkiye'de Kültürel ve Sanatsal Ortam," 75.

44 Güher Gamze Rastgeldi, "Türkiye'de Çağdaş Sanat Piyasasının Gelişimi: 2001 Krizi ve İktisat Bankası Koleksiyonunun Satılışı", 60.

45 Vasıf Kortun, 20, 21-22.

46 Erden Kosova, "Babamın Vasiyeti," *Cengiz Çekil: 21.08.1945-10.11.2015*, (SALT/Garanti Kültür AŞ, İstanbul, 2018), 165.

47 SALT Araştırma *Cengiz Çekil Arşivi*, SALT Araştırma Cengiz Çekil Arşivi, erişim 17 Ocak 2020, <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/51404>

göre Türkiye'ye uygun değildir. Sanatçı, Amerikan sanatını soğuk ve ketum olarak değerlendirmiş ve Beuys'un bunun peşine takılmamasını onurlu bir davranış olarak nitelendirmiştir. Fakat Türkiye gibi gündemin sürekli sıcak, her an hareketli olduğu bir ülkede bunun bir etki yaratmayacağını belirtmiştir⁴⁸.

Benzer şekilde *arte povera* estetiğinin de bu coğrafyada farklılaşması gerektiğini söylemiştir. Çekil'e göre Türkiye'de neredeyse sokaktaki her şey *arte povera*'nın ulaşmaya çalıştığı ham estetiğe sahiptir⁴⁹. Çekil'in bu sanatsal yaklaşımı sergideki çalışmasında da görülebilmektedir. Bu sergiden iki ay sonra Türk Amerikan Derneğinin sanat galerisinde yaptığı kişisel sergi de bu izleğin bir parçasıdır. Çekil'in üretimlerinin hızlandığı bu dönemde İzmir'de bir çağdaş sanat ortamı ve izleyicisi oluşturmak amacıyla gerçekleştirdiği sergilerde önemli kavramsal sanatçılar⁵⁰ yer almıştır. İzmir'de oluşan bu sınırlı çağdaş sanat ortamının 1990'lara gelindiğinde biraz daha yaygınlaşmaya başladığını söyleyebiliriz. 1994-1995 yılları arasında Mimar Merih Dönmez'in inşaatını yaptığı bir binanın girişi Şantiye Galeri olarak Çekil'in düzenlediği çağdaş sanat sergilerine ev sahipliği yapmıştır. Şantiye Galeri'de gerçekleştirilen sergilerde, Canan Beykal gibi deneyimli isimlerin çalışmalarının yanı sıra çağdaş sanat ortamında yeni tanınan Güven İncirlioğlu, Hüseyin Bahri Alptekin, Selim Birsell, Vahap Avşar'ın çalışmaları da yer almıştır. 1990'lardaki bu sergilerin öncülü 1986'da gerçekleştirilen *Joseph Beuys'un Anısına* sergisidir.

3. Joseph Beuys'un Anısına Sergisi⁵¹

1970'li yıllarda Cengiz Çekil Paris'te Étienne Martin atölyesinde eğitim alırken Joseph Beuys'u tanımaya ve takip etmeye başlamıştır. 1974 yazında Almanya tatilinde Beuys'un atölyesini ziyaret etmiş, kendisiyle görüşemese de öğrencileriyle tanışma fırsatı bulmuştur.⁵² Sanatçının Beuys merakı bu serginin ortaya çıkışında belirleyicidir. Beuys'un ölüm haberini *Cumhuriyet* gazetesinde okuyan sanatçı o anı; "sanki ustamı kaybetmiş gibi üzuldüm" diyerek ifade etmiştir. Çekil bu ölüm haberinin kısa bir gazete haberiyle geçiştirilmesini istememiştir. Bunun üzerine ertesi gün üniversiteye gittiğinde resim bölümü atölyesinde bir yükselti üzerinde mum yakmış, yanına karanfil koymuştur. Beuys'un doğum ve ölüm tarihlerinin yer aldığı bir posterle, resimlerinin

48 "Beuys ve Biz," *SALT Araştırma Cengiz Çekil Arşivi*, erişim 17 Ocak 2020, <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/47798>

49 Kosova, "Babamın Vasiyeti," 144.

50 Canan Beykal, Serhat Kiraz, Ayşe Erkmen, İsmail Saray, Füsün Onur, Pierre Bernard, Osman Dinç, Erdağ Aksel, Ann Aksel (Dorsey).

51 "Joseph Beuys'un Anısına Bir Başka Sanat Toplu Sergi Gösteri" etkinliği 10-23 Mart 1986 tarihinde İzmir Alman Kültür Merkezi'nde gerçekleştirilmiştir. Sergiye katılan sanatçılar: Necati Abacı, Halil Akdeniz, Ann B. Aksel, Erdağ Aksel, Turgut Aldemir, Hüseyin B. Alptekin, Vahap Avşar, Zafer Aytekin, Canan Beykal, Michael Bishop, Lynn Criswell, Cengiz Çekil, Osman Dinç, Ahmet Elhan, Ayşe Erkmen, Adem Genç, Serhat Kiraz, Ahmet Koman, Füsün Onur, Ahmet Öktem, Mümtaz Sağlam, Fevzi Saydam, Sarkis, Yusuf Taktak.

52 Erden Kosova, "...et la résistance," *Cengiz Çekil: 21.08.1945-10.11.2015*, (SALT/Garanti Kültür AŞ, İstanbul, 2018), 51.

yer aldığı bir posteri asarak bir yerleştirme yapmıştır. Sonra bir demet çiçekle İzmir Alman Kültür Merkezine gitmiş, Alman Büyükelçiliğine de telgraf çekmiştir. Daha sonra Beuys'un sanat anlayışının konuşulduğu ve bu sebeple yeni sanatsal eğilimlerin tartışıldığı bir etkinlik düzenlemeyi planlamıştır⁵³.



G. 1: Joseph Beuys'un Anısına Bir Başka Sanat Toplu Sergi Gösteri sergisi broşürü, (SALT Araştırma Cengiz Çekil Arşivi, <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/51404>)

İzmir Alman Kültür Merkezinin desteği ile ortaya çıkan *Joseph Beuys'un Anısına - Bir Başka Sanat Toplu Sergi Gösteri* başlığı da bu etkinlik fikrini işaret etmektedir (G. 1). Sergideki sanatçıların kısa bir sürede belirlenmesi ve davet edilmesi konusunda Erdağ Aksel, Çekil'e destek vermiştir. Çekil tarafından Fransa'daki Osman Dinç ve Sarkis'e davet gönderilmiştir. Erdağ Aksel, Serhat Kiraz ve onun çevresindeki kavramsal çalışmalar üreten sanatçılara haber vermiştir. Çekil, Füsun Onur, Ayşe Erkmen, Canan Beykal, Ahmet Öktem gibi sanatçılara davet mektubu göndermiştir. Sorbonne'daki felsefe eğitimini bitirerek İzmir'e yeni gelen Hüseyin Bahri Alptekin çocukluk arkadaşı Erdağ Aksel sayesinde sergiden haberdar olmuş ve sergiye katılmak istemiştir⁵⁴.

Serginin kısa sürede, sanatçılar tarafından organize edilmesi, sergi broşüründe yer alan manifestoda belirtilen yeni bir sanat arayışı, 1980'lerde tartışılan sanat meseleleri ile de doğrudan ilişkilidir. Serginin broşüründe sergileyenler adına Cengiz Çekil'in

53 Kosova, "Babamın Vasiyeti," 143.

54 Kosova, "Babamın Vasiyeti," 146-147.

yazdığı kısa bir metin yer almaktadır. Bu metinde bu sergiden sonra nasıl ilerleyeceği belli olmasa da resim, heykel gibi geleneksel disiplinler yerine Çekil kendi ifadesiyle *bilinen malzeme ve tekniklerin dışında başka malzeme ve tekniklerle icra edilen sanat* olarak sergiye adını veren *Bir Başka Sanatı* önermektedir:

“Bu sanatsal etkinlik, bir başlangıç bir ilk adımdır. İlerde düşünsel temelleri, çıkış noktaları, ilkeleri ve kuramıyla, bir grup ya da grupların oluşması umuduyla atılmış bir ilk adımdır. Eğer bu tür etkinlikler en az diğerleri kadar, toplu ya da bireysel olarak yaygın bir biçimde ve sık sık yinelenerek sürdürülmezse, arada sırada ve bazı VESİLELERLE boy veren fanteziler gibi yargılanmaya MAHKÛM olurlar. Bu açıdan bütün ilk adımlarda olduğu gibi, bu etkinlik de bir ilk adım olarak kalma şanssızlığına gebedir. Ama herşeye karşın bu adımın atılması da, devamı için bir zorunluluktur”⁵⁵.

Çekil'in bilinen malzeme ve tekniklerin dışında icra edilen sanatı öneren yaklaşımı, *Joseph Beuys'un Anısına* sergisinin ardından Türk-Amerikan Derneği Galerisi'nde art arda yıllarda gerçekleştirilen *Toplu Sergi I* (1987) ve *Toplu Sergi II*'nin (1988) habercisidir. Bu iki sergi de yeni eğilimlerin gösterildiği faaliyetlerdir. Bundan dolayı Çekil'in ifadesinde yer alan ilk adım gerçekleştirilmiş gibidir. Ayrıca bu sanatçıların bir kısmı İzmir'de ve İstanbul'da bu sergi sonrası gerçekleşen önemli çağdaş sanat sergilerinde ortak hareket etmiştir.⁵⁶ Fakat sergide yer alan sanatçıların tamamı için ortak bir yaklaşım olduğu söylenemez.

Joseph Beuys'un Anısına sergisinde yer alan isimlere bakıldığında, sanatsal tavır olarak geniş bir yelpazeye sahip olduğu görülmektedir (**G. 1**). Çekil'in sergi broşüründe bahsettiği ilk adım, farklı grup ya da grupların oluşması konusunda yazdıkları benzer sergilerin devam edeceğini belirten açıklamalardır. Serginin anma niteliği, geniş bir grup sanatçı ve akademisyeni bir araya getirmiştir. Sergide yer alan tüm sanatçılar Beuys'un sanat anlayışında işler üretmemektedir ve ortak bir söyleme sahip değildir. Sergiye katılan sanatçıların Beuys'u anma gayesi dışında, sanatsal ve kültürel yaklaşımlarında ortaklıklar bulunmaktadır.

Sergiyi düzenleyen Çekil bu durumu *ortak enazlar* olarak sergi broşüründe ifade etmiştir.⁵⁷ 1980'lerde sanatsal etkinliklerde birbirine benzer işlerin beğeni üzerinde

55 “Joseph Beuys'un Anısına sergi broşürü,” *SALT Araştırma Cengiz Çekil Arşivi*, erişim 17 Ocak 2020. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/51404>

56 İzmir'de gerçekleştirilen Toplu Sergi 1 ve 2 dışında, İstanbul'da gerçekleştirilen A, B, C sergilerinde de bu sanatçıların birlikte yer aldığını görmekteyiz.

57 Joseph Beuys'un Anısına sergi broşüründe ortak enazlar şu şekilde ifade edilmiştir:

“-Çevremizde yer alan sanatsal etkinliklerle; ilk bakışta birbirlerinden farklıymış gibi görünseler de temelde belirli niyetlilik ve beğeni kesişmelerinde ötürü, gelişen sanatsal duyarısızlaşmaya karşı duyulan tepki.

-Sanat yapıtı/çalışması yalnızca bir süs eşyası, duvara eşyalara uyan tamamlayıcı bir dekoratif unsur olmanın ötesinde sanatsal/kültürel bir iletişim aracıdır.

-Sanat yapıtı yalnızca kârlı bir yatırım nesnesi, alım-satımıyla günlük maaşetin temin edildiği kültür mas-keli bir ticari emtia değil aynı zamanda bir insani/manevi değerler taşıyıcısı, bir insanın zihinsel/bedensel çabalarının ürünüdür.” <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/51404>

yarattığı sanatsal duyarsızlaşmayı, sanat eserinin dekoratif bir unsura ve/veya ticari bir emtiaya dönüşmesi gibi olumsuzlukları eleştirmişlerdir. Sanat çalışmasının sanatsal ve kültürel bir iletişim aracı olduğunun altını çizmişlerdir. Broşürde yer alan sergi yazısının tamamı bir manifesto niteliği taşımaktadır.

Manifestoda *ortak enazlar* başlığı altında toplanan maddelerle, 1980’li yılların kültür sanat ortamı bölümünde bahsettiğimiz kültür-sanat politikaları ve kültür-sanat sektörü ilişkilerinde görülen değişim ve yaklaşımlara karşı tutumun ortaya konduğu görülmektedir. Alternatif sanatsal yaklaşımları kapsayan, kavramsal sanata yaklaşan çağdaş sanatın dili eleştireldir. Sanat eserinin bir emtia olarak ya da süs eşyası olarak görülmesine, sanat eserinin söylem gücünü yitirmesine karşı bir tavır olarak düşünülen bu sergi, çağdaş sanatın o dönemdeki eleştirel yaklaşımını taşımaktadır. Fakat günümüzde çağdaş sanatın kültür sermayesi kapsamında ticarileştirilmesi aynı eleştirel yaklaşımı koruyamadığının bir göstergesidir. Çağdaş paradigmanda sanatsal değer, nesneden yola çıkarak belirlenen bağlamlar bütünü hâline gelmiştir. Beuys’un hayat-sanat birlikteliği, çağdaş paradigmanın söylemler, eylemler, ağlar, durumlar bağlamlarıyla uyumludur. Modern paradigmanda hâlâ sanatsal değerın kaynağı sanat olduğu için kriterlerden söz etmek olasıdır. Kriterler yerine maddi değerler üzerinden algılanan ya da ölçülen çağdaş sanat böylece eleştirel gücünü yitirmeye başlamıştır⁵⁸.

Beuys’un ölümü üzerine gerçekleştirilen sergiye İzmir Alman Kültür Merkezi destek olmuştur. Adı geçen merkezin mekân desteği dışında, serginin bütçesi sınırlıdır. Sanatçılar çalışmalarını kendi imkânları ile göndermekte, kurulumu birlikte gerçekleştirmektedirler. Bu bakımdan çağdaş sanatın kültürü özelleştiren, küresel sermayeyle ilişkilendiren sonraki örneklerinden farklıdır. Ortak enazlarda eleştirilen kültür sektörü, resim ve heykel gibi geleneksel araçlarla yapılan sanatsal üretimlerle ilgilenmektedir ve sanatı dekoratif bir unsur hâline getirmektedir.

58 Mario Perniola, *Sanat ve Gölgesi – Sanattan Geriye Ne Kaldı?*, 79-82.



G. 2: Sergiden görünüm, İzmir Alman Kültür Merkezi Sanat Galerisi, 1986, (SALT Araştırma Serhat Kiraz Arşivi, <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/207109>)

Alman Kültür Merkezinin sergi salonu, sergileme açısından kolay bir mekân değildir. Alçak tavanlı ve görüş açısını daraltan planıyla pencere ve kolonlarıyla bu kadar çok sanatçının çalışmasını yan yana getirmenin zor olduğu G. 2.'de ve G. 3.'te görülmektedir. Alçak tavanlı bu mekânın dar ve karanlık bir giriş bölümü bulunmaktadır. Beyaz paneller, pencereler ve aydınlatma, sergi mekânı için çok uygun değildir. Sergide fotoğraf, özgün baskı, heykel, yerleştirme gibi farklı malzeme ve disiplinlerde üretilmiş çalışmalar yer almıştır. Türkiye'de geleneksel anlayıştaki resim ya da heykel dışında farklı malzeme ve disiplinlerle üretilen çalışmalar 1970'lerin sonlarından itibaren özellikle 1980'lerde görülmeye başlanmıştır. Kavramsal sanata daha yakın çalışmalar bu dönemde artmıştır.

Bu sergide yer alan sanatçılardan Ahmet Öktem ve Serhat Kiraz, 1977'de kurulan *Sanat Tanım Topluluğu*'nun kurucularındandır. *Art & Language (Sanat ve Dil)* topluluğu ve Joseph Kosuth ile benzer yaklaşımlar gösteren bu gruptaki sanatçılar, sanat üzerine ortak araştırmalar yürüterek elde ettikleri sonuçları yine sanat olarak sunmuştur. 1981 yılında gruptan ayrılan Ahmet Öktem ve Serhat Kiraz'ın kavramsal çalışmaları bu tarihten sonra da devam etmiştir. Bu sergide yer alan Ahmet Öktem'in *İsimsiz (Untitled)* adlı çalışması da dil ve sanat ilişkisi çerçevesinde oluşturulmuştur.



G. 3: Solda Serhat Kiraz, *İsimsiz*. Sağda Sarkis, *İsimsiz*.

(SALT Araştırma Serhat Kiraz Arşivi. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/207109>)

Serhat Kiraz'ın *İsimsiz (Untitled)* adlı çalışması fotoğraflardan ve kırmızı beyaz bantlarla oluşturulmuş işaretlemelerden oluşan bir yerleştirmedir (enstalasyon). Serhat Kiraz'ın çalışmasının karşı duvarında Sarkis'in *İsimsiz (Untitled)* adını taşıyan bir yerleştirmesi yer almaktadır (**G. 3**). Arşiv fotoğraflarından çalışmanın tekniği ve ayrıntıları anlaşılmasa da bu çalışma o dönemde sanatçının odağındaki nostalji temasının etrafında geliştirilmiş gibidir. Yine aynı yıl, Maçka Sanat Galerisinde düzenlediği *Çaylak Sokak*⁵⁹ adlı kişisel sergisinde de yirmi yıl sonra döndüğü İstanbul'a, çocukluğunun geçtiği sokağa, kişisel belleğe, ortak geçmişe ilişkin bir düzenleme yapmıştır. İstanbul'dan katılan pek çok sanatçının çalışmasıyla birlikte Sarkis'in çalışmasını da sergiye Serhat Kiraz getirmiş, sergi kurulumunda bulunmuştur⁶⁰. Sarkis'in sergiye katılımının ilginç bir yanı, Cengiz Çekil'in Buys'un yapıtlarına yoğunlaşmasında etkisinin olmasıdır⁶¹.

Joseph Buys'un Anısına, Türkiye çağdaş sanatında yer alan önemli sanatçılardan biri olan Hüseyin Bahri Alptekin'in ilk sergisidir. Hüseyin Bahri Alptekin o tarihlerde Sorbonne'da felsefe doktorası yapmaktadır⁶². Alptekin, Erdağ Aksel'in çocukluk arkadaşıdır. Sanatçı, çocukluğundan beri kolaj yapmaktadır. 1970'lerde resim ve fotoğrafla

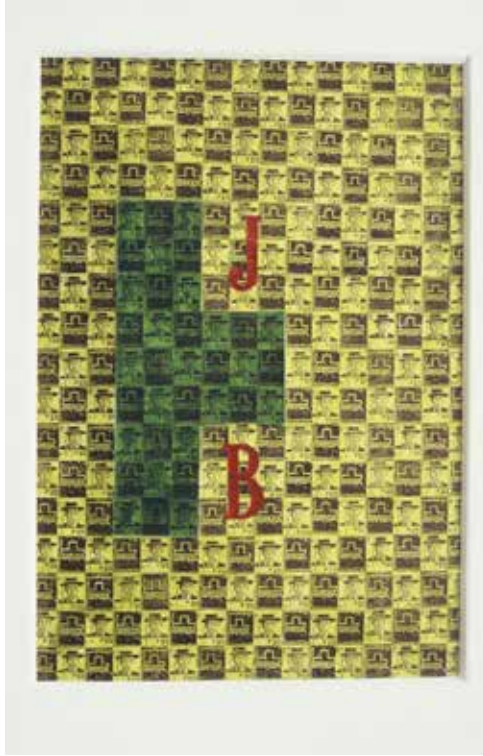
59 Sarkis'in bu çalışması ile ilgili bk. Hülya Karaçalı Annepeçioğlu ve Cüney Kurt, "Bellek ve Sanat İlişkisi: Canan Tolon ve Sarkis Zabunyan", *Art-Sanat* 12 (2019), 223-241, erişim 10 Ocak 2021, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuarts/issue/47471/598503>

60 Vahap Avşar yayınlanmamış röportaj, 04 Şubat 2021.

61 Erden Kosova, "...et la résistance," 51.

62 Vahap Avşar ve Cengiz Çekil, *Cengiz Çekil Okulu* (İstanbul: Ofset Yapımevi, 2020), 32.

da ilgilenmeye başlamıştır⁶³. Sanatçının sergide yer alan *Hommage to Joseph Beuys* (*Joseph Beuys'un Anısına*) çalışması, J&B marka viski etiketleri, Beuys'un bir portre fotoğrafından çoğaltılmış imgeler ve metro biletlerinden bir kolajdır (G. 4).



G. 4: Hüseyin Bahri Alptekin, *Hommage to Joseph Beuys* (*Joseph Beuys'un Anısına*), 1986, (SALT Araştırma Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi, <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/207109>)

Sanatçı 1990'larda sanat dünyasında tekrar görülmeye başlamış ve çağdaş sanatın önemli bir aktörü haline gelmiştir. Alptekin'in bu sergide yer alan çalışmasındaki kolaj tekniği, etiket kullanımı gibi sanatsal tercihleri sonraki dönem çalışmalarında da devam etmiştir. Estetik, felsefe ve sosyoloji alanlarında eğitim almış Alptekin için Beuys, “döngüsel olarak kurduğu aksiyonlarında insanlık yaralarını iyileştirmeye çalışan bir şaman şair[dir]”⁶⁴. Ona göre şaman, “yaraları iyileştirirken tek şeyi ister: insanın kaybolan birliğini yeniden kurmak”⁶⁵. Sergiye katılan sanatçıların birbirinden farklı sanatsal tavırlarda olsalar da bir araya gelmeleri de sanatın kaybolan birliğini yeniden kurmak ve bunun için ortak enazlarda birleşme çabasıdır. Alptekin, İzmir'de-

63 Sezin Romi, “Arşivin İzinde: Hüseyin Bahri Alptekin'e Dair,” *Salt Araştırma*, 15 Haziran 2017, erişim 8 Haziran 2020, <https://saltonline.org/en/2047/arsivin-izinde-huseyin-bahri-alptekine-dair>

64 Hüseyin Alptekin, “Şaman-Şair.” *Hürriyet Gösteri Sanat ve Edebiyat Dergisi* 133 (1991), 6.

65 Alptekin, “Şaman-Şair,” 7.

ki sergiden birkaç ay sonra Paris'teki Goethe Enstitüsünde, 12 Mayıs 1986 tarihinde Beuys'un doğum yıl dönümü münasebetiyle açılan bir günlük belgesel bir serginin afişinin arkasına bir not yazarak Çekil'e göndermiştir. Bu notta Paris'te Beuys'un ölümünden sonra doğum yıl dönümünde bir etkinlik yapıldığını ve Beuys'un anısına başka bir etkinlikle karşılaşmadığını yazmıştır⁶⁶.

Sergi kurulumunda Cengiz Çekil'e asistanlık eden Vahap Avşar, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde birinci sınıf öğrencisidir ve Alptekin gibi onun da katıldığı ilk sergidir. Sergide yer alan *Yaşayan Resim* adlı çalışması dönemin sanat tartışmalarıyla yakından ilgilidir. Resmin ölümünün ilan edildiği 1980'lerde geleneksel disiplinlerle çağdaş pratikler arasındaki gerilime atıfta bulunmaktadır. Beuys'un hayat ve sanat arasındaki sınırı bulanıklaştıran yaklaşımının etkisi de bu çalışmada doğrudan görülmektedir. Vahap Avşar'ın sergide yer alan çalışması bir tuval yüzeyinin gerisine yerleştirilen ışıklı kutunun içinde canlı bir güvercinden oluşmaktadır. Manzara resminin gerisinde kutunun içinde uçmaya çalışan güvercinin gölgesi görülmektedir. Fakat bu çalışma kurulduktan kısa bir süre sonra Goethe Enstitüsü müdürü tarafından hayvan hakları açısından olumsuz bulunmuş, çalışmanın kaldırılması ya da güvercin olmadan sergilenmesi istenmiştir. Çalışma güvercin çıkarılarak sergilenmiştir⁶⁷.



G. 5: Cengiz Çekil, “Düzenleme (Bağlama-Asma-Yatırım)”

(*SALT Araştırma Serhat Kiraz Arşivi*, <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/207109>)

66 “Homage a Joseph Beuys Sergi Afişi,” *SALT Araştırma Cengiz Çekil Arşivi*, erişim 17 Ocak 2020. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/49702>

67 Avşar röportaj, 04 Şubat 2021.

Cengiz Çekil'in sergide yer alan *Düzenleme (Bağlama-Asma-Yatırım)* adlı çalışması ölüm ve ağıtla doğrudan ilişkilidir (G. 5). Beuys'un ölümünden kısa bir süre önce bir yakının cenazesine katılan sanatçı cenaze töreninde kullanılan nesnelere bir düzenleme oluşturmuştur. Çekil birkaç ay sonra gerçekleştireceği kişisel sergisinde *Düzenleme No:2* adıyla anma, anıt fikirlerini taşıyan benzer bir yerleştirmeye rastlanmaktadır. Leonardo Da Vinci (ö. 1519), Hazerfen Ahmet Çelebi (ö. 1640), Francis Picabia (ö. 1953), Yves Klein (ö. 1962), Piero Manzoni (ö.1963), Marcel Duchamp (ö. 1968), Max Ernst (ö. 1976), Man Ray'in (ö. 1976) yanı sıra bu serginin açılışına yakın bir tarihte kaybettiği babası Mustafa Durmuş Çekil'in de isminin yer aldığı beton üçgen prizmalardan mezar taşları üretmiştir. Mezar taşı ya da küçük anıtlar her isim için ayrılan bölümün yanına yerleştirilmiştir. Çekil'in bundan sonraki çalışmalarında ağırlıklı olarak ölüm, anıt, anma kavramları üzerine çalışmalar ürettiğini görmek mümkündür⁶⁸.



G. 6: Soldan sağa: Yusuf Taktak, “Bisiklet, Çadır ve Siyah Ampüller”, Erdağ Aksel “Ary-7-GLN”, Zafer Aytekin “Gazete Okuyan Adam”, Ann B. Aksel (Dorsey) “Posta Afişi”. (SALT Araştırma Serhat Kiraz Arşivi, <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/207385>)

Yusuf Taktak, Erdağ Aksel, Zafer Aytekin ve Ann Aksel'in çalışmaları yan yana sergilenmiştir (G. 6). Ann Aksel'in *Posta Afişi* adlı piksellerden oluşuyormuş etkisindeki Joseph Beuys portresi, resmin sınırlarını zorlayan, tamamlanmamış bir resimle yapboz arasında gidip gelen bir yerleştirmedir. Kullanılan şeffaf plastik perde, yüzeydeki notlar, *öfke* (angst) kelimesinin tekrarı, henüz bitmemiş bir çalışmanın sürecini ve sanatçının üretim performansını belgeliyor gibidir. Erdağ Aksel'in *Ary-7-GLN* adlı düzenlemesi de heykel disiplininin sınırlarını zorlayan bir çalışmadır. Dada'dan bu yana

68 Kosova, “Babamın Vasiyeti,” 162-169.

hazır nesne kullanımını sanat tarihinde görülsede Türkiye için sanatın dilini sorgulayan kavramsal çalışmalar o dönem için oldukça yenilikçidir. Sergide yer alan eserleri, o dönemde yaygın bir sanatsal tavır olmayan resim ve heykelden enstalasyona doğru genişletilmiş bir alanda konumlandırabiliriz.

Sonuç

Joseph Beuys'un Anısına sergisi İzmir kültür sanat ortamında alternatif üretimlerin, yeni sanat eğilimlerinin yer aldığı ilk grup sergisidir. Bu sergi, grup sergilerinde bir ya da birkaçını görebildiğimiz söylem ortaklığı, malzeme ve teknik ortaklık, biçim ortaklığı gibi temel özelliklere kısmen sahiptir. Grup sergilerinin ortak sanat yaklaşım ve söylemlerine sahip olması bunları manifesto olarak ortaya koymaları, yenilikçi önermelerinin olması, bu sergileri kronolojik bir sanat tarihi incelemesi içinde kolaylıkla işaretlenebilmesini sağlamaktadır. Sergi için Cengiz Çekil'in yazdığı manifesto, çağdaş sanat adına çok net söylemler içeren bir grup söylemi değildir. Fakat sergide yer alan çalışmaların estetik ve etik değerlerdeki ortaklıkları, manifestoda yer alan *ortak enazlar* tanımlaması üzerinden değerlendirilebilmektedir. Sergide yer alan eserlerde malzeme ve teknik ortaklık bulunmasa da birbirine tezat, estetik yaklaşımlar yer almamaktadır. Günümüz çağdaş sanat anlayışının genişletilmiş alanından bakarak biçim ortaklığı rahatça kurulabilir. Sergide rüştünü daha önceden ispat etmiş kolaaj, fotoğraf, resim, özgün baskı gibi sanatsal anlatım alanlarıyla oluşturulan çalışmaların yanı sıra 1980'lerde kavramsal sanat, yerleştirme (enstalasyon) sanatı henüz çağdaş sanatın önemli anlatım alanlarından biri hâline gelmemişken bu alanlara ait ortaya konulan bazı çalışmaların bir arada sergilendiği görülmektedir. Bugün bu kapsamdaki bir serginin, çağdaş sanat sergisi olarak kabul edilmesi daha kolaydır. 1980'ler için bu farklı yaklaşımların yan yana olması hem biraz çelişkili hem de yenilikçi olarak tanımlanabilir.

Türk Amerikan Derneğinde gerçekleştirilen *Toplu Sergi I* ve *Toplu Sergi II*'nin bu serginin devamı niteliği taşıması ve sanatçıların yeni eğilimlere dair ortak arayışlarını devam ettirmeleri bu serginin çağdaş sanat ortamında öncü sergilerden biri olduğunun göstergesidir. Serginin diğer bir önemi de Türkiye çağdaş sanatında yer alan önemli sanatçılardan biri olan Hüseyin Bahri Alptekin'in ilk sergisi olmasıdır. İzmir çağdaş sanat ortamının oluşmasında serginin önemli bir etkisi bulunmaktadır. Sergideki çalışmalar, Joseph Beuys'un sanatsal tavrıyla doğrudan ilişkili değildir. Fakat Beuys'un sanat-hayat ayrımını ortadan kaldıran yaklaşımıyla ilişkilidir. Sergide yer alan çalışmaların genel özelliği resim ve heykel disiplinlerinin sınırlarını zorlamak ve genişletilmiş alanda yeni bir dil arayışını göstermektir. O dönem için yeni bir önerme olan bu *bir başka sanat*, resim ve heykelle karşı alternatif teknik ve malzemeler bulmanın yanı sıra, sanatçının ve izleyicinin rolü, sanat nesnesinin statüsünü yeniden biçimlendiren ve sanat tanımını genişleten sanat eğilimleri olarak değerlendirilebilir.

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

- Akay, Ali. *Sanatın Sosyolojik Gözü*. İstanbul: Bağlam Yayınları, 1999.
- Alptekin, Hüseyin. "Şaman-Şair." *Hürriyet Gösteri Sanat ve Edebiyat Dergisi* 133 (1991): 6-7.
- Antmen, Ahu. "Küratörün 'Ne' Olduğunu Neden Tartışıyoruz?." *Sanat Dünyamız* 81(2001): 101-105.
- Atakan, Nancy. *Araışlar-Resimde ve Heykelde Alternatif Akımlar*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Yayınevi, 1998.
- Avşar, Vahap ve Cengiz Çekil. *Cengiz Çekil Okulu*. Ed. Ezgi Arıdurdu ve Merve Elveren. (İstanbul: Ofset Yayınevi, 2020).
- Aysan, Şükrü. "Uluslararası Sergilemelere Doğru." *Hürriyet Gösteri Sanat ve Edebiyat Dergisi* 12 (1981): 3.
- Batur, Enis. "Küratörün Sınırlarında." *Sanat Dünyamız* 81(2001): 95-96.
- Bek, Güler. "1970-1980 Yılları Arasında Türkiye'de Kültürel ve Sanatsal Ortam." Doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2007.
- Çalışlar, Aziz. "Günümüzde Sanatsal Kültür ve Estetik." *Bilim ve Sanat Dergisi* 7 (1984): 49-50.
- Çalışlar, Aziz. "Sanatsal Kültürümüzde ve Sanatta Gelişme Sorunu." *Bilim ve Sanat Dergisi* 10 (1985): 11-13.
- Çekil, Cengiz. "Beuys ve Biz." *SALT Araştırma Cengiz Çekil Arşivi*. Erişim 17 Ocak 2020. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/47798>
- Danto, Arthur C. *Sanatın Sonundan Sonra-Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi*. Çev. Zeynep Demirsu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010.
- Duben, İpek ve Esra Yıldız. *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat:Yeni Açılımlar*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008.
- Evren, Süreyya. "Türkiye Güncel Sanatı Tarihini Nasıl Yazmalı." *Kullanma Kılavuzu 2.0: Türkiye'de Güncel Sanat 1975-2015*. İstanbul: art-ist ve Revolver Yayıncılık, 2015, 11-17.
- Gen, Elçin. "Çağdaştan Güncele, Eserden İşe: Bir Çeviri Hikayesi." *E-Skop*, 7. 8. 2012, Erişim 25 Aralık 2021. <https://www.e-skop.com/skopbulten/cagdastan-guncele-eserden-ise-bir-ceviri-hikayesi/847>
- Godfrey, Tony. *Conceptual Art*. London: Phaidon, 1998.
- Groy, Boris. *Art Power*. London: MIT Press, 2008.
- Groy, Boris. "Politics of Installation." *e-flux Journal* 2 (Ocak 2009): 1-8. Erişim 25 Aralık 2021. <http://www.e-flux.com/journal/politics-of-installation/>
- Kortun, Vasıf. *20*. İstanbul: SALT/Garanti Kültür AŞ, 2018. Erişim 17 Ekim 2020. <https://saltonline.org/tr/1773/20>

- Kosova, Erden. "Babamın Vasiyeti," *Cengiz Çekil: 21.08.1945-10.11.2015*. İstanbul: SALT/Garanti Kültür AŞ, 2018, 142-203.
- Kosova, Erden. "... et la résistance," *Cengiz Çekil: 21.08.1945-10.11.2015*. İstanbul: SALT/Garanti Kültür AŞ, 2018, 28-74.
- Krauss, Rosalind "Sculpture in the Expanded Field". *The Anti-Aesthetic – Essay on Postmodern Culture*. Ed. Hal Foster. Seattle: Bay Press, 1993, 31- 42.
- Madra, Beral. "Küratörlüğün Sınırı Nedir?." *Radikal Gazetesi*, 27 Temmuz 2001. Erişim 25 Aralık 2021. <https://www.beralmadra.net/articles/radikal-gazetesi/kuratorlugun-siniri-nedir/>.
- Madra, Beral. *İki Yılda Bir Sanat Bienal Yazıları 1987- 2003*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2003.
- Perniola, Mario. *Sanat ve Gölgesi – Sanattan Geriye Ne Kaldı?*. Çev. Kemal Atakay. İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.
- Romi, Sezin. "Arşivin İzinde: Hüseyin Bahri Alptekin'e Dair." *Salt Araştırma*, 15 Haziran 2017. Erişim 8 Haziran 2020. <https://saltonline.org/en/2047/arsivin-izinde-huseyin-bahri-alptekine-dair>
- Rastgeldi, Güher Gamze. "Türkiye'de Çağdaş Sanat Piyasasının Gelişimi: 2001 Krizi ve İktisat Bankası Koleksiyonunun Satılışı." Yüksek Lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2019.
- Rifat, Samih. "Nedir, Neyin Nesidir Küratör? Ya da Senaryo Yazarı Yönetmenliğe Soyunmalı mı?" *Sanat Dünyamız* 81 (2001): 97-100.
- Sargon, Nursaç. "İzmir'de Güncel Sanatın Değişimi 1986-2014." Yüksek Lisans tezi, İstanbul Bilgi Üniversitesi, 2016.
- Stallabrass, Julian. *Sanat A.Ş.- Çağdaş Sanat ve Bienaller*. Çev. Esin Soğancılar. İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.
- Wu, Chin-Tao. *Kültürün Özelleştirilmesi-1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*. Çev. Esin Soğancılar. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.
- Yasa Yaman, Zeynep. "1950'li Yılların Sanatsal Ortamı ve 'Temsil' Sorunu." *Toplum ve Bilim* 79 (1998): 94-137.
- Yılmaz, Ayşe Nahide. "1980'li Yıllarda Türkiye'de Sanat ve Siyaset İlişkisi." Doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2014.
- Vahap Avcı yayımlanmamış çevrimiçi röportaj, 04 Şubat 2021.
- "Joseph Beuys'un Anısına sergi broşürü." *SALT Araştırma Cengiz Çekil Arşivi*. Erişim 17 Ocak 2020. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/51404>
- "Homage a Joseph Beuys sergi afişi." *SALT Araştırma Cengiz Çekil Arşivi*. Erişim 17 Ocak 2020. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/49702>
- "Sergiden görünüm, İzmir Alman Kültür Merkezi Sanat Galerisi, 1986". *SALT Araştırma Serhat Kiraz Arşivi*. Erişim 17 Ocak 2020. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/207109>
- "Serhat Kiraz, İsimsiz, Sarkis, İsimsiz." *SALT Araştırma Serhat Kiraz Arşivi*. Erişim 17 Ocak 2020. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/207109>
- "Cengiz Çekil, Düzenleme (Bağlama-Asma-Yatırım)." *SALT Araştırma Serhat Kiraz Arşivi*. Erişim 17 Ocak 2020. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/207109>
- "Yusuf Taktak, 'Bisiklet, Çadır ve Siyah Ampüller', Erdağ Aksel 'Ary-7-GLN', Zafer Aytekin 'Gazete Okuyan Adam', Ann B. Aksel (Dorsey) 'Posta Afişi'." *SALT Araştırma Serhat Kiraz Arşivi*, Erişim 17 Ocak 2020. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/207385>

Geçmişin İzleriyle Amasya Gümüşlü Cami

Amasya Gümüşlü Mosque with the Traces of the Past

Fazilet Koçyigit* 

Öz

Osmanlı Devleti zamanında önemli kentlerden biri olan Amasya’da çok sayıda Osmanlı eseri bulunmaktadır. Bu eserlerden en erken tarihlili olan Gümüşlü Cami, yapılan büyük çaplı onarımlar sebebiyle özgün hâline uzaklaşmıştır. Mimarisi ve bezemeleri, bu onarımlarla değişime uğrayan cami hakkında spesifik bir çalışma yapılmamıştır. Amasya kent dokusunda ve belleğinde önemli bir yere sahip olan ve aktif bir şekilde kullanılmaya devam eden cami ile ilgili cevaplanması gereken sorular bulunmaktadır.

Çalışmanın başında camiye gidilip yerinde incelemeler yapılmıştır. Daha sonra literatür araştırması yapılmış ve eser hakkında spesifik bir çalışmanın olmadığı görülmüştür. Literatür araştırması sonrasında, Samsun Vakıflar Bölge Müdürlüğü’nden esere dair raporlar ve eski fotoğraflar alınarak alanda yeniden incelemeler yapılmıştır. Tüm bu araştırmalar neticesinde eserin geçirmiş olduğu değişimler tespit edilmiş ve caminin özgün hâline dair veriler çalışılmıştır. Amasya’nın bir parçası olan, yaşayanlarına hizmet, tarihine tanıklık eden Gümüşlü Cami’nin geçmişten gelen izleriyle belgelenmesi ve yaşatılması çalışmanın öncelikli amacıdır.

Bu çalışmada sahada yapılan incelemeler, literatür araştırmaları, belgeler ve eski fotoğraflardan yola çıkılarak caminin özgün hâlinde zaviyeli bir cami olduğu ileri sürülmüştür. Yapılan çalışmalar sonrasında, caminin sadece mimarisinde değil bezemelerinde de değişimler olduğu görülmüştür. Elde edilen eski fotoğraflar vasıtasıyla, bezemelerin konu ve üslubundan yola çıkılarak caminin özgün tasvirlerinin, R. Arık’ın da belirttiği gibi, 1870’li yıllarda halk sanatçısı Zileli Emin Usta tarafından yapılmış olabileceği iddia edilmiştir.

Anahtar Kelimeler

Gümüşlü Cami, Geç Dönem Bezemeleri, Duvar Resmi, Zaviye, Osmanlı Mimarisi

Abstract

There are many Ottoman buildings in Amasya, which was one of the important cities during the Ottoman period. Gümüşlü Mosque, which was the earliest of these buildings, has moved away from its original form due to major repairs. There has been no specific study about the mosque whose architecture and ornaments were changed by these repairs. The mosque, which has an important place in the urban fabric and memory of Amasya and continues to be used actively, has questions that need to be answered.

In this study, firstly, the mosque was visited and investigations were made on site. After the investigations on the field, a literature search was done and it was seen that there was no specific study about the Gümüşlü Mosque. The investigations were done again on the field by taking the reports and old photographs about the mosque from the Samsun Regional Directorate of Foundations after the literature research. As a result of all these examinations, the changes in the mosque

* **Sorumlu Yazar:** Fazilet Koçyigit (Doç. Dr.) Amasya Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü. Amasya, Türkiye. E-posta: fazilet.kocyigit@amasya.edu.tr ORCID: 0000 0002 4352 3413

Atf: Kocyigit, Fazilet. “Geçmişin İzleriyle Amasya Gümüşlü Cami.” *Art-Sanat*, 17(2022): 299–326.
<https://doi.org/10.26650/artsanat.2022.17.115626>

were determined and the data regarding the original state of the mosque were systematically explained in this study.

In this study, it has been suggested that the mosque was originally a zawiya, based on the studies in the field, literature researches, documents and old photographs. After the investigations, it was observed that there were changes not only in the architecture but also in the ornaments. Based on the subject and style of the ornaments, it has been claimed that the original ornaments of the mosque were made by Zileli Emin Usta in the 1870s.

Keywords

Gümüşlü Mosque, Late Period Ornaments, Wall Painting, Zawiya, Ottoman Architecture

Extended Summary

Amasya has hosted 14 civilizations in its long history. During the period of the Ottoman Empire, which was among these 14 civilizations, many buildings were built in the city. Gümüşlü Mosque, which was the earliest of these buildings, has moved away from its original form due to major repairs. Brief information about the Gümüşlü Mosque is given in the theses and articles written by some researchers but there is no specific study about the mosque whose architecture and ornaments were changed by these repairs. The mosque which has an important place in the urban fabric and memory of Amasya and continues to be used actively, has questions that need to be answered.

Before I started studying, I went to the mosque and made on-site investigations. In the literature research carried out after the investigations on the field, it was seen that no specific study about the Gümüşlü Mosque. The investigations were done again on the field by taking the reports and old photographs about the mosque from the Samsun Regional Directorate of Foundations after the literature research. As a result of all these examinations, the changes in the mosque were determined and the data regarding the original state of the mosque were systematically explained in this study. In the light of the information given by the local historian H. Hüsameddin; it is known that the wooden material was used in the first construction of the building and that the present-day masonry structure was built instead of this wooden mosque, which was destroyed by a fire. However, this masonry structure, which has survived to the present day, has questions that need to be resolved due to the major repairs. The first of these questions; Is Gümüşlü Mosque a zawiya?

Although Gümüşlü Mosque was built in the 15th century, it also shows the features of the next century due to the major repairs. According to the reports we have obtained; it was determined that the east and west facades of the mosque were rebuilt during the repairs made in 1986. As can be seen in the survey drawings and photographs dated 1979 taken from Samsun Regional Directorate of Foundations, the upper part of the tabhane rooms (lodge) on the east and west facades is covered with a sloping roof, and this roof is built at the lower level from the roof of the sanctuary

section to provide a two-story appearance. At the present day, it is seen that these facades are raised to the level of sanctuary section roof.

The narthex of the mosque with wooden carcasses was built in 1903. Due to the central dome of the narthex, which was placed on the recessed arch of the portal incorrectly, damages occurred on the portal largely. It could not be obtained any data about the original form of the narthex, however, we can claim that the narthex was originally built with masonry material considering that the Gümüşlü Mosque was built masonry and the narthex of the Mehmed Pasha and Beyazid Pasha Zawiyah, which was built in the 15th century. It was given rise to thought the narthex was the higher in the original form by the reason of it was cut off the recessed arch of the portal and massive arches on the north facades.

It could not obtain any data about the original roof of the building. It was built a wooden carcass cone on the octagonal pulley at the present day. We can assert that the original roof of the mosque was a dome considering that the Ottoman roofs were generally dome and the roofs of early period mosques in Amasya. Although there is no information about when today's roof was made, based on the similarity of construction techniques we can think that the roof of the sanctuary section was made in 1903 repairs, like the narthex.

Gümüşlü Mosque which lost its original form due to the major repairs was changed greatly as not only the architectural features but also ornaments. The present-day ornaments in the sanctuary section of the mosque were made during the 1960s repairs. Through the old photographs, we can obtain information about the ornaments programme and motives of the mosque before these repairs. Based on these documents, we can say that the ornaments of the mosque were Baroque influenced before the repairs.

The original ornaments of the mosque that have not reached the present day; shows late period characteristics in terms of ornament programme, subjects and style. We can assert that the ornaments of the Gümüşlü Mosque were made in the 1870s by the local artist Emin from Zile based on the stylistic features of ornaments are similar to the works of local artist Emin from Zile and the mentioned local artist made ornaments in Amasya in the 1870s. The contribution of the Gümüşlü Mosque, which has under gone great changes as a result of major repairs, to the urban fabric and memory of Amasya is undeniable. Since we can not undo the interventions, we hope that this study, which was carried out to document the original form of the Gümüşlü Mosque, will guide future generations.

Giriş

Orta Karadeniz Bölgesi'nde Yeşilırmak Nehri kıyısına kurulmuş olan Amasya, uzun tarihî geçmişi içerisinde on dört medeniyete ev sahipliği yapmıştır. Tarihî geçmişi MÖ 3000 yıllarına kadar uzanan şehrin ilk olarak kimler tarafından kurulduğu kesin olarak bilinmemekle birlikte Hitit Konfederasyonu'nu oluşturan on üç şehir devletinden biri olduğu tespit edilmiştir. Bir süre Pontus Krallığı'na da başkentlik yapan Amasya, MÖ 70 yılında Roma topraklarına dâhil edilmiş ve Batı Roma İmparatorluğu'nun yıkılmasının ardından Doğu Roma İmparatorluğu (Bizans Devleti) hâkimiyetinde askerî bir eyalet olarak varlığını sürdürmüştür. Şehrin Türk hâkimiyetine girmesi Danişmentliler zamanında gerçekleşmiştir. Bir süre Danişmentli Beyliği'ne başkentlik yapan şehir, Sultan I. Mesud zamanında Anadolu Selçuklu Devleti'nin hâkimiyetine girmiştir¹. 1398 yılında Amasya'yı Osmanlı topraklarına katan Sultan Yıldırım Beyazıd, kent in idaresini oğlu Çelebi Mehmed'e bırakmıştır².

1. Yapının Konumu, İnşa ve Onarım Tarihçesi

Amasya il merkezinde yer alan eser, tapunun 1041 ada ve 1 parselinde kayıtlı olup mülkiyeti Vakıflar Genel Müdürlüğü'ne aittir. Cami, önceleri Gümüşlüzade Mahallesi olarak anılan, günümüzde ise Mehmed Paşa Mahallesi olarak adlandırılan mahallede, Atatürk ve Mehmed Paşa Caddeleri'nin kesiştiği köşededir.

Osmanlı Devleti'nin, şehzadeler şehri olan Amasya'da yaptırdığı bu eser, deprem, yangın gibi felaketlerin yanı sıra zamanın yıkıcılığına da maruz kalmış ve bu uzun tarihi içinde birçok onarım aşamasından geçmiştir. Caminin ilk inşa tarihine dair bilgileri yerel bir tarihçi olan Abdizade Hüseyin Hüsameddin'den öğrenmekteyiz. Bu kaynağa göre; Gümüşlüzade Taceddin Mahmud Çelebi, M 1325 yılında bir cami yaptırmış ve M 1327 yılında caminin vakıflarını tanzim etmiştir. Daha sonra torunu Şemseddin Ahmed Çelebi, camiye, Helkıs bahçesini vakfetmiş ve bu vakfiyede caminin ismi “Taciye Camii” olarak geçmiştir³. İlerleyen zamanlarda depremlerden zarar gören eser, M 1415 yılında Gümüşlüzade Ahmed Paşa tarafından onartılmış ancak yapı geçirdiği bir yangın sonrasında kullanılmaz duruma gelince M 1485 yılında Ahmed Paşazade Defterdar Ahmed Bey bin Abdullah Bey tarafından kâgir olarak yeniden inşa ettirilmiştir. Bu tarihte yapının batı tarafına bir de minare eklenerek vakıfları tanzim olunmuştur. Tarihçi H. Hüsameddin'in, yapının kâgir olarak yeniden inşa edildiğini belirtmesi, eserin orijinalinde ahşaptan olabileceğini düşündürmektedir. Buna ek olarak Mustafa Vazıh bin İsmail Amasi, ahşap malzeme ile yapılmış olan bu caminin yıkılarak yerine kâgir caminin yapılmış olduğunu belirtmesi de düşüncemizi

1 Füzuan Kınal, *Eski Anadolu Tarihi* (Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1962), 113.

2 İlhan Şahin ve Feridun Emecen, “Amasya”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 3 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1991), 1-4.

3 Abdi-zade Hüseyin Hüsameddin, *Amasya Tarihi* (Amasya: Amasya Belediyesi Kültür Yayınları, 1986), 134.

doğrulmaktadır⁴. Bu tarihte caminin taç kapısının üzerine eklenen ve günümüze kadar gelen sülüs hatla yazılmış Farsça kitabesi şu şekildedir:

*“Şud tamam in mescid-i cami be-tevhiki Hûda
der zaman-i Padişâh-i adil daniş – pezir
iptida-yi in bina ba – hayr-i Ahmed Bey be – hun
lik tariheş bud kad temme cami-i kebir”*

Tercümesi: “ *Bu mescid-i camii Allah’ın yardımıyla, ilim seven padişahın zamanında tamam oldu. Bu binaya başlayan Ahmed Bey’i hayırla yad et. Lâkin anın tarihi 890 oldu*”⁵.

H. Hüsameddin, kitabenin birinci ve ikinci mısralarının ebced hesabıyla H 885 ve 890’a tekabül ettiğini belirtmiştir⁶. M 1480 ve 1485 yıllarına denk gelen bu tarihler, yapının başlangıç ve bitiş yıllarını göstermektedir.

Eşkiyaların çıkarmış olduğu yangınlardan ve depremlerden zarar gören eseri, M 1602 yılında, kitabede adı geçen Ahmed Bey’in torunlarından Beylerbeyi Şemseddin Paşa tamir ettirip vakıflarını tanzim ettirmiştir⁷. M 1612 yılında çıkan bir yangınla yeniden tahrip olan eseri, M 1688 yılında Gümüşlüzade İbrahim Bey tamir ettirerek eseri bugünkü görünümüne kavuşturmuştur⁸. Devamlı bir şekilde deprem ve yangınlara maruz kalan eser, M 1720 yılında da yanmış, bunun üzerine mütevellî el-Hâc Mustafa Ağa, M 1721’de yapıyı yeniden onartmıştır. M 1822 yılında âyândan Rahtvan Paşazâde el Hâc Ali Bey, caminin vaiz kürsüsünü yaptırmış ve dükkânlarını da bu caminin kürsü şeyhliğine vakfetmiştir⁹. 1903 yılında caminin son cemaat mahalline günümüzdeki ahşap sundurma eklenmiştir¹⁰ (G. 1).

4 Gediz Uruk, “Amasya’nın Türk Devri Şehir Dokusu ve Yapılarının Analiz ve Değerlendirilmesi” (Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, 1994), 71-72.

5 Uruk, “Amasya’nın Türk Devri Şehir Dokusu ve Yapılarının Analiz ve Değerlendirilmesi”, 70.

6 Abdi-zade Hüseyin Hüsameddin, *Amasya Tarihi*, 135.

7 Abdi-zade Hüseyin Hüsameddin, *Amasya Tarihi*, 135.

8 V.G.M. 2002: 1361 sayılı yazısı.

9 Abdi-zade Hüseyin Hüsameddin, *Amasya Tarihi*, 135.

10 V.G.M. 2002: 1361 sayılı yazısı.



G. 1: Caminin 1903 yılında eklenen günümüzdeki son cemaat mahalli (F. Koçyiğit, 2020)

Eser, 1953 yılında Hürrem Arpacıoğlu tarafından onartılmıştır. Bu onarımda son cemaat mahallinin çatısı tamir ettirilmiş ve doğusundaki ahşaptan yapılmış ikinci kat kaldırılmış, yan kanatlara camekân eklenmiş, sıva, döşeme, boya, badana vb. bakımlar yapılmıştır¹¹. Caminin harim kısmında bulunan mavi, kırmızı ve sarı renkli kalemişleri 1960 yılındaki onarımlarda eklenmiştir¹². 1939 yılında yaşanan deprem sonrasında zarar gören eserin onarılması için halk tarafından, 1981 yılında V.G.M.'ye restorasyon talebinde bulunulmuştur. Bu talep yazısında caminin hayırseverler tarafından yaptırılan onarımlarla ayakta kaldığı ancak yetersiz kalan bu tamiratların esaslı bir şekilde yapılmasının gerektiği; aksi takdirde hâlen ibadete açık olan caminin cemaatin başına yıkılacağı belirtilmiştir¹³. 1981 yılında onarıma duyulan ihtiyaç nedeniyle cami, uzun süre ibadete kapalı tutulmuştur. 1984 yılında Vakıflar Bölge Müdürlüğü tarafından başlatılan onarım çalışmaları 1989 yılına kadar sürmüştür. Yapılan restorasyonlar sonrasında cami içinde yer alan Amasya manzarası ve Edirne Selimiye Cami tasviri gibi kalemişi bezemeler de kaldırılmıştır¹⁴. 1986 yılında V.G.M. tarafından yapılan onarımlarda doğu cephe de sıva ile kapatılmış ve üst pencereleri açığa çıkarılmıştır. Bu onarımlar esnasında doğu ve batı cephelerinin farklı kotlara kadar yıkıldığı ve daha sonra yeniden yapıldığı anlaşılmıştır¹⁵. 1986 yılında çevreyolu bağlantısı yap-

11 Urak, "Amasya'nın Türk Devri Şehir Dokusu ve Yapılarının Analiz ve Değerlendirilmesi", 72.

12 V.G.M. 1986: 05.00 / 15 numaralı dosya.

13 V.G.M. 1981: 234 numaralı belge.

14 Hüseyin Menç, *Tarih İçinde Amasya* (Amasya: Amasya Belediyesi Yayınları, 2014), 92.

15 V.G.M. 1986: 977 numaralı belge.

mak amacıyla caminin çevresindeki baraka ve tescilsiz binalar yıkılarak cami açığa çıkarılmıştır¹⁶. 1986 ve sonrasında caminin tavanı, döşemeleri, kalemişleri, mahfili, şadırvanı, minaresi gibi mimari öğeleri ihtiyaç dâhilinde onarılmıştır.

2. Yapının Tanımı

Kesme taş malzeme ile inşa edilen cami, kare planlı olup caminin üzeri ahşap çatıklı sekizgen bir kasnağa oturan külah ile örtülmüştür. Sonraki dönem onarımlarına ait olan bu külahın kasnağının her bir yüzeyinde ikişer adet dikdörtgen formlu pencere yer almaktadır. Külah eteğinde de ahşap parmaklıklı dar bir galeri katı bulunmaktadır. Külah geçiş pandantiflerle sağlanmıştır (G. 2).



G. 2: Caminin günümüzdeki üst örtüsü (F. Koçyiğit, 2020)

Kare planlı harimin doğu ve batısında birer adet dikdörtgen planlı mekân bulunmaktadır. Bursa kemerli birer kapı ile geçişin yapıldığı bu mekânlar, üç bölümlü ve iki katlıdır (G. 4, G. 5). Harimin kuzeyinde ahşap direkler tarafından taşınan ve yine ahşap malzeme ile yapılmış kadınlar mahfili bulunmaktadır. Mahfilin orta kısmında, yarım daire şeklinde tasarlanmış çıkması vardır. Bu cephede, altta ve üstte ikişer adet olmak üzere toplamda dört adet pencere bulunmaktadır (G. 6). Güneyde yer alan mihrap, mukarnas kavsaralı olup yarım daire niş şeklindedir. Mihrap nişinin iki yanında birer adet sütunce yer almaktadır. Caminin ahşaptan minberi orijinal değildir (G. 3).

16 V.G.M. 1986: 05.00 / 15 numaralı dosya.



G. 3: Caminin mihrabı ve günümüzdeki bezemeleri (F. Koçyiğit, 2020)



G. 4: Caminin batı tabhane girişi ve günümüzdeki bezemeleri (F. Koçyiğit, 2020)



G. 5: Caminin doğu tabhane girişi ve günümüzdeki bezemeleri (F. Koçyiğit, 2020)



G. 6: Caminin kadınlar mahfili ve günümüzdeki bezemeleri (F. Koçyiğit, 2020)

Caminin kuzeyinde yer alan mukarnas kavsaralı taç kapı, cepheden taşırılmış ve etrafı iç/dış bükey silmelerle çevrelenmiştir. Kapının iki yanında birer adet sütunce

ve mukarnas kavsaralı yarım daire formunda mihrabiyeleri bulunmaktadır. Sonraki dönem onarımlarında üzeri beyaz yağlı boya ile boyanan taç kapının kavsarası üzerine son cemaat mahallinin kubbesi oturtulmuştur (G. 7, G. 8). 1903 yılına ait olan bu son cemaat mahalli ahşaptan yapılmış olup altı adet ahşap direk ile beş bölüme ayrılmıştır. Bu mekânın üzeri ortada ahşap çatıklı bir kubbe, yanlarda ise düz ahşap tavanla örtülmüştür. Son cemaat mahallinin doğusunda bulunan taş kemerli kapı ile kadınlar mahfiline, batısında bulunan taş kemerli kapı ile de caminin hem minaresine çıkılmakta hem de batıda bulunan mekâna girilmektedir. Son cemaat mahallinin doğusunda tuğla malzeme ile sonradan yapılmış olan sivri kemerli, kirpi saçaklı küçük bir çeşme bulunmaktadır.



G. 7: Caminin taç kapısı (F. Koçyiğit, 2020)



G. 8: Taç kapı üzerine hatalı bir şekilde yerleştirilen orta kubbe (F. Koçyiğit, 2020)

Camide aydınlatma beden duvarlarına ve külah kasnağına açılan pencerelerle sağlanmaktadır. Külah kasnağında her bir yüzeyde ikişer adet olmak üzere toplamda on altı adet pencere vardır. Caminin güney cephesinde on iki adet pencere ile bir adet basık kemerli kapı, kuzey cephesinde dört adet pencere ile kaş kemerli iki adet kapı, batı ve doğu cephelerinde ise beş adet pencere bulunmaktadır. Bu pencereler sivri kemerli ve lentolu olmak üzere iki ayrı formda tasarlanmıştır. Lentolu pencerelerin sağır sivri kemerli alınlıkları vardır.

Yapının kuzeybatısında yer alan tek minaresi, kare kaideli, silindirik gövdeli ve tek şerefelidir. Şerefe altı kirpi dekorlu unsurlarla geçilmiştir. Minarenin kaidesi kesme taştan, gövdesi tuğladandır. Minarenin üzeri alemlî bir külahla örtülmüştür.

Caminin avlusunda yer alan sekizgen şadırvanının camiden sonra yapıldığı düşünülmektedir (**G. 9**). Amasya Müze Müdürlüğü'ne yazılan 1985 tarihli belgede, caminin etrafında İmar İşleri Müdürlüğü tarafından çevre düzenlemesi için yapılan tetkikler sonrasında; caminin Korunması Gerekli Taşınmaz Kültür Varlığı olarak tescilli olmasına karşın şadırvanın tescilli olmadığı ama caminin koruma alanı içerisinde yer aldığı belirtilmiştir¹⁷.

17 V.G.M. 1985: 05.00 / 15 numaralı dosya.



G. 9: Caminin şadırvanı (F. Koçyiğit, 2020)

3. Yapının Bezeme Programı ve Bezeme Öğeleri

Kalemişi ve taş bezemenin bulunduğu yapıda bezeme öğeleri, harim kısmında mihrap, pencere söveleri, pandantifler, kemer sırtı ve köşelerinde; harim dışında ise taç kapı, son cemaat mahalli kubbesi ve minarede yoğunlaşmıştır. Kalemişi bitkisel motiflerin bulunduğu camide, mukarnas kavsaralı mihrabın kavsara köşelikleri mavi renkli kıvrım dallar ve stilize çiçek motifleriyle bezenmiştir. Mihrap nişi ve kavsarası sütlü kahve tonunda yağlı boyayla; mihrabı çevreleyen düz silmeler koyu kahverengiye boyanmıştır. Mihrap en dış kısımda, mavi zemin üzerine kırmızı çiçekli ve yeşil yapraklı bitkisel motiflerin yer aldığı bir şerit ile çevrelenmiştir. Mihrabın iki yanında yer alan yuvarlak kemerli pencerelerin etrafını çevreleyen şerit, mavi zemin üzerinde “S ve C” kıvrımları yapan beyaz renkli dallar, sarı ve kırmızı renkli çiçekleri ile yeşil renkli yaprakların birbirini takip etmesiyle oluşturulmuş motiflerle bezenmiştir. Üst kısımda yer alan pencereleri çevreleyen şeride ise mavi zemin üzerine beyaz renkli kıvrım dallar ve kırmızı renkli çiçek motifleri tasvir edilmiştir ancak, burada diğerinden farklı olarak kıvrım dallar sarmal şekilde ilerlemiştir. Tüm pencerelerin üstünde ve orta kısımda madalyon içerisinde hatla yazılmış “Allah” ibaresi bulunmaktadır. Madalyonun orta kısmı yeşil renkli, çerçevesi ise mavi renklidir ve çerçevesi üzerinde stilize lale motifleri yer almaktadır.

Kubbeye geçişi sağlayan pandantiflerin etrafı, mavi zemin üzerine beyaz renkli kıvrım dallar ile kırmızı renkli çiçeklerle ve onun üstünde yer alan palmet dizileriyle

le iki şerit hâlinde çevrelenmiştir. Pandantiflerin merkezine; orta kısmı yeşil renkli, çerçevesi ise mavi renkli olan ve çerçevesi üzerinde stilize lale motifleri bulunan madalyonlar yapılmıştır. Bu madalyonlarda ise İslam dininin önemli şahsiyetlerinden olan “Muhammed”, “Ebubekir”, “Hasan” ve “Ali” isimleri yazmaktadır.

Harimin batısında yer alan Bursa kemerli girişin etrafı mavi zemin üzerine beyaz renkli kıvrım dalların, yeşil yaprakların ve kırmızı renkli çiçeklerin nakşedildiği bir şeritle süslenmiştir. Kemer köşelerine de stilize bitkisel motifler işlenmiştir. Girişin üzerinde yer alan yuvarlak kemerli üç adet pencere de aynı şekilde bezenmiştir. Pencerelerin üst kısmında, ortada yer alan madalyonda “Osman” ismi yazmaktadır. Harimin batı cephesi, doğu cephesiyle aynı düzenleme ve bezeme öğelerine sahiptir ancak burada farklı olarak, pencerelerin üst kısmında yer alan madalyon içerisinde “Ömer” ismi yazmaktadır.

Kadınlar mahfilinin bulunduğu cephede, altta ve üstte ikişer adet olmak üzere toplamda dört adet pencere bulunmaktadır. Alttaki pencerelerin yuvarlak kemerli nişlerinin etrafı, mavi zemin üzerine yapılmış beyaz renkli kıvrım dallar ve kırmızı renkli çiçek motifleriyle bezenmiş şeritlerle çevrelenmiştir. Üstte yer alan pencereler ise mavi zemin üzerine beyaz renkli kıvrım dallar ve kırmızı renkli çiçek motifleriyle bezenmiştir ancak burada diğerinden farklı olarak kıvrım dallar sarmal şekilde ilerlemektedir. Pencerelerin üst kısmında, ortada yer alan madalyonda “Hüseyin” ismi yazmaktadır.

Harimin üstünü örten külahın sekizgen kasnağının her bir yüzeyinde ikişer adet, kare formu pencere yer almaktadır. Bu pencerelerin her biri, mavi zemin üzerine beyaz renkli sarmal şekilde ilerleyen kıvrım dallar ve kırmızı renkli çiçek motifleriyle bezenmiş şeritlerle çevrelenmiştir.

Caminin beş adet ahşap direk taşıyan, dört bölümlü son cemaat mahallinin orta kısmı ahşap bir kubbe ile örtülmüş olup bu kısım üçgen alınlıklı yapılmıştır. Sonraki dönem onarımlarında yapılmış olan bu mahallin kubbesi, hatalı bir şekilde taç kapının kavsarası üzerine oturtularak kavsaranın tepe noktasına büyük oranda zarar verilmiştir. Kubbe, sarı zemin üzerine mavi ve kırmızı renklere boyanmış stilize bitkisel motiflerle bezenmiştir. Kubbenin göbeğinde altı yapraklı bir çiçek motifi, eteğinde ise palmet motifleri yer almaktadır. Kubbe eteğini çevreleyen kırmızı renkli şeridin üzerinde birbirine bağlı şekilde ilerleyen kıvrım dallar bulunmaktadır. Kubbeye geçişi sağlayan pandantiflerin her biri üzerine, merkezinde dört yapraklı stilize bir çiçek formunun yer aldığı ve etrafı kıvrım dallar ile çevrelenmiş madalyonlar yapılmıştır.

Caminin, beyaz yağlı boya ile boyanmış mukarnas kavsaralı bir taç kapısı vardır. Kavsaranın iç kısmında iki adet sarkıt bulunmaktadır. Taç kapının iki yanında, kum

saati başlıklı birer adet pilastr ve mukarnas kavsaralı mihrabiyeler yer almaktadır. Kavsaranın hemen alt kısmına sülüs hat ile yazılmış inşa kitabesi yerleştirilmiştir. Taç kapı, üç yönden düz ve yarım daire formundaki silmelerle çevrelenmiştir.

4. Değerlendirme

Osmanlı Devleti'nin Amasya'da inşa ettirdiği en erken tarihli cami olan Gümüşlü Cami, bu uzun geçmişi içerisinde birçok büyük onarım görerek özgün hâlimden uzaklaşmıştır. Yerel tarihçi H. Hüsameddin'in verdiği bilgiler ışığında yapının ilk inşasında ahşap malzemenin kullanıldığı, sonra çıkan bir yangınla yok olan bu ahşap caminin yerine günümüzdeki kâgir yapının yapıldığı bilinmektedir. Ancak günümüze gelen bu kâgir yapının da geçirdiği büyük onarımlar sebebiyle cevaplanması gereken bazı sorular ortaya çıkmaktadır. Bu sorulardan birincisi, Gümüşlü Cami, zaviyeli bir cami midir?

Semavi Eyice, zaviyeli camilerin ana şemasının aynı aks üzerinde birbirini takip eden ve üzeri kubbe ya da tonozla örtülü iki ayrı mekân ve bu mekânlardan cümle kapısı tarafında olanlarına bitişik yine kubbeli küçük hücrelerden meydana geldiğini belirtmiştir. Geç dönem örneklerinde ise büyük kubbeli mekânlardan birincisinden vazgeçilmeye başlandığını ifade etmiştir. Bunlara ek olarak ibadet mekânının en az iki basamaklı merdivenle yükseltildiğini, ilk mekânın kubbesinin üzerinde aydınlık fenerinin bulunduğunu ve burada bir şadırvanın yer aldığını, yan hücrelerin bu mekâna açıldığını ancak geç dönemlerde bu mekândaki şadırvan ile aydınlık fenerinin kaldırılarak ibadet mekânına dâhil edildiğini vurgulamıştır. Doğrudan ibadet mekânı ile bağlantısı olmayan bu yan hücreler ise ibadet etme amaçlı değil, içerisinde bulunan dolaplar ve ocaklardan da anlaşılacağı üzere iskân amaçlı yapılmışlardır. Ancak burada iskân edenlerin belli bir görevi bulunmaktadır. Bu hücreler tabhane olarak adlandırılmıştır¹⁸.

Tabhaneli camiler olarak da bilinen zaviyeli camiler, Osmanlı Devleti'nde sosyo-kültürel yapının gereksinimleri doğrultusunda 14. yüzyılda sıklıkla inşa edilmiş, 15. yüzyılın ortalarına kadar da bu camiler yapılmaya devam etmiştir. Ahiler ve gezici dervişler için yapılan bu yapılar; avlu, ibadet mekânı ve tabhane (misafirhane) olarak tanımlanan ana birimlerden meydana gelmektedir. Erken örnekleri genellikle iç avlulu yapılan zaviyeli camilerin, 15. yüzyıl örneklerinde avlu mekânının ortadan kalktığı görülmektedir. Bu yüzyılda avlunun ortadan kalkmasıyla birlikte, tabhane mekânlarına giriş, caminin dışından veya son cemaat mahallinden sağlanmaya başlamıştır¹⁹. İstanbul Davut Paşa (1485), Tokat Hatuniye (1485), Amasya Mehmed Paşa

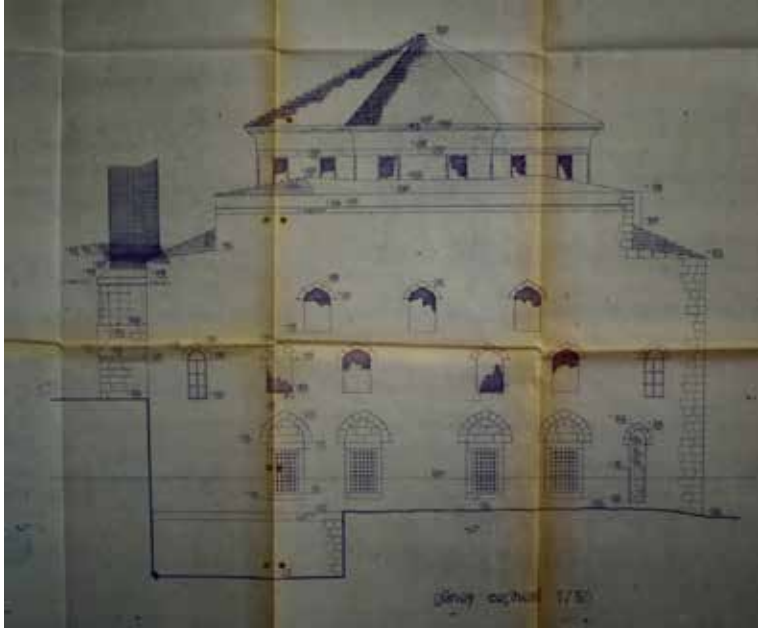
18 Semavi Eyice, "İlk Osmanlı Devrinin Dini ve İçtimai bir Müessesesi: Zaviyeler ve Zaviyeli Camiler", *İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası 1* (1962), 5-9.

19 Türkan Acar, "Tabhaneli Camilerin Tipolojisi Üzerine Bir Deneme", *Süleyman Demirel Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi 28* (2013), 304-306.

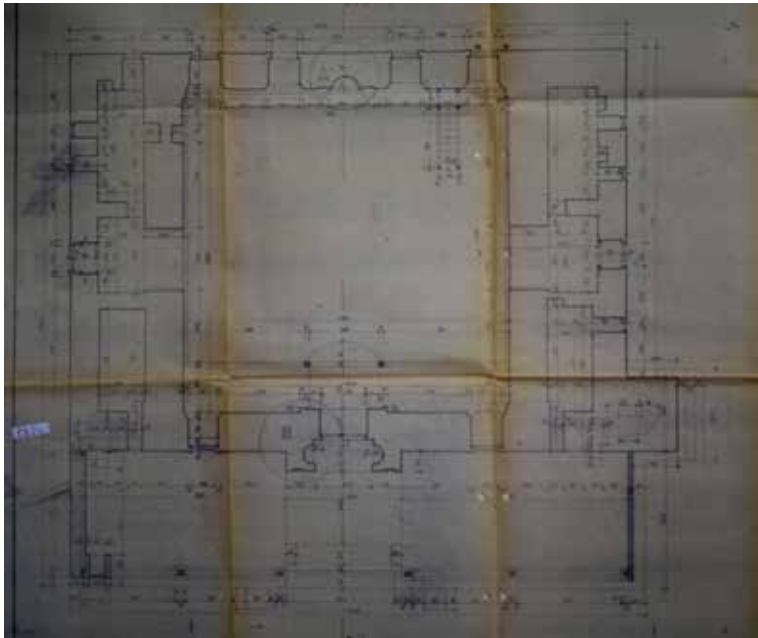
(1486), Vezirköprü Taceddin Paşa (15. Yüzyıl sonları) ve Edirne II. Beyazıt Camileri (1487-88) avlusuz zaviyeli camilere örnek olarak gösterilebilir²⁰.

Gümüşlü Cami, 14. yüzyılda inşa edilmiş bir cami olmasına karşın geçirdiği büyük çaplı onarımlardan dolayı sonraki yüzyıl özelliklerini de göstermektedir. Caminin doğu ve batısında bursa kemerli birer eyvanın iki tarafında yer alan tabhane odaları bulunmaktadır. Bu odalara giriş hem eyvanın içinden hem de dışarıdan sağlanmaktadır. Doğu cephede yer alan tabhane odalarından kuzeyde olanına giriş, son cemaat mahallinde bulunan kaş kemerli küçük bir kapı ile sağlanırken; güneyde olanına, dışarıdan açılan basık yuvarlak kemerli küçük bir kapı ile eyvan içerisindeki bir kapıdan girilmektedir. Batı cephede yer alan tabhane odalarından kuzeyde olanına giriş, yine son cemaat mahallinden sağlanırken; güneyde olanına eyvanın içinden giriş yapılabilmektedir. Günümüzde bu odaların üstüne ikinci bir kat daha ilave edilmiştir. Bahsi geçen bu ikinci katın 1986 yılı onarımlarından önce yapılmış olması muhtemeldir. Elde ettiğimiz raporlara göre, 1986 yılındaki onarımlarda doğu ve batı cephelerinin yeniden yapıldığı tespit edilmiştir. V.G.M'den alınan 1979 tarihli rölöve çizimlerinde ve fotoğraflarda da görüleceği üzere doğu ve batı cephelerde yer alan tabhane odalarının üst kısmı eğimli bir çatıyla örtülmüş ve bu çatı, harim kısmı üst örtüsünden alt seviyede yapılarak cephede iki katlı bir hareketlilik sağlanmıştır (**G.10, G. 11, G. 13**). Ayrıca çatının üzerinden yükselen büyük bir sağır sivri kemer de bulunmaktadır. Günümüzde ise bu cephelerin harim üst örtüsü seviyesine kadar yükseltildiği, cephedeki iki katlı hareketliliğin yok edildiği ve buna ek olarak sağır sivri kemerin de yeniden yapılmadığı görülmektedir. Bunun dışında, bahsi geçen çizim ve fotoğraflardan elde ettiğimiz verilere göre bu tarihlerde son cemaat mahallinin yan tarafları, kâgir malzeme ile kapatılmıştır. Son cemaat mahallinin ahşap olduğu göz önüne alındığında buranın sonraki dönem onarımlarında kapatıldığı söylenebilir. Günümüzde bu kısımların açık bırakılması da bu iddiayı destekler niteliktedir.

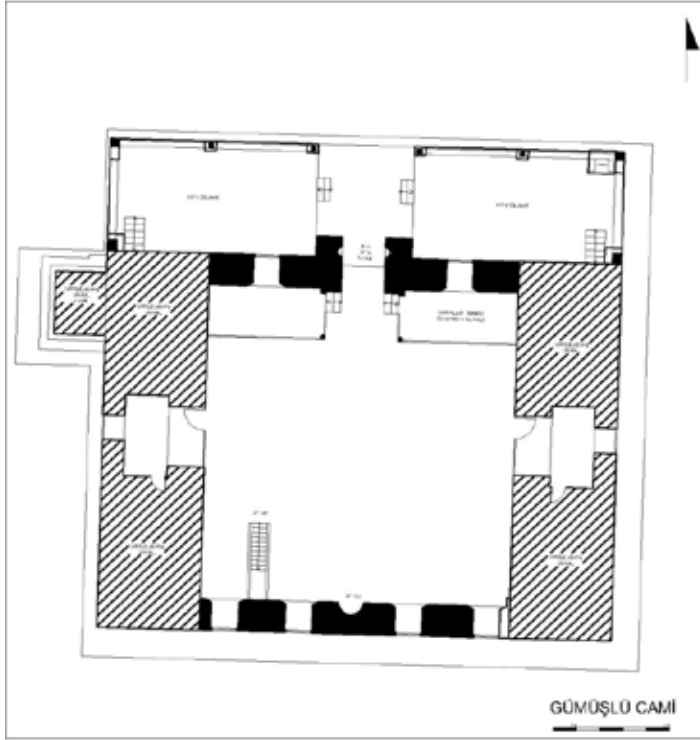
20 Türkan Acar, "Tabhaneli Camilerin Tipolojisi Üzerine Bir Deneme", 309-310.



G. 10: Caminin 1979 tarihli güney cephe rölovesi (Samsun Vakıflar Bölge Müdürlüğü)



G. 11: Caminin 1979 tarihli rölovesi (Samsun Vakıflar Bölge Müdürlüğü)



G.1 2: Caminin Şematik Rölövesi(F. Koçyiğit, 2020)



G. 13: Camiye ait eski fotoğraf, taahhane odalarının dışarıdan görünüşü (Samsun Vakıflar Bölge Müdürlüğü)

Caminin günümüzdeki ahşap karkaslı son cemaat mahalli, 1903 yılında yapılmıştır. Hatalı bir şekilde taç kapı kavsarasına oturtulan orta kubbe, taç kapıya büyük oranda zarar vermiştir (**G. 14**). Bu mahallin özgün hâlinde nasıl olduğuna dair herhangi bir veriye ulaşılamamıştır ancak yapının kâgir malzeme ile inşa edilmiş olması ve 15. yüzyılda Amasya’da yapılmış olan Mehmed Paşa (M 1486)²¹ ve Beyazıd Paşa (M 1414)²² zaviyeli camileri göz önüne alınırsa son cemaat mahallinin özgün hâlinde kâgir malzeme ile inşa edildiği iddia edilebilir. Son cemaat mahallinin kuzey cephe- de yer alan sağır yuvarlak kemerleri, yastıkları ve taç kapı kavsarasını kesmesi, bu mahallin özgün hâlinde daha yüksek yapıldığını ve bu mahallin kubbeli bir üst örtüsü olduğunu düşündürmektedir. Eski fotoğraflarda görüldüğü üzere taç kapının hemen batısında bulunan müezzin mahfili, günümüzde pencere olarak kullanılmaktadır.



G. 14: Camiye ait eski fotoğraf, orta kubbe ve taç kapı (Samsun Vakıflar Bölge Müdürlüğü)

Yapının özgün üst örtüsüne dair herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır. Günümüzde sekizgen kasnak üzerine ahşap karkaslı bir külah yapılmıştır. Osmanlı Devleti’nde erken dönemlerden itibaren üst örtü sisteminin genellikle kubbe olması ve Amasya’da

21 Ebru Karakaya, “Mehmed Paşa Külliyesi”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 28 (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2003), 511.

22 Semavi Eyice, “Beyazıd Paşa Cami, Amasya’da XV. Yüzyıl Başlarında Yapılan Cami”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 5 (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1992), 243.

inşa edilmiş diğer erken dönem camileri göz önüne alındığında caminin üst örtüsünün özgün hâlinde kubbe olduğu iddia edilebilir. Günümüzdeki üst örtünün ne zaman yapıldığına dair bir bilgi bulunmamasına karşın, yapım tekniklerinin benzerliğinden yola çıkılarak harim kısmı üst örtüsünün de son cemaat mahalli gibi 1903 yılı onarımlarında yapılmış olabileceği düşünülebilir.

Geçirmiş olduğu büyük onarımlarla özgün şeklini kaybeden Gümüşlü Cami'nin sadece mimarisi değil bezemeleri de sonraki dönem onarımlarında büyük değişikliklere uğramış ve kayıplar yaşamıştır. Caminin harim kısmında yer alan günümüzdeki bezemeleri, 1960 yılı onarımlarında yapılmıştır. Caminin bu onarımlar öncesinde sahip olduğu bezeme programı ve motiflerine dair bilgilere eski fotoğraflardan ulaşılmaktadır. Bu belgelerden yola çıkarak caminin onarımlar öncesindeki bezemelerinin Barok etkili olduğu söylenebilir. Bezeme programı, günümüzdeki programına benzer şekilde mihrap, pencere söveleri, pendantsiflerde karşımıza çıkmakla birlikte bugünkünden farklı olarak duvar yüzeylerine ve kasnak pencerelerinin aralarına da çeşitli motiflerin yapıldığı görülmektedir. Caminin özgün bezemelerinden en dikkat çekici olanı ve günümüze ulaşamayan harim kısmı giriş duvarında yer alan Selimiye Cami tasviridir (G. 15). Bu tasvir, Merzifon Kara Mustafa Paşa Camisi'ndeki Süleymaniye Camisi tasvirine benzemektedir²³. Günümüze ulaşamayan bu tasvirde cami, dört minareli ve kubbeli yapılmıştır. Ana kubbenin önünde bir de yarım kubbe ile ağırlık kuleleri bulunmaktadır. Tasvir edilen caminin son cemaat mahalli yedi bölümlü olup bu kısım da kubbelerle örtülmüştür. Tasvirde yer alan tüm kubbe ve külahlar mavi renge boyanmıştır. Caminin avlusuna dört ayaklı bir şadırvan ile çeşitli ağaç tasvirleri yapılmıştır.



G. 15: Caminin harim kısmında yer alan ve günümüze gelemeyen Selimiye Cami tasviri (Foto Apaydın Arşivi)

23 Rüçhan Arık, "Sanatta Batılılaşma Sürecinde Balkan Anadolu Beraberliği", *Balkanlarda Kültürel Etkileşim ve Türk Mimarisi Sempozyumu Bildirileri*, 17-19 Mayıs 2000, Şumnu (Bulgaristan), c. 1, (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2001), 73.

Caminin özgün hâlinde, harim kısmında yer alan dört adet ana kemerin birbirine geçmeli şekilde sarı ve beyaz renklerin almaşıklığıyla bezendiği görülmektedir. Günümüzde bu kemerlerin üstü sıvanmış ve beyaz renge boyanmıştır. Pandantiflerde yer alan madalyonlar içerisinde yine cihâr-ı yâr-i güzîn isimleri yazmakla birlikte özgün hâlinde madalyonların etrafının “S ve C” kıvrımları yapan kıvrım dallarla bezendiği görülmektedir. Bu kıvrım dallar ve stilize yaprak motifleri mavi, sarı, kırmızı renklerle boyanmıştır. Bu motifin tepe noktasında ise üç adet natüralist yeşil renkli yaprak motifleri bulunmaktadır. Bezemelerin özgün hâlinde mihrabın iki yanına birer adet sütunce resmedilmiştir. Üzeri, beş yapraklı çiçek motifi ve yapraklarla bezenen bu sütuncelerin başlıkları üzerinde yükselen kıvrım dallar, mihrabın tepe noktasında birleştirilmiş ve bu birleşme noktasına küçük bir madalyon içerisinde “Allah” yazılmıştır. Mihrabın hemen üzerinde yer alan ve günümüze ulaşamayan ayet kitabesinin etrafı dikdörtgen bir çerçeve şeklinde yaprak ve çiçek motifleriyle bezenmiştir. Mihrabın iki yanında yer alan yuvarlak kemerli pencerelerin söveleri yeşil renkli akantüs yapraklarıyla bezenmiş, yapraklar arasında kalan boşluklar sarı renkle boyanmıştır. Pencereleri dıştan, mavi ve kırmızı renklere boyanmış yaprak dizileri sarmıştır. Bu pencerelerin üstünde yer alan küçük pencerelerin etrafı, mavi zemin üzerine beyaz renkle yapılmış akantüs yapraklarıyla bezenmiştir. Pencerelerin üst kısmına dor stilinde sütun başlıkları tasvir edilmiş ve bu başlıkların üzerinden kıvrım dallar, akantüs yaprakları yükselti olarak tepe noktasında taç görüntüsü elde edilmiştir. Bu pencerelerin üstünde yer alan madalyon içindeki “Allah” ve “Muhammed” yazıları da pandantiflerdeki madalyonlara benzer şekilde kıvrım dallar ve yapraklarla bezenmiştir. En üstte yer alan pencereler ise mavi zemin üzerine yapılmış ve birbirine geçmeler yapan dallarla bezenmiş ve bu dalların köşe noktalarına da birer adet palmet motifi resmedilmiştir. Mihrap duvarında yer alan en üstteki pencerenin üzerine “S” kıvrımlı dallardan çıkan akantüs yapraklarıyla bezeli bir taç yapılmış ve tacın orta kısmına sülüs hatla “Allah” yazılmıştır (G. 15). Caminin özgün bezemelerinde harim kısmında, her pencere ayrı şekilde bezenmiştir ancak bu pencere bezemelerinin ortak özelliği çevrelerinin sarmal ya da geçmeler yapan kıvrım dallarla bezenmiş olması ve pencere üstlerine tasvir edilen taçların kıvrım dallar ve akantüslerle bezenmesidir. Bu pencerelerde Bektaşî ve Mevlevî sembollerinden olan serpuşların da (tac-ı şerif) tasvir edildiği görülmektedir. Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii’nin şadırvanındaki kubbede de serpuş tasvirleri yer almaktadır. Zileli Emin Usta’nın imzası bulunan bu eserde Bektaşî ve Mevlevî serpuşlarının resmedildiği bilinmektedir. Gümüşlü Camii’nin günümüze ulaşamayan pencere süslemelerinde yer alan serpuş tasvirlerinin Kara Mustafa Paşa Camii şadırvanındaki serpuş tasvirlerine benzerlik göstermesi de Gümüşlü Camii’deki tasvirlerin Zileli Emin Usta tarafından yapıldığını desteklemektedir²⁴. Pencerelerin kemer köşeleri natüralist çiçek motifleri ile süslenmiştir. Pencereler arasında kalan yüzeylere ise şerit şeklinde

24 Baha Tanman, “Merzifon, Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanının Kubbesinde Zileli Emin’in Yarattığı ‘Osmanlı Dünyası’ ve Bu Dünyaya Yansıyan Kişiliği”, *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner Inal’a Armağan*, (Ankara: Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1993), 495-496.

stilize edilmiş palmet motifleri yapılarak bağlantı kurulmaya çalışılmıştır. Pencere aralarına yapılan şemse şeklindeki büyük motifler ise natürel çiçek motiflerinin yanı sıra kıvrım dallarla bezenmiştir (G.17, G. 18, G. 19).



G. 16: Caminin bezemelerine ait eski fotoğraf (Foto Apaydın Arşivi)



G. 17: Caminin bezemelerine ait eski fotoğraf (Foto Apaydın Arşivi)



G. 18: Caminin bezemelerine ait eski fotoğraf (Foto Apaydın Arşivi)



G. 19: Caminin bezemelerine ait eski fotoğraf (Foto Apaydın Arşivi)

Eski fotoğraflardan elde ettiğimiz kısıtlı verilere göre kasnakta pencere aralarına madalyonlar içerisinde manzara tasvirleri yapılmıştır ancak bunların hiçbirini günümüze ulaşmamıştır (G. 20).



G. 20: Caminin kasağında yer alan ve günümüze ulaşamayan manzara tasviri (Rüçhan Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, 80)

Osmanlı Devleti, 18. ve 19. yüzyıllarda siyasi ve ekonomik sebeplerle Batı'ya açılım yapmış ve bu açılımlar neticesinde Batılılaşma (Yenileşme) Dönemi olarak adlandırılan yeni bir sürece girmiştir. Bu yeni süreçte sadece siyasi anlamda değil sanat alanında da değişimler yaşanmış ve sanatta Barok, Rokoko tarzı görülmeye başlanmıştır²⁵. Mimari- de kendini daha çok bezeme öğelerinde gösteren bu yeni batılı üsluplar, klasik Osmanlı sanatının geometrik ve bitkisel motiflerinin yerini almakla kalmamış, zamanla duvar yüzeylerine manzara ve natürmort resimleri de yapılmıştır²⁶. 18. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan ve duvar resmi olarak adlandırılan bu yeni üslup başkente özenen ayanlar sayesinde Anadolu'nun her köşesinde görülmüştür²⁷. Ayanların yanlarında getirdiği sanatçılardan usta-çırak ilişkisi içinde duvar resmi yapmayı öğrenen halk sanatçıları, kendi yetenekleri ve halkın istekleri doğrultusunda duvar resimleri yapmışlardır. Halk sanatçılarının akademik bir eğitim almamasından ve halkın isteği doğrultusunda hareket etmelerinden dolayı taşrada görülen duvar resimlerinde üslup birliğine rastlanılmamaktadır²⁸. Uzun yıllar şehzadeler şehri sıfatına sahip olması sebebiyle Amasya,

25 Günsel Renda, "Yenileşme Döneminde Kültür ve Sanat", *Türkler Ansiklopedisi*, c. 15 (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002), 265-266.

26 Günsel Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700- 1850* (Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1977), 193-194.

27 Rüçhan Arık, "Osmanlı Sanatında Duvar Resimleri", *Osmanlı Kültür ve Sanat Ansiklopedisi*, c. 11 (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 1999), 431.

28 Pelin Tekinalp Şahin, "Batılılaşma Dönemi Duvar Resmi", *Türkler Ansiklopedisi*, c. 15 (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002), 443-444.

Osmanlı Devleti zamanında önemli kentlerden biri olma özelliğini korumuş ve birçok devlet adamına ev sahipliği yapmıştır. Devletin ileri gelenleri tarafından mamur edilen kentte, başkente öykünme şeklinde sanatsal icraatların da gerçekleştirildiği görülmektedir. Bu sebeptendir ki kent, halk sanatçılarına da kapılarını açmıştır. Bu sanatçılardan en tanınmış olanı, Amasya, Merzifon ve Tokat'ta duvar resimleri yapan ve bunların bir kısmına imzasını atan Zileli Emin'dir. Sanatçının, Sofular Cami (M 1875) ile Merzifon Kara Mustafa Paşa Cami'nin (M 1875) harim ve şadırvan kubbesindeki duvar resimlerini yapmış olduğu eserlerdeki imzasından anlaşılmaktadır. Amasya Sultan II. Beyazıd Cami'nin şadırvanında (M 1872) yer alan duvar resimleri de üslupsal açıdan Merzifon Kara Mustafa Paşa Cami'nin şadırvanındaki duvar resimleriyle büyük benzerlik göstermektedir. Gümüşlü Cami'nin günümüze ulaşamayan duvar resimlerinden olan Selimiye Cami tasviri ile manzara resimleri de Zileli Emin Usta'nın üslubuna benzemektedir²⁹. Buna ek olarak Arık, kubbe kasnağında on adet madalyon bulunduğunu, bunların sekizinde manzara, ikisinde natürmort tasvirlerinin yer aldığını belirtmiştir. Madalyonlarda yer alan bu tasvirleri, üslupsal özellikleri açısından Merzifon Kara Mustafa Paşa Cami şadırvanındaki tasvirlerle benzeten Arık, manzara resimlerinden bazılarının Amasya'ya ait olduğunu da ifade etmiştir. Caminin günümüze ulaşamayan natürmort bezemeleri içerisinde vazo içinde çiçek, kâse içinde meyve ve dilimli karpuz tasvirlerinin de bulunduğunu söylemiştir³⁰. 18. yüzyılın ikinci yarısından 19. yüzyılın sonuna kadar uzanan zaman diliminde, Anadolu'nun birçok kentinde benzer bezeme örnekleri karşımıza çıkmaktadır. Bu bezemeler, Barok, Rokoko ve Ampir üslup özelliklerini gösterebilir de bezemeyi yapan halk sanatçısının yeteneği ve yorumu doğrultusunda şekillenmişlerdir. Kütahya ili, Tavşanlı ilçesinde bulunan 1871 tarihli Kurşunlu Cami'de Selimiye ve Süleymaniye Camileri tasvir edilmiş olmasına karşın buradaki tasvirlerin, Gümüşlü Cami'deki tasvirlerden farklı olduğu görülmektedir³¹. Yozgat Çapanoğlu (M 1779-1793)³² ve Başçavuşoğlu Camileri³³ de gerek manzara gerekse barok bezemeleri açısından oldukça zengin örnekler olup sanatçı farklılığı burada da görülmektedir. Tüm bu verilerden yola çıkarak Gümüşlü Cami'nin özgün bezemelerinin 18. ve 19. yüzyıl bezeme anlayışına ve programına uygun şekilde yapıldığı söylenebilir. Caminin bezemelerinin üslupsal özellikleri ise yerel bir sanatçı olan ve Amasya'da birçok esere imzasını atan Zileli Emin Usta'nın üslubuyla benzerlik göstermektedir. Bu sebeple, Arık ve Cantay'ın da belirttiği gibi Gümüşlü Cami'nin

29 Rüşan Arık, "Sanatta Batılılaşma Sürecinde Balkan Anadolu Beraberliği", 73.

30 Rüşan Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1988), 80-83.

31 Nilgün Çöl, "Kütahya İli Tavşanlı İlçesinde Kurşunlu Camiinin Duvar Resimlerinin Geleneksel Türk Duvar Resim Sanatı Çerçevesinde Değerlendirmesi: Osmanlı Sanatı Çerçevesinde Duvar Resmi", *Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Anadolu Sanat Dergisi* 12 (2002), 61.

32 Enis Karakaya, "Çapanoğlu Camii Yozgat'ta XVIII. Yüzyılda Batı Üslubunda İnşa Edilen Cami", *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 8 (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1993), 219-220.

33 Oğulcan Avcı, "Yozgat Başçavuşoğlu Camii ve Süslemeleri Üzerine Düşünceler", *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi* 5/3 (2016), 52-55.

günümüze ulaşamayan özgün duvar resimlerinin 1870’li yıllarda Zileli Emin Usta tarafından yapılmış olduğu iddia edebilir³⁴.

Caminin çevresinde yer alan ahşap evler ile tek veya iki katlı dükkân dizilerinin de çevre yolu bağlantısını sağlamak amacıyla 1986 yılında yıkıldığı elde edilen raporlardan bilinmektedir. Caminin çevresinde yapılan düzenlemeler eski fotoğraflar aracılığıyla görülebilmektedir (G. 21-G. 25).



G. 21 ve G. 22: Caminin çevresine ait eski fotoğraf (Foto Apaydın Arşivi)



G. 23: Caminin doğu cephesine ait eski fotoğraf (Foto Apaydın Arşivi)

34 Rüçhan Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, 80-83; Gönül Cantay, “Zileli Emin Usta’nın Bilinmeyen İki Eseri”, *Bedrettin Cömert’e Armağan* (Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1980), 502.



G. 24: Caminin batı cephesine ait eski fotoğraf (Foto Apaydın Arşivi)



G. 25: Caminin çevresine ait eski fotoğraf (Foto Apaydın Arşivi)

Sonuç

Camiyle ilgili yapılan kısıtlı sayıdaki çalışmalarda, caminin kitabesinde yer alan “mescid-i camii” ve “cami-i kebir” ifadelerine dayanarak caminin tek mekânlı, merkezî planlı bir cami olduğu iddia edilmiştir ancak yapının günümüzdeki planı, 1979 tarihli rölöve ve fotoğrafları yapının orijinalinde tabhaneli bir yapı olduğunu düşündürmektedir. Yapının doğu ve batı cephelerinde yer alan bu tabhane odalarının üst örtüsü, ana mekânın üst örtüsünden alt seviyede olup eğimli bir çatı şeklinde tasarlanmıştır. Cepheye hareketlilik katan bu eğimin hemen üzerinden sağır sivri bir kemer yükselmektedir. Yine 1979 tarihli plan rölövesinde gördüğümüz üzere caminin tabhane odaları tek katlı olup bu odalara giriş, harim kısmından ve son cemaat mahalline açılan küçük kapılardan sağlanmaktadır. Günümüzde güney doğu cephede yer alan kapının, orijinalinde pencere olduğu görülmektedir. Cami, bu yapısal özellikleri ile 15. yüzyıl zaviyeli camilerine benzerlik göstermektedir. Amasya’da inşa edilmiş başka zaviyeli cami örneklerinin bulunması ve Gümüşlü Cami’nin mekânsal özellikleri bu yapının zaviyeli bir cami olabileceğini düşündürmektedir.

Caminin son cemaat mahallinin özgün hâlinde nasıl olduğuna dair hiçbir veri bulunmamaktadır ancak yapısal izler ve dönemin üslupsal özelliklerine dayanarak bu mahallin, orijinalinde daha yüksek olduğu, kâgir malzeme ile inşa edildiği ve üzerinin beş adet kubbe ile örtülü olduğu iddia edebilir. Yapının harim kısmı üst örtüsünün de özgün hâlinde kubbe olduğu ileri sürebilir.

Caminin günümüze ulaşamayan özgün bezemeleri; bezeme programı, konuları ve üslubu açısından geç dönem özellikleri göstermektedir. Resimlerin üslupsal özellikleri yerel bir sanatçı olan Zileli Emin Usta’nın eserlerine benzerlik göstermesinden ve bahsi geçen sanatçının Amasya’da 1870’li yıllarda eserler vermesinden dolayı, Gümüşlü Cami duvar resimlerinin de 1870’li yıllarda Zileli Emin Usta tarafından yapıldığı iddia edilebilir.

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

- Abdi-zade Hüseyin Hüsameddin. *Amasya Tarihi*. Amasya: Amasya Belediyesi Kültür Yayınları. 1986.
- Acar, Türkan. “Tabhaneli Camilerin Tipolojisi Üzerine Bir Deneme”, *Süleyman Demirel Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi* 28 (2013): 303-326.
- Arık, Rüçhan. *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. 1988.

