



ISSN 1300-5707
e-ISSN 2636-8064

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları



SANAT TARİHİ DERGİSİ

JOURNAL OF ART HISTORY

Cilt | *Volume*: 32

Sayı | *Issue*: 1

Nisan | *April*

2023

İZMİR

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları

SANAT TARİHİ
DERGİSİ

JOURNAL OF ART HISTORY

Cilt / Volume

32

Sayı / Issue

1

Nisan / April

2023

İZMİR

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

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

ISSN 1300-5707
e-ISSN 2636-8064

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

Sekreterya - Grafik Tasarım/Dizgi - Teknik İşler - Strateji

Secretariat - Graphic Design - Technical works - Strategy

Ender ÖZBAY
(E-mail: ozbayender@gmail.com)

23.09.2023

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

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

Yoğunluk ve personel sıkıntısı dolayısıyla dergi tarafından ayrıca nihai, detaylı bir redaksiyon işlemi yapılamamaktadır. Dil kullanımı ve redaksiyonla ilgili hususlar yazarların sorumluluğundadır.

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

SANAT TARİHİ DERGİSİ

JOURNAL OF ART HISTORY

ISSN 1300-5707 e-ISSN 2636-8064

Sahibi | Owner

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi adına | *On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters*
Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ (Dekan | *Dean*)

Editörler | Editors

Dr. Ender ÖZBAY
Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY

Yayın Kurulu | Editorial Board

Prof. Dr. Semra DAŞCI,
Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU

İngilizce Editörü | English Language Editor

Dr. Öğretim Üyesi Elvan KARAMAN MEZ

Yazı İşleri Müdürü | Managing Director

Doç. Dr. Hasan UÇAR

Adresi | Address: Ege Üniversitesi, Edebiyat Fak., Sanat Tarihi Bölümü, 35100, Bornova-İzmir-Türkiye.
Tel: 0090 232 311 5084. Faks: 0090 232 388 1102. E-Mail: sanattarihi.dergisi@gmail.com

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

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

Dizinler & Platformlar | Indexes & Platforms



ESCI kapsamına giren sayılar 2017'de yayınlanan C. 26 / S. 1 ve sonraki sayılardır. TR Dizin kapsamına giren sayılarımız 2016'da yayınlanan C. 25 / S. 1 ve sonraki sayılardır. EBSCO ise, Art & Architecture Complete Database kapsamında C. 26 / S. 2 ve sonrası sayılarımızı taramaktadır.

Volumes that under coverage in Clarivate Analytics products and services (currently ESCI) are Vol. 26 - Iss.1 (2017) and the following volumes. Volumes that under coverage in TR Dizin (TUBITAK) are Vol. 25 / Iss. 1 (2016) and the following volumes. Volumes that under coverage in EBSCO's Art & Architecture Complete Database are Vol. 26 / Iss. 2 and the following volumes.

Akademik Danışma Kurulu | Academic Advisory Board

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

Doç. Dr. Gül ERBAY ASLITÜRK (Adnan Menderes Üniv., Aydın)
Doç. Dr. Nina (ERĞİN) MACARAIG (Univ. of California, Riverside)
Dr. Aslıhan ERKMEN BİRKANDAN (İTÜ, İstanbul)
Doç. Dr. Süreyya EROĞLU BİLGİN (Süleyman Demirel Üniv., Isparta)
Öğr. Gör. Ferhat ERÖZ (Atılım Üniversitesi, Ankara)
Prof. Dr. Bozkurt ERŞOY (Ege Üniversitesi, İzmir)
Prof. Dr. Erdal ESER (Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas)
Dr. Öğr. Üy. Seçkin EVCİM (Ordu Üniversitesi, Ordu)
Doç. Dr. Mustafa GENÇ (Süleyman Demirel Üniv., Isparta)
Dr. Joachim GIERLICH (Qatar National Library)
Prof. Dr. Paolo GIRARDELLI (Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul)
Prof. Dr. Kıymet GİRAY (Ankara Üniversitesi, Emekli)
Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU (Ege Üniversitesi, İzmir)
Dr. Öğr. Üy. Müjde Dila GÜMÜŞ (İstanbul ÜniVERSİTESİ)
Prof. Dr. Hamza GÜNDOĞDU (İstanbul Aydın Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üy. Yavuz GÜNER (Trakya Üniversitesi, Edirne)
Doç. Dr. Cengiz GÜRBİYİK (Manisa Celal Bayar Üniversitesi)
Prof. Dr. Binnur GÜRLER (Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir)
Doç. Dr. İlknur GÜRSES KÖSE (Ege Üniversitesi, İzmir)
Dr. Öğr. Üy. Elif GÜRŞOY (Uşak Üniversitesi)
Doç. Dr. Cem GÜZELOĞLU (Ege Üniversitesi, İzmir)
Dr. Öğr. Üy. Berna İLERİ (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Prof. Dr. Kasım İNCE (Pamukkale Üniversitesi, Denizli)
Doç. Dr. Bülent İŞLER (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üy. Mehmet KAHYAOĞLU (Yaşar Üniversitesi, İzmir)
Dr. Öğr. Üy. Başak KATRANCI KASALI (Manisa Celal Bayar Üniv.)
Doç. Dr. Mustafa Çağhan KESKİN (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Machiel KIEL (NIT, İstanbul)
Doç. Dr. Elif KÖK (Marmara Üniversitesi, İstanbul)
Prof. Dr. Gülgün KÖROĞLU (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniv. İst.)
Dr. Öğr. Üy. Zerrin KÖŞKÜL (Atatürk Üniversitesi, Erzurum)
Doç. Dr. İnci KUYULU ERŞOY (Ege Üniversitesi, İzmir)
Prof. Dr. Andreas KÜTZER (Avusturya Bilimler Akademisi, Vienna)
Prof. Dr. Fatma Banu MAHİR (MSGs Üniv., İstanbul) (Emekli)
Prof. Dr. Zeynep MERCANGÖZ (Ege Üniversitesi, İzmir)
Doç. Dr. Sinan MİMAROĞLU (Mustafa Kemal Üniv., Hatay)
Prof. Dr. Selçuk MÜLAYİM (Marmara Üniversitesi, İstanbul, Emekli)
Prof. Dr. A. Tarkan OKÇUOĞLU (İstanbul Üniversitesi)
Doç. Dr. İlkay Canan OKKALI (Trabzon Üniversitesi)
Doç. Dr. J. Özlem OKTAY ÇEREZCİ (MSGs Üniv., İstanbul)
Prof. Dr. B. Yelda ORALY UÇKAN (Anadolu Üniversitesi, Eskişehir)
Doç. Dr. Bülent OLCAY (Karabük Üniversitesi)
Prof. Dr. Nilüfer ÖNDİN (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniv., İstanbul)
Prof. Dr. Gönül ÖNEY (Ege Üniversitesi, İzmir, Emekli)
Prof. Dr. Zuhal ÖZCAN (Çankaya Üniversitesi, Ankara, Emekli)
Prof. Dr. Zuhal ÖZEL SAĞLAMTİMUR (Ege Üniversitesi, İzmir)
Prof. Dr. Yıldırım ÖZBEK (Akdeniz Üniversitesi, Antalya)
Doç. Dr. Ebru ÖZEKE TÖKMECİ (Mimar Sinan Güz. San. Üniv., İst.)
Prof. Dr. Mustafa ÖZER (İstanbul Medeniyet Üniversitesi)
Doç. Dr. Simge ÖZER PINARBAŞI (Anadolu Üniversitesi, İstanbul)
Doç. Dr. Şenay ÖZGÜR YILDIZ (Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir)
Doç. Dr. Meltem ÖZKAN ALTINÖZ (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Nurşen ÖZKUL FİNDİK (Ankara Hacı Bayram Veli Üniv.)
Doç. Dr. Kemal ÖZKURT (Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun)
Prof. Dr. Deniz ÖZKURT (İzmir Katip Çelebi Üniversitesi)
Dr. Uzm. Adil ÖZME (Kültür Ve Turizm Bakanlığı, Ankara)
Doç. Dr. Gökçen K. ÖZTAŞKIN (Pamukkale Üniversitesi, Denizli)
Doç. Dr. Muradiye ÖZTAŞKIN (Pamukkale Üniv., Denizli)
Dr. Öğr. Üy. Şebnem PARLADIR (İzmir Katip Çelebi Üniversitesi)
Prof. Dr. M. Sacit PEKAK (Hacettepe Üniversitesi, Ankara) (Emekli)



Prof. Dr. Kadir PEKTAŞ (İstanbul Medeniyet Üniversitesi)
Prof. Dr. Burcu PELVANOĞLU (Mimar Sinan Güz. San. Üniv. İstanbul)
Doç. Dr. Turgay POLAT (Adıyaman Üniversitesi)
Doç. Dr. Alessandra RICCI (Koç Üniversitesi, İstanbul)
Uzm. Nedim SÖNMEZ (İzmir)
Doç. Dr. Şükrü SÖNMEZER (Mimar Sinan Güz. San. Üniv. İstanbul)
Doç. Dr. Pelin ŞAHİN TEKİNALP (Hacettepe Üniversitesi, Ankara)
Prof. Dr. Yaşar Selçuk ŞENER (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Şerife TALİ (Ordu Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üy. Gülsün TANYELİ (İstanbul Teknik Üniversitesi)
Doç. Dr. Ela TAŞ (Sakarya Üniversitesi)
Prof. Dr. Oğuz TEKİN (Koç Üniversitesi & AKMED)
Prof. Dr. Merih TEKİN BENDER (Ege Üniversitesi, İzmir)
Doç. Dr. Vahit Macit TEKİNALP (Hacettepe Üniversitesi, Ankara)
Dr. Öğr. Üy. Fehime Mine TEMİZ (Mustafa Kemal Üniversitesi, Hatay)
Dr. Hans THEUNISSEN (Leiden Üniversitesi, Leiden)
Doç. Dr. Emine TOK (Ege Üniversitesi, İzmir)
Doç. Dr. Elvan TOPALLI (Uludağ Üniversitesi, Bursa)
Prof. Dr. Mehmet TUNÇEL (Erciyes Üniversitesi, Emekli. / Ankara)
Prof. Dr. Ergün TURAN (Marmara Üniversitesi, İstanbul)
Prof. Dr. Uşun TÜKEL (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Fatma Nalan TÜRKMEN (Marmara Üniversitesi, İstanbul)

Doç. Dr. Aygül UÇAR (Türk Dünyası Araş. Enstitüsü / Ege Üniv.)
Doç. Dr. Hasan UÇAR (Ege Üniversitesi)
Prof. Dr. Tolga B. UYAR (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Ali Osman UYSAL (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Prof. Dr. Zekiye UYSAL (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Prof. Dr. Candan ÜLKÜ (Mersin Üniversitesi)
Prof. Dr. Ceren ÜNAL (Manisa Celal Bayar Üniversitesi)
Prof. Dr. H. Sibel ÖZDEMİR (Adnan Menderes Üniv., Aydın)
Prof. Dr. Harun ÜRER (İzmir Katip Çelebi Üniversitesi)
Doç. Dr. Kadriye Fiğen VARDAR (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Alptekin YAVAŞ (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Doç. Dr. Seda YAVUZ (İstanbul Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üy. Turgay YAZAR (Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun)
Prof. Dr. Nurcan YAZICI METİN (Mimar Sinan Güz. San. Üniv. İst.)
Doç. Dr. Evindar YEŞİLBAŞ (Mardin Artuklu Üniversitesi)
Prof. Dr. Anıl YILMAZ (İzmir Katip Çelebi Üniversitesi)
Prof. Dr. Gülgün YILMAZ (Trakya Üniversitesi, Edirne)
Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ (Atatürk Üniversitesi, Erzurum)
Doç. Dr. Serap YÜZGÜLLER (İstanbul Üniversitesi)

Cilt 32 - Sayı 1'in Hakemleri | Reviewers of the Volume 32 - Issue 1

Doç. Dr. Mikail ACIPINAR
Doç. Dr. Sibel ALMELEK İŞMAN
Doç. Dr. Halil İbrahim ALPASLAN
Prof. Dr. Şerife ATLIHAN
Doç. Dr. Gökben AYHAN
Prof. Dr. Serpil BAĞCI
Dr. Öğr. Üy. Seyfi BAŞKAN
Prof. Dr. Ahmet Ali BAYHAN
Doç. Dr. Mehmet Sami BAYRAKTAR
Prof. Dr. Fahriye BAYRAM
Dr. Öğr. Üy. Rüstem BOZER
Doç. Dr. Muradiye BURSALI
Doç. Dr. Şakir ÇAKMAK
Doç. Dr. Zeynep ÇAKMAKÇI
Doç. Dr. Muharrem ÇEKEN
Dr. Öğr. Üy. Şuayip ÇELEMOĞLU
Doç. Dr. Mustafa ÇETİNASLAN
Doç. Dr. Özgü ÇÖMEZOĞLU UZBEK
Prof. Dr. Semra DAŞCI
Doç. Dr. Lale DOĞER
Prof. Dr. Remzi DURAN
Prof. Dr. Abdullah Şevki DUYSMAZ
Doç. Dr. Aslıhan ERKMEN BİRKANDAN
Doç. Dr. Seçkin EVCİM
Doç. Dr. Cengiz GÜRBİYİK
Prof. Dr. Binnur GÜRLER

Dr. Öğr. Üy. Tümay HAZİNEDAR COŞKUN
Doç. Dr. Berna İLERİ
Doç. Dr. Bülent İŞLER
Doç. Dr. Elif KÖK
Dr. Öğr. Üy. Zerrin KÖŞKLÜ
Prof. Dr. Osman KUNDURACI
Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY
Dr. Öğr. Üy. Gulzoda MAKHMUDJONOVA AKAY
Doç. Dr. Sinan MİMAROĞLU
Prof. Dr. Tarkan OKÇUOĞLU
Prof. Dr. Yıldıray ÖZBEK
Dr. Öğr. Üy. Servet ÖZKAN
Doç. Dr. Gökçen Kurtuluş ÖZTAŞKIN
Dr. Öğr. Üy. Şebnem PARLADIR
Prof. Dr. Sacit PEKAK
Doç. Dr. Simgen PINARBAŞI
Doç. Dr. Mustafa Kemal ŞAHİN
Prof. Dr. Zeren TANINDI
Dr. Öğr. Üy. Fehime Mine TEMİZ
Doç. Dr. Hasan UÇAR
Prof. Dr. Candan ÜLKÜ
Prof. Dr. Harun ÜRER
Prof. Dr. Mehmet YAVUZ
Prof. Dr. Filiz YENİŞEHİRLİOĞLU
Doç. Dr. Serap YÜZGÜLLER

İÇİNDEKİLER | CONTENTS

ARAŞTIRMA MAKALELERİ | RESEARCH ARTICLES

- Geç Osmanlı Başkentinde Suriçi Sahneleri Ve Gedikpaşa Tiyatrosu
Theatre Stages of Intramural District of Late Ottoman Capital and Gedikpaşa Theatre
Seda KULA - Zülal GÜRBÜZ 1-29
- Dante'nin Inferno'su İçin Yapılan Muhammed Peygamber İllüstrasyon ve Resimlerinde Temsilin Değişimi
Change of the Representation in the Illustrations and Paintings of Prophet Muhammad Made for Dante's Inferno
Vildan IŞIK 31-101
- Tao-Klarceti Bölgesi Hıristiyan Dini Mimarisinde Görülen Palmet Motifleri
Palmette Motifs in the Christian Religious Architecture of the Tao-Klarceti Region
Ufuk ELYİĞİT - Tahsin KORKUT 103-139
- Mersin'de Bir Levanten Yapısı: Eski 3 Ocak İlkokulu (Kapusen Rahipleri Kilise Lojmanı)
A Levantine Building in Mersin: Old 3 Ocak Primary School (Capuchin Monks House)
Ruşen ERGÜN - İrem BEKAR - İzzettin KUTLU 141-167
- Irmak – Zonguldak Demiryolu Hattı: Karabük (İsmetpaşa) – Zonguldak Arası Demiryolu Mimari Yapılanması
Irmak – Zonguldak Railway Line: Architectural Structuring Between Karabük (İsmetpaşa) and Zonguldak
Gizem KALAY - Aysen Esra BÖLÜKBAŞI ERTÜRK 169-203



Venedik'te XII-XVII. Yüzyıllara Ait Bazı Kiliselere Betimlenmiş Osmanlı Gemileri <i>Ottoman Ships Depicted on Some Churches in Venice Between the 12th and 17th Centuries</i> Mustafa Gürbüz BEYDİZ	205-229
Süleymaniye Kütüphanesi Fatih 4171 Ve Laleli 1991 No'lu Acâibü'l-Mahlûkât Ve Garâibü'l-Mevcûdât Nüshalarındaki Hatime Tasvirlerinin Mukayesesi <i>Comparison of the Illustrations in the Epilogue of Ajâ'ib Al-Makhlûqât Wa Gharâ'ib Al-Mawjûdât Copies from Suleymaniye Library Classified as Fatih 4171 and Laleli 1991</i> Hayrunnisa TURAN	231-255
19-20. Yüzyıllar Anadolu Türk Halı Sanatında Özgün Bir Kompozisyon: Manzara Tasvirleri <i>An Original Composition in Anatolian Turkish Carpet Art During the Nineteenth and Twentieth Centuries: Landscape Description</i> Çiğdem KARAÇAY	257-279
Doğadan Sanata: Akseki Köylerindeki Düğmeli Yapılardan Örnekler <i>From Nature to Art: Some Examples of Button Buildings in the Villages of Akseki</i> Lokman TAY	281-311
Alaçam Burhaniye İbtidâî Mektebi <i>Alaçam Burhaniye Primary School</i> Mehmet Sami BAYRAKTAR	313-335



Burdur Şehir Merkezindeki Cami Mihrapları <i>Mosque Mihraps in The Centery of Burdur</i> Düriye BEYAZ - Mustafa BEYAZIT 337-359
Belgeler Işığında Rize İkizdere Şimşirli (Komes) Köyü Camii <i>Rize İkizdere Şimşirli (Komes) Village Mosque in the Context of Documents</i> Burak Muhammet GÖKLER - Zerrin KÖŞKLÜ 361-391
Kars Müzesi Envanterine Kayıtlı Düz Dokuma Heybeler <i>Plain Woven Saddle Saddles Registered in the Kars Museum Inventory</i> Hatice ELVER - Meral BÜYÜKYAZICI 393-411
Türkiye'ye Sığınan Suriyeli Sanatçılar Ve Sanat Anlayışları <i>Syrian Artists Taking Refuge in Turkey and Their Approach of Art</i> Bülent ORAL - Büşra Nur ALTAN 413-433
Oltu Aleksandr Nevskiy Rus Alay Kilisesi <i>Oltu Alexandr Nevsky Russian Regimental Church</i> Ahmet YAVUZYILMAZ - Muhammet Lütfü KINDİĞİLİ 435-465
Sultan II. Mehmed'in Hazinesindeki Kitapları: Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Koleksiyonlarındaki Nüshalar <i>Manuscripts in the Treasury of Sultan Mehmed II: Copies in the Collections of the Suleymaniye Manuscript Library</i> Nil BAYDAR - Bekir ESKİCİ 467-493



Osmanlı Görsel Kültürü Bağlamında Bir Ak Hadımın Eğitim Hâmîliği:
Gazanfer Ağa Medresesi

Educational Patronage of a White Eunuch in the Context of Ottoman Visual Culture: Gazanfer Ağa Madrasa

Şebnem PARLADIR 495-521



Sanat Tarihi Dergisi Tarihçe; Kapsam; Yayın İlkeleri; Yazım Kuralları

History; Scope; Publishing Principles; Spelling Rules of Journal of Art History 523

GEÇ OSMANLI BAŞKENTİNDE SURİÇİ SAHNELERİ VE GEDİKPAŞA TİYATROSU



THEATRE STAGES OF INTRAMURAL DISTRICT OF LATE OTTOMAN CAPITAL AND GEDIKPASA THEATRE

Seda KULA*

Zülal GÜRBÜZ**

ÖZ

19. yüzyılda görsel temsil olanaklarının zenginleşmesiyle, özellikle Tanzimat sonrasında, Osmanlı toplumunun geleneksel eğlencelere ve bunlara evsahipliği yapan meyhane, kahvehane gibi mekanlara olan rağbeti, tiyatroya yönelmiştir. Osmanlı başkentinde öncelikle yabancıların yaşadığı Pera bölgesinde ve öncelikle opera temsilleri ile ortaya çıkan tiyatro grupları ve mekanları, yüzyılın ikinci yarısında Müslüman nüfusun yoğun olarak yaşadığı Suriçi'ne de tiyatro oyunu temsilleriyle nüfuz eder. Bu süreçte Pera'daki belli başlı opera tiyatrosu mekanı Naum Tiyatrosu iken, Suriçi'nin dikkat çeken tiyatro kurumu ve yapısı ise Gedikpaşa Tiyatrosu olmuştur. Suriçi'nin Direklerarası semtindeki salaş sahnelerinin Pera tiyatrolarına alternatif oluşturmaya başlaması, Pera'daki tiyatrolarla yetinilmeyip bu olanağın tüm Osmanlı toplumuna mal edilme çabası; toplumun kadın-erkek, çocuk, Müslüman, Hristiyan tümüne bu haberleşme mecrasına erişim hakkının verilme iradesine paralel bir gelişmeydi. Devamında salaş sahnelerin yanıda Gedikpaşa Tiyatrosu kurulması ve bu tiyatroya on yıllık Türkçe temsil sahneleme imtiyazı verilmesi, Suriçi'nin geleneksel eğlence anlayışının yeni bir ortama evrilmesini sağlıyordu. Kişilerin bireysel tercihleriyle katıldığı bu yeni seyir eğlencesi vesilesiyle, bu tiyatrolar Osmanlı toplumunun modernitenin kimi önemli unsurlarıyla yüzleşmesine de sahne ve mekan olmuştur. 1884 yılında Gedikpaşa Tiyatrosu yıkılmış olsa dahi yarattığı etki devam etmiş; Suriçi'nin tiyatro açısından canlılığı artarak Gedikpaşa yakınındaki Şehzadebaşı yeni bir canlılık kazanmıştır. Araştırmada Osmanlı tiyatroları ve Gedikpaşa Tiyatrosu konulu literatür ile dönem haritaları ve arşiv belgeleri yol gösterici olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı Tiyatrosu, Gedikpaşa Tiyatrosu, Şehzadebaşı, Direklerarası, Naum Tiyatrosu, Geç Osmanlı'da boş zaman mekanları

* Doç.Dr., Gebze Teknik Üniversitesi, Mimarlık Bölümü, Çayırova, Kocaeli.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6829-651X> ♦ E-mail: s.kulasay@gtu.edu.tr

** Doktorant, Kocaeli Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Kocaeli.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2638-7082> ♦ E-mail: caz_lal@hotmail.com

ABSTRACT

In the 19th century, especially after the Tanzimat, gradually steered the Ottoman society's demand for traditional entertainments and leisure places towards theater. The Ottoman capital's theaters, emerging primarily in the Pera region, where foreigners lived, and especially with opera performances, penetrated in the second half of the century into Suriçi area, where the Muslim population was densely populated, with primarily oral theater performances. In this process, while the main opera theater in Pera was the Naum, the major theater establishment of Suriçi stood out as Gedikpaşa Theater.

The gradual positioning of shabby stages of intramural Direklerarası quarter as an alternative to Pera theatres was a development parallel to the willpower of not settling for merely theatres in predominantly non-Muslim Pera, but of extending the scope of this facility to address the whole of the Ottoman society and easing access to this means of communication. Consequently the establishment of Gedikpaşa Theatre in the vicinity of intramural Direklerarası shabby stages and its endowment with a ten-year privilege of stage performance in Turkish language would channel the traditional entertainment practices of Suriçi area to a new medium. This new spectacle practice along with its spaces that people participated voluntarily and with their individual preferences attended, thus formed a facilitating means of confronting the Ottoman society with some significant components of modernity.

Gedikpaşa Theater offered a new and effective communication opportunity to both the government and the society in Ottoman modernization. In this respect, it is aimed to examine the concepts of modernity presented to the public with theatrical activity at Gedikpaşa Theater in Suriçi, which is predominantly Muslim, and the events that develop depending on these presentations because it helps us to examine, to some extent, the consequences of the Ottoman government and society's confrontation with the modernization process. The concepts of modernity that Ottoman modernity faced through theater appear in the form of creating a common cultural language, developing the idea of individual rights and citizenship, making propaganda, revealing secular concepts, and giving women new and more comprehensive roles in social and cultural life. Although the Gedikpaşa Theatre was destroyed in 1884, it introduced the modern and especially Turkish oral theater course in Suriçi to the Muslim Ottoman society and fulfilled its mission to create a demand for theater and Suriçi region has increased its vitality in terms of theater, Şehzadebaşı region near Gedikpaşa region has gained a new vitality.

In any case, Gedikpaşa Theater, played a remarkable role in the modernization of Suriçi's civil life and formed an important basis for the government's approach to theater activities and spectacles, for these reasons Ottoman modernity was examined through the events and performances in this theater.

This research was carried out via an extensive scanning of the existent literature on Ottoman theaters and Gedikpaşa Theater, as well as historical maps and archive documents.

Keywords: *Ottoman Theatre, Gedikpaşa Theatre, Şehzadebaşı, Direklerarası, Naum Theatre, Late Ottoman leisure spaces*

Giriş

Tiyatro, dram, komedi, vodvil vb. edebiyat türlerinin oynandığı yer, bu türleri, izleyiciler önünde sahnede oynama sanatı, oyun yazma sanatı, yazılmış oyunların tümü şeklinde tanımlanan, dolayısıyla hem bir mekanı, hem bir etkinliği, hem de bir sanatsal ürünü belirtmek için kullanılan bir terimdir¹. Ayrıca bu etkinliği icra eden sanatçı grupları da sıklıkla bu terimle ifade edildiğinden bir tiyatro etkinliğiyle ilgili kurum karşılığı olarak da kullanılan bir ifadedir.

Tiyatronun Türk kültüründeki yeri bazı kaynaklarca çok daha eskiye tarihlendirilmekteyse de², Türk tiyatrosunun başlangıcı genel bir kabulle 19. yüzyıla dayandırılmaktadır. Modern zamanlarda Osmanlı'da tiyatronun doğması ve yayılması büyük ölçüde Avrupa kökenli yabancılar ve gayrimüslim tebaa tarafından gerçekleştirilmiştir. Bütünüyle batıdan gelen yeni bir seyir türü olarak görülen tiyatro³, Tanzimat sürecinde padişah sarayında yer edinir, ki bu belki de devletin süregelen modernleşme hamlesini seyir pratiği yoluyla içselleştirme çabasının bir tezahürüdür.

Bir başka deyişle, Tanzimat'ın ilanı ile başlayan ve Aydınlanma Çağı'na dair kavramların, Sanayi Devrimi'nin sonuçlarının, dolayısıyla modernitenin birçok yönünün Osmanlı dünyasında kurumlaştığı süreç, modern Osmanlı-Türk tiyatrosunun da, tiyatro oyunu, mekanı, etkinliği ve kurumları bağlamında miladını oluşturur. Bu bakımdan geç Osmanlı modernleşmesini irdelerken, tiyatro terimi içeriği ile moderniteye dair kavramlarının ilişkisi irdelenmeye değerdir. Genel olarak modernite, insanı köleleştirdiğine inanılan geleneksel toplumdan, dinin bağlayıcı hükümlerinden bir kopuş; bireysel ve toplumsal hayatın aklın liderliğinde yeniden inşası olarak tanımlanmaktadır. Modernitenin ürettiği belligişli sonuçlar ise; rasyonel düşünce, bireyselleşme, kentleşme, endüstriyel devrim, seküler yaşam, bilimsellik, ulus devlet, laiklik ve bürokrasi kavramlarıdır⁴. Karpat'a göre, bir değişim süreci olarak anlaşılan modernleşmenin sosyal bilimcilerin hepsini tatmin edecek temel bir tarifi henüz yapılmamış olsa da modernleşme batının dünya görüşü ışığında ele alındığında batının inançlarını, tarihsel deneyimini ve değer yargılarını yansıtmak durumundadır. Toplumda akılcı değişimler sağlamak için yapılan müdahaleler modernleşmenin kanıtı ve yeni bir aşamasıdır. Modernleşme bilgi, kalkınma ve ulus oluşum sürecinin bir parçasıdır⁵. Mardin'e göre ise; vatandaşlık, milli kültür gibi yapıların kurulmasını içeren bir süreçtir⁶. Modernleşme sonrası artık parçalı hale gelen toplumu bir bütün olarak harekete geçirmenin yani toplumsal seferberlik yaratabilmenin yolları, Mardin tarafından hem toplumun bireyleri, grupları arasında karşılıklı ekonomik bağımlılık yaratmak, hem de bu bağımlılığın ortak çalışma ve seferberliğe dönüşmesine

1 Doğan, 1998, 2228.

2 Karaca, 2006, 143.

3 Tanpınar, 1997, 278.

4 Aslan Yaşar, 2011,10-11.

5 Karpat, 2006, 58-533.

6 Mardin, 1991, 25-27.

zemin hazırlayacak ulaşım ve haberleşme düzenini sağlamak olarak açıklanmaktadır⁷.

Tanzimat döneminde Osmanlı toplumunda modernleşme ile birlikte gelişen Batılı haberleşme kanalları arasında kitaplar, gazeteler, telgraf gibi olanaklarla beraber tiyatro da yer almıştır. Bu nedenle Osmanlı modernleşmesi ile tiyatro arasında sıkı bir ilişki vardır. Öte yandan, Tanzimat süreciyle yani toplumdaki değişimle ve toplum içinde bireyin yeniden tanımlanmasıyla birlikte aydın sınıfın ilgisini çeken alanlardan olan edebiyat, bu dönemde Tanzimat Edebiyatı olarak bilinen modern Osmanlı edebiyatı şeklinde gelişme göstermiştir. Mardin, bu aydınları, aynı zamanda toplumsal seferberlik hızından memnun olmayıp onu daha da hızlandırmaya çalışan kişiler olarak anar⁸. Karpat ise *Genç Osmanlılar* olarak da tanımlanan Şinasi, Namık Kemal gibi Osmanlı aydınlarının, sadece modern kurumların gelişmesine yönelik olumlu yaklaşımları ile değil tiyatroya olan bakış açıları ve tiyatro edebiyatına katkıları ile de toplumu moderne yaklaştıran bir tutum içerisinde olduklarından bahseder⁹.

Böylece tiyatro, pek çok fikrin tiyatro yazınlarıyla insanlara, bireyin ve toplumun aklını ve tavrını önemseyerek aktarılabilceği, üstelik zorunlu değil gönüllü katılınan bir etkinlik ve bu etkinliğe ev sahipliği yapan bir mekan halinde Osmanlı modernleşmesinde yerini alır. Bu çerçevede, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı tebasının yoğun şekilde yaşadığı Suriçi'nde özellikle Şehzadebaşı'nda oluşan salaş tiyatro sahneleri ve ardından 1860 yılında devletin verdiği bir imtiyazla Suriçi'nde açılan Gedikpaşa Tiyatrosu'nun kuruluşu ve etkinliği, tiyatro etkinlik ve mekanları yoluyla Osmanlı toplumunun modernite ile yüzleşmesini tartışmak bağlamında ilgi çekici bir vaka çalışması olanağı sunmaktadır.

19. Yüzyıl Başından 1860'a Kadar Suriçi'ndeki Tiyatro Olgusu ve Mekanları

Tanzimat'la beraber tiyatronun, özellikle de müzikli tiyatro olan operanın geliştiği başlıca kent parçası Pera olmuştur. Devletin, Sultan Abdülmecid'in buradaki gerek tiyatro etkinliği gerekse tiyatro mekanı üretme teşebbüslerine olumlu yaklaşımı çoğu başkentin Pera bölgesini ilgilendiren kronolojik olaylar dizgesinin de doğruladığı gibi, çok açıktır: 1840 yılında Beyoğlu'nda Odeon Tiyatrosu'nda komedi ve opera oynanmasına izin verilmiş¹⁰, 1841 yılında Avusturyalı tiyatrocunun Galatasaray Lisesi karşısındaki Bosko Tiyatrosu'nda opera tarzı tiyatro oyunlarını oynatmak üzere talep ettiği ruhsat onaylanmış¹¹, 1847 yılında tiyatrocunun Naum'un Beyoğlu'ndaki ahşap tiyatrosunun

7 Mardin, Osmanlı Devleti'nde yeni haberleşme olanaklarının üst sınıflara daha çok eriştiği, böylece Batı kültürüne de daha yoğun şekilde erişen elit kesim ile halk arasında bir ayrışma yaşandığını belirtiyor. (Mardin, 1991, 25–27)

8 Mardin, 1991, 27- 30. Mardin, Tanzimat dönemi yazarlarının en çok üstünde durduğu iki sorunun da kadının toplumdaki yeri ve üst sınıf erkeklerin Batılılaşması olduğunu belirtir.

9 Karpat, 2006, 38-533.

10 BOA, İ.HR,6/292_1,2, 1840.

11 BOA, İ.HR,12/609, 1841.

bir kısmı yandığından yerine yeni kagir bir tiyatro inşa etmek üzere ruhsat ve yardım talebi kabul edilip ve kendisine para yardımı yapılmış¹², 1847 yılında tiyatrocunun Belli'ye Beyoğlu'nda tiyatro oynatması için geçici ruhsat verilmiş¹³, 1848 yılında Naum'un yanan ahşap tiyatrosunun yerine yaptırdığı kagir tiyatrodaki oyun sahnelenmesine dair talep padişah tarafından onaylanmıştır¹⁴ (bkz. Res. 1), Fransız tiyatrocunun Louis Persoviz'e 1855 yılında Tepebaşı'nda sokak tiyatrosunun kurulması izni verilmiş¹⁵, 1857 yılında Beyoğlu Tiyatrosunun müzik müdürü taltif edilmiştir¹⁶.

Başkent tarihi merkezi ve Müslüman tebanın yoğun yaşadığı Suriçi'nde ise, Pera'dan farklı olarak, eğlence kültürü karagöz, kukla gibi geleneksel seyir türleri çerçevesinde devam etmiştir; Tanpınar, Suriçi'nde geleneksel seyirlerin bu zenginliği ve popüleritesinin, Tanzimat sürecinde bütünüyle batıdan gelen yeni bir tür olan tiyatroya yer bırakmadığını belirtmektedir¹⁷. Geç Osmanlı'da Suriçi'nin başlıca eğlence merkezi Şehzadebaşı'dır. Şehzade Camisi yakınında sağlı sollu dükkanların önünde direkleri 5-6 metre açık olan kemer sırası yaptırılmış bu sebeple burası Direklerarası olarak anılmaya başlanmıştır¹⁸. Kemer sıralarından örülü bu aks, Süleymaniye, Şehzade gibi önemli selatin camilerine yakınlığı nedeniyle Ramazan'da Müslüman tebanın uğrak yeri olduğu gibi Tanzimat döneminde Darülfünun'a, bürokrat kesim konaklarına yakınlığı da buradaki kahvehane ve kıraathanelerin zaman içinde dönem aydın ve okumuş kesiminin bir buluşma noktası haline gelmesine neden olmuş olmalıdır. Öyle ki, bu dönemde zengin geleneksel içeriğiyle Şehzadebaşı Ramazan eğlencelerinin simgesi haline almıştır ve Şehzadebaşı'nda Osmanlı tebasının rağbet ettiği seyir ve eğlence olanakları Galata-Pera bölgesindeki levanten ve Avrupalı ağırlıklı nüfusun rağbet ettiği seyir ve eğlence mekanlarının Suriçi'ndeki karşılığı haline gelmiştir. Fakat bunlar Pera'dakinden farklı olarak spontane olarak ortaya çıkmış bahçeler, kahveler, açık alanlar, konaklar gibi mekanlardır; özellikle tasarlanıp planlanmamış seyir ve gösteri yerleridir¹⁹.

Öte yandan Pera'dakinden farklı olarak erken Tanzimat döneminde Suriçi'nde tiyatro yapılmaması, bu yeni türün yönetim tarafından Suriçi için uygunsuz bulunması olmalıdır. Zira, 1850 yılında yabancı uyruklu tiyatrocunun Hazi Huke'nin Beyoğlu'nda açılan tiyatrolar gibi İstanbul Suriçi'nde de bir tiyatro binası kurarak oyun sahnelemek için ruhsat talebi Meclis-i Ahkam-ı Adliye tarafından tiyatro sebebiyle birtakım uygunsuzlukların meydana gelmesinin muhtemel olması gerekçesiyle reddedilmiştir²⁰. Suriçi'nde tiyatro mekanını yaratmaya dair çekincelerin 1860'a kadar devam ettiği anlaşılmaktadır.

