



Atatürk Üniversitesi
Atatürk University



Edebiyat Fakültesi
Sanat Tarihi Bölümü
Faculty of Letters
Art History Department

ULUSLARARASI HAKEMLİ DERGİ
INTERNATIONAL PEER-REVIEWED JOURNAL



PALMET DERGİSİ
JOURNAL OF PALMETTE



ERZURUM
2022



Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü
Faculty of Letters Department of Art History

PALMET DERGİSİ
JOURNAL OF PALMETTE



YIL/YEAR EYLÜL/SEPTEMBER 2022 SAYI/ISSUE 2

e-ISSN: 2822-3551



ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT FAKÜLTESİ
SANAT TARİHİ BÖLÜMÜ
PALMET DERGİSİ

ATATÜRK UNIVERSITY FACULTY OF LETTERS
ART HISTORY DEPARTMENT
JOURNAL OF PALMETTE

ULUSLARARASI HAKEMLİ DERGİ/ INTERNATIONAL PEER-REVIEWED JOURNAL

SAYI/ISSUE: 2
EYLÜL/SEPTEMBER 2022

ERZURUM

<http://bilimseldergiler.atauni.edu.tr/system/palmet>

Yayımlayan/Publisher

Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü
Atatürk University of Faculty of Letters of Art History

Dergi Sahibi/ Owner of Journal


Prof. Dr. Dilaver DÜZGÜN /Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dekanı


Editör/Editor

 Dr. Öğr. Üyesi Gül GEYİK/Atatürk Üniversitesi

Alan Editörleri/Field Editors

 Doç. Dr. Muhammet ARSLAN/Kafkas Üniversitesi
Türk-İslam Sanatları

 Dr. Öğr. Üyesi Demet OKUYUCU/Atatürk Üniversitesi
Bizans Sanatı

 Dr. Esra HALICI/Atatürk Üniversitesi
Batı Sanatı ve Çağdaş Sanatlar

Yabancı Dil Editörü/Editor of Foreign Language

Esmâ SEÇEN/Atatürk Üniversitesi

Yayın Kurulu/Editorial Board

Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ/Atatürk Üniversitesi

Prof. Dr. Haldun ÖZKAN/Atatürk Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Zerrin KÖŞKLÜ/Atatürk Üniversitesi

Teknik Redaksiyon/ Technical Redaction

Arş. Gör. Burak Muhammet GÖKLER

Arş. Gör. Muhammed Emin DOĞAN

Arş. Gör. Nihat Sefa KOMESLİ

Dizgi/Typesetting

Arş. Gör. Nihat Sefa KOMESLİ

Ayşe DURAN

Emrah YÜCEL

Kapak Tasarım/Cover Design

Ayşe DURAN

Yazışma Adresi/Correspondence

Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü 25240 ERZURUM
(0442 231 8152)

PALMET DERGİSİ uluslararası hakemli bir dergidir. Mart ve Eylül aylarında yayımlanır.
Yayımlanan yazıların bilimsel ve hukuki sorumlulukları yazarlara aittir.

**Danışma Kurulu/Advisory Board**

Prof. Dr. Abdülkadir DÜNDAR	Ankara Üniversitesi
Prof. Dr. Ahmet Ali BAYHAN	Ordu Üniversitesi
Prof. Dr. Ahmet ÇAYCI	Necmettin Erbakan Üniversitesi
Prof. Dr. Ali Osman UYSAL	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Prof. Dr. Ali Yalçın TAVUKÇU	Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Ayşe Aslihan EROĞLU	Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Ceren ÜNAL	Manisa Celal Bayar Üniversitesi
Prof. Dr. Emine Naza DÖNMEZ	İstanbul Üniversitesi
Prof. Dr. Evangelia ŞARLAK	Işık Üniversitesi
Prof. Dr. Gülgün KÖROĞLU	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Dr. Haldun ÖZKAN	Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Hamza GÜNDOĞDU (Emekli)	Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ	Fırat Üniversitesi
Prof. Dr. İsmail AYTAÇ	Erciyes Üniversitesi
Prof. Dr. Nilay ÇORAĞAN	Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Nurettin ÖZTÜRK	Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Nursen ÖZKUL FINDIK	Orta Doğu Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Ömür BAKIRER (Emekli)	Erciyes Üniversitesi
Prof. Dr. Sultan Murat TOPÇU	Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Süleyman ÇİĞDEM	Ordu Üniversitesi
Prof. Dr. Şerife TALİ	İstanbul Üniversitesi
Prof. Dr. Üzlifat CANAV ÖZGÜMÜŞ	Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Yunus BERKLİ	Iğdır Üniversitesi
Prof. Dr. Yusuf ÇETİN	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Prof. Dr. Zekiye UYSAL	Ordu Üniversitesi
Doç. Dr. Fevziye EKER	İstanbul Üniversitesi
Doç. Dr. Hasan Ferudun ÖZGÜMÜŞ	Ege Üniversitesi
Doç. Dr. Hasan UÇAR	Sivas Cumhuriyet Üniversitesi
Doç. Dr. Meryem ACARA ESER	Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. Muhammet Lütfü KINDIĞILI	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Dr. Selçuk SEÇKİN	Marmara Üniversitesi
Doç. Dr. Selman CAN	İstanbul Üniversitesi
Doç. Dr. Simga ÖZER PINARBAŞI	Ege Üniversitesi
Doç. Dr. Şakir ÇAKMAK	Süleyman Demirel Üniversitesi
Doç. Dr. Yusuf BİLEN	Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Dr. Zeynep ORAL ÇAKMAKÇI	Atatürk Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Zerrin KÖŞKLÜ	

Hakemler/Referees

Prof. Dr. Abdülkadir DÜNDAR
Prof. Dr. Ahmet Ali BAYHAN
Prof. Dr. Ahmet ÇAYCI
Prof. Dr. Ali Osman UYSAL
Prof. Dr. Ali Yalçın TAVUKÇU
Prof. Dr. Ayşe Aslihan EROĞLU
Prof. Dr. Ceren ÜNAL
Prof. Dr. Emine Naza DÖNMEZ
Prof. Dr. Evangelia ŞARLAK
Prof. Dr. Gülgün KÖROĞLU
Prof. Dr. Haldun ÖZKAN
Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ
Prof. Dr. İsmail AYTAC
Prof. Dr. Nilay ÇORAĞAN
Prof. Dr. Nurettin ÖZTÜRK
Prof. Dr. Nurşen ÖZKUL FINDIK
Prof. Dr. Ömür BAKIRER (Emekli)
Prof. Dr. Selami ECE
Prof. Dr. Sultan Murat TOPÇU
Prof. Dr. Süleyman ÇİĞDEM
Prof. Dr. Şerife TALİ
Prof. Dr. Üzelifat CANAV ÖZGÜMÜŞ
Prof. Dr. Yunus BERKLİ
Prof. Dr. Yusuf ÇETİN
Prof. Dr. Zekiye UYSAL
Doç. Dr. Ayşe BUDAK
Doç. Dr. Aytül PAPILA
Doç. Dr. Erkan AYGÖR
Doç. Dr. Fevziye EKER
Doç. Dr. Hasan Ferudun ÖZGÜMÜŞ
Doç. Dr. Hasan UÇAR
Doç. Dr. Korkmaz ŞEN
Doç. Dr. Meryem ACARA ESER
Doç. Dr. Muhammet Lütfü KINDİĞİLİ
Doç. Dr. Muharrem ÇEKEN
Doç. Dr. Mustafa ÇETİNASLAN
Doç. Dr. Sahure ÇINAR YARIŞ
Doç. Dr. Selçuk SEÇKİN
Doç. Dr. Selman CAN
Doç. Dr. Simge ÖZER PINARBAŞI
Doç. Dr. Şakir ÇAKMAK
Doç. Dr. Yusuf BİLEN
Doç. Dr. Zeynep ORAL ÇAKMAKÇI
Dr. Öğr. Üyesi Zerrin KÖŞKLÜ
Dr. Öğr. Üyesi Cengiz GÜRBİYİK
Dr. Öğr. Üyesi Feride İmrana ALTUN
Dr. Öğr. Üyesi İsmail ÖZ
Dr. Öğr. Üyesi Tümay H. COŞKUN
Dr. Öğr. Üyesi Zerrin KÖŞKLÜ
Dr. Ahmet YAVUZYILMAZ
Dr. Funda TÜRK BEN AYDIN

Ankara Üniversitesi
Ordu Üniversitesi
Necmettin Erbakan Üniversitesi
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi
Manisa Celal Bayar Üniversitesi
İstanbul Üniversitesi
Işık Üniversitesi
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi
Fırat Üniversitesi
Erciyes Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi
Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Orta Doğu Teknik Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi
Erciyes Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi
Ordu Üniversitesi
İstanbul Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi
İbrahim Çeçen Üniversitesi
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi
Beykent Üniversitesi
Necmettin Erbakan Üniversitesi
Ordu Üniversitesi
İstanbul Üniversitesi
Ege Üniversitesi
Fırat Üniversitesi
Sivas Cumhuriyet Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi
Ankara Üniversitesi
Selçuk Üniversitesi
Dicle Üniversitesi
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Marmara Üniversitesi
İstanbul Üniversitesi
Ege Üniversitesi
Süleyman Demirel Üniversitesi
Dokuz Eylül Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi
Celal Bayar Üniversitesi
Bandırma Onyeddi Eylül Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi
Celal Bayar Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi
Necmettin Erbakan Üniversitesi
Artuklu Üniversitesi



Sayı Hakemleri

Prof. Dr. Haldun ÖZKAN
Prof. Dr. Ahmet Ali BAYHAN
Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ
Dr. Ahmet YAVUZYLMAZ
Doç. Dr. Aytül PAPİLA
Doç. Dr. Hasan UÇAR
Dr. Öğr. Üyesi Demet OKUYUCU
Prof. Dr. Emine Naza DÖNMEZ
Prof. Dr. Nurşen ÖZKUL FINDIK
Dr. Esra HALICI
Doç. Dr. Simge ÖZER PINARBAŞI
Doç. Dr. Korkmaz ŞEN

Atatürk Üniversitesi
Ordu Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi
Necmettin Erbakan Üniversitesi
Beykent Üniversitesi
Ege Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi
İstanbul Üniversitesi
Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Atatürk Üniversitesi
İstanbul Üniversitesi
Fırat Üniversitesi

PALMET DERGİSİ

YAYIN İLKELERİ

Hakkında:

Palmet Dergisi, Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nün yayınıdır. Elektronik ortamda yayımlanan Palmet Dergisi, uluslararası hakemli bir dergi olarak 2022 yılında yayım hayatına başlamıştır. Türkçe ve İngilizce dillerinde yayımlanan dergi, Bahar ve Güz sayıları (Mart- Eylül) olmak üzere yılda iki defa yayımlanmaktadır. Palmet'te yayımlanan yazılara <http://bilimseldergiler.atauni.edu.tr/system/palmet> adresinden ücretsiz olarak ulaşılmaktadır.

Amaç ve Kapsam:

Palmet Dergisi, Sanat Tarihi bilimi içerisinde;

- Mimari, süsleme, resim, el sanatları ve ilgili alanlarda bilimsel birikime katkı sağlamayı,
- Sanat eserleri ve sanat üslupları hakkında yeni bulgular ve bakış açıları eşliğinde değerlendirmelerde bulunmayı,
- Araştırmacıların yazılarını bilim dünyasıyla buluşturmayı amaçlamaktadır.

Palmet Dergisi kapsamı doğrultusunda;

- Türk Sanatı
- İslam Sanatı
- Türk-İslam Sanatı
- Bizans Sanatı
- Ortaçağ Sanatı
- Avrupa Sanatı
- Çağdaş Sanatlar alanlarında, araştırma ve derleme mahiyetinde özgün makaleleri içermektedir. Bunların yanı sıra yayın kurulu tarafından uygun görülen akademik çeviri, tanıtım ve eleştiri yazılarına da yer verilebilir.

Etik İlkeler ve Yayın Politikası:

Palmet Dergisi, bilimsel, akademik/hakemli bir dergi olmak üzere; Mart ve Eylül aylarında yılda iki kere yayımlanmaktadır.

Palmet'in "amaç" ve "kapsamı" içerisinde;

- Dergiye gönderilen çalışmalar özgün olmalıdır.
- Türkçe ve İngilizce yayın diline sahip olan dergiye gönderilecek makalelerin başka yerde yayımlanmamış olduğu ve eş zamanlı olarak başka bir dergi/kitap/kitapta bölüme gönderilmediği yazar/yazarlar tarafından taahhüt edilmiş sayılır.
- Makalenin sadece içerdiği bilgilerle değil, resim, fotoğraf, çizim, grafik vb. görseller açısından da intihal ve telif hususlarında bilimsel etiğe uygun olduğu yazar/yazarlar tarafından taahhüt edilmiş sayılır.
- Palmet Dergisi ticari bir dergi olmadığından yazar/yazarlar herhangi bir ücret talebinde bulunamazlar.
- Online bir dergi olan Palmet'te yayımlanan tüm çalışmaların açık erişim modelinde yayımlanacağı, indexler üzerinden kullanıcılara açık hale getirileceği, yayın haklarının Palmet Dergisi'nde olduğu yazar/yazarlar tarafından kabul edilmiş sayılır.

- Yüksek Lisans ve Doktora tez çalışmalarından çıkarılan makalelerde, danışman adı yazılmadığı takdirde, danışmandan izin alındığını gösterir belge sunulmalıdır.
- Yayımlanan makalelerin temel hukuki hakları yazar/yazarlara aittir. Yazar/yazarların talebi doğrultusunda, sonraki süreçlerde makaleler kısmi ya da tamamen değiştirilmek, geliştirilmek, farklı biçimlerde yayımlanmak istenirse Palmet Dergisi hukuki bir engel koymaz. Ancak bu durumdaki çalışmalarda tüm etik sorumluluklar yazar/yazarlara aittir.

İntihal Politikası:

Palmet Dergisi'ne gönderilen makalelerde, derginin belirlediği yazım kurallarına, yazıldığı dilin imla ve genel kurallarına uygunluğu beklenir. Bunun yanı sıra Turnitin, iThenticate vb. programlarla çalışma intihal sürecinden geçirilerek gönderilmelidir. Bu işlemde makalede yer alan referanslar ve bibliyografya çıkarılarak makalenin ana metni üzerinden intihal taraması yapılır. Tarama sonucunda, makalede kaynak gösterilmeyen alanların başka çalışmalarla **en fazla %15'lik** bir benzerlik göstermesi beklenir. Kaynak gösterilmeyen alanlarda yer alan benzerlikler %10 ile %30 arasındaysa yazar/yazarlarla iletişime geçilerek düzeltilmesi istenir. **%30'u** aşan benzerliklerde ise makale **ret edilir**. Kaynak gösterilen alanlarda ise benzerlik **%35'i** geçtiği takdirde, makalenin özgün olmadığı kabul edilir ve **ret edilir**. Makale kapsamında, müze, kütüphane, kazı alanları ve kazı malzemeleri, arşiv belgeleri vb. içerikler olması halinde, ilgili kurum/kuruluştan, bilgi, belge ve görseller için izni alındığına dair belge veya yazışma sunulması beklenmektedir. Dergiye gönderilecek makalelerin, [YÖK'ün "Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi"](#) ve [COPE ilkelerine](#) uygun olması beklenir.

Makale Süreci:

Gönderilen makalelerin, editör ve yayın kurulu tarafından gerçekleştirilen ön değerlendirmesi olumlu sonuçlandığı takdirde, çalışmalar kör hakem ilkesiyle azami iki hakeme gönderilir. Makale içeriğine uygun alanlardan belirlenen hakemlerden birinin tezat oluşturan bir geri dönüş yapması halinde ise üçüncü bir hakem tarafından makale incelenir. Spesifik konuların işlendiği makalelerde, danışma kurulu ve hakem heyeti içerisinde söz konusu alanla ilgili bir uzman olmaması halinde, sayı hakemliği sistemiyle, makale, konuda uzman olan hakemlere gönderilir. Yazar/yazarların hakem önerileri ancak elzem durumlarda; örneğin spesifik alanlarda yaşanan çıkar çatışmaları, öncesinde meydana gelmiş çeşitli sorunlar vb. durumlarda dikkate alınır. Bu durumda da yine çift taraflı kör hakem ilkesi geçerlidir. Makalelerin yayımlanabilmesi için en az iki hakemin onayı gerekmektedir. Hakem geri bildirimlerinde, olumlu ve olumsuz görüşlerin eşit sayıda olması halinde, editör ve yayın kurulunun uygun gördüğü makaleler, hakemlerin de değişiklik talepleriyle yazar/yazarlara iletilerek yayımlanabilir.

Yazım Kuralları:

Palmet'e gönderilecek makaleler;

- Microsoft Word dokümanı olarak en fazla 30 sayfa halinde hazırlanmalıdır.
- Sayfada üstten ve alttan 3'er cm, sağ ve soldan 2'şer cm boşluk bırakılmalıdır.
- Metin, Cambria yazı fontunda ve 11 punto olarak yazılmalı ve 1,5 satır aralığında olmalıdır.
- Ana başlıklar ve alt başlıklar 13 punto ve kalın olarak yazılmalıdır.
- Metin iki yana hizalanmış olmalıdır.
- Paragraf girintisi **yapılmamalıdır**.
- Makalede kullanılacak görsellerin bilgileri, metin kutusunda **değil** resmin hemen altında yer almalıdır.

- Yazar/yazarların isimleri makale başlığından hemen sonra eklenmeli, ismin altına, unvan, bağlı olduğu kurum, bir alt satıra mail adresi, onun altına da ORCID numarası eklenmelidir. İrtibat için bu bilgilerin peşine adres ve telefon bilgisi de yazılmalıdır. Makale kabul edilmesi halinde, adres ve telefon bilgileri yayımda **kullanılmayacaktır**.
- Makale başlığı Türkçe ve İngilizce olarak aralarında bir satır boşluk bırakılarak peş peşe yazılmalıdır.
- Makalenin Türkçe ve İngilizce özetleri bulunmalıdır. Türkçe ve İngilizce özet/abstract kısmı en az 150, en fazla 250 kelimedenden oluşmalıdır. Özet/Abstract kısmı makalenin giriş, yöntem, bulgu, değerlendirme ve sonuç aşamalarının ana hatlarını kısaca ifade eden bir düzende olmalıdır. Söz konusu ilke, okuyucuların kendi alanlarına uygun bilgi ve belgelere ulaşmada kolaylık sağlamayı amaçladığından yazar/yazarlar için de faydalıdır.
- Özet/Abstract kısmından sonra, en az üç en fazla beş kelime Anahtar Kelimeler yazılmalıdır. Anahtar Kelimelerde, "Türk Sanatı/Mimari/Resim/" vb. şekilde genel ifadelerden kaçınılmalı, makalenin özünü ifade eden kelimeler seçilmelidir.
- Makalede kaynak kullanımı American Psychological Association (APA) 6. versiyonuna göre düzenlenmelidir.
- Metin içerisinde gerekli görülen ek bilgiler mevcutsa, dipnotta bu bilgilere yer verilebilir.

APA 6. örnek kullanımı:**Metin içi göndermelerde iki ana esas bulunmaktadır.**

- 1- İnsan eksik ve fani olduğundan İslam resim sanatında idealize edilmemiştir (Çam, 2012: 97).
 - 2- Nusret Çam'a (2012: 97) göre insan eksik ve fani olduğundan İslam resim sanatında idealize edilmemiştir.
- **İki yazarlı yayımlara atıf yapılırken;**
 - 1- Emevi Halifesi Abdülmelik ile birlikte Kâbe'nin örtüsünün Mescid-i Nebevi'de halka gösterilmesi ve sonrasında Kâbe'ye geri götürülmesi geleneği başlamıştır (Bozkurt & Küçükaşçı, 2004: 289).
 - 2- Nebi Bozkurt ve Mustafa Sabri Küçükaşçı'nın (2004: 289) belirttiğine göre Emevi Halifesi Abdülmelik ile birlikte Kâbe'nin örtüsünün Mescid-i Nebevi'de halka gösterilmesi ve sonrasında Kâbe'ye geri götürülmesi geleneği başlamıştır.
 - **Üç ve daha fazla yazarlı yayımlara atıf yapılırken;**
 - 1- Erzurum'da, farklı dönemlere ait; kale, tabya, cami, mescit, kilise, medrese, türbe, han, hamam, çeşme gibi farklı fonksiyonlarda 292 eser tanıtılmıştır (Yurttaş vd., 2008: 5).
 - 2- Yurttaş ve diğerleri, (2008: 5) Erzurum'da, farklı dönemlere ait; kale, tabya, cami, mescit, kilise, medrese, türbe, han, hamam, çeşme gibi farklı fonksiyonlarda 292 eser tanıtılmıştır.
 - **Tüzel çalışmalara atıf yapılırken;**
 - İlk gönderme;**
(Birleşmiş Milletler Eğitim Bilim ve Kültür Örgütü [UNESCO], 2005).
 - İkinci gönderme;**
(UNESCO, 2005).
 - **Aynı parantez içinde birden fazla kaynak kullanımı;**
Aynı parantez içerisinde yapılan çoklu göndermelerde, yazarların soy isimleri alfabetik sırada olmalı ve kaynaklar noktalı virgül ile birbirinden ayrılmalıdır. (Bozkurt & Küçükaşçı, 2004: 289; Çam, 2012: 97; Yurttaş vd., 2008: 5).

- **Kaynakça kullanımı:**

Tek yazarlı kitap;

SOYADI, A. (Yıl), *Kitabın Adı (İtalik)*, Şehir: Yayınevi.

ÖZKAN, H. (2016), *Saltuklu Mimarisi*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınevi.

Çok yazarlı kitap;

SOYADI, A. & SOYADI, A. & SOYADI, A. (Yıl), *Kitabın Adı (İtalik)*, Şehir: Yayınevi.

İPŞİROĞLU, N. & İPŞİROĞLU, M. (2012), *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Kitap bölümü;

SOYADI, A. (Yıl), Bölümün başlığı, (Editörün A. SOYADI), *Kitabın Adı (İtalik)* (s. sayfa aralığı) Şehir: Yayınevi.

KÖŞKLÜ, Z. & YURTTAŞ, H. & KINDİĞİLİ, M.L. (2021). Kemah'ta Osmanlı Dönemi Çeşmeleri, (Ed. M.A. YILMAZ & B. CAN & M. IŞIKLI), *Anadolu Arkeolojisiyle Harmanlanmış Bir Ömür Mehmet Karaosmanoğlu'na Armağan*, (s.545-558). Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları.

Dergide makale;

SOYADI, A. (Yıl), "Makalenin başlığı", *Derginin adı (İtalik)*, Cilt, (Sayı), ss.

TÜRK BEN AYDIN, F. (2019). "Zahîr-i Fâyâbî'nin Dîvân'ında Vezin Türleri", *Şarkiyat*, 11, (2), 543-558.

EDİTÖRDEN

2022 yılında yayın hayatına başlayan Palmet Dergisi, Sanat Tarihi araştırmalarını ulusal/uluslararası düzeyde bilim dünyasına ulaştırmayı hedeflemektedir. Bu kapsamda 2. sayısını yayımladığımız dergimiz, değerli Hocalarımız ve araştırmacılarımızın yayınlarını sizlerle buluşturmaktadır.

Dergimizin 2. sayısında, Prof. Dr. Aysıl TÜKEL YAVUZ, “Anadolu Mimarisinde Soğuksu Hamamcıkları” başlıklı makalesiyle, Anadolu’da bilindik hamamlar dışında bir de bir “duş” gibi düşünülebilecek soğuksu hamamlarını bilim dünyasına aktarırken aynı zamanda su kültürüne vurgu yapmıştır.

Prof. Dr. Hamza GÜNDOĞDU, “XVIII. Yüzyıl Başlarında Bir Osmanlı Sadrazamı: Çorlulu Ali Paşa’ya Atfedilen İki Külliye” adlı çalışmasıyla, külliyelerin Batılılaşma Dönemi Osmanlı mimarisindeki yerini göstermiştir.

Dr. Öğr. Üyesi Çağlayan HERGÜL, “Kurut Sütunu Başlığı Hakkında İkonografik Bir Çözümleme: Yunus Peygamber Hadisesi” ile İslam ikonografisinin sanat eserleri üzerindeki yansımalarını ortaya koymuştur.

Doç. Dr. Lale AVŞAR ve Seliz AYAYDIN, “Safevi Dönemi (Kubachi) İran Seramikleri” adlı çalışmalarıyla, Kubachi seramiklerinin estetik anlayış içerisinde Selçuklu ekolünün yerini göstermişlerdir.

Dr. Öğr. Üyesi Demet TAŞKAN, “Doğu Karadeniz Bölgesinde Dini Mimaride Adı Geçen Ahşap Ustaları ve Eserleri” adlı çalışmasıyla, usta-cıрак ilişkisini değerlendirmiş ve söz konusu eserlerin özellikleri üzerinde durmuştur.

Doç. Dr. Sahure YARIŞ, “Güzelşeyh Kasrı’nın Süsleme Özellikleri” adlı çalışmasıyla Diyarbakır’ın köklü mimarisini ele almış ve bölgesel üslup içerisinde süsleme programını değerlendirmiştir.

Dergimizin 2. sayısında, 2022 yılı içerisinde kaybettiğimiz, Sanat Tarihi’nin duayen bilim insanları Prof. Dr. Aynur DURUKAN ve Prof. Dr. Rahmi Hüseyin ÜNAL’a yazılan vefatıyat yer almaktadır. Prof. Dr. Aynur DURUKAN hakkında, öğrencisi ve meslektaşı olan Prof. Dr. Canan PARLA, Prof. Dr. Rahmi Hüseyin ÜNAL hakkında ise, kurucusu olduğu Atatürk Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü Öğretim üyeleri tarafından yazılan vefatıyatta Hocalarımızın kısa biyografileri verilerek Hocalarımız anılmıştır.

Dr. Öğr. Üyesi Gül GEYİK

İçindekiler

Editörden.....I
Gül GEYİK

ARAŞTIRMA MAKALELERİ/ RESEARCH ARTICLES

Anadolu Mimarisinde Soğuksu Hamamcıları

Tiny Cold-Water Baths in Anatolian Architecture.....1-20

Aysıl Tükel Yavuz

XVIII. Yüzyıl Başlarında Bir Osmanlı Sadrazamı: Çorlulu Ali Paşa'ya Atfedilen İki Külliye

An Ottoman Grand Vizier at the Beginning of 18th Century: Two Social Complexes Attributed to Ali Pasha of Corlu.....21-42

Hamza Gündoğdu

Kurut Sütunu Başlığı Hakkında İkonografik Bir Çözümleme: Yunus Peygamber Hadisesi

An Iconographic Analysis About Capital of Kurut Column: Incident of Prophet Jonah.....43-71

Çağlayan Hergül

Safevi Dönemi (Kubachi) İran Seramikleri

Safavid Period (Kubachi) Persia Ceramics.....71-83

Lale Avşar- Seliz Ayaydın

Doğu Karadeniz Bölgesinde Dini Mimaride Adı Geçen Ahşap Ustaları ve Eserleri

Forenamed Wood Craftsmen and Their Works in The Fields of Religious Architecture in Eastern Black Sea Region.....84-105

Demet Taşkan

Güzelşeyh Kasrı'nın Süsleme Özellikleri

Ornament Features of Güzelşeyh Pavilion.....106-128

Sahure Yariş

VEFATİYAT

Prof. Dr. Ayşe Aynur Durukan.....i-vi

Vefatının Ardından Prof. Dr. Rahmi Hüseyin Ünal.....vii-xii



<http://bilimseldergiler.atauni.edu.tr/system/palmet>

TÜKEL YAVUZ, A. (2022). "Anadolu Mimarisinde Soğuksu Hamamcıkları", *Palmet Dergisi*, (2), 1-20.

Geliş Tarihi: 19.08.2022

Kabul Tarihi: 27.09.2022

Araştırma Makalesi/Research Article

ANADOLU MİMARİSİNDE SOĞUKSU HAMAMCIKLARI

TINY COLD-WATER BATHS IN ANATOLIAN ARCHITECTURE

Aysıl TÜKEL YAVUZ

Prof. Dr. Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü

aysil@metu.edu.tr

 <https://orcid.org/0000-0001-9017-954X>

Özet

Bu çalışma İzmir'in Urla-Seferihisar kırsalında birbirine çok benzeyen üç yıkanma yapısı üzerinedir. Kârgir olarak inşa edilmiş kare planlı yapıların dışta kenarları 3m, içte 2m'dir. Giriş köşeden olup kapı kanadı taşıyabilecek hiçbir ayrıntı bulunmamaktadır. Duvarlarda bir-üç arasında niş vardır. Mekânı basık yarım daire kubbeler örtmektedir. Dışarıda, duvarların birine çok yakın konumda bulunan bir kuyu ve onun karşısında duvara gömülmüş bir su haznesi bulunmaktadır. Yıkanacak kişi, önce içeride, haznenin alt kısmındaki küçük deliği bir tıpa ile kapar, dışarı çıkıp kuyudan su çeker ve hazneyi doldurur, içeriye dönüp kapının örtüsünü kapar, tıpayı çıkarır ve akan su ile yıkanır. Bu hamamcıklar Anadolu'da gördüğümüz en eski duşlardır. Yapılar, mimari öğeleri, inşaat özellikleri, buldukları bölge, yolağı ve tarım ile olan ilişkileri üzerinden tartışılmakta, kullanımları ve yapım tarihleri sorgulanmaktadır.

Anahtar sözcükler: Soğuk Su Hamamcığı, Duş, Su Mimarlığı, Kuyu

Abstract

This paper is on three unusual baths that are located in the rural area of Urla and Seferihisar, İzmir. They display very similar features: they are built of re-used stones and have square plan of 3m at the exterior, and 2m in the interior. The entrance is placed at a corner. The door opening is covered with an arch or lintel without any detail to accommodate a door wing. Two or more small niches are located on the interior walls and a slightly raised stone platform is placed along one of the walls. They are covered with depressed semicircular domes. At the exterior, there are one or three wells, one of which is very near to an exterior wall on which there is a water tank embedded within the thickness of the wall. The person to take a bath plugs the tiny spout at the center of the water tank inside, then, at the exterior draws water from the well and fills the tank, moves back to the interior, closes the door opening and takes a shower. These showers are discussed as to their architectural elements, construction, their position in relation to their location in the region, the economic activities going on in the surroundings and their

relation to major routes in the region. They represent a building type which is so far unknown in Anatolia. Finally their target users and possible date of construction are discussed.

Keywords: Cold Water Bath, Water Architecture, Well

Giriş

Bu araştırma Anadolu’da bilinen hamamlara hiç benzemeyen ama birbirine çok benzeyen üç yıkanma yapısı üzerinedir¹. Üçü de birbirine yakın sayılabilecek yerlerdedir. En yakın olanları kuş uçuşu yaklaşık bir km, en uzak olanları 22 km, mesafededir. Bu yapıların ilki Çeşme-Urla arasında diğer ikisi daha güneydoğuda Seferihisar’a doğrudur².



Harita 1. Yapıların Çeşme Yarım Adası Üzerindeki Konumları

Zincirlikuyu’daki Hamamcık (38.31025 K/ 26.58052 D)

Yapılardan görelî olarak daha kolay ulaşılabileni eski İzmir-Çeşme yolu üzerinde, Urla’dan sonra yolun kuzeyinde bulunan Birgi köyünde, Birgi ile kuzeyindeki Barbaros arasındaki toprak yolun batısında,

¹ Prof. Dr. Tuncer Baykara bana Ağustos 2001’de Urla ve Seferihisar civarındaki su yapılarını gezdirdi, çalışmaya ve yayınlamaya teşvik etti. Arazi çalışmasına N. Kul katıldı. İkisine de teşekkür ederim. Konu daha kısa olarak 2004 yılında CIEPO 14 kapsamında Varşova’da ve Seferihisar Düünden Yarına Semineri’nde sunulmuştu ama ilk kez yayınlanmaktadır.

² Ağustos 2001’de çalışılan yapıların zaman içindeki durumu farklı yıllarda çekilen fotoğraflarla izlendi. Yapıların fotoğrafları Ağustos 2001 ve Ekim 2004’de kendim, Aralık 2005, Haziran 2012 ve Haziran 2017’de “Urla ve Seferihisar İlçeleri Arkeolojik Yüzey Araştırması Projesi” kapsamında Doç. Dr. Elif Koparal tarafından çekildi ve dünya koordinatları alındı. Çizimleri toparlanmasına Yrd. Doç. Dr. Koray Pekerçli yardımcı oldu. İkisine de teşekkür borçluyum. Binaların rölöveleri geleneksel yöntemlerle alındı; plan ve kesit ölçüleri bir sıfır hattına bağlı olarak, üçgenleme yöntemi kullanılarak ölçüldü, açılar sabitlendi. Cepheler ve kesitler, alınabilen ölçülerin yanı sıra, fotoğrafların desteği ile ölçekli eskiz olarak çizildi. Yapıların hepsinde dışta toprak seviyesinin yükselmiş olduğu ve içteki zemin de define kazıları nedeniyle çok değiştiği için ölçüler olabildiğince eşige veya sekiye bağlandı. Yapılar, inşaatının kaba olması ve kullanılan devşirme malzeme nedeniyle, çok muntazam olmadığı için ölçülerde 5 cm kadar oynama olabilir.

Zincirlikuyu denen mevkidedir³. Yapı, buğday ve ikinci ürün olarak mısır ekilen tarlaların ortasındaki çok geniş bir açık alanın güney tarafındadır. Düzlüğün kuzeyinde küçük bir ev, onun yakınında bir ev yıkıntısı ve güneyinde bir fırın, farklı yerlerde üç kuyu ile alanın içine serpilmiş kavak, incir, dut ağaçları vardır. Kuyulardan biri hamamcığın yaklaşık 2 m batısında, ikincisi ise 30 m doğusundadır. Daha uzakta olan üçüncüsü kuyu fırının yanındadır ve etrafı büyük devşirme taşlarla döşenmiştir. Alanın üzerinde dağılmış çok sayıda taş araç-gereç bulunmaktadır; iki el değirmenin alt parçaları ile iki büyük bazalt çanak bunların arasındadır⁴.

Güneybatı-kuzeydoğuya yönlenmiş kare planlı yapının dış kenarları yaklaşık 340, iç kenarları 220, duvar kalınlıkları 60 santimdir⁵. Girişin bulunduğu kuzeydoğu cephe dışında diğer bütün cepheler sağırdır. Doğu köşedeki kapı açıklığını örten, taş ve tuğla ile örülmüş, basık profilli kemerin ortası ile arkasındaki kubbenin bir kısmı yıkıktır; kapı kanadı taşıyabilecek bir öge bulunmamaktadır. Kuyuya en yakın olan kuzeydoğu duvarın üst kısmında, yerden yaklaşık 130 cm yükseklikte bir su haznesi bulunmaktadır⁶. Haznenin birden fazla ve farklı boyutlarda taşlarla örüldüğü, dıştan içe doğru daraldığı, tabanında yer alan bir oluktan içeriye su akıttığı görülmektedir. T. Baykara "*taş hazne takriben 60 cm olan duvar kalınlığından uzun olup, takriben 100 cm kadardır*" diyerek haznenin duvar yüzeyinden dışarıya doğru taşıdığını belirlemiştir. Duvarın iç yüzünde, pembemsi renkli bir taştan yapılmış ve üstünde ince sıva kalıntıları bulunan hazne dışbükey kavislidir; bu nedenle ortasındaki oluk duvar yüzeyinden yaklaşık 20 cm taşmaktadır. Yuvarlak olan oluk tahta bir tıkaçla kapatıldıktan sonra kuyudan çekilen su ile doldurulduğu ve içerde tahta tıkaç delikten çıkartılarak, suyun akmasının sağlandığı bellidir.

³ Bu hamamcık ilk defa T. Baykara tarafından, tanıtılmış, Osmanlı kervan yolu ile bağlantısı kurulmuş ve tarihlenmiştir. XVI. yüzyılda Urla yarımadasının ortasındaki düzlüğe, üzerinde nüfusu en fazla olan köyün adıyla, Birgicik deniyordu. Bu alanda şimdi Uzunkuyu, Zeytinler, Birgi, Sıradam (Barbaros) olmak üzere dört köy bulunmaktadır (Baykara, 1997: 90-92).

⁴ Doç. Dr. E. Koparal'ın hamama en yakın konumda bulunan bir değirmenin alt parçası hakkında bana verdiği bilgi notu şöyledir: "*Trapetum: Taneleri ezme işleminde kullanılan en gelişmiş mekanizmadır. İçbükey profilli mortarium (tekne) ile yarım küre şeklindeki orbislerin (değirmen taşları) birbiri ile temas etmemesi ilkesine dayalı olarak zeytin çekirdeklerinin kırılması önlenmiştir. İlk olarak ne zaman kullanıldığı tartışmalıdır. Fakat ilk olarak MÖ 2. yüzyılda Cato tarafından geliştirilmiş bir sistem olarak tanıtılmıştır (Marcus Porcus Cato, De Agri Cultura). Ancak Khios ve Olyntos'ta ele geçen orbislerin MÖ 5. ve 4. yüzyıllara tarihlenmesi daha erken dönemlerde de kullanılmış olabileceğini düşündürür*". (Koparal, 1996: 38).

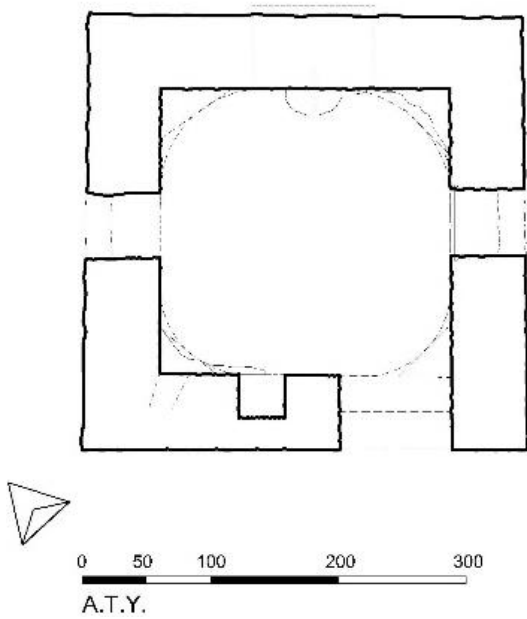
⁵ Hamamcıklar çok küçük boyutlu oldukları için üzerinde ölçülerin yazılı olduğu bir rölöve planı yerine, ölçek hakkında bilgi verebilmek adına, ölçülerin bazılarının santimetre olarak metinde verilmesi yeğlenmiştir. Birgi, Zincirlikuyu'daki hamamcık en ayrıntılı ölçülebilen yapıdır. Dış duvar ölçüleri KB 342, KD 338, GD 339, GB 348, içte KB 222, KD 226, GD 223, duvarların kalınlıkları: GB 58, GD 59, kapı açıklığı: 88, su haznesi: içte zeminden haznenin altı 103, üstü 139, uzunluğu 44, haznenin oluşu: yükseklik 120, duvardan taşması 21, oluk çapı 04; nişler: GB niş: en 34, derinlik 36, GD niş: en 52, derinlik 35, KB niş: en 51, yükseklik 62, yerden 55, Kubbenin üzengi hattı zeminden 131, kilidi 205, kalınlığı 33; zemindeki su gideri: boyu 38, eni 23, kubbe: zeminden kilit noktasına yüksekliği 208, kalınlığı 30 santimetredir.

⁶ Cidarı kırık haznenin 2001'de içi taşlarla dolu olduğu için ölçülemedi ama 2017'de boşaltılmış olduğu görülmektedir.

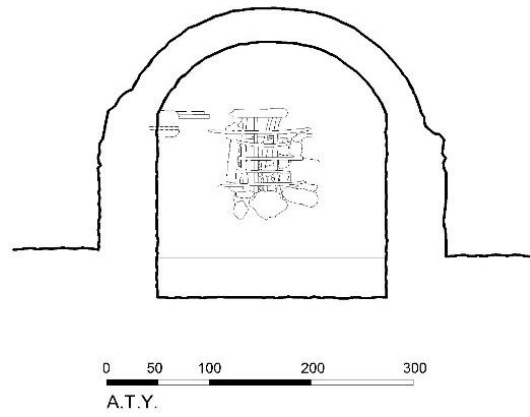
Hamamın diğer üç duvarında zeminden yaklaşık olarak 60 cm yükseklikte birer niş bulunmaktadır. Kuzeybatı ve güneydoğu duvarlarda yer alan daha büyük nişler üç kademede yükselen bindirme taşlarla örtülüdür, güneybatıdaki küçük nişin örtüsü ise iki kademelidir. Büyük nişlerin dış duvarları delinerek pencere haline getirilmiş sonra da tekrar doldurulmuştur. İçeride zeminin dolgu üzerine sıva ile örtüldüğü ve sıvanın perdahlandığı köşelerden izlenmektedir ancak içerisi temelin altına kadar kazıldığı için sekiye ilişkin hiçbir iz kalmamıştır. Kuzeybatı duvarın kuzey köşesinde bir pis su gideri bulunmaktadır.

Hamam, epeyi basık yarım daire profili olan bir kubbe ile örtülüdür. Köşelere verev olarak yerleştirilmiş ince saltaşı bingiler üzerinden pahlı bir kare olarak başlayan kubbenin planı ancak 60 cm yükseldikten sonra dairesel olmaktadır. Dışta duvarların üst kısımları, özellikle köşelerde yıkılmış olduğu için kubbe ile duvarların nasıl birleştiği belli değildir.

Yapının tümü devşirme malzeme ile inşa edilmiştir; kullanılan taşların büyüklükleri, biçimleri ve renkleri çok çeşitlidir. Bu çeşitlilik ve kesme taş malzemenin köşelerinin yuvarlanarak biçimlerini kaybetmiş olması, malzemenin birden çok yapıdan gelmesinin yanı sıra, aynı malzemenin tekrar tekrar kullanıldığına da işaret etmektedir. Boyutları büyük taşların araları küçük taşlar ve tuğla kırıkları doldurularak seviyelenmiştir. Kubbede kullanılan taşlar duvarlardakinden çok daha küçük boyutludur. Kubbenin içliğinde ince saltaşları ve tuğla daha yaygın olarak kullanılmıştır. Duvarların dış yüzünde ve kubbede kireç harçla yapılmış sıva kalıntıları bulunmaktadır. İçte de kullanılan devşirme malzemelerin yüzey farklarına göre kalınlığı değişen kireç harçlı bir sıvanın kalıntıları bazı yerlerde okunabilmektedir.



Çizim 1. Zincirlikuyu'daki Hamamcık Planı



Çizim 2. Zincirlikuyu'daki Hamamcık Kuzeydoğu-Güneybatı Kesidi



Foto.1. Zincirlikuyu'daki Hamamcık
Doğudan Görünüş, Hamam ve Kuyunun İlişkisi (2001)



foto.2. zincirlikuyu'daki Hamamcık
Güneybatı Cephesi (2001)

Hamamlıkuyu'daki Hamamcık (38.254444 K /26.824167 D)

Hamamlıkuyu Çeşme/Urla-Seferihisar yolunda, Kazancılar mevkiinde, kuzeydoğusundaki Turgut köyü yakınındadır. Seferihisar yönünde, karayolunun batısındaki benzin istasyonunun yanından girilen dar bir toprak yolla ulaşılmaktadır.

Yapı, yol seviyesinin yaklaşık bir metre üstünde bulunan bir tarlanın köşesinde çalı ve ağaçlarla çevrelenmiş durumdadır. Güneyinde, iki metre mesafedeki bilezikli kuyudan motorla çekilen su ile çevredeki tarlalar sulanmaktadır⁷. Kuyunun etrafında, bazıları kırık, birkaç tane taş tekne bulunmaktadır. Toprak zemin kuyuya doğru yükseltilmiştir. Yapının etrafı kendi yıkıntısı ve toprakla dolduğu için içte zemin kotu yaklaşık 30 cm aşağıdadır. Dış duvarların köşeleri ve üst kısımları kısmen yıkık olmakla birlikte öğelerinin çoğu yerinde ve okunabilir durumdadır.

Batı-doğu doğrultusunda yerleştirilmiş hamamın dış kenarları yaklaşık 296 cm, iç kenarları 167 cm, duvarların kalınlığı 64 cm'dir⁸. Batı cephede, kuzey duvarla hemiyüz olarak başlayan kapı açıklığı mermer bir atkı ile örtülüdür; kapı kanadını taşıyacak bir öge yoktur. Yapının diğer cepheleri sağırdır. Güney duvarın ortasında bir su haznesi vardır. Duvar yüzeyinden 13 cm taşan haznenin üst kısmı açıktır ve bu kısım duvar ile hemiyüzdür. Haznenin taşan kenarı, kuyudan çekilmiş su ile dolu kabının haznenin kenarına dayanmasını ve böylece suyun daha rahat dökülmesini sağlar. Birgi'deki gibi, içte tıkaç ile kapanan hazneye dışarıdan su doldurulduktan sonra içeride tıkaç çıkartılarak suyun akması

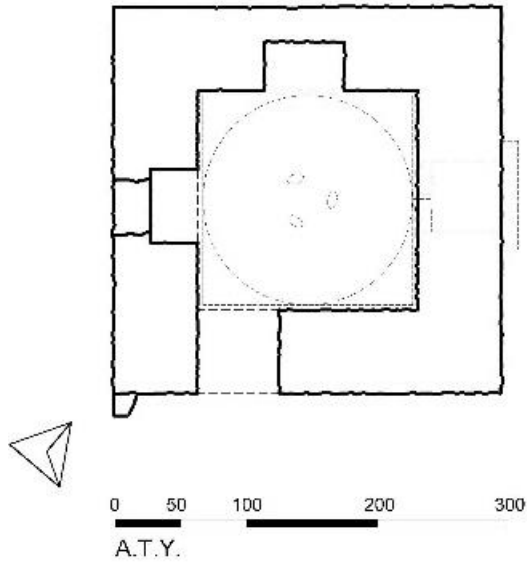
⁷ 2001'de kuyunun mermer bileziği yerinde idi. Ekim 2004'te tarlanın sahibi Nevzat Duman bileziğin çalındığını, durumu jandarmaya bildirdiğini ifade etti. 2001'de sağlam olan bazı kısımlar 2004 yılında tahrip edilmiş durumdaydı. İki mermer parçadan oluşan sekinin taşları yerinden kaldırılmış, zemin kazılarak define aranmıştı.

⁸ Dış duvarlar: B. duvar 296, iç duvarlar: K. 167, D. 168, G. 167, duvar kalınlığı: B. 64, K. 64, kapı: açıklık 76, eşikten yükseklik 113, B. cephe yüksekliği 172, K. niş: açıklık 56, derinlik 36, D. niş: açıklık 61, derinlik 37, seki: en 60, yükseklik 18, kubbe: bingi yüksekliği 124, kubbe başlangıcı 198, kilit 266, dışta su haznesi: yerden 130 yüksek, en 56, hazne yüksekliği 46, duvardan taşkınlığı 13, içte: sekiden 134, kendi yüksekliği 32, duvardan taşması 06, delik çapı 04; bingi üzengisi sekiden 124, seki yüksekliği 18 santimetredir.

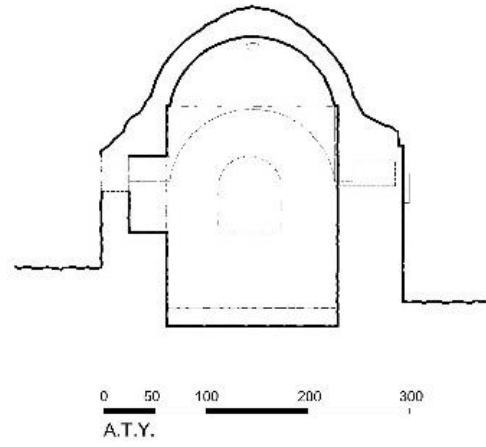
sağlanıyordu. İçerde haznenin duvar yüzeyinden çok az taşıdığı ve su azaldığı zaman duvarı yalayarak döküldüğü için, sıva dikey bir çizgi halinde aşınmıştır. İçeride kuzey ve doğu duvarlarda birbirine benzer, yarım daire profilli tuğla kemerlerle örtülü birer niş bulunmaktadır. Kullanılmış su güney duvarın köşesindeki pöhrenk ile dışarı akıtılmaktadır.