- Arık, Rüçhan. "Osmanlı Sanatında Duvar Resimleri". *Osmanlı Kültür ve Sanat Ansiklopedisi*. C. 11. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 1999. 423- 436.
- Arık, Rüçhan. "Sanatta Batılılaşma Sürecinde Balkan Anadolu Beraberliği". *Balkanlarda Kültürel Etkileşim ve Türk Mimarisi Sempozyumu Bildirileri*, 17-19 Mayıs 2000, Şumnu (Bulgaristan). C. 1. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2001, 71-96.
- Avcı, Oğulcan. "Yozgat Başçavuşoğlu Camii ve Süslemeleri Üzerine Düşünceler". *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi* 5/3 (2016): 49-70.
- Cantay, Gönül. "Zileli Emin Usta'nın Bilinmeyen İki Eseri". *Bedrettin Cömert'e Armağan*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1980, 497-507.
- Çöl, Nilgün. "Kütahya İli Tavşanlı İlçesinde Kurşunlu Camiinin Duvar Resimlerinin Geleneksel Türk Duvar Resim Sanatı Çerçevesinde Değerlendirmesi: Osmanlı Sanatı Çerçevesinde Duvar Resmi". *Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Anadolu Sanat Dergisi* 12 (2002): 49-66.
- Eyice, Semavi. "İlk Osmanlı Devrinin Dini ve İçtimai bir Müessesesi: Zaviyeler ve Zaviyeli Camiler". *İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası* 1 (1962): 3-80.
- Eyice, Semavi. "Beyazıt Paşa Cami, Amasya'da XV. Yüzyıl Başlarında Yapılan Cami". *TDV İslam Ansiklopedisi*. C. 5. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1992, 243-244.
- Karakaya, Enis. "Çapanoğlu Camii Yozgat'ta XVIII. Yüzyılda Batı Üslubunda İnşa Edilen Cami". *TDV İslam Ansiklopedisi*. C. 8. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1993, 219-220.
- Karakaya, Ebru. "Mehmed Paşa Külliyesi". *TDV İslam Ansiklopedisi*. C. 28. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2003, 511-512.
- Kınal, Füzuran. *Eski Anadolu Tarihi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1962.
- Menç, Hüseyin. *Tarih İçinde Amasya*. Amasya: Amasya Belediyesi Yayınları, 2014.
- Renda, Günsel. *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700- 1850*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1977.
- Renda, Günsel. "Yenileşme Döneminde Kültür ve Sanat". *Türkler Ansiklopedisi*. C. 15. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, 265-283.
- Şahin, İlhan ve Feridun Emecen. "Amasya". *TDV İslam Ansiklopedisi*. C. 3. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1991, 1-4.
- Tanman, Baha. "Merzifon, Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanının Kubbesinde Zileli Emin'in Yarattığı 'Osmanlı Dünyası' ve Bu Dünyaya Yansıyan Kişiliği". *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnal'a Armağan*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1993, 491-522.
- Tekinalp, Pelin Şahin. "Batılılaşma Dönemi Duvar Resmi". *Türkler Ansiklopedisi*. C. 15. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, 440-448.
- Urak, Gediz. "Amasya'nın Türk Devri Şehir Dokusu ve Yapılarının Analiz ve Değerlendirilmesi". Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, 1994.

BELGELER

- V.G.M. 1981: 234 numaralı belge
- V.G.M. 1985: 05.00 / 15 numaralı dosya
- V.G.M. 1986: 05.00 / 15 numaralı dosya
- V.G.M. 1986: 977 numaralı belge
- V.G.M. 2002: 1361 sayılı yazısı

Belediyelerin Oluşma Sürecinde İstanbullunun Şehir, Mimari ve Sanat Duyarlılığının Kaydı: Ahmed Lütfî Efendi'nin Görüşleri*

Istanbul Residents' Aesthetic and Architectural Concerns Regarding the Establishment of Municipalities in the City: The Opinions of Ahmed Lütfî Efendi

Aliye Öten** 

Öz

İstanbul, fethinden sonra bir taraftan Roma ve Bizans'ın açtığı eksen üzerinde durmaya devam ederken; diğer taraftan yeni bir kimliğe bürünmüştür. Osmanlı Devleti'nin yeni yerleşimcileri eski yapıları değişik işlevle koruyarak yanına yoğun bir inşâ faaliyetiyle yeni yapılar eklemeye başladığı bu kimlik, İstanbul'a İslam şehri hüviyetini kazandırmıştır. Orta Asya Türk şehir kültüründen gelen prensipler de bu uzun inşâ sürecinin köklerinde yer almıştır. 16. yüzyılda Mimar Sinan ekolüyle en yoğun dönemini yaşayan bu imar ve inşâ faaliyeti, sonraki yüzyıllarda gerek ihtiyaçların büyük oranda karşılanmış olması gerekse istikrarın bozulması ve fetih ganimetlerinin azalması nedeniyle seyrekleşmiştir. 19. yüzyılda yeniçeri ocağının kaldırılmasıyla başlayan süreçte, Tanzimat ve Meşrutiyet gibi islahat adımları esnasında İstanbul, pek çok önemli değişikliğe sahne olmuştur. En somut ifadesini mimaride bulan bu değişiklikler silsilesini, dönemin resmî tarih yazıcısı Ahmed Lütfî Efendi'nin eserinden takip ederek yüzyılın gerçek tanığından dinlemek bu çalışmanın asıl amacını oluşturmaktadır. Bunun için yer yer değinilen 19. yüzyılın İstanbul'u ve bugünkü yönetim sistemlerinin nüvesini teşkil eden şehir yönetimi konuları, dönemin iyi ve doğru anlaşılması için zikredilen ve araştırmaya derinlik katan dinamikler olmuştur. Bu sayede dönemin mimarlık mesleği ve eğitimi, imar ve inşâ faaliyetleri, taşınır kültür varlıklarının korunması ve somut olmayan kültürel mirasın korunması başlıkları altında İstanbul'da meydana gelen değişiklikler Ahmed Lütfî Efendi'nin eserlerinde işaret ettiği aksaklıklara da değinilerek incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler

İstanbul, 19. yüzyıl, Vekâyi'nâme, Ahmed Lütfî Efendi, Osmanlı Mimarisi ve medeniyeti, Şehir Yönetimi

Abstract

After the conquest of Istanbul, the city kept her Roman and Byzantine identity in addition to embracing a new character. The Ottoman Empire maintained this identity by preserving the old structures, using them with different functions, and establishing new buildings, giving the city an Islamic identity in time. The intense reconstruction and construction activity followed the architectural principles applied in the Central Asian Turkish cities. This construction activity reached a peak with the Mimar Sinan Ecole in the 16th century and then began to slow in the following centuries due to no need for more building and the decrease in imperial peace and wealth and the spoils of conquest. With the abolition of the Janissary corps, the Tanzimat (Imperial Edict of Gülhane), and the Constitutional Monarchy periods, Istanbul underwent important

* Bu çalışma Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı'nda M. Hüsrev Subaşı'nın danışmanlığında hazırlanan "Lütfî Paşa Tarihi'nde İmar ve İnşâ Faaliyetleri" başlıklı Yüksek Lisans tezinden türetilmiştir.

** **Sorumlu Yazar:** Aliye Öten (Dr.) Diyanet İşleri Başkanlığı, İstanbul, Türkiye. E-posta: aliyeakturk@gmail.com
ORCID: 0000-0003-1753-831X

Atf: Öten, Aliye. "Belediyelerin Oluşma Sürecinde İstanbullunun Şehir, Mimari ve Sanat Duyarlılığının Kaydı: Ahmed Lütfî Efendi'nin Görüşleri." *Art-Sanat*, 17(2022): 327–357. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2022.17.929654>

changes in the 19th century. This study mainly aimed to trace those changes, specifically architectural aspects, in the works of Ahmed Lütfi Efendi, the official historian and the authentic witness of the period in Istanbul. Therefore, we addressed the city management issues for a good and correct understanding of the period and the city. The changes in the Istanbul city and the relevant problems were evaluated under the titles of the architectural profession and education, zoning and construction activities, the protection of movable cultural assets, and the protection of intangible cultural heritage in the works of Ahmed Lütfi Efendi.

Keywords

Istanbul, 19th century, annals (Vekayiname), Ahmed Lütfi Efendi, Ottoman Architecture and civilization, City Management

Extended Summary

This study covered the reconstruction and construction activities in İstanbul in the 19th century according to the works and critics of Ahmed Lütfi Efendi, the official historian of the period who spent his life in İstanbul. As understood from his work *Tarih-i Lütfi*, the abolition of the Janissary corps in 1826, also known as ‘Vaka-i Hayriye,’ was a turning point in the empire. The event had direct and indirect effects in many areas from clothing, to art, from architecture to culture. However, it had an evident impact on architecture and the training of architects in the Ottoman Empire. The architecture was a military duty, and architects were trained in the military corps. Therefore, the abolition of the janissary corps was considerable damage to architecture education in the empire. It is why Ahmet Lütfi Efendi criticized Mehmet Ali Pasha when he asked the sultan to send architects to Egypt because there were few competent architects in the empire. The delivery of theoretical content in the engineering department interrupted the education of architects who used to be trained in a master-apprentice relationship, and the ever-changing school system made the situation even worse. The problems related to architecture education and the increase in corruption due to inadequate incomes led to organizational deterioration. In his work, Ahmed Lütfi Efendi criticized the cancellation of dues and revenues and stated that the trick and intrigues also shook his trust in the education system. During the reorganization period, Ottoman architects lost their positions to foreign architects with more qualifications and technical skills. Although local architects were dominant in the Ottoman architectural organization in the 19th century, foreign architects constructed many buildings, which led to the adoption of European decoration patterns instead of the Ottoman Classical Architecture style. Ahmed Lütfi Efendi also criticized the employment of high-paid foreign architects instead of local ones.

In the 19th century, Baroque, Imperial and eclectic styles were used together in the Ottoman Empire. The reasons behind the adoption of various styles included the good relationships with Europe during the Tanzimat Era, familiarity with the Byzantine and Greek architecture styles, and western and republican attitudes of the intellectuals, bringing prestige to the empire and coworking with foreign architects. The barracks built with the new styles such as Kuleli, Rami, Davutpaşa, Gümüşsuyua, and Taşkışla

could meet the needs of the newly established army, and with the mosques and large courtyards located in those barracks emerged as a new urban approach. In addition to the mentioned structures, prisoners built prisons following similar styles, which also astonished Ahmed Lütfi Efendi. Although many new modes of transportation and urbanism were applied in the local administration system, the outcomes of the changes could not be seen today except the suggestions and critics of Ahmed Lütfi Efendi.

Ahmet Lütfi Efendi criticized the loss of intangible cultural heritage and movable cultural assets with the European awareness and appreciation of the historical significance of cultural assets. For Ahmed Lütfi Efendi, whose eyes sought for the silvery pûşide and the grip decorated with mother-of-pearl, the restoration, and decoration of the Fatih Tomb, the first sultan tomb in Istanbul, was a loss of beauty. Besides, he claimed that the theft of the diamond crest in Abdulhamid's sarcophagus reflected carelessness, ignorance, and neglect in history. Similarly, he felt deep grief for the cannonballs granted to England. Ahmed Lütfi Efendi criticized the purchase of flamboyant souvenirs from Europe, which was unfair for local art and artists. Similarly, he regarded opening a club in Asım Pasha Mansion on a Ramadan night as disrespect to Turkish customs.

Ahmed Lütfi Efendi also criticized the demolition of villas, pavilions, mansions, and palaces such as Şemsipaşa Mansion and Topkapı Palace, even if they would be rebuilt with different functions for public interests. He denounced the demolition of the cemeteries for reconstruction in the streets of Beyoğlu and Bayezid, where is used very frequently even today.

Ahmed Lütfi Efendi took the risk of conflicting with the sultan and expressed severe criticisms of the construction and destruction activities in İstanbul, the state institutions responsible for architect training, and the construction (i.e., ebniye) directorate. Although it was a proper behavior of him as a resident of Istanbul and an Ottoman intellectual, it did not indicate a pro-authoritarian attitude. For this very reason, the works of Ahmet Lütfi Efendi are considered an objective and first-hand source of information in this study.

The historiography, which refers to official state writing, reflects the opinions of a chronicle writer. The primary chronicles in the 19th century were written by Seyyid Ahmed Asım Efendi (b. 1169/1755-1756 - d. 1235/1819) in 1808-1819, Şanzade Mehmed Ataullah Efendi (b. 1184/1781 - d. 1242/1826) in 1808-1821, and Es'ad Efendi (b. 1204/1789 - d. 1264/1848) in 1821-1826. Of those historians, Ahmed Lütfi Efendi (d. 1232/1816-17 - d. 1325/1907-1908) recorded the events between 1825 and 1867 in 15 volumes. In addition to being senior and more intellectual than his colleagues, he discussed the changes in the structures and architectural profession and the loss of intangible cultural heritage and movable cultural assets in detail. He was one of the primary sources of cultural and artistic information about 19th century Ottoman architecture.

Giriş

İstanbul sadece bir İslam şehri değil; Doğan Kuban'ın ifadesiyle “Dünya kültür tarihinde üç büyük imparatorluğun başkenti ve üç kültür alanının (Pagan, Hristiyan ve Müslüman) merkezi olmasıyla”¹ dünya başkentidir. Şehrin bu çok kültürlü ve katmanlı tarihî yapısı, Suriçi, Galata, Üsküdar, Eyüp, Kadıköy ve Boğaziçi’nde kendine özgü eserler ve farklılıklar ile bölgelere ayrılmış topografyasını oluşturmaktadır². Zaman ve mekân katmanlarının yapı yansımaları İstanbul’u yaşayan bir müzeye dönüştürmektedir. İmparatorlukları etkileyecek düzeydeki fetih vb. olaylar yanında toplumun ihtiyaçları da İstanbul’un çehresini değiştirmiştir. Büyük ve küçük ölçekli pek çok siyasi ve toplum temelli vaka bu değişimde önemli bir rol oynamıştır. 19. yüzyılda özellikle Tanzimat döneminde (1839-1876) toplumun ihtiyaçları doğrultusunda yerel yönetim fikrinin hızlı değişim ve dönüşümü söz konusu olmuştur. Bu durum İstanbul’un kültürüne ve diline etki ettiği gibi, İstanbul’un imar ve inşâsına da yansımıştır. Bahsi geçen etkenlerle Ahmet Lûtfî Efendi’nin yorumları dikkate alınarak 19. yüzyıl Osmanlı şehri İstanbul’un sosyo-kültürel yapısı, bugünkü belediye anlayışına yaklaşan yerel yönetim değişim aşamaları bu makalede incelenmeye çalışılmıştır.

Dönemin Resmî Tarih Yazıcısı Ahmet Lûtfî Efendi’nin İstanbul’u

İstanbul, Asya ve Avrupa kıtalarının birleştiği yerde bulunan, farklı kültür ve medeniyetlere ev sahipliği yapmış tarihî bir şehirdir. Roma, Bizans, Osmanlı medeniyetlerinin kültürel miraslarını ahenk içinde barındıran ve başkent olarak tercih edilen bu şehir, ilgi uyandırmakta ve pek çok araştırmacının dikkatini çekmektedir. Özellikle fetihle devralınan şehir bakiyesinin ahşap konut mimarisi üzerinde yükselen kubbeler ve minarelerle işlenerek zaman içinde İslam şehri İstanbul kimliği kazanma süreci birçok araştırmacının konusunu teşkil etmiştir. Nitekim Kâroly Kôs, Robert Mantran, Joseph Von Hammer, Doğan Kuban, Sedat Çetintaş vb. yerli yabancı pek çok isim, bu tarihî şehri merkez alarak dönem bazında şehir tarihini ve mimari gelişimini inceleyen çalışmalar yapmışlardır³. Şüphesiz bu konuda en doğru sonuçlara ulaşabilmek için yüzyıl üzerinden yapılacak araştırmalarda tarihin görgü tanıklarına da yer vermek gerekmektedir. Bu noktada İslam şehri İstanbul için referans olacak kaynaklardan biri de vekâyi’nâmelerdir.

Vak’anüvîslik, devletin gerçekleştirdiği işlerin kaydının tutulmasıdır. Bu anlamda devletin toplumsal işleyişine dönük siyasetinin bir hesabı, devletin yükümlülüklerini

1 Doğan Kuban, *Kent ve Mimarlık Üzerine İstanbul Yazıları* (İstanbul: YEM Yayın, 2010), 44.

2 Doğan Kuban, *Kent ve Mimarlık Üzerine İstanbul Yazıları*, 23.

3 Bk. Robert Mantran, *XVI-XVII. Yüzyılda İstanbul’da Gündelik Hayat* (İstanbul: Eren Yayıncılık, 1991); Kâroly Kos, *İstanbul Şehir Tarihi ve Mimarisi*, çev. Tarık Demirkan (İstanbul: Yeditepe Yayınevi 2017); Doğan Kuban, *Kent ve Mimarlık Üzerine İstanbul Yazıları*; Joseph Von Hammer, *İstanbul ve Boğaziçi* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2011); Sedat Çetintaş, *İstanbul ve Mimari Yazıları* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2011).

nasıl yerine getirdiğinin belgesidir. Aynı zamanda devlet kayıtları niteliği taşıdığından ve 'Devlet'in siyaseti ile örtüştüğünden açıklamacı bir tarihçilik olarak tarif edilmez. Her vak'anüvîs, bir önceki tarihinin bıraktığı yerden devam etmektedir. Her ne kadar vak'anüvîslik devletin siyaseti ile ters düşmeme üzerine kurulu bir sistem olarak görülüp dikkate almak delalet kabul edilmişse de 19. yüzyıl İslam şehri İstanbul için resmî tarih yazıcısı Ahmed Lütfî Efendi'nin eseri önemli bir bilgi kaynağı olarak görülmelidir. Çünkü Ahmed Lütfî Efendi, İstanbul'da gördüğü eksiklik ve yanlışlıkları da eserine kaydetmiştir. *Tarih-i Lütfî*'nin özellikle İstanbul'un imar ve inşâsıyla ilgili kendi dönemi için eleştirileri, objektif bir tarihî bilginin kanıtıdır ve bu yüzden oldukça önemlidir. Bu çalışmada *Tarih-i Lütfî*'de bir nevi hâşiye şeklinde düşülen notlardan hareketle Ahmed Lütfî Efendi'nin İstanbul'da yaşayan ve ona emek veren bir yerli olarak imar, inşâ, kültür ve medeniyet alanında yapılan tüm yenilik ve değişikliklere karşı bakış açısını değerlendirmek esas alınmıştır.

Ahmet Lütfî Efendi (d. 1816/1817- ö. 1907), 19. yüzyılda yaşamış, Osmanlı Devleti'ne vaka'a-nüvîs olarak hizmet etmiş, klasik eğitim almış, şiir ve edebiyata meraklı, araştıran ve sorgulayan bir aydındır. En önemli eseri olan *Tarih-i Lütfî*, II. Mahmud, Abdülmecid ve Abdülaziz'in saltanat yıllarındaki olayları mevzu edinmektedir ve II. Abdülhamid'e sunulmuştur. Ahmet Lütfî Efendi, Abdülaziz'in irâdesiyle H 1282 (1866)'de Cevdet Paşa'nın bıraktığı yerden vak'anüvîs olarak H 1241 (1825/1826) yılından itibaren kendi vekayı'-nâmesini yazmaya başlamıştır. 1824-1876 arasındaki yılları konu alan eserin ilk sekiz cildi muhtelif tarihlerde Arap harfleriyle, son yedi cildi ise Münir Aktepe tarafından yayımlanmıştır⁴. Ahmet Lütfî Efendi eserin yazılmasında faydalandığı kaynakları Es'ad Efendi'nin *Üss-i Zafer*'i, *Hazîne-i Evrak*, *Dîvân-ı Hümâyûn* ve *Sadaret Mektûbî Kalemî evrakı* ile birlikte bazı zevât şeklinde eserinin başında kaydetmiştir⁵. Hicrî 1282'den 1325'e kadar Osmanlı Devleti'nin vak'a-nüvîsi olan Ahmet Lütfî Efendi'nin 1907'deki ölümünden sonra yerine bir müddet kimse tayin edilmemiş, 1909'da V. Mehmed Reşat zamanında bu görev Abdurrahman Şeref Efendi'ye verilmiştir⁶. 9. cildini ilavelerle Abdurrahman Şeref'in tamamladığı bu eserin, 15 cilt olarak telif edildiği ve farklı ciltlerinin farklı zamanlarda basıldığı bilinmektedir. Arap harfli nüshaları tam olarak yayımlanmışken; Latin alfabesi ile neşredilenler ana metinden oldukça farklı yayımlanmıştır. Bunun

4 Ahmet Lütfî Efendi, tarih kitabının on beş cildini II. Abdülhamid'e takdim etmiş, bunlardan ancak ilk yedi cildini yayımlayabilmiştir (1290-1306). VIII. cilt halefî Abdurrahman Şeref tarafından bazı ilâvelerle (1328), IX, X, XI ve XII. ciltler ise Münir Aktepe tarafından neşredilmiştir (İstanbul 1984; Ankara 1988; Ankara 1989). XIII. (İÜ Ktp., TY, nr. 4812), XIV. (TTK Ktp., nr. Y 531/6) ve XV. (TTK Ktp., nr. Y 531/7) ciltler yazma hâlinindedir. XVI. cilt ise eksik ve müsvedde hâlinde olup Arkeoloji Müzesi Kütüphanesi'nde (nr. 1346) bulunmaktadır (Münir Aktepe, "Ahmed Lutfi Efendi" *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 2 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1989), 98).

5 Lütfî, *Tarih-i Devlet-i Aliyye-i Osmaniyye*, IV, 74; Aliye Öten, "Ahmet Lütfî Paşa Tarihi'nde İmar ve İnşâ." (Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, 2008), 23.

6 M. Münir Aktepe, "Ahmed Lutfi Efendi;" *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 2, (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1989), 97-98.

nedeni sadeleştirmeye gidilmesi ve orijinal ciltlerde yer alan müellife ait fikirlerin, günümüz Türkçesi metinlerine yansıtılmamasıdır.

Önce askerlik, sonra klasik medrese eğitimi alan, kazaskerlik payesine kadar yükselen Ahmet Lûtfî Efendi'nin dönemin beledi hizmetleri, imar ve inşâ faaliyetleri hakkında, konumuna rağmen açıkça paylaştığı görüşleri bu çalışmanın ana metnini teşkil etmektedir. Böylece II. Mahmud, Sultan Abdülmecid ve Abdülaziz dönemlerinin resmî tarih yazıcısı Ahmet Lûtfî Efendi'nin Osmanlı başkentinde mimarlık mesleği ve eğitimi, İstanbul'un imar ve inşası -bugünkü deyimiyle- taşınır kültür varlıkları ve somut olmayan kültürel mirasla ilgili faaliyetler hakkında eserlerinde yer alan gözlem ve değerlendirmeleri günümüz araştırmalarına dayanarak dört başlık altında tahlil edilmesi amaçlanmaktadır. Bu sayede ana metinde ve özellikle dipnotlarında yer alan görüş ve düşüncelerine ışık tutan ifadeleriyle Osmanlı aydını ve İstanbul sakini olarak şahit olduğu olay ve olgulara nasıl bir perspektiften baktığı ortaya konulmaya çalışılacaktır. Bu başlıklar altında İstanbul'un değişen mimari çehresini, şehircilik anlayışını ve kültür kodlarını fotoğrafla saptamak için yüzyılın ikinci yarısında oluşturulan II. Abdülhamit Arşivi dikkate alınmıştır. İlk yarım yüzyıl için ise İstanbul gravürlerinin altın dönemi (1774-1838) olduğundan⁷ İstanbul'u ziyaret edip İstanbul'da yaşayan ve hatta onun için çalışan sanatçıların değişen oranlarda belge niteliği taşıyan gravürleri bu çalışmaya ışık tutacaktır. Metot olarak, yazarın eserinde daha büyük alan kaplayan ve esas gündemi teşkil eden tarihî kayıtlardan bağımsız ve ayrı başlıklarda zikrettiği kültür ve sanatla ilgili konular ve bunları açıklarken kullandığı kişisel ifadelerin eserlerindeki diğer verilerle ve ilgili farklı kaynaklarla tashihi yolu takip edilmiştir. Yazarın gözlemlerini, düşüncelerini, onları kaydederken kullandığı ifadelerini ve duygularını daha iyi görebilmek ve inceleyebilmek adına, büyük ölçüde “doğrudan aktarma” yöntemi tercih edilmiştir.

1. Mimarlık Mesleği ve Mesleki Eğitimi

Mimar, mühendis vb. donanımlı insan yetiştirmek için sürekli yenilenen eğitim sistemi, atama ve görevi yerine getirme hususunda vazifelilerin usulsüzlükleri, şehrin değişen dokusu ve yapıları, plansız yapılaşma ve yıkım faaliyetleri, tarihî değer taşıyan eşyanın korunamaması ve iyi niyetle yapılan yanlışlıklar, Ahmet Lûtfî Efendi'nin eserine kimi zaman yüksek dozda kimi zaman da tam kararında eleştirilerle yahut da eserini takdim makamına durumu objektif bir şekilde sunma kaygısıyla yansımıştır. Özellikle dipnotlardan derlenen bu görüş ve düşünceler, belediyelerin oluşum sürecinde yeniçeri ocağının kaldırılmasından sonra devreye giren yeni kurumlarla oluşan atmosferi hissettirmektedir.

17. yüzyıldan itibaren başlayan ve yeniçeri ocağının son yıllarında iyice artan disiplinsizlik ve iş görme husundaki düzensizlik mimarları da etkilemiştir. Mimarbaşı

7 Kuban, *Kent ve Mimarlık Üzerine İstanbul Yazıları*, 94.

atamalarında ve mimar alımlarında ehliyet ve liyakate dikkat edilmediği için mimarların bilgi ve tecrübe yeterliliğinde sıkıntılar görülmeye başlamıştır. 1825 yılında Mısır Valisi Mehmet Ali Paşa, İskenderiye Tersânesi'nde gemi inşasına vâkıf mimar bulunmadığı için İstanbul'dan mimar istemiştir. Ahmet Lütfî Efendi buna karşılık bir hatt-ı hümayûn yazıldığını bildirirken şu sözlerle mimar bulmanın İstanbul'da da çok nadir olduğunu ve İskenderiye'ye gönderilemeyeceğini anlatmaktadır: “Tersâne-i Âmire'mizde mimarın nedretî olduğu zâhirdir. Müşârunileyhin istediği gibi fûnûnda mâhir öyle üstâd mimar olsa dirîğ olunmaz ve olunmayacağını kendi de bilmek gerektir”⁸.

Tarih-i Lütfî'de mimarlık mesleğinde usta-çırak ilişkisine dayalı geleneksel eğitim sistemindeki kırılmalara ve dönemin îmar ve inşâ yetkisini elinde bulunduran kurum olarak Ebniye-i Hassa Müdürlüğü'ndeki çekişmelere tarihî bir kayıt niteliğinde şu açıklamalar yapılmaktadır: Ebniye-i Hassa Müdürü Mahmud Efendi'nin Tarabya'da inşâ ettirdiği hünkâr atları ahır yapıldıktan sonra beş on gün içinde yıkılıp atların da on biri telef olup birazı da yaralanmıştır. Bu nedenle ailesiyle Bursa'ya sürgün edilen Mahmud Efendi yerine sabık Halîm Efendi getirilmiştir. Es'ad Efendi'den naklen, Mahmud Efendi ile Kırkor Kalfa'nın araları iyi olmadığı için kalfanın “icrâ-yı garaz için”⁹ Mahmud Efendi'nin işi teslim ettiği amele tarafından ahırın çatısının yarım yamalak yapılmasına göz yumduğunu, böylece atlar içine konup da hareket etmesiyle yıkımını sağladığını bildirmektedir¹⁰.



G. 1: Yıldız Albümlerinden Ahırkapı'yı ve Darülfünun binâsını gösteren bir fotoğraf (İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, II. Abdülhamit Han Fotoğraf Albümleri).

8 Lütfî, *Tarih-i Devlet-i Alîyye-i Osmanîyye*, I, 270.

9 Lütfî, *Tarih-i Devlet-i Alîyye-i Osmanîyye*, II, 163; Öten, “Tarih-i Lütfî,” 19.

10 Tarabya'daki hünkâr ahırının bahsi geçen yıkılma sebebi Esat Efendi ve selefi Ahmet Lütfî Efendi'den başka bir kaynakta yer almamaktadır. Ancak sonuçları itibarıyla bu olay Ebniye-i Hassa Müdürlüğü'nün sorgulandığı ve uygulamada görülen hataların düzeltilmeye çalışıldığı, münakasa sistemine geçilmesiyle son bulan bir sürecin başlangıcını teşkil etmiştir. Bk. Selman Can, “Balyan Ailesi ve Osmanlı İmar Sektöründeki Yeri” *Türk-Ermeni Külliyyâtı Tarihte Türkler ve Ermeniler*, c. V (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınevi, 2014), 114-115.

Ahmet Lûtfî Efendi, eğitim sisteminde sıbyan mektepleri ve rüştiyeden sonra üçüncü aşama olarak düşünülen Dârülfünûnun yapısına karar verilerek Ayasofya karşısında Eski Mehterhâne ile sultan sarayı arsasına sağlam ve büyük bir binâ inşasına başlandığını söylemektedir (G. 1). Tarih kitabında, inşâ sürecinin bir türlü başlayamaması ve masraflar nedeniyle uzamasını; ardından binanın inşâ amacına uygun kullanılmayışını, hatta kurumun pek çok adreste faaliyet göstermesine rağmen bir türlü asıl yerine taşınamamasını yadırgamaktadır. En önemlisi de bu süreçte yerli mimarlar dururken Avrupa'dan kontratla mimar getirilerek fazladan masrafa girilmesini “yakîn vakitlerde yapılan Bâb-ı Seraskeri ve kulesi, Nusretiye Cami-i Şerifi gibi binâlar için Avrupa'dan mi'mârlar mı getirildi idi, maaşların miktârı yekûnuyla epeyce bir binây-ı ilmî meydana gelmek mümkün idi”¹¹ ifadeleriyle eleştirmektedir. Yine henüz burada eğitim verecek ehliyetli kadro olmadan yapı işine girilmesi ve amacına ulaşmayan inşâ faaliyeti konusundaki fikirlerini “Yoluyla başlanılmayan işin neticesi böyle olur. Birinci dersi bırakıp da tâ üçüncüye ehemmiyet verilmesi (yolların tesviyesinden evvel Avrupa'dan İstanbul'a faytonlar getirilmesi gibi) maârifte hizmet olamadı”¹² sözleriyle ifade etmektedir.

1848 yılında çıkarılan Ebniye Nizamnamesi ile ahşap binalarda 22 zirâ' (15,00 m), kâgir binalarda ise 30 zirâ' (22,50 m) yükseklik sınırı getirilmiştir¹³. Bir sene sonra yükseklikler daha da indirilerek 14 zirâ' (10,61 m) ve 20 zirâ'a (15,16 m) düşürülmüş ve mimarların evlerin tamiri ve yenilenmesi sırasında aldığı avaid kaldırılmıştır¹⁴. Böylece gayri müslimlerin yüksek ev yapmamaları hususundaki kurallar Tanzimat Fermanı'nın getirdiği eşitlikçi yaklaşımla değişmiş, hatta gayri müslimlerin ekonomik sebeplerle kâgir binaları tercih etmeleriyle tam tersine dönmüştür. Ahmed Lûtfî Efendi, yeni düzenlemeye uygun olmayan yapı kalmadığından mimarların zaten alamayacakları avaidin kaldırılmasının artık eskisi gibi suistimal olmadığını ifade etmektedir. Üstelik bu durumun Tanzimat'la değiştiğine dair şöyle bir kayıt düşmüştür: “Bu avâid

11 Lûtfî, *Tarih-i Devlet-i Aliyye-i Osmaniyye*, VIII, 116.

12 Lûtfî, *Tarih-i Devlet-i Aliyye-i Osmaniyye*, VIII, 116. Nuruosmaniye Camii, bina emini Ahmed Efendi'nin idaresinde Simon Kalfa tarafından inşâ edilmiştir (Semavi Eyice, “Nuruosmaniye Külliyesi”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 33 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2007), 264. Bab-ı Seraskeri ise eski saray masraflarının yeni saraya taşınmasıyla Fatih'in emriyle inşâ ettirilen ve 1791'de yanan kısımları Manas Kalfa tarafından yenilenen (Banu Bilgicioğlu, “Saray-ı Atik-i Amire”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 36 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2009), 123. Eski Saray'ın geniş binâsında kurulmuştur (Öten, “Tarih-i Lûtfî,” 11). Ebniye-i Hassa sisteminin ortaya çıkan yolsuzluk, zayıf yapılar vb. nedenlerle sorgulanmaya başlanması, yapılması düşünülen binalar için bina emini ve kalfalarla işleyen sistem yerine Avrupa'dan mimar davet edilmesiyle sonuçlanmıştır. Mimarlık eğitimi, mühendislik ağırlığı değişen müfredatlar ve kurumlarla sürekli takviye edilmeye çalışılsa da bilgi ve becerisi zayıf mimarlar yetişmiş, onların yapamadıkları yapılar için de yabancı uyruklu mimarlar devreye girmiş ve bu durum da yerli mimarların bilgi ve tecrübe kazanmasını engellemiştir.

13 Mehmet Bengü Uluengin ve Ömer Turan, “Türkiye'de Kentsel Planlamanın İlk Yüzyılı,” *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi* 3/6 (2005), 362-363.

14 Mehmet Bengü Uluengin, “Preservation Under the Crescent and Star: Using New Sources for Examining the Historic Development of the Balat District and Its Meanings for Historic Preservation (Doktora Tezi, Teksas Üniversitesi, 2004), 42.

yoluyla ta'mîm edilmiş olaydı şimdiki ebniye nizâmı ol vakit Filibe'de icrâ olunmuş olur idi. Tanzîmâtta mukaddem sû-i isti'mâl ile mevâdd-ı zulmiyeden add olunan bazı şeyler muahharen mecâz hükmüne girmiştir"¹⁵.

2. İmar ve İnşâ Faaliyetleri

19. yüzyıl itibarıyla İslam şehri İstanbul'u oluşturan vakıf, kadılık, hisbe teşkilatları özellikle yeniçeri ocağının kaldırılması ve Tanzimat'ın ilanı sürecinde zayıflamış, hatta belediyelerin kurulması aşamasında ömrünü tamamlamıştır. Şehrin dinamiğini sağlayan bu teşkilatların belediye etrafında toparlanmaya çalışıldığı bu dönemde, imar ve inşâ sistemindeki hızlı değişiklikler ve bazı başarısızlıklar özellikle İstanbul'un çehresinden okunmaktadır¹⁶. Bu konuları Ahmed Lütfi Efendi'nin eserine yansıttığı şekliyle takip etmek, hem birinci elden tanık olması hem de içinde bulunduğu zamanı bizzat değerlendirmesi açısından daha doğru bir yaklaşım olacaktır.

Darülfünun vb. yapılara bedâvadan biraz fazla kaynak getirisi için İstanbul surunun bazı yerleri ve kapıları yıkılıp, kaldırılıp, satılmaya teşebbüs edilmiştir (G. 3). Ahmet Lütfi Efendi'ye göre öncelikle İstanbul'un şahdamarı denebilecek Bahçekapısı yıkı-

15 Lütfi, *Tarih-i Devlet-i Aliyye-i Osmaniyye*, III, 152.

16 İstanbul'da modern belediyelerin ortaya çıkış sürecinde dönüm noktası teşkil eden olaylar 1826'da Yeniçeri Ocağının kapatılması ile başlar. Vak'a-i Hayriye ile gerçekleşen ekonomik, sosyal ve toplumsal değişikliklerden biri de beledi kurumlarla birlikte Subaşı, Çöplük Subaşısı, Ases, kolluk kuvvetleri gibi beledi fonksiyonları üstlenmiş görevlilerin kaldırılmasıdır. Bu nedenle kadının şehirdeki fonksiyonu zayıflamıştır. Bk. Tarkan Oktay, *Osmanlı'da Büyükşehir Belediye Yönetimi: İstanbul Şehremaneti* (İstanbul: Yeditepe Yayınevi, 2011), 14. Kadının, esnafı denetlemesinde en önemli yardımcı olan muhtesiplik, merkezileşme çabaları sonucu yeniçeri ocağının kaldırılmasından sonra zayıflamış ve 1826'da İhtisap Nezareti çatısında tekrar örgütlenmeye çalışılmıştır. Bu uygulama da amacına ulaşmayınca fonksiyonunu kaybeden muhtesiplik 1845'te Zaptiye Nezareti'ne devredilmiştir. Bk. İlber Ortaylı, *Tanzimat Devrinde Osmanlı Mahalli İdareleri 1840-1880* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2018), 131-133. 1854-1855 (H 1271)'te ilk şehreminliği kurulunca beledi vazifeleri alınan kadılık daha sonra adliye sistemiyle tamamen kaldırılmıştır. Hisbe teşkilatının bozulması ve kadının fonksiyonunu yitirmesi esnasında vakıf sistemi de sarsılmıştır. Ergin, bu durumu "yeni vakıflar kurulmadığı gibi mevcut vakıfların gelir kaynaklarının da kaybedilen topraklarda kaldığını ve böylece sekete uğrayan hizmetlerin aksamaması için 1836 (H 1252)'de Evkaf Nezareti teşekkül etmiştir" şeklinde ifade eder. Bk. Osman Nuri Ergin, *Türkiye'de Şehirciliğin Tarihi İnkişafı* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi İktisat ve İçtimaiyyat Enstitüsü Neşriyatı, 1336), 58-59. Osmanlı Devleti'nin model belediyesi olarak adlandırılabilir ilk beledi teşkilat, İstanbul'da belediyeciliğin kuruluş dönemi denebilecek 1855-1876 yılları arasında ortaya çıkmıştır. Bunun en önemli sebeplerinden biri de İstanbul'un Kırım Savaşı için önemli bir lojistik merkezi olmasıdır. Ayrıca Avrupa'dan gelen çok sayıda asker, gazeteci, diplomat, tüccar, sağlık görevlisi gibi çeşitli grupların nüfus artışı şehrin beledi hizmetlerinde aksamaya sebep olmuş ve bu durum Avrupa kamuoyunun da ilgisini çekmiştir (Nurşen Gürboğa, "Osmanlı Taşrasında Belediye İdaresi: Alanya Belediyesi (1914-1915)", *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi* VII/16-17 (2008), 167. Mevcut sorunların çözümü için örgütlenmeye gidilerek 1855'te İstanbul Şehremaneti ve 1858'de Altıncı Belediye Dairesi kurulmuştur. 1864'te çıkarılan Vilayet Nizamnamesi ile her yerleşim yeri bir belediye olarak kabul edilmiştir. 1867'de çıkarılan bir talimatname ile Tuna, Selanik, İzmir ve Bağdat gibi yerlerde belediye kurulmasının zemini hazırlanmıştır. 1868'de çıkarılan Dersaadet İdare-i Belediye Kanunu'nun uygulanmasında sorunların yaşanmasına rağmen yeni belediye modelinin İstanbul için somutlaşması gerektiği ifade edilmiştir. 1871'de taşrada uygulanmak üzere çıkarılan Vilayet Nizamnamesi ile belediyeler için ayrı bir bölüm düzenlenerek daha önce muğlak bırakılan başlıklara daha geniş yer verilmiştir. 1877-1908 yılları arasında belediyelerle ilgili sınırlı gelişmeler olmuştur. İstanbul için Dersaadet Belediye Kanunu; taşra için ise Vilayet Belediye Kanunu çıkarılmıştır. Bu dönemde Osmanlı-Rus savaşının çıkması ile yeni belediye kanunu uygulanamamıştır ve şehremaneti on belediye dairesinden oluşan yapı ile yönetilmiştir. Bu yüzden belediyelerde hukuksal alt yapı bakımından önemli gelişmeler sağlansa da uygulamada yetersiz kalmıştır.

larak iki tarafındaki kale duvarlarının enkazıyla zeminlerinin satılmasına başlanmıştır. Bu teşebbüsün kapısı Bahçekapısı'ndan açılarak bahsi geçeceği üzere diğer kapılara ve Galata tarafına dahi hemen sıçramış ve uçurum yıkıntısına Kule-i zemîn hasılatı adı verilmiştir (G. 2). Bu hasılat “Hüda’ya emanet Şehremaneti”ne taksim edilerek İstanbul ve Galata’nın önemli noktaları kapısız kalma mahzuruna rağmen, “birtakım esbâb-ı mûcibe-i eblehfiribâne ve mûgâlâta-i kâzibâne tertibiyle” ahalinin dedikodusuna set çekilmiştir. Ahmed Lûtfî Efendi bir taraftan devletin merkezinde İstanbul gibi nadir bir mamurenin kapılarının yıkılıp kaldırılmasıyla uğraşılırken diğer tarafta muazzam devlet kalelerinden ve fethi uğruna pek çok defa binlerce başın fedâ edildiği Belgrad Kalesi’nin dahi “kolayca terk olunuvermesine” esef etmektedir¹⁷.



G. 2: Eugène Flandin’in Galata’daki surları konu alan gravürü (<https://tr.travelogues.gr/page.php?view=88>).



G. 3: Yıldız Albümlerinden Mevlevihane Kapı civarındaki surları gösteren bir fotoğraf (İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, II. Abdülhamit Han Fotoğraf Albümleri).

¹⁷ Lûtfî, *Tarih-i Devlet-i Aliyye-i Osmaniyye*, XI, 91; Öten, “Tarih-i Lûtfî,” 61.

Ahmed Lûtfî Efendi kitabında, devlete ait resmî evrakların güvenle saklanabilmesi için Bâbîâlî içinde Hazîne-i Evrak dairesinin inşâsı hakkında bilgi vermektedir (G. 4). Buna göre o zamana kadar devletin resmî arşiv belgesi olarak hatt-ı hümâyûnlar, antlaşma metinleri, resmî evraklar, tezkireler, mühimme takrirleri ve eski defterler Bâbîâlî civarındaki mahzende ve bir kısmı da Sultan Ahmed Meydanı'na nâzır Defterhâne'de korunmaktadır. Düzenli görevlisi bulunmayan bu kurumlarda evraklar tasnif edilmeden gelişigüzel konulmaktadır. Ayrıca bir hamala beş on kuruş verilip bu arşivlere girilse pek çok belge alınıp götürülebilecek kadar korunmasızdılar. Ahmed Lûtfî Efendi, dîvân kalemî evrakları düzgünce muhafaza edilirken; geri kalan yıpranmış evrakın yarısının yağmur sularıyla telef olduğunu bildirmektedir. Kendisi bu evrakın Topkapı Sarayı'nda saklandığı mahzenlerden alınıp Bâbîâlî'ye taşınması esnasında görevlidir ve burada gördüklerini bir dipnotla üzülererek anlatmaktadır: Bahsi geçen evrak bir zaman Topkapı Sarayı'nda Kubbealtı denilen mahallin bitişiğindeki mahzenlere doldurulmuştur. Ahmed Lûtfî Efendi vak'anüvîs olduktan sonra evrakın kontrolü ve incelenmesiyle görevlendirilmiştir. Bir heyetle mahzene giden ve senelerce açılmamış kapısını açan Ahmet Lûtfî Efendi, mahzenin zeminden tavana kadar evrakla dolu epeyce büyük sandıklar, ambarlar ve tabure istifli olduğunu ifade etmektedir. Eskiden kimsenin kapısına el sürmesi haddine düşmediğinden ve çatısı da tamir yüzü görmediğinden senelerdir yağın yağmurlar mahzenin içine akmıştır. Sandıkların tahtaları ve taburelerin bizleri çürüdüğünden içlerindeki evrak da çürüme derecesinde rutubetlenmiştir. Bu yüzden oluşan koku nedeniyle ilk gün ancak 15 dakika durabildikleri mahzenden çıkarıp havalandırdıkları ve fennî buhardan geçirdikleri evrakı Babialî kütüphanesine nakletmeye başlamışlardır¹⁸. Bu bölümün kaleme alındığı zamana kadar kütüphaneye beş yüz on sekiz araba evrak ve defterler naklolunmuş ve Topkapı Sarayı'nın metruk bir mescid mahallinde geçici olarak da iki yüz araba kadar bir miktarı bırakılmıştır. “Buna göre toplam belge miktarını varın siz tahmin edin” diyen Ahmed Lûtfî Efendi “Eslâfımız hiçbir kâğıdı yırtıp atmamışlar lâkin ahlâf anların kıymetini ve hüsn-i muhâfazaları yolunu bilememiş”¹⁹ diyerek serzenişte bulunmaktadır. Zikredilen evrak arasında itinaya layık olan hatt-ı hümâyûnlar, devlet senetleri ve görüşme mazbataları gibi bazılarının yazılma esnasında memurlar yanında kalıp telef olduğunu ve başkalarının eline geçip sonradan terekelerinde ortaya çıkanlarından eserlerinde yararlandığını ve arşive teslim ettiğini yazmaktadır. “Berreket versin ki, o zamanın deri gibi dayanıklı kalın kâğıtları bugünün işe yaramayan kâğıtları gibi olsaydı devletçe mürâcaat edecek elde bir yaprak bulunmayacaktı”²⁰ diyerek eskinin kâğıtlarının kalitesini övmektedir. İşte bu evrâkın tamamı elden geçirilerek sınıflandırılmış, numaralandırılmış ve düzenli bir şekilde korunabilmesi için

18 Fennî buharın evrakı kurtarmak için yapılan bir ilkyardım müdahalesi mi yoksa konservasyon uygulaması mı olduğu hususunda başka herhangi bir açıklama yapılmamıştır.

19 Selefimiz bütün evrakı saklamış fakat mirasçıları bunları kıymetini ve saklanması gerektiğini bilememiş.

20 Neyse ki o zamanın arşiv kâğıtları bugünün kâğıtları gibi değildi, deri gibi dayanıklıydı; yoksa bugün mürâcaat edecek evrak bulunmazdı.

Meclis-i Vâlâ ikinci kâtibi Muhsin Efendi maiyetine verilen kelim yazmaya ehil sayısız efendilerle senelerce uğraşmıştır. Hâlen Hazine-i Evrak'ta bulunan 62 senesi öncesine ait evrak ve senetler güçlükle ortaya çıkarılmıştır. Bu tarihten itibaren de sıra numarası konup defterlere yazılarak evrak işlerinin düzenli kaydı sağlanmıştır. Dairenin aynı düzenle idaresi için müdür, yazıcılar ve memurlar tayin edilmiş fakat eski evrak bu tasnife dâhil edilmeyip bazı torbalarla dairenin farklı yerlerine bırakılmıştır. Ahmet Lûtfî Efendi, yazmakta olduğu tarih maddelerinin kaynağının o torbalardaki eski evrak olduğunu anlatmaktadır. Bu yüzden Hazine-i Evrak'ta mesela Belgrat'a ilişkin bir torba araştırıldığında Bağdat'a dair bir evrakla karşılaşıldığından istenen bilginin edinilmesinde zorluk yaşandığını ifade etmektedir. Hamiyet icabı durumu sabık sadrazam Sait Paşa'ya anlatınca, Paşa bizzat daireye gelerek her türlü eksikliğin giderilmesi, şartların iyileştirilmesi ve düzeltilmesi konusunda gayret etmiş ve eski evrakın tanzimiyle ilgilenecek başka bir müdür de görevlendirerek âdeta müessesenin ikinci kurucusu olmuştur²¹.



G. 4: Hazine-i Evrak ve Çevresi (1915-1920 arası) (Acar Avunduk, "Hazine-i Evrak'tan "Ulusal ve Uluslararası Araştırma, Arşiv, Belgeleme ve Okuma Salonu'na," 156).

Tarih-i Lûtfî'de, daha önce uzayan yapım süreciyle işaret edilen büyük Dârü'l-fünûn binasına hem kendi binasının harap olması hem de mevki olarak daha iyi olduğundan

21 Lûtfî, *Tarih-i Devlet-i Aliyye-i Osmaniyye*, VIII, 120; Öten, "Tarih-i Lûtfî," 43-44. Maliye Nâzırı Saffetî Paşa 3 Cemâziyevvel 1261 [10 Mayıs 1845]'de sunduğu bir tezkire ile Enderûn-ı Hümâyûn'da saklanan evrak ve defterlerin yok olma derecesine geldiğini ve bunların bu durumdan kurtarılması için Hazine-i Mâlîye'den tayin edilen memurlar vasıtasıyla tek tek gözden geçirildiği ve kalemlerine göre ayırmanın yapıldığını ve yeni depolara konduğunu, ayrılan bir kısım evrakın ise ileride lâzım olur düşüncesiyle saklandığını bildirmektedir (*Takvîm-i Vekâyi'*, S. 2, Safer 1262, 309). Meselenin detaylarıyla ilgili bir başka bilgi de bir arşiv belgesinde yer alan (Sait Paşa'nın telkiniyle olup olmadığı bilinmemektedir) Muhsin Efendi'nin Hazine-i Evrak Nazırlığına ve Kami Efendi'nin de Seraskerî Evrakı Müdürlüğü'ne getirildiği şeklindedir (BOA.A.DVN. 22.100.02.03.1263).

Maliye Hazînesinin taşınmasına karar verildiği bilgisi yer almaktadır. Bu nedenle Sultan II. Mahmud Türbesinin civarındaki köşede bulunan mîrî fırın yıktırılarak hızlıca bir Dârülfünun yaptırılması düşünülmüştür. Ahmed Lûtfî Efendi, “Medrese kıtlığı mı var? Ayasofya, Sultan Ahmed, Köprülüoğlu gibi civârda bulunan medreselerdeki dersâneler ne güne duruyor”²² derken karâr verildi demektedir. Mâliye Hazînesi’ne yük olmamak üzere bu Dârü’l-fünûn’un inşâ masraflarına, Kule-i zemîn arsalarından hâsıl olacak paralar “hülyâ bu ya” karşılık tutulmuştur. Bu durumu İstanbul aleyhine bularak eleştiren Ahmed Lûtfî Efendi, bir binâ yapmak için İstanbul’un kapısı olan surların özellikle kadim Galata Kulesi etrafındakilerin yıkılıp arsa yapılmasının mantıksızlığını ve yıllar içinde yol açtığı sıkıntıları tüm ayrıntılarıyla anlatmaktadır:

“Yapalım derken, koca İstanbul’un her tarafını apaçık bırakacak yağma kapısı açılır. Bu kule-i zemîn hesabı Şehr-emâneti için büyük bir hesap-kitap derdine dönüşür. Senerce uğraşıldığı halde “ucu ortası bulunamaz”. “istez (este ’üzü) billâhi ve ’d-hulû’l-büyûte min ebvâbihâ” (evlere kapılarından girmemekten Allah’a sığınım) kavlı şerifi gereği hânelere kapılarından dâhil olmak gerekir çünkü kapısız ev olmaz, memleketin idare edildiği şehir de adeta bir hanedir, kapıları olmayınca ikamet imkânı olmaz. Bu apaçık gerçek karşısında şehirlerin şehri İstanbul ve Galata’nın surları ve kapılarını kaldırmak makul olmaz. Yüzyıllardır mevcut olan kadim kule (Galata) ve kapılarını küçük bir kazanç için mahvetmek uygun mudur? Osmanlı Devleti’ne intikalinden beri Osmanlı sultanları tarafından İstanbul surununun bir taşına hâlel gelmemesi mültezem (sıkı sıkıya yapılmış bir faaliyet) olmuş ve arada tamirine de özen gösterilmiştir. Hatta 914 (1508-9) tarihinde (Rabb’im korusun) İstanbul’da vuku’ bulan şiddetli depremde İstanbul surlarından yıkılan 43.300 zira’ alan Anadolu’dan 37, Rumeli’den 29.000 ve askeriyeden getirilen 11.000 nefer ve amele ile 34 gün içinde Kızkulesi, Silivri ve Çekmece köprüleri ile birlikte inşâ ve ikmâl olunmuştur. İstanbul ve Galata’nın asayişinin sarsılması yanında gümrük vergisinden oluşacak zararın da hesaplanması gerekir”²³.

19. yüzyılda İstanbul artık sur içinden ibaret değildir. Ortaylı, bunu yüzyılın tipik bir özelliği olarak şehrin merkezinin genele yayılması şeklinde değerlendirmektedir²⁴. Boğaziçi kıyıları boyunca uzanan ve denizden beslenen İstanbul’un en önemli banisi ve giderek büyüyen halkının ihtiyacını gözeten sultanı için devlet bünyesinde, kamu binası hükmünde muhtelif evler düşünülmüştür. Bu iş yapılırken de dönemin yerel mimari anlayışından plan olarak değil belki ama özellikle cephe tasarımı ve tezyînât olarak farklı, batılı üslupta saraylar yapılmıştır. Gerek güç gösterisi gerek

22 Lûtfî, *Tarih-i Devlet-i Aliyye-i Osmaniyye*, X, s. 132; Öten, “Tarih-i Lûtfî,” 55-56.

23 Lûtfî, *Tarih-i Devlet-i Aliyye-i Osmaniyye*, X, s. 132; Öten, “Tarih-i Lûtfî,” 55-56. Ahmet Lûtfî Efendi surların yıkılmasını, II. Bayezid dönemindeki hızlı bir onarımı örnek vererek tarihe sahip çıkamama olarak değerlendirirken üstüne asayiş ve gelir kaybı gibi zararları da ekleyerek eleştirmektedir. Bu ifadelerde Galata surlarının yıkım ve ortaya çıkan olumsuz sonuçları, süreci yaşayan müellif tarafından tepkiyle dile getirilmektedir.

24 Ortaylı, “İstanbul’un Mekânsal Yapısının Tarihsel Evrimine Bir Bakış,” 95.

mimari zevkin değişmesiyle olsun şehrin her köşesine hâkim olacak pek çok saray fikri yaygınlaştıkça şehrin sahibinin kim olduğunu gösteren yerlilik emareleri ve sivil mimarinin üst düzeye mahsus örnekleri çoğalmıştır. Bu yüzden sarayın taşınması hadisesi Osmanlı Devleti için biraz farklı değerlendirilebilir. Bütün yüzyıl boyunca yapılan köşk, kasır, sahil saraylar ve saraylar Batılı örneklerin bir taklidi değil, kendilerine özgü karakteri olan mimari yapılardır (G. 5). Bununla birlikte bu yapılar, III. Selim dönemine kadar yapılan eski ahşap sarayların yerini aldığı gibi, insan ve evi arasında daha önceki örnekler ile sağlanmış uyumu yakalayamamıştır²⁵. Batılı tipin üslup gösterişine rağmen 18 ve 19. yüzyıllarda sivil mimari, geleneği takip etmiştir²⁶.



G. 5: Antoine Ignace Melling'in Defterdarburnu'nda Hatice Sultan Sarayı gravürü (<https://tr.travelogues.gr/page.php?view=88>).

Tarih-i Lûtfî'de Vak'a-i Hayriyye'den önce Sultan II. Mahmud zamanında Selânikli Abdurrahman beyin eminliğinde yeniden yapılan Topkapı Sarayı'nın güpegündüz bir ütü kıvılcımıyla yandığı bilgisi geçmektedir. Bu olayın nakledildiği 1865 yılı itibarıyla Beylerbeyi Sarayı da yıktırılmıştır. Fuad Paşa'nın "Pâdişâhımızın iki âli sarayı var idi. Birisi yanıyor, öbürü yıkılıyor"²⁷ sözüyle hazırcıevaplığına atıfta bulunan Ahmet Lûtfî Efendi, "bekçi veya tamir masrafından kurtulmak için mi bilmem Boğaziçi'nin sultan eseri saray ve kasırları yıktırılmakta"²⁸ diyerek üzüntüsünü dile getirir. Hemen ardından korunması gerektiğini düşündüğü yalı ve köşkleri tek tek sıralar:

"Yalı-köşkü ve Üsküdar'da Şemsi Paşa ve Bebek Köşkleri yapıları seyre layık tarihi eserlerden oldukları için, keşke aslı unsurları bozulmadan ta'mir edilseydi. Bunlardan biri de Soğukçeşme Kapısı'nun üst tarafında kâin Alayköşkü ki, birkaç pâdişâh-î âlî-câhların seyir mekânıydı. "O mekân-ı şevket-ünvanlara mekânât şerefiyle reşk-âver-i

25 Doğan Kuban, *Türk Ahşap Konut Mimarisi, 17. -19. yüzyıllar* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017), 95.

26 Kuban, *Türk Ahşap Konut Mimarisi, 17. -19. yüzyıllar*, 97.

27 Lûtfî, *Tarih-i Devlet-i Aliyye-i Osmaniyye*, X, 104; Öten, "Tarih-i Lûtfî," 54.

28 Lûtfî, *Tarih-i Devlet-i Aliyye-i Osmaniyye*, X, 104; Öten, "Tarih-i Lûtfî," 54.

kasr-ı havernâk olan bu mahâll-i mebrûkûn dahi" telgrafhâneye dönüştürülmesine te-essüf edirse yeridir. Yine de mevcûd olduğuna teşekkür olunur".²⁹

Hemen peşinden “mekânların şerefi içinde oturanlardandır” sözüne işaretle hiç değilse o padişahların hatrına korunabilseydi diyerek hissiyatını ifade etmektedir.

İstanbul'da yeni meydan düzenlemelerinin yapılması ve yolların genişletilmesi yeni belediye dairelerinin kurulmasıyla ilgili adımlarla başlatılmıştır. Belediyelerin kurulması süreci sonunda, İstanbul için ilk farkına varılan şey meydan, yol, kaldırım ve park denilen kentsel ihtiyaçların yokluğu olmuştur. Divanyolu genişletilmiş ve Köprülü Külliyesi de tıraş edilmiştir. O dönemden günümüze, yol ve meydan için tarihî yapıların tahrip edilmesinin de olumsuz bir tavır olarak sürüp geldiğini vurgulamak gerekmektedir.³⁰ İstanbul'da 1869 yılı itibarıyla yapılan cadde ve yol düzenlemeleri esnasında Ayasofya etrafındaki evlerin yıkılmasıyla açığa çıkmış, Maliye hazinesi girişinde iki taraflı bir meydan ve oradan Beyazıt Camii'ne kadar dükkânların yıkılmasıyla muntazam bir cadde yapılmıştır. Buğdaycılar kapısıyla Kürkçüler kapısı arasındaki arsanın yükseltilmesi ve Hasan Paşa Karakolu'ndan Laleli Camii'ne geniş bir yol açılmasıyla ile güzel bir manzara elde edilmiştir. Tophane ve Beyoğlu tarafları da bu şekilde genişletilip düzenlenmiştir. Ahmed Lûtfî Efendi günümüze de bu şekilde gelen yol ve cadde düzenlemelerini anlatırken dikkat edilmeyen bir şeye -mezar ve türbe yıkımına- dikkati çekmiştir: “Bu tesvîyeler sırasında mezarlar mı gelir, türbeler mi tesâdüf eder, bunların imhâsı mühimsenmemiştir. Ol vakit bu çığrı açanların çoğu tîz vakitte kazdıkları hufrelere canlarını atıp gitmişlerdir”³¹.



G. 6: Yıldız Albümlerinden Rumeli Hisarı'nı gösteren bir fotoğraf (İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, II. Abdülhamit Han Fotoğraf Albümleri).

29 Lûtfî, *Tarih-i Devlet-i Aliyye-i Osmaniyye*, X, 104; Öten, “Tarih-i Lûtfî,” 54.

30 Kuban, *Kent ve Mimarlık Üzerine İstanbul Yazıları*, 77.

31 Lûtfî, *Tarih-i Devlet-i Aliyye-i Osmaniyye*, XII, s. 67; Öten, “Tarih-i Lûtfî,” 66-67.

En başta belirttiğimiz gibi İstanbul'da Bizans'ın suriçi şehir anlayışından surdışı-na da yayılan bir Türk şehrine gerek sahilsaraylar ve yalılar gerekse onlarla birlikte İslam şehri fikrine uygun olarak ele alınan camilerle geçiş yapılmıştır. Bu duruma 19. yüzyıl itibarıyla Batılı unsurlarda tezyînât damga vurmuştur. Boğaziçi'ndeki yeni büyük saraylar ve onlarla birlikte Boğaziçi'ne yerleşen Dolmabahçe (Bezmialem Valide Sultan), Mecidiyeköy ve Ortaköy Camileri Avrupa mimarisinin abidevi ebatlarda fakat dinî mimari örnekleriyle Boğaziçi kıyılarına kadar uzanmasını sağlamıştır³². Bu yüzyıldaki İstanbul yerleşim dağılımı, Abdülaziz dönemi sonunda C. Stolpe'nin yüzyıl ortalarında hazırladığı 1882'ye kadarki düzeltmelerle birlikte yayımladığı haritasında görülmektedir (G. 7). Sur dışındaki yerleşim alanları giderek genişlemiştir. Bu genişleme esnasında yeni yapılar için bazı eskilerinden vazgeçilmesi düşüncesi doğrultusunda Üsküdar sahilinde Şemsi Paşa Köşkü'nün yıkılmasına dair üzüntüsünü Ahmed Lûtfî Efendi şöyle dile getirmiştir:

“O esnâda İstanbul'un bazı yerlerinde, eskiden kalma Osmanlı eserlerinden kasrı-hümâyûnların yıkımına girişildiği gibi Üsküdar'da, deniz kenarındaki tarihî binalar ve deniz tarafından hoş manzarası ile meşhur Şemsi Paşa Köşkü dahi yıkılıp tahrip edilerek arsası “güyâ” Millet Bahçesi olmak üzere terk olunmuştur. İstanbul tarafında Sarayburnu'nun karşısında başkaca hoş bir manzaraydı”³³.



G. 7: C. Stolpe, “İstanbul Planı”, 1882

(http://bellek.beyoglu.bel.tr/download/Harita_serjisi_Katalog.pdf).

32 Kuban, *Kent ve Mimarlık Üzerine İstanbul Yazıları*, 78.

33 Lûtfî, *Tarih-i Devlet-i Aliyye-i Osmaniyye*, XII, s. 67; Öten, “Tarih-i Lûtfî,” 67.

1870 yılına kadar Tersane-i Âmire'de kürek cezasına mahkûm edilen suçlular için merhamet kaidesi ve adalet icrası hükmünde Sultanahmet Meydanı'nda bulunan eski mehterhâne (hayme çadırları mühimmatına tahsis olunmuştu) yenilenecek açılmıştır (G. 8). Çokça masraf yapılarak ağır suçlular ile üç yıla kadar hapis yatacaklara mahsus iki bölümde koğuşlar, hastahaneler, ehl-i sanat için mahaller ile hamam, cami ve kilise gibi bölümleriyle mükemmelen yenilenen hapishanenin bir de seyri için birkaç gün açık bırakılmasını yadırgayan Ahmed Lütfî Efendi bu durumun ceza olup olmadığını sorgulamıştır. İtiraz başlığı altında, adaletin tesisi ve merhametin hâkimiyeti için yaptırım ve kuvvet gerekse de; suçluların bir süre mahkûmiyetlerinin böyle İstanbul'un Sultanahmet gibi orta yerinde olmasını yadırgamaktadır. Her tür kabahat ve suçla mahkûm olan bazı "haşerelerin" tutuklanıp işsiz güçsüz hapsinin maslahat olamayacağını; vaktiyle kürek cezasına mahkûm olanların tersane hapsine konulmasıyla, bir hapishanede tutulmalarının denk olmadığını ve buna başka bir ad verilmesi gerektiğini "havâtır-ı kâsıra-i fakîrânemdendir" diyerek ifade etmiştir. Üstüne de halkın hapishaneyi seyretmek üzere davet edilmesini anlamadığını, bunun kastının hapishanenin güzel hal ve rahatlık makamı olduğunu gören halkın özendirilmesi mi demek olduğunu istihza ile eklemiştir³⁴.



G. 8: Sultan Ahmed Meydanı'nda inşâ edilen Hapishane-i Umumi'nin 20. yüzyıl başındaki bir fotoğrafı (İstanbul Encümen-i Tarih Arşivi, 2971).

Ahmed Lütfî Efendi, 1873'te Galata Beyoğlu arasında yapılan tünel için mezarlıkların usulüne uygun olarak kaldırılmamasına tepkisini teessüf başlığı altında değerlendirebilir. Beyoğlu ile Galata arasında Tünel'in yapılması kararlaştırıldığında Galata Mevlevîhânesi karşısında meşhur zevâtın medfûn olduğu ve her birinin üzerlerinde

34 Lütfî, *Tarih-i Devlet-i Aliyye-i Osmaniyye*, XII, 100; Öten, "Tarih-i Lütfî," 69-70.

müzeyyen ve san'atlı mezar taşları bulunan Müslüman kabirleri Hükümet-i Seniyye tarafından Tünel Şirketi'ne dokuz bin liraya satılmıştır. Ahmed Lûtfî Efendi, Tünel Şirketi'nin orada medfûn Müslüman mevtlerin kemiklerini kaldırıp, moloz döker gibi civârda bulunan mezarlıklara naklettirdiğini ve zikredilen ücretin de mektepler masrafına sarf edilmek üzere Maârif Nezâreti'ne verilmiş olduğunu gazetelerden nakletmiştir³⁵.

Ahmed Lûtfî Efendi, Galata Tüneli'nin inşâsı sırasında yıkılan mezarlıklarla ilgili bir nizam ve kanun olmayışını yadırgayarak bu konuda yapılabilecekleri eserinde açıklamıştır. Ayrıca bu durumun Sultan Abdülhamit Han zamanında Evkaf-ı Hümayun Nezareti ile aşama aşama çözüldüğünü de ilave etmiştir. Galata Tüneli'nin üst yanında tekke karşısındaki Müslüman mezarlığını Tünel Şirketi'nin satın aldığı ifade eder ve “öyle ya Müslüman mezarlığı, Hristiyan değil, Yahudi mezarlığının çöpüne doku-nulamayacağı emsâliyle mesbûktur”³⁶ diyerek eleştirmiştir. Çünkü şirket, mezarlığı ortadan kaldırıp o alanı genişletmek üzere, o muntazam, antika ve üzerlerinde “ism-i celil-i rabbânî ve âsâr-ı kudsiyyeyi hâvî” taşları söküp kabirlerdeki Müslüman kemiklerini “gûyâ bir başka mahâlle konulmak için” toplatmaktadır. Ahmet Lûtfî Efendi, zamanın gazetelerinde yer alan bu olayı anlatıp okuyanların gönlünü yaraladığını, burada söylenecek pek çok söz olmasına rağmen, zihni meşgûl etmekten sakındığını ve sözünü kısa tuttuğunu belirtmiştir. Yine de bazı hâtıraların saklanması hassasiyetiyle kalemini alıkoymamış ve “Bu esef gerektiren hâl, vaktiyle umumi kabristanlar için

35 Lûtfî, *Tarih-i Devlet-i Aliyye-i Osmanîyye*, XIV, 61; Öten, “Tarih-i Lûtfî,” 79. İnalçık, plansız Müslüman mezarlığıyla, muntazam bir plana göre yapılan Hristiyan mezarlığı arasındaki farkı şöyle açıklamaktadır: Müslümanlara göre, mezarlık alanına serpiştirilen kabirler, ölünün definden sonraki kırk gün içerisinde melâike tarafından ziyaret edilip sorguya çekildiği öte dünya için bir geçiş yeridir. Kabir, yönetici sınıfın üyeleri için yapıldığında bile en dindar olanlar, kabrin kubbesinin göğü görecektir şekilde açık bırakılmasını vasiyet ederlerdi. Mezarlıkta her şey Allah'ın iradesine bırakılmak durumundaydı. Bu durum beşerî müdahalenin ilahi amaca karşı işlenmiş bir fiil kabul edilmesi esas ile ilgilidir. İnalçık, “İstanbul: Bir İslâm Şehri”, 319. Ayrıca İnalçık, bir hadisle Müslüman mezarlığının özel mülkiyet ve mahrem alan oluşunu örnekler: “Her toprağın (sahibinden başkasına) yasak olan bir kısmı vardır.” Bk. M. Hamidullah, *Muslim Conduct of State* (Lahore: Ashraf Press, 1961), 92.

36 Defn ve mezarlık yeri tahsisi konusunda Üsküdar'da gayrimüslimlerle hükümet arasında Tanzimat dönemi ve öncesinde bir sıkıntı yaşanmamıştır. Bu durumun Osmanlı Devleti'nin uygulamada gayrimüslim mezarlıklarına Müslümanlar tarafından yapılan kimi haksız müdahaleleri “lehüm mâ lenâ, aleyhim mâ aleynâ” (Onların lehine olan hükümler bizim de lehimize, aleyhlerine olan hükümler aynı şekilde bizim de aleyhimizedir.) prensibince menetmesinin sonucu olduğu söylenebilir. Bununla birlikte gayrimüslimlerin kendi aralarında bu konularda anlaşmazlıklar olduğu şer'îye sicillerinden öğrenilmektedir. Bu belgelerde Yahudiler ve Ermeniler başta olmak üzere farklı din ve mezhep mensuplarının mezarlık yerlerinin aynı mekânda yer almasının sorun teşkil ettiği görülmüştür. Bununla birlikte aynı din ve etnik kökene sahip olmalarına rağmen, Rumlarda görüldüğü üzere Üsküdarlı ve taşralı olmak, başka bir deyişle yerli ve muhacir olmak da tartışma ve dava konusu olmuştur. XIX. yüzyılda mezhep değiştirmenin serbest bırakılmasına paralel olarak bu döneme kadar kısmen homojen bir yapı arz eden kalan gayrimüslim cemaatleri içinde farklı mezhep müntesipleri oluşmasıyla mezarlık tartışmaları da gündeme gelmeye başlamıştır. Bu davalardan hareketle Ermeni Protestanların mağdur edildiği ve istenmeyen grup olduğunu söylemek yanlış olmaz. Müslüman veya gayrimüslim tebaaya mezar tahsisinde ayırım yapılmayan Osmanlı Devleti'nde, gayrimüslimler arasındaki tartışmalarda ise her iki taraf da dinlenerek ve haklı olan tespit edilerek sorunların çözümü sağlanmaya çalışılmıştır. Bu davalarda ise genellikle Yahudi'lerin kazandığı söylenebilir. Nevzat Erkan, “Üsküdar'da Gayrimüslim Mezarlıkları ve Mezarlık Tartışmaları,” *History Studies* 5/3 (2013), 49-57.

memleketçe bir kaide ve düzen belirlenmeyip, herkesin mahalle arası, sokak ortası, cami hazireleri ve tekke bahçeleri gibi engel ve zahmet olmadan makbere sayılmasındaki serbestlik ve kayıtsızlıktan kaynaklanmıştır³⁷ şeklinde bir teşhiste bulunmuştur. Bir de vaktiyle kenarda bulunan mahâller merkeze yakınlaşarak yakınındaki kabristanın yol genişletmek ve bazı önemli işler için nakline cür'et olunmuştur. Bu zaruri işin uygulanması da iman sahibi kalplerin esef derecelerini hafifletecek bir “meşru usul ve mendûbeye uymak” suretiyle olmuştur³⁸. Lûtfî Efendi sebebi ve uygulamayı zikrettikten sonra bugünkü durumu ifade etmektedir: “Ya’ni o güzel güzel yazılı ve nakışlı taşlar, taş ocaklarından taş çıkarır gibi Hırvatların külünk ve koca kazmalarıyla kırılarak, insan kemikleri parçalanarak ve ayaklar altına atılarak ameliyât edilmesinin önemsenilmemesine ne denileceğini bilemem³⁹”.

Sultan Abdülaziz ve II. Abdülhamit Han (1876-1909) dönemlerinde, ilk sanayileşme çabaları neticesinde, İstanbul’un II. Dünya Savaşı’na kadar pek değişmeyecek olan ulaşım altyapısı kurulmuştur. İstanbul atlı tramvay şirketi 1869’da açılmış ve 1871-1874 arasında dünyanın en eski şehir metrolarından biri olan Tünel inşa edilmiştir⁴⁰. İstanbul’un sadece şehir içi ulaşımı değil, Asya ve Avrupa ile irtibatı da bu dönemde planlanmıştır. 1873’te İstanbul-İzmit demiryolu tamamlanmış ve Anadolu banliyösünün gelişme yolu açılmıştır⁴¹. İstanbul’dan Edirne’ye, Edirne’den Dedeağaç’a ve Varna’ya, Selanik’ten Üsküp’e, Avusturya sınırında Novi’den Banaluka’ya kadar Rumeli demiryolları; Üsküdar’dan İzmit’e Bursa’dan Mudanya’ya, Mudanya’dan Akşehir’e, Yafa’dan Kudüs’e kadar Anadolu demiryolları yapılmıştır. Osmanlı Devleti’nin sona erişine kadar 4000 km’si Anadolu’da olmak üzere toplam 12000 km demiryolu yapılmıştır⁴². Bu faaliyetler esnasında inşası 1871’e tekabül eden Üsküdar-İzmit demiryolunun masrafının on senede elde edilen gelirle karşılanacağını bildiren Ahmed Lûtfî Efendi, emlak sahiplerinin bedellerinin bir kısmından vazgeçmeleri ve yabancılara muhtaç olmadan iş yapılmasını gururla anlatmaktadır. Sadece mülk sahiplerinin de bu gelirden pay alabileceği fikrini ortaya atarken Yedikule-Sirkeci arasında yapılan demiryolunun arsa sahiplerine ödenemeyen ücretlerini hatırlatmaktadır. “Bahsi geçen yolun inşasına başlarken, masrafına karşı on senede ödenmek şartıyla çıkarılan yeni senetlerin bedelleri tahsis olunmuştu, niye onların bedelleri kullanılmadı” diye bir soru sorup, “bu da yardım kabilindedir” diyerek sorusunu cevaplamaktadır. Sonra da önemsemez bir tavırla İzmit’e kadar yabancılara mürâca’at etmeden işin halledilebildiğini ifade eder (G. 9). Rumeli yolu yapımında ise bu yolun takip edilmeyip

37 Lûtfî, *Tarih-i Devlet-i Aliyye-i Osmaniyye*, XIV, 61; Öten, “Tarih-i Lûtfî,” 79.

38 Lûtfî, *Tarih-i Devlet-i Aliyye-i Osmaniyye*, XV, 14; Öten, “Tarih-i Lûtfî,” 73-74.

39 Lûtfî, *Tarih-i Devlet-i Aliyye-i Osmaniyye*, XV, 14; Öten, “Tarih-i Lûtfî,” 73-74.

40 Kuban, *Kent ve Mimarlık Üzerine İstanbul Yazıları*, 76.

41 Kuban, *Kent ve Mimarlık Üzerine İstanbul Yazıları*, 76.

42 Avrupa’da sömürgeleri anakaraya hammadde ve işçi taşınmasıyla bağlayan demiryolları, Osmanlı Devleti’ni açık pazar hâline getirerek zamanla yerel zanaatlerin ve Müslümanların elindeki ulaşım sektörünün çöküşüne neden olmuştur. İlber Ortaylı, *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2000), 134.

Yedikule'den Bahçekapısı'na yani Sirkeci İskelesi'ne kadar demiryoluna tesâdüf edip istimlâki gereken mahâllerin sahiplerine verilmek üzere yüzde sekiz fâiz ile iki yüz sekiz bin adet Osmânî lirası borçlanıldığını hatırlatmaktadır. Bu borçlanmadan emlak sahiplerine ödeme yapılmadığını, çoğunluğu yardıma muhtaç olan emlak sahiplerinin ne kadar uzun bir süre zor durumda kaldıklarını ve hesap kitâbın hangi yolla kapandığını “işin içinde bulunup da o zamanı idrak edenlerin hatrındadır” diyerek hatırlatmaktadır. Bir de ilmiye kökenli İmamzâde İmâdüddin Efendi'nin durumunu örnek olarak anlatmaktadır: “Kendisi işini düzeltmekten yorulmayan, üşenmez bir zât idi, kendisinin Yedikule civârındaki emlakından alınan yerlerin, gerek fiyatlandırılması ve gerek tahsilinde senelerce uğraşıp, kaldığını bilirim. Sâir ahad hukûkuna gelince var kıyas et, vüs'at-ı deryâyı zahmet nidüğin”⁴³.



G. 9: Yıldız Albümlerinden Geyve Boğazında tünel girişinde İzmit demiryolunu gösteren bir fotoğraf (İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, II. Abdülhamit Han Fotoğraf Albümleri).

3. Taşınır (Menkul) Kültür Varlıklarının Korunması

Türkiye’de Kültür varlıkları ve kültürel miras kavramları 23.07.1983 tarihli 2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu’nda tanımlanmış olmakla birlikte bu kavramların farkına günümüzden çok önce varıldığı düşünülebilir. Nitekim Ahmet Lûtfî Efendi’nin 19. yüzyıl aydını olarak eserlerinde yer alan örnekler bu konuda bir fikir verir niteliktedir. Ancak yine bu örneklerden anlaşıldığına göre, kültür varlığı ve kültürel miras konuları hakkında aydınların farkındalığı olsa da koruma fikrinin gündemde olmadığı açıktır.

43 Lûtfî, *Tarih-i Devlet-i Aliyye-i Osmaniyye*, XIII, 19; Öten, “Tarih-i Lûtfî,” 71-72.

19. yüzyılda her alanda değişikliğe yol açan en önemli olaylardan biri Yeniçeri Ocağı'nın 1826'da kaldırılmasıdır. Böylece yeni bir askerî düzen kurulmuş, eski düzenin mimarisi de dâhil bütün geleneği ortadan kalkmıştır. Bütün farklı bir sistem arayışı başta askerî binalar olmak üzere, eğitim ve tıpla ilgili binaların mimarisine de yansımıştır. Dönemin mimarisine damga vuran yapıların askerî yapılar, sanayi yapıları, okul ve hastane gibi binalar olması, gelenekte mevcut olmayan alanlardaki bu yapıların Avrupa'daki yapı tipleri model alınarak inşâ edildiğini göstermektedir. Dolmabahçe Sarayı, Ortaköy Camii gibi Barok ve Ampir karışık üslûpta yapılan eserler yanında, tek başına Barok veya Ampir üslubunda yapılan eserlerle zamanla sivil, askerî ve dini olsun her tip eseri kuşatan mimari bir moda ortaya çıkmıştır. Tavan ve kapı tezyînatından, resim ve yazı çerçevelerine hatta mezar taşlarına kadar bu üslupların tatbik edildiği görülmektedir.

19. yüzyıl yapılarını etkisi altına alan üslupların tamir işlerinde de dikkate alındığı bir gerçektir. Yapılan tamirlerde eserlerin klasik üslup özelliklerine saygı duyularak dönemin anlayışının yansıtıldığını görülmektedir. Ahmet Lûtfî Efendi, Fatih Sultan Mehmed Türbesi tamirinde Rokoko bezemeler ve Ampir üslubundaki ayrıntılar karşısında eskisinden çabuk vazgeçilmesini yadırgamaktadır. Bu tamiratta tarihî olana sahip çıkma ve koruma anlayışına ters faaliyetler yapılmıştır. Bu da başlangıç ne olursa olsun geri dönülemez bir farklılığın yerleştiğini ispatlamaktadır: yeniliğe teslim olmak. Klasik anlayıştaki plan ve tiplerden vazgeçilmemesine rağmen, görünüş itibarıyla da olsa pek çok üslubu barındıran eklektik bezeme ve ayrıntılara yönelmesi 19. yüzyıl Osmanlı Devleti'nde yeni bir anlayışın temelini oluşturmuştur.

Taşınır, taşınmaz kültür varlıklarına ve tezyînâta da yansıyan bu tercih, *Tarih-i Lûtfî*'de yadırganarak nakledilmiştir⁴⁴. Buna göre Lûtfî Efendi, Fatih Sultan Mehmed'in tamir olunan türbesinin açılış merasimini haber verirken, eski tezyînatın yerine farklı bir tezyînat yapılmasını, Fatih devrinin özelliklerini göstermemesi nedeniyle münâsib bulmadığını yazmıştır. Gerek türbe tezyînatı gerekse türbe şebekesi ve eşyasının aslının korunması gerektiğini eserinde açıkça anlatmaktadır. Hatta I. Abdülhamit'in türbesindeki elmaslı sorgucun çalınmasını ve bu konudaki güvenlik yetersizliğini de bu eksikliğe dikkat çekmek üzere örnek olarak vermektedir:

"Ebü'l-feth Sultân Mehmed Hân Gâzi Hazretleri'nin ta'mir edilen türbe-i şerifesinin tamiri, tezyîni ve tefrîşi güzelce sonuçlanmış olarak açılış töreni yapıldı. Türbe-i şerifenin içi ve dışı yeni tarzda ve gönle hitap eden şekilllerle cilâ ve tezhip (Keşke bu tezyînat, daha önce uygulanan gibi olsaydı, daha münâsib olurdu; çünkü her asrın bir modası

44 Resim, heykel, levha, ikona, seramik kaplar, çini, cam, metal, deri eşya, dokumalar (halı, kilim vb), mobilya, mücevher, sikke, elyazması kitap gibi sanat eserleri ve belgeler ile, aslında bir taşınmaza ait olan duvar resmi (fresk), mozaik, heykel, alçı pencere, ocak yaşmağı gibi yerlerinde korunamayacak duruma gelen bileşenler de taşınabilir (eski deyimle: menkul) kültür varlığı olarak değerlendirilmektedir. Yıkılan bir konağın kapısı, kafesleri, tavanları, yok olan bir hamamın kurnaları, havuzu da bu anlamda "taşınır kültür varlığı" olabilir. Bk. Zeynep Ahunbay, *Tarihi Çevre Koruma ve Restorasyon*, çev. Aygül Ağır (İstanbul: YEM Yayınevi, 1996), 22.

ve âdeti vardır. Fâtih zamanındaki mi'mâri ve tezyîni usulün aslının uygulanmasında görünür görünmez hayır ve güzellikler inkâr edilemez. Geçmiş zamanların zabtu bunun gibi tarihî eserler ile keşfedilir ve diğer teferruatları da inşâ ve tertib edilerek sandukasının pûşidesi pek mükellef ve şebikese halis gümüşten gövdesiyle, i'mâl ve tanzîm (Acaba Fâtih zamânı sanat eserlerinden olan sedeflerle müzeyyen asıl şebikese nerede kaldı. Bu şebikeyi kaldırıp da yerine halis gümüşten değil, som altından ma'mûlû konulsa yine eskisinde olan hâl bulunamaz. Çünkü tâ o zamandan beri milyonlarca inananın halis saygılı gözleri, mübarek ve özel ziyaretleriyle görülmüş ve tebrike değer olmuştur, tatlılık başka bir haldir) ve dört adet büyük gümüş şamdân ile gâyet süslü bir avize asılmış, perdeler ve halı gibi mefrûşâtı dahi saray-ı hümâyûnlara mahsûs nefis eşya ve süslemenin en yüksek çeşitinden olmak üzere tefrîş ile zikredilen türbe fevkalâde tezyîn edilmiş ve dolap yerleştirilerek içine Hakân-ı müşârunileyhin (Fatih Sultan Mehmed'in) Saray-ı Hümâyûn'da mahfûz saygı mevkii olan bazı cihad silahlarıyla sâir bunun gibi emânet ve muteber eşyalarından bir takım kıymetli müteberrikât konulmuştur".

(Hâtıra): Bu teberrükâtın o vakte kadarki varlığı, Saray-ı hümâyûn Hazînesi'nde mahfuz olması sebebiyledir. Türbe-i şerîfe koruyucusu ile Hazîne-i hümâyûn hizmetlilerinin hâlleri karşılaştırılırsa, âcizane kısa hatıram zarûrî tasdik edilmiş olur. Cennet-mekân I. Abdülhamid Han hazretlerinin türbe-i şerîfeleri ki, İstanbul'un en işlek mahâllinde bulunmaktadır; bahsi geçen hakanın sandukası üzerinden elmaslı sorgucunun çalındığı hatırlanacaktır. Hangi türbeye gidilse henüz memleketinden gelmiş, Kur'ân-ı Kerîm okumağa başlamış bir iki çömez görülür. Demek ki, türbelerdeki sanatlî eşya iş-bu çömezlerin ellerinde mahfûzdur. Acaba bu sanatlî eşyalar ve diğer mevcutların evkafca bir hususi defteri var mıdır? Arada yoklanması kaçırılmakta mıdır? Antikacılarda bulunan ve Avrupa'da bazı büyük salonlar duvarlarını tezyîn eyleyen eski seccâde ve kilimlerin çoğu türbeler ile cevâmî'-i şerîfe çalıntısıdır. İnteha⁷⁴⁵.

Ahmed Lûtfî Efendi kıymeti bilinmeyen kültür varlıkları sınıfına dâhil ettiği ve İngiltere Kraliçesine hediye olarak verilen Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'u fethettiği bir kıta topla ilgili serzenişte bulunmaktadır (G. 10):

"İşte kadri bilinmeyen ve elden çıkartılan kıymetli eserlerden biri olarak Kal'a-i Sultânîyye'de bulunan prinçten sanatlî iki parçadan mürekkeb, üzerinde (Sultan Mehmed bin Murad Hân) ibâresiyle 7 Recep 880 [6 Aralık 1475] târihi ve i'mâl eden ustanın (Ali) ismi mahkûk döküm, eski zaman işi bir kut'a top vardı. Saltanat-ı seniyyenin heybetine delâlet eden ve dört-beş yüz senedir ve devamlı muhâfazasına ihtimâm edilen eşi bulunmaz bir yâdigârdı. O esnâda İngiltere Kraliçesi'ne hemence hediye ediliverdi. Ona bedel Kraliçe-i müşârunileyhâ tarafından iki yüz adet çelik gülleleriyle beraber, iki kut'acık Armiston topu gelmiştir. Alınan ile verilenin kıymetlerinin derecesini takdîr yazılmaktan müstağnidir"⁷⁴⁶.

45 Lûtfî, *Tarih-i Devlet-i Aliyye-i Osmanîyye*, X, 141; Öten, "Tarih-i Lûtfî," 57-58.

46 Lûtfî, *Tarih-i Devlet-i Aliyye-i Osmanîyye*, XI, 90; Öten, "Tarih-i Lûtfî," 60-61. Bahsi geçen toplar İngiltere Kraliçesi'ne Sultan Abdülaziz tarafından hediye edilmiştir.



G. 10: Yıldız Albümlerinden İstanbul'un fethi için II. Mehmed'in döktürdüğü toplardan birini gösteren bir fotoğraf (İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, II. Abdülhamit Han Fotoğraf Albümleri).

İstanbul ve dışında Osmanlı Devleti'nin toprak altında ve üstünde kalan tarihî eserlerin kıymetini bilme ve onları koruma hususunda bir adım olarak değerlendirilen Sultan II. Mahmud Türbesi karşısında müze yeri tahsisi hadisesine de *Tarih-i Lütfî*'de yer verilmektedir. Buna göre İstanbul ve memleketin bazı şehirlerinde bazıları ortada ve çoğu da toprak altında yıllarca örtülü ve terk edilmiş tarihî eserler bulunmaktadır. Yabancılar tarihî eserleri çıkarıp memleketlerine götürmekte, bu tarihî eserlerden tarih ve sanat açısından pek çok fayda sağlamakta ve müzelerini süslemektedirler. Yabancıların bu işgüzarlığına karşılık yerliler de farkındalıktan yoksundur. Lütfî Efendi'ye göre bilgi eksikliği sebebiyle tarihî eserlerin bulunması yolunda bir teşebbüsümüz olmadığı gibi, ele geçen antikaları da bozup kırdığımız meydandadır:

*"Hattâ yakın zamanlara kadar Anadolu'nun bazı taraflarında eski zamanlardan kalma tiyatro harâbeleri ve yek-pâre mermer veya somakiden oyulup imal edilmiş, başları kırılmış arslan, kaplan gibi bazı hayvan figürleri; çeşme başlarında, duvar köşelerinde ve aralarında görülür ve zamâne heykeltraşlarına hayret ettiren şeyler olmalarına rağmen âdî taş parçaları gibi kullanılırdı. Avrupalular ile tanışıklık ve alışmanın faydası olarak bunun gibi şeylerin kadri bilinmeye başladığı sırada, tarihî eserlerin toplanmasına mahsûs olmak üzere cennet-mekân Sultan Mahmud Hân-ı Sâni hazretlerinin türbe-i şerîfeleri karşısında "Müzehâne" nâmiyle bir yer tahsis olundu"*⁴⁷.

Bu ifadelerle Avrupa ile tanışıklığın getirdiği farkındalığı ve Sultan II. Mahmud tarafından bir müze tahsis edilmesinin önemini, II. Mahmud'un vefatından sonra kaleme aldığı eserinde kendisini rahmet ve minnetle anarak ifade etmektedir.

47 Lütfî, *Tarih-i Devlet-i Aliyye-i Osmaniyye*, XI, 90; Öten, "Tarih-i Lütfî," 60.

4. Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması

Ahmed Lûtfî Efendi, sadece döneminde cereyan eden kurum çekişmelerini yahut hatalı uygulamaları değil, yangın gibi doğal afetlerle İstanbul'un kaybettiği kültür değerlerini de kayıt altına almıştır. 1836'daki İstanbul yangınından sonra Bayezid Camii civarındaki değişimi, zanaat ustalarının dükkânlarının yerleşimlerini, aralarındaki ilişki ve bazı sokaklarla birlikte yok olan meslekleri şöyle ifade edilmektedir:

“O harikten sonra Mürekkepçiler Kapısı sadece sözde kalmıştır. Aslında Kâmil Paşa merhûmun konağı karşısında Sultan Bayezid tarafına gidilir iken orada bir kapı vardı. Sokakların düzeltilmesinde kapı kaldırıldı, ileriye doğru iki taraftan yerler alınarak meydan açıldı. Kâğıtçılar ile divitçiler bir karanlık dar sokak içindeydiler. Cadde tarafında tülbentçiler vardı. Atırlarındaki bodrumlarda kâğıt perdâhçıları işlerdi. O zamanlar Avrupa'dan gelen kâğıtlar mühresiz kullanılmadığından her cins ham kâğıtları mührecilere perdah ettirirlerdi. Mührecilik âdetâ bir sanat olup epeyce halk geçinirdi”⁴⁸.



G. 11: Yıldız Albümlerinden Boğaziçi'nde yalılar gösteren bir fotoğraf (İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, II. Abdülhamit Han Fotoğraf Albümleri).

Rumeli Kazaskerliği pâyesinin Ömer Ağa oğlu Tevfik Bey'e verilmesine ek olarak yalısını Bahriye Nazırının kullanmasından hareketle Ahmed Lûtfî Efendi, eskiden Boğaziçi yalılarında ilmiye sınıfının oturduğunu fakat 1848 yılı itibarıyla yerlerine paşaların geçtiğini örneklerle açıklamaktadır (G. 11). Şüphesiz muhitin karakterinin belirlenmesinde orada ikamet edenlerin rolü büyüktür. Ahmed Lûtfî Efendi İstanbul sakini olarak aradaki sosyo-ekonomik ve kültürel farkı şu cümlelerle dile getirmektedir:

“Bu Ömer Ağa cennetmekân Sultan Selim Han Hazretlerinin Vâlide Kethüdâsı ve Sultan Selim devri yüksek rütbeli ricâlerinden meşhûr Yusuf Ağa'nın birâderidir. Tevfik Beğ'in

48 Lûtfî, *Tarih-i Devlet-i Aliyye-i Osmaniyye*, V, 54; Öten, “Tarih-i Lûtfî,” 29.

yalısı Ortaköy'de Neşat-âbâd Sarayı'nın üst tarafındadır; bugün hala Bahriye Nâzırı'nın yalısıdır. Eski târihlerde Boğaziçinin en güzel mahâllerinde büyük büyük yalılar ilmîye sınıfındı. Örnek vermek gerekirse: Bebek'te Kâmil Paşa yalısının büyük kısmı sadrazamlardan İmamzâde'nin, Ali Paşa yalısı sabık Şeyhülislâm Dürrizâde'nin, Balta Limanı'nda Mısırlı Halim Paşa yalısı sabık Şeyhülislâm Sa'düddin Efendi'nindi. Bunların İstanbul'da dahi konakları pek cesîm ve ma'mürdü. Hattâ mevlevîyet kadılarından Eğribozlu İsmail Beğ'in Hasköy civârındaki Taş konağı, bu zamânda pek çok para ile yapılabilir ve halen nisâ hastahânesidir"⁴⁹.

Ahmed Lütfî Efendi, 1870 yılında Ramazan ayının ilk akşamı Sedefçiler'de Asım Paşa Konağı'nda (bugün Çemberlitaş tarafında yıkılmış olan Mısırlı Mustafa Paşa Konağı) tesis edilen kulübün açılışını kültürel yozlaşma olarak değerlendirmektedir:

"Avrupa'da kuliüp ta'bir edilen kaynaşma cemiyeti ve ahbablık faziletlerini toplamak için Der'aliyye'de öyle bir cemiyet açılışı (bizde de kahvehâneler, taşralarda köy odaları vardır ki, bunlar da kaynaşma mahallidir. Farkları şampanya yerine pekmez, nardenk şerbetleri, ispermeçet yerine çıra ışıklarıdır), vekiller arasında zikredilmişti. Sonradan bunun için Sadefçiler'de Âsım Paşa Konağı kiralanarak, gerekli tefrişatı hazırlanarak Ramazânı şerifin ilk akşamı Şûrâ-yı Devlet Re'isi Kâmil, Mehmed Rüşdü ve Mâliye Nâzırı Fâzıl Mustafa Paşa ile diğer vekillerin huzurunda açılışı yapılmıştır. O gece sâ'at beşe kadar her vâdiden sohbetler ile zaman geçirilmiştir. (İtiraz) Ramazân-ı şerifin ilk gecesi açılmasıyla, Ramazân-ı şerif ile teberrük olunmuş oluyor. Fakat terâvihlerin nerede edâ olunduğuna dâir bir ifade geçmemiştir"⁵⁰.

Yeni askerî sistem kurulurken ekonomik kriz yaşayan Osmanlı Devleti'nde batıya açılma politikası takip edilmiştir. Öncesinde batıyla tek taraflı kurulan ilişkiler, 19. yüzyılda dış ülkelere gönderilen elçiler ve İstanbul'a gelen yabancı uzmanlarla daha geniş boyutlara ulaşmış ve yabancı elçilerin getirdikleri hediyeler, Türk elçilerin dış ülkelerde gözledikleri sosyo-kültürel yaşam, askeri yönetim ve mimari özellikleri yansıtan seyahatnameler ve beraberlerinde getirdikleri nesnelere değişimin ilk adımını oluşturmuştur. İstanbul'da dekorasyon elemanları, mobilya, aksesuar gibi küçük parçalarla görülen ilk etkiler sonraları yapısal elemanlara ve cephelere de sıçramıştır⁵¹. Bu etkileşim nedeniyle tercih edilen eşyalarla ilgili bir olay, *Tarih-i Lütfî*'de alaylı ifadelerle şu şekilde nakledilmektedir:

"İran Şâhı'nın Bağdat'a seyahâti esnasında Bağdad Hazînesi'nden üç milyon üç yüz seksen bir gurus sarf olunmuştur. Şâh için Avrupa'dan satın alınan birtakım süslü eşyâ Bağdat'ın sıcağına dayanamayacağı için, sonradan takımıyla İstanbul'a getirilmiştir.

49 Lütfî, *Tarih-i Devlet-i Aliyye-i Osmaniyye*, VIII, 190; Öten, "Tarih-i Lütfî," 46-47.

50 Lütfî, *Tarih-i Devlet-i Aliyye-i Osmaniyye*, XII, 101; Öten, "Tarih-i Lütfî," 70.

51 Betül Bakır, *Mimaride Rönesans ve Barok: Osmanlı Başkenti İstanbul'da Etkileri* (Ankara: Nobel Yayın Dağıtım, 2003), 93.

İstanbul'un sıcak cazibesine dayanabilmiş midir bilmem? İran Şâhi'ni ağırlayacak milli müzeyyen eşyamız yok muydu ki, Avrupa'nunkilere ihtiyâç duyulmuş. Bu gibi beyhûde sarf olunan paranın zahmetsizce bulunmasında israf muhtemeldir.”⁵².

Ahmet Lûtfî Efendi hem israfı hem de yerli sanatları teşvik edecek yerli hediyeler yerine Avrupa imalatı hediyelerin alınmasını ve bunun Bağdat hazinesi kullanılarak yapılmasını bu sözlerle eleştirmektedir.

Sonuç

Ahmet Lûtfî Efendi, Arap ve Fars edebiyâtına vâkıf, şiir ve inşâda muktedir, hoş sohbet, hâtır-nevâz, deryâ-dil, mevlevî tarikatına mensup, müstakîm, mütevâzi bir ilim adamı olup son vak'a-nüvîslerdendir. 19. yüzyılda Osmanlı Devleti'nin her yerinde yapılan inşâ ve imar faaliyetlerine eserinde yer veren Ahmed Lûtfî Efendi'nin, İstanbul'da yaşadığı, yazdığı ve yer yer eleştirdiği faaliyetler burada yer almıştır. Demiryolu inşâsından, tünel- köprü vb. kamu yapılarına geniş yelpazede yer alan bu değerlendirmeler eserinin özgünlüğünü de göstermektedir. Sözgelimi Ahmed Lûtfî Efendi, İzmit demiryolu inşâsında devletin kendi kaynaklarını kullanmasını överken, bu iş için yapılan arsa alımlarında ahalinin çoğunun muhtaç olduğu halde ücretten feragat etmesini ve onlara paralarının verilmemesini eleştirmiştir. İstanbul surlarının yıkımının değil gerçekleşmesi, gündeme gelmesi bile eserine olumsuz eleştiri manasında yansımıştır. Yalıların yıkımı, türbe vb. yapımı ve tefrişatında tarihî değer taşıyan uygulama ve eşyalara yer verilmemesi, Darülfünûn gibi binbir zahmetle yapılan binaların amacına uygun kullanılmayışı, arşivin inşası, tasnifi ve muhafazası noktasında yeterli adımların atılmaması, mimar yetiştirilmesi gibi mimari sistemdeki eksiklikler *Tarih-i Lûtfî*'de yer alan bazı konulardır. Bu açıdan bakıldığında II. Abdülhamit'e sunulan bu eserin aslında Ahmed Lûtfî Paşa tarafından eksikliklere bir ayna tutma ve fikir verme amacı ile kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Tarih-i Lûtfî'de yer alan tarihi olaylara ve Ahmet Lûtfî Efendi'nin yorumlarına bakıldığında 1826'da yeniçeri ocağının kaldırılmasının yüzyıl içinde önemli bir dönüm noktası teşkil ettiği söylenebilir. Vak'a-i Hayriye olarak adlandırılan olayın kıyafetten, sanata, mimariden kültüre pek çok alanda doğrudan ve dolaylı etkisi olmuştur. Ayrıca bu olayın mimar yetiştirilmesinde ve mimaride doğrudan bir etkisi söz konusudur. Klasik dönemde Osmanlı devlet teşkilatında mimarlık doğrudan askerî bir görev olup mimarlar da yeniçeri ocağında yetişmekteydi. Yeniçeri ocağının kaldırılmasıyla mimar eğitiminde de aksaklıklar yaşanmıştır. Ahmet Lûtfî Efendi'nin Mehmet Ali Paşa'nın mimar isteğini, “İstanbul'da yeterince ehil mimar yokken nasıl Mısır'a mimar gönderilsin” şeklinde eleştirmesi bu nedenledir. Mühendishanede teorik eğitim verilmesi, usta-çırak ilişkisi içinde yetişen mimarların eğitimini sekteye uğratmış, sürekli deği-

52 Lûtfî, *Tarih-i Devlet-i Aliyye-i Osmaniyye*, XIII, 50; Öten, “Tarih-i Lûtfî,” 129.

şen okul sistemi durumu daha da zorlaştırmıştır. Mimarların eğitim eksiklikleri ve bu eksikliğin bir türlü giderilememesi; gelirlerinin yetersizliği nedeniyle yolsuzluğun artması teşkilatın bozulmasına yol açmıştır. Ahmed Lûtfî Efendi'nin avaidin kaldırılmasına verdiği tepkinin sebebi de bu durumdur. Buna ilave olarak mimarbaşı seçiminde dikkate alınan başarı faktörünü etkileyen hile ve entrikalar da mimarlık teşkilatındaki güveni sarsmıştır. Yeniden teşkilatlanma aşamasında Osmanlı mimarları, konumlarını daha eğitilmiş ve teknik becerileri gelişmiş yabancı mimarlara kaptırmışlardır. 19. yüzyıl itibarıyla Osmanlı mimarlık teşkilatında yerli mimarlar hâkim olsa da pek çok binanın yabancı mimarlara yaptırılması sonucu, Osmanlı Klasik Mimari üslubundan tezyînât noktasında uzaklaşmış ve o dönem Avrupa'sını etkileyen akımlar ön plana çıkmıştır. Ahmed Lûtfî Efendi yerli mimarlar dururken yabancı mimarlara yüklü miktarda para verilerek iş yaptırılmasını da eleştirmiştir. Tanzimatla birlikte Avrupa ile iyi ilişkiler kurulması, üstünde bulunduğu topraklar itibarıyla bir Bizans ya da Yunan mimarisinin değerlerine yabancı olunmaması, yabancı otoriteler karşısında itibar kazandırması ve yabancı mimarlarla çalışılması gibi sebeplerle Osmanlı Devleti'nde 19. yüzyılda Barok, Ampir ve eklektik üslupta eserler ortaya çıkmıştır.