12 BOA., "İ.MVL,127/3335_3," 1848.

13 BOA., "İ.HR,42/1971," 1847.

14 BOA., "İ.MVL,127/3335_3," 1848.

15 BOA., "İ.MVL,324/13828_2,5," 1855.

16 BOA., "İ.HR,143/7498," 1857.

17 Tanpınar, 1997, 278.

18 Georgeon, 2018, 115–119.

19 Georgeon, 2018, 115–119.

20 BOA., "A.DVN,57/82-A.MKT.MVL,26/33," 1850.

1860-1869 Arası Suriçi’nde Tiyatro Etkinlikleri ve Mekanları

İstanbul Suriçi’nde tiyatro yapılmasına dair rastlanan ilk izni içeren arşiv belgesi 1860 tarihlidir. Mızıkay-ı Hümayun görevlilerinden Yaver Bey’in, İstanbul Suriçi’nde tiyatro kurmak için ruhsat talebi 5 Ocak 1860’ta onaylanmış ve Suriçi’nde başka tiyatro yapılmaması şartı ile Yaver Bey’e on beş sene süreyle imtiyaz verilmiştir²¹. Bu tanımlamalar Metin And’ın tiyatro tarihi incelemelerinde ‘Gedikpaşa Tiyatrosu’ olarak geçen mekan için verdiği bilgilerle örtüşmektedir²². Öte yandan, 27 Mart 1860 tarihli belge ise bu tiyatroyu İstanbul Tiyatrosu olarak tanımlar ve ilgili 31 maddelik nizamnameyi içerir. Nizamnamede, özetle, tiyatronun Tatlıkuyu diye anılan semtte satın alınan bir arsaya inşa edilmesi öngörülmekte ve 15 sene süre zarfında sahibinin muvafakatı olmadıkça Dersaadet’te başka tiyatronun inşasına izin verilmeyeceği açıklanarak, inşa edilecek tiyatro alanında ayrıca at canbazı oynatmak için de bir alan tahsis edildiği belirtilmektedir²³. Böylece 1860’da nihayet devlet Suriçi’ni tiyatroyla buluşturmaktadır; gayrimüslim nüfus yoğunluklu Pera’daki tiyatroların bir alternatifi, Müslüman teba ağırlıklı Suriçi’nde yaratılmaktadır.

Gedikpaşa Tiyatrosu’nun yani İstanbul Tiyatrosu’nun idari yönetimine, oyuncu ve müzisyenlerine, seyircilere, zabtiye memurlarına ve usul-ü umuma yönelik kuralları, 31 maddelik 27 Mart 1860 tarihli İstanbul Tiyatrosu’na dair nizamnamede²⁴ belirtilmiştir. Söz konusu nizamnamede yeralan “*İstanbul’da inşasına ruhsat verilen tiyatronun nizamnamesinin Beyoğlu Tiyatrosu için hazırlanan nizamnameye uygun bir şekilde kaleme alındığı*” ifadesi, İstanbul Tiyatrosu nizamnamesi için, 19 Şubat 1860 tarihli Beyoğlu Naum Tiyatrosu nizamnamesinin temel alındığını gösteriyorsa da, İstanbul Tiyatrosu nizamnamesinin bazı yönleri ve Naum Tiyatrosu nizamnamesinden bazı farklılıkları dikkati çekmektedir:

Altıncı Daire-i Belediye Meclisi tarafından düzenlenmiş olan Naum Tiyatrosu Nizamnamesi²⁵ beş kısımdan oluşmaktadır. Birinci kısım genel usul ve esasa, ikinci kısım tiyatro idaresine, üçüncü kısım oyuncu ve müzisyenlere, dördüncü kısım seyircilere, beşinci kısım Şef De Surveyans şeklinde tabir olunan tiyatrodaki görevli belediye memurlarına dair maddeleri içermektedir. 27 Mart 1860 tarihinde Meclis-i Vala tarafından düzenlenen İstanbul Tiyatrosu Nizamnamesi’nin²⁶ içeriğinde ise farklı olarak beşinci kısım zabtiye memurlarına dair maddeleri içermektedir. Ayrıca bir de ek kısım vardır; burada ise tiyatro içerisine at cambazlığının icrası için yapılmış mahalın de İstanbul nizamnamesine tabi olduğu belirtilmiştir.

21 BOA., “İ.MMS,16/691_2,” 1860.

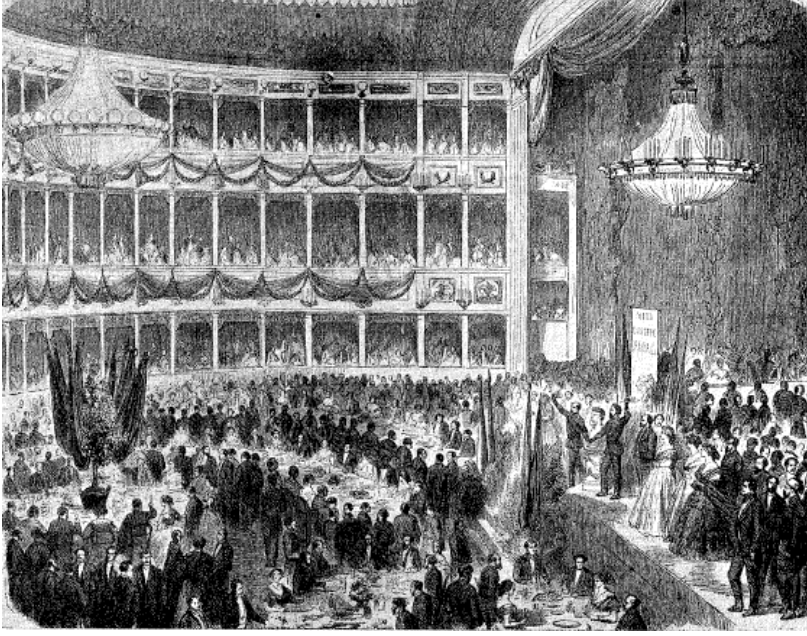
22 And, ayrıca Gedikpaşa Tiyatrosu’nun kimin mülkü olduğunu da sorgulamış; Sultan Abdülmecit’in cep katibi Ömer Bey’in tutanaklarında verdiği bilgiye göre böyle bir tiyatronun kurulması için Yaver Bey’in imtiyaz elde ettiğini belirtmiştir (And, 1976, 23).

23 BOA., İ.MMS,16/691_2, 1860.

24 BOA., İ.MMS,16/691_2, 1860.

25 BOA., HR.TO, 472/21_1,2,4, 1860.

26 BOA., İ.MMS,16/691_2, 1860.



Res. 1: İtalyanlar tarafından 1862’de Naum Tiyatrosu’nda düzenlenen bir ziyafet (1940, Anonim).

İmtiyaz verilen kişi Müslüman tebadan ve devlet görevlisi olan Yaver Bey’dir. On yıl öncesinde özel bir kişi olan Hazi Huke’nin benzer talebi reddedilmişken, Yaver Bey’e üstelik de hiçbir rekabet olmaksızın onbeş yıllık bir tiyatro mekanı tekeli hakkı tanınarak bu iznin verilmesi, devletin Suriçi gibi Müslüman Osmanlı başkentinin kalbi olan bir bölgede modern tiyatronun ve dolayısıyla modern ifade ve temsil olanaklarının devlet himaye ve kontrolünde başlatılmasını istediği ve bunun sözkonusu imtiyaz sahibi kişiye onbeş yıllık bir seyirci garantisi de sağlanarak sürekli kılınmasını amaçladığının bir göstergesidir.

Öte yandan bu ilk Suriçi tiyatro deneyimini, bu bölgedeki, Şehzadebaşı’ndaki gibi yetersiz, plansız mekanlarda süregelen biraz düzensiz gösteri faaliyetlerinden ziyade, planlı ve model bir tiyatro mekanı ve tiyatro organizasyonu yaratarak yaşatmak istediği görülmektedir. Zira, nizamnamede mekan organizasyonu ve etkinlik düzenine dair maddeler vardır²⁷ ve herşeyden önemlisi imtiyaz, tiyatroya özel bir mekan hazırlanmasını öngörmektedir. Bu noktada, Pera’daki modern tiyatro deneyiminin Suriçi’nde Müslüman tebaya da sunulmak istendiği ve özellikle Naum Tiyatrosu’nun Avrupa çapındaki başarısının Suriçi için bir model oluşturduğu görülmektedir. Fakat İstanbul tiyatrosu için mevcut Naum nizamnamesinin kapsamının genişletilmesi yerine, bir başka nizamname

²⁷ BOA., İ.MMS,16/691_2, 1860.

çıkarılması gösteri, seyir işlevi açısından merkezi otoritenin Pera ve Suriçi bölgelerini ayrı ayrı ele aldığını göstermesi bakımından önemlidir. Öte yandan, Müslüman-gayrimüslim veya yerli-yabancı seyirci ayırımına dair ipuçları veren maddeler vardır. Naum nizamnamesinde İslam dinine aykırı oyunların oynanmasına yönelik şikayetlerin olması durumunda gereğinin yapılmasına yönelik bir ibare varken İstanbul nizamnamesinde ise geleneksel ve dini temayüllere uygunluk şartı getirilmiştir. Naum nizamnamesinde seyirci dilekçesiyle oyunların uygunluğunun kontrolü ve gerek görülürse iptali mümkün kılınırken İstanbul tiyatroları için böyle bir madde konulmamıştır. Öte yandan Naum nizamnameside abonelerin frank ve diğer ahalinin kaime ile ücretlendirilmesi söz konusudur. İstanbul nizamnamesinde böyle bir ibare yoktur ve bir Osmanlı parası olan kaimeden başka bir para çeşidine değinilmemiştir. Tüm bunlardan Naum'a hem levanten hem de gayrimüslim hem de müslüman teba giderken, İstanbul Tiyatrosu'na sadece Osmanlı tebaanın gitmesi beklendiği ve özellikle dine dair içerik kontrolüyle Naum tiyatrosuna rağbet eden müslüman Osmanlı tebasının himaye edildiği anlaşılmaktadır.

İstanbul tiyatrosu nizamnamesinde içeriği hükümetçe onaylanan oyunlara izin verileceği beşinci bendde kısaca belirtilmiştir; fakat asıl kontrolün oyunların kesintiye uğramaması, ilan edildiği gün ve saatte ve sürede icra edilmesi, gerek oyuncu gerekse eşlik eden müzisyenlerin görevlerini ihmal etmemesi ve bilet fiyatları ile ilgili olduğu görülmektedir. Bunlara bağlı olarak da dikkat çekici olan konu, tiyatro etkinliğinin her iki nizamnamede aksatılmaması gereken bir kamu hizmeti gibi ele alınıyor olmasıdır. Daha da önemlisi tiyatro hizmetinin aksamaması durumları için aksatanlara, tiyatro sahibi veya oyuncusu olsun ciddi cezalar uygulanmaktadır, ki bu cezalar arasında temsilin keyfi şekilde iptali durumunda bir gece önceki hasılatın fakirlere dağıtılması dahi vardır. İki nizamnamede de tiyatronun zemin ve galeri katları için mekanın elverdiğinden fazla bilet satılması yasaktır.

Naum'a ve Pera tiyatrolarına göre İstanbul tiyatroları için başka bazı farklar da göze çarpmaktadır. Üçüncü bende göre, kadın topluluklarının rastgele tiyatroya girmesi kesinlikle yasaktır. Fakat tiyatroya etrafı rahatsız etmemek şartıyla küçük çocuklar getirilebilecektir. Yine çalışanlara özel mutfak dışında seyircilerin alışveriş yapacağı bir büfe veya restoran kesinlikle istenmemektedir. Alkollü içki satılmamaktadır. Sarhoş kişilerin tiyatroya kabulü yasaktır. Ve tiyatro ile ilişkili bir konaklama mekanı yapılması da yasaktır. Bu maddeler Naum tiyatrosu nizamnamesinde hiç yer almamaktadır. Dolayısıyla her ne kadar halka modern bir boş vakit geçirme olanağı sağlanması istense de, belli kısıtlamalara tabi ve niteliği sıkı sıkı denetlenen bir modernitedir sunulan. Tiyatro idaresi ile yapılan işlemlerde, ilan edilen oyunların değişikliğine dair düzenlemelerde, seyircilere ve oyunculara yönelik uygulamalarda, Naum Tiyatrosu belediyece tayin edilen Şef De Surveyans adı verilen sivil belediye memurlarınca denetlenirken, İstanbul Tiyatrosu ise Zaptiye Nezareti'nce tayin olunmuş zaptiye memurlarınca yani kolluk kuvvetlerince denetlenmektedir ve zaptiye her oyunda hazır bulundurulmaktadır. Bu da İstanbul tiyatrolarında merkezi kontrolün çok daha sıkı ve yerine göre sert olduğunun göstergesidir.

Nizamnamelerde tiyatro mekanı için temizlik, konfor ve güvenliğin sağlanması da önemli yer tutmaktadır. Fakat her iki nizamnameye göre de seyircilerin silah, değnek vb. ile tiyatroya girmesi, tütün içmeye mahsus olan mahallerden başka yerlerde tütün içmeleri yasaktır ve bu yasağı ihlal edenler tiyatrodan ihraç olacaktır. Tütün ile ilgili düzenleme, hassasiyetin tütün tüketimi ile değil, mekanların havalandırması ve yangın tehlikesinden uzak tutulmasıyla ilgili olduğunu ortaya koymaktadır. İstanbul tiyatrosu nizamnamesinde tiyatronun temizlik ve düzeninden idarenin sorumlu olduğu belirtilirken, Naum nizamnamesinde tiyatronun iyi ışıklandırılması ve güzel, şık bir şekilde düzenlenmiş olması gerektiği ayrı bir bent olarak yazılmıştır. Nizamnamelerde oyuncuların mahremiyetine ilişkin de madde düzenlenmiştir. Naum'a göre localardan oyunculara mahsus olan mahallere gidilecek kapılar oyun esnasında kapalı olmalı ve bu mahallere oyunculardan başka kimse girmemelidir. Belirtilen kapıların birer adet anahtarları tiyatronun nizamı için görevlendirilmiş belediye memuruna verilmelidir. İstanbul nizamnamesinde ise localardan oyunculara mahsus olan mahallere geçiş veren kapıların hiç olmaması uygun bulunmuştur.

Her durumda bundan böyle Gedikpaşa Tiyatrosu olarak anacağımız bu tiyatro kurumu ve binası Suriçi'nin sivil hayatının modernleşmesinde dikkate değer bir rol oynamıştır. Bütün bu gelişmeler devletin tiyatro faaliyetine ve mekanlarına yaklaşımına önemli bir temel oluşturmuş; Abdülaziz döneminde Suriçi'nde artık yerleşik durumdaki tiyatro faaliyet ve mekanları daha da gelişmiştir. Ahmet, 1861'e tahta çıkan Abdülaziz'in daha çok eski şark eğlencelerine düşkün olduğunu, tiyatroya pek az önem verdiğini belirtse de²⁸ devlet arşiv belgelerinden Abdülaziz'in Pera'daki tiyatro etkinliklerine desteği de devam ettirdiği görülür: Örneğin 1862'de Naum Tiyatrosu'nun imtiyaz süresi uzatılmış²⁹; 1868'de Naum Tiyatrosu'nun gaz bedeli padişah tarafından ödenmiş³⁰ ve imtiyazı beş sene süre ile uzatılmıştır³¹. Yine de Abdülaziz'in, sefeli Abdülmecid gibi Naum'daki opera temsillerine düzenli teşrif etmediği gibi, 1861-62 sezonunda Pera'daki operaların daha sönük olduğu, öte yandan 1861'den itibaren Pera'daki sahnelerde opera yerine drama kumpanyalarının daha faal olduğu; mevcut salonlara yeni küçük sahneler eklendiği ve dram, komedi, trajedi ve fars türünde ve genelde İtalyanca ve Fransızca dilinde sözlü tiyatro oyunları sahnelendiği not edilmektedir. Suriçi'ne bakıldığında ise, Gedikpaşa Tiyatrosu 1870'e kadarki dönemde gerek etkinlikler gerekse mekansal özellikler olarak gelişme içinde olmuştur.

Etkinlikler: Gedikpaşa Tiyatrosu'ndaki Gösteri ve Truplar

Gedikpaşa Tiyatrosu 1869-1870 yıllarında tiyatro binası olarak yeniden elden geçirilip düzenlenecektir ama bunun öncesinde de pek çok gösteri ve trupa ev sahipliği yapmıştır. Bunlardan Soullier Sirk Topluluğu Gedikpaşa'daki seyir faaliyetlerinin

28 Ahmet, 1934, 16.

29 BOA., İ.MVL,478/21655_6, 1862.

30 BOA., İ.ŞD,2/51, 1868.

31 BOA., İ.ŞD,10/505_19, 1868.

başlamasında birincil öneme sahiptir; hatta bu bölgede bu tip bir seyir etkinliğine talep olduğunu ortaya çıkarmıştır denilebilir. Soullier Sirk Topluluğu Türkiye'ye çeşitli tarihlerde farklı vesilelerle gelmiş, 1858'de gelişinde Münire ve Cemile Sultanların düğünü için Maslak'ta kendisi için geçici bir bina inşa edilmiştir. 1860 yılında Soullier sirkli Louis Soullier yönetiminde Taksim'de gösteriler düzenlemiştir. Hükümet Soullier'ye elmas iftihar nişanı ve imparatorluk adını kullanmak izin ve ayrıcalığını vermiştir³². 'Cambazbaşı Sülye' olarak anılan Soullier 1859 yılında sanat gösterisinde bulunmak için At Meydanı veya Gedikpaşa'da bir yer tahsisi ile ilgili dilekçe göndermiştir³³. Dilekçeye cevaben tahsis edilen yer Gedikpaşa Tiyatrosu'nun yeri olmalıdır; çünkü Ahmet, Mösyö Suliye isimli bir Fransız'ın Gedikpaşa'da bir hipodrom yaptırarak temsil ve oyun sergilediği yeri bırakıp gitmesiyle, sonradan buranın tiyatro haline getirildiğinden bahsetmekte ve bu yeri Gedikpaşa Tiyatrosu olarak adlandırmaktadır. Soullier sirkinin Gedikpaşa'daki faaliyetinin en geç 1864'e kadar devam ettiği anlaşılmaktadır³⁴.

Gedikpaşa'yı gerçek tiyatro temsilleri için ilk kullanan ise, tam bir tiyatro topluluğu olmayıp, canbazlık ortaoyunu benzeri temsiller gösteren ilk profesyonel topluluklardan olan Ohanne Kasparyan'ın kurduğu Aramyen topluluğudur. 1863 yılından 1866'ya kadar Gedikpaşa Tiyatrosu'nda çeşitli tiyatro gösterimleri yapmıştır. 1864 tarihli bir gazete haberinde Gedikpaşa Tiyatrosu'nda Aramyen topluluğunda müzisyen olarak çalışan Karabet Papazyan'ın her hafta belli günler sözlü ve sözsüz pandomima oynayacağı duyurulmuştur³⁵. Öte yandan, Tansel ise, 1867 yılında Gedikpaşa Tiyatrosu'nda yine sirk temsilleri olduğunu belirtir³⁶.

Fakat Gedikpaşa Tiyatrosu ismiyle özdeşleşmiş kişi Güllü Agop olmuştur. Agop³⁷, önceleri 1862'de Hekimyan Topluluğu ve topluluğun oluşumuna katkı verdiği Beyoğlu'nda Tokatlıyan Oteli'nin bulunduğu yerdeki Şark Tiyatrosu'nda³⁸ görev almış³⁹, 1863'te Şark Tiyatrosu'nun kapanmasıyla⁴⁰ İzmir'de Vaspuragan Topluluğu'nu oluşumunda aktif rol oynamıştır. 1863 yılı mayısında Güllü Agop, İzmir'den İstanbul'a geri gelmiş İstanbul'da sarayın da desteklemesiyle Altınduryan Kardeşler'in yeni açtığı Şark Tiyatrosu'nda 1867'de tiyatro kapanana kadar gösterimlerine devam etmiştir; sonrasında ise Güllü Agop Asya Kumpanyası topluluğunu kurmuş; topluluk Gedikpaşa

32 And, 1976, 20-21.

33 BOA., HR.MKT. / 297-7 – 0, 1275.

34 And 1864 yılı gazetelerinde "Gedikpaşa civarındaki vaki" olub mukaadema Soullier'nin icra-i lübiyyat eylemiş olduğu mahall-i mahsusta" ifadelerinin geçtiğini belirtmektedir. (And, 1976, 28.)

35 And, 1976, 24-28.

36 Tansel, 1967,74.

37 Zobu, 1958.

38 Ahmet, 1934,19.

39 And, 1976,30.

40 Ahmet, 1934, 20.

Tiyatrosu ve Üsküdar Aziziye Tiyatrosu'nda çeşitli temsiller vermiştir. 30 Aralık 1868 yılındaki bir gazete haberinden görüldüğüne göre, Güllü Agop Asya Kumpanyası adını bırakıp trubu için Osmanlı Tiyatrosu adını kullanmaya başlamıştır. Ayrıca 1868 tarihli bir gazetede Keork Karabetyan'ın Türkçe'ye çevirdiği Cesar Borgia piyesinin Gedikpaşa'daki Osmanlı Tiyatrosu'nda oynanacağı duyurulmaktadır⁴¹. İstanbul veya Gedikpaşa Tiyatrosu'nun Suriçi'nde tek tiyatro binası olmasına dair 15 yıllık imtiyaz 1868'te henüz dolmadığına göre, bu haberde adı geçen Gedikpaşa semtindeki tiyatro mekanı, farklı ve yeni bir yer olmayıp artık Osmanlı Tiyatrosu adını almış olan İstanbul veya Gedikpaşa Tiyatrosu olmalıdır. Böylelikle Gedikpaşa Tiyatrosu'nun adı Osmanlı Tiyatrosu olmuş ve 1868 yılı itibarı ile Güllü Agop'un Osmanlı Tiyatrosu trubunun sahnesi olduğu gibi burada Türkçe oyun da sahnelenmiştir⁴².

Bu süreçte çeşitli topluluklarca Gedikpaşa Tiyatrosu'nda verilen temsiller bölge halkının tiyatroya olan ilgisini ve rağbetini iyice artırmış ve tiyatronun sonraki dönemleri için önemli bir temel oluşturmuş olmalıdır. Bu başlıca Suriçi sahnesinin gelişmesinde Ermeni tebadan sanatçı ve topluluklarının özellikle önemli rol oynadığı görülmektedir. Bu noktada Gedikpaşa Tiyatrosu'nun Kumkapı'daki Ermeni cemaati mekan ve mahallelerine yakınlığı da dikkati çekmektedir.

Mekan: Gedikpaşa Tiyatro Binasının Yeri, Yapımı ve Değişimi

Ahmet, Türk tiyatrosunun gelişimine sahne olan ve zamanında Suliye Canbazhanesi ismiyle de meşhur Gedikpaşa Tiyatrosu'nun; Çarşıkapı'dan Kumkapı'ya doğru inen geniş cadde üzerinde solda köşe başında, büyük bir duvarla caddeden ve yan sokaktan ayrılmış, büyük bir avlu içinde olduğunu belirtir⁴³. Gedikpaşa'daki ilk gösteri mekanı, Soullier cambazhanesi için kurulmuştur. Sultan Abdülmecit'in cep katibi Ömer Bey'in tutanaklarında verdiği bilgiye göre, daha sonra buraya bir tiyatronun kurulması için Yaver Bey imtiyaz elde etmiş, tiyatronun yapımını Ömer Bey kendisi üzerine alıp bu yüzden zarara girmiş, sonunda Abraham Paşa'ya 5000 liraya satmıştır⁴⁴.

41 And, 1976, 31–36.

42 Agop Vartoviyen Gedikpaşa Tiyatrosu'nun sahibi ve müdürü olarak görev yapmıştır. (Ahmet, 1934, 44-50.)

43 Ahmet, 1934, 22.

44 And, 1976, 21-23. Osmanlı bürokrati ve diplomatı olan Abraham Paşa 1833'te İstanbul'da doğar, 1918'de, 81 yaşında ölür. Ermeni asıllı bir sarraf ailesinin oğludur. Asıl adı Abraham Eramyan'dır. Mısır'da Kavalalı'nın sarayında özel kalem müdürlüğü yapmış, Abdülaziz'in yakın dostu, anadili gibi Türkçe ve Arapça bilen, Fransızca konuşan Abraham Paşa, Beyoğlu sosyetesinin önemli simalarındandı. Beyoğlu'nda yaptırdığı ve Cercle d'Orient Kulübü'ne (bugünkü Büyük Kulüp) kiralamış olduğu konak ile Büyükdere'deki Kocataş Yalısı dönemin en görkemli yapılarındandı (Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, 2008). Abraham Paşa'nın 1890'larda da seyir ve eğlence sektöründe yatırımlarla ilgilendiği bilinmektedir. 1894 Nisan'ında Levant Herald gazetesi haberine göre, Abraham Paşa, sahibi olduğu Pera'daki Cercle d'Orient Kulübü binasının arkasındaki geniş arsada yapılmak üzere mimar Vallaur'y'e bir konser ve opera salonu, ön tarafına da kiralanmak üzere iki apartman projesi yaptırmıştır (Kula Say, 2016).



Res. 2: Gedikpaşa Tiyatrosu'nun yeri orijinal 19.yüzyıl İstanbul haritası üzerine yazar tarafından belirtilmiştir (Ayverdi, 1958, 30).

İsmi her ne kadar tiyatro olsa da Gedikpaşa Tiyatrosu'nun önceleri tiyatro programıyla örtüşmeyen tasarımsal özellikleri olmuş olmalıdır; çünkü önceleri bina cambazhaneydi ve yeniden yapımında finansal sıkıntılar yaşanmıştı. And'ın aktarımıyla Stepanyan ilk onarımın 1867 yılında yapıldığını, 1870 yılında ise dış görünüşü değiştirilmeden tekrardan yapıldığını belirtirken, Ahmet, 1868 – 69 yıllarında binada gerekli tadilatların yaptırılarak Gedikpaşa Tiyatrosu (Osmanlı Tiyatrosu)'nun tiyatro binası haline çevrildiğini ifade etmektedir. And'a göre, Gedikpaşa veya Osmanlı Tiyatrosu binasında ilk düzeltim ve onarımlar Güllü Agop yönetiminde yapılmaya başlanmıştır; ama Gedikpaşa Tiyatrosu'nda temsil seyretmiş Murat Efendi takma isimli bir şahıs aslı sirk olan binanın yapılan tadilatlara rağmen sirk görünütüsünden kurtulamadığını belirtmektedir⁴⁵.

Tiyatronun eski bir ilanda görülen dış perspektifi (bkz. Res. 3) ile başka bir çizimde (bkz. Res. 4) görülen iç mekan betimlemesi de tamamen farklı karakterdedir. Bunların ilki yapının sirk özellikleri taşıdığı ilk dönemine aitken, ikincisi 1868-69'daki kapsamlı tadilat sonrasına ait olmalıdır. İlanda dış cephesi yuvarlak kemer dizisiyle oluşturulmuş çadır benzeri bir ana kütle olan tiyatro ile yanında konumlandırılmış beşik çatılı dikdörtgen bir ek yapı görülmektedir; iç mekan çizimi ise farklı bir tasarımsal kurgudur. İlandaki kütle tiyatronun bilinen planı (bkz. Res. 6) ile de uyumsuzdur.

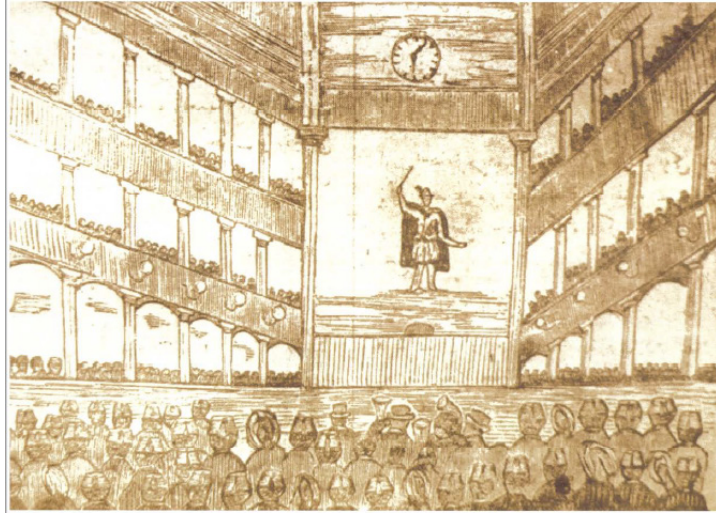
27 Mart 1860 tarihli İstanbul Tiyatrosu'na dair ve önceki Naum Tiyatrosu nizamnamesi model alınarak hazırlanmış nizamnamede belirtilen hususların mekansal karşılıkları ancak 1868-69'daki tadilatta karşılanmış olmalıdır.

45 Ahmet, 1934, 22; And, 1976, 23–24.

Res. 3:
Gedikpaşa'da
bulunan Osmanlı
Tiyatrosu'nun ilanı
üzerindeki tiyatro
binasının resmi
(Ahmet, 1934, 22).



Res. 4:
Gedikpaşa
Tiyatrosu'nun içini
gösteren bir çizim
(Sevengil, 1968, 103).



Nizamname maddelerinde olduğu gibi tiyatro bina tasarımı ve yapımında da model alınmış olduğu düşünülen Naum Tiyatrosu binasının özellikleri de yeni yapılan Gedikpaşa Tiyatrosu mekanını değerlendirmek açısından incelenmeye değerdir. Naum Tiyatrosu ilk yapımından sonra iki kez yangın geçirmiş ve iki kez tekrar yapılmış,

1870'deki üçüncü ve son yangına dek faal olmuştur⁴⁶. En başta, Selim Nüzhet Gerçek'e göre, Beyoğlu'nda tiyatro inşa etmek amacıyla uygun bir yer bulamayan Naum'un ahırdan dönüştürdüğü bir mahaldir ve Naum 1844'te devlete dilekçe vererek bu uygunsuz mahal yerine ahşap bir tiyatro yaptırma arzusunu belirtmiş ve gerekli izin verilerek Hristaki Pasajı denilen yerde tiyatro binasını açmıştır⁴⁷. Can bu sarayın büyük desteğiyle yapılan bu ahşap tiyatronun İtalyan operası şeklinde bir salonu, kat kat locaları ve büyük bir padişah locası olduğunu belirtmektedir⁴⁸. Bu ahşap tiyatro yapısının yanması üzerine tiyatrocunun Naum yerine yeni kagir bir tiyatro inşa etmek için 1847'de ruhsat ve yardım talep etmiş ve kendisine para yardımı yapılmıştır⁴⁹. Bu tiyatro binası muhtemelen Gaspere ve Guiseppe Fossati kardeşlerin tasarım projesi ile⁵⁰ (bkz. Res. 5) William James Smith adlı İngiliz mimar tarafından inşa edilen üçüncü Naum Tiyatrosu'dur⁵¹ ve padişah izni ile 1848 yılında temsillere başlanmıştır⁵². 1851 sonrasında da yapıda oluşan çatıya dair sorunlar ve kısmi yangın hasarları nedeniyle bir veya birkaç kez mimar Smith eliyle bazı tamir ve müdahaleler yapıldığı, iki kat eklendiği anlaşılmaktadır⁵³. Her durumda yapı 1860 nizamnamelerinden önce biçimlenmiştir. 1862'de tiyatrodaki Garibaldi onuruna verilen şöenin gravürü bu son haline ait olmalıdır (bkz. Res. 1). Selim Nüzhet Gerçek'in "Üç Naum Tiyatrosu" adlı gazete makalesinde yapı ile ilgili betimlemeler yer alır. Betimlemelere göre yapı at nalı biçimindedir. Kartonpiyerlerle süslü ve beyaz üzerine yaldız boyalı çevresi ve tavanın ortasında asılı bir kristal avizesi vardır. Geniş ve derin sahnesinin karşısında altın saçaklı kırmızı kadife perdelerle süslenmiş padişah locası bulunmaktadır⁵⁴.

Naum Tiyatrosu ile ilgili başka bilgiler Refik Ahmet'in aktardığı biçimi ile diğer bir gazete haberindedir⁵⁵. Habere göre opera icrasına başlanacak tiyatrodaki fasıllar arasında sigara içmek veya kahve gibi çeşitli içecekler tüketmek üzere bir oda tahsis olunmuştur ancak bu mahalde yer alan oturma alanları ücrete tabi olmasına rağmen oldukça rahatsızdır.

Fossati tasarımı ve Smith eliyle inşa edilmiş kagir Naum tiyatrosunun iç tezyinatı İtalyan asıllı sanatçılar tarafından ahşap olarak yapılmıştır⁵⁶. Cadde üzerinden üç yuvarlak kemerli kolonadlı bir ana girişten kare planlı bir fuayeye, ardından iki taraflı üst kat

46 Can, 1993, 52-53.

47 Gerçek, 1942.

48 Can, 1993, 52-53.

49 BOA, İ.MVL,90/1830_3, 1847.

50 Casa ve Palumbo, 2016, 333-349.

51 Aracı, 2010, 107; Topçubaşı Çilingiroğlu, 2016, 206-211.

52 1848'de yeni tiyatro binasında padişah izniyle temsiller başlamıştır. (BOA, İ.MVL,127/3335_3, 1848.

53 Topçubaşı Çilingiroğlu, 2016, 206-211; Can, 1993, 52-53.

54 Gerçek, 1942.

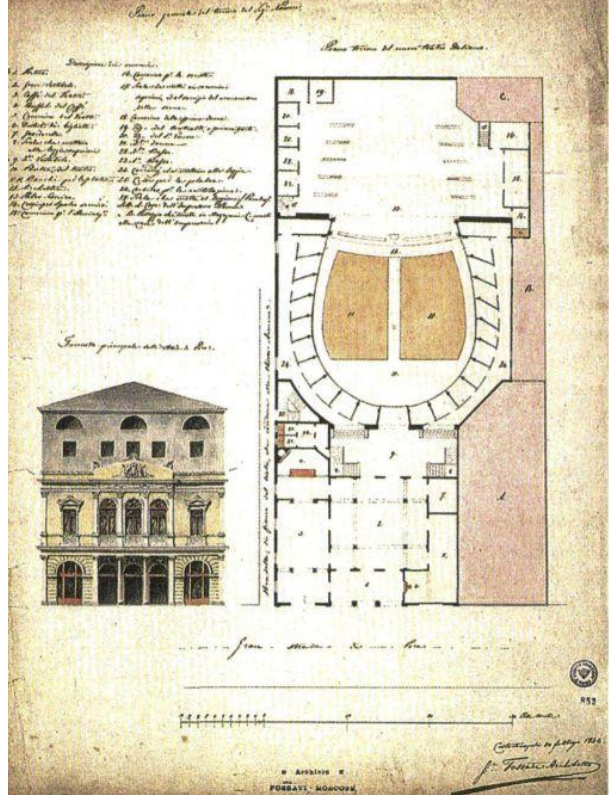
55 Ahmet, 1934, 11-16.

56 Can, 1993, 52-53.

localara çıkan merdivenlerin yer aldığı bir hole ve nihayet geniş bir parter, derin bir orkestra ve sahneye sahip atnalı biçimindeki ana salona geçilmekteydi. Giriş cephesinde armalı bir alınlık bulunmaktaydı. Zemin katta ayrıca sokaktan ve fuayeden ulaşılan bir kafe ve büfesi ile gişe, vestiyer ve tuvaletler yer almaktaydı.

Sahne gerisinde iki katlı olarak soyunma odaları bulunuyor; yapının sağ duvarı boyunca müdür dairesi uzanıyordu. Yapının giriş bölümü iki kat; parter, localar ve sahneyi içeren kısmı ise dört kattı. Bu ilk yapımda tiyatronun 1200 kişi kapasiteli olduğu ve salonun her yerinden sahnenin rahatça görüldüğü, akustiğin oldukça iyi olduğu, salonda beyaz zemin üstüne altın varak süslemeler, tavanda madalyon çerçeveler içinde ünlü bestecilerin resimleri, tavanın ortasında 42 mumlu bir kristal avize bulunduğu, üç katlı olan çok konforlu localarda ise altın sarısı dökme demirler ve kırmızı mefruşat kullanıldığı anlaşılmaktadır. Sahnenin tam karşısındaki ve caddeden özel bir merdivenle çıkılan bir salon yoluyla ulaşılan loca padişaha aitti⁵⁷. Revizyonlar sonrası durumu yansıtan 1871 tarihli Naum tiyatrosu betimlemesinde ise dört loca katı olduğu; sahnenin karşısında ikinci ve üçüncü kat hizalarında ve üç loca genişliğinde padişah locası bulunduğu, 68 kişilik üç sıralı orkestra bölümün, 1000 seyirci kapasitesinin olduğu bilgisi verilmektedir⁵⁸.

Gedikpaşa Tiyatrosu'ndaki kapsamlı tadilat sonrasında karşılık geldiği düşünülen çizimlere baktığımızda ise (bkz. Res. 4, Res. 6), tiyatro binası kapısının doğrudan caddeye açılmayıp yapının bir bahçe içinde olduğu ve bu bahçenin de cephe verdiği iki



Res. 5: G. Fossati, Yeni İtalyan Tiyatrosu, 1846 (Casa ve Palumbo, 2016, 333-349)

57 Aracı, 2010, 108-110.

58 Garnier, 1871, 425-426.

sokak köşesi pahlanarak açılan bahçe kapısından sokağa bağlandığı görülmektedir. Bu bahçe içinde iki ayrı yapı uzun kenarı yan sokağa cepheli dikdörtgen planlı gazino yapısı ve arka sokağa yanaşık konumlanmış düzensiz çokgen planlı büyük tiyatro yapısıdır ve ikisinin ayrı giriş kapıları vardır.