Mekânı örten tuğla kubbe küresel bingiler üzerinde yükselir. Dar kenarı üzerine sıralanmış tuğlalarla örülmüş, duvardan birkaç santim taşan ince sağır kemerler, bingilerle kubbe arasında bir sınır çizmektedir. Çok az basık yarım daire bir profili olan kubbenin üst kısmında, kilit sırasının üç sıra altına eşit aralıklarda sıralanmış üç ışıklık bulunmaktadır. Dıştan cam fanusla örtüldüğüne ilişkin hiçbir iz yoktur. Işıklıklardan içeri sızan yağmur suyunun yıkadığı kısımlarda sıva erimiş, tuğlaların yüzü ortaya çıkmıştır. Kubbenin birbiri üzerinde yükselen tuğla sıraları düzgün bir yüzey halinde değildir; her sıra alttakinin üstüne biraz taşar. Bu, tuğla sıralarının ışınsal derzlerle değil, yataya yakın bir açıda birbiri üzerine bindirilerek örüldüğüne işaret etmektedir. Sıralar arasındaki derz şeritleri kalındır. Kubbenin dışlığında boyutları çok farklı tuğlalar bir arada kullanılmıştır; çok ince olanların tuğla değil düz kiremit parçaları olduğu bellidir. Dış duvarların nasıl bittiğine ve kubbeye geçişin nasıl çözüldüğüne ilişkin veri yoktur.

Yapıda kullanılan bütün malzeme devşirmedir. Duvarların dış yüzlerinde, çok farklı boyutta, köşelerde özellikle büyükçe boyutlu taşlar kullanılmış, aralardaki boşluklar küçük taşlar ve tuğla kırıkları ile doldurulduktan sonra sıvama olarak sıvanmıştır. Kubbenin dıştan yüksek görünmesinin nedeni duvarların üst kısımlarının yıkılmış olmasıdır ama bu kubbenin basık yarım daire profili Zincirlikuyu'daki hamamınkinden daha yüksektir. Kubbenin alt kısmındaki moloz taşla örülmüş parça, kubbenin değil, geçiş bölgesinin dışlığıdır. Tuğla sıralarının arasındaki harç tabakası neredeyse tuğla kalınlığı ile aynı, hatta bazı kısımlarda daha kalındır. Duvarların iç yüzlerinin kalın bir sıva ile kaplı olduğu bellidir. Kubbede, örgü daha muntazam sıva da daha incedir.



Çizim 3. Hamamlıkuyu'daki Hamamcık Planı



Çizim 4. Hamamlıkuyu'daki Hamamcık
Kuzey-Güney Kesidi



Foto.3. Hamamlıkuyu'daki Hamamcık
Kuzeydoğu Cephesi, Kırık Su Haznesi
(Koparal, 2017.)



Foto.4. Hamamlıkuyu'daki Hamamcık Doğu (2001)



Foto.5. Hamamlıkuyu'daki Hamamcık, İç, Kuzeye Bakış (2001)

Üçkuyular'daki hamamcık (38.251667 K/26.825278 D)

Üçkuyular, Seferihisar yolunda, Hamamlıkuyu'nun güneyinden girilen toprak yol üzerinde, Hamamlıkuyu'dan kuş uçuşu yaklaşık 750 m mesafededir. Burası, üzerinde birkaç büyük ve yaşlı ağaç ile üç kuyu bulunan büyük bir açık alandır. Yüzeyde, çeşitli yerlerde, farklı büyüklükte, birkaç taş hazne ve büyük boyutlu devşirme beyaz mermerler vardır. Üç kuyudan en uzak olanı, alanın güneyindeki evin bahçesi içinde kalmıştır. Hamamın sekiz metre kadar güneyinde olan bilezikli kuyu uzun ve büyük boyutlu mermerlerden oluşan bir döşemenin ortasındadır. Hamamcığa en yakın olan üçüncü kuyu kuzeybatıda, yapıya yaklaşık iki metre mesafededir. Toprak seviyesinden yükseltilmiş, büyük beyaz mermerlerle döşeli bir zemin üzerindeki kuyunun silindirik bir bileziği vardır. Kuyu ile yapı arasında, güneydoğu duvara yaslanan bir ağaç büyümüştür. Üç hamamcık arasında yıkık kubbesi ile en hırpalanmış durumda olanıdır⁹.

Güneybatı cephenin batı köşesinde olan giriş mermer bir atkı ile örtülüdür; kapı kanadı takmaya uygun bir öge yoktur. Girişin iki yanındaki duvarlar sağırdır. Güneydoğu cephede duvarın arkasındaki nişin dış duvarı kısmen yıkılarak büyük bir delik haline getirilmiştir. Kuzeydoğu duvarın orta kısmına, çevresi profilli silindirik bir mermer yerleştirilmiş ve yanlardan duvara gömülmüştür. Bu taşın üstündeki duvar parçası yıkık olduğu gibi yan kısımları da duvardan ayrılmıştır. Bir Roma dönemi miltaşı olan taşın dışyüzünde Grek alfabesi ile bir yazı bulunmaktadır¹⁰. Su haznesinin kuyuya en yakın konumda olması gereğinden giderek miltaşı haznenin taşıyıcısı olarak kullanılmış olmalıdır. Taşın içi, 22 cm çapında bir çanak biçiminde oyulmuştur; ayrıca karşılıklı iki kulağı bulunmaktadır. Kulaklar yatay bir çubuk uzatıp üzerine bir şey koymak için olabilir. Oyulan çanak su haznesi işlevi için çok küçük ve çok alçaktadır¹¹. Miltaşının üzerine, oyulmuş çanaktan daha fazla su alabilecek bir haznenin yerleştirilmiş olması gerekir. Aynı duvarın iç yüzünde, güney köşede yer alan küçük niş taş atkı ile güneybatı duvardaki daha büyük niş ise yarım daire profilli tuğla bir kemerle örtülüdür. İçeride, zeminde, güneydoğu duvar boyunca uzanan yekpare mermer baştaban burada bulunan sekinin önünü sınırlıyordu. Kullanılmış su sağır olan kuzeybatı duvarda, zemin seviyesinde, 14 cm çapındaki bir künkle dışarı atılmaktadır.

Yapıyı örten kubbe ve onu taşıyan küresel bingilerin üst kısımları yıkılmış ama alınlık duvarlarının önemli bir kısmı sağlamdır. Tuğlaların ince kenarı kullanılarak örülmüş hafif taşkın sağır kemerler kubbe ile bingilerin arasında bir sınır oluşturmaktadır. Bu uygulama Hamamlıkuyu ile benzeşir. En

⁹ Dış duvarlar: KB. 296, KD. 303, GD. 296, GB. 288, iç duvarlar: KB. 177, KD. 180, GD. 176, KB. 171, duvar kalınlığı: KB. 60, KD. 62, GD. 61, GB. 60; kapı: açıklık 68, eşikten yükseklik 113, B. cephe yüksekliği 172, nişler: GD. Niş: açıklık 40, derinlik 33, GB. Niş: açıklık 54, derinlik 37, miltaşı: dış çap 66, iç çap 27 santimetredir.

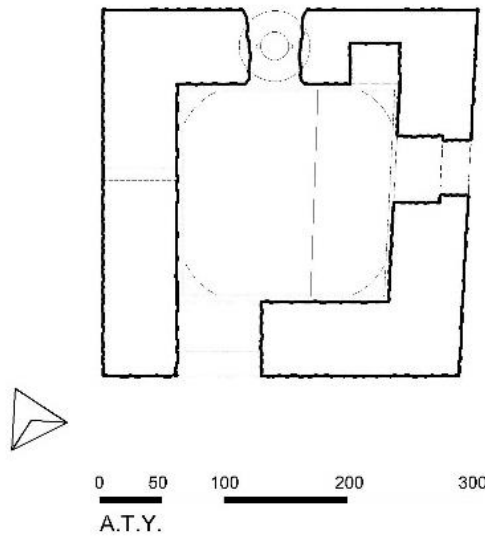
¹⁰ Prof. Dr. Numan Tuna'ya 8 Ekim 2004'te Üçkuyular'da verdiği sözlü bilgi için teşekkür ederim.

¹¹ Belki de miltaşı, bu kullanımından önce, başka bir işlev için böyle şekillendirilmişti.

sağlam olan güneybatı alınlıkta küresel bingilerin profilinin basık yarım daire olduğu ve kubbenin zeminden yaklaşık 210 cm yükseklikte başladığı izlenmektedir.

Üçkuyular'daki hamamcık da bütünüyle devşirme malzeme ile inşa edilmiştir. Alana yayılmış olan büyük boyutlu beyaz mermerler herhalde birden fazla yapıdan devşirilerek buraya taşınmıştır. Duvarların özellikle dış köşeleri yatay ve dikey olarak büyük boyutlu mermerlerle sağlamlaştırılmış, araları ise renkleri çok çeşitli ve boyutları küçük, biçimlendirilmemiş, bazıları kırılmış, kırık beyaz, koyu gri, bejin tonları, nefsi, ve siyah renklerde taşlarla örülmüştür. Büyükçe taşların araları daha küçük taş, tuğla ve özellikle düz kiremit parçaları ile doldurulup, olabildiğince yatay sıralar haline getirilmeye çalışılmıştır. Kırık kiremit kullanımı kuzeybatı cephenin batı kısmı ile güneydoğu cephenin orta kısımlarında daha yoğundur. Duvarların dış ve iç yüzleri sıvama olarak derzlenmiş; böylece duvarlar düzlenmiş ama sıva taşların hepsinin yüzeyini biteviye örtmemiştir. Kiremit kırıklarının daha fazla kullanıldığı kısımlarda sıvama derzler hafifçe geri çekilerek malzeme birimleri daha vurgulu hale getirilmiştir. En üstte beyaz, ince bir sıva tabakasının kalıntıları izlenmektedir. Kubbe ile birlikte dış duvarların üst kısımları da yıkıldığı için duvarların nasıl bittiği ve kubbenin dışlığının nasıl korunduğu belli değildir. Kullanılan malzemenin hepsinin devşirme olması, alanda yapılacak temizlik ve kazı sırasında, bu yapı için özel hazırlanmış bazı taşların bulunması olasılığını azaltmaktadır. Bu durum hamamcıkların üçü için de geçerlidir. İçte duvarlar sıvalıdır, bingi kalıntılarının üzerinde de ince bir sıva tabakası görünmektedir. Kubbeye geçişte duvar ile kubbeyi ayıran sağır kemer ve işçilik Hamamlıkuyu ile çok benzeşmektedir.

2012'den sonra yapı çok hırpalanmış, büyüyen ağacın yarattığı baskı ile kuzeydoğu duvar batıya doğru yatmış ve duvarlarda geniş çatlaklar oluşmuştur.



Çizim 5. Üçkuyular'daki Hamamcık Planı

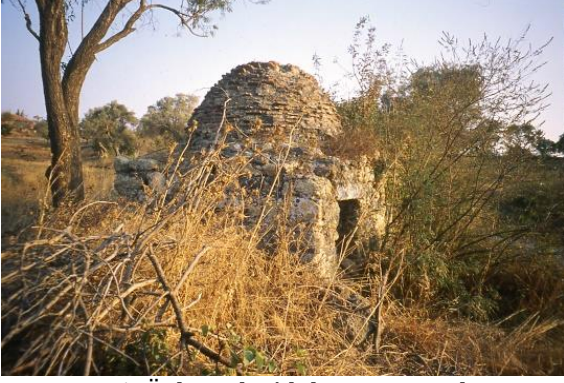


Foto. 6. Üçkuyular'daki Hamamcık Kuzeybatıdan Görünüş (2001)

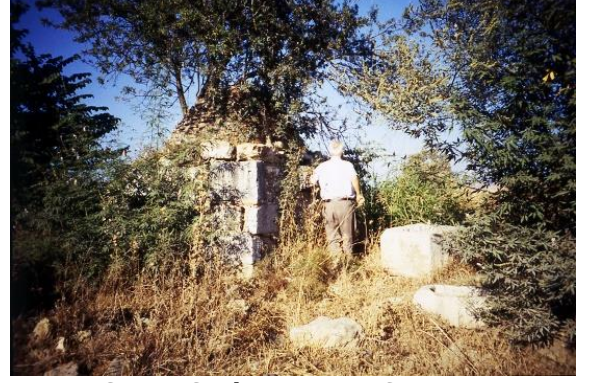


Foto.7. Güney Cephe Kuyu Ve Su Haznesi (2004)



Foto. 8. Kuzeydoğu Köşe, Hazne (2001)



Foto.9. İç, Güney Duvar, Su Haznesi Ve Seki (2001)



Foto.10. İç, Kubbe (2004)

Değerlendirme

Yakın çevre: Zincirlikuyu ve Üçkuyular geniş tarım alanları arasında yer alan ferah açık alanlardadır. Kuyular birbirine çok yakın değildir; üzerinde buldukları taş döşeme zeminin ıslak kalmasını ve çamur olmasını önlemektedir. Bileziklerin bazıları çalınmış olsa da kuyuların hepsi bilezikli olmalıdır. Hamamlıkuyu ve Üçkuyular'da kuyuların bileziklerinin üzerinde oluklar ne kadar çok kullanıldıklarını gösterir. Üçkuyular'da daha çok ve daha yaşlı ağaçlar bulunmaktadır, Zincirlikuyu'da da gölge veren

ağaçların bulunduğunu varsaymak mümkündür. Hamamlıkuyu'da açık alan yoktur, hamamın etrafı tarlalarla çevrilidir. Kuyunun bileziği ile etrafındaki döşeme kaldırılmıştır.

Kuyu-hazne-seki ilişkisi: Hamamcıkların konumunu belirleyen tek girdi kuyuya olan yakınlığıdır. Bu, kuyuların hamam ile eşzamanlı yapıldığı anlamına gelmeyip kuyunun hamamın önkoşulu olduğuna işaret eder. Aralarındaki mesafe çok azdır. Dışarıda kuyuların yüksekliği ile haznenin ağız arasındaki mesafeyi olabildiğince azaltmak üzere kuyunun zemini yükseltilmiş, bilezik ile hazne birbirine yaklaştırılmıştır. Suyun hazneye kolay boşaltılması için haznenin üst kısmı duvardan taşar ve açık olarak şekillendirilmiştir. Bu durumda en uygun su çekme yöntemi herhalde seren kullanılmasıdır ancak mesafenin seren kullanımı için uygun olup olmadığına günümüz topografyasına bakarak karar vermek zordur. Hamamlıkuyu şimdiki yoldan yüksek ve kuyunun etrafındaki alan dar olduğu için seren kullanımı zordur; diğer ikisi için seren kullanıma olasılığı daha fazladır. Zincirlikuyu'nun adındaki zincir seren kullanımına gönderme yapıyor olabilir. Haznelerin dışa doğru taşması ve üst kısımda bir yırtık bulunması seren ucundaki su kabının boşaltılmasını kolaylaştırabilir.

Kullanılan suyun miktarı: Su haznelerinin uzunluk ve kesit ölçülerini tam olarak almak mümkün olmadığı için ne kadar su ile dolduğu tam olarak saptanamıyor. Haznenin boyutlarının bir çekimde doldurulabilen suyun miktarına göre ayarlanmış olması akla yakındır ki bu en fazla beş-sekiz litre civarındadır.

Mimari: Hamamcıkların boyutları arasındaki fark elli santimden az, Zincirlikuyu dış 340 cm, iç 220 cm, Üçkuyular 295 dış cm, 175 iç cm, Hamamlıkuyu 295 cm dış, 167 cm ölçülerindedir. İç duvar kalınlıkları 60-64 santimetre arasında değişmektedir. Zincirlikuyu'daki hamamcığın alanı biraz daha büyük ama kubbesi daha basıktır. Hamamlıkuyu ve Üçkuyular'da sekinin yerinin haznenin önünde değil bir yan duvarda olduğu bellidir. Herhalde bu düzenleme haznedeki dökülen suyun sekiye çarparak sıçramasını önlemeye dönüktür zira bu hamamcıklarda, hamamlardaki gibi, nalın kullanıldığını düşünmek doğru olmaz. İç duvarlardaki nişlerin sayısı, giysilerin temizlik hiyerarşisi gözetilerek farklı yerlere konmasını sağlamak üzere, birden fazladır.

Zincirlikuyu'daki en geniş olmak üzere, kapı açıklıkları 88-68 cm arasındadır. Zincirlikuyu'daki basık kemerle, diğerleri taş atkı ile örtülmüş olmakla birlikte hiçbirinde kapı taşımaya ilişkin bir dış veya yuva bulunmamaktadır. Isı ve nem ile şişen kapı kanatları yerlerine tam oturamayacağı için genelde hamam mekânlarında kapı dışları bulunmaz. Bu nedenle hamamlardaki kapılar genelde ya esnek bir malzeme ile sövelere bağlanır ya da üstte ve ortada, kapı kanadının üzerinden sarkan ağırlıklar aracılığı ile kapanır. Hamamcıklarda en olası çözüm kapının bir ahşap kanatla değil bir örtü ile örtülmesidir. Bu kapı açıklığına asılı olan perde niteliğinde bir örtü ya da su dökünecek kişinin yanında getirdiği bir peştamal

veya poşu olabilir. Zincirlikuyu'da kubbede ışıklık olmaması bu kullanımı daha da olası kılmaktadır çünkü bez örtü ışığın içeri sızmasına izin verir.

Her üç yapının boyut ve ölçüleri birbirine çok yakın olmakla birlikte Seferihisar tarafındaki iki hamamcık daha fazla benzeşmektedir. Benzerlik kapıların atıkları, nişleri örten kemerler, kubbelerin küresel üçgen bingileri, duvarla geçiş arasındaki sağır kemerler, kubbe profilinin görece olarak daha yüksek olması gibi özellikleri kapsar. Bingi ve kubbede tuğla kullanılması daha muntazam bir örgü sağlamıştır. Hamamlıkuyu'da kubbenin ışıklıkları hamamların en tipik öğelerinden birine gönderme niteliğindedir.

Su yalıtımı için kullanılan horasan harcı hamamların vazgeçilemez özelliğidir. Bu hamamcıklarda ise hiçbir yerde kireç harcından başka harç ve sıva kullanımı yoktur. Su yapısı olmalarına karşın duvar ve kubbelerin horasanla korunmamış olması bu yapıların, diğer hamamlarla benzeşmeyen, bazı özelliklerinden dolayıdır: bu hamamcıklarda kullanılan su ısıtılmadığı gibi mekânlar da cehennemlikle ısıtılmamaktadır. Hazneyi dolduran suyun miktarı azdır; dökülen su zemindeki delikten hemen dışarı atılmaktadır. Kapılar kullanılmadığı zaman açık, kullanıldığı zaman ise hafif bir malzeme ile örtüldüğü için içerisi havalanabilmektedir. Horasan harcı ancak kubbelerin üzerinde kiremit yoksa dış koruyucu sıva olarak kullanılmış olabilir ama kubbelerinin dışlığında görülen ve harcın kireç harcı olduğu izlenebilen iki yapıda da buna işaret eden bir kalıntı yoktur. Ancak tuğla ve kiremit kırığı kullanılan horasan harcı yerine yine pozolanik nitelikleri olan tuf tozu veya kırığı ile yapılmış bir harcın kullanılmış olması da mümkündür.

Yapı malzemesi: Hamamcıkların, farklılıkların yanı sıra, benzerliklerini de ortaya çıkaran temel girdi kullanılan bütün malzemenin devşirme olması ve bu malzemenin çeşitliliğidir. Her üç yapıda, su haznesinin oluk açılan taşının özel olarak şekillendirilmiş, ama yine de devşirme, tek taş parçası olduğunu söylemek yerinde olur. Zincirlikuyu'da büyük boyutlu taşların sayısı daha az, tuğla kullanımı ise sınırlıdır. Nitekim kubbe de taşla örülmüştür. Hamamlıkuyu ve Üçkuyular'da çok daha fazla ve büyük boyutlu, işlenmiş beyaz mermerler kullanılmıştır.

Zincirlikuyu'da devşirme malzeme arasında diğerlerinde görülen parlak beyaz büyük mermer parçaları yoktur. Buradaki taşların çoğunun köşelerinin kırık veya yuvarlanmış olması çok kez kullanılmış olmalarına işaret eder. Seferihisar tarafındaki hamamcıkların yapılarında ve çevrelerinde bol miktarda büyük boyutlu, işlenmiş, beyaz mermer yapı öğeleri kullanılmıştır. Seferihisar çevresinde beyaz mermer çıkan bir taşocağı bulunmadığı için Teos'daki Dionysos tapınağında kullanılan beyaz mermerler ithal edilmiştir. Teos'un yerli mermeri gri renklidir (Uz, D.M. 2013: 21).

Civarda en yoğun ve büyük boyutlu devşirme malzeme kullanımı Hereke/Tahin/Düzce'de, bir medrese, cami ve hamamdan oluşan yapı grubunda gözlemlenmektedir. Caminin kitabesi Kasım ibn Yusuf ibn

Evren adını ve ebcet hesabı ile H 894/ 1489 tarihini vermektedir (Demiralp, 2017: 26). Biraz uzakta olan orta boyutlu hamamda da malzeme kullanımı aynıdır. Hamamın dış duvarlarında bulunan girinti ve çıkıntılar, duvar kalınlıklarındaki çeşitlilik, cami ve medrese gibi bu yapının da tek aşamada yapılmadığını göstermektedir. Hamamın cephesinde bulunan ve sökülerek İzmir Kapılar'daki Arkeoloji müzesine taşınan bir taşın üzerinde "*gymnasium başkanının Herakles'e sunduğu adak*" yazıldığı ifade edilmektedir (Arıkan, 2004: 3'e atıfla; Kütükoğlu, 2010: 48). Bu ifade, yerleşmenin eski ismi olan Hereke'nin Herakles'le yakınlığını sorgulatmıştır. B. Umar ise Hereke'yi eski Helence kazık anlamına gelen Kharax'a bağlamakta ve "*kazıklarla çevrelenmiş bir yer*", "*hisar*" anlamında yorumlamaktadır (Umar, 1993: 428). İsterse bu yerleşim, kendinden ya da yakın çevrede bulunan başka bir klasik yerleşimden devşirilmiş olsun, malzemenin miktarı Hereke'de veya çok yakın bir çevrede klasik bir yerleşme olduğuna işaret etmektedir. Bu yerleşim Hamamlıkuyu ile Üçkuyular'da kullanılmış malzemenin de kaynağı olabilir çünkü Teos'tan daha yakındır. Özetle malzemelerin nereden devşirildiği belli değildir ama en azından her dönemde malzeme ekonomisinin ne kadar önemli olduğunu çok çarpıcı bir biçimde göstermektedir.

Hamamcıkların duvar kalınlıkları, mekân içindeki nişlerin konumu ve sayısı, kubbe ile örtülü olmaları, malzeme, işçilik, boyut ve öğelerin benzerliği ve tekrarlama biçimi her biri kendi içinde tasarlanmış ve uygulanmış yapılardan ziyade yaygın olarak bilinen bir yapı türünün, konum ve olanaklara göre, tekrarlandığını göstermektedir. Bu üç yapı ölçek ve mimarî öğeler olarak, bu yazının kapsamında yer almayan, tek veya birçoğunun bir arada bulunduğu, başka hamamcıklara benzemektedir¹². Bireysel kullanım için tasarlanmış bu yapıların hepsinde paylaşılan ortak ve benzer mimari öğeler bulunması, su kaynağı ne olursa olsun, tek kişilik hamamların iyi bilinen bir su yapısı türü olduğunu göstermektedir. Bu üç hamamcığı diğerlerinden farklı ve özel kılan su ile olan ilişki yani yıkanma biçimidir. Bu hamamcıklarda su dökünülmemekte, su yıkananların üzerine dökülmektedir; tam anlamı ile bir duş olarak çalışmaktadır. Suyun bu tür kullanımının Anadolu'da bilinen örnekleri şimdilik bu üç hamamcıkla sınırlıdır.

Eğer hamamcıkların yapımında devşirme, hatta birden fazla kez devşirilmiş malzeme kullanılmamış olsaydı niş, hazne, kapı gibi öğelerin aralarındaki benzerlikler herhalde daha fazla olurdu. Üç hamamcığın birbirine bu kadar benzemesi buraya veya döneme özel değil benzer su temini koşulları altında yaygın olabileceğine işaret eder.

Urla-Seferihisar'daki bu üç yapının dışında Anadolu coğrafyasında suyun duş biçiminde dökülerek kullanıldığı başka bir yıkanma yapısı örneğine kaynaklarda rastlanmamıştır. Şimdiye dek saptayabildiğim tek örnek akarsuyu çok az, su kaynağı olarak kuyu ve sarnıçların kullanıldığı

¹² Bu tür hamamlar üzerindeki araştırmam devam etmektedir, bu yazıda sadece duş olanlar ele alınmıştır.

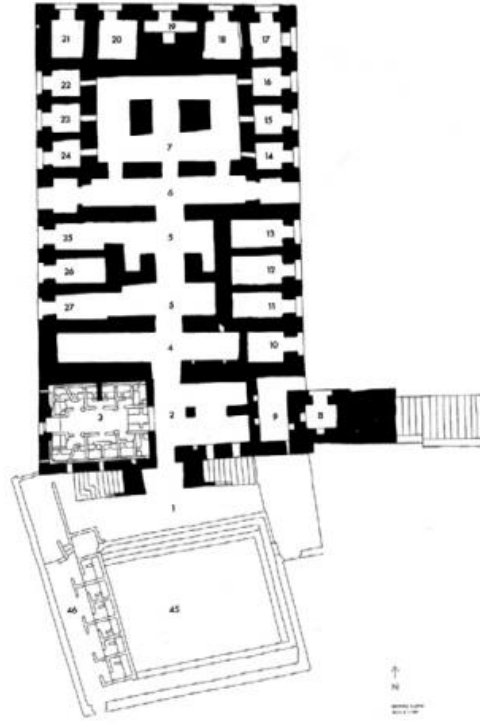
Yemen'dedir. Güney Yemen'de, Rada'da, son Tahirî Sultanı Amir'in 1504'de yaptırdığı Amiriya Medresesi denen bir yapı bulunmaktadır¹³. Bir medreseden çok daha çeşitli işlevi barındıran yapının avlu kotunda, kuzeybatı köşede yer alan bir büyük mekân, önce kuzey ve güney duvarlar boyunca ikiye, sonra da altıya bölünmüştür. Her bölümde aynı girişi paylaşan iki hücre bulunmaktadır. Bölme duvarlarının hepsi omuz yüksekliğindedir. Su batı dış duvardan iki noktada girmekte ve dış duvarları çevreleyen kanallara akmaktadır. Kanallar boyunca, her hücrenin ortasında, suyun akacağı bir delik bulunmaktadır. Kanallardan geçen su birçok kişinin aynı anda duş almasına olanak sağlamaktadır. Su kanalı doldurmakta ancak tıkaç çıkarılıp da delik açıldığı zaman önündeki kişinin omuzlarına dökülmektedir. Su, yapının batısında, Emir'in evlerinin ve bahçelerinin olduğu alanda bulunan kuyulardan dolapla çekilmekte ve doğrudan kanal yüksekliğinde yapıya ulaşmaktadır. Yapıyı onaran Dr. S. al- Radi bu mekânları duş olarak tanımlamaktadır (Al-Radi, S, 1997: 52).

Rada'daki duşlar, Urla Yarımadası'ndakiler gibi bağımsız yapılar olmasalar da, su kaynağı, su kanalının yüksekliği ve suyun omuz hizasında dökülmesi çok benzer. Bu mekânlar da günümüz ifadesi ile duştur. Bu, kimi sanat tarihi araştırmasında, ilk yapıdan sonrakilerin onun ardılı olduğu ve örnek alındığı varsayımına hiç uymayan bir durumdur. Benzer koşullara ve gereksinimlere benzer çözümler bulunması insan yaratıcılığının, deneyerek öğrenmesinin sonucudur. Benzer hatta aynı sonuçların çok farklı coğrafyalarda aynı veya farklı zaman kesitlerinde ortaya çıkması da aynı derecede doğaldır. Suyun temini ile doğrudan ilişkili olan bu yıkanma yöntemi Yemen'de yaygın olarak kullanılmış olmalıdır ancak benim gözlemin sadece bu yapı ile sınırlıdır.



Foto.11. Yemen, Rada, Amiriya Binası, Genel Görünüş (2006)

¹³ 2004 Agha Khan mimarlık ödülleri restorasyon dalında aday olan bu yapı tarafımdan yerinde incelendi ve raporu yazıldı, Yavuz, 2004.



Ground floor plan

Çizim 6. Yemen, Rada, Ameriya Binası Planı (2006)



Foto. 12. Yemen, Rada, Ameriya Binası, Tuvaletler ve Su Kanalı (2006)



Foto.13. Yemen, Rada, Ameriya Binası, Soğuksu Hamamı ve Su Kanalı (2006)

Konum ve kullanıcı: Birkaç dakika içinde omuza dökülüp biten su ile ne abdest alınabilir ne de temizlenebilir. Dolayısıyla amaç yıkanmak değil sıcak yaz koşullarında serinlemektir. Bu hamamcıklar tarlada çalışanlar veya yola revan olmuşlara hizmet için uygundur. Gereksinimi ve kullanımı çok sayıda insanın katıldığı ulaşım ve tarım üzerinden tartmak gerekir. Her iki kullanımın da göstergesinin kuyu, kalabalık insan gruplarının/ticaretin kullandığı yolun göstergesinin de kuyu sayısı olduğu görünmektedir.

Bu hamamcıkların hepsinin yerini ve adını “kuyu” belirliyor. Hamamcıkların ikisinin bulunduğu alanda üçer kuyu bulunmaktadır. İzmir çevresinde “üçkuyular” adını taşıyan yerler üzerinde yapılan sınırlı bir araştırma¹⁴ sonucunda İzmir’e Çeşme yönünden girişte Üçkuyular semti, İzmir, Buca’da Üçkuyular meydanı, Manisa, Salihli, ve Ayvalık’ta Üçkuyular caddesi adı oralarda üç kuyunun bulunduğunu ve üç kuyunun toplum belleğindeki yerini ve devamlılığını gösterdi. Aynı yerde birden fazla kuyu açılması, gereksinim duyulan su miktarının fazla olması ve/veya çok sayıda kişinin aynı zamanda suyu kullanabilmesi demektir. Çeşme-İzmir yolu, önemli bir yerleşme yeri olan ve pazar kurulan Birgi yakınındaki Zincirlikuyu’dan geçer; nitekim yolun Birgi ile İçmeler arasında Piri Reis’in “Çarpan derbendi” (Baykara, 2013: 33), Evliya Çelebi’nin “Çarpan boğazı nam bî-aman yol” dediği geçit (Evliya, 2005: 56) ve Roma döneminden çok gözlü Hypokremnos köprüsünün birbirini izlemesi güzergâhın ne olduğunu gösterir¹⁵. İzmir’in girişindeki Üçkuyular bir günlük yol için uygun bir aralıktadır; onunla Buca’dakinin arası da öyle. Seferihisar yolundaki Üçkuyular da Çeşme veya İzmir’den, güney yolu kullanarak, Seferihisar üzerinden Anadolu içlerine giden yol üzerinde durak olabilecek bir konumdadır. Bu örnekler ve ilişkiler kervanların hizmet verebilecek sayıda kuyu olan yerlerde konaklandığına ya da bu ihtiyaca göre kuyu sayısının çoğaltıldığına işaret eder. Üç kuyunun varlığı bulunduğu yerin menzil olduğuna işaret ettiği için bundan sonra yapılacak araştırmalarda ölçüt olarak kullanılabilir. Su ile kervansarayların arasındaki ilişkinin birincil olduğu başka araştırmalarda da saptanmış, Selçuklu dönemi hanları üzerinde yapılan araştırmalarda iki durak arasındaki ilişkiyi ve güzergâhı su kaynağının belirlediği anlaşılmıştır (Yavuz, 2008,;Ertepinar Kaymakçı, 2005).

Birgi’deki hamamcığı ilk yayınlayan Prof. Dr. T. Baykara “*kervan yolu üzerinde oluşu bu hamamın varlığına en önemli sebep*” olduğunu ifade eder (Baykara, 1997: 91). Görüşünü destekleyen önemli nedenler de gösterir. Bu sebeple burada tartışılması gereken husus bir kervanın günü nasıl kullandığıdır. Genelde kervanların bir günlük mesafelerde, gündeğümü-günbatımı arasında, yani ışıktan varken yolculuk ettiği kabul edilir. Dinlenme veya konaklama yerine günün hangi diliminde varılırsa varılsın, kuyuların önceliği içme suyu sağlamaktır. Bir defada sadece tek kişinin yıkanabildiği

¹⁴ Araştırma sadece İzmir çevresinde Google earth üzerinden yapıldı; iki veya dört kuyulu isimlere rastlanmadı.

¹⁵ Bu köprü bir akarsu üzerinde değildir, İçmeler körfezinde sığlığa yayılan denizi aşmak için, göz sayısı bugün belli olmayan ama çok gözlü, belki de birden fazla parçası olan bir Roma köprüsüdür.

hamamcıklarda su çekmek ve duş almak herhalde 10-15 dakika sürüyordu. Kervanın kaç kişi ve hayvandan oluştuğunu tahmin etmek kolay değilse de konaklama süresinde çok az kişi duş alabilirdi. Eğer Çeşme'den çıkan kervan Zincirlikuyu'ya günbatımı civarında varıyorsa karanlıkta su çekme, depo doldurma ve yıkanmak oldukça zordu. Üçkuyular İzmir/Çeşme-Seferihisar yolunda menzil olmaya uygun bir konumdadır ama ona çok yakın olan Hamamlıkuyu'nun varlığı da tarımın önceliğini öne çıkarmaktadır.

Tarım alanında kuyular içmek için, tahıl, zeytin veya meyveden yapılacak üretim için gereksinim duyulan suyu sağlar. Tarımla ilişkin en açık kanıtı da, yukarıda kaydedildiği gibi, kuyuların bulunduğu alana dağılmış üretim aygıtlarıdır. Farklı dönemlerden araç-gerecin aynı alanda olması, geçmişte kullanıldıktan sonra terkedildiği ya da kullanım devam ettiği için buralarda bulunduğu anlamına gelebilir. Klasik dönem kaynakları bölgede sulu tarım yapıldığı bilgisini verirse de (Uz, D.M. 2003: 17), sonraki dönemlerde bu konu kaynaklara yansımamıştır. Bölgenin tarım ağırlıklı ekonomisi insanların tarlalarda çok uzun zaman ve günler geçirmesini gerektirmekte ve bu sıcak mevsimde artmaktadır. Kuyunun yanına kondurulan ufacık bir yapı bu koşulları hafifletecek kısa bir serinliği getirmiş olmalıdır. Kervan yolcuları için var olan zamanlama ve konaklama kısıtı gününü burada geçiren çiftçi için sorun değildir.

Hamamın sıcak yaz aylarında, arazide çalışırken sıcaklayan kişilere hizmet etmesi, işlevini doğrudan tarım ile ilişkilendirmektedir. Ama Çeşme-İzmir arasındaki yolda seyahat edenlere de hizmet vermediği anlamına gelmez. Seferihisar tarafındaki hamamcıkları hemen yakınındaki yerleşmelerde küçük ve orta boyutlu hamamlar bulunmaktadır. Yolcuların yollar üzerindeki yerleşmelerin içindeki hamamları kullanması daha uygun ve olağandır. Düzce'deki hamam ile Ulamış'taki hamam Hamamlıkuyu ve Üçkuyular'a çok yakındır.

Bu çalışma kapsamında ortaya çıkan ipuçları, kuyuların sayısının daha çok yolun kullanımı ile hamamcıkların kullanımının ise tarımla bağlantılı olduğuna işaret etmektedir. İki kullanımın da aynı alanda olması doğrudan suyun bulunduğu konumla ilişkilidir.

Dönem: Arazinin ve suyun kullanım biçimi, yolun güzergâhının daha erken dönemlere inmesi, hamamcıkların ortamını anlamak için geçerlidir ama tarihlemek için değildir. 15. ve 16. yüzyılların kaynakları o dönemde de tarımın önemli, yolun aynı, su kullanımının da yoğun olduğunu gösterir. Birgicik adının kökeni olan "küçük çevrili alan" anlamındaki Prygos bu kullanımları birbirine bağlar (Umar, 1993: 685).

Bilinmeyen tarihlerden bu yana bu bölgede ticaret ve tarım en önemli yaşam ve gelir kaynağıdır. Hellenistik Dönem'de, yeraltı suyunun 2-5 metre arasında bulunduğu Seferihisar çevresinde hem endüstride hem de sulu tarımda köle de kullanılmış olmalıdır (Uz, D. M. 2013: 17). Bu saptamaların,

benzer koşulları olan, örneğin, Klazomenai ve Erithrai ve Smyrna gibi kentlerde benzer düşünmek yanlış olmaz. Bu koşulların oluştuğu en erken zamandan itibaren tarım alanlarının ve yolların üzerinde kuyu bulunması gerektir. Bu bölgede hâlâ kullanılan kuyuların birçoğu daha erken dönemlerde açılmış olmalıdır. Benzer kullanımın asırlarca sürdüğü bir alanda duş gibi bir konfor aracını bir zaman dilimine oturtmak varsayım gerektirir.

Bu üç duş için ancak kullanılan malzemedен giderek bir alt tarih aranabilir çünkü yapıların kendileri ve farklı dönemlerdeki siyasal, ticari ve tarımsal koşullar bu yapılara bir alt veya üst tarihe işaret edecek bir ipucu vermemektedir. Yapıların tarihini sorgulamak için en elle tutulabilen kaynak yapılarda kullanılan malzemedir. Yukarıda tartışıldığı gibi, hepsi bu yapılar için hazırlanmamış, çok kez devşirilmiş malzeme ile yapılmıştır. Malzemelerin işlenişi de bir ipucu vermiyor çünkü yeniden işlenmeden kullanılmış. Bu durumda Üçkuyular'daki miltaşı, üstünde Roma dönemine ait bir yazıt olduğu için bu yapı için bir alt tarih olabilir. Bunun dışında arkeolojik veriler şimdilik tarihleme konusunda bir ipucu vermiyor. Buna karşın Urla ve Seferihisar'ın içinde ve çevresinde bulunan ve bu yerleşimlerin kurulmasına ve büyümesine işaret eden cami ve hamamlar yapılar daha yol gösterici olabilir. Prof. T. Baykara ve Prof. M. Kütükoğlu'nun, İzmir, Urla ve Çeşme üzerinde Osmanlı kaynaklarına dayanan yayınları bu bölgelerde Türk yerleşmelerinin 15. ve 16. yüzyıllarda çoğaldığını, tarım alanlarının has ve asker çiftlikleri olarak işlendiğini ve ticaretin arttığını ortaya koymaktadır. Bu yerleşimlerdeki diğer mimari eserlerin birçoğu bu dönemlerde yapılmıştır. Ancak bu duşların da aynı dönemde yapıldığını kabul etmek varsayım olur. Tarihlemeyi Urla-Seferihisar bölgesinde yapılan arkeolojik kazılar, yüzey araştırmaları, restorasyonların sonuçlarında yeni bilgi ve kaynaklar ortaya çıkıncaya kadar ve diğer taraftan başka tek kişilik hamamlar üzerindeki araştırmalar yapıncaya kadar ertelemek herhalde daha uygun olur.

Urla ve Seferihisar çevresinde birbirine yakın konumlanmış bu üç hamamcığın kullandığı su kaynağı kuyular hem tarım hem yol sisteminin parçasıdır. Kuyuların su ve tarım için olduğu ama sayı üçe çıktığı zaman da, yollar üzerinde buldukları yerin, menzil işlevi gördüğü anlaşılmaktadır. Duş ise güneş altında tarlada çalışanın ferahlaması için geliştirilmiş, çok özel bir konfor boyutudur. Üç hamamcığın özelliklerinin ortak olması, ikisinin birbirine çok yakın olması, haberdar olduklarımızın sayısının az olmasına karşın, suyu duş olarak kullanan, gelişkin ve yaygın bir su yapısı türünün Anadolu mimarisi içindeki varlığına işaret etmektedir.

Kaynakça:

- KHAN, A. (2007). *Awards for Architecture, Intervention Architecture, Building for Change*.
- AL-RADİ, S. (1997). *The 'Amiriya in Rada', Oxford*.
- BAYKARA, T. (1997). "Hamamlar". *Türk Kültürü Araştırmaları V*, İzmir, 90-92.
- BAYKARA, T. (1991). *Türk Devrinde Urla Kazası*, basılmamış AFP raporu, Ege Üniversitesi, İzmir.
- BAYKARA, T.(1974). *İzmir Şehri ve Tarihi*, İzmir.
- DAĞLI, Y. & KAHRAMAN, S. & DANKOF, R. (haz.), (2005). *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*, 9. Kitap, İstanbul.
- DEMİRALP, Y. (2017). "İzmir Seferihisar Hereke (Düzce) Köyü Medresesi, *Sanat Tarihi Dergisi*, XXIV, 117-129.
- DAUM, W. (1987). *Yemen: 3000 Years of Art and Civilization in Arabia Felix*, İnsburg.
- ERTEPINAR KAYMAKÇI, P. (2005). *Geological Investigation of Central Anatolian Caravanserais Using GIS*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ortadoğu Teknik Üniversitesi.
- GENÇER, F. U. & HAMAMCIOĞLU TURAN. M. (2017). "The Masonry Techniques of a Historical Bridge in Hypokremnos (İçmeler)", *METU JFA /1*, 187-207.
- KOPARAL, E. (1996). *Klazomenai'de Ortaya Çıkarılan Yağhane Kompleksi*, (Yayımlanmamış Lisans Tezi), Ege Üniversitesi.
- KOPARAL, E. (2011). *Urbanization and Spacial Organization in Klazomenian Khora from Early Iron Age to the Roman Period*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ortadoğu Teknik Üniversitesi.
- KÜTÜKOĞLU, M. (2000). *XV ve XVI. Asırlarda İzmir Kazasının Sosyal ve İktisadî Yapısı*, İzmir.
- KÜTÜKÖĞLU, M. (2010). *XV. Yüzyılda Çeşme Kazasının Sosyal ve İktisadi Yapısı*, Ankara.
- Uz, D.M. (2013). *Teos'taki Dionysos Tapınağı*, 2013, Ankara.
- UMAR, B. (1993). *Türkiye'deki Tarihsel Adlar*, İstanbul.
- YAVUZ, A. T. (2004). "Restoration of Amiriya" *On Site Report*, Geneva.
- YAVUZ, A. T. (1999). "Anatolian Seljuk Caravanserais and their Use as State Houses", *Art Turc/Turkish Art, 10^e Congrès international d'art turc*, Geneve, 757-765.
- YAVUZ, A. T. (2008). "Konya Yakınında Bir Selçuklu Derbendi: Kızılören/Kızılviran", *Selçuklu Çağında Mimarlık Sempozyum ve Sergisi Bildiriler Kitabı*, Konya, 25-53.

YAVUZ, A. T. (2011). "The Baths of Anatolian Caravanserais", (ed.) Ergin, N., *Ancient and Near Eastern Studies Supplement 37*, Peeters, Leuven-Paris-Walpole, MA, 77-141.

YAVUZ, A. T. (2012). "Anadolu Selçuklu Kervansaraylarında Hamamlar", (der.) Ergin, N., *Anadolu Medeniyetlerinde Hamam Kültürü: Mimari, Tarih ve İmgelem*, İstanbul, 2012, 99-181.

XVIII. YÜZYIL BAŞLARINDA BİR OSMANLI SADRAZAMI: ÇORLULU ALİ PAŞA'YA ATFEDİLEN İKİ KÜLLİYE

AN OTTOMAN GRAND VIZIER AT THE BEGINNING OF 18TH CENTURY: TWO SOCIAL COMPLEXES ATTRIBUTED TO ALI PASHA OF CORLU

Hamza GÜNDOĞDU

Prof. Dr. Sakarya Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Emekli Öğretim Üyesi

hgundogdu@sakarya.edu.tr

 <https://orcid.org/0000-0001-6847-4294>

Özet

XVIII. yüzyıl başlarından itibaren İstanbul'un önemli ve dikkat çeken semtlerinde, geniş programlı külliyelerin yapımına elverişli arsa ve alanların giderek daraldığı görülmektedir. Bir bakıma nüfusun yoğun olduğu ve "yedi tepe" diye nitelendirilen semtlere klasik mimarinin şaheserleri (Fatih, II. Bayezid, Yavuz Selim, Şehzadebaşı, Süleymaniye ve Sultan Ahmed) yaptırılmıştı. Arsa sıkıntısı çekilen semtlere de birbirine çok yakın yerleşim düzeni ve uygulama bakımından yamuk ya da çarpık düzende, küçük külliyelerin yapımına devam edilmiştir.

Yoğunluğun en fazla olduğu II. Bayezid Külliyesi ile Kapalıçarşı civarında, XVIII. yüzyıl başlarında, devrin sadrazamı Çorlulu Ali Paşa, kendi adına bir külliye yaptırmıştır. Kısa süren sadrazamlık döneminin ardından Midilli'ye sürülen ve orada idam edildikten sonra kesik başı İstanbul'a getirilen Ali Paşa, bu külliye gömülmüştür. Öte yandan Onun Kasımpaşa'da Taşkızak Tersanesi'nde yaptırdığı küçük külliye de bu makalenin konusu olmuştur. Çok fazla dikkat çekmeyen bu külliyeler; XVIII. yüzyıl başlarında Osmanlı mimari ve sosyal anlayışındaki değişimlerin habercileridir. İnşa ettirildikleri yer, malzeme, strüktür ve süsleme özellikleri, bu yapıları bir değişim döneminin eserleri olarak değerlendirmemizi mümkün kılar. Ayrıca Ali Paşa'nın yaptırdığı 10'a yakın çeşme de bu küçük zihniyet farklılığına işaret eden tarihi kalıntılardır.

Anahtar Kelimeler: Çorlulu, Külliye, Batılılaşma, Lale Devri, Kasımpaşa.

Abstract

It has been observed that the number of the fields and areas suitable for the construction of large social complexes have been gradually decreasing in the important and remarkable districts of Istanbul since the beginning of the 18th century. In one respect, masterpieces of classical architecture having extensive program were built in districts where the population was dense and described as seven hills of Istanbul (Fatih, Bayezid II, Yavuz Selim, Sehzadebasi, Suleymaniye, Sehzade and Sultan Ahmed). In districts where land was scarce, the construction of small social complexes in a crooked or unplanned layout in terms of settlement and implementation continued.

At the beginning of 18th century, the grand vizier of the time, Ali Pasha of Corlu had a social complex named after him built near the Complex of Sultan Bayezid II and the Grand Bazaar, where the population density was the highest. Ali Pasha, who was exiled to Lesbos after spending a short period as a grand vizier and whose head was brought to Istanbul after being executed there, was buried in this complex. On the other hand, the small social complex that he built at the Taskizak Naval Shipyard in Kasimpasa is also the subject of this article. These unnoticed social complexes foreshadowed changes in Ottoman architectural and social understanding at the beginning of the 18th century. The place where they were built, the material, the structure and the decorative features allows us to consider these structures as the works of a changing period. Also, the fountain nearby, built by Ali Pasha is a historical relic that attests to this minor mindset difference.

Keywords: Ali Pasha of Corlu, Social Complex, Westernization, Tulip Era, Kasimpasa.

Kısa Tarihçe

Klasik Osmanlı mimarisindeki üslup değişimlerinin başlangıcı sayılan XVIII. yüzyıl, aynı zamanda günlük yaşam biçimlerinde birçok değişikliğin ortaya çıkmaya başladığına da işaret eden bir dönemdir. III. Ahmed (1703-1730) dönemini kapsayan ve Patrona Halil isyanı ile sonlanan bu devir, tarihlerimizde Lale Devri olarak adlandırılmıştır (Arel, 1975:10; Sakaoğlu, 1994: 182-185).

Çorlu'lu bir çiftçi ailesinin çocuğu olan Ali Paşa (1670-1711) (Aktepe, 1989: 34-38; Aktepe, 1993: 370; Uzunçarşılı, 1982: 286-290), sadrazam Amcazade Hüseyin Paşa tarafından, 15 Ekim 1700 yılında silahdarlığa tayin edilmiştir (Aktepe, 1993: 370; Uzunçarşılı, 1982: 286). Üç yıl sonra vezirlik unvanına sahip olan Ali Paşa, III. Ahmed'in 1703 yılında tahta geçmesiyle Kubbealtında beşinci vezirliğe, daha sonra Trablusşam valiliğine (1704), beşinci vezirliğe, üçüncü vezirlik vb. görevlerin ardından da 3 Mayıs 1706'da sadrazamlığa getirilmiştir (Aktepe, 1993: 371; Koçu, 1978: 326-327; Uzunçarşılı, 1982: 286).