Yeniçeriliğin kaldırılmasıyla, kurulmak istenen askerî sistemin onlara hiç benzememesi amacına yönelik bir dizi yenilik dönemi başlamıştır. Mimari açıdan bu fikrin bir uzantısı olarak yeniçeri kışlalarına hiç benzemeyen, herhangi bir geleneği devam ettirmesi düşünülmemiş özgün yapılar ortaya çıkarılmıştır. Kuleli, Rami, Davutpaşa, Gümüşsuyu, Taşkılla gibi kışlalar da avluları, camileri vb. yapılarla yeni kurulan ordunun ihtiyaçlarını karşılamak için, yeni şehircilik anlayışının bir parçası olarak yerleşimde merkez olacak şekilde yapılmışlardır. Yeni yapılar bununla da kalmamış Ahmed Lûtfî Efendi'nin hayretini celbedecek hapishane vb. gibi mahkûmların tersanede çalışmayıp yatacağı, o güne kadarki uygulamalara ters binalar da yapılmıştır.

Ahmed Lûtfî Efendi eserinde mali nedenlerle kamu yapılarının inşaatının bir türlü başlayamamasını, başlasa da bir türlü bitmemesini, tarihî yapıların korunması yerine hemen yerine yenisinin dikilmesi anlayışını da eleştirmiştir. Darülfünun inşâsında birkaç yerde bu konuya değinmiş, özellikle bu inşâ faaliyeti için Şehremaneti tarafından Galata surlarının yıkılıp, arazilerinin imara açılarak gelir elde edilmesi fikrini tasvip etmemiştir. Neticede uzun yıllar bu satışlardan gelir elde edilemediği gibi, surlardan olunması ve arsaların yağmalanması da bu konudaki yanlış kararlar ve uygulamalarıyla şehremanetinin başarısızlığının göstergesi olmuştur. Altıncı Daire-i Belediye zamanında da yapım ve yıkım faaliyetleri, Ahmed Lûtfî Efendi'yi fazlaca endişeye ve kızgınlığa sevk etmiştir. Lûtfî Efendi, tünel için Galata'da Müslüman kabristanlarında ism-i Sübhan yazılı mezar taşlarının kazma ve kürekle kırılmasını ve insan kemiklerinin ayaklar altına alınmasını sert bir dille eleştirmiştir. Altıncı Daire-i Belediye zamanında devam eden bütçe açığının kapatılması ve hastahane yapımı için Naum Tiyatrosu'nda mükellef bir balo düzenlenerek para toplandığını anlatmıştır. Belediye

bütçesi ile Evkaf Nezareti bütçesinin ayrı olması ve bütçe açığının giderek artması sonucu farklı tedbirler alınarak imar yolunu açık tutma fikri gözetildiği için ortaya çıkan bu uygulamada toplanan paranın yine büyük bir kısmını padişahın vermesini de takdir etmiştir.

Ahmed Lûtfî Efendi, dönemin Avrupa'sında fikir ve uygulama açısından tarihî eser ve kültür varlıklarının belge değerinin anlaşılmasına rağmen Osmanlı Devleti'nde henüz bu farkındalığın oluşmamasını eleştirmiştir. Korumak bir tarafa, kamu yapılarında olduğu gibi sivil mimaride de Şemsipaşa Köşkü ve Topkapı Sarayı kasırları gibi pek çok yapının yıkılmasını, yerine demiryolu ve millet bahçesi yapılacak olsa bile hoş karşılamamıştır. Hatta bu konuda bir adım daha ileri giderek Beyoğlu ve Beyazıt'da o gün yapılan ve bugün dahi çok sık kullanılan caddelerin imarı için mezarlıkların basit bir şeymiş gibi kaldırılmasını da uygun bulmamıştır. Ayrıca mezarlıkların îmarı da Ahmed Lûtfî Efendi'nin dikkat çektiği farklı bir husustur. Herhangi bir kural bulunmadığından cami, tekke vb. her yerde hazire şeklinde yapılviren bu mezarlıklar, 19. yüzyıl İstanbul'unda ihtiyaç duyulan yol ve cadde gibi ulaşım alanlarının planlanmasına engel teşkil etmektedir. Bunun Evkaf Nezareti ile aşılabacağı öngörmüş, evkafın tümüyle bir yerden yönetilmesinin İstanbul'da en azından yapıların ve kabristanların planlaması ve değişikliklerinde daha dikkatli uygulamalar getireceğini düşünmüştür. Bu nedenle Evkaf Nezareti'nin kurulması hususunda atılan adımları destekler bir tavır takınmıştır. Bir taraftan kışlalar, bir taraftan saray, köşk, hastahane, köprü, kütüphane, karantina binaları gibi yapılar inşa edilirken; Evkaf Nezareti'nin bütçesinin yetmediği bu yüzden köprüden müruriyye alınması gibi tedbirlerin devreye girdiğini anlatmıştır. Neticede mahalli idare tarzı belediyeye dönüşse de bu yapı 20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar işlemiş ve Anadolu'nun herhangi bir yerinde gerektiği kadar işlerlik kazanmasa da İstanbul'un îmarında rol oynamıştır.

Avrupa mimarisinde Barok adı verilen görkemli mimari üslupla Türkiye'deki Barok adı altında toplanan mimari yapıların tasarımsal ilişkisi sınırlıdır. Böylece Batı'da saray ve sivil mimaride kullanılan Barok ve Ampir gibi mimari akımlar, 19. yüzyıl İstanbul'unda özellikle dini ve askerî mimari üzerinde tek başına veya belirli oranlarda etkili olmuştur. Sadece yeni yapılar değil tamir ve yenileme faaliyetlerinde de bu akıma uyulması Ahmed Lûtfî Efendi'nin tepkisini çekmektedir. Gerçi bu konuda vakıf etkisini de hesaba katmak gerekmektedir. İstanbul yönetiminde ve îmarında etkili olan vakıf sistemi 'hayır' odaklıdır. Yapılar hayır için yapılmış ve hayrın korunması için tamir veya inşa edilmişlerdir. Yenilenmesi veya tamiri gerektiğinde yapıyı koruma değil, yapının inşâ amacını, bitmeyen sadakayı, hayrı koruma amaçlanmıştır. Ayrıca gerek mimarlık mesleği ve eğitimindeki eksiklikler gerekse mimari moda, yenilenecek yapıların kendi plan ve tezyînâtında değil de; dönemin mimari üslubuna uygun yapılmasına neden olmuştur. İstanbul'un ilk padişah türbesi olan Fatih Türbesi'nin klasik mimariden farklı tamiri ve tezyinine taşınabilir kültür varlıklarının korunma-

sı farkındalığıyla kaybedilmiş bir güzellik nazarıyla bakan Ahmed Lûtfî Efendi'nin gözleri, türbenin sedef şebekesi ve simli pûşidesini de aramaktadır. I. Abdülhamit'in sandukasının başlığındaki elmas sorgucun çalınmasını da bu konudaki tedbirsizlik, dikkatsizlik ve tarihin değerinin bilinmemesi olarak yorumlamaktadır. Ayrıca yine bu manada İngilere'ye hediye edilen fetih toplarına üzüldüğü kadar, müze kuruluşuna da sevinmektedir.

Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasına rağmen ordunun başı ve ilk askeri olan padişahın, ocak kültüründen birden kopması beklenemezdi. Askerin önderi olarak saraya da yansıyan batılı kıyafet tercihi, ya esnaf ya da asker olan Osmanlı vatandaşını da etkilemiştir. Batıyla kurulan bu bireysel ilişkilerle, özellikle kapitülasyonlarla içeri giren Fransız malları ve Fransa'ya gönderilen elçilerin beraberlerinde getirdikleri ve yeni yapılan saraylarda tercih edilen eşyalarla birlikte yeni bir moda ortaya çıkmıştır. Ahmed Lûtfî Efendi bu eşyanın alınış bahanelerini eleştirmiştir. Tarih kitabında yer yer bugün somut olmayan kültürel miras olarak değerlendirilebilecek meslekleri, meslek erbabını ve hatta bir arada buldukları sokak kültürünü kayıt altına alırken bir Ramazan gecesi Türk örf ve âdetlerine yabancı bir yapı olarak Asım Paşa Konağı'nda kulüp açılması da Ahmed Lûtfî Efendi'nin tepkisini çekmektedir.

Ahmed Lûtfî Efendi padişaha sunacağını bile bile hem otoritenin yaptığı inşâ ve yıkım faaliyetlerine hem de ebniye müdürlüğü ve mimar yetiştiren eğitim kurumları olmak üzere devletin bazı kurumlarına yönelik ciddî eleştirileri kitabında dile getirmiştir. Bu durum bir İstanbul sakini ve Osmanlı münevveri olarak her ne kadar gerekli bir tavırsa da otorite yanlısı bir tutum teşkil etmez. Tam da bu nedenle *Tarih-i Lûtfî*, objektif ve birinci elden bir kaynak mahiyeti teşkil eder. Dolayısıyla, sebep sonuç ilişkisi içinde ele alınacak *Tarih-i Lûtfî* merkezli benzeri çalışmalar, tarihten ders alınıp aynı hatalara düşmemek için gereklidir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

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

Kaynakça/References

- Acar, Sibel. "Capturing Constantinople: Travel Albums (1884-1910)." Doktora Tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, 2015.
- Ahmet Lûtfî. *Tarih-i Devlet-i Aliyye-i Osmaniyye*. İstanbul: Matbaay-ı Âmire, 1291 [1874-1875].
- Ahunbay, Zeynep. *Tarihi Çevre Koruma ve Restorasyon*. Çev. Aygül Ağır. İstanbul: YEM Yayınevi, 1996.
- Akın, Pınar. "Türkiye Belediyecilik Uygulamasının Gelişimi, Hukuki Yapılanması ve Samsun Örneği." Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Aydın Üniversitesi, 2019.
- Aktepe, M. Münir. "Ahmed Lutfi Efendi." *TDV İslâm Ansiklopedisi*. c. 2. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1989, 97-98.
- Altınay, Ahmed Refik. *On Altıncı Asırda İstanbul Hayatı*. İstanbul: Maarif Vekâleti, 1935.
- Avunduk, Acar. "Hazine-i Evrak'tan "Ulusal ve Uluslararası Araştırma, Arşiv, Belgeleme ve Okuma Salonu'na," *Restorasyon Yıllığı Dergisi*, 2 (2011): 153-169. Erişim 28 Nisan 2021. <http://acikerisim.fsm.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11352/261/Avunduk.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Bakır, Betül. *Mimaride Rönesans ve Barok: Osmanlı Başkenti İstanbul'da Etkileri*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım, 2003.
- Çetintaş, Sedat. *İstanbul ve Mimari Yazıları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınevi, 2011.
- Ergenç, Özer. "Osmanlı Şehrinde Esnaf Örgütlerinin Fizikî Yapıya Etkileri." *Türkiye'nin Sosyal ve Ekonomik Tarihi*. Ed. Osman Okyar, Halil İnalçık. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1980.
- Ergin, Osman Nuri. *Türkiye'de Şehirciliğin Tarihi İnkışâfı*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi İktisat ve İçtimaiyyat Enstitüsü Neşriyatı, 1336 [1917-1918].
- Erkan, Nevzat. "Üsküdar'da Gayrimüslim Mezarlıkları ve Mezarlık Tartışmaları." *History Studies* 5/3 (2013): 49-57.
- Gürboğa, Nurşen. "Osmanlı Taşrasında Belediye İdaresi: Alanya Belediyesi (1914-1915)," *Çağdaş Türk Tarihi Araştırmaları Dergisi* VII/16-17 (2008): 165-186.
- Hamidullah, Muhammed. *Muslim Conduct of State*. Lahore: Ashraf Press, 1961.
- Hammer, Joseph Von. *İstanbul ve Boğaziçi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2011.
- İnalçık, Halil. "İstanbul: Bir İslâm Şehri." Çev. İbrahim Kalın. *İslam Tetkikleri Dergisi* 9 (1995): 243-268.
- Kos, Karoly. *İstanbul Şehir Tarihi ve Mimarisi*. Çev. Tanık Demirkan. İstanbul: Yeditepe Yayınevi, 2017.
- Kuban, Doğan. *Kent ve Mimarlık Üzerine İstanbul Yazıları*. İstanbul: YEM Yayınları, 2010.
- Kuban, Doğan. *Türk Ahşap Konut Mimarisi, 17. -19. Yüzyıllar*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017.
- Mantran, Robert. *XVI-XVII. Yüzyılda İstanbul'da Gündelik Hayat*. Çev. Mehmed Ali Kılıçbay. İstanbul: Eren Yayıncılık, 1991.
- Oktay, Tarkan. *Osmanlı'da Büyükşehir Belediye Yönetimi: İstanbul Şehremaneti*. İstanbul: Yeditepe Yayınevi, 2011.
- Ortaylı, İlber. "İstanbul'un Mekânsal Yapısının Tarihsel Evrimine Bir Bakış." *Amme İdaresi Dergisi* II/10 (1977): 77-97.

- Ortaylı, İlber. *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.
- Ortaylı, İlber. *Tanzimat Devrinde Osmanlı Mahalli İdareleri 1840-1880*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2018.
- Öten, Aliye. "Ahmet Lütfî Paşa Tarihi'nde İmar ve İnşâ." Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, 2008.
- Stolpe, C. "İstanbul Planı." *04-15 Aralık 2012 Beyoğlu Haritaları Sergisi*, 21. Erişim 28 Nisan 2021. http://bellek.beyoglu.bel.tr/download/Harita_sergisi_Katalog.pdf
- Uluengin, Mehmet B. "Preservation Under the Crescent and Star: Using New Sources for Examining the Historic Development of the Balat District and Its Meanings for Historic Preservation." Doktora tezi, Teksas Üniversitesi, 2004.
- Uluengin, Mehmet B. ve Ömer Turan. "Türkiye'de Kentsel Planlamanın İlk Yüzyılı." *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi* 3/6 (2005): 362-363.
- BOA.A.DVN. 22.100, 2 Rebiulevvel 1263 [18 Şubat 1847].
- "Antoine İgnace Melling'in Defterdarburnu'nda Hatice Sultan Sarayı gravürü." Erişim 28 Nisan 2021. <https://tr.travelogues.gr/page.php?view=88>
- "Eugène Flandin'in Galata'daki surları konu alan gravürü." Erişim 28 Nisan 2021. <https://tr.travelogues.gr/page.php?view=88>
- "Hapishane-i Umumi." *İstanbul Encümen-i Tarih Arşivi*, 2971.
- İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, II. Abdülhamit Han Fotoğraf Albümleri. Erişim 28 Nisan 2021. <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/90813---0009.jpg>
- İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, II. Abdülhamit Han Fotoğraf Albümleri. Erişim 28 Nisan 2021. <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/90819---0081.jpg>
- İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, II. Abdülhamit Han Fotoğraf Albümleri. Erişim 28 Nisan 2021. <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/90817---0056.jpg>
- İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, II. Abdülhamit Han Fotoğraf Albümleri. Erişim 28 Nisan 2021. <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/91546---0019.jpg>
- İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, II. Abdülhamit Han Fotoğraf Albümleri. Erişim 28 Nisan 2021. <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/91010---0001.jpg>
- İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, II. Abdülhamit Han Fotoğraf Albümleri. Erişim 28 Nisan 2021. <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/779-75---0008.jpg>



Abidin Paşa Türbesinin Mimari Özellikleri

The Architectural Features of the Abidin Pasha Tomb

Nacide Öter*

Öz

Abidin Paşa, Osmanlı döneminde önemli görevler üstlenmiş ve birçok şehirde uzun yıllar sancak yöneticiliği yapmış bir devlet adamıdır. 1906 yılında vefat eden paşa, Fatih Cami haziresinde yer alan türbesine gömülmüştür. Gazi Osman Paşa Türbesi'nin güneyinde bulunan türbe dekoratif olarak 1. Milli Mimarlık üslubunu yansıtırken yapının geneli batılı eklektik üslubun izlerini taşımaktadır. Baldaken şeklindeki, kare planlı yapı sekiz dilimli kubbeyle örtülüdür. Erken Osmanlı döneminde karşımıza çıkan baldaken tarzı türbeler sadece Anadolu'da değil Osmanlı döneminde Balkan coğrafyasında da tercih edilen bir yapı şekli olmuştur. Kubbenin dilimli formu Türk İslam sanatında ender karşılaşılan bir özelliktir. Daha önceki yüzyıllarda içte kubbe, dışta külah ile karşımıza çıkan örnekler Osmanlı döneminde içte ve dışta kubbeyle örtülü olarak düzenlenmiştir. Tamamen mermer malzemenen yapılan türbede iki adet pehleli mezar yer alır. Bu mezarlar da mermerden yapılmış olup güneydoğu yönündeki mezar Veysel Paşa'ya aittir. Abidin Paşa'nın kardeşi olan Veysel Paşa da Osmanlı döneminde devlet görevlisi olarak çalışmıştır. Yapıldığı dönemin sanatsal unsurlarını bünyesinde barındıran türbe tasarım olarak antik dönem anıt mezar yapılarına benzer. Bu çalışmada Abidin Paşa türbesinin plan ve mimari özellikleri incelenmiş, Milas Gümüşkesen'de yer alan anıt mezarla benzerliği ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler

Abidin Paşa, Türbe, Baldaken, Dilimli, Kubbe

Abstract

Abidin Pasha was a statesman who has served as a sanjak manager for many years in many cities and undertook important duties during the Ottoman period. Pasha, who died in 1906, was buried in his tomb in the graveyard of Fatih Mosque. The tomb is located in the south of Gazi Osman Pasha Tomb, reflects the style of the 1st National Architecture. The baldachin-shaped, square-planned building is covered with an eight-segmented dome. Baldachin-style tombs, which we encountered in the early Ottoman period, were preferred building forms not only in Anatolia but also in the Balkans during the Ottoman period. The segmented form of the dome is a rare feature in Turkish Islamic art. The examples with a dome inside and a hat outside in the previous centuries were replaced with domes both inside and outside ones in the Ottoman period. The tomb, which is completely made of marble, has two burial graves in which are also enclosed with marble. The grave in the southeast direction belongs to Veysel Pasha. Veysel Pasha, who was the brother of Abidin Pasha, also worked as a government official during the Ottoman period. The tomb, which contains the artistic elements of the period that it was built in, is also like the ancient monumental tombs in design. In this study, the plan and architectural features of the tomb were examined, and its similarity with the mausoleum in Milas Gümüşkesen was revealed.

Keywords

Abidin Pasha, Tomb, Baldachin, Segmented, Dome

* **Sorumlu Yazar:** Nacide Öter (Dr. Öğr. Üyesi), Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi, Turizm Fakültesi, Turizm İşletmeciliği Bölümü, Alanya, Türkiye. E-posta: nacide.oter@alanya.edu.tr ORCID: 0000-0002-0110-8246

Atf: Öter, Nacide. "Abidin Paşa Türbesinin Mimari Özellikleri." *Art-Sanat*, 17(2022): 359–374.
<https://doi.org/10.26650/artsanat.2022.17.881953>



Extended Summary

Tomb architecture has a significant place in Turkish Islamic Art. The structure, which is built by belief, reflects the fashion of the period of construction. Ornamental elements on these structures, which are both architecturally and aesthetically valuable, were used in a balanced manner with the influence of the Islamic religion. The tombs, which constitute the topics of many kinds of research within the scope of belief and ritual, have been researched, documented, and recorded with the method of Architecture and Art History as well. The Abidin Pasha Tomb, which is the subject of the study, as a structure of the National Architecture period, is a unique example in terms of its origin from earlier periods and periodic features. Abidin Pasha, who lived in the Ottoman period, held important government positions. Pasha, who served as the governor of Sivas, Adana, Ankara, and the Mediterranean Islands, passed away while working in the Yemen Reform commission, which was his last work. His tomb is in the graveyard of Fatih Mosque, in the south of Gazi Osman Pasha Tomb. One side of the tomb, which was built very close to the Gazi Osman Pasha tomb, has been blind-ed. However, since it is desired by everyone to be buried in the graves of the Selatin Mosques, it was not considered important for a facade to be blind. The priority was to find a place in such a mosque graveyard and to have a tomb built here.

It is a baldachin-shaped, square-planned tomb covered with a dome placed on twelve columns, four of which are square. The building rising on a pedestal is surrounded by a railing. The railing was interrupted by the entrance opening in the east facade. Baldachin is defined as an open structure with a polygon, circle or square plan, which is covered and carried by columns. As can be understood from this definition, baldachin is not a plan form but a building style. Baldachin-shaped tombs are a highly preferred building style in both Anatolia and the Balkans in the Early Ottoman period. The columns in these structures are connected by arches. However, in the tomb of Abidin Pasha, lintels were used instead of arches. On the moulding belt on the lintel, consoles are protruding outward, reminiscent of ancient architectural metopes. For this reason, the tomb was built with inspiration from earlier dates. The use of lintels is similar to Roman burial structures, with cantilever arrangements reminiscent of metope. There is straight eave on 24 consoles arranged on each facade. Gargoyles with semicircular molding are arranged on each side of the eaves near the corners. The top of the eaves is made inclined towards the outside so that the rainwater can flow. There is an octagonal dome on the also octagonal frame. The dome covering the tomb is a unique example in terms of its eight-segmented form. The dome ends on top with an alem made of marble material. This cover form, which was mostly seen in Divriği tombs during the Anatolian Seljuk period, was not preferred in Ottoman tomb architecture. On the inner side of the dome, verses 30 and 32 of Surat Fussilat are inscribed on the lower parts of the rim in eight cartridges with Jeli Thuluth calligraphy. There are two punctuation graves in the tomb. The grave in the southeast

direction belongs to Veysel Pasha. Veysel Pasha, who died in 1903, was the brother of Abidin Pasha and was the governor of Kütahya. The graves made of marble material have cylindrical head and foot gravestones. Sixteen muqarnas were made on the lower parts of the cylindrical gravestone, and the head sections were shaped with twelve prismatic triangles. An inscription was engraved on the head gravestone of Veysel Pasha and both head and foot gravestone of Abidin Pasha. Marble materials were used in the entrance facades or certain parts of the tombs built during the period of National Architecture. The Abidin Pasha Tomb was built entirely with marble. Red colored cylindrical columns are a periodic feature.

The Abidin Pasha Tomb is a unique example of tomb architecture with its plan and segmented dome form. Although is not certain about the origin of the tombs belonging to this plan, it is stated that the mausoleum found in Milas Gümüşkesen belonging to the Roman period has a great similarity with the baldachin tomb architecture. Baldachin-shaped examples applied in the Ottoman period generally have feet on four corners and feet or columns in the middle of each facade. These pillars and columns are connected with an arch. In the Abidin Pasha Tomb, lintels were placed on twelve columns carrying the dome. For this reason, Abidin Pasha tomb is more similar to Milas Gümüşkesen mausoleum. But also, it can be said that it reflects the sense of the art of the period it was built in. The structures, which was built during the National Architecture period between 1900-1930, shows period characteristics with its palmette, Turkish triangle and muqarnas ornaments. The building, which shows both Ottoman and ancient period features with its plan and design approach, appears as a unique example in Turkish Islamic Art tomb architecture.

Giriş

Osmanlı ya da İslam mezar yapısı olan türbe, Selçuklu kümbetlerinden ve diğer mezar yapılarından çokgen planlı ve kubbeli oluşuyla ayrılmaktadır¹. İslam Sanatında mezar yapıları “kubbe, künbed, türbe veya türbet” gibi farklı isimlendirmelerle anılmıştır². Türk İslam Sanatı’nda ilk olarak Samanoğlu İsmail Türbesi ile başlayan türbe mimarisi³, Türklerin Anadolu’ya gelmesiyle devam etmiş ve Anadolu’nun birçok noktasında inşa edilmiştir. Türbe konusu itibarıyla hem mimari hem de halk inançları bağlamında birçok araştırmacının ilgisini çekmiştir. Sanat Tarihi ve Mimarlık Tarihi alanındaki çalışmalar yöntem olarak türbelerin plan tipolojileri ve üst örtüleri gruplandırılarak yapılmıştır⁴.

Türk-İslam Sanatı’nda türbe yapıları diğer mimari eserlere oranla daha mütevazı olarak karşımıza çıkmaktadır. Diğer mimari yapılara oranla daha küçük yapılan türbeler süsleme açısından daha zengin tutulmuş; yazı, bitkisel ve geometrik desenler türbenin cephelerinden içinde yer alan sandukaya kadar dengeli bir uyumla düzenlenmiştir. Bu nedenle Anadolu Selçuklu öncesi, Anadolu Selçuklu dönemi, Beylikler Devri ve Osmanlı döneminde yapılan türbeler hem plan bakımından hem de üst örtüsü ile mimari ve sanatsal anlamda dönemin tasarım anlayışını yansıtmaktadır.

Araştırmanın konusunu oluşturan Abidin Paşa Türbesi, yapıldığı dönem itibarıyla ünik bir örnek olarak karşımıza çıkar. Türbe üst örtüsü itibarıyla olmasa da plan ve görünüşüyle Roma mezar yapısı olan Milas Gümüşkesen Anıtı’na benzemektedir (G. 1).

1 Metin Sözen ve Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1986), 242.

2 Hakkı Önkal, “Türkiye’de Türbe Mimarisi Araştırmaları”, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi* 14 (2009), 125.

3 Orhan Cezmi Tuncer, *Anadolu Kümbetleri I* (Ankara: Güven Matbaası, 1986), 13.

4 Önkal, “Türkiye’de Türbe Mimarisi Araştırmaları”, 125; Oluş Arık, “Erken Devir Anadolu-Türk Mimarisinde Türbe Biçimleri”, *Anadolu (Anatolia)* II, (1967), 57-100; Hakkı Önkal, *Anadolu Selçuklu Türbeleri* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1996); Hakkı Önkal, *Osmanlı Hanedan Türbeleri* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2017); Metin Sözen, “Anadolu’da Eyvan Tipi Türbeler”, *Anadolu Sanatı Araştırmaları* 1, (1968), 167-210, Aziz Doğanay, *Osmanlı Tezyinatı Klasik Devir Osmanlı Hanedan Türbeleri (1522-1604)*, (İstanbul: Klasik Yayınları, 2009).



G. 1: Milas Gümüşkesen Anıtı Genel Görünüş (<http://www.milas.gov.tr/gumuskesen-mezar-aniti>).

Erken Dönem Osmanlı türbelerinde sıkça karşımıza çıkan Baldaken şeklindeki türbeler hem Anadolu hem de Balkan coğrafyasında inşa edilmiştir⁵. Abidin Paşa Türbesi on iki adet sütunun taşıdığı üst örtüsüyle dikkat çekmektedir. Sütunların üzerine lento düzenlenmiş ve sekizgen kasnak üzerinde yükselen sekiz dilimli kubbenin dilimleri lento üzerine yerleştirilmiştir. Osmanlı döneminde mermerden bir alemlerle sonlanan sekiz dilimli kubbe yapısının bir iki örneği görülmektedir. Bu kubbe formu farklı isimlendirmelerle tarif edilmiş ve formun kaynağı hakkında çeşitli görüşler ileri sürülmüştür.

Abidin Paşa türbesinin içerisinde iki adet pehleli mezar bulunmaktadır. Milli Mimarlık döneminde inşa edilen Abidin Paşa Türbesi gerek planı gerekse örtüsüyle kültürel etkileşim ve sanatsal devamlılığın önemli bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle türbenin ayrıca ele alınıp bu çalışmanın konusunu oluşturması, türbe mimarisine kazandırılması açısından önemlidir.

Abidin Paşa Türbesinin Planı ve Mimari Özellikleri

11 Rebi'ül-evvel 1259/11 Nisan 1843 tarihinde Preveze'de doğan Abidin Paşa'nın babası Arnavutluk Hanedanı'ndan ve Çam taifesinden Ahmed b. Zeynel Abidin (Ö. 1264/1847) annesi ise aynı hanedandan Çıpar ailesine mensup Saliha Hanım'dır⁶. Paşa,

5 Ali Kılıcı, "Balkanlardaki Osmanlı Baldaken Türbeleri Hakkında Bir Değerlendirme", *Vakıflar Dergisi* 32, (2009), 91-142.

6 Halis Çanakçı, "Âbidin Paşa'nın Notlarından Osmanlı Devleti'nin Son Yılları (1880-1906)", (Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2019), 8, 9.

Preveze şehrinde dünyaya gelmiş, çocuk yaşta yetim kalmış ve annesi tarafından büyütülmüştür. Yedi yaşında iken Türkçe ve Rumca okumaya başlamış, Osman Efendi isimli bir zattan Arapça ve Farsça öğrenmiştir. Bu dillerin yanı sıra Fransızca dersleri almış ve Yanya'da Fransızcasını ilerletmiştir⁷. Memleketinde iyi bir eğitim gören Abidin Paşa, (G. 2) İstanbul'a gelerek devlet hizmetine girmiştir. Preveze mutasarrıf muavinliği, merkez kaymakamlığı, mutasarrıf vekilliği gibi görevler yapan Abidin Paşa, Sivas, Adana, Ankara ve Akdeniz Adaları valiliği görevlerini de başarıyla tamamlamış ve son görevi olan Yemen Islahatı komisyonunda çalışırken 1906 yılında vefat etmiştir⁸.



G. 2: Abidin Paşa (İskender Pala, "Abidin Paşa", 310).

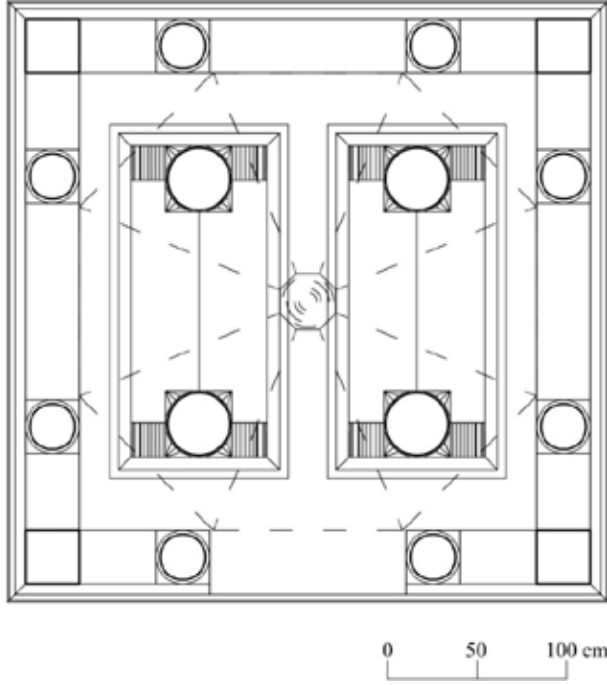
Abidin Paşa Türbesi, Fatih Camii haziresinde, Gazi Osman Paşa Türbesi'nin güneyinde yer almaktadır. Gazi Osman Paşa Türbesi'ne çok yakın yapıldığı için türbenin bir cephesi neredeyse kör olmuştur. Selatin Camii hazirelerine gömülmek herkes tarafından arzu edilen önemli bir husustur. Hazirede türbesinin olması ve böyle bir camide yer bulması nedeniyle bir cephenin kör olması çok da önemli görülmemiş olabilir. Türbe, dördü kare olmak üzere on iki sütun üzerine yerleştirilen kubbeye örtülü, mermer malzeme ile yapılmış baldaken şeklinde, kare planlı bir türbedir. Türbe içerisinde yer alan iki adet mezardan güneydoğu yönündeki Veysel Paşa'ya aittir. Dergâh-ı Hümayun kapıcıbaşlarından Veysel Paşa, 1903 yılında vefat etmiştir⁹. Kütahya mutasarrıfı olarak da görev yapan Veysel Paşa, Abidin Paşa'nın kardeşidir.¹⁰

7 Gülenç İğdi, "Âbidin Paşa'nın Ankara Valiliği", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi* 2, (2013), 227.

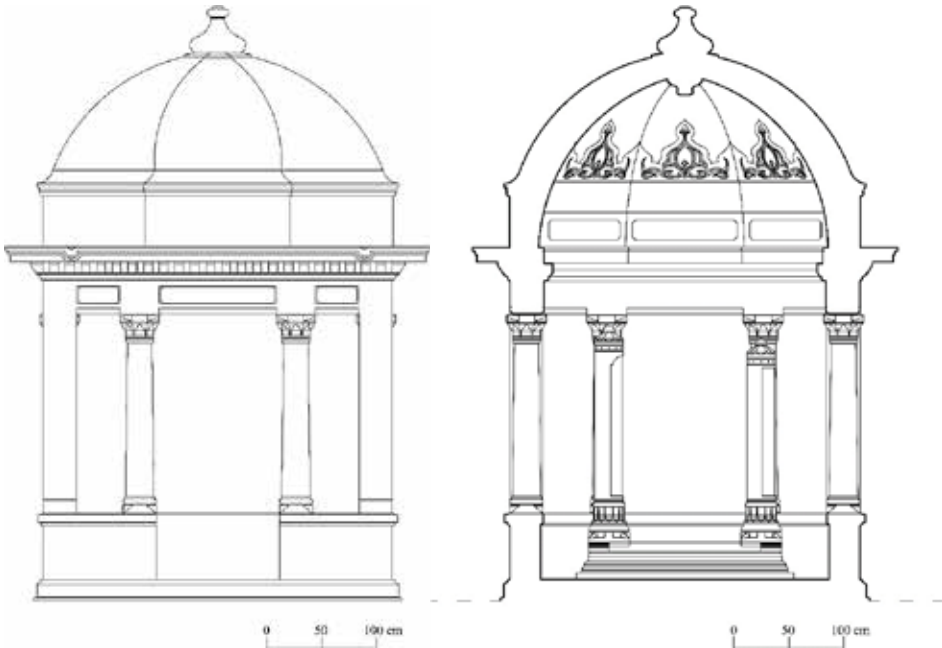
8 İskender Pala "Abidin Paşa", *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 1 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1988), 310.

9 Baha Tanman, "Abidin Paşa Türbesi", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c. 1 (İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1993), 59.

10 BOA. Y.PRK. BŞK., 18/69, 28 Muharrem 1308 [13 Eylül 1890].



G. 3: Abidin Paşa Türbe Planı (M. Bulut, 2015).



G. 4: Abidin Paşa Türbe Görünüş ve Kesit (M. Bulut, 2015).

Abidin Paşa Türbesi 336 cm eninde ve 19 cm yüksekliğinde bir kaide üzerine oturmaktadır (G. 3). Kaidenin üzerinde türbeyi çevreleyen 36 cm eninde ve 60 cm yüksekliğinde bir korkuluk bulunmaktadır. Korkuluk, doğu cephede yer alan giriş açıklığı nedeniyle kesintiye uğramıştır. Korkuluğun köşelerinde 30 cm eninde ve 182 cm yüksekliğinde kare sütunlar vardır. Kare sütunlara, silindirik sütunların kaide ve başlık bölümlerine denk gelecek şekilde silmeler yapılmıştır.



G. 5: Abidin Paşa Türbesi Genel Görünüş (M. Bulut, 2015).

Her cepheye iki silindirik sütun yapılmış olup cephelerde, orta açıklığın biraz daha geniş, yanların ise daha dar olduğu bir düzende dizilmişlerdir (G. 4). Üste doğru hafif daralan sütunlar, silmeli kaidelere sahiptir. Başlık bölümleri ise yine alt bölümü silmeli, üst bölümü ise yüzeysel işlenmiş bir sıra mukarnasa sahiptir.

Sütunların üzerinde 318 cm eninde, 31 cm yüksekliğinde lentolar bulunmaktadır (G. 5). Lentoların sütunların üzerine gelen bölümleri boş bırakılmış, aralardaki bölümler ise dikdörtgen şeklinde oyulmuş, alt bölümlerine de kaval silme yapılmıştır. Giriş cephesinde bu bölümlere köşeleri pahlı kartuşlar içerisine kitâbe işlenmişken diğer cepheler boş bırakılmıştır. Giriş cephesi lentosu üzerinde celî ta'lik hatla üç kartuş içerisine işlenmiş tek satırlık kitâbesinde aşağıdaki ibareler yazılıdır¹¹.



G. 6: Giriş Cephesi Lentosu Üzerindeki Tek Satırlık Kitâbe (M. Bulut, 2015).

11 Bk. Ali Rıza Özcan, “Türk Kültür ve Medeniyet Tarihinde Fatih Külliyesi III” (İstanbul: İBB Kültür A.Ş. Yayınları, 2007), 196, 198, 200.

Kitâbesi		
1	E'âzım-ı vükelâ vü vüzerâ-yı	اعظم وكلا و وزراي
2	Saltanat-ı Seniyyeden ve Arnavudluk Hânedanından Dinozâde Abidin Paşa'nın	سلطنت سنیه دن و ارناودلق خاندانندن دینوزاده عابدین پاشانک
3	Türbe-i şerifesidir.	تربة شریفه سیدر

Lento üzerinde yer alan silme kuşağının üzerinde antik mimarlıktaki metopları hatırlatan dışa taşıntılı konsollar bulunmaktadır¹². Her cepheye düzenlenen 24 konsolun üzerinde düz bir saçak yer almaktadır (G. 7). Saçağın her cephesine köşelere yakın bölümlerine yarım daire silmelere sahip çörtlenler düzenlenmiştir. Saçağın üzeri, yağmur sularının akabilmesi için dışa doğru meyilli olarak yapılmıştır.



G. 7: Saçak ve Konsollardan Detay (M. Bulut, 2015).

Türbeyi örten kubbe, üst bölümü silmeli, 0,50 m yüksekliğinde bir kasnak üzerine oturmaktadır. Sekizgen kasnağın üzerinde de yine sekizgen şekilde yapılmış bir kubbe bulunur. Kubbe, mermer malzemeyle yapılmış bir alemle nihayetlenmektedir (G. 8).



G. 8: Sekizgen Kasnak ve Kubbe Detayları (M. Bulut, 2015).

Kubbenin iç bölümünden dıştaki kasnak hissedilmemektedir. Kubbeye geçişte lentolar üzerine yine düz mermer bloklar düzenlenmiş, kubbenin köşelerdeki bölümleri de bu blokların üzerine yerleştirilmiştir. Her bir kubbe bölümü üzerinde kartuşlar içerisinde yazı ve üst bölümünde de palmet süslemesi vardır (G. 9, G. 10). Kilit taşının olduğu bölümde ise üstteki alemin daha küçük ölçeklisi içe doğru sarkacak şekilde yapılmıştır.

12 Tanman, "Abidin Paşa Türbesi", 59.



G. 9: Kubbe Üzerinde Kartuş ve Palmet Süsleme (M. Bulut, 2015).



G. 10: Kubbe Üzerinde Kartuş ve Palmet Süsleme Detayları (M. Bulut, 2015).

Kubbe iç yüzünde kasağın alt bölümlerine sekiz kartuş hâlinde celî sülüs hatla “Fussilet Suresi’nin 30 ve 32. ayetleri” yazılmıştır (G. 11) :

30: “Rabbimiz Allah’tır” deyip de dosdoğru çizgide yaşayanlar, işte onların üzerine melekler şu müjdeyle inerler: “Korkmayın, kederlenmeyin, size vaad olunan cennetle sevinin!”

31-32: Biz, dünya hayatında da âhirette de sizin dostunuzuz. Orada, çok bağışlayıcı, çok merhametli olan Allah’tan bir ikram olarak sizin için canınızın çektiği her şey bulunacak, yine orada umduğunuz her şeyi elde edeceksiniz.”¹³

13 <https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/Fussilet-suresi/4248/30-32-ayet-tefsiri> , erişim 3 Ocak 1921



G. 11: Kasnak İç Yüzeyi Kitabe Detayları (M. Bulut, 2015).

Türbe içerisinde iki adet pehleli mezar bulunmaktadır. Güneydoğu yönündeki mezar Veysel Paşa'ya aittir. Kenarları silmeli, üst bölümü ise iki yana pahlı olan pehle; 100x198 cm ölçülerinde bir kaide üzerine oturmaktadır. Baş ve ayak taşlarının altına pehnenin pahıyla paralel olan kademeli silmeler düzenlenmiştir. Şahidelerin kare kaideleri pehle ile yekparedir. Kaide köşelere düzenlenen prizmatik üçgenlerle kare formu on altı gene dönüştürülmüştür. Silindirik şahidelerin alt bölümlerine on altı mukarnas yapılmış, başlık bölümleri ise yine on iki prizmatik üçgenle geçilmiştir. Celfi ta'lik hatla işlenen dokuz satırlık kitâbesinde aşağıdaki ibareler yazılıdır:



G. 12: Türbede Yer Alan Pehleli Mezarlar (M. Bulut, 2015).

Kitâbesi		
1	Hüve'l-bâkî	هوالباقى
2	Arnavudluk hânedanından	ارناودلق خاندانندن
3	Dergâh-ı Hümayun kapıcı	درگاه همایون قپوجى
4	Başlılarından merhûm	باشلیرلرندن مرحوم
5	Ahmed Dinozâde bendegân-ı	احمد دینوزاده بندکان
6	Saltanat-ı seniyyeden	سلطنت سنیه دن
7	Veysel Paşa'nın	ویسل پاشانگ
8	Rûhiçün Fâtiha	روحیچون فاتحه
9	21 Kanun-ı evvel sene 1319	۲۱ کانون اول سنه ۱۳۱۹



Abidin Paşa'nın mezarı da şahidelerdeki kitâbelerin tek kartuş içerisinde işlenmesi dışında Veysel Paşa mezarı ile aynı özelliktedir. Baş şahidesinde celî ta'lik hatla işlenen on iki satırlık kitâbesinde aşağıdaki ibareler yazılıdır.

Baş Şahide Kitâbesi		
1	Hüve'l-bâkî	هوالباقى
2	Uzemâ-yı hükemâ-yı millet-i İslâmiyye	عظماى حکماى ملت اسلامیه
3	Ve kudemâ-yı vüzerâ-yı saltanat-ı seniyyeden	و قدمای وزرای سلطنت سنیه دن
4	Şârih-i Kaside-i Bürde ve Mesnevi-i	شارح قصیده برده و مثنوی
5	Mevlânâ sahib-i me'âli-i İslâmiyye	مولانا صاحب معالی اسلامیه
6	Ve saâdet-i dünyâ şa'ir-i güzide-zekâ	و سعادت دنیا شاعر کزیده زکا
7	Nâzır-ı Umûr-ı Hâriciyye-i sâbıka Abidin	ناظر امور خارجیه سابقا عابدین
8	Paşa'nın rûh-i pür-fütûhu	پاشانگ روح پر فتوحی
9	Cenân-ı cinânda hem-bezm-i cenâb-ı	جنان جنانده هم بزم جناب
10	Seyyidü'l-beşer vücûd-ı kudsiyyet-nümûdu	سیدالبشر وجود قدسیت نمودی
11	Bu cay-ı cavidanî-i nümâda mütevârî-i	بو جای جاودانى نماده متوارئ
12	Türâb-ı mağfîret makardır.	تراب مغفرت مقدر.



Ayak şahidesinde celî ta'lik hatla işlenen on bir satırlık kitâbesinde aşağıdaki ibareler yazılıdır:

Ayak Şahide Kitâbesi		
1	Müşârünileyh Arnavudluğun çam kabîle-i	مشارالبه ارناودلغک چام قبيله
2	Asîlesine pederinden Dino vâlidesinden	اصيله سنه پیرندن دینو والده سندن
3	Çapar hânedanlarına mensub idi.	چاپار خاندانلرینه منسوب ایدی
4	Ey zâir-i rikkat-nihad te'lif	ای زائر رقت نهاد تالیف
5	Ve teşîd-i kulûba hasr-ı nakdîne-i	و تشیید قلوبه حصر نقدینه
6	Hayât eden bu rûh-perver-i	حیات ایدن بو روحپرور
7	Rûhaniyyet eser-i vezîr-i âsaf	روحانیت اثر وزیر آصف
8	Nazîre-i kemâl-i huzûr u safvetle	نظیره کمال حضور و صفوتله
9	Bir rahmet okuyub hâtrâsını	بر رحمت او قویوب خاطره سنه
10	Yâd rûhunu şâd et.	یاد روحنی şâd ایت
11	Tarih-i velâdeti sene 1259	تاریخ ولادتیه سنه ۱۲۵۹
12	Tarih-i vefâtı sene 1324	تاریخ وفاتی سنه ۱۳۲۴



Değerlendirme

Malzeme ve Teknik

Abidin Paşa Türbesi, büyük oranda Marmara mermeri¹⁴ ile inşa edilmiştir. Aynı dönem içerisinde yapılan Ahmet Cevat Paşa, İbrahim Edhem Paşa, Gazi Osman Paşa, İzzettin Efendi, Mahmut Şevket Paşa, Sultan Reşat Türbelerinin giriş cepheleri ya da bazı bölümlerinde mermer malzeme ile karşılaşılmaktadır. Köşelere yerleştirilen kare kesitli sütunlar, Marmara Mermeri; cephelerde yer alan silindirik sütunlar ise kırmızı renkte Hereke Pudingi¹⁵ adı verilen taştan imal edilmiştir. Renkli malzemeden sütunlar dönemsel bir özellik olarak Mahmut Şevket Paşa, Servet Seza Kadın Efendi türbelerinde de kullanılmıştır. Türbe içerisinde yer alan Abidin Paşa ve Veysel Paşa'ya ait pehleli mezarlarda mermer malzemeden yapılmıştır (G. 12). Kaide üzerinde köşelerde kare, sekizgen kubbenin köşelerine gelecek şekilde silindirik sütunlar ve sütunların üzerine de lentolar düzenlenmiştir. Lentoların üzerine de kubbenin dilimleri yerleştirilmiştir.

Plan ve Form

Abidin Paşa Türbesi, baldaken şeklinde, dördü kare olmak üzere on iki sütun üzerine yerleştirilen kubbeye örtülü, mermer malzeme ile yapılmış kare planlı bir türbedir. Baldaken şekilli türbeler ilk olarak Beylikler döneminde görülmüş; Erken Osmanlı döneminde ise en güzel örnekleri verilmiştir¹⁶. İznik Sarı Saltuk ve Amasya Halkalı Dede, Bursa Umur Bey ve Ebe Hatun, Merzifon Kümbet Hatun, Amasya Halkalı Dede ve Şehzadeler Türbesi Erken Osmanlı döneminde karşılaşılan kare planlı ve kubbeye örtülü baldaken türbelerdir¹⁷.

Baldaken şekilli diğer türbelerde kemer kullanılmışken Abidin Paşa Türbesi'nde sütunlar üzerinde lento tercih edilmiştir. Bu nedenle de daha küçük ölçekli bir türbe yapılmıştır. Köşelerde kare ortalarda silindirik sütunların kullanılması ve üzerlerinin lento ile geçilmesi nedeniyle Antik Yunan, Roma dönemi yapılarıyla benzer özellikler göstermektedir¹⁸. Türbenin üst örtüsü sekizgen bir kasnak üzerinde yükselmektedir. Sekiz dilimli kubbe formu, Anadolu'da daha önceki dönemlerde de karşımıza çıkmaktadır. Anadolu Selçuklu döneminde, Divriği Kemankeş, Divriği Sitte Melik, Kayseri Çifte Kümbet, Mazgirt Elti Hatun ve Gevher Nesibe Hatun türbeleri de sekiz

14 Serkan Angı, "İstanbul Tarihi Yarımada'daki Antik Yapılarda ve Anıtlarda Kullanılan Doğal Taşların Özellikleri ve Korunmuşluk Durumları", *Restorasyon ve Konservasyon Çalışmaları Dergisi* 6 (2011), 38.

15 İlgin E. Özmen, "Kocaeli Yarımadasında Kutluca Kireçtaşı ve Hereke Pudingi Olanaklarının Araştırılması", (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2016), 25.

16 Ali Kılıcı, "Erken Osmanlı (1299-1451) Baldaken Türbeleri", *Vakıflar Dergisi* 29 (2005), 257.

17 Kılıcı, "Erken Osmanlı (1299-1451) Baldaken Türbeleri", 267.

18 Tanman, "Abidin Paşa Türbesi", 59.

dilimli kubbeyle sonlanır¹⁹. 1333 tarihli Kırşehir Âşık Paşa Türbesi²⁰ ve 1505/1506 tarihli Yavuz Sultan Selim tarafından annesi adına yaptırılan Trabzon Gülbahar Hatun Türbesi de Abidin Paşa Türbesi gibi sekiz dilimli bir kubbeyle son bulmaktadır²¹. Anadolu Selçuklu dönemindeki örnekler içte kubbe, dışta külah ile nihayetlenmekteyken Abidin Paşa, Kırşehir Âşık Paşa ve Tokat Gülbahar Hatun Türbeleri ise içte ve dışta kubbeyle yapılmıştır. Sekiz dilimli kubbe bazı araştırmacılar tarafından “mahrutumsu” bir kubbe²², külahvari sekizgen kubbe olarak ifade edilmiştir²³. Bazı araştırmacılar ise Kırşehir Âşık Paşa Türbesi’nde yer alan kubbe için Orta Anadolu’dan ziyade farklı çevrelerle kültürel akrabalıkları çağrıştırdığını belirterek örtünün Kırgız çadırına benzetildiğini söylemektedir²⁴. 1. Milli Mimarlık döneminde inşa edilen II. Mahmut haziresinde yer alan Ahmet Tevfik Paşa Türbesi de benzer bir örtü formuna sahiptir²⁵. Bu türbe aynı zamanda mermer malzemesi ve sütunlar üzerinde kullanılan lentoları ile de Abidin Paşa Türbesi’yle büyük benzerlik göstermektedir.

Süsleme

Türbede örtüyü taşıyan sütunların kaide ve başlık bölümleri silmelerle hareketlendirilmiştir. Silindirik kesitli sütunların kaide köşelerinde üçgenler, başlık bölümünde ise mukarnas yer almaktadır. Kare kesitli sütunlar sade olarak tasarlanmıştır. Lentoda yer alan kartuşların içerisi boş bırakılarak sade bir tasarım elde edilmiştir. Kartuşlar konsol şeklinde uzatılmasına rağmen uzaktan metop hissi uyandırmaktadır. II. Mahmut Türbesi haziresinde yer alan planı, sütunlar üzerindeki lentosu ve kubbesiyle Abidin Paşa Türbesi’ne oldukça benzeyen Ahmet Tevfik Paşa sandukasının kapak bölümünde de yine metop uygulamasına yer verilmiştir. Her bir kubbe bölümü üzerinde kartuşlar içerisinde yazı ve üst bölümünde de palmet süslemesi yer almaktadır. Türbede yer alan iki adet pehleli mezar aynı özelliklere sahiptir. Pehle kaidesi prizmatik üçgenle bezenmiştir. Silindirik formlu şahidelerin alt bölümlerine mukarnas düzenlenmiş, başlık bölümleri ise prizmatik üçgenle bezenmiştir. Türk üçgeni, palmet ve mukarnas Milli Mimarlık dönemi süsleme özelliği olarak karşımıza çıkmakla beraber birçok sanduka üzerinde bu süslemelerle karşılaşılmaktadır²⁶. Ahmet Tevfik Paşa Türbesi, Türk üçgeni şeklindeki sütun başlıkları ve sanduka kapağı üzerindeki şemse motifi de Milli Mimarlık dönemine yaptığı göndermeyle Abidin Paşa Türbesi’yle büyük benzerlik içerisinde dir.

19 Önkal, *Anadolu Selçuklu Türbeleri*, 37, 42, 95, 103, 112, 379.

20 Lokman Tay, “Kırşehir Merkez Türbeleri,” (Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, 2010), 31.

21 Tülay Zorlu, “Trabzon Gülbahar Hatun ve Emir Mehmet Türbeleri,” *Vakıflar Dergisi* 35 (2011), 219.

22 Önkal, *Anadolu Selçuklu Türbeleri*, 39.

23 Tay, “Kırşehir Merkez Türbeleri,” 31.

24 Selçuk Mülayim, *Sanat Tarihi Metninin Oluşumu Araştırmacıya Notlar* (İstanbul: Numune Matbaacılık, 2008), 121, 122.

25 Mustafa Bulut, “Sultan II. Mahmut Türbesi Haziresi” (Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, 2012), 477.

26 Bulut, “Sultan II. Mahmut Türbesi Haziresi”, 508.

Sonuç

Abidin Paşa Türbesi planı ve dilimli kubbe formuyla türbe mimarisinde özgün bir tasarıma sahiptir. Baldaken; üzeri örtülü, sütunlarla taşınan çokgen, daire ya da kare planlı açık strüktür olarak tanımlanmaktadır²⁷. Bu tanımdan da anlaşıldığı üzere baldaken bir plan şekli değil yapı tarzıdır. Fakat bazı araştırmacılar bu yapı tarzına baldaken demek yerine “açık türbe” ifadesinin kullanılmasını daha uygun bulmaktadır²⁸. Bu türbelerin kaynağı hakkında kesin bir şey söylenmemekle birlikte Roma devrine ait Milas Gümüşkesen’de bulunan anıt mezarın baldaken türbe mimarisiyle büyük benzerlik gösterdiği belirtilmiştir²⁹. Osmanlı döneminde uygulanan baldaken şekilli örnekler genelde dört köşede ayak ve her cephenin ortasına ayak veya sütun düzenlenmiştir. Bu ayak ve sütunlar birbirine kemerle bağlanmıştır. Abidin Paşa Türbesi’nde ise kubbeyi taşıyan on iki adet sütunun üzerine lentolar yerleştirilmiştir. Bu nedenle Abidin Paşa Türbesi, Milas Gümüşkesen Anıt mezarıyla daha çok benzerlik göstermektedir. Bununla birlikte yapıldığı dönemin sanat anlayışını da yansıttığı düşünülmektedir. 1900-1930 yılları arasına tarihlenen 1. Milli Mimarlık üslubunu³⁰ yansıtan palmet, Türk üçgeni ve mukarnas detaylarını taşımaktadır. Plan ve tasarım anlayışıyla hem Osmanlı hem de antik dönem özellikleri gösteren yapı, Türk İslam Sanatı türbe mimarisinde özgün tasarımıyla karşımıza çıkar.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Teşekkür: Bu çalışmanın hazırlanmasında hem teknik çizim hem de fotoğraf desteği sağlayan Dr. Mustafa Bulut’a arşivini ve zamanını paylaştığı için teşekkür eder, saygılarımı sunarım.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Acknowledgements: Providing technical drawing and photographic support in the preparation of this study, I would like to thank Dr. Mustafa Bulut for sharing his archive and time, and present my respects.

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.

27 Sözen ve Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, 34.

28 Tanman, “Abidin Paşa Türbesi”, 59.

29 Kılıcı, “Erken Osmanlı (1299-1451) Baldaken Türbeleri”, 257.

30 Metin Sözen, *Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı* (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1984), 27.

Kaynakça/References

- Angı, Serkan. “İstanbul Tarihi Yarımada’daki Antik Yapılarda ve Anıtlarda Kullanılan Doğal Taşların Özellikleri ve Korunmuşluk Durumları”. *Restorasyon ve Konservasyon Çalışmaları Dergisi* 6 (2011): 31-42.
- Arık, Oluş. “Erken Devir Anadolu-Türk Mimarisinde Türbe Biçimleri”. *Anadolu (Anatolia)* II. (1967): 57-100.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi BOA. Y.PRK. BŞK., 18/69, 28 Muharrem 1308 [13 Eylül 1890].
- Bulut, Mustafa. “Sultan II. Mahmut Türbesi Haziresi”. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, 2012.
- Çanakçı, Halis. “Âbidin Paşa’nın Notlarından Osmanlı Devleti’nin Son Yılları (1880-1906)”. Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2019.
- Doğanay, Aziz. *Osmanlı Tezminatı Klasik Devir Osmanlı Hanedan Türbeleri (1522-1604)*. İstanbul: Klasik Yayınları, 2009.
- İğdi, Gülenç. “Âbidin Paşa’nın Ankara Valiliği”. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi* 2 (2013): 225-248.
- Kılıcı, Ali. “Erken Osmanlı (1299-1451) Baldaken Türbeleri”. *Vakıflar Dergisi* 29 (2005): 257-286.
- Kılıcı, Ali. “Balkanlardaki Osmanlı Baldaken Türbeleri Hakkında Bir Değerlendirme”. *Vakıflar Dergisi* 32 (2009): 91-142.
- Mülayim, Selçuk. *Sanat Tarihi Metninin Oluşumu Araştırmacıya Notlar*. İstanbul: Numune Matbaacılık, 2008.
- Önkal, Hakkı. “Türkiye’de Türbe Mimarisi Araştırmaları”, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi* 14 (2009): 125-139.
- Önkal, Hakkı. *Anadolu Selçuklu Türbeleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1996.
- Önkal, Hakkı. *Osmanlı Hanedan Türbeleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2017.
- Özcan, Ali Rıza. *Türk Kültür ve Medeniyet Tarihinde Fatih Külliyesi III*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, 2007.
- Özmen, I. Ezgi. “Kocaeli Yarımadasında Kutluca Kireçtaşı ve Hereke Pudingi Olanaklarının Araştırılması”. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2016.
- Pala, İskender. “Abidin Paşa”. *TDV İslam Ansiklopedisi*. C. 1. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1988, 310.
- Sözen, Metin. “Anadolu’da Eyvan Tipi Türbeler”. *Anadolu Sanatı Araştırmaları* 1 (1968): 167-210.
- Sözen, Metin. *Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1984.
- Sözen, Metin ve Uğur Tanyeli. *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1986.
- Tanman, Baha. “Abidin Paşa Türbesi”. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. C. 1. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1993, 59.
- Tay, Lokman. “Kırşehir Merkez Türbeleri”. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, 2010.
- Tuncer, Orhan Cezmi. *Anadolu Kümbetleri I*. Ankara: Güven Matbaası, 1986.
- Zorlu, Tülay. “Trabzon Gülbahar Hatun ve Emir Mehmet Türbeleri”. *Vakıflar Dergisi* 35 (2011): 215-233.
- Erişim 3 Ocak 1921. <https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/Fussilet-suresi/4248/30-32-ayet-tefsiri>,
- Erişim 17 Aralık 2021. <http://www.milas.gov.tr/gumuskesen-mezar-aniti>,



Ekrem Hakkı Ayverdi Koleksiyonunda Bulunan İlimiye İcâzetnâmesinin Müzehhibi Mimarzâde Mehmed Ali

A Calligrapher's Diploma (İlimiye İcâzetnâmesi) By Mimârzâde Mehmet Ali From Ekrem Hakkı Ayverdi's Collection

Zübeyde Cihan Özsayiner*

Öz

Mühendis-Mimar, Restoratör ve Mimarlık Tarihçisi Ekrem Hakkı Ayverdi'nin İstanbul Fatih semtinde yer alan evindeki koleksiyonda bulunan *İlimiye İcâzetnâmesinin* Barok ve Art Nouveau üslûbündeki tezhiplerinde kullanılan "Mehmed Ali" imzasının "Mimarzâde Mehmed Ali"ye ait olduğu, bilimsel olarak ilk defa bu makalede ortaya konulmaktadır. Mimarzâdenin yazdığı ve tezhibini yaptığı hat levhalarında ve çıkardığı *Beyânü'l-Hak* mecmuasının kapaklarında tasarladığı yazı ve süslemelerinde, *İlimiye İcâzetnâmesi'ndeki* Barok ve Art Nouveau üslûbündeki tezhip tasarımlarını severek kullandığı görülmektedir. Sultanahmet Camii'nde asılı olan yağlıboya tablosunda "1903" tarihi ve "Meşihatı ulyâ mektubi kalemi hulefâsından Mimarzâde Mehmed Ali" imzası; Fatih Camii'nde asılı olan yağlıboya tablosunda ise "1905" tarihi ve "Meşihatı ulyâ kalemi hulefâsından Mimarzâde Mehmed Ali" imzası okunmaktadır. Her iki tablo, Mekke, Medine şehirleri, Yıldız Sarayı ve Hicaz Demiryolu temalarını içermektedir. Tablolarından birinde celi kûfi hatta yer vermesi de dikkat çeken bir unsurdur. Mimarzâdenin Bolu'daki Büyük (Yıldırım Bâyezid) Camii'nin duvarlarına kalemişi olarak yazdığı bilinen, celi sülûs ve müsenna (aynalı) hatlar ile ayrıca yine aynı caminin kubbe pandantiflerine yazdığı, imzalı "Cihâryar-ı Güzin/Çâryar-ı Güzin" hat levhalarından da bu makalede söz edilmiştir. Ayrıca bu çalışmada Hattat, Müzehhip, Ressam ve Mimar olan Mimarzâde Mehmed Ali'nin, *İlimiye İcâzetnâmesi* isimli eseri bağlamında Rönesans sanatçıları aratmayacak kadar çok yönlü bir Osmanlı sanatçısı olduğu anlatılmıştır.

Anahtar Kelimeler

Mimarzâde Mehmed Ali, Hattat, Ressam, Müzehhip, Art Nouveau

Abstract

Ekrem Hakkı Ayverdi was an engineer, architect, architecture historian, restoration expert, and collector of Ottoman art. His former home in Fatih, İstanbul, still houses his collection, among which contains an *ilmiye icazetnamesi* (a calligrapher's diploma) that bares the signature of a "Mehmed Ali" and is illuminated (tezhip) with Baroque and Art Nouveau motifs. This study proposes for the first time that the diploma's creator is, in fact, *Mimarzâde Mehmed Ali* (i.e. Mehmed Ali the Architect). Mimarzâde Mehmed Ali -himself a calligrapher, painter, architect, and illustrator- made extensive use of baroque and art nouveau-inspired motifs in much of his artwork (whatever their form). Also the publisher of a periodical, *Beyânü'l-hak*, exploited the same motifs and calligraphic styles on its cover pages. Those motifs likewise appear on the aforementioned *icazetnâme*. Two of his oil paintings hang in two mosques in İstanbul-Fatih Mosque and the Blue Mosque. The former is dated 1903; as for the latter, 1905. Both also carry his signature, embedded in the same inscription "*Meşihatı*

* **Sorumlu Yazar:** Zübeyde Cihan Özsayiner (Dr.) Sanat Tarihi Uzmanı, Vakıflar Genel Müdürlüğü, Emekli Kültür Tescil ve Müzeler Şube Müdürü, İstanbul, Türkiye. E-posta: zcozsayiner@hotmail.com ORCID: 0000-0002-3372-6639

Atf: Özsayiner, Zübeyde Cihan. "Ekrem Hakkı Ayverdi Koleksiyonunda Bulunan İlimiye İcâzetnâmesinin Müzehhibi Mimarzâde Mehmed Ali." *Art-Sanat*, 17(2022): 375–396. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2022.17.1035285>



ulyâ mektubi kalemi hulefâsından Mimarzâde Mehmed Ali...” Both paintings depict the cities of Mecca and Medina, Yıldız Palace, and (part of) the Hejaz Railway. The main and most striking difference between the two is that one of the paintings also contains a second inscription scrawled in the *Celi Kufic* style (of Arabic letters). He also is responsible for having adorned the Grand (Yıldırım Bayezid) Mosque in the Turkish province of Bolu -namely calligraphic murals (both *Celi Sülûs* and *Müsenna (mirrored)*) as well as all of the so-called inscribed *Ciharyar-i Güzin* panels that hang from the mosque’s dome. This study focuses on Mehmed Ali’s *icazetnâme* and suggests that he ought to down in the history books as a true Ottoman Renaissance man.

Keywords

Mimarzâde Mehmed Ali, Calligrapher, Painter, illustrator, Art Nouveau

Extended Summary

Ekrem Hakkı Ayverdi lived in Istanbul both when it was still under the Ottoman rule and when it became part of Modern Turkey. He was an engineer, architect, restoration expert, and architecture historian alongside an avid collector of not only 14th to 20th century Ottoman art but of also Seljuk tiles plus Persian and European works of ceramic and porcelain.

His former house in Istanbul’s *Fatih* district still bears his marvellous collection, among which contains several examples of Islamic calligraphy – most notably an *İlmiye İcazetnâmesi* (a calligrapher’s diploma – catalogue no: 231) by Aziz Efendi (1872-1934). A book, this particular piece was written in 1904, in Arabic, on special paper in the *nesih* and *hürde tal’iq* styles, using two colours of ink: one black (made from soot), and the other vermilion.

It is bound in a cover made of cardboard lined with green leather. It features twenty-one pages adorned with seven different kinds of Art Nouveau-esque *tezhip*, or illumination. Page 21 contains the signature of ‘Mehmed Ali’ scrawled in gold leaf-based ink. Until now, all studies published in this book mention that Mehmed Ali was whom the book was written for. This study, however, proposes that *Mimarzâde Mehmed Ali* – i.e. Mehmed Ali the Architect – was the mastermind behind it.

Housed at Turkey’s *Directorate of National Palaces*’ Calligraphy Collection is a 159 wide by 208 cm long plaque (inventory no: 11/1572) that Mimarzâde Mehmed Ali had hand-penned and illuminated in 1319 AH (1901/1902 CE). The plaque features images of the Yıldız Hamidiye Mosque, the cities of Mecca and Medina, various landscapes, a map, and Sultan Abdul Hamid II’s monogram, plus several passages from the Qur’an, hadiths, and poems. The plaque is illuminated in the same Baroque style also featured on the *İlmiye İcazetnâmesi* (in Ekrem Hakkı Ayverdi’s collection). Along the bottom of the plaque, one finds Mimarzâde Mehmed Ali’s signature and the aforementioned, as both its calligrapher and illustrator.

In parallel, there is a private collection in Istanbul containing a *hilya* that was written by Mehmet Ali in 1906 in the *Celi Sülûs*, *Rik’a*, and *Nesih* styles, upon which

Mimarzâde Mehmed Ali later illuminated (in 1909) with floral motifs done in the Art Nouveau style. One of the projects included the calligraphy work on the Grand Mosque in Bolu -namely Verse 29 of the forty-eighth chapter (Al-Fatih) of the Qur'an (*terahüm rükke'ân sücce...*) in the *Kufic* style alongside hand-painted adornment, just above triangular fronton of the mihrab. He is also responsible for two inscriptions, "mashallah" and "barekallah", on either side of the *mihrab*, alongside eight pendant-shaped *Ciharyar-i Güzin* panels along with the main dome: *Allah, Muhammed, Ebubekir, Ömer, Osman, Ali, Hasan, and Hüseyin*. Mehmed Ali was equally well-known for his paintings – most notably a series of oil paintings hung in two mosques in Istanbul: *Fatih Mosque* (in the *mahfel*, or gathering place), and *Blue Mosque* (on the wall left of the *mihrab*).

The painting at Blue Mosque depicts the city of Mecca, atop which are three inscriptions written in arsenic-based yellow ink on black backdrops. The middle inscription contains Verses 96 and 97 from the third chapter of the Qur'an (*Al-i Imran*). The inscriptions on the left and right contain Verses 37 and 38 from the same chapter. On the bottom left-hand corner of the painting, one finds the artist's signature (in Turkish: "Meşihatı ulyâ mektubi kalemi hulefâsından Mimarzâde Mehmet Ali") coupled with the painting's date, 1903.

The painting at the Fatih Mosque is 174.2 cm long by 239.7 cm wide and depicts the cities of Mecca and Medina, Yıldız Palace, and the Hejaz Railway. Again, on the bottom left of the piece is the date the artist created the work, i.e. 1905, plus his signature (in Turkish: "Meşihatı ulyâ kalemi hulefâsından Mimarzade Mehmet Ali"). This particular painting also features a string of *Kufic* calligraphy on the top left. That same line and style are also found on the wall of the Bolu Yıldırım Bayezid Mosque.

In that periodical, he featured, in his own words "paintings and works of calligraphy with a modern spin." Their covers, likewise, exhibited examples of "istifli" (literally: layered, or stacked) writing in *sülüs* and ta'liq styles, alongside illuminated frames inspired by Baroque and Art Nouveau movements. He published some 182 issues of the publication between 1908 and 1912. Between issues 26 through 34, he served as the journal's managing director-albeit he was also one of its editors.

In sum, Mimarzâde Mehmed Ali Efendi was a true Renaissance man. He wore many hats: civil servant, illustrator, painter, calligrapher, and graphic artist. In his wake, he left behind a wealth of elaborately illuminated manuscripts, oil paintings, works of Islamic calligraphy, and journal/magazine covers. His particular use of Art Nouveau and Baroque motifs both in his calligraphic projects as well as in *Beyânü'l-hak* make him all the more special. Likewise, as a native of Bolu, his *Kufic* inscriptions and *Celi Sülüs Ciharyar-i Güzin* panels that adorn the Bolu Grand Mosque (a.k.a. Bolu Yıldırım Beyazıt Mosque) serve as his debt of gratitude to his place of birth.

Giriş

Geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet yıllarında İstanbul’da yetişen Ekrem Hakkı Ayverdi, mühendis-mimar, restoratör, mimarlık tarihçisi kimliğinin yanı sıra, Osmanlı sanatına sahip çıkma duygusu ile eşsiz eserler toplamış iyi bir koleksiyonerdi. Yaşamı boyunca, 14. yüzyıldan 20. yüzyılın başına kadar tarihlenen seçkin Osmanlı eserleri ile Selçuklu dönemlerine ait, sınırlı sayıda çini, İran ve Avrupa kökenli seramik ve porselenlerden iyi bir koleksiyon oluşturmuş, aynı zamanda onların konservasyonlarının yapılmasına da büyük özen göstermiştir.

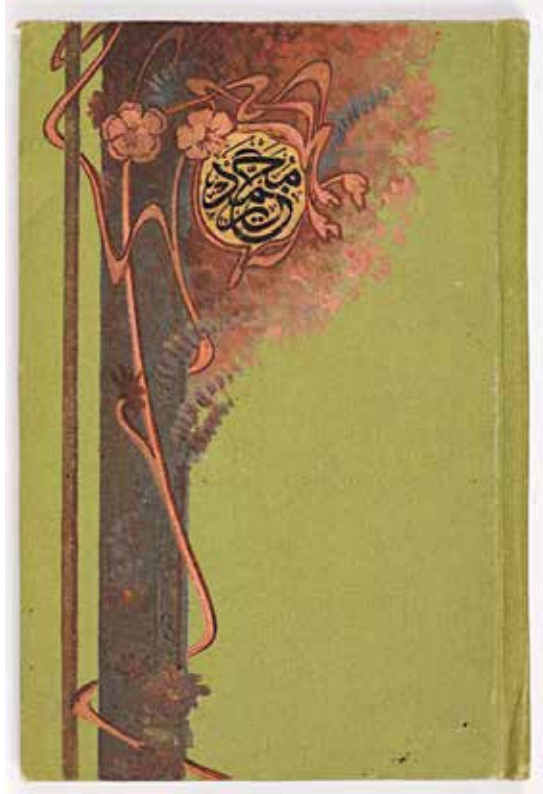
Ekrem Hakkı Ayverdi’nin oluşturduğu zengin koleksiyon, 1939 yılında Fatih’te Fevzi Paşa Caddesi üzerinde inşa ettiği evinin iç dekorasyonunda yer almaktaydı. Ekrem Hakkı Ayverdi yalnızca korumak veya sergilemek amacı ile koleksiyon yapmamış, sahip olduğu değerleri araştırarak bu konularda: *XVIII. Asırda Lâle, Fâtih Devri Hattatları ve Hat Sanatı* gibi önemli yayınlar yapmıştır. Ekrem Hakkı Ayverdi koleksiyonunun, “hat sanatı” ile ilgili olan bölümünün envanterini tanıtan makale ile eserler gün yüzüne çıkmış olup, bu konuda çalışan akademisyenlere büyük bir ışık tutmuştur.¹

Ekrem Hakkı Ayverdi Koleksiyonundaki yazma eserler içinde Şehri Ahmet Efendi tarafından, Mehmed Aziz bin Abdülhamid İstanbulî’ye Cemâziyelâhir 1322/Eylül 1904 tarihinde verilen, hattat Aziz Efendi (1872-1934) tarafından istinsah edilen, 231 katalog numaralı, *İlmiye İcâzetnâmesi* önemli bir yere sahiptir. İstanbul’da Hicri (Cemâziyelâhir) 1322/ Miladî (Eylül) 1904 tarihinde, Arapça olarak nesih ve hurde ta’lik hattıyla yazılmıştır. Tezhip tasarımı açısından önemli bir yazma eser olan *İlmiye İcâzetnâmesi*’nin boyu 21 cm, eni 18,7 cm, kalınlığı 12,1 cm ölçülerinde olup, 21 varaktan oluşmaktadır. Eserin karton üzerine yeşil kumaş ile kaplı bir cildi vardır (**G. 1**). Ön kapaktaki yağlıboya desen, bir dala dolanan pembe çiçekli sarmaşık şeklinde Art Nouveau üslûbunda tasarlanmış olup, çiçeğin ortasında istifli olarak “Mehmed Aziz 1322” yazılıdır. *İlmiye İcâzetnâmesi*’nin cildi üzerindeki çiçek bezemesinin, aynı yıllarda yaşayan Art Nouveau (*Yeni Sanat*) akımının en büyük temsilcisi; İrlandalı post-empresiyonist mimar, tasarımcı ve ressam olan Charles Rennie Mackintosh’un² (1868-1928) eserlerindeki gül tasarımlarından etkilenecek yapılmış olduğu düşünülmektedir.³

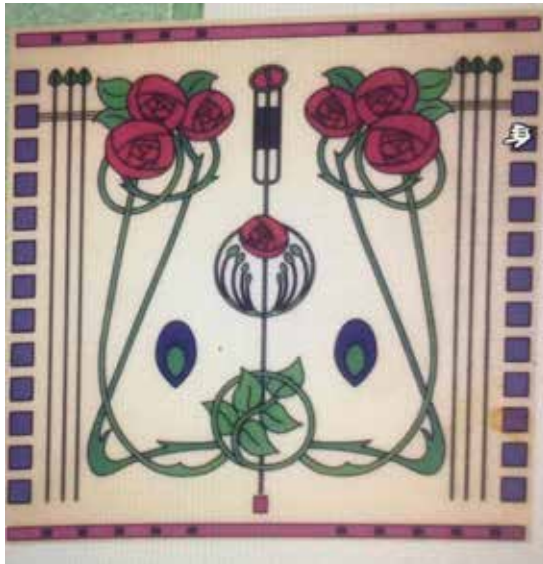
1 Muhittin Serin, “Kubbealtı Akademisi Kültür ve San’at Vakfı Ekrem Hakkı Ayverdi Hat Koleksiyonu Envanteri,” *Ekrem Hakkı Ayverdi Hatıra Kitabı* (İstanbul: Fetih Cemiyeti Yayınları, 1995), 43; *Ekrem Hakkı Ayverdi 1899-1984, Mimarlık Tarihçisi ve Restoratör, Koleksiyoner*, ed. M. Baha Tanman (İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü (İAE) Yayını, 2014), 368- 369.

2 İnci Aslanoğlu, “Glasgow Sanat ve Mimarlık Okulu ve Charles Rennie Mackintosh”, *Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Dergisi* 1/1 (1975), 23.

3 Yıldız Demiriz, *Osmanlı Kitap Sanatında Doğal Çiçekler* (İstanbul: Yorum Sanat, 2005), 273.



G. 1: *İlmiye İcâzetnâmesi*'nin cildi (Ekrem Hakkı Ayverdi Koleksiyonu)



G. 2: C. R. Macintosh'un gülleri (Yıldız Demiriz, *Osmanlı Kitap Sanatında Doğal Çiçekler*, 273)

Avrupa ve Amerika’da 1890 yılında yayılan *Art Nouveau (Yeni Sanat)*, genellikle mimaride, süsleme sanatlarında, mobilya ve küçük eşyada kendini göstermiştir. Naturalist ve simgesel kavramlara dayanan Art Nouveau, zarif kıvrımlı bitkisel motiflerin ağır bastığı, doğanın estetiğini stilize ederek yorumlayan bir üslûptur. Bu üslûbu tanımlamak için İngiltere’de *Modern Style* veya *Liberty*; İtalya’da *Stile Floreale*; Almanya’da *Jugendstil*; İspanya’da *Arte Modernista*; Fransa’da ise *Art Nouveau* terimi kullanılmıştır.⁴



G. 3: *İlmiye İcâzetnâmesi Serlevha* sayfası, 1b- 2a (Ekrem Hakkı Ayverdi Koleksiyonu)

Eserin iç kısmındaki sayfalarda âharlı kağıt kullanıldığı görülmektedir. Nesih hatlı yazılar, is ve lâl mürekkebiyle yazılmıştır. Tüm varaklarda (Serlevha sayfası olan 1b- 2a varakları, bölüm başı olan 10b- 11a varakları ile son sayfa olan 21a, el-Hâdi el Bağdadî tarafından hocası için kaleme alınan dört beyitlik şiir ve Hicrî 1322 tarihinin yazılı olduğu varaklar) Art Nouveau üslûbunda uçşan kurdeleler, iç içe dolanan dairevi kıvrımlar ve küçük çiçekler; Barok rûmi kıvrımlar ile bir arada kullanılan yedi farklı tezhip tasarımı yer almaktadır.

1b- 2a varaklarında yer alan serlevha sayfasında, klâsik tezhipte görülmeyen, yeşil, fuşya, turuncu, kırmızı, mavi, çivit mavisi, sarı, pembe renkler kullanılarak, çiçek ve rûmi motifleri ile uçşan kurdelelerden oluşan Art Nouveau üslûbunda tezhip yapıl-

4 Afife Batur, “Art Nouveau”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c. 1 (İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları, 1993), 327.

mıştır. İstifli Besmele ile başlayan icâze yazısı 15 satır hâlinde yazılmıştır. Yazılar beyne's-sutuf uygulaması kullanılan alanlar içinde kalmaktadır. Yazı dışındaki alanlar sıvama altın ile kaplanmış olup yazının etrafında altın cetvel kullanılmıştır. Cetvel dışında ve renkli tezhiplerin etrafında, kahverengi zemin üzerine altın ile yapılmış benek motifleri bulunmaktadır (G. 3).

İstanbul Üniversitesi Kitaplığına Sultan II. Abdülhamid Koleksiyonundan gelmiş olan ve Sultan II. Abdülhamid'e ithaf edilen bazı fotoğraf albümlerinin kapaklarında ve fotoğraf çerçevelerinde Art Nouveau süslemelerinin kullanıldığı bilinmektedir.⁵



G. 4: İlmîye İcâzetnâmesi 10b- 11a sayfalar (Ekrem Hakkı Ayverdi Koleksiyonu)

Bölüm başı süslemesi olarak oval çerçeveli tezhibi bulunan 10b-11a sayfaların dışındaki bütün tezhiplerde Art Nouveau üslûbuna özgü uçan kurdeleler, iç içe dolanan dâirevî kıvrımlar ve küçük çiçekler, Barok rûmi kıvrımlar ile bir arada kullanılmıştır. Eserin 10b-11a sayfalarında, diğer sayfalardan farklı olarak Barok üslûpta tezhip yapılmıştır. Yazı etrafındaki cetveller, diğer sayfalardakilerden daha geniş tutulmuş olup kahverengi olarak tasarlanmıştır. Bu bölümün etrafında altın ile daha ince bir cetvel yer almaktadır (G. 4).

5 Gül İreçoğlu, "Sultan II. Abdülhamid Döneminde Yeni Bir Anlayış, Art Nouveau", *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi* 9 (1990), 9-14; Nihat Ergin, "İstanbul Üniversitesi Kütüphanesinde Bulunan "Art Nouveau" Süslemeli Albümler", *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi* 6 (1989), 9-14.



G. 5: *İlmiye İcâzetnâmesi* 19b- 20a sayfalar (Ekrem Hakkı Ayverdi Koleksiyonu)

Yazmanın 19b-20a sayfalarındaki is mürekkebi ile yazılmış hat üslubu diğer sayfalardakilerle aynı tarzdadır. Ancak 20a sayfasının dördüncü satırında kırmızı mürekkep ile tâ'lik yazı kullanıldığı görülmektedir. 20a sayfasında yazı dışında kalan bölümde, sarı zemin üzerine yerleştirilmiş kırmızı renkli rûmîlerden ve kıvrımlı dallardan oluşan Art Nouveau üslûbunda bezeme yer almaktadır. Duraklar altın ile yuvarlak formlu olarak düzenlenmiştir. Ancak aralarda farklı olarak yapraklı çiçek ve güneş motifli duraklar da görülmektedir (G. 5).

İlmiye İcâzetnâmesi'nin 9b ve 10a sayfalarında, Hoca Şehrî Ahmed Efendinin kendi el yazısı ile sayfanın alt kenarında “Şehrî Ahmed Efendi”nin mührü bulunmaktadır. 9b sayfasında duraklar ve cetvel, altın ile boyanmıştır. Durakların büyük bir kısmı yuvarlak formlu olup aralarda çiçek, yıldız ve fiyonk formlu farklı duraklar da yer almaktadır. Cetvelin sağında, kıvrımlı yaprakların oluşturduğu oval formlu alanın içinde tâ'lik yazı vardır. 10a sayfasında yazı dışında kalan üçgen formlu alanlarda, altın zemine yerleştirilmiş, kıvrımlı dalların üzerinde mavi ve mor renkli çiçekler ile rûmî motiflerin oluşturduğu Art Nouveau üslûbunda tezhipler bulunmaktadır (G. 6).



G. 6: İlmiye İcâzetnâmesi 9b-10a sayfalar (Ekrem Hakkı Ayverdi Koleksiyonu)



G. 7: İlmiye İcâzetnâmesi 20b ve 21a sayfalar (Ekrem Hakkı Ayverdi Koleksiyonu)

20b ve 10a sayfalarında hocasının kendi el yazısı ile yazdığı “Seyyid Ahmed” ibareli mührü yer almaktadır (G. 6, G. 7). *İlmiye İcâzetnâmesi*’nin 21a sayfasında, altın cetvelin sol alt kısmında, altın mürekkep ile müzehhip olarak “Muhammed Ali” imzası bulunmaktadır.⁶ (G. 8)



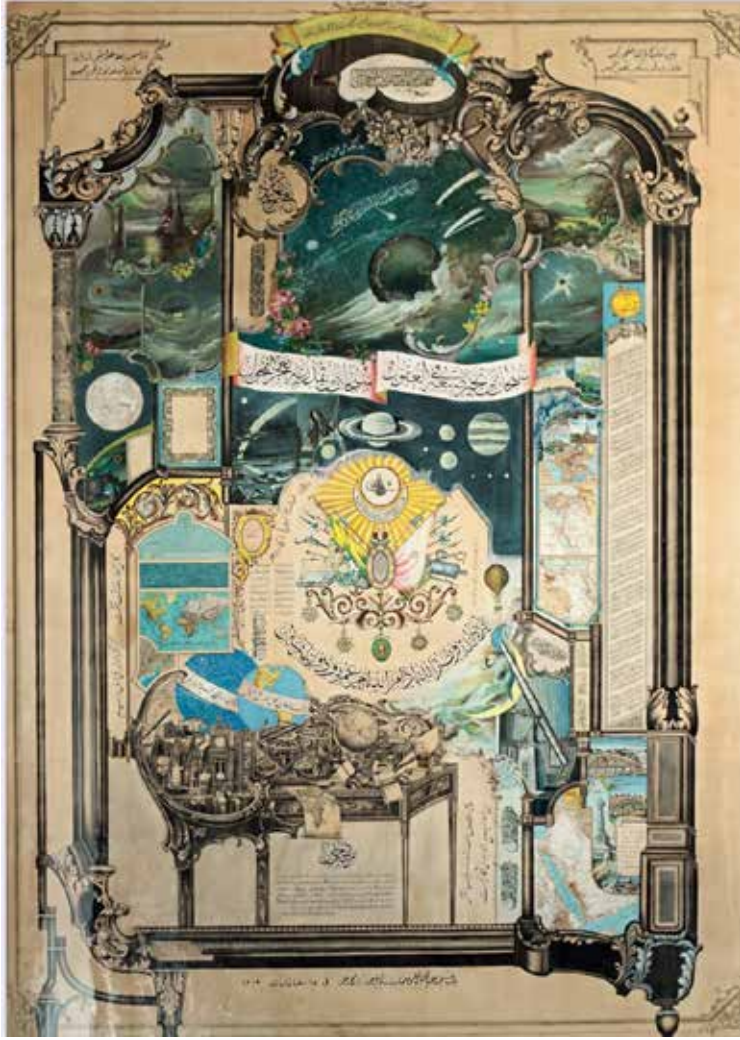
G. 8: *İlmiye İcâzetnâmesi*, 21a, Muhammed Ali imzası (Ekrem Hakkı Ayverdi Koleksiyonu)

20. yüzyıl başlarında, bazı Osmanlı yapılarında görülen Art Nouveau üslûbuna, aynı dönemin tezhip sanatında çok nadir rastlanmaktadır. Bundan dolayı, bu *İlmiye İcâzetnâmesi*’nin içinde Art Nouveau ve Barok üslûbunda bir arada kullanılan tezhipleri çok ender görülen örneklerdir. *İlmiye İcâzetnâmesi* ile ilgili yapılan yayınlarda sadece “Muhammed Ali” ismi zikredilmiş, “Mimarzâde” lakabına yer verilmemiştir.

Milli Saraylar Hat Koleksiyonunun 11/1572 envanter numarasına kayıtlı olan Mimarzâde Muhammed Ali tarafından Hicrî 1319 yılında yazılan ve resmedilen bir levha vardır. Bu levhada Osmanlı Devleti’nin Sultan II. Abdülhamid devrindeki konumuna atıf yapılarak onun zamanında yapılan yenilikler ile Osmanlı’nın dünya görüşünü yansıtan sembolik motifler (Osmanlı arması, haritalar, kutsal kentler, kitaplar, matbaa makinesi, fotoğraf makinesi, saat, denizcilik, eczacılık ve kimyacılık aletleri ile pusula, teleskop, gezegen hareketlerini gösterir küre, yerküre gibi fen aletleri) kullanılmıştır.⁷ (G. 9)

6 Şebnem Eryavuz, Orhan Sakin, Sabiha Göloğlu, Gülnur Duran, *Kubbealtı Vakfı Yazma Eserler Kataloğu* (İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı No: 235, 2021), 510.

7 Gökçe Demiray, “Mimarzade Muhammed Ali’nin Eserinden II. Abdülhamid Döneminden Osmanlı Panaroması,” *Milli Saraylar Dergisi* 15 (2016), 161.

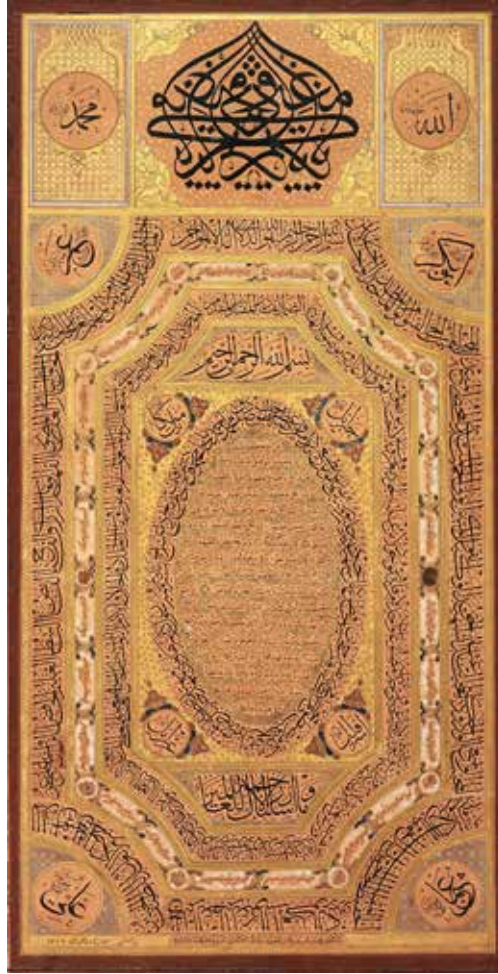


G. 9: Envanter No: 11/1572 levha. (Milli Saraylar Hat Koleksiyonu.)



G. 10: Envanter No: 11/1572, Mimarzâde M. Ali imzası (Milli Saraylar Hat Koleksiyonu)

Bu eserdeki Barok tarzda yapılan tezhipler, Ekrem Hakkı Ayverdi Koleksiyonu'ndaki "İlmiye İcâzetnâmesi"ndeki Barok süslemeler ile aynı üslupta tasarlanmıştır. Eserin altında ta'lik hat ile Hicrî 1319 tarihi ve "Mimarzâde Mehmed Ali" ketebesini yer almaktadır. Mimarzâde Mehmed Ali hem "Hattat" hem de "Müzehhip" olarak hat levhasına imza atmıştır. Buradaki yazılar *İlmiye İcâzetnâmesi*'ndeki ta'lik hat ile aynı tarzda yazılmıştır (G. 10).



G. 11: *Hilye-i Şerif*, Mimarzâde tezhipli (Özel Koleksiyon)



G. 12: *Hilye-i Şerif*, Müzehhip Mimarzâde imzası (Özel Koleksiyon)

İstanbul’da özel bir koleksiyonda Mehmet Aziz tarafından muhakkak celî sülüs, rik’a ve nesih hatla, Hicrî 1324/Miladî 1906 tarihinde yazılan önemli bir *Hilye-i Şerif* bulunmaktadır.⁸ Klâsik *Hilye-i Şerif* formundan farklı olarak tasarlanan eserin yazı dışında kalan alanlarında, altın ağırlıklı malzeme ile rûmî ağırlıklı bitkisel motiflerden oluşan Art Nouveau üslubunda tezhip tasarımı yapılmıştır. Bu tasarımlar yaratıcılıktan uzak, klâsik dönemin kötü taklitleri olarak nitelendirilmektedir (G. 11). Üzerinde Besmele, Hz. Muhammed’in vasıfları, Esmâ-i Hüsna ve 4 Halife’nin (Ebubekir, Ömer, Osman, Ali) isimleri yazılı olan *Hilye-i Şerif*’in tezhipleri, Hicrî 1327/ Miladî 1909 tarihinde, Mimarzâde Mehmed Ali Bey tarafından yapılmıştır. Mimarzâde Mehmed Ali imzası, hilyenin sol alt köşesinde, altın mürekkep ile yazılmıştır.⁹ (G. 12)

Hilyenin tezhipleri *zer-ender-zer* tekniği kullanılarak yapılmıştır. “Altın içinde altın” mânasına gelen *zer-ender-zer* tabiri, altını mat ve parlak tonlarda kullanmak suretiyle yapılan tezhiplere verilen isimdir. Desen zemininde mat, sap ve yapraklarda parlatılmış altın tercih edilmektedir. *Zer-ender-zer*’de aynı renk altın yerine sarı ve yeşil gibi iki renk altın da kullanılabilir. Tahrir çoğunlukla nüans verilmeden çekilmektedir. Altın hâkimiyeti göze çarpan bu tarz bezemelerde sadece çiçeklere hafif tonlarda renk konmaktadır. 16. yüzyılda çok güzel örnekleri görülen *zer-ender-zer* tekniği, daha sonraki yüzyıllarda uğradığı kalite zaafını altın parıltılarıyla gizlemek kaygısıyla 19. yüzyıla kadar tezhip sanatında kullanılmıştır.¹⁰

Mimarzâde Mehmed Ali Efendi, Bolu’daki Büyük Cami’nin mihrap duvarında yer alan üçgen alınlığın üstünde kûfi hat ile kalemişi tekniğinde, Fetih Suresi’nin 29. âyetini (terahüm rûkke’ân sücceden), mihrabın iki yanına “Maşaallah”, “Bârekallah” ibarelerini yazmıştır. Ana kubbe etrafında yer alan pandantiflerdeki Ciharyâr-i Güzîn/Çâryar-ı Güzîn hat levhalarını da (Allah, Muhammed, Ebubekir, Ömer, Osman, Ali, Hasan, Hüseyin) kendisi yazmıştır.¹¹ (G. 13).

8 Zübeyde Cihan Özsayiner, “Hilye- i Şerifler,” *Antika Dergisi* 7 (1985), 29-35.

9 Muhittin Serin, *Hattat Aziz Efendi, Türk Hat Üstadları 1* (İstanbul: Kubbealtı Kültür ve Sanat Vakfı Kubbealtı Neşriyatı, 1988), 49.

10 İnci Ayan Birol, “Tezhip,” *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. 41 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2012), 62.

11 İbrahim Aydın Yüksel, *Bolu Yıldırım Bayezid Külliyesi Hamamlar ve İmareti Camii* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993), 21.



G. 13: Bolu Büyük Camii duvarındaki kalemîşi hatlar ile Hasan ve Hüseyin levhaları. (Zübeyde Cihan Özsayiner, 2015)



G. 14: Sultanahmet Camii'nin mihrap duvarının solunda asılı yağlıboya tablo (Zübeyde Cihan Özsayiner, 2015)

İstanbul'daki Fatih Camii'nin Müezzîn Mahfeli ile Sultanahmet Camii'nin mihrap duvarının solunda yer alan yağlıboya tabloları Mimarzâde tarafından resmedilmiştir. Mimarzâde Mehmed Ali'nin İstanbul'daki Sultanahmet Camii'nin mihrap duvarının solunda asılı olan yağlıboya tablosunda, Mekke Harem-i Şerîf resmedilmiştir. Tablonun üst kısmında, üç kartuş içinde istifli yazılar bulunmaktadır. Ortadaki kartuş içinde, siyah zemin üzerine sarı zırnık mürekkebi kullanılarak Âli İmrân Suresi'nin 96. Âyeti¹² ile 97. Âyeti¹³ birlikte yazılmıştır. Tablonun sol üst kısımdaki kartuşun içine, Âli İmrân Suresi'nin 37. Âyeti¹⁴ yazılmıştır. Sağ kısımdaki kartuşun içine ise Âli İmrân Suresi'nin 39. Âyeti¹⁵ yerleştirilmiştir.

Tablonun sol alt köşesinde “1903” tarihi ve “Meşihatı ulyâ mektubi kalemi hulefâsından Mimarzâde Mehmed Ali” imzası yer almaktadır. Yağlıboya tablo şehircilik tarihi açısından belgesel özelliği taşımaktadır (G. 14).



G. 15: Fatih Camii Müezzîn Mahfelinde bulunan yağlıboya tablo
(Zübeyde Cihan Özsayiner, 2015)

- 12 İne evvele beytin vudî'a linnâsi lellezî bibekkete mubâraken vehuden lil'âlemîn(e)/ (Gerçek şu ki, insanlar için yapılmış olan ilk ev, âlemlere bir hidayet ve bir bereket kaynağı olan Mekke'deki evdir.)
- 13 Fihî âyâtun beyyinâton makâmu ibrahîm(e)(s) vemen dehalehu kâne âminâ(en)(k) veli(A)llâhî 'alâ-nnâsi hiccu-lbeyti meni-stetâ'a ileyhi sebilâ(en)(c) vemen kefera fe-inna(A)llâhe ğaniyyun 'ani-l'âlemîn(e)/(Orada apaçık deliller, İbrâhîm'in makamı vardır. Oraya giren emniyette olur. Gitmeye gücü yetenin o evi ziyaret etmesi, Allah'ın insanlar üzerinde bir hakkıdır. Kim inkâr ederse bilmelidir ki, Allah hiçbir şeye muhtaç değildir.)
- 14 Kulle mâ dehale 'aleyhâ zekeriyyâ-lmihrâbe/ (Zekeriyyâ onun bulunduğu yere, mâbeddeki odaya her girdiğinde)
- 15 Fenâdet-hu-lmelâ-iketu vehuve kâ-imun yusalî fi-lmihrâbi /(O mâbedde durmuş namaz kılarken melekler ona şöyle seslendiler)

İstanbul'daki Fatih Camii Müezzîn Mahfelinde yer alan 174,2x239,7 cm ebadındaki yağlıboya tabloda Mekke, Medine, Yıldız Sarayı ve Hicaz Demiryolu temaları resmedilmiştir. Resmin sol alt köşesinde, “1905 tarihi ve Meşîhatı ulyâ kalemi hulefâsından Mimarzâde Mehmed Ali” imzası yer almaktadır (G. 15). Mimarzâde Mehmed Ali, Bolu Yıldırım Beyazıt Camii duvarına kalemişi olarak yazdığı kûfî hatları, bu tablonun üst sol kısmında da kullandığı görülmektedir.¹⁶ Yağlıboya tablo, Vakıflar Genel Müdürlüğünden onarılmak üzere camiden teslim alınmış ve Türkiye Cumhurbaşkanlığı ile Hollanda İşbirliği Projesi kapsamında (Haziran 2013-21 Şubat 2014 tarihleri arasında) ciddi bir onarım geçirerek daha sonra tekrar Fatih Camii'ndeki yerine asılmıştır.¹⁷



G. 16: Mimarzâde Mehmed Ali Bey (İbnü'l Emin Mahmud Kemal İnal Koleksiyonu)

16 Zübeyde Cihan Özsayiner, “The Last Director Of The Evkaf-i İslamiyye Museum, Mimarzade Muhammed Ali, Calligraphist and Painter”, (Naples: 15th International Congress of Turkish Art, 16-18 September 2015'te sunulan bildiri).

17 Nienke Woltman, Laura Homer, “Mimarzade Mehmet Ali Bey'in Fatih Camii'indeki Tablosu ve Zorlu Restorasyonu,” çev. Esragül Bayraktar, *Milli Saraylar Dergisi* 14 (2016), 175-191.