Gedikpaşa Tiyatrosu'nun tadilat sonrası durumuna ilişkin detaylı bilgilere babası Gedikpaşa Tiyatrosu'nun sermayedar ve ortaklarından olan Edirneli Doktor Rıfat Bey'in Gedikpaşa Tiyatrosu hakkında genç müzikolog Köse Mihalzade Mahmut Ragıp Bey'e yazdığı özel bir mektupta rastlanmaktadır. Mektupta verilen bilgilere göre tiyatroya örme direkli ve fenerle aydınlatılmış bir kapıdan girilmektedir. Sol tarafında bilardoların dizili olduğu diğer tarafında kitapların ve gazetelerin bulunduğu pek çok camlı camsız levhayla tefriş edilmiş bir gazino bulunmaktadır. Gazinoda oyunlardan önce alaturka saz çalınmaktadır. Haricen ahşap olarak inşa olunmuş tiyatro üç katlı localardan oluşmaktadır. Yukarısında kubbe vari bir avize asılı olup, sahnenin mukabilinde perdeleri kapalı duran padişaha mahsus büyük bir loca vardır. Mermer direkli kapılara sahiptir ve mermer merdivenlerle sirküle olmaktadır; parter kısmı sıra sıra kanepe ve koltuklarla döşenmiştir.⁵⁹

Tiyatroda temsil seyretmiş Murat Efendi takma adlı Franz Von Werner ise, Gedikpaşa Tiyatrosu'nun fuayesinin avluda bir cam verandanın altında yer aldığından, burada oturanların elinde nargile, çubuk ve kahve fincanı görüldüğünden, aslı bir sirk yapısı olarak inşa olunmuş tiyatronun yapılan değişikliklere rağmen sirk görüntüsünden kurtulmadığından, anfi biçiminde çok geniş olduğundan ve localara giden döşemelerin eğri büğrülüğünden bahsetmektedir⁶⁰.

Gedikpaşa Tiyatro binasının girişini, Naum ile karşılaştığımızda fuayesi ve ayrı bir holü olmadığı, girişte oldukça küçük holden ana salona yanlardaki görece dar koridorlardan localara geçildiği ayrıca içinde bir büfe alanı olduğu görülmektedir. Murat Efendi'nin anlatısından bahçede veya avluda cam örtülü yarıaçık bir alanın fuaye ve tütün içme alanı olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır. Gedikpaşa'da temsil öncesi kullanılan asıl alanın fuaye değil bahçedeki gazino ayrı yapısı olduğu, burasının iyi ışıklandırılmış, oldukça büyük, temsiller öncesi alaturka müzik dinletisi olan, kütüphane ve bilardo masaları olan sosyalleşmeye müsait bir mekan olduğu; olasılıkla temsil saatleri dışında da kullanılabildiği anlaşılmaktadır. Öte yandan tiyatro alanı bahçe kapısının da tiyatro binası girişinin de fenerler, mermer sütunlar gibi detaylarla şık ve özenli bir tasarımı olduğu anlaşılmaktadır. Tiyatro salonunun atnalı planı, seyirci koltukları arası dolaşımın ortadan olması, üç katlı kırmızı kadife döşeli localar, sahnenin tam karşısında padişah locası olması ve ortada asılı görkemli avize, Naum Tiyatrosu salonu ile büyük benzerlik gösterir. Tiyatro sahnelerinin oldukça derin ve gerisinde oyunculara ait odaların ve bu kısmın da bahçeye çıkan ayrı bir kapısının olduğu görülür. Naum'dan farklı olarak, bu tiyatronun olasılıkla sadece sözlü tiyatro oyunları için düşünüldüğü, opera temsili planlanmadığı için sahne önünde bir orkestra alanı yer almaz. Tiyatronun iç mekan perspektif çizimi

59 Ahmet, 1934, 11-16.

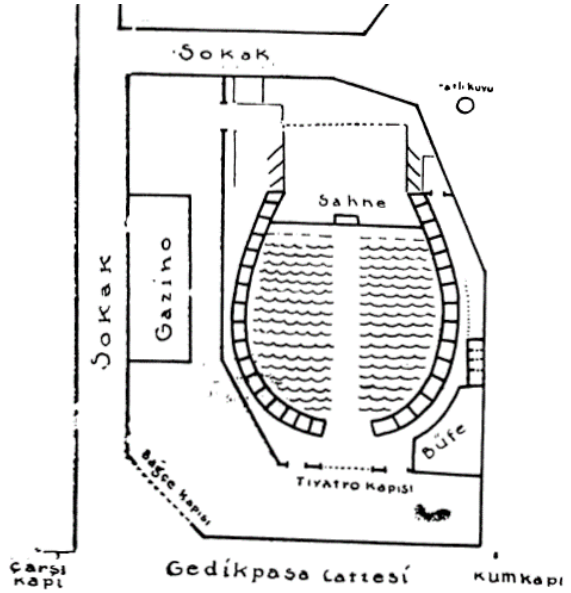
60 And, 1976, 28.

(bkz. Res. 4) sütun kemer dizileriyle ayrılmış üç katlı çepeçevre locaları ve yükseltilmiş sahne kotunu ifade etmektedir. Anlatılardan localara giden sirkülasyon mekanlarının Namum'daki kadar geniş ve konforlu olmadığı anlaşılmaktadır. Planda sahne gerisi tam işlenmediğinden locadan soyunma odalarına erişimin nizamnameye göre yapıp yapılmadığı görülememektedir.

1869 Sonrası Suriçi'nde Tiyatro Etkinlik ve Mekanları

And, 1869 yılında Güllü Agop'un Osmanlı Tiyatrosu Trubu'nun, oyun dağırının belirlenmeye başlaması, sanatçı kadrosunun saptanması, tiyatronun kamuoyunda tanınması, seyircinin tiyatroya olan talebinin artması ile birlikte her bakımdan kurumsallaştığını belirtir⁶¹. Bu kurumsallaşmanın 1869'daki tiyatro binası tadilatıyla da ilgisi olmalıdır. Ahmet, buranın Osmanlı'da tiyatronun kökleşmesini isteyen birkaç Türk aydını tarafından 1868-1869 yıllarında gerçek bir tiyatro haline getirildiğini aktarmaktadır. Ali Bey ve arkadaşları Güllü Agop'a tiyatronun sahip ve müdürü olmak üzere teklif götürmüştür. Bu teklifi kabul eden Güllü Agop, Gedikpaşa'da artık Türkçe temsiller vermeye başlamıştır⁶².

Öte yandan 1869 sonrası, Osmanlı yönetici ve aydınlarının tiyatro konusundaki motivasyon ve enerjilerini Pera'dan çekip tamamen Suriçi ve Gedikpaşa'ya yoğunlaştırdığı dönem olmuştur. Bu konudaki ilk gelişme sadrazam Ali Paşa'nın insiyatifi ile Pera bölgesinde de bir tiyatro inşa etme girişimi ile ilgilidir. 28 Aralık 1869 yılında Darülfünun'dan Ali Suavi Efendi, Ali Paşa adına ve onun verdiği yetki ile birkaç yüksek görevli ve Türk, Rum, Ermeni ve Bulgar'dan oluşan bir heyetle toplantı yaparak, Tiyatro-yu Sultani isimli bir tiyatronun kurulması için 6. Daire bölgesinden (Galata-Beyoğlu bölgesi) arazi istemişse de, girişim sonuçsuz kalmıştır. İkinci ve daha



Res. 6: Gedikpaşa Tiyatrosu'nun planı (Ahmet, 1934, 23.)

61 And, 1976, 28.

62 Ahmet, 1934, 11-16.

önemli gelişme ise, bundan sadece altı ay sonra, 5 Haziran 1870’de meydana gelen Pera yangınıdır; pek çok bina ve tiyatro ile beraber ünlü Naum Tiyatrosu’nu da yok etmiştir. Bu nedenle Naum Tiyatrosu’nda gösteri yapan truplar da dahil Beyoğlu tiyatro toplulukları, Gedikpaşa Tiyatrosu’nda temsiller vermeye başlamıştır⁶³; böylece Pera seyircisinin de Suriçi’ne gelmesi sözkonusu olmuştur. Yangın sonrası Naum Tiyatrosu yerine sahibi Mişel Naum operanın yanısıra otel, kulüp ve mağazaları da içeren bir ticari kompleks inşa etmek istemiş; bu kurumlar üzerinden devletin de kar edebileceğini düşünerek devletten yardım talebinde bulunmuştur ancak beklenen yardım alınamamış ve arsa üç yıl enkaz halinde beklemiştir. Böylece Beyoğlu’nun en önemli opera tiyatro merkezi 1870 yangınıyla yok olmuş ve yenisinin yapılması için devlet yardımcı olmamıştır⁶⁴.

Yangın olayını takibeden ve tiyatro ile ilgili çok önemli bir başka gelişme ise, Gedikpaşa veya Osmanlı Tiyatro Binası’nın Suriçi’nde 15 yıl boyunca tek tiyatro binası olma imtiyazı süresi henüz bitmeden, 7 Haziran 1870’te münhasıran Güllü Agop’a tanınan on yıl süre ile Türkçe oyun oynatma imtiyazıdır⁶⁵. Böylelikle Güllü Agop’un Osmanlı Tiyatro Trubu, Pera seyircisi de dahil olmak üzere verilen Türkçe oyun oynatma imtiyazı ile İstanbul’daki tüm halka hitap etme gibi bir sorumluluk ve kazanım elde etmiş ve bir Suriçi sahnesi, tiyatro temsilleri açısından Pera’ya rakip olmuştur. Güllü Agop’a verilen Türkçe oyun oynatma imtiyazı 11 maddelidir: Buna göre; telif ve tercüme Türkçe dilinde dram, tragedya, komedy ve vodvil türünde eserlerin oynanması üzere 10 sene süreyle imtiyaz verilmiştir ve bu imtiyaz opera gibi şarkı ile icra olunan oyunları kapsamamaktadır; mevcut olan veya sonraları açılacak olan başka tiyatrolarda dram, tragedya, komedy ve vodvil türündeki oyunların Türkçe olarak icrasına izin verilmeyecektir; tercüme veya telif Türkçe eserler Şehremaneti’nden ruhsat alınarak oynatılacaktır; Üsküdar’da 6 ay içinde⁶⁶; Galata, Tophane ve Beyoğlu taraflarında 3 sene zarfında, Suriçi İstanbul’unda 6 ay içinde tiyatro açılması gereklidir, açılmazsa tekel kaldırılacaktır. İmtiyazlar Üsküdar, Galata, Tophane ve Beyoğlu tiyatroları için 1880’e dek, Suriçi için ise 1885’e dek sürecektir.

Bu şartları içeren imtiyazın Tanzimat edebiyatını geliştirici, tiyatrocular kadar Türk dilinde eser veren yazarları ve çevirmenleri de destekleyici yönü dikkat çektiği gibi, genel olarak Türkçe’ye dair ortak, paylaşılan kültür öğelerini artırmak ve bunların halka sunulacağı mecraları yani tiyatro mekanlarını da çoğaltarak yaygınlaştırmak gibi bir amacı olduğu görülmektedir. Bir başka deyişle, modernleşmekte olan toplum için, özellikle de bu sırada Batılı kültür öğelerine farklı oranlarda erişerek ayrışan toplum katmanları için, milli dil, milli kültür ile üretilmiş tiyatro oyunları aracılığıyla tekrar bir

63 And, 1976, 28.

64 Aracı, 2010, 374.

65 BOA., “İ.ŞD,18/777,” 1870.

66 Güllü Agop’a Türkçe oyun temsili için imtiyaz verilmesini talep eden dilekçe metninde “İstanbul’da Gedikpaşa’da ve Üsküdar’da Bağlarbaşı’nda mevcut olan tiyatrolar” ifadesi dikkati çekmektedir. (BOA., “İ.ŞD,18/777,” 1870)

bütün oluşturmalarına vesile olacak haberleşme mecraları yaratılmaktadır⁶⁷. Bu anlamda, Güllü Agop'a önemli bir görev verilmiştir.

Bunlara karşılık gerek devlet bu tiyatro arzının ve mecralarının yaratılmasını ve sunulmasını tamamen serbest de bırakmamaktadır. Tiyatro oyunlarının konu ve içeriklerine dair daha sıkı bir kontrol uygulanması sözkonusudur, altıncı maddeye göre tercüme veya telif eserler öncelikle Şehremaneti'ne verilip ruhsat alınacak, sonra temsili gerçekleşebilecektir. Güllü Agop'un vereceği temsillerin içeriklerine yönelik kısıtlamalar 1870 yılında çıkan bir gazete haberine de konu olmuştur: *Her halde adab-ı umumiyyeye hizmet eylemek ve din ve mezhep ve politikaya dokunmamak üzere Gedikpaşa Tiyatrosu'na Babiali canib-i samisinden ita-yı imtiyaz olunmuş ise de mezkur tiyatro müdürü Agop Ağa geçen gece Hazret-i Musa ile Firavun kıssasını oynattığı işitildiğinden merhum derhal Şura-yı Devlet'e celp ile tekdîr ve bir daha bu makule oyun oynatmaması ekiden emr ü tenbih buyurulmuştur*⁶⁸. 1873 yılında ise tiyatro içeriklerine yönelik olarak tiyatro eserlerinin Maarif Meclisi tarafından denetlenmesi ve onaylandıktan sonra temsiline izin verilmesine dair bir ek karar alınır⁶⁹.

And, bu çok önemli imtiyazlara rağmen Güllü Agop'un Osmanlı Tiyatrosu'nun 1876-1877'den yani 1. Meşrutiyet ve ardından gelen II. Abdülhamid döneminden başlayarak gerilemeye başladığını belirtmektedir. 1880 yılında da Güllü Agop'un imtiyazı sona ermiş ve Türkçe tiyatro oynamak isteyen kumpanyalar serbest bırakılmıştır. 1881 yılında tiyatroyu geliştiremediği ve oyuncularına ödeme yapamadığı için Güllü Agop tiyatrosunun yönetimini Mınakyan'a⁷⁰ bırakmış; ardından 25 Ekim 1882 yılında saraya intisap etmiştir. 1884 yılında el değiştirerek Tomas Fasulyeciyan'ın yönetimine geçen tiyatrosunun aynı yıl yıkıldığı bilinmektedir⁷¹.

1880 ve sonrasında Gedikpaşa Tiyatrosu ortadan kalksa da Suriçi'nin tiyatro açısından canlılığı artarak devam etmiştir. Güllü Agop'un imtiyazı sona erip tiyatro oynamak ve Türkçe icra etmek isteyen kumpanyalar serbest bırakılınca tiyatro yaşamı Gedikpaşa'dan yakınındaki Şehzadebaşı'na kayarak, bölge yeni bir canlılık kazanmıştır⁷². Bu durum sayıları giderek artan Şehzadebaşı tiyatrolarını öven, Gedikpaşa Tiyatrosu'nun artık talep bulmadığını belirtilen gazete haberlerinde de gözlemlenebilmektedir⁷³.

Suriçi'nde Vezneciler-Şehzadebaşı yolunun Onaltımart Şehitleri (şimdiki 15 Temmuz Şehitleri) ve Dedeefendi caddeleriyle birleştiği noktalar arasında kalan

67 Mardin, 1991, 25-27.

68 And, 1976, 28.

69 BOA., "MF.MKT,13/48," 1873.

70 Mınakyan 8 Mayıs 1912 yılında devlet tarafından taltif edilmiş, kendisine Altın Sanayi Madalyası verilmiştir (BOA., "İ.TAL , 478/42," 1912)

71 And, 1976, 28.

72 Tosun, 1994, 367-368.

73 And, 1976, 28.

Direklerarası önemli bir eğlence aksı haline gelmiş⁷⁴, özellikle Ramazan eğlencelerinin vazgeçilmez bir kentsel mekanı ve tiyatronun da İstanbul'daki merkezi olmuştur. Yüzyıl sonuna gelindiğinde Suriçi'nde seyir ve eğlence sözkonusu olduğunda Direklerarası ve Şehzadebaşı başı çekecektir ve hem geleneksel hem de modern ve Batılı seyirleri barındırmaktadır⁷⁵. Beyazıt, Süleymaniye, Şehzadebaşı, hatta Fatih gibi selâtin camilerinin çevrelediği, daha doğrusu bu ibadethâneleri birbirine bağlayan ana yolun ortasından geçtiği bir yer olduğu için özellikle Ramazan aylarında yoğunlaşan şehrin gece hayatının sürdüğü başlıca hatta tek yer olma özelliğine sahip Direklerarası'nda Temâşâhâne-i Osmânî, Hayalhâne-i Osmânî, Eğlence-i Osmânî gibi Türk tiyatro tarihinde önemli yerleri olan topluluklar ve Küçük İsmâil, Hamdi Efendi, Kel Hasan, Abdi Efendi, Peruz Hanım gibi ilk tiyatro oyuncularını gösterimlerine devam etmiştir⁷⁶.

Böylece her ne kadar Gedikpaşa Tiyatrosu yokolduysa da, Suriçi'nde modern ve özellikle de Türkçe sözlü tiyatro seyrini ve buna dair yaşantıyı Müslüman Osmanlı tebasına tanıtmak ve tiyatroya dair bir talep yaratmak misyonunu yerine getirmiş bulunuyordu. Gedikpaşa Tiyatrosu sirkten dönüştürme de olsa başından itibaren tiyatro seyri ve temsiline hizmet eden bir mekandı ve özellikle tadilattan sonraki haliyle, mimari olarak bu bölgede dikkat çeken bir mekan organizasyonuna sahipti; kulis, sanatçı girişi, fuaye, yangın çıkışları, şano, parter ve localar gibi tiyatro işlevine özel mekanları içeriyordu. Önceleri Suriçi tiyatro seyir mekanları öteden beri geleneksel halk tiyatrosunun karagöz, kukla, meddah, orta oyunu gibi öğelerine evsahipliği yapmış kahvehanelerle sınırlıyken, Gedikpaşa deneyimi sonrasında müslüman Osmanlı tebası da artık özelleşmiş bir tiyatro mekanını kullanma görgü ve keyfini yaşamış bulunuyordu.

Suriçi'nde tiyatronun merkezi yer değiştirirken kahvehaneye geri dönüş olmadıysa da Gedikpaşa'daki mekan organizasyonu korunamamıştı ama kamuoyunun beklentisinin tiyatroya özelleşmiş nitelikli mekan olduğu anlaşılmaktadır: Refik Ahmet'in aktardığı Maarif Mecmuası'ndaki 31 Mart 1308 (1892) tarihli imzasız bir eleştirel makalede Gedikpaşa'dan sonra Şehzadebaşı'nda tiyatro kuran Mınakyan'ın tiyatrosu ile ilgili olarak; tiyatronun hiçbir mahalinde menfez bulunmadığından içilen sigara dumanının rahatsız ettiği, mevkilerin sıklığından ötürü herhangi bir mevkiye oturan kişinin bir daha dışarı çıkmasının mümkün olamadığı, şano tertibatındaki aksaklıkların fazlaca olduğu şeklinde eleştiriler yer almaktadır. Maarif Mecmuası'nın aynı tarihli yayımında Hasan'ın tiyatrosu Orta Oyunu'nun perde eklenmiş biçimi olarak eleştirilmektedir. Handehanei Osmani Tiyatrosu'nda menfez yoktur, Kukla tiyatroları ve Osmanlı opera kumpanyasının temsil verdiği yerler ise toprak ve rutubettir. Gülünçhane-i Osmani kumpanyası ise bunların hepsinden çok daha fazla sağlığa zararlı bir mahalde temsil vermektedir⁷⁷.

74 Georgeon da Şehzadebaşı bölgesinin 1880'lere doğru iyice rağbet gördüğünü belirtir (Georgeon, 2018, 115-119).

75 Gürbüz, 2020, 89.

76 Tosun, 1994, 367-368.

77 Ahmet, 1934, 11-12.

Görülüyor ki, 1880 sonrası Suriçi'nde faal olan tiyatrolar genel olarak salaş, düzensiz, sağlık ve güvenlik açısından yetersiz mekanlarda etkinliklerini sürdürmüşlerdir. Menfezlerinin olmaması; alanın darlığı, mevkilerin sıklığı, koltukların ayırılması üzere verilen akçelerin işlevsizliği, şano tertibatındaki eksiklikler, mahallerin döşemelerinin toprak olması, rutubet, gaz kokusundan muzdarip olunması şikayet konusudur⁷⁸. 1860 ve 1870 yönetmeliklerine uymadıkları ve denetlenmedikleri açıktır. Ama bir yandan da yine de büyük rağbet görmekteyler. Bu değerlendirmeler bize 1880 öncesi devlet desteği ve kontrolüyle Suriçi'ne sunulan tiyatro faaliyet ve mekanlarının bu bölgede hatırı sayılır bir temel yarattığını ve 1880 sonrası devlet desteksiz ve kendi başına kalsa da yine de ciddi bir rağbetle ve artık tiyatroya özel mekanlarda sürebildiğini gösterir. Bu noktada, himayesiz kalmış ama öte yandan da artık yönlendirmesiz ve serbest olan geç Osmanlı tiyatro faaliyetinde, geleneksel mekan ve içeriğin, modern tiyatro kültürü ve mekan özellikleriyle karılarak kentsel bölgenin ve toplumun tercih ve olanaklarına göre tiyatro mekan ve sunumları oluştuğu görülmektedir.

Suriçi Tiyatroları, Gedikpaşa ve Modernleşme

Tiyatro Osmanlı modernleşmesinde, gerek yönetime gerekse topluma yeni ve etkili bir iletişim olanağı sunmaktaydı. Bu bakımdan, mekansal özelliklerinin ve kullanımının değişimine koşut olarak Müslüman teba ağırlıklı Suriçi'ndeki Gedikpaşa Tiyatrosu'nda tiyatro etkinliği ile halka sunulan modernite kavramları ve bu sunuşlara bağlı gelişen olayları incelemek, Osmanlı yönetiminin ve toplumunun modernleşme süreciyle yüzleşmesinin sonuçlarını bir ölçüde irdelememize vesile olur. Çeşitli tarihsel olgularla da destekleneceği üzere bunlar arasında ortak bir kültür dili oluşturmak, bireysel haklar ve vatandaşlık fikrini geliştirmek, propaganda yapmak, seküler kavramları ortaya koymak ve kadına sosyal hayat ve kültür hayatında yeni ve daha kapsamlı roller vermek konuları öne çıkmaktadır:

Suriçi'ndeki Osmanlı tebasına sunulan tiyatro olanağı hızla benimsenirken, yönetimin bu noktada, on yıllık bir imtiyazla, Türkçe temsiller vermek üzere tiyatroların çoğaltılmasını teşvik etmesi, sözkonusu olanağı özellikle Türkçe dilinde haberleşme haline getirmek istediğini gösterir, ki bu iki taraflı işlemektedir: Hem bu yeni olanağa milli bir ortak payda sağlandığında toplumca daha çok rağbet görebilecek; hem de bu yeni ama cazip ve çok rağbet gördüğü için etkili modern haberleşme mecrası Türkçe olunca toplumun milli ortak kültürünü zenginleştirecektir. Kısacası bu durum devletin bir modernite projesi olarak da okunabilir. Sonuçta, Güllü Agop'a verilen bu imtiyazın Türkçe tiyatro temsillerini, Türkçe edebiyatı desteklediği, Suriçi'nde hatırı sayılır bir Osmanlı tebası seyirci talebi yarattığı ve Türk Tiyatrosu için önemli bir basamak oluşturduğu bir olgudur. Kaldı ki, tiyatrodaki Türk dilinin doğru kullanılması konusunu Osmanlı aydın ve yazarları da sahiplenmiştir. Örneğin, basında tiyatroların en çok eleştirilen konularından biri Ermeni veya Türk sanatçıların kötü telaffuzlarıdır. Bunu düzeltmek üzere, ilk önemli adım da Güllü Agop'un Osmanlı Tiyatrosu'nda atılmıştır. 1873 yılında

78 Gürbüz, 2020, 105.

bir gazete haberinde Gedikpaşa Tiyatrosu'nun yeniden örgütleneceği Suriye valisi Raşit Paşa başkanlığında, Namık Kemal, Halet Bey, Ali Bey ve Güllü Agop'tan oluşan bir kurulun çalışmalarına başladığı duyurulmuştur. Sonradan Sadrazam Mithat Paşa'nın Güllü Agop'un tiyatrosuna oyun seyretmeye geldiği bilinmektedir⁷⁹. Bu çalışmalar ve Türkçe tiyatroya üst düzey yetkililerin rağbeti, Türkçe'yi bir ortak kültür dili olarak geliştirme çabasının samimiyetini görünür kılmaktadır.

Tiyatro, Tanzimat Fermanı ile yenilenen birey-toplum, toplum-devlet ilişkisinde, saf mutlakiyetçi bir yönetim sistemi yerine yasalara ve hukuka dayalı ve mümkün olduğunca keyfi olmayan yapının öngörülmesi, *kul statüsünden kurtuluş* fikri⁸⁰, bireysel haklar ve vatandaşlık kavramını da iki şekilde toplum gündemine getirmektedir. Bunların ilki geleneksel tiyatro ve mekanlarından özelleşmiş mekanlarında sergilenen organize tiyatro etkinliğine geçişin halkın boş zamanlarını geçirebileceği ve bunu yaparken de sosyalleşebileceği sürekli mevcut bir mekan ve seçenek sunması ile ilgilidir. Boş zamanında eğlenme etkinliği sultanın kent içinde düzenleyebileceği tören ve şöenlerle veya kahvehanelerde, sokakta zamanı belirsiz, mekanı konforsuz şekilde yapılagelen ve organize olmayan seyirlerle sınırlı Osmanlı tebası, tiyatro ile beraber bireysel haklarından olan tatil, boş zamanı istediği gibi kullanma hakkını daha uygun bir seçenekle ve daha özgürce kullanmaya başlamıştır. Üstelik bu yeni tiyatro faaliyeti, halkın boş zamanı kullanma faaliyetini bir talep olarak değerlendirip, onun gerektirdiği zaman, mekan ve şartlara göre bir arz yaratma çabası içinde olduğundan tebanın bireysel hakkı olan boş zamanı istediği gibi değerlendirme insiyatifi üzerinden toplumsal gruplar arası bir ekonomik bağımlılık yaratıldığı da görülmektedir.

Tiyatronun bireysel haklarla ilgili sunduğu diğer yüzleşme olanağı ise tiyatro içeriği ile ilgilidir. Örneğin, Gedikpaşa Tiyatrosu'nda Osmanlı Tiyatro Kumpanyası tarafından sergilenen ve Ahmet Mithat Efendi'nin yazdığı *Ahız sar* adlı dört perdelik piyes, avam denilen sınıftan kimselerin de insan olduklarını, onların da yüksek hisleri olabileceğini belirterek aristokrat sınıfın karşısına başka bir kitle koymasından açısından önemlidir⁸¹.

Cazip bir iletişim mecrası olan tiyatro kuşkusuz belli fikirlerin yayılması veya propaganda yapmak için de çok güçlü bir gereçtir. Teba ve kul olmaktan modern toplumun bireyi ve vatandaş olmaya geçiş yaşanırken kuşkusuz modernitenin bireyin ve toplumun aklını ve tavrını önemseyen, toplumsal kamuoyu oluşturan yönü de öne çıkmaktadır. Tiyatro yoluyla propaganda uygulamasına iki örnek, Gedikpaşa Tiyatrosu'nda Namık Kemal'in *Vatan Yahut Silistre* veya Ahmet Mithat'ın *Çengi ve Çerkes Özdenleri* adlı eserinin sergilendiği vak'alar, ki bunlar yönetimde tolere edilemeyen bir modern haberleşme örneği oluşturmuş; sonuçta tiyatrodaki sansür ve baskının erken örnekleri ortaya çıkmıştır.

79 And, 1976, 59.

80 Kaya, 2016, 271.

81 Ahmet, 1934, 40.

1873 yılında Namık Kemal'in *Vatan* piyesi Gedikpaşa Tiyatrosu'nda sergilenirken aralarında Ahmet Mithat'ın da bulunduğu Yeni Osmanlılar grubu da tiyatrodaki olup, piyes büyük bir coşkuyla alkışlanmıştır. Piyes sonunda *Muradınız nedir, Muradımız budur, Allah muradımızı versin* gibi söylemlerin olduğu bilgisinin saraya jurnal edilmesi üzerine Abdülaziz 'in yerine hürriyet yanlısı V. Murad'ın getirilmesi alt metni çıkarılmış⁸² ve Namık Kemal tutuklanarak 1873 yılında Magosa'ya sürülmüştür⁸³. Bu temsilin yarattığı etkiye biraz da basın yaklaşımı sebep olmuştur. *La Turquie* gazetesinin yaptığı yoruma göre seyircinin bu tavrı sadece vatanseverlik coşkusu değil aynı zamanda sultanın aleyhine dönüşebilecek bir tavidir. Bir Türkçe gazeteye göre ise oyunda sakıncalı yerler ve söylemler vardır. 1873 yılından sonra temsiller bir süreliğine durdurulmuştur. II. Abdülhamid döneminin ilk yıllarında *Vatan yahut Silistre* pek çok defa oynanmış olsa da Abdülaziz ile başlayan tiyatroya kısıtlama ve sansür istibdat dönemine bir başlangıçtır⁸⁴.

1876'da Abdülaziz ölüp yerine V. Murad geçmiş, 3 ay süren hükümdarlık sonrasında bilincini kaybeden padişahın yerine II. Abdülhamid geçmiştir. Bu dönemde Suriçi tiyatrolarına dair başlıca gelişme Gedikpaşa Tiyatrosu'nun yıkılmasıdır; buna sebep ise genel kanıya göre Ahmet Mithat'ın *Çengi* ve *Çerkes Özdenleri* eserinin tiyatrodaki temsildir. Önceleri bu eserin temsil edilmemesi ile ilgili olarak resmi kurumlardan gelen uyarılar And'ın aktarımıyla 1884 yılında çıkan bir gazete haberinde belirtilir: *Saadetlu Ahmet Mithat Efendi hazretlerinin tertib girdesi olan Çerkes Özdenleri ve Çengi nam tiyatro oyunları edeb ve ahlak-i kavmiyye ve alelusul şiar-i islamiyyeye külliyyen münafi olduğuna ve bunların sahne-i temaşaya vaz-ı caiz olmayacağına mebni mezkur oyunların fi-mabad oynatılmaması Şehremini Devletlu Paşa Hazretleri, umur-i zabıta nazırı saadetlu Beyefendi hazretleri beyninde bilatensip iktizası icra ve dünkü gün lazım gelen memurlara tenbihat-i mukteziye ifa kılınmıştır. Çerkesler'in tarihi ile ilgili yazılan kitap için para toplanması, gazeteye *Bir Çerkes* imzasıyla mektup yollanması, milliyetçilik söylemleri gibi ortam koşulları da dikkate alınır o dönemde Çerkesler ile ilgili bir hava estiği de zaten gözlemlenebilir bir durumdur⁸⁵. Basında yayınlanan uyarılara rağmen V. Murad döneminde serbest bırakılan yazarlardan Ahmet Mithat'ın batıl itikatlara karşı oyunu olan *Çengi ve Çerkesler*'in kahramanlıklarını anlatan *Özdenler* sahnelenmiş; saraya Çerkesler'in özgürlüğünü temin etme ve Osmanlı milletleri arasında ayrılık yaratma amacı güden bir oyun biçiminde edilen jurnal sonrası⁸⁶, Gedikpaşa Tiyatrosu 1884 yılında yıkılmıştır⁸⁷. Piyesin sahnelenmesi yasak edilmiş, Ahmet Mithat, Gedikpaşa Tiyatrosu kapandıktan sonra II. Abdülhamid tarafından Yıldız Saray Tiyatrosu'nun düzen ve idaresi için sarayda görevlendirilmiştir⁸⁸.*

82 Gerçek, 1942, 62.

83 Ahmet, 1934, 36.

84 And, 1976, 64-65.

85 And, 1976, 99.

86 Ahmet, 1934, 40.

87 And, 1992, 95.

88 Ahmet, 1934, 40.

Bunlara ilave diğer örnekler ise Suriçi'nin başka bölgelerinde meydana gelen vakalardır. Suriçi'nde Balat semtinde Yahudi lisanı ile oynatılan tiyatro oyununda Rum Kilisesi, haç ve Hristiyan adetleri hakkında münasebetsiz sözler sarfedilmesi üzerine Rumlar ile Yahudiler arasında arbede çıkması son anda önlenmiş, bu tür olaylara meydan verilmemesi için Balat'ta Yahudi lisanı üzerine oyun oynatılması yönetimce yasaklanmıştır⁸⁹. 21 Haziran 1892 yılında İstanbul'daki tiyatrolarda oyun sahneleyecek olan yabancı tiyatro kumpanyalarının oyunlarının sansürden geçirilip tasdik edildikten sonra oynatılabileceği ve Osmanlı ülkesinde büyük ihtilalleri konu alan ve cumhuriyet rejimiyle idare olunan memleketlerde sahnelenen piyeslerin oynatılmaması için Fransız tiyatro kumpanyaları yöneticilerine uyarıda bulunulmasına dair bir irade yayımlanmıştır⁹⁰. 1911 senesinde Beyoğlu, İstanbul, Üsküdar Polis Müdürlükleri ve Jandarma Alay Kumandanlığı'na Nasreddin Hoca piyesinin mebusları, devlet yetkililerini ve hükümet üyelerini mizahi yolla hicvettiği ve hükümeti kamuoyu önünde küçük düşürmeye çalıştığı gerekçesiyle yasaklandığı iletilir⁹¹. Aynı sene yine Beyoğlu, İstanbul, Üsküdar Polis Müdürlükleriyle, Jandarma Alay Kumandanlığı'na ve Deniz Merkez Memurluğu'na iletilen resmi yazıda; Sultan Abdülaziz'in katli, Sultan V. Murad'ın tahttan indirilmesi, Sultan II. Abdülhamid'in cülusu, meşrutiyetin ilanı ve yine Sultan II. Abdülhamid'in tahttan indirilmesini konu alan Rumca bir piyesin sahneleneceğinin haber alındığı ve böyle bir piyesin halk arasında heyecana sebep olacağı belirtilerek; Osmanlı padişahlarının tiyatrolarda canlandırılmasının kamuoyunda olumsuz bir etki yaratacağı düşüncesi ile bahsedilen piyes yasaklanmıştır⁹².

Modernitenin getirdiği yeni yaşam tarzı, gelenekselden ve dinin bağlayıcılığından kopuş gibi söylemler Osmanlı toplumunda seyir pratikleri yoluyla, kadın erkek farketmeksizin yeni yaşam tarzına, dine ve geleneksele yönelik sorgulamaları da beraberinde getirmiştir. Bazı zamanlar seyir pratiklerinin gereklilikleri ile oyuncuların inanç veya önyargıları arasında uyuşmazlıklar ortaya çıkmıştır. Oyuncuların inanç ve önyargıları kimi kez tiyatronun ana kurallarını yok sayar nitelikte olmuştur. Schiller'ın Haydutlar'ı Osmanlı Topluluğu'na oynandığında, Müslüman oyunculardan Ahmet Necip ile Hüsnü Efendi oyunun Bohemya ormanlarında geçen ikinci perdesinde giyimlerinden, sarıklardan ve sakallarından vazgeçmemişler; Hasan Bedrettin'in Iskat'i Cenin adlı oyunu sahnelenmek istendiğinde kadın oyunculara çocuk düşürmek konusunu ele almak zor geldiği için oynanamamıştır⁹³.

Ahmet Mithat'ın Gedikpaşa Tiyatrosu'nda sergilenen eski adetleri yıkmaya yönelik piyesleri (*Eyyah* piyesi birden fazla eş edinmek ile ilgili; 1873 yılında oynanan *Açık Baş* piyesi bir hoca tiplemesi olup sahte dindarlık ve taassup ile ilgili eleştirileri içerir)

89 BOA., "A.MKT.MHM, 749/10_1,2," 1888.

90 BOA., "İ.DH,1279/100707," 1892.

91 BOA., "DH.EUM.KADL, 7/46_9,10," 1911.

92 BOA., "DH.EUM.KADL,9/7," 1911.

93 And, 1992, 95.

insanı köleleştirdiğine inanılan geleneksel toplumdan, dinin bağlayıcı hükümlerinden, eskinin değer ve davranışlarından bir kopuş olarak tanımlanan modernite kavramının etkilerinin gözlemlenebileceği önemli örneklerdendir. Bu piyesler o zamanki tutucu çevre tarafından olumsuz karşılanmış ve Ahmet Mithat Abdülaziz tarafından Rodos'a sürülmüştür⁹⁴.

Selanik'te 31 Mart Vakası'nı temsilen sahnelenen oyunlarda **Şeriat isteriz** diyenlerin temsil edildiği bölümlerde Kuran-ı Kerim'den ayetler okunduğu ve bu şekilde İslamiyet ile açıktan alay edildiği gerekçesiyle tiyatrolarda ayet ve hadislerin okunmasına izin verilmemesi ve gerek Selanik gerekse diğer Osmanlı vilayetlerindeki tiyatrolarda şeriat kelimesinin kullanılmaması gerektiği belirtilmiştir⁹⁵.