1706'dan 1711 yılındaki idamına kadar geçen yaklaşık beş yıllık sürede, İmparatorluğun önemli konularında gelişme ve yenilikler sağlayan Ali Paşa, mali işleri düzene sokmanın yanında, tersaneyi geliştirerek donanmaya önem vermesiyle dikkat çeken bir devlet adamıdır. Ali Paşa'nın, İsveç ile Rusya arasında cereyan eden anlaşmazlıklarla ilgili olarak İsveç Kralı XII. Şarl'ı desteklemesi, III. Ahmed'in hoşuna gitmemiş, bu yüzden 15 Haziran 1710 tarihinde, beş yıldır sürdürdüğü sadrazamlık görevinden alınmıştır. Bir süre sonra da Midilli'ye sürülen Ali Paşa, orada 26 Aralık 1711 tarihinde idam edilmiş, kesik başı İstanbul'a getirilerek Divanyolu'nda yaptırdığı külliyesinin haziresine defnedilmiştir.

Yöneticilik vasıflarının yanında, hayır eserlerine de büyük önem veren sadrazam Çorlulu Ali Paşa'nın, İstanbul'da yaptırdığı bu iki külliye ile İstanbul'un çeşitli semtlerinde yaptırdığı 10'a yakın çeşme, Onun mimarlık alanında ortaya koyduğu çalışmalarınıdır (Aktepe, 1993: 371; Ayvansarayı, 2001: 409; Göncüoğlu&Kayar, 2012: 218; Koçu, 1978: 326; Uzunçarşılı, 1982: 290)¹.

Kasımpaşa Çorlulu Ali Paşa Külliyesi

Sadrazam olduktan sonra Çorlulu Ali Paşa'nın gerçekleştirdiği en önemli işlerden birisi, Camialtı Tersanesi olarak da bilinen Fatih Sultan Mehmed tarafından kurulmuş Tersane-i Amire'de; cami, hamam, şadırvan ve çeşmeden ibaret küçük bir külliye inşa ettirmek olmuştur (Abaç, 1935: 15; Aktepe, 1993:370; Ayvansarayı, 2001: 409; Eğin, 1994: 527; Göncüoğlu&Kayar, 2012:218; Karateke, 1995: 103; Koçu, 1978: 326-327). Günümüzde gümrük antrepolarının bulunduğu cami ve çevresi, güvenlik nedeniyle araştırmacı ve ziyaretçilere kapalıdır (Foto. 1).

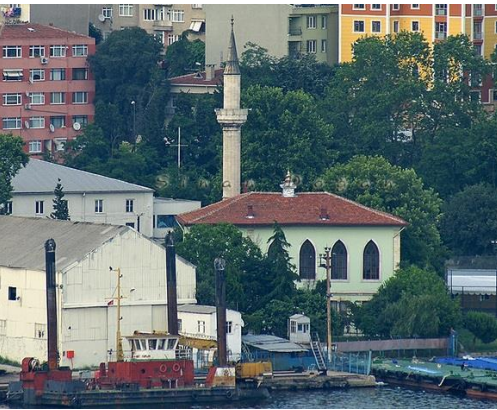


Foto. 1. Çorlulu Ali Paşa Camii görünümü (2020 öncesi).



Foto. 2. Caminin 2010'lardaki durumu

(<https://www.flickr.com/photos/sinandogan/4736382413/in/photostream/>
<http://turkiyenintarihieserleri.com/?oku=3101>)

¹ Ali Paşa'nın daha önce Sinan'a yaptırılmış olan Kırkçeşme sularına katkı amacıyla vakfettiği Kirazdibi Kemerine, katma için koydurduğu vakfiye kitabesi için bkz. Özkafa, Fatih, "Türk Su Mimarisi Kitabelerinde Hat Estetiği", *İSTEM*, Yıl 8, S. 15, Konya 2010, Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayını, s. 195.

Cami, fevkani tarzda inşa edilmiş olup kapı üzerinde korunan orijinal kitabe, H. 1119 (M. 1708) yılına işaret eder (Ayvansarayı, 2001: 409; Eğin, 1994: 527; Göncüoğlu-Kayar, 2012: 218). Kitabenin okunuşu şöyledir:

Kâd kile fi tarihi itmamihi

Ussise haza'l-ma mabedü'l-cami.

Hafif eğimli bir araziye iki kat halinde yaptırılmış olan caminin alt katındaki odalar, eskiden kaptanlara tahsis edilmiş ise de günümüzde, burada cami görevlileri ikamet etmektedir (Eğin, 1994: 527; Göncüoğlu-Kayar, 2012: 218).

Camide ilk onarım 1822 yılında, II. Mahmud döneminde yaptırılmış olup bu onarım esnasında cami bünyesinde önemli değişiklikler meydana gelmiştir (Eğin, 1994: 527; Göncüoğlu-Kayar, 2012: 218).

İkinci onarım, II. Abdülhamid döneminde, H. 1314 (M.1896) yılında yapılmıştır. Bu onarımı belgeleyen kitabe, halen kapı üzerinde durmaktadır (Ayvansarayı, 2001:410; Eğin, 1994: 527; Göncüoğlu-Kayar, 2012: 218).

İkinci onarımda kubbe kaldırılmış yerine, içten ahşap tavan, dıştan piramidal çatı konulmuştur. Cami içindeki hünkâr mahfeli de ortadan kaldırılmış, duvarlar betona dönüştürülerek dıştan kesme taş görünümü verilmiştir (Eğin, 1994: 527; Göncüoğlu-Kayar, 2012: 218).

Orijinal kare tabana, kübik tarzda oturtulan Caminin önüne, 1970'li yıllarda basık, ahşap malzemenen bir son cemaat yeri eklenmiş ise de 2020'de burası da yeniden elden geçirilerek değiştirilmiştir. Bu son onarımda ön cephe, iki yandan basamaklarla çıkılan, ortada madeni iki paye ile iki kat boyunca devam eden bir düzenlemeye tabi tutulmuştur. Böylece cepheye ortası açık, yanları ince-uzun dikdörtgen çerçeveli pencerelerle II. Abdülhamid dönemi cami girişleri ile Cumhuriyetin ilk yıllarında birçok resmi dairede karşılaşılan neo-gotik üsluba uygun bir son cemaat yeri görünümü kazandırılmıştır (Foto. 3).



Foto. 3. Çorlulu Ali paşa Camii (2022).

İçte, sağda ve solda ahşaptan yapılmış birer müezzîn mahfeli varsa da fazla özellik taşımazlar.

Mihrap; harim girişinin karşısında, kible duvarı ortasında, yarım yuvarlak niş şeklinde, etrafı çerçevesi, üstü kaş kemerli ahşap alınlıkla sınırlanmış, son dönemlere ait sade bir uygulamadır

Minber ve **kürsü** de ahşaptan olup fazla sanat değeri taşımazlar. 1970'lerde içeriye ahşaptan bir de kadınlar mahfeli eklenmiştir

Minare: Caminin solunda yer alan ve çatı hizasına kadar yükselen minarenin, kaide kısmı beton olduğu halde, kesme taş görünümü verilmiştir. Kübik kaide üzerinde yükselen minare; yuvarlak gövdesi ile neo-barok özellikler taşır. Üstte, iç bükey şerefe altlığı, gövdenin devamı şeklinde yükselen yuvarlak petek kısmı ile II. Abdülhamid döneminde yaygın olan eklektik üslupta bir mimari elemandır (Foto. 4).



Foto. 4. Minareden görünüm.

Şadırvan: Caminin önünde yer aldığı belirtilen zindanın divanhane duvarına dayalı iken, XIX. yüzyılda II. Abdülhamid dönemindeki onarımda (Göncüoğlu & Kayar, 2012: 131; Uzunçarşılı, 1982: 290) buradan kaldırılarak caminin önündeki hafif eğimli alana taşınmıştır. Ayrıca 1980 yılında da küçük onarımlar geçirmiştir. Sekiz sütuna oturan ahşap örtüye sahip şadırvana, günümüzde basamaklarla ulaşılmaktadır (Foto. 5). Şadırvanın beyaz mermerden yapılmış, on altı kenarlı haznesinin üzeri, kapalı olup çevresindeki sekiz kenarlı ahşap örtünün ortasında, dışı kurşun kaplamalı, ortası soğan gibi sivriltilmiş kubbecik yer almaktadır. Şadırvanın ön yüzüne H. 1333 (M. 1915) tarihini içeren, pirinç levha üzerine yazılmış bir de kitabe konmuştur (Foto. 6).

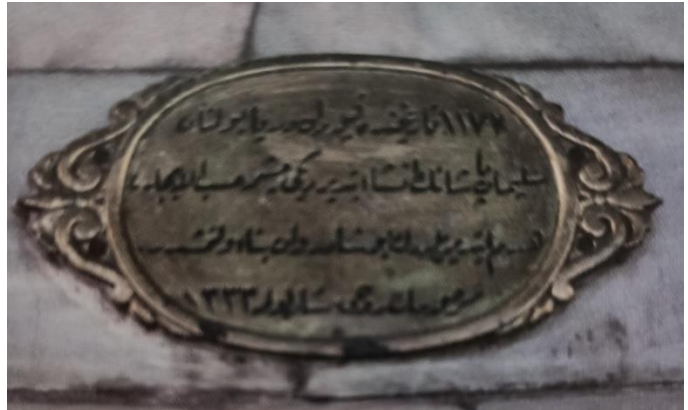
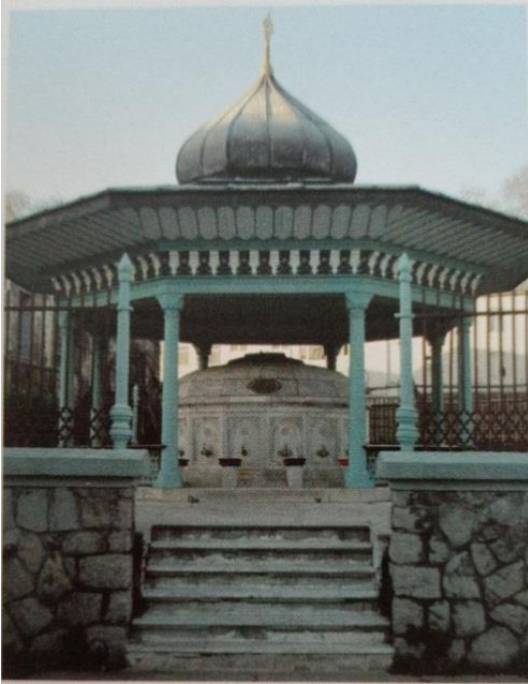


Foto. 5-6. Külliyenin şadırvanı ve kitabesi (<http://turkiyenintarihieserleri.com/?oku=3101>).

Çeşme: Su mimarisine olan ilgisini, yaptırdığı çok sayıdaki çeşme örneği ile de gösteren Çorlulu Ali Paşa'nın, cami önünde, şadırvan yakınında bir de çeşmesi bulunmaktaydı. Bu çeşmeden kalan; Bizans dönemine ait korint nizamındaki bir sütun başlığının altlık olarak kullanıldığı, kare prizmal tarzda, yekpare mermerden ibaret bir parça, dönemin giderek artan silindirik ya da prizmal gövdeli çeşmelerine örnek teşkil etmektedir (Foto. 7). Kare prizmal kaideye oturtulmuş ve yaklaşık 1.70 m. yükseklikteki bu mermer çeşme taşının dört yanına, ortası fazlaca sivriltilmiş yüzeysel kemerler işlenmiştir. Taşın üst kısmı da koni şeklinde sivriltilerek sonlandırılmıştır. Bu çeşmelerin benzer örneklerine; Beykoz, Çengelköy, Kavacık, Sarıyer, Fatih, Eyüp, Kasımpaşa vb. ilçe ve semtlerde de sıkça rastlanmaktadır.



Foto. 7. Çeşme.

Özgünlüğünü bir hayli kaybetmiş olan caminin üzeri, geniş saçaklı kırma çatıyla örtülü olup oturma alanı, fevkani durumu, geç dönem özellikleri taşıyan mimarisi, dikkat çekicidir.

Hamam: Çorlulu Ali Paşa'nın; caminin batısında, daha aşağıda bir de hamam yaptırdığı biliniyorsa da (Aslanapa, 1986: 370; Ayvansarayı, 2001: 409; Göncüoğlu & Kayar, 2012: 131, 254. Koçu, 1978: 237 Uzunçarşılı, 1982: 290), bünyede meydana gelen değişiklikler ve çevrenin gümrük alanı olması, restorasyonların sürmesi nedeniyle bugün tam tespit edilemeyen hamamın kalıntıları, yeterince incelenememiştir.

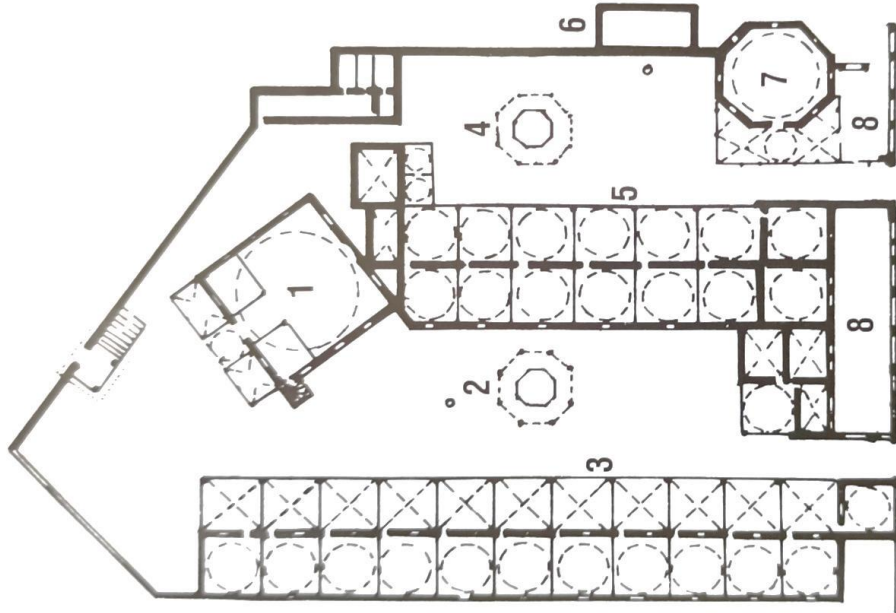
Divanyolu'nda Çorlulu Ali Paşa Külliyesi

Sadrızam Çorlulu Ali Paşa'nın en önemli eserlerinden olan bu külliye; cami, medrese, tekke, kütüphane, meşrutalar, hazire ve şadırvanlardan ibarettir.

Cami-tekke girişi üzerinde olduğu belirtilen, ancak günümüzde ortada olmayan "Zikredin la ilahe illallah 1120" ifadesinden külliyenin, H. 1120 (M.1708) yılında yaptırıldığı anlaşılmaktadır (Foto.8-9) (Aslanapa, 1986: 370-371; Ayvansarayı, 2001: 120; Edhem, 1940: 90-92; Goodwin, 1971: 364; Kınaylı, 4105-4108;

Öz, 1962: 43; Tanman, 1993: 371-372; Tanman, 1994: 527-529; Uzunçarşılı, 1982: 290)². Bu tarih, ayrıca ikinci avlu kapısı üzerinde yer alan kitabede de verilmiştir (Foto. 10).

Beyazıt'ta, güneybatısında Divanyolu (Yeniçeriler) Caddesi, kuzeyinde de Kapalıçarşı'nın bulunuyor olması, külliye birimlerinin sıkışık vaziyette inşasını gerekli kılmıştır (Çiz.1). Orijinal durumunun kısmen de olsa korunabildiği anlaşılan külliyenin, 1766 yılı depreminde zarar gören kısımlarından son cemaat yeri ile minare, elden geçirilerek kaideden itibaren yenilenmiştir (Ayvazoğlu, 2003: 150 vd.; Tanman, 1994: 528). Ayrıca 1960'lı yıllarda cami, şadırvan ve diğer birimlerde de kısmi onarımlar yapılmıştır. Bir ara öğrenci yurdu ve Arapgir Kültür Derneği binası olarak kullanılan cami dışındaki birimler, günümüzde turistik eşya çarşısı, çayhane, kiraathane ve dinlenme mekânları olarak kullanılmaktadır (Foto. 11, 12, 13).



Çizim 1. Divanyolu Çorlulu Ali Paşa Külliyesi planı (M. Kütükoğlu).



Foto. 8. Divanyolu Çorlulu Ali Paşa Külliyesi giriş kapıları.

² Ayvansarayi'ye göre; Sabit Efendi'nin düşürdüğü "Yapıldı ehl-i aşka cami-i pak-i Ali Paşa" ifadesinden, 1119 (1708) yılının başlangıç, 1120 (1709) yılının da tamamlanış yılı olması anlaşılmalıdır; *Eminönü Camileri*, İstanbul 1987, Türkiye Diyanet Vakfı Eminönü Şubesi Yayınları, s. 56.



Foto. 9. Külliye'nin 1. Avlu kapısı.



Foto. 10. 2. Avlu kapısı.



Foto. 11. 1. Avluda turistik eşya satış yerleri.



Foto. 12. 2. avluda kiraathane.



Foto. 13. 2. avluda çayhane.

Kuzey-güney ekseninde, birbirine paralel iki avlu etrafında ve sıkışık vaziyette düzenlenmiş olan külliye'nin içerisine, güneydeki Yeniçeriler Caddesi'ne bakan yönde iki ana (Foto. 9, 10), Kapalıçarşı yönünde (kuzey) de bir tali kapı (Foto. 14) olmak üzere, üç kapıdan girilmektedir.



Foto. 14. Tali kapı.

Hazire: Güneyde (Yeniçeriler Caddesi'ne) bakan iki ana kapı arasında, kısa derinliğe sahip, doğuya doğru dikdörtgen biçiminde uzatılmış mimari düzenlemeye sahiptir (Çiz. 1). Hazire duvarları, mukarnas

başlıklı mermer sütunlara oturan, genişlikleri değişen mermer sivri kemerlerle doğuya doğru uzatılmış olup ikinci avlu kapısının doğusunda hafif kıvrılarak kuzeydoğuya yönelmiştir (Foto. 15). Her iki kapı da mermer malzemedен, basık kemerlere sahiptirler. Mermer sütunlara oturan sivri kemer araları da madeni şebekelerle daha kaliteli bir işçiliğe sahiptir. Caddeye bakan madeni şebekeli kemerlerin gerisinde, çok sayıda mezar yer almaktadır. Bunlardan biri de külliye'nin banisi Çorlulu Ali Paşa'ya ait, iki ucunda ayak ve baş taşları ile üzerlerinde çeşitli yazı ve kabartmaların bulunduğu lahit şeklindeki mezardır (Foto. 16). Yukarıda da belirtildiği üzere Çorlulu Ali Paşa, Midilli'de idam edildikten sonra, kesik başı getirilerek buraya gömülmüştür. Burada ikinci kapının sağında bulunan kırık hatlara sahip bir kemerin, XIX. yüzyıldaki onarım sırasında yenilenmiş olduğu ve bu kemerin alt kısmında bir çeşmenin varlığı, kalan izlerden anlaşılmaktadır (Foto. 17).



Foto. 15. Hazirenin güneydoğu köşesi.



Foto. 16. Hazireden görünüm.



Foto. 17. 2. kapının sağındaki kemer ve çeşme izi.



Foto. 18. 1. avludaki Şadırvan.

Selamlık: Güneye açılan iki kapının batıda olanından girildiğinde³, 1. avlunun sağında, üçü tonoz, biri kubbe ile örtülü kısım, selamlıktır. Önünde üç hücreden oluşan sade bir revak yer almakta, bunların üzeri de kubbe ile örtülüdür.

³ Tekkenin hangi tarikata bağlı olduğu ve faaliyetleri konusunda fikrimiz yoktur (Tanman, 528).

Tekke: Selamlığın karşısında, batı duvar boyunca sıralanmış, üzerleri kubbelerle örtülü olan birimdir (Foto. 11). Beyaz mermerden, baklava başlıklı sütunlara oturan, taş-tuğla kemerli revakın gerisinde sıralanan hücrelerden ibarettir. Sayıları 11'i bulan hücreler, içlerinde bulunan şömine tarzı ocaklarla eş büyüklükte olup üzerleri kubbeyle örtülmüştür (Ayvansarayı, 2001: 127; Tanman, 1993: 329). Günümüzde burası turistik eşya satılan dükkânlardır (Foto. 11).

Şadırvan: Tekke hücrelerinin önünde, avlu ortasında, mermer hazneli, baklava başlıklı mermer sütunları, geniş saçaklı, sekiz kenarlı örtüsüyle dikkat çeken bir unsurdur (Foto. 18).

Cami: 1. Avlunun kuzeydoğu ucunda; kare plan üzerine, çaprazlama yerleştirilmiş, tek kubbeyle örtülü, külliye'nin en önemli birimidir (Çiz. 1; Foto. 19). Önünde, muhtemelen 1766 depreminden sonra yenilenmiş, devrin barok üslubunu yansıtan başlıklarıyla altı beyaz mermer sütuna oturtulmuş, beş gözlü son cemaat yeri bulunmaktadır. Son cemaat yeri sütun başlıklarının köşeleri sarkıtlı olarak verilmiştir (Foto. 20). Bu kısmın üst örtüsü; ortada daha küçük bir kubbe, iki yanda ikisi birleştirilerek tek bölüm haline getirilmiş aynalı tonozla erken dönem Osmanlı mimarisinde görülen üç bölümlü son cemaat yerlerini hatırlatan bir revak konumundadır.



Foto. 19-20. Caminin batı cephesi ve son cemaat yeri.

Caminin içine kuzeyden, basık kemerli bir kapı ile girilmektedir. İçerideki sade, yarı silindirik mihrap nişi ile oldukça sade, ahşap minber (Foto. 21), ahşaptan yapılmış ajurlu kürsü ve giriş yönünde de ahşaptan bir mahfil, fazla sanat değeri taşımayan unsurlardır.



Foto. 21. Caminin içinden görünüm.

Caminin içerisi, beden duvarları üzerinde, dört yönde açılmış pencereler ile kasnak pencerelerinden ışık almaktadır (Foto. 22). Alt pencereler dikdörtgen çerçeveli, üstlük ve kasnak pencereleri ise sivri kemerlidir. Kubbeye geçişte köşelerde kullanılan tromplar, kubbe ve pencere alınlıkları, kalem işleriyle klasik süs örneği gösterirler (Foto. 23). Caminin iç ve dış mekânları arasındaki orantı ve nispetler oldukça başarılıdır.

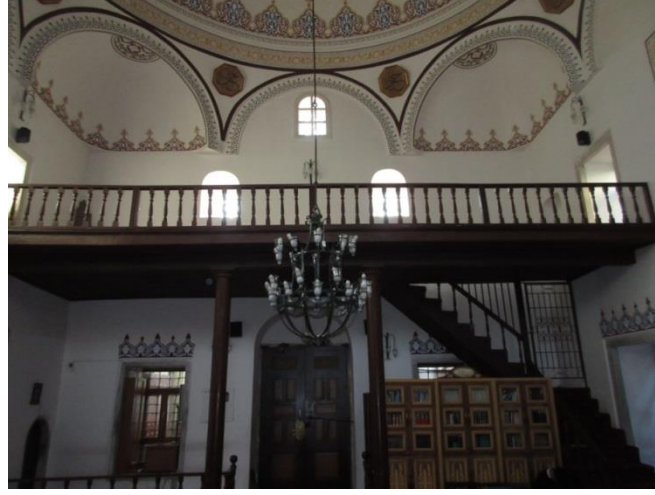


Foto. 22. Mahfil.



Foto. 23. Kubbeden görünüm.

Minare: Caminin sağında, kesme küfeki taşından bir kaideye oturtulmuş, kaideden yukarısı barok özellikli, yuvarlak gövdeli, şerefe altı da aynı özelliklere uygun bir elemandır. Muhtemelen 1766 depreminde, son cemaat yeri ile birlikte minare de onarılmış olmalıdır. Minareye giriş, caminin içinde, sağ köşedeki yuvarlak kemerli kapıdan sağlanmaktadır.

Birinci avludaki tekke hücrelerinin kuzeydoğu ucu ile caminin kuzey cephesi arasındaki boşluğa, banyo ve wc'ler yerleştirilmiştir. Ayrıca burada, meydana gelen kod farkından dolayı, Kapalıçarşı yönüne açılan ve 9 taş basamakla çıkılan bir merdiven ile tali kapı bulunmaktadır. Merdiven ve tali kapının alt kısmında da kemer boşlukları oluşturulmuştur (Foto.14). Öte yandan caminin doğusunda 1. avluyu 2. avluya bağlayan ince bir koridora, koridorun devamında da 2. avluya ait banyo ve tuvalet birimlerine yer verilmiştir (Foto. 24).

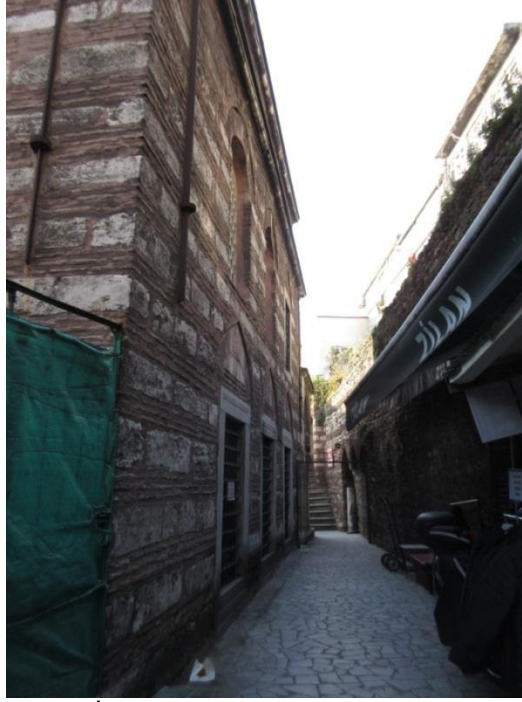


Foto. 24. İki avluyu bağlayan koridor ve wc'ler.

Külliye'nin, Yeniçeriler Caddesi'ne bakan ikinci kapısı üzerinde, Şair Dürri'ye ait H.1120 (1708) tarihli kitabe bulunmaktadır⁴. Araları kartuşla bölümlenmiş, yeşil zemin üzerine altın yıldızla süslenmiş dört satırlık (on altı bölümlü) kitabe, iki mermer levha üzerine kabartma harflerle yazılmıştır (Foto. 25). Bu kapının sağında, kod farkından dolayı çok aşağıda kalmış bir çeşmenin üst kısmı görülmektedir (Foto. 17). Çeşmenin daha geç tarihli olduğu anlaşılır (Aslanapa, 1986: 370; Tanman, 1993: 328).



Foto. 25. Külliye'nin 2. kapısı üzerindeki kitabe.

⁴ Çeşmenin üstünde bulunan hazire penceresi ile çeşmenin, malzeme ve süsleme farklılığı göstermesi, bunların 1766 depreminden sonra eklendiğini düşündürmektedir (Bkz. Tanman, 529).

Medrese: İkinci avlu giriş kapısının iki yanında, hazire kısmı devam etmektedir. Burayı geçince ulaşılan 2. avluda solda, üzerleri kubbe ile örtülü yedi hücre ile bunların önünde yuvarlak başlıklı, beyaz mermer sütunlara oturan kemerleriyle medrese revakı dikkati çeker. Buradaki sivri kemerler, küfeki taşından imal edilmiş olup tekkenin hücre ve revaklarına göre, daha itinalı bir işçilik gösterirler. Malzeme yönünden daha kaliteli olan bu kısmın, Medrese olduğu anlaşılmakta, revak ve hücrelerin üzerleri ise kubbeye örtülmüştür (Foto. 26).

Dersane: Medresenin karşısında, düzgün kesme taş mimariye sahip, üzeri basıkça tek kubbe ile örtülü kısım, medresenin dersanesidir. Sekizgen planlı, daha kaliteli işçilik gösteren dersanenin girişi, batıya bakmakta ve tamamıyla beyaz mermerden bir cephe ile önünde de mermer sütunlara oturan revaka sahiptir. Sekizgen kasnak ve yan yüzeylerde açılmış iki kat pencerelerle aydınlatılan dershanenin, önündeki revaka açılan kapısı, sivri kemerlidir. Revak, ortada küçük bir kubbe, iki yanda da çapraz tonozla örtülüdür. Mukarnas başlıklı beyaz mermer sütunlar üzerine oturtulmuş sivri kemerli revak, daha da dikkat çekicidir (Foto. 27).



Foto. 27. Dershane revakından görünüm.

Hücreler: Medrese hücrelerinin devamındaki boşluklarda, muhtemelen medresede görevli müderris ve müdridlerin ikametine mahsus biri büyük, diğeri küçük iki hücre bulunmaktadır. Bunların önünde de küçük kubbelerle örtülü bir revaka yer verilmiştir (Çiz. 1).

Şadırvan: Birinci avludaki şadırvanın benzerine, ikinci avluda da yer verilmiştir. Ancak günümüzde bu şadırvanın sekiz kenarının yüzeyleri, minderle kapatılarak işletmeciler tarafından oturma yeri haline

dönüştürülmüştür (Foto. 28). Öte yandan kaynaklarda varlığı bildirilen ve üzerinde H. 1119 (1709) tarihi bulunan kuyu bileziği de yerinde görülememiştir.



Foto. 28. 2. avludaki şadırvanın günümüzdeki hali.

Kütüphane: Dersanenin güneyinde, dikdörtgen taban üzerine oturan ve dışa taşırılmış avlu duvarının sınırladığı bir alanda yer almaktadır. Günümüzde bu kısım, dışarıya bakan sıra dükkânlara dönüşmüş, avluya bakan bir oda ise Çorlulu Ali Paşa külliye yönetimine tahsis edilmiştir (Foto. 29).



Foto. 29. Medresenin 1. Avluya bakan cephesi.

Değerlendirme ve Karşılaştırma

Gözden geçirmiş olduğumuz bu iki külliye dışında, kaynaklarda Çorlulu Ali Paşa'nın memleketi olan Çorlu'da bir çeşme ve mektep yaptırdığına dair bilgiler bulunuyorsa da bunlar günümüze ulaşmamış ya da nitelikleri bozulmuştur (Aslanapa, 1986: 441; Uzunçarşılı, 1982: 293). Öte yandan, Halep'te yaptırmış olduğu bildirilen Zekeriya Peygamber Türbesi hakkında da (Aslanapa, 1986: 441; Uzunçarşılı, 1982:290) hiçbir kaynakta ayrıntılı bilgi bulunmamaktadır.

Günümüze şekil değiştirerek gelmiş olan Hırkai Şerif Camii'nin yanında da bir çeşmesi bulunan Çorlulu Ali Paşa'nın, caminin önündeki avluya, kargir bir hücre ile imaret yaptırdığı kaynaklarda yer almaktaysa da 1812 yılında Sultan II. Mahmud tarafından bu yapıların orijinal durumları ve fonksiyonları tamamen değiştirilmiştir (Aslanapa, 1986: 440-442; Öz, 1962: 71; Tanman, 1994: 68-69)⁵.

Kasımpaşa'da yaptırılmış olan cami, çeşme, hamam ve şadırvandan ibaret külliye, caminin sadece oturma alanı sabit kalmış, diğer kısımlar tamamen değişmiştir (Foto. 1). Caminin solunda yer alan neo-barok üslup özellikleri taşıyan minarenin ise 1894 onarımından kaldığı anlaşılır. Yine alt katında hücreler bulunan fevkanî özellikteki cami ile çevresi, halen devam eden onarımlarla yepyeni bir görünüm kazanmıştır. Ancak geçtiğimiz yıllarda elden geçirilen son cemaat yeri; ortada iki kat boyunca yükselen iki paye ile önü açık, iki yanda iki katlı hücre düzeni ile geç dönem Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi resmi ve askeri kurumlarının cephelerini andırmaktadır (Foto. 2). 1970'li yıllardaki onarımda konulmuş ince uzun ve derin sivri kemerli pencerelerin yerini, yine ince uzun dikdörtgen çerçeveli pencereler almıştır (Foto. 1,3). Külliye'nin mermer hazneli onaltı kenarlı, sekiz sütuna oturan, üzeri kapalı şadırvanı da yer değiştirerek caminin önüne alınmış, ancak üzerinde barok etkiler dikkati çekmektedir. Yüzeysel sivri kemerlerin boşluklarında ve üst örtüdeki profilli barok silmelerle birlikte şadırvan, üslup açısından batılı unsurların ortaya çıktığı bir eser olarak değerlendirilmeyi mümkün kılar (Foto. 5).

Çorlulu Ali Paşa'nın Divanyolu'ndaki Külliyesi; cami, medrese, tekke, kütüphane, dersane, hazire, şadırvanlar, kuyu, müderris ve müdrid odaları ile wc'lerden meydana gelen klasik birimleri çevresinde toplamıştır. Ancak yukarıda da ifade edildiği gibi külliye, Bizans devrinden beri İstanbul'un en sıkışık alanlarından biri üzerine, XVIII. yüzyılın başlarında yaptırılmıştır. Yeterince uygun bir alan olmaması nedeniyle birimler, kuzey-güney ekseninde, ince uzun iki avlunun iki yanına sıralanmıştır (Çiz. 1). Bilindiği üzere külliye'nin kuzeyindeki Kapalıçarşı, Fatih devrinde olması gereken boyutlarda tüm alana yayılmış, onun batısında da II. Bayezid Külliyesi'nin (1500-1509) birimleri yer alıyordu. Külliye'nin doğusunda ise Yemen Fatihî Koca Sinan Paşa'nın 1593'te inşa ettirdiği, yine sıkışık nizamdaki külliyesi

⁵ *Fatih Camileri ve Diğer Tarihi Eserler*, TDV Fatih Şubesi, İstanbul 1991, s. 125-127.

ve güneyde de Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Külliyesi (1690-91) bulunuyordu. Aynı zamanda külliyenin güneyinden, batıya yapılacak seferlerde önemli bir güzergâh olan ve adını da bu resmi törenlerden alan Divanyolu (Yeniçeriler) Caddesi bulunduğundan, külliyenin bu kısıtlı yere, rahat bir planlama ile oturtulmadığı anlaşılmaktadır. Ancak planlamada, güneydeki caddeye bakan cephe boyunca hazirenin yerleştirilmiş olması (Foto. 15-16), diğer birimlerin rahatça algılanmasını kısıtlamıştır.

Hazire cephesinde, caddeye açılan basık kemerli iki mermer kapı, bunların arasında ve doğuya devam eden cephedeki mukarnas başlıklı sütunlar ile sivri kemerler, kalite bakımından cepheye önem verildiğinin yansımalarıdır (Foto. 8, 15). Öte yandan 2. avludaki medreseye ait sütun, kemer ve duvarlar kesme taştan, dersane-kütüphane kısmı da mermerden yapılmış olup bunlar külliyenin mimari kalitesini artıran unsurlardır. 1. avludaki Tekke birimleri, önlerindeki üç hücreden oluşan Selamlık kısmı ve Cami ile 2. avluda yer alan diğer birimler, taş-tuğla malzemedeki alması sistemde yaptırılmış klasik öğelerdir.

Söz konusu dönemde vezirler ile hanım sultanların, orta büyüklükte programlanmış hayır eserlerine daha çok tanık oluyoruz. Bunları aşan önemli bir örnek ise 1756'larda tamamlanan Nuruosmaniye Camii ve külliyesidir. Bu külliye, Çorlulu Ali Paşa Külliyesi'nin çok yakınında, yaklaşık 100 m. kuzeydoğusunda bulunuyordu. Kaldı ki Nuruosmaniye'nin yapılması için çevredeki birçok yapı da ortadan kaldırılmıştır. Bir sadrazam yapısı olmakla birlikte, Çorlulu Ali Paşa'nın yaptırdığı külliyenin, selatin camileriyle boy ölçüşmesi beklenemez. Ancak, planlama ve kalitede ikinci sırada olan bu yapılarda, kendine güvenli Osmanlı mimarisinin eski dinamizminin hızını yitirdiği de söylenebilir.

Kare planlı, küçük ölçekli, tek kubbeli iç mekâna sahip Caminin, mimari oranları ve beden duvarlarının korniş ile daha da yüksek görünüşlü hale dönüştürülmesi, dönemi için önemli bir değişimin başlangıcıdır. Bu durum giderek, daha da belirgin hale dönüşecek ve yüksek platform üzerinde, beden duvarları daha da yükseltilmiş camilere geçiş sağlanacaktır (Üsküdar Yeni Valide, 1708, Hekimoğlu Ali Paşa, 1734, Laleli Camii, 1765'lerinde olduğu gibi). Planlama ve malzeme yönünden stabil olan Çorlulu Ali Paşa Külliyesi'nde revaklar ile hücrelerin büyüklükleri arasında da ölçüler bakımından tam bir tutarlılık vardır. Ayrıca revak kemerlerinde fark edilir bir sivrilik de gözden kaçmamaktadır. Bu sivri kemerlerin ortasındaki gülbezekleri, Batılılaşmanın habercileri olarak görmek gerekir.

Kaynakça

ABAÇ, S. (1935), *Kasımpaşa'nın Tarihçesi*, İstanbul.

AHMET REFİK. (1992), *Lale Devri*, İstanbul.

AKTEPE, M. (1989). "Ahmed III" *TDVİA*, C. 2, 34-38.

- AKTEPE, M. (1993), "Çorlulu Ali Paşa", *TDVİA*, C. 8, İstanbul, 370-371.
- AREL, A. (1975), *Onsekizinci Yüzyıl Osmanlı Mimarisinde Batılılaşma Süreci*, İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, İstanbul.
- ASLANAPA, O. (1986), *Osmanlı Devri Mimarisi*, İstanbul.
- AYNUR, H.&KARATEKE, H. T. (1975), *Aç Besmeleyle İç suyu Han Ahmed'e Eyle Dua 1703-1730 III. Ahmed Devri İstanbul Çeşmeleri*, BB Yayınları, İstanbul.
- AYVAZOĞLU, B. (2003). *Divanyolu Bir Caddenin Hikâyesi*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- BULUT, N. (2010), *Fatih'in Kayıp Çeşmeleri*, İBB KUDEB Yayınları, İstanbul.
- ÇEÇEN, K., "Hamidiye Suyu Tesisleri", *İstanbul Ansiklopedisi*, C. 3, 544-545.
- ÇEÇEN, K. (1992), *Taksim ve Hamidiye Suları*, İSKİ Yayınları, İstanbul.
- ÇEÇEN, K. (1994), "Kaynak Suları", *DBİA*, C. IV, 507-510.
- DURMAZ, H.&YAVUZ, E. (2016), *İstanbul'un Çeşme ve Sebil Kitabeleri I*, İstanbul Yayınları.
- EGEMEN, A. (1938), *İstanbul'un Çeşme ve Sebilleri*, İstanbul.
- EĞİN, E. (1994), "Çorlulu Ali Paşa Camii", *İstanbul Ansiklopedisi*, Tarih Vakfı, İstanbul, 527.
- Eminönü Camileri* (1987), TDV Eminönü Şubesi Yayını, İstanbul, 56-57.
- Fatih Camileri ve Diğer Tarihi Eserler* (1991), Türkiye Diyanet Vakfı Fatih Şubesi, İstanbul.
- GOODWIN, G. (1971), *A History of Ottoman Architecture*, London.
- GÖNCÜOĞLU, S.F.&KAYAR, E. (2012), *Denizcilerin Karargâhı Kasımpaşa*, İstanbul, İstanbul Şehri Kültür Tarihi Araştırmaları Merkezi Yayını.
- HALİL EDHEM (Eldem) (1932), *Camilerimiz*, İstanbul.
- HÜSEYİN AYVANSARAYİ (2001), *Hadikatü'l-Cevâmi İstanbul Camileri* (Haz. A. Nezih Galitekin), İşaret Yayınları, İstanbul.
- HÜSEYİN AYVANSARAYİ (1985), *Mecmua-i Tevârih*, (Haz. F. Çetin Derin-Vahit Çubuk), İstanbul.
- KARA PLEHVARİAN, N. & URFALIOĞLU, N. & YAZICIOĞLU, L. (2000), *Osmanlı Başkenti İstanbul'da Çeşmeler*, KBY, Ankara.

- KINAYLI, H., "Çorlulu Ali Paşa Camii, Medresesi, Kütüphanesi", *İstanbul Ansiklopedisi*, C. VIII, 4105-4108.
- KOÇU, R. E. (1978), "Ali Paşa", *İA*, C. 1, 326-327.
- KÜTÜKOĞLU, M. S. (2000), *XX. Asra Erişen İstanbul Medreseleri*, Ankara, TTK Yayınevi,
- KÜTÜKOĞLU, M. S. (1977), "1869'da Faal İstanbul Medreseleri", *TED*, S. 7-8, 309-310.
- ÖDEKAN, A. (1994), "Çeşmeler", *DBİA*, C. II, İstanbul, 488-491.
- ÖZ, T. (1962), *İstanbul Camileri*, I, Ankara, TTK Yayınları.
- ÖZKAFA, F. (2010), "Türk Su Mimarisi Kitabelerinde Hat Estetiği", *İSTEM*, Yıl. 8, S. 15, Konya, 193-219.
- SAKAOĞLU, N. (1994), "Lale Devri", *DBİA*, C. 5, Kültür Bakanlığı-Tarih Vakfı Yayını, 182-185.
- TANIŞIK, İ. H. (1943-45), *İstanbul Çeşmeleri*, I-II, İstanbul.
- TANMAN, B. (1993), "Çorlulu Ali Paşa Külliyesi", *TDVİA*, C. 8, İstanbul, 371-373.
- TANMAN, B. (1994), "Çorlulu Ali Paşa Külliyesi", *DBİA*, C. 2, Kültür Bakanlığı-Tarih Vakfı Yayını, 527-529.
- UZUNÇARŞILI, İ. H. (1982), *Osmanlı Tarihi*, C. IV/2.
- YÜNGÜL, N. (1957), *Taksim Suyu Tesisleri*, İstanbul.

KURUT SÜTUNU BAŞLIĞI HAKKINDA İKONOGRAFİK BİR ÇÖZÜMLEME: YUNUS PEYGAMBER HADİSESİ

AN ICONOGRAPHIC ANALYSIS ABOUT CAPITAL OF KURUT COLUMN: INCIDENT OF PROPHET JONAH

Çağlayan HERGÜL

Dr. Öğr. Üyesi İstanbul Gelişim Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İletişim Tasarımı Bölümü

caglayanhergul@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-9041-0438>

"İnsan, acaba gerçekten de soyut dizaynların somut nesnelere temsil etmesi kuramsal olarak olası mıdır, diye düşünüyor."
Oleg GRABAR

Özet

10-12. yüzyıllara tarihlenen Kurut Sütunu, Tacikistan'ın Zerafşan Vadisi'nde 1925 yılında Rus araştırmacılar tarafından bulunmuştur. Daha sonraki yıllarda eser, aynı döneme tarihlenen bir grup ahşap destekle birlikte araştırmacılarca gündeme getirilmiştir. Eser bugün Pencikent şehrinde Rudaki Müzesi'nde sergilenmektedir. Konumuz olan sütundaki sembolik figürler, stilize ve hatta soyuta yakın bir anlatımla sanatçı tarafından bize sunulmuştur. Klasik yöntemle değerlendirildiğinde her bir figürün çözümlemesi gayet açıktır. İslam sanatındaki figürlü anlatım kültürünün klasik bilgisi, bunların birer sembol olabileceğini akla getirmektedir.

Tekil sembolik ifadelerin bütünsel bir anlatımın parçaları olduğu konusu makalenin temelini oluştururken, eserin bulunduğu coğrafyanın ve tarihi alt yapısının anlatılması, makalenin diğer safhaları için önem arz etmektedir. Bu safhalar, Kurut sütununun mimari bir kültürün devamı olduğunu göstermesi yanında bize ahşap destekli yapıların kaynağı hakkında da bilgi verecektir. Diğer yandan, yerinde yaptığım incelemelerim ve fotoğraflamalarım doğrultusundaki tespitlerim, sütunun fiziki formunu anlamakta yardımcı olacaktır.

Tüm bu veriler bize eserin var olduğu kültür atmosferini ve yapısal özelliklerini verirken asıl gelinmek istenen "soyut betimlemeye yaklaşan çağrışımlar" ve bunun kaynaklık ettiği "Yunus Kısasının ikonografik anlatımı" konusuna da bir giriş oluşturması bakımından önemlidir. İslam sanatına yabancı olmayan "soyut betimlemeye yaklaşan çağrışımlar" bize sembolik figürlerin varyantlarından hareketle

bir tespitte bulunmayı sağladı. Burada açıktır ki, Kurut sütunun ikonografik anlatımı balık, ejder benzeri bir deniz yaratığı ve masklarla temellendirilmiş üç sahneye bizi yönlendirmektedir. Diğer yandan stilize her bir ögenin yanı sıra iki ara bölümdeki soyut hayat ağaçları dikkat çekici bir durumdur. Ana çerçeveleri dolduran kompozisyon ise daha açık ve Yunus Kıssasının ikonografik bir çıkarımını yapma konusunda veriler sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Tackistan, Zerafşan, İkonografi, Ejder, Yunus Peygamber

Abstract

Kurtz column which is dated to the 10th-12th centuries was explored in Zerafshan Valley in Tajikistan by Russian researchers. In the following years, the column was brought up by researchers with a group of wooden columns dated the same period. This artifact is exhibited today in Rudaki Museum- Penjikend. The subject, symbolic figures on the column, had been presented to us by the artist with stylized and even nearly abstract expression. When approaching the subject with the classical method, the analysis of each figure is quite clear. The classical knowledge of the figurative expression culture in Islamic art enables us to read as they can be symbols.

When singular symbolic expressions as parts of a holistic expression form the basis of the article, it is also important to explain the geography and historical background of the work for the other phases of the article. These phases will not only show that the Kurut column is a continuation of an architectural culture but also give us information about the source of the wood-supported structures. Besides my determinations which are based on my on-site examinations and photographs will help in understanding the physical form of the column.

All data where we mentioned above is establishing a gate for come to main need to expose the “connotations approaching abstract description” and “Iconographic expression of the incident of Prophet Jonah” issues. “Connotations approaching abstract description” which is no stranger to Islamic art, provided that to observe regarding variations of symbolic figures to us. It is clear here that the iconographic narrative of the Kurut Column leads us to three scenes based on a fish, a dragon-like sea creature, and masks. On the other hand, besides each stylized element, it is an attractive situation that there are abstract life threes in two middle scenes. Compositions of main scenes present much more clear data about the matter of making an iconographic deduction of the Incident of Prophet Jonah.

Keywords: Tajikistan, Zerafshan, Iconography, Dragon, Prophet Jonah

Keşifler, Eserin Bulunduğu Saha, Tarihi Altyapı

Kurut Sütunu, 1925 yılında Sovyet bilim insanı M. S. Andrayev tarafından Zerafşan Vadisi'nde tespit edilmiştir (Yakubovsky, 1950, s. 28-29). Daha sonra eser 1935 yılında B. Denike tarafından bir makalede tekrar ele alınmıştır (Denike, 1988). Diğer yandan 1946 yılında yapılan "Soğd-Tajik Bilimsel Keşif Ekibi"nde yer alan V. L. Voronina, konumuza dâhil olan Kurut Sütunu ile birlikte Oburdan, Urmitan ve Fatmev köyleri sütunları ve İskodar Camisi Mihrabı'nı detaylı çizimlerle bir makalede ele almıştır (Voronina, 1950). 1972 yılında ise Abdullah Kuran "Anadolu'da Ahşap Sütunlu Selçuklu Mimarisi" başlıklı makalesinde bu sütunları tekrar ele almıştır (Kuran, 1972). Bu makalelerin yanı sıra Tacikistan müzelerinde mimari sütun ve konsollara ait parçalar bulunsa da literatürde genişçe yer verilen bu eserler bütün halinde korunmasıyla önemlidir.