Mimarzâde Mehmed Ali Bey

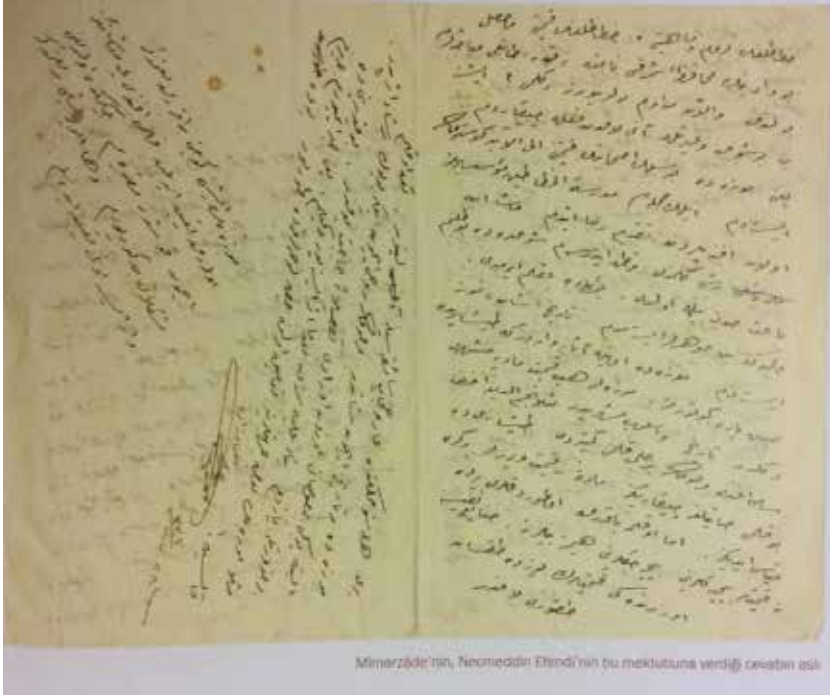
Mehmed Ali Efendi, Hicrî 1296/ Miladî 1879 tarihinde Bolu’da doğmuştur. Dülger Mehmet Efendi’nin oğludur. Bolu İbtidai, Rüşdî ve İdâdî Mekteplerinde okumuş, İdâdiden Hicrî 1315/ Miladî 1899 tarihinde başarılı bir derece ile mezun olmuştur (G.16). Mimarzâde ta’lik yazıda ustalaşmıştır. Her yazıyı beğenmeyen ta’lik hattatlarından Safranbolulu merhum Vasfî Efendi’nin Mimarzâde’nin ta’lik hattını takdir ettiği söylenmektedir. Sülüs ve nesih yazılarını hocası Bakkal (Filibeli) Hacı Ârif Efendi’den öğrenmiştir. İstanbul’a gelerek Çarşambalı Ahmed Hamdî Efendi’den Hicrî 1327/ Miladî 1909 tarihinde icâzetrâme almış olup, ayrıca Sanayi Nefise Mektebi Mimarlık Bölümünden Hicrî 28 Eylül 1328/ Miladî 1912 tarihinde üstün başarı derecesi ile mezun olmuştur.

Hicrî 1 Ağustos 1325/ Miladî 1909 tarihinde; “200” kuruş maaşla, “Meşihat Mektubi Kalemi” ikinci sınıf kâtipliğine ve buna ek olarak “300” kuruş maaşla, “Daru’l Hilafeti’l Aliyye Medresesi Hutut Muallimliğine” tâyin edilmiştir. İtilâfçılar meselesinden dolayı, İttihad ve Terakki Hükümeti tarafından Sinop’a sürülmüş, geri döndükten sonra, Hicrî 1 Mart 1332/ Miladî 1916 tarihinde “200 kuruş “maaşla Fatih’te “Vakıf Mektebi” el işleri, buna ek olarak, yedi ay sonra, “200” kuruş ücret zammı ile “Hüsn-i Hat”, bilahare “Mecidiye Mektebi” resim ve ev işleri, “Medresetülirşad”¹⁸ ve “Darüşşefeka İnşa Muallimliğine” tâyin edilmiştir. “Mimarzâde Mehmed Ali”, Osmanlı’nın son Şeyhülislâmlarından Mustafa Sabri Efendi’nin damadıdır. Kayınpederi Mustafa Sabri Efendi’nin “Makam-ı Meşihat” ta bulunduğu sırada, Hicrî 16 Mart 1335/ Miladî 1919 tarihinde; “4000” kuruş maaşla, “Evkaf-ı İslâmiyye Müzesi” ve ayrıca “2000” kuruş maaşla “Medresetü’l Hattâtin Müdiriyyetlerine” atanmıştır.¹⁹ Medresetü’l Hattâtin Müdürlüğü sırasında, mubassırlık görevinden yazılı olarak istifa ettiğine dair, hattat Necmeddin Efendi’ye yazmış olduğu, 28 Mart 1337 tarihli rik’a hatlı mektubu²⁰ bulunmaktadır (G. 17).

18 Vaiz, hatip ve imam yetiştirmek için Medreset’ül Vâizin ile Medreset’ül Eimme Ve’l Huteba’ birleştirilmesiyle, İstanbul’da 1919 da açılan okul.

19 İbnü’l Emin Mahmud Kemal İnal, *Son Hattatlar* (İstanbul: Maarif Basımevi, 1955), 576, 580.

20 Mustafa Uğur Derman, *Medresetül-Hattatin Yüz Yaşında* (İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı Yayıncılık, 2015), 29.



G. 17: Mimarzâde'nin rik'a hatlı mektubu (Uğur Derman, *Medresetül-Hattatin Yüz Yaşında*, 29)

Mimarzâde'nin “Evkaf-ı İslâmiye Müzesi” Müdürlüğünü yönetirken, müzenin gelişmesi için meclis tarafından verilen karar üzerine yapılan ve yapılacak olan işleri, kendine mal ederek, davet ettiği gazete muhabirlerine anlatıp yazdırdığı için, kendisine ihtarda bulunulmuştur. İtilâf ve Hürriyet Fırkası Erkanından bazıları ile “Evkaf-ı İslâmiye Müzesi” binasında toplandığı ve fırka işlerini müzakere yaptığından dolayı, bu konu heyet tarafından gizli bir yazı ile kayın pederi Mustafa Sabri Efendiye bildirilmiştir.

İbnü'l Emin Mahmud Kemal İnal, Mimarzâde Mehmed Ali'nin vefatından sonra, bir müze kurmak üzere veliaht Prens Mehmed Ali Paşa'nın dâveti ile ikinci kez Mısır'a gitmiştir. Orada Mimarzâdenin kayın pederi Mustafa Sabri Efendi ile görüşüp ona ait bir yazısını almak istediye de örnek olarak koyacak yazı bulamamıştır. Bundan dolayı, *Beyânü'l-Hak* mecmuasının kapaklarında kullanılan ta'lik ve sülüs hatlarını müzeye koymak zorunda kalmıştır.²¹

Kuva-yi Millîye Hükümetinin kurulması üzerine, Ferid Paşa kabinesinde bulunanlar İstanbul'dan ayrılmışlardır. Mimarzâde Mehmed Ali, kayın pederi Mustafa Sabri Efendi ile beraber Romanya'ya gitmiştir. Daha sonra Mısır'a giderek Kahire'ye yerleşmişler, vefatlarına kadar orada kalmışlardır. Mimarzâdenin Kral Fuad'ın kurduğu

21 İbnü'l Emin Mahmud Kemal İnal, *Son Hattatlar*, 576.

“Tahsinü’l Hutut Medresesinde” hat ve tezhip hocalığına atanarak ders verdiği bilinmektedir. 16 Kânunisani 1938 tarihinde, Kahire’de istasyonda geçirdiği tramvay kazası sonucu vefat etmiştir.²²

Mimarzâde, mimar, müzehhip, ressam ve hattat olarak düzenlediği tasarımları *Beyânü’l-Hak* mecmuasında yayınlamıştır. Mimarzâde Mehmed Ali’nin *Beyânü’l-Hak* mecmuasının kapaklarını bir grafiker gibi “istifli sülüs”, “ta’lik” hatlar ile Barok ve Art Nouveau tezhipler ile bezediği görülmektedir.



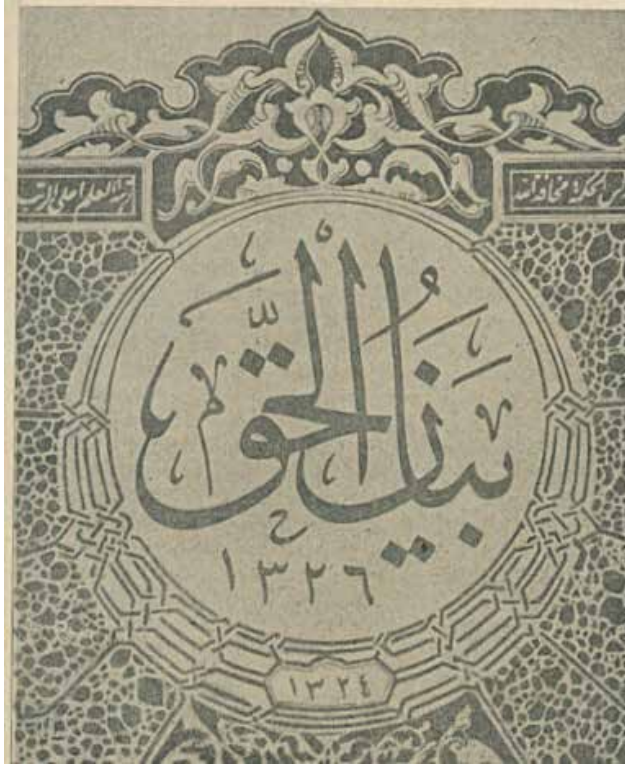
G. 18: *Beyânü’l-Hak* mecmuası kapağı, Art Nouvea tezhip örneği (İbnü’l Emin Mahmud Kemal İnal, *Son Hattatlar*, 580)

Talik hat ile yazılmış “*Beyânü’l-Hak*” isminin etrafında, kıvrımlı dalların üzerinde yer alan rûmî motiflerinin oluşturduğu bir çerçeve yapılmıştır. Solda bir mimari içinde asılı bir kandil, sol altta masa üzerinde kitaplar ile hokka ve kalem yer almaktadır. Sağda açılır kapanır bir rahle üzerinde bir yazma eser görülmektedir. Bunların üstünü çeviren kıvrık dallar ve yaprak motifi yer almaktadır. Dergi kapağını dolduran tasarım Art Nouvea üslubundadır.²³ (G. 18)

Farklı bir sayıdaki derginin üzerinde düğümlü kartuşların oluşturduğu hilâl formunun ortasına istifli sülüs hat ile “*Beyânü’l-Hak*” ismi yazılmıştır. Hilâl formunun etrafındaki alan mermer taklidi bir tasarım ile doldurulmuştur (G. 19).

²² İbnü’l Emin Mahmud Kemal İnal, *Son Hattatlar*, 580.

²³ İbnü’l Emin Mahmud Kemal İnal, *Son Hattatlar*, 578.



G. 19: *Beyânü'l-Hak* Mecmuası kapağı, Barok tezhip örneği
(İbnü'l Emin Mahmud Kemal İnal, *Son Hattatlar Son Hattatlar*, 579)

İstifli yazının üst kısmında kıvrık dallar ile birbirine bağlanan rûmî motiflerinin oluşturduğu bir tepelik yer almaktadır. Tepeliğin iki yanında tâlik yazılı dikdörtgen alanlar bulunmaktadır. Dergi kapağını dolduran tasarım Barok²⁴ üslûbunda düzenlenmiştir. *Beyânü'l-Hak* mecmuası 1908-1912 yılları arasında 182 sayı olarak yayınlanmıştır. Mecmuanın 26. ve 43. sayıları arasındaki Mesul Müdürlüğü, Mimarzâde Mehmed Ali Bey tarafından yürütülmüştür. Mimarzâdenin *Beyânü'l-Hak* mecmuasındaki idarî görevinden başka, yazar kadrosunun içinde de yer aldığı bilinmektedir.²⁵

Sonuç

Ekrem Hakkı Ayverdi'nin oluşturduğu zengin koleksiyonundaki yazma eserler içinde yer alan *İlmiye İcâzetnâmesi* ile ilgili olarak şimdye kadar yapılan akademik

24 Nurhan Atasoy, "Barok," *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. 5 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1992), 81. Barok, 1600-1750 yılları arasında Avrupa'da görülen bir sanat üslûbudur. Portekizce "barocco" kelimesinden gelmekte olup "gayrimuntazam inci" anlamındadır. İtalya'da ortaya çıkan, gösterişli, abartılı ve kurallara uymayan tarzı sebebiyle önceleri Fransızlar'ın klasik zevk anlayışına ters düşmüştür. Bu üslûptaki mimarinin önemli özelliklerinden biri de yapı sanatının heykel, süsleme ve resim ile ayrılmaz bir bütün hâlini alması, süslemede yoğun bir şekilde "s" ve "c" kıvrımlarının, istiridye kabuğu motiflerinin ve altın yaldızın kullanılmasıdır.

25 Mimarzâde Mehmet Ali, "Urvetü'l-vuskâ I", *Beyânü'l-Hak* 1/8, 28 Şevval 1326-10 Teşrinisani 1324, 164-166.

yayınlarında müzehhip ismi olarak sadece “Mehmed Ali” ismi zikredilmiştir. *İlmîye İcâzetnâmesi içindeki müzehhip* imzasının “Mimarzâde Mehmed Ali’ye” ait olduğu ilk defa bu makalede ortaya konulmuştur.

Özellikle yazma eser ve hat levhaları ile *Beyânü'l-Hak* mecmuasının kapaklarında kullandığı tezhiplerin motiflerinde, devrinde az kullanılan Art Nouveau ve Barok üsluplarındaki tasarımları tercih etmesi Mimarzâde Mehmed Ali’yi farklı kılmaktadır.

Bolulu olması nedeniyle doğduğu topraklarda bulunan Yıldırım Bayezîd Camii’nin duvarlarına kalemişi tekniğinde tasarladığı celi sülüs ve kûfi hat örnekleri ile cami pandantiflerine yerleştirdiği imzalı, celi sülüs Ciharyâr-i Güzin/ Çâryar-ı Güzîn hat levhalarını asmaşısı onun hat sanatında da başarılı olduğunu kanıtlamaktadır.

Sultanahmet ve Fatih Camilerinde sergilenen yağlıboya tablolarında kutsal kent (Mekke, Medine) kavramı ile yaşadığı devirdeki Osmanlı Devleti’nin yapmış olduğu ulaşım yeniliklerine (Hicaz demiryolu) yer vermiştir. Sultanların devleti otoritesiz bırakmamak mantığı ile hacca gidememelerinden dolayı, kutsal şehirlere olan özlem ve saygısına da bu resimler aracılığı ile göndermeler yapmıştır. Mimarzâde’nin yağlıboya resimleri, içinde yer alan ve günümüzde yok olan taşınmaz kültür varlıklarını göstermesi açısından belgesel niteliği taşımaktadır. Milli Saraylar Hat Koleksiyonunda bulunan hattat ve müzehhip olarak tasarladığı bir levhada, Osmanlı’nın dünya görüşünü ve değer yargılarını sembolik formlarla başarılı bir şekilde ifade etmiştir.

Rönesans devrinde görüldüğü gibi Osmanlı döneminde de Hezârfen (çok yetenekli olup elinden çok iş ve sanat gelen, çok şey bilen ve yapabilen kimse) olarak adlandırılan, Matrakçı Nasuh (Matrakçı, Silâhşor, Mînyatür Sanatçısı), Necmeddin Okyay (Hattat, Ebru Sanatçısı, Kemankeş, Gül Yetiştiricisi, Tuğrakeş ve İsmürekkebi İmali, Aharcılık, Mücellidlik gibi Kitap Sanatları Ustası, İmam ve Hatip), Mustafa Düzgünman (Ebru Sanatçısı, Mücellid) gibi sanatçıların varlığı bilinmektedir.

Mimar, Ressam, Müzehhip ve Hattat olan Mimarzâde Muhammed Ali’nin şahsında, Osmanlı döneminde Hezârfen sanatçılarının olması ve onların ortaya koydukları hat, tezhip, resim dalındaki değerli eserlerinin korunarak günümüze özgün şekliyle ulaştırılması büyük önem taşımaktadır.

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

- Aslanoğlu, İnci. “Glasgow Sanat ve Mimarlık Okulu ve Charles Rennie Mackintosh”. *Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Dergisi* 1/1 (1975): 23-30.
- Atasoy, Nurhan. “Barok.” *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 5. cilt. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1992), 81-83.
- Batur, Afife. “Art Nouveau.” *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. 1. cilt. İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları, 1993, 327-328.
- Birol, İnci Ayan. “Tezhip.” *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 41. cilt. İstanbul: Diyanet Vakfı Yayını 2012), 61-62.
- Demiray, Gökçe. “Mimarzade Muhammed Ali’nin Eserinden II. Abdülhamid Döneminden Osmanlı Panoraması.” *Milli Saraylar Dergisi* 15 (2016): 160-167.
- Demiriz, Yıldız. *Osmanlı Kitap Sanatında Doğal Çiçekler*. İstanbul: Yorum Sanat, 2005.
- Derman, Mustafa Uğur. *Medresetül-Hattatin Yüz Yaşında*. İstanbul, Kubbealtı Neşriyatı Yayıncılık, 2015.
- Ekrem Hakkı Ayverdi 1899-1984, Mimarlık Tarihçisi ve Restoratör, Koleksiyoner*. Ed. M. Baha Tanman. İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayını, 2014.
- Ergin, Nihat. “İstanbul Üniversitesi Kütüphanesinde Bulunan “Art Nouveau” Süslemeli Albümler.” *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi* 6 (1989): 9-14.
- Eryavuz, Şebnem, Orhan Sakin, Sabiha Göloğlu ve Gülnur Duran, *Kubbealtı Vakfı Yazma Eserler Kataloğu*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı No: 235, 202, 510-513.
- İbnü’l Emin Mahmud Kemal İnal. *Son Hattatlar*. İstanbul: Maarif Basımevi, 1955.
- İrepoğlu, Gül. “Sultan II. Abdülhamid Döneminde Yeni Bir Anlayış, Art Nouveau.” *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi* 9 (1990): 9-14.
- Mackintosh, Alastair. *Symbolism and Art Nouveau*. Londra: Thames and Hudson, 1975.
- Mimarzâde Mehmet Ali, “Urvetü’l-vuskâ I”, *Beyânü’l-Hak* 1/8, 28 Şevval 1326-10 Teşrinisani 1324, 164-166.
- Özsayiner, Zübeyde Cihan. “Hilye- i Şerifler.” *Antika Dergisi* 7 (1985): 29-35.
- Özsayiner, Zübeyde Cihan. “The Last Director of The Evkaf-i Islamiyye Museum, Mimarzade Muhammed Ali, Calligraphist and Painter” (Naples: *15th International Congress of Turkish Art*, 16-18 September 2015’te sunulan bildiri).
- Serin, Muhittin. “Kubbealtı Akademisi Kültür ve San’at Vakfı Ekrem Hakkı Ayverdi Hat Koleksiyonu Envanteri.” *Ekrem Hakkı Ayverdi Hatıra Kitabı*. İstanbul: Fetih Cemiyeti Yayınları, 1995, 43.
- Serin, Muhittin. *Hattat Aziz Efendi, Türk Hat Üstadları 1*. İstanbul: Kubbealtı Kültür ve Sanat Vakfı Kubbealtı Neşriyatı, 1988.
- Woltman, Nienke ve Laura Homer. “Mimarzade Mehmet Ali Bey’in Fatih Camii’indeki Tablosu ve Zorlu Restorasyonu.” Çev. Esragül Bayraktar. *Milli Saraylar Dergisi* 14 (2016): 175-191.
- Yüksel, İbrahim Aydın. *Bolu Yıldırım Bayezid Külliyesi Hamamlar ve İmaret Camii*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993.

Urban Environmental Aesthetic and Identity: The Case of Masouleh, Iran

Kentsel Çevresel Estetik ve Kimlik: Masouleh Örneği, İran

Azadeh Rezafer* 

Abstract

Urban environmental aesthetics and place identity have begun to take their place on the design and planning agenda, especially in recent years. Urbanization resulting from competition between cities has caused the loss of identity and aesthetics in cities all over the world. The decreasing use of traditional building methods and planning, without consideration of the local context, by developers, authorities, and even administrators of cities has led cities to resemble each other. In light of these developments, the shape, form, texture, and especially identity and aesthetics of settlements become important in planning and urban design. While the concepts of aesthetics and urban identity are difficult to define, there are some parameters to evaluate them.

This paper has two main objectives. The first is to determine parameters to evaluate aesthetics and urban identity. The second is to check these parameters over historical and touristic settlements. For this purpose, the concepts of aesthetics and spatial identity will be explained within the scope of the literature. The city of Masouleh in Iran has been chosen as an example of a historical and touristic settlement. The systematic development of the historical settlement, as well as the landscape, identity, and aesthetics of the environment's harmony and texture, were evaluated with a descriptive-analytical approach methodology based on the parameters revealed in the scope of the research. The findings aim to reveal the aesthetics and identity of historical residential areas. Including this information in scientific studies will lead to the design of more aesthetic settlements in the future.

Keywords

Aesthetics, Identity, Historical Settlements, Masouleh, Iran

Öz

Kent, çevre estetiği ve mekân kimliği, özellikle son yıllarda tasarım ve planlama gündemindedir. Rekabete dayalı kentleşme, tüm dünyada kimlik ve estetik kaybına sebep olmaktadır. Geleneksel yapı yöntemlerinin kullanımının azalması ve geliştiriciler, yetkililer ve hatta kent yöneticileri tarafından yerel bağlam dikkate alınmadan yapılan planlar tüm kentlerin birbirine benzemesine yol açmaktadır. Kentlerin gitgide birbirine benzemeye başlamasıyla, şekli, formu, dokusu ve özellikle kimlik ve estetiği, günümüzde önem kazanmıştır. Estetik ve kentsel kimlik kavramlarının tanımlanması zor olmasına rağmen, onları değerlendirmek için bazı parametreler bulunmaktadır.

Bu araştırmanın iki temel amacı bulunmaktadır. Birincisi, estetik ve kentsel kimliği değerlendirmek için parametrelerin belirlenmesidir. İkincisi ise, bu parametreleri, tarihî ve turistik yerleşim üzerinden denetlemektir. Bu amaçla estetik ve

* **Correspondence to:** Azadeh Rezafer (Asst. Prof.), Istanbul Arel University, Faculty of Engineering and Architecture, Department of Architecture, Istanbul, Turkey. E-mail: azadehrezafar@arel.edu.tr ORCID: 0000-0002-0266-4826

To cite this article: Rezafer, Azadeh. "Urban Environmental Aesthetic and Identity: The Case of Masouleh, Iran." *Art-Sanat*, 17(2022): 397–418. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2022.17.842486>

mekân kimliği kavramları, literatür araştırması kapsamında ele alınmıştır. Çalışmada İran'ın Masouleh kenti, tarihî ve turistik yerleşime örnek olarak seçilmiştir. Tarihî yerleşimin sistematik gelişimi ile peyzaj, çevresel uyum ve dokusundaki kimlik ve estetik, araştırma kapsamında ortaya koyulan parametreler üzerinden betimsel-analitik yaklaşım metodolojisi ile değerlendirilmiştir. Bu araştırma bulguları, tarihî yerleşim alanlarının estetiği ve kimliğini ortaya koymaya yönelik bilgilerdir. Bu bilgilerin bilimsel çalışmalara dâhil edilmesinin gelecekte daha estetik yerleşimlerin tasarlanmasına yardımcı olabileceği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler

Estetik, Kimlik, Tarihi Yerleşimler, Masouleh, İran

Genişletilmiş Özet

Kentler çok boyutlu sosyal, kültürel, doğal, tarihî, mimari ve yapay öğeleri içinde barındıran karmaşık ve dinamik sistemlerdir. Endüstrileşme ile başlayan ve günümüzde hız kazanan kentleşme ve göç süreciyle birlikte, tasarımcılar, yetkililer ve hatta yöneticiler tarafından yerel bağlam, tarih, kültür, estetik, geleneksel yapı yöntemleri ve planlama, dikkate alınmadan kentsel yerleşim alanları gelişmektedir. Buna ek olarak kentler arası rekabete dayalı planlı veya plansız kentleşme, tüm dünya kentlerinde kimlik ve estetik kaybına neden olmaktadır. Gitgide yeşil alanların azalması ve birbiriyle uyumsuz yüksek yapıların artması, kentsel estetiği ve kimliği olumsuz etkilemektedir. Böylece kentleşme sürecinde, tarihî, kentsel, estetik değerlerin yitirilmiş olması, özellikle son yıllarda kentsel estetik ve mekânsal kimlik kavramlarının kentsel tasarım ve planlama gündeminde yer almasına yol açmıştır. Herhangi bir yerleşimin kırdan kente geçişi, literatürde kentleşme olarak ifade edilmektedir. Yerel bağlam ve mimari estetikten yoksun olarak hızlıca gelişen yerleşim alanları, tüm kentlerin birbirine benzemesine sebep olmaktadır. Kendi özgün kültür ve kimliğinin kaybolduğu birbirine benzeyen kentler, aynı zamanda görsel kirliliğe de yol açmaktadır. Bu durumun artması ile birlikte, yerleşim yerlerinin şekli, formu, dokusu ve özellikle kimlik ve estetiği günümüz planlama ve kentsel tasarım gündeminde önem kazanmıştır. Estetik, kentlerin birbirinden ayırt edilmesini sağlayan bir değerdir. Kimlik ise, bir yeri diğerlerinden farklı kılan sürekli benzerlikler ve birlikteliklerdir. Estetik duyarlılık ile tasarlanmış çevre, fiziksel, sosyal ve ruhsal sağlığın yanı sıra, yaşam kalitesini yükseltip kentin algılanmasını kolaylaştırıp gayrimenkul değer artışını sağlamaktadır.

Doğada ve sanatta güzeli konu edinmek, onu aramak ve algılamak olarak tanımlanan estetik, tarih boyunca, 'güzel' kavramı ile ilişkilendirilmiştir. Bu tanım, kendine özgülük ve özgünlük kavramıyla beraber, kimliği ifade etmektedir. İnsanlar için estetik kabul edilen güzel bir kent imgesi aynı zamanda insanca yaşamın gerekliliğini sağlamaktadır. Diğer taraftan kentsel kimlik doğal, yapılaşmış ve sosyal çevreden oluşmaktadır. Bu çevrelerde oluşan farklılıklar, insanların kendisine göre oluşturdukları estetik değer ve kimliktir.

Estetik kalite, fiziksel çevrenin başarılı biçimde inşa edilmesi anlamına gelse de kavramsal açıdan görecelidir. Yani estetik kavramı kişiden kişiye farklılık göster-

mektedir. İnsan tarafından oluşan yapılar ile doğal çevre arasında uyumun sağlanması, bu yapıların insanın sanatsal ve duygusal yönünü açığa çıkartması gereklidir. Yapılar arasındaki uyum, doğa ve yeşil alanlar, tarihi eserler, kültürel değerler, sosyal tesisler ve tüm kentsel öğelerin arasında uyumun sağlanması kentsel estetik ve kalite için gerekli parametrelerdir. Aynı zamanda yapay ve doğal elemanlar, bitki örtüsü, iklim koşulları, mimari, coğrafya, uygarlıklar ve yerel gelenekler, yaşam biçimleri, ekonomik ve politik yapı kentsel kimliğin bileşenleridir. Dolayısıyla kamusal, ortak ve kentsel omurga alanlarının estetiğini sağlamak, sosyal, kültürel ve tarihî değerleri dikkate almak, kentsel estetik ve kimliğe ulaşmak ve bütünlüğü sağlamak açısından önemlidir. Bu durum günümüz kentlerinde birtakım biçimsel müdahaleler, görsel güzellik ve süslemelerden öteye gidememektedir.

Son zamanlarda, kentsel estetik ve kimlik, mimari, kentsel planlama, tasarım ve bilimsel çalışmalara konu olmuştur. Estetik ve kentsel kimlik kavramlarının değerlendirilmesi için, literatürde bazı parametreler bulunmaktadır. Bu parametreler genel olarak kentsel tasarım çalışmalarında yer almaktadır. Kenti oluşturan biçimsel, formal ve fiziksel değerler ile imgesel veya sembolik değerler kentsel estetiği oluşturmaktadır. Şekil, oran, düzen, hiyerarşi ve mekânlar arası etkileşim gibi değerler biçimsel/formal estetik bileşeni oluşturmaktadır. İmgesel estetik ise, yapılara insanların kültürel değer yargılarına, tecrübelerine ve bakış açılarına veya algı-anlam ilişkisine dayanarak verdikleri anlamlardır. Bunun yanı sıra ritim, harmoni, denge ve birlik ilkeleri tasarımda geçerli olan, göze hoş gelen bileşenler veya estetik parametreler olarak kabul edilmektedir. Bu parametreler aynı zamanda mimarinin dışsal estetik özelliklerini değerlendirmek için kullanılmaktadır. Dolayısıyla estetik, biçim ve anlam ile ilgili bir değerdir. Bu parametrelerin yanı sıra; estetik değerlendirme farklı toplumlar, kültürler ve kişiler arasında farklılık gösterebilmektedir. Bu kapsamda, tarihî ve turistik yerleşim alanları, yöresel kimlik ve estetik değerlerin sürekliliğinin sağlanması açısından önem arz etmektedir. Geleneksel mimari ve mekânsal çözümler ve yerel kültürel değerler bu yerleşim alanlarının estetik özelliğini taşımaktadır. Zira, geleneksel mimari üretiminde, mimar veya herhangi bir uzmana gereksinim duyulmadan toplumun ihtiyaçlarını göz önünde bulundurarak kültürel değerler doğrultusunda mekânsal organizasyonlar yapılmaktadır. Yerel halkın sanat alışkanlıkları, gelenek ve görenekleri ve yaşam biçimleri yapı kültürüne yansıtılmaktadır.

Bu araştırmanın amacı, kentsel estetik ve kimlik kavramlarını turistik ve tarihî bir yerleşim alanı üzerinden değerlendirmektir. Bu amaç için İran'ın Masouleh kenti seçilmiştir. Masouleh, Zengin İran kültürü ve konut mimarisıyla literatüre sıkça konu olmuştur. Masouleh, mekân organizasyonu, konut, malzeme tipolojisi ve kentsel formu ile kendine özgü merdiven kavramıyla gelişen ve bu özelliğini koruyan bir yerleşim alanıdır. Burada mekânsal gereksinimler, yerleşimin gelenek, görenek, kültür ve yaşam biçimini en iyi şekilde karşılamaktadır. Kent, Çevre ve insana saygılı,

ekolojik dengeye duyarlı, bölgenin iklim verilerini dikkate alan, yerel malzemelerin kullanımına öncelik veren özgün mimari çözümleri ve detayları ile zamana ve çevreye uyumlu estetik değerler içermektedir. Kısacası, Masouleh yerleşimin ruhu (genius loci) kavramının izini karakteristik mekânsal özelliklerinde doğal ve yapılı çevresiyle sürdürmektedir.

Ne yazık ki, günümüzde kentsel estetik bilimsel şekilde ele alınmayıp kişisel ve sübjektif yorumlarla değerlendirilmektedir. Bu araştırmada betimsel-analitik yaklaşım metodolojisi kullanılmıştır. Kentsel estetik ve kimlik parametrelerini ortaya çıkarmak için literatür çalışması yapılmıştır. Seçilen örnek yerleşim alanı olan Masouleh, çağdaş yerleşim tasarımında teraslı ev karakteristiğine sahiptir ve gelecekte aynı dinamiğe sahip olan yerleşimlerin estetik olarak tasarlanması için iyi bir örnek olacaktır. Aynı zamanda, geleneksel mimari parametreleri kullanmak günümüz sürdürülebilir mimari tasarımlar yaratmayı mümkün kılmaktadır. Bu çalışma ile tarihî estetik ve kimlik parametreleri yeni yerleşim alanları içinde korunup sürdürülebilir kent estetiğinin gelişmesinin sağlanabileceği düşünülmektedir.

Introduction

Cities and regions face major challenges posed by rapid urbanization, which refers to a general increase and explosion in population and the amount of industrialization of a settlement¹. The effects of rapid urbanization are urban explosion, environmental disruption, disappearing identity, deformation of the city, and city pattern transformation. Thus, with rising populations and urbanization, patterns of land use and landscape have been altered². Indeed, the loss of place-based identity and aesthetics has occurred in tandem with the phenomenon of rapid urbanization. Cities' excessive growth, the effect of competitiveness and urbanization, has caused the loss of basic or acquired aesthetic values. Rapid and unplanned urbanization and growth has meant that cities all over the world increasingly resemble each other. After the 1980s, shape, form, texture, and especially identity and aesthetics began to gain importance, and aesthetic issues began to enter into the design and planning agenda. At the same time, the most important effect in the spatial aspects of cities and regions has been the loss of historical aesthetic parameters and the lack of consideration for vernacular and local textures in urban design and architecture. According to the literature, vernacular architecture is derived from the Latin word "vernaculus," which means native. It can also be called "the architecture of the people"³. It is a kind of building done by local people using traditional technologies. Locally available materials are used in these settlements in order to match environmental contexts and to accommodate their lives⁴. A process of vernacular design is based on models that attend to different necessities, for example, the climate and generating different solutions for a single problem⁵. In other words, the identity, intention, purpose and anonymity of the designers, the nature of the relationship to landscape and site, and the effectiveness of the response to climate are among the parameters that Rapoport defined for vernacular design⁶. Since historical and vernacular settlements protect their identity and continue to use local textures and aesthetic parameters, they could be an appropriate answer for today's rapid and unplanned urbanized settlements. Logical solutions for human comfort are

- 1 S. Uttara, Nishi Bhuvandas and Vanita Aggarwal, "Impacts of Urbanization on Environment," *International Journal of Research in Engineering & Applied Sciences (IJREAS)* 2/2 (2012), 1637-1645.
- 2 Sivan Hisham Al Jarah, Bo Zhou, Rebaz Jalil Abdullah, Yawen Lu and Wenting Yu, "Urbanization and Urban Sprawl Issues in City Structure, A Case of the Sulaymanieh Iraqi Kurdistan Region," *Sustainability* 11/2 (2019), 1-21.
- 3 Elaheh Amini, "A Comparison Study of Vernacular Settlements in Iran; Case of Masouleh and Abyaneh Villages," (MSc. Thesis, Istanbul Technical University, 2019), 40-50.
- 4 Sadra Sahebzadeh, Abolfazl Heidari, Hamed Kamelnia, Abolfazl Baghbani, "Sustainable Features of Iran's Vernacular Architecture: A Comparative Study Between the Architecture of Hot-arid and Hot-arid-windy Regions," *Sustainability* 9/5 (2017), 1-28.
- 5 Ruben Alcolea, Aitor Acilu, "From Sea to Stone Cradle of Avant-Garde" *Surveys on Vernacular Architecture, Their Significance in the 20th Century Architectural Culture Conference Proceedings* (Porto: Escola Superior Artística do Porto, 2012), 83-97.
- 6 Maria de Betani Cavalcanti, *Aesthetics and the Use of Local Resources: the Folk Built Environment of Inland Pernambuco*, IAPS 14 Book of Proceedings (Stockholm, Sweden: Royal Institute of Technology, 1996), 235-242.

recommended by vernacular architects, as they tend to match architectural space with the conditions of their surrounding environment⁷. In addition to reflecting the environmental and cultural contexts in their logical solutions⁸, vernacular architecture protects the aesthetic values of the settlement and thus raises the quality of life.

Iran has many forms of vernacular and historical settlements. These settlements constitute the greater part of Iran's traditional architecture, which dates back almost 8000 years⁹. Different climatic regions as well as diverse cultural backgrounds and ethnic groups¹⁰ created different historical settlements across the country. Local groups developed and connected their social, cultural, ritual, and symbolic values, as well as practical functions, through the art of adaption to context, which reflects the meaning of place identity. The aim of this research is to identify the identity and aesthetic features of vernacular settlements by selecting Masouleh as a case study. By revealing the aesthetic and identity features of this settlement, which responded to the city's topographical situation, and incorporating them into solutions for modern settlements, the research will show the ease with which more aesthetic settlements can be designed.

First the article will outline the research process and then provide a literature review. The concepts of aesthetic value and place identity will be discussed in this section, in order to reveal the accepted parameters in these two areas of the literature. The third section will provide an analysis of the selected case study. The architectural, geographical, landscape, and socio-cultural features of the settlement are discussed in this section. The next section evaluates the aesthetic parameters derived from the research on Masouleh, while the final section offers conclusions.

1. Research Process

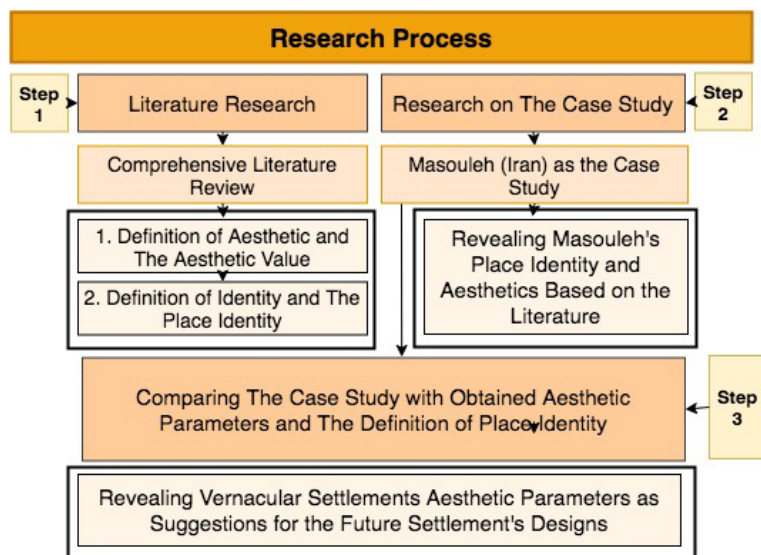
The research process is shown in figure 1. In this research, a descriptive-analytical approach was used for the methodology. This method was used in order to reveal the theoretical investigation which was collected from research articles and studies as well as books and related scientific websites.

7 Hamidreza Shoaie, Farah Habib, "Iranian Sustainable Vernacular Architecture," *Advance in Environmental Biology* 7/13 (2013), 4451-4459.

8 Sahebzadeh, Heidari, Kamelnia and Baghbani, "Sustainable Features of Iran's Vernacular Architecture: A Comparative Study Between the Architecture of Hot-Arid and Hot-Arid-Windy Regions," 1-28.

9 Sahebzadeh, Heidari, Kamelnia and Baghbani, "Sustainable Features of Iran's Vernacular Architecture: A Comparative Study Between the Architecture of Hot-Arid and Hot-Arid-Windy Regions," 1-28.

10 Ehsan Reza, "Identification of Staircase House Type in Rural Architecture of Iran: Masouleh and Abyaneh Settlements," (MSc. Thesis, Eastern Mediterranean University, 2011).



F. 1: Process of the Research (Azadeh Rezafar, 2021).

The method compares theoretical concepts within the research area. As shown in figure 1, the research is based on three steps. The first step is a literature review, which consists of two stages: 1. Definition of aesthetics and aesthetic value; 2. Definition of identity and place identity. The second step is research on the case study in order to reveal the case study's aesthetic and identity features. The final step compares the case study with the obtained aesthetic and identity parameters, as well as an evaluation and conclusion.

2. Literature Review

2.1. Aesthetic Value

Beauty should not be neglected in discussion of aesthetic issues. The term aesthetic comes from the Greek and originally means perception¹¹. Discussions of the term beauty date back to the beginning of the history of philosophy. One prominent definition saw beauty as the presence of order and harmony, which creates joy, pleasure, imagination, and excellent human tendencies¹². The aesthetic concept of beauty also has its roots in ancient Greece, in which balance, harmony, and proportion were accepted as the basis for beauty at the time¹³.

11 Jörg Kurt Greuther, *Aesthetics in Architecture*, Translated by J. Pakzad and A. R. Homayon (Tehran: Publication Beheshti University, 2004), 20-50.

12 Mana Pirhadi, Maryam Pirhadi and Fatemeh Tavakoli, "The Study of the Concept of Aesthetics in Architecture Derived from the Ideas of Jörg Kurt Greuther," *World Academy of Science, Engineering and Technology, International Journal of Urban and Civil Engineering*, 4/5 (2017), 1-7.

13 Pirhadi, Pirhadi and Tavakoli, "The Study of the Concept of Aesthetics in Architecture Derived from the Ideas of Jörg Kurt Greuther," 1-7.

The evaluation of aesthetics is difficult and differs according to the researcher. Islamic civilization and philosophy have sought beauty as an ontological aspect in positions and meanings. In Plato's theory, aesthetics is called geometrical beauty¹⁴. At the same time, Greuther¹⁵ investigated the sense of beauty according to the three aesthetic systems classified by Peter Smith. The first system is based on order, balance and harmony. These parameters are perceived and considered as beautiful by the viewer. In the second system, because the complex messages cannot be understood all at once, the amount of information must be reduced. And in the third system, the chaotic complexity of several details must be seen together to sense the beauty, because some parts of the brain react to external stimulations without any appeal to the understanding. According to Greuther's experience, knowledge and psychosocial factors are influential in aesthetic evaluation.

Nasar classified aesthetics in formal and symbolic terms. In his analysis, shapes, proportions, rhythms, scale, degree of complexity, color, illumination and shadows, composition and the system of spatial relations, incongruity, ambiguity, surprise, novelty and order represent the formal aesthetics of a work. Since contemporary beauty is based on the aspects of appearance, it can be argued that formal aesthetic parameters represent beauty aspects more. While the symbolic aesthetic is related to experience building through content variables, these variables are not defined solely by the physical characteristics of buildings. The meaning of the structure provides a sense of belonging to a place, which reflects the individual's internal representations of the building and the meanings associated with it, which in turn reflect symbolic aesthetic parameters¹⁶. Lang described the nature of the aesthetic experience in his article as the sensory, formal and symbolic interaction between people and their built environments. While symbolic and formal aesthetic parameters are defined much as they are in Nasar, sensory aesthetics are defined as relating to the satisfaction of sensations from the environment, which are multidimensional and result from the colors, odors, sounds and textures of the environment¹⁷.

In this sense, Rezafar and Turk have evaluated formal urban aesthetic parameters in architecture, urban design and planning, and have identified the eight factors that are most influential in urban aesthetics: character and identity; green design; compatibility between identity and design; protection for continuity and the natural environment; tall buildings; plan-based versus project-based development; harmony

14 Pirhadi, Pirhadi and Tavakoli, "The Study of the Concept of Aesthetics in Architecture Derived from the Ideas of Jörg Kurt Greuther," 1-7.

15 Greuther, *Aesthetics in Architecture*, 30.

16 Jack Nasar, "Urban Design Aesthetics the Evaluative Qualities of Building Exteriors," *Environment and Behavior* 26/3 (1994), 377-401.

17 Jon Lang, *Symbolic Aesthetics in Architecture: Toward a Research Agenda*, (New York: Cambridge University Press, 2013), 11.

between groups of buildings; and interior design. Pirnia has suggested that Iranian art and architecture possess distinct features and identity from history. These features are: being humanistic and proportional, abstinence from inanity, having the structure as an aesthetic element, self-sufficiency and introversion¹⁸. Hosseini and Zand Karimi¹⁹ have added purity in shape and volume, symmetry, and colorfulness to Pirnia’s parameters, which can be found in most buildings using Iranian Islamic architecture. Nelson Goodman believes in the effects of density and repleteness in aesthetics. Norberg-Schulz described the meaningful system of architecture with all the elements, structure and relations²⁰. All these parameters are summarized in Table 1.

Authors, Who Revealed Aesthetic/Beauty Parameters	Revealed Aesthetic/Beauty Parameters
According to Greuther, based on Peter Smith’s Description	<ol style="list-style-type: none"> 1. Order, balance and harmony 2. Reducing of information 3. Chaotic complexity of several details
According to Nasar (1994)	<ol style="list-style-type: none"> 1. Formal (shapes, proportions, rhythms, scale...) 2. Symbolic (experience building by way of content variables, the meaning of the structure, a sense of belonging to a place...)
According to Lang (2013)	<ol style="list-style-type: none"> 1. Formal (shapes, proportions, rhythms, scale...) 2. Symbolic (experience building by way of content variables, the meaning of the structure, a sense of belonging to a place...) 3. Sensory (results from the colors, odors, sounds, and textures of the environment...)
According to Nelson Goodman (1976)	<ol style="list-style-type: none"> 1. Density and repleteness
According to Hendrix (2012)	<ol style="list-style-type: none"> 1. The meaning of architecture (intellectual, formal, expressionistic ideas and spiritual)
According to Norberg-Schulz (1965)	<ol style="list-style-type: none"> 1. Meaningful system of architecture with all the elements, structure and relations

18 Mohammad Karim Pirnia, *Stylistics of Iranian Architecture* (Iran, Tehran, Pazhuhande Publishing, 2003), 26-36.

19 Bahareh Hosseini and Atefeh Zand Karimi, “A Brief Survey on the Principles of Iranian Islamic Architecture,” *Archi-Cultural Translations through the Silk Road 2nd International Conference, Mukogawa Women’s University* (Nishinomiya, Japan, 2012), 318-323.

20 Saleem Dahabreh, “The Aesthetics Symptoms of Architectural Form: The Case of Barcelona Museum of Contemporary Art by Richard Meier,” *International Journal of Engineering Research and Technology* 13/ 6 (2020), 1409-1419.

According to Rezaifar and Turk (2018)	<ol style="list-style-type: none"> 1. Character and identity 2. Green design 3. Compatibility between identity and design 4. Protection for continuity and the natural environment 5. Tall buildings 6. Plan-based versus project-based development 7. Harmony between groups of building 8. Interior design
According to Pirnia (2003) about Iranian Architecture	<ol style="list-style-type: none"> 1. Being humanistic and proportionality 2. Abstinence from inanity 3. Having structure as aesthetic elements 4. Self-sufficiency 5. Introversion
According to Hosseini and Zand Karimi (2012) about Iranian Architecture	<ol style="list-style-type: none"> 1. Being humanistic and proportionality 2. Abstinence from inanity 3. Having structure as aesthetic elements 4. Self-sufficiency 5. Introversion 6. Purity in shapes and volumes 7. Having symmetry 8. Being colorful

2.2. Place Identity

An object is described as having an identity when it is distinctive, separable and without equivalence to other objects, individuals and unique entities²¹. Place identity can be described in these same terms. Monotony in urban environments can be prevented by placing the character of the environment under the concept of identity. Spaces and areas are generally defined in relation to the activities and life with identity. The distinguishing elements of a property do not change in different situations under the concept of identity and logical connection of the individual with the environment. Identity is a dynamic phenomenon and is never stable²². Different dimensions such as physical size, tangible versus symbolic, and experienced versus unknown or unexperienced can be communicated through the term place identity²³. Different parts of a place in urban areas, such as buildings, public spaces, squares and streets, are what create urban identity. Hence, place has been defined as a space with its own

21 Şebnem Arbak, *An Analysis on the Transformation of Urban Identity, the Case of Bodrum* (MSc. Thesis, Middle East Technical University, 2005), 12; Azadeh Rezaifar, *Aesthetic Control Management, The Case of Istanbul* (Ph.D. Thesis, Istanbul Technical University, 2019), 8-10.

22 Rogayah Mansouri Parsa and Zohre Torabi, "Explaining the Concept of Identity and Sense of Place in Residential Environment and Lifestyle," *Kuwait Chapter of Arabian Journal of Business and Management Review* 4/5 (2015), 27-43.

23 Ibrahim Mostafa Eldemery, "Globalization Challenges in Architecture," *Journal of Architecture and Planning Research* 26/4 (2009), 334-354.

material substance, color, texture and form, which gives it a distinctive character²⁴. In other words, according to Norberg-Schulz, places have their own soul (*Genius Loci*). A common identity comes a group of people in a single body in a specific place, thus providing the foundations for relationships, friendships and society. It is not only physical parameters that define place identity, but also meaning and the association developed between people and places²⁵. In this sense, Relph, Montgomery and Punter advance similar definitions in their comprehensive research into place identity. According to Relph, the components of place identity are appearance and physical features, activities, and symbols and meaning. Punter suggested that a sense of place is connected to activity, physical settings and meaning, while Montgomery placed his emphasis on activities, forms and images (F. 2). In these definitions, physical features include state-built form, landscapes, townscapes, streets, intensities, landmarks, public realms, and even mountains and lakes. In other words, natural geographical features as well as manmade environments contribute to place identity. Activities indicate behavior patterns, land uses, diversity, vitality, street life, people, events and situations such as café culture. Meanings denote attractions, qualitative assessments, experiences, receptivity and even interactions with users²⁶.



F. 2: The elements of Place identity according to A. Relph; B. Punter; C. Montgomery (Adapted by the author)

According to these definitions, the concept of identity has general parameters and features as seen in Table 2. However, these dimensions may not be complete and absolute.

24 Marilena Vecco, "Genius Loci As A Meta-Concept," *Journal of Cultural Heritage* 41 (2020), 225-231.

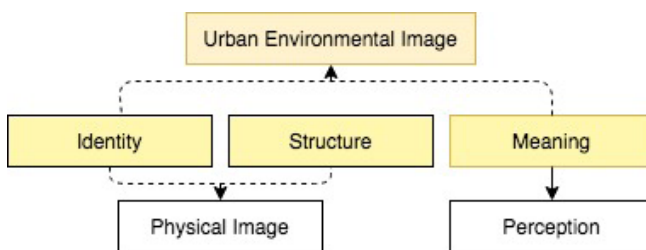
25 Mansouri Parsa and Torabi, "Explaining the Concept of Identity and Sense of Place in Residential Environment and Lifestyle," 29.

26 Maryam Ziyadeh, "Assessment of Urban Identity Through a Matrix of Cultural Landscapes," *Cities* 74 (2018), 21-31.

Table 2: The Identity Concept (Azadeh Rezafar, 2021).

The Identity Concept	The Identity Concept's Features
Identity	<ol style="list-style-type: none"> 1. Uniqueness of a thing 2. Meaning and experience (play an important role in perception of the identity) 3. A dynamic phenomenon 4. Distinguished from other objects 5. Separable without being equivalent to other objects 6. Individual and unique entity 7. Logical connection of the individual with the environment 8. Physical size, tangible versus symbolic and known and experienced versus not experienced 9. Activities, meanings or images, physical setting

In urban environmental identity, the most influential paradigm is Lynch’s definition of urban elements, which are identity, structure and meaning. In his study, identity is defined as distinction from other objects, while structure means a relationship to a larger pattern of other elements, and meaning means the practical and emotional value for the observer²⁷ (F. 3). In figure 2, Lynch’s concept of the urban environmental image has been summarized. As seen in this figure, alongside structure, identity forms the physical parts of the environmental image. Therefore, it can be hypothesized that identity deals with the physical and spatial aspects of settlements.



F. 3: Components of the urban environmental image according to Lynch’s definition (Rezafar, “Aesthetic Control Management The case of Istanbul”, 13).

3. Study Area

The settlement selected for the case study is the Iranian town of Masouleh, located in the western part of Gilan province. Gilan (F. 4) is in the higher altitude areas of northern Iran just south of the Caspian Sea²⁸. Gilan Province can be divided into

27 Rully Damayanti and Florian Kossak, “Extending Kevin Lynch’s Concept of Imageability in Third Space Reading; Case Study of Kampung, Surabaya, Indonesia,” *ITU Journal of the Faculty of Architecture, A|Z*, 13/1 (2016), 57-67.

28 Amini, “A Comparison Study of Vernacular Settlements in Iran; Case of Masouleh and Abyaneh Villages,” 50.

three climatic regions: the eastern region consists of a plain, the center of the province is forested, and the western region, which is where Masouleh is located, is mountainous²⁹. To the south, the city is bound by the Alborz Mountains, while to the east there is a plain. These geographical features create very specific weather conditions through the combination of heavy rain and humid weather. As a result, Masouleh has hot summers and cold winters. The climate conditions are one of the most important parameters in the formation of its particular building morphology. Air conditions, spatial characteristics and traditional materials form the architectural solutions to this climate situation. The appropriate orientations and heights of the buildings are among the planning and architectural solutions.



F. 4: The Location of Gilan Province in Iran, (Sharbatian et al, “Anthropological Study of Folk Music in Gilan Province in Iran,” 26).

Masouleh’s buildings expanded in an east-west linear direction in order to provide enough sunlight and local airflow for their inhabitants. At the same time, roofs of traditional houses are built with two or four slopes, and a balcony is built to prevent rain from hitting the building’s body or the building’s façade³⁰. The urban texture contains discrete building units with vast open courtyards to ensure adequate airflow. This situation differs according to increasing land values in the city center.

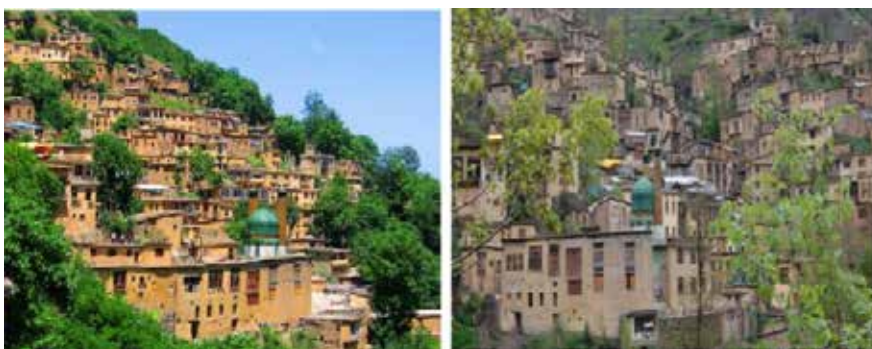
3.1. Masouleh as a Case of Vernacular Settlement

A settlement expressing a wonderful harmony between nature and humans, Masouleh was designed and created under the influence of culture on the one hand and nature

29 Vahid Ghobadian, *Climatic Investigation of Iran Traditional Buildings* (Tehran: Tehran University Publications, 1998), 38-50.

30 Mahshid Kakouei, Mina Kakouei, Kumaran Suberamanian, Sabzali Musa Kahn, Afshin Jahangirzadeh and Shatirah Akib, “Masouleh: a City; a History,” *International Journal of Social, Behavioral, Educational, Business and Industrial Engineering* 6/11 (2012), 2843-2848.

on the other³¹. The height of the settlement, which includes about 700 residences, is 1050 meters above sea level³². A mild climate, breathtaking scenery, stepped architectural forms and fresh air are the main features of Masouleh³³. This area is more than 800 years old and, due to its historical importance, it was registered in the National Architecture Index in 1976. Field research began to record this amazing human heritage for publication by UNESCO in 2011³⁴. Masonry buildings in stepped architectural patterns and flat structures, which follow the mountain's slope, define the texture of the city. Access is along two longitudinal lengths with a slope of ground, which is in harmony with the slight slope³⁵ and the transverse direction in which the roofs were built³⁶. This texture does not make it possible for motor vehicles to enter the area.³⁷



F. 5: a. Masouleh City (Imani Emadi, et al, “Sustainable Architecture Analyses of Stepped Village, Case study: Masouleh, Iran”, 152), b. Masouleh City (Hasanpour Loumer and Rayat Zadeh, “A study on consistency with principle of green architecture in Masouleh”, 8593).

This high-density housing is created using natural environmental factors that created coordination and integration between housing and the environment. Interesting-

- 31 Kakouei, Kakouei, Suberamanian, Kahn, Jahangirzadeh and Akib, “Masouleh: A City; A History,” 2843-2848.
- 32 Maryam Imani Emadi, Maryam Ghasemi, Sina Osivand and Farshid Roudi, “Sustainable Architecture Analysis of Stepped Village, Case Study, Masouleh, Iran,” *Recent Advances in Energy, Environment and Development* (Greece: WSEAS Press, 2013), 152-157.
- 33 Saeid Hasanpou Luomer, Hasan Sattari Sarbangholi and Sahar Toofan, “Designing the Residential Place for Tourists Based on Environmental Factors and Green Architecture: A Case Study in Historical City of Masouleh,” *European Journal of Natural and Social Sciences, Architecture, Urbanism and Civil Engineering* 3/4 (2014), 39-46.
- 34 Seyyede Roqieh Ghasemi, Mzhdeh Torkaman and Maryam Gholipour, “Recognition of Historical Landscape of Masouleh, Technical Drawing of Residential House Façade (Historical Village in North of Iran),” (*International Conference on Architecture Built Environment: Redefining the Concept of Islamic Architecture and Built Environment 7th & 8th November 2013, Conference Proceeding* (Kuala Lumpur: International Islamic University Malaysia, 2013), 332-338.
- 35 Hasanpour Luomer and Sattari Sarbangholi Toofan, “Designing the Residential Places for Tourists Based on Environmental Factors and Green Architecture: A Case Study in Historical City of Masouleh,” 39-46.
- 36 Saeid Hasanpour Loumer and Faraz Rayat Zadeh, “A Study Consistency with Principles of Architecture in Masouleh,” *International Journal of Current Life Science* 4/10 (2014), 8589-8594.
- 37 Saeideh and Farnian, “Sustainable and Functional Architecture in Rural Areas: Case Studies of Abyaneh and Masouleh in Iran,” *Journal of Basic and Applied Scientific Research* 6/10 (2016), 23-30.

ly, these buildings, which meet the ecological needs, environmental conditions, and daily activities of the residents³⁸, utilize forms that are influenced by the high rate of rain and humidity³⁹. The Bazaar plays a role in the city's commercial life and the city center is the most fundamental factor shaping the city. The neighborhoods fan out around it. At the same time, the buildings' stair texture creates public spaces and courtyards for residents, as the roof of the lower unit becomes the social yard for the upper unit, and the roofs of many houses are connected directly to their neighbors⁴⁰. Walking across the rooftops is a common lifestyle and an aesthetic perspective. This is a gathering place for residents to conduct different rituals and ceremonies. In short, roofs are the focal points of public life, and provide residents different vantages from which to enjoy the natural scenery and scenes⁴¹.



F. 6: Architectural texture of Masouleh (Imani Emadi, et al, "Sustainable Architecture Analyses of Stepped Village, Case study: Masouleh, Iran," 152); (Kakouei et al, "Masouleh: A City; A History," 2846).

These distinctive features of the city are the main reason for its attraction as a tourist site. There are many notable design elements in the urban-rural landscape of the city. One of these is the proximity of the buildings with the extrovert form. Another is that two or three floors are in accord with the natural topography, with the non-residential areas generally located on the lowest floor and the main corridor. A further feature is the yellow clay mud for the facade with verandas and wooden windows, which look like a part of nature. The many geraniums which bloom in the city is also seen as a distinctive landscape element. Further features include the unity of the houses with a whole view of the city, the variety and special geometric design in the old windows to protect against cold weather and provide privacy, having two or three windows set in the facade of the buildings on each side, the red-brown buildings standing on

38 Hasanpour Loumer and Rayat Zadeh, "A Study Consistency with Principles of Architecture in Masouleh," 8589-8594.

39 Imani Emadi, Ghasemi, Osivand and Roudi, "Sustainable Architecture Analysis of Stepped Village, Case Study, Masouleh, Iran," 152-157.

40 "Archdaily," access 12 May 2020, <https://www.archdaily.com/880547/where-roofs-and-streets-become-one-irans-historic-village-of-masouleh>.

41 Hasanpou Luomer, Sattari Sarbangholi and Toofan, "Designing the Residential Place for Tourists Based on Environmental Factors and Green Architecture: A Case Study in Historical City of Masouleh," 44.

a sixty-degree slope, and different types of doors. Another interesting feature is that there are two types of routes, namely long parallel routes and many geographical routes that provide circulation between urban spaces in the upper and lower parts of the town. Furthermore, each citizen can use the roof of other homes as a common pathway. Finally, clay and wood, both local materials, are used in combination with other materials as well as the use of grey soil as insulation⁴² (F. 7). All these designs not only show the physical, ecological, and functional aspects of the region, but also reflect the history and culture of the ancient inhabitants⁴³.



F. 7: Landscape and façade feature of Masouleh
(Kakouei et al, “Masouleh: A City; A History,” 2845).

These features indicate that, like other vernacular settlements, the city of Masouleh was designed and developed to meet environmental conditions and the needs of its residents. At the same time, these features indicate its sustainable development. This landscape and architecture were developed not by trained architects and urban planners, but by the residents themselves and local architects. The use of many of these parameters is bound up with the aesthetics, sustainability, and functionality of the contemporary residential area (F. 8).

42 Ghasemi, Torkaman and Gholipour, “Recognition of Historical Landscape of Masouleh, Technical Drawing of Residential House Façade,” 332-338; Hasanpou Luomer, Sattari Sarbangholi, Toofan, “Designing the Residential Place for Tourists Based on Environmental Factors and Green Architecture: A Case Study in Historical City of Masouleh,” 39-46; Azam Esabegloo, Seyyed Roqieh Ghasemi, Mozhdeh Torkaman and Maryam Mohammad Gholipour, “Reclamation Vernacular Architecture Design Ruined Zones of Masouleh, Historical Village in North of Iran,” (*International Conference on Architecture Built Environment: Redefining the Concept of Islamic Architecture and Built Environment 7th & 8th November 2013, Conference Proceeding* (Kuala Lumpur: International Islamic University Malaysia, 2013), 354-384.

43 Ehsan Daneshyar, “A Material Culture Study of Two Houses in Masouleh, Iran” (MSc. Thesis, McGill University, 2009).



F. 8: a. Aesthetic elements in Masouleh (Kakouei et al, “Masouleh: A City; A History,” 2846), b. Aesthetic elements in Masouleh (Imani Emadi, et al, “Sustainable Architecture Analyses of Stepped Village, Case study: Masouleh, Iran,” 154).

3.2. Evaluation of the Aesthetic and Identity Parameters in Masouleh

Masouleh as a unified and integrated city design is considered to be one of the most beautiful vernacular residential areas in Iran. My evaluation of the aesthetics of this unique urban area is based on the summation of aesthetic judgments and place identity discussed in the literature, which was summarized in tables 1 and 2. In this literature, there is more of a focus on the visual sense of beauty and aesthetics, so the visual parameters will be used here to evaluate the aesthetics of Masouleh. According to the definition of place identity, physical aspects of the settlements can be considered part of the identity concept. As such, table 3 was prepared by considering all the definitions of identity and aesthetics according to research into Masouleh’s landscape and architectural features. As seen in table 3, Masouleh’s notable design elements include the identity and aesthetic parameters together. For instance, ochre-brown buildings, which stand on a sixty-degree incline and provide gardens for social gatherings yards, public spaces and a street for the house above, as well as color harmony with the surrounding nature (yellow clay mud, appearing to be a part of nature), represent the dynamic phenomenon, individuality, self-sufficiency, images, colorfulness, and sensory and symbolic parameters of place identity and aesthetics.

Table 3: The Aesthetics and Place Identity Aspects of Masouleh (Azadeh Rezafar, 2021).	
Aesthetics and Identity Aspects Based on the Literature	Masouleh's Aesthetics and Identity Features Based on the Research
<p>Logically connection of the individual with environment,</p> <p>Protection for continuity and the natural environment,</p> <p>Being humanistic and proportionality</p> <p>Physical setting,</p> <p>Formal (harmony, shapes, proportions, rhythms, scale), balance, proportion,</p> <p>Geometrical beauty,</p> <p>Green design</p>	<p>Harmony between nature and human</p> <p>Masonry buildings following the slope of the mountain</p> <p>Variety and special geometric design in older windows in order to protection against cold weather and keeping the privacy, existing of two or three windows in the facades of the buildings in all sides.</p> <p>Geranium flowers as an unforgettable element in this landscape,</p> <p>The ecological design</p>
<p>Uniqueness of a thing,</p> <p>Compatibility between identity and design,</p> <p>Harmony between groups of building,</p> <p>Having structure as aesthetic elements,</p> <p>Plan-based versus project-based development, Distinguished from other objects</p>	<p>Staircase architectural pattern</p> <p>Newly architectural forms as a unified and integrity city design</p> <p>The high-density housing developed due to the use of natural environmental factors</p> <p>Adjacency extrovert form of buildings</p>
<p>A dynamic phenomenon, individual, reducing of information,</p> <p>Self-sufficiency</p> <p>Images, being colorful,</p> <p>Sensory (results from the colors, odors, sounds, and textures of the environment,..),</p> <p>Symbolic (experience building by way of content variables, the meaning of the structure, a sense of belonging to a place,..),</p>	<p>Providing social yards, public spaces or streets for the house above,</p> <p>Ochre-brown buildings stand sixty-degree incline.</p> <p>Wooden windows and porch, adobe and wood as local material in combination</p> <p>Color harmony with nature and environment (yellow clay mod, looking like a part of nature)</p>
<p>Tangible versus symbolic and known or experienced versus not experienced,</p> <p>Meaning and experience, positions and meanings, activities</p>	<p>The expression of history and culture of ancient inhabitants by design</p> <p>Created with due regard to culture and ecological aspects</p>

Conclusion

This research tries to determine the aesthetic and urban identity parameters for the historical and touristic settlement of Masouleh. The town was developed and designed by local people according to their needs, the local culture, and the environmental context, as well as adaptation to Islam. These kinds of settlement design provide the best examples of settlements that are homogeneous and created in harmony with their environment and geography, parameters that are neglected in today's heterogeneous designs. This research simultaneously discussed two complementary concepts in urban design, aesthetics, and identity, through vernacular architecture.

On the one hand, this research reveals urban environmental aesthetic and identity parameters, factors, and indicators, and on the other hand, it describes vernacular settlements with their original identity and aesthetic features. Comparing these two sides of the research, it can be seen that almost all the aesthetic and identity parameters can be found in vernacular settlements. Masouleh includes all the formal/physical, symbolic, and sensory parameters such as meaning, position and experience, being humanistic and proportional, ecological, and green design, self-sufficiency, and distinguished and dynamic phenomenon. The settlement provides all these parameters by following the slope of the mountain and staircase architectural pattern, providing social yards and gardens as well as public spaces or streets for the house above, thus responding to the influence of culture and adapting to the surrounding environment. This is important for two reasons. The first is the importance and need to maintain these areas' values for their identity and aesthetics. Tourism can bring greater economic benefits to the city. The second is that by considering these parameters in newly built settlements, more aesthetic areas can be built. This is because vernacular settlements ensure place identity by considering the native people's cultural, economic, and social needs, as well their aesthetics by considering geographical, topographical, local, and natural needs. More aesthetic designs can be formulated by analyzing the architectural dimensions of Masouleh and other vernacular settlements in detail and revealing their identity and aesthetic aspects. These parameters can be used as guidelines by different actors such as architects, urban designers and even municipalities in the future design of modern, sustainable, and aesthetic regions with the same textures.

Finally, it should keep in mind that to comprehensively evaluate the aesthetic beauty and identity of a settlement requires parameters that go beyond the formal and visual. At the same time, articulating a set of universal aesthetic principles is not possible because of the subjective dimension.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

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

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

References/Kaynakça

- Amini, Elaheh. "A Comparison Study of Vernacular Settlements in Iran; Case of Masouleh and Abyaneh Villages." M.Sc. Thesis, Istanbul Technical University, 2019.
- Arbak, Şebnem. "An Analysis on the Transformation of Urban Identity, The Case of Bodrum." M.Sc. Thesis, Middle East Technical University, 2005.
- Hisham Al Jarah Sivan, Zhou Bo, Rebaz Jalil Abdullah, Yawen Lu and Wenting Yu. "Urbanization and Urban Sprawl Issues in City Structure, A Case of the Sulaymanieh Iraqi Kurdistan Region." *Sustainability* 11/2 (2019): 1-21.
- Alcolea, Ruben and Aitor Acilu. "From Sea to Stone Cradle of Avant-Garde." *Surveys on Vernacular Architecture, Their Significance in the 20th Century Architectural Culture Conference Proceedings*, (Porto, ESAP, 2012), 83-97.
- Dahabreh, Saleem. "The Aesthetics Symptoms of Architectural Form: The Case of Barcelona Museum of Contemporary Art by Richard Meier," *International Journal of Engineering Research and Technology* 13/ 6 (2020): 1409-1419.
- Cavalcanti, Maria de Betani. "Aesthetics and the Use of Local Resources: The Folk Built Environment of Inland Pernambuco.", *IAPS 14 Book of Proceedings*, (Stockholm, Sweden, 1996), 235-242.
- Daneshyar, Ehsan. "A Material Culture Study of Two Houses in Masouleh, Iran." MSc. Thesis, McGill University, 2009.
- Damayanti, Rully and Florian Kossak. "Extending Kevin Lynch's Concept of Imageability in Third Space Reading; Case Study of Kampung, Surabaya, Indonesia." *ITU Journal of The Faculty of Architecture A|Z* 13/1 (2016): 57-67.
- Esabegloo, Azam, Seyyed Rogyeh Ghasemi and Mozhdeh Torkaman. "Reclamation Vernacular Architecture Design Ruined Zones of Masouleh, Historical Village in North of Iran". *International Conference on Architecture Built Environment: Redefining the Concept of Islamic Architecture and Built Environment 7th & 8th November 2013, Conference Proceeding*. Kuala Lumpur: International Islamic University Malaysia, 2013, 354-384.
- Eldemery, Ibrahim Mustafa. "Globalization Challenges in Architecture." *Journal of Architecture and Planning Research* 26/4 (2009): 334-354.
- Farnian, Saeideh. "Sustainable and Functional Architecture in Rural Areas: Case Studies of Abyaneh and Masouleh in Iran." *Journal of Basic and Applied Scientific Research* 6/10 (2016): 23-30.
- Ghasemi, Seyyed Rogyeh, Torkaman Mozhdeh and Gholipour Maryam. "Recognition of Historical Landscape of Masouleh, Technical Drawing of Residential House Façade (Historical Village in

- North of Iran)." *International Conference on Architecture Built Environment: Redefining the Concept of Islamic Architecture and Built Environment 7th & 8th November 2013, Conference Proceeding*. Kuala Lumpur: International Islamic University Malaysia, 2013, 332-338.
- Ghobadian, Vahid. *Climatic Investigation of Iran Traditional Buildings*. Tehran: Tehran University Publications, 1998.
- Greuther, Jörg Kurt. *Aesthetics in Architecture*. Tehran: Publication Beheshti University, 2004.
- Hasanpou Luomer, Saeid, Hasan Sattari Sarbangholi and Sahar Toofan. "Designing the Residential Place for Tourists Based on Environmental Factors and Green Architecture: A Case Study in Historical City of Masouleh." *European Journal of Natural and Social Sciences, Architecture, Urbanism and Civil Engineering* 3/4 (2014): 39-46.
- Hasanpour Loumer, Saeid and Faraz Rayat Zadeh. "A Study Consistency with Principles of Architecture in Masouleh." *International Journal of Current Life Science* 4 /10 (2014): 8589-8594.
- Hosseini, Bahareh and Atefeh Zand Karimi. "A Brief Survey on the Principles of Iranian Islamic Architecture." *Archi-Cultural Translations through the Silk Road 2nd International Conference, Mukogawa Women's University, Nishinomiya, Kapan, July 14-16, 2021 Proceedings*. Nishinomiya: Mukogawa Women's University Press, 2012, 318-323.
- Imani Emadi, Maryam, Maryam Ghasemi, Sina Osivand, and Farshid Roudi. "Sustainable Architecture Analysis of Stepped Village, Case Study, Masouleh, Iran," *Recent Advances in Energy, Environment and Development*. Greece: WSEAS Press, 2013, 152-157.
- Kakouei, Mahshid, Mina Kakouei, Kumaran Suberamanian, Sabzali Musa Kahn, Afshin Jahangirzadeh and Shatirah Akib. "Masouleh: a City; a History." *World Academy of Science, Engineering and Technology, International Journal of Social, Behavioral, Educational, Business and Industrial Engineering* 6/11 (2012): 2843-2848.
- Lang, Jon. *Symbolic Aesthetics in Architecture: Toward a Research Agenda*. New York: Cambridge University Press, 2013, 11.
- Mansouri Parsa, Rogayeh and Zohreh Torabi. "Explaining the Concept of Identity and Sense of Place in Residential Environment and Lifestyle, Kuwait." *Chapter of Arabian Journal of Business and Management Review* 4/5 (2015): 27-43.
- Nasar, Jack. "Urban Design Aesthetics the Evaluative Qualities of Building Exteriors." *Environment and Behavior* 26/3 (1994): 377-401.
- Pirhadi, Mana, Maryam Pirhadi and Fatemeh Tavakoli. "The Study of the Concept of Aesthetics in Architecture Derived From the Ideas Of Jörg Kurt Greuther." *World Academy of Science, Engineering and Technology, International Journal of Urban and Civil Engineering* 4/5 (2017): 1-7.
- Pirnia, Mohammad Karim. *Stylistics of Iranian Architecture*. Tahran: Pazhuhande Publishing, 2003, 26-36.
- Reza, Ehsan. "Identification of Staircase House Type in Rural Architecture of Iran: Masouleh and Abyaneh Settlements." MSc in Architecture, Eastern Mediterranean University, 2011.
- Rezafar Azadeh and Sevkiye Sence Turk. "Urban Design Factors Involved in the Aesthetic Assessment of Newly Built Environments and Their Incorporation into Legislation: The Case of Istanbul." *Urbani-izziv* 29/2 (December 2018): 83-95.
- Rezafar, Azadeh. "Aesthetic Control Management, The Case of Istanbul." Ph.D. Thesis, Istanbul

- Technical University, 2019.
- Shoaie, Hamidreza and Farah Habib. "Iranian Sustainable Vernacular Architecture." *Advance in Environmental Biology* 7/13 (2013): 4451-4459.
- Sahebzadeh, Sadra, Abolfazl Heidari, Hamed Kamelnia and Abolfazl Baghbani. "Sustainable Features of Iran's Vernacular Architecture: A Comparative Study Between the Architecture of Hot-Arid and Hot-Arid-Windy Regions." *Sustainability* 9/5 (2017): 1-28.
- Sharbatian, Yaghoub and John S. Gaikwad. "Anthropological Study of Folk Music in Gilan Province in Iran." *International Journal of Social Sciences* 3/ 4 (2013): 25-34.
- Uttara, S., Bhuvandas, Nishi and Vanita Aggarwal. "Impacts of Urbanization on Environment." *International Journal of Research in Engineering & Applied Sciences IJREAS* 2/2 (2012): 1637-1645.
- Vecco, Marilena. "Genius Loci as A Meta-Concept." *Journal of Cultural Heritage* 41 (2020): 225-231.
- Ziyace, Maryam. "Assessment of Urban Identity Through a Matrix of Cultural Landscapes." *Cities* 74 (2018): 21-31.
- Archdaily, Access May 15, 2020. <https://www.archdaily.com/880547/where-roofs-and-streets-become-one-irans-historic-village-of-masuleh>

19. Yüzyılda Osmanlı Saray Kadınlarının İnşa Ettiği Külliyelerin İstanbul Kent Dokusuna Katkılarının Değerlendirilmesi*

Complexes Built the Women of the Ottoman Court in the 19th century, an Evaluation of their Contribution to Istanbul's Urban Texture

Pınar Şahin** , F. Nalân Türkmen*** 

Öz

19. yüzyıl İstanbul'un kent dokusu açısından en büyük değişim yaşadığı asırdır. Reform hareketlerinin yoğunluk kazandığı bu dönemde devletin merkez teşkilatının batılı tarzda yeniden düzenlenmesi yanında şehircilik faaliyetleri açısından da birçok yeni uygulama yapılmıştır. 1855'ten sonra belediyelerin kurulması ile birlikte şehir planında önemli değişikliklerin yapılması, yerleşim alanlarının ve inşa faaliyetlerinin düzenlenmesi için ebniye nizamnamelerinin hazırlanması bu dönemde meydana gelen önemli gelişmelerdir. Toplumsal hayatın her alanını etkileyen bu süreçte, Osmanlı saray kadınları baskın bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Gerek şahsi birikimleri gerekse de devlet desteği ile inşa ve tamir ettirdikleri sosyal, askeri ve sivil yapılarla İstanbul şehir dokusunda kalıcı izler bırakmışlardır. Modern şehircilik kavramının Osmanlı bayındırlık faaliyetlerine yeni bir yön verdiği 19. yüzyılda saray kadınlarının İstanbul'un silüetine damgasını vuran eserlere giderek artan bir ivme ile isimlerini verdikleri görülmektedir. Bu makalede saray kadınlarının inşa ettirdikleri Şah Sultan Külliyesi (1800), Nakşidil Vâlide Sultan Külliyesi (1818), Bezmiâlem Gurebâ-yı Müslimîn Hastanesi Külliyesi (1845), Bâlâ Süleyman Ağa Külliyesi (1863) ve Aksaray Vâlide Sultan Külliyesi (1871) ele alınmıştır. Araştırmada söz konusu yapılar konumları ve yapısal özellikleri ile dönem haritaları üzerinde incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler

Osmanlı saray kadınları, İstanbul kent dokusu, Batılılaşma dönemi, Külliyeler, Modern şehircilik

Abstract

The 19th century was the century in which the urban fabric of Istanbul underwent its biggest transformation. During this period when the reform movement gained momentum, the state carried out a Western-style restructuring and introduced many new city planning regulations. Among the important developments that took place in this period after municipalities were established in 1855 were significant changes to the city plan and the building regulations put in place to facilitate and coordinate the residential areas and constructions. This process affected all spheres of society and the women of the Ottoman court emerged as commanding figures. These women left their mark on Istanbul's urban fabric thanks to the constructions and repair of social, military, and secular architecture which they brought about either using personal

* Bu makale Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Anabilim Dalı'nda Prof. Dr. F. Nalân TÜRKMEN danışmanlığında hazırlanan "XIX. Yüzyıl İstanbul Şehir Dokusunda Saray Kadınlarının Etkisi" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

** **Sorumlu Yazar:** Pınar Şahin (Doktora Öğrencisi), Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Sanatı Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye. E-posta: pnr.sahin@hotmail.com ORCID: 0000-0002-4929-0104

*** F. Nalân Türkmen (Prof. Dr.) Marmara Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye. E-posta: nalanturkmen@gmail.com ORCID: 0000-0003-2033-3710

Atıf: Sahin, Pınar, Türkmen, F. Nalan, "19. Yüzyılda Osmanlı Saray Kadınlarının İnşa Ettiği Külliyelerin İstanbul Kent Dokusuna Katkılarının Değerlendirilmesi." *Art-Sanat*, 17(2022): 419–450. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2022.17.963954>

savings or state funding. Modern city planning gave Ottoman construction projects a new direction, it is evident that the numbers of buildings named after and funded by the women of the Ottoman court in the 19th century gathered momentum, and these structures have left their mark on Istanbul's skyline. This article deals with the edifices built by ladies of the Ottoman court, namely the Şah Sultan Complex (1800), the Nakşidil Valide Sultan Complex (1818), the Bezmîâlem Gurebâ Müslimîn Hospital Complex (1845), the Bâlâ Süleyman Ağa Complex (1863) and the Aksaray Valide Sultan Complex (1871). These buildings have been studied their location and structural features and they were examined on contemporary maps.

Keywords

Ottoman Court women, Istanbul's urban fabric, the Westernisation period, Complexes, Modern town planning

Extended Summary

In the literature of art history buildings erected by the sultans' consorts, mothers or daughters are studied as a concept known as Woman Builders. Recent research has shown that women builders, or architecture under female patronage, occupy a special place in the history of architecture and that women played an active role as builders in Turkish Islamic architecture since the Anatolian Seljuk period. In the 16th century, the golden age of Ottoman architecture, the buildings built by the sultanas became more of a standardised court tradition. Trusts established by the women of the Ottoman court – the sultans' consorts, mothers, and daughters – were involved in large building projects, they even influenced the imperial architects. There are many 16th and 17th century mosques, madrasah, Turkish baths, primary schools, hospitals, *darülkurra* (a place for learning to read the Quran) and soup kitchens built upon the sultanas' initiative.

The Ottoman sultanas erected many mosque complexes in the classic age of the Ottoman Empire and in the period that followed. Usually built in the name of the sultans' mothers, they would leave their mark on the districts where they were built. The most prominent feature of the buildings from this period was their size and splendour, which had to eclipse all the others. The best-known examples are the Haseki Hürrem Sultan Complex (1551) in Avratpazarı, the Mihrimah Sultan Complexes in Üsküdar (1547) and Edirnekapı (1563-1571), the Atik Vâlîde Complex in Üsküdar (1570-1579) and the Yeni Vâlîde Complex in Eminönü (1597-1663).

The 19th century saw the commencement of modernisation in the Ottoman community and the state organization. The modernization efforts that began during the reign of Selim III (1789-1808) and continued with Mahmud II (1808-1839), acquired a greater dimension with the Imperial Edict of Reorganisation (1839) proclaimed by Abdülmecid (1839-1861). The radical changes brought about by the edict led to great strides being made by the Ottoman State and the community towards alignment with the West. The change began on a political platform and the effect soon began to appear everywhere. From the aspect of architecture, new types of buildings emerged because social, political and economic requirements. The important developments

in this period following the establishments of the municipalities in 1855 were the building regulations put in place to facilitate important changes to the city plan and the coordination of residential areas and constructions.

When architecture came under Western influence in the 19th century the concept of modern city planning steered Ottoman construction projects in a new direction. The growing impetus by which the women of the Ottoman court gave their names to buildings that had an impact on Istanbul's silhouette is evident. During this period a not insubstantial number of buildings were constructed upon the initiatives of the sultanas. The women's architectural ambitions focused mainly on mosques, madrasahs, primary schools, Turkish baths, soup kitchens and fountains. Five complexes were built that played an important role in the transformation of the city. The Şah Sultan Complex (1800), the Nakşidil Valide Sultan Complex (1818), the Bezmiâlem Gurebâ-yı Müslimîn Hospital Complex (1845), the Bâlâ Süleyman Ağa Complex (1863) and the Aksaray Valide Sultan Complex (1871) were consequential building projects that left their mark on the period.

The Şah Sultan Complex and the Nakşidil Sultan Complex built by women of the Ottoman court in the 19th century, were built in Istanbul's religious centres. The Şah Sultan Complex, which consists of a tomb, a primary school, a public fountain, and a drinking fountain, is located at the entrance to the district of Eyüpsultan next to the old road leading from Edirnekapı to Eyüpsultan. The Nakşidil Sultan Complex, containing a tomb, primary school, public fountain, and soup kitchen, is located in the enclosed area of the first Selâtin Mosque and Complex which forms Fatih's core.

The other notable complexes built in the 19th century-the Gurebâ-yı Müslimîn Hospital Complex, the Bâlâ Süleyman Ağa Complex and the Aksaray Vâlide Complex-were built where the city's social infrastructure was inadequate, in underdeveloped areas. Large structures containing entities such as mosques, primary schools and fountains which fulfilled the everyday needs of the population, became some of the main elements of city planning. Over time the districts around the complexes have become more populated and today they have turned into busy urban hubs. The Gurebâ-yı Müslimîn Hospital Complex in Yenibahçe built by Bezmiâlem Valide Sultan, the Bâlâ Süleyman Ağa Complex in Silivrikapı built by Âdile Sultan and Perstû Kadınefendi and the Vâlide Complex built by Pertevniyal Vâlide Sultan have contributed significantly to the development of Aksaray, where it was built.

The Gurebâ-yı Müslimîn Hospital Complex was built by Bezmiâlem Valide Sultan, and it is significant because it was one of the largest hospitals of the century. Yenibahçe Çayırı was the chosen site for the edifice that stood as a new model for modern healthcare establishments. The important point about this area is that it was far from the city, in a spacious, green environment well suited for treating the sick. After the

Proclamation of the Republic, the area continued to be one of Istanbul's important health centres. Besides the Vakıf Gureba Hospital, other medical facilities such as Istanbul University's Faculty of Medicine, the Red Crescent Blood Donation Centre, and the Private Çapa Hospital also accumulated in that area.

Apart from the Gurebâ-yı Müslimîn Hospital Complex, another important complex, the Bâlâ Süleyman Ağa Complex was built by Sazkâr Kalfa, Adile Sultan ve Perestû Kadın Efendi to meet people's basic needs for worship, education and water. The Bâlâ Süleyman Ağa Complex is also interesting because of its contribution to the city fabric. The roads running between the buildings provide circulation and form the district's network of streets.

The complex built by Pertevniyal Vâlide Sultan in place of the Kâtip Mosque in Aksaray is the most comprehensive group of structures built by a woman of the imperial court in the 19th century. The Valide Complex in Aksaray is in a district where modern city planning was first implemented. It was the scene of urban planning not witnessed in Ottoman history until the 19th century. After a great fire in the district back in 1854, the Italian engineer Luigi Storari was commissioned to carry out the reconstructions and for the first time, Istanbul's city plan had a parallel street system and a Western-style square. The Pertevniyal Vâlide Sultan Complex's Mosque, tomb and public fountain were built on the corners of this square in Aksaray. Locations and structural features, contemporary maps, and the impact on the city fabric of 19th century Istanbul have been analysed for this study on the social complexes built by the women of the Ottoman court.

Giriş

Hanım sultanlar Türk-İslam mimarisinde büyük imar faaliyetlerinde bânî olarak yer almışlardır. İslam yolunda hizmet etmek ve halk tabanında saygınlıklarını arttırmak için özellikle saray içindeki güç sahibi hanım sultanlar yaptırdıkları külliye kuruluşlarında cami, medrese, dârülkurra gibi dini kurumlarının yanı sıra imaret-aşevi ve darüşşifa gibi hayır yapılarına da yer vermişlerdir.

Türk Sanat Tarihi üzerine yapılan son araştırmalar kadınların Selçuklular'dan itibaren Anadolu-İslâm mimarlığında aktif olduklarını ve kadın bâniliğin kendine has bir alan teşkil ettiği sonucunu ortaya koymaktadır. Bilhassa Osmanlı son döneminde padişahların eşleri, valide ve kızlarının oluşturduğu hanım sultan ekolü sistemli bir saray geleneği hâline gelmiştir.

Osmanlı saray kadınları, mimariyi kendilerini temsil etmenin ve toplumda görünürlük edinmenin aracı olarak erken dönemlerden itibaren kullanmışlardır. Gerek hanedana mensup kadınların gerek Osmanlı toplumunun farklı statülerine sahip varlıklı kadınlarının toplumsal ya da siyasi güçleri hayırseverliklerinin en açık göstergesi olan inşa faaliyetlerinde görülmektedir¹. Osmanlı kadınlarının konumlarını ve din-darlıklarını halka göstermelerinin başlıca yolu mimariyi himaye etmeleri olmuştur.² Bilhassa Mimar Sinan döneminde saray kadınlarının çok sayıda hayır eseri ve cami yaptırmalarını önemli bir güç göstergesi olarak vurgulayan Akçıl, kadınların inşa faaliyetlerini toplum içinde arka planda kalan konumlarının aksine, kamusal alanda artan nüfuzlarının bir göstergesi olarak değerlendirmiştir³.

Saray kadınlarının mimari etkinlikleri 16-18. yüzyıllarda Üsküdar'da yoğunlaşmıştır. Söz konusu bölgedeki büyük programlı yapıların birçoğu valide sultanlar başta olmak üzere hanedanın kadın mensupları için inşa ettirilmiştir. Gülfem Hatun, Mihrimah Sultan, Nurbanu Sultan, Kösem Sultan, Gülnuş Sultan, Mihrişah Sultan, Şermi Rabia Sultan'ın adına yaptırılan ve Üsküdar'ın farklı noktalarına konumlandırılan külliyeler bu alandaki en kapsamlı inşa faaliyetleridir. Saray kadınlarının yaptırdıkları binaların anıtsallıkları ve geniş organizasyonlarının yanı sıra kent içindeki konumları itibarıyla de birer kentsel imge olduklarını ifade eden Kalafat bu özelliğinden dolayı Üsküdar'ı harem kadınları için bir "prestij sahası" olarak adlandırmıştır⁴.

Hanım sultanların imparatorluğun en parlak dönemi olan 16. yüzyılda inşa ettirdikleri külliyeler büyüklük ve ihtişamlarıyla öne çıkmaktadır. Kadın bâniler kurdukları vakıflarla desteklenen yapıların inşa sürecinde, hassa mimarlarını yönlendirmişler

1 Ayşe Çıkla Bölükbaşı, "Erken Osmanlı Devleti'nde Kadınların Mimari Alandaki Hamiliği (1299-1512)", *Sanat Tarihi Yıllığı* 19 (2007), 82.

2 Lucienne Thys-Şenocak, *Hadice Turan Sultan Osmanlı İmparatorluğunda Kadın Bâniler*, çev. Ayla Ortaç (İstanbul: Kitap Yayınevi, 2009), 80.

3 N. Çiçek Akçıl Harmanakaya, *Mimar Sinan Camilerinde Sembolizm*, (İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2018), 42.

4 Murat Kalafat, "Üsküdar: Harem Kadınlarının Prestij Sahası", *Art- Sanat* 14 (2020), 194-204.

ve yapım faaliyetlerinin kesintisiz devamı hususunda aktif rol oynamışlardır. Bu dönemde kadınların inşa ettirdikleri yapılar ilk kez imparatorluğun başkentinde yer almaya başlamıştır⁵. Kanûni Sultan Süleyman döneminde Osmanlı Devleti'nin ulaştığı zenginlik hanım sultanların vakıflarına da yansımıştır. Bu devirde hanım sultanların yaptırdığı büyük ölçekli külliyeler, günümüzde de İstanbul'un silüetine damgasını vuran simge kuruluşlardır.

Hürrem Sultan'ın İstanbul'un Fatih semtinde, inşa ettirdiği külliyesi, Mimar Sinan'ın Hassa Mimarbaşı olarak yaptığı ilk büyük ölçekli hanım sultan eseridir. Avratpazarı olarak bilinen yerde inşa edilen külliye; cami, medrese, imaret, darüşşifa ve sıbyan mektebinden oluşmaktadır. Yapılar dönemin ihtiyaçlarına cevap verdikleri gibi modern devletin kurulmasından sonra da İstanbul'un önemli bir sağlık merkezi olma işlevini sürdürmüştür. Ayrıca Sinan'ın mekân düzenleme başarısını en iyi yansıtan örneklerden bir olan Haseki Darüşşifası Osmanlı'nın ilk kadın hastanesi olması açısından önemlidir.⁶

Kanûnî ve Hürrem Sultan'ın kızı Mihrimah Sultan da annesi gibi oldukça önemli bir vakıf kurucusudur. Mimar Sinan'ın imzasını taşıyan Üsküdar Mihrimah Sultan Cami (1547) ve Edirnekapı Mihrimah Sultan Cami (1563-1571) konumları itibariyle şehrin kara ve deniz silüetlerinde öne çıkan yapılardır. Üsküdar Mihrimah Sultan Külliyesi cami, medrese, mektep, imaret ve han gibi değişik birimlerden oluşan sosyal fonksiyonlu binalarla semtin artan günlük ihtiyaçlarına cevap vermiştir⁷. Erzen'e göre külliyenin en önemli özelliği kent planlamasının bir parçası olarak deniz ticaretine olan katkısıdır⁸. Mihrimah Sultan'ın inşa ettirdiği diğer külliye, şehrin batı ucuna padişahın sefer dönüşünde şehre giriş için kullandığı Edirnekapısı yakınında yer almaktadır. Sinan'ın diğer külliyelerinde de olduğu gibi yapılar arazi şartlarına uygun yerleştirilmiştir. Bates, külliyenin camisinin İstanbul'daki en aydınlık iç mekâna sahip yapı olduğunu belirtmektedir⁹.

16. yüzyılda adından pek söz edilmeyen kadın bânilerden biri Kanuni Sultan Süleyman'ın hasekilerinden Gülfem Hatun'dur. Gülfem Hatun'un 1542 yılında Üsküdar'da yaptırdığı cami, kervansaray, mektep ve imareten oluşan külliyesi günümüze ulaşamamıştır. Sultanın vakfına ait binalardan sadece Gülfem Hatun Mahallesi'nde bulunan ve 1869 yılından sonra yenilenen cami mevcuttur¹⁰.

5 Leslie P. Pierce, *Harem-i Hümayûn Osmanlı İmparatorluğunda Hükümdarlık ve Kadınlar*, çev. Ayşe Berktaş, (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1996), 264.

6 Tülay Akkan, "Mimar Sinan'ın Saraylı Kadınlar İçin Yapmış Olduğu Eserler ve Bu Eserlerin Mimari Özellikleri", (Yüksek Lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi 2009), 120-121.

7 Mahmut Ak, "Vakıf Kurucusu Bir Hanım: Mihrimah Sultan," *Vakıflar Dergisi: Vakıf Medeniyeti Yılı Özel Sayısı*, (2006), 84-87.

8 Jale N. Erzen, *Mimar Sinan Estetik Bir Analiz* (Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, 1996), 19.

9 Ülkü Bates, "Women as Patron of Architecture in Turkey", *Women in Muslim World*, ed. Lois Back ve Nikki Keddie (Cambridge: Harvard University Press, 1978), 254.

10 Tahsin Özcan, "Vakıf Şehidi Bir Saraylı: Gülfem Hatun", *Vakıflar Dergisi: Vakıf Medeniyeti Yılı Özel Sayısı*, (2006), 97-98.

Üsküdar'da III. Murad'ın annesi ve II. Selim'in eşi Nurbânu Sultan için Mimar Sinan tarafından inşa edilen Atik Valide Külliyesi (1570-1579) bu tarihe kadar İstanbul'da kadın bânilerin yaptırdığı en kapsamlı külliye'dir. Cami, imaret, kervansaray, darüşşifa, dârulkurra, hamam ve tekke yapıları topoğrafyaya uygun yerleştirilmiştir¹¹.

Kadın bânilerin inşa faaliyetleri 17. yüzyılda da kesintisiz devam etmiştir. Üsküdar'da inşa edilen hanım sultan yapılarından biri de Sultan I. Murad'ın eşi, IV. Murad ve Sultan İbrahim'in annesi Kösem Mahpeyker Valide Sultan'a ait olan Çini Camii ve Külliyesi'dir. Cami, medrese, sıbyan mektebi, sebil, çeşme ve çifte hamamdan müteşekkil külliyenin inşa tarihi 1640'tır. XVII. yüzyıl külliye mimarisinin genel özelliklerini yansıtan yapı araziye uygun bir şekilde dağınk olarak yerleştirilmiştir. Külliyenin camisi Kütahya çinileriyle kaplı süsleme programı ile ünlüdür¹².

İnşası 1597'de III. Murad'ın eşi Safiye Sultan tarafından başlatılan, 1663'te IV. Mehmed'in annesi Hatice Turhan Valide Sultan tarafından tamamlanan Eminönü Yeni Camii dönemin önemli yapılarından'dır. Doldurma bir zemin üzerine yerleştirilen Yeni Cami, dört yönden yarım kubbe ile genişletilen merkezi kubbeli plan şeması ile İstanbul'un en büyük ölçekli hanım sultan camisidir¹³.

Sultan IV. Mehmed'in eşi aynı zamanda II. Mustafa ve III. Ahmed'in annesi Gülnuş Emeteullah Valide Sultan'ın yaptırdığı Yeni Valide Külliyesi (1708-1710) ile Üsküdar'da hanım sultanların yapıım faaliyetleri devam etmiştir. Bu külliye; cami, türbe, sıbyan mektebi, çeşme, arasta, imarethane ve muvakkithaneden oluşmaktadır. Üsküdar Yeni Valide Camii, Lâle Devri'nin mimaride henüz etkisini göstermediği bir dönemde klasik dönem özelliklerinin genel hatları ile sürdürüldüğü bir uygulamadır¹⁴.

Sultan I. Abdülhamid'in annesi Şermi Rabia Sultan için inşa edilen Beylerbeyi Camii ve Külliyesi (1778) İstanbul'un Anadolu yakasına aynı isimle anılan semtte inşa edilmiştir. Cami, hamam, sıbyan mektebi, muvakkithane ve iki çeşmeden müteşekkil yapılar topluluğu Mimar Tahir Ağa tarafından tasarlanmıştır. Beylerbeyi ya da Hamid-i Evvel Valide Cami barok üslubunda bir boğaz camisidir¹⁵.

Türk-İslâm mimarisinde hanım sultanların hayır eseri yaptırma eylemleri Osmanlı'nın son döneminde de devam etmiştir. 19. yüzyılda öne çıkan saray kadınları Bezmiâlem Valide Sultan, (1807? -1853) Pertevniyal Valide Sultan (1810?-1884), Âdile Sultan (1826-1899), Nakşidil Valide Sultan (1766-1817) ve Şah Sultan (1761-1801)'dir.

11 Akkan, "Mimar Sinan'ın Saraylı Kadınlar İçin Yapmış Olduğu Eserler ve Bu Eserlerin Mimari Özellikleri", 122.

12 Doğan Kuban, *Osmanlı Mimarisi*, (İstanbul: Yem Yayınları, 2007), 384.

13 Tolga Bozkurt, "Osmanlı Mimarisinde Hanım Sultan Camileri", *Din ve Hayat* 48 (2013), 50.

14 Kuban, *Osmanlı Mimarisi*, 384.

15 Selçuk Mülayim, "Beylerbeyi Camii ve Külliyesi, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 6 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1992), 75.

19. Yüzyılda Osmanlı Saray Kadınlarının İnşa Ettirdiği Külliyeler

19. yüzyıl İstanbul'un kent dokusu açısından en büyük değişimin yaşandığı dönemdir. Devletin merkez teşkilatında başlayan reform hareketleri şehircilik çalışmalarını da etkilemiştir. Batılılaşma süreci ile birlikte imar faaliyetleri artmış, değişen hayat tarzı yeni yapı tiplerinin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu süreçte İstanbul'un yapılanmasında hanedanın erkek üyeleri kadar kadın üyelerinin de etkin rol oynadığı bilinmektedir. Batılılaşma döneminde gereksinim duyulan birçok yapının inşası Osmanlı saray kadınlarının himayesinde gerçekleştirilmiştir.

19. yüzyılda saray kadınlarının inşa ettirdiği ilk külliye 1800 tarihli Şah Sultan Külliyesi'dir. Türbe, sıbyan mektebi, sebil, çeşme ve hazireden oluşan yapılar topluluğu Haliç kıyısında Edirnekapı'dan Eyüpsultan merkezine uzanan eski tarihi yolun (Cülûs Yolu) kenarında ve semte girişte yer alır. Defterdar Caddesi olarak anılan bu istikametın adı günümüzde Feshane Caddesi'dir.



G. 1: Şah Sultan Külliyesi.

(Alman Mavileri :1913-1914 I. Dünya Savaşı Öncesi İstanbul Haritaları, L13/3)

Yabancı seyyahların 'kutsal şehir'¹⁶ olarak adlandırdıkları Eyüpsultan tarih boyunca Osmanlı padişahlarının önem verdikleri bir semttir. III. Selim döneminde Eyüpsultan önemli inşa faaliyetlerine sahne olmuştur. 1766 depreminde büyük zarar gören ve tamir edilemez duruma gelen Eyüpsultan Camii III. Selim tarafından yeniden inşa edilmiştir. Fatih döneminde yaptırılan cami daha geniş inşa edilip, muvakkithane, şerbethane, abdest muslukları, hünkâr mahfiline giden kapı ve geçit eklenerek büyük

16 Edmondo De Amics, *İstanbul (Constantinopoli)*, çev. Sevinç Tezcan Yanar (İstanbul: Pegasus Yayınları, 2009), 334.

programlı bir yapı grubu oluşturulmuştur¹⁷. III. Selim, banisi olduğu yeni caminin açılışını 24 Ekim 1800 tarihinde Cuma namazını kıldıktan sonra yapmıştır¹⁸.

18. yüzyıl Sultan III. Selim döneminin Eyüpsultan'daki eserlerinden biri de 1792-1796 yılları arasında annesi Mihrişah Vâlîde Sultan adına Cülûs Yolu üzerine yapılan imaret sıbyan, mektebi, sebil ve türbeden oluşan Mihrişah Vâlîde Sultan Külliyesi'dir. Yine annesi adına inşa edilen Halıcıoğlu'ndaki Mihrişah Valide Sultan Camii, Hasköy'de Lağımçılar ve Humbaracılar Kışlaları ile Mühendis Hane-i Berri Hümayûn Halıç'ın iki yakasını süsleyen önemli yapılardır.