Sekülerizmin bir parçası olarak ama başlıbaşına çok yeni bir kavram olarak sosyal ve kültürel hayata aktif katılan modern kadın kimliği konusu, yeni Osmanlı tiyatrosunun da irdelediği ve bizatihi yaşadığı sorunlardan biri olmuştur. Tiyatrodaki en önemli sorun kadın oyuncu ve seyirci sorunudur. Gerçi Madam Küvine, Madam Ristori gibi dönemin ünlü yabancı kadın sanatçılarının en başından beri Beyoğlu sahnelerine gösteri vermek için geldiği bilinmektedir. Ancak hangi ırktan olursa olsun Osmanlı tebaası kadının tiyatrodaki aktif olarak bulunması, rol alması hatta seyirci olması bile dönem ortamında hoş karşılanan bir durum değildir. 1860'larda Naum Tiyatrosu'nda Motti'nin Haçaturyan tarafından Ermeniceye çevrilmiş Aristodem isimli dramı oynanırken, Aristodem'in kızını oynayacak aktrist bulunamamış; Mardiros Mınakyan kız rolüne çıkarılarak temsil verilmiştir. Uzunca bir süre evlerdeki temsillerde rol alan Ermeni kadınlar sahneye çıkmaya cesaret edememiş; Kumkapı kızlar mektebinde öğretmen olan Matmazel Arusiyak Papaziyen ilk olarak sahneye çıkmaya razı olmuştur⁹⁶. Ermeni tebaadan kadın oyuncunun sahnelerde yer aldığı 1860 yıllarında; Suriçi'nde, daha yeni yeni kadın seyirci olabilme durumundan söz edilmektedir. Yaver Bey'e İstanbul Suriçi'nde 15 yıl süre ile tiyatro kurma ruhsatı verilirken de kadınların tiyatroya rastgele gruplar halinde alınmaması şartı konmuştur⁹⁷. Geç dönemde her şeye rağmen gene de ya kadınlara özel temsil seansları düzenlenmiş ya da kadınların oyunları kendilerine ayrılmış bölümlerden izleyebileceği kafesli localar yapılmıştır. Güllü Agop da tiyatrosuna 1879'da, kadınlar için kafesli localar yaptırmış, ancak bu uygulama hoş karşılanmamıştır⁹⁸. Kadının seyirci olarak katılımına yönelik az da olsa gerçekleşen bu olumlu adımlar sonraları kafesli localardan haremlik-selamlık uygulamalarına dönüşmüş; sonrasında büyük baskılarla da olsa Müslüman Türk kadını tiyatro sahnesinde oyuncu olarak yer alabilmiştir.

94 Ahmet, 1934, 40.

95 BOA., "DH.MUI, 97-2/6_1," 1910.

96 Ahmet, 1934, 40.

97 BOA., "İ.MMS,16/691_2," 1860.

98 And, 1992, 95.

Değerlendirme ve Sonuç

Gedikpaşa Tiyatrosu, tiyatro tarihimizde olduğu kadar modernleşme sürecimizde de önemli yere sahip bir kurumdur. Souillier cambazhanesi döneminde Suriçi Müslüman halkını yeni tarz bir seyir ile tanıştırmayı; ardından Abdülaziz dönemi Osmanlı modernleşmesi projesinin bir parçası olarak, olay ve metin içerikli tiyatroyu ve Türkçe olarak Osmanlı toplumuna modern bir tiyatro mekanında sunması ile önemli bir misyon üstlenmiştir. Abdülaziz döneminde devlet desteği ile batılı anlamda tiyatro seyrinin Pera'dan Suriçi'ne götürülmesi sürecinde yerli müteşebbislerce atılan ilk adımdır. Türkçe konuşan tebaanın tiyatroya teşviği için oyuncuların, ki Osmanlı tebası olan Ermeni cemaati bu noktada önemli görev üstlenmektedir, dil becerilerini geliştirmek üzere, içerisinde devlet yetkililerinin de yer aldığı Türkçe telaffuz heyetine; heyette görev alan Yeni Osmanlılar'dan Namık Kemal gibi yazarların Türkçe telif eserlerine ev sahipliği yapmıştır.

Gedikpaşa deneyimi modernleşme adına topluma neler sunmuştur? En başta bireysellik vurgusu vardır; tiyatro bireysel ve özgür zaman, mekan ve oyun içeriği seçimleriyle oluşan bir arza hizmet eder. Öte yandan, Güllü Agop'a verilen Türkçe oyun oynatma imtiyazı ile Türkçe bir tiyatro dili oluşturulması sayesinde tiyatro Osmanlı-Türk toplumu için ortak bir milli kültür ögesi olmuştur. Tiyatro ayrıca, Osmanlı toplumsal kamuoyu ve haberleşme ağının önemli bir bileşeni olmuş, propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Tiyatro sekülerizm fikrinin gelişmesi, Osmanlı kadınının kafesli localardan da olsa tiyatronun sağladığı sosyalleşme mecrasına katılabilmesi bakımından da modernleşmeyi teşvik etmiştir. Bu yeni haberleşme mecrası tiyatro etkinliği ve mekanları yoluyla toplumda modern kavramların iletilmesi ve serbest zaman kullanımının sekülerizmi de içerecek şekilde gelişmesi ve sosyal hayatı zenginleştirilmesi yoluyla Osmanlı modernleşmesinin önemli bir bileşeni olmuştur⁹⁹.

Gedikpaşa'nın ilk devlet destekli döneminde başkent Suriçi bölgesindeki Osmanlı tebasının modernleşmesinde içerik ve mekan olarak modern tiyatronun benimsenmesinde ve sürdürülmesinde önemli rol oynadığı görülmektedir. Zira, Gedikpaşa deneyimi sonrası, aslında oldukça kendi başına ve himayesiz gelişen Şehzadebaşı, Direklerarası tiyatro kültürü ve toplumsal yaşantısının niteliğine baktığımızda, toplumun aslında kısa süreli bir devlet kültür politikası sonucu gerçekleşen Gedikpaşa deneyimini ve mirasını reddetmediği, tiyatroyu bir modernleşme aracı olarak benimsediği ama geleneksel seyir, eğlence öge ve mekanlarıyla sentezleyerek Gedikpaşa deneyimi ile gündemine getirilen sekülerleşme, milliyetçilik, bireyselleşme gibi modern kavramları bu yeni türetilmiş tiyatro mekanlarında ve faaliyetlerinde irdelemeye devam ettiği görülür.

Öte yandan tiyatronun Osmanlı toplumuna sunduğu tüm bu modernleşme olanaklarında tiyatro mekanının da önemli rolü olduğu görülmektedir. Zira en azından bu çalışma çerçevesinde incelenen başkent İstanbul örneğinde görüldüğü gibi, tiyatro sayesinde Osmanlı toplumuna sunulan yeni haberleşme mecrası, yeni ve özgür seyir,

99 Gürbüz, 2020, 62-78.

eğlence ve boş zaman geçirme pratikleri, yeni sosyalleşme olanakları, paralelinde kentsel birer işlev haline gelerek, bunlara dair özelleşmiş kentsel zonlar ve özelleşmiş kentsel mekanlar oluşmuş ve bu işlev, zonlar ve mekanlar sürekli olmuştur.

Sonuç olarak Gedikpaşa Tiyatroları ve sonrasında gelişen Suriçi tiyatroları kuruluş ve gelişmeleri itibarı ile Müslüman geç Osmanlı sivil toplumunun modern olgularla tanışma ve onları müzakere ederek içselleştirme sürecinin hem bir gereci hem de mekanı olmuştur. Sözkonusu tiyatro mekanlarının oluşum, değişim ve kullanımı bu sürecin paralelinde gelişmiş ve onu belgelemiştir.

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

- Ahmet, R. (1934). *Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu (I)*. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi.
- And, M. (1976). *Osmanlı Tiyatrosu, Kuruluşu-Gelişimi-Katkısı*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- And, M. (1992). *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi (II)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aracı, E. (2010). *Naum tiyatrosu: 19. yüzyıl İstanbul'unun İtalyan operası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aslan Yaşar, G. (2011). Ortaçağdan Günümüze Modernite: Doğuşu ve Doğası. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (7), 10–11.
- Can, C. (1993). Naum Tiyatrosu. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* (C. 6, 52–53). İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı.
- Casa, F. ve Palumbo, I. (2016). 19. Yüzyıl Türkiye'sinden bir Kozmopolit Gaspare Fossati, İki Dünya Arasında bir "Kılavuz" (1837-1858). 333-349, <http://books.openedition.org/ifeagd/1658>, E.T. 07.09.2021
- Doğan, M. (1998). Tiyatro. *Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük 2 K-Z* (C. 2, 2228). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Garnier, C. (1871). *Le Theatre*. Paris: Librairie Hachette.
- Georgon, F. (2018). *Osmanlıdan Cumhuriyete İstanbul'da Ramazan*. (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Gerçek, S.N. (1942). *Üç Naum Tiyatrosu*. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/25733>. E.T. 28.04.2022
- Gürbüz, Z. (2020), *Geç Osmanlı Başkenti'nde Seyir Mekanlarındaki Değişim*, (Yüksek Lisans Tezi). Gebze Teknik Üniversitesi/ Fen Bilimleri Enstitüsü, Gebze.
- Karaca, Ş. (2006). Tanzimattan Cumhuriyete Türk Tiyatro Edebiyatı Literatürü. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, (7), 143.
- Karpat, K. H. (2006). *Osmanlı'da Değişim, Modernleşme ve Uluslaşma* (D. Özdemir, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Kaya, M. (2016). Geç Osmanlı Döneminde Öykünmeciler Modernitenin Boyutları. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (2), 271.
- Kula Say, S. (2016). Serklidoryan-Emek Bloğundan Grand Pera'ya: Kazanılanlar-Kaybedilenler. *Mimarist*, (57), 30–41.
- Mardin, Ş. (1991). *Türk modernleşmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi. (2021). Arşivimizden Belgeler—Abraham Paşa'nın İflâsı, <https://web.archive.org/web/20081224153009/http://www.obarsiv.com/ab-abraham-pasa.html/>, E.T. 07.09.2021
- Sevengil, R. A. (1968). *Tanzimat Tiyatrosu*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Tanpınar, A. H. (1997). *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- Tansel, F. A. (1967). *Namik Kemal'in Mektupları (C.1)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

- Topçubaşı Çilingiroğlu, M. (2016). Naum Tiyatrosu. *Sultan Abdülmecid'in bir mimarı: William James Smith*. 206–211.
- Tosun, B. (1994). Direklerarası. *TDV İslam Ansiklopedisi (C.9, 367–368)*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Zobu, V. R. (1958). Memleketimizde Avrupa-i Tiyatroyu kuran adam-Güllü Yakup Efendi. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/22540>, E.T. 28.04.2022

Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA) Belgeleri

- BOA., MF.MKT,13/48 (Maarif Nezareti-Mektubi Kalemi). 29.09.1873(Fi 7 Şaban sene [12]90 ve fi 17 Eylül sene [12]89)
- BOA., HR.MKT. / 297-7 – 0 (Hariciye Nezareti-Mektubi Kalemi). H-24.12.1275
- BOA., HR.TO, 472/21_1,2,4 (Hariciye Nezareti-Tercüme Odası). 19.02.1860(Fi 27 Receb sene 1276)
- BOA., İ.DH,1279/100707 (Bab-ı Ali Daire-i Hariciye Mektubi Kalemi). 21.06.1892(Fi 25 Zilkade 1309)
- BOA., İ.HR,6/292_1,2 (İrade-i Hariciye). 31.08.1840(Hicri tarih belirtilmemiş)
- BOA., İ.HR,12/609 (İrade-i Hariciye). 07.09.1841(Hicri tarih belirtilmemiş)
- BOA., İ.HR,42/1971 (İrade-i Hariciye). 10.10.1847(Fi 29 L.sene [12]63)
- BOA., İ.HR,143/7498 (İrade-i Hariciye). 12.05.1857(Fi 18 N.sene [12]73)
- BOA., İ.MMS,16/691_2 (İrade-i Meclis-i Mahsus). 05.01.1860(Fi 11 C. sene 1276)
- BOA., İ.MVL,127/3335_3 (İrade-i Meclis-i Vala). 27.10.1848(Fi 29 Za.sene [12]64)
- BOA., İ.MVL,324/13828_2,5 (İrade-i Meclis-i Vala). 10.02.1855(Fi 22 Ca.sene[12]71)
- BOA., İ.MVL,478/21655_6 (İrade-i Meclis-i Vala). 05.12.1862(Fi 12 C.sene 1279)
- BOA., İ.ŞD,2/51 (İrade-i Şura-yı Devlet). 15.04.1868(Fi 22 Z.sene [12]84)
- BOA., İ.ŞD,10/505_19 (İrade-i Şura-yı Devlet). 01.10.1868(Fi 13 C.sene [12]85)
- BOA., İ.ŞD,18/777 (İrade-i Şura-yı Devlet). 07.06.1870(Fi 7 Ra.sene [12]87)
- BOA., İ.TAL , 478/42 (Maarif-i Umumiye Nezareti, Kalem-i Mahsus). 08.05.1912(Fi 21 Cumadevvel sene [1]330 ve fi 25 Nisan sene [1]328)
- BOA., DH.EUM.KADL, 7/46_9,10 (Emniyet-i Umumiye Birinci Şube Müdüriye). 14.02.1911(Hicri tarih belirtilmemiş)
- BOA., DH.EUM.KADL,9/7 (Emniyet-i Umumiye Birinci Şube Müdüriye). 27.02.1911(Fi 14 Şubat sene [1]326)
- BOA., DH.MUI, 97-2/6_1 (Dahiliye Nezareti. Muhaberat-ı Umumiye Dairesi). 19.05.1910(6 Mayıs sene[1]326)
- BOA., A.DVN,57/82-A.MKT.MVL,26/33 (Meclis-i Vala Evrakı). 01.04.1850(Fi 18 Ca.sene [12]66)
- BOA., A.MKT.MHM, 749/10_1,2 (Bab-ı Ali Daire-i Dahiliye Mektubi Kalemi). 11.07.1888(Fi 2 Zilkade sene [1]305)

Hakem Değerlendirmesi: Çift “kör” hakem incelemesi.
ıkar atışması: Yazar çıkar atışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek aldığını beyan etmemiştir.

Peer-review: Double-blind peer-reviewed.
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 32, Sayı: 1, Nisan 2023 | *Volume: 32, Issue: 1, April 2023*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYN  Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY  Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. Semra DAŐLI, Doç. Dr. Lale DOğER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKIOğLU  İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ  Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR  Sekreteryaya - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretarait - Graphic Desing/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

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

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

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

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



DANTE'NİN INFERNO'SU İÇİN YAPILAN MUHAMMED PEYGAMBER İLLÜSTRASYON VE RESİMLERİNDE TEMSİLİN DEĞİŞİMİ



CHANGE OF THE REPRESENTATION IN THE ILLUSTRATIONS AND PAINTINGS OF PROPHET MUHAMMAD MADE FOR DANTE'S INFERNO

Vildan IŞIK*

ÖZ

İtalyan şairi Dante Alighieri'nin 14'üncü yüzyıl başlarında Hristiyanlığın kutsal metinleri, Ortaçağ mitleri, İslami kaynaklar ve kendi hayal gücünden yararlanarak İtalyanca olarak yazdığı ve sırasıyla *Inferno* (Cehennem), *Purgatorio* (Araf) ve *Paradiso* (Cennet) bölümlerinden oluşan Komedya'sı; ölümden sonra gidildiği düşünülen öte dünyaya yapılan kurgusal bir yolculuk hikayesinin şiirle anlatıldığı siyasi ve felsefi yönleri olan bir hicivdir. *Inferno*'ya Muhammed Peygamber'i de dahil ettiği Dante'nin bu eskatolojik anlatısını yazmasından kısa süre sonra başlayan çeşitli resimleme teknikleri ile görselleştirilmesi ise neredeyse yedi yüz yıldır devam etmektedir. Bu çalışmada; *Inferno* için veya ondan esinlenerek yapılan Muhammed Peygamber illüstrasyonları konu edilerek 14'üncü yüzyıl başlarından günümüze bunların yer aldığı elyazması, fresk, çizim ve baskiresimler görsel ve yazılı kaynaklar üzerinden araştırılmıştır. Araştırmada üç kısım bulunmaktadır: *Rivayetler* başlığı altındaki ilk kısımda; Dante'nin neden Muhammed Peygamber'i *Inferno*'da anlattığına, *Malebolge* başlığı altındaki ikinci kısımda ise *Inferno*'da anlatılan cehennemin genel yapısı ile Peygamber'den bahsedilen Kanto 28'e değinilmiştir. *İllüstrasyonlar* başlıklı üçüncü kısımda ise bu kantonun dizelerine dayalı olarak 14'üncü yüzyıldan günümüze yapılmış ve Peygamber'i temsil eden figürleri görebileceğimiz elyazması, fresk, çizim ve baskiresim örnekleri yer almaktadır. Yüzyıllardır devam eden bu illüstrasyonlardaki anlatımcı ve mimetik temsillere 1950'lerden sonra deformasyon, soyutlama ve distorsiyonun kullanıldığı illüstrasyonların eklendiği ayrıca tek bir örnekle sınırlı olsa da yağlıboya bir tablo olarak yapılan *Inferno*'daki anlatı ile Müslüman anlatılarını harmanlamış çağrışıma açık bir Muhammed Peygamber temsili de görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: *Dante Alighieri, İlahi Komedya, Inferno, Muhammed Peygamber, Halife Ali, İkonografi.*

* Doç. Dr., Düzce Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Temel Sanat Bilimleri Bölümü.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7794-9263> ♦ E-mail: vildani.art@gmail.com

ABSTRACT

Italian Medieval poet Dante Alighieri's *Comedy*, written in Italian at the beginning of the 14th century, using the Christian scriptures, the myths of the period, Islamic sources and his own imagination, consists of the *Inferno* (Hell), *Purgatorio* (Purgatory) and *Paradiso* (Heaven) parts, respectively. It is a satire with political and philosophical aspects in which the story of a fictional journey to the other world, which is thought to be taken after death, is told through poetry. The visualization of Dante, in which he included the Prophet Muhammad in the *Inferno*, with various illustration techniques that started shortly after he wrote this eschatological narrative, has continued for almost seven hundred years. In this study; the illustrations of the Prophet Muhammad, made for or inspired by the *Inferno*, have been researched through visual and written sources, including manuscripts, frescoes, drawings and prints from the beginning of the 14th century to the present. There are three parts in the research: in the first part under the title of Rumors; in the second part under the title of Malebolgia, the general structure of hell described in the *Inferno* and Canto 28, which is mentioned about the Prophet, are mentioned. In the third part, titled Illustrations, there are manuscripts, frescoes, drawings and printmaking samples made from the 14th century, based on the lines of this canton, where we can see the figures representing the Prophet. After the 1950s, illustrations using deformation, abstraction and distortion were added to the expressive and mimetic representations in these illustrations, which have been going on for centuries, and there is also a representation of the Prophet Muhammad, which is open to connotation, blending the narrative in *Inferno*, which was made as an oil painting, although it was limited to a single example.

The visualization of this eschatological narrative first appears in the manuscripts prepared on parchment with different dialects of Italian in the second quarter of the 14th century in various regions of Italy, and continues with murals in public spaces. After the printing press began to be used in the middle of the 15th century, parchment was replaced by paper and reproductions began with the use of sanguine, charcoal, graphite, silver pen, ink and watercolor, as well as various printmaking techniques such as woodcut, metal printing, and lithography. With the translation of *Comedy* into other languages in the late 18th century, illustrators and artists from different countries such as France, the United Kingdom and the United States also painted Dante's lines. Photography in the 19th century and digital reproduction techniques in the 20th century are involved and a larger audience is reached.

After the mid-20th century, figurative paintings based on mimetic and narrative; Prophet representations using abstraction, deformation or distortion are added. They are not mimetic and narrative-based and show that what is meant to be represented can be conveyed through other means of illustration. The only extraordinary example made in the 21st century is the evocative oil painting of Arrivabene, which blends the Christian, Muslim and Jewish narratives, as the image and the name he gave to the painting.

Keywords: *Dante Alighieri, Divina Comedy, Inferno, Prophet Muhammad, Caliph Ali, Iconography.*

Giriş

Dante Alighieri (1265-1321), yaklaşık 1307-1321 yılları arasında kendi hayal gücünü; Ortaçağ mitleri, Hristiyanlığın kutsal metinleri ve İslâmi kaynaklar ile harmanlayarak ve belki *Ardavirâfnâme*¹'den de yararlanarak *Komedyâ*² adını verdiği kendi içinde gruplandırılmış toplam yüz kantoyla üç ana bölümden oluşan şiirler yazar. Bunlar sırasıyla; 34 kanto ile *Inferno*, 33 kanto ile *Purgatorio* ve 33 kanto ile *Paradiso* 'dur. Türkçeleri ile söyleyecek olursak *Cehennem*, *Araf* ve *Cennet*'tir.³

Komedyâ, öldükten sonra gidildiğine inanılan öte dünyaya yapılmış bir haftalık kurgusal yolculuk hikayesidir ve bunun ilk üç günlük kısmı *Inferno*'da anlatılır. *Inferno*'nun 1'inci Kanto'suna Dante kendisine rehberlik eden bir ruhmuş gibi Antik Roma şairi Vergilius⁴'u (mö.70-mö.19) dahil eder. Birlikte “İsa'nın yaşamış olduğu Kudüs”⁵'ün altındaki tüm cehennemi gezerken yaşarken işledikleri suçlarının doğasına göre sınıflandırılarak cezalandırılan ruhları görürler. 28'inci Kanto'suna ise sanki cehennemin alt katlarından birinde karşılaşmış ve konuşmuşlar gibi Muhammed Peygamber'i (571/579-632)⁶ ve Peygamber'in “amcasının oğlu, damadı ve dördüncü halefi”⁷ olan Halife Ali'yi dahil eder. Dante'nin İslam inancının kutsal kabul ettiği Peygamber'ini ve halefini cehennemin dibindeymiş gibi anlatması yazıldığı günden bugüne Komedyâ'nın en tartışmalı konularından biri olur.

- 1 Dante'nin, orijinali Pehlevice (Orta Farsça) yazılmış olan ve “Mazdeist inanışın çok önemli dinsel metinleri arasında” yer alan *Ardavirâfnâme*'den etkilendiğine dair Nimet Yıldırım'ın *Ardavirâfnâme ve İlahi Komedyâ* makalesine bakılabilir. Yıldırım bu makalesinde, Komedyâ'nın Farsça çevirisini yapan Şucâuddin-i Şifâ'nın şu ifadelerini aktarmaktadır: “Ardavirâfnâme, İlahi Komedyâ ile şaşırtıcı derecede benzerlikler gösterir. Dante'nin *Ardavirâfnâme*'den haberinin olup olmadığı konusunda kesin bilgi bulunmasa da, onun bu eseri görmemiş olmasını kabul etmemiz şaşırtıcıdır.” (Bk. Yıldırım, 2009, 15.)
- 2 Dante'nin *Comedia* (o dönemlerde tek “m” ile yazılmaktadır) adını verdiği yapıtına, İtalyan yazar Giovanni Boccaccio'nun (1313-1375) eklediği *divine* sıfatını, Ludovico Dolce 1555 yılında Venedik'te yaptığı baskıda kapakta kullanır. Daha sonra yapıtın adı *Divine Commedia* (*İlahi Komedyâ*) olarak benimsenir. [Bk. Alighieri, (a). 2013, 16.]
- 3 Alighieri (a) (b) (c).
- 4 Virgil, Vergil veya Vergilius diye de bilinir. Latince tam ismi: Publius Vergilius Maro (MÖ. 70-MÖ. 19). Williams, 1999.
- 5 Alighieri (a), 2013, 20. (Bk. Teksoy'un Önsöz'ü).
- 6 Peygamber'in doğum tarihi kaynaklarda farklılık göstermektedir. Mustafa Fayda konuya ilişkin şu bilgileri vermektedir: “Astronomi âlimi Mahmûd Paşa el-Felekî, Hz. Peygamber'in oğlu İbrâhim'in vefatı esnasında vuku bulan güneş tutulmasından hareketle bu tarihi Fil Vak'ası'nın meydana geldiği yılın 9 Rebiülevvel'i (20 Nisan 571 Pazartesi günü) olarak tesbit etmiş (et-Takvîmü'l-'Arabî, s. 33-44), Muhammed Hamîdullah ise Câhiliye dönemi Araplarında câri olan nesî' uygulamasını göz önüne alarak yaptığı hesaplamada doğum tarihini hicretten önce 53. yılın 12 Rebiülevvel'i (17 Haziran 569 Pazartesi günü) şeklinde belirlemiştir.” (Bk. Fayda, 2005.)
- 7 Fırlalı, 1989, 375.

Bu araştırmada üç kısım bulunmaktadır: *Rivayetler*, *Malebolge* ve *Resimler*. *Rivayetler* başlığı altındaki ilk kısımda; Dante'nin neden Muhammed Peygamber'i cehennemdeymiş gibi anlattığına ilişkin rivayet ve efsanelere değinilmiştir. *Malebolge* başlığı altındaki ikinci kısımda *Inferno*'da anlatılan cehennemin genel yapısı ve 28'inci Kanto'dan bahsedilmiştir. *Resimler* başlıklı üçüncü kısımda ise Kanto 28'in dizelerine dayalı olarak 14'üncü yüzyılın ikinci çeyreğinden günümüze yapılmış Peygamber'i temsil eden figürleri görebileceğimiz elyazması, fresk, çizim ve baskiresim örnekleri yer almaktadır.

1. Rivayetler

Ortaçağ'da hem Müslüman hem de Hristiyan dünyasında Muhammed Peygamber'e dair çok sayıda rivayet dolaşmaktadır. Örneğin yaklaşık 1306 veya 1314 yıllarında Tebriz'de Reşidüddin Fadlullah Hamadani'nin (~1247-1318) kağıt üzerine nesih yazıyla Farsça olarak yazılmış⁸ *Câmiu 'l-Tevârih*⁹ (Tarih Koleksiyoncusu) isimli elyazmasındaki bölümlerden birinde Rahip Bahira (Keşiş Sergius)'nın çocuk Muhammed'i seçilmiş bir kişi olarak fark etmesi anlatılır.¹⁰ "İlk dünya tarihi"¹¹ ve "dünyanın en önemli Ortaçağ belgelerinden biri olarak kabul edilen"¹² günümüzde Edinburgh Üniversitesi Kütüphanesi'nde [Or.Ms.20] raf kodu ile muhafaza edilen yazma; söz konusu efsanelerin Müslüman dünyasındaki ilk yazılı ve görsel kayıtlarından biridir. İçindeki yetmiş illüstrasyondan folyo 225'teki minyatür, Cebrail'den vahiy alan çocuk Muhammed ve Rahip Bahira'yı gösterir¹³ (Res.1).

Ortaçağ Hristiyanlığının en yaygın efsanelerinden biri ise "Muhammed'in bir kardinal olduğu, papanın kendisini engellediği bu yüzden takipçileri ile birlikte yeni bir dinî topluluk oluşturarak Hristiyanlık içinde büyük bir bölünmeye neden olduğudur."¹⁴ Başka bir yaygın efsane; Muhammed'in, papa olarak atanmadığı için hayal kırıklığına uğramış Hristiyan bir rahipten eğitim almasıdır.¹⁵ Muhammed'in aslında bir Hristiyan olduğuna ilişkin 8'inci yüzyılda başlayan ve yüzlerce yıl devam eden inanışlarda, Keşiş Sergius ile Peygamber'e dair Hristiyan dünyasında da anlatılanların etkisi vardır.¹⁶ Bunlardan biri 14'üncü yüzyıl ortalarında isimsiz bir yazar tarafından derlenen ve döne-

8 The University of Edinburgh Library.

9 جامع التواريخ

10 Bk. Szilágyi, 2008.

11 Boyle, 1971, 19.

12 The University of Edinburgh Library.

13 The University of Edinburgh Library.

14 The University of Texas at Austin.

15 Bazzichi, 2017.

16 Muhammed Peygamber ile Bahira arasındaki ilişkiye dair rivayetlerin Hristiyan ve İslâm dünyasında çok sayıda farklı versiyonu bulunmaktadır ve halen tartışmalı bir konudur. [Bk. Bahkou, 2015, 349-357. ; Krisztina Szilágyi, 2008, 169-214. ; Demir, 2018, 57-92.]



Resim 1: Reşidüddin Fadlullah Hamadani, *Câmiu't-Tevârih*, Yak. 1306 veya 1314, Kağıt üzerine elyazması, Tebriz. Edinburgh Üniversitesi Kütüphanesi, *Rashid al-Din Tabib, Jami' al-Tawarikh* (*World History*) veya *Compendium of Chronicles*), [Or.Ms.20], Fol. 225, Edinburgh, Birleşik Krallık. (The University of Edinburgh Library.) Resim 1a (Detay).

minin popüler kitaplarından biri olan *Sir John Mandeville'in Seyahatleri*¹⁷ kitabında yer alır. Gerçekte olmayan bir şövalyenin 1332 yılında Asya, Afrika ve Kutsal Topraklar'a yaptığı yolculuklarını anlatan kitaptaki hikâye kısaca şöyledir: Keşiş Sergius ve öğrencisi Muhammed sohbet sonrası uyur ve uyurlarken Muhammed'in kılıcıyla keşiş öldürülür. Bu eylemi yapanlar, kılıcı kınına geri koyarak uyandığında Muhammed'in keşişin katili olduğunu sanmasını sağlar.¹⁸ Nadiren resimlenen bu sahneyi Hollandalı sanatçı Lucas van Leyden'in (~1494-1533) 1508 yılında yapmış olduğu *Mohammed and the Monk* (Muhammed ve Keşiş) isimli metal baskı-resimde¹⁹ görebiliriz (Res.2). Leyden'in her ayrıntıyı detaylı şekilde çizdiği resmin sağında Sergius'un yerde yatan cesedi, solunda kendine özgü kıyafetleri ile oturur halde uyumakta olan Muhammed Peygamber yer alır. Ortadaki figür ise keşişin öldürüldüğü kılıcı koymak üzere Peygamber'e doğru eğilmiştir.²⁰



Resim 2: Lucas van Leyden, *Mohammed and the Monk* (Muhammed ve Keşiş), 1508, Fildişi rengi kâğıt üzerine siyahla basılan gravür, Baskı plaka ölçüsü: 29,1 x 22 cm, Princeton Üniversitesi Sanat Müzesi, Princeton, NJ, ABD. (Princeton University Art Museum.)

17 *The Travels of Sir John Mandeville*. [Bk. The British Library (a)].

18 The British Library (a).

19 Bk. Princeton University Art Museum (a).

20 The Metropolitan Museum of Art (a). ; The British Museum (a).

Bu dönemlerdeki efsanelerin etkisiyle, dinin aslından ayrılmış, dinden sapsmış bölücü bir Hristiyan olduğuna inanılan Muhammed Peygamber, bundan dolayı Dante'nin *Inferno*'sunda sertçe cezalandırılan bir günahkâr olarak yer almış olabilir. Ayrıca Dante'nin, Muhammed Peygamber'in ayrılıkçı ve bölücü karakterini vurgulamasının sebebi; onun bir peygamber olduğuna inanmaması ve onu, "ilk altı yüzyılda Akdeniz'in en büyük medeniyetini doğuran yeni bir dinin kurucusu olarak değil de Hristiyanlığın içindeki bir ayrılığın müsebbibi olarak görmesi"²¹ yahut da İslam'ı yeni bir din olmaktan ziyade "rakip bir mezhep"²² olarak görmesinden kaynaklanmış olabilir.

Dante'nin *Komedyası*'ndaki fikir ve motifler için İslâmî kaynakları öneren Endülüslü İslâm kültürü ve Arap dili uzmanı İspanyol doğubilimci Miguel Asin Palacios (1871-1944) 1919 yılında İspanyolca olarak Madrid'te yayımlanan *La Escatologia musulmana en la Divina Comedia* (İlahi Komedyada Müslüman Eskatolojisi)²³ kitabında Miraç'a dair anlatılan üç farklı versiyondan bahseder ve bunları şöyle özetler:

"Muhammed Mekke'deki evinde (ya da diğer rivayetlere göre camide) Cebrail tarafından uyandırılır. Göğsü açılır, kalbi çıkartılır ve Zemzem kuyusundan altın bir kap içinde getirilen suyla yıkanır sonra göğsü iman ve hikmetle dolar. Bunun üzerine Cebrail onu elinden tutar ve yükseliş ya Mekke Camii'nin kendisinden ya da diğer versiyonlarda olduğu gibi Kudüs Tapınağı'ndan başlar. Yükselişin tanımları farklıdır ancak genel olarak Muhammed, Cebrail'in elini tutarak uçuş sırasında havada yükselir. Bazı versiyonlarda ikisi bir ağacın mucizevi büyümesiyle cennete yükselir; bazılarında ise eşekten büyük, katırdan küçük göksel bir hayvan, Muhammed'i veya Muhammed ve kılavuzunu Mekke'den Kudüs'e, cennetin kapılarına ve son olarak Tanrı'nın Arşı'na taşır."²⁴

Dante'nin, Muhammed Peygamber'i gövdesinin kesilerek bölünmüş olarak cehennemde betimlemesi İslam dünyasında *Şerh-i Sadr* veya *Şakku's-Sadr*²⁵ yani

21 Onorati, 2015.

22 Hollander, 2000-2007.

23 Kitabın 1919 yılında Madrid'te İspanyolca olarak ilk yayımlanan adı *La Escatologia musulmana en la Divina Comedia* Türkçe ifadesi ile *İlahi Komedyada Müslüman Eskatolojisi*'dir. 1926 yılındaki İngilizce çevirisindeki adı ise *Islam and The Divine Comedy* yani *İslam ve İlahi Komedyada*'dır. 2008 yılında *Islam and the Divine Comedy* adıyla Routledge dijital edisyonu çıkmıştır. (Bk. Internet Archive.)

24 Palacios, 2008, 61.

25 "Sözlükte "yarmak" anlamındaki şakk ile "göğüs" mânasına gelen sadr kelimelerinden meydana gelen terkip "göğsün yarılması" demektir. Kaynaklarda şerh (açmak) kelimesiyle oluşan şerh-i sadr da geçer. Biyolojik hayatın merkezi olan kalp dinî terminolojide kişinin hem zihin hem duygu hayatıyla ilişkilendirilir. Şakk-ı sadr da Hz. Peygamber'in beşerî arzularının yok edilip üstün niteliklerle bezemesi için Cebrâil tarafından bir ameliyeye tâbi tutulmasıdır. Bu tabirle ilgili olarak siyer ve hadis kaynaklarında yer alan açıklamalar şöylece özetlenebilir: Bir gün Cebrâil veya insan şekline girmiş iki melek Resûl-i Ekrem'in yanına gelip göğsünü yarmış, kalbini çıkardıktan sonra ondan bir kan pıhtısı almış, ardından kalbi yıkayıp yerine koymuş, yarığı da kapatmıştır." Bk. Ahatlı, 2010, 309-310.