Foto. 1. Şehristan, Çihilhucra, 6-7. yüzyıl, Duşanbe Milli Eserler Müzesi, (Ç. Hergül, 2011)



Foto. 2. Şehristan, Bunjikat, 8-9. Yüzyıl, Duşanbe Milli Eserler Müzesi, (Ç. Hergül, 2011)

Kurut sütununa ve eserin bulunduğu Zerafşan Vadisi'ndeki ahşap kullanımı konusuna girmenden önce bu malzeme kültürünün İslamiyet öncesine ait gelişiminden kısaca bahsetmek gerekir. O nedenle Zerafşan Vadisi'ni şimdilik geri planda tutarak bölgenin hemen kuzeyindeki Şehristan'da keşfedilmiş bazı önemli ahşap buluntulardan bahsetmek yerinde olacaktır. Kazılarla gün ışığına çıkarılmış Bunjikat şehri ve buradaki Kalai Kahkaha I Sarayı ile Şehristan'ın 2,5 km güneyindeki Çihilhucra yerleşimlerinde keşfedilen bu örnekler genel olarak 5.-9. yüzyıllara ait olup Tacikistan Arkeoloji Müzesi'nde sergilenmektedir. Süsleme parçaları olabilecek bu eserlerin heykeller ve çeşitli dekoratif unsurlara ait oldukları bilinmektedir. Şehristan'da Çihilhucra yerleşimine ait 6.-7. yüzyıllar arasına tarihlendirilen eserlerde iki adet mask şeklinde insan yüzü yer alırken bir ahşap kabartmada yine insan figürüne yer verilmiştir (Foto. 1.) (Zeymal, 1985: 261-262). Bunjikat'ta bulunmuş bir diğer eser ise insan ve hayvan figürleri ile bitkisel desenlerle süslü yine 8.-9. yüzyıllara tarihlendirilmiş mimari bir alınlıktır (Foto. 2). (Zeymal, 1985: 275-276). Diğer buluntulara nazaran oldukça hacimli olan bu eser, geçirdiği yangından

bir bütün olarak kurtulmasına karşın süslemeleri bir hayli yıpranmıştır. Bu denli büyük boyuttaki mimar unsur bize Soğd mimari kültüründe ahşabın ne denli yoğun kullanılmış olduğunu da açıklar niteliktedir (Litvinsky, 1996: 264-266).

Şehristan'daki bir diğer tarihi yerleşim olana Kalai Kahkaha'ya ait eserler ise yine yangın sebebiyle oldukça tahrip olmuştur. 8.-9. yüzyılı gösteren buradaki ahşap buluntular ise heykelcik ve yine üzerinde insan figürü kabartması olan bir rölyeften ibarettir.

Kurut Sütunu'nun bulunduğu asıl saha, Pencikent'ten başlayarak Zerefşan Vadisi boyunca Pamir buzullarına kadar ilerleyen bir hinterlandı kapsamaktadır. Bölgede yapılan kazılarla Soğd Kültürüne ait yerleşimler ortaya çıkarılmış bu yerleşimlerdeki buluntular bugün Rudaki Müzesi ve Duşanbe Arkeoloji Müzesi'nde sergilenmektedir.



Foto. 3. Aini, Kuhi Surkh, 5-8. yüzyıl, Duşanbe Milli Eserler Müzesi, (Ç. Hergül, 2011)



Foto. 4. Eski Pencikent, 5-8. Yüzyıl, Duşanbe Milli Eserler Müzesi, (Ç. Hergül, 2011)

Vadideki Soğd yerleşimlerinden çıkan mimari ve süslemeye yönelik ürünlerin ahşap olması, bu bölgenin kökeninde ahşap malzemenin ne kadar önemli olduğunu da göstermektedir. Oldukça geniş bir sahada yer alan ve kazı çalışmaları hala devam eden tarihi Pencikent şehri ise ahşabın mimaride yoğunlukla kullanılması konusunda sınırsız ve şüphesiz bir ispat sunmaktadır (Çeşmeli, 2007: 137). Konut mimarisinden, tapınak mimarisine kadar kazılar ışığında tespit edilen ahşap mimari izleri vadinin İslam öncesindeki ahşap malzemenin kullanımı hakkında geniş bilgiler vermektedir.

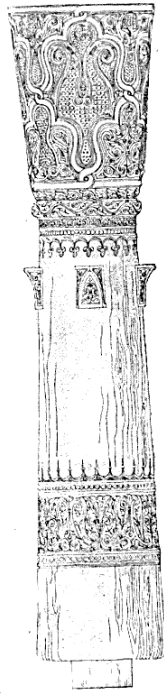
Zerafşan'da bulunmuş Soğd dönemi ahşap eserlerine ise Duşanbe Milli Müzesi'nde sergilenen iki örnek eserle devam etmek gerekir. Bu örneklerden ilki Aini bölgesinde keşfedilmiş, tanrı Mehr-Ahura heykelidir. 5.-8. Yüzyıllara tarihlendirilen eser Soğd devrinden bozulmamış bir şekilde günümüze ulaşmış bir heykeldir (Foto. 3). (Zeymal, 1985: 248). Diğer bir örnek olan Pencikent kazılarında yanmış vaziyette bulunmuş 5.-8. yüzyıl arasına ait karyatid ise konumuz bağlamında önemli bir ahşap taşıyıcı unsurdur (Foto. 4). (Zeymal, 1985: 580). Şu ana kadar verdiğimiz örnekler genel olarak süslemeye ait

öğelerdi. Ancak Pencikent karyatidi, ahşap destekli mimari kültürün varlığını gözümüzde canlandırmamızı sağlayacak bir öneme sahiptir. Antik Yunan mimarisinde sıklıkla gördüğümüz bu unsurların yapılarıdaki konumları ve kullanım şekliyle karşılaştırdığımızda Soğd mimarisinde de yapısal benzerliklerin olduğunu anlıyoruz. Bu örnek diğer yandan 10.-12. yüzyıllara ait Zerafşan Vadisi ahşap mimari buluntularının da öncül kültürünü teşkil ediyor. Pencikent karyatidinin tarihlendirildiği dönemin İslam'ın bu bölgeye yayıldığı bir periyoda denk geldiği görülüyor. 10.-12. yüzyıl aralığına ait konumuz dâhilindeki Kurut sütunu ile birlikte diğer ahşap sütunları düşündüğümüzde ise ahşap destek kullanımının Soğd mimari ekolunun Samani ve sonraki Türk Devletleri'nin mimari kültüründe devam ettiği anlaşılıyor. Bu mimari kültürü sadece mimari bakımdan değil zanaatkâr bazında ele aldığımızda, bir ahşap zanaatkâr kolunun geliştirdiği kültürün İslam döneminde bu kültüre özgü evrilerek devam ettiği de açıktır. Bu evrimi, dönemselsel bir kronoloji çerçevesinde birkaç yüzyılı kapsayan kültürel devirlerdeki buluntularla veya günümüze ulaşmış örneklerle açıklayabiliyoruz. Buradaki en önemli nokta ise araştırmalar ve kazılar sonucu bulunan malzemenin yetersiz olmasıdır. Çünkü, genel olarak Orta Asya şehirlerinde gelişen mimari kültürün, höyük şeklinde değil yaşayan bir yerleşim alanı şeklinde olmasından kaynaklanmaktadır. Diğer yandan bu coğrafyanın tarihinde yaşanan savaşlar mimarinin tahribatına neden olan önemli etkenler arasında yer almaktadır. Özellikle Moğol döneminde Maverâünnehir'in tahribatı buna en iyi örnektir.

Zerafşan Vadisi'ndeki İslami devir ahşap unsurlarının varlığı ile ilgili sürece baktığımızda ise üç ayrı dönem karşımıza çıkmaktadır. Genel olarak 10.-12. yüzyıl aralığına tarihlendirilen bu eserler Soğdlardan birkaç yüzyıl sonrayı işaret etmektedir. Yapılan çalışmalarda Voronina, Zerafşan Vadisi'nde Rarz Köyü Camisi'ndeki ahşap bir sütunu 15. yüzyıla tarihlendirerek bu konuda ikinci bir tarihi dönemi kaydetti. Üçüncü dönem ise 19. yüzyıldaki ahşap destekli camilerin arasında gerçekleşti. Üç ayrı zaman aralığında görülen mimari yapıların kaynağında ağırlıklı olarak ahşap görülüyor. Kültürün bugün dahi devam ettiği açıktır.



Foto 5. Kurut Sütunu, Rudaki Müzesi, Pencikent, 2011, (Ç. Hergül)



Çizim 1. Kurut Sütunu çizimi, (V. L. Voronina)



Çizim 2. Kurut Sütunu başlıktan detay çizimi, (V. L. Voronina)

Fiziki Form ve Tanım

Kurut Sütunu'nun süsleme programı makalemizin ana unsurunu oluştururken, eserin fiziki özelliklerini burada ifade etmek sütunun formunun zihinde canlandırılması bakımından gereklidir. Bu bakımdan eserin gerek ölçüleri gerekse çizimleri V. L. Voronina'nın verdiği bilgiler doğrultusunda ele almak uygun olacaktır (Foto. 5.; Çizim 1, 2).

Kurut Sütunu, gövde ve başlıktan oluşan bütün halde bir ahşap sütundur. Eserin kaidesi günümüze ulaşmamıştır. V. L. Voronina'nın çizimindeki sütunun altında görülen kübik çıkıntı, muhtemelen 19. yüzyıl Orta Asya mimari geleneğinde de görülen mermer kaidelerdeki sütunların oturması için açılan yuvaya oturuyordu (Foto. 6, 7).



Foto. 6. Duşanbe, mermer sütun kaidesi, Behzat Etnografya Müzesi (Ç. Hergül, 2011).



Foto. 7. Pencikent, mermer sütun kaidesi, Rudaki Müzesi, (Ç. Hergül 2011).

Sütunun boyu 2.44 m'dir. Başlık kısmı 72 cm; gövde 172 cm boyundadır. Silindir formundaki gövde tabandan yukarıya doğru hafifçe daralarak uzanarak başlığa bağlanmaktadır. Başlık tepe noktasına dışa doğru genişleyerek gövdenin formunu devam ettirmektedir. Sütunun toplamda 109 cm'lik kısmında desen yoktur. Başlık tamamen süsleme ile doldurulmuştur. Başlığın hemen altında halka şeklinde kabartma desenli bir çember yer almaktadır. Bunun alt kısmında dört yönde birer adet yerleştirilmiş mukarnas dişi şeklinde minyatür konsol yer almaktadır. Süslemeler alt kısımda 24 cm genişliğindeki süsleme şeridiyle son bulmaktadır. Süslemeler, stilize bitkisel ve geometrik şekillerden oluşmaktadır.

Kurut Sütunu: Soyuta Yaklaşan Betimleme ve Çağrışımlar

Yukarıda tarihsel altyapısını ve fiziki formunu anlattığımız eserin özellikle başlığındaki süsleme kompozisyonu, makalemizin temel sorunudur. Bu sorunu, gövdenin alt kısmındaki bitkisel süsleme hariç minyatür konsollar, boyun kısmı ve başlık çerçevesinde tartışacağız. Ancak konunun gidişatına katkısı olması bakımından İslam sanatında figürlü anlatımlar üzerine kısaca değinmek eserdeki süslemelerin ikonografik çözümlemesine katkı sağlayacaktır.

Genel itibarıyla İslam sanatında figür, mimari eserlerden küçük el sanatlarına ve minyatüre kadar uzanan geniş bir sahada varlığı yadsınmayan bir tasvir unsurudur. Görüldüğü üzere İslam Sanatında geniş bir uygulama alanına sahip olmasına karşın figürün primitif çizgilerin dışına çıkamadığı görülüyor. Bu, figürün işlendiği sanatın yetersizliğinden veya bu dönemki sanatçıların yetersizliğinden değil bilakis İslam kültürünün çerçevesiyle sınırlı kalan bir durumdur (Koç, 2018: 22). Örneğin, Anadolu Selçukluları tarafından çokça kullanılmış olan figürlü kabartmaların ve süslemelerin stilizasyonun ötesine

geçemediği görülür. Burada sanatçının idealize edebileceği devinime, kültürün taşıyıcı dinamikleri keskin bir hat çizerek doğal olarak ket vurmıştır. O nedenle Beylikler devri Anadolu'sunda figürlü anlatım geleneği duraksamış, Osmanlı döneminde ise neredeyse tamamen ortadan kalkmıştır. Batı sanatında takip edebildiğimiz, (Modern sanata kadar) akımların akımları kovaladığı dönemlerde stilizasyonu terk etmiş sanatçının figürü ve figüre dayalı dünyayı idealleştirerek ilerlemeli bir devinininle yaşamını sürdürmesi burada görülmez. Bu durumda stilizasyonun idealin önüne geçmesi sebebiyle İslam sanatçısının ortaya koyduğu bir aslan başı veya bir insan yüzü soyuta kayarak yoruma açık bir hal almaktadır¹. Figürlerin herhangi bir idealize kaygısı olmaması zihindeki gerçeklik kavramını sorgulatmaktadır. Örneklenen bu aslan veya insan figürleri, gözle gördüğümüz canlılar gibi değil, onları çağrıştıran primitif çizgilerden öteye geçememektedir (Burckhardt, 2019: 59). Dolayısıyla İslam sanatçısının dairevi ve düz çizgileri sınırsız bir şekilde kullanma alanı olduğu için sanatçı, figürün sınırlı dünyasından uzaklaşarak bitkisel ve geometrik süsleme dünyasına dalmıştır. Burada yaratımın sınırı yoktur. Hatta figürleri öyle bir ustalıklarla bitkisele veya geometrik kompozisyona dâhil etmiştir ki izleyici uzun süren çabalar sonucunda eserin hazzına varabilir.

Kurut Sütunundaki anlatım, işte bu çabayı gerektiren bir kompozisyonu barındırmaktadır. Eserin süsleme programında genel olarak stilize bitkisel formlar görülmektedir. Başlık kısmında kompozisyon, dört ana çerçeve ve dört ara çerçeveye bölünerek mükemmelliğe yaklaşan bir matematikle pay edilmiştir. Buradaki ana çerçevelerin içindeki stilize figürlerin kıvrımlı formları, eseri ilk kez etraflıca inceleyen V. L. Voronina'nın bunların balık oldukları fikrini vermesine yardımcı olduğu açıktır (Voronina, 1950: 212). İki yanda balık kuyruğunu anımsatan kısımlar, İslam sanatında pek çok kez gördüğümüz bu form ve soyuta yaklaşmış bu figürlerle ilgili ilk çağrışımımız resim hafızamızdaki benzer örneklerin öne çıkmasıyla oluyor. V. L. Voronina'nın bu konuda haklı olduğu görülmektedir ancak hafızamızın görsel arşivini ikincil kategorik bir sorguya tuttuğumuzda İslam sanatında görülen bir diğer figüre denk geliyoruz: ejder figürü.

Kurut sütunun başlığında iç içe geçmiş izlenimi uyandıran balık ve ejder figürleri izleyicinin bakış açısının yönüyle de ilgili bir durumdur. Çerçevenin alt kısmından yukarı doğru dikey bir yön takip edildiğinde ejder formunu algılamak daha mümkündür. Buna karşın çerçevenin üstünden yanlara doğru bakıldığında balık figürlerini görmek de mümkündür. Her iki figürün de eserde bir çağrışım yaratması kaçınılmaz bir durumdur.

Balık ve Ejderin İslam sanatında kullanılan temel figürlerden olmaları yanında sembolik anlamları da bulunmaktadır. Balık, İslam kültüründe burç sembolü yanında bolluk ve bereket anlamlarını

¹ İslâm sanatında soyutlama için bkz. Oleg Grabar, İslâm Sanatının Oluşumu, Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1988; Turan Koç, İslâm Estetiği, İSAM, Ankara, 2018; Titus Burckhardt, İslâm Sanatı Dil ve Anlam, Klasik Yayınları, İstanbul, 2019.

taşımaktadır (Öney, Anadolu Selçuklu Sanatında Balık Figürü, 1968: 156-159). Bununla birlikte figürün verilışı gerçeğe özgü bir formdadır. İki yana açılan kuyruklar, yukarıya genişleyen gövde ve üzerindeki solungaçlar ile bununun devamında oval bir hareketle ağza bağlanan bir formdadır. Kuyruktan başa kadar vücut pullarla kaplıdır. Bu stil bitkisel süslemelerde de benzer çizgileri takip etmektedir. Bu tür bir tasvir formunu Zerafşan Vadisi'ndeki Muhammed Başara Türbesi'nin taç kapısındaki bitkisel süslemelerin arasında görmek mümkündür (Foto. 8, 9) ².



Foto. 8. Muhammed Başara Türbesi, taçkapıdan detay, Mezarı Şerif Köyü, Zerafşan Vadisi, 1342-1343 (Ç. Hergül 2011).



Foto. 9. Muhammed Başara Türbesi, taçkapıdan detay, Mezarı Şerif Köyü, Zerafşan Vadisi, 1342-1343 (Ç. Hergül 2011).

Ejder ise İslam süslemesinde daha çok görülen fantastik bir figürdür. Hemen her kültürde görülen bu fantastik figürün İslam sanatındaki karşılığı gökyüzü, yer altı, kâinat, gezegen sembolüdür (Öney, Anadolu Selçuklu Sanatında Ejder Figürleri, 1969: 189-192). Diğer yandan ejderin su kültürüne de ait olduğu bilinmektedir (Ekiz, 2011: 45; Kuehn, 2011: 5-6; Ögel, 1994: 85; İnal, 1971: 154-156; Esin, 1969: 162). Süslemelerde uzun helezoniye yakın hareketlerle verilen ejderler özellikle kanat ve baş kısmındaki bitkisele yakın çizgileriyle balık figüründen farklılaşarak bitkisel süslemeye yaklaşmaktadır. Bu özelliğiyle soyuta kayma potansiyeli de yüksektir. Divriği Ulu Cami'deki çift başlı kartalların iki yanındaki ejderler, Niğde Sungur Bey Camisi'ndeki ejder, Alanya Obaköy Medresesi ejderleri, Burdur Susuz Han'daki ejder, Ahlat mezar taşındaki çift başlı ejderler buna örnek gösterilebilir (Foto. 10, 11) ³. Yukarıda bahsettiğimiz ejder figürlerine ait örnekler incelendiğinde Kurut başlığındaki sırt sırta duran soyuta yakın iki figürün kaynağında ejder tasvirlerinin daha belirgin olduğu izlenebilmektedir.

² Anadolu Selçuklu kültüründe balık figürü örnekleri için bkz. Gönül Öney, Anadolu Selçuk Sanatında Balık Figürü, Sanat Tarihi Yıllığı, (2), İstanbul, 1968, 142-168.

³ Örnekler için bkz. Gönül Öney, Anadolu Selçuklu Sanatında Ejder Figürleri, Belleten, 130, Ankara, 1969, s. 171-216; Güner İnal, Susuz Han'daki Ejderli Kabartmanın Asya Kültür Çevresi İçindeki Yeri, Sanat Tarihi Yıllığı, S.4, 1971, 153-184; Semra Ögel, Anadolu'nun Selçuklu Çehresi, Akbank Yayınları, 1994.



Foto. 10. Akşehir Kileci Mescidi, 13. Yüzyıl (G. Öney).

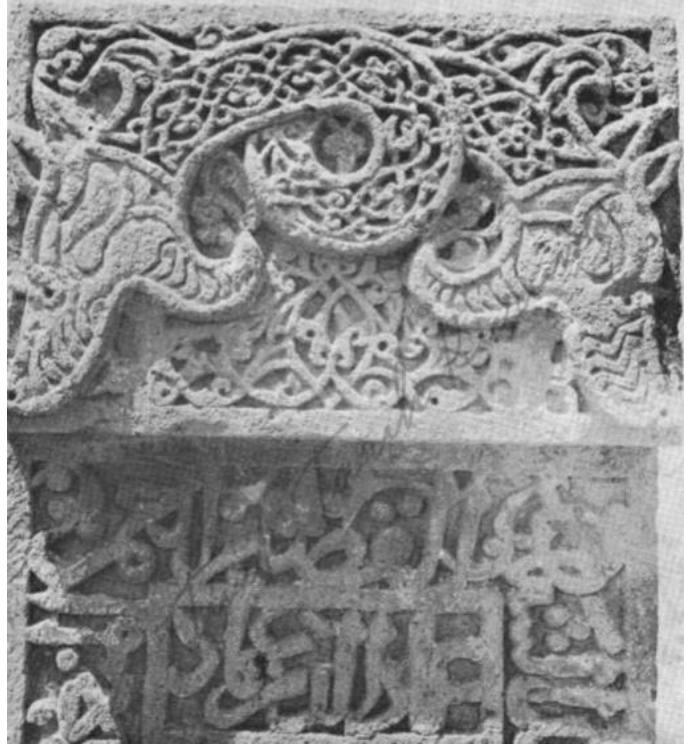


Foto. 11. Ahlat Mezarlığı, mezartaşı, 13. Yüzyıl sonu (G. Öney).

Çağrışımların İzinde İkonografik Bir Kurgu: Yunus Peygamber Hadisesi

Bir önceki bölümde açıklamaya çalıştığımız Kurut sütunu başlığındaki balık ve ejder çağrışımlarını bu bölümde açmaya çalışacağız. Bu noktada başlığın ana çerçevelerindeki süslemelerde ejder ve balık çağrışımları bizi daha genel bir çağrışıma götürmektedir. Bu iki figürün sembolik anlamları dışında ait oldukları doğa temalarını düşündüğümüzde ikisi de “su” kavramında buluşuyor: “Balık = Su = Ejder”. Sanatçının yansıttığı bu kompozisyonun merkezindeki ikincil su kavramını başlığın hemen altındaki dışa taşıntılı bilezikte de görüyoruz. Sütunu dolanan bu frizdeki her bir kıvrım, içinde birer balık figürü taşımaktadır. Tipik rûmi silsilesi ile balık silsilesi arasında gidip gelen bu şerit, su kavramı açısından bakıldığında dönegelen bir balık sürüsünü çağrıştırmaktadır (Foto. 12). Bu döngüyü, balık sürülerinin doğal ortamlarındaki hareketiyle karşılaştırdığımızda süslemenin gerçekteki çağrışımlarıyla burada uyguladığını görüyoruz. Sanatçı muhtemelen doğadaki bu olayı göremedi. Ancak tek tanrılı dinlerin Akdeniz ve Kızıl denize yakın dünyasındaki erken dönem sanatçıları bu olayı gerçekte gördüklerinden hareketle betimleyerek nesilden nesle aktardı.



Foto. 12. Balık sürüsü anaforu (Wikipedia, 2007).

Eserin yapıldığı devir ve kültür ortamı düşünüldüğünde ve sütunun bir camiye ait olması nedeniyle buradaki süsleme kompozisyonu doğal olarak yapının niteliğini de zenginleştirmeliydi. Dolayısıyla ister hat olsun ister bitkisel veya geometrik bütün estetik öğeler yapının niteliğini destekleyecek bir anlam taşımalıydı. Buna göre, süslemedeki kompozisyon caminin ilahisini nasıl destekliyordu? Balık⁴ ve ejder⁵ üzerinden baktığımızda bunların Kur'an'da bazı ayetlerde yer aldığı görülmektedir. Ancak sadece bu yönden konuya yaklaşmak buradaki ikonografinin çözümlemesini dağıtacaktır. O nedenle Kurut sütunu kompozisyonun su ve balıkla sınırlı kalabileceği durumunun ötesinde izleyiciyi düşünmeye zorlayan yanlarına bakmak gerekmektedir. Dügümlü ana çerçeveler içindeki sırt sırta duran iki ejder ve üstündeki desenler ile çerçevenin içindeki insan yüzü şeklindeki maskların her çerçevede farklı konumda yer alması düşündürücü noktalar. Ara bölümlerin üst kısımdaki süslemeyle ilgili bir yorum oldukça zorlayıcı olacaktır. Çünkü burada süsleme artık soyuttur.

Dügümlü çerçevelerle sınırlandırılmış dört sahnede de şema sabit iken içerideki maskın her çerçevede farklı pozisyonda olduğunu görüyoruz. Maskın sabit durmaması, esasında makalemizin de ana kaynağıdır. Başlıktaki süslemeleri bütün bir halde düşündüğümüzde geleneğe özgü bir şekilde sabit durmaktadır. Ancak çerçevelerin dönüş sırasına göre mask birincide ters, ikincide düz, üçüncüde ise üstte düz ve son çerçevede yoktur. Maskın bu hareketi burada bir hikâyenin tasarlandığı ve uygulandığı imajını çağrıştırmaktadır. Elimizdeki ipuçlarıyla kompozisyonu yorumlamaya başladığımızda burada dört çağrışımın olduğunu göreceğiz: su, ejder, balık ve insan. Çerçevelerdeki hareketli anlatımlar düşünüldüğünde bu temaların sadece sembolik değil, bir olayı da anlatması gerekiyor. Bu noktada, inancın sorgulandığı Yunus Peygamber hadisesine dikkatimizi verdiğimizde “su, ejder, balık ve insan” çağrışımalarının örtüştüğü görülüyor. Bununla birlikte Yunus kıssası, İslam açısından da inanç ve ibadet simgeselliğini destekliyor. Diğer yandan konunun İncil ve Tevrat'ta yer alması da kıssanın bu

⁴ A'râf: 163; Kehf: 61,63; Sâffât: 142; Kalem: 48

⁵ A'râf: 107

kültürlerdeki tasvirinin var olup olmadığını da düşündürmekte. Konuyu bu yönde derinleştirdiğimizde ise Yunus Peygamber hadisesinin Hristiyan sanatında dönem dönem tasvir edildiği anlaşılmaktadır.

Hristiyan sanatındaki tasvirlerine baktığımızda Yunus Peygamber hadisesi üç veya dört sahnede işlenmiştir. Birkaç örnek üzerinden değerlendirdiğimizde Van Akdamar Kilisesi tasvirleri arasında bu hadisenin yer aldığı görülmektedir (Foto. 13). İlk sahnede Yunus Peygamber'in gemidekiler tarafından denize atılırken ejder benzeri fantastik canlının onu yutması anını canlandırılıyor. İkinci sahnede Yunus Peygamber'in ejder benzeri yaratığın karnında geçirdiği süre tasvir ediliyor. Buradaki balık, yaratığın hala denizde olduğu imajını destekliyor. Üçüncü sahnede yaratığın onu karaya atmasından sonra asmaların altında dinlendiğini anlatıyor.



Foto. 13. Yunus Peygamber sahnesi, Akdamar Kilisesi, Van (<https://www.akdamarkilisesi.gov.tr>)

Diğer bir örnek ise Roma'daki SS. Marcellino e Pietro Katakombu'ndandır (Berenk, 1980). Burada ise konu dört sahnede anlatılıyor. 340 yılına ait bu eserde ise Akdamar Kilisesi'ndeki sahnelere ek olarak muhtemelen yaratığın karnında geçirdiği süreyi tasvir eden bir sahne vardı. Konumuzun eksenini kaydırmamak adına Hristiyan kültüründeki bu hadisenin ikonografik sahneleri meselesini bu iki örnekle sınırlıyoruz (Foto. 14.).



Foto. 14. SS. Marcellino e Pietro Katakombu, Roma, 340 (B. Brenk).

Diğer yandan Yunus Peygamber hadisesinin İslam kültüründeki tasvirlerini Falname ve Ravzatü's-Safa yazmalarındaki iki minyatürde görmek mümkündür (Foto. 15, 16)⁶. Eserlerdeki minyatürlerde karşımıza çıkan Yunus Peygamber konusu Hristiyan ikonografisindeki sahnelerin sonuncusu şeklindedir. Balığın karnından çıkma sahnesinde diğerlerinden farklı olarak baş melek Cebrail minyatüre dâhil edilmiştir. Her iki kültürün olayı yorumlama şeklinde bir tezatlık görülmektedir. Şöyle ki Hristiyan tasvirlerinde doğa, gemi, insanlar fanteziden uzak ideal bir vaziyettir⁷. Bu resimlerde fantastik olan ise Yunus Peygamberi yutan yaratıktır. İslam tasvirinde ise insan figürü dışındaki neredeyse tüm kompozisyon fantastik bir görünüm almıştır.

Bu noktada şunu belirtmek gerekiyor. Sanatçı ikonografiye uygun olarak Kur'an'a sadık kalırken balığı doğrudan yansıtmaya çalışmıştır. Diğer yandan küçük farklılıklarla izleyiciye bunun fantastik bir canlı olabileceğini de düşündürüyor. Aslında iki kültürde de balığın bir insanı yutması ve onu tekrar canlı çıkartması doğaüstü bir durum. O nedenle Yunus Peygamberi yutan canlı, ister ideal şekilde bir balık figürü olsun ya da fantastik bir yaratık olan ejder (Su canavarı) olsun her halükarda gerçek dışı bir yorumla betimlene gelmiştir. Hristiyan kültüründeki ejder, fantastik bir canlıdır ve bir insanı yutacak kadar devasadır. İslam kültüründeki balık ise ideale yakındır ve yine bir insanı yutacak kadar devasadır. Betimlemede kısmen farklılıklar olsa da bir balığın insanı yutması zaten bu canlının doğaüstü, yani fantastik olduğunu doğrular.

⁶ Diğer örnekler için bkz. Hatice Özge Kaya; Naile Rengin Oyman, Farklı Kültürlerden Osmanlı Ve Ermeni Minyatür Sanatındaki Dini İçerikli Minyatürlerin Karşılaştırılması, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, S.55, 2018, s. 371-399; Tahir Çelikbağ, Osmanlı El Yazmalarında Dini Konular Ve Siyer-İ Nebi Minyatürleri Hakkında, Tarih Okulu Dergisi, S. 32, 2017, s. 537-558.

⁷ Örnekler için bkz. Lale Yılmaz, Bizans Sanatında Yunus (Jonah) Ve Yunus Sembolü Üzerine, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, S. 44, 2016, 757-761; Bezalel Narkiss, The Sign of Jonah, Gesta, Vol. 18, No. 1, 1979, s. 73-76.

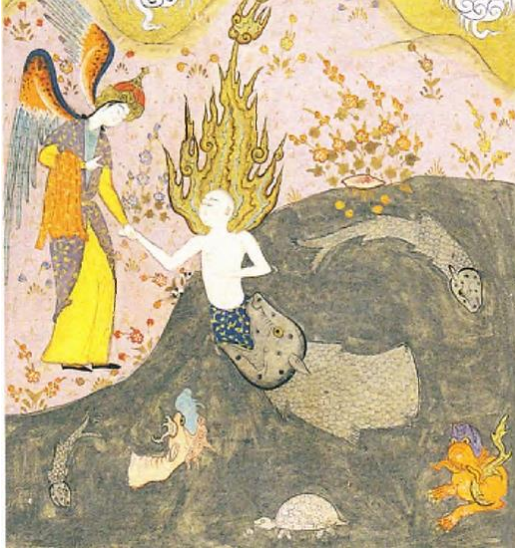


Foto. 15. Yunus Peygamber'in balığın karnından Cebrail tarafından çıkarılma anı, Falnâme, TSM H. 1703 (M. And).



Foto. 16. Yunus Peygamber'in balığın karnından Cebrail tarafından çıkarılma anı, Ravzatü's-Safâ, SK Damat İbrahim Paşa 906, (M. And).

Her iki kültürdeki tasvirler göre Yunus Peygamber'i yutan yaratığın fantastik olması stilize çizgilerle eserlerini ifade eden sanatçının dünyası için yeri geldiğinde balık ejderdir; ejder ise balıktır. Bu nedenledir ki Kurut Sütun başlığı makalemize başlarken ana çerçeveler içindeki stilize figürlerin bakış açılarına göre hem balık hem de ejder olabileceği üzerinde durmuştuk. Buna göre, madem sanatçı eserindeki figürü stilize yapacak o zaman başlıkta neden onu ejder ve balık karışımı bir yaratılışla vermesin? Diğer yandan İslam kültüründeki ejder figürü ile Hristiyan kültüründeki tasvirlerde ejder formları benzer bir özellik taşıyorsa neden bunu stilizasyon gibi özgür bir sahada dilediğince betimlemesin?



Foto. 17. Stuttgart Zeburu, Karolenj dönemi, 9. yüzyıl (Württembergische Landesbibliothek).



Foto. 18. İnce Minareli Medrese Müzesi, Konya, 1221 (Y. Erdem).

Yukarıda verdiğimiz iki örnekten soldaki 9. yüzyıla ait Karolenj döneminde yazılmış Stuttgart Zeburu'nda⁸ (Dodwell, 1971, s. 42) ejderin baş kısmı, kolları ve kıvrımlı vücut hareketi sağ taraftaki

⁸ Eser için bkz. Stuttgarter Psalter - Cod.bibl.fol.23, Bibliotheksservice-Zentrum Baden-Württemberg (BSZ). <http://swb.bsz-bw.de/DB=2.1/PPNSET?PPN=1647870968>

1221 tarihli Konya Kalesi'nde bulunmuş ejder tasviriyle oldukça yakın çizgileri takip etmektedir (Foto. 17, 18). Diğer yandan Konya Kalesi'ndeki ejder örneği her ne kadar Kurut sütunundan sonraki bir tarihi gösterse de aynı kültür ortamındaki bir figürün temel unsurlarını yansıtıyor. Bu bir yana özellikle Karolenj ve Konya Kalesi ejder figürlerinin baş, ayaklar ve kıvrımlı gövde hareketi dikkat çekici bir şekilde benzerdir. Bu benzerliğin kaynakları araştırmalarla daha da derinleştirilebilir. Figür, Abbasi alimlerinin çeviri yazmalarıyla Charlman kütüphanesine girmiş ve bunu keşfeden bir keşiş tarafından yeniden yorumlanmış olabilir. Tam tersi, Charlman'ın keşişleri tarafından yazılmış bir eserin minyatürlerini doğru bir nakkaş görmüş ve sonraki yazmalarda bu figürden esinlenerek kendine özgü bir yorum yapmış da olabilir. Bu iki durumun kaynakları konumuzu bağlayan bir mesele değildir. Önemli olan zaman içinde meydana gelmiş eserin etkilişimindeki zenginliğidir. Bu zenginlik ise sanatçının görsel hafızasının en önemli hazinesidir. Konya Kalesi ejderinden bahsederken bir noktada da aslında Karolenj ejderinden de bahsediyoruz. Bu, Konya Kalesinin ejderinin figür çözümlerinin altında yatıyor. O nedenle Kurut sütunundaki ejderi yorumlarken de bu muazzam stilizasyon dehasının okumasında hem Karolenj ejderi hem de Konya Kalesine kaynaklık edebilecek farklı kültürlerde görülen aynı figüre ait benzer örneklerin çağrışımları kuşaktan kuşağa sanatçının elinde yeniden şekilleniyor. Bu bakış açısıyla yorumlandığında Kurut sütunundaki sırsırta vermiş stilize canlıların ejderi temsili görüşü ağır basıyor.

Başlıktaki ana figürlerin ejder olabileceğini destekleyecek diğer bir nokta ise düğümlü çerçevelerdir. İslam mimarisinde sık gördüğümüz bu geometrik betimlemeler sade kullanımları yanında bir ejderin vücunu da temsil ediyordu. Fantastik bir yaratık olması yanında ejderin kıvrımlı çizgilerle betimlenmesi İslam sanatçısı tarafından düz, daire ve simetrik kavisli çizgilerden oluşan bir stilizasyona çekilmiştir. Bunun bir adım sonrasında ise figürden ejder başını kaldırarak sanatçı, soyut bir kompozisyon meydana getirmiştir veya türetmiştir. Bu uygulama ile bir taçkapının alını birbirini keserek dikey, yatay uzanan ve daire şekillerinden oluşan bir kompozisyonla doldurulmuştur. Dairevi hareket tıpkı kıvrımlı çizgilerle betimlenen ejderlerin kuyrukları gibi yer değiştirmeye müsait bir halde süslemeye canlılık kazandırmıştır. Çizim enstrümanlarının yardımını kabul eden bir his uyandıran bu süslemede kavisler pergelle düz çizgiler ise ancak cetvelin yardımıyla estetik güzelliği yakalayabilir. Bu hareket, sanatçının serbest çizgilerinde kıvrılarak süzülen ejderin yerini belirli geometrik prensipler eşliğinde ilerleyen bir ejdere bırakmıştır. Kurut sütunun ana çerçeveleri de sistematik kavisli çizgilerin yine sistematik çember şeklindeki düğümlerle ifade edilmiş geometrik bir betimlemesidir. Bu sistem "birinci kavis-ikinci kavis-düğüm-birinci kavis-ikinci kavis-düğüm ..." şeklinde sonsuza dek sürmektedir. Bu geometrik betimleme ana figürleri birer ejder ve ejder formu bir deniz yaratığı olduğunu bize gösteren en önemli sembollerden biridir.



Foto. 19. Duşanbe Milli Müzesi, balbal, 6.-7. yüzyıllar, Obi Kiik, Tacikistan (Ç. Hergül).

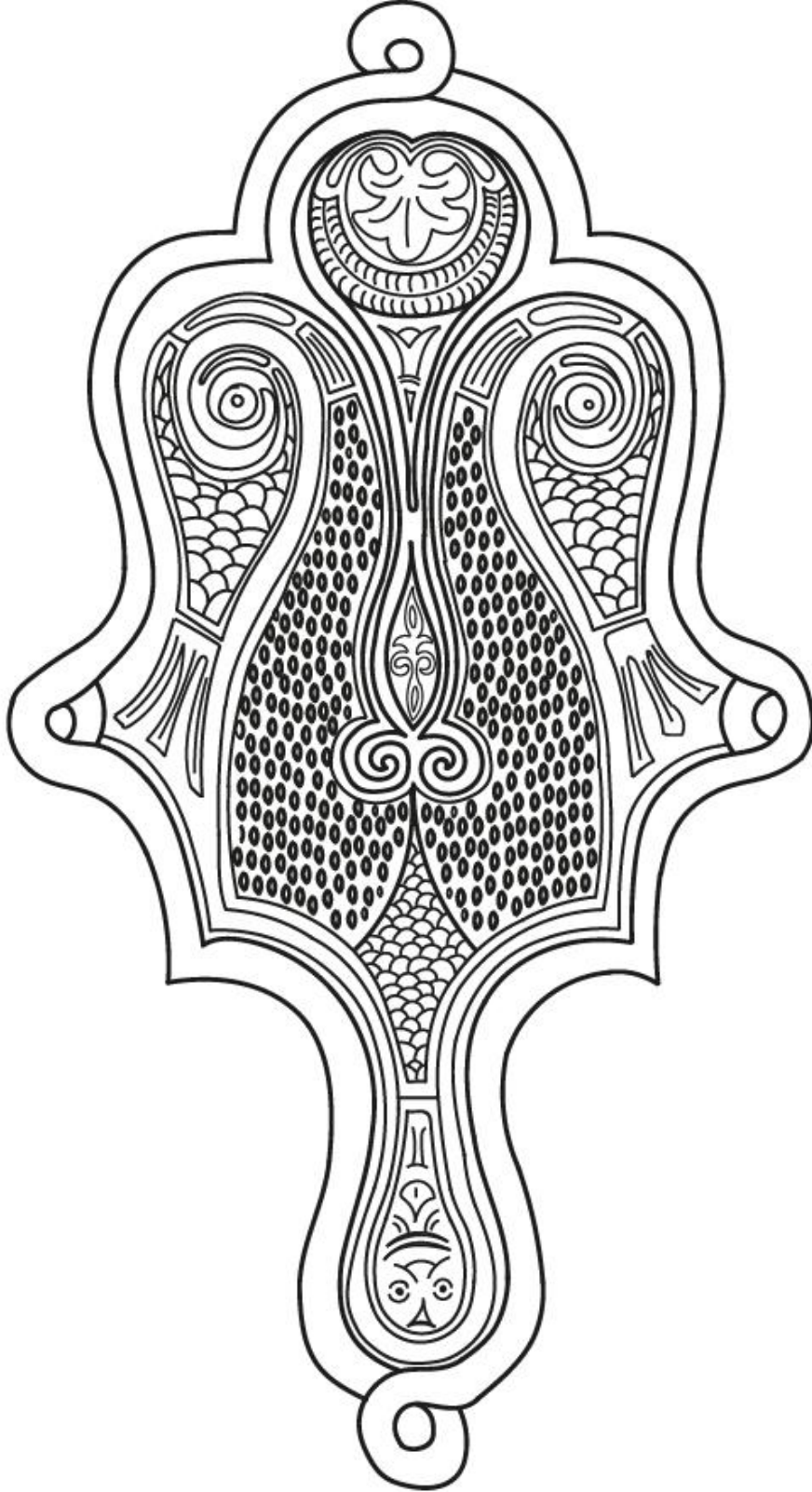


Foto. 20. Duşanbe Milli Müzesi, balbal, 6.-7. yüzyıllar, Jirgatol, Tacikistan (Ç. Hergül).

Diğer yandan konumuzun üçüncü figürü olup hatta Yunus Peygamber hadisesinin ikonografik çağrışımını destekleyen mask şeklinde insan yüzü Orta Asya'da İslamiyet öncesine kadar giden bir kültürdür. İskit, Hun sanatında görülen ahşap objeler, Göktürk dönemindeki balballar İslamiyet öncesi Orta Asya'da mask şeklinde şematik bir insan başı figürünün varlığına işaret etmektedir. 6.-7. yüzyıllara tarihlenen Duşanbe Milli Müzesi'ndeki Tacikistan'ın güney bölgesinde bulunmuş iki balbaldan örnek vermek gerekirse, bunların yüz hatlarına baktığımızda bu şematik formu algılayabilmekteyiz (Foto. 19, 20). Bu şematik form, Kurut sütunun bulunduğu coğrafyanın aynı kültür ortamında yer almaktadır. Daha geniş bir tarifle bölgenin görsel belleğinde yaşayan bir temadır. Diğer yandan örneklerde yüz formları bu figürün İslam sanatında sembol şeklini almasında kültürün figüre karşı duruşuyla da ilgili bir durum. Ancak kesin hatlarıyla bir karşı duruşu stilizasyon ile ideal olandan uzaklaştırarak diğer figürlerde olduğu gibi şematikleştiriyor. İslam minyatürlerinde, çini ve seramik sanatındaki insan figürlerinde bu izlenim daha karikatüristik bir hal olsa da örneğin Divriği Kale Mescidi (1180) ve Niğde Hüdavent Hatun Türbesindeki (1312), süslemelerde şematik verilmiş insan başları görebiliyoruz. 12.-14. yüzyıllar arasında bir döneme ait bu iki yapıdaki şablon şeklindeki insan başları daha pek çok yapıda bulunuyor⁹. Bu durum da şüphesiz şematik bir insan figürü geleneğinin varlığını işaret ediyor.

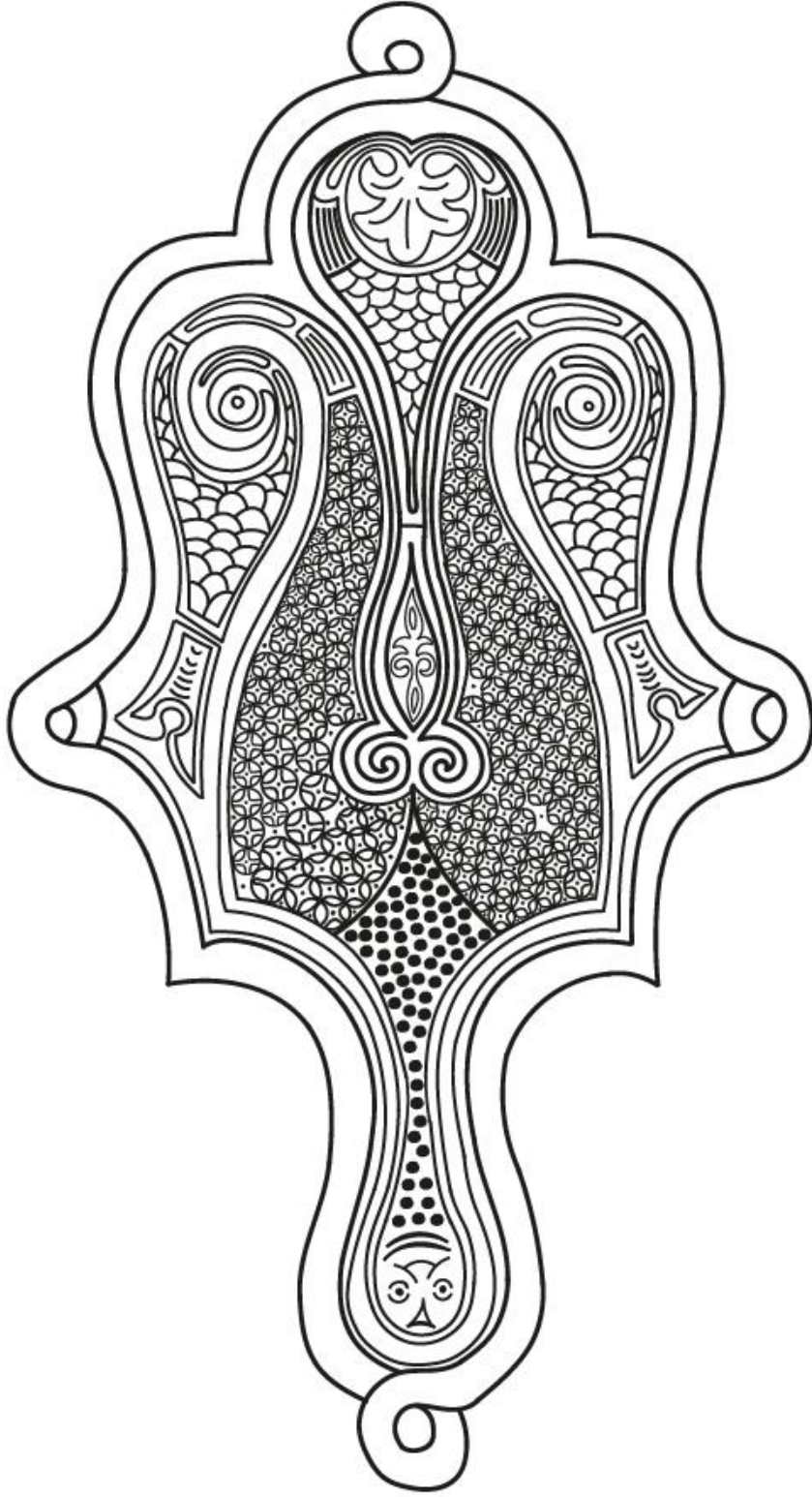
⁹ İslam sanatında insan figürü konusunda bkz. Gönül Öney, Niğde Hüdavent Hatun Türbesi Figürlü Kabartmaları, Belleten, S.122, Ankara, 1967, s. 144-167; Aydın Taşçı, Selçuklu Mimari Süslemesindeki Alçı ve Taş Kabartma İnsan Figürlerinin Köken ve Gelişimi, Vakıflar Dergisi, S. 27, Ankara, 1988, s. 47-65; Gönül Öney, Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1992; Canan Parla, Niğde Hüdavent Hatun Türbesi'ne İkonografik yaklaşım, Turkish Studies Social Science, V.14/3, 2019.

Kurut sütununun başlığındaki kompozisyona ait tüm enstrümanlar bir araya getirildiğinde figürlerin birbirinden bağımsız olmadığı anlaşılıyor. Kompozisyondaki stilize figürlerin çağrışımı her bir çerçevede birbirini takip eden ikonografik bir hikâyeye ait sahnelerin genel bir çağrışımına izleyiciyi ulaştırıyor. Her bir çerçeve içinde iki yanda duran ejder figürleri simetrik ve durağan bir halde olsalar da içleri farklı süslemelerle betimlenmiştir. Sağdan sola doğru birinci ve ikinci sahnede (Çizim 3, 4), mask iki ejderin alt kısmındadır. Üçüncü sahnede ise durum değişmiş ve mask üst kısma yani iki ejderin baş kısmında figürlerin dışında konumlanmıştır (Çizim 5). Masktaki yüz ifadesi burada değişir. Ejderlerin içindeki şaşkın yüz ifadesi mutsuz bir yüz sembolüne dönüşmüştür. Dördüncü sahnede yüz ifadesi ortadan kaybolur (Çizim 6). Bu son sahne olabilir çünkü bir önceki sahnede mask artık üsttedir yani Yunus Peygamberin deniz canavarının karnından çıktığı sahneyi çağrıştırır. Şimdi maskın görüldüğü ilk sahneden başlayarak olayın akışına göre “Kurut Sütunu” başlığındaki ikonografik anlatımı çözümlenmeye gideceğiz.