Kardeşleri Hatice Sultan, Beyhan Sultan ve Şah Sultan'ın sahilsaraylarının Eyüpsultan'da olması, annesi ve üç kız kardeşinin türbelerinin buraya inşa edilmesi, kız kardeşleri ve annesine olan düşkünlüğü ile bilenen padişahın Eyüpsultan ile arasındaki bağları kuvvetlendiren temel unsurlardandır. Bu sebeple Eyüpsultan III. Selim için sadece kutsal bir mekân olmasının yanı sıra en sevdiklerinin hatırasını ve varlıklarını sürdürdükleri bir semt olarak da anlam kazanmıştır.

19. yüzyılda III. Selim döneminin Eyüpsultan'daki en büyük hayır eseri kız kardeşi Şah Sultan'ın inşa ettirdiği külliye'dir. Külliye binalarına yer açmak için harap durumdaki Nâfiz Feyzullah Efendizâde Hamid Molla Efendi Konağı ve bitişiğinde yer alan İskender Bey Mektebi kaldırılmıştır¹⁹. Şah Sultan, İstanbul'un bu uhrevî semtindeki külliye'yi 1799 yılında vefat eden annesi Mihrişah Kadın'ın ruhu için yaptırmıştır²⁰. 1844 yılında Eyüpsultan'a gelen gezgin Charles White külliye hakkında şu bilgileri vermiştir: *Yeni kurulan fes fabrikasından sonra ilk türbe Şah Sultan'a aittir. Esmâ Sultan sarayının hemen karşısında yer alan bir vakıf okulu ve çeşmesi bulunan türbe, annesi, kocası ve Şah Sultan'ın mezarlarını içerir*²¹.

Şah Sultan Külliyesi (1800) mahalle dokusu içinde yer alan küçük ölçekli bir hayır külliyesidir. Yerleşim düzenine bakıldığında yapıların topografyaya uygun olarak

17 Sarraf Hovhannesyan Selim'in camiyi daha geniş olarak yeniden inşa edip dış avluyu da büyüterek ihya ettiğinden bahseder. Bk. S. Sarraf Hovhannesyan, *Payitaht İstanbul'un Tarihçesi*, çev. Elomon Hançer, haz. Ayşen Anadol (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1996), 33.

18 Hüseyin Ayvansaraylı, Ali Satt' Efendi ve Süleymân Besim Efendi, *Hadikatü'l-Cevâm'i: (İstanbul Camileri ve Diğer Dini-Sivil Mimari Yapılar)* haz. A. Nezih Galitekin (Ankara: İşaret Yayınları, 2001) 338; Ahmed Efendi, *Ruznâme*, haz. V. Sema Arıkan (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1993), 339.

19 M. Nermi Haskan, *Eyüp Tarihi* (İstanbul: Türkiye Turing Turizm İşletmeciliği Yayınları 1993), 1:266-267; Sevgi Parlak, "Şah Sultan Külliyesi", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 30 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2010), 258.

20 III. Mustafa'nın birinci ve üçünü kadınlarının adı Mihrişah'tır. Birçok kaynaktan bu iki kadının ismi karıştırılmaktadır. Birinci kadın Mihrişah (ö.1805) III. Selim'in annesi olup valide sultan payesi almıştır. İkinci kadın olan Mihrişah (ö.1799) Şah Sultan'ın annesidir. Şah Sultan Külliyesi'nin giriş kapısı üzerindeki kitabede Mihrişah Kadın'ın (ö.1799) III. Mustafa'nın ikinci kadını olduğu açıkça belirtilmiştir: Hakkın Önkal, "Eyüp Mihrişah ve Şah Sultan Türbelerinin Kitabeleri Işığında Mihrişah Kadın Meseleleri" *V. Tarihi, Sanatı ve Kültürüyle Eyüpsultan Sempozyumu*, (İstanbul: Eyüp Belediyesi Yayınları, 2002), 124.

21 Charles White, *Tree Years in Constantinople; or Domestic Manners the Turks in 1844* (London: Henry Colburn Publiser, 1846), 3: 344.

konumlandırıldığı görülmektedir. Kare bir avlunun doğusuna yapılar türbe ve mektep-sebil şeklinde gruplandırılmıştır. Avlu kapısı ana caddeye açılan külliye'nin batı kısmında haziresi yer alır.



G. 2: Şah Sultan Külliyesi genel görünüşü. (Pınar Şahin Arşivi, 2018)

Şah Sultan Külliyesi (1800) şehircilik açısından değerlendirildiğinde cadde-sokak ile kurduğu ilişki oldukça dikkat çekicidir. Feshane Caddesi boyunca uzanan yapıların cephesi, hemen yanında bulunan 1580 tarihli Zal Mahmud Paşa Camii'nin²² masif kütlesi ile güçlü bir kontrast yaratmaktadır. Freely, Haliç kıyısına ve caminin kuzeyine inşa edilen yapıdan 'büyüleyici', 'karmaşık' ve 'barok külliyelerin en güzeli' olarak bahsetmiştir²³.

Külliye, âdeta sokağın görüntüsünü tamamlayan bir tasarıma sahiptir. Şah Sultan yapılar topluluğunun doğu cephesi cadde üzerinde yer almaktadır. Külliye avlu kapısının güneyinde türbe, kuzeyinde ise sebil-i küttap vardır. Kuban'a göre bu uygulama 'alçakgönüllü' fakat 'etkileyici' bir kompozisyonudur²⁴. Türbe içte daire planlı olup dıştan kare planlı bir forma sahiptir. Köşelerde zengin profillerle biten plastırlar, üzerine yükselen kuleciklerle vurgulanmıştır. Kubbesi doğrudan duvarlara oturan türbenin eğri yüzeylerinin kornişleri köşe plastırları arasında yine ağır silmelerle belirginleştirilmiştir. Cepheye bitişik olarak inşa edilen barok türbe, yuvarlatılmış yüzeyi ve kare formuyla dış cephede iç içe geçmiş öğelerle oluşturulan süslemeleri ile cadde dokusuna dekoratif bir etki katmaktadır. Kuban'a göre Şah Sultan Türbesi'nin İstanbul mimarisindeki özel yeri ikinci kat pencerelerinin eliptik formundan gelmektedir²⁵.

22 Semavi Eyice, "Eyüp'de Zal Mahmud Paşa Camii", *V. Tarihi ve Kültürü ve Sanatıyla Eyüpsultan Sempozyumu*, (İstanbul: Eyüp Belediyesi Yayınları, 2002), 13.

23 John Freely, *A History of Ottoman Architecture* (Boston: Wit Press Publishes, 2011), 394.

24 Kuban, *Osmanlı Mimarisi*, 548.

25 Kuban, *Osmanlı Mimarisi*, 548.



G. 3: Şah Sultan Türbesi (Pınar Şahin Arşivi, 2018)

Barok ve rokoko karışımı sebilin üzerine ampir üslubunda bir sıbyan mektebi inşa edilmiştir. Şah Sultan mektep ve sebil-i Kahire’de birçok örneği bulunan ve 16. yüzyılda İstanbul’da da görülen sebil-i kütta kompozisyonunun Eyüpsultan’daki tek örneđidir²⁶. Sebilin oldukça zengin tezyinatı, türbeyi oluşturan dairesel formların gövdesinde ve saçağında tekrar edilmesi cephedeki etkisini arttırmıştır. Bununla birlikte gövde ve saçağı ile cadde içine taşkın biçimde ele alınması yoldan geçenlerin bu yapı ile zorunlu ilişki kurmasına sebep olmuştur. Avlu duvarından dışarı taşan sebil cephede perspektif etkisi yaratmıştır. Dairesel formu ile avlu cephesini yumuşatan yapı, caddenin ifade kazanmasına yardımcı olmaktadır.



G. 4: Şah Sultan Sebil-i Kahire ve Sıbyan Mektebi. (Pınar Şahin Arşivi, 2018)

26 Zeynep Ahunbay, “Eyüp’teki Osmanlı Eğitim Yapıları ve Korunmalarıyla İlgili Öneriler”, *IV. Tarihi ve Kültürü ve Sanatıyla Eyüpsultan Sempozyumu* (İstanbul: Eyüp Belediyesi Yayınları, 2000), 136.

Şah Sultan Külliyesi'nin cephe düzeninde hayır vurgusu yoğun biçimde görülmektedir. Ana cadde üzerindeki ön cephede su mimarisinin fazla kullanılması ilgi çekicidir. Sokağa yarım daire biçiminde açılan sebil yoldan geçenlerinin su ihtiyacını karşılamak için hizmete sunulmuştur. Sebilden başka türbenin iki yanına eklenen akant yapraklı küçük çeşmelerin dış cephede olması sokaktan geçenlerin suya ulaşımında gözetilen hassasiyetin göstergesidir. Sebilin üzerine eğitim çağındaki çocuklar için inşa edilen mektep ve cephesindeki üç boyutlu kuş evi III. Selim'in kardeşi Şah Sultan'ın hayırseverliğinin ve cömertliğinin cephedeki yansımasıdır.

İkinci yapı grubu ise Nakşidil Valide Sultan Külliyesi'dir (1818). Fatih Camii'nin kible yönüne inşa edilmiş türbe, sebil, çeşme, sıbyan mektebi ve imarethaneden oluşmaktadır. Külliye'nin kuruluşu II. Mahmud'un hayırsever annesi Nakşidil Sultan'ın inşa ettirdiği sıbyan mektebi ile başlamıştır. Nakşidil Sultan'ın 1817 yılında vefatı ile birlikte arazi üzerine yapılacak diğer binaların mülkiyeti miras yoluyla oğluna geçmiş²⁷ ve sıbyan mektebinin bulunduğu araziye annesinin ruhu için türbe, sebil, çeşme ve imarethane yaptırılarak Sultan II. Mahmud tarafından vakfedilmiştir.²⁸



G. 5: Fatih Külliyesi ve Çevresi.

(Alman Mavileri: 1913-1914 I. Dünya Savaşı Öncesi İstanbul Haritaları, K8)

Nakşidil Sultan Külliyesi (1818), Fatih semtinin çekirdeğini oluşturan ilk selâtin camii ve külliyesinin (Fatih Camii ve Külliyesi) haziresinde yer almaktadır. İstanbul'un fethinden sonra Fatih Sultan Mehmed şehrin ortasına Bizans için önem arz eden On

27 Emine İlhanlı, "Sineperver Ayşe Vâlide Sultan, Nakşidil Valide Sultan ve Perstü Valide Sultan Vakıfları" (Yüksek Lisans tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, 2018), 33.

28 Fikret Sarıcaoğlu, "Nakşidil Valide Sultan", *Türklük Araştırmaları Dergisi* 9 (2001), 108-109; Fikret Sarıcaoğlu, "Nakşidil Sultan", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 32 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2006), 344.

İki Havari Kilisesi'nin yerine kendi adına 1470 yılında bir cami ve külliye binaları inşa ettirmiştir. Böylece yedi tepeli şehrin en yüksek tepesi üzerine yaptırılan cami ve külliye artık burada yeni bir inancın egemen olduğunu göstermiş ve İstanbul'un silüetine İslamiyet'in ve Türklüğün damgasını vurmuştur. Şehircilik bakımından ortasından cami bulunan benzersiz tasarımla binaların tam simetriye göre yerleştirilmesiyle oluşan yapı topluluğu İstanbul'un en önemli dini ve kültürel merkezini oluşturmuştur²⁹.

Fatih Külliyesi'nin taşıdığı dini ve kültürel miras, çevresinin zamanla büyük bir mezarlık alana dönüşmesine sebep olmuştur. Caminin kible istikametindeki büyük hazireye defin işlemleri 18. yüzyılda yapılmaya başlanmış olup buraya ilk zamanlarda sadece saray ahalisi ve devlet adamları defnedilmiştir. 19. yüzyılda ise sivil definler yapılmaya başlanmıştır. Hanedan mensuplarından Fatih Sultan Mehmed ve eşi Gülbahar Hatun'un türbeleri buradadır. Hazirede çoğu 19. yüzyıla tarihlenen sivil, asker, ulema ve tarikat şeyhleri gibi birçok önemli şahsiyetin kabirleri yer almaktadır. II. Mahmud'un annesi Nakşidil Valide Sultan Türbesi'nin buraya inşa edilmesi ve etrafında bir külliyenin oluşturulmasıyla mezarlık alanı daha da büyümüştür. Sultan Vahideddin'in annesi Gülistu Sultan'ın Türbesi de bu alandadır.

Nakşidil Sultan'ın yapılar topluluğu Fatih Külliyesi'nin güneyindeki hazire üzerinde yer almaktadır. Yapıların bulunduğu arazi güneyden Mıhçılar Caddesi, doğudan Büyük Karaman Caddesi, batıdan Fatih Türbesi Sokağı ile sınırlandırılmıştır. Külliye elemanları ortak bir avlu etrafına dizilmiştir. Avlunun güneydoğusunda türbe ve sebil, kuzeybatısında sıbyan mektebi bulunurken Fatih Camii yönünde Gülistu Valide Sultan Türbesi ve imaret yapısı vardır.

Külliye cümle kapısı, Fatih semtinin en işlek caddelerinden Büyük Karaman Caddesi'ne bakmaktadır. Kapının doğusunda türbe, batısında ise sebil yer alır. Kuban, Nakşidil Sultan Türbesi'ni Osmanlı mimarisinde Barok üslubu en iyi yansıtan türbe olarak nitelendirmiştir³⁰. Yine Kuban, türbenin klasik dönem türbelerinin cephe anlayışından oldukça farklı olan tasarımını 19. yüzyıl mimarisinde kentsel karakteri daha belirgin ve daha geniş cepheli kompozisyon fikrinin etkili olmaya başladığını gösteren önemli bir örnek olarak kabul etmiştir.³¹ Külliyenin en gösterişli parçası olan türbe, dıştan on dört kenarlı içten dairesel planlıdır. Caddeye bakan cephesi dalgalı hatları olan sütunlar arasına yerleştirilmiş iki sıra pencere ve cepheden taşarak ön plana çıkan bir mimari tasarıma sahiptir. Alt sıradaki pencereler dikdörtgen formlu basık kemerli olup üst sıradaki pencereler ovaldir. Kuzeydoğu yönündeki giriş cephesi sekiz adet sütunun taşıdığı aynalı tonoz örtülü geniş bir saçak biçimindedir.

29 Semavi Eyice, "Fatih Camii ve Külliyesi", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c.12, (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1995), 244.

30 Kuban, *Osmanlı Mimarisi*, 548.

31 Kuban, *Osmanlı Mimarisi*, 548.

Nakşidil Sultan Sebili türbeye barok bir duvar ile birleşir. Türbe ve sebül arasında basık kemerli giriş kapısı vardır. Yapı, II. Mahmud dönemi cephe sebillerinin en önemli örneklerinden biridir. Üç basamaklı taş kaide üzerine oturan sebül mermer kaplıdır. Yarım daire biçiminde dışa taşkın dört cephesinde basık kemerli büyük pencereler vardır. İnce sütunçelerle birbirinden ayrılan pencerelerin zarif şebekeleri dökme demirden yapılmıştır. Sütunçelerin kenger yapraklı süslü başlıkları konsollara uzanmaktadır. Üzeri kurşun kaplı basık bir kubbe ile örtülen sebülün saçağı oldukça geniş tutulmuştur. Yapıda türbeye göre daha az kullanılan barok öğeler saçak altında yer alan dörtlü kitâbe panoları arasına yerleştirilen kenger yapraklarıdır. Sebülün türbe ile birlikte kurgulanması cephede hareketliliği arttırmıştır.



G. 6: Nakşidil Valide Sultan Türbe ve Sebili

<http://www.web.fomgrup.com/TR/50/projedetay/14.05.2019;22:27>

Sıbyan mektebi, türbe ve sebüle göre sade bir tasarıma sahiptir. Küfeki taş duvar örülü, iki katlı fevkani mektebin cephelerinde iki sıra pencere dizisi vardır. Türbe ve sebülün sokak dokusu üzerinde bıraktığı hareketli ve dekoratif etkiye karşın mektep cadde üzerinde yüksek ve masif duvarlı yalın cephesiyle zıtlık yaratır.

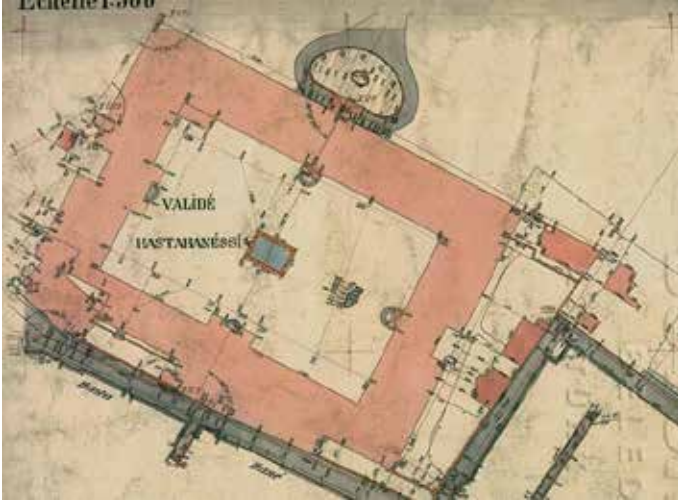
Osmanlı mimarisinde sıbyan mektepleri külliyelerin önemli bir elamanı olduğu gibi mahalle dokusunun organizasyonu açısından da mühim yapılardır. Külliye içerisinde yer alan sıbyan mekteplerinin en önemli özelliklerinde biri de içinde buldukları yapı grubundan ayrı tutulmuş olmalarıdır. Genellikle mimari tarz açısından ait oldukları yapı topluluğu ile uyumlu olan bu mektepler sokağa açılan özel girişlere ve kendi içine dönük avlu ve oyun bahçelerine sahiptirler. Daima külliyelerin dış köşesine konumlandırılırlar. Külliyeinin diğer elemanları; avlular, bahçeler, ağaçlıklar ve duvar gibi unsurlarla sokaktan mümkün olduğu kadar uzakta inşa edilirken, mektepler yapılarından ayrı düşünülmuş ve daima sokağa yakın yerleştirilmiştir³².

32 Özgönül Aksoy, “Osmanlı Devri Sıbyan Mektepleri Üzerine Bir Deneme” (Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 1968), 149-150.



G. 7: Nakşidil Sultan Sıbyan Mektebi (Pınar Şahin Arşivi, 2018)

Nakşidil Sultan Sıbyan Mektebi yerleşme düzeni açısından değerlendirildiğinde diğer yapılardan ayrı tutularak külliye avlusunun kuzeydoğu köşesine Fatih Türbesi Sokak ve Mıhçılar Caddesi'nin kesiştiği köşeye inşa edildiği görülmektedir. Avlu içerisinde önünde bulunan bahçe düzenlemesiyle külliye yapılarından ayrı tutulan mektep, hemen yanından sokağa açılan kendine ait bir girişe sahiptir. Nakşidil Sıbyan Mektebi yapı grubunun parçası olduğu kadar mahalle iskânında bir parçası hâline gelmiştir. Mektebin gündelik hayata dönük bir şekilde inşa edilmesi Osmanlı toplumunda eğitimin öneminin mimari açıdan ifadesidir.



G. 8: Valide Hastanesi.

(Alman Mavileri: 1913-1914 I. Dünya Savaşı Öncesi İstanbul Haritaları, L8-3)

Saray kadınlarının yaptırdığı diğer külliye Bezmiâlem Gurebâ-yı Müslimîn Hastanesi Külliyesi (1845)'dir. Çapa Arapemini Mahallesi'ne Bezmiâlem Valide Sultan'ın inşa ettirdiği külliye'nin merkezini hastane binası oluşturmaktadır. 1826 yılında Osmanlı Devleti'nde, özellikle İstanbul'da ortaya çıkan şiddetli kolera salgını ve 1843 yılında baş gösteren çiçek salgınları hastanenin yapılışının en önemli sebeplerden biridir³³. Bu dönemde İstanbul'da faaliyet gösteren sağlık kuruluşlarından Fatih Dârüşşifası, Süleymaniye Dârüşşifası, Haseki Hürrem Sultan Dârüşşifası ve Atik Valide Nurbanu Sultan Dârüşşifası'nın yatak kapasitelerinin az olması salgın karşısında sağlık sistemini yetersiz bırakmış, bu durum yeni bir hastanenin kurulmasını gündeme getirmiştir³⁴.

Hastanenin inşasının diğer bir sebebi olarak Valide Sultan'ın gördüğü rüya gösterilmektedir. Rivayete göre Valide Sultan rüyasında iki yüz yoksul erkeğe yardımcı olduğunu görmüştür. Rüyası "öyle bir hayır işleyeceksin ki dünya durdukça iki yüz erkek senden hayır ile bahsedecek" şeklinde tabir edilince iki yüz yataklı bir erkek hastanesi kurmaya karar vermiştir³⁵.

Sultan Abdülmecid annesinin İstanbul'daki yoksullar için bir hastane yaptırma isteğini dönemin yayın organlarından *Takvim-i Vekayi* ile halka duyurmuştur³⁶. Belirlenen arsa üzerine cami ve çeşme ile birlikte inşa edilen hastanenin açılışı 12 Mart 1847'de Sultan Abdülmecid ve devlet ricalinin katıldığı büyük törenle yapılmıştır³⁷. Vak'anüvis Ahmed Lütfi Efendi padişahın hastane camisinde Cuma namazını kıldıktan sonra açılışını yaparak cami ve müstemilatını gezdiğini kaydetmiştir³⁸.

Vakıf Gureba Hastanesi ihtiyaç sahibi Müslümanlar için inşa edilen, çağın sağlık kuruluşları olan darüşşifa ve bimarhanelerden tamamen farklı özellikte, modern aletler ve doktorlarla donanmış, çağdaş tıbbi kuralların uygulandığı bir kurumdur. Farklılığını batılı mimari tasarımı ile de vurgulayan hastane, devletin güçlenme isteği ile yaptığı yeniliklerin ve ortaya çıkan yeni binaların tüm toplumu kapsadığı mesajını halka ulaştıran mimari bir simgedir. Gurebâ-yı Müslimîn Hastanesi Külliyesi'nin (1845) inşası hem tıp hem de mimarlık tarihimiz açısından önemli bir adımdır. Modern sağlık kurumlarının yeni modelini teşkil eden bu yapının tesis edileceği yerin titizlikle seçildiği görülmektedir. Hastane şehir dışında, havadar bir mekân olan Yenibahçe civarındaki Nakkaş Paşa arsası üzerine kurulmuştur.

33 Şentürk, "Bezmiâlem Vâlide Sultan'ın Hayatı ve Hayır Eserleri," 18.

34 Nuran Yıldırım, *Gureba Hastanesinden Bezmiâlem Vakıf Üniversitesi'ne (From Charity Hospital to the Bezmiâlem Foundation University)* (İstanbul: Bezmiâlem Vakıf Üniversitesi Yayınları, 2013), 22.

35 Kâzım İ. Gürkan, *Bezmiâlem Valide Sultan Vakıf Gureba Hastanesi Tarihçesi* (İstanbul: Özışık Matbaası, 1967), 13.

36 Yıldırım, *Gureba Hastanesinden Bezmiâlem Vakıf Üniversitesi'ne*, 22.

37 Ali Akyıldız, *Haremin Padişahı Valide Sultan Harem'de Hayat ve Teşkilat* (İstanbul: Timaş Yayınları, 2017), 455.

38 Ahmed Lütfi Efendi, *Vak'anüvis Ahmed Lütfi Efendi Tarihi*, haz. Yücel Demirel (İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 1999), 6-7-8: 1202-1203.



G. 9: Bezmîâlem Gurebâ-yı Müslimîn Hastanesi

<https://bezmialem.edu.tr/tr/Sayfalar/idari/uluslararası-iliskiler-ofisi/fotografarla-bezmialem.aspx09.12.2021:22.15>

Arsanın üç tarafında bulunan Baltacı Odaları diye bilenen evler ve Ebubekir Paşa Bostanı eklenerek hastanenin kaplayacağı alanın sınırları belirlenmiştir. Ayrıca Topkapı'ya giden ana yolun iki yanındaki arsalar da eklenerek bu alan genişletilmiştir³⁹. Bağ ve bostanlarla kaplı bir bölgeye inşa edilen büyük sağlık kompleksi çevresinde zamanla yerleşim alanlarının oluşmasında etkili olmuştur. Hastaların rahatı için gürültüden uzak ve suyun kolayca getirilebileceği bir mevkide inşa edilmesi fikri o dönemin yapı planlamasında ne kadar hassas davranıldığını göstermesi açısından önemlidir⁴⁰. Yenibahçe semtinin demografik ve fiziksel büyümesinde etkili olan Vakıf Gureba Hastanesi aynı zamanda ulaşımın gelişmesine de vesile olmuştur. Sultan Abdülmecid hastane inşasının gündeme gelmesiyle birlikte bu bölgedeki caddelerin tanzim edilmesini emretmiştir⁴¹.

Osmanlı tarihinde “hastane” adı ile anılan ilk sivil sağlık kuruluşu olma ayrıcalığını taşıyan Vakıf Gureba Hastanesi medrese planlı darüşşifalar ve bimarhanelerle modern kışla modelleri arasında bir tasarıma sahiptir. 19. yüzyıl başında İstanbul'da bulunan sağlık kuruluşlarından Fatih Külliyesi Şifahanesi (1470), Süleymaniye Külliyesi Darüşşifası (1556), Haseki Hürrem Sultan Bimarhanesi (1551) ve Nurbanu Sultan Bimarhanesi (1579) kare orta avlulu revaklı oda sistemini içeren planda yapılmıştır. Bezmîâlem Hastanesi bu plana yakın olmakla birlikte o dönemde en çok kışla yapımında kullanılan dikdörtgen avlulu koğuş sistemine oturan bir şemada inşa edilmiştir.

39 Yıldırım, *Gureba Hastanesinden Bezmîâlem Vakıf Üniversitesi'ne*, 23.

40 Şentürk, “Bezmîâlem Vâlîde Sultan'ın Hayatı ve Hayır Eserleri”, 20.

41 Kenan Göçer, “Sosyo-Ekonomik Yönleriyle Bezmîâlem Vâlîde Sultan Vakıf Gureba Hastanesi” (Doktora tezi, Marmara Üniversitesi, 2012), 161.

Hastanenin darüşşifa ve bimarhanelerden en önem farkı yeni bir yönetmeliğe ve bakım koşullarına sahip olmasıdır. Geleneksel sağlık kurumları tipolojisinden farklılaşan bu yapısal ve fonksiyonel kurum, Bezmiâlem'in baniliğini üstlendiği büyük inşa faaliyeti ile kent dokusunda yerini almıştır⁴².

Bezmiâlem Külliyesi (1845) klasik külliye anlayışının dışında 19. yüzyılda içinde hastane bulunan bir yapı topluluğu olarak önemlidir. Osmanlı mimarisinin temelini oluşturan camii merkezli kuruluşlardan farklı olarak hastane yapısının ön plana çıkarıldığı bir külliye olarak inşa edilmiştir. Külliyenin inşasında görevlendirilen Seyyid Abdülhalim Efendi yapıları topoğrafyaya uygun olarak planlamıştır. Hastaneyle birlikte tasarlanan cami, külliye ile organik bir bütünlük içinde inşa edilmiştir⁴³.

Saray kadınlarının inşa ettirdiği önemli bir yapı olan Bâlâ Külliyesi İstanbul'un en eski semtlerinden Silivrikapı'da⁴⁴ Tekke Maslağı Sokağı ile Bâlâ Tekkesi Sokağı'nın etrafında kurulmuştur. Bâlâ Külliyesi'nin (1863) kuruluşu 15. yüzyıla dayanmaktadır. Kaynaklarda İstanbul'un fethine katılmış olanlardan Bâlâ Süleyman Ağa'nın 1453-1457 yılları arasında külliyenin bugün bulunduğu yerde bir mescid ve kuyu yaptırdığı, ölümünden sonra da mescidin yanına defnedildiği ifade edilmektedir⁴⁵. *Hadikatü'l-Cevâm'i*'de yapının ismi Bâlâ Mescidi olarak anılmakta ve bu yıllarda (1768) harap olduğu bilgisi verilmektedir⁴⁶. 1900'lü yılların başında söz konusu mescid, Rıfaiyye Tarikatı'na bağlı "Bala Yokuşu Zaviyesi" olarak geçmektedir⁴⁷.

42 Afife Batur, "Bezmiâlem Gurebâ-yı Müslimîn Hastahanesi Ek Yapıları Mimar Kemaleddin Bey Tasarımları", *2010 Vakıf Medeniyeti İstanbul Yılı ve Vakıflar Haftası Etkinlikleri* (Ankara: Başbakanlık Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 2011), 120.

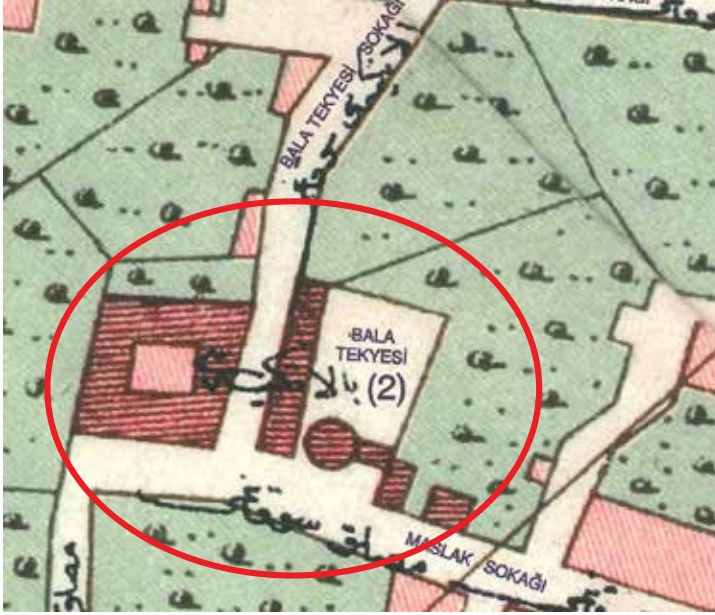
43 Gönül Cantay, "XIX. Yüzyılda Kurumsallaşma ve Hastahaneler- I", *Fatih Sultan Mehmet İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi* 1 (2013), 117; Gönül Cantay, *Osmanlı Külliyelerinin Kuruluşu* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2002), 102.

44 Bâlâ Külliyesi günümüzde Mevlanakapı Mahallesi sınırları içerisindedir.

45 Muhiddin Hattatoğlu, "İstanbul Silivrikapı'da Topçubaşı Balâ Süleyman Ağa Mimari Manzumesi", *Vakıflar Dergisi* 4 (1958), 183-191.

46 H. Ayvansarâyî, S. Besim Efendi, A. Sat'ı Efendi, *Hadikatü'l-Cevâm'i*, 99.

47 M. Baha Tanman, "Bâlâ Külliyesi", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 4 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1991), 554.



G. 10: Bâlâ Tekkesi.

(M. Ulvi Günpınar, vd., *XIX. Yüzyıldan XX. Yüzyıla Necib Bey Haritaları'ndan Günümüze Öncesi ve Sonrası*, 86.)

Söz konusu mescid zamanla kullanılmaz hâle gelmiş 19. yüzyılda çeşitli katkılarla genişleyerek günümüzdeki “Bâlâ Süleyman Ağa Külliyesi” hâlini almıştır. Külliye ve çevresindeki semtin oluşmasına katkıda bulunan üç Osmanlı saray kadınıdır. İlk olarak Sultan Abdülaziz döneminde Sultan II. Mahmud’un hareminden Sazkâr Kalfa, 1863 yılında yapıyı öncekinden daha büyük ve geniş, bir tekkenin cami-tevhidhanesi olarak yeniden inşa ettirmiştir. Bu süreçte cami-tevhidhaneye bitişik bir türbe, harem dairesi, derviş hücreleri mutfak, kiler, su hazinesi ve müstemilat da yapılmıştır. Söz konusu inşaatlardan hemen sonra 1864’te Sultan Abdülmecid’in dördüncü kadını Perestû Kadınefendi tekke binalarının yanına Bâlâ Mektebi ismi ile bilinen okulu yaptırmış ve 1892’de de sebil-muvakkithane-çeşme ekletmiştir⁴⁸.

II. Mahmud’un kızı Âdile Sultan 1894 depreminde zarar gören Bâlâ Tekkesi’nin cami-tevhidhane-türbe ve harem binalarını genişleterek yeniden yaptırmıştır. Derviş hücreleri, selâmlık mekanları ve mutfağı barındıran yapı grubu da II. Abdülhamid tarafından ihya edilmiştir. Perestû Kadınefendi bu yapının duvarına 1895 yılında bir çeşme yaptırmıştır⁴⁹. Osmanlı saray kadınlarının 19. yüzyıl boyunca gerçekleştirdikleri inşa faaliyetleri ile iki sokak ve üç köşeyi içine alan cami, türbe, meşruta, tekke, muvakkithane, çeşme ve sebil grubu ile pitoresk bir çevre oluşmuştur.

48 Tanman, “Bâlâ Külliyesi,” 554-555.

49 Tanman, “Bâlâ Külliyesi,” 555.



G. 11: Bâlâ Külliyesi genel görünüşü. (Pınar Şahin Arşivi, 2018)

Bâlâ Külliyesi (1863) mimari değeri yüksek bir manzume olduğu gibi şehircilik açısından da önemli bir örnektir. Oldukça geniş bir mimari programa sahip olan yapılar topluluğu, dik kesişen Tekke Maslağı Sokağı ile Bâlâ Tekkesi Sokağı'nın etrafına yerleştirilmiştir. Tekke Maslağı Sokağı üzerinde sebil-muvakkithane-çeşme grubu, Bâlâ Tekkesi Sokağı'nın üzerinde batıda cami-tevhidhane-türbe; doğuda harem binası, derviş hücreleri, selâmlık ve mutfak bölümü bulunmaktadır. Yapıların arasında kalan yollar hem binaların sirkülasyonunu sağlamış hem de içinde bulunduğu mahallenin sokak dokusunu oluşturmuştur. İsmi tekmeden alan bu sokaklar yapı topluluğunun, cami merkezli külliyelerden daha çok mahalle dokusu ile bütünleşmesini sağlamıştır. Bâlâ Külliyesi (1863), gelişimi 12. yüzyıla kadar dayanan tarikat külliyelerinin geç döneme ait önemli bir örneğidir. Aynı zamanda tekkelerde bulunan cami-tevhidhane, türbe, hazire, harem ve selâmlığın yanı sıra sebil, çeşme, muvakkithâne ve mektep gibi bölümleri de bulunduran külliye, 17. yüzyılda Osmanlı devletinin mali durumunun zayıflamasına bağlı olarak ortaya çıkan küçük şehir külliyelerinin gelişim süreci içinde yer almaktadır⁵⁰.

Bâlâ Külliyesi (1863) Silivrikapı semtinin çekirdeğini oluşturan ve burada kurulan en eski külliye. İstanbul'un fethi sırasında stratejik bir öneme sahip olan Silivrikapı'da fetihten sonra imar ve iskân politikası başlatılmıştır. İzlenen bu politika kapsamında Silivrikapı'da yürütülecek imar faaliyetlerini Fatih'in Topçubaşısı Süleyman Ağa üstlenmiş ve iskân siyasetinin bir gereği olarak bölgeye Arnavutlar yerleştirilmiştir. Fatih döneminde başlayan imar-iskân faaliyetleri 16. ve 17. yüzyıllarda da devam etmiş olup camiler etrafında yeni yapı toplulukları inşa edilmiştir⁵¹. Nitekim

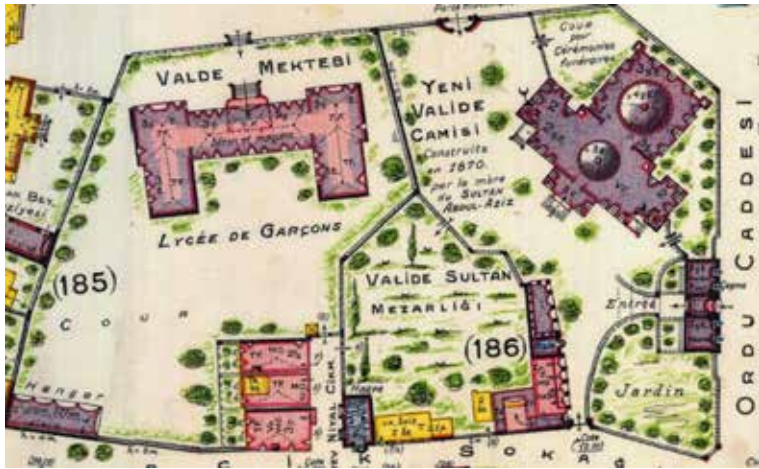
50 M. Baha Tanman, "İstanbul Tekkelerinin Mimari ve Süsleme Özellikleri Tipoloji Denemeleri" (Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 1990), 732.

51 Ş. Pınar Yavuztürk, "Silivrikapı Senti", *İstanbul'un Kitabı Fatih* (İstanbul: Fatih Belediyesi Yayınları, 2013), 1: 287, 292.

Silivrikapı’da Bâlâ Süleyman Ağa tarafından inşa edilen külliye, Bâlâ Camii’nin etrafında teşekkül etmiştir. Bâlâ Süleyman Ağa Camii, çevresinde kendi ismiyle anılan bir mahalle olan Bâlâ Mescidi Mahallesi’nin oluşmasını sağlamıştır⁵².

Bâlâ Külliyesi tarikat yapılarının yoğun olduğu bir bölgede kurulmuştur. Binaların bulunduğu sur içi hattı Osmanlı dönemi boyunca seyrek yerleşmelere sahne olmuştur. Marmara Denizi’nden Topkapı’ya uzanan bu kuşakta çok sayıda tarikat yapısının yanı sıra bostanlar arasına serpiştirilmiş mesken grupları ile küçük ölçekli hayır yapıları da dikkat çekmektedir⁵³. Günümüzde külliyeinin yakın çevresinde bulunan Hüsnümelek Hanım Çeşmesi, Bezmîalem Çeşmesi, Abdullah Ağa Çeşmesi, Lâlezar Camii, Hadım İbrahim Paşa Camii (1551), Karagöz Mehmet Paşa Camii, Sitti Hatun Camii, Veledi Karabaş Camii (1893), Körtükçü Tekkesi ve Safiye Sultan Çeşmesi (1726) hayır yapılarından bazılarıdır.

Padişah annelerinin İstanbul’da yaptırdığı en son külliye Aksaray Meydanı’nın kuzeybatısına inşa edilen Valide Külliyesi (1871)’dir. Bânisi Sultan Abdülaziz’in annesi ve II. Mahmud’un eşi Pertevniyal Valide Sultan’dır. Zengin bir vakfa dayalı olarak tesis edilen yapılar topluluğu, Hacı Mustafa Ağa Camii ya da Kâtip Camii olarak bilinen harap durumdaki yapının arsası üzerine kurulmuştur. Külliye 1867-1871 yılları arasında inşa edilmiş olup cami, mektep, türbe, türbedar odası, kütüphane, muvakkit-hane, karakol, sebil, çeşmeler ve yedi adet dükkândan oluşmaktadır⁵⁴.



G. 12: Aksaray Valide Külliyesi
(J. Pervititch, Sigorta Haritalarında İstanbul, 53)

52 E. Hakkı Ayverdi, *Fatih Devri Sonlarında İstanbul Mahalleleri Şehrin İskanı ve Nüfusu* (Ankara: Vakıf Umum Müdürlüğü Yayınları, 1958), 14.

53 Tanman, “İstanbul Tekkelerinin Mimari ve Süsleme Özellikleri Tipoloji Denemeleri,” 724.

54 Doğan Yavaş, “Pertevniyal Valide Sultan”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 34 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2007), 241.

1826 yılında gerçekleşen ve Osmanlı tarihinde *Vak'a-yi Hayriye* olarak adlandırılan yeniçeriliğin kaldırılması olayı Sultan II. Mahmud'un eşi Pertevniyal Kadın üzerinde büyük bir etki yapmış ve Valide Sultan olduğunda olayın gerçekleştiği Aksaray'daki Yeniçeri kışlalarının bulunduğu alan üzerinde eşi anısına bir cami inşa ettirmiştir⁵⁵.

“Vak'a-i Hayriye”den sonra Aksaray terk edilmiş ve تنها bir yer hâline gelmiştir. 1845 yılında buradan geçen İngiliz seyyah Charles White bölgeyi ‘ıssız’ bir yer olarak tanımlamaktadır: “1453-1826 yılları arasında binalar, avlular, çeşmeler ve dükkanlarla işgal edilen bu devasa alan, şimdi el değmemiş bir doğa; kesişen dar duvarlı yollar, küçük konutlar ya da bahçelerle bölünmüştür...”⁵⁶ Aksaray sürekli gerçekleşen yangınlar sebebiyle de ayrı bir ün kazanmıştır. İstanbul'da yangınlar sık sık gerçekleşmektedir ve şehrin en çarpıcı tarihi felaketleri arasındadır. İstanbul'daki belediye kuruluşlarının gelişimi için ana kaynak olan *Mecelle-i Umûr-ı Belediye*'de Osman Nuri Ergin, yangınları ‘tarihsel felaket’ olarak adlandırmaktadır⁵⁷. Aksaray'ın kentsel dokusunu etkileyen en büyük yangın 24 Kasım 1854'te meydana gelmiştir⁵⁸. Dönemin tarihçilerinden Ahmed Lütfî Efendi yangın sonrasındaki çalışmaları detaylı bir şekilde anlatmıştır. Lütfî Efendi, başkentteki çalışmaların ardından “düzenli sokaklar ve caddeler organizasyonunun” ilk defa Aksaray'da uygulandığını ve düzenlemelelerin avantajlarının görüldükten sonra diğer alanlarda da kademeli olarak geçildiğinin bilgisini vermiştir⁵⁹.

1854 yılında gerçekleşen ve *Mecelle*'ye göre 748 binayı⁶⁰ tahrip eden yangın sadece Aksaray'ın dönüşümünde etkili olmamış, aynı zamanda İstanbul'un kentsel tasarım tarihinde de dönüm noktası olmuştur. Yangından bir sene sonra 1856'da Osmanlı Devleti harap olan bu bölgeyi araştırmak ve alternatif bir kentsel plan sunmak için İtalyan mühendis Luigi Storari'yi görevlendirmiştir⁶¹. Böylece ilk defa büyük bir yangından sonra hükümet kentsel doku için yeni bir plan başlatmıştır.

55 Caminin kitabesinde Sultan II. Mahmud'un ruhu için yaptırıldığı belirtilmiştir. Nurullah Delibaş, *Kitâbelerin Kitabı Fatih*. çev. Mehmet Samsakçı ve Murat Ali Karavelioğlu (İstanbul: Fatih Belediyesi Yayınları, 2016), 404-405.

56 White, *Tree Years in Constantinople; or Domestic Manners the Turks in 1844*, 3:260-262.

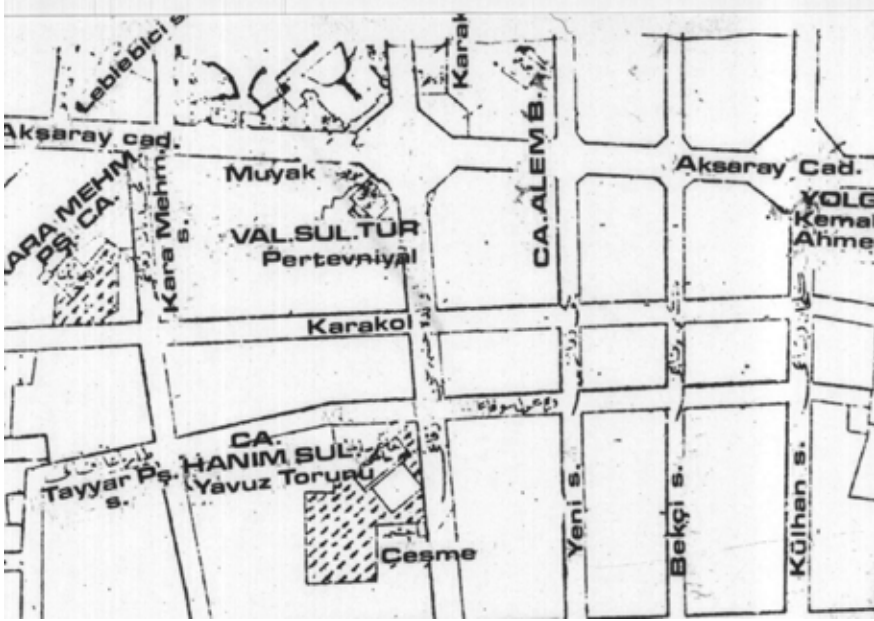
57 Osman Nuri Ergin, *Mecelle-i Umûr-ı Belediye* (İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 1995), 1:11-13.

58 Osman Nuri Ergin, *Mecelle-i Umûr-ı Belediye* (İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 1995), 3:1228.

59 Ahmed Lütfî Efendi, *Vak'anüvis Ahmed Lütfî Efendi Tarihi*, yay. Münir Aktepe (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları, 1984), 9: 131.

60 Ergin, *Mecelle-i Umûr-ı Belediye*, 3: 1228.

61 Zeynep Çelik *19.Yüzyılda Osmanlı Başkenti ve Değişen İstanbul*, çev. Selim Deringil (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2016), 69.



G. 13: Aksaray Meydanı 1870.
(E.H. Ayverdi, XIX. Asırda İstanbul Haritası, C-3)

Önerilen planın ana özelliklerinden biri, iki ana arterin birbirleriyle açıkça keşişerek arterin öneminin artırılmasıdır. Unkapanı-Yenikapı yolu ve Divanyolu'nun keşişme noktası köşelerinin eklemelenmesi ile vurgulanmış ve batılı tarzda olmasa da Osmanlı'da kent dokusu içerisinde ilk defa küçük bir meydan oluşturulmuştur. Bu meydana *Journal de Constantinople*'de 'belle place' (güzel bir meydan) olarak bahsedilmiştir⁶². Yeni meydan kavşağı, Avrupa kentsel planlama ilkelerinin güçlü bir yansıması olarak görülmüş ve Pertevniyal Valide Sultan'ın oğlu Abdülaziz döneminde gerçekleşen Tarihî Yarımada'nın kentsel dönüşümü için de özellikle ilham verici olmuştur⁶³. Bu alanın tam bir meydan özelliği kazanması Valide Sultan'ın 1867-1871 yılları arasında inşa ettirdiği külliye sayesinde gerçekleşmiştir. Meydanın kuzeybatısına cami, mektep, muvakkithane; güneybatısına türbe konumlandırılmıştır.

62 Çelik, *19. Yüzyılda Osmanlı Başkenti ve Değişen İstanbul*, 69-70.

63 Zeynep Çelik, *The Remarking of Istanbul Portrait of an Ottoman City in the Nineteenth Century*, (Berkeley CA: University of California Press, 1993), 55.



G. 14: Aksaray Meydanı.

(Alman Mavileri :1913-1914 I. Dünya Savaşı Öncesi İstanbul Haritaları, K6/2)

Kuban, Valide Camii'nin Aksaray şehir meydanına hâkim konumunu yükseklik vurgusu ağır basan oranlarıyla; cephelerdeki plastırlar, yüksek kubbe tambur, merkezi alınlıkları ile caminin bir 'kent simgesi' olduğunu belirtmiştir Buna ek olarak Kuban dönemin örneklerinden farklı olarak harimin boyutlarının büyümesine karşın hünkâr dairesinin boyutlarının sınırlı kalmasının camiye has bir özellik olduğuna dikkat çekmiştir⁶⁴.



G. 15: Aksaray Meydanı.

<http://www.eskiistanbul.net/5784/aksaray> 14.10.2018/ 20.30

64 Kuban, *Osmanlı Mimarisi*, 640.

Aksaray'ın kentsel dönüşümünün yarattığı etki dönemin gazetelerinde de konu edilmiştir. Pertevniyal Valide Sultan Camii'nin açılmasından üç yıl sonra 16 Eylül 1875 tarihli *Çaylak* gazetesinde geçen ifadeler Aksaray'ın popüler bir kent merkezi olduğunu göstermektedir:

*“Aksaray Caddesi... burada ve orada kahvehaneler, çay tüccarları, eczacılar, tütün satıcıları, kuaförler ve diğer esnaf sahipleri tarafından aydınlatılan gaz lambaları ile güzel bir şekilde aydınlatılıyor. Özellikle arabaların, caddede yukarı ve aşağı yürüyen kadın ve erkek grupları arasında geçişi parlaktır, çünkü bu arabalar kandil ile aydınlatılır...”*⁶⁵.

Aksaray geç Tanzimat dönemi kentsel dönüşümün ana mekânlarından biri olmuştur. Pertevniyal Valide Sultan'ın külliyesinin inşasından önce 1862'de bu alanda inşa ettirdiği çeşme *Tarih-i Lütfi*'de de belirtildiği üzere bir dört yol ağız çeşmesiydi ve meydana nitelik kazandıran unsurlardan biriydi⁶⁶. Pertevniyal Valide Sultan bu çeşmeden sonra Aksaray'ın kentsel dokusunu daha da şekillendirecek olan cami kompleksi ile bölgeye damgasını vurmuştur.



G. 16: 1862 tarihli Pertevniyal Valide Sultan Çeşmesi (Pınar Şahin Arşivi, 2018)

65 “Aksaray Caddesi kahvecilerin, çaycılarının, eczacıların, tütüncülerin, perukarların veya sair bu gibi dükkâncıların câbecâ yaktıkları gaz ile pek güzel tenvir edilip hele bir takımı yukarıya bir takımı aşağıya doğru yayan olarak fevc fevc gelip gitmekte olan kadın ve erkeklerin arasında iki tarafına renkamiz kandil ikad ve derunlarına yapma bebek gibi tuhaf hotozlu kadınlar ikâd olunan arabaların geçişi doğrusu pek parlaktır.” (*Çaylak*, 16 Eylül 1292, 3), Bk. Nezihe İdemen, “1869-1876 Yılları Arasında Yayınlanan Mizah Gazetelerinde İstanbul Hayatı”, (Yüksek Lisans tezi, İstanbul Üniversitesi, 1994), 345.

66 Ahmed Lütfi Efendi, *Vak'a-nüvis Ahmed Lütfi Efendi Tarihi*, haz. Münir Aktepe (Ankara: Türk Tarih Kurumu, Yayınları, 1988) 10: 80-81.

Uşar'ın verdiği bilgilere göre Pertevniyal Valide Sultan'ın kethüdası Hüseyin Bey ile geçen bir yazışmada, Valide Sultan külliyesinin bileşenlerinin bireysel pozisyonları hakkında görüşlerini açıkça bildirmiş ve türbe ile caminin Aksaray Meydanı'nın köşelerine hizalanmasını istemiştir. Bu yazışma valide külliyesinin inşası sırasında Aksaray Meydanı'nın özel olarak tasarlandığını göstermektedir Aynı süreçte Kethüda Hüseyin Bey külliye etrafındaki sokakların durumuna ilişkin de bilgi vermesi valide sultanın bölgeyle özel olarak ilgilendiğini göstermektedir⁶⁷. Valide Camii'nin açılış tarihi olan 1872'de Eminönü-Aksaray atlı tramvayının hizmete girmesi ve caminin önünden geçmesi dikkat çekicidir⁶⁸. Aksaray'ın kentsel imgesi üzerinde modernleştirici bir etkiye sahip olan ulaşım sistemi muhtemelen Aksaray Valide Sultan Külliyesi ile çevresinin etkileşimini ve bağlantısını kuvvetlendirilmek için yapılmıştır. Cumhuriyet döneminde Aksaray Valide Cami ve Külliyesi'nin (1871) meydan düzenlemesindeki konumları müdahale görmüş ve alanın tarihî kimliği önemli oranda hasar görmüştür. Türbe 1926-1929 yılında tramvay çalışmaları sırasında geriye alınmış 1958 yılındaki şehircilik çalışmaları sırasında yıktırılmıştır. 1967'den sonra da günümüzde bulunduğu yere inşa edilmiştir. 1971 yılında yapılan üst geçit ile de meydan kimliğini tamamen kaybetmiştir.

Sonuç

19. yüzyıl Osmanlı toplumunda ve devlet teşkilatında modernleşme hareketlerinin başladığı bir dönemdir. III. Selim (1789-1808), II. Mahmud (1808-1839) ve Sultan Abdülmecid (1839-1861) döneminde batılılaşma çalışmaları hız kazanmıştır. 1839 yılında ilan edilen Tanzimat Fermanı'nın gerektirdiği yenilikleri uygulanmak için, imar ve şehircilik çalışmaları başta başkent İstanbul olmak üzere İmparatorluğun tüm kentlerine dalga dalga yayılmıştır. İlk belediye teşkilatı kurulmuş şehrin planında önemli değişiklikler yapılmış, yerleşim alanları ve inşaa faaliyetlerinin düzenlenmesi için ebnîye nizamnameleri çıkarılmıştır. İstanbul'u modern bir kent görünümüne kavuşturma çalışmalarının yoğunluk kazandığı 19. yüzyılda Osmanlı saray kadınları devlet desteği ve kurdukları vakıflar eliyle önemli inşaa projeleri gerçekleştirmiştir. Hanım sultanlar modernleşme sürecinde devletin ve toplumun ihtiyacı olan yapıları inşaa ettirmişlerdir.

19. yüzyılda Osmanlı saray kadınları için inşaa edilen erken tarihli yapılardan Şah Sultan Külliyesi (1800) ve Nakşidil Sultan Külliyesi (1818) İstanbul'un dini merkezlerine kurulmuştur. Türbe, sıbyan mektebi, sebîl ve çeşmeden oluşan Şah Sultan Külliyesi (1800) Edirnekapı'dan Eyüpsultan merkezine uzanan eski tarihî yolun

67 Bahar Bilgin Uşar, "The Aksaray Pertevniyal Valide Sultan Complex: Reflections on the Patronage of a Nineteenth Century Valide Sultan," (Yüksek Lisans tezi, Koç Üniversitesi, 2016), 119-120.

68 *The Levant Herald* Gazetesi'ne göre tramvay caminin açılışından önce 5 Nisan 1872'de hizmete girmiştir. *The Levant Herald*, 5 April 1872, No: 40, pp.158-159. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/129254> 2 Mayıs 2020,19:49

kenarında ve semte girişte yer alır. Günümüzde Feshane Caddesi olarak geçen ana cadde üzerinde sıralanan külliye yapıları sokağın görüntüsünü tamamlayan dekoratif bir mimari tasarıma sahiptir. Külliye kapısının kuzeyinde yer alan sebil-i küttap Kahire’de birçok örneği bulunan ve 16. yüzyılda İstanbul’da da görülen sebil-i küttap kompozisyonlarının Eyüpsultan’daki tek örneğidir. II. Mahmud’un annesi için inşa edilen türbe, sıbyan mektebi, sebil, imaretten oluşan Nakşidil Sultan Külliyesi (1818) ise Fatih semtinin çekirdeğini oluşturan ilk selâtin camii ve külliyesinin haziresine konumlandırılmıştır. Külliyenin en gösterişli parçası olan Nakşidil Sultan Türbesi Osmanlı mimarisinde barok üslubun en iyi yansıtıldığı türbedir.

19. yüzyılda yaptırılan diğer önemli külliye yapıları Gurebâ-yı Müslimîn Hastanesi Külliyesi (1845), Bâlâ Süleyman Ağa Külliyesi (1863) ve Vâlîde Külliyesi (1871) ise şehrin sosyal alt yapısının yetersiz olduğu, gelişmemiş bölgeleri için inşa edilmiştir. Cami, sıbyan mektebi, çeşme gibi halkın günlük ihtiyaçlarını karşılayan birimleri bünyesinde bulunduran büyük ölçekli yapılar kent planlamasının ana unsurlarından biri olmuştur. Külliyelerin çevresi zamanla kalabalıklaşmış, bu eserlerin yapıldığı alanlar önemli bir kent hareketliliğine sahne olarak günümüze kadar ulaşan merkezler hâline gelmiştir. Bezmiâlem Valide Sultan’ın inşa ettirdiği Gurebâ-yı Müslimîn Hastanesi Külliyesi (1845) Yenibahçe; Âdile Sultan ve Perestû Kadınefendi’nin yaptırdığı Bâlâ Süleyman Ağa Külliyesi (1863) Silivrikapı; Pertevniyal Vâlîde Sultanın inşa ettirdiği Valide Külliyesi (1871) Aksaray semtinin gelişimine büyük katkılarda bulunmuştur.

Gurebâ-yı Müslimîn Hastanesi Külliyesi (1845) yüzyılın en büyük sağlık yapılarından biri olması açısından önemlidir. Modern sağlık kurumlarının yeni modelini teşkil eden yapının inşası için Yenibahçe Çayırı seçilmiştir. Bu alanın en önemli özelliği şehirden uzak, havadar, yeşil dokunun egemen olduğu hasta tedavisi için oldukça elverişli bir bölge olmasıdır. Söz konusu alan Cumhuriyet’in ilanından sonra da İstanbul’un sağlık alanındaki önemli merkezlerinden biri olma işlevini sürdürmüştür. Ayrıca bu alanda Vakıf Gureba Hastanesi ile birlikte İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi Hastanesi, Kızılay Kan Merkezi, Özel Çapa Hastanesi gibi sağlık yapıları toplanmıştır.

Gurebâ-yı Müslimîn Hastanesi Külliyesi (1845) dışında halkın ibadet, eğitim ve su gibi temel ihtiyaçlarına cevap veren en önemli külliyelerden bir olan Bâlâ Süleyman Ağa Külliyesi’ni (1863) Sazkâr Kalfa, Adile Sultan ve Perestû Kadın Efendi ihya ve inşa etmişlerdir. Bâlâ Süleyman Ağa Külliyesi (1863) aynı zamanda kent dokusundaki organizasyonu açısından ilginç bir yapıdır. Yapıların arasında kalan yollar hem binalar arasındaki sirkülasyonu sağlamış hem de içinde bulunduğu mahallenin sokak dokusunu oluşturmuştur.

Pertevniyal Vâlîde Sultan’ın Aksaray’da Kâtip Camii olarak bilinen eski bir yapının yerine inşa ettirdiği kompleks, bir saray kadınının 19. yüzyılda yaptırdığı en

kapsamlı yapı grubudur. Aksaray Valide Külliyesi (1871) İstanbul'da modern şehir-
cilik çalışmalarının ilk olarak başladığı bir bölgeye konumlandırılmıştır. Bu alan 19.
yüzyıla kadar Osmanlı tarihinde görülmeyen bir kentsel planlamaya sahne olmuştur.
1854'te büyük bir yangın geçiren semtin yeniden düzenlenme işi İtalyan Mühendis
Luigi Storari'ye verilmiş ve ilk defa İstanbul şehir planında birbirine paralel sokak
düzeni ile birlikte batılı anlamda “meydan” oluşumu sağlanmıştır. Pertevniyal Valide
Sultan Külliyesi'nin (1871) cami, türbe ve sebil gibi unsurları Aksaray'daki bu mey-
danın köşelerine eklenmiştir.

Saray kadınlarının inşa faaliyetleri Osmanlı'nın son döneminde her alana yayılmış-
tır. Hanım sultanlar kişisel birikimlerinin yanı sıra devlet desteği ile kurdukları vakıf-
lar eliyle inşa ve tamir ettikleri; dini, eğitim, askeri sivil ve sosyal yapılarla İstanbul
şehir dokusunda önemli izler bırakmışlardır. Bu araştırmada belli başlı yapılarıyla
bahsettiğimiz saray kadınlarının Osmanlı mimarlığının içinde büyük yapıların banileri
olarak oraya çıkmaları onların sadece inşa faaliyetleri ile değil aynı zamanda sosyal
alandaki da önemli görevleri olduğunu göstermektedir.

Batılılaşma dönemi ile birlikte kadın bânilerin inşa ettirdikleri yapıların türle-
rinde bir çeşitlenme ortaya çıkmıştır. Cami, mescit, çeşme türbe, imaret ve med-
rese hemen her dönemde inşa edilen yapılardır. XVIII. yüzyılda kadın bâniliğin
ilgi alanında genişleme başlamış ve bu 19. yüzyılda daha da artmıştır. Osmanlı
hanım sultanları bu dönemden sonra su yolu, su bendi, sebil, meydan çeşmesi,
muvaakkithâne, sahil saray, yalı, köşk, hastane, çamaşırhane, fabrika ve gemi inşa
havuzları gibi farklı yapıların inşasını da üstlenmişlerdir. Bânilerin faaliyetlerinin
alanlarının genişlemesinden toplumun ve devletin neye ihtiyacı varsa sultanların
onu yaptırdıkları sonucu çıkarılabilir.

Bu araştırmada bahsettiğimiz külliyeler dışında Yahya Efendi Tekkesi (1538), Bey-
koz Camii, Mihrişah Valide Sultan Camii (1794), Âdile Sultan Türbesi (1849), Valide
Mektebi (1850), Bezmiâlem Valide Sultan Camii (1853), Paşalimanı Un Değirme-
ni (1864), Mihrişah Valide Sultan Meydan Çeşmesi (1806), Hatice Sultan Çeşmesi
(1806) ve Bezmiâlem Valide Sultan Çeşmesi (1839) gibi kadın bâniler adına inşa/
tamir edilen önemli yapılar da hanım sultanların 19. yüzyıl bayındırlık faaliyetlerinde
yönlendirici olduklarını ve hamilik yaptıkları sonucunu ortaya koymaktadır.

İstanbul'un tarih boyunca ihtiyacı olan en önemli su yapıları saray kadınlarının
inşa eylemlerinin büyük bir bölümünü oluşturmuştur. 18. yüzyıldan itibaren hanım
sultanlar şehrin su şebekesini geliştirmek, yeni yerleşim yerlerine çeşme ve sebiller
yaptırmak amacıyla oldukça maliyetli inşa faaliyetlerine girişmişlerdir. Taksim ve
Üsküdar su yollarına önemli müdahalelerde bulunan hanım sultanlar bu yollar üzerine
birçok çeşme ve sebil yaptırmıştır.

19. yüzyılın ikinci yarısında Ortaköy ile Kuruçeşme arası hanım sultanlar için sahilsarayların yoğunlaştığı bir bölge olmuştur. Sultan II. Mahmud'un ilk Çırağan Sarayı'nı (1834-1839) inşa ettirmesinden sonra saray erkânının ilgisi bu bölgeye artmaya başlamış, zaman içerisinde birçok yalı satın alınarak Hazine-i Hassa tarafından pek çok sahilsaray inşa ettirilmiştir. Sultan Abdülaziz (1861-1876) ve II. Abdülhamid (1876-1909) dönemlerinde bu sahilsarayların bir kısmı geçici olarak devlet adamlarına ve hanım sultanlara tahsis edilirken bir kısmı da mülkiyeti ile birlikte verilmiştir. Saray mensuplarının ikametiyle birlikte bölge cazibe merkezi hâline gelmiş, yeni yollar açılmış, karakollar tesis edilmiş ve deniz ulaşımı için yeni iskeleler kurulmuştur.

Osmanlı saray elitinin Boğaziçi kıyılarına yerleşmesi bu bölgelere hizmet gitmesini de sağlamıştır. Kıyı şeridi boyunca birçok sahilsarayın inşa edilmesi ve buna bağlı olarak ortaya çıkan nüfus artışı Boğaziçi semtlerinde su ihtiyacını arttırmıştır. Bunun için Taksim Suyolu'na eklenen ve Boğaziçi'ne uzanan kollar üzerine 19. yüzyılda hanım sultanlar tarafından birçok çeşme yaptırılmıştır. Ayrıca var olan su yolları iyileştirilmiş ve genişletilmiş, ihtiyaç halinde yenileri yaptırılmıştır. Böylece saray mensuplarının burada ikameti ile birlikte su yolları güçlendirilmiş ve bölge halkı bol suya kavuşmuştur.

Osmanlı'nın 19. yüzyıldaki sanayi reformları kapsamında Pertevniyal Valide Sultan tarafından 1864 yılında inşa edilen un değirmeni saray kadınlarının yaptırdığı tek sanayi yapısıdır. Paşalimanı Un Değirmeni Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma sürecinde kent silüetini değiştiren sanayi kuruluşlarından birisidir.

İstanbul'un kent dokusu açısından en büyük değişimi yaşadığı 19. yüzyılda Osmanlı saray kadınlarının adına gerçekleştirilen inşa faaliyetleri önemli bir yer tutmaktadır. Hanedan mensubu kadınların bu değişim sürecince önemli aktörler olarak ortaya çıktığı görülmektedir. Azımsanmayacak kadar çok eserde imzası bulunan sultanlar bu döneme damgasını vurmuştur.

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

- Alman Mavileri: 1913-1914 I. Dünya Savaşı Öncesi İstanbul Haritaları*. 3. Cilt. Haz. İrfan Dağdelen. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Başkanlığı Kütüphane ve Müzeler Müdürlüğü Yayınları, 2006.
- Ahmed Efendi. *Ruznâme*. Haz. V. Sema Arıkan. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1993.

- Ahmed Lütü Efendi. *Vak'anüvis Ahmed Lütü Efendi Tarihi*. 9. Cilt. Yay. Münir Aktepe. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları, 1984.
- Ahmed Lütü Efendi. *Vak'a-nüvis Ahmed Lütü Efendi Tarihi*. 10. Cilt. Haz. Münir Aktepe. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1988.
- Ahmed Lütü Efendi. *Vak'anüvis Ahmed Lütü Efendi Tarihi*. 6-7-8. Cilt. Haz. Yücel Demirel. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 1999.
- Ahunbay, Zeynep. "Eyüp'teki Osmanlı Eğitim Yapıları ve Korunmalarıyla İlgili Öneriler", *IV. Tarihi ve Kültürü ve Sanatıyla Eyüpsultan Sempozyumu*. İstanbul: Eyüp Belediyesi Yayınları 2000, 132-141.
- Ak, Mahmut. "Vakıf Kurucusu Bir Hanım: Mihrimah Sultan" *Vakıflar Dergisi: Vakıf Medeniyeti Yılı Özel Sayısı* (2006): 80-87.
- Akçıl Harmankaya N. Çiçek. *Mimar Sinan Camilerinde Sembolizm*. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2018.
- Aksoy, Özgönül. "Osmanlı Devri Sıbyan Mektepleri Üzerine Bir Deneme." Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 1968.
- Akkan, Tülay. "Mimar Sinan'ın Saraylı Kadınlar İçin Yapmış Olduğu Eserler ve Bu Eserlerin Mimari Özellikleri." Yüksek Lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2009.
- Akyıldız, Ali. *Haremin Padişahı Valide Sultan Harem'de Hayat ve Teşkilat*. İstanbul: Timaş Yayınları, 2017.
- Amics, Edmondo De. *İstanbul* (Constantinopoli), Çev. Sevinç Tezcan Yanar. İstanbul: Pegasus Yayınları, 2009.
- Ayverdi, Ekrem Hakkı. *Fatih Devri Sonlarında İstanbul Mahalleleri Şehrin İskânı ve Nüfusu*. Ankara: Vakıf Umum Müdürlüğü Yayınları, 1958.
- Ayverdi, Ekrem Hakkı. *XIX. Asırda İstanbul Haritası*. İstanbul: İstanbul Fethi Derneği Yayınları, 1958.
- Bates, Ülkü. "Women as Patron of Architecture in Turkey". *Women in Muslim World*. Ed. Lois Back and Nikki Keddie. Cambridge: Harvard University Press, 1978, 243-260.
- Batur, Afife. "Bezmiâlem Gurebâ-yı Müslimîn Hastahanesi Ek Yapıları Mimar Kemaleddin Bey Tasarımları", *2010 Vakıf Medeniyeti İstanbul Yılı ve Vakıflar Haftası Etkinlikleri*. Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 2011, 118-122.
- Bozkurt, Tolga. "Osmanlı Mimarisinde Hanım Sultan Camileri", *Din ve Hayat* 48 (2013): 48-51.
- Cantay, Gönül. "XIX. Yüzyılda Kurumsallaşma ve Hastahaneler- I", *Fatih Sultan Mehmet İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi* 1 (2013): 108-126.
- Cantay, Gönül. *Osmanlı Külliyelerinin Kuruluşu*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2002.
- Çaylak 55. 16 Eylül 1292 [28 Eylül 1876], 3.
- Çelik, Zeynep. *19. Yüzyılda Osmanlı Başkenti ve Değişen İstanbul*. Çev. Selim Deringil. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2016.
- Çelik, Zeynep. *The Remarking of Istanbul Potrait of an Ottoman City in the Nineteenth Century*. London Berkley CA: University of California Press, 1993.
- Çıcla Bölükbaşı, Ayşe. "Erken Osmanlı Devleti'nde Kadınların Mimari Alandaki Hamiliği (1299-1512)", *Sanat Tarihi Yıllığı* 19 (2007): 73-90.

- Delibaş, Nurullah. *Kitâbelerin Kitabı Fatih*. Çev. Mehmet Samsakçı ve Murat Ali Karavelioğlu. İstanbul: Fatih Belediyesi Yayınları, 2016.
- Ergin, Osman Nuri. *Mecelle-i Umûr-ı Belediye*, 1. Cilt. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 1995.
- Ergin, Osman Nuri. *Mecelle-i Umûr-ı Belediye*, 3. Cilt. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 1995.
- Erzen, J. Nejat. *Mimar Sinan Estetik Bir Analiz*. Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, 1996.
- Eyice, Semavi. “Eyüp’de Zal Mahmud Paşa Camii,” *V. Tarihi ve Kültürü ve Sanatıyla Eyüpsultan Sempozyumu*. İstanbul: Eyüp Belediyesi Yayınları, 2002, 12-21.
- Eyice, Semavi. “Fatih Camii ve Külliyesi”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 12. Cilt. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1995, 244-249.
- Freely, John. *A History of Ottoman Architecture*. Boston: Wit Press, 2011.
- Göçer, Kenan. “Sosyo- Ekonomik Yönleriyle Bezmiâlem Vâlide Sultan Vakıf Gureba Hastahanesi,” Doktora tezi, Marmara Üniversitesi, 2012.
- Günpınar, M. Ulvi, Aynur Özcan, Güzin Taştekin ve A. Ruhi Dinçer. *XIX. Yüzyıldan XX. Yüzyıla Necib Bey Haritaları’ndan Günümüze Öncesi ve Sonrası*, 1. Cilt. İstanbul: Mimar Sinan Vakfı Yayınları, 2013.
- Gürkan, K. İsmail. *Bezmiâlem Valide Sultan Vakıf Gureba Hastanesi Tarihçesi*, İstanbul: Özışık Matbaası, 1967.
- Haskan, M. Nermi. *Eyüp Tarihi*. 1. Cilt. İstanbul: Türkiye Turing Turizm İşletmeciliği Yayınları, 1993.
- Hattatoğlu, Muhittin. “İstanbul Silivrikapı’da Topçubaşı Balâ Süleyman Ağa Mimari Manzumesi”, *Vakıflar Dergisi* 4 (1958): 183-191.
- Hovhannesyanyan, S. Sarkis. *Payitaht İstanbul’un Tarihçesi*. Çev. Elomon Hançer ve Haz. Ayşen Anadol. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1996.
- Hüseyin Ayvansarayî, Ali Sat’ Efendi, Süleymân Besîm Efendi. *Hadikatü’l- Cevâm’i: (İstanbul Camileri ve Diğer Dini-Sivil Mimari Yapılar)*. Haz. A. Nezih Galitekin. Ankara: İşaret Yayınları, 2001.
- İdemen, Nezihe. “1869-1876 Yılları Arasında Yayınlanan Mizah Gazetelerinde İstanbul Hayatı.” Yüksek Lisans tezi, İstanbul Üniversitesi, 1994.
- İlhanlı, Emine. “Sineperver Ayşe Vâlide Sultan, Nakşidil Vâlide Sultan ve Perstü Valide Sultan Vakıfları.” Yüksek Lisans tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, 2018.
- Kalafat, Murat. “Üsküdar: Harem Kadınlarının Prestij Sahası”. *Art- Sanat* 14 (2020): 185-209.
- Kuban, Doğan. *Osmanlı Mimarisi*. İstanbul: Yem Yayınları, 2007.
- Mülayim, Selçuk. “Beylerbeyi Camii ve Külliyesi”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 6. Cilt. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1992, 75-77.
- Önkal, Hakkı. “Eyüp Mihrişah ve Şah Sultan Türbelerinin Kitabeleri Işığında Mihrişah Kadın Meseleleri”, *V. Tarihi, Sanatı ve Kültürüyle Eyüpsultan Sempozyumu*. İstanbul: Eyüp Belediyesi Yayınları, 2002, 122-125.
- Özcan, Tahsin. “Vakıf Şehidi Bir Saraylı: Gülfem Hatun”, *Vakıflar Dergisi: Vakıf Medeniyeti Yılı Özel Sayısı* (2006): 97-98.

- Parlak, Sevgi. “Şah Sultan Külliyesi.” *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 30. Cilt. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2010, 258-260.
- Pervititch, Jacques. *Sigorta Haritalarında İstanbul*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, [t.y.].
- Pierce, Leslie P. *Harem-i Hümayûn Osmanlı İmparatorluğunda Hükümdarlık ve Kadınlar*. Çev. Ayşe Berktaş. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1996.
- Sarıcaoğlu, Fikret. “Nakşidil Valide Sultan”, *Türklük Araştırmaları Dergisi* 9 (2001): 97-109.
- Sarıcaoğlu, Fikret. “Nakşidil Sultan.” *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 32. Cilt. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2006, 343-344.
- Şentürk, M. Hüdaî. “Bezmiâlem Vâlide Sultan’ın Hayatı ve Hayır Eserleri”. *İstanbul Araştırmaları* 6 (1998): 7-69.
- Tanman, M. Baha. “Bâlâ Külliyesi.” *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 4. Cilt. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1991, 554-556.
- Tanman, M. Baha. “İstanbul Tekkelerinin Mimari ve Süsleme Özellikleri Tipoloji Denemeleri.” Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 1990.
- The Levant Herald* 40. 5 April 1872, 158-159.
- Thys-Şenocak, Lucienne. *Hadice Turan Sultan Osmanlı İmparatorluğunda Kadın Bâniler*. Çev. Ayla Ortaç. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2009.
- Uşar, B. Bahar. “The Aksaray Pertevniyal Valide Sultan Complex: Reflections on the Patronage of a Nineteenth Century Valide Sultan.” Yüksek Lisans tezi, Koç Üniversitesi, 2016.
- White, Charles. *Tree Years in Constantinople; or Domestic Manners the Turks in 1844*. 3. Volume. London: Henry Colburn Publiser, 1846.
- Yavaş, Doğan. “Pertevniyal Valide Sultan Külliyesi”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 34. Cilt. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2007, 241-242.
- Yavuztürk, Ş. Pınar. “Silivrikapı Semti”. *İstanbul’un Kitabı Fatih*. 1. Cilt. İstanbul: Fatih Belediyesi Yayınları, 2013, 286-300.
- Yıldırım, Nuran. *Gureba Hastanesinden Bezmiâlem Vakıf Üniversitesi’ne (From Charity Hospital to the Bezmiâlem Foundation University)*. İstanbul: Bezmiâlem Vakıf Üniversitesi Yayınları, 2013.
- Erişim 14 Mayıs 2019. <http://www.web.fomgrup.com/TR/50/projedetay/>
- Erişim 9 Aralık 2021. <https://bezmialem.edu.tr/tr/Sayfalar/idari/uluslararası-iliskiler-ofisi/fotograflarla-bezmialem.aspx>
- Erişim 14 Ekim 2018. <http://www.eskiistanbul.net/5784/aksaray>



İdollerin Frig Kültüründeki Kimliğine Dair Bir Analiz

An Analysis of the Identity of Idols in Phrygian Culture

Rahşan Tamsü Polat^{ID}

Öz

Greçkede *-eidolon*, Latince *-idolum* kelimesinden türetilmiş olan, imge, görüntü anlamına gelen idoller, Prehistorik döneme kadar geri giden, farklı dönemlerde farklı kültürlerde kendine yer bulmuş, tanrı ya da tanrıçayı temsil ettiği düşünülen, genellikle baş ile gövdelerin, bazen de boyun, kol, yüz ve diğer uzuvların da gösterildiği, şematize edilmiş soyut tasvirlerdir. Frigya Bölgesi sınırlarında, Frig Dönemi'ne tarihlenen tabakalarda tespit edilen yuvarlak bir baş ve dörtgen gövdeden oluşan bir grup tasvir de idol olarak adlandırılmaktadır. İdol betimlerinin, Frig kült anıtları ve Eski Frigçe yazıtlar ile Frig dininde ön plana çıkan Ana Tanrıça Matar'ın soyut betimleri olduğu, pek çok araştırmacı tarafından kabul edilmektedir. Fakat belirtilen coğrafyada tekli idollerin dışında, tek gövdeyi paylaşan yan yana yapılmış iki baş ya da ayrı olarak, yan yana baş ve gövdelerden oluşan idollerin de bulunması, bu başların hangi tanrı ya da tanrıçayı tasvir ettiğine dair bir soruyu beraberinde getirmektedir.

Bu makalede Frig dininde etkin bir biçimde tapınım gören ana tanrıçanın soyut betimlerinden olduğu düşünülen idollerin arkeolojik ve epigrafik buluntular yardımıyla Frig kültürünün öncülü ve ardılı olan kültürlerdeki yansımalarına değinilmiş, çift ve çoklu idollerin kimliğine dair sorulara cevaplar aranmıştır.

Anahtar Kelimeler

Frigya Bölgesi, Frig, İdol, Ana Tanrıça Matar, *Paredros*

Abstract

Derived from the Greek *-eidolon* and the Latin *-idolum*, idols, meaning image or visual, stretching back to the Prehistoric Period, are schematized abstract depictions that have found themselves a place within different cultures during different periods, are thought to depict a god or goddess, and generally show a head and body, sometimes with a neck, arms, face, and other organs. The group of portrayals with a round head and rectangular body found within the borders of Phrygia, in the strata dated to the Phrygian Period determined to be Phrygian, are known as idols. It has been accepted by many researchers that the idol depictions are abstract representations of the Mother Goddess, Matar, who takes center stage in the cultic monuments and Old Phrygian inscriptions of Phrygian religion. However, in addition to the single idols found in the aforementioned area, the presence of idols with two collateral heads on a single body or separate but collateral heads and bodies bring about the question of which god or goddess they represent. In this article, we will touch on the reflections of the idols thought to be abstract depictions of the actively worshipped Phrygian mother goddess in the cultures previous and after Phrygia with archeologic and epigraphic finds and attempt to determine the identity of double and multiple idols.

Keywords

Phrygian Region, Phrygian, Idol, Mother Goddess Matar, *Paredros*

* **Sorumlu Yazar:** Rahşan Tamsü Polat (Doç. Dr.), Anadolu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, Eskişehir, Türkiye. E-posta: rahsantp@anadolu.edu.tr ORCID: 0000-0002-5002-9560

Atıf: Tamsu Polat, Rahsan. "İdollerin Frig Kültüründeki Kimliğine Dair Bir Analiz." *Art-Sanat*, 17(2022): 451–473.
<https://doi.org/10.26650/artsanat.2022.17.930968>



Extended Summary

The idols thought to usually represent a god or goddess, identified as schematic and abstract depictions, and seen since the Prehistoric Period are generally schematized representations of a head and body, sometimes with a neck, arms, face, and other organs. Idol-type depictions found their place in the important powerhouse of the Iron Age, Phrygia. Phrygian idols generally consist of a round head and rectangular body. This group of idols consists of those made of stone or bone in a semi-iconic shape, those that are found on rocky outcrops, rocky surfaces, and in relief on the bedrock behind the steps of some altars, and those carved into steles.

The small number of Old Phrygian cultic inscriptions regarding the culture and cultic practices of Phrygia that survived to today through Greek literary texts from a limited source of information. In this case, our primary source of evidence of their culture is the archeologic artefacts found in cultic centers. Interpretations of these finds show that the Phrygians, who probably believed in many gods both male and female, adopted a deeply rooted, millennia-old, Anatolian belief in the Mother Goddess in their new home-centered in Central Anatolia and that they worshipped the goddess that they named “Matar” by building cultic monuments consisting of altars, niches, and facades in the rocky areas of valleys. The fact that the goddess, her name found in the Old Phrygian inscriptions on a group of rock facades, was the focus of worship in the Phrygian religion is evidenced in the anthropomorphic reliefs found on the steles. In addition to the anthropomorphic depictions of the goddess, a group of figures known as idols with round heads and rectangular bodies found within the borders of the Phrygian Region is worthy of note. In addition to these generally single idols, double idols are seen in the rocky outcroppings of the region, behind the steps of a group of altars, and on steles, and newly discovered triple idols are found in Midas Fortress, on a rock in Köhnüş Valley, and within the borders of Nakoleia (Seyitgazi). While the single idols are accepted by a group of researchers as “abstract depictions” of the goddess Matar, whose name is mentioned in Old Phrygian inscriptions, if we also accept that one of the heads on the samples with more than one collateral head again represents the goddess Matar, we are left with the important question of who the other head or heads depict. Some researchers note that in the double idols, one of the heads represents the goddess, the other a now unknown one of Matar’s *paredros*. Many experts on the subject lean towards the idea that the figure next to the Mother Goddess is a “Father God”, based on the religious iconography of earlier and contemporary cultures, and have made some inferences and suggestions as to the identity of this Father God. It is known that in Greek mythology, Attis is the goddess’s lover. Using this information and the fact that the word *-ata* or *-atas*, seen on a few monuments, could be the basis of the *-Attis* found in sources from the Greek and Roman Periods, they interpret the figure as the goddess’s lover in Greek mythology, Attis. However, no epigraphic or

archeologic proof of the connection between the Phrygian *-ata* and the God Attis has yet been found.

One of the figures accompanying the goddess is thought to be the Phrygian King Midas, a part of the cult of Cybele. The foundation of this idea is the monumental-sized Midas Monument found in Yazılıkaya/Midas which features the name “Midai” together with the words *lavagetas*, *-vanaks*, thusly interpreted as an offering to Midas. The inclusion of the name “Midai” on the monument, is believed to allude to the fact that this person played a role like Attis in the goddess’s cult.

The epigraphic research carried out in the Phrygian Region shows that many local gods and cults came about after the Hellenization of Anatolia’s very old, local cults in addition to the fact that although the names of Greek gods are frequently used in inscriptions, the epithets seen alongside these names usually allude to local gods. In addition, epigraphic and iconographic materials in the region show many offerings with different epithets to Zeus during the Hellenistic and Roman Periods. The people in the rural areas of northwestern Phrygia in particular, presented many offerings to the god of weather and fertility, Zeus, but with different ancillary names. In Ancient Greek sources, we see that the epithet “Papas (Παπας), (Παπιας)” was used for Zeus in Bithynia and Papas or Zeus Papas was featured in the Greek inscriptions in Phrygian Highlands. Meaning “Father Zeus”, this epithet is known to have also been used for Attis. In addition, the word “Baba” appears in a few Old Phrygian inscriptions and the meaning of this word, just like the way “Matar” was used to mean “mother”, is noted as meaning ‘father’. Another word found on these inscriptions is *-ata*. While the word “*ata*” is an Anatolian or Hittite term and the word *-atta* denoted Father or Father God, Brixhe and Drew Bear suggest that it is related to the Papas referred to in epigraphic and literary sources and that it is the name of a god. Therefore, they indicate that the superior Phrygian male god *-ata*, is “Father”. After the Hellenization of the Phrygian Region, *-ata* generally became synchronized with Zeus, but in some regions, the Greek word “Papas (father)” was used. Such a large amount of documentation of Zeus can be explained by the presence of a belief in a strong, patriarchal father god of the land whose roots date back to very early periods in Phrygia. Lastly, based on epigraphic data and analyses of that data, it should not be incorrect to think that the double idols seen under the steps of altars or on steles represent the goddess and her *paredros*, or the Father God that accompanies her.

Giriş

İnsan ve hayvan heykelcikleri, Üst Paleolitik döneme kadar geri gitmekle birlikte¹, küçük boyutlu yapılmış bu eserler genel olarak “figürin” adı altında isimlendirilmiştir. Üç boyutlu olarak yapılmış olan insan betimlemelerinde ise Neolitik dönemden itibaren yüz, göbek ve kalça gibi vücut detaylarının yapıldığı ve doğurganlığın vurgulandığı “Ana Tanrıça” olarak isimlendirilen “kadın teması” dikkati çekmektedir². Geç Neolitik döneme doğru ise heykelciklerin kol ve bacak kıvrımlarının azalarak bu uzuvların kazıma ve çizgilerle ifade edildiği yani daha az detay verilerek bir stilizasyona gidildiği görülür. Kalkolitik Çağ’da ise detayları azalan ve yassı bir form kazanan bu heykelcikler, Erken Tunç Çağı ile birlikte belirgin bir şekilde şematize edilerek “idol” adı verilen bir gruba evrilmiştir³.

İmge veya görüntü anlamına gelen, Grekçe *-eidolon*⁴, Latince *idolon*⁵ kelimelelerinden türetilen idoller, çoğunlukla da tanrı ya da tanrıçaları temsil ettiği düşünülen, şematik ve soyut betimler olarak tanımlanmaktadır⁶. Figürin ve idol kavramları arasında keskin farklılıklar olmasa da Erken Tunç Çağı’ndaki biçimsel farklılığın belirginleşmeye başladığı görülmektedir. Artık Neolitik Çağ’ın abartılı vücut hatlarına sahip kadın betimlemelerinin yerini, çok daha şematize biçimde yapılmış, vücut detaylarının çoğunlukla kazıma çizgilerle verildiği, baş, boyun ve uzuvların soyut olarak işlendiği eserler almaya başlamıştır⁷. Bu tasvirlerin gövdelerindeki belirgin yassılaşıma dikkati çekmektedir. İdollerde vurgulanan tema “soyutluktur”. İnsanların zihinlerinde yer alan her şeye muktedir olan “tanrı/tanrıça” fikri bu soyut ve şematize edilmiş objelerde vücut bulmuştur. Erken Tunç Çağı’nın sonlarında idol betimler giderek azalmış, Demir Çağ’ın önemli bir gücü olan Frigler’de tekrar kendine yer bulmuştur. Frig idolleri genel olarak yuvarlak bir baş ve dörtgen bir gövdeden oluşmaktadır. Boyut olarak ise daha küçük boyuttaki Tunç Çağı figürlerinden farklı olarak ortalama yükseklikleri 0,50-1,00 m, genişlikleri 30-60 cm arasında değişmektedir. İdoller, taştan ve kemik-

-
- 1 Collin Renfrew ve Paul Bahn, *Arkeoloji; Kuramlar, Yöntemler ve Uygulama* (İstanbul: Homer Kitabevi, 2017), 399.
 - 2 Şengül Gündoğan Aydıngün, “Yerleşik Hayat Öncesi: Yaratan Beden” *Tunç Çağı’nın Gizemli Kadınları* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005), 11-28.
 - 3 Gündoğan Aydıngün, “Yerleşik Hayat Öncesi: Yaratan Beden”, 24-25.
 - 4 Henry George Liddell ve Robert Scott, “Eidolon”, *A Greek-English Lexicon* (New York: Oxford University Press, 1996), 483.
 - 5 “Idolon”, *Oxford Latin Dictionary*, ed. G. M. Lee (London: Oxford University Press, 1968), 820.
 - 6 Gülsün Umurtak, “İdol”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, c. 2 (İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1997), 834.
 - 7 Gündoğan Aydıngün, “Yerleşik Hayat Öncesi: Yaratan Beden”, 31.

ten yapılan yarı-ikonik olanlar⁸, kayalık alanlarda, kaya yüzeyine⁹ ve basamaklı kaya altalarının bir kısmında, basamakların gerisindeki ana kaya yüzeyine kabartma olarak yapılanlar¹⁰ ile stel biçimli taş bloklar üzerine kazıma biçiminde yapılanlardan oluşurlar¹¹.

Frig'lerde Ana Tanrıça Matar'ın Yansımaları

Anadolu, MÖ 2. binyılın sonlarında, güneydoğu Avrupa'dan gelen birçok topluluğa ev sahipliği yapmıştır. Anadolu'ya gelen bu göç topluluklarından biri Makedonia ve

- 8 Gordion, Boğazköy, Kerkenes Dağ, Ovaören/Yassihöyük'te yarı-ikonik idoller bulunmuştur. Gordion'daki örnekler için bk. Rodney S. Young, "Gordion-1950," *University Museum Bulletin* 16/1 (1951), 2-3, pl. VII, fig. 2; Keith DeVries, "The Gordion Excavation Seasons of 1969-1973 and Subsequent Research", *American Journal of Archaeology* 94 (1990), 398, fig. 36; Lynn E. Roller, *In Search of God the Mother: The Cult of Anatolian Cybele* (London: Berkeley Los Angeles, 1999), 78, fig. 15; Boğazköy'deki örnek için bk. Kurt Bittel, "Phrygisches Kultbild aus Bogazköy", *Antike Plastik* II (1963), fig. 2; Rainer Michael Boehmer, *Die Kleinfunde von Boğazköy: Aus den Grabungskampagnen, 1931-1939 und 1952-1969*, Wissenschaftliche Veröffentlichung der Deutschen Orient-Gesellschaft 87, Boğazköy-Hattuša 7 (Berlin: Mann, 1972), no: 2144 A, 2147, 2148, 2160; Kerkenes Dağ'daki örnekler için bk. Geoffrey Summers ve Françoise Summers, "Kerkenes Dağı Projesi 2003," *Kazı Sonuçları Toplantısı* 26/1 (2005), 104, fig. 8; Geoffrey D. Summers ve Françoise Summers, "Kerkenes 2009," *Kazı Sonuçları Toplantısı* 32/1 (2011), 386, fig. 7a-b; Geoffrey D. Summers ve Françoise Summers, "Kerkenes Dağ," *Frigler; Midas'ın Ülkesinde, Anıtların Gölgesinde*, ed. Taciser Tüfekçi Sivas ve Hakan Sivas (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012), 170-171, fig. 10; Geoffrey D. Summers, "Phrygians East of the Red River: Phrygianisation, Migration and Desertion," *Anatolian Studies* 68 (2018), 104, fig.7; Ovaören/Yassihöyük örneği için bk. Atakan Akçay, "Ovaören-Yassihöyük'den Bir Yarı İkonik İdol," *Arkeoloji ve Sanat* 149 (2015), 50, res. 5.
- 9 Dağlık Frigya'da; Keskaya yerleşiminde Yazılıkaya Midas Kale'de, Yazılıkaya/Midas Vadisi'nin bitiminde Köhnüş Vadisi'nde, Karababa Vadisi'nde Fındık Asarkale'de görülür. Keskaya yerleşimindeki idol örneği için bk. Caroline Henriette Emilie Haspels, *The Highlands of Phrygia. Sites and Monuments*. 2 vols. (Princeton: The University Press, 1971), 98; Friederike Naumann, *Die Ikonographie der Kybele in der Phrygischen und der Griechischen Kunst. Istanbulur Mitteilungen*, Suppl. 28, Tübingen: Ernst Wasmuth, 1983), pl. 10 c; Midas Kale örnekleri için bk. Haspels, *The Highlands of Phrygia. Sites and Monuments*, 94-95, fig. 25-26, 36; Taciser Tüfekçi Sivas, *Eskişehir-Afyonkarahisar-Kütahya İl Sınırları İçindeki Phryg Kaya Anıtları* (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1999), no. A 17; Yazılıkaya/Midas Vadisi'nin bitimindeki örnek için bk. Yusuf Polat, "Yazılıkaya/Midas Vadisi Araştırmalarında Bulunan Bir Kaya İdolü," *Colloquium Anatolicum* 18 (2019), 143-144, fig. 3-4; Köhnüş Vadisindeki örnekler için bk. Tüfekçi Sivas, *Eskişehir-Afyonkarahisar-Kütahya İl Sınırları İçindeki Phryg Kaya Anıtları*, 170; Susanne Berndt Ersöz, *Phrygian Rock-Cut Shrines. Structure, Function, and Cult Practise* (Leiden-Boston: Brill, 2006), cat. no. 49, fig. 8, 65; Karababa Vadisindeki örnek için bk. Haspels *The Highlands of Phrygia. Sites and Monuments*, 59, 98; Naumann, *Die Ikonographie der Kybele in der phrygischen und der griechischen Kunst*, 97; Fındık Asarkale'deki örnekler için Taciser Sivas, "Eskişehir-Kütahya-Afyonkarahisar Illeri 2001 Yılı Yüzey Araştırması," *Araştırma Sonuçları Toplantısı* 20/2 (2003), 288; Taciser Tüfekçi Sivas ve Hakan Sivas, "Eskişehir-Kütahya-Afyon Illeri Yüzey Araştırması Arkeolojik Envanter Raporu," *Tüba-Kültür Envanteri Dergisi* 1 (2003), 9, lev. 11, fig. 1-2.
- 10 Raşan Tamsü, "Observations On The Phrygian Rock-Cut Altars," *SOMA 2005 Proceedings of the IX Symposium on Mediterranean Archaeology*, Chieti (Italy), 24-26 February 2005, Bar International Series, Vol. 1739 (2008), 439-440, fig. 2-6; Raşan Tamsü Polat, "Yeni Buluntular Işığında Phryg Kaya Altarları ve Bir Tipoloji Önerisi", *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 10/1 (2010), 207-208, res. 3-7.
- 11 Beli Köprü Yolu, Fahared Çeşme'deki örnek için bk. Hans Henning von der Osten, *Explorations in Central Anatolia, Season of 1926* (Chicago: The University of Chicago, 1929), 59, fig. 90, pl. V; Naumann, *Die Ikonographie der Kybele in der Phrygischen und der Griechischen Kunst*, 94, taf. 9 vd.; Friedhelm Prayon, *Phrygische Plastik: die Früheisenzeitliche Bildkunst Zentral-Anatoliens und ihre Bezeichnungen zu Griechenland und zum Alten Orient* (Tübingen: E. Wasmuth, 1987), pl. 15 c; Sincan Tatlar Köyü yakınında bulunan stel için bk. Mustafa Metin ve Mehmet Akalın, "Frigya'da Bulunan İkiz İdol," *Anadolu Medeniyetleri Müzesi 2000 Yılı* 15 (Ankara: Kültür Bakanlığı Anadolu Medeniyetleri Müzesi) 2001, 183-184, lev. 4.

Thrakia'dan yaklaşık olarak 400 yıl süren göçler ile gelen¹², “Bryges” olarak isimlendirilen¹³ ve Thrak kökenli bir topluluk olduğu büyük ölçüde kabul gören Frigler'dir¹⁴. Frigler MÖ 10. yüzyılın başlarında Gordion (Yassıhöyük) merkezli bir yönetim oluşturmuş, MÖ 9. yüzyıldan itibaren siyasi bir güç olarak geniş bir coğrafyada varlık göstermişlerdir¹⁵. Frigler'in hem yerleşim çeşitliliği hem de kült anıtları ile etkinlik gösterdikleri saha, günümüz sınırları ile Eskişehir, Afyonkarahisar ve Kütahya illeri arasında kalan ve Dağlık Frigya/Frigya Yaylası olarak adlandırılan kesimin güney ve güneydoğusunda, yükseltelerin aralarındaki derin vadilerdir. Bu vadilerde Frig döneminin yanı sıra özellikle Roma ve Bizans dönemlerine de tarihlenen kale tipi yerleşimler, ovalık alanlarda höyük tipi yerleşimler ile kayalık platoların yamaçlarında kaya mezarları bulunur. Vadilerde Frig kültürü ve dini mimarisinin ise en ünik örneklerini oluşturan kaya anıtlarının varlığı, bu vadilerin farklı dönemlerde farklı kültürlerin de varlık göstermesine karşın, Frig Vadileri olarak anılmasına neden olmuştur.

Frig kültürü ve kült uygulamalarına ilişkin az sayıdaki Yunan edebi metni ile günümüze az sayıda ulaşmış Eski Frigçe kült yazıtları, sınırlı bilgi kaynaklarındandır. Bu kültüre dair başlıca kanıtlar ise kült merkezlerinde bulunan arkeolojik buluntulardır¹⁶. Bu buluntuların yorumları, olasılıkla hem erkek hem de dişi çok sayıda tanrıya inanan Frigler'in¹⁷ Orta Anadolu merkezli yeni yurtlarında, binlerce yıldır Anadolu'da köklenen bir inanç olan “Ana Tanrıça” inancını benimsediklerini, “Matar” adını verdikleri tanrıçaya¹⁸, derin vadilerde, kayalık alanlarda fasad, altar ve nişlerden oluşan kült anıtlarını yaparak tapınımında bulduklarını göstermektedir. Adına Eski Frigçe yazıtlarda rastlanan tanrıçanın¹⁹ bir grup kaya fasadında, Frig başkenti Gordion'da ve günümüz Ankara il sınırlarında bulunmuş olan stellerde, nişlerin ortasında, kabartma

12 Göç hareketleri için bk. Richard David Barnett, “Phrygia and The Peoples of Anatolia in The Iron Age,” *The Cambridge Ancient History II* (1967), 3; Eckart Olshausen, “Phryges, Phrygia,” *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, Band IX*. (Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, 1996), 965-967.

13 Herodotos, *Herodot Tarihi*, çev. Muntekim Ökmen (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1991), VII, 73, 385; Strabon, *Coğrafya Anadolu*: Kitap: XII-XIII-XIV, çev: Adnan Pekman (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1987), XII, 3, 20, 550, 405; Plinius *Naturalis Historia*, vol. 5, çev. H. Rackham (Loeb Classical Library) (London: New York 1947), V, 41, 145, 329.

14 Frigyalıların Thrakia'dan göç ettiğine karşı çıkan görüşler de bulunmaktadır. Robert Drews, “Myths of Midas and the Phrygian Migration from Europe,” *Klio 75* (1993), 11; Hermann Genz, “Thoughts on the Origin of the Iron Age Pottery Traditions in Central Anatolia,” ed. Altan Çilingiroğlu ve Gareth Darbyshire, *Anatolian Iron Ages 5, Proceedings of the Fifth Anatolian Iron Ages Colloquium Held at Van, 6-10 August 2001* (Ankara: British Institute at Ankara, 2005) 82. Frig göçlerine dair görüşlerin analizi için ayrıca bk. Emre Erdan, *Frig Kültürü ve Uygarlığı*, (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2018), 167-188.

15 Günümüz sınırları ile Frigler Ankara ili ve çevresi, Kızılırmak Nehri'nin doğusunda Çorum, Tokat ve Kırşehir, kuzeyde Samsun, güneyde Niğde ve Konya, güneybatıda Burdur ve Elmalı Ovası batıda Eskişehir, Afyonkarahisar ve Kütahya, kuzeybatıda Bandırma'ya kadar olan bölgede etki alanlarını genişletmişlerdir. Tüfekçi Sivas, *Eskişehir-Afyonkarahisar-Kütahya İl Sınırları İçindeki Phryg Kaya Anıtları*, 34.

16 Roller, “Frig Dini ve Kült Uygulamaları,” 202.

17 Lynn E. Roller, “Frig Dini ve Kült Uygulamaları,” *Friglerin Gizemli Uygarlığı* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları 2007), 141.