Muhammed Peygamber'in göğsünün yarılması/açılması olarak yaygın olarak bilinen ve çok sayıda versiyonu bulunan rivayetleri akla getirir. İsrail Balcı 2013 yılında yayımlanan *Şakki Sadr Hadisesine Dair Rivayetlerin Kritiği* başlıklı makalesinde Peygamber'in dört farklı zamanına denk gelen bu rivayetleri kısaca şöyle anlatır:

“Hz. Peygamber’in risalet hayatının en önemli olayları arasında zikredilen şakki sadr (göğüs yarılması) hadisesi, aynı zamanda onun mucizelerinden birisi olarak sunulur. İddiaya göre Hz. Peygamber’in göğsü meleğ Cebrail tarafından yarılarak kalbi çıkarılmış ve ardından kalbi de yarılıp içindeki şeytani vesvese ve kirlerden temizlenip içi hikmet ve üstün niteliklerle doldurulduktan sonra tekrar yerine yerleştirilmiştir. Rivayetlerin ekseriyetinde bu hadise Hz. Peygamber sütanesi Halime'nin yanında bulunduğu sırada yaklaşık olarak üç veya dört yaşlarındayken vuku bulmuş bir olay olarak anlatılır. Bunun yanı sıra Resulüllah henüz on yaşlarındayken, keza kırk yaşlarında vahiyle tanışmasının hemen öncesinde ve risaletten yaklaşık on yıl sonra vuku bulduğuna inanılan mi'rac hadisesi öncesinde olmak üzere dört farklı zaman diliminde aynı hadisenin yaşandığına dair rivayetler bulunmaktadır.”²⁶

Şakku's-Sadr'in günümüze kadar hayatta kalan en eski İslamî temsili, Ebu Cafer Taberi'nin (838/839-922) peygamber ve meliklerin hayatlarına dair hikâyeler anlattığı ve Arapça olarak yazdığı *Tarih-i Taberi*'nin Farsça bir çevirisinde yer almaktadır.²⁷ Samani veziri Ebu Ali-yi Bel'ami²⁸ veya onun emriyle oluşturulan bir heyet tarafından önemli ölçüde kısaltılan ve bazı orijinal bilgiler ilâve edilen Farsça çevirisine ise *Tarih-i Bel'ami* denir.²⁹ Bu çevirinin bir nüshası, 14'üncü yüzyıl başlarında muhtemelen Irak'ta yazılıp resimlenmiş olan minyatürlü bir elyazmasıdır. Kâğıt üzerine mürekkep, opak suluboya ve altının kullanıldığı 42,2 x 28,7 cm ebatlarındaki nüsha, günümüzde Smithsonian Enstitüsü Freer Sanat Galerisi'nde [F1957.16] raf kodu ile muhafaza edilmektedir. Kitabın folyo 138r'sinde, Şakku's-Sadr sahnesinin anlatıldığı metin ve minyatür yer alır³⁰ (Res. 3). Nakkaş veya nakkaşları bilinmeyen minyatüre eşlik eden metinde; Cebrail'in zemzem kuyusundan nasıl su getirip Muhammed'in içini yıkadığı böylelikle onu şüphe, şirk, cehalet ve hatadan arındırdığı sonra da vücudunu iman ve hikmetle doldurulduğu açıklanmaktadır.³¹ Metne eşlik eden ve sayfanın orta kısmına yerleştirilmiş kâğıt üzerine mürekkep, opak suluboya ve altının kullanıldığı minyatürde ise Peygamber'in bebeklik dönemindeki sütanesi Halime ile yaşadığı Şakku's-Sadr hadisesi resmedilmiştir. Kırmızı bir zemin üzerine yerleştirilen beş figürlü bu sahnede; gözleri kapalı ve çıplak olarak

26 Balcı, 2013, 36, 12.

27 Coffey, 73.

28 Ebü Ali Bel'Ami'nin doğum ve ölüm tarihleri kesin değildir. Bk. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi.

29 Yazıcı, 1992, 390.

30 Smithsonian Institution.

31 Coffey, 70-71.



Resim 3: Ebu Cafer Taberi'nin *Tarih-i Taberi* kitabının Farça çevirisi *Tarih-i Bel'ami* 14'üncü yüzyıl başları, Kâğıt üzerine elyazması, 42,2 x 28,7 cm, Irak(?). Smithsonian Enstitüsü, Washington D.C. Freer Sanat Galerisi, *Tarikhnama (Book of history) by Bal'ami*, [F1957.16], Fol. 138r, Washington, ABD. (Smithsonian Institution.) Resim 3a (Detay).

yatan bebek Muhammed'in yanında, biri keserek göğsünü açan diğeri bunu yapması için ona yardım eden iki büyük figür ve biri de yere çömelmiş küçük figür görülür. Büyük iki figür; Peygamberin göğsünü açarak temizleyen insan görünümündeki melekler, küçük figür ise olaya şahit olan Halime'nin oğlu yani Muhammed'in sütkardeşidir. Minyatürün solunda da bu sahneden bağımsız şekilde, kollarını başının üzerine kaldırmış ve yarı beline kadar çıplak olarak tasvir edilmiş olan sütanne Halime yer alır. Sahnede hem bebek Muhammed'in hem de onun göğsünü açan meleklerin başlarının üzerinde ise tıpkı Hristiyan ikonografisindeki gibi kutsal olduklarını gösteren haleler vardır.

Muhammed'in Bedeniyle Karşılaşmak: Baskılardan Önceki Çağda Miraç Anlatıları, Şakku's-Sadr ve İlahi Komedyası Arasındaki Kesişimler başlıklı 2013 yılında yayımlanan makalesinde Heather Coffey, bu elyazmasının yapım tarihi için "Dante'nin *Inferno*'yu tamamlanmasından sadece birkaç yıl öncesine tarihlenmektedir"³² demektedir ve kitapların tarihsel yakınlığına dikkat çekerek Şakku's-Sadr efsanesinin bir versiyonunun da 12'nci yüzyıl sonlarındaki Latince kaynaklarda geçtiğini anlatmaktadır.³³

Dante'nin Şakku's-Sadr ve Miraç rivayetlerini duyup duymadığı, Komedyası'yı yazarken İslâmî kaynaklardan esinlenip esinlenmediği ve Muhammed Peygamber'e dair yüceltme amaçlı anlatıları tersyüz etme amacıyla olup olmadığına dair konular 20'nci yüzyıl başlarından günümüze halen tartışılmaktadır.³⁴

32 Coffey, 70.

33 Coffey, 70-76.

34 Bunlardan biri de Carla Mallette'in 2007 yılında yayımlanan *Cehennem'deki Muhammed* başlıklı makalesidir. "Dante'nin Muhammed'i tasvir ederken İslâmî kaynakları bildiği ve bunlara yanıt verdiği iddiasını desteklemek için sunabileceğim en güçlü metinsel kanıt, edebi etkililikten gelen argümandır." der Mallette. Bk. Mallette, 2007, 217.

2. Malebolge

Kötü çukur/kese/cep/hendek/bölge anlamına gelen Malebolge, aslında *male* ve *bolge* kelimeleriyle Dante'nin kendi türettiği bir kelimedir.³⁵ Kanto 18'in ilk üç dizesinde şöyle der:

“Cehennem'de Malebolge denilen bir yer vardır,
boydan boya demir rengi taştandır,
tıpkı kendisini kuşatan kayalar gibi.”³⁶

Dante'nin anlatısında günah türü ve derecesine göre tasnif ettiği cehennem; uygulanan şiddet ve acının alt katlara inildikçe arttığı dokuz ana bölümden oluşan ters koni şeklinde bir yerdir. Inferno'nun ilk iki kantosunda Dante, ormanda kayboluşunu ve Vergilius ile karşılaşmasını daha sonraki kantolarda ise sırasıyla beraber gezdikleri cehennemin eşiği ile diğer cehennem dairelerini anlatır (Tablo 1).

Tablo 1: Dante'nin Inferno'sundaki Daireler

	Dairelerin İsimleri	Suçları	Kanto Numarası
Cehennem'in Eşiği	Ante-Inferno	Tarafsızlık ³⁷	3
1. Daire	Limbo (Limbus) ³⁸	Vaftiz edilmemiş olmak	4
2. Daire	Lussuriosi	Şehvet	5
3. Daire	Golosi	Oburluk	6
4. Daire	Avari e Prodighi	Açgözlülük ve savurganlık	7
5. Daire	Iracondi e Accidiosi	Gazap	8-9
6. Daire	Eretici ed Epicurei	Dalalet	10-11
7. Daire	Violenti	Şiddet (Burada üç farklı suç çukuru vardır)	12-17
8. Daire	Malebolge	Sahtekarlık (Burada on farklı suç çukuru vardır)	18-30
9. Daire	Traditori	İhanet (Burada dört farklı suç çukuru vardır)	31-34

35 Rekin Teksoy, Türkçe çevirisindeki dipnotta, Dante'nin *male* ve *bolge* kelimelerini birleştirip *malebolge* kelimesini türettiği bilgisini vermektedir. Bk. Alighieri, (a), 182.

36 Alighieri, (a), 182.

37 Cehennem'in eşiğindeki acı içindeki tarafsızlar; yaşarken kötülük de iyilik de yapmayanların ruhları ile Tanrı'ya başkaldırmayan ama yanında da yer almayan meleklerdir. Bu günâhkarları Cennet de Cehennem de kabul edip almaz. Bk. Alighieri, (a), 54-55.

38 Cehennem'in ilk dairesi olan Limbus'taki ruhlar günâhkâr değildir ve işkence görmez. Bunlar; Hristiyanlıktan önce yaşamış, vaftiz edilmemiş, Tanrı'ya yeterince tapınmamış, erdemleri olsa bile yeterli bulunmamış kişilerin ruhlardır. (Bk. Alighieri (a), 62.) Dante Inferno'nun 4. Kanto'sunda Selahaddin Eyyubi, İbn Rüşd ve İbn-i Sina'yı buraya yerleştirmiştir. (Bk. Alighieri (a), 69-70.)

Kanto 18'den 30'a kadar olan kısımda ise 8'inci Daire'yi yani *Malebolge*'yi anlatır Dante ve buraya antik çağlardan kendi zamanına kadar farklı zaman dilimlerinde yaşamış siyasi ve dini şahsiyetleri dahil eder.³⁹ Grotesk bir tonda anlattığı Malebolge'de suçlara göre derecelendirdiği on farklı çukur ve bunların içinde ayrıca gruplandığı başka çukurlar betimler (Tablo 2). “Her çukur bir öncekinden daha aşağıdadır ve tüm çukurlar bir dizi köprü ile birbirine bağlanmıştır. Her biri farklı bir günahkâr grubu (veya grupları) içermektedir.”⁴⁰

Tablo 2 Malebolge (8. Daire)'deki suç çukurları

1.	Muhabet tellalları ve baştan çıkarıcılar kamçılarla kırbaçlanır.
2.	Dalkavuklar insan dışkısı nehrindedir.
3.	Kutsal değerleri satan veya alan Simoniac'lar ayakları ateşle yanarken baş aşağı asılı durmaktadır.
4.	Kâhinlerin başları gövdelerinin tersindedir ve böyle yürümeye çalışırlar.
5.	Rüşvet alanlar, şantajcılar, zimmetine para geçirenler kaynayan bir nehrin içindedir.
6.	İnançsızlığını gizleyenler, sahte Hristiyanlar ve Hristiyanlara zarar verenler kurşundan yapılmış ağır cübbeler giyerek sonsuza kadar daireler çizerek yürümek zorundadır.
7.	Hırsızlar engerek yılanları ile dolu bir çukurda kapana kısılmış halde oturmaktadır.
8.	Kendi çıkarları için başkalarını kandıranlar alevler içinde yanmaktadır.
9.	Ayrılık ve bölünmeye sebep olanların gövde ve uzuvları kesilmektedir. (Burada üç farklı suç sınıfı vardır.)
10.	Cüzzam, susuzluk, karanlık, pis koku ve iğrenç hastalıklarla cezalandırılan insanları kandırmaya çalışan kalpazan, simyacı ve yalancılar birbirlerini yemektedir.

Kanto 28'in otuz beşinci dizesinde; Malebolge'nin dokuzuncu çukurunu betimleyen ve *bölücülük ve bozgunculuk tohumu ekiciler* anlamına gelen şu ifade yazar: “seminator di scandalo e di scisma”⁴¹ Bu dizedeki *scisma*; “dini nifak tohumu ekenler”⁴²i, *skandal* ise “sivil nifak tohumu ekenler”⁴³i ifade eder. Skandal kelimesi aynı zamanda “başkalarını tökezletme ve gerçeğe giden yolu kaybetmeye sevk eden bir doktrin”⁴⁴ anlamına da gelmektedir. Dante'nin anlatımına göre dokuzuncu çukurda üç farklı suç sınıfı vardır:

39 Barolini, 2018.

40 Montemaggi, vd.

41 Barolini (a), 2018.

42 Barolini (a), 2018.

43 Barolini (a), 2018.

44 Hollander, 2000-2007.

1- Muhammed Peygamber ve Halife Ali gibi toplumda dini ayrılığa ve bölünmeye sebep olanlar, 2- Pier da Medicina⁴⁵, Caio Curione⁴⁶ ve Mosca dei Lamberti⁴⁷ gibi toplumda siyasî ayrılık, çatışma ve bölünmeye sebep olanlar ve 3- Bertran de Born⁴⁸ ve Geri del Bello degli Alighieri⁴⁹ gibi anlaşmazlık yaratarak aile ve akrabaları bölenler.⁵⁰

Yaşarken çatışmalara ve bölücülüğe sebep olmalarından ötürü Malebolge'nin dokuzuncu çukurdakilerin cezası, beden veya uzuvlarının defaatle ceza uygulayıcısı bir iblis tarafından kesilmesidir. Kesilenler, dairenin etrafında kanlar içinde yürümeye devam edip tam turlarını tamamlarken iyileşir ancak iyileşince ceza uygulayıcısı tarafından tekrardan kesilirler. İtalyan yönetmen Vittorio Gassman (1922-2000) bu korkunç ve dehşet uyandıran yer için “bir tür çılgın kasap dükkânı gibi”⁵¹ der.

Dante 28'inci Kanto'sunda, Vergilius ile Malebolge'nin dokuzuncu çukuruna vardıklarını ve burada gördüklerinin hiçbir dilde ifade edilemeyecek ölçüde “tüyler

45 Pier da Medicina için Dante Alighieri Derneği web sayfasında “bu karakter hakkında hiçbir şey bilinmediği” yazmakta ve şöyle denmektedir: “Eski yorumcular, Bolonya soyluları arasında veya Bologna ile Floransa arasında anlaşmazlık çıkardığını söylüyorlar ancak muhtemelen Dante'nin metni üzerinde hayal gücüyle çalıştılar.” [Bk. Società Dante Alighieri (a).]

46 Caio Curione (Curio) (Curione, Gaius Scribonius); Dante'nin, Antik Romalı Şair Lucano'nun şiiri aracılığıyla öğrendiği Romalı karakter. (Stocchi, 1970.)

47 12'nci yüzyılın sonlarına doğru doğan Mosca dei Lamberti, Floransa'nın güçlü Ghibelline ailesine mensuptur. Lamberti'nin ait olduğu Amidei Ailesi'ne gelin seçme taahhütünü bozan Buondelmonte dei Buondelmonti'yi öldür/t/mesi kan davasına dönüşerek Floransa'daki Guelph ve Ghibelline aileleri arasında şehir çatışmalarını başlatır. [Bk. Società Dante Alighieri (b).] Mosca dei Lamberti, Inferno illüstrasyonlarında Dante'nin anlatımına bağlı olarak iki kolu dirseklerinden kesilmiş bir figür olarak betimlenir.

48 Bertran de Born (Bertram de Born) (Bertram dal Bornio) (Bertrams de Born) (~1140-1212/1215); Fransa'da Hautefort Vikont'u, “geniş toprakların efendisi” ve ünlü bir Ortaçağ trubadorudur. (Bk. Viscardi, 1970.) İngiltere Kralı II. Henry'nin hizmetine geçen Bertran, genç Henry III'ü babasının tahtını gasp etmeye teşvik ederek baba ve oğulu birbirine düşürür. [Bk. Società Dante Alighieri (c).] Inferno illüstrasyonlarında Dante'nin anlatımına bağlı olarak kendi kesik kafasını taşıyan bir figür olarak betimlenir.

49 Paget Toynbee 1968 yılında yayımlanan *Dante'nin Eserlerindeki Özel İsimler ve Önemli Konular Sözlüğü*'nde Geri del Bello maddesine şunları yazmıştır: Geri (yani Ruggieri) del Bello degli Alighieri; Dante'nin babası Alighiero II'nin ilk kuzenidir. Inferno'da adı “Geri quondam Dom” olarak geçer. “Eski yorumcular, Geri'nin hikayesinin ayrıntıları konusunda farklılık gösterirler; Lana, Buti ve Anonimo Fiorentino, Gerini veya Geremei'lerden birini öldürdüğünü ve misilleme olarak onlardan biri tarafından öldürüldüğünü söylüyor; Ottimo, Benvenuto ve diğerleri, ailenin adını Sacchetti olarak verir. Lana, Geri hakkında şunları söylüyor: . . . O son derece kurnaz, hoş ve konuşkan biriydi: İnsanlar arasında kötülük yapmaktan zevk alırdı ve bunu nasıl yapacağını o kadar iyi bilirdi ki, pek azı ona bakabilirdi. Buti'ye göre, Geri'nin babası Gerinilerden biri tarafından öldürülmüştü ve intikam almak için Gerinilerden birini haince öldürdü.” [Bk. Toynbee, 1968 (a).]

50 Alighieri (a), 271-279.

51 Ginoguccio, 2013, dk. 0:20.

ürpertici"⁵² olduğunu anlatır. Anlatısına göre Vergilius ile burayı izlerken çukurdakiler de şaşkınlıkla kendilerine bakmaktadır. Bunlardan biri; gövdesi, çenesinin altından anüse kadar tüm bedeni bir iblis tarafından kılıçla dikey olarak kesilmiş ve iç organları ve bağırsakları sarkmış günahkâr bir ruh olarak tarif ettiği Muhammed Peygamber'dir. İzlendiğini fark eden Peygamber, kesilmiş göğsünü elleriyle daha da açarak Dante'ye: "Bak Muhammed de nasıl sakat edildi!"⁵³ der ve bu esnada oradan yürüyerek geçen, başının üstünden çenesine kadar yüzü kesilmiş Ali'yi işaret eder sonra Dante ve Vergilius ile konuşmaya devam ederek bu kısımdaki kişilerin yeryüzünde bölücülük ve bozgunculuk tohumu ekenler olduğunu, bu nedenle bir ceza uygulayıcısı tarafından kesilerek cezalandırıldıklarını söyler, ardından, Dante'ye kim olduğunu sorar. Peygamber'in sorusuna Vergilius cevap verir ve "ölü olan ben gezdiriyorum onu Cehennem'de daire daire"⁵⁴ der. Daha sonra Peygamber, Keşiş Dolcin'e⁵⁵ iletmesi için Dante'ye bir mesaj verip havada duran bir ayağını yere basıp uzaklaşıp gider. Kanto 28'in Muhammed Peygamber illüstrasyonlarına konu olan Dante'nin İtalyanca⁵⁶ dizeleri ile Rekin Teksoy tarafından yapılan Türkçe çevirisi şöyledir:

a Ceperan, là dove fu bugiardo	16	Tagliacozza'dakileri bir araya
ciascun Pugliese, e là da Tagliacozzo,		getirseler ve içlerinden biri
dove sanz'arme vinse il vecchio Alardo;	18	parçalanmış dizini, öteki kopmuş elini
e qual forato suo membro e qual mozzo	19	gösterse, bunların hiçbiri,
mostrasse, d'aequar sarebbe nulla		dokuzuncu hendeğin tüyler ürpertici
il modo de la nona bolgia sozzo.	21	görüntüsü gibi etkileyemez kimseyi.

52 Alighieri (a), 273.

53 Alighieri (a), 272.

54 Alighieri (a), 273.

55 Paget Toynbee, sözlükteki *Fra Dolcino* maddesine şunları yazmıştır: Kilise'yi havariyel zamanların sadeliğine geri getirmek amacıyla Parma'lı *Gherardo Segarelli* tarafından 1260 yılında kurulan *Apostolic Brothers* (Apostolik Kardeşler) mezhebi, Engizisyon tarafından sapkın bulunan bir tarikattır ve 1300 yılında Segarelli, Parma'da diri diri yakılır. Onun ölümünden sonra Keşiş Dolcin olarak da bilinen Fra Dolcino Tornielli (~1250-1307) tarikatın başı olur. 1305 yılında, 5'inci Clement'in tarikatın tamamen ortadan kaldırılmasını ilan etmesi üzerine tarikat, binlerce takipçisiyle birlikte Novara ve Vercelli arasındaki tepelere çekilir ve burada güçlenerek Kilise'ye meydan okur. Bir yıldan fazla bir süre dağlarda kalan tarikat, kar ve yiyeceksizlik yüzünden zor durumda kalır. Çoğu açlıktan ölür. Fra Dolcino, Ortaçağ'da zaman zaman ortaya çıkan birçok sosyal ve dinî fanatik reformcudan biridir ve özellikle kadınlarla ilgili doktrinleri muhalifleri tarafından sapkın ve iğrenç bulunarak eleştirilir ve suçlanır. Engizisyon tarafından da sapkın ve ahlâksız bulunduğu için Noaresi'ye götürülür ve yakılır. Sevgilisi/metresi olduğu iddia edilen Margherita ve tarikata mensup diğer kadın ve erkekler de yakılarak öldürülür. Dante'nin eserini yazdığı dönemde Fra Dolcino Tornielli hayattadır. Muhammed Peygamber'in Keşiş Fra Dolcino'ya olan ilgisinin, kadın ve evlilik konularındaki öğretilerinin benzerliğinden kaynaklanıyor olabileceğine ilişkin yorumlar da bulunmaktadır. [Bk. Toynbee, 1968 (b).]

56 Barolini (a), 2018.

Già veggia, per mezzul perdere o lulla, com'io vidi un, così non si pertugia, rotto dal mento infin dove si trulla. 24	22 Dibi delik, tahtası eksik hiçbir fiçı, benim gördüğüm, tepesinden tırnağına bağlı deşik biri gibi paralanmış olamazdı.
Tra le gambe pendevan le minugia; la corata pareva e 'l tristo sacco che merda fa di quel che si trangugia. 27	25 Bacakları arasından sarkıyordu bağırsakları; iç organları ortadaydı, yenilenlerden bok yapan murdar keseyle birlikte.
Mentre che tutto in lui veder m'attacco, guardommi, e con le man s'aperse il petto, dicendo: «Or vedi com'io mi dilacco! 30	28 Onu görmek için olanca dikkatimi verince, bana baktı, göğsünü açtı elleriyle, “Bak nasıl paralıyorum kendimi” dedi,
vedi come storpiato è Mäometto! Dinanzi a me sen va piangendo Ali, fesso nel volto dal mento al ciuffetto. 33	31 “Bak Muhammed de nasıl sakat edildi! Önümde ağlayarak giden de Ali, çenesinden tepesine yüzü kesili.
E tutti li altri che tu vedi qui, seminator di scandalo e di scisma fuor vivi, e però son fessi così. 36	34 Burada gördüğün öteki kişiler yeryüzünde bölücülük, bozgunculuk tohumu ektiler, bu nedenle ikiye bölündüler.
Un diavolo è qua dietro che n'accisma si crudelmente, al taglio de la spada rimettendo ciascun di questa risma, 39	37 Arkamızdaki zebani bizi denetler, bu acılı yolu her döndüğümüzde, bu sürüdeki herkesi
quand'avem volta la dolente strada; però che le ferite son richiuse prima ch'altri dinanzi li rivada. 42	40 gözünü kırpmadan kılıcıyla bir daha şişler; çünkü yaralarımız kapanmıştır yine, yeniden onun önüne geldiğimizde.
Ma tu chi se' che 'n su lo scoglio muse, forse per indugiare d'ire a la pena ch'è giudicata in su le tue accuse?». 45	43 Sen kimsin peki, Yoksa günahına biçilen diyeti geciktirmek için mi, oyalanmaktasın bu köprüde?”
«Né morte 'l giunse ancor, né colpa 'l mena», rispuose 'l mio maestro «a tormentarlo; ma per dar lui esperienza piena, 48	46 Ustam: “Ölüm çökmedi daha üstüne” yanıtını verdi, “günahlarının bedelini ödemeye de gitmiyor; deneyim kazansın diye,
a me, che morto son, convien menarlo per lo 'nferno qua giù di giro in giro; e quest'è ver così com'io ti parlo». 51	49 ölü olan ben gezdiriyorum onu Cehennem'de daire daire; seninle konuşmam nasıl gerçekse, öyle gerçek söylediklerim de.”
Più fuor di cento che, quando l'udiro, s'arrestaron nel fosso a riguardarmi per maraviglia obliando il martiro. 54	52 Yüzden fazla ruh, bu sözleri işitince hendekte durup bana baktı, şaşkınlıktan unuttuşlardı acılarını.
«Or di a fra Dolcin dunque che s'armi, tu che forse vedra' il sole in breve, s'ello non vuol qui tosto seguitarmi, 57	55 “Sen ki, güneşi görebileceksin yakında, keşiş Dolcin'e söyle de, yanıma gelmek istemiyorsa kısa sürede,
si di vivanda, che stretta di neve non rechi la vittoria al Noarese, ch'altrimenti acquistar non saria leve». 60	58 karın Novara'lıları üstün kılmaması için, bol yiyecek istif etsin, yoksa zor getirir onun sırtını yere.”
Poi che l'un piè per girsene sospese, Mäometto mi disse esta parola; indi a partirsi in terra lo distese. 63	61 Bu sözleri bana Muhammed söyledi, daha önce kaldırmış olduğu ayağını indirdi, yere bastı, uzaklaşıp gitti.

Dante'nin anlatısında, Muhammed Peygamber'in dördüncü halefi olan Halife Ali de Malebolge'nin dokuzuncu çukurundadır. Ian Thomson 2018 yılındaki *Debt and damnation: Islam in Dante* (Minnet ve Lanetleme: Dante'de İslam) yazısında Peygamber'in ölümünden sonra Şii mezhebinin kurarak halifeliliği parçaladığı ve Şiileri Sünnilere karşı kışkırtarak İslam cemaatinde bir bölünmeye sebep olduğu için Ali'nin Peygamber ile aynı cehennem çukurunda yer aldığını söylemektedir.⁵⁷ Dante, burada anlattığı ruhları, İtalyan ceza hukukunda misilleme veya kısasa kısas anlamlarına gelen *contrapasso* ile cezalandırır ve hukukî çağrışımı olan bu terimini sadece Kanto 28'de kullanmıştır.⁵⁸

Selahaddin Eyyubi (1138-1193), *İbn-i Sina* (980-1037) ve Dante'nin "büyük yorumcu"⁵⁹ olarak nitelendirdiği *İbn Rüşd*⁶⁰ (1126-1198) ise *Inferno*'da adı geçen diğer Müslümanlardır. Onları *Limbus*'a yani cehennemın 1'inci Daire'sine yerleştiren ve haklarında olumsuz hiçbir şey yazmayan Dante'nin, neden Peygamber ile Ali'yi Malebolge'ye yani 8'inci Daire'ye yerleştirdiği ve korkunç şekilde cezalandırılan ruhlarını gibi tasvir etmesi ise ayrı bir muammadır.⁶¹

III. Resimler

Inferno'nun Kanto 28'ine dayalı olarak yapılan ve Muhammed Peygamber'i temsil ettiği tespit olunan resimler; 1- minyatürlü elyazması kitaplar, 2- freskler ve 3- çizim ve baskiresimler olarak üç başlık altında toplanmıştır. İlk iki kısım, Geç Ortaçağ ve Rönesans dönemlerine ait İtalya'da yapılan elyazması ve fresk örneklerini, üçüncü kısım ise Rönesans'tan günümüze farklı ülke ve sanatsal dönemlere ait çizim ve baskiresim örneklerini içermektedir.

III.a. Minyatürlü Elyazması Kitaplar

Komedyanın Dante'nin kendi eliyle yazdığı hiçbir müsveddesi günümüze ulaşmamıştır ancak 14 ve 15'inci yüzyıllarda İtalya'nın çeşitli bölgelerinde ve İtalyancanın

57 Thomson, 28 Ağustos, 2018.

58 Barolini (b), 2018.

59 Alighieri (a), 70.

60 Cornell Üniversitesi Kütüphanesi Dante'nin Vizyonları Sözlüğü'nde Averroes maddesine şunları yazmıştır: "İbn Rüşd (Arapça: ابن رشد, Averroes olarak Latinize edilmiştir) Müslüman bir Endülüs bilgisi ve Aristoteles'in güçlü bir savunucusudur. Dante, Aristoteles'in *Ruh* ve *Gökyüzü Üzerine* hakkındaki inceleme ve yorumlarını Michael Scot'un (1175-1232) Latince tercümesinden okur. Dante, İbn Rüşd'e hayrandır [ve] tüm ruhların türediği evrensel bir ruh veya akıl fikrini desteklediği için alenen *İbn Rüşdçülük* (Averroizm) ile suçlanır." (Bk. Cornell University Library (a), 2021.)

61 Teodolinda Barolini'nin *Non-Christians in the Christian Afterlife* (Hristiyan Ahirette Hristiyan Olmayanlar) başlıklı 2018 tarihli makalesinde Dante'nin neden Selahaddin Eyyubi, İbn Sina ve İbn Rüşd'ü *Limbus*'a dahil ettiğini sorar ve "Onları bu kadar erdemli yapan nedir? Bunlar, umarım, gelecekte başkaları tarafından incelenecek olan bu analiz tarafından ortaya atılan sorulardır." diye ekler. (Bk. Barolini (b), 2018).

farklı lehçeleri ile yazılmış elyazmalarından günümüze ulaşan en az sekiz yüz elyazması nüshanın varlığı kanıtlanmıştır.⁶² Ancak hangilerinde Peygamber'in illüstrasyonlarının olduğunu henüz tam olarak bilemiyoruz. Bu bölümde, Inferno için ya da onun açıklama ve yorumlarına eşlik etmesi için İtalya'nın çeşitli bölgelerinde hazırlanmış ve içinde Muhammed Peygamber'i gösteren illüstrasyonların olduğu tespit edilen on bir elyazması kısa açıklamalarıyla birlikte kronolojik olarak verilmiştir.

14'üncü yüzyılda "İtalya'da fikirleri ve metinleri boyanmış görüntülerle illüstre etme dürtüsü"⁶³, Dante'nin Komediya'sının da resmedilmesine dolayısıyla şiirin yayılmasına yol açar. Bu dönemde İtalya'da çok az minyatörcü mevcuttur⁶⁴ ve ilk siparişler "saygın minyatörcülere"⁶⁵ verilir. Inferno'nun resimli elyazması olarak bilinen erken örneklerinden biri; yaklaşık 1328-1340 yıllarına tarihlenen ve günümüzde Fransa'da Condé Müzesi Chantilly Şatosu Kütüphanesi'nde [Ms597] raf kodu ile muhafaza edilen Guido Pisanus'un yorumlarının yer aldığı Komediya'dır. Kitapta, folyo 1'den 29v'ye kadar olan kısımda Dante'nin Inferno dizeleri yer alır. Bunu folyo 31'den 234v'ye kadar Pisanus'un *Expositiones et glossae super Dantis Comoediam* (Dante'nin Komediyesi üzerine Açıklama ve Şerhler) yazısı izler.⁶⁶ Siena'da parşömen üzerine İtalyanca ve Latince ile yazılan 24 x 33 cm ebadındaki yazmada büyük çoğunluğu çerçevesiz olarak yapılmış elli beş minyatür yer alır. Folyo 194v'de⁶⁷ sayfanın alt kenar boşluğuna anonim İtalyan bir usta tarafından Dante ve Vergilius'un Malebolge'yi izlemesi resmedilmiştir (Res. 4). İki şair, koyu renkli "mağaravari"⁶⁸ kapalı bir alan olarak tasvir edilen çukurun dışında, sol tarafta, ayaktadır. Çukurda ise çıplak ve yarım boy olarak betimlenmiş beş erkek figüründen soldaki ikisi, Dante'nin tarif ettiği cezalardan tanıyabileceğimiz Halife Ali ile Muhammed Peygamber'i temsil eden figürlerdir.



Resim 4: *Expositiones et glossae super Dantis Comoediam, Declaratio super profundissimam et altissimam Dantis Comoediam*, Yak. 1328-1340, Parşömen üzerine elyazması, 24 x 33 cm, Siena, İtalya. Condé Müzesi Chantilly Şatosu Kütüphanesi ve Arşivleri, *Divina Commedia*, [MS 597], Fol. 194v, Chantilly, Fransa. (Initiale Catalogue de manuscrits enluminés.) Resim 4a (Detay).

62 Cornell University Library (b), 2021.

63 Brieger, 1969, 63.

64 Brieger, 1969, 63.

65 Brieger, 1969, 63.

66 Initiale Catalogue de manuscrits enluminés.

67 Initiale Catalogue de manuscrits enluminés.

68 Coffey, 2013, 33-86.

Londra'da Britanya Kütüphanesi'nde [Egerton MS 943] raf kodu ile muhafaza edilen Komedyaya ise 1320-1350 yılları arasında Kuzeydoğu İtalya'da muhtemelen Emilia veya Padova bölgesinde hazırlanmıştır.⁶⁹ *Divine Comedy Egerton 943* olarak da bilinen kodeks; Inferno, Purgatorio, Paradiso'yu, folyo 187-187v'de yer alan Latince kısa yorum ve açıklamaları ve çok sayıda farklı ustalar tarafından yapılmış ayrıntılı illüstrasyonları içerir.⁷⁰ Sayfa kenar boşluklarında, Latince yorum ve açıklamaların yanı sıra Dante'nin oğlu Jacopo Alighieri'nin ek dizeleri de yer alır.⁷¹ Parşömen üzerine yazılan ve resimlenen toplam yüz seksen sekiz folyodan oluşan yaklaşık 39 x 26 cm ebadındaki yazmanın İtalyanca ana metni Gotik yazı karakterinde merkezi tek sütun olarak yazılmıştır.⁷² Toplam iki yüz altmış bir minyatür ve cehennemini iki dairesel diyagramı bulunan yazmanın yüzlerce kopyasının büyük bölümü İtalya'dadır ancak 1842 yılında bir nüshası⁷³ Britanya Kütüphanesi tarafından, Frances Henry Egerton'un 1829'da ölümünden sonra kurulan Bridgewater Vakfı'ndan satın alınır.⁷⁴ Yazmanın resimleme tarzı doğallığı ve gölgelendirmesinden de anlaşılacağı üzere Geç Ortaçağ ve Güney Rönesans'ı arasında bir geçiştir.⁷⁵ Klasik Gotik geleneği yansıtan kırmızı çerçeveli bir dikdörtgen içindeki resimler Bolognese Okulu'ndan Padova'ya bir *antifonar*⁷⁶ ustasına atfolunur.⁷⁷ Kanto 28'in bulunduğu folyo 50r'deki "vedi chome fcorpiaco e Maometo" dizisinin tam üstündeki illüstrasyonda⁷⁸; orta planda ayakta duran Muhammed Peygamber'i temsil eden figür, sol tarafta yan yana ayakta duran Dante ve Vergilius'a göğsündeki kesiği iki eliyle açarak göstermektedir⁷⁹ (Res. 5). Peygamber figürünün arkasında ise diğer günahkâr ruhları temsilen dip dibe ayakta sekiz erkek figür vardır. Tüm figürler, sarı değerlerin kullanıldığı çukuru gösterir bir geri plan önündedir.

1345-1355 yıllarında Floransa'da hazırlanan ve günümüzde New York'ta Pierpont Morgan Kütüphanesi ve Müzesi'nde [MS M.676] raf kodu ile muhafaza edilen 36 x 26,5 cm ebadındaki Dante'nin Komedyasının açıklama ve yorumlarını içeren

69 The British Library (b-1).

70 The British Library (b-1).

71 Facsimile Finder, 2015.

72 The British Library (b-1).

73 Bu nüshanın 2015 yılında *Facsimile Finder* tarafından tıpkıbasımı yapılır. (Bk. Facsimile Finder, 2015.)

74 The British Library (b-1).

75 Facsimile Finder, 2015.

76 *Antifonari*, Hristiyanlıkta yıllık bayramların ve günlük ibadetlerin müzikal kısımları için kullanılan bir koro kitabıdır. Bu kitapları resimleyen kişi ise *antifonar* (antiphonar) ustası olarak nitelendirilir. (Bk. University of Michigan M Library.)

77 Facsimile Finder, 2015.

78 The British Library (b-1).

79 Elyazmasının kütüphanedeki içerik bilgisinde şöyle yazar: "f. 50r: Dante and Virgil with the troublemakers; Mohammed opens up his body" (Dante ve Virgil sorun çıkarıcılarla; Muhammed vücudunu açar). [Bk. The British Library (b-2)].

yazma⁸⁰ diğer elyazması kitaplar gibi “farklı ustalar tarafından resimlenmiştir.”⁸¹ İçinde ikisi tam sayfa diğerleri sayfa boşluklarına çerçevesiz olarak yapılmış yüz yirmi beş illüstrasyon yer alır.⁸² Folyo 39r'de Kanto 28'e ait dizeler ve açıklama metinlerine eşlik eden sayfanın alt kısmında yer alan illüstrasyonda⁸³; Dante ve Vergilius'un, Muhammed Peygamber ve Bertran de Born ile karşılaşmalarını gösteren yan yana iki sahne betimlenmiştir (Res. 6). Sol tarafta altı erkek figürünün olduğu sahnede Peygamber'i ve hemen arkasındaki Halife Ali'yi temsil eden figürler yaralarından tanınabilir. Kahverengi ile basitçe çizilmiş ve hafifçe gölgelendirilmiş insan figürlerinin olduğu illüstrasyonda mekâna dair herhangi bir şey resmedilmemiştir.



Resim 5: Dante Alighieri, *Comedia*, Yak. 1320-1350, Parşömen üzerine elyazması, Yak. 39 x 26 cm, Kuzey İtalya'nın Emilia veya Padua şehri. Britanya Kütüphanesi, *Divina Commedia: Inferno, Purgatorio, Paradiso, with a short Latin commentary*, [Egerton MS 943], Fol. 50r, Londra, Birleşik Krallık. (Facsimile Finder, 2015.)



Resim 6: Dante Alighieri, *Comedia, col commentario*, Yak. 1345-1355, Parşömen üzerine elyazması, 36 x 26,5 cm, Floransa, İtalya. Pierpont Morgan Kütüphanesi, *Divina Commedia*, [MS M.676], Fol. 39r, New York, ABD. [The Morgan Library & Museum (a.)] Resim 6a (Detay).