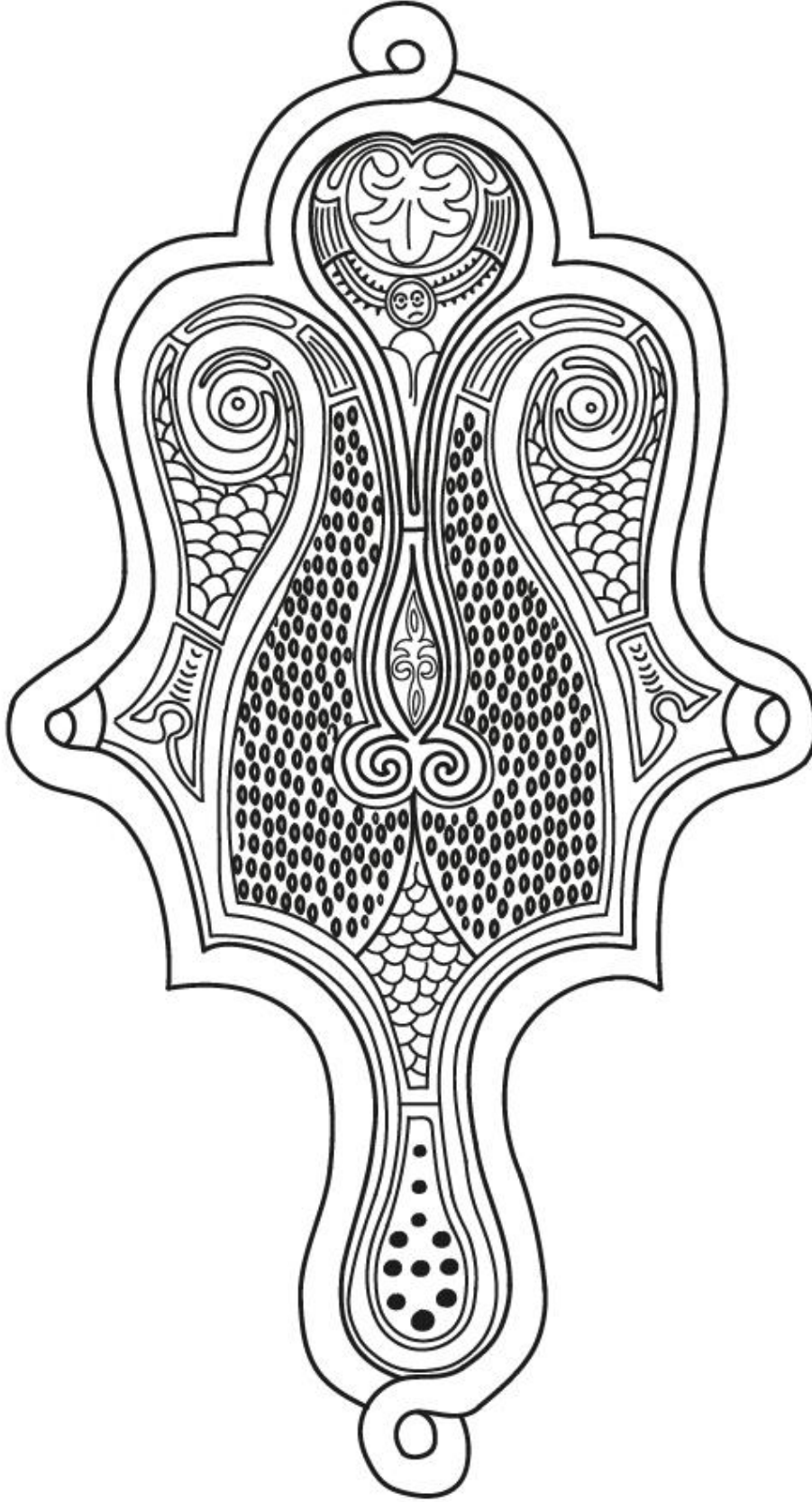


Çizim 3: 1. sahne, Yunus Peygamber'in yutulduğu an. (A. U. Ayvalı)¹⁰

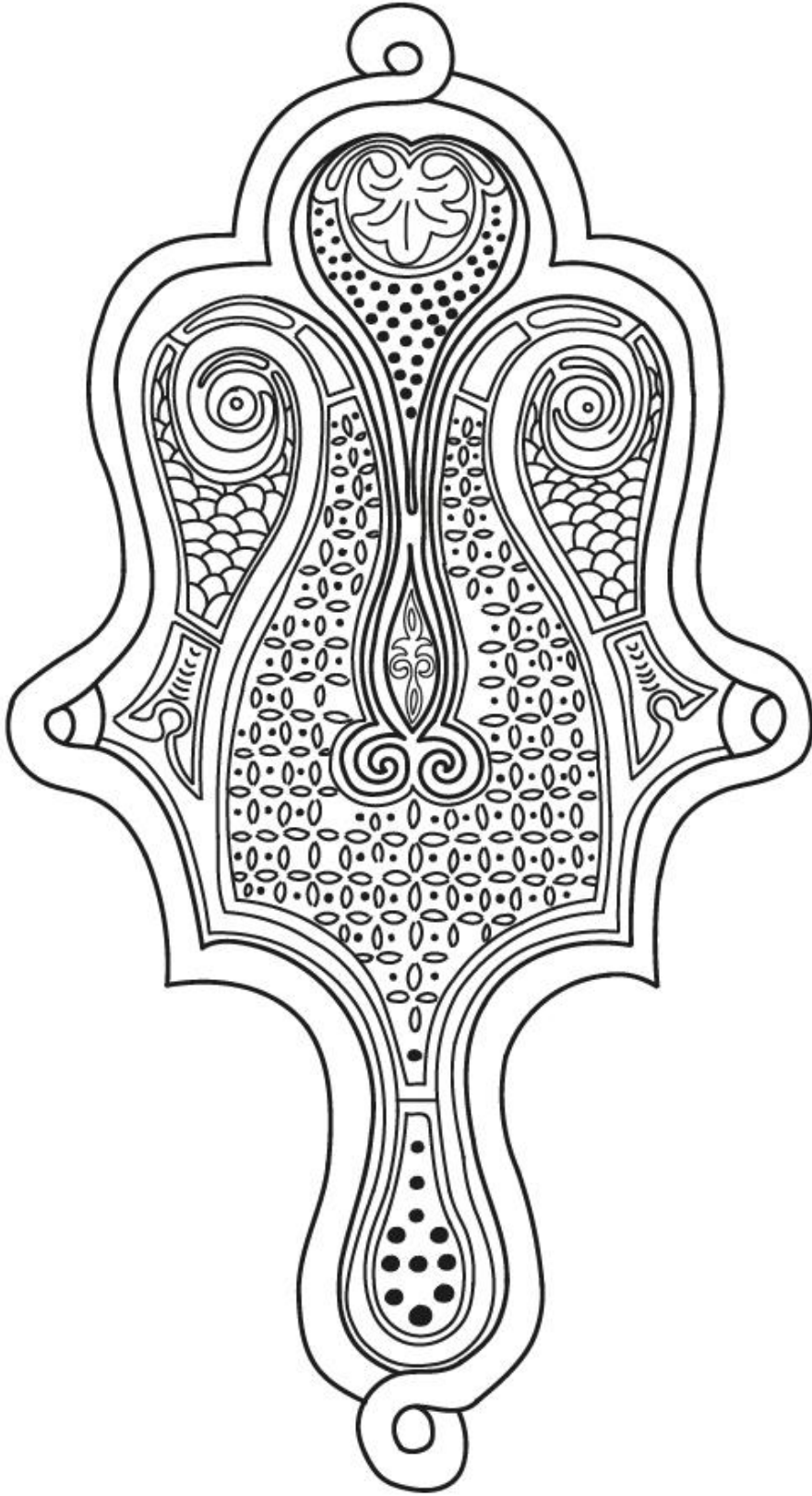
¹⁰ Çizimler konusundaki desteği için Gelişim Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Görsel İletişim Tasarımı Bölümü Yüksek Lisans öğrencisi Ali Utku Ayvalı'ya teşekkür ederim.



Çizim 4: 2. sahne, Yunus Peygamber'in Allah'ı tesbih ettiği süre. (A. U. Ayvalı)



Çizim 5: 3. sahne, Yunus Peygamber'in balığın karnından çıktığı an. (A. U. Ayvalı)



Çizim 6: 4. sahne, Yunus Peygamber'in kıssası son çerçeve. (A. U. Ayvalı)



Foto. 21. Sahne 1, Yunus Peygamber'in yutulduğu an.



Foto. 22. Sahne 1, Yunus Peygamber'i temsil eden mask.



Foto. 23. Sahne 1, ara çerçevenin alt kısmında pullarla kaplı hayat ağacı tasviri.

Sahne 1

Yunus Peygamber¹¹, bir kavmi Allah'a inanmaları için gönderilir. Ancak halk buna karşı çıkar ve Yunus ise bu duruma içerleyip halkını terk eder ve bir gemiye biner. Bu kısımda Hz. Yunus kendisine inanmadıkları için kavmini terk ederek bir gemiye bindi. Fırtınanın çıkması nedeniyle gemi batmaya yüz tuttu ve Hz. Yunus kendisinin buna sebep olduğunu söyledi. Bunun üzerine gemidekiler bir peygamberi denize atamayacaklarını söyleyince o da kura çekilmesini teklif etti ve kura kendisine çıktı. Sonra kendisini gemiye yanaşan balığa attı (Polater, 2007: 140-141). Sütun başlığındaki bu çerçevenin, Yunus Peygamber kıssasının denizdeki kısmından alındığı görülüyor. Bu çerçeve içindeki verilere baktığımızda en altta, maskın hemen üstünde pulların olduğunu görüyoruz. Yine iki figürün gövdelerinde pulu andıran oyuklar yer alıyor. Pullu doku iki yana uzanan figürlerin yüzeyinde devam ediyor. Bu verileri değerlendirdiğimizde pullar hayvanın dıştan görünümünü çağrıştırıyor. Maskın altta olması ise Yunus Peygamberin yutulduğu anı simgeliyor (Foto. 21, 22). Çerçveden hemen sonraki bölümün alt kısmında, ortada bir hayat ağacı görüyoruz (Foto. 23). Ancak üzeri pulla kaplanmış bu durum bize bu hayat ağacının ejdere özgü olduğunu gösteriyor. Diğer bir bakış açısıyla ağacın metamorfoz hali ejderin derisiyle tasvir ediliyor. İki yandaki stilize bitkiler ise deniz canlılarının sürekli girift hareketlerini temsil ediyor.

¹¹ Yunus Kıssası için bkz. Kadir Polater, Kur'ân Ve Kitâb-I Mukaddes'e Göre Yûnus Kıssası, Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi, S. 2, 2007, s.133-161; Ömer Faruk Harman, Yunus Maddesi, TDViA; Ahmed Cevdet Paşa, Kıssası Enbiyâ Aleyhimusselâm ve Tevârih-i Hulefâ, C1, Bedir Yayınevi, İstanbul, 1981; M. Asım Köksal, Peygamberler Tarihi, Türkiye Diyanet Vakfı, Ankara, 2011.



Foto. 24. Sahne 2, Yunus Peygamber'in Allah'ı tespih ettiği süre.



Foto. 25. Sahne 2, Yunus Peygamber'i temsil eden mask.

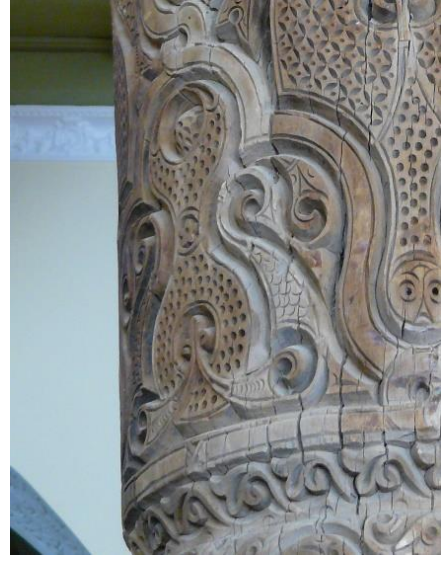


Foto. 26. Sahne 2, ara çerçeve ve soyut hayat ağacı.

Sahne 2

Hz. Yunus'un balık tarafından yutulmasından sonra kendisi balığın karnında Allah'ı tespih etti. Bu tövbe ve istiğfar ile geçen bir süredir (Polater, 2007: 152). İkinci çerçeveye döndüğümüzde mask yine en alttadır ve üstünde bu kez dairelerden oluşan bir süsleme görülmektedir. Tespih tanesini çağrıştıran bu süslemeler Yunus Peygamberin balığın karnında Allah'ı tespih ettiği süreyi çağrıştırmaktadır (Foto. 24, 25). Bu süsleme 2. sahnedeki çerçevede başlayıp ara bölümde devam eder daha sonra üçüncü çerçeveye bağlanır. Bu ara bölümdeki alt kısım süslemelerinin yüzeyi tamamen bu süslemeyle doldurulmuştur (Foto. 26). Bir önceki ve bir sonraki ara bölmeler hayat ağacı ve iki yanındaki güç timsalleriyle tipik bir kompozisyon sunuyor. Ancak buradaki süslemede merkezdeki öge soyut bir hayat ağacıdır. 3. çerçevede de altta yine bu uygulamayla dolmuştur. Dolayısıyla, 2. çerçeve ve ara bölüm bir bütündür ve yine Allah'ı tespih etme ile geçen zamanı anlatmaktadır.



Foto. 27. Sahne 3, Yunus Peygamber'in balığın karnından çıkması.



Foto. 28. Sahne 3, Yunus Peygamber'i temsil eden mask.



Foto. 29. Sahne 3, son ara çerçeve ve stilize hayat ağacı.

Sahne 3

Yunus Peygamber'in Allah'a tespihi karşılık bulur ve balığın karnından bir sahile çıkarılır. Bu sırada Yunus halsiz bir vaziyetteydi ve üstüne gölgesinde dinlenmesi için ayaksız, geniş yapraklı bir ağaç getirildi (Polater, 2007: 153). Üçüncü çerçeveyi ihtiva eden bu sahnede iki yandaki deniz yaratığı 1. sahnedeki formuna dönmüştür ve dıştan görünüş vaziyetindedir. Hayvanın dip tarafında (karnında) artık mask yoktur. Çünkü kıssaya uygun bir şekilde düşündüğümüzde maskın, çerçevenin üst kısmında olması Yunus Peygamberin balığın karnından çıkması sahnesiyle örtüşmektedir (Foto. 27). Sanatçı bununla yetinmemiş ve bu maskın başındaki (Maska göre) büyük yaprak verisini sunmuştur (Foto. 28). Bu stilize bitki ve maskın konumu, sembolik çağrışımı daha güçlü bir hale getirmiş. Dolayısıyla bu çerçevedeki süslemeler ile ilgili veriler takip edildiğinde bunun Yunus Peygamberin balık tarafından sahile bırakıldığı anın kompozisyonu olduğunu göstermektedir. Bu çerçeveden sonra gelen ara bölümde ise alt kısımda iri kıvrımlı dallar ve rûmilerden oluşan bir hayat ağacı kompozisyonu vardır (Foto. 29). Bunu bir önceki çerçeveye bağlantılı yorumladığımızda ağacın Yunus Peygamberin altında dinlendiği bitkiyi temsil ettiği açıktır.



Foto. 30. 4. Sahne, Yunus Peygamber Kissası son çerçeve.



Foto. 31. 4. Sahne, son ara çerçeve ve soyut hayat ağacı.

Sahne 4

Yunus Peygamber dinlenmesinin ardından tekrar tebliğ olarak halkını Allah'a inanması için gönderildi (Polater, 2007: 156). Kurut başlığında kıssa dördüncü çerçevede son bulur (Foto. 30). Artık iki başlı deniz canavarında ne mask görebiliyoruz ne de gövdelerinde pullar. Alt ve tepe kısımlar daire şeklindeki süslemelerle doldurulmuştur. Fantastik canlının gövdesi küçük karelerle bezenmiştir. Burada artık kıssa bitmiş ve bu fantastik canlı tamamen ilahi bir görünüş almıştır. Bir sonraki ara çerçevenin alt kısmındaki süsleme Yunus Peygamber'in Allah'ı tespih ettiği sahnenin sonrasındaki gibi bir şekildedir. Artık soyutlaşmış bu hayat ağacının içi yine tespih tanesi şeklinde küçük dairelerle doldurulmuştur (Foto. 31). İki yanında da cenneti tasvir edebilecek birer egzotik kuş stilizasyonu yer almıştır.

Soyutlaştırılmış Öğeler

Ana çerçevelerin stilizasyonu ve burada kullanılan desenlere ait veriler bize Yunus Peygamber kıssasının sahne sahne işlendiğini gösteriyor. Buna karşın ara bölümlerin alt kısımları ana sahnelere bağlı olarak bir ilerleme gösteriyor ve burada bir stilize hayat ağacı bir soyut hayat ağacı değişerek kullanılıyor. 1. çerçeve Yunus Peygamber'in balık tarafından yutulma anıdır. Buna bağlı olarak ara bölümde stilize bir hayat ağacı ve iki yanında stilize canlılar yer alıyor. Hayat ağacının soyutlanma ihtiyacı yoktur çünkü bu sahnede olay somuttur. İkinci çerçevede Yunus Peygamberin Allah'ı tespih etmesi var, yani durum soyut bir yana evriliyor. Çünkü Yunus Peygamber bu sahnede balığın karnında simgeleniyor. Kissanın içeriğine uygun olarak bu noktada hareket durmuştur. Artık Yunus peygamberin

yaptığı hareketten ötürü pişmanlığını ve bağışlanma yakarışlarını Allah'a ulaştırmak istediği soyut süre başlamıştır. O nedenle ikinci aradaki hayat ağacı bu soyutluğu yansıtmak için sanatçı tarafından bu şekilde yansıtılmıştır. Üçüncü ara yine stilize bir hayat ağacını yansıtıyor. Çünkü bir önceki çerçevede Yunus Peygamber karadadır, yaşanan sahne yine somuttur. Dördüncü çerçevede yaratığın dokusu değişmiştir ve buna bağlı ara bölümde yine soyut bir hayat ağacı görülür. Burada ise artık durum tamamen soyuta dönüşmüştür. Çünkü kıssanın en ibretlik kısımları sona ermiştir ve her şeyin başında ve sonunda ilahi güç vardır.

Soyutlaştırılmış en temel unsurlar ise ara bölümlerin üst kısımlarındaki süslemelerdir. Burada üst üste iki temadan bahsedebiliyoruz. Ancak burada durum stilizenin ötesinde bir imgeyi yansıtıyor. Kıssanın Hristiyan varyantında Cebrail yer almıyor ancak Kur'an'daki kıssada Cebrail'in önemli bir yeri bulunuyor. Ara çerçevelerin bu kısımlarında, allt sırada duran stilize taç formu bu noktada düşündürücüdür. Yukarıda verdiğimiz islam minyatürlerinde Cebrail'in başında üç dilimli bir taç görüyoruz¹². Bu iki veri arasındaki benzerlik, bize bu öğenin Cebrail'i temsil ettiğini gösteriyor. Üstteki güneş kursu şeklindeki öge ise Cebrail'den daha üst ve yegane mertebeyi temsil ediyor.

Sonuç

İslam sanatı figüratif kültürden ziyade kendisini bitkisel ve geometrik stilizasyon dünyasında var etmiştir. Minyatür sanatı dışında figürlü anlatım daha geri planda olup zamanla daha silik bir hal almıştır. O nedenle Hristiyan sanatında görülen figüre dayalı yoğun ikonografik anlatımlar İslam sanatında hat ile ifade edilmiştir. Kur'an'dan aktarılan surelerdeki ilerleyiş hat sanatıyla tüm yapıları süsler bir vaziyettedir. Bu durumda tipografi etkileyici bir hal almış ve öyle ileri boyutlarda göze hitap etmeye başlamıştır ki figürü aratmayan bir estetiğe kavuşmuştur. Hristiyan ikonalarındaki sıralı anlatım İslam yapılarında taçkapıları, mihrapları, kornişleri, kubbeleri kapı ve pencere kanatlarını süsleyen hat sanatıyla kendini tanımlamıştır. Hattı okuyabilenler için mana derinleşirken; hattı okuyamayan için bu tipografik şaheserler karşısında sanat hissiyatı, duyarlılığı olan her gözün ayrı bir heyecan duyması kaçınılmaz bir sendromdur. El Hamra Sarayı bunu kanıtlayan Avrupa'da belki de dünyadaki önemli bir kültürel mirastır. Bu sarayı elde eden diğer bir kültürün yapıyı yerle bir etmemesindeki yegane gerçeklik, buradaki sanatın evrensel boyutta bir his uyandırmasıdır. Nitekim bu saygı, eseri Unesco Dünya mirasına dahi dahil etmiştir. Diğer yandan İslam sanatçısı da stilizasyon ve soyut yaratımlarla

¹² Konya kalesi meleklerinin başlıkları için bkz. Yaşar Erdemir, İnce Minare Taş ve Ahşap eserler Müzesi, T.C. Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, Konya, 2015.

işte bu evrenselliğe ulaşmıştır. Bazen de Kur'an'da bir kıssayı bir süslemede bize yansıtma gereği duymuştur: Konumuz dahilindeki Yunus Peygamber hadisesi gibi. Burada yakaladığımız veriler ve bunların bir araya getirilmesiyle ortaya koyduğumuz konu, sanatçı tarafından hat ile pek tabii anlatılabilir. Ancak sanatçının burada sistematik bir biçimde sahne sahne bir kıssayı anlatmayı yeğlediği anlaşılıyor. O nedenle İslam'da inanç kavramının ibretlik bir kıssasını temsil eden bu olay bizi ikonografik bir çözümleme yapma yoluna götürdü. Bu çözümleme diğer yandan hat sanatında olduğu gibi stilize ve soyut bir süsleme ile sahne sahne önümüze sanatçı tarafından aktarılmıştır. Burada ejder benzeri yaratığın, balıkların, suya özgü dünyanın ve masklardan oluşan her bir öge birbirinden bağımsız değil bilakis bir kıssayı meydana getiren karakterlerdir. İslam sanatında bu tip unsurları sorgularken tek yönlü bir bakış açısıyla stilize edilmiş bu verilerin birer sembolü temsil ettiğini düşünmek geleneksel eleştiride alışıla gelmiş bir durumdur. Ancak Kurut Sütunu başlığındaki bu süsleme kompozisyonun her bir karakteri sadece kendi içinde bir sembolizmden çok bir üst sorgulama gerektiriyordu. Geleneksel bakış açısıyla eseri eleştirdiğimizde tüm sembolik verilere ilk aşamada varılabiliyordu. Bir üst sorgulama ise "bu verilerin kendi içlerindeki kombinasyonu nasıl bir bilgiye bizi götürebilecek?" sorusuydu. Bu sorgulama bizi Yunus Peygamber Kıssası bilgisine taşırken, stilize ve soyut betimlemelerin oluşturduğu sahne sahne anlatılmış ikonografik bir kompozisyonun da okunabileceğini göstermiştir.

Kaynakça

- BERENK, B. (1980). *Spätantike und Frühes Christentum*. Oldenburg: Propyläen Verlag.
- BEZALEL, N. (1979). The Sign of Jonah. *Gesta* (18), 73-76.
- BURCKHARDT, T. (2019). *İslâm Sanatı Dil ve Anlam*. (T. Koç, Çev.) İstanbul: Klasik Yayınları.
- ÇELİKBAĞ, T. (2017). "Osmanlı El Yazmaları'nda Dini Konular ve Siyer-i Nebi Minyatürleri Hakkında", *Tarih Okulu Dergisi*, (32), 537-558.
- ÇEŞMELİ, İ. (2007). "Soğdlularda Sosyo-Kültürel Yapı ve Sanat, Sogdiana / 5-8. Yüzyıllar", *Mimarlık & Dekorasyon*, (161), 130-141.
- DENİKE, B. (1988). "Batı Türkistan'da Ahşap Oymalı Birkaç Abide "Batı Türkistan'da Ahşap Oymalı Birkaç Abide", (Çev. A. O. Uysal), *Vakıflar Dergisi*, (20), 29-38.
- DODWELL, C. R. (1971). *Painting in Europe 800 to 1200*. London: Penguin Books.
- EKİZ, M. (2011). "Niğde'deki Hristiyan Türk Kiliselerinde Yer Alan Ejder Figürleri: İkonografik Açıdan Bir Bakış", *Sanat Tarihi Dergisi*, 39-62.
- ERDEMİR, Y. (2015). *Konya İnce Minare Taş ve Ahşap Eserler Müzesi*. Konya: T.C. Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.
- ESİN, E. (1969). "Evren (Seçuklu Sanatı Evren Tasvirinin Türk İkonografisinde Menşeleri)", *Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, 161-183.

- GRABAR, O. (1988). *İslâm Sanatının Oluşumu*. İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.
- HARMAN, Ö. F. (2013). "Yunus", *TDV İslam Ansiklopedisi*, 43, 597-599.
- İNAL, G. (1971). "Susuz Han'daki Ejderli Kabartmanın Asya Kültür Çevresindeki Yeri", *Sanat Tarihi Yıllığı*, 153-184.
- KAYA, H. Ö., & OYMAN, N. R. (2018). "Farklı Kültürlerden Osmanlı Ve Ermeni Minyatür Sanatındaki Dini İçerikli Minyatürlerin Karşılaştırılması", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (S.55), 371-399.
- KOÇ, T. (2018). *İslâm Estetiği*. Ankara: İSAM.
- KÖKSAL, M. A. (2011). *Peygamberler Tarihi* (Cilt 2). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- KUEHN, S. (2011). *The Dragon in Medieval East Christian and İslamic Art*. Leiden-Boston: BRILL.
- KURAN, A. (1972). "Anadolu'da Ahşap Sütunlu Selçuklu Mimarisi", *Malazgirt Armağanı* (s. 179-186). Ankara: TTK.
- LİTVİNSKY, B. A. (1996). *History of Civilization of Central Asia* (Cilt V/III). Paris: UNESCO.
- NARKİSS, B. (1979). The Sign of Jonah. *Gesta*(18), 73-76.
- ÖGEL, S. (1994). *Anadolu'nun Selçuklu Çehresi*. Akbank Yayınları.
- ÖNEY, G. (1967). "Niğde Hüdavend Hatun Türbesi Figürlü Kabartmaları", *Bellekten*, 144-167.
- ÖNEY, G. (1968). "Anadolu Selçuklu Sanatında Balık Figürü", *Sanat Tarihi Yıllığı*, (2), 142-168.
- ÖNEY, G. (1969). "Anadolu Selçuklu Sanatında Ejder Figürleri", *Bellekten*, (130), 171-216.
- ÖNEY, G. (1992). *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- PARLA, C. (2019). "Niğde Hüdavend Hatun Türbesi'ne İkonografik Yaklaşım", *Turkish Studies Social Science*, 1007-1032.
- PAŞA, A. C. (1981). *Kıssası Enbiyâ Aleyhimusselâm ve Tevârih-i Hulefâ* (Cilt C1). İstanbul: Bedir Yayınevi.
- POLATER, K. (2007). "Kur'ân ve Kitâb-ı Mukaddes'e Göre Yunus Kıssası", *Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, (2), 134-161.
- Stuttgarter Psalter - Cod.bibl.fol.23*. (2020). Bibliothekservice-Zentrum Baden-Württemberg: <http://digital.wlb-stuttgart.de/purl/bsz307047059> adresinden alındı
- TAŞÇI, A. (1988). "Selçuklu Mimari Süslemesindeki Alçı ve Taş Kabartma İnsan Figürlerinin Köken ve Gelişimi", *Vakıflar Dergisi*, 47-65.
- VORONİNA, V. L. (1950). Reznoe Derevo Zarafşanskoi Dolini. *AN SSSR*(15), 210-221.
- YAKUBOVSKY, A. Y. (1950). İtori Rabot Sogdiysko-Tadjikskoy Arkeologičeskoy Ekspeditsii V. 1946-1947 gg. *MİA*(15), 13-56.
- YILMAZ, L. (2016). "Bizans Sanatında Yunus (Jonah) Ve Yunus Sembolü Üzerine", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (44), 757-761.
- ZEYMAL, E. V. (1985). *Drevnosti Tadjikistana*. Duşanbe: Doniş.

Geliş Tarihi: 25.08.2022
Kabul Tarihi: 27.09.2022
Araştırma Makalesi/Research Article

SAFEVİ DÖNEMİ (KUBACHI) İRAN SERAMİKLERİ

SAFAVID PERIOD (KUBACHI) PERSIA CERAMICS

Lale AVŞAR

Doç. Dr. Akdeniz Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü

lale_avsar@hotmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-8980-9767>

Seliz AYAYDIN

Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi

selizayaydin@hotmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-3218-0830>

Özet

Kubachi seramikleri, Safevi dönemi seramikleri içerisinde değerlendirilen oldukça özgün bir grubu oluşturmaktadır. 15.-17. Yüzyıl aralığına tarihlenen bu seramiklere ilk kez 19. Yüzyılın sonlarına doğru Kafkasya'daki Kubachi köylülerinin evlerinde rastlanmasından dolayı bu isim verilmiştir. Zamanla bu bölgeye ticaret yoluyla geldiği ve Nişabur, Meşhed, Tebriz, Kirman ve İsfahan başta olmak üzere İran coğrafyası içerisindeki oldukça geniş bir alanda üretildikleri tespit edilmiştir. Fritli bünyeden ve sır altı tekniğinde üretilmiş olan Kubachi seramikleri; turkuaz ya da yeşil sırlı seramikler, mavi-beyaz seramikler ve polikrom astar boyalı seramikler olmak üzere üç gruptan meydana gelmektedirler. Süsleme üslubunda zaman zaman Çin etkisi altında kalmış olmakla birlikte özellikle polikrom seramiklerdeki figüratif tasvirlerde Selçuklu figür üslubunun devam ettiği görülmektedir.

Kubachi seramikleri, yeterli düzeyde tanınmamış bir grubu temsil etmektedir. Konu ile ilgili bilgi veren az sayıda Türkçe kaynaklarda Kubachi seramikler genellikle geniş bir açıdan ele alınmıştır. Bu çalışma; Kubachi seramiklerinin menşei, sınıflandırılması, malzeme, süsleme tekniği ve süsleme repertuarı açısından incelenmesini kapsamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Safevi, Seramik, Kubachi, İran

Abstract

Kubachi ceramics constitute a very original group evaluated within the Safavid period ceramics. These ceramics, which are dated to the 15-17. Centuries, were given this name because they were first

encountered in the houses of Kubachi villagers in the Caucasus towards to the end of the 19th century. It has determined in time that they came to this region through trade and they were produced in a very large area within the Persia geography, especially in Nishapur, Mashhad, Tabriz, Kirman and Isfahan. Kubachi ceramics which produced with frit body and underglaze technique are consist of three groups: turquoise or green transparent glazed ceramics, blue-white ceramics and polychrome slip painted ceramics. Although it has been under the influence of China from time to time in the ornament style, it is seen that the Seljuk's figure style continues especially in the figurative depictions in polychrome ceramics.

Kubachi ceramics represent an underrecognized group. There are few Turkish sources that proived information on the subject, and Kubachi ceramics are mostly discussed from a borad perspective in these sources. This article covers the examination of Kubachi ceramics in terms of their origin, classification material, decoration technique and ornament repertoire.

Keywords: Safavid, Ceramic, Kubachi, Persia

Safevi Dönemi İran Tarihi

Safevi Devleti, Türk Kızılbaş oymaklarının gayretleri neticesinde tarih sahnesine çıkmış bir Türk devletidir (Musalı, 2018:31). Bu devlet; Şah İsmail öncülüğünde öncelikle Şirvanşah'a, ardından Sultan Elvend'e karşı kazanılan zaferlerin neticesinde 1501 yılında kurulmuştur (Dedeyev, 2016: 112.). Devletin ismi; Şah İsmail'in dedesi olan Seyh Safiyuddin'den gelmekte ve bu sülalenin soyunun 12 imamın yedincisine kadar sürdürüldüğüne inanılmaktadır (Taflıoğlu, 2012: 107).

Safevi Devleti'nin kuruluşunun öncesinde İran, Türk asıllı Akkoyunlu prenslerinin yönetimi altındadır. 1473 yılında Uzun Hasan ve Fatih Sultan Mehmet arasında yapılan Otlukbeli savaşından sonra çöküş sürecine giren Akkoyunlu Devleti, Uzun Hasan'ın vefatı üzerine daha da sarsılarak taht mücadelesi içerisinde olan evlatları tarafından yok olma noktasına getirilmiş oldu (Kaplan, 2008: 186; Bausani, 1975: 135). 1500 yılında Şah İsmail ile Şirvanşahlı Ferruh Yessar arasında, Gülistan kalesi yakınındaki Cebani denilen yerde çıkan savaş, İsmail ve ordusunun kesin galibiyetiyle sonuçlanmıştır (Efendiyev, 2007: 48). Bu galibiyetin üzerine Bakü kenti başta olmak üzere İran'ın tüm Azerbaycan bölgesi Akkoyunluların elinden alınarak Safevi Devleti Tebriz kentinde resmen ilan edilmiştir (Karadeniz, 2014: 65). Tebriz'de tahta çıkan İsmail; Şah adını aldı, Şiiliği devletin resmi mezhebi olarak ilan etti ve on iki imam adına hutbe okutarak sikke bastırdı (Şimşir, 2019: 79). Tebriz'den sonra devletin hudutlarını Bağdat ve Herat'a kadar genişleten Şah İsmail, 235 yıl ayakta kalacak bir devlet kurmuş oldu (Sarıkaya, 2012: 6). Lakin Safevi Devleti'nin Şiiliğe bağlılığı, Osmanlı İmparatorluğu başta olmak üzere Sünni mezhebe bağlı olan bazı sınır komşularıyla sıkıntılar yaratarak var olan gerilim inanç düzeyinden siyasi bir mücadele haline geldi (Aras, 2018: 149; Gündüz, 2013: 117-119). Örneğin Şah Tahmasp döneminde, 1548 yılında başkent Tebriz'den Kazvin'e taşınması da Osmanlı'nın III. İran Seferi sebebiyle gerçekleşmiş (Eravcı, 2002: 1558), daha sonra Şah Abbas ise (1597) başkent için İsfahan'ı uygun görmüştür (Aydoğmuşoğlu, 2010: 151).

1722 yılına kadar ayakta kalan Safevi hanedanlığı, Afgan kabilelerine yenik düştü ve 10 yıl devam eden belirsizlik ve istiladan sonra kendileri de Nadir Şah tarafından mağlup edilerek yerini yeni Türk asıllı Afşar sülalesine devretmiş oldu (Kamali, 2016: 170-171).

Safevi Devleti'nde Kültür ve Sanat

Safevi Devleti'nin kurucusu olan I. Şah İsmail döneminde Herat'tan Bağdat'a kadar uzanan geniş bir coğrafyada ağırlıklı olarak Azerbaycan Türkçesi konuşulmuştur (Efendiyev, 2007: 328). Saray yazışmalarında ise ağırlıklı olarak Farsça tercih edilmiştir (Veliyeva, 2015: 336). Şii İslam'ın bir öğretisi olan İmamiye devletin resmi dini olarak ilan edilmiştir (Eravcı, 2002: 1551). Tekelu, Zülkadr, Şamlu, Rumlu, Ustaclu, Afşar, Kaçar ve Varsak gibi Türkmen aşiretleri devletin kuruluşunda mühim bir rol üstlenmişlerdir (Karadeniz, 2012: 50). Devlet içerisindeki Türk unsuru, İran'ın Fars ahalisi ile birbiri içerisinde karışmadan günümüze kadar varlığını devam ettirmiştir (Sümer, 1976: 202). Safevi Devleti'nin

toplumsal yapısı ise piramidal bir sistemden oluşmuştur. Bu piramidin en üstünde cömert ve hayırsever özellikleriyle halkını himaye eden şah bulunmaktaydı. Piramidin en alt tabakasını ise sıradan insanlar, köylüler, zanaatkarlar ve küçük çaplı tacirler oluşturmaktaydı (Savory, 2021: 194).

Safevi şahları pek çok alandaki sanat dallarını desteklemişlerdir. İsfahan'daki binalar; çiniler, halılar ve duvar resimleriyle süslenmiştir. Aynı zamanda minyatürler, madeni eşyalar, seramikler, halılar ve İsfahan ipeği gibi ürünler yurtdışına satılarak Safevi şahlarının hazinelerini güçlendirmiştir (Taylor, 1995: 22). Şah I. Abbas döneminde çinicilik, dokumacılık, halıcılık, kuyumculuk, minyatür, tezhip, cilt ve seramik gibi sanat kolları gelişim göstermiştir. İsfahan, Meşhed ve Kirman gibi şehirlerde seramik atölyeleri açılmış, Kaşan ve İsfahan üretimi İran seramikleri Avrupa pazarlarında Çin seramik ürünleriyle yarışır konuma gelmiştir (Aydoğmuşoğlu, 2011: 268). Böylece İran coğrafyası, son parlak devrini Safevi dönemi ile yaşamıştır. Safevi seramikleri, genellikle Çin'den ithal edilen ve mavi-beyaz olarak adlandırılan kobalt mavisini pigmentle boyanmış porselenlerden etkilenmiştir (Mason ve Golombek, 2003: 251). İran üretimi seramikler oldukça yüksek kalitelere ulaşmıştır ve kimi zaman Avrupalı tüccarlar tarafından orijinal Çin ürünlerinden ayırt edilememişlerdir. Değişime ayak uyduran İranlı çömlekçiler, Çin ürünlerine ait birçok işareti de seramik üzerinde taklit etmeye başlamışlardır (Golombek, Mason ve Proctor, 2001: 207-208). Seramik endüstrisini büyütüp geliştirmek isteyen Şah Abbas'ın ise 300 Çinli çömlekçiyi Safevi ülkesine yerleştirdiği bilinmektedir (Aydoğmuşoğlu, 2011: 268; Matthee, 1999: 67). Sanat destekçisi olan Safevi şahlarının himayesi altındaki nakkaş ve hattatlar; yapılarıdaki mimari süslemelerde, halı desenlerinde, seramik ve cam gibi eşyaların form ve süslemelerinde rol oynamışlardır (Ak, 2018: 317).

Safevi Dönemi Seramik Üretimi

Batılı bazı gezginler İran'a yaptıkları gezileri kaleme alarak Safevi döneminin seramik üretim merkezlerinden bahsetmişlerdir. Bu gezginlerden 1637 yılında İran'a giden Adam Olearius Kum şehrine yaptığı ziyaretinde buranın bir seramik üretim merkezi olduğunu düşündüğünü, buradaki en önemli el sanatlarının çanak çömlek ve kılıç yapımı olduğunu belirtmiştir (Afshar, 2020: 88; Savory, 2007: 142). 1632-1668 yılları arasında İran'a altı seyahat gerçekleştirmiş olan Tavernier, Kirman ve Şamahı'da günlük kullanım için seramik tabaklar üretildiğini aktarmaktadır (Afshar, 2020: 89; Tavernier, 2004: 309). 1665-1677 yılları arasında İran'da bulunan Jean Chardin, toprak çanak çömlek ve Çin porselenini taklit eden ürünlerin İran'ın her yerinde yapıldığını fakat en iyi seramik ürünlerinin Şiraz, Meşhed, Yezd ve Kirman'da yapıldığını belirtmektedir (Afshar, 2020: 90; Penzer, 1972: 267-268). Aynı zamanda Adam Olearius'un aktardığı bilgiye benzer şekilde Kum seyahati sırasında bu şehir için bol miktarda sabun, beyaz ve sırlı çanak çömlek ve kılıç üretiminin bu bölgenin üretim eşyaları olduğunu aktarmaktadır (Afshar, 2020: 90; Chardin, 1993: 521). Tarihte La Belle Brelandiere olarak bilinen Marie Petit ise Tebriz ziyareti sırasında Tebriz'de bulunan bir seramik fabrikasından bahsederek bu fabrikanın farklı

renklerde seramik ürettiğini, seramiklerdeki hakim rengin mavi olduğunu, dekorasyonda bitkisel tasarımlar kullanıldığını ve bu fabrikada üretilen seramiklerin yabancı müşterilerde de pazarının olduğundan bahsetmiştir (Afshar, 2020: 93; Grés, 1991: 178).

Kaynaklara göre ise 15. Yüzyıl'da Timur hakimiyeti altında en az beş merkezde seramik üretiminin varlığından söz edilir. Bu merkezlerden Nişabur ve Tebriz, Timur hakimiyetinin ardından Safevilerin erken dönemlerine kadar seramik üretimine devam etmişlerdir (Golombek, Mason ve Proctor, 2001: 207). 16. yüzyılda Tebriz ve Nişabur'da görülen seramik üretimi, 15. Yüzyıl atölyelerinin devamı şeklinde olmuştur. 16. Yüzyılın ortalarında başkent Tebriz'den Kazvin'e taşındığında, bu bölgenin de bir seramik üretim merkezi olduğu ve bu bölgede seramik üretildiği bilinmektedir (Golombek ve Reilly, 2014: 20). Meşhed'deki üretim ise 17. Yüzyılda yeniden canlandırılmıştır (Golombek, Mason ve Proctor, 2001: 207). 17. yüzyıldan itibaren Safevi dönemi seramik üretim merkezlerinin Kirman, Meşhed, Şiraz, Yezd ve İsfahan olduğu belirtilmektedir (Golombek ve Reilly, 2014: 19).

Timur dönemi, İran'daki seramik endüstrisinin ileri tarihlerdeki rotasını belirleyen bir kavşak olmuştur. İranlı çömlekçiler bu mirasın üstüne teknik ve tasarım açısından yüksek kalitelilerdeki seramik üretimine devam ederken, Çin ihracatı da üretimdeki bazı standartları belirleyen bir unsur olmuştur (Golombek, Mason ve Proctor, 2001: 207). Safevi idari literatüründe İsfahan'da bulunan 33 loncadan bahsedilmektedir. Bu loncalar içerisinde çömlekçiler; tuğla ustaları, kırmızı kilden seramik üreten çömlekçiler ve fritli hamurdan seramik üreten çömlekçiler olarak üç alt gruba ayrılmışlardır (Golombek ve Reilly, 2014: 22). Buradan hareketle Safevi dönemi seramiklerinin kırmızı kil ve fritli hamur olmak üzere iki farklı bünyede üretildikleri çıkarımı yapılabilmektedir. Bunlardan fritli bünyeye sahip olanları; mavi-beyaz, polikrom, monokrom, lüster ve Kubachi olarak sınıflandırmak mümkündür.

Safevi mavi-beyaz seramiklerinin yoğun Çin etkisi taşıdığı görülmektedir. 16. Yüzyılın Çin porselenlerinde izlenen peyzaj temaları, 17. Yüzyılda Safevi çömlekçileri tarafından mavi-beyaz seramiklere uygulanmıştır. Yuan ve erken Ming dönemine ait bulut desenleri ve nilüfer gibi çiçek motifleri sık kullanılmakla birlikte Kraak olarak bilinen Ming porselen stiline dekoratif şemaları Safevi çömlekçilerinin sıklıkla tercih ettiği tasarımlar arasındadır (Proctor, 2014: 123-124). Safevi seramiklerindeki bu etki, 1643 yılında Ming Hanedanı'nın düşüşünden sonra da devam etmiştir (Crowe, 2007: 2). 17. Yüzyılın ortalarından itibaren iç karışıklıklara tepki olarak azalan Çin ithalatı, Safevi çömlekçilerinin çok renkli astar boyalı ve lüster gibi yeni seramik çeşitlerini geliştirmesine ortam oluşturmuştur. 17. Yüzyılın sonlarında ithalatın yeniden başlamasıyla Kangxi ürünlerinin yeni tarzları Safevi seramiklerinin dekor repertuarı içerisine girmişse de İran'daki kaliteli mavi-beyaz seramiklerin üretimi Safevi döneminin sonuyla birlikte düşüşe geçmiştir (Proctor, 2014: 123-124).

Polikrom Safevi seramikleri; mavi-beyaz seramiklere göre motif ve dekorasyon bağlamında daha az Çin etkisi taşımaktadır. Kubachi seramikleri grubunun dışında kalan polikrom Safevi seramikleri, çatlaksız ve parlak bir sır ile kaplıdır. Renk skalası içinde; koyu çikolata kahvesi, hardal sarısı, İznik'in Rodos

işi seramiklerinde görülen domates kırmızısı, sıcak bir mavi tonu, demir oksitten elde edilen yeşil tonu ve dekor hatlarını belirginleştirmek için kullanılan siyah renk bulunmaktadır (Lane, 1971: 78-85).

Çin'in yeşil sırlı seladonları, Safeviler tarafından talep gören ve beğenilen ürünler arasında olmuşlardır. Bu ürünler, Safevi çömlekçileri tarafından pürüzsüz bir sır kullanılarak taklit edilmişlerdir (Cooper, 2010: 100). Çin seladonları; 13.-15. Yüzyıllarda Çin'in en popüler ithalat ürünlerinden biri olmuştur ve bu popülerlik olasılıkla eğer yemeğin içerisinde zehir varsa seladon tabağın renginin değişeceğine ya da kırılacağına dair inançtan kaynaklanmıştır (Watson, 2004: 464). Safevi dönemin monokrom ürünlerinin büyük çoğunluğunu da Çin taklidi seladonlar oluşturmaktadır. Bu seladonların; ağır ve kalın bir yapıya, yeşil ya da zeytuni sirlara sahip oldukları görülmektedir (Lane, 1971: 105).

Lüster seramikler ise seladonların aksine Çin etkisi taşımayan Safevi seramikleri arasındadır. Süsleme repertuarı içerisinde serbest çalışılan bitkisel süslemelerle birlikte tavşan, zebu, kuş gibi hayvan tasvirleri bulunmaktadır (Hobson, 1932: 65-66). Lüks tüketime hitap eden lüster seramikler, döneminin diğer lüks seramikleri kadar popüler olmamıştır. Muhtemelen tek bir atölyede ya da toplumun yüksek tabakasındaki sınırlı müşterileri için az sayıda üretilmişlerdir. Üretim merkezleri bilinmemekle birlikte başkent İsfahan'da, Kirman, Yezd ya da Keşan'da üretilmiş olma ihtimalleri bulunmaktadır. Fritli bünyeye sahip bu seramikler, beyaz astar üzerine şeffaf parlak yeşilimsi sır ile kaplanmışlardır (Peck, 1997: 24).

Kubachi Seramikleri

Kubachi seramikleri; 15-17. Yüzyıl aralığına tarihlenen, Kafkasya'nın Kubachi isimli bir köyünde buldukları için "Kubachi Seramikleri" olarak adlandırılan bir grubu oluşturmaktadır (Brend, 1991: 156). Önceleri bir İran eyaleti olan bölge, günümüzde Rusya'nın sınırları içinde yer almaktadır (Brocklebank, 1931: 219). Dağıstan'ın yüksek bir dağ kasabası olan bu ünlü köyde; bıçak ya da hançer gibi madeni eşyaların yapımı geleneksel olarak yapılmaktadır. Bu seramiklerin ise Kubachi köylüleri tarafından yapıldığına dair bir veriye hiçbir zaman rastlanmamıştır (Pope, 1937: 166). Bu nedenle seramiklerin köyüler tarafından İran pazarlarında satın alındığı ve bu şekilde zamanla geniş koleksiyonların oluşturulduğu varsayılmaktadır (Peck, 1980: 63).

Kubachi seramikleri genel olarak incelendiğinde erken dönem örneklerinin iyi sinterlenmiş, beyaz renkli, yüksek kaliteli fritli hamurdan yapıldığı ve sıraltı tekniğinde süslendiği görülmektedir. Geç dönem ürünlerinde ise bünyenin kalitesi erken döneme göre düşmüş, kırmızımsı ve gözenekli bünye üzerine astar boyalıdır. Bunların sırları kalın ve karakteristik ince "krakle" çatlaklara sahiptirler (Dimand, 1930: 139). Kubachi köylüleri tarafından duvara asılan seramiklerde bulunan bir veya birkaç delik ise yine bu seramiklerin karakteristik özellikleri arasındadır (Golombek, 2014: 169).