18 Roller, *In Search of God the Mother: The Cult of Anatolian Cybele*, 66.

19 Claude Brixhe ve Michel Lejeune, *Corpus des Inscriptions Paléo-phrygiennes*. 2 vols. (Paris: Éditions Recherche sur les Civilisations, 1984) matar: M-01 c, M-01d I, M 01 d II, M-01e, W-01 b, W 03, W-06.

olarak yapılmış insan suretindeki (antropomorfik) betimlemeleri tanrıçanın, Friglerin inancında tapınının odağında olduğunu kanıtlamaktadır²⁰. Matar, bu tasvirlerin hemen hemen hepsinde ayrıntılar dışında benzer ikonografik özellikler ile betimlenmiştir. Stellerde Tanrıça genel olarak alınlıklı, mimari bir çerçevenin içinde gösterilmiştir. Bu mimari çerçeve, ana tanrıçanın kutsal mekânının yani tapınağının stellere yansımasıdır²¹. Tanrıça hem kabartmalarda hem de serbest heykelerde, oldukça benzer bir betim şeması içerisinde, olgun bir kadın görünümünde ve bu toprakların yabancı olmayan Anadolu olgun bir “Ana”yı yansıtır şekilde betimlenmiştir. Genellikle başında yüksek bir polos, ayaklarına kadar uzanan elbise, omuzlarından aşağıya doğru sarkan örtü ile ayakta ve cepheden betimlenmiştir. Vücut durağandır; kollar gövdeye bitişik ve çoğunlukla dirsekten bükülmüştür. Çoğu örnekte tanrıça elinde yırtıcı kuş ve kâse tutarken betimlenirken, bazen de Tanrıça’ya aslanlar eşlik etmektedir.

Boğazköy’de, Büyükkale’nin doğu kapısının önünde niş içinde, *in situ* olarak bulunan tanrıça ile birlikte biri lyra ya da kithara, diğeri çifte flüt (aulos) çalan iki küçük erkek figürünün yer aldığı heykel grubu ise Tanrıçanın bilinen betim şeması dışındaki tekil bir örnektir²². Tanrıçanın, bir grup kaya fasadının ve stellerin ortasındaki niş içerisindeki kabartma tasvirleri ile Eski Frigçe yazıtlarda adına rastlanılması, Frig kültür sahası içerisinde tekil birkaç örneğin dışında²³ insan suretinde betimlenmiş başka örneklerin henüz bulunmayışı, Tanrıçanın Frig dinindeki baskın rolünü ve etkinliğini yansıtan somut arkeolojik kanıtlardır.

20 Bu betimlerin dışında, Tanrıça’nın az sayıda bulunmuş heykelleri de vardır. Dağlık Frigya Bölgesi’nde Yazlıkaya/Midas Kale’deki örnekler için bk. Caroline Henriette Emilie Haspels, *Phrygie, Exploration Archeologique III, La Cite de Midas, Ceramique et Trouvailles Diverses* (Paris: E. De Boccard, 1951), 114, pl. 47 a-b; Prayon, *Phrygische Plastik: die Früheisenzeitliche Bildkunst Zentral-Anatoliens und ihre Beziehungen zu Griechenland und zum Alten Orient* no: I, pl.1 a-f; Gordion’daki örnekler için bk. Rodney S. Young, “Doodling at Gordion,” *Archeology* 22 (1968), 270-273; Naumann, *Die Ikonographie der Kybele in der Phrygischen und der Griechischen Kunst*, 151; Prayon, *Phrygische Plastik: die Früheisenzeitliche Bildkunst Zentral-Anatoliens und ihre Beziehungen zu Griechenland und zum Alten Orient*, 201, cat. no. 5, pl. 2 a-b; Roller, *In Search of God the Mother. The Cult of Anatolian Cybele*, 20, I, cat. no. 6, pl. 2c-e; Ankara ve yakınlarındaki örnekler için bk. Bittel, “Phrygisches Kultbild aus Bogazköy,” pl. II. c-d; Prayon, *Phrygische Plastik: die Früheisenzeitliche Bildkunst Zentral-Anatoliens und ihre Beziehungen zu Griechenland und zum Alten Orient*, 201, cat. no.5, pl. 2 a-b; Roller, *In Search of God the Mother. The Cult of Anatolian Cybele*, 201, cat. no. 5, pl. 2a-b; Roller, *In Search of God the Mother. The Cult of Anatolian Cybele*, 73; Boğazköy’de Frig yerleşim tabakasındaki örnek için bk. Kurt Bittel, “Untersuchungen auf Büyükkale,” *Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft* 91, (1958), 57-59, Bittel, “Phrygisches Kultbild aus Bogazköy,” 7-21, pl. II c-d; Prayon, *Phrygische Plastik: die Früheisenzeitliche Bildkunst Zentral-Anatoliens und ihre Beziehungen zu Griechenland und zum Alten Orient*, 201, cat. no. 5, pl. 2 a-b; Roller, *In Search of God the Mother. The Cult of Anatolian Cybele*, 72, fig. 10.

21 Ekrem Akurgal, *Die Kunst Anatoliens von Homer bis Alexander* (Berlin: Gruyter, 1961), fig. 22; Roller *In Search of God the Mother. The Cult of Anatolian Cybele*, fig. 9; Fahri Işık, *Uygurluk Anadolu’da Doğdu* (İstanbul: Ege Yayınları 2012), 277.

22 Bittel, “Untersuchungen auf Büyükkale”, 57-59; Bittel, “Phrygisches Kultbild aus Boğazköy,” 7-9, pl. 1-8; Prayon, *Phrygische Plastik: die Früheisenzeitliche Bildkunst Zentral-Anatoliens und ihre Beziehungen zu Griechenland und zum Alten Orient*, 201, cat. no.5, pl. 2a-b; Roller, *In Search of God the Mother. The Cult of Anatolian Cybele*, 72, fig. 10.

23 Erkek ve kadın kült figürleri sınırlı sayıdadır. Gordion’da şehir kapısı önünde bulunan erkek başının Kerkenes (Petria)’de bulunan erkek heykeline benzer şekilde bir tanrıyı ya da kahramanlaştırılmış bir atayı temsil ettiği yorumu yapılmaktadır (Lynn E. Roller, “Frig Dini ve Kült Uygulamaları/*Phrygian Religion and Cult Practise*, ed. Taciser Tüfekçi Sivas ve Hakan Sivas (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012), 221.

İnsan suretinde betimlenmiş tanrıça tasvirlerinin dışında, Frigya Bölgesi sınırlarında bulunan yuvarlak bir baş ve dörtgen gövdeden oluşan, idol olarak adlandırılan bir grup tasvir de dikkati çekmektedir. Prehistorik döneme kadar geri giden²⁴ Frig idolleri, taştan ve kemikten yarı-ikonik olarak yapılanlar, kayalık alanlarda, kaya yüzeyine ve basamaklı kaya altalarının büyük bir kısmında, basamakların gerisindeki ana kayaya kabartma olarak yapılanlar²⁵ ile stel üzerine kazıma şeklinde yapılanlardan oluşur (**G. 1-G. 5**). Frig yerleşim sahası içerisinde tespit edilen idollerin hemen hepsi oldukça yalın bir biçimde sadece yuvarlak bir baş ve dörtgen gövdeli betimlenmiş, bazı örneklerde ise idollerin boyun ve omuz detayları da belirtilmiştir²⁶.



G. 1: Ankara ili, Polatlı ilçesi, Gordion (Yassıhöyük)'dan bulunan taş idol (K. DeVries, "The Gordion Excavation Seasons of 1969-1973 and Subsequent Research", 398, fig. 36).



G. 2: Eskişehir ili, Karaalan Köyü, Keskaya yerleşimi. (R. Tamsü Polat, 2004)

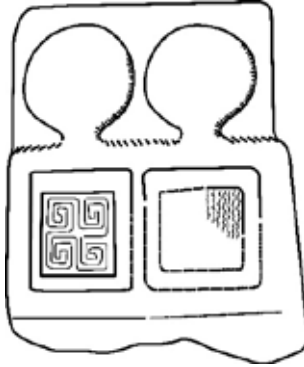
24 Berndt Ersöz, *Phrygian Rock-Cut Shrines. Structure, Function, and Cult Practise*, 121.

25 Basamaklı altaların bazılarında idollerin çok daha stilize edilerek kavis şeklinde kabartmalara dönüştüğü görülür. Tamsü, "Observations On The Phrygian Rock-Cut Altars," 439-441.

26 Boğazköy'den ele geçen birkaç örnekte ise göz ve ağız detaylarına yer verilmiştir. Naumann, *Die Ikonographie der Kybele in der Phrygischen und der Griechischen Kunst*, taf. 9a-d.



G. 3: Eskişehir ili, Yazılıkaya Köyü, Midas Kale Büyük Altar (R. Tamsü Polat, 2018)



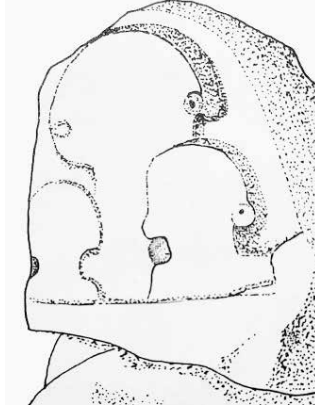
G. 4: Ankara ili, Fahared Çeşmesi’deki İkiz İdollü Kabartmanın çizimi (F. Naumann, *Die Ikonographie der Kybele in der Phrygischen und der Griechischen Kunst*, taf. 9f).



G. 5: Ankara ili, Sincan ilçesi, Tatlar Köyü’nde Bulunan İkiz İdollü Kabartmanın çizimi (M. Metin ve M. Akalın, “Frigya’da Bulunan İkiz İdol”, lev. IV).

Çift/İkiz ve Çoklu İdoller: *Paredrosa* Dair İzler mi?

Büyük bir kısmı tekli olarak yapılmış olan idollerin yanı sıra, kayalık alanlardakiler ile bir grup basamaklı altarin basamaklarının gerisinde yapılmış olanlar ile steller üzerindeki ikili (çift), Köhnüş Vadisi'nde, Midas Kale'de kaya üzerinde ve Nakoleia (Seyitgazi) sınırlarında yeni bulunmuş olan bir stelde ise üçlü idollere rastlanmıştır (G. 6, G. 7, G. 8).



G. 6: Afyonkarahisar ili Köhnüş Vadisindeki üçlü idol (S. Berndt Ersöz, *Phrygian Rock-Cut Shrines. Structure, Function, and Cult Practise*, 362, fig. 66).



G. 7: Eskişehir ili, Yazılılkaya Köyü, Midas Kale'deki üçlü idol fotoğrafı. (R. Tamsü Polat, 2017)



G. 8: Eskişehir ili, Seyitgazi ilçesi, Gümüşbel Köyü sınırlarında yer alan Eski Cami Höyük'ten bulunan idol şeklindeki stel (R. Tamsü Polat, Y. Polat, A. Lubotsky, “An Idol-shaped Stele with an Old Phrygian Inscription in the Territory of Nakoleia”, 66-67, fig. 4-5).

Tek olarak yapılmış idollerin, Eski Frigçe yazıtlarda adı geçen Tanrıça Matar'ın “soyut tasvirleri” olduğu fikri bir grup araştırmacı tarafından kabul görmektedir²⁷. Birden fazla başın yan yana yapıldığı örneklerde başlardan birinin Tanrıça Matar'a ait olduğu kabul edilirse, diğer baş ya da başların kimi ya da kimleri betimlediği önemli bir sorudur²⁸. Birden fazla başın yapıldığı idoller ile ilgili olarak, başların her ikisinin de tanrıçaya ait olduğu, yani tanrıçanın iki kere betimlenmiş olabileceği öne sürülmektedir²⁹. Ayrıca çift idollerin yapılması ile tanrıçanın evrenin hâkimi, doğuran, koruyan ve kollayan Ana olarak farklı ilahi güçlerine işaret edildiğine de değinilmektedir³⁰. Yunan ve Roma Dönemi'nde Kybele'nin çift naiskoslarında Kybele'nin iki kere betimlendiği ve tanrıçanın doğasına özgü farklı objeler tuttuğu görülmektedir³¹. Fakat tanrıçanın Frig ikonografisindeki insan görünümündeki tasvirlerinde yan yana betimlenmiş bir örneği bilinmemektedir. Bununla birlikte çift olarak yapılmış idoller, birbirinden farklı olmamakla birlikte, aynı büyüklüktedir. Ayrıca çift idollerde cinsiyete ait işaret bulunmamaktadır.

Ankara ili, Sincan ilçesi sınırlarında yer alan Fahared Çeşme'de devşirme olarak kullanılan stel³² üzerinde kazıma şeklinde yapılmış idollerin gövdesinde, çizgisel üs-

27 Naumann, *Die Ikonographie der Kybele in der Phrygischen und der Griechischen Kunst*, 92-95; Roller, *In Search of God the Mother. The Cult of Anatolian Cybele*, 77-78.

28 Raşan Tamsü Polat, Yusuf Polat ve Alexander Lubotsky, “An Idol-shaped Stele with an Old Phrygian Inscription in the Territory of Nakoleia”, *Gephyra* 19 (2020), 51-53.

29 Naumann, *Die Ikonographie der Kybele in der Phrygischen und der Griechischen Kunst*, 99-100; Evgenia Vikela, “Bemerkungen zu Ikonographie und Bildtypologie der Meter-Kybelereliefs”, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung* 116 (2001), 78.

30 Naumann, *Die Ikonographie der Kybele in der Phrygischen und der Griechischen Kunst*, 188-189.

31 Naumann, *Die Ikonographie der Kybele in der Phrygischen und der Griechischen Kunst*, nos. 336-354.

32 Metin ve Akalın, “Frigya'da Bulunan İkiz İdol,” 183-184, pl. 4.

lupta yapılan farklı bezeme detayları³³, araştırmacılar tarafından cinsiyete işaret eden belirteçler olarak yorumlanmış, dikey çizgilerle bezeli gövdenin tanrıçanın elbise detayının kıvrımlarını, gövdesi swastika (çarkıfelek) bezemeli olanın ise bir tanrıyı betimlediği belirtilmiştir³⁴. Tanrıçanın antropomorfik betimlerindeki elbise detaylarında görülen dikey çizgiler, pilelerin stilize edilmiş şekli olarak yorumlanabilir. O hâlde swastika motifi ile bezeli olan gövde, hangi tanrı ya da tanrıçaya aittir? Araştırmacıların bir kısmı yan yana yapılmış çift idollerde, başlardan birinin tanrıçayı, diğerinin de şimdilik bilmediğimiz Matar'ın *paredrosunu* yani ona eşlik eden tanrıları betimlediğini ileri sürmektedirler³⁵.

Tanrıçanın *paredrosuna* ilişkin olarak, konu ile ilgili uzmanların çoğu, öncül ve çağdaş kültürlerdeki dinsel ikonografilerden yola çıkarak Ana Tanrıça'nın yanındaki figürün bir "baba tanrı" olma fikrini benimsemektedirler. Erkek ve kadın kült figürleri sınırlı sayıda olsa da Gordion'da bulunmakla birlikte, şehir kapısı önünde bulunan erkek başının, Kerkenes (Piteria)'de bulunan erkek heykeline benzer şekilde, bir tanrıyı ya da kahramanlaştırılmış bir atayı temsil ettiği şeklindeki yorumlar da "baba tanrı" kavramını destekler niteliktedir³⁶. Bu durumda, baba tanrının kimliğine ışık tutacak bilgilerin sorgulanması gerekecektir.

Friglerden önce bu coğrafyada bir İmparatorluk kurmuş olan Hititler'in ve Frigler'in çağdaşı olan Geç Hititler'in pantheonundaki ikonografik tasvirler ve yazılı metinler, her iki kültürde de hem tanrı hem de tanrıçaların var olduğunu kanıtlamaktadır. Bu görünümüyle pantheonları, Ana Tanrıça'nın neredeyse insan suretiyle tek başına varlık gösterdiği Frig dünyasından farklıdır. Fakat Hititlerde görülen kutsal dağ, tanrısal bir atribü olan yırtıcı kuş ve yeraltı su kaynakları ile pınarlarına önem verilmesi, Frig geleneği ile olan benzerliğe dikkat çekse de Frigler'in Hitit kült geleneğinin doğrudan mirasçısı olup olmadığını söylemek güçtür. İki kültürdeki ortak konular olan avlanma ve vahşi doğaya hükmedebilen bir tanrıçaya duyulan ilgi, Erken

33 Osten, *Explorations in Central Anatolia, Season of 1926*, 59, fig.90, pl. V; Naumann, *Die Ikonographie der Kybele in der Phrygischen und der Griechischen Kunst. Istanbul Mitteilungen*, 94, pl. 9f; Prayon, *Phrygische Plastik: die Früheisenzeitliche Bildkunst Zentral-Anatoliens und ihre Beziehungen zu Griechenland und zum Alten Orient*, no. 47, taf. 15 c.

34 Kurt Bittel, *Hattusha. The Capital of Hittites*, (New York: Oxford University Press), 1970, 152; Machteld J. Mellink, "Midas-Stadt," *Reallexikon der Assyriologie* 8 (1993), 155.

35 Bittel, *Hattusha. The Capital of Hittites*, 152-153; Vassileva, "PAREDROI or Once Again on the Phrygian Rock Thrones," 265-267; Berndt Ersöz, *Phrygian Rock-Cut Shrines. Structure, Function, and Cult Practise*, 172; Machteld J. Mellink, "Temples and High Places in Phrygia in," *Tempels and High Places in Biblical Times. Proceedings of the Colloquium in Honor of the Centennial of Hebrew Union College-Jewish Institute of Religion*, Jerusalem, 14-16 March, 1977, ed. Avraham Brian (Jerusalem: Nelson Glueck School of Biblical Archaeology of Hebrew Union College-Jewish Institute of Religion, 1981), 98, 102; Sevim Buluç, "The Architectural Use of the Animal and Kybele Reliefs Found in Ankara and Its Vicinity," *Istanbul Mitteilungen* (1988), 20-21; Mellink, "Midas-Stadt," 155. "Paredros" kelimesinin anlamları için bk. Liddell ve Scott, "Paredros," *A Greek-English Lexicon*, 1332.

36 Roller, "Frig Dini ve Kült Uygulamaları", 221.

Demir Çağ'da da bu inancın devam ettiğini düşündürmektedir³⁷. Geç Hitit inancında görülen tanrıçanın imajı, Frig Ana Tanrıçası'nın görünümü ile benzerlik göstermektedir³⁸. Ancak hem Hitit hem de Geç Hitit kültüründe tek bir Ana Tanrıça'dan söz edilmemekle birlikte, Geç Hitit Tanrıçası bazen eşi ile betimlenmiştir³⁹. Frigler'in öncülü ve çağdaşı olan kültürlerdeki tüm benzer yanlar göz önünde bulundurulduğunda, Frig Ana Tanrıçası'nın yanında, ona eşlik eden tanrı ya da tanrıların olabileceği düşünülmekte ve bazı ortak özelliklerden bir sonuca ulaşılmaya çalışılmaktadır⁴⁰. O hâlde Frig tanrıçasının yanında ona eşlik eden tanrı ya da tanrılar kimlerdir? Bu konuda epigrafik kaynaklar dayanak gösterilerek birtakım ipuçları aranmaktadır: Yunan mitolojisinde tanrıçanın sevgilisinin Attis olduğu bilinmektedir. Bu bilgi ve birkaç anıt üzerinde görülen *-ata* kelimesi temel alınarak, *-ata, atas*'ın, Yunan ve Roma Dönemi kaynaklarında geçen *-Attis* olabileceği, böylece Yunan mitolojisinde tanrıçanın sevgilisi olarak görülen "Attis" olduğu yönünde bir yorum bulunmaktadır⁴¹. Ancak Eski Frigçe *-ata* ile Tanrı Attis arasında önerilen bağlantıyı destekleyecek epigrafik ve arkeolojik kanıtlar şimdilik yoktur⁴². Ayrıca Attis'in, Frig döneminde bir tanrı olarak ortaya çıkmadığı⁴³ Frigya'da Roma Dönemi öncesinde Attis adlı bir tanrıya tapınımı gösteren herhangi bir kanıtın şimdilik olmadığını söylemek gerekir⁴⁴.

Tanrıçaya eşlik ettiği düşünülen figürlerden diğeri Kybele kültüne bağlı olan⁴⁵ Frig Kralı Midas'tır⁴⁶. Bu görüşün dayanağı ise Yazılıkaya/Midas yerleşiminde bulunan anıtsal ölçülerdeki Midas Anıtı'nda, Eski Frigçe "Midai" ismi ile birlikte geçen *-lavagetas*, *-vanaks* kelimeleridir. Anıt üzerinde bu kelimelerin okunması, anıtın Midas'a bir adak olarak yorumlanmasına neden olmuştur⁴⁷. Anıtta "Midai" adının geçmesi nedeniyle, bu kişinin tanrıçanın kültüründe Attis'e benzer bir rol oynadığının yani rahiplik

37 Roller, *In Search of God the Mother. The Cult of Anatolian Cybele*, 44.

38 Işık, *Uygurluk Anadolu'da Doğdu*, 279.

39 Roller, *In Search of God the Mother. The Cult of Anatolian Cybele*, 52-53.

40 Frig ikonografik betimlerinde, günümüze ulaşan bir erkek tanrı tasviri yer almamakla birlikte, yalnızca Boğazköy'de bulunan bir örnekte Matar'a küçük erkek müzisyenlerin eşlik ettiği görülür (Bittel, "Untersuchungen auf Büyükkale", 57-59; Bittel, "Phrygisches Kultbild aus Bogazköy," 7-9, pl. 1-8; *Phrygische Plastik: die Früheisenzeitliche Bildkunst Zentral-Anatoliens und ihre Beziehungen zu Griechenland und zum Alten Orient*, 201, cat. no.5, pl. 2a-b; Roller, *In Search of God the Mother. The Cult of Anatolian Cybele*, 72, fig. 10.

41 Claude Brixhe ve Thomas Drew Bear, "Trois Nouvelles Inscriptions Paleo-Phrygiennes de Cepni," *Kadmos* 21, (1982), 83, 87.

42 Berndt Ersöz, *Phrygian Rock-Cut Shrines. Structure, Function, and Cult Practise*, 166, dpn. 185. Yalnızca Attis'e Pessinus'tan bir adak olduğu bilinmektedir ancak onun bir tanrı mı ya da bir yüksek rahip mi olduğu ise açık değildir.

43 Yunan dünyasında Attis'in betimi MÖ 4. yüzyılın ortalarından önce yoktur (Lynn E. Roller, "Attis on Greek Votive Monuments: Greek God or Phrygian?" *Hesperia* 63/2 (1994), 247; Birgitte Bøgh, "The Phrygian Background of Kybele," *Numen* 54/3 (2007), 320.

44 Roller, *In Search of God the Mother. The Cult of Anatolian Cybele*, 243.

45 Roller, *In Search of God the Mother. The Cult of Anatolian Cybele*, 246.

46 Maya Vassileva, "PAREDROI or Once Again on the Phrygian Rock Thrones", *Thracia* 11, 1995, 275.

47 Brixhe ve Lejeune, *Corpus des Inscriptions Paléo-phrygiennes*, M-01 a; Igor M. Diakonoff ve Vladimir Petrovich Neroznak, *Phrygian*, (New York: Caravan Books, 1985), 61-62, A 1-6.

görevi ile tanrıçaya bağlı bir hükümdar olduğunun ima edildiği düşünülür⁴⁸. Bir başka görüş ise bu anıtların Frig hükümdarının sarayını sembolize ettiği yönündedir. Yani bu anıtlar tanrıçayı kralın evinde göstererek Tanrıça Matar'ı Frig Devleti'ni koruyan bir tanrıça olarak ilan etmektedir. Ana Tanrıça kültünün Frigya'nın ve Frig hükümdarlık gücünün korunmasında önemli bir dinsel ritüel olduğuna ve kahramanlaştırılmış kralın bazı Matar tapınaklarında bu ritüeli paylaştığına işaret ettiğine de değinilmektedir⁴⁹. Ayrıca Midas, Antik Yunan kaynaklarında tanrıçanın dinsel törenlerini kuran kişi olarak gösterilmiş ve Kybele'nin oğlu olarak ifade edilmiştir⁵⁰.

Frigya Bölgesi'nde yapılan epigrafik araştırmalar, birçok yerel tanrı ve kültün aslında Anadolu'nun çok eski yerli kültürlerinin Helenleşmesi sonucunda ortaya çıktığını göstermekle birlikte, yazıtlarda sıklıkla Yunan tanrılarının isimlerinin geçtiğini ancak bu isimlerle birlikte kullanılan epithetonların, çoğunlukla bu tanrılarla kastedilen yerli tanrılar olduklarını göstermektedir⁵¹. Ayrıca bölgedeki epigrafik ve ikonografik malzemeler, Helenistik ve Roma dönemlerinde özellikle farklı epithetlerle Zeus'a çok sayıda adağın olduğunu göstermektedir⁵². Kuzeybatı Frigya'da özellikle kırsal kesim insanları, farklı yan isimlerle anılan hava ve bereket tanrısı Zeus'a çok sayıda adak sunmuştur. Antik Yunan kaynaklarında Bithynia'da Zeus için Papas (Παπας), (Παπιας) epithetinin kullanıldığı⁵³ ve üstelik Papas ya da Zeus Papas'm, Dağlık Frigya'da Yunanca yazıtlarda da geçtiği görülmektedir⁵⁴. "Baba Zeus" anlamına gelen bu epithet'in Attis için de kullanıldığı bilinmektedir⁵⁵. Zeus Papas'ın kült merkezi olarak Nakoleia (Seyitgazi) kabul edilmesine karşın, kuzeybatı Frigya'da da bu kült görülmektedir⁵⁶. Frigya'nın yerel tanrısı olan Zeus Papas, kırsal kesimin tarıma yardımcı olan tanrısı işlevindedir⁵⁷. Bununla birlikte birkaç Eski-Frigçe yazıtta "Baba" kelimesi ortaya çıkmaktadır⁵⁸ ve bu kelimenin tıpkı "anne" anlamında kullanılan Matar gibi⁵⁹, "baba"

48 Vassileva, "PAREDROI or Once Again on the Phrygian Rock Thrones", 275.

49 Roller, "Frig Dini ve Kült Uygulamaları", 223

50 Lynn E. Roller, "The Legend of Midas," *Californian Studies in Classical Antiquity* 14/1 (1983), 309.

51 Nalan Eda Akyürek Şahin, *Yazıdere (Seyitgazi) Zeus Kutsal Alanı ve Adak Yazıtları* (İstanbul: Ege Yayınları, 2006), 3.

52 Thomas Drew-Bear ve Christian Naour, "Divinités de Phrygie," *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt II. 18/3* (1990), 1915-2032; Stephen Mitchell, *Anatolia: Land, Men and Gods in Asia Minor*, 2 vols. (Oxford: Clarendon Press, 1993), vol. II, 22-24.

53 Susanne Berndt Ersöz, "In Search of a Phrygian Male Superior God", *Offizielle Religion, Lokale Kulte und Individuelle Religiosität: Akten des Religionsgeschichtlichen Symposiums, "Kleinasien und Angrenzende Gebiete vom Beginn des 2. bis zur Mitte des 1. Jahrtausends v. Chr."* (Bonn, 20- 22 Februar 2003) *Alter Orient und Altes Testament* 318, ed. M. Hutter ve S. Hutter Braunsar (Münster: Ugarit-Verlag 2004), 50.

54 Drew-Bear ve Naour, "Divinités de Phrygie," 2018-2022; Stephen Mitchell, *Anatolia: Land, Men and Gods in Asia Minor*, vol. II, 62.

55 Nuran Şahin, *Zeus'un Anadolu Kültleri* (İstanbul: Pera Müzesi Yayınları 2001), 145.

56 Drew Bear ve Naour, "Divinités de Phrygie", 2018-2022.

57 Drew Bear ve Naour, "Divinités de Phrygie", 2020; Nuran Şahin, *Zeus'un Anadolu Kültleri*, 146.

58 Brixhe ve Lejeune, *Corpus des Inscriptions Paléo-phrygiennes*, nos. M-01b, G-06, G-121, G-184.

59 Roller, *In Search of God the Mother: The Cult of Anatolian Cybele*, 2.

anlamına geldiği ileri sürülmektedir.⁶⁰ Brixhe ve Lejeune, *baba* kelimesinin büyük bir olasılıkla bir tanrıdan ziyade bir insana işaret etmesi gerektiğini belirtmektedirler⁶¹. Yazıtlarda geçen bir diğer kelime ise *-ata*'dır⁶². "*Ata*" kelimesinin Anadolu ya da Hitit terimi olduğu, Hitit dilinde *-atta* 'nın, *Baba* ya da *Baba Tanrı* için kullanıldığı belirtilirken⁶³, Brixhe ve Drew Bear ise epigrafik ve edebi kaynaklarda işaret edilen Papas ile bağlantılı olduğunu ve bunun bir tanrı ismi olduğunu öne sürmektedirler⁶⁴. Böylece Frig erkek üstün tanrısı *-atanın* "*Baba*" olduğuna işaret etmektedirler. Frigya Bölgesi Hellenize olduğunda *-ata*'nın genel olarak Zeus ile synkretize olduğu fakat bazı bölgelerde Yunanca şekli ile "*Papas*", "*baba*" olarak adlandırıldığı belirtilmektedir⁶⁵. Özellikle Zeus'un bu kadar çok belgelenmesi, Frigya'da kökeni çok eski dönemlere inen, toprağa dayalı baskın bir ataerkil baba tanrı inancının varlığına işaret ettiği şeklinde açıklanmaktadır⁶⁶. Sonuç olarak epigrafik buluntulara ve buluntuların analizlerine göre gerek basamaklı altarlarda gerekse de stellerde görülen çift idollerden birinin tanrıçayı diğerinin de Tanrıçanın *paredrosunu* yani ona eşlik eden tanrılardan belki de bir baba tanrıyı ifade ettiğini düşünmek yanlış olmasa gerektir.

Çift idollerin dışında, tek bir kaya kütleli üzerinde bilinen üçlü idol örnekleri, Dağlık Frigya'da Köhnüş Vadisi'nde⁶⁷ ve Yazılıkaya/Midas Kale'de⁶⁸ görülmektedir (**G. 6, G. 7**). Midas Kale'de dik bir kaya kütleli üzerindeki yan yana sıralanmış üç idol derin kazıma çizgi ile sınırlandırılmışlardır. Bu sınırlandırma içerisinde idollerden ikisi, tek bir gövdede iki baştan oluşmakta ve bu başlar çift sıra kazıma çizgi ve en üstte ise bu çift idolu kapsar biçimde konumlandırılmış her iki ucu volüt şeklinde biten bir sınırlandırma ile sonlanmaktadır (**G. 7**). Özellikle iki başın bulunduğu idollerini sınırlandıran bu volütlerin bazı örneklerde başların yanlarında omuz üzerinde kıvrıldığı görülmektedir. Başların çevresinde görülen bu detaylar, saç lüleleri olarak da yorumlandığı gibi⁶⁹, Hitit kanatlı kursu ile de ilişkilendirilerek kralların ve tanrıların imajları ile ilişkili krallara özgü bir başlık olarak da tanımlanmaktadır⁷⁰. Ancak bu çift idol örneğinde, iki başı sınırlandıran çizgilerin üzerindeki detaylar, olasılıkla

60 Berndt Ersöz, "In search of a Phrygian Male Superior God", 51.

61 Brixhe ve Lejeune, *Corpus des Inscriptions Paléo-phrygiennes*, nos. M-01b, G-121, G-184.

62 Rodney S. Young, *The Gordion Excavations, Final Reports. Vol. I, Three Great Early Tumuli* (Philedelphia: Penn Press, 1981) no. MM 69, 130, 273-275; Brixhe ve Lejeune, *Corpus des Inscriptions Paléo-phrygiennes*, nos. G-107, W-08, W-09, W-10.

63 Berndt Ersöz, "In search of a Phrygian Male Superior God", 51.

64 Brixhe ve Drew Bear, "Trois Nouvelles Inscriptions Paleo-phrygiennes de Cepni", 82-84.

65 Berndt Ersöz, "In Search of a Phrygian Male Superior God", 51.

66 Akyürek Şahin, *Yazıdere (Seyitgazi) Zeus Kutsal Alanı ve Adak Yazıtları*, 3.

67 Fahri Işık, *Doğa Ana Kubaba: Tanrıçaların Ege'de Buluşması* (İstanbul: Suna-İnan Kırış Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü, 1999), 76, res. 42.

68 Tüfekçi Sivas, *Eskişehir-Afyonkarahisar-Kütahya İl Sınırları İçindeki Phryg Kaya Anıtları*, Lev. 135 a-b.

69 Berndt Ersöz, *Phrygian Rock-Cut Shrines. Structure, Function, and Cult Practise*, 58; Maya Vassileva, "Phrygian Rock-Cut Thrones, Idols And Phrygian Royal Symbolism", *Thracia* 18 (2009), 111; Emre Erdan, "Frig Tipi Fibulalarda Tanrıça Sembolizmi Üzerine Bazı Düşünceler," *Art-Sanat* 11 (2019), 168-170.

70 Vassileva, "Phrygian Rock-Cut Thrones, Idols And Phrygian Royal Symbolism", 116-117.

bu iki başın sembolik birlikteliğine işaret eden bir sınırlama olmalıdır. Bu idollerin 10 cm güneyinde aynı düzlemde bulunan idol ise tektir ve başın çevresinde hemen yanındaki ikili idol gibi bir detay yoktur. Bu durumda olasılıkla tek gövdeyi paylaşan idollerin birbiriyle eş konumdaki tanrıları, diğer idolün ise bu eş konumdaki tanrılar ile olan birlikteliği yansıttığı düşünülebilir.

Köhnüş Vadisi'ndeki kaya kütlesi üzerinde bulunan üçlü idol örneğinde ise, ortadaki idol büyük olarak yapılmıştır. Büyük idolün her iki yanında ancak bu idolle aynı hizada bulunmayan, daha altta yapılmış idoller vardır. Bu üçlü idollerde olasılıkla merkezi konumdaki idol Ana Tanrıça, yanında ona eşlik eden idoller ise tanrıçaya eşlik eden tanrılara bir işaret olabilir. Merkezde biraz daha büyük bir idol ve iki yanında daha aşağıda ve daha küçük iki idol şeması, Boğazköy heykel grubunda görülen, merkezi konumda bulunan Matar ve ona eşlik eden daha küçük boyutlu iki erkek figürünün şematize edilmiş betimini akla getirmektedir. Boğazköy grubunda, tanrıçanın yanındaki figürler, tanrıçadan oldukça küçük yapılmışlardır (G. 9).



G. 9: Çorum ili, Hattuşa / Boğazköy Heykel Grubu
(Anadolu Medeniyetleri Müzesi, R. Tamsü Polat, 2016)

Figürlerin küçük olarak yapılması, tanrıçanın üstünlüğünün vurgulanması ile açıklanırken bazı araştırmacılar bu figürlerin cüce veya çocuk betimi olduğunu belirtmektedir⁷¹. Bu durumda Köhnüş Vadisi'nde bulunan üçlü idol kabartması, Boğazköy grubu ile ilişkilendirilerek tanrıça ve onun yanında, onun ile eş konumda olmayan fakat ona eşlik eden ve birlikte görülen yardımcıları olarak tanımlanabilir.

71 Berndt Ersöz, *Phrygian Rock-Cut Shrines. Structure, Function, and Cult Practise*, 168.

Kayalık alanda tespit edilmiş az sayıdaki üçlü idol örnekleri dışında, Nakoleia sınırlarında bulunmuş olan idol biçiminde şekillendirilmiş tüf taşı üzerindeki üç baş ve gövdenin kazıma olarak yapıldığı stel ise hem üzerindeki Eski Frigçe yazıtın içeriği hem de betim şeması açısından ilginç ve tekil bir örnektir. Steldeki başların ikisi aynı ölçüde yapılmış olup, bu başların hemen altında, ortada yapılmış olan baş ise daha küçüktür⁷² (G. 8). Stelde birbiri ile aynı ölçülerde yapılmış olan başların, eş konumdaki tanrıları, belki de Ana Tanrıça Matar'ı ve bir Baba tanrıyla, daha küçük olan başın ise olasılıkla daha genç bir tanrıyla sembolize ettiği belirtilmektedir⁷³. Bu üçlü betimin şimdilik Frig ikonografisinde bilinmediği, bu betim şemasının Yunan ve Roma panteonunda görülen Kybele, Zeus ve Hermes triasını akla getirdiği üzerinde durulmaktadır⁷⁴. Esasen araştırmacılar da Küçük Asya, Yunan ve Roma'da ortaya çıkan Meter'in, Zeus ve Hermes ile olan triasından oluşan birlikteliğinin köklerinin Küçük Asya Panteonu'nda aranması gerektiğini söylemektedirler⁷⁵. İşte bu yeni bulunan stel, bu trianın Frig dönemindeki öncüllerine dair bir iz olarak yorumlanabilir.

Tarihlendirme

Frig idollerinin tarihlendirmesinde idollü basamaklı altınlar ve kazı çalışması yapılmış merkezlerde bulunan yarı-ikonik idoller yardımcı olmaktadır. Tarihlendirmeye dair uzmanların farklı yorumları bulunmaktadır. Bunun nedeni oldukça yalın bir şemada yapılan idollerin tarihlendirmeye yardımcı olabilecek bezeme unsurlarını barındırmayıştır. Genel olarak idollü basamaklı altınların bulunduğu alanda ele geçen az sayıdaki seramik parçası ile basamakların gerisinde yer alan idollerin formlarından ve beş adet kaya altınlarında görülen⁷⁶ Eski-Frigçe yazıtlardaki harf karakterinden yola çıkarak basamaklı Frig kaya altınları için farklı tarihlendirme önerileri vardır. W. M. Ramsay idollü basamaklı kaya altınlarını MÖ 1. binyıla⁷⁷, Th. Bossert MÖ 6. yüzyıla,⁷⁸ K.

72 Büyük başlar 17,5 cm çapında, ortadaki küçük baş 10,5 cm çapındadır. Tamsü Polat, Polat ve Lubotsky, "An Idol-shaped Stele with an Old Phrygian Inscription in the Territory of Nakoleia," 54.

73 Tamsü Polat, Polat ve Lubotsky, "An Idol-shaped Stele with an Old Phrygian Inscription in the Territory of Nakoleia," 56.

74 Tamsü Polat, Polat ve Lubotsky, "An Idol-shaped Stele with an Old Phrygian Inscription in the Territory of Nakoleia," 55.

75 Feriştah Soykal Alanyalı, "Ana Tanrıça Kültünde Çobanlar ve Çoban Tanrılar," *Çoban Kitabı*, ed. Emine Gürsoy Naskali (İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2011), 149-151.

76 Midas Kale'deki altınlar için bk. Brixhe ve Lejeune *Corpus des Inscriptions Paléo-phrygiennes*, 25-26, pl. XII; Haspels, *The Highlands of Phrygia. Sites and Monuments*, 291-292, no. 7, 9, fig. 599, 600; Brixhe ve Lejeune, *Corpus des Inscriptions Paléo-phrygiennes*, 19-21, M- 04, pl. VIII-2, IX, 3; Menekşe Kayalıklarındaki altın için bk. Claude Brixhe ve Taciser Sivas, "Dédicace Paleo-Phrygienne Inédite (Menekşekaya/Demirli)," *Kadmos* 41(2003), 103-116; Kalehisar Tepesi'ndeki altın için bk. Brixhe ve Lejeune, *Corpus des Inscriptions Paléo-phrygiennes*, 242-243, no. P-06, lev. 124-125.

77 William M. Ramsay, "A Study of Phrygian Art II," *Journal of Hellenistic Studies* X (1889), 167-168.

78 Theodor Helmuth Bossert, *Altanatolien: Kunst und Handwerk in Kleinasien von den Anfängen bis zum völligen Aufgehen in der griechischen Kultur* (Berlin: E. Wesmuth, 1942), 1101

Bittel⁷⁹ ve M. J. Mellink MÖ 8. yüzyıla tarihlenmiştir⁸⁰. E. Akurgal ise idol şeklindeki betimlerden yola çıkarak Matar’ın Frig döneminde ikonografik olarak yalnız betimlendiğini, Roma döneminde tanrıçanın bir eşle birlikte gösterilmesinden dolayı da çift idollerin geç dönemlerde ortaya çıktığını belirtmektedir⁸¹. Ancak idollerin formlarına göre bir tarihlendirme yapmak doğru bir sonuca ulaştırılmayacağı gibi, her idol tipinin bir arada eş zamanlı olarak kullanıldığı özellikle yan yan yapılmış altarlarda, basamakların gerisindeki farklı tiplerdeki idollerden anlaşılmaktadır⁸².

Kazı çalışmalarının yapıldığı yerleşimlerde tespit edilmiş bir grup yarı-ikonik idol de Frig idollerinin tarihlendirilmesine katkı sağlamaktadır. Örneğin Gordion’da⁸³ MÖ 7. yüzyılın 3. çeyreğine tarihlenen Tümülüs B’de⁸⁴ bulunan yarı-ikonik idoller, dolgu tabakasında bulunduğundan tümülüsün yapımı öncesine, yani yaklaşık olarak MÖ geç 8. yüzyıl-erken 7. yüzyıllara tarihlendirilmektedir⁸⁵. Bunun dışında Nakoleia sınırlarında bulunan stel ise stelin formu ve stel üzerindeki Eski Frigçe yazıttaki harf karakterinden Orta Frig dönemine (MÖ 800-550)⁸⁶, Boğazköy’de Frig evinin ön odasında *in situ* konumda bulunmuş, kireç taşından yapılmış idollü minyatür altar MÖ 8. yüzyıl ortası-MÖ 7. yüzyıla⁸⁷, Kerkenes Dağ’da Saray kompleksi girişinde, Kapodokya Kapısı’ndaki idoller, MÖ 6. yüzyıl ortasına⁸⁸, Ovaören/Yassıhöyük idolü Orta Frig dönemine (MÖ 800-550) tarihlendirilmiştir⁸⁹. Bu örneklerin yanı sıra Gordion’da MM, P ve W tümülüslerinde yapılan kazılarda ortaya çıkartılan ve MÖ 8. yüzyıla tarihlendirilen çok sayıdaki ahşap eser arasında bulunan servis stantlarının yüzeylerinde, motiflerin ortasına, merkezi konuma yerleştirilmiş desenler de Frig Tanrıçası

79 Kurt Bittel, *Kleinasiatische Studien, Istanbul Mitteilungen*, Heft 5 (İstanbul: Deutsches Archäologisches Institut, 1942), 83.

80 Mellink, “Temples and High Places in Phrygia,” 97.

81 Ekrem Akurgal, *Phrygische Kunst* (Ankara: Ankara Üniversitesi, 1955), 97.

82 Kütahya ili, Fındık Asarkale yerleşimindeki altarlara genellikle ikili, üçlü ve dörtlü gruplar halinde yan yana yapılmıştır. Bu altarlarda farklı tipte idol örnekleri görülür. Tamsü, “Observations on the Phrygian Rock-Cut Altars,” 440-441.

83 DeVries, “The Gordion Excavation Seasons of 1969-1973 and Subsequent Research,” fig. 36; Kohler, *The Gordion Excavations 1950-1973 Final Reports. The Lesser Phrygian Tumuli*, 13-14, 20-21, nos. Tüm B 17, pl. 11 A-B.

84 Ellen L. Kohler, *The Gordion Excavations 1950-1973 Final Reports. The Lesser Phrygian Tumuli. Part I. The Inhumations. Vol. II* (Philadelphia: University of Pennsylvania, 1995), 20-23, nos. Tüm B 33, Tüm B 34, Tüm B, 35, pl. 11A-B, 12 H-M.

85 Kohler, *The Gordion Excavations 1950-1973 Final Reports. The Lesser Phrygian Tumuli*, 20-23.

86 Tamsü Polat, Polat ve Lubotsky, “An Idol-shaped Stele with an Old Phrygian Inscription in the Territory of Nakoleia,” 58.

87 Peter Neve, “Bericht über die Ausgrabungen der Deutschen Boğazköy Expedition im Jahre 1969,” *Türk Arkeoloji Dergisi* 18/2 (1970), 156, fig. 9a-d; Naumann, *Die Ikonographie der Kybele in der Phrygischen und der Griechischen Kunst*, 94-95; Prayon, *Phrygische Plastik: die Frühheisenzeitliche Bildkunst Zentral-Anatoliens und ihre Beziehungen zu Griechenland und zum Alten Orient*, 169-171.

88 Summers ve Summers, “Kerkenes Dağ,” 174.

89 Akçay, “Ovaören-Yassıhöyük’den Bir Yarı İkonik İdol,” 53, res. 5.

Matar'ın soyut yansımaları olarak kabul edilmektedir⁹⁰. Ahşap eserlerdeki tanrıçanın sembolik betimlerinin dışında Gordion'da Erken Frig dönemine (MÖ 950/900-800) tarihlenen Megaron 2 olarak adlandırılan anıtsal yapının duvarında kullanılan taş blok üzerinde idollü bir altarin basit çizimi bulunmuştur⁹¹. Bu çizimler de idol kavramı ile birlikte basamaklı idollü altarlara⁹² Erken Frig döneminden itibaren varlığına dair önemli bir kanıttır.

Sonuç

Ana Tanrıça Matar'ın Frig dinindeki etkin ve baskın karakteri hem bir grup kaya fasadında ve stellerde nişlerin ortasına kabartma olarak yansıyan insan suretindeki tasvirleri hem de Eski Frigçe yazıtlar ile kanıtlanmaktadır. Frig kültürü ile öncülü olan Hitit ve çağdaşı olan Geç Hitit geleneği arasında, dinsel simgeler ve doğaya olan bağlılık gibi benzerliklerin yanı sıra özellikle Ana Tanrıça Matar'ın Geç Hitit Tanrıçası ile betim açısından benzer özelliklere sahip olduğu görülmektedir. Tüm bu benzerliklerin yanında gerek Hitit gerekse Geç Hitit panteonunda görülen ikonografik tasvirler ve yazılı metinler, her iki kültürde de hem tanrı hem de tanrıçaların varlığını göstermektedir. Bu iki kültürdeki benzer yönlerin bulunuşu, Ana Tanrıça'nın neredeyse insan görünümünde tek başına varlık gösterdiği Frig dünyasında, Matar'ın yanında başka tanrı ya da tanrıçaların tapınım görüp görmediğine dair soruları beraberinde getirmektedir. Öncül ve çağdaş kültürlerin geniş panteonları bu soruyu sormada etkin bir rol oynamaktadır. Frig kültürü yayılım sahası içinde sayıca yoğun denilebilecek nitelikte tespit edilen şematize edilmiş soyut tasvirler olarak da nitelendirilen çift ya da çoklu idoller de bu soruların sorulmasına ve bazı cevapların aranmasına neden olan buluntu grubudur.

Kayalık alanlarda, kaya yüzeyine ve basamaklı kaya altarlara, basamakların gerisindeki ana kayaya kabartma olarak yapılanlar ile stel biçimli taş bloklar üzerine kazıma şeklinde yapılan çift ya da çoklu idol örnekleri, epigrafik buluntuların analizleri ile tanrıça ve onunla birlikte tapınım gören *paredrosunu*, yani ona eşlik eden ve şimdilik adını bilmediğimiz bir Baba Tanrı'yı ve beraberindeki tanrıları betimlediğine dair önemli bilgiler sunmaktadır. Sonuç olarak Frig idolleri, tanrıların betimleri, imajları (yazıtlarda geçen *-iman?*) ve onların epifanisi (tezahürü) olarak yorumlanmalıdır.

90 Elizabeth Simpson ve Krysia Spirydowicz, *Gordion Wooden Furniture (Gordion Ahşap Eserler): The Study, Conservation and Restriction of the Furniture and Wooden Objects from Gordion, 1981-1998* (Ankara: Anadolu Medeniyetleri Müzesini Koruma ve Yaşatma Derneği: 1999), 7-8; Elizabeth Simpson, "Gordion Mobilya ve Ahşap Eserleri", ed. Taciser Tüfekçi Sivas ve Hakan Sivas (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012), 343, 349.

91 Prayon, *Phrygische Plastik: die Früheisenzeitliche Bildkunst Zentral-Anatoliens und ihre Beziehungen zu Griechenland und zum Alten Orient*, 174, fig. 27a; Lynn E. Roller, *The Incised Drawings from Early Phrygian Gordion*, *Gordion Special Studies* 4, Museum Monograph 130 (Philadelphia: University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, 2009), 29-32.

92 Tamsü Polat, "Yeni Buluntular Işığında Phryg Kaya Altarları ve Bir Tipoloji Önerisi", 210.

Genellikle doğu yöne, yani güneşin doğduğu yöne doğru bakan kayalıklarda yapılan, şimdilik kimlikleri belirsiz (?) olan idollerin bulunduğu ve konumlandığı alanlar, yüksek kayalık platolar, su kenarları ile akarsuların suladığı bereketli ovalara doğru bakan alanlar, yerleşimlerin girişleri⁹³, yol güzergâhları, tümülüsler ve nekropollerdir.

İdollerin buluntu konumları, kimlikleri aslında gizemli olan bu betimlerin barındırdığı tanrısal gücün ya da güçlerin niteliklerini anlamamıza yardımcı olmaktadır. Uçsuz bucaksız doğada var olma mücadelesi veren halkın korunması, yaşamın devamlılığında tarıma bağlı ekonomide ihtiyaç duyulan bolluğun ve bereketin sağlanması, ölüm sonrasında da sonsuz koruyuculuğun devamı, bu ilahî güç ya da güçlerin nitelikleri olarak görülebilir.

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

- Akçay, Atakan. "Ovaören-Yassıhöyük'den Bir Yarı İkonik İdol." *Arkeoloji ve Sanat* 149 (2015): 47-54.
- Akurgal, Ekrem. *Phrygische Kunst*. Ankara: Ankara Üniversitesi, 1955.
- Akurgal, Ekrem. *Die Kunst Anatoliens von Homer bis Alexander*. Berlin: Gruyter, 1961.
- Akyürek Şahin, Nalan Eda. *Yazıdere (Sevıtgazi) Zeus Kutsal Alanı ve Adak Yazıtları*. İstanbul: Ege Yayınları, 2006.
- Barnett, Richard David. "Phrygia and The Peoples of Anatolia in The Iron Age." *The Cambridge Ancient History II* (1967): 1-32.
- Berndt Ersöz, Susanne. "In Search of a Phrygian Male Superior God." *Offizielle Religion, Lokale Kulte und Individuelle Religiosität: Akten des Religionsgeschichtlichen Symposiums "Kleinasien und Angrenzende Gebiete vom Beginn des 2. bis zur Mitte des 1. Jahrtausends v. Chr." (Bonn, 20- 22. Februar 2003, Alter Orient und Altes Testament 318)*. Ed. Manfred Hutter ve Sylvia Hutter Braunsar. Münster: Ugarit-Verlag, 2004, 47-56.
- Berndt Ersöz, Susanne. *Phrygian Rock-Cut Shrines. Structure, Function, and Cult Practise*. Leiden-Boston: Brill, 2006.
- Bittel, Kurt. *Kleinasiatische Studien, Istanbuler Mitteilungen*, Heft 5, İstanbul: Deutsches Archäologisches Institut, 1942.
- Bittel, Kurt. "Untersuchungen auf Büyükkale." *Mitteilungen der Deutschen Orient Gesellschaft* 91 (1958): 57-72.

⁹³ Yerleşim girişlerinde bulunan idollerin bilinen en anıtsal örnekleri, Kerkenes Dağ yerleşiminin anıtsal girişindedir. İdollerin yerleşimin girişindeki konumlarının, yöneticilere bir meşruiyet ve bir kutsal koruma kazandıran güçlü görsel imgeler olarak açıklanmaktadır. Summers ve Summers, "Kerkenes Dağ," *Frigler, Midas'ın Ülkesinde, Anıtların Gölgesinde*, 176.

- Bittel, Kurt. "Phrygisches Kultbild aus Bogazköy." *Antike Plastik II* (1963): 7-21.
- Bittel, Kurt. *Hattusha. The Capital of Hittites*. New York: Oxford University Press, 1970.
- Boehmer, Rainer Michael. *Die Kleinfunde von Boğazköy: Aus den Grabungskampagnen, 1931-1939 und 1952-1969*, Wissenschaftliche Veröffentlichung der Deutschen Orient-Gesellschaft 87, Boğazköy-Hattuša 7. Berlin: Mann, 1972.
- Bossert, Theodor Helmuth. *Altanatolien: Kunst und Handwerk in Kleinasien von den Anfängen Bis Zum Völligen Aufgehen In Der Griechischen Kultur*. Berlin: E. Wesmuth, 1942.
- Bøgh, Birgitte. "The Phrygian Background of Kybele." *Numen* 54/3 (2007): 304-339.
- Brixhe Claude ve Thomas Drew Bear. "Trois Nouvelles Inscriptions Paleo-phrygiennes de Cepni." *Kadmos* 21 (1982): 64-87.
- Brixhe, Claude ve Michel Lejeune. *Corpus des Inscriptions Paléo-phrygiennes*. 2 vols. Paris: Éditions Recherche sur les Civilisations, 1984.
- Brixhe Claude ve Taciser Sivas. "Dédicace Paleo-Phrygienne Inédite (Menekşekaya/Demirli)." *Kadmos* 41 (2003): 103-116.
- Buluç, Sevim. "The Architectural Use of the Animal and Kybele Reliefs Found in Ankara and Its Vicinity." *Source: Notes in the History of Art* vol.7, 3/4 (1988): 16-23.
- DeVries, Keith. "The Gordion Excavation Seasons of 1969-1973 and Subsequent Research." *American Journal of Archaeology* 94 (1990): 371-406.
- Diakonoff Igor M. ve Neroznak, Vladimir Petrovich. *Phrygian*. New York: Caravan Books, 1985.
- Drew Bear, Thomas ve Christian Naour. "Divinités de Phrygie." *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt II*. 18/3 (1990): 1907-2044.
- Drews, Robert. "Myths of Midas and the Phrygian Migration from Europe." *Klio* 75 (1993): 9-26.
- Erdan, Emre. *Frig Kültürü ve Uygarlığı*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2018.
- Erdan, Emre. "Frig Tipi Fibulalarda Tanrıça Sembolizmi Üzerine Bazı Düşünceler." *Art-Sanat* 11 (Ocak 2019): 163-185.
- Genz, Hermann. "Thoughts on the Origin of the Iron Age Pottery Traditions in Central Anatolia." Ed. Altan Çilingiroğlu ve Gareth Darbyshire. *Anatolian Iron Ages 5, Proceedings of the Fifth Anatolian Iron Ages Colloquium Held at Van, 6-10 August 2001*. Ankara: British Institute at Ankara, 2005, 75-84.
- Gündoğan Aydıngün, Şengül. "Yerleşik Hayat Öncesi: Yaratan Beden." *Tunç Çağı'nın Gizemli Kadınları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005, 11-28.
- Haspels, Caroline Henriette Emilie. *Phrygie, Exploration Archeologique III, La Cite de Midas, Ceramique et Trouvailles Diverses*. Paris: E. De Boccard, 1951.
- Haspels, Caroline Henriette Emilie. *The Highlands of Phrygia. Sites and Monuments*. 2 vols. Princeton: The University Press, 1971.
- Herodotos. *Herodot Tarihi*. Çev. Müntekim Ökmen. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1991.
- Işık, Fahri. *Doğa Ana Kubaba: Tanrıçaların Ege'de Buluşması*. İstanbul: Suna-İnan Kıraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü, 1999.
- Işık, Fahri. *Uygarlık Anadolu'da Doğdu*. İstanbul: Ege Yayınları, 2012.
- "Idolon". *Oxford Latin Dictionary*. Ed. G. M. Lee. Oxford: the Clarendon Press, 1968, 820.
- Liddell, Henry George ve Robert Scott. "Eidolon". *A Greek-English Lexicon*. New York: Oxford University Press, 1996, 483.

- Mellink, Machteld J. "Temples and High Places in Phrygia." *Tempels and High places in Biblical Times. Proceedings of the Colloquium in Honor of the Centennial of Hebrew Union College-Jewish Institute of Religion*, Jerusalem, 14-16 March, 1977. Ed. Avraham Brian. Jerusalem: Nelson Glueck School of Biblical Archaeology of Hebrew Union College-Jewish Institute of Religion, 1981, 96-104.
- Mellink, Machteld J. "Midas-Stadt." *Reallexikon der Assyriologie* 8 (1993): 153-156.
- Metin, Mustafa ve Mehmet Akalın. "Frigya'da Bulunan İkiz İdol." *Anadolu Medeniyetleri Müzesi 2000 Yılığ* 15. Ankara: Kültür Bakanlığı Anadolu Medeniyetleri Müzesi, 2001, 183-193.
- Mitchell, Stephen. *Anatolia: Land, Men and Gods in Asia Minor*. 2 vols. Oxford: Clarendon Press, 1993.
- Naumann, Friederike. *Die Ikonographie der Kybele in der Phrygischen und der Griechischen Kunst. Istanbul Mitteilungen*, Suppl. 28. Tübingen: Ernst Wasmuth 1983.
- Neve, Peter. "Bericht Über Die Ausgrabungen Der Deutschen Boğazköy Expedition Im Jahre 1969." *Türk Arkeoloji Dergisi* 18/2 (1970): 151-167.
- Olshausen, Eckart. "Phryges, Phrygia." *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, Band IX*. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, 1996, 965-967.
- Plinius. *Naturalis Historia*, Vol. 5. Çev. H. Rackham. (The Loeb Classical Library) London: New York, 1947.
- Polat, Yusuf. "Yazılıkaya/Midas Vadisi Araştırmalarında Bulunan Bir Kaya İdolu." *Colloquium Anatolicum* 18 (2019): 139-154.
- Prayon, Friedhelm. *Phrygische Plastik: die Früheisenzeitliche Bildkunst Zentral-Anatoliens und ihre Beziehungen zu Griechenland und zum Alten Orient*. Tübingen: E. Wasmuth, 1987.
- Ramsay, William Mitchell. "A Study of Phrygian Art II." *Journal of Hellenistic Studies* X (1889): 147-189.
- Renfrew, Collin ve Paul Bahn. *Arkeoloji; Kuramlar, Yöntemler ve Uygulama*. İstanbul: Homer Kitabevi, 2017.
- Roller, Lynn E. "The Legend of Midas." *Californian Studies in Classical Antiquity* 14/1 (1983): 299-313.
- Roller, Lynn E. "Attis on Greek Votive Monuments: Greek God or Phrygian?" *Hesperia* 63/2 (1994): 245-262.
- Roller, Lynn E. *In Search of God the Mother. The Cult of Anatolian Cybele*. London: Berkeley Los Angeles, 1999.
- Roller, Lynn E. *The Incised Drawings from Early Phrygian Gordion, Gordion Special Studies 4, Museum Monograph 130*. Philadelphia: University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, 2009.
- Roller, Lynn E. "Frig Dini ve Kült Uygulamaları", *Frigler; Midas'ın Ülkesinde, Anıtların Gölgesinde*. Ed. Taciser Tüfekçi Sivas ve Hakan Sivas. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012, 202-231.
- Roller, Lynn E. "Frig Dini ve Kült Uygulamaları", *Friglerin Gizemli Uygurluğu*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007, 141-147.
- Simpson, Elizabeth ve Spirydowicz Krysia. *Gordion Wooden Furniture (Gordion Ahşap Eserler): The Study, Conservation and Restruction of the Furniture and Wooden Objects from Gordion, 1981-1998*. Ankara: Anadolu Medeniyetleri Müzesini Koruma ve Yaşatma Derneği: 1999.

- Simpson, Elizabeth. "Gordion Mobilya ve Ahşap Eserleri". *Frigler; Midas'ın Ülkesinde, Anıtların Gölgesinde*. Ed. Taciser Tüfekçi Sivas ve Hakan Sivas. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012: 334-356.
- Sivas, Taciser. "Eskişehir-Kütahya-Afyonkarahisar İlleri 2001 Yılı Yüzey Araştırması." *Araştırma Sonuçları Toplantısı* 20/2 (2003): 285-298.
- Soykal Alanyalı, Feriştah. "Ana Tanrıça Kültünde Çobanlar ve Çoban Tanrılar." *Çoban Kitabı*. Ed. Emine Gürsoy Naskali. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2011, 145-158.
- Strabon. *Coğrafya Anadolu: Kitap: XII-XIII-XIV*. Çev. Adnan Pekman. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1987.
- Summers, Geoffrey ve Françoise Summers. "Kerkenes Dağı Projesi 2003." *Kazı Sonuçları Toplantısı* 26/1 (2005): 97-110.
- Summers, Geoffrey D. ve Françoise Summers. "Kerkenes 2009." *Kazı Sonuçları Toplantısı* 32/1 (2011): 381-402.
- Summers, Geoffrey D. ve Françoise Summers. "Kerkenes Dağ." *Frigler; Midas'ın Ülkesinde, Anıtların Gölgesinde*. Ed. Taciser Tüfekçi Sivas ve Hakan Sivas. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012, 162-183.
- Summers, Geoffrey D. "Phrygians East of the Red River: Phrygianisation, Migration and Desertion." *Anatolian Studies* 68, (2018): 99-118.
- Şahin, Nuran. *Zeus'un Anadolu Kültürleri*. İstanbul: Pera Müzesi Yayınları, 2001.
- Tamsü, Rahşan. "Observations On The Phrygian Rock-Cut Altars." *SOMA 2005 Proceedings of the IX Symposium on Mediterranean Archaeology*, Chieti (Italy), 24-26 February 2005, *Bar International Series*, Vol. 1739 (2008): 439-445.
- Tamsü Polat, Rahşan. "Yeni Buluntular Işığında Phryg Kaya Altarları ve Bir Tipoloji Önerisi." *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 10/1 (2010): 203-222.
- Tamsü Polat, Rahşan, Yusuf Polat ve Alexander Lubotsky. "An Idol-shaped Stele with an Old Phrygian Inscription in the Territory of Nakoleia." *Gephyra* 19 (2020): 45-67.
- Tüfekçi Sivas, Taciser. *Eskişehir-Afyonkarahisar-Kütahya İl Sınırları İçindeki Phryg Kaya Anıtları*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1999.
- Tüfekçi Sivas, Taciser ve Hakan Sivas, "Eskişehir-Kütahya-Afyon İlleri Yüzey Araştırması Arkeolojik Envanter Raporu." *Tüba-Kültür Envanteri Dergisi* 1 (2003): 2-32.
- Umurtak, Gülsün. "İdol." *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* 2. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1997, 834.
- Vassileva, Maya. "PAREDROI or Once Again on the Phrygian Rock Thrones." *Thracia* 11, (1995): 265-276.
- Vassileva, Maya. "Phrygian Rock-Cut Thrones, Idols And Phrygian Royal Symbolism." *Thracia* 18 (2009): 111-124.
- Vikela, Evgenia. "Bemerkungen zu Ikonographie und Bildtypologie der Meter-Kybelereleiefs." *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung* 116 (2001): 67-123.
- Von der Osten, Hans Henning. *Explorations in Central Anatolia, Season of 1926*. Chicago: The University of Chicago, 1929.
- Young, Rodney S. "Gordion-1950." *University Museum Bulletin* 16/1 (1951): 2-19.
- Young, Rodney S. "Doodling at Gordion." *Archeology* 22 (1968): 270-275.
- Young, Rodney S. *The Gordion Excavations, Final Reports. Vol. I, Three Great Early Tumuli*. Philadelphia: Penn Press, 1981.

Mimari Bir Eleman: Maşrabiye*

An Architectural Element: Mashrabiya

Demet Taşkan** , Alzahraa Behzad Ismaeel*** 

Öz

İslam sanatı ve mimarisinde kullanılan Arapça ve Farsça kökenli bazı terimlerin Türkçede farklı anlamlarda kullanıldığı görülmektedir. “Maşrabiye” kelimesi de bu terimlerden birisidir. İslam coğrafyasında ortaya çıkmış ve uygulanmış olan maşrabiye aslında mimari bir öğenin adıyla Türk Sanat Tarihi literatüründe bir çeşit ahşap tekniği olarak bilinmektedir. Bu tekniğin adı Arapçada *hart* (خرط) olarak bilinmektedir. Arapça bir kelime olan *hart* sözcüğünün Türkçedeki karşılığı tornadır. İngilizce ise bu teknik *lathe* (torna) olarak geçmektedir. Maşrabiye, tüm Batı kökenli kaynaklarda mimari bir eleman olarak bilinmekte ve birkaç farklı tanımı bulunmaktadır. Bu tanımlardan hiçbirinde maşrabiyenin bir ahşap tekniği olduğundan söz edilmemektedir.

Bu çalışmanın amacı, mimari bir eleman olan maşrabiyenin kökeni, özellikleri, İslam sanatındaki yeri, Sanat Tarihi literatürüne ne zaman girdiği ayrıca İslam sanatında kullanımı ve gelişimi hakkında detaylı bilgi sunmaktır. Bunun yanında kelime olarak terminolojimizde yer almayan ancak Türk sanatında uygulanmış eserlerin oldukça fazla olduğu “hart tekniği” hakkında bilgi vererek literatürümüze “maşrabiye tekniği” olarak geçmiş bu tekniğe Türkçe bir karşılık sunarak sanat tarihi terminolojisine katkı sağlamaktır.

Anahtar Kelimeler

İslam Sanatı, Mimari eleman, Maşrabiye, Hart, Ahşap, Teknik

Abstract

Certain terms of Arabic and Persian origin employed in Islamic art and architecture are used with different meanings in Turkish. “*Mashrabiya*” is one of those terms. While *mashrabiya* originated from and was applied in Islamic geography and is the name of an architectural element, it is rather known as a kind of woodworking technique in Turkish Art History literature. This technique is called *hart* (خرط) in Arabic. The Turkish equivalence of the Arabic word *hart* is *torna*. In English, this technique is called *lathe*. *Mashrabiya*, on the other hand, is known as an architectural element in all Western sources and has several different definitions. None of those definitions refers to a woodworking technique. This study aims to offer detailed information about the origin and characteristics of *mashrabiya*, an architectural element, as well as its place in Islamic art, the period when it made its way into the Art History literature and its use and development in Islamic art. The study also aims to contribute to the art history literature by providing information on the *hart* technique, which has lots

* Bu makale, 24-26 Ekim 2018 tarihlerinde İstanbul’da gerçekleştirilen 22. *Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu*’nda yazarlar tarafından “İslam Sanatında Hart tekniği ve Maşrabiye” başlığıyla sözlü olarak sunulan bildirinin genişletilmiş şeklidir.

** **Sorumlu Yazar:** Demet Taşkan (Dr. Öğr. Üyesi), Yozgat Bozok Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Yozgat, Türkiye. E-posta: dmttaskan@gmail.com ORCID: 0000-0001-8555-1131

*** Alzahraa Behzad Ismaeel (Doçent), Mansoura Üniversitesi, Sanat Tarih bölümü, Mansoura, Mısır. E-posta: zahraabehzad@gmail.com ORCID: 0000-0002-9958-9905

Atf: Taskan, Demet, Behzad Ismaeel, Alzahraa. “Mimari Bir Eleman: Maşrabiye.” *Art-Sanat*, 17(2022): 475–496. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2022.17.841296>

of applied examples in the Turkish art despite not being referred to in our literature as a word, and by offering a Turkish contribution to this technique, which has been named the *mashrabiya* technique in our literature.

Keywords

Islamic Art, Architectural element, *Mashrabiya*, Hart, Woodworking, Technique

Extended Summary

While *mashrabiya*, the main subject of this study, is known as an architectural element in Egypt, it has made its way into our terminology as a woodworking technique. This study focuses on the definition and origin of '*mashrabiya*' as well as intended uses, the materials and techniques used for application according to the Islamic geography and Western resources. Although the main subject of the study is *mashrabiya*, we also want to mention how the technique we know as *mashrabiya* is called '*hart*' in Egypt since it entered our terminology as a woodworking technique. In this context, we have identified the subject of our study. We have comprehensively explained the origin and intended uses of this technique known as the '*Hart*' technique in Egypt as well.

In Egypt, *mashrabiya* is an architectural element designed with the lattice technique and the technique called '*Hart*' is mostly used in this element. This technique is the same as the technique going into our language as "*mashrabiya*" technique. *Hart* is an Arabic word. Its Turkish equivalent is '*lathe*'. While there are many studies on '*mashrabiya*' in Islamic Art, there is no direct study on *mashrabiya* in the Turkish Art History literature. Some studies list it among woodworking techniques. Our main purpose for conducting such a study is to give information about '*mashrabiya*' that is wrongly transferred to our terminology and the '*hart*' technique not included in our terminology. Besides, the study also aims to introduce into our terminology the Turkish equivalent of the technique called '*hart*' in Egypt and '*mashrabiya*' in our country.

Mashrabiya is formed as a lattice usually surrounding windows and balconies on the second or higher floors. There are three main definitions for *mashrabiya*, which is defined in various ways. Its first definition is "a wooden lattice or folding screen designed through lathe or carving and surrounding the balcony in Islamic countries". Secondly, it is defined as "a kind of folding screen used for various purposes". Thirdly, it is defined as "a balcony with machicolation and parapet placed over the door to protect the entrance."

*Mashrabiya*s have five main functions. They regulate light, temperature, humidity, and airflow and ensure privacy. Although its main material is wood, there are examples of *mashrabiya* constructed with marble, stone, plaster and brick. Particularly used in hot climate conditions and Islamic geography, *mashrabiya* is called "*mashrabiya*" in Egypt, Syria, Palestine, Lebanon, Sudan, Australia, and Peru; "*roshan*" in Gulf

Arabic Countries and Iran; “*şanşol*” or “*şanaşil*” in Iraq; “*jali*” in India, Pakistan, and Bhutan; “*aggasi*” in Bahrein; “*takrima*” in Yemen; “*mushabek*” in Iran; “*barmaklı*” in Maghreb countries and “*cumba*” in Turkey. The similarity between the definitions of *cumba* and *mashrabiya* proves that these two words are used in different cultures to define the same element.

The *Hart* (Lathe) Technique is a technique that is mostly used in *mashrabiyas*. Apart from *mashrabiyas*, they were also used for *minbars*, *mukabariyahs*, doors, the parapets separating the section of women in mosques and the folding screens made of wood around the sarcophaguses in *turbahs*. The Turkish equivalent of the word is “*torna*”.

An overall evaluation shows that the primary intended use for *mashrabiyas* must be to create an air-conditioning effect in inner spaces under hot climate conditions. However, the same architectural element was developed over time and used for various purposes. Based on the first examples of *mashrabiya* making the spaces cooler by creating an air-conditioning effect, it can be argued that these examples were designed in smaller sizes. In later periods, we see the examples of *mashrabiya* designed in larger sizes and called ‘*cumba*’ in Turkish architecture to illuminate the spaces and ensure privacy within the house in addition to its existing functions. An analysis of *mashrabiya* types implies that it was given the same name in ‘straight *mashrabiyas*’ as well as the lattice folding screens separating two sections in the subsequent years.

The Turkish equivalent for the *mashrabiya* used particularly under hot climate conditions and in the Islamic geography was referred to as ‘*cumba*’ in various studies. Named differently in each Islamic country, it is found that this architectural element is named differently even within the same country. Considering the dictionary meanings of ‘*cumba*’ and ‘*şahnişin*’ in our language, we see that they are quite similar. In the evidence of nearly the same definitions for ‘*cumba*’ in dictionaries with that of ‘*mashrabiya*’, we can argue that the Turkish equivalent for *mashrabiya* is *cumba*. We believe that the first examples of *cumba* during the reign of the Ottoman Empire were covered with latticework as in *mashrabiyas*. However, Western style *cumbas* called ‘oriel windows’ present in European architecture were introduced into Turkish architecture as a result of westernization. Thus, it can be argued that the latticework was removed from *cumbas* and replaced by windows.

The study attempts to identify the period during which the words ‘*mashrabiya*’, ‘*cumba*’, ‘*şahnişin*’ and ‘*revzen*’ made their way into Turkish by scanning dictionaries. Data obtained through dictionaries shows that the words ‘*şahnişin*’ and ‘*cumba*’ were introduced to our language in the 17th and 19th centuries, respectively. It is not clear when the term ‘*mashrabiya*’ became a part of our terminology. Considering that this term is not present in any of the dictionaries, we can argue that *mashrabiya* has

entered our language recently. Transferred to our terminology from different languages during different periods, ‘cumba’, ‘*şahnişin*’ and ‘*mashrabiya*’ are the different names of the same architectural element. Introduced to our terminology more recently, ‘*mashrabiya*’ is known as a woodworking technique rather than an architectural element. However, *mashrabiya*s were designed with the lattice technique and the ‘lathe’ technique known as ‘*hart*’ in Egypt is the most common technique for constructing *mashrabiya*s. Therefore, the technique should have been called ‘*mashrabiya*’ in our country.

Consequently, the Turkish equivalent for the word ‘*hart*’ is *torna* (lathe) in Turkish. It is reasonable that the technique called ‘*mashrabiya* technique’ in our terminology is named as ‘*torna* (lathe) technique’ or ‘lattice technique designed with lathe’.

Giriş

Çalışmamızın ana konusunu teşkil eden “maşrabiye”, Mısır’da doğmuş ve özellikle İslam coğrafyasında yoğun bir şekilde kullanılmış mimari bir elemandır. Günümüzde farklı kültürlerde çağdaş mimaride, çağdaş malzemelerle özellikle sıcak iklim bölgelerindeki birçok yapıda tercih edilmektedir. Bunun en önemli nedeni iklimlendirmenin yanında, mekânlara doğal ışık sağlaması ayrıca otantik olmasıdır.¹

Bu çalışmada Mısır’da mimari bir eleman olarak bilinen ancak sanat tarihi terminolojisine bir ahşap tekniği olarak geçen maşrabiyenin İslam coğrafyası ile Batı kaynaklarına göre tanımı, kökeni, kullanım amaçları, hangi malzemelerle ve hangi teknikler kullanılarak yapıldığı üzerinde durulmuştur. Çalışmanın temel konusu maşrabiye olmakla birlikte, Mısır başta olmak üzere bu ögenin kullanıldığı diğer bölgelerde nasıl anıldığına ve Mısır’da ‘hart (torna)’ tekniği olarak bilinen bu tekniğin kökeni ve kullanım alanlarına değinilmiştir.

Çeşitli dillerde farklı isimlerle anılan² maşrabiyenin bazı kaynaklarda Türkçe karşılığı ‘cumba’ olarak geçmektedir.³ Buradan yola çıkarak her iki kelimenin mimari ve Türkçe sözlüklerde anlamları araştırılmıştır. Öncelikle Mısır olmak üzere tüm İslam coğrafyasında yoğun olarak kullanılmış olan bu mimari elemanın terminolojimize neden, nasıl ve ne zaman bir ahşap tekniği olarak girdiği konusu tartışıldı. Örcün Barışta, maşrabiye bir teknik olarak vermiş ve kavramı “top boncuk dizme tekniği” olarak adlandırmıştır. Küçük top biçiminde tahta boncukların tellere dizilmesiyle oluşturulduğunu belirtmiştir.⁴ Aslında Rüstem Bozer⁵, maşrabiye kavramını kafes tekniği başlığı altında “maşrabiye tarzında yapılan kafes tekniği” alt başlığıyla tanımlamıştır. Ancak hâlâ birçok sanat tarihçisinin maşrabiye bir teknik olarak tanımladıkları görülmektedir.

Mısır’da maşrabiye, kafes tekniğiyle yapılan mimari bir elemandır ve bu elemanda çoğunlukla ‘hart’ denilen teknik kullanılmıştır. Bu teknik, Türkçe literatüre maşrabiye

- 1 Nermine Abdel Gelil, “A New Maşrabiyya for Contemporary Cairo: Integrating Traditional Latticework from Islamic and Japanese Cultures,” *Journal of Asian Architecture and Building Engineering*, 5 (2006), 44; Hiba Alothman, “An Evaluative And Critical Study Of Maşrabiya In Contemporary Architecture,” (Yüksek Lisans Tezi, Near East University, 2017); Reem Abdelkader ve Jin-Ho Park, “The Evolving Transformation of Maşrabiya as a Traditional Middle Eastern Architecture Element,” *International Journal of Civil & Environmental Engineering IJCEE-IJENS* 17 (2017), 15-20; Samuels Williams, “Performance and Permeability: An Investigation of the Maşrabiya for use within the Gibson Desert,” (Yüksek Lisans Tezi, Victoria University of Wellington, 2011).
- 2 Jehan Mohamed, “The Traditional Arts and Crafts of Turner or Maşrabiya,” (Yüksek Lisans Tezi, Rutgers The State University of New Jersey, 2015), 4.
- 3 Alothman, “An Evaluative And Critical Study Of Maşrabiya In Contemporary Architecture,” 32.
- 4 Örcün Barışta, *Türk El Sanatları 1* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2015), 357’de ve Örcün Barışta, “Osmanlı İmparatorluğu Dönemi 19 ve 20. Yüzyıl Sedef İşlerine İstanbul Türbelerinden Sanduka Parmaklıkları Örnekler,” *Yakıflar Dergisi* 29 (2005): 474.
- 5 Rüstem Bozer, “Ahşap Sanatı,” *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygartlığı, Mimarlık ve Sanat 2* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006) 541.

teknîği olarak giren tekniğin aynısıdır. “Har” Arapça bir kelimedir ve Türkçe karşılığı ise “torna”dır. İslam sanatında maşrabiye ile ilgili birçok çalışma⁶ bulunurken literatürümüzde doğrudan maşrabiye konusunu alan hiçbir çalışma yoktur. Ancak yukarıda adı geçen iki eserde ahşap teknikleri içinde maşrabiye değinilmiştir. Dolayısıyla bu çalışmanın asıl amacı terminolojimize yanlış yerleşmiş bir terim olan maşrabiye ile terminolojimizde bulunmayan hart tekniği hakkında bilgi vermek ayrıca Mısır’da hart, bizde maşrabiye adıyla anılan tekniğin Türkçe karşılığının terminolojimizde yer bulmasını sağlamaktır. Çalışmada maşrabiye ve hart (torna) tekniği iki ana başlık altında incelenmiştir. Maşrabiye İslam sanatında yer alan farklı örnekleri ve bunların tanımları ile kullanım alanları ise maşrabiye türleri alt başlığında sunulmuştur. Sonuç başlığı altında kaynaklardan edinilen bilgilerin analizi yapılarak maşrabiye-cumba ilişkisi, bu mimari elemanın doğduğu topraklardaki anlamsal değişimi ile literatürümüzde nasıl anılması gerektiği üzerinde durulmuştur. Ayrıca yine bu bölümde hart olarak anılan tekniğe Türkçe öneriler sunulmuştur.

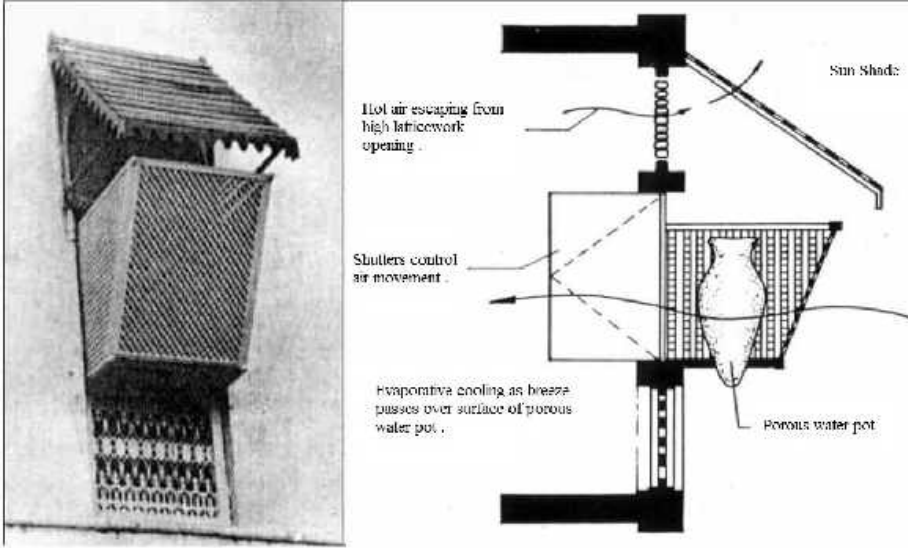
Maşrabiye

Kelimenin en yaygın kullanımı *mashrabiya* şeklinde olmakla birlikte yayınlarda ve sözlüklerde *mashrabiyya*⁷, *mushrabiya*⁸, *mushrabiyya*⁹, *meshrebeeyeh*¹⁰, *mashrebeeyeh*¹¹, *moucharaby*¹² şeklinde kullanıldığı görülmektedir. Maşrabiye, genellikle ikinci ya da daha üst katlarda pencere ve balkonların etrafını çeviren, kafes şeklinde oluşturulmuş geleneksel mimari bir elemandır¹³. Bazı yayınlarda ise etrafı kafes şeklinde bir panelle kapatılmış, bir çeşit balkon olarak tanımlanmıştır¹⁴. *Illustrated Dictionary*

-
- 6 Mohamed, “The Traditional Arts and Crafts of Turnery or Mashrabiya,” 4; “The Mashrabiya House,” *Archdaily*, erişim 30 Kasım 2021, <http://www.archdaily.com/?p=175582>; Williams, “Performance and Permeability: An Investigation of the Mashrabiya for Use within the Gibson Desert,” 18; Reem ve Jin-Ho, “The Evolving Transformation of Mashrabiya as a Traditional Middle Eastern Architecture Element,” 15-20; Gelil, “A New Mashrabiyya for Contemporary Cairo: Integrating Traditional Latticework from Islamic and Japanese Cultures,” 37-44; Alothman, “An Evaluatve And Critical Study Of Mashrabiya In Contemporary Architecture,” 9; Hanan Mustafa, Kamal Sabry ve Shaimaa Mohammad Kamel, “Mushrabiyya Patterns and Parameters: An Experimental Analysis for Daylighting Performance,” *International Conference Of Sustainable Energy Technologies And Assessments*, January 20 (2011), 15-20.
- 7 Gelil, “A New Mashrabiyya for Contemporary Cairo: Integrating Traditional Latticework from Islamic and Japanese Cultures,” 37.
- 8 Mady Mohamed, “Traditional Ways of Dealing with Climate in Egypt,” *The Seventh International Conference of Sustainable Architecture and Urban Development* (Amman: CSAAR Press, 2010), 247.
- 9 Hanan, Sabry ve Shaimaa, “Mushrabiyya Patterns and Parameters: An Experimental Analysis for Daylighting Performance,” 1.
- 10 Cyril M. Harris, *Illustrated Dictionary Of Historic Architecture* (New York: Dower Publications 1977), 347, 352, 364, 366.
- 11 Harris, *Illustrated Dictionary Of Historic Architecture*, 347, 352.
- 12 Harris, *Illustrated Dictionary Of Historic Architecture*, 361.
- 13 Mohamed, “The Traditional Arts And Crafts Of Turnery Or Mashrabiya,” 6; Hanan, Kamal ve Shaimaa, “Mushrabiyya Patterns and Parameters: An Experimental Analysis for Daylighting Performance,” 1.
- 14 Abdelkader ve Park, “The Evolving Transformation of Mashrabiya as a Traditional Middle Eastern Architecture Element,” 15;

of *Historic Architecture*'de maşrabiye'nin üç farklı tanımı verilmiştir. Bunlardan birincisi; "İslam ülkelerinde, tornada çekilmiş ya da oyma tekniğiyle yapılmış, balkon çevreleyen ahşap kafes ya da paravan", ikincisi; "farklı amaçlar için kullanılan bir çeşit paravan", üçüncüsü ise; "girişi korumak için kapı üzerine yerleştirilmiş, tepe mazgalı ve korkuluklu balkon" şeklindedir.¹⁵

Maşrabiye kelimesi Arapça "içmek" anlamına gelen, "yashrab" kelimesinden türemiştir.¹⁶ Maşrabiye, içinde su dolu küpler bulunmasından dolayı bu ismi almıştır. Geçmişte içme suyu küplerinin konulduğu ahşap kafesle kapatılmış ve dışarı doğru balkon gibi çıkıntı yapan alana maşrabiye denilmiştir¹⁷ (G. 1). Kafes açıklıklarından giren hava cereyanından kaynaklanan buharlaşma ile mekânların serinlemesi sağlanırdı.¹⁸



G. 1: Maşrabiye'nin soğutma etkisini gösteren bir çizim (Hiba Alotthman, "An Evaluative And Critical Study Of Maşrabiya in Contemporary Architecture", 9)

Maşrabiye'nin kökeni ve ilk ne zaman kullanıldığı bilinmemekte ancak 12. yüzyılın sonlarından Abbasi dönemine ait birkaç örnek bulunmaktadır. Fâtımîler döneminde yaygınlaşmakla birlikte en yoğun görüldüğü dönem Memlûk ve Osmanlı dönemleridir.¹⁹

15 Harris, *Illustrated Dictionary Of Historic Architecture*, 352.

16 Alotthman, "An Evaluative And Critical Study Of Maşrabiya In Contemporary Architecture," 11.

17 Nevien Farghaly Bayomyi, "Contemporary Applications of Maşrabiya as a Cultural Heritage," *Architecture, Arts and Humanistic Science Magazine* 1 (2016), 349; Alotthman, "An Evaluative And Critical Study Of Maşrabiya In Contemporary Architecture," 29; Mady, "Traditional Ways of Dealing with Climate in Egypt," 256.

18 Alotthman, "An Evaluative And Critical Study Of Maşrabiya In Contemporary Architecture," 11.

19 Abdolkader, "The Evolving Transformation of Maşrabiya as a Traditional Middle Eastern Architecture Element," 16.

Maşrabiyelerin beş temel işlevi vardır: Işık, sıcaklık, nem ve hava akışını düzenlemek ve mahremiyeti sağlamak. Bu işlevleri sayesinde yapılar yıl boyunca ışıklı, esintili ve sabit bir sıcaklıkta olmaktadır.²⁰ Maşrabiyelerin ana malzemesi ahşap olmakla birlikte, mermer, taş, alçı ve tuğla malzemeyle oluşturulmuş örnekleri de vardır.²¹ Çoğunlukla Mısır, Suriye, Filistin, Lübnan, Sudan gibi İslam coğrafyasında ve sıcak iklim şartlarında kullanılmakla birlikte modern örnekleri Avustralya ve Peru gibi ülkelerde de görülmektedir. Her bölgede farklı isimle anılan bu eleman, Mısır, Suriye, Filistin, Lübnan, Sudan, Avustralya, ve Peru’da *maşrabiye*; Körfez Arap Ülkeleri ve İran’da *roshan*, Irak’da *şanşol* ya da *şanaşil*; Hindistan, Pakistan ve Butan’da *jali*; Bahreyn’de *aggasi*; Yemen’de *takrima*; İran’da *mushabek*; Mağrib ülkelerinde *barmaklı*; Türkiye’de ise *cumba* olarak adlandırılmaktadır.²² E. Aljofî, Hindistan’da aynı mimari elemanı *rawshan* olarak tanımlamakta ve rawshanın ilki cumba tarzında olan ve konsollarla desteklenen, ikincisinin kafes paravan şeklinde, üçüncüsünün ise panjurlu duvar ya da pencere şeklinde üç farklı türü olduğunu söylemektedir.²³ Ancak Lakshmi G. Kamath ve Srinivas Daketi ise aynı mimari elemanın Hindistan’da *jaali* adıyla tanımlandığını belirtmektedirler.²⁴ Her ülkede farklı isimle anılan bu mimari elemanın aynı ülkede bile farklı adlandırıldığı anlaşılmaktadır.

Doris Behrens-Abouseif, *Islamic Architecture in Cairo* adlı eserinde maşrabiye cumba gibi tanımlamıştır.²⁵ Ayrıca *İslam Ansiklopedisi*’nde cumba; “*Sivil mimaride dışarıdan görülmeden sokağa bakabilmek amacıyla kullanılan kafesli pencere veya binaların cephelelerindeki çıkımların üzerine yapılan üstü örtülü, üç taraflı pencere bir nevi kapalı balkon, meşrebiye.*”²⁶ şeklinde tanımlanmıştır. Bu tanımda ‘meşrebiye’ terimine yer verilmiş olması, “cumba” ve “maşrabiye”nin farklı isimlerle anılan aynı mimari elemanın farklı kültürlerde farklı adlandırıldığına kanıtı olabilir. Ayrıca hem *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*²⁷ hem de *Mimarlık Sözlüğü*’nde²⁸ cumbanın tanımı maşrabiye tanımıyla neredeyse aynıdır.

20 Williams, “Performance and Permeability: An Investigation of the Mashrabiya for Use within the Gibson Desert,” 40; Bayomyi, “Contemporary Applications of Mashrabiya as a Cultural Heritage,” 349.

21 Alothman, “An Evaluatve And Critical Study Of Mashrabiya In Contemporary Architecture,” 104.

22 Alothman, “An Evaluatve And Critical Study Of Mashrabiya In Contemporary Architecture,” 32.

23 E. Aljofî, “The Potentiality of Reflected Sunlight Through Rawshan Screens,” *Proceedings of the 1st International Conference Passive and Low Energy Cooling for the Built Environment*, Ed. Matheos Santamouris (Santorini, Greece: Heliotopos Conferenses, 2005), 817.

24 Lakshmi G. Kamath ve Srinivas Daketi, “Jaalis: A Study on Aesthetics and Functional Aspects in Built Environment,” *International Journal of Scientific Engineering and Applied Science (IJSEAS)* 2 (February 2016), 98-104.

25 Doris Behrens-Abouseif, *Islamic Architecture in Cairo: An Introduction*, (Leiden, New York: E. J. Brill, 1989), 36.

26 “Cumba,” *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, erişim 19 Aralık 2021, <https://islamansiklopedisi.org.tr/arama/?q=Cumba&p=m>.

27 Metin Sözen ve Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü* (İstanbul: Remzi Kitapevi, 2011), 71.

28 Doğan Hasol, *Mimarlık Cep Sözlüğü* (İstanbul: Remzi Kitapevi, 2009), 46.

Çeşitli sözlük²⁹ ve kaynaklarda³⁰ yapılan taramalarda maşrabiye terimine ulaşılamamıştır. Cumba sözcüğüne ise en erken 19. yüzyıla tarihlenen *Kamus-ı Türki*³¹’de rastlanmıştır³¹. En erken dilimize giren sözcük “17. Yüzyıl Türkçesi ve Söz Varlığında”³² ve “Vakfiyelere Göre Islahat Tabirlerinde”³³ rastladığımız şahnişindir. Buradan yola çıkarak şahnişin kelimesinin 17. yüzyılda, cumbanın ise 19. yüzyılda dilimizde kullanıldığı söylenilebilir. Maşrabiye ise yakın bir tarihte dilimize girmiş olmalıdır.

Maşrabiye Türleri

Kahire İslam Mimarisi’nde maşrabiye türleri: Düz maşrabiye türleri, çıkma maşrabiye türleri, düz ve çıkma maşrabiye türleri olarak üç ana gruba ayrılmaktadır.³⁴

1. Düz Maşrabiye Türleri

Genel olarak düz maşrabiye türleri geniş bir cepheyi ve daha çok evlerde zemin katlar ile kadınlar için ayrılan alanları kapatmak için kullanılmıştır. Kahire’de en güzel örneğini Osmanlı dönemine ait olan Suheymî Evinde (1648-1797) görmektediriz.³⁵



G. 2: Suheymî Evinde bir düz maşrabiye örneği (Alzahraa BEHZAD ISMAEEL, 2019)

29 Suat Ünlü, *Çağatay Türkçesi Sözlüğü* (Konya: Eğitim Kitabevi Yayınları, 2013); Suat Ünlü, *Harezm-Alti-nordu Türkçesi Sözlüğü* (Konya: Eğitim Kitabevi Yayınları, 2012); Mertol Tulum, *17. Yüzyıl Türkçesi ve Söz Varlığı*, (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011); *Türkiye’de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü*, 6 cilt (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2009); Yaşar Çağbayır, *Orhun Yazıtlarından Günümüze Türkiye Türkçesinin Söz Varlığı*, (İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2017); Ferit Develioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*, (Ankara: Aydın Kitabevi, 2009); Şemseddin Sami, *Kamus-ı Türki* (İstanbul: Çağrı Yayınları, 2002).

30 Nilgün Çevrimli, *Vakfiyelere Göre Islahat ve Tabirler* (Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, 2016), 549.

31 Şemseddin Sami, *Kâmûs-ı Türki*, (İstanbul: Çağrı Yayınları, 2002), 487.

32 Mertol Tulum, *17. Yüzyıl Türkçesi ve Söz Varlığı*, 5353.

33 Çevrimli, *Vakfiyelere Göre Islahat ve Tabirler*, 549.

34 Wazîrî Yahyâ, *Mawsû‘at ‘anâşir al-‘imârah al-İslâmîyah* (al-Qâhirah: Maktabat Madbûlî, 2005), 95.

35 Rabî Hâmid Khalîfah, *al-Funûn al-zukhrufîyah al-Yamanîyah fî al-‘Aşr al-İslâmî* (al-Qâhirah: al-Dâr al-Mişrîyah al-Lubnânîyah, 1992), 73.



G. 3: John Frederic Lewis, Harem, Kahire tablosunda resmedilen düz maşrabiye örneği (<https://collections.vam.ac.uk/item/O40690/the-hhareem-cairo-watercolour-lewis-john-frederick/?carousel-image=2017JT7175>)

2. Çıkma Maşrabiyeler

Duvardan dışarıya doğru taşan maşrabiye, çıkma maşrabiye olarak adlandırılmıştır. Bu grup Kahire İslam Mimarisi'nde özellikle evlerde en çok kullanan türdür. Çıkma maşrabiye yardımıyla, odaların genişletilmesi, aydınlatılması, havalandırması ve manzaraya açılması gibi imkânlar elde edilmiştir. Çıkma maşrabiye türünün kuruluşuna, yapı malzemesine ve formlarına göre değişik tipleri vardır. Düz maşrabiye türü en çok zemin katta kullanılırken çıkma maşrabiye türü genel olarak üst katlarda kullanılmaktadır. Odaları genişletmek için çıkma maşrabiye türü en uygun çözümdür. Çıkma maşrabiye türünün taşıyıcıları bölgenin mimari karakterine göre değişiklik göstermektedir.³⁶



G. 4: Kahire evlerinden bazı çıkma maşrabiye örnekleri (Alzahraa BEHZAD ISMAEEL, 2019)

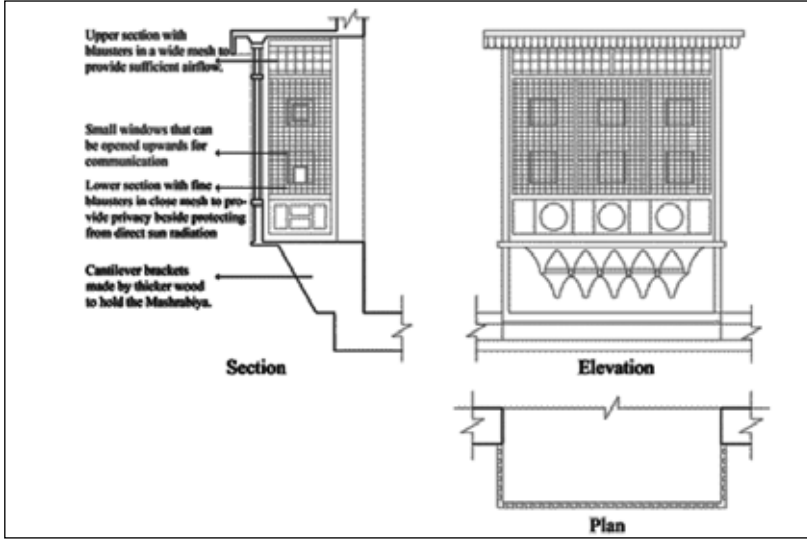
³⁶ Hindi Amani Mashhur, "Golden Ratio in the Subdivisions of Islamic Wood Lattice of Architecture Facades," *Architecture, Arts and Humanistic Science Magazine* 7 (2017), 46.



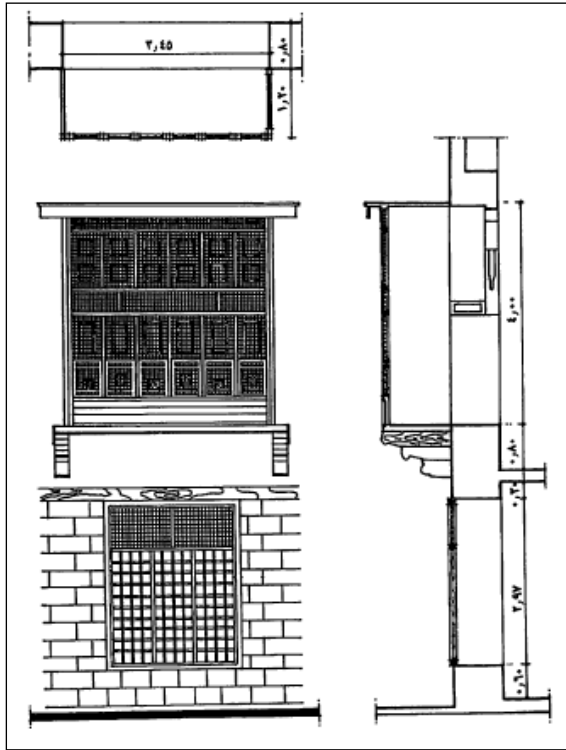
G. 5: Kahire evlerinden bazı çıkma maşrabiye örnekleri (Alzahraa BEHZAD ISMAEEL, 2019)



G. 6: John Frederic Lewis, Ressamın Evinin Avlusu, Kahire tablosunda resmedilen çıkma maşrabiye örneği
(<https://www.birminghammuseums.org.uk/explore-art/items/1948P44/courtyard-of-the-painter-s-house-cairo>)



G. 7: Çıkma maşrabiyesinin planı ve kesiti (Abdelkader Reem ve Jin-Ho Park, “The Evolving Transformation of Mashrabiya as a Traditional Middle Eastern Architecture Element,” 20)



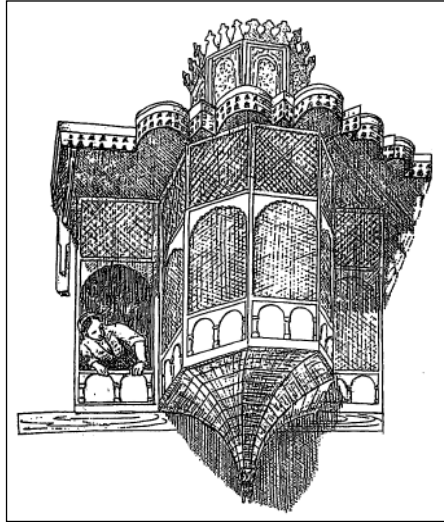
G. 8: Memluk dönemine ait olan Zeynep Hatun Evinden (1486) zemin katta düz maşrabiye ve üst katta çıkma maşrabiyesinin planı ve kesiti (Wazîrî Yahyâ, *Mawsû'at 'anâşîr al-'imârah al-Islâmîyah*, 98)

3. Düz ve Çıkma Maşrabiyeler

Bazen düz maşrabiyelerde bir veya birden fazla çıkma maşrabiye uygulanmıştır. Bunun en güzel örnekleri yine Suheymî Evi'nde³⁷ görülmektedir.³⁸



G. 9: Suheymî Evi'nde bir arada kullanılan düz ve çıkma maşrabiyeler (Alzahraa BEHZAD ISMAEEL, 2019)



G. 10: Sinarri Evinden (1794) bir maşrabiye örneği (Wazîrî Yahyâ, *Mawsû'at 'anâşîr al-'imârah al-Islâmîyah*, 97)

37 Kahire'de bulunan Osmanlı Dönemine tarihlenen yapı iki bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm 1648 ikinci bölüm ise 1796 tarihinde inşa edilmiştir. Günümüzde son sahibi Şah Muhammed Amin Al-Suhaimî'nin adıyla anılmakta ve müze olarak kullanılmaktadır. Bk. Hanan S. Saleh ve Salah Z. Saied, "Green Architecture as a Concept of Historic Cairo, *Procedia Environmental Sciences* 37 (2017), 345.