80 Amerikalı koleksiyoner John Pierpont Morgan (1837-1913) yaşamı boyunca resimli bir Dante aramış ancak bulamamıştır, bu boşluğu oğlu John Pierpont Morgan (1867-1943) doldurur. Yazma, 1923 yılında satın alınarak ABD'de New York'ta bulunan Pierpont Morgan Kütüphanesi'ne eklenir. (Bk. The Morgan Library & Museum.)

81 Brieger, 295.

82 The Morgan Library & Museum.

83 The Morgan Library & Museum (a).



Resim 7: Dante Alighieri, *Comedia*, 1350-1375, Parşömen üzerine elyazması, 34 x 23,9 cm, Cenova (?), İtalya. Oxford Üniversitesi Bodleian Kütüphaneleri Batı Ortaçağ Elyazmaları Bölümü, *Divine Comedy* [MS. Holkham misc. 48], p.42, Oxford, Birleşik Krallık. [Digital Bodleian Library (b).] Resim 7a (Detay).

1350-1375 yıllarında İtalya’da hazırlanan ve günümüzde Oxford Üniversitesi Bodleian Kütüphaneleri Batı Ortaçağ Elyazmaları Bölümü’nde [MS Holkham misc. 48]⁸⁴ raf kodu ile muhafaza edilen Dante’nin *Komedya’sı*, günümüze ulaşan en eksiksiz resimli elyazmalarından biridir.⁸⁵ Gotik yazı karakteri ile çift sütun olarak parşömen üzerine yazılan ve içinde anonim İtalyan ustalar tarafından yapılan yüz kırk sekiz minyatürün olduğu 34 x 23,9 cm ebadındaki yazmada⁸⁶, figürlerin kim olduğu genellikle kırmızı mürekkepli yazılarla tanımlanmıştır.⁸⁷ Kanto 28’in bulunduğu kırk ikinci sayfadaki⁸⁸ dizelere eşlik eden kızıl-kahve rengindeki kayalık bir tepenin olduğu minyatürde altı figür yer alır. Muhammed Peygamber’in Dante ve Vergilius ile konuştuğu anı gösteren sahnede soldaki iki figüre “Dante” ve “Vergilio” onların karşısındaki figürlere “Machomecto” ve “Ily” yani Ali diye başlarının üzerine kırmızıyla isimleri yazılmıştır (Res. 7). Resmin sağında kim olduğu yazmayan başka bir erkek figür ve elindeki kılıcını havaya kaldırmış koyu renkli ve çift boynuzlu ceza uygulayıcısı bir iblis figürüdür.

Londra’da *Britanya Kütüphanesi*’nde [Additional MS 19587] (Add MS 19587) raf kodu ile muhafaza edilen Dante’nin *Komedya’sı* ise yaklaşık 1370 yıllarında Napoli’de parşömen üzerine yazılmış ve resimlenmiştir.⁸⁹ Tek sütun olarak Gotik yazı karakteri ile yazılan 36,5 x 24,5 cm⁹⁰ ebadındaki kitaptaki her bir kantonun başında, bazıları

84 Oxford Üniversitesi Bodleian Kütüphaneleri Batı Ortaçağ Elyazmaları Bölümü’nün 2500 elyazmasını dijital ortama aktarması sayesinde ulaşabilen bu elyazması için [Bk. Digital Bodleian Library (a).]

85 McLaughlin, 2011.

86 McLaughlin, 2011.

87 Digital Bodleian Library (b).

88 Digital Bodleian Library (b).

89 British Library (d).

90 Bu ölçüler Brieger’in kitabında 36,8 x 23,8 cm olarak verilmiştir. (Bk. Brieger, 258.)

altın renginde olan Latince *rubrik*⁹¹ler bulunur.⁹² Inferno, Purgatorio ve Paradiso'nun dizelerinin tamamının olduğu bu yazmada, mürekkep çizimleri bitmemiş resimli kısımlar da bulunmaktadır ayrıca Paradiso'a bezenmemiş ve resimlenmemiştir.⁹³ Yazmanın 47v folyosunda⁹⁴ Kanto 28'e ait iki ardıl sahne yer alır (Res. 8). Soldaki sahnede; Dante ve Vergilius'un karşısında arka arkaya sıralanmış beş çıplak erkek figürden yaralarından tanıyabileceğimiz ilk figür Peygamber'i üçüncü figür ise Ali'yi temsil eder. Sağdaki sahnede ise Dante ve Vergilius ile Bertran de Born'un karşılaştıkları an görülür.



Resim 8: *Dante Alighieri, Comedia*, Yak. 1370, Parşömen üzerine elyazması, 36,5 x 24,5 cm, Napoli, İtalya. Britanya Kütüphanesi, *Dante Alighieri Divina Commedia*, [Additional MS 19587], Fol. 47v, Londra, Birleşik Krallık. [British Library (d).] Resim 8a (Detay).

İtalya'da Padova Piskoposluk Ruhban Okulu Antika Eser Kütüphanesi'nde [Codice 67] raf kodu ile muhafaza edilen ve *Divine Comedy Codice 67 in the Seminario of Vescovile in Padua* olarak bilinen elyazması, parşömen üzerine Gotik yazı karakteri ile 14'üncü yüzyılın ikinci yarısında Lombardiya'da hazırlanmıştır.⁹⁵ Kanto 1 hariç her kanto için Jacopo della Lana'nın yorumlarını ve "L'Ottimo olarak bilinen Andrea della Lancia'nın bir şerhini" içerir.⁹⁶ 34 x 23,9 cm ebadındaki yazmanın içinde her bir kantoda anlatılan olayları özetleyen toplam yüz illüstrasyon ve Geç Gotik duyarlılığına ait dekoratif unsurlar görülür.⁹⁷ Kimin sipariş ettiği bilinmemektedir ancak Ferrara ve Padova bölgesindeki Obizzi Ailesi tarafından sipariş edilmiş olabilir bu sebeple elyazması, *Divina Commedia degli Obizzi* ismiyle de bilinir. Yazmanın illüstrasyonları büyük olasılıkla

91 *Rubrik*: "Metnin kesinlikle bir parçası olmayan ancak bileşenlerini tanımlamaya yardımcı olan bir başlık, bölüm başlığı veya talimat. Genellikle bu tür unsurları ayırt etmek için kırmızı mürekkep kullanılırdı, bu nedenle Latince kırmızı anlamına gelen *rubrica*'dan türetilen bir terimdir." [Bk. The British Library, (f).]

92 British Library (d).

93 British Library (e).

94 British Library (d).

95 Bu elyazmasının Facsimile Finder tarafından 2017 yılında *Divina Commedia degli Obizzi Facsimile Edition* olarak 300 adetle sınırlı tıpkıbasımı yapılmıştır. (Bk. Facsimile Finder, 2017.)

96 Facsimile Finder, 2017.

97 Facsimile Finder, 2017.

Lombardiya'daki Geç Gotik sanatçılardan biri olan Michelino da Besozzo'nun eseridir.⁹⁸ Kanto 28'e eşlik eden illüstrasyon⁹⁹, Muhammed Peygamber'in Dante ve Vergilius ile konuştuğu sahneyi gösterir (Res. 9). Solda, kırmızı kıyafeti ile Dante, mavi kıyafeti ile Vergilius ayakta. Onların karşısında da Muhammed Peygamber figürü ve diğer günahkârları temsil eden altı erkekten oluşan bir figür grubu görülür. Belirgin bir Ali figürü yoktur ancak Peygamber figürünün başında tıpkı Ali figürlerinde gördüğümüze benzer bir kesik olduğu görülür. Mekâna dair ise herhangi bir şey betimlenmemiştir.



Resim 9: *Dante Alighieri, Comedia*, 14'üncü yüzyılın ikinci yarısı, Parşömen üzerine elyazması, 34 x 23,9 cm, Lombardiya, İtalya. Padova Piskoposluk Ruhban Okulu Antika Eser Kütüphanesi, *Divine Comedy*, [Codice 67], Padova, İtalya. (Facsimile Finder, 2017.)

İtalya'nın Modena kentindeki Estense Üniversitesi Kütüphanesi'nde [MS α.R.4.8] veya [MS alfa.r.04.08] raf kodu ile muhafaza edilen 1380-1390 civarlarında yazılmış ve resimlenmiş Dante'nin *Komedya'sı*, tamamen resimlenmiş çok az sayıdaki elyazmalarından biridir. *Dante Estense* olarak bilinir.¹⁰⁰ Parşömen üzerine hazırlanan 35 x 25,5 cm ölçülerindeki yazmanın 38v folyosunda, Kanto 28'e ait dizelerin üst kenar boşluğundaki illüstrasyonda¹⁰¹ Muhammed Peygamber'i temsil eden figürün de aralarında olduğu beş figür sığ bir çukurun içindedir (Res. 10). Dante ve Vergilius sol taraftan onları izlemektedir. Çukurda aynı şekilde betimlenen yaralarından ötürü hangi figürün tam olarak Muhammed Peygamber'i temsil ettiği ayırt edilemese de muhtemelen şairlerle konuşur gibi betimlenen ilk figür Peygamber'dir. Heather Coffey bu figürleri "çukurun etrafında ilerlerken çeşitli pozlarda gösterilen"¹⁰² Muhammed Peygamber figürü olarak da yorumlanabileceğini söylemektedir. Çukurun sağ tarafındaki tepenin başında ise kılıcını havaya kaldırmış sivri kulaklı, kuyruklu ve kanatlı bir yaratık olarak betimlenen ceza uygulayıcısı bir iblis ve vücutları hiç kesilmemiş üçlü bir figür grubu vardır.

98 Facsimile Finder, 2017.

99 Facsimile Finder, 2017.

100 Bu elyazmasının Facsimile Finder tarafından 1995 yılında *Dante Estense Facsimile Edition* olarak 500 adetle sınırlı tıpkıbasımı yapılmıştır. (Bk. Facsimile Finder, 1995.)

101 Estense Digital Library (d).

102 Coffey, 49.



Resim 10: *Dante Alighieri, Comedia*, Yak. 1380-1390, Parşömen üzerine elyazması, 35 x 25,5 cm, İtalya. Estense Üniversitesi Kütüphanesi, *Dante Estense*, [MS a R.4.8] veya [MS alfa.r.04.08], Fol. 38v, Modena, İtalya. [Estense Digital Library (d).] Resim 10a (Detay).

Paris'te, Fransa Ulusal Kütüphanesi Elyazmaları Bölümü'nde [MS Italien 74] raf kodu ile muhafaza edilen *Dante Alighieri, Inferno, con l'Ottimo Commento* (Mükemmel Yorumuyla Dante Alighieri'nin Inferno'su) ise Inferno'ya ait dizeler ve Jacopo Guido di Puccini'nin yorum metinleriyle birlikte İtalyanca olarak yaklaşık 1420-1430 yılları arasında Floransa'da hazırlanmıştır.¹⁰³ Parşömen üzerine yazılan 36,5 x 26 cm ebadındaki kitabın tüm bezeme ve illüstrasyonları Bartolomeo di Fruosino ve atölyesine atfolunur; folyo 1'den 9'a kadar ve 59'dan 101'e kadar olan illüstrasyonlar Bartolomeo di Fruosino diğer kısımlar ise atölyesi tarafından boyanmıştır.¹⁰⁴ Otuz dört kantoya eşlik eden illüstrasyonların yanı sıra şiir dizeleri ve yorumlarda; küçük süslü baş harfler, kırmızı mürekkepli başlıklar ve mavi sinek ayakları ile süslemeler yapılmıştır.¹⁰⁵ Yazmadaki folyo 83r'de Kanto 28'e ait altın varakla çerçevelenmiş illüstrasyonda¹⁰⁶; Dante ve Vergilius'un Malebolge'de Muhammed Peygamber ile konuştukları an resmedilmiştir (Res. 11). Solda ayakta duran Dante ve Vergilius'un karşısında yaralarından tanyabileceğimiz Peygamber, Bertran de Born ve Mosca dei Lamberti figürleri görülür. Minyatürün sağ tarafındaki siyah kanatlı, pençe ayaklı ceza uygulayıcı bir iblis saçlarından tuttuğu diz çökmüş bir günahkârı kılıcıyla kesmektedir. Kesilmiş ve kanlar içinde başka figürlerin de görüldüğü minyatürde üst kısımda mavi ve figürlerin ayaklarını bastıkları alt kısımda ise toprak rengi kullanılmıştır.

Fransa Ulusal Kütüphanesi Elyazmaları Bölümü'nde muhafaza edilen ve Muhammed Peygamber illüstrasyonunu içinde barındıran diğer bir elyazması ise raf kodu [MS Italien 2017] olan *Dante, Inferno, avec le Commentaire de Guiniforte Barzizza Guiniforte* (Barzizza'nın Yorumuyla Dante'nin Inferno'su)'dur.¹⁰⁷ Yaklaşık 1438-1450 yıllarında Lombardiya bölgesinde parşömen üzerine yazılan ve resimlenen 32 x 21,5 cm ebadındaki yazma, üç yüz seksen bir folyodan oluşur. Milano Dükü Filippo Maria

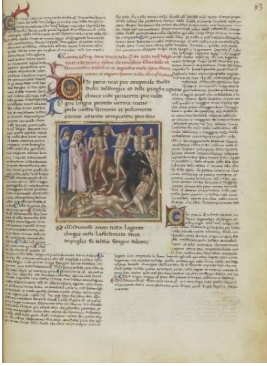
103 Bibliothèque nationale de France (BnF) (a); Estense Digital Library (c).

104 Bibliothèque nationale de France (BnF) (a).

105 Bibliothèque nationale de France (BnF) (a).

106 Estense Digital Library (c).

107 Bibliothèque nationale de France (BnF) (b).



Resim 11: Dante Alighieri, *Inferno*, con *l'Ottimo Commento* (Mükemmel Yorumuyla Dante Alighieri'nin *Inferno*'su), Yak. 1420-1430, Parşömen üzerine elyazması, 36,5 x 26 cm, Floransa, İtalya. Fransa Ulusal Kütüphanesi Elyazmaları Bölümü, *Dante Alighieri, Divina Commedia, prima cantica: Inferno. Con l'Ottimo Commento* [MS Italian 74], Fol. 83r, Paris, Fransa. [Estense Digital Library (c).] Resim 11a (Detay).



Resim 12: Dante Alighieri, *Inferno*, con *Commento di Guiniforte Barzizza Guiniforte*, Yak. 1438-1450, Parşömen üzerine elyazması, 32 x 21,5 cm, Lombardiya, İtalya. Fransa Milli Kütüphanesi İtalyanca Elyazmaları Bölümü, *Dante, Inferno, avec le Commentaire de Guiniforte Barzizza Guiniforte*, [MS Italian 2017], Fol. 313 bisr, Paris, Fransa. [Bibliothèque nationale de France (BnF) (c).] Resim 12a (Detay).

Visconti için hazırlanan ve yıllar içinde pek çok sahip değiştiren yazma 1887 yılında Fransa Ulusal Kütüphanesi tarafından Gaston de Flotte'nin mirasçılarından satın alınarak kütüphanenin İtalyan kökenli elyazmaları koleksiyona eklenir.¹⁰⁸ Lombard Okulu'ndan muhtemelen Vitae Imperatorum Atölyesi'nden bir usta tarafından yapılan Kanto 28'e ait illüstrasyonun¹⁰⁹ sağında kavisli bir köprü'nün üzerindeki Dante ve Vergilius eğilmiş aşağıda olanları izlemektedir (Res. 12). Aşağıdaki mağaramsı çukurda ise maruz kaldıkları bedensel cezalarla resmedilmiş sekiz erkek figür ve elindeki kılıcını havaya kaldırmış ceza uygulayıcısı bir iblis yer almaktadır. Çukurda en öndeki figür Ali'yi onun

108 Bibliothèque nationale de France (BnF) (b).

109 Bibliothèque nationale de France (BnF) (c).

hemen arkasında ayakta duran ve şairlerle konuşan figür ise Peygamber'i temsil eder. Peygamber figürünün baş kısmının sağına kırmızı renkle "bak Muhammed de nasıl sakat edildi"¹¹⁰ anlamına gelen "vedi conto (?) è Machometo" diye Dante'nin İtalyanca dizesi yazılmıştır.¹¹¹ Yüzden fazla minyatürü olan ancak çıplaklık içermesinden ötürü; çizilerek, silinerek veya kesilerek tahrip edilen bu elyazmasının yüzden fazla minyatüründen sadece elli dokuzu günümüze kalmıştır.¹¹² Kanto 28'e ait illüstrasyonda da çıplak figürlerin cinsel bölgelerindeki boyalar kazınarak silinmiştir.

Britanya Kütüphanesi'nde [Yates Thompson 36] raf koduyla muhafaza edilen Dante'nin Komedyası; muhtemelen Aragon, Napoli ve Sicilya Kralı Alfonso V'in siparişi ile ya da ona bir hediye olarak Kuzey İtalya'nın Toskana veya Siena bölgesinde 15'inci yüzyıl ortalarında hazırlanmıştır.¹¹³ Parşömen üzerine Gotik yazı karakteri ile yazılan 36,5 x 25,8 cm ebadındaki kitap, pek çok sahip değiştirmesinin ardından son olarak 1941 yılında Yates Thompson'un vasiyeti ile Britanya Müzesi'ne bırakılır. Bu elyazması iki sanatçı tarafından resimlenmiştir.¹¹⁴ 1442-1450 yılları arasına tarihlenen Inferno ve Purgatorio'nun folyo l'den 128'e kadar olan minyatürleri; daha önceleri Lorenzo Vecchietta'ya atfolunmuş ancak daha sonra Priamo della Quercia tarafından yapıldığı anlaşılmıştır. Paradiso ise Giovanni di Paolo tarafından yaklaşık 1450 yılında resimlenmiştir.¹¹⁵ Kenarları, altın varakla çerçevelenen yazmanın resimlerinden folyo 51'deki illüstrasyonda¹¹⁶; "uyuşmazlık, skandal ve bölücülük ekicilerle"¹¹⁷ karşılaşan Vergilius ve Dante görülür (Res. 13). Minyatürde aynı çerçeve içinde betimlenmiş iki



Resim 13:
Dante Alighieri,
Comedia, 15'inci yüzyıl
ortaları, Parşömen
üzerine elyazması, 36,5
x 25,8 cm, Kuzey İtalya
(Toskana veya Siena).
Britanya Kütüphanesi,
Dante Alighieri Divina
Commedia, [Yates
Thompson 36], Fol. 51,
Londra, Birleşik Krallık.
[The British Library (c).]
Resim 13a (Detay).

- 110 Alighieri (a), Kanto 28:31, 272.
111 Bibliothèque nationale de France (BnF) (b).
112 Bibliothèque nationale de France (BnF) (b).
113 The British Library (c).
114 The British Library (c).
115 The British Library (c).
116 The British Library (c).
117 The British Library (c).



Resim 14: *Dante Alighieri, Comedia*, Yak. 1480-1482, Parşömen üzerine elyazması, 38,7 x 24,1 cm, İtalya. Vatikan Apostolik Kütüphanesi, *Dante Urbinate*, [Ms. Urb. Lat. 365], Fol. 75r, Vatikan. [Biblioteca Apostolica Vaticana DigiVatLib (DVL).] Resim 14a (Detay).

ayrı sahne yer alır: Sol kısım Muhammed Peygamber'in sağ kısım ise Bertran de Born'un şairlerle karşılaştıkları ana aittir. Her iki sahneye de kayalıklı bir geri plan eşlik eder. En sağda da elinde kılıcı olan ceza uygulayıcı bir iblis, yarısı görülecek şekilde grotesk bir figür olarak sahneye dahil edilmiştir.

Dante Urbinate olarak da bilinen ve günümüzde Vatikan Apostolik Kütüphanesi'nde [Ms. Urb. Lat. 365]¹¹⁸, Urbino Düku Federico da Montefeltro'nun tam resimli bir Komedy siparişidir. Bu sipariş üzerine 1477(?) -1480 yıllarında dönemin ünlü ustalarından Guglielmo Girardi (? - 1495?) ve atölyesinin minyatürleri ile oldukça gösterişli bir elyazması hazırlanmaya başlar.¹¹⁹ 38,7 x 24,1 cm ölçülerindeki Latince yazmanın bezenmesi ve resimlenmesi üç aşamada gerçekleşir; Girardi ve atölyesi, *Inferno* ve *Purgatorio*'nun illüstrasyonlarının çoğunu yapar. 1480-1482 yıllarında da Franco de' Russi, *Inferno* ve *Purgatorio*'nun bitmemiş bezemelerini tamamlar. Montefeltro'nun ölümünden sonra ise elyazmasının hazırlığı durur ve bir yüzyıl sonra yani 16'ncı yüzyılın sonlarında yeniden başlar.¹²⁰ Kanto 28'e ait folyo 75r'deki illüstrasyonda¹²¹, geri planda kayalıklı tepeler, kıvrımlı bir yol ve deniz manzarasının olduğu illüstrasyonun ön planında da şizmatikler ile karşılaşan Dante ve Vergilius görülür (Res. 14). Tüm figürlerin ayakta gösterildiği sahnede Muhammed Peygamber'i temsil eden figürün başında ise ilginç bir şapka vardır. Hangi figürün Halife Ali'yi temsil ettiği ise belli değildir.

118 Biblioteca Apostolica Vaticana DigiVatLib (DVL).

119 Facsimile Finder, 2021.

120 Facsimile Finder, 2021.

121 Biblioteca Apostolica Vaticana DigiVatLib (DVL).

III.b. Freskler

Buffalmacco lakabıyla tanınan Bonamico di Martino da Firenze'ye (1290-~1340) atfolunan *Son Yargı ve Cehennem*¹²² freski ile Giovanni da Modena olarak bilinen Giovanni di Pietro Falloppi'nin (~1409~1455) *Cehennem* freski, Dante'nin Inferno'sundan esinlenen ve Muhammed Peygamber'i cehennemde gösteren sanat tarihindeki iki önemli ve tartışmalı fresktir. Giotto di Bondone'nin (1266/7-1337) *Son Yargı*¹²³ freskindeki cehennem sahnesi ise Buffalmacco ve da Modena'nın resmettiği cehennem sahnelerinin öncülüdür.

Dante'nin Inferno'sunu fresklerle görselleştirmeye çalışan başka ressamlar¹²⁴ da vardır. Ancak bu bölümde sadece Buffalmacco, da Modena ve Giotto'nun cehennem freskleri incelenmiştir.

Önceleri Orcagna lakabıyla tanınan Andrea di Cione'ye (~1320~1368) daha sonra ise Buffalmacco'ya atfolunan¹²⁵ *Son Yargı ve Cehennem* freski, 1336-1341 yıllarına tarihlenen üç sahneli fresk serisinin sadece bir bölümüdür. Bu fresk serisi; *Giudizio Universale con L'Inferno* (Son Yargı ve Cehennem), *Trionfo della Morte* (Ölümün Zaferi) ve *Storie dei Santi Padri* (Kutsal Babaların Hikâyeleri) isimleri ile bilinir.¹²⁶ İtalya'da katedral, vaftizhane, çan kulesi ve mezarlıktan oluşan bir kompleksdeki¹²⁷ bu fresk; katedralinin mezarlığı olan ve *Pisa Anıtsal Mezarlığı*¹²⁸ olarak da bilinen *Campo Santo*'ya yapılmıştır. 13'üncü yüzyılın ikinci yarısında üç nefli bir yapı olarak inşa edilen mezarlığın duvarları 13 ve 14'üncü yüzyıl ressamı tarafından yapılan fresklerle doludur ve yaklaşık iki bin metrekarelik bu freskleri ile döneminin en büyük resim galerisidir. Buffalmacco, Son Yargı ve Cehennem freskinde Hristiyan öğretisindeki yedi ölümcül günahtan biri olan ve kibri şiddetle kınayan Dominikli rahip Dominico Cavalca'nın

122 *Il Giudizio finale e L'Inferno*.

123 *Giudizio universale*.

124 Örneğin Orcagna lakabıyla tanınan Andrea di Cione'nin (~1320~1368) kardeşi Nardo di Cione'ye (~1320-1365/66) atfolunan fresklerde Dante'nin Inferno'su görselleştirilmeye çalışılmıştır. Daha sonraki yıllarda ise Giorgio Vasari (1511-1574) ve Federico Zuccari (~1541-1609) fresklerinde Dante'nin Inferno'sundan esinlenir. (Bk. Roylance, D. 1970.)

125 Buffalmacco'ya dair Oxford Reference'de şöyle yazılmıştır: "İtalyan ressam, baştan çıkarıcı bir şekilde esrarengiz bir figürdür. Sadece Ghiberti ve Vasari değil, aynı zamanda Boccaccio ve Sacchetti de dahil olmak üzere çeşitli erken kaynaklardaki yazarlar, onun bir sanatçı olarak -açıkçası Giotto sonrası kuşağın önde gelen ressamlarından biri- ve aynı zamanda becerikli bir şakacı olarak ününü doğrulamaktadır (bu nedenle takma adı, 'şakacı' olarak tercüme edilebilir). Onların kümülatif tanıklıkları etkileyicidir ancak hiçbir eser ona güvenli bir şekilde atfedilemez ve onu tarihten çok bir efsane figürü olarak görme eğilimi vardır. Ancak 1970'lerde Campo Santo, Pisa'daki Ölümün Zaferi'nin ünlü fresklerinin ressamı olarak önerilmiştir." (Bk. Oxford Reference.)

126 Opera della Primaziale Pisana, 2018.

127 Unesco Word Heritage Center.

128 *Camposanto Monumentale di Pisa*.

(1270-1342) yazılarından etkilenmiştir.¹²⁹ Ayrıca Dante ve Giovanni Boccaccio'nun (1313-1375) eserlerinden de etkiler barındırır.¹³⁰ Bu fresk iki seviyeye ayrılmıştır: Üstte, melekler ve göksel küre tarafından çevrelenen Mesih İsa ve Bakire Meryem, alt sırada ise ölümler vardır. Bu sahnelerin hemen sağında ise *Cehennem* freski yer alır.¹³¹ Cehennemin merkezinde kibri temsil eden iki yanal kafası olan üç başlı, boynuzlu ve yeşil renkli devasa bir Lucifer figürü lanetli ve günahkarları yutmaktadır. Uygulanan işkence türlerine göre bir bölümlemenin yapıldığı ve çok sayıda figür grubunun olduğu bu freskteki işkence sahnelerinin çoğu Giotto'nun Padova'daki freskindekini bir benzeridir.¹³² Buffalmacco'nun freskinde Dante'nin, Inferno Kanto 28'de anlattığı sahnelerle benzerlik gösteren ve Muhammed Peygamber olması muhtemel figürleri görebileceğimiz iki figür yer alır. Bunlardan biri Lucifer figürünün sol üst, diğeri sağ üst kısmındadır (Res. 15). Solda; birbirine benzer yan yana duran iki figürden birini, sağda ise iblislerin çeşitli işkenceler yaptığı figürlerden birini Dante'nin anlatımına benzerlik gösterdiği için Muhammed Peygamber'in temsili olarak yorumlamak mümkündür. Lucifer figürünün sağında yerde yatan, yılanlarla sarmalanmış ve başında sarıkla betimlenen bir figür daha vardır. Bu figürün İbn Rüşd mü yoksa Muhammed Peygamber mi olduğuna ilişkin ise farklı görüşler bulunmaktadır. Örneğin Avusturyalı sanat tarihçisi Joseph Polzer (1929-2018) *Aristoteles, Muhammed ve 5'inci Nicholas Cehennemde*¹³³ başlıklı 1964 yılında yayımlanan makalesinde da Modena'nın freskindeki yerde yatan sakallı ve sarıklı figürün hatalı olarak İbn Rüşd olarak tanımlandığını şu sözlerle ifade eder:

“Sağdaki sırtüstü, sakallı ve sarıklı, elleri arkadan bağlı gibi görünen figür, boynuna dolanan bir yılan tarafından boğazlanmıştır. Yılanın kuyruk kısmı, günahkarı cehennemin ağzına sürükleyen bir iblis için bir ip görevi görür. Bu figür, 19'uncu yüzyıl ve son araştırmalar tarafından yanlış bir şekilde İbn Rüşd'e ait olarak tanımlanmıştır.”¹³⁴

Yani Polzer'e göre söz konusu figür İbn Rüşd değil Muhammed Peygamber'e aittir. Polzer'in iddiası yerdeki figürün yanında “[M]ACOMETTO”¹³⁵ yazmasına dayanmaktadır. Ancak yanında Macometto yazsa da söz konusu figür İbn Rüşd'ü temsil etmektedir. Figürün hemen arkasında ayakta duran kolu koparılmış figürün baş tarafında da *Bu diğer Muhammed'i seviyor*¹³⁶ anlamına gelen “QUESTI AMA CETRO MACOME[T]TO”¹³⁷ yazısındaki Macometto kelimesi ise muhtemelen Müslüman olanı ifade eden bir kelime olarak kullanılmıştır.

129 Opera della Primaziale Pisana, (a), 2018.

130 Opera della Primaziale Pisana, (a), 2018.

131 Opera della Primaziale Pisana, (a), 2018.

132 Opera della Primaziale Pisana, (b), 2018.

133 *Aristotle, Mohammed and Nicholas V in Hell.*

134 Polzer, 1964, 463.

135 Polzer, 1964, 463.

136 Joseph Polzer'in İngilizce olarak ifadesi şöyledir: “*this one loves the other Mohammed*”. (Bk. Polzer, 1964, 464.)

137 Polzer, 1964, 464.



Resim 15: Buonamico Buffalmacco'ya atfolunan ve 1336-1341 yıllarına tarihlenen *Son Yargı ve Cehennem* freskinin restorasyon çalışmaları sırasında çekilmiş bir fotoğraf, 2017, İtalya. [Dotti (b), 2017]

Resim 15a,b:
(Detay) Freskin sol üst ve sağ üst kısmında kesilen ve bağırsakları çıkan figürler.



Muhammed Peygamber'in temsiliğini gördüğümüz diğer fresk, Giovanni da Modena'nın 15'inci yüzyıl başlarında yaptığı *Cehennem* freskidir. Bu fresk, 1390'larda inşa edilen Bologna'daki *Aziz Petronio Bazilikası*¹³⁸'nin yan şapellerinden biri olan ve çok sa-

138 *Basilica di San Petronio*. Bazilika, içerisindeki Muhammed Peygamber resminden ötürü 2002 yılında bombalanmaya çalışılmıştır. Konuya ilişkin Ian Thomson 2018 yılında *Standpoint*'teki yazısında şunları yazar: "İslâm'ın en büyük ikinci din olduğu çağdaş İtalya'da hayat daha tehlikelidir. 2002 yılında İslâmcı köktendincilerin Bologna'daki San Petronio katedralini havaya uçurma hazırlığı engellendi. Katedralin içinde Giovanni da Modena'nın azgın kaşılı, yarasa kanatlı bir şeytanın çektiği Muhammed'i cehennemde resmettiği 15'inci yüzyıldan kalma bir cehennem freski var. *Inferno*'nun 28'inci Kanto'sundan esinlenen freskin, Müslümanları Hıristiyanlıktan dönenler olarak tasvir eden Ortaçağ alegorik kitap ve şiir geleneğini sürdürüyor." (Bk. Thomson, 2018.)

yıda farklı sanatçıya ait fresk ve vitraylı pencerelere sahip *IV. Müneccimler Şapeli*¹³⁹'ne yaygın bilinen adıyla *Bolognini Şapeli*'ne yapılmıştır.¹⁴⁰ Yapımı zengin bir tüccar olan Bartolomeo Bolognini (~1350-1411) tarafından başlatılan bu aile şapelinin sol tarafında; da Modena'nın 1408-1420 yılları arasında yaptığı *Kutsal Üçlü (Trinite) Dokuz Melek Hiyerarşisi Arasında Bakire'nin Taç Giymesi, Başmelek Mikail ve Cehennem*¹⁴¹ fresk dizisi yer alır. En üst kısmında cennet ile göksel kilisedeki kutsal ve seçilmişler, alt kısımda ise lanetli ve günahkârların cezalandırıldığı cehennem betimlenmiştir.¹⁴² Her ikisinin birbirinden ayrıldığı hat üzerinde ise elinde kılıcıyla Başmelek Mikail görülür. Araf resmedilmemiştir.¹⁴³ Buffalmacco'nun cehennem freskine benzer şekilde yeraltı dünyasının hâkimi üç başlı devasa cehennem kralı Lucifer, bir yandan günahkârları yemekte bir yandan da kendi bedeninden yediklerini tahliye etmektedir. Çevresindeki bölümlerinde ise iblislerin, cehenneme atılan lanetli ve günahkâr ruhlarla işkence ettiği sahneler yer alır. Lucifer figürünün başının üzerinde sağda; kayalık bir zemin üzerinde yaşlı, beyaz sakallı, beyaz sarıklı, elleri arkadan bağlanmış, çıplak ve sırt üstü yatan bir erkek figür görülür. Boynuna dolanmış bir yılan tarafından öldürülmüş olan bu figürün başı; çift boynuzlu, kanatlı ve ayakları kuş pençesi şeklindeki bir iblis tarafından çekilmektedir ve figürün biraz altına siyah renkte, Gotik yazı karakterinde büyük harflerle "MACHOMET" yazılmıştır. Freskin sol üst kısmında, bir iblis tarafından bağırsakları çıkarılan erkek figürü ise Muhammed Peygamber'i temsil etmektedir. Biraz gerisinde kendi kesik başını tutan Bertran de Born figürü vardır. Yani da Modena'nın freskinde de Muhammed Peygamber; Dante'nin betimlemesine benzerlik göstermesi bakımından, yanında *machomet* yazan figür değil bu kısımdaki figürdür.



Resim 16: Giovanni da Modena (Giovanni di Pietro Falloppi), *Son Yargı ve Cehennem*, 1411-1412, Bolognini Şapeli, Aziz Petronio Bazilikası, Bologna, İtalya. (Tassinari, 2021)

Türk yazar Düccane Cündioğlu (1962-...) 2020 yılında yaptığı *Son Çılgılık: Averroes* başlıklı dört bölümden oluşan video dizisinde, Ernest Renan'ın hata yaptığını ve da Modena'nın freskindeki bu sarıklı figürün "sadık bir Aristotelesçi" olan İbn Rüşd

139 *IV. Cappella dei Re Magi*.

140 Basilica di San Petronio.

141 La Trinità e l'incoronazione della Vergine fra le nove gerarchie degli Angeli, l'Arcangelo Michele ed infine l'Inferno. (Bk. Basilica di San Petronio.)

142 Basilica di San Petronio.

143 Busi, 2019.



Resim 17: (Detay) Giovanni da Modena (Giovanni di Pietro Falloppi), *Son Yargı ve Cehennem*, 1411-1412, Bolognini Şapeli, Aziz Petronio Bazilikası, Bologna, İtalya. (Slices of Light, 22 Mart 2017.)

değil Muhammed Peygamber olduğunu iddia eder.¹⁴⁴ Oysa hem Buffalmocco'nun hem de da Modena'nın fresklerindeki sarıklı figürlerin, yanlarında *Machomet* yazısı olsa bile Muhammed Peygamber'i değil İbn Rüşd'ü temsilen yapılmış olma olasılığı çok daha yüksektir. Bu olasılığı; 14 ve 15'inci yüzyıllarda yapılan sarıksız ve orta yaşlarda biri gibi betimlenen Muhammed Peygamber illüstrasyonları da destekler niteliktedir.

Dante'nin Komedya'nın Purgatorio kısmında kendisinden övgü ile bahsettiği¹⁴⁵ "akranı ve arkadaşı"¹⁴⁶ Giotto'nun¹⁴⁷ yaklaşık 1303-1305 yıllarında *Arena Şapeli* olarak da bilinen *Scrovegni Şapeli* için yaptığı Bakire Meryem ile İsa'nın hayatını gösteren bir fresk döngüsünün parçası olan *Son Yargı* freskindeki cehennem sahnesi, Buffalmacco ve da Modena'nın resmettiği cehennem sahnelerinin öncülüdür. Giotto'nun freskindeki ağaç dalına asılı ve bağırsakları dışarı çıkmış bir erkek figürü ise Judas'nın İsa'ya ihanet ettiği, sorasında üzümlük kendini astığı, baş aşağı düştüğü ve bedeninin yarıp bağırsaklarının dışarı döküldüğüne ilişkin Matta İncili¹⁴⁸ ve Elçilerin İşleri'ndeki¹⁴⁹ anlatıya benzerlik gösterdiği için Yahuda İskariyot olarak da bilinen Judas¹⁵⁰ olarak yorumlanır (Res. 18.a).

144 Cündioğlu (b), 2020, dk. 4:33.

145 Dante, Purgatorio Kanto 11'de şöyle yazar: "Cimabue resmin ustası bilirdi kendini, oysa artık ünü karardı Giotto aldı şimdi onun yerini." (Bk. Alighieri (b), 434.)

146 Vasari, 2018, 147.

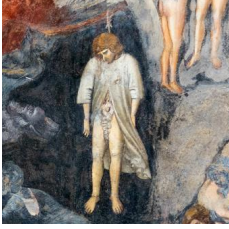
147 Giotto, Dante'nin portresini de yapmıştır. (Bk. Columbia College.)

148 Matta İncili'nde şöyle yazar: "Yahuda paraları tapınağın içine fırlatarak oradan ayrıldı, gidip kendini astı." (Bk. Kutsal Kitap, Matta 27:5.)