Kubachi seramiklerinin menşei, tartışmalı ve çeşitli araştırmacılar tarafından farklı görüşlere sahip alandır. M. S. Dimand menşeinin belirsizlik taşımakla birlikte, Tebriz civarı olabileceğini belirtmiştir

(Dimand, 1930: 136). Barbara Brend (Brend, 1991: 156) ve Venetia Porter (Porter, 1995: 79) da Dimand ile aynı görüşü paylaşarak bu seramiklerin muhtemelen Tebriz menşeli olduklarını aktarmışlardır. Polikrom ve astar boyalı Kubachi seramiklerinin üretimi petrografik verilerden referansla Robert B. Mason, Lisa Golombek ve Patty Proctor tarafından İsfahan bölgesine, olasılıkla Qumisha köyüne atanmıştır (Golombek, Mason ve Proctor, 2001: 230). Arthur Upham Pope, 1925 ve 1930 yılları arasında Kubachi seramikleriyle benzer üslup özellikleri taşıyan bazı ürünlerin bulunmuş olmasından dolayı Kubachi seramiklerinin Save'de üretilmiş olabileceğini önermiştir (Pope, 1937: 167). Lisa Golombek ise bu seramiklerin büyük çoğunluğunun Tebriz ve İsfahan'dan gelmiş olduklarını fakat İran'ın geniş bir coğrafyasında bulunan; Nişabur, Meşhed, Tebriz, İsfahan, ve Kirman olmak üzere en az beş atölyede üretilmiş olduklarını belirterek, erken tarihli Kubachi seramiklerinin Nişabur, Meşhed ve Tebriz üretimi olduklarını aktarmaktadır (Golombek, 2014: 171).

Kubachi seramiklerinin sınıflandırılması ve bu sınıflandırmaların tarihlendirilmesi hususunda da araştırmacılar farklı görüşler taşımaktadırlar. Arthur Upham Pope, Kubachi seramiklerinin; 16. Yüzyılın ikinci yarısında yapılmış mavi ya da yeşil sır altına siyah dekorlu olanlar ve polikrom seramikler olmak üzere iki grupta incelemiştir (Pope, 1937: 167). Barbara Brend de Pope ile benzer şekilde polikrom Kubachi seramiklerini 16. Yüzyıl civarına tarihlendiğini belirtmiştir (Brend, 1991: 157). Elsie Holmes Peck ise 15. Yüzyılın ikinci yarısında yapılmış ve turkuaz sır altına siyah dekorlu örnekler, 16. Yüzyılın ilk yarısına tarihlenen mavi-beyaz örnekler ve 16. Yüzyılın ikinci yarısından 17. Yüzyılın başlarına kadar tarihlenen polikrom seramikler olmak üzere üç grup altında incelendiğini belirtmiştir (Peck, 1980; 64). M. S. Dimand'ın (Dimand, 1930: 139) mavi ya da yeşil sır altına siyah dekorlu seramikleri 15. Yüzyıl Dağıstan seramiklerinin bir devamı olarak nitelemesinden dolayı bu grubun tarihsel evresini 15. Yüzyıl sonrasına atadığı çıkarımı yapılabilmektedir. Gönül Öney, ilk örneklerin 15. Yüzyılın ikinci yarısına tarihlendirildiğini belirterek bu seramiklerin siyah, beyaz, firuze ve mavi desenlerle yapıldığını aktarmıştır (Öney, 1987: 101). Lisa Golombek de Kubachi seramiklerini; sır altı boyalı turkuaz-siyah seramikler, polikrom astarlı seramikler ve mavi-beyaz seramikler olmak üzere üç ana grupta ele almıştır (Golombek, 2014: 174).

Saydam Turkuaz-Yeşil Sır Altına Siyah Dekorlu Kubachi Seramikleri

İlk olarak Selçuklu seramik ekolünde ortaya çıkan teknikteki saydam turkuaz ya yeşil sır altına siyah dekorlu Kubachi seramikleri, süsleme repertuarına yeni motiflerin eklenmesiyle 15. Yüzyıl Dağıstan seramiklerinin devamı olarak görülmektedir. Bu grubun süsleme unsurları arasında Çin bulutlarının basitleştirilmiş tasarımları yer almaktadır (Dimand, 1930: 139).



Foto. 1. Saydam Turkuaz Sır Altına Siyah Dekorlu Kubachi Seramiği (Jenkins, 1983: 37).

Tarih yazılı Kubachi seramiklerinin çoğu, turkuaz sır altına siyah renkte dekorludurlar. 1468-1495 arasına tarihlendirilen bu grubun petrofabrik verileri Nişabur'u işaret etmektedir (Golombek, 2014: 170). 15. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren görülen turkuaz sır altına siyah dekorlu renk şeması, uzun süre devam etmiştir. Bazı turkuaz sırlı örneklerde görülen bitkisel süsleme teması, 17. Yüzyıl figürlü polikrom Kubachi seramiklerinde de devam etmiştir (Resim 1).

Yeşil sırlı seramikler ise 14. Yüzyıl Çin üretimi mavi-beyaz porselenlerin karakteristiği olan dalgalı kenar formundan etkilenmiş seramiklerde görülmektedir (Lane, 1971: 78-79). Sırları genellikle çatlaklıdır ve bu sebeple mat bir görünüme sahiptirler (Resim 2). Bu örnekler 15.-16. Yüzyıl civarında rastlanmaktadır (Hobson, 1932: 76). Turkuaz ya da yeşil sır altına siyah dekorlu Kubachi seramikleri, Osmanlı dönemi Milet seramikleriyle tarihsel olarak paralellik göstermektedir (Lane, 1957: 251).

Mavi-Beyaz Kubachi Seramikleri

Süsleme tekniği açısından Osmanlı seramikleriyle paralellik sergileyen mavi-beyaz Kubachi seramiklerinin sırları çatlaklıdır ve süslemelerinde genellikle koyu bir mavi tonu izlenir (Lane, 1971: 93) (Resim 3). Fritli hamurdan yapılmaları sebebiyle Çin porselenlerine göre mukavemetleri daha düşüktür, yumuşak cilaları ise çatlamaya ve kiri emmeye meyillidir (Watson, 2004: 455). Süslemede genellikle kobalt mavisi tek başına kullanılmıştır fakat kobalt mavisine ek olarak siyah, zeytin yeşili ya da mangan moru ile yapılmış detaylara sahip mavi-beyaz örnekler de görülebilmektedir (Golombek, 2014: 180) (Resim 4).

Çin süsleme repertuarından nilüfer gibi çiçek tasarımlarıyla birlikte kuyrukları kalkık duran tavus kuşu benzeri ya da uçan kuş motifleri sıkça tercih edilen tasarımlar arasındadır (Lane, 1971: 93). Birçok örneğin kenar bordürlerinde Kraak porselenlerini anımsatan paneller bulunmaktadır. Keklik çifti ya da iki geyiğin bir manzara içerisinde betimlenmesi ya da geometrik motifler favori tasvir şemalarındandır (Golombek, 2014: 180). Tavşan, geyik ve ördek gibi hayvanların tasvirleri büyük ölçüde



Foto. 2. Saydam Yeşil Sır Altına Siyah Dekorlu Kubachi Seramiği (Lane, 1971).



Foto. 3. Mavi-Beyaz Kubachi Seramiği (Watson, 2004: 455).



Foto 4. Mangan Moru ve Kobalt Mavisini Kullanılarak Dekorlanmış Mavi-Beyaz Kubachi Seramiği (Watson, 2004: 458).

Çin porselenlerinin etkilerini taşımaktadır (Ölçer, 2018: 290) (Resim 5). Genellikle tabağı çevreleyen bordürde ya da merkezdeki figürün etrafındaki zemini doldurmak için bal peteğini andıran süsleme, stilize edilmiş Çin bulutları ya da floral bir bordür tercih edilmiştir.

Polikrom Kubachi Seramikleri

Yine Osmanlı seramik ekolünde mevcut olan polikrom sır altı boyama tekniğinde üretilen Safevi polikrom Kubachi seramikleri; mavi, yeşil, sarı, kahverengi, kırmızı ve genellikle dekorun ana hatları için siyah renk gibi çok çeşitli ve karakteristik renklere sahip motiflerle süslenmişlerdir. Astarla karıştırılarak daha kalın bir şekilde tatbik edilen kırmızı ve sarı renkler, alçak kabartma şeklinde yüzeyden öne çıkmaktadır. Bu renkler çoğunlukla nilüfer gibi bitkisel formları tasvir etmek için kullanılmıştır (Peck, 1980: 64; Brunhammer, 1956-1957: 25). Kubachi seramiklerine uygulanan kırmızı renk, mercan kırmızısı olarak ilk defa Osmanlı seramiklerinde görülmüştür. Kubachi seramiklerinde de hemen hemen bu dönemlerde ortaya çıkmıştır fakat Türk seramiklerindeki kırmızıyla aynı parlaklığı taşımamaktadırlar (Lane, 1939: 156).

16. ve 17. Yüzyıla tarihlenen polikrom Kubachi seramiklerinin genel tasvir şemaları etrafı çiçek desenleriyle süslenmiş portreler, Çin tarzı hayvan betimlerinden oluşmaktadır (Hobson, 1932: 75). Peyzaj sahneleri oldukça popülerdir ve bu tema 16-17. Yüzyıl İran minyatürlerini anımsatmaktadır. Ağaçlar, bitkiler ve kayalardan oluşan bu kompozisyonlar kimi zaman insan figürleri, hayvanlar ve kuşlar eklenerek hareketlendirilmiştir (Dimand, 1930: 140) (Resim 6). Figür tasvirlerinde sarıklı kadın ya da erkek büstleriyle birlikte kimi zaman da tam boydan betimler de görülebilmektedir (Lane, 1971: 81) (Resim 7). Figür ve portre şeklindeki bu tasarımlar, Rıza Abbasi ve ekolünü yansıtmaktadır (Pope, 1937: 167). Rıza Abbasi, 16. Yüzyılın sonlarından 17.

Yüzyılın başlarına kadar İsfahan'da çalışmış ve saray ressamıdır. Zarif gençlerin tasvirleri ve genç kızların narin portreleriyle dönem resmine yeni bir çizgi inceliği ve renk zarafeti getirmiştir (Peck, 1980:



Foto. 5. Mavi-Beyaz Kubachi Seramiği (Watson, 2004: 456).



Foto. 6. Polikrom Kubachi Seramiği (Watson, 2004: 459).



Foto. 7. Polikrom Kubachi Seramiği (Lane, 1971).

65). Ellerinde bir meyve ya da çiçek tutar vaziyette tasvir edilmiş figürler bitkisel bir arka plan içerisinde yerleştirilmiştir ve zemini doldurma çabasından dolayı bitkisel unsurlar figürle çoğu zaman aynı boyutlardadır. İnsan figürünün dışında harpi figürlü polikrom Kubachi seramiğine rastlanması, figürlü süslemede fantastik canlıların da tercih edilmiş olduğunu göstermektedir. Aynı zamanda Kubachi seramiğinde görülen harpinin, kuş bedenindeki balık pulunu andıran görüntüsü Selçuklu örneklerinde de görülmektedir.



Foto. 8. Harpi Figürlü Kubachi Seramiği (Downs vd., 1978: 70).

Yüzün dörtte üç profilden betimlenmiş olması ve figürün genel duruşu ise Kubadabad Sarayı çinilerindeki harpi figürlerini anımsatmaktadır. Selçuklu ile ayrılan nokta ise figürün başında insan tasvirlerinde olduğu gibi bir sarık bulunuyor olmasıdır (Resim 8).

Pastoral sahneler ve figüratif unsurlar dışında İznik'in Rodos üslubunu anımsatan tasarımlar da görülmektedir (Brend, 1991: 157). Kobalt mavisi, bakır yeşili ve domates kırmızısı İznik'in Rodos ürünlerinin tercih edilen renk pigmentlerindedir. Baskın, özenli çiçekler ve desenli bordürler hem İznik seramiklerinde hem de polikrom Kubachi seramiklerinde yer alan dekoratif unsurlardır Peck, 1980: 67-68).

Sonuç

Dağıstan'ın yüksek bir dağ kasabası olan Kubachi köyünde bulduklarından dolayı Kubaçi adlandırılan Safevi Dönemi İran seramikleri muhtemelen Tebriz, İsfahan, Kirman, Nişabur ve Meşhed atölyelerinden 15-17. yy. aralığında üretilmişler. Yüksek kaliteli ve parlak beyaz fritli bünyeye sahip erken dönem örnekleri zamanla hammadde yetersizliğinden olsa gerek kırmızımsı ve gözenekli bir bünyeye sahip olmağa başlar. Duvara asmak için seramik tabanına açılmış delikler ile kalın ve çatlaklı sırları, bu seramiklerin en karakteristik özelliklerindedir.

Kubaçi seramikleri arasında Polikrom süslemeliler tasarım açısından en özgün grubu oluşturmaktadırlar. Buradaki figürlerin genel hatlarına bakıldığında Selçuklu ekolünün devam ettirildiği görülmektedir. Geniş ve yuvarlak simalar, badem gözler, küçük ağızlar, benli, sakalsız ve bıyiksız yüzler Selçuklu ikonografisini anımsatmaktadır. Yine figürlerin yalnızca kadın ya da erkek tiplerinden oluşması; yüz ifadelerinde mutluluk ya da hüznün gibi duyguların izlenmiyor olması, portrelerin 3/4 dönüştü betimlenmiş olması Selçuklu ile ortak bir üslubun yansımasıdır. Bununla birlikte kimi portre tasarımlarında gerçekçi bir üslupla vücut detaylarının orantılı tasvir edildiği görülürken bazı örneklerde baş ve vücut orantısızlığı dikkat çekmektedir. Bu tip tasarımlarda figürün elleri vücuduna oranla

oldukça küçüktür, başı neredeyse vücuduyla aynı oranlardadır ve seramik yüzeyinin büyük bir kısmını kaplamaktadır.

Safevi seramikleri arasından en yoğun Çin etkisini Mavi-beyaz grup taşımaktadır. Buna göre Çin'den gelen porselenlerdeki biçim ve süsleme kompozisyonları Safevi çömlekçilerinin üretim şemalarını oluşturmuştur. Temel alınan şemanın aynı oluşu, üretilen seramiklerin de birbirine benzer olmasına sebep olmuş ve özgünlükten uzaklaştırmıştır. Kubachi seramikleri ise döneminin diğer seramikleri gibi bir ölçüde Çin etkisi altında kalmışsa da özellikle polikrom seramiklerde sıcak ve özgün bir üslup kendini korumağı başarabilmiştir. Bu grup, tek bir üretim noktasından çıkmış ve mekanikleşmiş bir üsluptan ziyade daha duygusal ve her biri kendine özgü tasarımlardan oluşmaktadır. Genel bakıldığında kompozisyonlar birbiriyle benzerlik taşıyor gibi görünse de detaylarda her bir tasarım bir diğerinden ayrılmaktadır.

Safevi seramikleri, dönemin de etkisiyle geniş bir toplumun beğeni ve zevkine hitap eder şekilde üretilip tasarlanırken, Kubachi seramiklerinin ortak nitelikler taşıyan görselliği daha özel bir tabakaya ait estetik zevke hitap etmesiyle açıklanabilir. Dış etkilerden ziyade bölgenin yerel kültürüne bağlı olan bu sanat anlayışının kökeninde Selçuklu ekolünün durduğu rahatlıkla söylenilebilir.

Kaynakça

- AFSHAR, V. (2020). "Safavid Ceramics Through the Eyes of European Travellers" *Journal of Arts*, 3: 85-96.
- AK, R. (2018). "16. Yüzyıl Safevi Şiraz Mushaflarına Bir Örnek (TSMK. EH. 48)" *Kalemîşi Dergisi*, 6:315-332.
- ARAS, B., M. (2018). "İranlı Şiîlerin Safevilere Bakışı" *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, 236: 147-162.
- AYDOĞMUŞOĞLU, C. (2010). "Şah Abbas (1587-1629) Zamanında İsfahan" *Türk Dünyası Araştırmaları*, 186: 149-164.
- AYDOĞMUŞOĞLU, C. (2011). "Şah Abbas (1587-1629) Devrinde İran'da Sosyal ve Kültürel Hayat" *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 11: 261-276.
- BREND, B. (1991). *Islamic Art*. British Museum Press, London.
- BROCKLEBANK, R., H., R. (1931). "Kubatcha Faïance" *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 59: 218-221.
- COOPER, E. (2002). *10.000 Years of Pottery*. British Museum Press, London.
- CROWE, Y. (2007). "The Safavid Potter at the Crossroad of Styles" 1-10, (https://www.researchgate.net/publication/33683197_The_Safavid_potter_at_the_crossroad_of_styles) Erişim Tarihi: 29.05.2022.

- DEDEYEV, B. (2016). "Sosyo-Kültürel İlişkiler Bağlamında 15. Yüzyıl-16. Yüzyılın İlk Çeyreğinde Anadolu'dan Azerbaycan'a Türkmen Göçleri" *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 77: 103-125.
- DİMAND, M. S. (1930). *A Handbook of Muhammedan Decorative Arts*. The Metropolitan Museum of Art, New York.
- DOWNS, L., Joel, A., Peters, F., W., Rossen, S., F., Hommel, C., Rodgers, R., R., Weston, R., T., Elam, C., H., WEINBERG, S., K., Warr, N., Stephens, H., D., Rubens, R., P., Scott, R. (1979). "Museum Department Reports" *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, 57: 168-179.
- ƏFƏNDİYEV, O. (2007). *Azərbaycan Səfəvilər dövləti. Şərq-Qərb*, Bakı.
- ERAVCI, H., M. (2002). "Safevî Hanedanı" *Türkler Ansiklopedisi*. Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, VI, 1551-1569.
- GOLOMBEK, L., Mason, R., B., Proctor, P. (2001). "Safavid Potters' Marks and the Question of Provenance" *Iran*, 39: 207-236.
- GOLOMBEK, L. (2014). "The "Kubachi Problem" and the Isfahan Workshop" *Persian Pottery in the First Global Age the Sixteen and Seventeen Centuries*, 4: 169-183.
- GOLOMBEK, L., Reilly, E. (2014). "Safavid Society and the Ceramic Industry" *Persian Pottery in the First Global Age: The Sixteenth and Seventeenth Centuries*, 13-56.
- HOBSON, R., L. (1932). *A Guide to the Islamic Pottery of the Near East*. British Museum Press, London.
- JENKINS, M. (1983). "Islamic Pottery: A Brief History" *The Metropolitan Museum of Art*, 40: 1-53.
- KAMALI, D. (2016). "Safevî Hanedanı'nın Çöküşü" *Türk Dünyası Araştırmaları*, 225:153-174.
- KAPLAN, D. (2008). "Şiiliğin İran Topraklarında Egemenliği: Safeviler Öncesi Arka Plan ve Safevi Dönemi Şiileştirme Politikaları" *Marife Dini Araştırmalar Dergisi*, 8: 183-203.
- KARADENİZ, Y. (2012). *İran Tarihi (1700-1925)*. Selenge Yayınları, İstanbul.
- KARADENİZ, Y. (2014). "Safevi Devleti'nin Kuruluşu Meselesi: Kızılbaşların Ortaya Çıkışı" *Amasya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 3: 53-67.
- LANE, A. (1939). "The So-Called "Kubachi" Wares of Persia" *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 75: 156-163.
- LANE, A. (1957). "The Ottoman Pottery of Isnik" *Ars Orientalis*, 2: 247-281.
- LANE, A. (1971). *Later Islamic Pottery: Persia, Syria, Egypt, Turkey*. Faber and Faber, London.
- MASON, R., B., Golombek, L. (2003). "The Petrography of Iranian Safavid Ceramics" *Journal of Archaeological Science*, 30: 251-261.
- MUSALI, N. (2018). "I. Şah İsmail'in İdarî-Askerî ve İctimaî-İktisadî Politikaları Üzerine Bazı Notlar ve Değerlendirmeler". *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, 5: 1-46.

- ÖLÇER, S. (2018). "15. Ve 16. Yüzyıl Mavi-Beyaz Seramikleri: Osmanlı, Safevi ve Çin Hanedanlığı Örneklerinin Üslup Bağlamında Karşılaştırılması" *Sanat Tarihi Dergisi*, 27: 265-301.
- ÖNEY, G. (1987). *İslâm Mimarîsinde Çini*. Ada Yayınları, İstanbul.
- PECK, E. H. (1980). "A "Kubachi" Plate and Related Islamic Ceramics" *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, 58: 62-71.
- PECK, E. H. (1997). "Like the Light of the Sun: Islamic Luster-Painted Ceramics" *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, 71: 16-35.
- PROCTOR, P. (2014). "The Measure of Faithfulness: The Chinese Models for Safavid Blue-and-White" *Persian Pottery in the First Global Age: The Sixteenth and Seventeenth Centuries*, 123-166.
- POPE, A., U. (1937). "New Findings in Persian Ceramics of the Islamic Period" *Bulletin of the American Institute for Iranian Art and Archaeology*, 5: 149-169.
- PORTER, V. (2008). *Islamic Tiles*. British Museum Press, Londra.
- SARIKAYA, Y. (2012). *Geçmişten Günümüze İran: Tarih, Siyaset, Toplum ve Kültür (Rapor No: 2)*. Stratejik Araştırmalar Vakfı Dış Politika Araştırmaları Merkezi, Ankara.
- SAVORY, R. (2021). *Safevîler Devrinde İran*. Bilge Kültür Sanat, İstanbul.
- SÜMER, F. (1976). *Safevi Devletinin Kuruluşu ve Gelişmesinde Anadolu Türklerinin Rolü*. Güven Matbaası, Ankara.
- ŞİMŞİR, S. (2019). "Şah İsmail: Hayatı ve Şahsiyeti" *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, 6: 74-86.
- TAFLIOĞLU, S. (2012). "İran Türk Safevi Devleti'nin Kuruluşu ve Türk Tarihine Stratejik Etkisi" *Turan Stratejik Araştırmalar Merkezi Dergisi*, 13: 105-115.
- TAYLOR, A. (1995). *Book Arts of Isfahan: Diversity and Identity in Seventeenth Century Persia*. The J. Paul Getty Museum, California.
- VELİYEVA, Z. (2015). "Safevîlerin Menşei və Kızılbaşça" *Journal of Azerbaijani Studies*, 1: 332-344.
- WATSON, O. (2004). *Ceramic from Islamic Lands*. Thames and Hudson, London.



<http://bilimseldergiler.atauni.edu.tr/system/palmet>

TAŞKAN, D. (2022). "Doğu Karadeniz Bölgesinde Dini Mimaride Adı Geçen Ahşap Ustaları ve Eserleri", *Palmet Dergisi*, (2), 84-105.

Geliş Tarihi: 15.09.2022

Kabul Tarihi: 28.09.2022

Araştırma Makalesi/Research Article

DOĞU KARADENİZ BÖLGESİNDE DİNİ MİMARİDE ADI GEÇEN AHŞAP USTALARI VE ESERLERİ

FORENAMED WOOD CRAFTSMEN AND THEIR WORKS IN THE FIELDS OF RELIGIOUS ARCHITECTURE IN EASTERN BLACK SEA REGION

Demet TAŞKAN

Dr. Öğr. Üyesi Yozgat Bozok Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü

dmtaskan@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-8553-1131>

Özet

Bu çalışma Doğu Karadeniz Bölgesi sınırları içindeki altı ili kapsamaktadır. Trabzon, Rize ve Artvin illerinde bulunan eserler tarafımızdan yapılan araştırmalarla yerinde incelendi. Giresun, Gümüşhane ve Bayburt illeri ise yayınlardaki bilgiler derlenerek çalışmaya dâhil edildi. TRT tarafından yapılan ve Doğu Karadeniz Bölgesi ustalarını konu alan bir belgeselden de yakın tarihe kadar hayatta olan sekiz usta ismine ve bunlarla yapılan röportaja ulaşıldı. Ayrıca bu iller dışında Ordu ve Samsun gibi Orta Karadeniz Bölgesinde yer alan iller ile Gürcistan Acara Keda Bölgesi'nde bulunan yapılarda adı geçen usta isimleriyle de karşılaştırma yapıldı. Doğu Karadeniz Bölgesinde bulunan altı il arasında ahşap malzeme kullanımının en fazla Trabzon, Rize ve Artvin'de olduğunu gördük. Usta ismi bulunan eserlere ise çoğunlukla Trabzon ve Rize illerinde rastladık. Bu bölgede ahşap malzemenin yoğun olması dışında usta ismi bulunan eserlerin de çoğunun ahşap olmaları bu ustaların çoğunlukla ahşap yapı ve süsleme ustaları olduğunu düşündürmektedir. Bu çalışmada usta ismi bulunmayan eserler ise üslup ve süsleme özellikleri bakımından karşılaştırıldı. Böylelikle aynı ustanın yaptığı eserler tespit edilmeye çalışıldı; ayrıca usta çırak ilişkisi ve gezici ustaların varlığı üzerinde duruldu. Bunlar dışında ustaların eserlere attıkları imzaları da incelenerek ustaların isimleri dışında bazı imzalardan memleketleri ve etnik kökenleri de tespit edildi. Ustaların memleketlerine dair yaptığımız dökümler sonucunda ise çoğunun aynı ilden çıktığı görüldü.

Anahtar Kelimeler: Doğu Karadeniz, Geleneksel, Ahşap, Usta

Abstract

This study covers six provinces in the Eastern Black Sea Region. On-site examinations were conducted on works found in Trabzon, Rize and Artvin provinces. The provinces of Giresun, Gümüşhane and Bayburt, on the other hand, were included in the study on the basis of the compilation of information from publications. Through a TRT (Turkish Radio and Television Agency) documentary on the craftsmen of the Eastern Black Sea Region, we found out the names of eight craftsmen who were alive until recently and accessed an interview conducted with them. Moreover, these names were compared with the names mentioned in other provinces in the Central Black Sea Region such as Ordu and Samsun and in relation to works in Adjara-Keda Region of Georgia. We observed that out of the six provinces in the Eastern Black Sea Region, the use of wooden materials was the most common in Trabzon, Rize and Artvin. The works featuring the name of the craftsman were mostly found in Trabzon and Rize provinces. The facts that wooden materials are abundant in this region and the majority of works featuring the name of the craftsman are made of wood lead to the thought that these people are mostly wood construction and decoration craftsmen. In this study, anonymous works were compared in terms of style and decorative features. Therefore, we made an effort to identify the works produced by the same craftsman and delved into the master-apprentice relationships and the existence of traveling craftsmen. Furthermore, the signatures the craftsmen appended on their works were examined, and the hometowns and ethnic backgrounds of some craftsmen were identified by examining such signatures other than their names. A breakdown of the hometowns of the craftsmen revealed that most of them were from the same province.

Keywords: East Black Sea, Traditional, Wood, Craftsme

Giriş

Doğu Karadeniz Bölgesinde yaptığımız arazi çalışmaları sırasında çok sayıda yapı yerinde görüldü. Ayrıca arazi çalışmalarımız dışında bölgeyle ilgili yapılan çalışmalar da derlendi. Bu çalışma Giresun, Trabzon, Rize, Artvin, Gümüşhane ve Bayburt illerini kapsamaktadır. Yaptığımız araştırmalarda yirmi dört camide ahşap ustası olduğunu düşündüğümüz usta ismi tespit edildi. Ayrıca TRT tarafından yapılan bir belgeselden de yakın tarihe kadar hayatta olan sekiz usta ismine ulaşıldı. Oldukça geniş bir bölgeyi kapsayan bu çalışmada yapılacak yeni çalışmalarla yeni isimlere ulaşılabileceği aşikârdır. Bölgede ahşap malzemenin yoğun olması ve usta ismi geçen elemanların çoğunlukla ahşap olmaları bu ustaların ahşap yapı ve süsleme ustaları olduğunu düşündürür.

Karadeniz Bölgesi dini mimari örnekleriyle ilgili şehir bazında çeşitli çalışmalar mevcuttur. Bu çalışmalardan bir kısmında usta ismine değinildiği görülmektedir. Ancak usta isimlerinin bir arada

toplandığı bir çalışma yoktur. Bu çalışmadaki amacımız, kendine has bir mimari ve süsleme üslubu olan Karadeniz Bölgesi ustalarına değinerek bunların etkilendiği akımları tespit etmeye çalışmaktır. Ayrıca aynı usta tarafından yapılan eserler tespit edilmeye çalışılmış ve usta çırak ilişkisinin varlığı sorgulanarak bölgeye özgü bir okul olup olmadığı sorgulanmıştır. Ayrıca usta isimleri, unvanları, nereli oldukları ve yaptıkları eserlerin üslup özellikleri karşılaştırılarak usta çırak ilişkisi ve gezici ustaların varlığı tespit edilmeye çalışılmıştır. Özellikle süsleme alanında baktığımızda farklı bir üslubu hissettiren ve belli bir bölgeye kadar yayılan üslubun usta isimleri bazında değerlendirilmesi ustaların kökeninin belirlenmesi açısından da önem arz etmektedir. Usta ismi olan eserler, usta ismi bulunmayan benzerleriyle kıyaslanarak bu eserlerin aynı ustanın ya da onun çırakları tarafından yapılmış olabileceği üzerinde durulmuştur.

Öncelikle *'Eserlerde Adı Geçen Ustalar'* başlığıyla bir katalog kısmı oluşturduk. Burada, usta ismi geçen eserler, yapıda bulunduğu elemana göre alt başlıklara ayrılarak, tek tek kitabesiyle verildi. *'Yakın Tarihe Kadar Yaşayan-Yaşadığı Bilinen Ahşap Ustaları'* başlığı altında TRT tarafından hazırlanan *'Sisler Kovulunca'* isimli belgeselde adı geçen sekiz ustaya değinildi. 'Değerlendirme' bölümünde eserlerde geçen usta isimleri ve eserlerin yapıldığı yıl dikkate alınarak aynı usta ismi geçen eserler karşılaştırıldı. Bu bölümde ayrıca benzerliklerinden dolayı, usta ismi bulunmasa dahi aynı ustanın elinden çıkmış ya da usta çırak ilişkisinin sonucu olacak eserlere değinilerek fotoğraflarla desteklendi.

Eserlerde Adı Geçen Ustalar

Minberlerde Bulunan Usta İsimleri

Bayburt Konursu Ulu Camisi (M.1826) minber kitabesi, minber kapı sövesi üzerinde orta kısımdadır. Burada oyma tekniğiyle;

MaşaallahLa ilil.he iallah Muhammedü'r- RasfiülUih. 1242 Usta Mustafa" (Özkan, 2008: 58) yazmaktadır. Yapını farklı yerlerinde çok sayıda kitabe bulunur. Usta Mustafa M.1826 tarihinde ya minberi ya da minberle aynı karakter taşıyan tüm ahşap elemanları yapan kişi olmalıdır.

Rize Güneysu Çaykent Salaha Kaytazlar Köyü Camisi (H.1318-M.1901) minber alınlığında ve kapı kemeri üzerinde ahşap üzerine oyma tekniğinde nesih hatta yazılmış birer kitabe vardır. Bunlardan kapı kemeri üzerindeki tek satırlık kitabe usta kitabesi olup, burada; *'Ameli Laz Kaba Eyuboğlu Bilal Usta'* yazar.



Foto. 1. Rize Güneysu Çaykent Salaha Kaytazlar Köyü Camisi Minberde Bulunan Kitabe

Rize Çayeli Erenler Köyü Camisi (M.1937) minberinde alınlığın arkasında ahşap üzerinde oyma tekniğinde nesih hatta '18 Şubat Cabbar 1356' yazmaktadır. Alınlıktaki kitabeden ayrı olarak alınlık arkasındaki bu ifadenin usta ismi ve minberin yapım tarihi olduğunu düşünmekteyiz.



Foto. 2. Rize Çayeli Erenler Köyü Camisi Minberinde

Trabzon Of Gürpınar Beldesi Hacı Bayram Mahallesi Camisi (M.1887) minberi üzerinde iki adet kitabe bulunur. Bunlarda ilki minber alınlığında ikincisi ise aynalığındadır. Minber alınlığında ise H.1305 tarihi vardır.

Alınlık üzerindeki kitabe oyma tekniğiyle yazılmıştır. Bu kitabenin bani kitabesi olduğu düşünülür (Ünal, 2021:660).

Usta kitabesi ise minber aynalığına bir kartuş içine yazılmıştır. Bu kitabe ise kalemişi tekniğinde ve nesih hatla yazılmıştır. Oldukça aşınmış durumda olan kitabenin bir kısmı okunabilmektedir. Burada;

'..... zade

El HacAli Usta Memiş(?)

Sene 5 Cemaziyel-evvel’ yazmaktadır (Taşkan, 2016: 431).



Foto. 3. Trabzon Of Gürpınar Beldesi Hacı Bayram Mahallesi Camisi Minberi Usta Kitabesi

Trabzon Of Tekoba Köyü Geçici Mescidinde (M.1894) minber kapı kemeri üzerinde oyma tekniğinde nesih hatla yazılmış kitabesi vardır. Burada;

‘El-Hamdü lillâhi’l-lezi ihdâ hâza’l-mebnâ’s

Şerife fi şehri Ramazani’s-şerif

Ameleh’û hârî şerîf Mustafa sene 1312’ yazmaktadır (Taşkan, 2016: 497)



Foto. 4. Trabzon Of Tekoba Köyü Geçici Mescidinde Minber Kapı Kemerinde Yer Alan Usta Kitabesi

Trabzon Of Saraçlı Köyü Yukarı Mh. Camisi (M.1904) minber alınlığında ahşap üzerine alçı çekildikten sonra alçı yüzeyin oyulmasıyla nesih hatta kitabe yazılmıştır. Kitabede;

‘Yâ eyyüha’l-lezîne âmenû’z-kurû’llâhe zikren kesîran

Pes andan minber-i arşda okundu adına hutbe

Cû-Sultân eyledi anı

Ey hâlik-i keun-i mekân ey sâhib-i insû cûn sensin bize bizden yekûn sensin müsteun

1322 (Ali Bilal Usta)’ yazmaktadır (Taşkan, 2016: 460). Burada usta ismi kitabe metni içinde bir kartuşa ayrı olarak yazılmıştır.



Foto. 5. Trabzon Of Saraçlı Köyü Yukarı Mh. Camisi Minber Alınlığında Bulunan Kitabesi

Trabzon Hayrat Yeniköy Kakuşlar Camisi (M.1921) minberinin kapı kemerinin arka tarafında oyma tekniğinde nesih hatta 'Sene 1340 Ameli Said' yazmaktadır (Taşkan, 2016: 323).



Foto. 6. Trabzon Hayrat Yeniköy Kakuşlar Camisi Minberinin Kapı Kemerinin Arkasında Bulunan Usta Kitabesi

Trabzon Merkez Orta Hisar Fatih Camisi (M. 1800-1804) minber kaidesinde kazıma tekniğinde nesih hatta '1219 Ömer 1215' yazar. Bu tarihin belirtilmemiş olsa bile minberin onarım kitabesi olduğu süslemelerdeki üslup farkından anlaşılmaktadır (Taşkan, 2016: 390). 'Ömer' onarımı yapan usta olmalıdır.

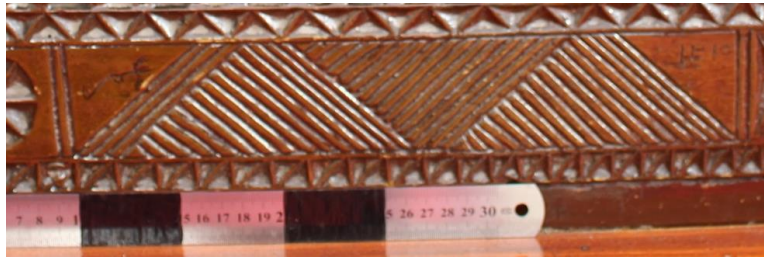


Foto. 7. Trabzon Merkez Orta Hisar Fatih Camisi Minber Kaidesinde Bulunan Usta Kitabesi

Trabzon Akçaabat Işıklar Beldesi Orta Mahalle Camisinde usta kitabesi minber tepeliğinin doğu cephesinde üst kısımdadır. 1946 tarihinde yapılmış olan minberde Latin harfleriyle, kazıma tekniğiyle 'Mimar Hasan Serdar Nazardan Sakla Ya Gaffar' yazar.



Foto. 8. Trabzon Akçaabat Işıklar Beldesi Orta Mahalle Camisinde Usta Kitabesi

Mihrapta Bulunan Usta İsimleri

Rize İkizdere Güneyce Şimşirli Camisi (M.1858) mihrabı üstündeki kitabede kalemîşi tekniğiyle nesih hatta;

“Hayatında bulup öğrenmeyen

Ne teka etsun ana kabri içre telkin

Ameli Usta Ahmet sene 1275” yazar (Terzioğlu, 2008:18; Karpuz, 1993: 63).

Bu kitabeden yapının *M.1858 tarihinde Ahmet Usta tarafında yapıldığını* anlıyoruz.



Foto. 9. Rize İkizdere Güneyce Şimşirli Camisi Mihrabı Üstündeki Usta Kitabesi

Kapıda Bulunan Usta İsimleri

Artvin Borçka Muratlı (Maradit) Camisinin (M.1845) kuzeydoğuda bulunan kapısı üzerinde tek satır halinde ve bir kuşak içinde oyma tekniğinde nesih hatta yazılmış kitabesinde usta ismi geçmektedir. Burada *“Bismillahi’r-Rahmani’r Rahim, Haza cennatü andın fedhuluha halidin. Haza cennatü andın fedhulüha halidin. Ya müfettihal-ebvab iftahlena hayral-bab. 1262, Ameli Usta Reşid bin Aslan”* yazmaktadır (Taşkan, 2011: 33).



Foto. 10. Artvin Borçka Muratlı (Maradit) Camisinin Kapı Kemerini Üzerindeki Usta Kitabesi

Artvin Şavşat Cevizli Camisinde (M.1889) iki usta kitabesi vardır. İlki harim kapısı üzerindedir. Buradaki kitabede; *‘Yağcıoğlu Ali Usta ve Refiki Ahmet Usta’* yazar. Diğeri ise harimin ahşap kapı kanadındadır. Burada ise; *‘Yağcıoğlu Ali Usta 1306’* yazmaktadır (Aytekin, 1999, 191-192). *‘Yağcıoğlu Ali Usta’* isminin her iki kitabede de geçmesinden cami inşasında *‘Ahmet Usta’* ile birlikte çalıştığını ancak ahşap kapı kanatlarını tek başına yaptığı anlıyoruz. Böylelikle hem taş malzemeden yapılmış olan yapının inşasında hem de ahşap kapı kanatlarında ismi geçen *‘Yağcıoğlu Ali Usta’nın* hem taş hem de ahşap ustası olduğu düşünülebilir.

Trabzon Of Bölümlü Beldesi Mithatpaşa Camisi (M.1846) kapı kanatlarında kartuş içinde oyma tekniğinde nesih hatta, iki bölüm halinde yazılmış usta kitabesi bulunur. Burada;

‘Bu camii şerifin ustası usta Hasan

Sahib-i bab(?) Molla Murtaza

zat-ı kibar(?) 1263’ yazmaktadır.



Foto. 11. Trabzon Of Bölümlü Beldesi Mithatpaşa Camisi Kapı Kanadında Yer Alan Usta Kitabesi

Trabzon Of Keler (Rize Hüseyin Hoca) Köyü Camisi (M.1834) kapı kemeri üzerinde bir kartuş içinde oyma tekniğinde nesih hatta *'Yakup Anikoğlu Mehmet Usta 1250'* yazar (Taşkan, 2016: 444).



Foto. 12. Trabzon Of Keler (Rize Hüseyin Hoca) Köyü Camisi Kapı Kemeri Üzerinde Yer Alan Usta Kitabesi

Trabzon Of Korkut Köyü Camisi (M.1901) kapı kanatlarının harime bakan iç yüzlerinde kanatların orta bölümünde bulunur. Kanatlardan birine usta ismi diğerine tarih yerleştirilmiştir. Kitabe oyma tekniğinde nesih hatta yakın bir biçimde yazılmıştır. Birinci panoda;

'Ca Şerif dülger

Abancesnel(?) Hacı

Osman oğlu

Hüseyin Usta

Bin Hacı 1319' yazmaktadır.



Foto. 13. Trabzon Of Korkut Köyü Camisi Kapı Kanadındaki Usta Kitabesi

Trabzon Dernekpazarı Akköse Köyü Camisi (M.1865) mahfil kapı kemeri üzerinde oyma tekniğinde, nesih hatta 'Amel-i Keşaplıoğlu Usta Mahmut 1282' yazmaktadır (Yavuz, 2009: 98).



Foto. 14. Trabzon Dernekpazarı Akköse Köyü Camisi Mahfil Kapı Kemerinde Bulunan Usta Kitabesi

Rize Çayeli Salihoğlu Komika Camisi (M.1890) harim kapısı üzerindeki kitabesi ahşap üzerine oyma tekniğinde ve sülüs hatla yazılmıştır. Üç bölüm halinde düzenlenmiş olan kitabenin orta bölümünde;

"Sahibül hayrat olanlar Komikayı ahalileri

Ya İlahi bunlara sen nasib eyle cennetleri"

Kitabenin doğu bölümünde;

"Ameli Bekir bin Ahmed

Şefaat ya Muhammet"

Kitabenin batı bölümünde;

"Sene 1308

Kanunievvel

Maşaallah" yazar (Terzioğlu, 2008: 45).

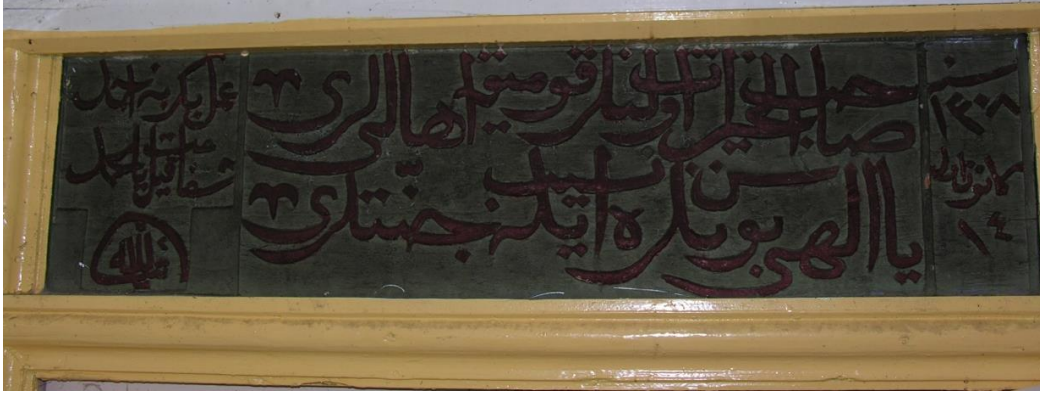


Foto. 15. Rize Çayeli Salihoğlu Komika Camisi Harim Kapısı Üzerindeki Usta Kitabesi

Rize Güneyce Hacı Şeyh Camisi (M.1887) kapısı üst bölümünde kemer köşelikleri arasında üç bölüm halinde düzenlenmiş usta kitabesi bulunur. Oyma tekniğinde nesih hatla yazılmıştır. Kitabe orta bölümün boş bırakılması nedeniyle yarım kalmış gibidir. Burada;

“Raiyet veçhibu camiden garaz

Seyir İllallaha-silkidir pire ülfetten garaz

Amili Bilal Usta 1305” yazar.



Foto. 16. Rize Güneyce Hacı Şeyh Camisi Kapısı Üst Bölümünde Bulunan Usta Kitabesi

Mahfilde

Artvin Ardanuç İskender Paşa Camisi mahfilinin harime doğru balkon gibi çıkıntı yapan kısmında, oyma tekniğinde yazılmış ve bir kartuş içinde usta kitabesi vardır. Burada; camiye ‘*Ebho*’ ve ‘*Yasef*’ ustalar isminde iki ustanın yaptığı bunlardan birisinin oğlu olan ‘*Mevlūd Usta*’nın da bunlara yardım ettiği yazar (Aytekin, 1999: 136).



Foto. 17. Artvin Ardanuç İskender Paşa Camisi Mahfili Üzerinde Bulunan Usta Kitabesi

Rize Çayeli Merkez Hacı Baş Camisi (M.1921) mahfil altında oyma tekniğinde sülüs hatla '*Ameli Mustafa bin Mehmet sene 1309'* yazar (Terzioğlu, 2008, 28).



Foto. 18. Rize Çayeli Merkez Hacı Baş Camisi Mahfil Altında Bulunan Usta Kitabesi

Rize Çayeli Ormancık Köyü Camisi mahfilin harime doğru balkon gibi taşan bölümünde aşağıya doğru sarkıt gibi yerleştirilmiş ahşap parça üzerinde kalemşi boyama tekniğiyle, nesih hatta '*Bu camii şerifin binasını kuran üstatları Oruçlubası karyesinden Seydizade Usta Hüseyin ve yine kalemzade usta Mustafa bin Ali bin Mehmet'* yazar (Terzioğlu, 2008: 34).

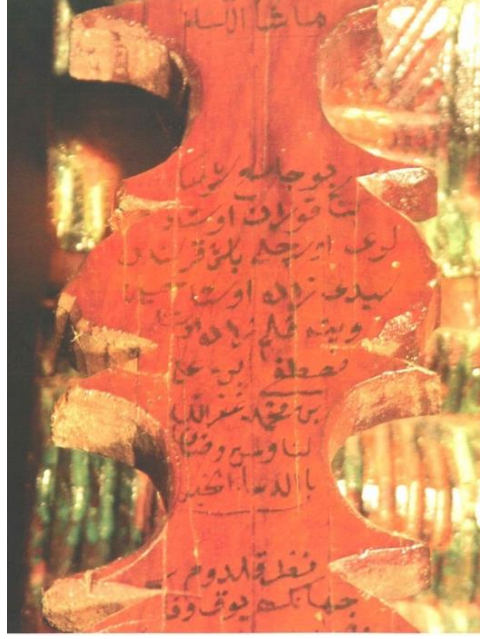


Foto. 19. Rize Çayeli Ormancık Köyü Camisi Mahfilinde Bulunan Usta Kitabesi (Nesrin Aydoğan İşler'den)

Rize Büyük Gülbahar Sultan Camisinin (M.1925) ahşap mahfil kitabesinde oyma tekniğinde nesih hatta "Sânî Bekir 1341" yazar (Karpuz, 1993, 22).



Foto. 20. Rize Büyük Gülbahar Sultan Camisinin Mahfil Çıkıntısında Bulunan Usta Kitabesi (Nesrin Aydoğan İşler'den)

Rize Hemşin Akbudak Köyü Camisinde (M. 1814) mahfili taşıyan ayaklardan birisinin üzerinde 'Ameli Hasan Usta Sene 1230' yazar (Karpuz, 1993: 60).

Dış cephede

Trabzon Dernekpazarı Yukarıkonda Camisi'nin (M. 1809) dört mihrabın dörtte giriş kapısını üzerinde olmak üzere toplan sekiz adet kitabesi vardır. Bunlardan usta ismi verenler giriş kapısını doğu ve batı cephelerinde üstte yer alan kitabelerdir. Batıdaki kitabede; "*Mescidi ihya edenler müstehakken rahmete, vukufeyler inşa edenler... Usta Mustafa İbni Hasan*",

Doğudaki kitabelerden üsttekinde ise "*Tarih El Hacı Muhammed Bin Ahmed ve Mustafa Emir Bin Murad ...*", ve "*Tarih usta İbrahim ve Ahmed...sene 1224*" yazmaktadır.

Taş malzemeden inşa edilmiş olan bu yapıda taş üzerinde yer alan bu kitabelerde adı geçen ustaları yapının taş ve ahşap süsleme özelliklerinin paralel olmasından dolayı hem taşı hem de ahşabı işleyen ustalar olduğunu düşündüğümüzden çalışmamıza dâhil ettik.

Kitabede Adı Geçmeyen Ancak Ustası Bilinen Yapılar

Trabzon Of Uğurlu Molla Ömerli Camisi'nin (M.1892) açılış beratına göre mimarı 'Sabit Sabitoğlu'dur (Sarı, 2021: 1150). Taş zemin üzerine ahşap karkas arası taş ve kerpiç dolgu malzemeyle inşa edilmiş olan caminin iç aksamı tamamen ahşaptır. Bu nedenle yapının ustasını ahşap ustaları içinde değerlendirmek yanlış olmaz.

Yakın Tarihe Kadar Yaşayan-Yaşadığı Bilinen Ahşap Ustaları

Yaptığımız araştırmalar neticesinde maalesef bu bölgeden bir ustaya ulaşamadık. Ancak 1986 yılında TRT tarafından hazırlanmış 'Sisler Kovulunca' isimli belgeselde Doğu Karadeniz Bölgesi geleneksel ustalarına yer verilmiştir. Burada röportaj yapılan 10 ustadan 8'i ahşap ustasıdır. Bu ustaların isimleri; **Taştan Temur Usta**, Şavşat Tepeköy'ündendir. Belgeselin çekildiği 1986 yılında 104 yaşında olan usta ahşap ev ustasıdır. Yörede 'kurtboğazi' olarak bilinen teknikle evler inşa etmiştir.