38 Abd al-Jawâd ve Tawfîq Aḥmad, *Şabâḥ al-Sayyid Sulaymân: Târîkh al-'imârah wa-al-funûn al-Islâmîyah*, (al-Qâhirah: *Maktabat al-Anjilû al-Miṣrîyah*, 2010), 167.

Hart (Torna) Tekniği

Hart, çoğunlukla maşrabiyelerde kullanılan bir tekniktir. Ancak maşrabiyeler dışında minber ve mahfillerde, kapılarda, camilerdeki kadınlar bölümünü ayıran korkuluklarda ve türbelerdeki sandukaların etrafına konulan ahşaptan yapılmış paravanelerde da kullanılmıştır. *Hart* kelimesinin Türkçe karşılığı *tornadır*. Mısır'da Vezir Rekmire'nin mezarının duvar resminde gördüğümüz "sandalye yapan marangoz" tasvirinde marangozun elinde kullandığı yay şeklindeki alet tornadır (G. 9). Ayrıca Metropolitan Sanat Müzesi arşivinde bulunan çeşitli mobilya parçalarının ayaklarının (G. 10) tornada yapıldığı anlaşılmaktadır. Bunlar tornanın ilk olarak Antik Mısır'da kullanıldığının kanıtı sayılabilir.



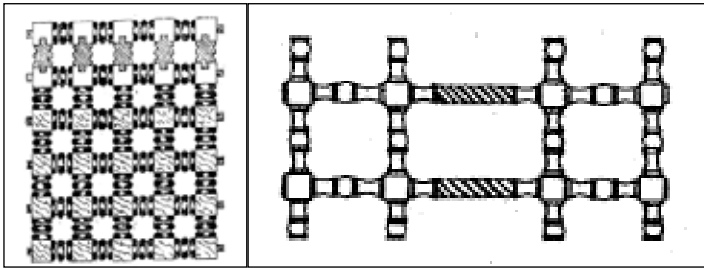
G. 11: Vezir Rekmire mezarından torna kullanan marangozun tasvir edildiği duvar resmi, MÖ 1479-1400 Mısır (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/544640>.)



G. 12: Tornada üretilmiş mobilya parçaları, MÖ 1981-1550 Mısır
(<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/556599>.)

Hart tekniğinde eseri meydana getiren her bir ahşap parça farklı bir isimle anılmaktadır³⁹ ve teknik çeşitli Arapça kaynaklarda kendi içinde eseri meydana getirirken oluşturduğu şekillere göre dokuz gruba ayrılarak değerlendirilmiştir. Bu teknikler Arapçadan Türkçeye şu şekilde çevrilebilir:

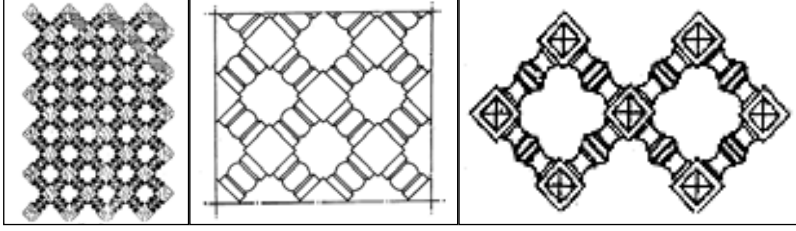
- 1- Düz kare hart (الميموني العدل) (G. 13)
- 2- Eğimli kare hart (الميموني المائل) (G. 14)
- 3- Altıgen tekli ucu (سداسي بطرف واحد) (G. 15)
- 4- Altıgen ikili taraf (سداسي بطرفين) (G. 16)
- 5- Çiçekli hart (خرط عريجة - أبو وردة) (G. 17)
- 6- Boş haçlı hart (خرط صليب فاضي) (G. 20)
- 7- Dolu haçlı hart (خرط صليب مليان) (G. 21)
- 8- Tekli haçlı hart (خرط كنانسي بصليب واحد) (G. 23)
- 9- İkili haçlı hart (خرط كنانسي بصليبين) (G. 22)



G. 13: Düz kare hart örneği

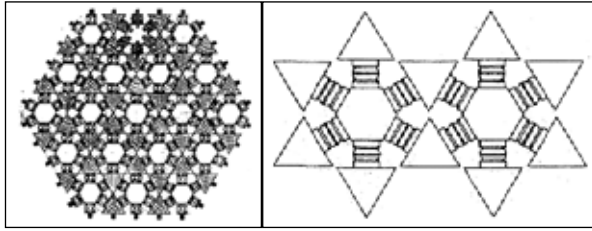
(Adawi Magdy, *Al-mashrabîyah usûl fan al-Hart al-Arabî ve al-Arâbîsk*, 67, 69)

³⁹ Adawi Magdy, *Al-mashrabîyah usûl fan al-Hart al-Arabî ve al-Arâbîsk*, (al-Qâhirah: Dâr al-Kutub al-Mişriyah, 2006), 72-73.



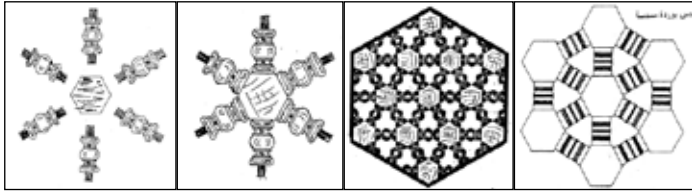
G. 14: Eğimli kare hart örneği

(Adawi Magdy, *Al-mashrabîyah usûl fan al-Hart al-Arabî ve al-Arâbîsk*, 67, 69)



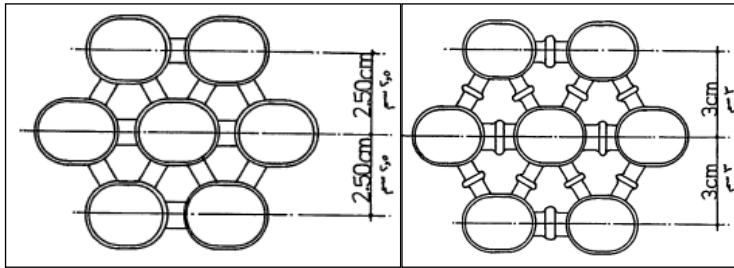
G. 15: Altıgen tekli ucu hart örneği

(Adawi Magdy, *Al-mashrabîyah usûl fan al-Hart al-Arabî ve al-Arâbîsk*, 68, 70)



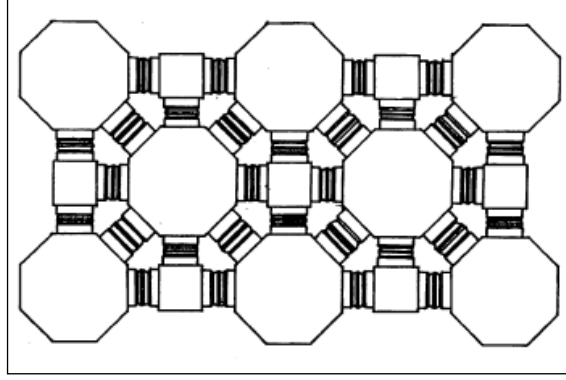
G. 16: Altıgen iki taraflı hart örneği

(Adawi Magdy, *Al-mashrabîyah usûl fan al-Hart al-Arabî ve al-Arâbîsk*, 69,70,71)

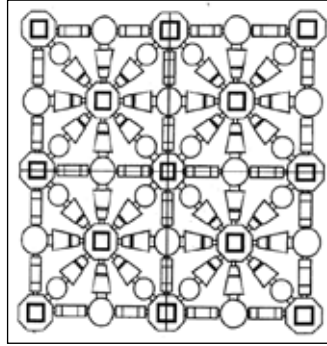


G. 17: Zeynep Hatun Evi'nden çiçekli hart örneği

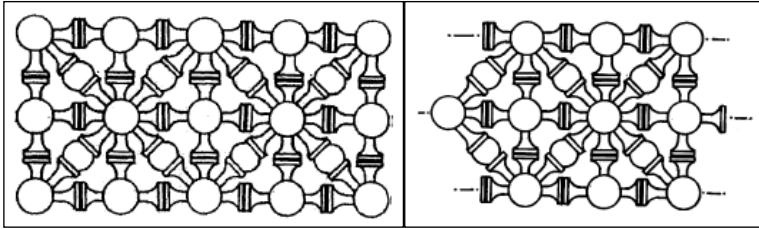
(Wazîrî Yahyâ, *Mawsû'at 'anâsir al-'imârah al-Islâmîyah*, 122)



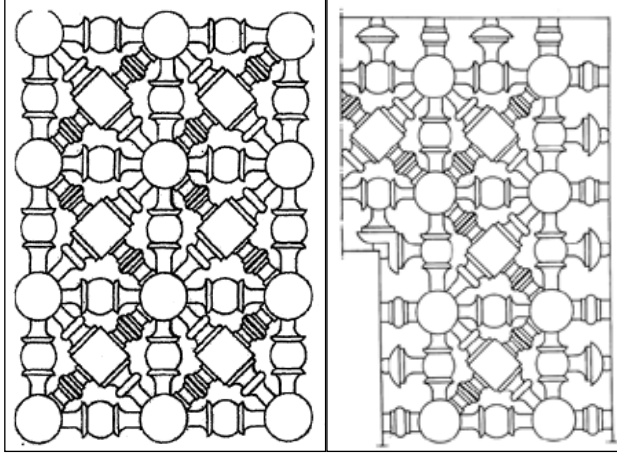
G. 18: Sekizgen çiçekli hartın farklı bir örneği
(Wazîrî Yahyâ, *Mawsû'at 'anâşir al-'imârah al-Islâmîyah*, 133)



G. 19: Çiçekli hartın farklı bir örneği
(Adawi Magdy, *Al-mashrabîyah usûl fan al-Hart al-Arabî ve al-Arâbîsk*, 77)

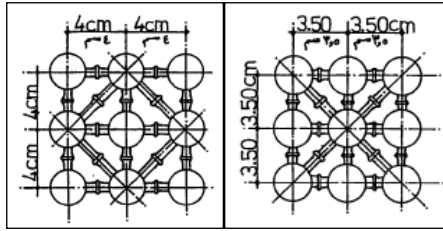


G. 20: Boş haçlı hart örneği
(Adawi Magdy, *Al-mashrabîyah usûl fan al-Hart al-Arabî ve al-Arâbîsk*, 80)



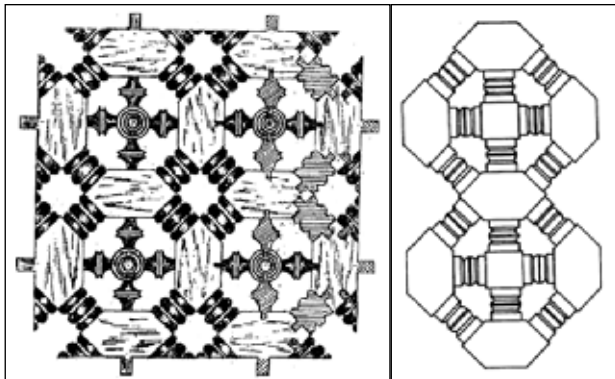
G. 21: Dolu haçlı hart örneği

(Adawi Magdy, *Al-mashrabiyyah usûl fan al-Hart al-Arabî ve al-Arâbîsk*, 80)



G. 22: Camelleddin Zehebi Evinden tekli haçlı ve ikili haçlı hart örnekleri

(Wazîrî Yahyâ, *Mawsû'at 'anâşir al-'imârah al-Islâmîyah*, 125)



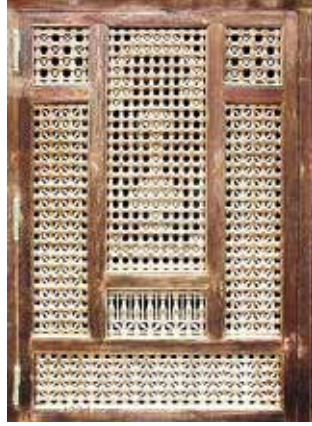
G. 23: Tekli haçlı hart farklı örnekleri

(Wazîrî Yahyâ, *Mawsû'at 'anâşir al-'imârah al-Islâmîyah*, 132)



G. 24: Hart tekniğinde kullanılan bazı birimler

(Adawi Magdy, *Al-mashrabīyah usūl fan al-Hart al-Arabī ve al-Arābīsk*, 72)



G. 25: Hart tekniğinde yapılmış bir pencere (Alzahraa BEHZAD ISMAEEL, 2019)

Bu teknikle yapılmış eserlerde çoğunlukla geometrik kompozisyon görülmekle birlikte nesnel ve figürlü bazı örnekler de rastlanmıştır. Günümüzde bu teknikle yapılmış birçok esere Mısır dışında Avrupa'nın çeşitli müzelerinde de rastlanılmaktadır. Ayrıca Türkiye'de bu tekniğin en erken tarihli örneğinin Ankara Etnografya Müzesi'nde bulunan 13. yüzyıla tarihlendirilmiş I. Gıyaseddin Keyhüsrev'in tahtında görüldüğü söylenebilir. Bu örnek dışında hart tekniği özellikle 19. yüzyılda birçok ahşap eserde uygulanmıştır.

Sonuç

Maşrabiye, ilk örnekleri Mısır'da görülen ve İslam coğrafyasında oldukça yoğun kullanılan mimari bir elemandır. İlk kullanım amacı sıcak iklim şartlarındaki mekânlarda klima etkisi yaratmak olmalıdır. Ancak zaman içerisinde aynı mimari eleman geliştirilerek farklı kullanım amaçlarına da hizmet etmiştir. Klima etkisi yaratarak mekânları serinleten ilk maşrabiyelelerin daha küçük boyutlarda yapıldıkları çeşitli örneklerden anlaşılmaktadır. Daha sonraki dönemlerde maşrabiyelelerin bu işlevlerine mekânları aydınlatmak ve ev içindeki özel hayatı gizlemek eklendiği için daha büyük boyutlarda tasarlanmış örnekleri görülmeye başlanmıştır. Maşrabiye türleri incelendiğinde, zamanla düz maşrabiyelelerde olduğu gibi mekânlarda iki bölümü ayıran kafesli paravanların da aynı isimle anıldığını söylenebilir.

Özellikle sıcak iklim şartlarında ve İslam coğrafyasında kullanılan maşrabiyenin bazı kaynaklarda Türkçe karşılığı *cumba* olarak verilmiştir.⁴⁰ Aslında Türkçede *cumba* ve *şahnişin*in sözlük anlamlarının oldukça benzer oldukları görülmektedir. *İslam Ansiklopedisi*'nde⁴¹ *cumba* maddesinin açıklamasında *meşrebiye* ifadesinin yer almasından ve hem *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*⁴² hem de *Mimarlık Sözlüğü*'nde⁴³ *cumbanın* tanımının *maşrabiyeye* tanımıyla neredeyse aynı olmasından yola çıkarak *maşrabiyenin* Türkçedeki karşılığının *cumba* olduğu söylenebilir. Osmanlı döneminde ilk *cumba* örneklerinin *maşrabiyelerde* olduğu gibi kafeslerle örtülü olması muhtemeldir. Ancak Batılılaşma etkisiyle Avrupa mimarisinde görülen *oriel window* adı verilen Batı tarzında *cumbaların* Türk mimarisine girmesiyle *cumbalardan* kafesler kaldırılarak pencereler yerleştirilmiş olmalıdır.

Farklı dillerden terminolojimize girmiş ancak aynı anlamlara sahip olan *maşrabiyeye*, *cumba*, *şahnişin* kelimeleri yukarıda bahsi geçen sözlüklerde tarandığında *şahnişin*in 17. yüzyıldan, *cumbanın* ise 19. yüzyıldan itibaren Türkçede kullanıldığı görülmüştür. Ancak yararlanılan sözlüklerin hiçbirinde *maşrabiyeye* terimine rastlanmamıştır. Buradan yola çıkılarak *maşrabiyeye* kelimesinin yakın bir tarihte Türkçeye girmiş olduğu söylenebilir. Aslında farklı dillerden farklı dönemlerde terminolojimize giren *cumba*, *şahnişin* ve *maşrabiyeye* aynı mimari elamanın farklı isimleridir. Daha yakın bir tarihte terminolojimize giren *maşrabiyeye* ise mimari bir eleman olarak değil bir ahşap tekniği olarak bilinmektedir. Oysa *maşrabiyeler* kafes tekniğiyle yapılmışlardır ve Mısır'da *hart* olarak anılan *torna tekniği*, *maşrabiyelerin* yapımında en çok kullanılan tekniktir. Bu nedenle ülkemizde bahsi geçen teknik, *maşrabiyeye* adıyla anılmış olmalıdır. Sonuç olarak, *hart* kelimesinin Türkçe karşılığı *tornadır*. Terminolojimizde *maşrabiyeye* tekniği olarak anılan tekniğin *torna tekniği* ya da *torna ile yapılan kafes tekniği* olarak anılması uygun olabilir.

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.

40 Alothman, "An Evaluatve And Critical Study Of Mashrabiya In Contemporary Architecture," 32

41 "Cumba."

42 Sözen ve Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, 71.

43 Hasol, *Mimarlık Cep Sözlüğü*, 46.

Kaynakça/References

- Abd, al-Jawaâd ve Tawfiq Ahmad. *Şabâh al-Sayyid Sulaymân: Târîkh al-‘imârah wa-al-funûn al-İslâmîyah*. Al-Qâhîrah: Maktabat al-Anjilû al-Mişrîyah, 2010.
- Abdel, Gelil Nermine. “A New Maşrabiyya for Contemporary Cairo: Integrating Traditional Latticework from Islamic and Japanese Cultures.” *Journal of Asian Architecture and Building Engineering* 5 (2006), 37-44.
- Abouseif, Doris Behrens. *İslamic Architecture in Cairo: An Introduction*. Leiden, New York: E. J. Brill, 1989.
- Archdaily. “The Maşrabiya House.” Erişim 30 Kasım 2021. <https://www.archdaily.com/175582/the-mashrabiya-house-senan-abdelqader>
- Alothman, Hiba. “An Evaluative And Critical Study Of Maşrabiya In Contemporary Architecture,” Yüksek Lisans Tezi, Near East University, 2017.
- Barışta, Örcün. “Osmanlı İmparatorluğu Dönemi 19 ve 20. Yüzyıl Sedef İşlerine İstanbul Türbelerinden Sanduka Parmaklıkları Örnekler.” *Vakıflar Dergisi* 29 (2005): 463-480.
- Barışta, Örcün. *Türk El Sanatları*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2015.
- Bayomyi, Nevien Farghaly. “Contemporary Applications of Maşrabiya as a Cultural Heritage.” *Architecture, Arts and Humanistic Science Magazine* 1 (2016): 349-362.
- Bozer, Rüstem. “Ahşap Sanatı.” *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı (Mimarlık ve Sanat) 2*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2006, 533-541.
- “Cumba.” *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Erişim 19 Aralık 2021. <https://islamansiklopedisi.org.tr/arama/?q=Cumba&p=m>.
- Çağbayır, Yaşar. *Orhun Yazıtlarından Günümüze Türkiye Türkçesinin Söz Varlığı*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2017.
- Çevrimli, Nilgün. “*Vakfiyelere Göre İslahat ve Tabirler*.” Ankara: Gazi Üniversitesi, 2016.
- Develioğlu, Ferit. *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*. Ankara: Aydın Kitabevi, 2009.
- Hanan Mustafa, Kamal Sabry ve Shaimaa Mohammad Kamel. “Mushrabiyya Patterns and Parameters: An Experimental Analysis for Daylighting Performance,” *International Conference Of Sustainable Energy Technologies And Assessments*, January 20, 2011, 1-10.
- Harris, Cyril M. *Illustrated Dictionary Of Historic Architecture*. New York: Dover Publications, 1977.
- Hasol, Doğan. *Mimarlık Cep Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2009.
- Hindi, Amani Mashhur. “Golden Ratio in the Subdivisions of Islamic Wood Lathe of Architecture Facades.” *Architecture, Arts and Humanistic Science Magazine* 7 (2017): 42-56.
- Jehan, Mohamed. “The Traditional Arts and Crafts of Turner or Maşrabiya,” Yüksek Lisans Tezi, Rutgers The State University of New Jersey, 2015.
- Khalîfah, Rabî Hâmîd. al-Funûn al-zukhrufîyah al-Yamanîyah fî al-‘Aşr al-İslâmî, al-Qâhîrah: *Al-Dâr al-Mişrîyah al-Lubnânîyah*, 1992.
- Mady, Mohamed. “Traditional Ways of Dealing with Climate in Egypt.” *The Seventh International Conference of Sustainable Architecture and Urban Development*. Amman, Jordan: CSAAR Press, 2010), 247-266.
- Magdy, Adawi. *Al-maşrabîyah usûl fan al-Hart al-Arabî ve al-Arâbîsk*. al-Qâhîrah: Dâr al-Kutub al-Mişrîyah, 2006.

- Reem, Abdelkader ve Jin-Ho Park. "The Evolving Transformation of Mashrabiya as a Traditional Middle Eastern Architecture Element." *International Journal of Civil & Environmental Engineering IJCEE-IJENS*, 17/01 (2017): 15-20.
- Sözen Metin ve Uğur Tanyeli. *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2011.
- Şemseddin Sami. *Kamus-ı Türki*. İstanbul: Çağrı Yayınları, 2002.
- Tulum, Mertol. *17. Yüzyıl Türkçesi ve Söz Varlığı*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011.
- Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü*. 6. cilt. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2009.
- Ünlü, Suat. *Çağatay Türkçesi Sözlüğü*. Konya: Eğitim Kitabevi Yayınları, 2013.
- Ünlü, Suat. *Harezmi-Altınordu Türkçesi Sözlüğü*. Konya: Eğitim Kitabevi Yayınları, 2012.
- Wazîrî, Yahyâ, *Mawsû'at 'anâsir al-'imârah al-Islâmîyah*. al-Qâhirah: Maktabat Madbûlî, 2005.
- Williams, Samuels. "Performance and Permeability: An Investigation of The Mashrabiya For Use Within the Gibson Desert." Yüksek Lisans Tezi, Victoria University of Wellington, 2011.
- Erişim 25 Kasım 2021. <https://collections.vam.ac.uk/item/O40690/the-hhareem-cairo-watercolour-lewis-john-frederick/?carousel-image=2017JT7175>
- Erişim 25 Kasım 2021. <https://www.birminghammuseums.org.uk/explore-art/items/1948P44/courtyard-of-the-painter-s-house-cairo>
- Erişim 25 Kasım 2021. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/544640>.
- Erişim 25 Kasım 2021. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/556599>.

An Important Space in the Traditional Turkish Life Culture: “Başoda” in Ottoman Period Nicosia Houses

Geleneksel Türk Yaşam Kültüründe Önemli Bir Mekân: Osmanlı Dönemi Lefkoşa Türk Evlerinde “Başoda”

Zihni Turkan * , Ergül Koşanlar** 

Abstract

The traditional Turkish House was formed with the Turkish life culture, beginning with the tent in Central Asia; took its final form in the 19th century and became the typical housing character in Anatolia and other geographies under the sovereignty of the Ottomans. The planning scheme of the Turkish House, with an authentic characteristic, is designed with storeys and their use, plain front, oriel window, slanted roof with wide wooden eaves, hall, multi-functional rooms, and yard. Besides all these features, the largest and most important room of the house, forming an important characteristic, the Başoda (Mainroom) is designed by assessing the value given to guests in the living culture. The Başoda, situated in the most advantageous position in the house regarding illumination, ventilation, and scenery, also has an authentic quality in its interior elements of flooring, walls and ceiling, material, form, and ornamentation, and it in a way it reflects the traditional life philosophy. Having an important place in the rich cultural heritage of the Ottoman Period in Cyprus (1571-1878), 19th century Turkish Houses are designed by Turkish life culture, as in other geographies, and the Başodas are designed meticulously for guests, thus forming an important characteristic. Findings of this study, the importance given to guests in the Traditional Turkish Houses shaped with the traditional life culture, can be observed in the Başodas of 19th century houses in Cyprus.

Keywords

Nicosia, Cyprus, Turkish, Space, Guest

Öz

Geleneksel Türk Evi, Türklerin Orta Asya'daki göçebe yaşamlarındaki çadırdan itibaren Türk yaşam kültürüyle biçimlenmiş; son şeklini 19. yüzyılda alarak, Anadolu'da ve Osmanlı egemenliği altındaki diğer coğrafyalarda tipik ev karakterini teşkil etmiştir. Türk Evi'nde, önemli bir karakteristik teşkil eden plan şeması, kat adedi ile katların kullanımı, yalın cephe, cumba, eğimli çatı ile geniş ahşap saçaklar, sofa, çok amaçlı odalar ve avlunun yanı sıra evin en büyük ve en önemli odası olan Başoda, geleneksel yaşam kültüründe misafire verilen değerle tasarlanmıştır. Evin, aydınlatma, havalandırma ve manzara açılarından en avantajlı konumunda yer alan Başoda'nın iç mekân öğeleri olan döşeme, duvar ve tavanları, malzeme, biçim ve süsleme olarak özgün niteliğe sahiptir ve âdeta geleneksel yaşam felsefesini yansıtmaktadır. Kıbrıs'ın Osmanlı Dönemine (1571-1878) ait zengin kültür mirası içerisinde önemli bir yere sahip 19. yüzyıl Türk Evleri, diğer coğrafyalardaki

* **Correspondence to:** Zihni Turkan (Assoc. Prof. Dr.), Near East University, Architecture, Lefkoşa, North Cyprus. E-mail: zihni.turkan@neu.edu.tr ORCID: 0000-0001-5266-5192

** Ergül Koşanlar (Intr. Arch. M.A.), Near East University, Graduate School of Applied Science, Lefkoşa, North Cyprus. E-mail: e_usluer@hotmail.com ORCID: 0000-0002-2615-3940

To cite this article: Turkan, Zihni, Kosaanlar, Ergul. “An Important Space in the Traditional Turkish Life Culture: “Başoda” in Ottoman Period Nicosia Houses.” *Art-Sanat*, 17(2022): 497–527. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2022.17.930610>

örnekleri gibi Türk yaşam kültürüne göre biçimlenmiş ve Başodaları da misafir için özenle düzenlenerek tasarlanmıştır. Araştırmamızda gerçekleştirdiğimiz literatür taraması ve alan çalışmaları sonucunda elde edilen bulgular, geleneksel yaşam kültürü ile biçimlenen Geleneksel Türk Evleri'nde misafire verilen önemi, Anadolu dışındaki coğrafyaların yanı sıra Kıbrıs'taki 19. yüzyıl evlerinin başodalarında da ortaya çıkarmaktadır.

Anahtar Kelimeler

Lefkoşa, Kıbrıs, Türk, Mekân, Misafir

Genişletilmiş Özet

Temeli Türklerin Orta Asya'daki göçebe yaşamındaki çadıra dayanan Türk Evi kavramı, Türk yaşam kültürü ile biçimlenerek, ilk kez 17. yüzyılda ortaya çıkmış ve tüm karakteristikleriyle gelişimini tamamlayarak, 19. yüzyılda son şeklini almıştır. Anadolu dışında, Osmanlı hâkimiyeti altındaki topraklar ile Akdeniz ve Ege'deki adaların başkentlerinde tipik ev karakterini teşkil eden Geleneksel Türk Evi; özgün plan şeması, toprakla ilişki kurulan avlusu, ev halkının bulunduğu sofası, oturma, yatma, yemek yeme, yıkanma gibi işlevlere hizmet eden çok amaçlı odaları, sokağa çıkma yapan cumbası, geniş ahşap saçaklarla kuşatılmış eğimli çatısı gibi özellikleriyle dünya mimari literatürüne girmiş ve tarihî konut mimarisinde önemli bir yere sahip olmuştur. Geleneksel Türk Evi'nin her bölümünün her mekânının işlevlenmesinde olduğu gibi evin en büyük ve en önemli odası olan Başoda da Türklerin misafire verdikleri önemle özenle tasarlanmış ve karakteristik oluşturmuştur.

Misafir, Türklerin geleneksel yaşam kültürlerinde hep önemli olmuş; en iyi şekilde rahat ettirilmek, ağırlandırmak ve hoş tutulmak için özel kılınan mekânlarda konuk edilmiştir. Bu amaçla misafir odası olarak düzenlenen Başoda, evin, aydınlatma, havalandırma ve manzara açılarından en avantajlı konumunda yer almıştır. Başoda'nın kapısından itibaren, iç mekân tasarım öğeleri olan döşeme, duvar ve tavanları, malzeme, biçim ve süsleme olarak özgün niteliğe sahip şekilde tasarlanarak evin diğer mekânlarından farklılık yaratılmış ve böylece bu odayla geleneksel yaşam felsefesi yansıtılmıştır. Çok büyük evlerde, köşklere ve saraylarda ise misafir odası, kadınlar ve erkekler için ayrı olarak tasarlanmış; Harem ve Selâmlık diye isimlendirilmiştir.

1571 yılında Kıbrıs'ta başlayan Osmanlı döneminde de adada, Türk Mimari eserleri olarak camiler, tekkeler, hanlar, hamamlar, çeşmeler, kaleler ve evler inşa edilmiştir. Bu eserler arasında önemli bir yere sahip olan 19. yüzyıl Türk Evleri, diğer coğrafyalardaki örnekleri gibi Türk yaşam kültürüne göre biçimlenmiş ve Başodaları da misafire verilen önemle özel olarak düzenlenmiştir. Hâlen adanın başkenti Lefkoşa'da, suriçi tarihî dokusunda, dar sokaklar boyunca sıralanmış, yüzyılı aşmış geçmişleriyle birer kültür mirası olan ve çalışmamızda örneklediğimiz, Türk Evleri, 19. yüzyılın sonlarında inşa edilmiş; günümüze kadar farklı amaçlarla kullanılmış ve yakın geçmişte restore edilerek işlevlendirilmiştir. Lefkoşa suriçinin iki önemli mahallesi olan Arabahmet ve Selimiye Mahalleleri'nde yer alan örnek Türk Evleri; Bohcalian Ko-

nağı, Derviş Paşa Konağı, Saçaklı Ev, Kadı Mentешođlu Konağı ve Küçük Mehmet Binası, günümüzde lokanta, müze, kültür-sanat merkezi ve ofis gibi farklı işlevlerle kullanılmaktadır. Bu evlerin en büyük ve en önemli odaları olan Başodaları; evin ya manzaraya hakim bir köşe bölümünde, veya sokağa üç yönde cephelene çıkmalı odasında yer almaktadır. Başodalar, çıkmalı odalarda, çıkmanın üç yönüne açılan pencerelerle; köşe konumlu odalarda ise iki yöne açılan pencereler ve tepe pencereleri ile gün ışığı, doğal hava ve manzara açılarından evin en avantajlı odası hâline getirilmişlerdir.

Başodaların ayrıcalığı, kapılarından itibaren başlamaktadır. Çift kanatlı ahşap kapıların kanatları, üzerinde oluşturulan kenarları profilli, farklı geometrilerdeki panolar ve ahşap kabartma motiflerle süslenmiştir. Yan yana sıralanmış dikdörtgen biçimli, çift kanatlı ahşap pencereleri, ahşap panjurludur. Pencereler, kenarları profilli geniş ahşap pervazlarla kuşatılmıştır. Pervazlar, oda cephelerinde, yatay konumda devam ettirilerek pencerelerin aralarındaki duvar yüzeylerinde panolar oluşturulmuştur. Pencerelerin üst hizalarında yer alan dar ahşap raflar, oda cepheleri boyunca yatayda uzatılarak bir üst çizgi oluşturulmuştur.

Duvarlarda görülen ahşap, camlı kapaklı, raflı nişler yanı sıra, özellikle yarım daire planlı ve yarım daire kavsaralı, motiflerle biçimlendirilmiş alınlıkla taçlandırılmış lambalık (çiçeklik) nişleri, Başodaların simgeleri olmuştur. İçlerine mermer plak yerleştirilmiş lambalık nişleri ya çeşitli renklerde boyanarak motiflerle süslenmiş ya da ahşapla kaplanmıştır. Kaplama ise tornalı ahşaplarla bölümlere ayrılmıştır.

Başodaların döşemeleri, yan yana sıralanmış, boyalı veya cilalı ahşaplar ya da kare biçimli yerel taş plaklarla kaplanmıştır. Şaşırtmalı veya diyagonal olarak dizilen taş plaklar, duvarlara paralel dizilen taş plak sıraları ile de çerçevesiz olarak döşemeye dekor yapılmıştır. Bazen de döşemenin ortasına, farklı geometrik biçimlerdeki taş plaklarla göbek oluşturularak döşemede dekor zenginleştirilmiştir. Genellikle ahşap kaplı tavanlar, profilli ince ahşap çıtalarda yapılmış geometrik biçimlerle işlenmiş, tavan duvar birleşimleri, geniş ahşap pervazlarla kuşatılmış, tavanın ortasına da çeşitli oyma veya kabartma motiflerle biçimlendirilmiş ahşap göbek yerleştirilmiştir. Başodaların dikdörtgen biçimli tavanları ise ahşap pervazlarla kuşatılarak kare ve dikdörtgen bölümlere ayrılmış ve her bölüme ahşap çıtalarla işleme yapılmıştır.

Günümüzde, restore edilmiş olan Lefkoşa'daki Türk Evleri'nin Başodaları, özgün kimliklerine göre işlevlendirilerek yaşatılmakta ve özgün tasarımları ile Türk yaşam kültüründe misafire verilen önemi yansıtarak kültür miraslarımızı geçmişten geleceğe taşımaktadırlar.

Bu makalenin amacı, geleneksel Türk yaşam kültüründe misafire verilen önem ile Geleneksel Türk Evleri'nde bir karakteristik teşkil eden ve evin en özel mekânı olan

Başoda'nın oluşumunu, Lefkoşa'daki Osmanlı dönemi 19. yüzyıl evleri örnekleriyle, iç mekân tasarım öğelerini oluşturan duvar, döşeme, tavanların, malzeme, biçim ve süsleme detaylarının analizi ile irdeleyip önemini ortaya koymaktır. Araştırmamızın sınırlılıklarını ise Türk Evi'nde Başoda kavramı, Lefkoşa 19. yüzyıl evleri ile alan çalışmamıza örnek olarak seçtiğimiz Kıbrıs'ın Osmanlı döneminden günümüze ulaşan ve restore edilerek işlevlendirilmiş Lefkoşa Türk Evlerinin Başodalarının iç mekân tasarımları oluşturmaktadır.

Introduction

Its formation was based on their shelter in Central Asia, the tent, the Traditional Turkish House was developed with the Turkish life culture and it first appeared in the 17th century in the form it is known at present, and completed its development in the 19th century Turkish Houses, having unique characteristics, formed the typical house character in the lands under Ottoman rule, and in the capitals of the islands in the Aegean and the Mediterranean.

Being of a single floor in general, and even with multi-floor houses, still having a basic one floor (the upper floor), with an authentic plan scheme, and with a yard, the Turkish House has an important place in the history of housing architecture with its oriel window projecting toward the street, with its multi-functional rooms, its Başoda (Mainroom), and its slanting roof surrounded by wide, timber eaves.

During the Ottoman Period in Cyprus, which began in 1571, mosques, inns, baths, convents, fountains, castles, and houses were built as works of Turkish Architecture. Traditional Turkish Houses, having an important place among these works, still survive at present within the historical city texture of the walled city of capital Nicosia, resisting time, and displaying traces of their periods.

Highlighting the value and importance given to guests in the Turkish life culture, the Başoda, one of the characteristics of Traditional Turkish Houses, takes place in the Turkish Houses in Nicosia as an important place, just like in other geographies outside the island. Throughout the time from their date of construction to the present, Nicosia Turkish Houses have suffered from inter-communal clashes, migration, bad usage, demographic changes, and insensible alterations, and some of them have been left to their destiny by being functionless. Very few of these houses have been expropriated and taken under state protection, and have been functional after renovation. Research and documentation of the Başoda, an important reflection of Turkish life culture, in these Traditional Turkish Houses dating from the 19th century to form a reference for the future makes this study important.

In this study, it is aimed to examine and document in detail, all the elements, materials, form and ornamentations constituting the interior design of the Başoda, from selected Ottoman Period Turkish Houses in Nicosia, which is the most important room and characteristic of the Traditional Turkish Houses.

The quality of the Başoda, constituting an important characteristic of the Traditional Turkish Houses, and the Başodas (Mainrooms) of the Nicosia Turkish Houses selected for the field study, form the content of this study.

It is believed that this study on the Başoda making up an important characteristic Turkish life culture and of the Ottoman Period Turkish Houses, will provide a ref-

erence for future studies about Traditional Turkish Houses and historical housing architecture during the Ottoman Period.

1. Methodology

The qualitative research method is used in this study. Initially, the formation of the concept of Traditional Turkish House was researched, as well as spatial features forming characteristics, and the concept of guests, which has an important place in Turkish life culture, and the special space Başoda, designed for guests, were researched through a literature review of written sources.

At a later stage literature review was carried out on the Turkish Houses in Nicosia, dating to the Ottoman Period of Cyprus, from local resources and information was collected. Five sample houses were selected from among the 19th century Ottoman Period Nicosia houses for field study. Information was collected on the dates of the selected houses from books, articles, and other documents. Later, a field study was carried out in the selected houses through observation and examination. The places of Başodas in the houses, their plans and their contemporary usage were established, the interior space elements of their floors, walls, and ceilings, such as material, shape, and ornamentation, were studied and documented. The exterior and interior of houses and Başodas were photographed and the study was supported with visuals.

Finally, based on the findings of the field study, the characteristics Başodas of Nicosia Turkish Houses were assessed, their common characteristics were documented, and the importance of the Başoda in the Ottoman Period Turkish Houses in Nicosia was established.

2. Başoda in the Turkish House

The multi-functional usage and common space among tents, which were the housing of the nomadic lifestyle of Turks in Central Asia, formed the basis in the planning of the Traditional Turkish Houses. The relationship with the earth in this lifestyle also created the importance of the yards in houses in permanent settlements¹.

All the spaces in the Traditional Turkish Houses and their authentic functions that they serve, which took a place in architectural literature by being shaped with the Turkish life culture and gained a characteristic, were designed with the traditional lifestyle of their users, and with their cultural effects. These spaces have gained authentic identities with their interior designs, furnishings, and decorations.

In other words, the formation of the Turkish House and its rooms are closely related to the characteristics of social structure and came into being as the shaping of general notions².

1 Önder Küçükerman, *Kendi Mekânının Arayışı İçinde Türk Evi* (İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayını, 1991), 80.

2 Küçükerman, *Kendi Mekânının Arayışı İçinde Türk Evi*, 48, 73.

Having multi-purpose usage with the daily life activities, rooms in the Turkish House are sufficient for the vital functions of the nuclear family, such as sleeping, sitting, washing, eating. Multi-purpose rooms also define a unique lifestyle³. The halls, into which rooms open, are the meeting place where common activities are realized and are the common spaces in the life culture. The notions of family and neighborhood had a very important place in the daily life of Turkish life culture, and forming a cultural richness, is emphasized in the organization of Turkish Houses and have been effective in the design of interior spaces.

In the traditional life of Turks, guests have always been considered as sent by God, and it was always desired to keep the guest merry, make him/her feel comfortable, and be served well. Therefore, the most beautiful and splendid room of the house was designed as the guest room and named the Başoda⁴. Being in the most advantageous location of the house, the Başoda was either a corner room facing more than a street or a square or protruding to the street. The Başoda is the largest room of the house, having the most sunlight, air, and a view of the scenery. Displaying a difference with its design, material, and ornamentation, starting from its door, the Başoda, valued with its flooring, skylights, lamp niches, and ornamented timber ceiling, actually reflects the importance given the guest. In very large houses, mansions, and palaces, guests rooms were planned for men and women separately, as a harem and 'selamlık' (for the reception of male friends)⁵.

3. Başoda (Mainroom) In Nicosia Turkish Houses

The Traditional Turkish House has been the typical house character in the capital of the island Nicosia during the Ottoman Period of Cyprus (1571-1878), as it was in Anatolia and other places under Ottoman rule⁶.

Despite all unfavourable developments, Nicosia Turkish Houses, dating back to the 19th Century, form the historical street texture within the historical walled city by lining up side by side along narrow streets⁷.

3 Cengiz Bektaş, *Türk Evi* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996), 111; Sedat Hakkı Eldem, *Turkish House Ottoman Period III* (İstanbul: Türkiye Anıt Çevre Turizm Değerlerini Koruma Vakfı Yayını, 1987), 15; Önder Küçükerman ve Şemsi Güner, *Anadolu Mirasında Türk Evleri* (İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı Yayını, 1995), 87, 91; Doğan Kuban, *Türk Hayat'lı Evi*. (İstanbul: T. C. Ziraat Bankası Kültür Yayını, 1995), 106, 113.

4 Doğan Hasol, *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü* (İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayını, 1993), 72, 73; Hülya Yürekli ve Ferhan Yürekli, *Türk Evi Gözlemler-Yorumlar* (İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayını, 2005), 16

5 Kuban, *Türk Hayat'lı Evi*, 150, 151.

6 Sedat Hakkı Eldem, *Turkish House Ottoman Period I* (İstanbul: Türkiye Anıt Çevre Turizm Değerlerini Koruma Vakfı Yayını, 1984), 16; Louis Salvator, *Kıbrıs'ın Başkenti Levkosia*, çev. Vur Yektaoğlu (Lefkoşa: Galeri Kültür Yayınları, 2012), 20.

7 Anonymous, *Kıbrıs'ta Türk Eserleri* (Lefkoşa: Kıbrıs Türk Federe Devleti Eğitim, Gençlik, Kültür ve Spor Bakanlığı Eski Eserler ve Müzeler Dairesi Müdürlüğü Yayını, 1982), 32; Zihni Turkan, "The Place of Turkish Culture of The Life in Housing Design: Example of Turkish Houses in Cyprus During the Ottoman Period", *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication* 6/3 (2016), 344.

Making up an important space with its characteristics, the Başoda was designed for guests as the most valuable room of the house, and as a symbol of Turkish life culture in Cyprus, just like all the other space in the house⁸. The place and importance of the Başoda in the Traditional Turkish House can be examined with the details of internal elements in examples from Nicosia Turkish Houses as described below:

3.a. Bohcalian Mansion

The mansion is in the walled city of Nicosia, in Şehit Salahi Şevket Street (Victoria Street), within the Arabahmet Neighborhood, which accommodates a rich historical texture⁹. Addressed at number 53, the mansion was built towards the end of the 19th century. It is understood from date on its door that it underwent some alteration in 1907. An important sample of Nicosia Turkish Houses, the mansion is of a two-floor plan with a yard and an exterior hall. Used as a house in the past, the mansion was in ruins. It underwent a renovation in 1990 and for a while, it was used as a cultural center. After the completion of its renovation in 2002, it is now functioning as a restaurant (F. 1).

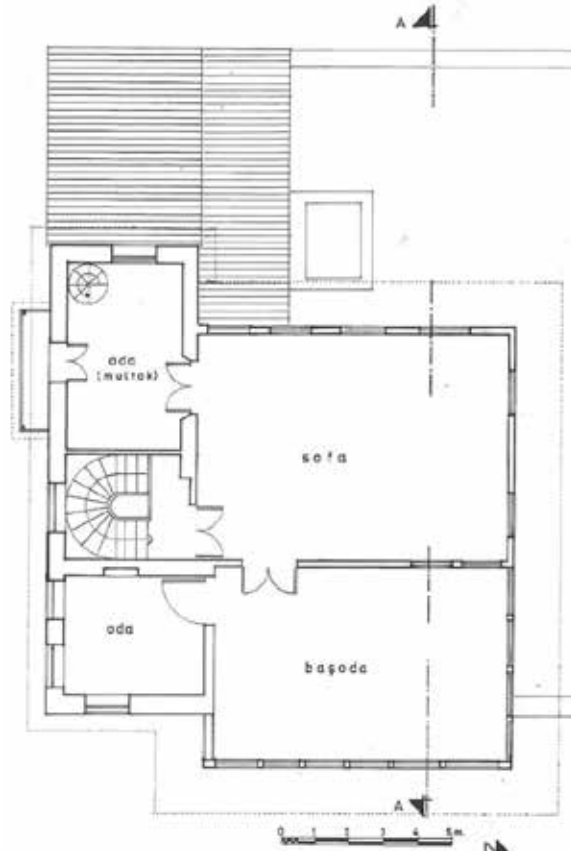


F. 1: Bohcalian Mansion (Koşanlar, 2018)

8 Erhan Amil Balkan, *Tarihsel Süreç İçerisinde Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyetinde Toplum ve Mimarlık*. Mağusa: Doğu Akdeniz Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Yayını, 1998), 83; Uğur Ulaş Dağlı, *Kıbrıs Sokaklarında Mimariye Yaşama ve Çevreye Dair* (Lefkoşa: Işık Kitabevi Yayınları, 1999), 61.

9 Haşmet Muzaffer Gürkan, *Dünkü ve Bugünkü Lefkoşa* (Lefkoşa: Galeri Kültür Yayınları, 2006), 106; Hizber Hikmetağalar, *Eski Lefkoşa'da Semtler ve Anılar* (İstanbul: Marifet Yayınları, 1996), 119.

The Başoda of the mansion is the room in the east of the hall, stretching in the north-south direction in the shape of an oblong, and has a straight projection to the street in full length. The double-door of the Başoda, in the east of the upper floor hall, is made of wood. There are three panels with profiled edges on each door wing, rhombic shaped and vertically placed. The top and bottom profiles of the panels are curled, while the sides are straight. There are wooden relief motifs between the panels. There is a flower motif between the lower panels and a six-pointed star between the upper panels. There are wooden protruding elements on both sides of the door, inlaid and shaped like a semi-circle. They take a turned shape above the door wings and they merge with the wooden triangular shaped panel stretching to the width of the door, thus forming a bordure surrounding the door. The wooden panel above the headstall of the door is decorated with wooden relieved circular motifs with a large one in the middle and three small ones on the sides. The panels on door wings facing the Başoda are made of rhombic shapes with curled top and bottom profiles. The wooden panel above the headstall of the door shows a difference from the panel facing the hall with a twelve-point star and a flower motif inside it, and two half-moon motifs above it stretching towards both sides (F. 2).



F. 2: Upper Plan of Bohcalian Mansion (Turkan, 1998)

The room on the south of the Başoda is accessed through a large, one-winged wooden door on the western edge of its south wall. Part of the door, 150 cms. from the floor upwards is made of wooden plates and they are shaped with two vertical rectangular panels surrounded by profiled laths. The upper part of the door wing has fixed glass, and this glass is surrounded by profiled laths. The wooden fringes with profiled edges, surrounding the door continue upwards, the upper part of the lintel covered with wood and surrounded by a continuation of door fringes, thus creating a horizontal rectangle to the width of the door. The horizontal fringe above the panel is made of two equal parts forming a triangular shape. A circular shape is made in the middle of the panel, which has a quarter-circle, concave corners, and a relief flower motif placed in it.

Eight windows of the Başoda, six in the east and one each in the north and south face the street, while two windows in the west face the hall, and three other windows in the north face the yard. The windows have three wooden wings, and the ones facing the street and the yard have wooden blinds. Above the lintel line of the windows is made as fixed glass, stretching to the length of the window. These glasses are divided into three equal, horizontal parts with vertically placed two wooden laths each (F. 3).



F. 3: Başoda of Bohcalian Mansion (Koşanlar, 2018)

The floor of the Başoda is laid with hexagonal stone plaques and with rhombic ones in between, completing the geometrical order. It is surrounded by stone plaque bordures, parallel to the walls, two lines each on east and west, and one line each on north and south sides, giving a décor to the floor (F. 4). The ceiling is covered with timbers placed in the north-south direction. The timbers are joined with inlaid thin, wooden sticks, placed in a way to form regularly continuing panels.

The short sides of each panel are shaped with various curves, thus enriching the décor of the ceiling. The periphery of the ceiling is encircled with fringes, which have inlaid sides. In addition, the ceiling is surrounded by narrower wooden fringes with inlaid lower sides, fixed on the wall. Two wooden, relieved center-pieces are placed on the ceiling in the shape of eleven-pointed stars, and lighting armatures are hung down on chains from the middle of the center-pieces (F. 5).



F. 4: Başoda's Floor of Bohcalian Mansion (Koşanlar, 2018)



F. 5: Başoda's Ceiling of Bohcalian Mansion (Koşanlar, 2018)

With its divan and authentic décor, the Başoda is serving as a dining room for private groups today, within the function of the mansion as a restaurant.

3.b. The Eaved House

Having its name from the wide eaves of the Mainroom, projecting towards the street, and supported by buttresses, the house is at Number 8 on Kütüphane Street of the Selimiye Neighborhood within the walled city of Nicosia. Although the exact date of construction is unknown, some sources date the house to 1850-1860. The date 1932 on its door shows that the house underwent some refurbishment in that year. Being a two-floored house with a yard and an exterior hall plan, The Eaved House was nationalized in 1986, and after the completion of renovations in 1996 it was re-opened by the Directorate of Antiquities and Museums as a museum-house for visits and user as a center for culture and art¹⁰ (F. 6).

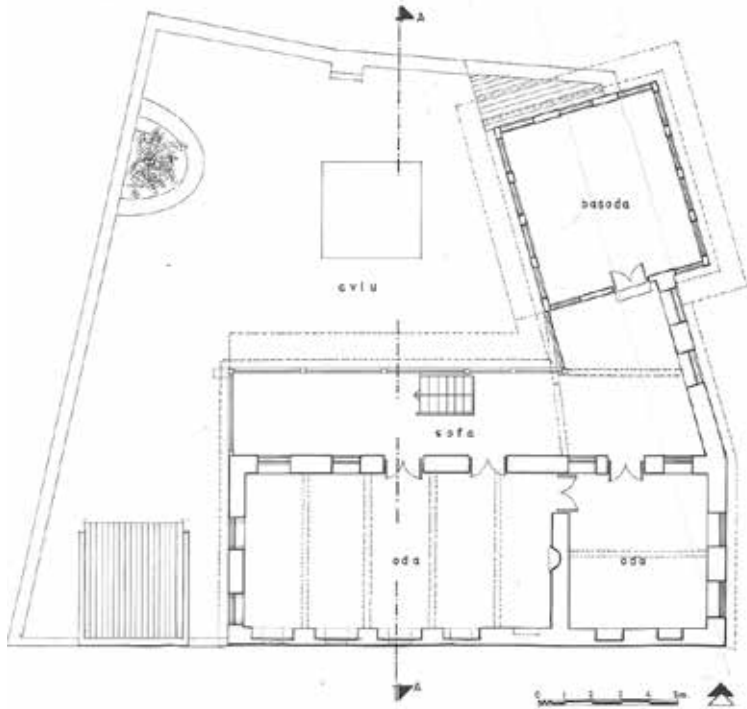


F. 6: Eaved House (Koşanlar, 2019)

The Başoda of the Eaved House is the room on the north side of the upper floor hall and is elevated from the hall with two risers, making a straight projection of the street in the east. This room with a rectangular, almost square-like plan, is reserved for guests being the most advantageous room of the house with its all-around windows, natural light, air, and scenery. The door of the Başoda is made of wood, with two

10 Zihni Turkan, “Kıbrıs’ta İki Müze-Ev Derviş Paşa Konağı ve Saçaklı Ev”, *Arredamento Mimarlık* 213 (2008), 126-127.

wings. The door wings are decorated with three vertical rectangular shaped panels on each wing, placed on top of each other, and encircled with profiles (F. 7).



F. 7: Upper Plan of Eaved House (Turkan, 1998)

Four windows of the Başoda on the east side and one each on the north and south, open to the street, while two and 4 windows open to the yard on the north and west sides, and one window on the south side open to the hall. The windows are of guillotine type, with wooden blinds, and are surrounded by wide wooden fringes. The guillotine type wings of the windows are divided into sections by one horizontal and two vertical wooden sticks on each wing, crossing over each other. The window on the west of the door has a wooden system. The system is made of turned timbers, crossing each other vertically and horizontally. On both sides of the door, inside the room, there are wooden lamp shelves, fixed on the wall (F. 8).



F. 8: Başoda of Eaved House (Koşanlar, 2018)

The floor of the Başoda is covered with almost square-shaped stone plates, laid diagonally, and they are encircled with two lines of stone plates laid alternately. The décor of the floor is enriched with a rectangular center, made with octagonal stone plates complemented with square and isosceles triangular shaped stone plates (F. 9). The ceiling is covered with timber. Having a plain appearance, the ceiling is made with wooden planks placed side by side in the east-west direction. The lap joints of these planks are also covered with wooden sticks. Wall joint laps of the planks are concealed with wooden fringes placed along the length of the room (F. 10).



F. 9: Başoda's Floor of Eaved House (Koşanlar, 2018)



F. 10: Başoda's Ceiling of Eaved House (Koşanlar, 2018)

At present, the Başoda re-lives its authentic function with divans, surrounding the room in three sides and with embroidered covers, with kilims laid on the floor, and the copper brazier in the middle.

3.c. Derviş Paşa Mansion

Derviş Paşa Mansion is in Beliş Paşa Street in the Arabahmet Neighborhood at No. 44-46, within the walled city of Nicosia. Taking its name from its owner Derviş Paşa, the mansion was built in the 19th century in 1801. This mansion with two floors, a yard, and an exterior hall, is a typical example of a Traditional Turkish House of the Ottoman Period of Cyprus, with all its characteristics¹¹. Being in ruins due to bad usage and neglect, the mansion was nationalized in 1975 and renovation had begun in 1979 by the Directorate of Antiquities and Museums. After the completion of renovations in 1986, the mansion was opened on March 21st, 1998 as an ethnographic museum (F. 11).



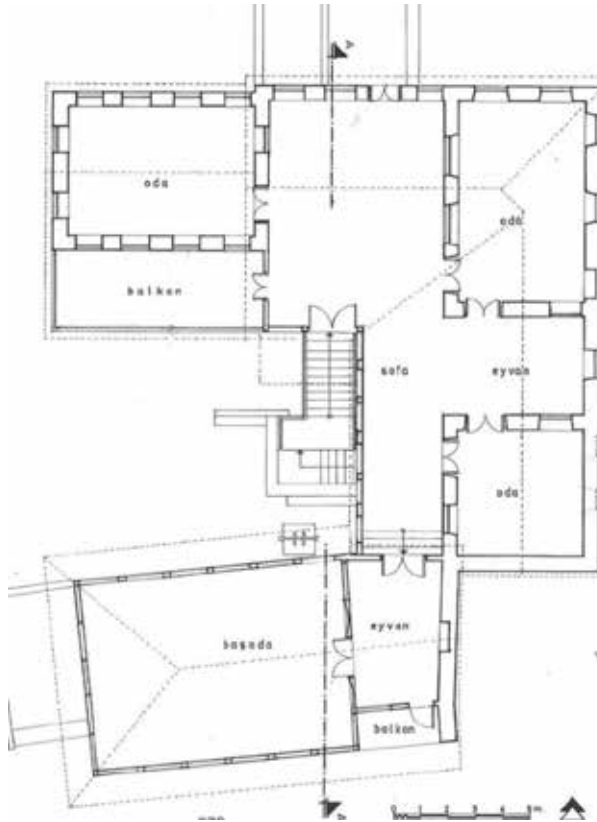
F. 11: Derviş Paşa Mansion (Koşanlar, 2018)

¹¹ Hikmetağalar, *Eski Lefkoşa'da Semtler ve Anılar*, 118; Anonymous, *Lefkoşa Şehri Müze ve Eski Eserleri* (Lefkoşa: Kıbrıs Türk Müzelerini ve Eski Eserleri Sevenler Derneği Yayını, 1978), 8; Tuncer Bağışkan, *Kıbrıs'ta Osmanlı-Türk Eserleri* (Lefkoşa: Kuzey Kıbrıs Müze Dostları Derneği Yayını, 2005), 364.

The Başoda of the mansion is the rectangular room on the south of the upper floor hall, making a straight projection towards the street at the length of the room. It is accessed through a double-winged wooden door, elevated from the hall with four risers. The wings of the wooden door of the Başoda, the largest and most splendid room of the mansion, are designed with three vertical rectangular shaped panels each, placed on top of each other. There are wooden relieved ornaments on these panels; quadrants on the corners, oval in the middle of center panels, and cross-like carved motifs on the top and bottom ones. The top of the door lintel has a horizontally placed wooden panel to the length of the door.

There is a relieved wooden flower motif in its center. This motif is encircled with a lamp like a shape by carving. There are two rectangular shapes with concave quadrant corners, one on each side of the panel.

The Başoda faces of door wings have vertically placed rectangles placed on top of each other, on each wing. The panel above the door lintel, similar to the hall side, is designed with a relieved flower motif and horizontally placed relieved rectangles on each side of the motif (F. 12).



F. 12: Upper Plan of Derviş Paşa Mansion (Turkan, 1998)

Six windows on the south of the Başoda face the street, three windows on the west and five on the north face the yard, and one window on the east opens into the hall which gives access to the Başoda. The rectangular-shaped windows are guillotine type and with wooden blinds. The guillotine type wings of the windows are divided into squares with wooden sticks going over each other vertically and horizontally. The window on the east side, opening to the hall has a wooden railing. This railing is made of turned timbers standing vertically and horizontally, thus forming rectangular-shaped gaps. On the east end of the north wall, there is a wall niche with three shelves and a double glass wing, which is guessed to be a window opening previously. Ethnographic materials from the period of the mansion are displayed in this niche (F. 13).



F. 13: Başoda of Derviş Paşa Mansion (Koşanlar, 2018)

On the east side of the Başoda, on both sides of the door, there are *lamp* or *flower* niches of a semi-circle plan, about 90 cm. from the floor. The niches have semi-circled kavsaras and are covered with wood. Six cylindrical blocks of woods top and bottom end turned, are lined at equal spaces, placed on the wooden cover and stretching to the kavsara spring line. Vertically shaped rectangular panels with profiled contours are placed inside those spaces. Crowned with three crests, two on the sides and one in the middle, the lower part of the wooden pediment in the direction of the kavsara is made in the shape of a pointed arch. On the left and right sides of the pediment, there are two right triangle panels with their short, right lines in a vertical position. The panels have a wooden relieved crescent-star motif each (F. 14).

The floor of the Başoda is covered with square-like stone plates, diagonally placed. The periphery of the floor is bordered with stone plates laid parallel to the walls, thus giving a décor to the floor. The ceiling of the Mainroom is covered with wooden planks. The lap joints of these planks, stretching in the east-west direction, are covered with sticks, and every two sticks are also joined at their ends with sticks again, thus forming repetitious narrow, rectangular panels in the east-west direction. The lines of the ceiling cover joining the walls are surrounded with inlaid wooden fringes; also, a frame was created in the ceiling with inlaid fringes again, after approximately 5 cms. The light mounting in the center of the ceiling was placed during the renovation of the mansion in 2016 (F. 15).



F. 14: Başoda's Niches of Derviş Paşa Mansion (Koşanlar, 2018)



F. 15: Başoda's Ceiling of Derviş Paşa Mansion (Koşanlar, 2018)

At present, the Başoda is furnished with divans and mannequins in an attempt to display the authentic function of the room to the visitors.

3.d. Kadı Menteşoğlu Mansion

This mansion is at No. 2 on İdadi Street in the Selimiye Neighborhood - one of the important neighborhoods of the walled city of Nicosia - in the north of Selimiye Square. Its date of construction goes back to the Lusignan period, the mansion was built in 1329 as the Palace of Latin Archbishopric. Its upper floor was raised during the Ottoman period and turned into a Turkish House with the addition of an oriel and arrangements in the interior spaces.

After the renovations between 1821 and 1826, the mansion first functioned as the governor's mansion, and later as the office of the mufti¹². It was used for educational functions between 1925 and 1979, and after the completion of renovations in 1985, it is now being used as the office of the Cyprus Turkish Municipalities Union. This mansion of two floors and a wide yard has an exterior hall play type (**F. 16**).

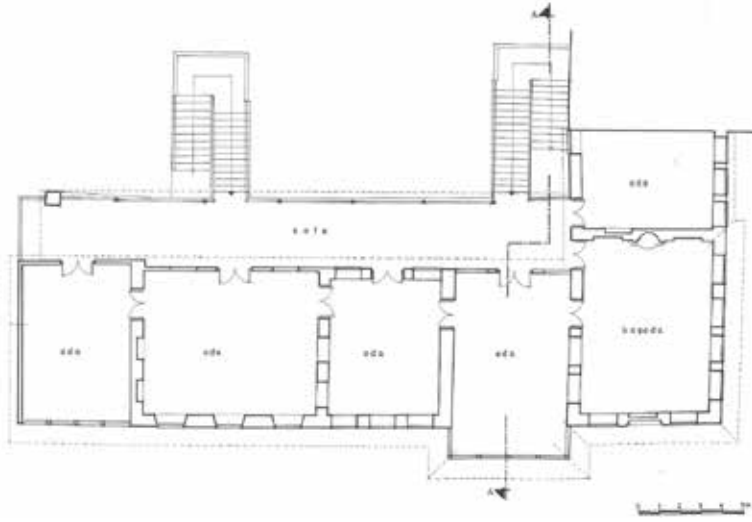
12 Anonymous, *Kıbrıs'ta Türk Eserleri*, 33; Gürkan, *Dünkü ve Bugünkü Lefkoşa*, 126, 127; Netice Yıldız, "Tarihi Çevre", *KKTC'de Çevre Sorunları Sempozyumu* (Lefkoşa: Kıbrıs Türk Mühendis ve Mimar Odaları Birliği Yayını, 1994), 197-206, 204.



F. 16: Kadı Menteşoğlu Mansion (Koşanlar, 2018)

The Başoda of the mansion is in the southwest corner of the upper floor and faces the historical Selimiye Square of the walled city in the east and south directions. Having a rectangular plan in the east-west direction, the Başoda is the most important room of the mansion with both its position and with its interior fittings and ornamentalations. The Başoda is accessed through a wooden two-winged door at the south end of the hall. Through the double-winged wooden door on the east of the north face of the room, the projected room is accessed.

The wings of these doors are made of wooden planks, placed side by side vertically. The wide wooden fringes with profiled edges, surrounding these doors, are continued upwards from the upper levels of the doors, on the wall surfaces above the lintels they form horizontal rectangular panels to the width of the doors. The panel of the Başoda door is made with profiled sticks on a wooden surface, while the panel of the door opening into the room on the north is designed as a wall surface surrounded by profiled sticks (F. 17).



F. 17: Upper Plan of Kadı Menteşoğlu Mansion (Turkan, 1998)

Two of the windows of the Başoda open to the west, and four windows open to the south, into the Selimiye Square. The windows are vertical, rectangular shaped with double wings, with wooden blinds, and have niches on the inside and wooden double covers. The top of the niches is covered with wood. The glass wings of the windows are divided into four vertically placed square-shaped sections each with horizontally placed wooden profiled sticks on each wing (**F. 18**).



F. 18: Başoda of Kadı Menteşoğlu Mansion (Koşanlar, 2018)

On the east side of the Başoda, there is a cylindrical niche of a semi-circle plan, about 90 cms. from the floor; designed to hold *lamps* or *flowers*, and it is quite engraved and decorated. Above the wooden covering of the niche, which has a semi-circle kavsara, nine cylindrical blocks of woods with both ends turned are lined stretching to the spring line of the kavsara. Panels with profiled contours are placed in the spaces between these woods. The bottom part of the wooden pediment in the direction of the kavsara is shaped like a sharp arch. This pediment is crowned with three caps, one in the center and two on each side. Covered with plaster, this surface is painted with vegetable motifs. On the left and right sides of the pediment, two right-triangle panels are placed, with their short, right sides in vertical position. There is a wooden relieved crescent-star motif on each of the panels. The top part of the lamp niche is carved as an inlaid wooden pediment, and crowned with a headpiece of flower motifs. A semi-circled, overflowing marble is placed in the lamp niche towards the room (F. 19). In the east of the Başoda, on either side of the lamp niche, there is a wall niche between the west looking windows. The niches on the east, in which decorative objects of the period are displayed, have double, glass wings, and three shelves each. The niche on the west side has a wooden cover and stands back to back with the Gothic arched niche on the west front of the mansion.



F. 19: Başoda's Niche of Kadı Menteşoğlu Mansion (Koşanlar, 2018)

There are two rectangular-shaped, vertical top windows on the west wall of the room, and three on the south wall. Their top lines are at the same level as the ceiling cover. These top windows have niches facing the room and have wooden lattices. These lattices are formed with wooden sticks placed diagonally (F. 18).

The wide, wooden fringes stretching at the top and bottom lines of windows and niches, continue up to the lamp niche on the east face, and the gaps are encircled with vertical fringes placed on the sides of windows and niches. The narrow, wooden shelf, its frontal above the fringe stretching on top of the door, window and niches, motifs like lace, surrounds the whole room to the end of the wall niches on both sides of the lamp placed on the east wall of the room. Turned, post-like woods, placed on each side of the windows on the upper level of shelves, form a border to the openings and are completed with a flower motif each, placed gradually downwards. There are wall lamps with motifs, made of iron on wall surfaces between windows, which are placed during the renovation of the mansion.

The floor of the Başoda is covered with timber in the eastwest direction, lined side by side. The most decorated ceiling in the mansion is that of the Başoda. The ceiling is covered in timber and finished with geometrical shapes formed by thin wooden sticks. The ceiling is divided into two sections; the west section being a square, and the east section a rectangle. The squared-shaped section of the ceiling is decorated with thin, wooden sticks by forming small squares, the north and south ends of the section finished with a line of rhombuses each, made of wooden sticks. A wooden, square centrepiece is placed in the middle of this section, surrounded by profiled wooden fringes.

There is a circle in the middle of this centrepiece, formed of rhombuses and triangles. The periphery of this circle is also decorated with rhombus and triangle shapes. The section of the ceiling to the east is decorated with nested octagonal shapes made of wooden sticks. The decoration is enriched by placing a square shape in each octagon. The two sections of the ceiling are separated with wooden fringes (F. 20).



F. 20: Başoda's Ceiling of Kadı Menteşoğlu Mansion (Koşanlar, 2018)

At present, the Başoda is functioning as the office of the President of the TRNC Union of Municipalities Center.

3.e. Küçük Mehmet Buildings

This mansion is at number 28 within the historical texture of Selimiye Square, in the Selimiye Neighborhood of the walled city of Nicosia. The construction of the mansion is dated back to 1326, during the Lusignan Period. Designed as an administrative building for the clergy, the building was turned into a Traditional Turkish House during the Ottoman Period of Cyprus by the addition of upper floor annexes, an oriel, and interior space alterations¹³. The mansion was used for various functions throughout its history and underwent renovations in 2004 and 2014. After the last renovation by the Directorate of Cyprus Waqfs, it is now functioning as the Nicosia Branch of the Yunus Emre Waqf (F. 21).

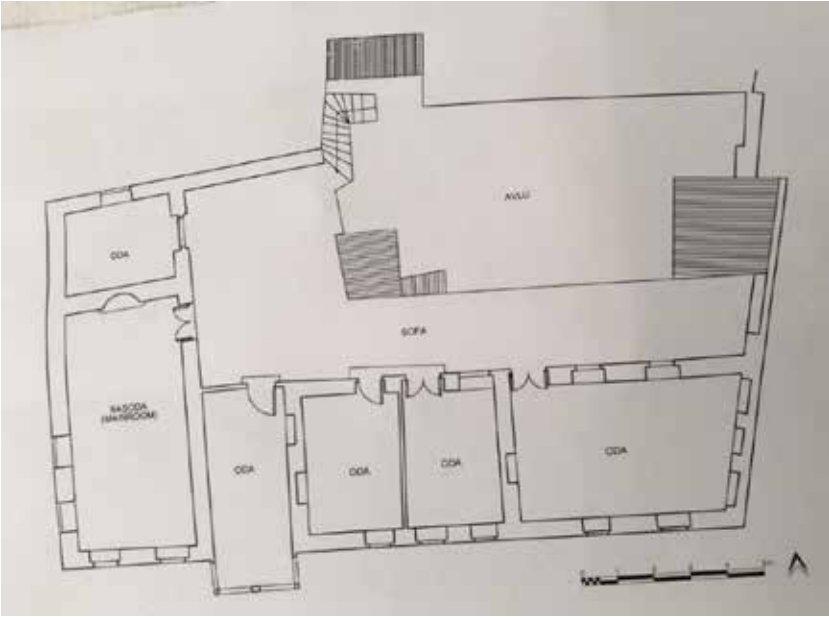


F. 21: Küçük Mehmet Buildings (Turkan, 2018)

The Başoda of the house is on the upper floor, on the southwest corner, overlooking Selimiye Square. The rectangular planned room in the north-south direction is accessed from the hall through a double-winged wooden door. The door wings are shaped with two vertical, rectangular panels, side by side and both at the top and the bottom, and one horizontally placed rectangular panel in the middle, on each wing. The lower panels are shorter than the ones on top. There are six rectangular-shaped,

13 Zekai Altan, *Gizemli Kıbrıs* (Lefkoşa: Ateş Matbaacılık Yayını, 2006), 390.

double wooden winged windows with wooden blinds on the east, west, and south sides of the Başoda, two on each side. (F. 22).



F. 22: Upper Plan of Küçük Mehmet Buildings
(From Antiques and Museums Department of TRNC)

The windows on the west and south open to Selimiye Square. Previously opening to the hall iwan, the windows on the east are at present turned into cupboard niches with shelves and wooden covers. Above all the windows there are vertically placed rectangular skylights with niches facing the room, and they are narrower than the windows. The skylights are latticed, and these lattices are made with diagonally placed sticks. The niche upper levels of skylights are wooden. There are wall lamps on wall surfaces, made of iron (F. 23).



F. 23: Başoda of Küçük Mehmet Buildings (Turkan, 2018)

There is a cylindrical, semi-circle planned niche on the north face of the Başoda known as a *lamp* or *flower* niche. This niche of semi-circle arched *kavsara*, is wood covered. Above the cover and on both corners of the *kavsara* triangles are formed with profiled sticks, and crescent-star motifs are placed inside the triangles as wooden reliefs. The top of the skylights is also shaped with curvilinear lined motifs. Above that, a large wood relieved flower motif is placed, with two smaller ones on each side. There are turned woods shaped like bollards, two on each side of the niche up to the *kavsara*, and one on each side of the *kavsara*. Of these woods, the outer ones on the sides of the niche are protruding from the wall surface. Five more wooden crowns are placed side by side at the same level with the crowns, and produced in the same shape, on the niche surface between the turned woods. Four vertical, rectangular shaped panels are created between these crowns. The bottom of the niche is designed as protruding from the wall, like a conical console, and two colored marble plates are placed on this console (F. 24).



F.24: Başoda's Niche of Küçük Mehmet Buildings (Turkan, 2018)

The floor of the Başoda is covered with wooden planks placed side by side (**F. 25.a**). The ceiling is without a cover and its structure is made of cylindrical wooden beams placed side by side, carried on two wooden trusses in the east-west direction, supported by C-S curved wooden consoles. The cylindrical beams are covered with east-west aligned woods. A chandelier type lighting armature is hung on each of the axles of the wooden trusses (**F. 25.b**). At present, the Başoda is being used as the administrative office of the waqf.



F. 25.a: Başoda’s Ceiling of Küçük Mehmet Build. (Koşanlar, 2018)



F. 25.b: Başoda’s Ceiling of Küçük Mehmet Build. (Koşanlar, 2018)

Conclusion

Shaped by the Turkish life culture, Traditional Turkish Houses form an important architectural heritage in all geographical areas that came under Ottoman rule, connecting the past to the present with all their characteristics. Designed and decorated with the importance given to guests, Başoda constitutes the most important space of the Turkish House with the qualities of internal elements. Leaving a mark in the historical city texture of capital Nicosia, 19th century Turkish Houses of the Ottoman Period architectural works still reflect and keep alive the Turkish life culture to their visitors. Research and onsite observations carried out on the selected Nicosia Turkish Houses, which have been renovated, reveal the value given to guests in Turkish life culture reflected in the planning of the house, and the authentic interior design of the Başoda shows that it is the most important room of the Traditional Turkish Houses. The Başodas of the Nicosia Turkish Houses within the scope of this research were designed either on a corner of the house facing the street or a square depending on the position of the house or as the room with a projection overlooking the street. The Başodas have been designed as the most advantageous room of the house by getting plenty of sunshine, natural air, and scenery with numerous windows on three sides of the projection, and windows and top windows opening to both sides in the corner rooms. Being the largest room of the house, the Başoda is generally of a rectangular plan and is usually raised from the hall with a threshold or steps, thus emphasizing its importance in the house.

Having a different interior design compared to the other rooms of the house with its material, form, and ornamentations, the privilege of the Başoda begins at its door. The wings of the wooden double door are decorated with wood relieved motifs and with panels of various geometrical shapes and profiled edges. Başoda windows are

rectangular, with two wings, wooden blinds, and surrounded by wide wooden fringes of profiled edges. The fringes are continued between windows horizontally, thus forming panels on wall surfaces. Narrow, wooden shelves taking place at the upper level of windows, stretch horizontally along the façades of the room, creating an upper line.

The inlaid niches, named as lampstands or flower stands, make up an important interior element of Başodas. These semi-circle planned niches with semi-circle kavsaras are covered in wood, and the covering is divided into sections and framed with turned woods. The lampstand (flower stand) niches with marble plates placed inside are crowned with wooden tops worked with various motifs. Painted with various colors, the niches are almost the symbols of Başodas.

Başoda floors are either covered with painted and polished wooden planks placed side by side, or covered with stone plaques of different geometrical shapes, which are local materials. The stone plaques are either laid diagonally or alternately, and their perimeters are framed with lines of stone plaques parallel to the walls, thus giving a décor to the floor. Sometimes the décor is enhanced by making a centrepiece in the middle, using stone plaques of different shapes.

The ceilings are generally wood covered and their lap joints are covered with thin profiled sticks and completed with a wooden center piece, decorated with either carved, or relieved motifs. The ceiling and wall joints are surrounded by wooden fringes with profiled edges. The rectangular-shaped ceilings are divided into two as square and rectangle and decorated. These two sections of the ceilings are divided and framed with wide, wooden fringes.

Similar to other countries, Başodas in the renovated Turkish Houses of Nicosia are functioned at present befitting their authentic identities. With its exclusively designed and produced interior elements, the most important room of the Traditional Turkish Houses reserved for guests, the Başoda stands as an important characteristic transmitting Turkish life culture from the past to the future and keeps alive the architectural cultural heritage of the Turkish people.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

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

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Kaynakça/References

- Altan, Zekai. *Gizemli Kıbrıs*. Lefkoşa: Ateş Matbaacılık Yayını, 2006.
- Anonymous. *Kıbrıs'ta Türk Eserleri*. Lefkoşa: Kıbrıs Türk Federe Devleti Eğitim, Gençlik, Kültür ve Spor Bakanlığı Eski Eserler ve Müzeler Dairesi Müdürlüğü Yayını, 1982.
- Bağışkan, Tuncer. *Kıbrıs'ta Osmanlı - Türk Eserleri*. Lefkoşa: Kuzey Kıbrıs Müze Dostları Derneği Yayını, 2005.
- Balkan, Erhan Alim. *Tarihsel Süreç İçerisinde Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyetinde Toplum ve Mimarlık*. Mağusa: Doğu Akdeniz Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Yayını, 1998.
- Bektaş, Cengiz. *Türk Evi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996.
- Dağlı, Uğur Ulaş. *Kıbrıs Sokaklarında Mimariye Yaşama ve Çevreye Dair*. Lefkoşa: Işık Kitabevi Yayınları, 1999.
- Eldem, Sedad Hakkı. *Turkish House Ottoman Period I*. İstanbul: Türkiye Anıt Çevre Turizm Değerlerini Koruma Vakfı Yayını, 1984.
- Eldem, Sedad Hakkı. *Turkish House Ottoman Period III*. İstanbul: Türkiye Anıt Çevre Turizm Değerlerini Koruma Vakfı Yayını, 1987.
- Gürkan, Haşmet Muzaffer. *Dünkü ve Bugünkü Lefkoşa*. Lefkoşa: Galeri Kültür Yayınları, 2006.
- Hasol, Doğan. *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*. İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayını, 1993.
- Hikmetağalar, Hizber. *Eski Lefkoşa'da Semtler ve Anılar*. İstanbul: Marifet Yayınları, 1996.
- Kuban, Doğan. *Türk Hayat'lı Evi*. İstanbul: T.C. Ziraat Bankası Kültür Yayını, 1995.
- Küçükerman, Önder. *Kendi Mekânının Arayışı İçinde Türk Evi*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayını, 1991.
- Küçükerman, Önder ve Şemsi Güner. *Anadolu Mirasında Türk Evleri*. İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1995.
- Lefkoşa Şehri Müze ve Eski Eserleri*. Lefkoşa: Kıbrıs Türk Müzelerini ve Eski Eserleri Sevenler Derneği Yayını, 1978.
- Salvator, A. Louis. *Kıbrıs'ın Başkenti Levkosia*. Çevirmen Vur Yektaoğlu. Lefkoşa: Galeri Kültür Yayınları, 2012.
- Turkan, Zihni. "Kıbrıs'ta İki Müze-Ev Derviş Paşa Konağı ve Saçaklı Ev", *Arredamento Mimarlık* 213 (Mayıs 2008): 124-127.
- Turkan, Zihni. "The Place of Turkish Culture of The Life in Housing Design: Example of Turkish Houses in Cyprus During the Ottoman Period". *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication* 6/3 (July 2016): 343-350.
- Yıldız, Netice. "Tarihi Çevre". *KKTC'de Çevre Sorunları Sempozyumu (17-18 Şubat 1994)*. Lefkoşa: Kıbrıs Türk Mühendis ve Mimar Odaları Birliği Yayını, 1994, 197-206.
- Yürekli, Hülya ve Ferhan Yürekli. *Türk Evi Gözlemler-Yorumlar*. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayını, 2005.



Osmanlı'da Modern Eğitimin Günümüze Ulaşamayan Bir Temsilcisi: İnşa Süreci ve Mimari Detayları ile Kırşehir Mekteb-i İdadisi

A Representative of Modern Education in the Ottoman Empire That Cannot Be Surviving Today: Kırşehir High School with Construction Precess and Architectural Details

Kadir Türkmen*

Öz

19. yüzyılda hızlı bir çöküş sürecine giren Osmanlı Devleti'nin yönetici ve aydınları devleti eski görkeminde kavuşturmak için önceliği askerî, iktisadi ve eğitim olmak üzere birçok alanda reformlar yapılmıştır. Ancak bunların içinde hiç kuşkusuz en önemlisi eğitim alanını kapsayan reformlardır çünkü eğitim bir ülkenin kalkınmışlık seviyesini gösteren unsurların başını çekmektedir. İlk başta askerî eğitim alanında başlayan bu reformlar daha sonra devlet aydınlarının halkın eğitilmesinin kaçınılmaz olmasını anlamasıyla beraber imparatorluk coğrafyasında yaşayan tüm halka yayılmaya başlamıştır. 1845 yılında ilk olarak askerî amaçla kurulan idadiler, 1869 tarihli Maarif-i Umumiye Nizamnamesi ile daha sivil bir işlev kazanmış ve II. Abdülhamid döneminde imparatorluk coğrafyasının birçok bölgesinde idadiler kurulmuştur. II. Abdülhamid döneminde kurulan bu idadilerden biri de Ankara vilayetine bağlı Kırşehir Sancağı'nda açılmıştır.

Bu çalışmada, günümüze ulaşamayan Kırşehir Mekteb-i İdadisi arşivde yer alan belgeler eşliğinde inşa süreci, mimari detayları ile ele alınarak imparatorluk dâhilinde inşa edilen idadi binaları ile değerlendirmeye tabii tutulmuş ve idadi binalarının tasarımlarından sorumlu mimarlar hakkında çıkarımlar ve tartışmalar yapılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler

Arşiv Belgeleri, İdadi, Kırşehir, Mimar, Osmanlı Mimarisi

Abstract

The administrators and intellectuals of the Ottoman Empire, which entered a rapid decline in the 19th century, made reforms in many fields, primarily military, economic and educational, to restore the state to its former glory. However, the most important of these is undoubtedly the reforms covering the field of education. Because education is the leading factor in the development level of a country. Education reforms at first that started in the military field started to spread to all the people living in the Imperial geography after the state intellectuals understood that education of the people was inevitable. The idadi school, which were established for military purposes in 1845, gained a more civic function with the *Maarif-i Umumiye* Regulation published in 1869 and During the Abdulhamid II many idadi schools established in the imperial geography. One of these İdadi schools established during the Abdulhamid II is in Kırşehir Sanjak of Ankara Province. In this study, it was evaluated with the construction process and architectural details accompanied by the documents in the archive of the Kırşehir Mekteb-i İdadisi, which has not reached the present day, and it has been evaluated with the idadi schools' buildings built within the empire and inferences and discussions about the architects responsible for the design of the idadi schools have been trying to be made.

Keywords

Architect, Archive Documents, İdadi, Kırşehir, Ottoman, Architecture

* **Sorumlu Yazar:** Kadir Türkmen (Doktora Öğrencisi), Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Antalya, Türkiye. E-posta: Kturkmen.10107@gmail.com ORCID: 0000-0001-8568-3629

Atf: Turkmen, Kadir. "Osmanlı'da Modern Eğitimin Günümüze Ulaşamayan Bir Temsilcisi: İnşa Süreci ve Mimari Detayları ile Kırşehir Mekteb-i İdadisi." *Art-Sanat*, 17(2022): 529–550. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2022.17.893286>



Extended Summary

Madrasahs and primary schools formed the basis of the Ottoman education system from its foundation to the 19th century. Primary schools were institutions where simple religious education was given in almost every neighborhood. Madrasahs, on the other hand, were institutions where this religious knowledge was transferred in more depth. With the Ottoman Empire's loss of political and military superiority over the West in the 18th century, it was understood that these two institutions were no longer capable of meeting the needs of the period. For this reason, in the last quarter of the century, it was decided to be an open-land and naval engineers academy that provide science-based education. These institutions, also known as Mühendishane-i Bahri Hümayun and Mühendishane-i Berri Hümayun, are considered to be the pioneers of modern education in the Ottoman Empire. In the process of modernization of education in the Ottoman state that *idadi's* was one of the emerged institutions. These *idadis*, which were first established for military purposes at the end of the first half of the 19th century, gained a more civilian function with the Maarif-ı Umumiye Regulation in 1869. One of these buildings whose examples became widespread in the imperial geography in the last quarter of the 19th century, During the reign of II. Abdulhamid was built in the district of Kırşehir, which is under the province of Ankara. The *İdadi of Kırşehir*, whose construction was understood to be completed in 1891 from archive documents, could not survive. However, the written and visual sources in the archive documents provide us with detailed information about the construction process and architecture of the building. First of all, it is seen on the map in the archive document where the building, which was built in 1884, is located in the Kırşehir Castle. Around the building were buildings such as the Government House, Military Office, a Hospital, a Prison, a Mosque, and a Fountain, and all these structures constituted a public space in the Kırşehir Sanjak as in many cities in the last period of the Ottoman Empire. The construction of the building, which was about to be completed in 1889, was prolonged due to financial difficulties and finally the construction was completed in 1891. However, since the necessary appointments could not be made, education could not be started, and even this building was considered to be used as a Government House, but this was not allowed. This building, whose construction was completed in 1891, started to serve its purpose in 1894. According to the information contained in the archive documents, the *Kırşehir İdadi*, which was said to be quite devastated and collapsed about 11 years after its construction, had detailed repairs first in 1902 and then in 1922 and started to serve as the *Middle School* in 1927. There is no information about when the building was destroyed. The two-storey building, which was built in 1891 in Neo-Classical Architecture style, develops around the corridor. The portico entrance, corner ledges, mouldings and windows with low arches on the facade are indispensable facade elements of the late Ottoman architecture and it is possible to see the mentioned features in all types of buildings built in this period

(administrative, educational, military, health, etc.). There is no record in the archive documents of the architect who designed the building. However, *Kırşehir İdadî* is similar to *Ankara, Yozgat and Kayseri idadis* in terms of plan and facade ornament. This similarity makes us think that these buildings were designed by the same architect. Since all the aforementioned buildings are located in the same province, it makes sense that the person who made this design was the province architect. However, the fact that the same plan and facade design is seen in Trabzon İdadî indicates that this design was made in the capital. As a generally accepted view, the İdadî Buildings built in the Ottoman Empire are attributed to Pavli Efendi, the Architect of the Maarif Nezareti. In the archive research, I conducted in this study, it was revealed that Pavli Efendi was appointed in 1893 and remained in office until 1915. Therefore, there is no relation between *Kırşehir İdadî*, which was completed in 1891 and designed much earlier than these dates, and Pavli Efendi, the Architect of the Maarif Nezaret in *Ankara, Trabzon, Yozgat and Kayseri İdadî*, who presented a typical project with this structure. Despite this, it is understood from archive documents that Pavli Efendi worked as the Architect of the Maarif Nezareti such as *Skopje, Mercan and Manisa İdadis* during his tenure. Therefore, the İdadî Buildings which were built before 1893 and after 1915 should not be attributed to Pavli Efendi. However, the fact that the *Karahisar İdadî Building*, which was built between 1914-16 and was the Building whose architect we know, was built by *Avodis Kalfa*, the Municipal Architect, supports the idea that Pavli Efendi is no longer on duty. As a result, *Kırşehir İdadî*, which I think was started built-in 1884 and was completed in 1891 and opened to service in 1894, shows a similar design to *Ankara, Trabzon, Yozgat and Kayseri idadis*, which were built in the imperial geography. Among these structures, *Kayseri and Yozgat İdadis* are lucky Although it has survived to the present day, *Kırşehir İdadî* and the *Ankara and Trabzon idadis*, who shared the same fate with it, are the cultural assets of the late period of Ottoman Architecture, unfortunately, with their monumentality, plan and facade design.

Giriş

Bilindiği üzere Osmanlı tarihçileri tarafından Erken ve Klasik Osmanlı diye tabir olunan ve yaklaşık 400 yıllık bir zaman dilimini kapsayan çağda, devlet eğitim sisteminin temelini -halkın her sınıfına açık olmayan acemi oğlanlar ve Enderun mektepleri sayılmazsa- sıbyan mektepleri ile medreseler oluşturmaktaydı. Geleneksel eğitim olarak yorumlanan bu kurumlarda ağırlıklı olarak din dersleri verilmekteydi. Ancak 18. yüzyıl sonlarına gelindiğinde mağlup olunan savaşlar neticesinde silah teknolojisi ve askerî eğitim alanında Avrupa'nın üstünlüğü tamamen kabul edilmiş ve Avrupa'dan silah teknolojisi alıntısı düşünülse de bu durumun dışa bağımlılığı artıracağı fikrine kanaat getirilmiştir.¹ 18. yüzyıl sonunda açılan ve eğitimde askerî öncüler olarak kabul edilen mühendishanelerin temel alt yapısını oluşturan fikir de budur: teknolojinin bilimsel temellerini öğrenmek.² Günümüzde lise eğitimine denk gelen idadilerin de esasen ilk kuruluş amacı askerîdir. 1845 yılında alınan karar neticesinde sadece ordu karargâhının bulunduğu vilayet merkezlerinde idadilerin açılması ve mezun olan öğrencilerin Mekteb-i Harbiye'ye gönderilmesi kararlaştırılmıştır.³ Gazi Mustafa Kemal'in de eğitim gördüğü Manastır Askerî İdadisi bu karardan iki yıl sonra kurulmuştur.⁴ Pek çoğu II. Abdülhamid Döneminde inşa edilen ve rüştiye eğitiminden sonra devam edilecek bir orta eğitim kurumu olan idadilerin temeli ise Osmanlı eğitim sisteminde bir dönüm noktası olan 1869 tarihli *Maârif-i Umûmiye Nizamnâmesi*'nde atılmıştır.⁵ Nizamnameye göre imparatorluk dâhilinde 1000 haneli her kasabada rüştiye eğitiminden sonra devam edilecek idadi mekteplerinin açılması öngörülmüştür. Öğrenim süresi üç yıl olarak kabul edilen idadilerde Türkçe, yazı ve kompozisyon, Fransızca, Mantık, Coğrafya, Tarih, Cebir, Tabiat Bilimleri gibi dersler verilmesi planlanmıştır. Ancak imparatorluk coğrafyasında idadilerin yoğunlaşması bu nizamnameden yaklaşık yirmi yıl sonra mümkün olmuştur. İlk olarak 1872 yılında İstanbul'da açılan idadiyi takiben, 1873 yılında Larissa'da (Yenişehir), 1882'de Yanya vilayeti merkezinde ve Beyrut'ta ilk defa idadi mektepleri tesis edilmiştir.⁶ İdadi mekteplerinin taşra sathında yaygınlaşmasını tetikleyen -Kırşehir Mektebi İdadisi'nin inşası için de geçerli olan- gelişmeler 1884 yılında yaşanmıştır. Aynı yıl içerisinde eğitim alanında kurumsallık düşüncesi ile vilayet maarif meclisleri kurulmuştur. 1884 yılında Harbiye Nezareti'nin Bâb-ı Âli'ye gönderdiği yazıda başkentte yer alan Mülkî Tıbbiye'nin henüz yetersiz olduğu ve bunun için ordu karargâhlarının bulunduğu yerlerde idadi

1 Halil İnalçık, "Siyaset, Ticaret, Kültür Etkileşimi", *Osmanlı Uygurluğu*, c. 2 (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2004), 1050-1051.

2 Selçuk Akşin Somel., *Osmanlı'da Eğitimin Modernleşmesi (1839-1908) İslamlaşma, Otokrasi ve Disiplin* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2010), 41.

3 Somel, *Osmanlı'da Eğitimin Modernleşmesi (1839-1908) İslamlaşma, Otokrasi ve Disiplin*, 44.

4 Yıldırım Özbek, "Tanzimat Sonrası Osmanlı Eğitim Yapıları", *Osmanlı Sanatında Değişim ve Dönüşüm* (İstanbul: Literatür Yayıncılık, 2019), 333.

5 Ekmeleddin İhsanoğlu, "Osmanlı'da Eğitim", *Osmanlı Uygurluğu*, c. 1 (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2002), 344.

6 Somel, *Osmanlı'da Eğitimin Modernleşmesi (1839-1908) İslamlaşma, Otokrasi ve Disiplin*, 158.

mekteplerinin açılmasının kararlaştırıldığı belirtilmiş ve bu karar neticesinde 1892 yılına gelindiğinde Osmanlı taşrasında idadilerin sayısı 34'e ulaşmıştır.⁷ Ancak bir bölgede idadinin kurulması doğrudan o vilayette veya sancakta yeni bir bina inşa edilmesini gerektirmemektedir. Örneğin Şam'da kurulan idadi için bir tüccar konağı, Kayseri'de kurulan idadi için Seyfullah Efendi Konağı,⁸ Karahisar-ı Sahip,⁹ Adana,¹⁰ Denizli,¹¹ ve Mardin¹² örneklerinde ise mevcut rüştiye binaları idadi eğitimi için tahsis edilmiştir. Kayseri, Karahisar-ı Sahip ve Denizli örneklerinde mevcut binalar yetersiz gelince idadi binalarının kendi işlevi için tasarlanmış yeni binalara geçiş yapılmıştır.

İnşa Süreci ve Mimarisi ile Kırşehir Mekteb-i İdadisi

Kırşehir Mekteb-i İdadisi ile ilgili Başkanlık Osmanlı Arşivinde yer alan en erken tarihli kayıt, 1 Aralık 1889 tarihli belgedir. Belgeye göre, 1889 tarihinden evvel inşasına başlanan Kırşehir İdadisi için verilen tarihe kadar 170.850 kuruş harcanmasına rağmen inşaatın henüz sona ermediği ve yarım kalan inşaat için yapılan ikinci keşfe göre inşaatın 92.380 kuruşa sonlanacağı, bu ücretin de “mahalli hisse maarif mevcudiyetinden” karşılanacağı bildirilmiş ve konu padişahın iradesine sunulmuştur. 3 Aralık 1889 tarihinde gereğinin yapılması konusunda Sultan II. Abdülhamid tarafından irade çıkmıştır.¹³ İnşaatın 1891 yılında sonlandığı ancak resmi açılışın yapılmadığını arşiv belgelerinden takip etmek mümkündür. Konu ile ilgili olarak 14 Haziran 1891 tarihli belgede inşaatı reside-i hitam (bitmiş/sona ermiş) olan Kırşehir Mekteb-i İdadisi'nin gerekli muallim tayinleri yapılmadığından bahisle resmi açılışının gerçekleştirilemediği bildirilmiş ve gerekli muallimlerin tayin işlemi tamamlanana kadar aylık 100 kuruş maaşla mektebi muhafaza edecek bir bekçinin atanması talep edilmiştir.¹⁴ 1892 tarihinde yapının resmi açılışının ve gerekli muallim tayinlerinin henüz yapılmadığı görülmektedir. 20 Mart 1892 tarihli belgeye göre hayli harap olan ve yeniden inşası gündeme gelen Kırşehir Hükümet Konağı binasının, inşası bitmiş ancak muallim tayini yapılmamış olan idadi binasına taşınması fikri ortaya atılmıştır.¹⁵ Ancak 29 Mart 1892 tarihli belgede idadi binasının terkinin mümkün olmadığı ve hükümet konağı

7 Somel, *Osmanlı'da Eğitimin Modernleşmesi (1839-1908) İslamlaşma, Otokrasi ve Disiplin*, 155-158.

8 Özbek, *Tanzimat Sonrası Osmanlı Eğitim Yapıları*, 333.

9 Kadir Türkmen, “Tanzimat’tan Sonra Karahisar-ı Sahip Sancağı’nda Türk Mimarisi (1839-1923)”, (Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi, 2020), 417-420.

10 Abdullah Şevki Duymaz, “Adana İdadisi”, *Tarihte Adana ve Çukurova*, c. III (Adana: Akademisyen Kitabevi, 2016), 518.

11 Tahir Kodal, *Cumhuriyet Dönemi'nde Denizli (1923-38)*, (Denizli: Denizli Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, 2017), 118.

12 Gökhan Baydaş, “Diyarbakır ve Mardin'deki Tarihi Kamu Yapıları”, (Doktora Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi 2007), 153-154.

13 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), İrade Meclis-i Mahsus (I.MMS) 108/4639, 09 Rabiulahir 1307 (3 Aralık 1889)

14 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Maarif Nezareti Mektub-i Kalemi (MF.MKT), 129/126, 22 Zilhicce 1308 (29 Temmuz 1891)

15 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Maarif Nezareti Mektub-i Kalemi (MF.MKT), 138/56, 28 Ramazan 1309 (26 Nisan 1892)

için daha münasip bir mahallin tedarik edilmesi gerektiği bildirilmiştir.¹⁶ 1893 yılına gelindiğinde yeni inşa edilen idadi binasında eğitim hizmetinin hâlâ verilmediği görülmektedir. Bu tarihlerde *Ankara Vilayet Salnamesi*'nde, Kırşehir Rüştîye Mektebi'ne kayıtlı öğrencilerin ve görev yapan muallimlerin sayısı verilmiştir. Nihayet 1894-1895 yılı öğretim yılında Kırşehir İdadisi, Ankara Vilayet Salnamesi'nde kendine yer bulmuştur. İdadi binasında 129 öğrenci ve 10 görevli (memur-muallim) olduğu belirtilirken Kırşehir Rüştîye Binası cetvelden çıkarılmıştır.¹⁷ Dolayısıyla 1891 tarihinde inşası biten idadi binası, rüştîye eğitimini de içine alarak 1894 yılında hizmete girmiştir. 1891 yılında inşası son bulan Kırşehir İdadi Binası, on bir yıl sonra bir sepetten ötürü harap olmuş ve 1902 yılında tamir edilmesi konusu gündeme gelmiştir. Yapılan keşfe göre yapının 43.456 kuruş 4 santim masrafla tamir edilmesi için bir aylık süre ile münakasaya konulduğu ancak tamir için talep çıkmadığı ve biraz daha vakit kaybedilirse Kırşehir Mekteb-i İdadi Binası'nın "bütün bütün harabiyete yüz tutacağı" bildirilmiş, bu yüzden yapı için gerekli tamiratın emaneten yapılması talep edilmiştir.¹⁸ 1891 yılında 263.230 kuruşa inşa edilen yapının henüz on bir yıl sonra bu denli harap olması ilginçtir. Arşiv kayıtlarından ve vilayet salnamelerinden edinilen bilgilerde bu tarihlerde Kırşehir'de meydana gelen bir yangının veyahut depremin olmadığı da söylenebilir. Başkanlık Cumhuriyet Arşivlerinde Kırşehir Mekteb-i İdadisi ile ilgili 1927-1928 tarihli bir dizi belge bulunmaktadır. Belgelerde planı ve fotoğrafı da bulunan yapının *Orta Mektep* olduğu yazılıdır. "Bina hakkında suallerin cevabı" başlıklı yazışmada bina ile ilgili detaylı bilgiler yer almaktadır. Belgede sorulan bazı sualler ve cevapları şu şekildedir (G. 1)¹⁹:

16 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Maarif Nezareti Mektub-i Kalemi (MF.MKT), 139/76, 29 Ramazan 1309 (27 Nisan 1892)

17 Nurhan Mıstanoğlu, "XIX. Yüzyılın İkinci Yarısında Kırşehir Sancağı", (Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi 2004), 54.

18 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Maarif Nezareti Mektub-i Kalemi (MF.MKT), 662/30, 22 Cemazeyilahir 1322 (3 Eylül 1904)

19 Başkanlık Cumhuriyet Arşivi (BCA), 180-9-0-0-0 / Genel Planları, 97, 473/1, 30 Nisan 1927-18 Mart 1928

S6: Mektep olarak yapılıp yapılmadığı? C: Mektep olarak yapılmıştır.

S7: Mektebe elverişli olup olmadığı? C: Elverişlidir.

S8: Leyliye müsait olup olmadığı? C: Leyliye müsaittir.

S9: Azami hesabıyla kaç talebe için leyli olabilir. C: 150-200 talebe için leyli olabilir.

S10: Azami hesabıyla kaç sınıfa müsaittir? C: Lisenin her iki devresine ait 6 sınıfa müsaittir.

S11: Bahçesi var mıdır? Var ise ölçüsü ne kadardır? Kâfi midir? Vardır: 60*100:6000. Kâfidir.

S12: Bahçesi elverişli mi?

S13: Mekteb tevsih edilebilir mi?

S14: Bahçe tevsih edilebilir mi?

S15: Su taksimatı nasıldır? C: Önünde bir çeşme vardır. Bu çeşmenin suyundan üç mahale su ayrılır.

S16: Müberralar Nasıldır?