149 Elçilerin İşlerinde şöyle anlatılır: "Bu adam, yaptığı kötülüğün karşılığında aldığı ücretle bir tarla satın aldı. Sonra baş aşağı düştü, bedeni yarıldı ve bütün bağırsakları dışarı döküldü." (Bk. Kutsal Kitap, Elçilerin İşleri 1:18.)

150 Judas, Dante'de Ptolomea'dadır yani 9'uncu Daire'nin 4'üncü çukurundadır. Bu çukur,

Giotto, Buffolmacco ve da Modena'nın fresklerindeki cehennem bölümleri ve cezalandırma sahneleri bazı benzerlikler taşısa da Dante'nin *Inferno*'daki ifadelerine tam olarak benzemez. Her üç freskte de Ortaçağ'da yaygın olarak tasvir edilen üç başlı Lucifer¹⁵¹, cehennemin hükümdarı olarak vurgu noktasıdır ve günahkârları bir yandan bütün olarak yutmakta bir yandan da dışkılamaktır. Çevresi de günahkârlar ile onları cezalandıran iblislerle doludur. Ancak hiçbiri Dante'nin *Inferno* Kanto 34'te anlattığı buzlar içindeki "acılar ülkesi hükümdarı"¹⁵² gibi değildir. Giotto'nun freskinde, Dante'nin Cehennem'inin daireleri ve çukurları yoktur. Buffolmacco ve da Modena'nın fresklerinde ise birinde yatay diğerinde radyal bir bölümlenme vardır ve her ikisi de bağırsakları dökülmüş ve kesik başını elinde tutan figürleri sol üst köşeye yerleştirmiştir. Bu kısımlar, Dante'nin Malebolge'nin 9'uncu çukurunda anlattığı figürlere kısmî bir benzerlik gösterir (Res. 18. a, b, c, d).



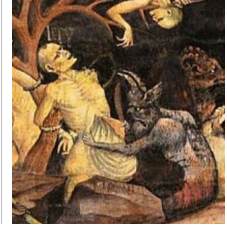
Resim 18.a: (Detay) Giotto'nun freskindeki asılmış ve bağırsakları sarkmış erkek figürü.



Resim 18.b: (Detay) Buffolmacco'nun freskindeki bağırsakları sarkmış iki erkek figürü.



Resim 18.c: (Detay) Buffolmacco'nun freskinde bir iblis tarafından bağırsakları çıkarılan erkek figürü.



Resim 18.d: (Detay) Da Modena'nın freskinde bir iblis tarafından bağırsakları çıkarılan erkek figürü.

Diğer bir husus Dante, İbn Rüşd'ü cehennemin ilk dairesi Limbus'da anlatmasına rağmen Buffolmacco ve da Modena'nın fresklerinde İbn Rüşd, kolları arkadan bağlanmış ve iblisler tarafından işkence edilen bir figür olarak tasvir edilmiştir. Millard Meiss, 1951 yılında yayımlanan *Kara Ölümünden Sonra Floransa ve Siena'da Resim Sanatı; 14'üncü Yüzyılın Ortalarında Sanat, Din ve Toplum* isimli kitabında şunları yazar:

cehennemin en dibidir ve Judas iki tanrısal otoritenin -Kilise ve İmparatorluk- hainlerinden biri olarak buradadır. (Bk. Alighieri (a), Kanto 33:115-117, 332.)

151 Ortaçağ'ın bu yaygın Lucifer figürünün prototipi, Coppo di Marcovaldo'nun (~1225--~1276), Floransa'nın San Gimignano şehrindeki San Giovanni Vaftizhanesi'ne yaptığı *Giudizio Universale* (Son Yargı) freskindeki *Inferno* (Cehennem) kısmındaki şeytan figürüdür. (Bk. Don Gianluca Busi, 2019, dk. 15:15.)

152 Dante, *Inferno* Kanto 34'ün 28-29 dizelerinde şöyle der: "Her yüzün altında iki kanat vardı, her kanat dev bir kuş kanadıydı böyle yelken bile görmemiştin denizlerde. Kanatlar tüyden yoksundu, yarasa kanadına benziyordu; çırpıkça kanatlar, üç rüzgar esiyordu: Kokytos bir baştan bir başa buz kesiyordu." 46-52'dizelerinde de şöyle der: "Acılar ülkesinin hükümdarının yarı gövdesi buzlardan dışarı yükseliyordu;" (Bk. Alighieri (a), 326-327.)

“İbn Rüşd'ün takipçilerinden oluşan bir grup, Hristiyan inancının temel ilkelerini reddetmekle suçlanır. İbn Rüşd'ün İspanyol Şapeli'nde öne çıkması, yalnızca onun genel olarak filozoflar arasındaki etkisinin büyümesine bir övgü değil aynı zamanda dini organların kendilerine de yayılan bir çatışmanın yansımasıdır. 13'üncü yüzyılda bu Arap yazar, Aristoteles üzerine yazdığı yorumlardan dolayı geniş çapta saygı görür ve Dante onu Limbo'daki iyi kafirler arasına yerleştirir (Inferno, IV, 143). Öte yandan, St. Thomas ve diğer teologlar, onun bazı fikirlerine şiddetle karşı çıktılar, onları yaratılışın ve kişisel ölümsüzlüğün inkârı olarak anladılar ve İbn Rüşd, 14. yüzyılda Dominik çevrelerinde arch-heretic [baş kafir / baş sapkın / baş heretik] oldu.”¹⁵³

Meiss'in bu ifadeleri; Dante, Inferno'da İbn Rüşd'ü Limbus'da betimlemişken neden bu fresklerde cezalandırılan bir ruh gibi resmedildiği sorusuna da açıklama getirmektedir. İbn Rüşd'ün 14'üncü yüzyılın ortalarına doğru baş heretik olarak görülmesi neticesinde fresklerde de cehennemde gösterilen bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır.

III.c. Çizim ve Baskiresimler

Rönesans'tan günümüze Dante'nin Inferno'su için yapılan ve Muhammed Peygamber'in temsillerini içeren illüstrasyon örneklerini; *Sandro Botticelli, Federico Zuccari, Joannes Stradanus*¹⁵⁴, *William Blake, Francesco Scaramuzza, Bartolomeo Pinelli, Gustavo Doré, Amos Nattini, Salvador Dali, Robert Rauschenberg, Barry Moser*¹⁵⁵, *Renato Guttuso, Ronald Leroy Kowalke, Tom Phillips, Lorenzo Mattotti ve Michael Mazur*'a ait çizim ve baskiresimlerde görebiliriz. Sanatçıların çalışmalarında; sangin, füzen, grafit, gümüş kalem ve suluboyanın yanı sıra metal baskı, taşbaskı, serigrafi gibi çeşitli özgün baskiresim tekniklerini de kullandıkları görülür. Orijinal çizim veya baskiresimlerin kullanıldığı kitaplar yapılsa da genellikle bunların metal, ahşap vb. baskı çeşitleri ile çoğaltılmış kopyaları Dante metinleriyle birlikte matbaada basılmıştır.

Komedy'nin 1450'lerde matbaanın ortaya çıkmasıyla ilk matbaa baskının ortaya çıkması uzun sürmez. İlk resimli baskılar 1481'de Floransa'da ve 1487'de İtalya'nın kuzeyinde Brescia'da basılır. İlk zamanlarda, metne eşlik edecek resim için sayfada boşluk bırakılır ve elle yapılan resimler bu kısımlara yapıştırılır.¹⁵⁶ Daha sonraları ise orijinal çizim veya baskiresimlerin matbaada basmaya uygun şekilde çoğaltmaları yapılır.

153 Meiss, 1951, 201.

154 İtalya'da yaşayan ve farklı farklı isimlerle tanınan Flaman sanatçı, çoğunlukla Joannes Stradanus olarak bilinir. Sanatçının diğer isimleri şöyledir: Jan van der Straet, Jan van der Straet, Giovanni della Strada, Giovanni Statenensis, Giovanni Stradano, Joannes Stradanus, Johannes Stradanus, Jan van der Straeten, Jan van der Straet. [Bk. The British Museum, (b).]

155 Barry Moser, Ulusal Tasarım Akademisi'nin bir üyesidir ve Rhode Island Tasarım Okulu Fakültesi'nde görev yapmaktadır. (Bk. Truman State University The Missouri Folklore Society.)

156 Cornell University Library (b), 2021.

Freskler de gravür yoluyla çoğaltılıp basılır. Bunlardan biri; Pisa Anıtsal Mezarlığı'ndaki Buffalmacco'ya atfolunan Cehennem freskinin gravür kopyasıdır. Erken Rönesans sanatçılarından Sandro Botticelli'nin (1444/1445-1510) Buffalmacco'ya atfolunan Campo Santo'daki *Cehennem* freskinden yaptığı kopyanın anonim ustalar tarafından gravür tekniği ile sayısız çoğaltması yapılır (Res. 19, 20, 21, 22). Sol üst köşesinde; *Bu, Pisa Campo Santo'daki Cehennem'dir* anlamına gelen “QVESTO+ELINFERNO+DEL+CHAPOSAN+TO+DIPISA+” yazısı yer alan bu illüstrasyonda Muhammed Peygamber'i temsil eden figür de hemen bu yazının altındadır. Aynı illüstrasyonun versiyonlarını; Princeton Üniversitesi Sanat Müzesi'nde¹⁵⁷, Cleveland Sanat Müzesi'nde¹⁵⁸, Metropolitan Sanat Müzesi'nde¹⁵⁹ ve Virginia Sanat Üniversitesi Fralin Müzesi'nde¹⁶⁰ görebiliriz.

Yukarıda anlatılan illüstrasyonun epey değiştirilmiş başka bir versiyonunu ise Metropolitan Sanat Müzesi'ndeki yaklaşık 1460-80 yıllarına tarihlenen bir illüstrasyonda görürüz. 30 x 21,5 cm ebadındaki kağıt üzerine basılan ahşap baskıresmin sol üst kısımdaki Muhammed Peygamber figürünün başına bir taç eklendiği görülür. Hemen altında İbn Rüşd figürü vardır ve ikisinin arasına da dikey olarak büyük harflerle “MAOMETTO” yazılmıştır.¹⁶¹

Botticelli, Komedyanın o güne değin yapılanlar arasında en kapsamlı resim serisini yapan kişidir. Komedyayı görselleştirmek için farklı yıllarda iki set tasarlar: İlk set, İtalyan hümanist Cristoforo Landino'nun (1424-1498) 1481 yılında yazdığı Komedyaya üzerine yorumları içindir. Kitapta metne eşlik eden ve çoğu Inferno'yu tasvir eden Botticelli'nin on dokuz çizimi vardır.¹⁶² Çizimlerin matbaada basılabilmesi için gravürleri de yapılır ve kitap ilk olarak 1481 yılında Niccolò di Lorenzo della Magna tarafından Floransa'da *La commedia* adıyla basılır.¹⁶³ Kitaba yüz gravür eklenmesi düşünülerek sayfalarda boş alanlar bırakılır ancak sadece on dokuz gravür üretilir. Bu gravürler ise İtalyan gravür ustası Baccio Baldini'ye (1436-1487) atfolunmaktadır.¹⁶⁴ Botticelli'nin, hazırladığı ikinci set ise Komedyanın tam metin illüstrasyonlarını yaptırmak isteyen Lorenzo Pierfrancesco de' Medici'nin (1463-1503) 1482 yılında sipariş ettiği settir. Sanatçının Floransa'da 1490 yılına kadar parşömen üzerine gümüş kalemle yaptığı orijinal çizimleri, 27 x 63 cm ebatlarında 184 sayfalık parşömen üzerine elyazması bir kitabın içine yer alır.¹⁶⁵ Bu elyazması, uzun süre kayıptır ancak 19'uncu yüzyılda Hamilton Dükü'nün ko-

157 Princeton University Art Museum (b).

158 The Cleveland Museum of Art, 2006.

159 The Metropolitan Museum of Art (b).

160 The Fralin Museum of Art University of Virginia.

161 The Metropolitan Museum of Art (c).

162 Cheney, 2016, 490.

163 Cheney, 2016, 490.

164 Bonhamps, 2010.

165 Kitabın Vatikan ve Berlin'deki nüshalarından *Divina Commedia Illustrata da Sandro Botticelli ve Dantes Divina Commedia mit den Illustrationen von Sandro Botticelli* isimleriyle kısmi olarak röprodüksiyon ve tıpkıbasımı yapılmıştır. (Bk. Facsimile Finder.)



Resim 19: Princeton Üniversitesi Sanat Müzesi'nde yer alan bu kopya, 1480-1500 yılları arasında anonim İtalyan bir usta tarafından 22,6 x 28,4 cm ölçülerinde yapılmış bir gravürdür: *Inferno, after the Fresco in the Camposanto of Pisa (Cehennem, Pisa Campo Santo'daki freskten sonra)*. [Princeton University Art Museum (b).] **Resim 20:** Cleveland Sanat Müzesi'nde yer alan bu kopya, 15'inci yüzyılda anonim İtalyan bir usta tarafından yapılmış bir gravürdür: *The Inferno According to Dante, after the Fresco in the Campo Santo at Pisa (Dante'ye göre Cehennem, Pisa'daki Campo Santo'daki Freskten sonra)*. [The Cleveland Museum of Art, 2006.] **Resim 21:** Metropolitan Müzesi'nde yer alan bu kopya yak. 1470-1480, yılları arasında anonim İtalyan bir usta tarafından 22,5 x 28,5 cm ebadında metal plakaya yapılmış ve 24,3 x 30 cm ölçülerindeki kağıda basılan bir gravürdür: *The Inferno according to Dante, after the Last Judgement fresco in the Campo Santo, Pisa (Dante'ye göre Cehennem, Pisa Campo Santo'daki Son Yargı freskinden sonra)*. [The Metropolitan Museum of Art (b).] **Resim 22:** Virginia Sanat Üniversitesi Fralin Müzesi'nde yer alan bu kopya yak. 1480-1500 yılları arasında anonim İtalyan bir usta tarafından yapılmış bir gravürdür: *The Inferno after the fresco in the Camposanto Monumentale in Pisa (Cehennem, Pisa'daki Camposanto Monumentale'deki freskten sonra)*. [The Fralin Museum of Art University of Virginia.]



Resim 23: Anonim İtalyan usta/lar, *The Inferno according to Dante, after the Last Judgment fresco in the Campo Santo, Pisa (Dante'ye göre Cehennem, Pisa, Campo Santo'daki Son Yargı freskinden sonra)*, Yak.1460-80, Floransa, İtalya, Sayfa ölçüsü: 30 x 21,5 cm, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, ABD. [The Metropolitan Museum of Art, (c).] Resim 24 Res. 23'ten detay.

leksiyonunda yeniden ortaya çıkar. 1882 yılında, çizimlerden seksen beşi, Berlin Baskılar ve Çizimler Müzesi olarak da bilinen Kupferstichkabinett'in koleksiyonuna eklenir.¹⁶⁶ İsveç Kraliçesi Christina'nın mülkiyetinde olan diğer çizimler, kraliçenin 1686 yılındaki ölümü üzerine Papa VIII. Alexander tarafından ünlü Cehennem Haritası'yla birlikte satın alınarak Vatikan Kütüphanesi koleksiyonuna eklenir.¹⁶⁷ Tüm çizimler, belirli sergiler ve silesiyle yeniden bir araya getirilse de halen kendi koleksiyonlarında kalmaya devam etmektedir.¹⁶⁸ Botticelli'nin ikinci seti, en iddialı sanatsal çabası olsa da ne yazık ki projeyi tamamlayamaz, çizimlerinin çoğu yarım kalır. Günümüze ulaşan doksan iki çiziminden sadece dördünü tamamlamıştır.¹⁶⁹ Yarım kalan çizimler arasındaki sahnelerden biri Kanto 28'e ait eskizdir.¹⁷⁰ Eskizde sadece figürlerin kontur çizimleri olsa da hem Muhammed Peygamber'i hem de Halife Ali'yi temsil eden figürleri tanımak mümkündür (Res. 25).



Resim 25: Sandro Botticelli, *Illustration du Chant XXVIII de l'Enfer de la Divine Comédie de Dante*, (Dante'nin İlahi Komedya'sından Cehennem Kanto 28'in İllüstrasyonu), Yak. 1480, Parşömen üzerine gümüş uçlu kalem, Kupferstichkabinett, Berlin, Almanya. [L'Agence Photo RMN Grand Palais (b).] Resim 25a (Detay).

Anonim İtalyan ustalar tarafından yapılan ve ahşap oyma baskı tekniği ile çoğaltılarak basılan illüstrasyonların çeşitli versiyonları, farklı yıllarda basılan Dante'nin dizelerine veya Dante yorumlarına eşlik eder. Bunlardan biri; 1487 yılında Brescia'da Boninus de Boninis tarafından yayımlanan Cristoforo Landino'nun Dante yorumlarını içeren *La Commedia*'dir. Figürlerin sadece çizgisel olarak betimlendiği Kanto 28'e ait iki sahneyi üst üste gösteren dikey dikdörtgen ahşap baskı illüstrasyonda Muhammed Peygamber'in ve Bertran de Born'un Dante ve Vergilius ile karşılaştıkları anlar resmedilmiştir (Res. 26). Birer nüshası Yale Üniversitesi Kütüphanesi Beinecke Nadir Kitap ve Elyazması Kitaplığı'nda¹⁷¹ ve Cornell Üniversitesi Kütüphanesi Nadir ve Elyazması

166 Facsimile Finder.

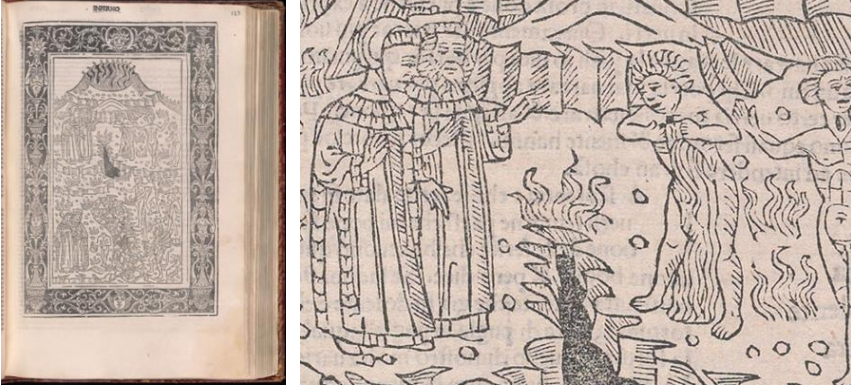
167 Facsimile Finder.

168 Facsimile Finder.

169 Cheney, 2016, 496.

170 L'Agence Photo RMN Grand Palais (b).

171 Yale University Library.



Resim 26: Inferno Canto XXVIII, Ahşap baskı illüstrasyon, *La commedia* [Cristoforo Landino'nun Yorumuyla], Yayımcı: Boninus de Boninis, Basım yeri ve yılı: Brescia, İtalya, 31 Mayıs 1487, Sayfa: 123r, Yale Üniversitesi Kütüphanesi Beinecke Nadir Kitap ve Elyazması Kitaplığı, Connecticut, ABD. (Yale University Library.) Resim 26a (Detay).

Koleksiyonları Bölümü Fiske Dante Koleksiyonu'nda¹⁷² muhafaza edilen *La commedia* / [with commentary by Cristoforo Landino] isimli kitaplarda bu illüstrasyonu görebiliriz.

Muhammed Peygamber figürünü görebileceğimiz başka bir ahşap baskı örneği basit çizgisel bir üslupla siyah mürekkeple basılan kareye yakın bir illüstrasyondur. Peygamber ve Bertran de Born'un Dante ve Vergilius'le karşılaştıkları anlara ait iki sahne bir arada betimlenmiştir. Peygamber'i temsil eden figürün başının üst kısmına büyük harflerle "MAVMETH", Dante ile Vergilius figürlerine de sadece "D" ve "V" harfleri yazar. Bu illüstrasyonun yaklaşık sekiz santimetre ölçülerinde ufak farklılıklar gösteren kopyaları farklı yıllarda basılan kitaplarda kullanılır. Yani aynı kompozisyon aynıdır sadece figürlerde küçük değişiklikler yapılmış ve illüstrasyonlar farklı ölçülerde çoğaltılır (Res. 27, 28, 29, 30). Bunlar, Komedy dizeleriyle birlikte ya da Dante monografisi ve Komedy hakkındaki yorum kitaplarında açıklayıcı görseller olarak kullanılmıştır.

Diğer örnek ise 1512 yılında Venedik'te yayımlanan *Opere del divino poeta Danthe con suoi comenti*¹⁷³ (İlahi Şair Dante'nin Yorumlarıyla Birlikte Eserleri) isimli kitapta yer alır. İtalyan bir anonim usta tarafından yapılmış Kanto 28'e ait iki sahnenin bir arada olduğu kare şeklindeki ahşap baskı illüstrasyonun üst kısmında Muhammed Peygamber'i temsilen çizilen figür yer alır. Sol yanına dikey olarak büyük harflerle "MAVMET" (M harfinin sağ çizgisi siliktir) yazılmıştır. Bir tepede görülen Dante ile Vergilius figürlerinin başlarının yanına ise "D" ve "V" harfleri eklenmiştir. Detaysız çizgisel bir üslubun ve soldan gelen ışığın kullanıldığı illüstrasyonun alt kısmındaki sahne ise Bertran de Born'un şairlerle konuştuğu Kanto 28'e ait diğer bir sahnedir (Res. 31 ve 32).

172 Artstor (a).

173 Artstor (e).



Resim 27: *Inferno Canto XXVIII*, Ahşap baskı illüstrasyon ölçüsü: 6,95 x 6,93 cm, *La commedia*, Yayımcı: Bernardinus Benalius ve Matteo Capcasa, Basım yeri ve yılı: Venedik, İtalya, 1491, Cornell Üniversitesi Kütüphanesi Nadir ve Elyazması Koleksiyonları Bölümü Fiske Dante Koleksiyonu, Ithaca, New York, ABD. [Artstor (b).] **Resim 28:** *Inferno Canto XXVIII*, Ahşap baskı illüstrasyon ölçüsü: 8,73 x 8,97 cm, *La commedia*, Yayımcı: Per Piero de Zuanne di Quarengii da Palazago Bergamasco, Basım yeri ve yılı: Venedik, İtalya, 1497, Cornell Üniversitesi Kütüphanesi Nadir ve Elyazması Koleksiyonları Bölümü Fiske Dante Koleksiyonu, Ithaca, New York, ABD. [Artstor (c).] **Resim 29:** *Inferno Canto XXVIII*, Ahşap baskı illüstrasyon ölçüsü: 7,32 x 6,9 cm, *Dante Alighieri fiorentino historiado* (Floransalı Dante Alighieri'nin tarihi), Yazarlar: Dante Alighieri, Cristoforo Landino, Pietro da Figino, Bartolomeo Zani, Yayımcı: Bartholomeo de Zanni da Portese, Basım yeri ve yılı: Venedik, İtalya, 1507, Cornell Üniversitesi Kütüphanesi Nadir ve Elyazması Koleksiyonları Bölümü Fiske Dante Koleksiyonu, Ithaca, New York, ABD. [Artstor (d).] **Resim 30:** Danthe alighieri fiorentino (Floransalı Dante alighieri) [Cristoforo Landino'nun yorumları ile], *Inferno Canto XXVIII*, Yayımcı: Per Piero de Zuanne di Quarengii da Palazago Bergamasco, Basım yeri ve yılı: Venedik, İtalya, 11 Ekim 1497 Stanford Üniversitesi Kütüphaneleri, Stanford, California, ABD. (Stanford University Libraries, 2018.)



Resim 31: *Opere Del Divino Poeta Danthe: Con Svoi Comenti: Recorreci Et Con Ogn Diligentia Novamente In Littera Cvrsiva Impresse*, İllüstrasyon ölçüsü: 6,16 x 6,31 cm, Yayımcı: Bernardino Stagnino de Trino de Monferra, Basım yeri ve yılı: Venedik, İtalya, 1512. (Google Books.)



Resim 32: Cornell Üniversitesi Kütüphanesi Nadir ve Elyazması Koleksiyonları Bölümü Fiske Dante Koleksiyonu, Ithaca, New York, ABD. [Artstor (e).]

16'ncı yüzyıl Rönesans sanatçısı Federico Zuccari (1540-1609) İspanya'da kaldığı 1586-1588 yıllarında Komedy için kurşun kalem, mürekkep, sangin ve füzen kullanarak yirmi sekizi Inferno, kırk dokuzu Purgatorio ve on biri Paradiso için toplam seksen sekiz çizim yapar.¹⁷⁴ Zuccari'nin Inferno için yaptığı yaklaşık 44 x 59 cm ebatlarındaki çizimleri, 17'nci yüzyılda Dante'nin dizelerine uygun olacak şekilde ciltlenir.¹⁷⁵ 2021 yılında İtalya'da Uffizi Galerisi'nde düzenlenen ve çevrimiçi gösterimi de yapılan sergi sayesinde ulaşabildiğimiz Zuccari'nin nadiren sergilenen¹⁷⁶ bu eskiz serisi sergisinin giriş yazısını yazan Uffizi'nin direktörü Eike D. Schmidt; Zuccari'nin çizimlerini hayatı boyunca yanında tuttuğu, çizimlerin sanatçının ölümünden sonra envantere listelendiği, muhtemelen Bracciano Dükü'nün kitap ciltlemelerinden sorumlu olan oğlu Vicinio II Orsini tarafından satın alındığı ve 1738 yılında da Anna Maria Lucia Medici'nin bağışıyla Uffizi Galerisi Koleksiyonu'na dahil edildiği bilgisini vermektedir.¹⁷⁷ Schmidt ayrıca "Şimdiye kadar bu güzel çizimler yalnızca birkaç bilim insanı tarafından görüldü ve halka yalnızca iki kez ve kısmen gösterildi."¹⁷⁸ demekte ve eklemektedir: "Artık, didaktik-bilimsel bir yorumla birlikte tam olarak yayımlandılar ve [01 Ocak 2021]'den itibaren ücretsiz olarak erişilebilir olacaklar."¹⁷⁹ Eskiz serisinde Zuccari; Inferno'nun Kanto 26, 27 ve 28'ini bir arada betimlemiştir. Kanto 28'e ait sahne ise çizimin en sağındadır. Burada; büyük harflerle yazılmış "SEMINATORI DI SCANDALI DI SCISME" yazan bir levha, levhanın hemen altında da "9" rakamı görülür (Res. 33). Kanto 28'de anlatılan çoğu figürün yer aldığı bu çizimde Zuccari; Dante ve Vergilius dahil tüm figürlerde kırmızı-turuncuyu, kayalıklı mekânda ise gri değerlerini kullanmıştır.

Diğer bir örnek; 1587 yılında gezgin Flaman ressam Joannes Stradanus¹⁸⁰(1523-1605) tarafından yapılan ve sığ bir çukur içindeki günahkârları temsilen çizilmiş dokuz çıplak erkek figürünün yer aldığı illüstrasyondur (Res. 34). Günümüzde Floransa kentindeki *Medicea Laurenziana Kütüphanesi*'nde¹⁸¹ bir nüshası bulunan bu kitapta yer alan illüstrasyonda; Muhammed Peygamber'i temsil eden figür, arka plandaki bir köprü üzerinde duran Dante ve Vergilius ile konuşmaktadır. Rengin az, koyu değerle-

174 2021 yılında, Dante'nin ölümünün 700'üncü yıldönümü için İtalya'da düzenlenen etkinliklerden biri; Floransa'da Uffizi Sanat Galerisi'nde çevrimiçi sergi olarak düzenlenen *Dante Isotoriato. Inferno La Divina Commedia illustrata da Federico Zuccari* (Elyazmalarında Dante Resimleri. Federico Zuccari Tarafından Resmedilen İlahi Komedy'nin Cehennem'i) isimli sergidir. (Bk. Le Gallerie Degli Uffizi, 2021.)

175 Fratini (a), 2021.

176 Giuffrida, 2021.

177 Schmidt, 2021.

178 Aktaran: Giuffrida, 2021.

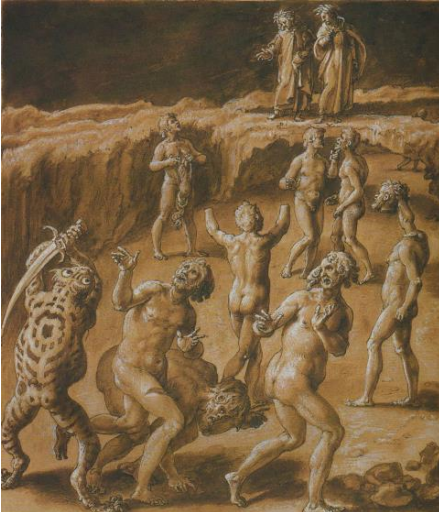
179 Aktaran: Giuffrida, 2021.

180 Çoğunlukla Joannes Stradanus olarak bilinen Flaman sanatçının diğer isimleri şöyledir: Jan van der Straet, Jan van der Straet, Giovanni della Strada, Giovanni Statenensis, Giovanni Stradano, Joannes Stradanus, Johannes Stradanus, Jan van der Straeten, Jan van der Straet. [Bk. The British Museum (b).]

181 Biblioteca Medicea Laurenziana.



Resim 33: Federico Zuccari, *Inferno Canti XXVI-XXVIII (Cehennem, Kanto 26-28)*, 1508, Kâğıt üzerine sangin ve füzün, Yak. 44 x 59 cm, Uffizi Sanat Galerisi Çizimler ve Baskılar Bölümü, Floransa, İtalya. (Le Gallerie degli Uffizi.) Resim 33a (Detay).

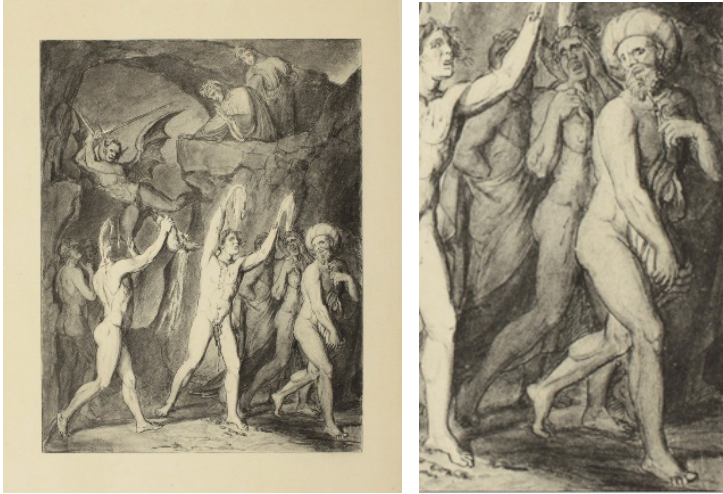


Resim 34: Johannes Stradanus (Jan van der Straet), *Illustrations of Dante's Inferno: Canto 28 (Dante'nin Cehennemi'nin İllüstrasyonları: Kanto 28)*, 1587, Laurentian Medicean Kütüphanesi, Floransa, İtalya. [The National Gallery of Victoria (NGV) (b).] Resim 34a (Detay).

rin fazla olduğu ve figürlerde beyaz boya ile aydınlatmanın kullanıldığı çizimde, ön planda solda, izleyiciye sırtı dönük iki eliyle tuttuğu kılıcını havaya kaldırmış kurbağavari grotesk figür ise bir ceza uygulayıcısıdır. Bu kitabın, 1892 yılında orijinalinden fototiple Londra'da çoğaltılan nüshası ise Hollanda'nın Amsterdam kentindeki *Rijksmuseum Araştırma Kütüphanesi*'ndedir.¹⁸²

182 De Rijksmuseum Research Library.

Avusturyalı ressam Joseph Anton Koch'un (1768-1839) Inferno Kanto 28'i gösteren gravürü, aslında İtalyan sanatçı Giovanni Andrea Ghirardoni'den (?-1628) bir kopyadır¹⁸³ (Res. 35). Koch'un gravürü, 1904 yılında G. Galla tarafından İtalya Valdarno'da yayımlanan *Iconografia dantesca del pittore Giuseppe Antonio Koch* (Ressam Giuseppe Antonio Koch'un Resimleriyle Dante İkonografisi) isimli kitapta yer alır. Bu kitabın diğer bir kopyası ise Fiske Dante Koleksiyonu'ndadır.¹⁸⁴ Çizgisel ve gölgesel üslupla yapılmış monokrom gravürünün üst kısmında iki şair kayalık tepeden eğilmiş aşağıya bakmaktadır. Aşağıda günahkarları temsil eden figürlerin arasında yer alan başında sarık olan en sağda ön plandaki figür ise Muhammed Peygamber'i temsil eder. Hemen arkasında Halife Ali figürü vardır. Geri planda solda da yarasa benzer büyük kanatları olan ve elindeki kılıcı havaya kaldırmış ceza uygulayıcısı bir iblis figürü görülür.



Resim 35: Joseph Anton Koch, (Giovanni Andrea Ghirardoni'den kopya), *Iconografia dantesca del pittore Giuseppe Antonio Koch* (Dante İkonografisi Ressam Giuseppe Antonio Koch'un Resimleriyle), 1904, Cornell Üniversitesi Kütüphanesi Nadir ve Elyazması Koleksiyonları Bölümü Fiske Dante Koleksiyonu, Ithaca, New York, ABD. [Artstor, (i).] Resim 35a (Detay).

İtalyan gravür ustası Carlo Lasinio (1759-1838) Campo Santo'nun Napolyon savaşlarının yıkıcı etkileri nedeniyle tehdit altında olmasından dolayı 1807 yılındaki konservasyon esnasında fresklerin kaydı için buradaki fresklerin büyük gravür reproduksiyonlarını yapar. Yaptığı kırk gravür arasında Buffalmacco'nun Campo Santo'daki Cehennem freskinin gravürü de vardır.¹⁸⁵ Gravürler 1812 yılında bir kitap

183 Artstor (i).

184 Artstor (i).

185 White, 1993.

olarak *Pittura a fresco del Campo Santo di Pisa* adıyla Floransa’da basılır Bir örneği, günümüzde Pisa Üniversitesi Kütüphanesi’nde muhafaza edilen kitaptaki Lasinio’nun gravürleri, II. Dünya Savaşı esnasında bombalama¹⁸⁶ sonucu ağır hasar gören fresklerin önemli bir kaydı olur. Gravürler, 18’inci yüzyıl oymacılarının yumuşak tonal etkilerine tepki olarak “19’uncu yüzyılın başlarında popüler olan keskin bir şekilde tanımlanmış anahat stilindedir” ve “19. yüzyıl Avrupa sanatında özellikle Britanya’daki Ön-Raffaellocular üzerinde çok etkili olur.”¹⁸⁷

İtalyan baskı ustası Gian Giacomo Macchiavelli’nin (1756-1811) Komedyası için hazırladığı seksen dokuz gravürü, 1819 yılında Gamberini e Parmeggiani tarafından Bologna’da 31,5 x 23 cm ölçülerinde yayımlanan ve bir nüshası Cornell Üniversitesi Nadir ve Elyazması Koleksiyonları Bölümü Fiske Dante Koleksiyonu’nda muhafaza edilen *La Divina Commedia di Dante Alighieri con Tavole in Rame* (Bakır Gravürlerle Dante Alighieri’nin İlahi Komedyası) kitabında yer alır.¹⁸⁸ Kanto 28’e ait 12,27 x 15,1 cm ebadındaki illüstrasyonun altında solda “G.M.F. 180 6.”, sağda “D.¹⁶ Inf. CXXVII V.31” ve orta kısımda da iki sütun halinde Inferno Kanto 28’in 31-36’ncı dizeler yazar:

“vedi come storpiato è Maometto:

Dinanzi a me sen’ vâ piangendo Ali

Fesso nel volto dal mento al ciuffetto:

E tutti li altri, che tu vedi qui

Seminator di scandalo e di scisma

Fur vivi: e però son fessi così.”¹⁸⁹

Siyah-beyaz bu baskının ön planında çizgisel üslupla yapılmış beş erkek figürden dördü farklı pozlarda ayaktaiken Muhammed Peygamber’i temsilen çizilmiş olan figür bir kayanın üzerinde yatar halde betimlenmiştir (Res. 36). Ayaktaki figürlerden en sağdaki ise bir eliyle yüzünü kapatan Halife Ali figürüdür. Vergilius ile Dante geri planda ayakta onları izler. Tüm figürlerine eşlik eden mekan; çizgi yoğunluğu ile koyulaştırılmış, figürler ise gölgeleme yapılmadan beyaz olarak bırakılmıştır.