Şükrü Usta, halasının oğluyla birlikte çalışan bu usta da 'kurtboğazi' tekniğinde evler inşa etmiştir.

Ali Yağcı Usta, Çamlıhemşin Topluca Köyündendir. 1986 yılında 60 yaşında olan usta sanatı dedesinden öğrenmiştir.

Kasım Tavukçuoğlu, İkizderelidir. 10 yaşında babasının yanında çalışmaya başlamış, babası 'Halil Ustadan' ustalığı öğrenmiştir. 1919'da babasıyla birlikte İkizdere Güney Mahallede bulunan evini inşa etmiştir.

Müslüm ve İsmail Dilaver Kardeşlerden, o yıllarda Müslüm Usta 78 Dilaver Usta 68 yaşındadır. Sürmene Aksu Köyündendirler. Her iki usta da ev ustasıdır.

Ömer Keleşoğlu, 81 yaşındaki usta İkizdere Tulumpınar köyündendir. Ahşap ev inşa ederken en çok 'çakatura' denilen tekniği kullanmıştır. Ev dışında okul ve köprü de inşa etmiştir.

Sürmeneli Ali Rıza Usta, belgeselin çekildiği yıllarda 92 yaşında olan usta 13 yaşında ustalığa başlamıştır. Burada Ali Rıza Usta röportajında eski ustaların yalnızca yapının inşası, kapı ve pencere doğramaları ile ahşap saçaklarını değil, aynı zamanda en ince süslemesine kadar ahşap oymaları da yaptıklarını ifade ediyor. Hatta inşa ettiği bir evin kapısına o sıralar yeni doğan kızının elini bir üzüm salkımına uzanırken nakşederek onu ölümsüzleştirmek istediğini dile getiriyor.

Rizeli Mustafa Turna, o yıllar 86 yaşında olan usta 15 yaşında ustası olmadan evini inşa etmiştir. Ancak bir ustanın yanında eğitim görmeden ustalığı kabul edilmediği için 'Mustafa Demircioğlu Usta'nın yanında ustalık öğrenmiştir.

Değerlendirme ve Sonuç

Yaptığımız araştırmada Doğu Karadeniz Bölgesinde ahşap eserlerde adı geçen usta isimleri tek tek tespit edilmeye çalışılmıştır. Yaptığımız araştırmalar sonucu bölgede dini mimaride adı geçen 24 ahşap ustasının ismi tespit edilmiştir. Ayrıca 1986 yılında TRT tarafından yapılmış 'Sisler Kovulunca' isimli belgeselden de yakın tarihe kadar hayatta olan 9 ahşap ustası ismi çıkarılmıştır. Bu ustaların isimleri, eserleri yaptıkları tarih ve bezeme üslupları göz önünde bulundurularak aynı usta tarafından yapılan eserler tespit edilmiştir.

Rize Güneysu Çaykent Salaha Kaytaşlar Köyü Camisi minberi kitabesinde 'Amele Laz Kaba Eyuboğlu Bilal Usta' (H.1318/M.1901) ismine, Of Saraçlı Köyü Yukarı Mahalle Camisi minberinde de rastlıyoruz. Burada ise 'Ali Bilal Usta' (H.1322/M.1904) olarak imzasını atan ustanın 'Amele Laz Kaba Eyuboğlu Bilal Usta' aynı kişiler olduğunu düşünmekteyiz. Her iki minberin gerek motif ve kompozisyon gerekse işçilik bakımından, neredeyse birebir aynı olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca Rize Güneyce Hacı Şeyh Camisi (H.1305/M.1887) kapısı üzerinde adı geçen Bilal Usta ile Acara Bölgesi Pirlevi Maisi Camisinin mihrabında yer alan kitabede 'Kabalıoğlu Ustabaşı Usta Ali/Kabalıoğlu Ömer Ağa ve yeğeni Reşit 1281 (M.1864)' şeklinde adı geçen Kabaloğlu Ustabaşı Usta Ali yukarıda adı geçen 'Ali Bilal Usta', 'Laz Kaba Eyuboğlu Bilal Usta' ve 'Bilal Usta' ile aynı kişi olmalıdır. Farklı isimlerle adını yazan ustanın yaptığı dört eseri hem yapım tarihi hem de üslubu bakımından karşılaştırdığımızda birbirlerine oldukça benzediğini görüyoruz.

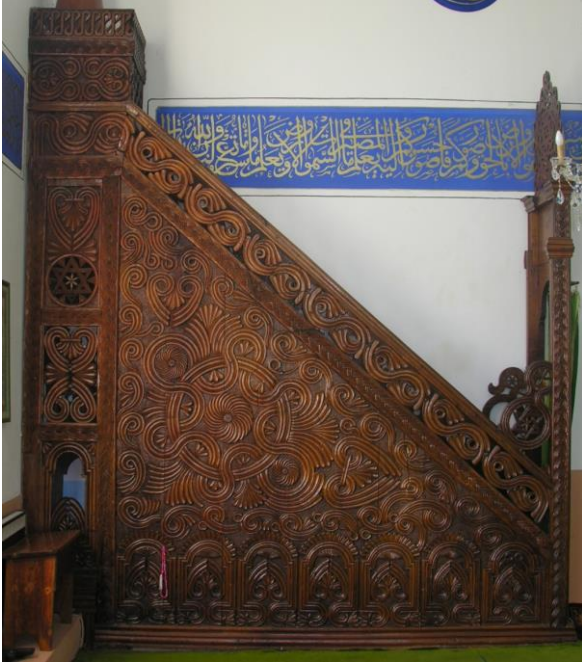


Foto. 21. Rize Güneysu Çaykent Kaytazlar Köyü Camisi Minberi



Foto. 22. Trabzon Of Saraçlı Köyü Yukarı Mh. C. Minberi

Usta'nın eserlerine yazdığı isim ve unvanları karşılaştırdığımızda Rize Güneysu Çaykent Salaha Kaytazlar Köyü Camisi ve Of Saraçlı Köyü Yukarı Mahalle Camisi minber kitabelerinde ismini ayrı bir kartuş içine yazdığını görmekteyiz. Rize Güneyce Hacı Şeyh Camisi kapısı üzerindeki kitabe de kitabeyi ayıran bir kartuşun olması ancak bunun içinin boş bırakılması şaşırtıcıdır. Acara Bölgesi Pirlevi Maisi Camisinin mihrabında yer alan kitabe ise mihrap köşelikleri ile kemer üst bölümünü kaplayacak şekilde yazılmıştır ve herhangi bir kartuşla sınırlanmaz. Bu kitabelerin her birisi ahşap üzerine oyma tekniğinde yazılmış olup, Trabzon Of Saraçlı Köyü Yukarı Mahalle Camisi ile Rize Güneysu Çaykent Kaytazlar Köyü Camisi minber alınlıklarında yer alan kitabe düzen ve işçilik bakımından diğer ikisine göre daha niteliklidir. Aralarındaki 40 yıllık fark ustanın çıraklık ve ustalık dönemleri olarak değerlendirilebilir. Acara Bölgesi Pirlevi Maisi Camisinin mihrabında yer alan kitabede *'Kabaloğlu Ustabaşı Usta Ali/Kabaloğlu Ömer Ağa ve yeğeni Reşit* şeklindeki ifadede aile olarak aynı mesleği icra ettiklerini söylemek yanlış olmaz.



Foto. 23. Trabzon Of Saraçlı Köyü Yukarı Mh. C. Minberi Kitabesi



Foto. 24. Rize Güneysu Çaykent Kaytazlar Köyü C. Minberi Kitabesi



Foto. 25. Rize Güneyce Hacı Şeyh Camisi Kapısı Üzerindeki Kitabesi

Artvin Şavşat Cevizli Camisinin 1889 tarihli kapı kanadında adı geçen Yağcıoğlu Ali Usta ismine, 97 yıl sonra TRT tarafından yapılan ve yukarıda adı geçen belgeselde rastlıyoruz. Burada Ali Yağcı Usta ismiyle karşımıza çıkan ve o yıllarda 60 yaşında olan ustanın Yağcıoğlu Ali Usta'nın, yaptığımız kaba hesaplarla torunu olduğunu düşünebiliriz.

Karadeniz Bölgesinde yaptığımız araştırmalar neticesinde özellikle Trabzon, Rize ve Artvin'de camilerin ahşap elemanlarındaki süslemelerin birbirlerine oldukça benzer olduklarını görüyoruz. Aynı zamanda birçok caminin ahşap ve taş süslemelerinin de paralel olduğu dikkat çekicidir. Ayrıca az da olsa Ordu, Samsun ve Bayburt'ta da Trabzon, Rize ve Artvin'de incelediğimiz eserlerin süsleme bakımından benzerlerini görmekteyiz. Bunlar dışında Gürcistan Acara Keda Bölgesi'nde bulunan Osmanlı Dönemi camileri hem teknik hem de süsleme özellikleri bakımından özellikle Artvin, Rize ve Trabzon camileriyle birebir benzer özellikler taşımaktadır. Bunlardan Krikive Camisi Arhavi Kazası'ndan Somseli Deli Ahmed oğlu Mehmed Bayraktar; Dagistavi Camisi Camii-Arhavi Nahiyesi'nden Uzun Hasan oğlu Nusret Usta; Khala Camisi Zade Süleyman; Maradid Camisi Eşref bin Ahmet Usta Kahvecioğlu; Pirlevi Maisi Camisi Kabaloğlu Ustabaşı Usta Ali/Kabaloğlu Ömer Ağa ve yeğeni Reşit; Medzibna Camisi Akutsalı Ali Usta İbn-i Yusuf Mehmed; Begleti Camisi Usta Osman; Riketi Camisi Usta Osman Biraderi Hasan Usta (Seçkin, 2021: 506); Zunduga Camisinde (1321/1905-6) "Kabazereahmed Usta bin Emin; Akho Camisinde (1917-1918) Laz usta Hüseyin; Tskhmorisi Camisinde (1304/1886-7) ise Ömer Usta isimlerine rastlıyoruz (Seçkin, 2018: 1142-1161).

Usta ismi bulunmayan ancak neredeyse birebir aynı yapılmış olan elemanlar, aynı ustanın elinden çıkmış izlenimi vermektedir. Trabzon Maçka Akmescit Köyü Camisi (M.1873) kapı kanatlarının, Maçka Şahinkaya Oğulağaç Köyü Camisi (M.1868) kapı kanadıyla neredeyse aynı oluşu ve bu kapı kanatlarının Batum Orta Camisi (M.1886) kapı kanadına benzerlikleri aynı usta tarafından yapıldıklarını düşündürmektedir. Maçka Akmescit Köyü Camisinin (M.1873) dış cephesinde pencere alınlıklarında görülen bezemenin caminin ahşap kapıları ve minberiyle süsleme üslubu bakımından benzerliği,

aklımıza yapının bütünü için bir süsleme programı hazırlandığını getirmektedir. Sürmeneli Ali Rıza Usta, adı geçen belgeseldeki röportajında eski ustaların yalnızca yapının inşası, kapı ve pencere doğramaları ile ahşap saçaklarını yapmadıklarını en ince süslemesine kadar ahşap oymaları da yaptıklarını ifade ediyor. Belki de Maçka Akmescit Köyü Camisinde de ahşap ve taşa oldukça benzer olan bu bezemeler tek bir ustanın elinden çıkmıştır.



Foto. 26. Batum Orta Camisi Kapı Kanadı



Foto. 27. Trabzon, Maçka Akmescit Köyü Camisi Kapı Kanadı



Foto. 28. Maçka Esiroğlu Oğulağaç Köyü Camisi Kapı Kanadı



Foto. 29. Maçka Akmescit Köyü Camisi Minberi Köşkünün Dekoratif Kemer

Ordu İkizce Laleli Camisi (19. yy) kapısıyla Erzurum sınırında olan Artvin'e bağlı Aşağı Maden Köyü Camisi (19. yy) kapısının benzerlikleri bu bölgede gezici ustalar olduğunu düşündürmektedir. Ayrıca

Ordu Akkuş Çaldere Köyü Camisi (M.1910) kapısındaki ustalardan birisinin Kemahlı olması da bunu kanıtlamaktadır. Ancak bu bölgede birbirine benzeyen eserleri Türkiye'nin diğer bölgelerinde görmemiş olmamız ahşap eserleri yapan ustaların yerli ustalar olduğunu özellikle Trabzon, Rize ve Artvin çevrelerindeki eserlerde çalışmakla birlikte az da olsa Samsun, Ordu, Giresun gibi bölgelere de gittiklerini gösterir.



Foto. 30. Ordu İkizce Laleli Camisi Kapısı



Foto. 31. Artvin Aşağı Maden Köyü Camisi Kapısı

Ordu Akkuş Çaldere Köyü Camisi harim kapısı üzerinde, 'Karyeti Çaldere Efiogulları Molla Muhammed Usta, Molla Nuri Usta, Baloğlu Kamil Usta, Kayusunoğlu Receb Usta, Ali oğlu Muhammed Usta ve Kemah'tan Kürt Hızıroğlu İsmail Usta', olmak üzere dört ustanın birden adı geçmektedir (Bayhan, 2006: 41). Bu ustalardan Molla Muhammed Usta'nın Çaldere Köyünden olması yanında, Kemahlı bir ustanın da aynı camide çalışması ilginçtir.

Ustaların eserlere attıkları imzalarına farklı açılardan bakacak olursak, bunların bir kısmında ustaların isimlerinden önce nereli olduklarının yazıldığı görülür. Rize Çayeli Ormancık Köyü Camisi '*Oruçlubası karyesinden Seydizade Usta Hüseyin*', Rize Ardeşen Tunca Köyü Camisinde '*Ustabaşı Mapavrili (Çayeli) Selim Zade Hüseyin ibni Ali Rıza*', Rize Güneyce Hacı Şeyh Camisinde '*Pazarlı Ali ve Hasan*' ile Ordu Akkuş Çaldere Köyü Camisi kitabesinde '*Kemah'tan Kürt Hızıroğlu İsmail Usta*' ifadeleri kullanılarak ustaların nereli olduğu belirtilmiştir.

Memleketleri dışında Rize Güneysu Çaykent Salaha Kaytaşlar Köyü Camisi minberi kitabesinde '*Amele Laz Kaba Eyuboğlu Bilal Usta*', Gürcistan Acara Keda bölgesi Akho Camisinde '*Laz usta Hüseyin*' ve Ordu

Akkuş Çaldere Köyü Camisi kitabesinde 'Kemah'tan Kürt Hızıroğlu İsmail Usta' ifadeleri ustaların imzalarına zaman zaman etnik kökenlerini eklediklerini de gösteriyor.

Ayrıca usta isimlerine 'usta' olarak unvan eklendiğini; yalnızca Trabzon Of Korkut Köyü kapı kanadında 'dülger' ifadesi kullanıldığını görüyoruz.

Dernekpazarı Güneykondu Mahallesi Camisi'nde bulunan ve üzerindeki tarihten 1991 yılında yapıldığı anlaşılan bir rahlenin süsleme özellikleri, kullanılan motifler ve hatta işçilik kalitesi bakımından 1819 yılında yapılmış olan caminin diğer elemanlarıyla oldukça benzerdir. Buradan yola çıkarak usta çırak ilişkisiyle yetişmiş ustaların 172 yıl sonra bile aynı tarzda eserler verdiklerini söyleyebiliriz.



Foto. 32. Dernekpazarı Güneykondu Mahallesi Camisi'nde Bulunan 1991 Tarihli Kitabesi Olan Rahle



Foto. 33. Dernekpazarı Güneykondu Mahallesi Camisi'nin 1819 Tarihli Son Cemaat Yeri Süslemesi

Usta çırak ilişkisinin ise çoğunlukla babadan oğula geçtiğini düşünmekteyiz. Ayrıca Rizeli Mustafa Turna Usta'nın röportajında, ustalığı bir ev inşa edecek kadar bilmesine rağmen, bir ustadan eğitim almadan usta kabul edilmediğini dile getirmesi, usta çırak ilişkisi olmadan ustalığın kazanılmadığının bir kanıtı olmalıdır.

Sonuç olarak, Doğu Karadeniz Bölgesi'nde 28 eserde usta ismine rastlanmıştır. Ayrıca yakın tarihe kadar hayatta olan 8 ustaya ise TRT tarafından yapılmış bir belgesel aracılığıyla ulaşılabilmektedir. Usta ismi bulunan eserlerde adı geçen usta isimleri ve bunların yaptıkları eserleri karşılaştığımızda neredeyse birebir benzer iki minberle karşılaşırız. Yakın tarihlerde oldukça benzer iki minberi yapan 'Bilal Usta, iki eserine imzalarını farklı biçimde atmıştır. 1901 yılında yaptığı Rize Güneysu Çaykent Salaha Kaytazlar Köyü Camisi minberine etnik kökenini ve aile adını yazarken, bu minberden 3 yıl sonra 1904 yılında yaptığı minbere yalnızca 'Ali Bilal Usta' yazması şaşırtıcıdır. Usta ismi olmasa da neredeyse birebir aynı yapılmış eserler ya aynı ustanın ya da bu ustanın yetiştirdiği çırakların eseri olmalıdır. Ayrıca bölgede yoğun olarak kullanılan malzemenin ahşap olmasından dolayı bölge de ahşap ustalarının

da çok olması olağandır. Az sayıda yapının ise taş malzemeden inşa edildiğini görüyoruz. Ancak bu yapıların kapı, tavan, minber ve vaaz kürsülerinde ahşap malzeme kullanılmıştır. Taş malzemeyle yapılmış elemanların, ahşap malzemeden yapılmış elemanlarla süslemesi, motifleri, kompozisyonu ve işçiliği bakımından benzer olması aynı usta elinden çıkmış fikrini vermektedir. Yukarıda adı geçen Sürmeneli Ali Rıza Ustanın röportajında; ‘eski ustaların yalnızca yapının inşası, kapı ve pencere doğramaları ile ahşap saçaklarını yapmadıklarını en ince süslemesine kadar ahşap oymalarını da yaparlardı’ ifadesi bölgede ahşap ustasının yoğunlukta olduğunu ancak bu ustaların zaman zaman taş gibi farklı malzemeleri de kullandıklarını düşündürmektedir. Doğu Karadeniz Bölgesinde usta isimlerini araştırırken yaptığımız bu çalışmada, yörenin kendine has bir süsleme üslubu olduğu görülmüştür. Aynı süsleme özelliklerine sahip eserlerin Trabzon, Rize ve Artvin’de yoğun olması ise aklımıza ustaların çoğunlukla bu illerden olduğunu getirmektedir. Gerek usta isimlerinde geçen yer adları gerekse adı geçen belgeselden yaptığımız çıkarımlar da adı geçen ustalardan 6’sının Rizeli; 2’sinin Trabzon Sürmeneli ve 1’inin Artvin Şavşatlı oluşu bu tezimizi destekler niteliktedir.

Kaynakça

- AYTEKİN, O. (1999), *Ortaçağdan Osmanlı Dönemi Sonuna Kadar Artvin’deki Mimari Eserler*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- BAYHAN, A. (2006), “Ordu İkizce ’den Bir Ahşap Cami: Laleli (Eski) Camii”, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (16), 55-84.
- KARPUZ, H. (1993), *Rize*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- ÖZKAN, H. (2008), “Bayburt/Konursu Ulu Camii ve Çeşmesi”, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, (13), 57-67.
- SARI, Y. (2021), *Trabzon ve İlçelerinde Camiler*, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Lisans Üstü Eğitim Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Samsun.
- SEÇKİN, S. (2018), “Gürcistan/Acara Keda Bölgesi’ndeki Osmanlı Dönemi Camileri”, *Turkish Studies Social Sciences*, 13 (18), 1133-1169.
- SEÇKİN, S. (2018), “Gürcistan/Acara Keda Bölgesi’ndeki Osmanlı Dönemi Camilerinin İnşa Tarihleri ve Usta İsimleri Hakkında Değerlendirmeler”, *Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları XXIII*, 501-509.
- TAŞKAN, D. (2011), *Artvin İli Borçka ve Hopa İlçeleri Camilerinde Ahşap Süslemeler*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara.
- TAŞKAN, D. (2016), *Trabzon İli Camilerinde Ahşap Minberler*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara.
- TERZİOĞLU, O. (2008), *Rize’nin Tarihi Tahta Camileri ve Oymacılık Sanatı*, İmaj Basın Yayın, İzmir.

-
- ÜNAL, Ç. (2021), *Trabzon Mihrapları*, Erzurum Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- YAVUZ, M. (2009), *Çaykara ve Dernekpazarı'nda Geleneksel Köy Camileri*, Dernek Pazarı Kaymakamlığı, Ankara.

GÜZELŞEYH KASRI'NİN SÜSLEME ÖZELLİKLERİ¹

ORNAMENT FEATURES OF GÜZELŞEYH PAVILION

Sahure YARIŞ

Doç. Dr. Dicle Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Bölümü

cinarsahure@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0002-1789-7470>

Özet:

Süsleme, bütün mimari üsluplara farklı bir bakış ve anlam kazandırır. Güzelşeyh Kasrı süslemeleri ile kültürel etkileşimin en güzel örneklerinden biridir. Kasır, Diyarbakır İlinin Çınar İlçesinde Altınakar Köyü'nde yer almaktadır. Kim tarafından ve hangi tarihte yapıldığına dair herhangi bir yazılı belge bulunmamaktadır. Yapının kim tarafından ve hangi tarihte yapıldığına dair bilgi bulunmamaktadır. Kullanıldığı malzeme, süsleme ve inşa tekniğinden Osmanlı Döneminde inşa edildiği anlaşılmaktadır. Günümüzde harap olan yapı, iki katlı bir plana sahiptir. Alt kat medrese, üst kat ise kasır olarak düzenlenmiştir. Alt katta medreseye giriş eyvanında, eyvan kemerinin etrafında uygulanmış olan motiflerle başlayan süsleme programı, üst katta yoğun olarak işlenmiştir. Kasrın ayakta kalan bölümünde hem iç, hem de dış cephede süsleme görülmektedir. Yapıda bitkisel, geometrik motiflerin yanı sıra, mukarnas, kemer, silme, sütünce gibi yapısal elemanlara da süsleme niteliği kazandırılarak kasrın cephelerinde hareketlilik devam ettirilmiştir. Cephelerde süslemelerin yanı sıra, taşın düzgün ve temiz işlenmesi yüzeylerin dümdüz bir mermer gibi görünmesine neden olmuştur. Motifleri işlemede kullanılan oyma-kabartma tekniği ile plastik etkisi güçlü zengin kompozisyonlar elde edilmiştir.

Makalede Güneydoğu Anadolu'nun tarihi kentlerinden biri olan Diyarbakır İlinin Çınar İlçesinde yapılmış olan Güzelşeyh Kasrı'nın süslemeleri anlatılarak, bu süslemelerin Türk-İslam sanatındaki yeri ve önemi üzerinde durulacaktır. Kentin tarihini, kültürünü yansıtmaya devam eden yapının bulunduğu bölgedeki benzer örnekleri ile karşılaştırma yapılarak bölgesel etkileşim üzerinde durulmuştur.

Anahtar kelimeler: Diyarbakır, Kasır, Süsleme, Taş işçiliği, Malzeme

¹ Bu çalışma, 24. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu'nda sunulan aynı adlı bildirinin genişletilmiş şeklidir.

Abstract:

Ornament in Turkish-Islamic art gives architecture a different perspective and meaning. Güzelseyh Pavilion is one of the best examples of cultural interaction and sustainability. Pavilion is located in Altınakar Village in Çınar District of Diyarbakır Province. There is no written document about who made it and on what date. It is understood that the building was built in the Ottoman period from the material, ornament and construction technique used. Today, the ruined building has a two-story plan. The lower floor is arranged as a madrasa and the upper floor as a pavilion. The decoration program that started with the motifs applied around the arch of the iwan at the entrance to the madrasah downstairs was densely worked upstairs. The pavilion has decorations on both the interior and exterior. In addition to herbal and geometrical motifs, structural elements such as muqarnas, arch, wiping, and milk were also given an adornment quality, and mobility continued on the facades of the pavilion. In addition to the decorations on the facades, the smooth and clean processing of the stone caused the surfaces to look like a flat marble. With the carving-embossing technique used in engraving motifs, rich compositions with strong plastic effect were obtained.

In the paper, the decorations of Güzelseyh Pavilion built in Çınar District of Diyarbakır Province, one of the historical cities of Southeastern Anatolia, will explain the place and importance of these decorations in Turkish-Islamic art. Regional interaction will be emphasized by making a comparison with similar examples in the region where the building continues to reflect the history and culture of the city.

Keywords: Diyarbakır, Pavilion, Ornament, Stone work, Material

Giriş:

Mimari süslemelerde görülen görsel zenginlikteki süslemeler, hem mimariye estetik görünüm kazandırmakta hem de yapıldıkları dönemin kültür ortamının yorumlanmasında yardımcı olmaktadır (Baş, 2013: 1-5).

Mimari süsleme, çeşitli malzeme, teknik ve motiflerle, taş, tuğla, ahşap, alçı vb. yüzeyler üzerinde gerçekleştirilir. Süsleme malzemeleri ve teknikleri de kültürler arasındaki etkileşimi yansıtır. Motiflerdeki biçim ve içerik bölgeye, yöreye göre farklılık gösterse de varlıklarını her dönem sürdürmüşlerdir.

622 yılında Arabistan'da ortaya çıkarak büyük bir hızla yayılan İslam dini ilk yüzyıllar içinde İran, Suriye, Mısır, Mezopotamya, Kuzey Afrika ve İspanya'yı kapsayan geniş sınırlara kavuşmuştur. Böyle geniş bir coğrafyada, farklı zamanlarda ortaya koyulan İslam sanatının en önemli kolunu mimari oluşturmaktadır. Bu durum mimariye bağlı olarak gelişen zengin bir süsleme anlayışı ortaya çıkmaktadır (Yetkin, 1984: 7; Baş, 2013: 23). İslam sanatının başarısı eski kültürlerin birikimini

kullanarak, ancak ondan farklı bir görüntü oluşturmaları ve süslemelerin İslam kültürünün kimliğini koruyacak şekilde işlenmesidir (Mülayim, 1982: 16). İslam Sanatı'nda süslemeler yapıldığı döneme, coğrafyaya ve sanatçılara göre farklılıklar göstermektedir. Süslemeler taş, çini, tuğla, ahşap ve kalemşi malzemelerle icra edilmiştir. Bezeme kompozisyonlarında geometrik süslemeler, bitkisel motifler ve figüratif süslemeler kullanılmıştır. İslam'ın erken dönem süsleme programlarında Helenistik ve Sasani etkileriyle başlayan süsleme kompozisyonları, İslam'ın geniş coğrafyalara yayılmasıyla süsleme de yeni kompozisyonlar ortaya çıkmıştır. Bu kompozisyonlar da dinsel içerikli konuların işlenmesinin yanı sıra, günlük yaşamdan ve eski inanışlardan kesitler uygulanmaya başlanmıştır. İslam'ın özünden kaynaklanan etkenler her dönem belirleyici unsur olmuştur. Böylece her toplumun sanatçı ve banisi kendi beğenisini İslam'a ters düşmeden ortaya koymuştur. Tevhid anlayışına bağlı olarak gelişen tasvir yasağı, soyutlama, stylize etme gibi özellikler gelişmiştir. (Baş, 2013: 23; Yelen, 2017: 1). Süsleme, İslam mimarisine görsel değerler kazandırdığı, mimarının işlevi ve toplumsal görevi hakkında mesajlar taşıdığını söyleyebiliriz.

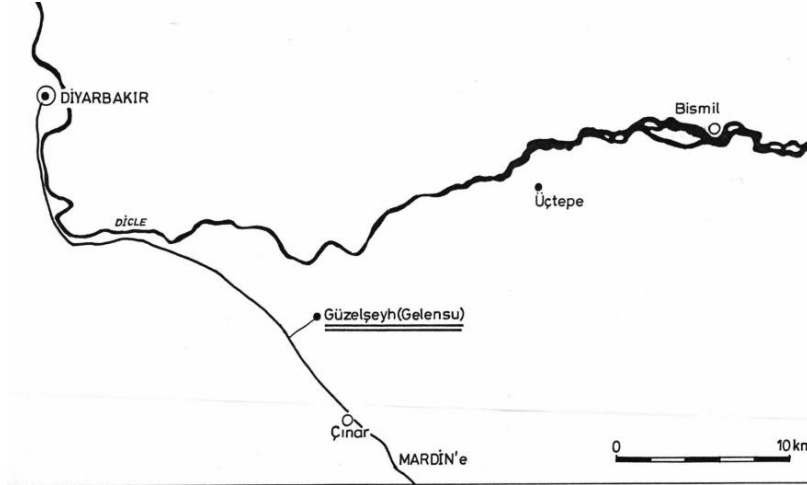
Mimari ve süsleme, birbirine bağlı gelişme sergilemektedir. Mimarının işlevsel yönü, süsleme unsurları ile anlamını geliştirmektedir. İslam öncesi gelenekler, coğrafi özellikler ve kültürler arası etkileşim bu gelişimi destekleyen güçlü faktörlerdir. Diyarbakır'daki mimari süslemelerde bu faktörlerden beslenmiştir (Baş, 2013: 1-5).

Tarihi eserleriyle dikkat çeken Diyarbakır'da köşk ve kasırlar önemli bir yer tutmaktadır. Şehrin zengin ve ileri gelen ailelerine ait olan bu yapılar, şehir merkezinden uzakta inşa edilmiş, süsleme öğeleri ile dikkat çekmektedir (Çiftçi, 2011: 464). Güzelşeyh Kasrı'nda Diyarbakır'ın Çınar İlçesinde inşa edilmiş süsleme özellikleri ile dikkat çeken yapılardan biridir.

Bu çalışmanın amacı, Diyarbakır'ın Çınar İlçesi'nde yer alan Güzelşeyh Kasrı'nın süsleme özellikleri üzerinde durularak Anadolu Türk - İslam Sanatı içerisinde bölgesel özellikleri ve güneyli etkileri bünyesinde barındıran Kasrın süsleme özellikleriyle literatüre kazandırmaktır. Fiziksel özellikleri ve görsel zenginliğiyle bulunduğu çevreye estetik bir görünüm kazandıran Kasır, bulunduğu kültür ortamının yorumlanmasında tarihi ipuçları vermektedir.

Güzelşeyh Kasrı

Kasır, Diyarbakır'ın Çınar İlçesi'nde Altınakar (Gelensu) Köyü'nde inşa edilmiştir. Çevresine hâkim bir konumda (Harita 1) olan yapı, 06.06.1990 tarihinde Diyarbakır Kültür Varlıkları Koruma Bölge Müdürlüğü tarafından tescil edilmiştir.



Harita 1. Güzelşeyh Kasrı (Diyarbakir Kültür Varlıkları Koruma Bölge Müdürlüğü'nden)

Yapının alt katında medrese yer alır. Kim tarafından ve hangi tarihte yapıldığına dair herhangi bir yazılı belgesi olmayan kasrın; malzeme, süsleme ve inşa tekniğinden Osmanlı Döneminde yapıldığı anlaşılmaktadır. Kasr'ın alt katındaki medreseye vakfedilen bir kitabın arka sayfasında vakfedildiği H. 1288/M. 1871 tarihi yer alır. Bu tarihten eserin 1871 tarihinden önce inşa edildiği anlaşılmaktadır (Yıldız- Erdal- Yıldız, 2015: 44).

Oldukça harap olan yapı; dikdörtgen bir planla doğu-batı yönünde uzanmaktadır. İç sofalı olarak düzenlenmiş olan kasır, iki renkli taş malzemeden inşa edilmiştir.

Yapı, zemin ve birinci kattan oluşmaktadır. Zemin kata beşik tonoz örtülü, yuvarlak kemerli bir eyvan ile girilmektedir. Bu girişten sonra üzeri tonoz örtülü, bir kısmı yıkık iç sofaya ulaşılır. Bu sofanın her iki yanında eyvanlı girişleri olan yine bir kısmı yıkılmış odalar bulunmaktadır. Yapı harap olduğu için, birinci kata çıkış tespit edilememiştir. Birinci kat, kalan izlerden ortada iç sofalı ve sofaya açılan odalardan oluşmaktadır. İç içe yapılmış olan odalarda farklı ölçülerde pencerelere ve nişlere yer verilmiştir (Foto. 1).



Foto. 1. Birinci kat odalarından genel- 1989 yılına ait fotoğraf (Diyarbakır Kültür Varlıkları Koruma Bölge Müdürlüğü'nden)

Güneyde yer alan odanın güney duvarında ortada üç dilimli kemerli mihrap nişi yapılmıştır. Bu nişin her iki kenarında pencereler açılmıştır. Birinci katın kuzey cephesindeki odanın doğu duvarına işlenmiş yuvarlak kemerli bir niş daha bulunmaktadır.

Yapıda süsleme olarak "bitkisel ve geometrik" olarak iki motif grubu vardır. Zemin kat girişi olan yuvarlak kemer, palmet motifinin yan yana dizilmesi ile süslenmiştir. Zemin kat odalarında süslemeye yer verilmemiştir. Süsleme birinci kat odalarında iç ve dış cephede yoğun olarak işlenmiştir (Foto. 2).



Foto. 2. Güzelşeyh Kasrı Genel

Dış Cephe Süslemesi:

Zemin kat girişi, batı cepheye açılan beşik tonoz örtülü, yuvarlak kemerli eyvanla sağlanmaktadır. Kemer çevresi yaprak motifleriyle süslenmiştir. Bir düz bir ters şeklinde işlenmiş rumi motifleri sonsuzluk prensibiyle kemer çevresinde devam etmektedir. Bu motifler hem alt hem üst kısımda birer düz silmeyle sınırlandırılmıştır (Foto. 3) (Çizim 1).



Foto. 3. Zemin Kat Giriş Kemerini



Çizim 1. Kemer Detayı

Zemin kat odalarında süslemeye yer verilmemiştir. Yapının birinci kat odalarının iç ve dış cephesinde yoğun bir süsleme programı işlenmiştir. Bitkisel ve geometrik süslemelerin işlendiği bu süsleme programı yapının eyvan kemerleri, pencereler ve saçaklarında görülmektedir (Foto. 4).

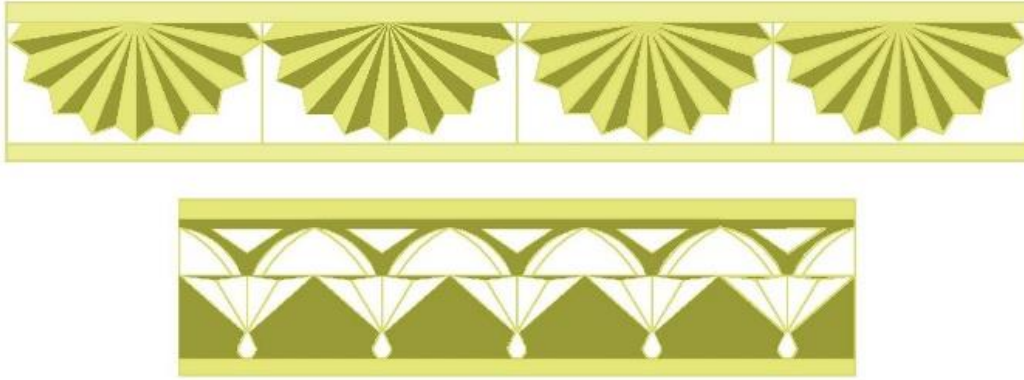


Foto. 4. Kasrın Birinci Katı Genel

Güney Cephesi: Cephenin zemin katında süsleme bulunmamaktadır. Birinci kat, bir iç bükey iki dış bükey yapılmış silmelerle zemin kattan ayrılmaktadır. Günümüze bir kısmı gelebilmiş olan cephenin batı köşesinde cepheyi sınırlayan üç yuvarlak sütünceye yer verilmiştir. Üçlü demet sütünce şeklinde düzenlenmiş olan sütünceler alttan yukarıya doğru daralan altlıkları, yuvarlak bir kısımdan sonra yine yuvarlak bir silme ile tamamlanmıştır. Sütünce başlıkları ise alttan yukarıya doğru genişleyen bir formda yapılmış, üst kısmı düz bir silmeyle sınırlandırılmıştır. Sütünce başlıklarının üzerinde bir adet düzgün kesme taşa yer verildikten sonra bir iç bükey iki dış bükey silmeler yapılmıştır. Silmelerden sonra palmet motiflerinden oluşmuş bir bordür işlenmiştir (Foto. 5). Cephenin üst örtüye geçmeden önceki kısmında merkezden yayılan dokuz kollu yarım yıldız motifli konsollar işlenmiştir. Yapının kalan izlerinden anlaşıldığı kadarıyla yapının bütün cephelerinde bu konsolun devam ettiği düşünülmektedir (Çizim 2).



Foto. 5. Köşeleri Sınırlayan Üçlü Demet Sütünceler ve Konsollar



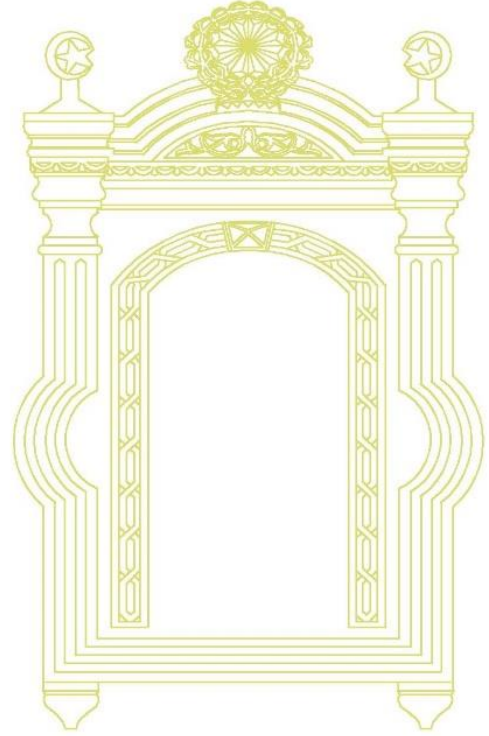
Çizim 2. Konsol Detayı

Cephede üst kısmı yuvarlak kemerle tamamlanan dikdörtgen açıklıklı pencereler yer almaktadır. Pencereler, ilk olarak geometrik süslemeli bir kuşakla çevrelenmektedir. İki şerit çapraz eksenlerde zikzaklar oluşturarak belli aralıklarla birbiri ile örülmektedir. Bu örgüler pencerenin üst kısmında yuvarlak kemer oluşturarak tamamlanmıştır. Pencereyi çevreleyen bu kompozisyon her iki yandan düz silmelerle sınırlandırılmıştır. Kemerin orta kısmındaki kemer kilit taşı, geometrik motifle dışa doğru taşırılmıştır. Dikdörtgen açıklıklı pencereleri çevreleyen ikinci süsleme kuşağı ise hem alt kısımda hem de iki yanda yapılmış üç adet silmedir. Bu silmeler, alt kısımda alttan yukarıya doğru genişleyen altlık üzerine oturmaktadır. Silmeler pencere dikdörtgeninin orta kısmında dışa doğru kavis yapıp, tekrar üst kısma düz bir şekilde devam ettirilmiştir. Üst kısımda biri dışa doğru taşırılmış, diğeri düz formlu iki silme yapılmıştır. Bu silmelerin üzerinde orta kısım içe kavisli, alt ve üst kısımlar geniş yapılmış birer başlık şeklinde düzenlemelere yer verilmiştir. Bu düzenlemenin üst kısmında pencere dikdörtgeninin üzerinde devam eden bir dış, bir iç kavisli silmeler vardır. Silmelerin üzerinde tek sıra kurdele motifi işlenmiştir. Motifin üzerinde kenarlardan düz devam eden ortada pencere üzerinde yuvarlak bir kemer oluşturan iki dış bükey, bir iç bükey silmeler yapılmıştır. Kemer içi kıvrık dallı palmet motifleri ile süslenmiştir. Kemer üzerinde ortada bir merkezden yayılan on iki kollu yıldız ve etrafını çevreleyen kıvrık dal ve palmet motifleriyle taçlandırılmıştır.

Pencerenin kenarlarında işlenmiş olan silmelerin devamı niteliğinde yatay düz bir silme yer almaktadır. Düz silmenin üzerinde dışa doğru taşırılmış, alttan yukarı doğru daralan bir çıkıntı yapılmıştır. Bu çıkıntının üzerinde ay ve yıldız motifine yer verilmiştir (Foto. 6) (Çizim 3).



Foto. 6. Güney Cephe Pencere ve Detayları



Çizim 3. Pencere Detayı

Cephelerde yapılmış ikili pencere kompozisyonunun iki yanında duvar yüzeyinden taşkın plasterler yapılmıştır. Plasterler düz silmelerle dikine dikdörtgen formda sekiz parçaya bölünmüştür. Üst kısımda dışa taşkın geniş bir silmeden sonra bir iç bükey, iki dış bükey silmeler yapılmıştır. Silmelerden sonra palmet motiflerinden oluşmuş bir bordür işlenmiştir (Foto. 7).



Foto. 7. Cephedeki Taşıntılı Plasturlar

Harap durumda olan yapının kalan izlerinden kuzey, doğu ve batı cephelerde de güney cephede işlenmiş olan süsleme kompozisyonunun devam ettiği düşünülmektedir.

İç Mekân:

Yapının iç mekânından kuzey ve güney odaların bir bölümü ayakta kalmıştır. Güney odanın; güney duvarı, doğu ve batı duvarlarının bir bölümü, kuzey odanın ise doğu duvarının bir bölümü ve güney duvarından bir niş günümüze ulaşabilmiştir.

Güney Oda:

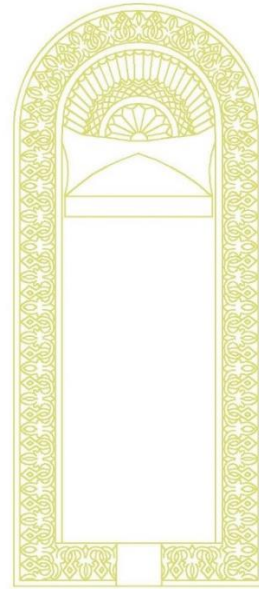
Güney Duvarı: Kasrın en yoğun süsleme programının uygulandığı bölümdür. Ortada dikdörtgen formlu bir niş ve nişin her iki yanında üst kısımları yuvarlak kemerli olarak tamamlanmış birer dikdörtgen formlu pencere yer almaktadır.

Niş içten dışa doğru süslenmiştir. Niş yuvarlak kemerli, üç kademeli istiridye yivli kavsaralı olarak düzenlenmiştir. Kavsaraya geçmeden önce nişin köşelerinde birer mukarnasa yer verilmiştir. Daha sonra istiridye yiv gelmektedir. Bu süsleme düz bir silme ile sınırlandırılmıştır. Silmenin üzerinde ikinci

kademeyi oluşturan baklava dilimleri üst kısımda perde motifleriyle tamamlanmıştır. Kavsaranın son kademesi istiridye yivin devamı şeklinde yapılmıştır. Son kademenin üst kısmı dışarı doğru yarım yuvarlak olarak yansıtılmıştır. Kavsarayı oluşturan süsleme kompozisyonu nişin etrafını saran düz bir silme ile sınırlandırılmıştır. Nişi bir sıra palmet ve kıvrık dallı motifleriyle bitkisel süsleme bordürü kuşatmaktadır. Bu bordürün üzerinde tek sıra palmet ve rumilerin sıralanmasıyla oluşturulmuş süsleme kuşağı işlenmiştir. Süslemenin üzerinde tek sıra kesme taştan sonra kitabelik bölümünde yuvarlak kemer formunda palmet ve kıvrık dallar ile süsleme yapılmıştır. Niş iki yanda yuvarlak sütüncelerden yükselen fazla derin olmayan üç dilimli kemerle çevrelenmiştir. Alt kısımda yukarıdan aşağıya doğru daralan dilimli formda altlıklar üzerine oturan sütüncelerin gövdeleri kıvrık dal, rumiler ve palmetlerden oluşan bitkisel motiflerle süslenmiştir. Bu süslemeler demet şeklinde ortada bağlanmış, biri düz biri ters vaziyette birbirini tekrar eder şekildedir. Sütüncelerin gövdeleri üst kısımda sarmal formu bir silme ile başlık kısmından ayrılmaktadır. Alttan yukarıya doğru genişleyen başlık kısımlarında kıvrık dallar ve rumi motifleri yapılmıştır. Başlığın üzerinde üst üste iki düz silme yer alır. Silmelerin üzerinde ise alttan yukarı doğru genişleyen bir altlık ve altlığın üzerine üç dilimli taç işlenmiştir. Tacın üzerinde ince bir silme, silmenin üzerinde ise aşağıya doğru sarkan lotuslar vardır. Sütüncelerin taşıdığı üç dilimli kemerin iç kısmı çift yönlü yapılmış kıvrık dallar ve yaprakların ortasına işlenmiş birer çiçek motiflerinin tekrar edilmesi ile süslenmiştir. Nişin etrafını çevreleyen üçüncü süsleme kuşağı ise rumi ve palmetler ile içi süslenmiş dikdörtgen bordürdür (Foto. 8) (Çizim 4).



Foto. 8. Güney Duvarda Yer Alan Niş



Çizim 4. Nişten Detay

Nişin her iki yanında yapılmış dikdörtgen formu pencereler birer rumi ve palmet motifleri ile süslenmiş bordürle çevrelenmektedir. Bu bordürler her iki taraftan düz bir silmeyle sınırlandırılmıştır. İç kısımda bordürden pencereye doğru sarkan tek sıra palmet motifleri ile süsleme yer alır. Duvar, üst kısımda

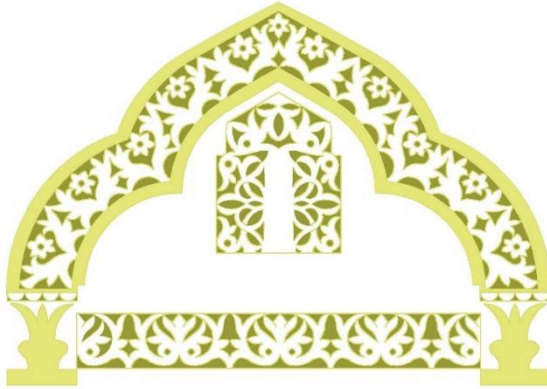
alttan yukarıya doğru tek sıra lotus, üzerinde tek sıra mukarnas dizisi ve en üstte konsolda ise dokuz kollu yıldız motifleri ile tamamlanmıştır (Foto. 9) (Çizim 5-6-7).



Foto. 9. Niş ve her iki yanında bulunan pencereler



Çizim 5. Pencere bordür detayı



Çizim 6 - 7. Kemer ve Sütüncelerden Detay



Yapının 1989 yılına ait fotoğrafında nişin karşısına denk gelen odanın giriş kapısında, nişin üzerinde kullanılan üç dilimli kemer ve süsleme özelliklerinin tekrar edildiği görülmektedir (Foto. 1).

Doğu Duvarı: Duvarın ayakta kalan kısmında yuvarlak kemerli iki pencere ve yarım kemer yer almaktadır. Kemerler alt ve üst kısımda birer düz silme ile sınırlandırılmıştır. Bu silmelerin arasında sekiz kollu yıldız motifleri sonsuzluk prensibiyle sıralanmıştır. Kemerin alt kısmında aşağıya doğru sarkan bir sıra palmet motifleri işlenmiştir. Kemerlerin oturduğu kısımlarda küçük birer nişlere yer verilmiştir. Kandil koymak için yapılmış olan bu nişler üst kısımda birer palmet motifleriyle süslenmiştir. Duvarın üst kısmında kalan izlerden bir sıra perde motifi, bir sıra mukarnas dizisi yer almaktadır (Foto. 10) (Çizim 8).