S17: Abdesthaneler şeriata haiz midir? Kaç tanedir? Talebe mukarreratına göre adedi Kâfi midir? C: Haizdir. Bina dahilinde iki haricinde on tane helâ vardır. Talebeye kâfidir.

S18: Hamam ve duş gibi şeyler var mıdır? C: Yoktur.

S19: Kışlık teneffüşhane var mıdır? C: Alt ve üst kat salonları gayet geniş olup kışın talebeler burada teneffüs eder.

S20: Binadan azami istifade için kaç lira mesarifle tamiri lazımdır. C: Binadan azami istifadesi için 2000 lira kadar bir para lazımdır.

S21: Tamir için tekalifler var mıdır, tarih ve numarası nedir? C: Tekalif yoktur.

S22: Tamir için keşif yapılmış mıdır? C: Yapılmamıştır.

Yapının ne zaman orta mektep olarak kullanılmaya başlandığı hakkında bir bilgi yer almamakla birlikte 1927 yılında orta mektep olarak işlevini sürdürdüğü belirtilmektedir. Belgelerde, yapının 1891 yılında inşa edildiği ve en son 1922-1923 tarihinde onarım gördüğü belirtilmiş ve buna ilaveten 1927-1928 tarihi için 2000 lira daha sarf edilerek tamirinin gerekli olduğu ancak tamir için ulaşılmış bir teklifin yapılmadığı bildirilmiştir.

Yapının inşasına ne zaman başlandığına dair arşivde belge bulunamamıştır. Ancak yukarıda belirtildiği gibi, 1884 yılında Harbiye Nezareti'nin Bâb-ı Âli'ye gönderdiği bir yazı neticesinde Ordu Karargâhlarının bulunduğu yerlerde idadi okullarının açılması kararlaştırılmıştır.²⁰ Kırşehir'de idadi kurulması fikrinin bu konu ile ilişkisi olduğu düşünülmektedir. Çünkü 1882 yılında Kırşehir Sancağı'nda dört bölükten oluşan ve bünyesinde 1 binbaşı, 8 yüzbaşı, kolağası, tabur kâtibi, deppoy memuru, tüfenkçi ve 4 mülazımdan oluşan bir taburla; 1 binbaşı, 2 yüzbaşı, 10 mülazım, kolağası, tabur kâtibi, debboy memuru ve 240 kişiden oluşan bir 3. sınıf tali taburu yer almaktaydı.²¹ Dolayısıyla 1884 yılında alınan bu karardan sonra Kırşehir'de bir idadi binasının inşası gündeme gelmiş olmalıdır. Yukarıda da bahsedildiği gibi 1889

20 Somel. *Osmanlı'da Eğitimin Modernleşmesi (1839-1908) İslamlaşma, Otokrasi ve Disiplin*, 155.

21 Nurhan Mıstanoğlu, "XIX. Yüzyılın İkinci Yarısında Kırşehir Sancağı", 44.

yılında yarım kalan inşaatın tamamlanması için ikinci bir keşif yapılmış ve yapı 1891 yılında tamamlanmıştır. Bu bağlamda yapının inşa süreci için 1884-1891 tarihlerinin önerilmesi uygun olacaktır.

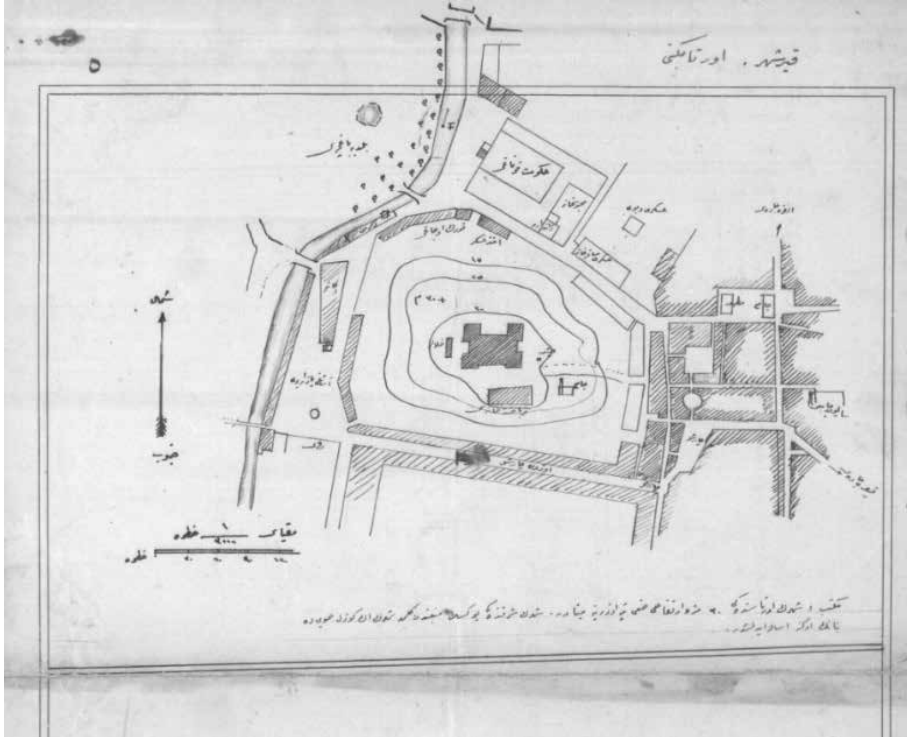
Günümüze ulaşamayan ancak Başkanlık Osmanlı ve Cumhuriyet Arşivlerinde fotoğrafları, çizimi ve inşa edildiği bölgenin haritası yer alan yapının mimari kurgusu hakkında çıkarımlar yapmak mümkündür. Fotoğraflardan ilki tarihsizdir. Altında bulunan yazıda “Kırşehir Mekteb-i İdadisi Resmidir” ifadesine yer verilmiştir.²² Yapı ile ilgili plan, fotoğraflar ve harita ise 1927-1928 tarihinde yapı orta mektep olarak kullanılırken düzenlenmiş olmalıdır çünkü konu başlığında “Kırşehir Orta Mektep” ifadesi bulunmaktadır.²³

1927-1928 tarihli belge, Kırşehir Sancağı'nın haritasını içermektedir. Bu haritaya göre idadi binası, Kırşehir Kalesi'nin merkezine inşa edilmiştir. Yapının çevresinde birçok dini, ticari ve kamu işlevli mimari eser mevcuttur. Haritaya göre idadi binasının kuzeyinde Kırşehir Hükümet Konağı, Mahpushane, Ahz-ı Asker, Türk Ocağı, kuzeybatısında Asker-i Debboy, Askerî Misafirhane, güneyinde Gurebâ Hastanesi, doğusunda Camii (Kale Camii) ve çeşme batısında ise dükkânlar yer almaktadır. Bu bağlamda Yasemin Avcı'nın Konya, Edirne, Trabzon, Ankara ve İzmir için vurguladığı Tanzimat ile gelişen hükümet konağı odaklı kent meydanı kavramının Kırşehir Sancağı için de geçerli olduğunu söylenebilir.²⁴ Haritadan da anlaşıldığı üzere Kırşehir'de hükümet konağı civarında askerî ve ticari mekânlar, eğitim ve sağlık kurumları gelişim göstermiş ve tüm bu yapılar bir kamusal alanı oluşturmuştur (G. 2).

22 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Fotoğraflar (FTG.F). 1626, Tarihsiz

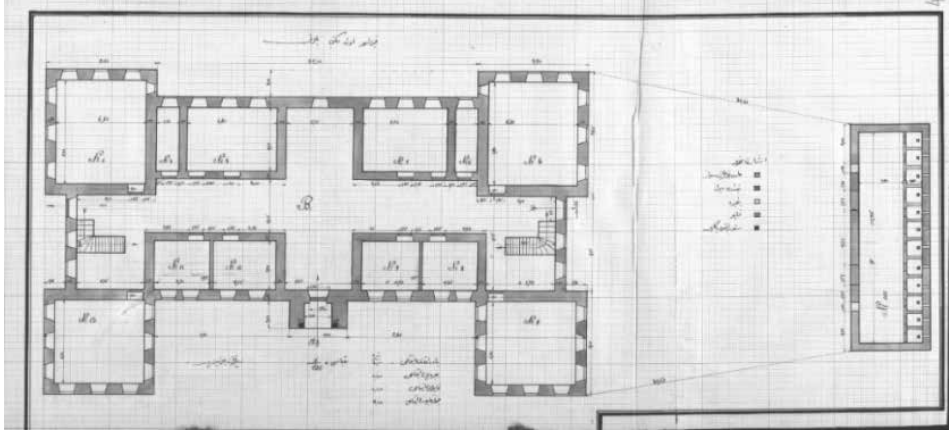
23 Başkanlık Cumhuriyet Arşivi (BCA), 180-9-0-0-0 / Genel Planları, Dosya No: 97/473-1, 30 Nisan 1927-18 Mart 1928

24 Yasemin Avcı, *Osmanlı Hükümet Konakları Tanzimat Döneminde Kent Mekânında Devletin Erki ve Temsili*, (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları 2016), 49-205.

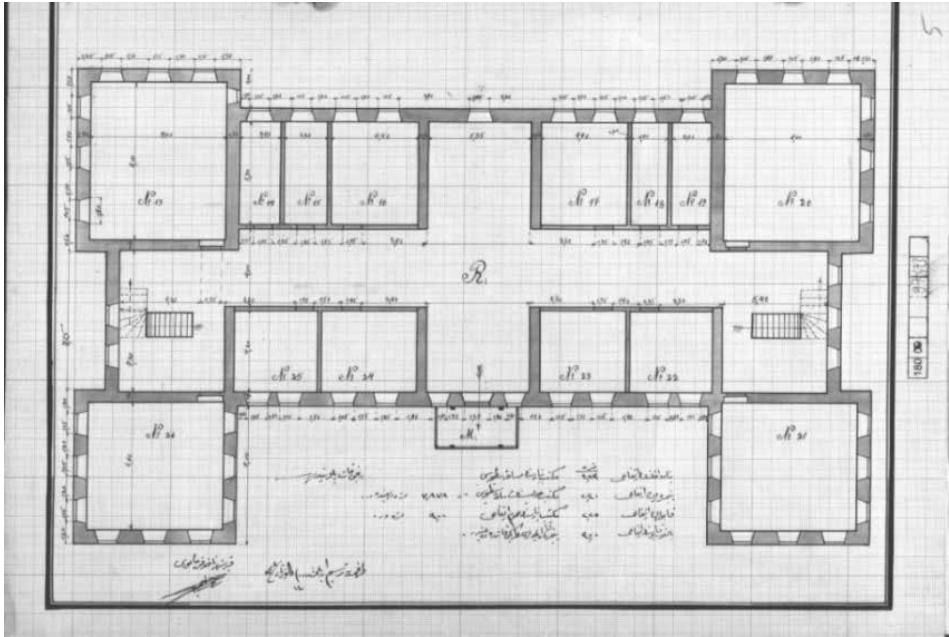


G. 2: Kırşehir Sancağı Haritası (Başkanlık Cumhuriyet Arşivi BCA), 180-9-0-0-0 / Genel Planları, Dosya No: 97/473-1, 30 Nisan 1927 – 18 Mart 1928)

1927 tarihli çizimden, 24.60m x 41.10m ölçülerinde olduğu anlaşılan ve iki katlı olarak inşa edilen yapı, dikdörtgen planlı ana kütlede dört köşesine eklenen köşe çıkıntılarında oluşmaktadır. Sualler kısmında taş malzemeden inşa edildiği belirtilen yapının cephelerinin yüzeyi sıvalıdır. Dolayısıyla taş malzemenin türü hakkında bir çıkarım yapılamamaktadır. Fotoğraflardan anlaşıldığı kadarıyla dikdörtgen ana kütle ve her köşedeki çıkıntılar ayrı ayrı dört yana eğimli, kiremit kaplı kırma çatı ile örtülmüştür. Kırşehir İdadisi, Anadolu'da inşa edilen birçok idadi binası gibi koridor etrafında gelişim göstermiştir. Yapıda giriş kapısından sonra ulaşılan haçvari koridor birbirinden farklı boyutlardaki mekânlara dağılımı sağlamıştır. Yapının ön cephesinde hem alt kata hem de üst kata ayrı ayrı girişler verilmiştir. Ayrıca koridorun iki yanındaki merdivenler kat bağlantısını sağlamaktadır. Alt ve üst katın bakışımli olarak tasarlandığı yapıda köşelerdeki mekânlar diğerlerine nazaran daha büyük olmasından dolayı sınıf olarak düşünülmüş olmalıdır. Koridora paralel uzanan küçük boyutlu mekânların ise derslikten ziyade yatakhane, laboratuvar, kütüphane, idari mekân, helâ ve muallim odası gibi birimler olduğu düşünülse de buna dair kesin bir ipucu yoktur (**G. 3**, **G. 4**)



G. 3: Kırşehir Mekteb-i İdadisi Zemin Kat Planı (Başkanlık Cumhuriyet Arşivi (BCA), 180-9-0-0-0 / Genel Planları, Dosya No: 97/473-1, 30 Nisan 1927-18 Mart 1928)



G. 4: Kırşehir Mekteb-i İdadisi Birinci Kat Planı (Başkanlık Cumhuriyet Arşivi (BCA), 180-9-0-0-0 / Genel Planları, Dosya No: 97/473-1, 30 Nisan 1927-18 Mart 1928)

Neo-Klasik Mimarının hâkim olduğu yapının cephesi son dönem Osmanlı mimarlığının etkileri ile donatılmıştır. Öncelikle ön cephenin ortasında yer alan ve zemin kata girişi sağlayan revakın iki yanına yerleştirilen ve birinci kattaki hole açılan barok karakterli, iki kollu merdiven, cephenin en dikkat çekici ögesidir. Daha erken tarihli görselde birinci kat girişinin revaksız olması inşaatın tam anlamıyla bitmediğine işaret etmektedir. Oysa 1927 tarihli görselde yapının birinci katında üçgen alınlıklı revaklı

bir girişin varlığı belirgindir. Bu özelliklerin haricinde yapının her cephesine simetrik olarak yerleştirilen çok sayıdaki basık kemerli pencerelerin söve ve lentoları dışa taşkın olarak tasarlanmıştır. Son dönem yapılarının vazgeçilmez cephe elemanı olan silmeler kademeli olarak tasarlanmış ve zemin kat ile birinci kat, birinci kat ile çatıyı ayırarak bütün cepheyi dolanmıştır. Muhtemelen 1890'lı yıllara ait olan görselde belirgin olan bir diğer husus da köşelere yerleştirilen plasterlerdir. Köşelerde iki kat boyunca devam eden bu plasterler yapıyı görkemli kılmıştır (G. 5).



G. 5: Kırşehir Mekteb-i İdadisi Cepheden Görünüm (Başkanlık Cumhuriyet Arşivi (BCA), 180-9-0-0-0 / Genel Planları, Dosya No: 97/473-1, 30 Nisan 1927-18 Mart 1928)

Değerlendirme

Osmanlı'da eğitim modernleşmesinin bir neticesi olarak ortaya çıkan ve hükümet konakları ile dönemin başat yapılarından olan idadi binalarının ağırlıklı olarak iki katlı inşa edildikleri görülmekle birlikte tek ve üç katlı örnekleri de mevcuttur. Söz gelimi ilk inşa aşaması 1903-1904 yılına tarihlendirilen Kayseri İdadisi²⁵ ve 1890-1898 yılına tarihlendirilen Amasya İdadisi²⁶ tek katlı idadi binalarına, 1887 yılında inşa edilen Selanik ve 1904 yılında inşası tamamlanan Üsküp İdadileri²⁷ ise üç katlı idadi binalarına örnek olarak verilebilir. Bu istisnai örnekler dışında Anadolu ve Bal-

25 Yıldırım Özbek, "Seyfullah Efendi Konağı'ndan İdadiye: Kayseri İdadisi", *Prof. Dr. Harun Güngör Armağanı* (İstanbul: Kesit Yayınları, 2010), 297-300.

26 Emre Kolay, "Arşiv Belgeleri Işığında Amasya Mülkiye İdadi Mektebi Binası", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 12/64 (2019), 319.

27 Özbek, "Tanzimat Sonrası Osmanlı Eğitim Yapıları", 337-338.

kan coğrafyasında inşa edilen idadi binalarının ağırlıklı iki katlı olarak tasarlandığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Özgüven, idadi binaları için üç plan tipinin varlığından bahsetmiştir.²⁸ Ancak genel hatları ile bakıldığında idadi binalarında iki farklı plan tipi karşımıza çıkmaktadır. Buna göre idadi binalarını, *koridor etrafında gelişim gösteren idadi binaları* ve *iç avlulu idadi binaları* olarak iki başlıkta gruplandırabiliriz. Üstelik avlu/koridor düzeni sadece idadi binalarının tasarımı için değil son dönem Osmanlı kamu yapılarının birçoğu için geçerliliği olan bir durumdur. Burada, Özgüven'in belirttiği üçüncü tipin koridorun formundan kaynaklandığını söylemek gerekmektedir. Koridor etrafında gelişim gösteren idadilerde, koridorun bazen T formunda bazen de haçvari formda olduğu görülür. T formulu koridor etrafında gelişen idadi binalarında giriş kapısından bir hole, holden ise sınıflara ve diğer mekânlara dağılımı sağlayan koridora ulaşılmaktadır. Adana İdadisi²⁹, Kastamonu İdadisi³⁰ ve Karahisar-ı Sahip İdadisi bu tipe örnek olarak verilebilir. Bu tip idadi binalarında üst kata çıkış merdivenin giriş aksına yerleştirildiği görülmektedir. Haçvari bir koridor etrafında gelişim gösteren idadi binalarında ise merdiven yine giriş aksına konumlanmakla birlikte dik koridorun paralel bir koridor ile kesiştiği ve mekânların paralel koridorun etrafında sıralandığı görülür. Isparta İdadisi³¹ ve aynı tip proje arz eden Kayseri, Yozgat (G. 6) ve Kırşehir İdadileri bu tip idadilere örnek olarak verilebilir. Isparta İdadisi'ni bir kenara bırakırsak Ankara Vilayeti dâhilinde inşa edilen 1885-1890 tarihli Ankara,³² 1891 tarihli Kırşehir, 1895-1896 tarihli Yozgat ve 1903-1904 tarihli Kayseri İdadilerinin birer tip proje arz ettiği görülmektedir (G. 7, G. 8, G. 9) Bu dört yapıda da dikdörtgen planlı ana kütlelerin dört köşesine eklenen çıkıntılar ve sınıf sayıları birebir tasarım sergilemektedir. Ankara, Kayseri ve Yozgat örneklerinden farklı olarak Kırşehir İdadisi'nde giriş aksının karşısında apsisi andıran bir bölüm yoktur. Aynı vilayette inşa edilen bu idadiler haricinde resmi açılışı 1887 tarihinde yapılması planlanan Trabzon İdadisi'nin³³ ismini verdiğimiz Ankara, Kırşehir, Yozgat ve Kayseri İdadileri ile benzer cephe kurgusuna sahip olduğundan aynı tip projenin ürünü olduğu söylenebilir. İdadi binalarında görülen ikinci tip, iç avlulu plan şemasıdır. 1892 tarihli Sivas, 1899 tarihli Aydın³⁴, 1902 tarihli Niğde, 1915 tarihli Denizli idadileri iç avlulu plan şemasında inşa edilmiş örneklerdir.

28 Burcu Özgüven, "İdadi Binaları", *Tarih ve Toplum* 82 (1990), 45.

29 Duymaz, "Adana İdadisi", 513-530.

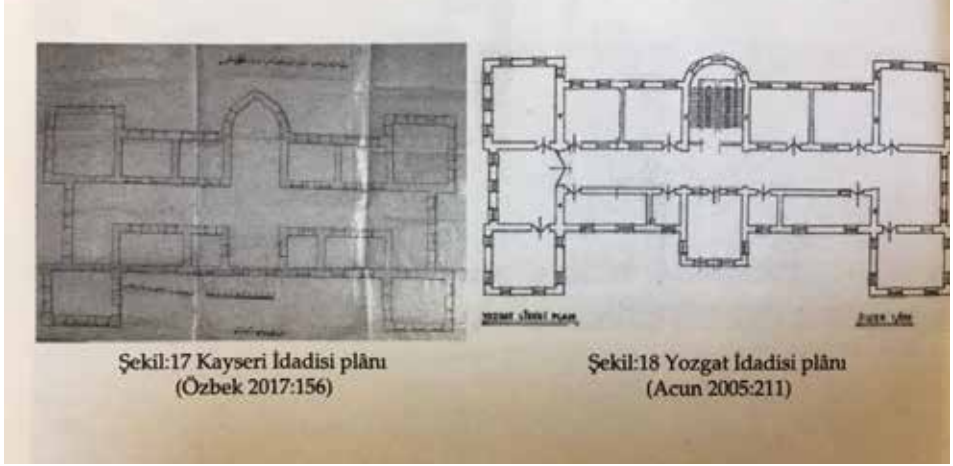
30 Lütfiye Göktaş Kaya ve Muhammet Özkurt, "19. ve 20. Yüzyıl Osmanlı Dönemi Eğitim Yapıları: Kastamonu Merkez Mekteb-i İdadi, Mekteb-i Sanayi, Rum Mektebi", *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi* 6/73 (2018), 42.

31 Abdullah Şevki Duymaz, "Isparta İdadisi", *Osmanlı Mirası Araştırma Dergisi* 4/9 (2007), 43-56.

32 Halim Demiryürek, "1913-1914 Ders Senesinde Ankara Sultanisi", *Tarih Okulu Dergisi (TOD)* 11/XXXVI (2018), 229.

33 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Yıldız Umumi (Y.PRK.UM), 10/56, 16 Safer 1305 (3 Kasım 1897).

34 Muzaffer Yılmaz, "Aydın'da Türk Devri Kamu Yapıları" (Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, 2015), 132.



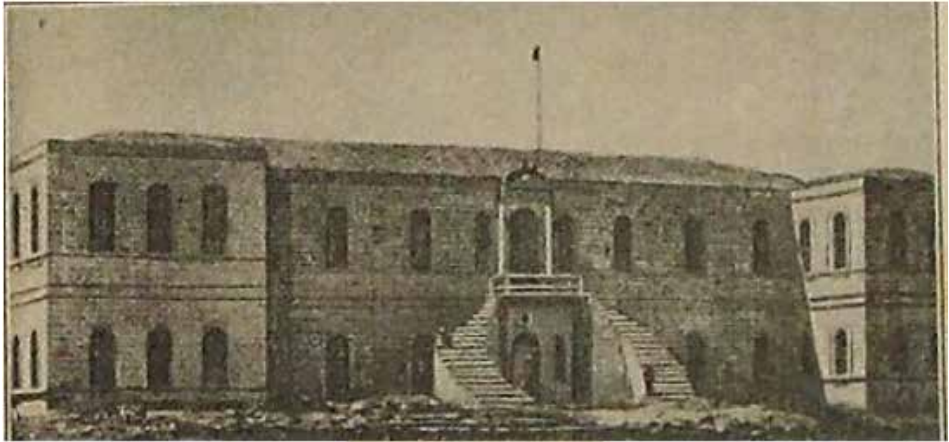
G. 6: Kırşehir Mekteb-i İdadisi ile Tip Proje Arz Eden Kayseri ve Yozgat İdadileri (Özbek, “Tanzimat Sonrası Osmanlı Eğitim Yapıları”, 342)



G. 7: Kırşehir Mekteb-i İdadisi (Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Fotoğraflar (FTG.F). 1626, Tarihsiz)



G. 8: Kayseri Mekteb-i İdadisi
(Özbek, “Seyfullah Efendi Konağı’ndan İdadkiye: Kayseri Lisesi”, 297-307)



G. 9: Ankara Mekteb-i İdadisi
(Demiryürek, “1913-1914 Ders Senesinde Ankara Sultanisi”, 277)

Osmanlı coğrafyasında inşa edilen ve tarihleri 1885 ile 1910 arasına uzanan idadi binaların cephe tasarımlarına Neo-Klasik Mimari hâkimdir. Simetrik cephe kurgusunun görüldüğü yapılarda pencereler genelde basık veya yarım daire kemerli olarak tasarlanmıştır. Yapıların en gösterişli bölümü ise genelde ön cephenin ortasına yerleştirilen ve cepheyi simetrik olarak ikiye bölen revaklı girişlerdir. Kırşehir İdadisi'nin yanı sıra Kayseri, Sivas, Halep, Selanik, Üsküp, Yozgat İdadileri³⁵, Isparta ve Adana İdadileri'nde³⁶ simetrik cephe kurgusu ve revaklı girişi görmek mümkündür. Bu özel-

35 Özbek, “Tanzimat Sonrası Osmanlı Eğitim Yapıları”, 335-341.

36 Duymaz, “Adana İdadisi”, 513-530; Duymaz, “Isparta İdadisi”, 47.

liklerin yanı sıra cephelerde yer alan köşe çıkmaları, beden duvarlarından öne doğru taşıntı yapan saçaklar, kat ayrımı yapan silmeler hem idadi binalarının hem de son dönem Osmanlı mimarlığının en önemli cephe özellikleridir. İdadi binalarının cepheleri için geçerli olan ikinci mimari üslup ise Milli Mimarlık Akımıdır. 1914-1916 tarihinde inşa edilen Karahisar-ı Sahip İdadisi'nde sivri kemerli pencereler ve pencere aralarındaki çini süslemeler, yapıyı kuşatan geniş saçaklar³⁷, 1915 tarihinde inşa edilen Denizli İdadisi'nde³⁸ sivri kemerli pencereler, kemer üzengi seviyesinde yatay hat oluşturan silmeler, geniş saçaklar Milli Mimarlık Akımı esintileri sunmaktadır.

İdadi Binalarında Mimar Sorunsalı ve Maarif Nezareti Mimari Maksidar Pavli Efendi

Mevcut çalışmalarda idadi binalarının mimarlarına dair kesin bilgiler bulunmamaktadır. Özgüven'in belirttiği gibi H 1316 (M 1898-1899) tarihli *Maarif Salnamesi*'nde Nezaret Mimarı olarak Pavli Efendi'nin adı geçmekte ve bu yüzden idadi binalarının tasarımı Pavli Efendi'ye atfedilmektedir.³⁹ Bununla paralel olarak arşiv vesikalarında da Pavli Efendi'ye dair kayıtlar bulunmaktadır. Bu kayıtlardan ilki ve en erken tarihli Üsküp İdadisi ile ilgilidir. 1891 yılında kurulan ve geçici olarak bir binada faaliyet gösteren Üsküp İdadisi'nin artık ihtiyaca cevap vermemesinden dolayı yeni bir bina inşası gündeme gelmiştir.⁴⁰ Yeni inşa edilecek idadi binası için 665.653 kuruşluk bir keşif yapılmış ve bunun Dersaadet'e gönderilen 754.000 kûsur kuruştan tesviye edilmesi 27 Ekim 1896 tarihinde talep edilmiştir. Şura-yı Devlet'ten 16 Kasım 1896 tarihinde kaleme alınan yazıda bu masrafın Dersaadet'e gönderilen 754.000 kuruştan değil Üsküp vilayetinin 1312 senesi öşür vergisi hisse ianesinden olan bir milyon kûsur kuruştan karşılanması uygun görülmüştür.⁴¹ 1901 tarihinde Üsküp İdadisi'nin inşa edilmekte olduğuna dair bir belge vardır. Ancak yapının inşaatı devam ederken hâlâ tanzim ettirilen keşif defterinin tartışıldığı görülmektedir. 15 Eylül 1901 tarihli belgeye göre, iki katlı olarak inşası kararlaştırmış olan Üsküp İdadisi'nin Maarif Nezareti Mimarı Raafetli, Pavli Efendi marifetiyle ma-teferruat tersim olunan keşif defterinin 995.807 kuruş, taşraca tersim kılınan keşif defterinin ise 977.089 kuruş olarak düzenlendiği ve arada 18.000 kûsurluk farktan doğan uyuşmazlığın olduğu ve bu nedenle inşaatın Pavli Efendi'nin düzenlediği resim ve keşif defteri uyarınca devam etmesi gerektiği bildirilmiştir.⁴² Bu yazışmalardan anlaşıldığı üzere Üsküp İdadisi, 1896 yılında yapılan keşfe göre değil, 1901 yılından önce Pavli Efendi'nin yaptığı resim ve keşif

37 Kadir Türkmen, "Tanzimat'tan Sonra Karahisar-ı Sahip Sancağı'nda Türk Mimarisi (1839-1923)", 399-420.

38 Selda Özgün, "Denizli'deki Kamu Yapıları (1876-1940)", (Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, 2000), 27.

39 Özgüven, "İdadi Binaları", 45.

40 Mucize Ünlü, "II. Abdülhamid Döneminde Üsküp'te İmar Faaliyetleri", *GAMER I* (2012), 173.

41 Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), İrade Maarif (İ.MF), 4/24, 01 Recep 1314 (6 Aralık 1896).

42 Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Maarif Nezareti Mektubi Kalemi (MF.MKT), 582/21, 11 Cemazeyilahir 1319 (25 Eylül 1901)

defterince inşa edilmiştir. Pavli Efendi'nin Üsküp İdadisi haricinde de görev aldığı yapılar bulunmaktadır. Söz konusu 1901 tarihli belgede Mercan İdadisi tamirâtı için Şehr-i Emaneti Mimarı *Hacı Tahir Bey* tarafından düzenlenen keşif defterinin Nezaret Mimari Pavli Efendi tarafından talep edildiği beyan edilmiş ve altına "Nezaret-i Celile Mimari" *Maksidar Pavli 1311* mührü vurulmuştur (G. 10).⁴³ Pavli Efendi'ye dair bir başka kayıt, 9 Haziran 1902 tarihli'dir. Belgede hangi vilayet veya sancak dâhilinde olduğu belirtilmeyen Dârülmualimât'ın genişletilmesi için Mimar Pavli Efendi'nin görevlendirildiği belirtilmiştir.⁴⁴ Pavli Efendi ile ilgili arşivde yer alan bir diğer kayıt 27 Mayıs 1909 tarihli belgedir. Belgeye göre Manisa İdadisi'nin tamiri için Nezaret Kalfası Pavli Efendi'nin Manisa'ya hareket ettiği belirtilmiştir.⁴⁵ Maarif Nezareti'nde Pavli Efendi ile ilgili vesikalarda yer alan son kayıt, Şubat 1915 tarihli olup Pavli Efendi'nin görevden azledildiği ile ilgilidir.⁴⁶ Pavli Efendi'den bağımsız olarak inşa edilen Karahisar-ı Sahip İdadisi -mevcut çalışmalardan hareketle- mimarının ismini bildiğimiz tek idadi binasıdır. 1914-1916 yılları arasında inşa edilen idadi binası ile ilgili 1919 tarihli bir belgede *Sermimar Avodis Kalfa*'nın üç aylık alacaklarının ödenmesinden bahsedilmiştir.⁴⁷ Karahisar-ı Sahip Sancağı'nda inşa edilen birkaç yapıda daha çalışan Avodis Kalfa'nın belediye mimarı olduğu düşünülebilir. Dolayısıyla Mimar Pavli Efendi'nin 1914-1916 yıllarında artık görevde olmadığı ve idadi binalarının belediye kalfalarınca inşa edilmeye başlandığı söylenebilir. Üsküp İdadisi haricinde bahsedilen Mercan İdadisi, Dârülmualimât ve Manisa İdadileri'nde tamirat için bile Nezaret Mimari-Kalfası Pavli Efendi'nin görevlendirildiği düşünüldüğünde 1898-1915 arasında yeni baştan inşa edilecek bir idadi binasında Pavli Efendi'nin sözü sahibi olmadığı iddia edilemez. 1898 senesi Maarif Salnamesi'nde adı geçen Pavli Efendi'nin mühründe 1311 tarihi bulunması Pavli Efendi'nin göreve geldiği tarihi işaret etmektedir. Bu bağlamda bu tarih 1893-1915 arası yaklaşık 22 yıllık bir süre zarfına genişletilebilir. Dolayısıyla bu tarihten önceki ve sonraki idadi binalarının tasarımlarında Pavli Efendi'nin rolü olmadığı ve Ankara, Kırşehir, Yozgat, Kayseri ve Trabzon İdadileri'nin mimarının şu an için bilinmediği sonucuna varılabilir. Ancak aynı projenin ürünü olan Ankara, Kırşehir, Yozgat ve Kayseri İdadileri bize sorumlu kişi olarak vilayet mimarını işaret etse de aynı tasarımın Trabzon İdadî Binası'nda da görülmesi dikkatlerin merkezde hazırlanan bir tip projeye yönelmesi sonucunu doğurmaktadır (G. 11). Bu konuda bir başka görüş ise Sadrazam Mehmed Küçük

43 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Maarif Nezareti Mektubi Kalemi (MF.MKT), 756/65, 23 Şevval 1321 (23 Ocak 1903)

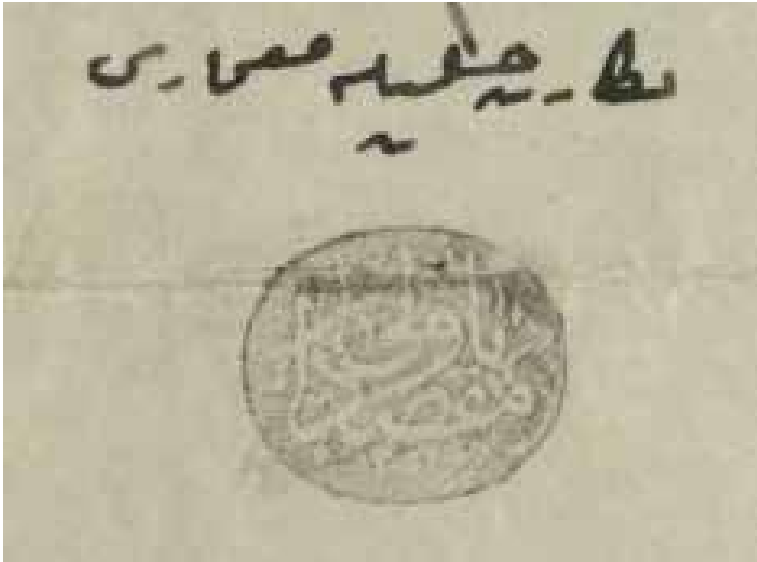
44 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Maarif Nezareti Tedrisat-ı İbtidaiyye Kalemi (MF. İBT), 120/80, 03 Ra-biulevvel 1320 (10 Haziran 1902)

45 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Maarif Nezareti Mektubi Kalemi (MF.MKT), 1127/38, 20 Cemaziyelevvel 1327 (9 Haziran 1909)

46 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Maarif Nezareti Mektubi Kalemi (MF.MKT), 1207/31, 15 Cemaziyelevvel 1333 (31 Mart 1915)

47 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Dahiliye Umur-ı Mahalliye ve Vilayet Müdürlüğü (DH. UMVM), 33/18, 15 Recep 1337 (16 Nisan 1919)

Said Paşa'nın talimatıyla Paris'teki Osmanlı Elçisi Esad Saffet Paşa'nın Fransa'dan okul planlarını derleyip başkente gönderdiği ve seksen takım planın her vilayete dağıtıldığı yönündedir.⁴⁸ Bu durumda Pavli Efendi göreve gelmeden önce inşa edilecek idadi binaları için yeni projeler üretilmediğini, sadece yapılan keşif uyarınca mevcut planların uygulandığını söylemek de yanlış olmayacaktır. Üstelik bu durum sadece Kırşehir, Ankara, Kayseri, Yozgat ve Trabzon için geçerli değildir. Birbirinden çok uzak iki vilayet olan Selanik ve Sivas İdadileri için de benzer durum söz konusudur. 1890'lı yılların başında inşaatları son bulan iki yapıdan Selanik İdadisi⁴⁹ üç katlı Sivas İdadisi⁵⁰ iki katlı olmasına karşın iç avlulu tasarımları, birbirini tekrar eden kat planları ile aynı projenin ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır. (G.12-G.13).



G. 10: Nezaret-i Celile Mimarı Maksidar Pavli 1311 (Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Maarif Nezareti Mektubi Kalemi (MF.MKT), 756/65, 23 Şevval 1321 (23 Ocak 1903)

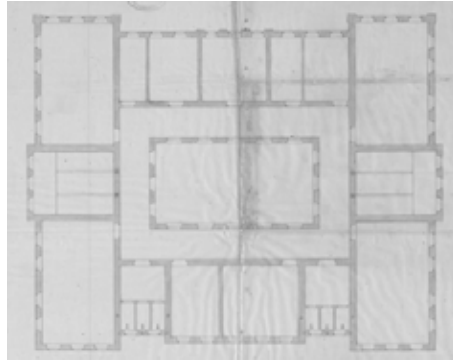
48 Zeynep Çelik, *İmparatorluk, Mimari ve Kent Osmanlı Fransız Karşılaşmaları (1830-1914)* (İstanbul: Salt Yayınevi, 2012), 269.

49 Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), İrade-i Meclis-i Mahsus (İ.MMS), 112/4786, 09 Ramazan 1307 (29 Nisan 1890)

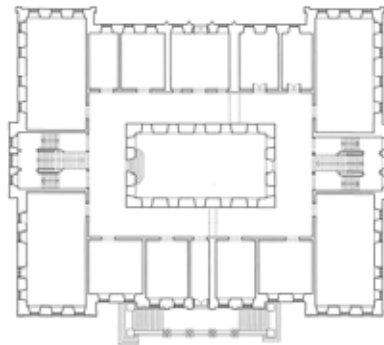
50 Mustafa Bulut, "Sivas'taki Geç Dönem Osmanlı Kamu Yapıları", (Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi 2006), 22.



G. 11: Kırşehir, Yozgat, Ankara ve Kayseri İdadileri ile Tıp Proje Arz Eden Trabzon Mekteb-i İdadi Mülkiyesi (Avcı, “Osmanlı Hükümet Konakları Tanzimat Döneminde Kent Mekânında Devletin Erki ve Temsili” 227)



G. 12: Selanik İdadisi (Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), İrade-i Meclis-i Mahsus (İ.MMS), 112/4786, 09 Ramazan 1307 (29 Nisan 1890)



G. 13: Sivas İdadisi (Bulut, “Sivas’taki Geç Dönem Osmanlı Kamu Yapıları”, 103)

Sonuç

Osmanlı'da eğitimin modernleşmesi ile ortaya çıkan eğitim kurumlarından olan idadilerin geç dönemde imparatorluk coğrafyasındaki her vilayet ve sancakta hizmet vermesi amaçlanmıştır. Ancak devletin içinde bulunduğu maddi zorluklardan dolayı bazı bölgelerde doğrudan bir bina inşa etmek yerine idareten konaklar kiralandığı veyahut rüştiye binasının idadiye dönüştürülerek eğitime başlandığı örnekler mevcuttur. Ancak Kırşehir Sancağı'nda böyle bir durumun söz konusu olmadığı, doğrudan 1884-1891 yılları arasında idadi binası için müstakil bir binanın inşa edildiği ve 1894 yılında idadi eğitiminin resmi olarak başladığı söylenebilir. Mahalli Hisse Maarif Mevcuriyeti'nden ayrılan 263.230 kuruşluk bir tahsisat ile inşa edilen yapı, 1902, 1922 ve 1927 yıllarında onarımlar görmüştür. Ancak yapının ne zaman yıkıldığına dair herhangi bir bilgiye rastlanılmamıştır. Özetle arşiv belgelerinde yer alan bilgiler, fotoğraflar ve çizimler doğrultusunda inşa süreci, mimari ve sanatsal detayları hakkında detaylı bilgilere vâkıf olduğumuz Kırşehir Mekteb-i İdadisi, son dönem Osmanlı mimarlığının ne yazık ki korunamadan yitip gitmiş bir kültür varlığıdır.

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

- Avcı, Yasemin. *Osmanlı Hükümet Konakları Tanzimat Döneminde Kent Mekânında Devletin Erki ve Temsili*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2016.
- Baydaş, Gökhan Özden. "Diyarbakır ve Mardin'deki Tarihi Kamu Yapıları", Doktora Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi 2007.
- Bulut, Mustafa. "Sivas'taki Geç Dönem Osmanlı Kamu Yapıları", Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi 2006.
- Çelik, Zeynep. *İmparatorluk, Mimari ve Kent Osmanlı Fransız Karşılaşmaları 1830-1914*. İstanbul: Salt Yayınevi, 2012.
- Demiryürek, Halim. "1913-1914 Ders Senesinde Ankara Sultanisi". *Tarih Okulu Dergisi (TOD)* 11/XXXVI (2018), 256-277.
- Duymaz, Şevki Abdullah. "Adana İdadisi", *Tarihte Adana ve Çukurova*. III, Adana: Akademisyen Kitabevi, 2016, 513-530.
- Duymaz, Şevki Abdullah. "Isparta İdadisi", *Osmanlı Mirası Araştırma Dergisi* IV/9, (2007), 43-56.
- Göktaş Lütfiye, Özkurt Muhammed. "19.-20.Yüzyıl Osmanlı Dönemi Eğitim Yapıları, Kastamonu Merkez Mekteb-i İdadi, Mekteb-i Sanayi, Rum Mektebi", *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi* 73 (2018), 37-56.
- Haşım Karpat, Kemal. *Osmanlı Nüfusu 1830-1914*. İstanbul: Timaş Yayınları, 2010.

- İhsanoğlu, Ekmeleddin. Osmanlı'da Eğitim, *Osmanlı Uygarlığı*. Cilt 1, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2002, 344-385.
- İnalcık, Halil. Siyaset, Ticaret, Kültür Etkileşimi, *Osmanlı Uygarlığı*. Cilt 2, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2002, 1049-1089.
- Kolay, Emre. "Arşiv Belgeleri Işığında Amasya Mülkiye İdadi Mektebi Binası". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 12/64 (2019), 318-328.
- Mıstanoğlu, Nurhan. "19.Yüzyılın İkinci Yarısında Kırşehir Sancağı", Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, 2004.
- Özbek, Yıldırım. "Seyfullah Efendi Konağı'ndan İdadiye: Kayseri Lisesi", *Prof. Dr. Harun Güngör Armağanı*. İstanbul: Kesit Yayınları, 2010, 297-307.
- Özbek, Yıldırım. "Tanzimat Sonrası Osmanlı Eğitim Yapıları", *Osmanlı Sanatında Değişim ve Dönüşüm*. İstanbul: Literatür Yayıncılık, 2019, 317-355.
- Özgün, Selda. "Denizli'deki Kamu Yapıları (1876-1940)", Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi 2000.
- Özgül, Burcu. "İdadi", *Tarih ve Toplum* 82 (1990), 44-47.
- Somel, Akşin Selçuk. *Osmanlı'da Eğitimin Modernleşmesi (1839-1908) İslamlaşma, Otokrasi ve Disiplin*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.
- Türkmen, Kadir. "Tanzimat'tan Sonra Karahisar-ı Sahip Sancağı'nda Türk Mimarisi (1839-1923)", Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi 2020.
- Ünlü, Mucize. "II. Abdülhamid Döneminde Üsküp'te İmar Faaliyetleri", *GAMER I* (2012), 65-186.
- Yılmaz, Muzaffer. "*Aydın'da Türk Devri Kamu Yapıları*", Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, 2015.
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), İrade Meclis-i Mahsus (İ.MMS) 108/4639, 09 Rabiulahir 1307 (3 Aralık 1889),
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), İrade-i Meclis-i Mahsus (İ.MMS), 112/4786, 09 Ramazan 1307 (29 Nisan 1890)
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Maarif Nezareti Mektub-i Kalemi (MF.MKT), 129/126, 22 Zilhicce 1308 (29 Temmuz 1891)
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Maarif Nezareti Mektub-i Kalemi (MF.MKT), 138/ 56, 28 Ramazan 1309 (26 Nisan 1892)
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Maarif Nezareti Mektub-i Kalemi (MF.MKT), 139/76, 29 Ramazan 1309 (27 Nisan 1892)
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Maarif Nezareti Mektub-i Kalemi (MF.MKT), 662/30, 22 Cemazeyilahir 1322 (3 Eylül 1904)
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Fotoğraflar (FTG.F). 1626, Tarihsiz.
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Maarif Nezareti Mektubi Kalemi (MF.MKT), 577/39, 26 Cemaziyevvel 1319 (10 Eylül 1901)
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Maarif Nezareti Tedrisat-ı İbtidaiyye Kalemi (MF. İBT), 321/63, 05 Cemaziyevvel 1329 (4 Mayıs 1911)
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), İrade-i Hususi (İ.HUS). 3/164 29 Safer 1310 (22 Eylül 1892)
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), İrade Maarif (İ.MF), 4/24, 01 Recep 1314 (6 Aralık 1896)
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Maarif Nezareti Mektubi Kalemi (MF.MKT), 582/21, 11 Cemazeyilahir 1319 (25 Eylül 1901)

- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Maarif Nezareti Mektubi Kalemi (MF.MKT), 756/65 23 Şevval 1321 (23 Ocak 1903)
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Maarif Nezareti Tedrisat-ı İbtidaiyye Kalemi (MF. İBT), 120/80 Hicri: 03 Rabiulevvel 1320 (10 Haziran 1902)
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Maarif Nezareti Mektubi Kalemi (MF.MKT), 1127/38 20 Cemaziyelevvel 1327 (9 Haziran 1909)
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Maarif Nezareti Mektubi Kalemi (MF.MKT), 1207/3115 Cemaziyelevvel 1333 (31 Mart 1915)
- Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Dahiliye Umur-ı Mahalliye ve Vilayet Müdürlüğü (DH. UMVM), 33/18, 15 Recep 1337 (16 Nisan 1919)
- Başkanlık Cumhuriyet Arşivi (BCA), 180-9-0-0-0 / Genel Planları, 97/473 – 1, 30 Nisan 1927-18 Mart 1928

AMAÇ VE KAPSAM

Art-Sanat Dergisi'nin amacı, Türk toplulukları ve Türk topluluklarıyla ilişkili diğer toplulukların sanatı, sanat tarihi ve arkeolojik verileri ve diğer sanat alanlarıyla ilgili bilimsel çalışmaları desteklemek, yayımlamak ve geliştirmektir.

Türk toplulukları ve Türk toplulukları ile ilişkili diğer topluluklar hakkındaki Arkeoloji, Sanat Tarihi, Mimarlık Tarihi, Koruma-Onarım ve Müzecilik alanlarındaki akademik araştırmalar ve yayınlar.

EDİTORYAL POLİTİKALAR VE HAKEM SÜRECİ

Yayın Politikası

Dergi 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 makaleler derginin amaç ve kapsamına uygun olmalıdır. Orijinal, yayınlanmamış ve başka bir dergide değerlendirme sürecinde olmayan, her bir yazar tarafından içeriği ve gönderimi onaylanmış yazılar değerlendirmeye kabul edilir.

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.

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.

İntihal

Ön kontrolden geçirilen makaleler, iThenticate yazılımı kullanılarak intihal için taranır. İntihal/kendi kendine intihal tespit edilirse yazarlar bilgilendirilir. Editörler, gerekli olması halinde makaleyi değerlendirme ya da üretim sürecinin çeşitli aşamalarında intihal kontrolüne tabi tutabilirler. Yüksek benzerlik oranları, bir makalenin kabul edilmeden önce ve hatta kabul edildikten sonra reddedilmesine neden olabilir. Makalenin türüne bağlı olarak, bunun oranın %15 veya %20'den az olması beklenir.

Çift Kör Hakemlik

İntihal kontrolünden sonra, uygun olan makaleler baş editör tarafından orijinallik, metodoloji, işlenen konunun önemi ve dergi kapsamı ile uyumluluğu açısından değerlendirilir. Editör, makalelerin adil bir şekilde çift taraflı kör hakemlikten geçmesini sağlar ve makale biçimsel esaslara uygun ise, gelen yazıyı yurtiçinden ve /veya yurtdışından en az iki hakemin değerlendirmesine sunar, hakemler gerek gördüğü takdirde yazıda istenen değişiklikler yazarlar tarafından yapıldıktan sonra yayınlanmasına onay verir.

Açık Erişim İlkesi

Dergi açık erişimlidir ve derginin 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. Bu BOAI açık erişim tanımıyla uyumludur.

Derginin açık erişimli makaleleri Creative Commons Atıf-Gayrı Ticari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) 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 dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları Creative Commons Atıf-Gayrı Ticari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) olarak lisanslıdır. 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.

Hakem Süreci

Daha önce yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere başka bir dergide halen değerlendirmede olmayan ve her bir yazar tarafından onaylanan makaleler değerlendirilmek üzere kabul edilir. Gönderilen ve ön kontrolü geçen makaleler iThenticate yazılımı kullanılarak plagiarizm için taranır. Plagiarizm kontrolünden sonra, uygun olan makaleler baş editör tarafından orijinallik, metodoloji, işlenen konunun önemi ve dergi kapsamı ile uyumluluğu açısından değerlendirilir. Editör, makaleleri, yazarların etnik kökeninden, cinsiyetinden, cinsel yöneliminden, uyuğundan, dini inancından ve siyasi felsefesinden bağımsız olarak değerlendirir. Yayına gönderilen makalelerin adil bir şekilde çift taraflı kör hakem değerlendirmesinden geçmelerini sağlar.

Seçilen makaleler en az iki ulusal/uluslararası hakeme değerlendirmeye gönderilir; yayın kararı, hakemlerin talepleri doğrultusunda yazarların gerçekleştirdiği düzenlemelerin ve hakem sürecinin sonrasında baş editör tarafından verilir.

Hakemlerin değerlendirmeleri objektif olmalıdır. Hakem süreci sırasında hakemlerin aşağıdaki hususları dikkate alarak değerlendirmelerini yapmaları beklenir.

- Makale yeni ve önemli bir bilgi içeriyor mu?
- Öz, makalenin içeriğini net ve düzgün bir şekilde tanımlıyor mu?
- Yöntem bütünlüklü ve anlaşılır şekilde tanımlanmış mı?
- Yapılan yorum ve varılan sonuçlar bulgularla kanıtlanıyor mu?
- Alandaki diğer çalışmalara yeterli referans verilmiş mi?
- Dil kalitesi yeterli mi?

Hakemler, gönderilen makalelere ilişkin tüm bilginin, makale yayınlanana kadar gizli kalmasını sağlamalı ve yazar tarafında herhangi bir telif hakkı ihlali ve intihal fark ederlerse editöre raporlamalıdır. Hakem, makale konusu hakkında kendini vasıflı hissetmiyor ya da zamanında geri dönüş sağlaması mümkün görünmüyorsa, editöre bu durumu bildirmeli ve hakem sürecine kendisini dahil etmemesini istemelidir.

Değerlendirme sürecinde editör hakemlere gözden geçirme için gönderilen makalelerin, yazarların özel mülkü olduğunu ve bunun imtiyazlı bir iletişim olduğunu açıkça belirtir. Hakemler ve yayın kurulu üyeleri başka kişilerle makaleleri tartışamazlar. Hakemlerin kimliğinin gizli kalmasına özen gösterilmelidir.

YAYIN ETİĞİ VE İLKELER

Art-Sanat Dergisi, yayın etiğinde en yüksek standartlara bağlıdır ve Committee on Publication Ethics (COPE), Directory of Open Access Journals (DOAJ), Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA) ve World Association of Medical Editors (WAME) tarafından yayınlanan etik yayıncılık ilkelerini benimser; Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing başlığı altında ifade edilen ilkeler için adres: <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing>

Gönderilen tüm makaleler orijinal, yayınlanmamış ve başka bir dergide değerlendirme sürecinde olmamalıdır. Her bir makale editörlerden biri ve en az iki hakem tarafından çift kör değerlendirmeden geçirilir. İntihal, duplikasyon, sahte yazarlık/inkar edilen yazarlık, araştırma/veri fabrikasyonu, makale dilimleme, dilimleyerek yayın, telif hakları ihlali ve çıkar çatışmasının gizlenmesi, etik dışı davranışlar olarak kabul edilir.

Kabul edilen etik standartlara uygun olmayan tüm makaleler yayından çıkarılır. Buna yayından sonra tespit edilen olası kuraldışı, uygunsuzluklar içeren makaleler de dahildir.

Araştırma Etiği

Dergi araştırma etiğinde en yüksek standartları gözetir ve aşağıda tanımlanan uluslararası araştırma etiği ilkelerini benimser. Makalelerin etik kurallara uygunluğu yazarların sorumluluğundadır.

- Araştırmanın tasarlanması, tasarımın gözden geçirilmesi ve araştırmanın yürütülmesinde, bütünlük, kalite ve şeffaflık ilkeleri sağlanmalıdır.
- Araştırma ekibi ve katılımcılar, araştırmanın amacı, yöntemleri ve öngörülen olası kullanımları; araştırmaya 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 kuruluştaki gerçekleştirilecekse bu kurum ya da kuruluştan çalışma yapılacağına dair onay alınmalıdır.
- İnsan ögesi bulunan çalışmalarda, “yöntem” bölümünde katılımcılardan “bilgilendirilmiş onam” alındığının ve çalışmanın yapıldığı kurumdaki 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 değerlendirilmediği 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 etkileyebile potansiyeli olan finansal ilişkiler, çıkar çatışması ve çıkar rekabetini beyan etmelidirler. Bir yazar kendi yayınlanmış yazısında belirgin bir hata ya da yanlışlık tespit ederse, bu yanlışlıklara ilişkin düzeltme ya da geri çekme için editör ile hemen temasa geçme ve işbirliği yapma sorumluluğunu taşır.

Editör ve Hakem Sorumlulukları

Baş editör, makaleleri, yazarların etnik kökeninden, cinsiyetinden, cinsel yöneliminden, uyuğundan, dini inancından ve siyasi felsefesinden bağımsız olarak değerlendirir. Yayına gönderilen makalelerin adil bir şekilde çift taraflı kör hakem değerlendirmesinden geçmelerini sağlar. Gönderilen makalelere ilişkin tüm bilginin, makale yayınlanana kadar gizli kalacağını garanti eder. Baş editör içerik ve yayının toplam kalitesinden sorumludur. Gereğinde hata sayfası yayınlamalı ya da düzeltme yapmalıdır.

Baş editör; yazarlar, editörler ve hakemler arasında çıkar çatışmasına izin vermez. Hakem atama konusunda tam yetkiye sahiptir ve Dergide yayınlanacak makalelerle ilgili nihai kararı vermekle yükümlüdür.

Hakemlerin araştırmayla ilgili, yazarlarla ve/veya araştırmanın finansal destekçileriyle çıkar çatışmaları olmamalıdır. Değerlendirmelerinin sonucunda tarafsız bir yargıya varmalıdırlar. Gönderilmiş yazılara ilişkin tüm bilginin gizli tutulmasını sağlamalı ve yazar tarafında herhangi bir telif hakkı ihlali ve intihal fark ederlerse editöre raporlamalıdırlar. Hakem, makale konusu hakkında kendini vasıflı hissetmiyor ya da zamanında geri dönüş sağlaması mümkün görünmüyorsa, editöre bu durumu bildirmeli ve hakem sürecine kendisini dahil etmemesini istemelidir.

Değerlendirme sürecinde editör hakemlere gözden geçirme için gönderilen makalelerin, yazarların özel mülkü olduğunu ve bunun imtiyazlı bir iletişim olduğunu açıkça belirtir. Hakemler ve yayın kurulu üyeleri başka kişilerle makaleleri tartışamazlar. Hakemlerin kimliğinin gizli kalmasına özen gösterilmelidir. Bazı durumlarda editörün kararıyla, ilgili hakemlerin makaleye ait yorumları aynı makaleyi yorumlayan diğer hakemlere gönderilerek hakemlerin bu süreçte aydınlatılması sağlanabilir.

YAZILARIN HAZIRLANMASI

Dil

Dergide Türkçe ve İngilizce dilinde makaleler yayınlanır. Türkçe makalelerde İngilizce öz, anahtar kelimeler ve genişletilmiş özet olmalıdır. Ancak İngilizce yazılmış makalelerde geniş özet istenmez.

Art-Sanat Dergisi Yayın İlkeleri ve Yazım Kuralları

Art-Sanat Dergisi yılda iki defa (Ocak ve Temmuz) yayımlanan uluslararası akademik hakemli elektronik dergidir. DergiPark Açık Dergi Sistemleri'nde yayımlanan Art-Sanat Dergisi'nde Türk ve Türklerle ilişkili topluluklar hakkındaki Arkeoloji, Sanat Tarihi, Mimarlık Tarihi, Koruma-Onarım, Müzecilik ve sahne sanatları alanlarında özgün makaleler ve bilimsel yazılar kabul edilmektedir.

İletişim ve makale gönderimi için e-mail adreslerimiz: art-sanat@istanbul.edu.tr

Web sayfalarımız: <http://artsanat.istanbul.edu.tr>, <http://dergipark.gov.tr/iuarts>

Art-Sanat Dergisi'nin dili Türkçe ve İngilizce'dir. Gönderilen makale editör ve yayın kurulu tarafından incelendikten sonra, üç hakeme gönderilmekte ve en az iki hakemin olumlu karar vermesi durumunda yayımlanmaktadır. Makale yazarlarının isimleri hakemlere bildirilmemektedir.

Telif Hakkı

Yayımlanan makale ve yazıların içerikleriyle ilgili yasal ve bilimsel sorumluluklar yazarlarına aittir.

Makale ve yazılarda görsel malzemenin (fotoğraf, resim, çizim, plan, v.s.) kaynak gösterilerek kullanılması ve telif hakkı olan malzeme için yazarların izin alması zorunludur. Bu konularda da yasal sorumluluk yazarlara aittir. Makalede yer alan görsellerin kaynağı mutlak surette belirtilmeli ve telif hakkı olan malzeme için izin alınmalı, eğer görseller yazara ait ise görselin altına yazarın adı verilerek kendisine ait olduğunu belirten bir ifade eklenmelidir.

Art-Sanat Dergisi'ne yayımlanmak için gönderilen yazılar, daha önce yayımlanmamış veya yayıma sunulmamış olmalıdır.

Dergiye gönderilen makalelerde intihal kontrolünü sağlamak için, IThenticate (İntihali Engelleme Programı) kullanılmaktadır.

Genel Bilgiler

Makale bir yüksek lisans veya doktora tezinden üretiliyse makale başlığına * dipnot eklenerek tezin yazarı, tezin adı, yapıldığı üniversite, enstitü, anabilim dalı ve danışman bilgi eklenmelidir.

Makale bir BAP dahil olmak üzere herhangi bir proje tarafından desteklenmiş ve finansal destek alınmışsa, ilk sayfaya proje türü, kodu ve finansal destek alınmıştır ibaresi eklenmelidir.

Art-Sanat Dergisi'ne gönderilen makaleler, Microsoft Word ve PDF formatında olmalıdır. **Makale başlığının altında yazarın adı ve soyadı yer almalı, yazar adına dipnot formatında yıldız (*) verilerek ilk sayfanın altında yazarın unvanı, varsa çalıştığı kurum (üniversite, fakülte, bölüm v.b) ve e-mail adresi ve yazının teslim tarihi belirtilmelidir. Ayrıca yazar adının altında ORCID numarası yazılmalıdır.** ORCID numarası olmayan yazarların <https://orcid.org/> adresinden kayıt olmaları gerekmektedir. Birden fazla yazarlı makalelerde tüm yazarların ORCID numarası eklenmelidir.

Makalelerde Türkçe ve İngilizce başlık ile öz/abstract (150-200 kelime) ve 3-5 anahtar kelime olmalıdır. İngilizce özetten sonra Türkçe makaleler için 800-1000 kelime arasında İngilizce Extended Summary (Genişletilmiş Özet), İngilizce makaleler için ise 800-1000 kelimelik Türkçe Genişletilmiş Özet eklenmelidir.

Gönderilecek görsel malzemenin her biri en az 300 dpi çözünürlükte jpeg formatında olmalıdır (görüntü kalitesi düşük görseller kullanılmayacaktır). Yayında kullanılacak görsel malzemeler için koyu (bold) G. Kısaltması ile numaralandırma yapılmalıdır (**G.1., G.2., G.3.,** gibi). Görsel malzemenin açıklamasının altında parantez içerisinde mutlaka kaynak belirtilmelidir. Görsel malzeme yazara ait ise belirtilmelidir.

Makale metni; Times New Roman 12 punto, 1.5 satır aralığı, iki yana dayalı biçimde, paragraflar arasında önce 6 NK sonra 6 NK aralıkla yazılmalıdır. Paragraflar arasında ayrıca boşluk konmayacaktır. Dipnotlar; Times New Roman 10 punto, tek satır aralığında, iki yana yaslı yazılmalıdır. Metin içinde vurgulanması gereken kısımlar, italik harflerle yazılmalıdır. Beş satırdan az alıntılar satır arasında ve tırnak içerisinde verilmeli, beş satırdan uzun alıntılar ise satırın iki yanından 1 cm içeride, blok hâlinde ve 8 punto ile italik yazılmalıdır. Makale metni 25 sayfayı (yaklaşık 6000 kelimeyi) aşmamalıdır. Makalede kullanılacak görsellerin metin sayfası ile eş orantılı olmasına dikkat edilmeli, en fazla 25 görsele yer verilmelidir. Karşılaştırma görsellerine gönderme yapılarak makale konusu ile doğrudan ilgili görseller tercih edilmelidir. Görseller, metin içerisinde numaralandırılarak ilgili yerde kullanılmalıdır.

Kaynaklar

Referans Stili ve Formatı

Art-Sanat Dergisi dipnot ve kaynakça gösteriminde Chicago Style of Manual 16. Edisyonunu kullanmaktadır.

Dergiye katkıda bulunacak yazarların, aşağıdaki örneklerle dayanarak dipnotları düzenlemeleri ve kaynakça oluşturmaları gerekmektedir.

Örnekler, yazarlara kolaylık sağlamak amacıyla, Chicago Style of Manual kılavuzundan (http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-1.html) ilavelerle derlenmiştir. Dipnot-kaynakça yöntemi hakkında ayrıntılı bilgi ve çok sayıda örnek Chicago Manual of Style'ın 16. baskısının 14. ve 15. bölümlerinde yer almaktadır.

Örnekler:

İD ilk dipnot, **SD** sonraki/kısa dipnotlar, **K** kaynakça

Kıtap (Tek yazarlı)

İD Nurhan Atasoy, *İbrahim Paşa Sarayı* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1972), 55.

SD Atasoy, *İbrahim Paşa Sarayı*, 55.

K Atasoy, Nurhan. *İbrahim Paşa Sarayı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1972.

Kıtap (İki yazarlı)

İD Mustafa Özkan ve Veysel Sevinçli, *Türkiye Türkçesi Söz Dizimi* (İstanbul: 3F Yayınevi, 2008), 90.

SD Özkan ve Sevinçli, *Türkiye Türkçesi Söz Dizimi*, 90.

K Özkan, Mustafa ve Veysel Sevinçli. *Türkiye Türkçesi Söz Dizimi*. İstanbul: 3F Yayınevi, 2008.

Kitap (Üç yazarlı)

İD Abdurrahman Özkan, Mustafa Toker ve Ufuk Deniz Aşçı, *Türkiye Türkçesi Söz Dizimi* (Konya: Palet Yayınları, Konya, 2016), 78.

SD Özkan, Toker, Aşçı, *Türkiye Türkçesi Söz Dizimi*, 25.

K Özkan, Abdurrahman, Mustafa Toker ve Ufuk Deniz Aşçı. *Türkiye Türkçesi Söz Dizimi*. Konya: Palet Yayınları, 2016.

(Kaynakçada sadece ilk yazarın soyadı, adı yazılır diğer yazarlarda ad soyad sırası takip edilir.)

Dört ve daha fazla yazar için Kaynakça'da bütün yazarlar belirtilir, dipnotlarda yalnızca birinci yazar belirtilip ardına "ve diğerleri" anlamında "vd." yazılır.

Çevirmen, Hazırlayan, Editör varsa

Dipnotta "çev.", "haz.", "ed."; kaynakçada "Çev.", "Haz.", "Ed." kullanılır.

İD Peter B. Golden, *Türk Halkları Tarihine Giriş*, çev. Osman Karatay (İstanbul: Ötüken Yayınları, 2002), 45.

SD Golden, *Türk Halkları Tarihine Giriş*, 45.

K Golden, Peter B. *Türk Halkları Tarihine Giriş*. Çev. Osman Karatay. İstanbul: Ötüken Yayınları, 2002.

Cilt numarası (Cilt numarası sadece rakam olarak belirtilir ardından iki nokta ile sayfa numarası eklenir. Ayrıca c. kullanılmaz)

İD A. Zeki Velidî Togan, *Umumî Türk Tarihi'ne Giriş*, (İstanbul: Enderun Kitabevi, 1981), 2: 100.

SD A. Zeki Velidî Togan *Umumî Türk Tarihi'ne Giriş*, 1: 90.

K Togan, A. Zeki Velidî, *Umumî Türk Tarihi'ne Giriş*. 2 cilt. İstanbul: Enderun Kitabevi, 1981.

Kitap içinde bölüm

İD Şinasi, Tekin, "Eski Türkçe," *Türk Dünyası El Kitabı, Dil-Kültür-Sanat*, (Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, 2002), 69-119.

SD Tekin, "Eski Türkçe," 69-119.

K Tekin, Şinasi. "Eski Türkçe," *Türk Dünyası El Kitabı, Dil-Kültür-Sanat*, 69-119. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, 2002.

Kitap, elektronik olarak yayımlanmış

Eğer kitap birden fazla formatta yayımlanmış ise, kullanılan formatı referans verilir. Online başvurulmuş kitaplar için URL verilir. İstenirse erişim tarihi eklenir. Eğer sayfa numarası yoksa, bölüm başlığını veya başka bir sayı eklenebilir.

İD Emin Özdemir, *Türk ve Dünya Edebiyatı* (Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları, 1980) Erişim 7 Eylül 2019, <http://kitaplar.ankara.edu.tr/detail.php?id=128>.

SD Özdemir, *Türk ve Dünya Edebiyatı*, 206.

K Özdemir, Emin. *Türk ve Dünya Edebiyatı*. Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları, 1980. Erişim 7 Eylül 2019. <http://kitaplar.ankara.edu.tr/detail.php?id=847>.

Makale (Dergi adı sayı numarası ardından parantez içinde yıl)

İD Semavi Eyice, "Mimar Sinan'ın Osmanlı-Türk Mimarisinin Gelişmesindeki Yeri," *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi* 4 (1989), 80.

SD Eyice, "Mimar Sinan'ın Osmanlı-Türk Mimarisinin Gelişmesindeki Yeri," 75.

K EYİCE, Semavi. "Mimar Sinan'ın Osmanlı-Türk Mimarisinin Gelişmesindeki Yeri." *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi* 4 (1989): 75-80.

Çeviren varsa

İD A. K. Borovkov, “Özbek Yazı Dilinin Kurucusu Ali Şir Nevaî,” çev. Rasime Uygun, *TDAY-Belleten*, (1954), 59-96.

SD Borovkov, “Özbek Yazı Dilinin Kurucusu Ali Şir Nevaî,” 59-96.

K Borovkov, A. K. “Özbek Yazı Dilinin Kurucusu Ali Şir Nevaî.” Çev. Rasime Uygun. *TDAY-Belleten* (1954): 59-96.

Dergi makalesi, elektronik

Eğer DOI (Digital Object Identifier) numarası verilmiş ise eklenir.

İD N. Çiçek Atçıl Harmankaya, “Edirne Selimiye Külliyesinde Bilinmeyen Bir Çeşme,” *Art-Sanat* 12 (Temmuz 2019): 15, erişim 7 Eylül 2019, <https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.12.0004>.

SD Atçıl Harmankaya, “Edirne Selimiye Külliyesinde Bilinmeyen Bir Çeşme,” 15.

K Atçıl Harmankaya, N. Çiçek. “Edirne Selimiye Külliyesinde Bilinmeyen Bir Çeşme.” *Art-Sanat* 12 (Temmuz 2019): 11-18. Erişim 7 Eylül 2019. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.12.0004>.

Gazete makalesi, baskı

İD Adnan Adivar, “Fikir Hareketleri ve Yabancı Diller,” *Cumhuriyet*, 13 Ağustos 1948, 2.

SD Adivar, “Fikir Hareketleri,” 2.

K Adivar, Adnan. “Fikir Hareketleri ve Yabancı Diller.” *Cumhuriyet*, 13 Ağustos 1948.

Gazete haberi, elektronik

Makalenin veya haberin yazarı belli değilse referansa haber veya makalenin başlığı ile başlanır.

İD “Bugün, Dünyanın En Çekici Sayısı ‘Pi’nin Günü,” *Cumhuriyet*, 14 Mart 2018, erişim 14 Mart 2018, http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/teknoloji/50565/Bugun_dunyanin_en_cekici_sayisi_pi_nin_gunu.html.

SD “Bugün, Dünyanın En Çekici Sayısı ‘Pi’nin Günü.”

K “Bugün, Dünyanın En Çekici Sayısı ‘Pi’nin Günü.” *Cumhuriyet*, 14 Mart 2018. Erişim 14 Mart 2018. http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/teknoloji/50565/Bugun_dunyanin_en_cekici_sayisi_pi_nin_gunu.html.

Kitap tanıtımı

İD Muhammed Doruk, “Derbendnâme”, Gökçe Yükselen Peler’in *Derbendnâme* adlı eserinin tanıtımı, *Türkiyat Mecmuası*, 28/2 (2018), 333, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/597501>

SD Doruk, “Derbendnâme”, 334.

K Doruk, Muhammed. “Derbendnâme”. Gökçe Yükselen Peler’in *Derbendnâme* adlı eserinin tanıtımı. *Türkiyat Mecmuası*, 28/2 (2018): 333-338. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/597501>.

Tez

İD M. Baha Tanman, “İstanbul Tekkelerinin Mimari ve Süsleme Özellikleri Tipoloji Denemeleri” (Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 1990), 496.

SD Tanman, “İstanbul Tekkelerinin Mimari ve Süsleme Özellikleri Tipoloji Denemeleri,” 90.

K Tanman, M. Baha. “İstanbul Tekkelerinin Mimari ve Süsleme Özellikleri Tipoloji Denemeleri.” Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 1990.

Ansiklopedi maddesi

İD Ahmet Temir, “Moğol (Veya Türk-Moğol) Hanlığı,” *Türkler Ansiklopedisi*, c. 8 (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002), 416-432.

SD Temir, “Moğol (Veya Türk-Moğol) Hanlığı,” 416-432.

K Temir, Ahmet. “Moğol (Veya Türk-Moğol) Hanlığı.” *Türkler Ansiklopedisi*. 8. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, 416-432.

Yayımlanmamış bildiri

İD Erdal İnönü ve Harun Doğan, “Türk Bilimcilerinin Adlarıyla Anılan Bazı Buluşlar” (Bilim Tarihi, Felsefesi ve Sosyolojisi Çalışma Grubu II. Ulusal Sempozyumu’nda sunulan bildiri, Assos, 18-20 Haziran 2004).

SD İnönü ve Doğan, “Türk Bilimcilerinin Adlarıyla Anılan Bazı Buluşlar”

K İnönü, Erdal ve Harun Doğan. “Türk Bilimcilerinin Adlarıyla Anılan Bazı Buluşlar.” Bilim Tarihi, Felsefesi ve Sosyolojisi Çalışma Grubu II. Ulusal Sempozyumu’nda sunulan bildiri, Assos, 18-20 Haziran 2004.

Yazma eser

İD Salih b. Nasrullah, *Ghayat al-itqan fi tabdir badan al-insan*, İstanbul, Süleymaniye Kütüphanesi, Ayasofya 3682, 26a.

SD Salih b. Nasrullah, *Ghayat al-itqan*, Ayasofya 3682, 23b.

K Salih b. Nasrullah, *Ghayat al-itqan fi tabdir badan al-insan*, İstanbul, Süleymaniye Kütüphanesi, Ayasofya 3682, 1a-311a, Kopyalanma tarihi 10 Rebiülevvel 1135 (19 Aralık 1722).

Arşiv belgesi

İD Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet Askeriye (C.AS.) 71/3352, 9 Şevval 1211 (7 Nisan 1797).

SD BOA, C.AS. 71/3352.

K Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Cevdet Askeriye (C. AS) 71/3352, 9 Şevval 1211 (7 Nisan 1920).

İD Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi (TSMA), E. 3202-2=597-2-7.

SD TSMA, E. 3202-2=597-2-7.

K Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi (TSMA). E. 3202-2=597-2-7.

Web sitesi

İD “Bilginin İzinde,” Bilim Tarihi, erişim 14 Mart 2018, http://www.bilimtarihi.org/bilginin_izinde.html

SD “Bilginin İzinde.”

K Bilim Tarihi. “Bilginin İzinde.” Erişim 14 Mart 2018.

http://www.bilimtarihi.org/bilginin_izinde.html.

SON KONTROL LİSTESİ

Aşağıdaki listede eksik olmadığından emin olun:

- Editöre mektup
 - ✓ Makalenin türü
 - ✓ Başka bir dergiye gönderilmemiş olduğu bilgisi
 - ✓ Sponsor veya ticari bir firma ile ilişkisi (varsa belirtiniz)
 - ✓ İstatistik kontrolünün yapıldığı (araştırma makaleleri için)
 - ✓ İngilizce yönünden kontrolünün yapıldığı
 - ✓ Yazarlara Bilgide detaylı olarak anlatılan dergi politikalarının gözden geçirildiği
 - ✓ Kaynakların CMOS (The Chicago Manuel of Style) 16'ya göre belirtildiği
- Telif Hakkı Anlaşması Formu
- Daha önce basılmış ve telifle bağlı materyal (yazı-resim-tablo) kullanılmış ise izin belgesi
- Kapak sayfası
 - ✓ Makalenin türü
 - ✓ Makalenin Türkçe ve İngilizce başlığı
 - ✓ Yazarların ismi soyadı, unvanları ve bağlı oldukları kurumlar (üniversite ve fakülte bilgisinden sonra şehir ve ülke bilgisi de yer almalıdır), e-posta adresleri
 - ✓ Sorumlu yazarın e-posta adresi, açık yazışma adresi, iş telefonu, GSM, faks nosu
 - ✓ Tüm yazarların ORCID'leri
- Makale ana metni
 - ✓ Makalenin Türkçe ve İngilizce başlığı
 - ✓ Özetler: 150-250 kelime Türkçe ve 150-250 kelime İngilizce
 - ✓ Anahtar Kelimeler: 3-5 adet Türkçe ve 3-5 adet İngilizce
 - ✓ Makale Türkçe ise, 800-1000 kelime İngilizce genişletilmiş özet (Extended Summary)
 - ✓ Makale ana metin bölümleri
 - ✓ Finansal destek (varsa belirtiniz)
 - ✓ Çıkar çatışması (varsa belirtiniz)
 - ✓ Teşekkür (varsa belirtiniz)
 - ✓ Kaynaklar
 - ✓ Tablolar-Resimler, Şekiller (başlık, tanım ve alt yazılarıyla)

AIM AND SCOPE

The aim of Art-Sanat Journal is to support, publish and develop scientific studies related to the art, history of art, archaeology and other art fields of Turkish, Turkic communities and other communities related to Turkic communities.

Academic researches and publications on Archeology, History of Art, History of Architecture, Conservation-Restoration, Museology and performing arts about Turkish, Turkic communities and other communities related to Turkic communities.

EDITORIAL POLICIES AND PEER REVIEW PROCESS

Publication Policy

The journal is committed to upholding the highest standards of publication ethics and pays regard to Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing published by the Committee on Publication Ethics (COPE), the Directory of Open Access Journals (DOAJ), the Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA), and the World Association of Medical Editors (WAME) on <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing>

The subjects covered in the manuscripts submitted to the Journal for publication must be in accordance with the aim and scope of the Journal. Only those manuscripts approved by every individual author and that were not published before in or sent to another journal, are accepted for evaluation.

Changing the name of an author (omission, addition or order) in papers submitted to the Journal requires written permission of all declared authors.

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.

Plagiarism

Submitted manuscripts that pass preliminary control are scanned for plagiarism using iThenticate software. If plagiarism/self-plagiarism will be found authors will be informed. Editors may resubmit manuscript for similarity check at any peer-review or production stage if required. High similarity scores may lead to rejection of a manuscript before and even after acceptance. Depending on the type of article and the percentage of similarity score taken from each article, the overall similarity score is generally expected to be less than 15 or 20%.

Double Blind Peer-Review

After plagiarism check, the eligible ones are evaluated by the editors-in-chief for their originality, methodology, the importance of the subject covered and compliance with the journal scope. The editor provides a fair double-blind peer review of the submitted articles and hands over the papers matching the formal rules to at least two national/international referees for evaluation and gives green light for publication upon modification by the authors in accordance with the referees' claims.

Open Access Statement

The journal is an open access journal and 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. This is in accordance with the BOAI definition of open access.

The open access articles in the journal are licensed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) license.

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 the journal retain the copyright to their work licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license (CC BY-NC 4.0) (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>) and grant the Publisher non-exclusive commercial right to publish the work. CC BY-NC 4.0 license permits unrestricted, non-commercial use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

Peer Review Process

Only those manuscripts approved by its every individual author and that were not published before in or sent to another journal, are accepted for evaluation.

Submitted manuscripts that pass preliminary control are scanned for plagiarism using iThenticate software. After plagiarism check, the eligible ones are evaluated by editor-in-chief for their originality, methodology, the importance of the subject covered and compliance with the journal scope. Editor-in-chief evaluates manuscripts for their scientific content without regard to ethnic origin, gender, sexual orientation, citizenship, religious belief or political philosophy of the authors and ensures a fair double-blind peer review of the selected manuscripts.

The selected manuscripts are sent to at least two national/international referees for evaluation and publication decision is given by editor-in-chief upon modification by the authors in accordance with the referees' claims.

Editor in chief does not allow any conflicts of interest between the authors, editors and reviewers and is responsible for final decision for publication of the manuscripts in the Journal.

Reviewers' judgments must be objective. Reviewers' comments on the following aspects are expected while conducting the review.

- Does the manuscript contain new and significant information?
- Does the abstract clearly and accurately describe the content of the manuscript?
- Is the problem significant and concisely stated?
- Are the methods described comprehensively?
- Are the interpretations and conclusions justified by the results?
- Is adequate references made to other Works in the field?
- Is the language acceptable?

Reviewers must ensure that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential and must report to the editor if they are aware of copyright infringement and plagiarism on the author's side.

A reviewer who feels unqualified to review the topic of a manuscript or knows that its prompt review will be impossible should notify the editor and excuse himself from the review process.

The editor informs the reviewers that the manuscripts are confidential information and that this is a privileged interaction. The reviewers and editorial board cannot discuss the manuscripts with other persons. The anonymity of the referees is important.

PUBLICATION ETHICS AND PUBLICATION MALPRACTICE STATEMENT

Art-Sanat Journal is committed to upholding the highest standards of publication ethics and pays regard to Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing published by the Committee on Publication Ethics (COPE), the Directory of Open Access Journals (DOAJ), the Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA), and the World Association of Medical Editors (WAME) on <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing>

All parties involved in the publishing process (Editors, Reviewers, Authors and Publishers) are expected to agree on the following ethical principles.

All submissions must be original, unpublished (including as full text in conference proceedings), and not under the review of any other publication synchronously. Each manuscript is reviewed by one of the editors and at least two referees under double-blind peer review process. Plagiarism, duplication, fraud authorship/denied authorship, research/data fabrication, salami slicing/salami publication, breaching of copyrights, prevailing conflict of interest are unethical behaviors.

All manuscripts not in accordance with the accepted ethical standards will be removed from the publication. This also contains any possible malpractice discovered after the publication. In accordance with the code of conduct we will report any cases of suspected plagiarism or duplicate publishing.

Research Ethics

The journal adheres to the highest standards in research ethics and follows the principles of international research ethics as defined below. The authors are responsible for the compliance of the manuscripts with the ethical rules.

- Principles of integrity, quality and transparency should be sustained in designing the research, reviewing the design and conducting the research.
- The research team and participants should be fully informed about the aim, methods, possible uses and requirements of the research and risks of participation in research.
- The confidentiality of the information provided by the research participants and the confidentiality of the respondents should be ensured. The research should be designed to protect the autonomy and dignity of the participants.
- Research participants should participate in the research voluntarily, not under any coercion.
- Any possible harm to participants must be avoided. The research should be planned in such a way that the participants are not at risk.
- The independence of research must be clear; and any conflict of interest or must be disclosed.
- In experimental studies with human subjects, written informed consent of the participants who decide to participate in the research must be obtained. In the case of children and those under wardship or with confirmed insanity, legal custodian's assent must be obtained.

- If the study is to be carried out in any institution or organization, approval must be obtained from this institution or organization.
- In studies with human subject, it must be noted in the method's section of the manuscript that the informed consent of the participants and ethics committee approval from the institution where the study has been conducted have been obtained.

Author Responsibilities

It is authors' responsibility to ensure that the article is in accordance with scientific and ethical standards and rules. And authors must ensure that submitted work is original. They must certify that the manuscript has not previously been published elsewhere or is not currently being considered for publication elsewhere, in any language. Applicable copyright laws and conventions must be followed. Copyright material (e.g. tables, figures or extensive quotations) must be reproduced only with appropriate permission and acknowledgement. Any work or words of other authors, contributors, or sources must be appropriately credited and referenced.

All the authors of a submitted manuscript must have direct scientific and academic contribution to the manuscript. The author(s) of the original research articles is defined as a person who is significantly involved in "conceptualization and design of the study", "collecting the data", "analyzing the data", "writing the manuscript", "reviewing the manuscript with a critical perspective" and "planning/conducting the study of the manuscript and/or revising it". Fund raising, data collection or supervision of the research group are not sufficient roles to be accepted as an author. The author(s) must meet all these criteria described above. The order of names in the author list of an article must be a co-decision and it must be indicated in the Copyright Agreement Form. The individuals who do not meet the authorship criteria but contributed to the study must take place in the acknowledgement section. Individuals providing technical support, assisting writing, providing a general support, providing material or financial support are examples to be indicated in acknowledgement section.

All authors must disclose all issues concerning financial relationship, conflict of interest, and competing interest that may potentially influence the results of the research or scientific judgment.

When an author discovers a significant error or inaccuracy in his/her own published paper, it is the author's obligation to promptly cooperate with the Editor to provide retractions or corrections of mistakes.

Responsibility for the Editor and Reviewers

Editor-in-Chief evaluates manuscripts for their scientific content without regard to ethnic origin, gender, sexual orientation, citizenship, religious belief or political philosophy of the authors. He/She provides a fair double-blind peer review of the submitted articles for publication and ensures that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential before publishing.

Editor-in-Chief is responsible for the contents and overall quality of the publication. He/She must publish errata pages or make corrections when needed.

Editor-in-Chief does not allow any conflicts of interest between the authors, editors and reviewers. Only he has the full authority to assign a reviewer and is responsible for final decision for publication of the manuscripts in the Journal.

Reviewers must have no conflict of interest with respect to the research, the authors and/or the research funders. Their judgments must be objective.

Reviewers must ensure that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential and must report to the editor if they are aware of copyright infringement and plagiarism on the author's side.

A reviewer who feels unqualified to review the topic of a manuscript or knows that its prompt review will be impossible should notify the editor and excuse himself from the review process.

The editor informs the reviewers that the manuscripts are confidential information and that this is a privileged interaction. The reviewers and editorial board cannot discuss the manuscripts with other persons. The anonymity of the referees must be ensured. In particular situations, the editor may share the review of one reviewer with other reviewers to clarify a particular point.

MANUSCRIPT ORGANIZATION

Language

Articles in Turkish and English are published. Submitted Turkish article must include an English abstract, keyword and an extended abstract. Extended abstract in English is not required for articles in English.

PUBLICATION RULES and WRITING STYLES

Art-Sanat Journal is an international, academic, refereed, electronic journal published twice a year (January and July). The Art-Sanat Journal is published on Dergipark Open Journal Systems and only original and scientific and scholarly articles about Archeology, History of Art, History of Architecture, Conservation-Restoration, Museology and Performing Arts about Turkish, Turkic and Turkic-related communities are accepted.

Our e-mail addresses for the communication and article submission: art-sanat@istanbul.edu.tr

Websites: <http://artsanat.istanbul.edu.tr>, <http://dergipark.gov.tr/iuarts>

All rights reserved by Art-Sanat Journal. The publication rights of the published articles belong to Art-Sanat Journal. The author has the legal and scientific responsibility for the contents of the articles. The visual materials (figures, photographs, pictures, drawings, plans, etc.) used in the articles should not be used without reference and the author has to obtain permission for the copyrighted material. The legal responsibility for these issues belongs to the authors.

The articles submitted for publication in the Art-Sanat Journal should neither have been published elsewhere nor have been submitted to another journal. The IThenticate (Plagiarism Prevention Program) is used to ensure plagiarism control for each submission.

Articles in Turkish and English are accepted for the journal. After the submitted article has been reviewed by the editors and editorial board, it is sent to three referees and published when at least two referees make positive decisions. The names of the authors are not sent to the referees.

The articles submitted to Art-Sanat Journal must be in Microsoft Word format. Under the title of the article, the author's name and surname should be included. After the name of the author, the star (*) should be used as a footnote sign and the job title, the institution and the e-mail address of the author and the submission date of the article should be specified at the bottom of the first page. ORCID number should also be written under the author's name. (If you don't have an ORCID number please register: <https://orcid.org/>)

Articles should have Turkish and English titles, abstracts (150-250 words) and 3-5 keywords.

After the English abstract, the Turkish articles should contain an English extended summary of 800-1000 words. The English articles should contain an Turkish extended summary of 800-1000 words.

Each of the visual material must be in jpeg format with a resolution of at least 300 dpi (images with a poor image quality will not be used). For the visual materials used in the article, numbering should be done with the abbreviation bold **F.** (**F.1.**, **F.2.**, **F.3.**, etc.). The description of the visual material should be specified below the material in parentheses. If visual material belongs to the author, it should be indicated.

Article should be written in Times New Roman, 12 pt., 1.5 line spacing, before 6NK-after 6NK spacing and both side justified. Footnotes should be written in Times New Roman, 10 pt., 1 line spacing and both side justified. Words that need to emphasized should be written in italic. The Quotations less than five lines should be written in quotation marks in the same paragraph and the quotations longer than five lines should be written separately 1 cm inside from left and right sides of page, blocked and in 8 pts. The article should not exceed 25 pages, the visuals used in the article should not be more than the number of text pages and also maximum 25 images are allowed. The visuals which are directly related to the subject should be preferred with reference to comparison images. Images should be numbered in the text and used in the relevant place.

References

Reference Style and Format

Art-Sanat complies with Chicago Style of Manual 16th Edition for referencing and quoting.

Authors who would send proposals to the journal are kindly invited to follow the examples given below when writing the footnotes and compiling the bibliography. These examples are borrowed from the Chicago Style of Manual (http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-1.html).

Further information and numerous examples about the “notes and bibliography” system are available at the 14th and 15th chapters of the Chicago Manual of Style (16th edition).

Examples:

FF first footnote, **NF** next/short footnotes, **B** bibliography

The Books (one author)

FF Laurie Bauer, *A Glossary of Morphology* (Edinburg: Edinburg University Press, 2004), 55.

NF Bauer, *A Glossary of Morphology*, 55.

B Bauer, Laurie. *A Glossary of Morphology*. Edinburg: Edinburg University Press, 2004.

The Books (two authors)

FF A. Nazarov Bakhtiyar and Denis Sinor, *Essays on Uzbeks History, Culture and Language*, Research Institute for Inner Asian Studies, (Bloomington: Indiana University, 1993), 55.

NF Bakhtiyar and Sinor, *Essays on Uzbeks History, Culture and Language*, 55.

B Bakhtiyar, A. Nazarov and Denis Sinor. *Essays on Uzbeks History, Culture and Language*. Bloomington: Indiana University, 1993.

The Books (Three authors)

FF E.R. Tenişev, A.M. şerbak and D.M. Nasilov, V.M Nadelyayev, *Drevnetyurkskiy Slovar*, XXXVIII, (Leningrad: Leningradskoe Otdelenir, 1969), 60.

NF Tenişev, şerbak and Nasilov, Nadelyayev, *Drevnetyurkskiy Slovar*, 25.

B Tenişev, E.R., A.M. şerbak and D.M. Nasilov, V.M Nadelyayev, *Drevnetyurkskiy Slovar*. XXXVIII. Leningrad: Leningradskoe Otdelenir, 1969.

For four or more authors, each of them is cited in the bibliography, only the first author's name is cited in footnotes and "et al." is added next to it, which stands for "and the others".

The abbreviation *op. cit.* which is used in some referencing styles is not used in the Chicago Style.

If there is an editor/translator in addition to the author

If there is an editör or a translator then one should cite it as "ed." or "trans." in footnotes; as for the bibliography "Edited by" or "Translated by".

FF Peter B. Golden, *An Introduction to the History of the Turkic Peoples*, trans. Osman Karatay, (America: Harrassowitz Verlag, 1992), 36.

NF Golden, *An Introduction to the History of the Turkic Peoples*, 36.

B Golden, Peter B. *An Introduction to the History of the Turkic Peoples*. Translated by Osman Karatay. America: Harrassowitz Verlag, 1992.

Volumes

FF Robert Dankoff and James Kelley, *Mahmüd al-Kashgarı, Compendium of the Turkic Dialects-Dıwân Lugât at-Turk*, (Harvard: University Printing Office, 1985), 4: 100.

NF Robert Dankoff and James Kelley, *Mahmüd al-Kashgarı, Compendium of the Turkic Dialects-Dıwân Lugât at-Turk*, 4: 90.

B Dankoff, Robert and James Kelley, *Mahmüd al-Kashgarı, Compendium of the Turkic Dialects-Dıwân Lugât at-Turk*. 4 vols. Harvard: University Printing Office, 1985.

A chapter/section in a book

FF Beatrice Forbes Manz, "Timur", *The Rise and Rule of Tamerlane*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 90-120.

NF Manz, "Timur", 90-120.

B Manz, Beatrice Forbes. "Timur", *The Rise and Rule of Tamerlane*, 90-120. Cambridge: Cambridge University, 1989.

If the book is published in multiple formats, the one that is used is cited. URL is given for the online books that are cited. The access date can be added on preference. If the page number is missing, either the title of chapter or another number can be added.

FF Peter Golden, *An Introduction to the History of the Turkic Peoples* (America: Harrassowitz Verlag, 1992), Accessed September 18, 2019.

https://www.researchgate.net/publication/281319978_An_Introduction_to_the_History_of_the_Turkic_Peoples

NF Golden, *An Introduction to the History of the Turkic Peoples*, 206.

B Golden, Peter. *An Introduction to the History of the Turkic Peoples*. America: Harrassowitz Verlag, 1992. Accessed September 18, 2019.

https://www.researchgate.net/publication/281319978_An_Introduction_to_the_History_of_the_Turkic_Peoples

Journal article, copyright

FF John E. Woods, "The Rise of Tīmūrid Historiography", *Journal of Near Eastern Studies*, 46/2 (1987), 81-108.

NF Woods, "The Rise of Tīmūrid Historiography", 81-108.

B Woods, John E. "The Rise of Tīmūrid Historiography", *Journal of Near Eastern Studies*, 46/2 (1987), 81-108.

Journal article, translation

FF Michiko Kakutani, "Friendship Takes a Path That Diverges," trans. Zadie Smith, *Review of Swing Time*, New York Times, (2016), 69-90.

NF Kakutani, "Friendship Takes a Path That Diverges," 69-90.

B Kakutani, Michiko. "Friendship Takes a Path That Diverges." Translated by Zadie Smith, *Review of Swing Time*. New York Times. 2016: 69-90.

Newspaper article, published

FF Rebecca Mead, "The Prophet of Dystopia," *New Yorker*, April 17, 2017, 2.

NF Mead, "The Prophet of Dystopia," 2.

B Mead, Rebecca. "The Prophet of Dystopia." *New Yorker*, April 17, 2017.

Newspaper article/report, electronic

If the author of an article or report is not specified, then the citation should begin with the title of article/report.

FF "Snap Makes a Bet on the Cultural Supremacy of the Camera." *New York Times*, March 8, 2017. <https://www.nytimes.com/2017/03/08/technology/snap-makes-a-bet-on-the-cultural-supremacy-of-the-camera.html>.

NF "Snap Makes a Bet on the Cultural Supremacy of the Camera."

B "Snap Makes a Bet on the Cultural Supremacy of the Camera." *New York Times*, March 8, 2017. <https://www.nytimes.com/2017/03/08/technology/snap-makes-a-bet-on-the-cultural-supremacy-of-the-camera.html>.

Book Review

FF Michiko Kakutani, "Friendship Takes a Path That Diverges," *Review of Swing Time*, by Zadie Smith, *New York Times*, 7 (2016), 67.

NF Kakutani, "Friendship Takes a Path That Diverges," 67.

B Kakutani, Michiko. "Friendship Takes a Path That Diverges." *Review of Swing Time*, by Zadie Smith. *New York Times*, November 7, 2016.

Thesis

FF Cynthia Lillian Rutz, "King Lear and Its Folktale Analogues," (PhD diss. University of Chicago. 2013), 90.

NF Rutz, "King Lear and Its Folktale Analogues," 90.

B Rutz, Cynthia Lillian. "King Lear and Its Folktale Analogues." PhD diss., University of Chicago, 2013.

Encyclopedia entry

FF Ahmet Temir, “Mongol (or Turko-Mongol) Khanate,” *Encyclopedia of Turks*, v. 8, (Ankara: Yeni Türkiye Publications, 2002), 416-432.

NF Temir, Mongol (or Turko-Mongol) Khanate”, 416-432.

B Temir, Ahmet. “Mongol (or Turko-Mongol) Khanate.” *Encyclopedia of Turks*. 8: 416-432. Ankara: Yeni Türkiye Publications, 2002.

Unpublished announcement

FF Erdal İnönü and Harun Doğan, “Some Discoveries that are Named After Turkish Scientists” (The announcement that was presented in the II. National Symposium of History of Science and Philosophy Work Group, Assos, 18-20th June 2004).

NF İnönü and Doğan, “Some Discoveries.”

B İnönü, Erdal and Harun Doğan. “Some Discoveries that are Named After Turkish Scientists.” The announcement that was presented in the II. National Symposium of History of Science and Philosophy Work Group, Assos, 18-20th June 2004.

Manuscript

FF Salih b. Nasrullah, *Ghayat al-itqan fi tabdir badan al-insan*, İstanbul, Süleymaniye Library, Ayasofya 3682, 26a.

NF Salih b. Nasrullah, *Ghayat al-itqan*, Ayasofya 3682, 23b.

B Salih b. Nasrullah, *Ghayat al-itqan fi tabdir badan al-insan*, İstanbul, Süleymaniye Library, Ayasofya 3682, 1a-311a, Copy date 10 Rebiülevvel 1135 (19th December 1722).

Archive document

FF The Ottoman Archives of the Prime Ministry (OAPM), Cevdet Askeriye (C.AS.) 71/3352, 9 Şevval 1211 (April 07, 1797).

NF OAPM, C.AS. 71/3352.

B The Ottoman Archives of the Prime Ministry (OAPM). Cevdet Askeriye (C. AS) 71/3352, 9 Şevval 1211 (April 07, 1920).

FF Topkapı Palace Museum Archives (TPMA), E. 3202-2=597-2-7.

NF TPMA, E. 3202-2=597-2-7.

B Topkapı Palace Museum Archives (TPMA). E. 3202-2=597-2-7.

Website

FF Yale University. n.d. “About Yale: Yale Facts.” Accessed May 1, 2017. <https://www.yale.edu/about-yale/yale-facts>.

NF “About Yale: Yale Facts.”

B Yale University. n.d. “About Yale: Yale Facts.” Accessed May 1, 2017. <https://www.yale.edu/about-yale/yale-facts>.

SUBMISSION CHECKLIST

Ensure that the following items are present:

- Cover letter to the editor
 - ✓ The category of the manuscript
 - ✓ Confirming that “the paper is not under consideration for publication in another journal”.
 - ✓ Including disclosure of any commercial or financial involvement.
 - ✓ Confirming that the statistical design of the research article is reviewed.
 - ✓ Confirming that last control for fluent English was done.
 - ✓ Confirming that journal policies detailed in Information for Authors have been reviewed.
 - ✓ Confirming that the references cited in the text and listed in the references section are in line with CMOS 16.
- Copyright Agreement Form
- Permission of previously published copyrighted material if used in the present manuscript
- Title page
 - ✓ The category of the manuscript
 - ✓ The title of the manuscript
 - ✓ All authors’ names and affiliations (institution, faculty/department, city, country), e-mail addresses
 - ✓ Corresponding author’s email address, full postal address, telephone and fax number
 - ✓ ORCID’s of all authors.
- Main Manuscript Document
 - ✓ The title of the manuscript
 - ✓ Abstract (150-250 words)
 - ✓ Key words: 3 to 5 words
 - ✓ Main article sections
 - ✓ Grant support (if exists)
 - ✓ Conflict of interest (if exists)
 - ✓ Acknowledgement (if exists)
 - ✓ References
 - ✓ All tables, illustrations (figures) (including title, description, footnotes)

COPYRIGHT AGREEMENT FORM / TELİF HAKKI ANLAŞMASI FORMU



Istanbul University
İstanbul Üniversitesi

Journal name: Art-Sanat Journal
Dergi Adı: Art-Sanat Dergisi

Copyright Agreement Form
Telif Hakkı Anlaşması Formu

Responsible/Corresponding Author Sorumlu Yazar	
Title of Manuscript Makalenin Başlığı	
Acceptance date Kabul Tarihi	
List of authors Yazarların Listesi	

Sıra No	Name - Surname Adı-Soyadı	E-mail E-Posta	Signature İmza	Date Tarih
1				
2				
3				
4				
5				

Manuscript Type (Research Article, Review, etc.) Makalenin türü (Araştırma makalesi, Derleme, 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:</p> <p>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.</p> <p>The Contributor(s) or, if applicable the Contributor's Employer, retain(s) all proprietary rights in addition to copyright, patent rights.</p> <p>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.</p> <p>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.</p> <p>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</p> <p>Sunulan makalenin yazar(lar)ın orijinal çalışması olduğunu ve intihal yapmadıklarını,</p> <p>Tüm yazarların bu çalışmaya aslı olarak katılmış olduklarını ve bu çalışma için her türlü sorumluluğu aldıklarını,</p> <p>Tüm yazarların sunulan makalenin son halini gördüklerini ve onayladıklarını,</p> <p>Makalenin başka bir yerde basılmadığını veya basılmak için sunulmadığını,</p> <p>Makalede bulunan metin, şekillerin ve dokümanların diğer şahıslara ait olan Telif Haklarını ihlal etmediğini kabul ve taahhüt ederler.</p> <p>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.</p> <p>Yazar(lar)ın veya varsa yazar(lar)ın işverenin telif dâhil patent hakları, fikri mülkiyet hakları saklıdır.</p> <p>Ben/Biz, telif hakkı ihlali nedeniyle üçüncü şahıslarca vuku bulacak hak talebi veya açılacak davalarda İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ ve Dergi Editörlerinin hiçbir sorumluluğunun olmadığını, tüm sorumluluğun yazarlara ait olduğunu taahhüt ederim/ederiz.</p> <p>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.</p> <p>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 kanıtlanabilir şekilde onaylı olması gerekir.</p>
--

Responsible/Corresponding Author: Sorumlu Yazar;	Signature / İmza	Date / Tarih
	