Foto. 10. Doğu Duvarı Genel



Çizim 8. Kemer Detayı

Batı Duvarı: Yapının ön cephesine bakan duvardır. Duvar yüzeyinde dördü pencere olan büyük, ikisi kapalı küçük niş yer alır. Büyük nişlerden biri güney duvara yakındır. Daha sonra içi dolu küçük niş gelmektedir. Bu nişten sonra üç büyük pencere olan nişler ve daha sonra yine içi dolu küçük niş ile batı duvar sonlanmaktadır. Yuvarlak kemerli olan nişler, alt ve üst kısımda düz birer silme ile sınırlandırılmıştır. Pencerelemlerin etrafını saran kemerlerde silmelerin içlerinde birer lotus çiçeği, ikişer

rumi motifi işlenmiştir. Rumi motiflerinin arasında aşağıya doğru sarkmış birer palmet motifleri vardır. Bu kompozisyon kemerin içi doluncaya kadar sonsuzluk prensibiyle tekrar edilmiştir. Pencerelede süslemelerden sonra aşağıya doğru sarkan tek sıra palmet yapılmıştır. Pencereleleri taşıyan duvarların arasında kandil koymak için küçük nişlere yer verilmiştir. Nişler üst kısımda birer palmet motifleriyle tamamlanmıştır. Duvar yüzeyindeki küçük içi dolu nişlerde yuvarlak kemerli olarak yapılmıştır. Alt ve üst kısımda birer düz silmeyle sınırlanmış olan kemerin iç kısmında birer palmet ve palmet motiflerinin her iki yanında birer rumi motifleri işlenmiştir. Kompozisyon kemerin içi doluncaya kadar devam ettirilmiştir. Küçük nişlerden ikli nişin üzerinde dışa mazgal pencere olarak yansıyan dikdörtgen formlu bir pencere yer alır. İkinci nişin üst kısmı yıkılmıştır. Kalan izlerden bu nişin üzerinde de aynı mazgal pencereden olduğu tespit edilebilmiştir (Foto. 11-12) (Çizim 9-10).

Üst kısmı yıkılmış olan batı duvarının kalan kısmından duvarı çevreleyen bir sıra aşağı sarkan perde motifi, üzerinde bir sıra miukarnas ve en üst kısımda ise dokuz kollu yıldız motifleri yer almaktadır.



Foto. 11- 12. Batı Duvarı Genel



Çizim 9- 10. Bordürlerden Detay

Kuzey Odası:

Güney Duvarı: Büyük bir kısmı yıkılmış olan duvarda bir niş ve bir kemerin kenar süslemesi ayakta. Yuvarlak kemer formunda yapılmış olan niş bordürü bitkisel motiflerle süslenmiştir. Kemerini iki düz silme çevrelemektedir. Bu düz silmelerin arasında bir düz bir ters şekilde işlenmiş olan rumilerden palmet dizisi oluşturulmuştur. Ayakta kalmış olan kemer kenar süsü, iki düz silme ile sınırlandırılmıştır. Silmelerin arasında kıvrık dallı geçmeli rumi ve palmet dizileri sıralanmıştır (Foto. 13).



Foto. 13. Güney Duvarı

Kuzey Duvarı: Duvarın sadece tek bir kemer kenarı ayakta kalabilmiştir. Bu kenar iki düz silme arasında bir ters bir düz rumi motiflerinin dizilmesiyle süslenmiştir (Foto. 14) (Çizim 11).



Foto. 14. Kuzey duvarı



Çizim 11. Bordürden detay

Doğu Duvarı: Yapının ayakta kalan duvarlarından biridir. Duvar yüzeyinde ortada bir mihrap nişi, nişin kuzey tarafında iki pencere bir niş, güney tarafında ise iki niş ve bir tanede sonradan kapatılmış kapı yer almaktadır.

Duvarın orta kısmında yer alan niş içten dışa doğru süslenmiştir (Foto. 15) (Çizim 12-13). Nişin iç kısmında üç kademeli olarak düzenlenmiş istiridye yivli kavsarası yapılmıştır. Kavsaraya geçmeden önce nişin içerisinde iç ve dış bükey silmeler yer alır. Daha sonra istiridye yiv gelmektedir. İstiridye yiv üst kısımda düz bir silme ile sınırlandırılmıştır. Silmenin üzerinde süslemenin ikinci kademesini oluşturan baklava motifleri işlenmiştir. Kavsaranın son kademesi ise istiridye yivin devamı şeklinde tamamlanmıştır. Son kademenin üst kısmı dışarı doğru yarım yuvarlak olarak yansıtılmıştır. Kavsarayı oluşturan süsleme kompozisyonu nişin etrafını saran düz bir silme ile sınırlandırılmıştır. Nişi çevreleyen diğer bir süsleme kuşağı ise yuvarlak kemerin çevresini saran süslemedir. İki düz silme arasında iç içe geçmiş rumilerin üst kısmında stilize edilmiş çiçek motifleri işlenmiştir. Nişin kitabelik kısmı boş bırakılmamıştır. Dikdörtgen formlu kitabeliğin içerisi iç içe geçmiş kıvrık dallar arasında lale ve stilize edilmiş çiçeklerle süslenmiştir. Nişi çevreleyen son süsleme kuşağı dikdörtgen formda yapılmıştır. İki düz silme arasında kıvrık dallı geçmeli motifler arasında rumi ve palmetler yapılmıştır.



Foto. 15. Mihrap Nişi



Çizim 12- 13. Bordürlerden Detay

Mihrap nişinin kuzey tarafında iki pencere ve bir niş yer alır. Nişin hemen yanındaki pencere yine yuvarlak kemerli yapılmıştır. Alt ve üst kısımda birer düz silme arasında kemeri çevreleyen süsleme kuşağı yer alır. Ortada lotus çiçekler ve bu çiçeklerin her iki yanında işlenmiş olan rumilerle kompozisyon oluşturulmuştur. Bu kompozisyon kemerin çevresinde sonsuzluk prensibi ile devam ettirilmiştir. Süsleme kompozisyonuna geçmeden önce alt kısımda pencereye doğru sarkan tek sıra palmet dizisi yer alır. Pencerenin yanında küçük bir niş yer alır. Yuvarlak kemerli olan niş iki düz silme ile sınırlandırılmış süsleme kuşağına sahiptir. Süslemede bir ters bir düz rumi birleştirilerek baklava şekli oluşturulmuştur (Foto. 16) (Çizim 14). Kuzey taraf da yer alan son pencere yine yuvarlak kemer formunda yapılmıştır. Alt ve üst kısımdaki bir düz silme arasında rumi ve palmetlerin alternatif dizilimiyle oluşturulmuş süsleme kuşağı işlenmiştir.

Mihrap nişinin güney tarafında bir büyük bir küçük niş ve sonradan kapatılmış bir kapı yer alır. Güney taraf da yer alan süslemeler kuzey taraf da işlenmiş olan süslemelerin tekrarı şeklindedir. İlk nişte ortada lotus çiçekleri ve çiçeklerin her iki yanında rumiler yer alır. İkinci küçük nişte ise bir ters bir düz rumilerin birleşmesiyle oluşturulmuş baklava motifleri vardır. Nişin üst kısmında dikdörtgen formlu dışa mazgal pencere olarak açılan bir pencere bulunmaktadır. Kapatılan kapının yuvarlak kemerinde rumi ve palmetlerin alternatif dizilimi işlenmiştir (Foto. 17).



Foto. 16. Kuzey Duvarda Yer Alan Niş



Çizim 14. Nişten Detay



Foto. 17. Doğu Duvarı Genel

Değerlendirme

Eseri izleyenler üzerinde beğeni oluşturmak için eserin tamamlayıcısı niteliğinde olan süsleme, yapıldığı dönem ve ustalar bakımından benzer özelliklere sahip olmasıyla dikkat çekmektedir. Kültürel etkileşimin sonucunda görülen benzerlikler sanat eserlerinde daha açık bir şekilde varlığını hissettirmektedir. Taş ustalarının sahip olduğu bilgi ve birikim hem kendi dönemleri, hem de sonraki dönemlerde süsleme programlarında karşımıza çıkmaktadır (Yeşilbaş, 2020: 238).

Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nin önemli şehirlerinden biri olan Diyarbakır, tarihi eserleriyle açık hava müzesi konumundadır. İlkçağlardan günümüze kadar birçok uygarlığa ev sahipliği yapmış, sahip olduğu büyük kültürel mirasıyla bugün bile önemini koruyan Diyarbakır'da köşk ve kasırlar önemli bir yer tutmaktadır. Şehrin zengin ve ileri gelen ailelerine ait olan bu yapılar, şehir merkezinden uzakta inşa edilmiş, süsleme öğeleriyle dikkat çekmektedir (Çiftçi, 2007: 19). Bu kasırlardan biri Güzelşeyh Kasrı'dır.

Yapı, tamamen açık renkte düzgün kesme taş malzeme ile inşa edilmiştir. Kullanılan oyma-kabartma tekniği ile plastik etkisi zengin kompozisyonlar elde edilmiştir. Geleneksel Diyarbakır evlerinden kullanılan bazalt taşın (Halifeoğlu-Dalkılıç, 2002: 570-579) koyu-ağır görüntüsü burada değişmiştir (Krş. Foto. 1).



Krş. Foto 1. Geleneksel Diyarbakır Evlerinden Bir Örnek

Kasır, bitkisel, geometrik motiflerin yanı sıra mukarnas, kemer, silme, sütünce gibi yapısal elemanlara da süsleme uygulanarak hem iç hem de dış cephelerde hareketliliği devam ettirmiştir. Yapının dış cephelerinde, geometrik süsleme elemanlarının, özellikle dikdörtgen formlu pencere sövelerini vurgulayacak şekilde uygulandığını, yuvarlak kemerli mimari elemanlarda ise bitkisel süslemelerin uygulandığı göze çarpmaktadır.

Osmanlı döneminde mimari yapılarda dış süslemede sadelik ve asil bir düzen göze çarpar. Profil silmeler, sarkıtlı mukarnaslar, bitkisel motifli kabartma pencere portal alınlıkları, iki renkli taş ve mermer işçiliği, geometrik düzenli şebekeler bu dönemin taş süslemesinde karakteristik özellikler olarak dikkat çekmektedir (Özdemir, 1998: 60).

Yapının iç mekanında, dış cephelerde dikdörtgen söveli olarak yer alan pencerelerin, yuvarlak kemerler içine yerleştirildikleri, bu kemelerin de bitkisel süslemelerle vurgulandığı görülmektedir. Yapının süsleme programının ilkesi, pencere, niş, sütun, sütünce gibi mimari elemanların, süsleme motifleri ve bordürleriyle vurgulanması şeklindedir. Dış cephelerin süsleme programı, içduvarlara göre daha sınırlı bir süsleme programına sahiptir.

Yapının süsleme kompozisyonlarında, rumi, palmet, lotus, kıvrık dallar gibi bitkisel motiflerin ağırlıklı olduğu, geometik motiflerin çok az kullanıldığı görülmüştür. Sonsuzluk anlayışı içerisinde ritim ve simetriye bağlı kalınarak işlenmiş olan ve Türk süsleme sanatında önemli bir grubu oluşturan bu motifler genellikle tek başına yapılmamış, farklı düzenlemelere sahip kompozisyonlar içinde değerlendirilerek, süslemelere akıcılık kazandırılmıştır. Zengin bir geçmişin izlerini taşıyan kasırda bitkisel ve geometrik motiflerin farklı düzenlemeler içerisinde farklı yorumların beraber işlenmiş olması burada çalışan sanatçıların ustalığını da ortaya koymaktadır.

Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde bölge tarihini ve mimarisini en iyi yansıtan şehirler arasında Diyarbakır, Urfa ve Mardin gelmektedir. Bu şehirler, mimari ve süslemede yerel özellikten kaynaklanan bazı farklar olmasına rağmen ortak özellikleri de bünyelerinde barındırmaları bakımından dikkat çekicidir (Gürel, 2010: 115-117).

Taş süslemenin yoğun olarak görüldüğü Mardin (Krş. Foto. 2), (Krş. Foto. 3), Midyat (Krş. Foto. 4) ve Urfa (Krş. Foto. 5) evlerinde açık renkli, hafif, kireç taşı kullanılmaktadır. Diyarbakır'a gelindiğinde malzemenin değiştiği, evlerde bazalt taşın ağırlıklı olarak kullanıldığı göze çarpmaktadır (Aydın-Emiroğlu, 2000: 427). Güzelşeyh Kasrı'nda bu uygulama değişmekte ve Mardin, Midyat Urfa'da kullanılan açık renkli, kireç taşı görülmektedir.



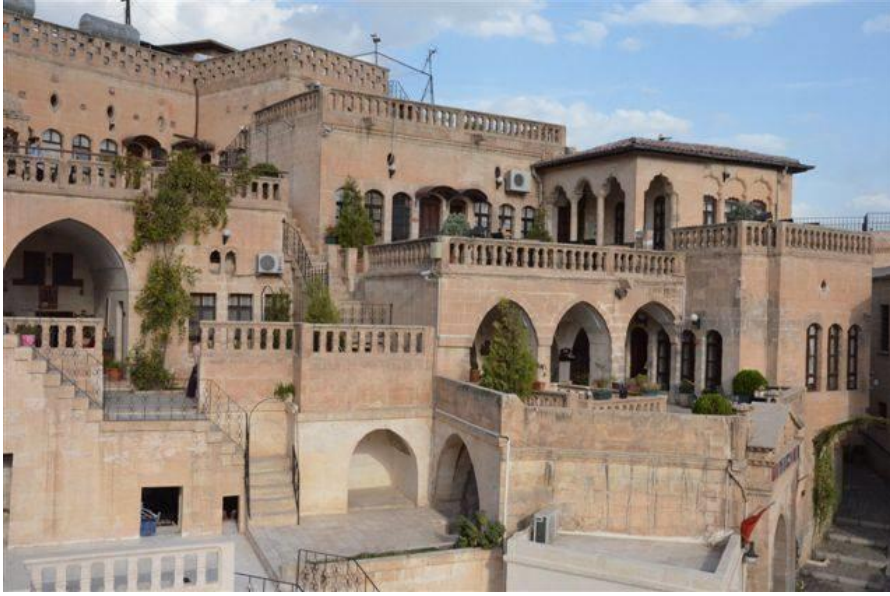
Krş. Foto. 2. Mardin Koçhisarlı-Kosallı Ailesi Evi (G. Güzel'den)



Krş. Foto. 3. Mardin Mimarbaşı Lole Evi (G. Güzel'den)



Krş. Foto. 4. Midyat Devlet Konukevi (kulturportali.gov.tr)



Krş. Foto. 5. Urfa evlerinden bir örnek (kulturportali.gov.tr)

Sonuç

Diyarbakır'da köklü bir mimari geleneği ve gelişimini yansıtan eserlerden biri olan Güzelşeyh Kasrı, süsleme öğeleri ile kültürel etkileşimin ayakta kalan önemli eserlerinden biridir. Köşk ve medrese yapılarının bir arada inşa edilmesi bakımından da önemini korumaktadır.

Bitkisel süsleme olarak rumi, palmet, lotus ve kıvrık dalların bir kompozisyon içerisinde değerlendirilerek sonsuzluk prensibi anlayışıyla işlenmesi, yapıda çalışan ustaların hem çeşitliliğini hem de kültürel etkileşim bakımından önemini göstermektedir. Özellikle süslemelerin Mardin, Urfa gibi

yakın yörelerle benzerlik göstermesi kültürel etkileşimin en açık göstergesi olarak sergilenmesi bakımından dikkat çekmektedir.

Kasır, kültürel etkileşimin ve sürdürülebilirliğin en güzel örneklerinden biri olması bakımından değerini hem günümüzde hem de sonraki yıllarda korumaya devam edecektir.

Kültürel ve sanatsal değerlerimizin önemli birer parçası olan bu kasır, yok olma tehlikesi ile karşı karşıyadır. Çalışmada kasrın üzerindeki süslemeler tanıtılarak sonraki nesillere ulaştırmak amaçlanmıştır.

Kaynakça

- AYDIN, S. – EMİROĞLU, K. – ÖZEL, O. – ÜNSAL, S. (2000), *Mardin Aşiret Cemaat Devleti*. Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- BAŞ, G. (2013), *Diyarbakır'daki İslâm Dönemi Mimari Yapılarında Süsleme*. Türk Tarih Kurumu, Ankara.
- ÇİFTÇİ, P. (2007). *Diyarbakır'ın Dicle Kıyısı'ndaki Köşk Yapıları*. Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Van.
- ÇİFTÇİ, P. (2011), "Diyarbakır'daki Köşk Yapıları". İ., Yıldız (Ed.). *Medeniyetler Mirası Diyarbakır Mimarisi*. Diyarbakır Valiliği Kültür ve Sanat Yayınları, Diyarbakır, s. 463-478.
- GÜREL, G. (2010), *Mardin'deki Osmanlı Dönemi Mimari Yapılarında Taş Süsleme*. Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Van.
- HALİFEOĞLU F. M.- DALKILIÇ, N. (2002), "Tarihten Günümüze Diyarbakır Bazaltının Gelişim Süreci ve Bugünkü Kullanım Alanları". 1. *Ulusal Yapı Malzemesi Kongresi ve Sergisi Kongre Bildirileri II*, İstanbul TMMOB Mimarlar Odası., İstanbul, s. 570-579.
- MÜLAYİM, S. (1982). *Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- ÖZDEMİR, N. (1998), "Osmanlı Dönemi Türk Sanatı'nda Bezeme Grupları", *Kültür Sanat*, S. 37, İstanbul, s. 60-65.
- YELEN, R. (2017), "İslam Sanatında Süsleme Sembolizmi Üzerine Yeni Yorumlar", *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Özel sayı 2, 40. Bölüm, s. 1-23.
- YETKİN, S. K. (1984). *İslam Ülkelerinde Sanat*. Cem Yayınevi, İstanbul.
- YEŞİLBAŞ, E. (2020), "Mardin'deki 13. – 15. Yüzyıl Cami ve Medreselerinde Taç Kapı Tasarımı ve Bezemesi", *Mukaddime*, S. 11, C. 1, Mardin, s. 215-264.
- YILDIZ, İ. – ERDAL, Z. – YILDIZ, D. (2015), "Çınar İlçesinde Kültür Varlıkları". (Editörün Y. K. Haspolat), *Medeniyetler Kavşağında Bir İlçe Çınar*, s. 26-91, Ankara: MRK Matbaası.

<https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/mardin/gezilecekyer/midyat-devlet-konukevi> (Erişim Tarihi:05.12.2020)

<https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/urfa/gezilecekyer>
(Erişim Tarihi:05.12.2020)



PROF. DR. AYŞE AYNUR DURUKAN

(8 Temmuz 1951-18 Şubat 2022)

Canan PARLA

Prof. Dr. Anadolu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü (Emekli Öğretim Üyesi)

cananparla@gmail.com

Bu yıl başında kaybettiğimiz değerli bilim insanı Prof. Dr. Aynur Durukan, mesleğine tutkun bir sanat tarihçisi, mükemmel bir araştırmacı, gerçek bir entelektüel ve aydınlı. Öğrencisi olarak burada birikiminden yayınlarına aksedenleri ve çalışmalarında izlediği yolu paylaşmayı manevi bir borç ve görev addediyorum.

08.07.1951 tarihinde New York'ta dünyaya gelen Prof. Dr. Aynur Durukan, 1957 yılında Ankara Ayşe Abla İlkokulu'nda öğrenim hayatına başlamış, orta ve lise tahsilini 1962-1970 yılları arasında Türk Eğitim Vakfı Ankara Koleji'nde tamamlamıştır. 1970 yılında Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'ne kaydolmuş, Prof. Dr. Oluş Arık danışmanlığında hazırladığı "*Ortaçağ Kayseri Türbeleri*" başlıklı bitirme teziyle 1974 yılında bu bölümden mezun olmuş, aynı yıl içinde yüksek lisans eğitimine başlamış ve Kültür Bakanlığı Tescil ve Arşiv Şubesi'nde çalışma hayatına atılmıştır. Prof. Dr. Günsel Renda'nın danışmanlığında hazırladığı "*Kuzey Batı Anadolu Bölgesindeki Ahşap Tavanlı Camiler*" başlıklı yüksek lisans tezini 1976 yılında tamamlamış, 24.01.1977 tarihinde Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'ne asistan olarak girmiştir.

1978 yılında başladığı doktora tez çalışmalarının on aylık bölümünü Prof. Dr. Victor Ménage'ın danışmanlığında burslu öğrenci olarak Londra Üniversitesi School of Oriental and African Studies'de gerçekleştirmiştir. Yurda döndükten sonra Prof. Dr. Güner İnal'ın danışmanlığında sürdürdüğü "*Balat'da Türk Devri Yapıları*" başlıklı doktora tezini 1982 yılında tamamlamıştır. 22.03.1985'de Öğretim Görevlisi, 11.06.1987'de Yardımcı Doçent, 23.09.1988'de Doçent, 30.05.1995'de Profesör unvanı almış ve Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nden lisans diplomasını alarak mezun olmuş bir öğrenci olarak bu bölümün doktor unvanını alan ilk öğrencisi, ilk asistanı ve ilk profesörü olmaktan daima kıvanç duymuştur.

1978-1980 yıllarında Genel Sanat Tarihi derslerine girerek ders vermeye Turizm Meslek Yüksek Okulu'nda başlamış, ardından Hacettepe Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nde İngilizce dersleri

vermiş, 1982 tarihinden emekli olduğu 1999 tarihine kadar lisans, yüksek lisans ve doktora düzeylerinde İslam Sanatı ve Türk Sanatı alanlarında dersler vermiştir. Seminer ve sempozyumlarda sunduğu tebliğler bildiri kitaplarında yayınlanmıştır. Kültür Bakanlığı Diyarbakır Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu Üyeliği'nde bulunmuştur. Hacettepe ve Orta Doğu Teknik Üniversiteleri ile Devlet Su İşleri'nin iş birliğinde 1986 yılında gerçekleştirilen Malatya Kömürhan Kurtarma Projesi'nde, Divriği Koruma İmar Planı için Divriği-Sivas Anıtları Projesi, Vakıflar Genel Müdürlüğü için Balat İlyas Bey Külliyesi Restorasyon Projesi'nde görev almış ve bilimsel danışmalık yapmıştır. Turizm ve Kültür Bakanlığı için Gaziantep Kalesi Tarihsel Araştırma, Belgeleme ve Değerlendirme Raporu'nun Ortaçağ'da Gaziantep Kalesi bölümünü hazırlamıştır. Ayrıca 1997-1998 tarihleri arasında on kişilik bir ekiple sürdürülen Hacettepe Üniversitesi ile GAP İdaresi'nin "Birecik, Halfeti, Suruç, Bozova İlçeleri ile Rumkale'deki Taşınmaz Kültür Varlıkları" başlıklı ortak projesinin yöneticiliğini yapmıştır. Proje çalışmaları sırasında elde edilen veri ve değerlendirmeler 1999 tarihinde yayınlanan bir kitapta toplanmıştır. Yurt içi ve yurt dışında birçok bilimsel organizasyona üye olan ve danışmanlık görevlerinde bulunan Prof. Dr. Aynur Durukan, 50 lisans, 10 yüksek lisans ve 6 doktora tezi yönetmiş, emekli olduktan sonra yaşamını İstanbul'da sürdürmüştür.

Kuşkusuz Orta Çağ Türk Sanatı çerçevesinde gerçekleştirdiği çalışmalarına ana karakterini veren unsur, multidisipliner yaklaşımıdır. Araştırma konularını daima tarihi çerçevesine oturtmuş, bulgu ve değerlendirmelerini dönemin sosyo-kültürel ortamını ortaya koyacak biçimde bilim dünyasıyla paylaşmaya büyük özen göstermiştir. Az tanınan mimari eserleri konu alan çok sayıda çalışması bulunmaktadır. Strüktürün mekân biçimlenişindeki rolünü irdeleyerek Selçuklu dönemi cami mekânları üzerinde yaptığı tipoloji çalışmalarında çelişiklere ve terminoloji sorunlarına dikkat çekerek dönemin cami mekânlarının genel geçer iki üç tip altında toplanamayacağını açıkça ortaya koymuş ve çok sayıda alt başlığı bulunan bir tipoloji oluşturarak yayınlamak suretiyle görüşlerini bilim dünyasıyla paylaşmıştır.

Prof. Dr. Aynur Durukan'ın, Mehlika Sultan Ünal ile birlikte hazırladığı 1993'de basılan *Anadolu Selçuklu Dönemi Sanatı Bibliyografyası* ile 2007'de basılan *Anadolu Selçuklu Dönemi Sanatı Bibliyografyası II (1993-2005)* isimli kitaplarında ülkemizde ve ülke dışında yapılmış sanat tarihi ve siyasi tarihi konu alan yayınlar belirli başlıklar altında listelendiği gibi, müze özel koleksiyon ve sergi katalogları, siyasi tarih, seyahatnameler ve gezi notları, kitabeler, vakfiyeler ve yazılı kaynaklar, bibliyografya, yerleşim ve yapı monografileri başlıklı bölümlerle bir dizin bölümüne yer verilmiştir. 2007 tarihinde basılan ikinci bibliyografya kitabında ayrıca ilk kitabının basım tarihinden (1993) sonra yayımlanmış eserler tanıtılmış ve diğer bazı eksiklikler tamamlanmıştır. Prof. Dr. Aynur Durukan'ın *Anadolu Selçuklu Dönemi Sanatı Bibliyografyası II (1993-2005)* kitabının önsözünde yer alan: "Ülkemizde Bibliyografya türünde,

özellikle *Index Islamicus* tarzında yayınlar ne yazık ki pek yayınlanmamakta ya da yeteri kadar önemsenip okunmamaktadır. Arif Müfit Mansel ve Ayla Ödekan'ın yaptıkları yeri doldurulamamış yayınlar da yinelenmemiştir. Bu iki kitabı ve kısa süre sonra yayına sunmayı düşündüğüm *Beylikler Dönemi Bibliyografyası*'nı hazırlarken temel hareket noktam, bu tür yayınlarla Bibliyografya konusunda toplu çalışmaların yapılmasına doğru bir adım atılmasını sağlamaktır. Günümüzde, Bilgisayar ağının yaygınlaşması ve Internet'le birçok yayının sadece adına değil içeriğine de ulaşılması sanırım bu tür yayınların önemini büyük ölçüde azaltacaktır. Ancak yine de belirli bir konuyla ilgili Bibliyografya niteliğinde çalışmaların yapılmasını ülkemiz araştırmaları açısından büyük bir gereklilik olduğuna inanıyorum” biçimindeki ifade, vizyonunun ve bütüncül bakış açısının en büyük kanıtıdır. Hazırlamakta olduğunu bildirdiği *Beylikler Dönemi Bibliyografyası*'nı maalesef yayınlamamış, ancak 2014 tarihinde yayınlanan “Beylikler Dönemi Kültür Ortamından Bir Kesit” başlıklı makalesinin kaynakça bölümünde verdiği oldukça geniş bibliyografya ile bu konudaki eksikliği kısmen gidermeye gayret etmiştir.

Selçuklu ve Beylikler dönemleri mimarisinin başlıca aktörlerinden banilerle inşaat sanatçıları, sanatçı ünlere, kadın banilerin kimlikleriyle inşa ettirdikleri yapıların niteliklerini irdelediği araştırma ve çalışmalarda bulunarak yayınlar yapmıştır. Kitabe verileri ile özgün belgelere dayandırdığı bu çalışmalarında ayrıca, incelediği dönemin kültürel ve sosyo-ekonomik yapısına yönelik önemli tespitlerde bulunmuş ve bu tespitlerini yayınlarak bilim dünyasıyla paylaşmıştır.

Çalışacağı mimari eserleri mutlaka yerinde görerek inceleyen, fotoğraflarını çekerek rölöve çizimlerini yaptıran Prof. Dr. Aynur Durukan, akademik hayatı boyunca organizasyonunu kendisinin yaptığı ve neredeyse tüm masraflarını yine kendisinin karşıladığı araştırma gezileri düzenlemiştir. Hocalığını sanata dönüştüren ve tüm öğrencilerinin hayatında derin izler bırakan Prof. Dr. Aynur Durukan'ın düzenlediği arazi çalışmalarında hiçbir mantıklı fikir reddedilmez, ekipçe enine boyuna tartışılır, böylelikle hem kendisi hem yapıları yerlerinde görüp incelemelerini, tasvir etmelerini, yapı hakkında önceden hazırladıkları sunumlarını yapmalarını ve rölöve çalışmalarında bulunmalarını sağladığı öğrencileri faydalanırdı. Yüksek lisans ve doktora öğrenciliğim ve tez çalışmalarım sırasında bir iki sefer dışında arazi çalışmalarının hemen hepsine katılmış, rölöve çalışmalarını bizzat yönetmiş ve çizimlerinin çoğunu gerçekleştirmiş, bazen neşeli, bazen gergin geçen bu yoğun ve zorlu çalışma ortamının en yakın tanıklarından biri olarak hocamın bana kattıklarına minnettarım.

İşine aşık bir akademisyen olarak bizlere örnek olan Prof. Dr. Aynur Durukan hocamızın organizasyonunu kendisinin yaptığı ve tek tek ilgilendiği öğrencilerinden oluşan ekibiyle yürüttüğü arazi çalışmalarını, hep eksikliği hissedilen bir *Türk Sanatları Araştırma Enstitüsü*'nün faaliyetleriymiş gibi düşünmek pek de yanlış olmayacaktır. Çok cömertti ve kurduğu bu organizasyonun neredeyse tüm

finasmanını üstlenirdi. Birden fazla yapıda çalışılacak olduğunda ekip gruplara ayrılır, grup üyelerinin bazıları yapıların belirli bölümlerinin tasvirlerini yapar, bazıları rölöve çalışmalarına katılırdı. Ekip üyelerinin dönüşümlü olarak çalışmalarına dikkat edilir, böylelikle tüm alanlarda tecrübe sahibi olmaları sağlanırdı. Rölöve çalışmalarını yöneten ve çizimleri gerçekleştiren kişi olarak benim yerim pek değişmez, değişmezdi. 10-15 gün boyunca tek bir yapıda çalışıp, şehirdeki diğer yapıları göremeden döndüğüm çok olmuştur. Erzurum'daki arazi çalışması bunlardan biriydi ve benim katıldığım ilk çalışmaydı. Hatuniye Medresesi'nin rölöve çalışmalarına başlarken rölöve çizimleri için ölçü alma işinin ne kadar süreceği sorulduğunda 3-4 gün sürer yanıtını vermiştim. Ne mümkün! Ne büyük yanılı! Zira, yaklaşık 15 gün süreyle hiç durmadan ölçü aldık ve dönüş otobüsüne zor yetiştik. Tabii, sadece plan için ölçü almıyor, yapının dik akslarından geçen en az iki kesiti ve dört cephesi için de ölçü alıyorduk. Bu işler için kullandığımız temel aletleri, değişik ölçülerdeki çelik metrelerle jalonlar oluşturuyordu. Çoğu zaman, taslak da olsa yapıya ait doğru dürüst bir çizim bulunmaz, mevcut çizimler ise çoğunlukla işe yaramaz ölçekte ve hatalı olurdu. Bir yandan ölçü alma işini koordine ettiğim, diğer yandan plan, kesit ya da cephe çizimini oluşturduğum ve aynı anda alınan ölçüleri çizmekte olduğum taslağa kaydettiğim çok olmuştur. İnsan üstü bir çaba gerektiren böylesi durumlar bana, steno gibi işleyen sadece kendimin anlayabileceği ve daha sonra sadece kendimin çizebileceği bir teknik ve yetenek kazandırdı. Hâlâ zamandan büyük tasarruf sağlayan bu icadımı güvenle kullanırım. Merkeze dönüldüğünde tüm ekip üyelerinin tamamlayacağı işleri olurdu. 1/100 ölçekli rölöve plan, kesit, cephe çizimleri ve 1/10 ölçekli, ender olarak da 1/1 ölçekli olacak detay çizimleri tamamlanacak (ki bu genelde benim işimdi. Sıkı çalışmama rağmen bazı yapıların çizimleri birkaç ayımı alırdı), elde edilen tüm veriler değerlendirilecek ve gerçekleştirilecek yayınlarla bilim dünyasıyla paylaşılacak, sonuçta bilinmeyen bilinir, tanınmayan tanınır, yanlış olan düzeltilmiş, her şey yerli yerine oturtulmuş olacaktır. Yaklaşık dokuz-on yıl boyunca arazi çalışmalarına katıldım ve aydıngere çinilediğim çok sayıdaki orijinal rölöve çizimlerinin sonuncularını 1997 tarihinde hocama teslim ettim. Bende bazı çizimlerin sadece ozalitleri kaldı. O tarihlerde henüz bilgisayar ortamında çizim yapamıyorduk. Allah'tan profesyonel bir çizim masasına ve çizim malzemelerine sahiptim. Ancak büyük idealler ve işler için zaman ve imkanlar kısıtlı, ömür kısaydı.

Tipoloji çalışmaları ile ilgili olarak bazı meslekdaşları tarafından haksız eleştirilere maruz bırakılınca oldukça üzölmüştü. O tarihte meslekte 10 yılını doldurmuş bir mimar ve sanat tarihi alanında yüksek lisans tezini yazmaya çalışan bir öğrenci olarak hocam Prof. Dr. Aynur Durukan ile sonu gelmez bilimsel ve felsefi tartışmalar yaparak cami mekânları üzerinden bir tipoloji oluşturabilmek için çok çalışmıştık. Emekliliğimi yaşamakta olduğum bugün itibariyle hocamın amacını çok daha iyi anlıyorum. Öyle ya, bir yapının oturtulduğu alanın biçimiyle planı ya da mekânı ifade edebilir mi? Dikdörtgen planlı cami ne demektir? Ne ifade eder? Dünya yüzeyindeki yapıların büyük çoğunluğu dikdörtgen bir alana

oturtulmamış mıdır? Plan nedir? Mekân nedir? Sınıflandırmalar tasvir ve terminoloji açısından büyük yanlışlıklar içermiyor mu? Hiç kuşkusuz bu sorulara başka birçok soru daha ilave edilebilir. Bu vesileyle Prof. Dr. Aynur Durukan'ın cami mekânları üzerinden oluşturduğu cami tipolojisinin yeni arayış ve çalışmaların yolunu açtığını büyük bir mutlulukla gözlemlediğimi, öğrencilik yıllarımda bu konuyu hakkıyla savunamadığım fikrinin beni zaman zaman rahatsız ettiğini belirtmek istiyorum.

Değerli bilim insanı Prof. Dr. Aynur Durukan, Selçuklu ve Beylikler dönemlerinin kültürel ortamını konu alan bir kitap üzerinde çalışmaktayken yakalandığı Covid-19 virüsüne yenilerek 18 Şubat 2022 tarihinde aramızdan ayrılarak Hak'kın rahmetine kavuştu. Hocamızı her zaman güzelliklerle ve rahmetle anacağız.

Mekânı cennet olsun.



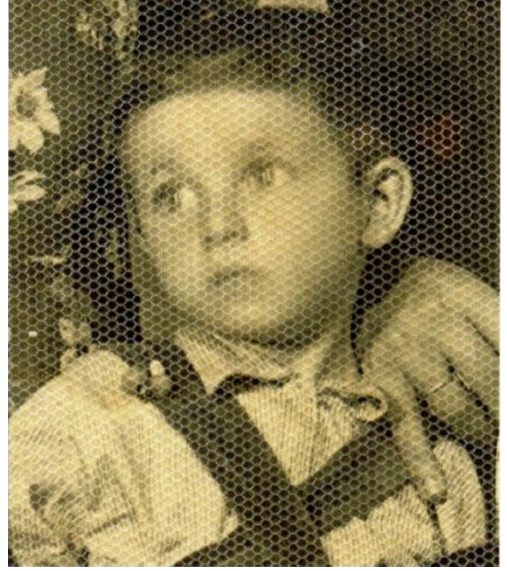
Prof. Dr. Ayşe Aynur DURUKAN

VEFATININ ARDINDAN PROF. DR. RAHMI HÜSEYİN ÜNAL¹

(1937-2022)

Değerli Hocamız ve büyüğümüz Rahmi Hüseyin Ünal'ı 2022 yılında kaybedişimizin ardından, kurucusu olduğu Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümünün öğretim üyeleri olarak O'nu bir nebze de olsa anlatabilmeyi temenni ediyoruz.

Rahmi Hüseyin Ünal, 17 Ocak 1937 yılında İzmir'in Torbalı ilçesi Çakallar köyünde dünyaya gelmiştir. Üç kardeşten ortancası olan Rahmi Hüseyin Ünal, 1948 yılında İzmir İnkılap Okulu'ndan, 1952'de İzmir Saint-Joseph Fransız Ortaokulu'ndan, 1955 yılında ise İzmir Atatürk Lisesi'nden mezun olmuştur. 1955 yılına gelindiğinde, merkezi sınav usulünün bulunduğu üniversite eğitimi için arkadaşlarıyla beraber İstanbul'a gitmiştir. Dönemin prestijli kurumlarından olan Yüksek Öğretmen Okulu'nun Fransızca Bölümü'ne otuz bir aday arasından seçilen iki kişiden biri olmuştur. Eşi Hanife Hanımla da bu süreçte tanışmıştır.



Rahmi Hüseyin Ünal'ın çocukluğu

1959-1961 yılları arasında Osmaniye Ortaokulu'nda Fransızca öğretmenliği yapan Rahmi Hüseyin Ünal, 1961 yılında Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi'ne asistan olarak atanmış, 1963 yılında Fransa'ya gönderilmiştir. Paris'te "*Les Monuments İslamiques Anciens de la Ville d'Erzurum et de sa Region*" başlıklı doktora tez çalışmasını tamamlayarak 1965 yılında Atatürk Üniversitesi'ndeki görevine geri dönmüştür. 1968 yılında "*Anadolu Selçukluları ve Beylikleri Döneminde Taçkapılar*" isimli tezi ile doçent unvanını alan Rahmi Hüseyin Ünal, "*Diyarbakır İli'ndeki Bazı Türk-İslam Anıtları Üzerine*

¹ Rahmi Hüseyin Ünal Hocamız hakkında daha önce akademik çalışmalar yapmış olan; Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nden Prof. Dr. Haldun ÖZKAN Hocamıza Kafkas Üniversitesi Geleneksel El Sanatları Bölümü Öğretim Görevlisi Gonca PAPUCCU'ya desteklerinden ötürü teşekkürlerimizi sunarız. ÖZKAN, H. (2015). "Prof. Dr. Rahmi Hüseyin Ünal", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (34), 9-17.; PAPUCCU, G. (2016). Prof. Dr. Rahmi Hüseyin Ünal Hayatı ve Eserleri, *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Bitirme Tez Çalışması*.

İncelemeler” isimli takdim teziyle 1976 yılında profesör unvanını almıştır. 1978 yılında ise Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi’ne Sanat Tarihi profesörü olarak atanmıştır. Akademik hayatının tüm aşamalarında birçok makale, kitap ve bildiriye imza atan Rahmi Hüseyin Ünal, akademik hayatının başlangıç noktası olan Erzurum hakkında da pek çok çalışmaya imza atmıştır.



Prof. Dr. Rahmi Hüseyin Ünal, Prof. Dr. Hüseyin Yurttaş ve Prof. Dr. Haldun Özkan ile birlikte Tortum Şelalesi’nde

Hayatını Sanat Tarihi bilimine adanmış olan Rahmi Hüseyin Ünal, akademik yayınları kadar yetiştirdiği öğrencileri ile de bilim dünyasına önemli katkılar sunmuştur. Bozkurt Ersoy, Yekta Demiralp, Şakir Çakmak bu isimlerden bazılarıdır. Akademik ahlakı düstur edinen ve öğrencilerine, meslektaşlarına bu yaşayış biçimiyle örnek olan Hocamız, hayatının son dönemine kadar araştırmalarına devam etmiştir. 2021 yılında Konya’da düzenlenen *25. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu*’na katılım sağlayan Hocamız enerjisi ve bilim aşkıyla, hem eski öğrencilerine hem de yeni nesile ilham olmuştur. Vefatından kısa bir süre önce gerçekleşen sempozyum programı kapsamında düzenlenen Gevale Kalesi gezisine ilerleyen yaşına rağmen icabet etmiş, tüm öğrenci ve akademisyenlerin hayranlığını bir kere daha kazanmıştır.



Prof. Dr. Rahmi Hüseyin Ünal 25. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu, Konya (2021) (Palmet Dergisi Editörü Dr. Öğr. Üyesi Gül Geyik ve Alan Editörü Doç. Dr. Muhammet Arslan ile birlikte)

Rahmi Hocamız, genç nesil akademisyen, araştırmacı ve öğrencilere değer veren, onlara yol gösteren naif bir bilim insanıdır. Her fırsatta, düzenlenen etkinliklere bu misyonu ile katılım sağlamış, akademik birikim ve tecrübelerini aktarmayı büyük bir hevesle sürdürmüştür.



Prof. Dr. Rahmi Hüseyin Ünal 7. Sanat Tarihi Öğrenci Sempozyumu, İzmir (2019)
(Arş. Gör. Nihat Sefa Komesli ile birlikte)

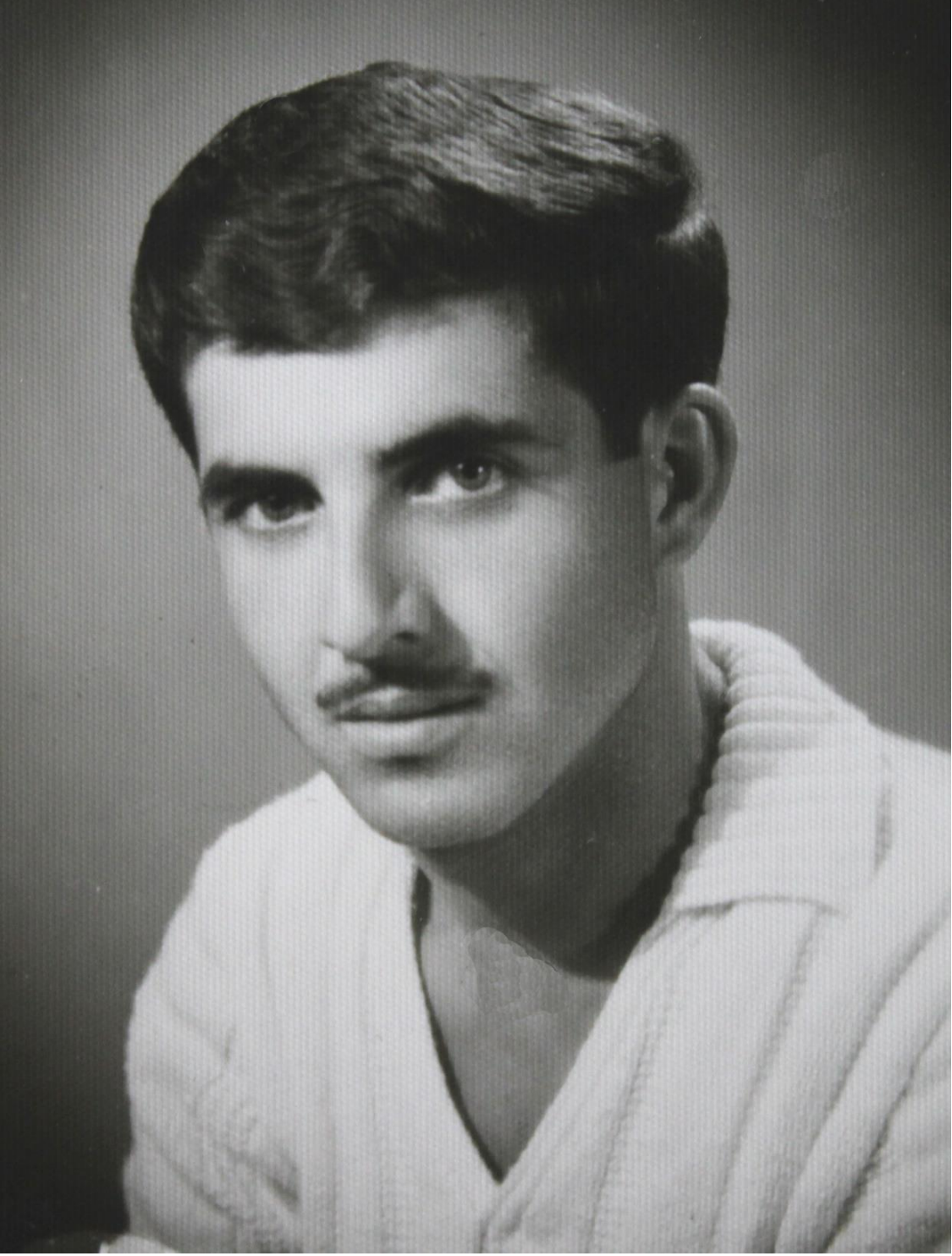
Çalışma azmi ve ahlakı ile hepimize örnek olan Rahmi Hocamızın kıymetli eşi Hanife Hanım, eşinin vefatından kısa bir süre sonra zengin kütüphanesini, Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Kütüphanesi'ne bağışlamıştır. Bu hususta bizlere desteklerini sunan Prof. Dr. Hanife Ünal Hocamıza da sonsuz teşekkürlerimizi sunarız.



Prof. Dr. Rahmi Hüseyin Ünal ve eşi Prof. Dr. Hanife Ünal

Kurucu Hocamız Rahmi Hüseyin Ünal, tüm Sanat Tarihi camiasını olduğu gibi, Atatürk Üniversitesi'ne de ışık tutmaya devam etmektedir.

Mekânı Cennet olsun.



Prof. Dr. Rahmi Hüseyin Ünal (1961)

Atatürk Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü

Seçili Yayınları:

- ÜNAL, R.H. (1968). *Les Monuments Islamiques Anciens de la Ville d'Erzurum et de sa Region*, Paris.
- ÜNAL, R.H. (1978). In Memoriam Prof. Albert Louis GABRIEL Özel Sayısı, *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını Araştırma Dergisi*, Ankara.
- ÜNAL, R.H. (1975). *Diyarbakır İli'ndeki Bazı Türk-İslam Anıtları Üzerinde Bir İnceleme*, Erzurum.
- ÜNAL, R.H. (1982). *L'Etude du Portail Dans l'Architecture Pre - Ottomane*, İzmir.
- ÜNAL, R.H. (1982). *Osmanlı Öncesi Anadolu-Türk Mimarisinde Taçkapılar*, İzmir.
- ÜNAL, R.H. (1989). *Çifte Minareli Medrese (Erzurum)*, Ankara.
- ÜNAL, R.H. (1993). *Erzurum Yakutiye Medresesi*, Ankara.
- ÜNAL, R.H. (2010). Friedrich Krinzing, Michael Alram, Şule Pfeiffer-Taş (Hrsg.), *Der Münzschatz von Beçin, Österreichische Akademie der Wissenschaften, I-II*, Wien.
- ÜNAL, R.H. (1990). "Osmanlı Öncesi Dönemden Yayınlanmamış Üç Menzil Hanı", *Arkeoloji ve Sanat Tarihi Dergisi*, V, 181-191.
- ÜNAL, R.H. (1990). "Mimar Sinan'ın Eserlerinde Selçuklu ve Beylikler Devri Mirası", *Milli Kültür*, 71, 22-26.
- ÜNAL, R.H. (1991). "Milli Anıtlarımızda Bilinçli veya Bilinçsiz Tahribat", *Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesi Dergisi*, XXXIV/1 (1990), 445-455.
- ÜNAL, R.H. (1991). "Kızılören Hanı Yakınındaki Yapının İşlevi Hakkında Gözlemler", *Dokuzuncu Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi, Bildiri Özetleri*, Ankara, 176-177.
- ÜNAL, R.H. (1992). "Kızılören Hanı Yakınındaki Yapının İşlevi Hakkında Gözlemler", *Arkeoloji ve Sanat Tarihi Dergisi*, VI, 129-136.
- ÜNAL, R.H. (1993). *Caravans Úrails, Seldjouquides en Anatolie, İpek Yolları Deniz Araştırma Gezisi Konferansları*, 9-24.
- ÜNAL, R.H. (1993). "Burdur/Bucak İncir Hanı'nında Temel Araştırmaları ve Temizlik Çalışmaları" (Eylül 1992), *X. Vakıf Haftası Kitabı*, 399-422.
- ÜNAL, R.H. (1993). "Selimiye Camii", *Edirne*, 87-102.
- ÜNAL, R.H. (1994). *A Propos de la Datation des Khans Seldjoukides sans Cour en Anatolie, The Arts of the Saljuks in İran and Anatolia*, Costa Meza California, 295-302.

ÜNAL, R.H. (1991). "A Propos De La Destination De L'Údifice SituÚ Au Sud-est Du Khan De Kızılören",
9. Milletlerarası Türk Sanatı Kongresi, İstanbul, (Sözlü).