1750’lerde İngiltere’de sanat tarihçisi Horace Walpole (1717-1797) ve Fransa’da yazar ve filozof Voltaire’in (1694-1778) “aslında on üçüncü yüzyılın büyük

186 İkinci Dünya Savaşı sırasında 27 Temmuz 1944 yılında patlayan el bombasından ötürü çıkan yangın, Campo Santo’daki çok sayıda mermer heykel ve freske zarar vermiştir. Zarar gören freskler için 2009 yılında başlatılan ve Antonio Paolucci’nin başkanlığında sürdürülen restorasyon ve konservasyon projesi 2018 yılında tamamlanır. Yerlerinden çıkarılarak restore edilen freskler, ultra-modern termo ısıtılmalı desteklerle yerine yerleştirilir. Projede, Anıtsal Mezarlık’taki Buffalmacco’nun üç sahneden oluşan fresk serisi de yer alır. (Bk. Opera della Primaziale Pisana (b), 2018.) Freskoların restorasyon sonrası Pisa Anıtsal Mezarlığı’na yerleştirilmesine ilişkin video için (Bk. Dotti, (a). 2017.)

187 Project Bonesprit, 2013.

188 Artstor (j).

189 Artstor (j).



Resim 36: Gian Giacomo Macchiavelli, Kanto 28, Bakır levha gravür, 12,27 x 15,1 cm, Basıldığı kitap: *La Divina Commedia di Dante Alighieri con Tavole in Rame*, Yayımcı: Gamberini e Parmeggiani, İtalya, Bologna, 1819. [Artstor, (j).]

şiiirini eleştirel olarak küçümsediklerini¹⁹⁰ dile getirmelerinin ardından “Dante kültüründe güçlü bir düşüş”¹⁹¹ olur. İngiliz sanatçı William Blake’in (1757-1827) Komedyaya için yaptığı suluboya çizimleri ise Dante’nin yeniden yaygın olarak tanınır hale geldiği, çeviri ve eleştirel olarak tekrardan değerlendirildiği bir zamanda yapılır. Komedyaya’nın illüstrasyonları Blake’e; yaşamının son yıllarındaki arkadaşı, hamisi ve meslektaşısı John Linnell¹⁹² (1792-1882) tarafından 1824 yılında sipariş edilir.¹⁹³ 1824-1827 yılları arasında Blake, çeşitli tamamlama aşamalarında olan toplam yüz iki suluboya çizim yapar. Henry Francis Cary’nin (1772-1844) İlahi Komedyaya’nın İngilizceye ilk tam çevirisi 1814 yılında yayınlanır. *Inferno* pasajları ön planda iken bu çevirinin yayımlanmasının ardından 1820’lerde *Purgatorio* ve *Paradiso* pasajları ön plana çıkmaya başlar. Cary’nin çevirisinin bir kopyası Blake’de de vardır ve Blake, orijinalini de okuyabilmek için kedi kendine İtalyanca öğrenir.¹⁹⁴ Komedyaya için yaptığı tüm illüstrasyonlarında anlatı sürekliliğini sağlama yollarından biri olarak “Dante’yi, deneyimi ifade eden kırmızı, Vergilius’i ise ruhu ifade eden mavi kıyafetlerle”¹⁹⁵ gösterir. Ressam ve heykeltıraş John Flaxman (1755-1826) bu serinin baskılarını yapmayı amaçlar ancak sadece yedi baskı plakasını kısmen

190 Roylance, 1970.

191 Roylance, 1970.

192 Ulusal Portre Galerisi, Linnell ve Blake’in aralarındaki ilişki üzerine şu bilgileri vermektedir: “Linnell, William Blake ile 1818’de tanıştı. Yaş farkına rağmen -Linnell 26 ve Blake 61 yaşındaydı- sanatçılar, güçlü muhalif dinî inançları da dahil olmak üzere çok ortak noktaları olduğunu keşfettiler. Sanatsal tarzları çok farklıydı, ancak birbirlerinin çalışmalarına hayran kaldılar ve genellikle birlikte çizim yaptılar. Linnell, Blake’i hem finansal hem de sanatsal olarak destekledi, birkaç sanat eseri satın aldı ve *Book of Job* ve *Virgil’s Eclogues*’u için gravür illüstrasyonlar yapmakla görevlendirdi.” (Bk. National Portrait Gallery.)

193 The National Gallery of Victoria (NGV) (a).

194 The National Gallery of Victoria (NGV) (a).

195 The National Gallery of Victoria (NGV) (a).

Resim 37: William Blake, *The Schismatics and Sowers of Discord: Mahomet (Şizmatikler ve Ayrılık Ekenler: Muhammed)*, 1820, Kâğıt üzerine grafit kalem, mürekkepli kalem ve suluboya, 37,3 x 52,7 cm, Victoria Ulusal Galerisi, Melbourne, Avustralya. [The National Gallery of Victoria (NGV) (b).]



tamamlar. Blake'in hiç tamamlanmayan suluboya illüstrasyonları *Art Fund*¹⁹⁶ tarafından çeşitli müzelere dağıtılır.¹⁹⁷ Kanto 28 için yaptığı sahnede Blake, Muhammed Peygamber figürünü iri yarı, yaşlı ancak kaslı ve güçlü, uzun beyaz saçları ve sakallarıyla Zeusvari bir figür gibi betimlemiştir (Res. 37). Bir yanında Halife Ali diğer yanında Dante ve Vergilius figürleri vardır. Resmin sağında da bir Yunan heykeli gibi duran kanatlı ve elindeki kılıcı havaya kaldırmış ceza uygulayıcısı görülür.

Başka bir örneği, İtalyan sanatçı Bartolomeo Pinelli'nin (1781-1835) 1825 yılında yaptığı 27,4 x 35,5 cm ebatlarındaki siyah-beyaz bir asit oyma baskısında görürüz¹⁹⁸ (Res. 38). Günümüzde San Francisco Güzel Sanatlar Müzeleri'nde bir örneği bulunan bu baskiresim için müzenin web sayfasında; "Dante'nin *Inferno*'sundan Kanto 28, Plaka 55"¹⁹⁹ ve "Arkalarındaki iblis tarafından kafası ve göğsü kesilmiş iki erkek figür."²⁰⁰ bilgileri yazar ancak figürlerin kimleri temsil ettiğine dair herhangi bir açıklama verilmemiştir. Yazılmamış olsa da el yapımı kağıt üzerine siyah mürekkeple basılan bu gravürün altındaki yazılardan kim oldukları anlaşılabilir. Solda; gravürü tasarlayan ve yapan sanatçının soyadı yazmaktadır: "Pinelli inv. e inc."²⁰¹ Orta kısımda; "Ben onun

196 *Art Found.* (Sanat Fonu), İngiltere, Galler ve İskoçya'da kayıtlı bir yardım kuruluşu olan *The National Art Collections Fund* (Ulusal Sanat Koleksiyonları Fonu)'nun işletme adıdır.

197 Pearl.

198 Fine Arts Museums of San Francisco.

199 "Canto XXVIII, pl. 55 from *L'Inferno di Dante*" (Bk. Fine Arts Museums of San Francisco.)

200 "A man's head and chest have been split open by the demon behind him." (Bk. Fine Arts Museums of San Francisco.)

201 "inv. e inc." ifadesi İtalyanca *inventore* ve *incisione* kelimelerinin kısaltmasıdır. İllüstrasyonu tasarlayan ve gravürünü yapan kişi anlamında kısaltma olarak yazılmıştır.

görüşüne kapılmışken bana baktı ve elleriyle göğsünü parçalayarak şöyle dedi: Bakın nasıl da parçalıyorum” anlamına gelen Inferno Kanto 28'in 28, 29 ve 30'uncu dizeleri ile kanto numarası yazar: “Mentre che tutto in lui veder m'attacco, Guardommi, e con le man s'aperse il petto, Dicendo, “Or vedi, com'io mi dilacco” “Canto XXVIII Inf.o di Dante.” Sağda da “Roma 1825” diye baskının yapım yeri ve yılı yazmaktadır. İllüstrasyonda; dehliz veya bir köprü'nün altı gibi çizilen mekânda profilden gördüğümüz bir ayağı önde diğeri arkada ayakta duran Muhammed Peygamber'i temsil eden figür; orta yaşlarda, tepesinde bir tutam bağlanmış saç, gür bıyığı ve ikiye yana ayrılmış sakallarıyla kaslı ve güçlü biri gibi betimlenmiştir. Hemen solunda iki eliyle yüzünü kapatarak yürüyen Halife Ali figürü yer alır.

Resim 38: Bartolomeo Pinelli,
Canto XXVIII, pl. 55 from
L'Inferno di Dante (Dante'nin
Cehennem'inden Kanto 28, Plaka
55), 1825, Asit oyma baskıresim,
27,4 x 35,5 cm, San Francisco
Güzel Sanatlar Müzeleri, ABD.
(Fine Arts Museums of San
Francisco.)



İtalyan ressam Francesco Scaramuzza'nın (1803-1886) asit oyma baskı tekniği ile yaptığı ve Muhammed Peygamber'i temsil eden bir figürün olduğu illüstrasyonu, yaklaşık 1840'larda G. Simona tarafından İsviçre'nin Locarno şehrindeki bir matbaada *Illustrazioni sulla Divina commedia di Dante* (Dante'nin İlahi Komedyası üzerine İllüstrasyonlar) ismiyle monokrom olarak basılır.²⁰² Bir nüshası Cornell Üniversitesi Kütüphanesi Nadir ve Elyazması Koleksiyonları Bölümü Fiske Dante Koleksiyonu'ndadır.²⁰³ Kanto 28'e ait olan ve altında “INFERNO CANTO XXVIII. - ILLUSTRAZIONE N. 65.”²⁰⁴ yazısı görülen Scaramuzza'nın oldukça realistik illüstrasyonunda Dante ve Vergilius kayalık bir köprü üzerinden aşağıdaki kalabalık figür grubuna bakmaktadır (Res. 39). Bertran de Born'un da yer aldığı grupta, Muhammed Peygamber ve Ali'yi temsil eden figürler ise resmin en solunda sırttan betimlenmiştir.

202 Artstor (f).

203 Artstor (f).

204 Artstor (f).

Fransız illüstratör Gustavo Doré (1832-1883), Komedyanın kaliteli ve lüks bir baskısı için 1860'larda bir dizi illüstrasyon hazırlamıştır. Ancak yayıncısı Louis Hachette'i bu iddialı ve pahalı projeyi finanse etmeye ikna edemez. Kendi imkanları ile 1861 yılında *Inferno* için hazırladığı illüstrasyonları ile birlikte kitabı basar.²⁰⁵ Çok ilgi gören Doré'un gravürleri Komedyanın farklı dillerdeki çevirilerinde de yer alır. 1867 yılında Fransızca basımı yapılan *L'Inferno Dante Alighieri Illustrato da Gustavo Doré*²⁰⁶ (Dante Alighieri'nin Gustavo Doré'un illüstrasyonlarıyla *Inferno*'su) ve 1892 yılında Henry Francis Cary'nin çevisi ve Doré'un seksen beş illüstrasyonu ile İngilizce olarak basılan *The Vision of Hell, Purgatory, and Paradise by Dante Alighieri Illustrated by Gustave Doré*²⁰⁷ (Dante Alighieri'nin Gustavo Doré'un illüstrasyonlarıyla *Cehennem, Araf ve Cennet*'i) bunlardan sadece ikisidir. 1892 yılındaki İngilizce baskıda illüstrasyonun altında *Inferno* Kanto 28'in 30 ve 31'inci dizeleri de yazar: "Now mark how I do rip me: lo! How is Mahomet mangled" (Res.42). Doré'nin Dante illüstrasyonları sadece ticari başarı elde etmekle kalmaz Komedyayı görsellerle örnekleme veya yorumlamaya çalışan popüler kültür düzeyindeki resimli baskı, çizgi roman ve film versiyonlarının yanı sıra güzel sanatların resim ve heykel alanlarını da etkiler.²⁰⁸ *Inferno* Kanto 28'e ait iki farklı illüstrasyonunda Muhammed Peygamber'i temsilen yaptığı figürleri görebiliriz. Birincide; genç, kaslı ve tam boy bir figür olarak kayalıklı bir mekânda, kendisine kayalıklardan bakan Dante ve Vergilius'e göğsündeki kesiği gösterirken betimlenmiştir ve biraz ilerisinde bir eli ile yüzünü kapamış diğeri ile kayalıklardan tutunmuş Halife Ali figürü görülür (Res. 40 ve 42). Solda, geri planda ceza uygulayıcısı boynuzlu iblis de bir günahkârı kılıçla kesmek üzeredir.²⁰⁹ İkincide; bir tepenin üzerinde duran Bertran de Born'un aşağıda duran şairlerle konuştuğu sahnede şairlerin hemen ayaklarının altında yerde yatar halde betimlenmiştir²¹⁰ (Res. 41). Bu illüstrasyonların 1861 yılında Fransa'da Paris'te Hachette tarafından yayımlanan kitabın bir nüshası da Fiske Dante Koleksiyonu'ndadır²¹¹.

İtalyan ressam Amos Nattini'nin (1892-1985), kağıt üzerinde suluboya tekniğiyle yaptığı illüstrasyonları daha sonra renkli litografi yani taşbaskı tekniği ile çoğaltılarak basılır. 1921 yılında, Dante'nin 600'üncü ölüm yıldönümü vesilesiyle *Milano, Istituto Nazionale Dantesco* (Milano Dante Ulusal Enstitüsü) Komedyanın yeni bir resimli baskısını yaptırmak ister ve her bir kanto için bir resim oluşturmak üzere görevlendirilen Nattini; yaklaşık yirmi sene çalışarak 1931 yılında *Inferno*, 1936 yılında *Purgatorio* ve 1941

205 Audeh, 2010.

206 Fransa Strazburg Ulusal ve Üniversite Kütüphanesi'nde bir nüshası bulunan 348 sayfalık kitabın 268'inci sayfasında Doré'un Muhammed Peygamber illüstrasyonu sayfanın yaklaşık üçte biri kadar bir alanı basılmış olarak yer alır. [Bk. Estense Digital Library (b).]

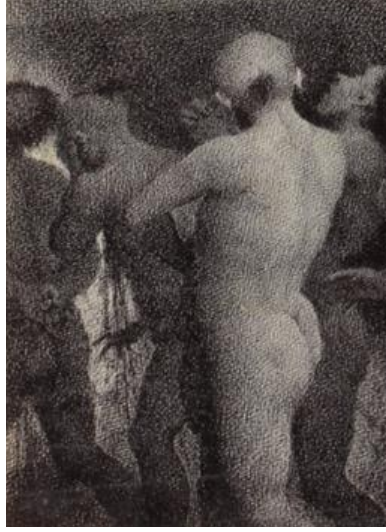
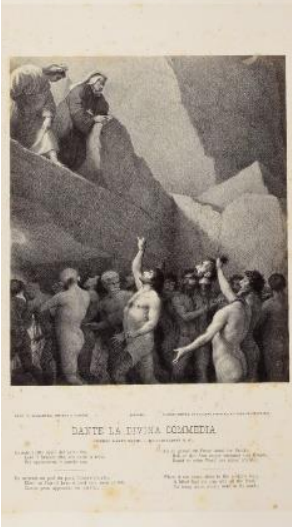
207 Project Gutenberg's *The Vision of Hell, Complete, by Dante Alighieri*, 2004.

208 Audeh, 2010, 126.

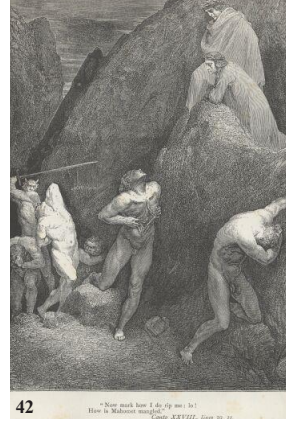
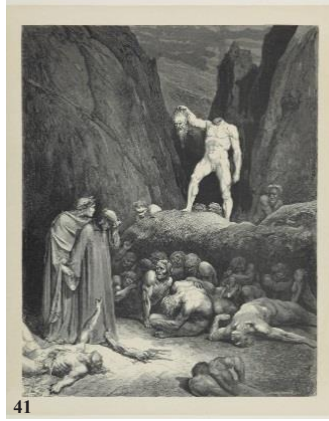
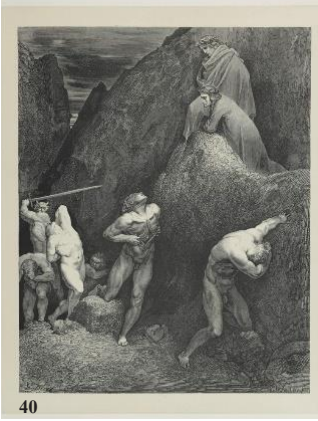
209 Artstor (g).

210 Artstor (h).

211 Artstor (g) ve Artstor (h).



Resim 39: Francesco Scaramuzza'nın (İtalyan, 1803-1886) gravürünün matbaa basımı: *Illustrazioni sulla Divina commedia di Dante [in 4 portfolios]* (Dante'nin İlahi Komedyası üzerine İllüstrasyonlar [4 portföy içinde]), Yayımcı: G. Simona, Basım yeri ve yılı: Locarno, Ticino, İsviçre, 1842?, Cornell Üniversitesi Kütüphanesi Nadir ve Elyazması Koleksiyonları Bölümü Fiske Dante Koleksiyonu, Ithaca, New York, ABD. [Artstor (f.) Resim 39a (Detay).

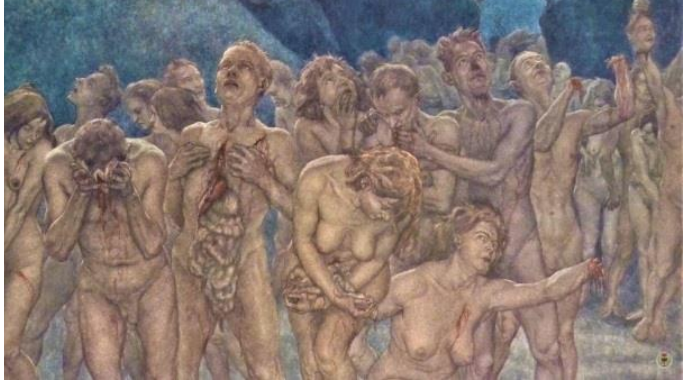


Resim 40: Gustavo Doré'un Inferno Kanto 28 illüstrasyonu-1. L'Enfer de Dante (Inferno), Yayımcı: Hachette, Basım yeri ve yılı: Paris, Fransa, 1861, Cornell Üniversitesi Kütüphanesi Nadir ve Elyazması Koleksiyonları Bölümü Fiske Dante Koleksiyonu, Ithaca, New York, ABD. [Artstor (g.)]

Resim 41: Gustavo Doré'un Inferno Kanto 28 illüstrasyonu-3. L'Enfer de Dante (Inferno), Yayımcı: Hachette, Basım yeri ve yılı: Paris, Fransa, 1861, Cornell Üniversitesi Kütüphanesi Nadir ve Elyazması Koleksiyonları Bölümü Fiske Dante Koleksiyonu, Ithaca, New York, ABD. [Artstor (h.)]

Resim 42: 1892 yılında basılan *The Vision of Hell, Purgatory, and Paradise by Dante Alighieri Illustrated by Gustave Dore* isimli kitabın Gustavo Doré'un 1860'larda yaptığı asit oyma baskısından çoğaltılarak 1892 yılındaki basımından. (Project Gutenberg's *The Vision of Hell, Complete, by Dante Alighieri.*)

yılında da Paradi-
so'nun illüstrasyon-
larını tamamlar.²¹² *La
Divina Commedia di
Dante illustrata da
Amos Nattini* (Amos
Nattini'nin İllüstras-
yonlarıyla Dante'nin
İlahi Komedya'sı)
adıyla basılır. Bas-
kıda, renkli litograf-
lar ve metinler için
*Fabriano*²¹³'nin ta-
mamen el yapımı ka-
ğıtları kullanılır. 82 x
65 cm ebatlarında bin



Resim 43: (Detay) Amos Nattini, *Inferno, Canto XXVIII* (Cehennem, Kanto 28), 1928-1936, Taşbaskı, Aurelio Saffi Belediye Kütüphanesi, Forlì, İtalya. (Cultura Turismo Forlì, 2020. dk. 5:02.)

adet nüshasının dağıtımını ise rezervasyonla yapılır.²¹⁴ Bunlardan biri Milano'da Isimbardi Kütüphanesi'nde²¹⁵ biri de Bologna Üniversitesi Forlì Kampüsü'ndeki Aurelio Saffi Belediye Kütüphanesi'nde²¹⁶ muhafaza edilmektedir. 2012 yılında düzenlenen *Divina Commedia. Le visioni di Doré, Scaramuzza, Nattini* (İlahi Komedya. Doré, Scaramuzza ve Nattini'nin Vizyonu) başlıklı sergi için sanat tarihçisi Chiara Bernazzani (1980-...) yazdığı yazıda; sanatçıların illüstrasyonlarının “konsept ve tutarlılık açısından 19 ve 20'inci yüzyıllar arasında İtalya'da yapılan bu türün en önemli başarıları olarak kabul edilebilir”²¹⁷ diye yazar. 2020 yılında *Cultura Turismo Forlì* Youtube Kanalı'ndaki video sayesinde görebildiğimiz kitabın²¹⁸ Kanto 28'e ait illüstrasyonunda; Nattini'nin figürlerde sıcak, mekânda ise soğuk renkleri kullandığı gerçekçi bir üslubu görülür. Kalabalık figür grubu içindeki Muhammed Peygamber ve hemen solundaki Halife Ali'yi temsil eden figürleri ise yaralarından tanımak mümkündür (Res.43).

İtalyan baskı ustası Vincenzo Gozzini (1788-1790) tarafından çizilen ve Vincenzo Stanghi (1775-1850) tarafından çapraz tarama çizgilerle kazıma ve monokrom baskısı yapılan gravürde kayalık bir alan ve geri planda taş bir köprü görülür. Ön plandaki Muhammed Peygamber'i temsilen çizilen figür sol kısımdaki kayalıkların üzerinden aşağı

212 Pandolfini Casa d'Aste, 2021.

213 *Fabriano*, 1264 yılından beri el yapımı kâğıt üreten firmanın markalaşmış adı. (Bk. Fabriano.)

214 Pandolfini Casa d'Aste, 2021. ve Biblioteche della Città metropolitana di Milano Biblioteca Isimbardi.

215 Biblioteche della Città metropolitana di Milano Biblioteca Isimbardi.

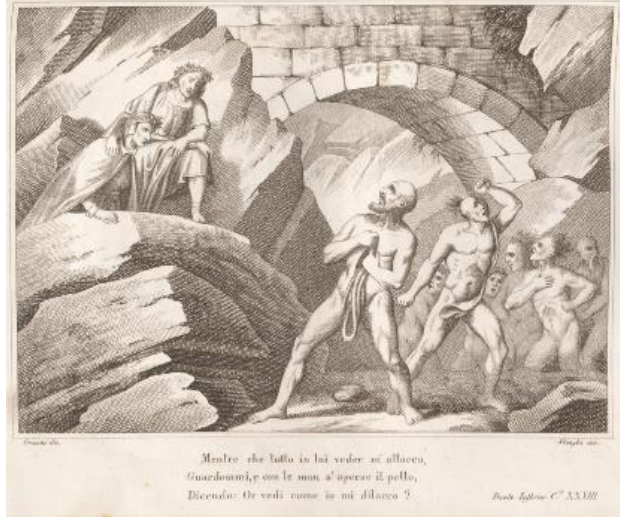
216 Biblioteca Comunale “Aurelio Saffi”. (Bk. Cultura Turismo Forlì, 2020.)

217 Bernazzani.

218 *L'inferno di Dante, illustrato da Amos Nattini*. (Bk. Cultura Turismo Forlì, 2020. dk. 5:00-5:03.)

bakan Dante ve Vergilius'e yarasını göstermekte Peygamber'in arkasındaki Halife Ali figürü aksi yöne doğru yürümektedir (Res.44). En geride de çok detaylı çizilmemiş beş erkek figür görülür. Gravür, 1846 yılında Vulcano tarafından Floransa'da İtalyanca olarak yayımlanan *La Divina Commedia*'ya 15,54 x 18,99 cm ebadında basılır. Hemen altında solda "Gozzini dis.", sağda "Stanghi inc.", en alt sağ köşede "Dante Inferno C.to XXVIII" yazar. Orta kısımda ise Dante'nin Inferno Kanto 28'e ait 28, 29 ve 30'uncu dizeleri yer alır: "Mentre che tutto in lui veder m'attacco, Guardommi, e con le man s'aperse il petto, Dicendo: Or vedi come io mi dilacco?" Kitabın bir nüshası Cornell Üniversitesi Nadir ve Elyazması Koleksiyonları Bölümü Fiske Dante Koleksiyonu'ndadır.²¹⁹

Resim 44: Vincenzo Gozzini ve Vincenzo Stanghi, Kanto 28, *La Divina Commedia*, 1846.
[Artstor (k).]



İspanyol sanatçı Salvador Dali (1904-1989), Dante'nin 700'üncü doğum günü kutlamaları kapsamında İtalyan Hükümeti tarafından Komedyanın illüstrasyonlarını yapma projesi için 1957 yılında görevlendirilir ve 1965 yılına kadar tamamlaması istenir.²²⁰ Bu görevin İtalyan değil de İspanyol bir sanatçıya verilmesine karşı çıkan halkın baskısı neticesinde hükümet Dali'ye verdiği siparişi iptal eder.²²¹ Ancak proje kapsamında kendi tarzına özgü yorumuyla 1951-1964 yılları arasında yüz bir suluboya çizim yapan²²² Dali, İtalyan Hükümeti'nin siparişi iptal etmesinin ardından yaptığı çalışmaları Fransız bir matbaacıya götürür ve ahşap oyma baskı ustaları ile anlaşarak illüstrasyonlarının baskiresimlerini hazırlar.²²³ Ahşap oymacılar, resim başına yaklaşık otuz beş ayrı blok olmak üzere toplam 3500 ahşap blok kullanarak çizimleri kopyalar.

219 Artstor (k).

220 Gund Gallery, 2021.

221 Gund Gallery, 2021.

222 Lockport Street Gallery.

223 Gund Gallery, 2021.

Bunlar, Dante'nin 1960 sonları ve 1970'lerde basımları yapılan İtalyanca, Almanca ve Fransızca çevirilerinde yer alır.²²⁴ Dali'nin Inferno bölümü için yaptığı otuz dört sürrealist tarzda yaptığı suluboyadan biri Muhammed Peygamber illüstrasyonudur. Çapraz olarak konumlandığı yarım boy figürde distorsiyonu kullanmış Dante ve Vergilius figürlerini de geri planda ve çok küçük çizmiştir (Res.45).



Resim 45: Salvador Dalí'nin Inferno için yaptığı *Mohammed (Muhammed)* çiziminden ahşap oyma ustaları tarafından 34 ahşap blok kullanılarak kopyalanan renkli ahşap baskısının 1963 yılında basılan *Salvador Dalí Divine Comedy*'de yer alan versiyonu, Sayfa ölçüsü: 33,02 x 26,24 cm, Görsel ölçüsü: 18,41 x 24,13 cm. (Lockport Street Gallery.)

Amerikalı sanatçı Robert Rauschenberg (1925-2008), 1959-1960 yılları arasında yaptığı *Thirty-Four Illustrations for Dante's Inferno* (Dante'nin Cehennemi için Otuz Dört Çizim) serisinde Inferno'nun her bir kantosu için bir resim yapar.²²⁵ "Bir resmin gerçek dünyadan yapıldığında daha çok gerçek dünyaya benzediğini düşünüyorum"²²⁶ diyen Rauschenberg, bu seri için döneminin popüler dergi ve gazetelerindeki görselleri kullanır. Bunları önce kâğıt yüzeyine solventle aktararak kolajvari görüntüler üretir sonra üzerlerine kurşun kalem, pastel, suluboya ve guaj gibi malzemelerle ek imgeler oluşturur. Rauschenberg'in, Doré'un illüstrasyonlarından esinlendiği ve Dante'yi "modernize etmeyi"²²⁷ amaçladığı bu çalışmaları 1960 yılında sergilenir.²²⁸ Serideki, *Canto XXVIII: Circle Eight, Bolgia 9: The Sowers of Religious and Political Discord Between Kinsmen*²²⁹ (Kanto

224 Coopriider Family Collection.

225 The Museum of Modern Art (MOMA) (a).

226 The Museum of Modern Art (MOMA) (b).

227 Audeh, 2010, 151.

228 1963 yılında Robert Rauschenberg Vakfı tarafından satın alınan bu seri, Rauschenberg Müze'sinin ilk eserleri arasındaki yerini alır. [Bk. The Museum of Modern Art (MOMA) (a).]

229 The Museum of Modern Art (MOMA) (a).

28: 8. Daire 9. Çukur: Akrabalar Arasında Dinî ve Siyasî Anlaşmazlık Tohumu Ekenler) isimli 36,8 x 29,2 cm ölçülerindeki resimde, Muhammed Peygamber'i temsilen oluşturulan figür, resmin sağ üst köşesinde (Res.46). Gerçek hayattan birinin gazetede ki fotoğrafının kullanıldığı ve silikleştirildiği figürün göğsündeki kızıl-kahve renk müdahalesi ise Peygamber'in göğsündeki kesigi temsil eder.

Amerikalı sanatçı Barry Moser'ın (1940-...) Komedy için hazırladığı kalem ve yıkama çizimlerden oluşan illüstrasyonları ise Allen Mandelbaum'un İngilizce çevirisine eşlik edecek şekilde Inferno, Purgatorio ve Paradiso başlıklarıyla üç cilt olarak hazırlanır ve *California Üniversitesi Yayınları* tarafından 1980-1982 yıllarında basılır.²³⁰ Moser, kitaptaki *California Dante için Çizimler Üzerine Not* başlıklı yazısında çalışma sürecine dair şunları ifade eder:

“İş gündeme geldiğinde, seleflerimin karşısında büyük bir endişe ve korku hissettim. Benim için Botticelli, Blake, Baskin ve Lebrun'dan oluşan bir topluluk şaşkınlık vericiydi [...] Projeden bağımsız olarak kaygılarım, metnin tasarımı, konularının ve illüstrasyonların sırasının belirlenmesi ile başladı. Bunu yapmak için Mandelbaum ve ben ikonografik fikirlerin listelerini derleyerek uzun uzun görüştük ve yazıştık [...] İki sınırlama getirildi: biri çizimlerin gerçekçi olması ve ikincisi, yapısal bütünlüğün kitabın değişmez formatına uygun olması”²³¹



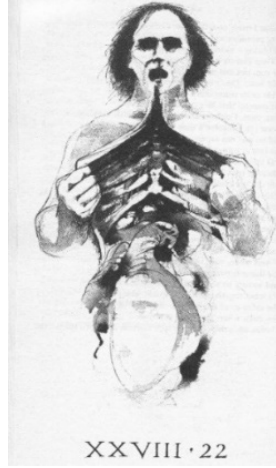
Resim 46: Robert Rauschenberg, *Canto XXVIII: Circle Eight, Bolgia 9: The Sowers of Religious and Political Discord Between Kinsmen* (28. Kanto: 8. Daire 9. Çukur: Akrabalar Arasında Dinî ve Siyasî Anlaşmazlık Tohumu Ekenler), 1959-1960, Kâğıt üzerine solvent transfer ve kurşun kalem, sulu boya, guaj ve renkli kalem çizim, 36,8 x 29,2 cm, *Dante'nin Cehennemi için Otuz Dört İllüstrasyon Serisi*'nden, Robert Rauschenberg Vakfı. [The Museum of Modern Art (MOMA) (a).]

230 PBA Galleries Specialists in Exceptional Books & Private Libraries at Auction.

231 The Dante Collection (a).

Moser'ın toplam doksan altı illüstrasyonundan kırk ikisi Inferno içindir ve bunlardan biri; siyah-beyaz, yarım boy ve tek figür olarak betimlediği Muhammed Peygamber'i göstermektedir (Res.47). Başka insan figürünün olmadığı ve mekânın betimlenmediği bu illüstrasyonun altında ise "XXVIII · 22" yazmaktadır.

Resim 47: Barry Moser'in illüstrasyonlarının bulunduğu üç ciltlik İlahi Komedi'nin Inferno cildindeki Muhammed Peygamber illüstrasyonu, University of California Press, 1980-82, Berkeley. (University of Illinois Urbana-Champaign The College of Liberal Arts & Sciences.)



Inferno için yaptıkları çizim ve baskiresimlerde Muhammed Peygamber'in temsillerini görebileceğimiz Komedyanın illüstrasyon serilerine ait diğer örnekler şöyledir:

- İtalyan sanatçı Renato Guttuso (1911-1987), *Divina Commedia Inferno gli Scismatici*, 1959-1960, Kâğıt üzerine mürekkep, suluboya, tempera, 50 x 34,5 cm, Özel koleksiyon²³² (Res. 48).

- Fransız sanatçı Rico (Frederico) Lebrun (1900-1964), litografileri Kanthos Press tarafından 1963 yılında yayımlanan *Drawings for Dante's Inferno by Rico Lebrun* kitabındaki *Canto XXVIII - Circle Eight*²³³ (Res. 49).

- Amerikalı sanatçı Ronald Leroy Kowalke (1936-2021), *The Heretics - Canto XXVIII, from the portfolio Dante's Inferno*, 1970, Asit oyma baskiresim, Kâğıt ölçüsü: 54,9 x 75,6 cm, Plaka ölçüsü: 45,3 x 65,4 cm, Yale Üniversitesi Sanat Galerisi, New Haven, Connecticut, A.B.D.²³⁴ (Res. 50).

- İngiliz sanatçı Tom Phillips (1937-...), *Series of Dante's Inferno Canto XXVIII: [no title]*, 1983, Kâğıt üzerine serigrafî, 29,2 x 20,3 cm, Tate Britanya, Birleşik Krallık²³⁵ (Res. 51).

232 Archivi Guttuso.

233 WorthPoint.

234 Yale University Art Gallery.

235 Tate Britain.

- İtalyan sanatçı Lorenzo Mattotti (1954-...), 1990'larda yaptığı litografiler. 1999 yılında Nuages tarafından yayımlanan *La Divina Commedia L'Inferno* kitabında yer alan Kanto 28 illüstrasyonu²³⁶ (Res. 52).

- Amerikalı sanatçı Michael Mazur (1935-2009), *Inferno, Canto XXVIII: The Schismatics*, 2000, Asit oyma ve akvatint baskı resim üzerine füzen ve beyaz kalem, 3. Baskı, Plaka: 60,5 x 45,4 cm, Kâğıt: 66 x 49,9 cm, Boston Güzel Sanatlar Müzesi, ABD.²³⁷ (Res. 53).

- İtalyan sanatçı Achille Incerti (1907-1988), Mazzotta tarafından 1988 yılında Milano'da yayımlanan *La Divina Commedia dipinta da Achille Incerti* kitabında yer alan Inferno Kanto 28 illüstrasyonu²³⁸ (Res. 54).

- Amerikalı sanatçı Leonard Baskin'in (1922-2000) 1969 yılında Dante'nin Komedyası için 120 büyük ölçekli çizim yapar. Çizimler, Grossman Publishers tarafından 1969 yılında New York'da *The Divine Comedy. Translated by Thomas G. Bergin & Illustrated by Leonard Baskin* kitabında yayımlanır. Baskin'in, ABD'de Northampton'daki R. Michelson Galerileri'nde yer alan bu projenin resimlerinden biri: *Study for the Divine Comedy 4*, 1969, Kâğıt üzerine mürekkep, 98,42 x 66,04 cm²³⁹ (Res. 55).

- İtalyan illüstratör Gabriele dell'Otto'nun (1973-...) 2018 yılında Mondadori tarafından İtalya'da yayımlanan *Inferno di Dante Alighieri con il commento di Franco Nembrini, illustrazioni di Gabriele Dell'Otto, prefazione di Alessandro D'Avenia* kitabında yer alan dell'Otto'nun *Inferno Canto 28 Bertram con la testa in mano* başlıklı çalışması.²⁴⁰ Bu illüstrasyonda Muhammed Peygamber'i temsil eden figür, resmin solunda geri plandadır (Res. 56).

Bu bölümdeki son örnek İtalyan sanatçı Agostino Arrivabene'e (1967-...) aittir. 2010'larda Dante'den ilham alarak tuval üzerine yağlı boya yaptığı *surreal ve çağırıcı* resimleri 2021 yılında Dante'nin Komedyasını illüstre etme projesine dönüşmüştür. Bu resimlerinden biri; 2014 yılında yaptığı *Il Cantico del Respiro Genera Promesse* (Nefesin ilahi şarkısı umut verir) isimli, göğsü kesik ve o kesikten bir sürü küçük gülün döküldüğü yarım boy çıplak bir erkek figürünün olduğu ahşap üzerine yağlıboya tablodur (Res. 57). Gerçekçi bir üslupla betimlenen figürün yüzünün yarıdan fazlası ise tam olarak görülmemektedir. Ayrıca herhangi bir ceza uygulayıcısı figür hatta Dante ve Vergilius figürleri de yoktur. Resim sadece ima eder ve çağırır. Gülün, İslâm inancında Muhammed Peygamber'in sembolü olduğu ve Peygamber'i temsil yerine gül resminin kullanıldığı dikkate alındığında sanatçının her iki inancı harmanladığı yorumu yapılabilir. Bunun yanı sıra resme verilen isim de doğrudan Komedyaya atıfta bulunmaz ve tablodaki imaj kadar Arrivabene'nin tabloya verdiği isim de çağırışıma açıktır. Çünkü

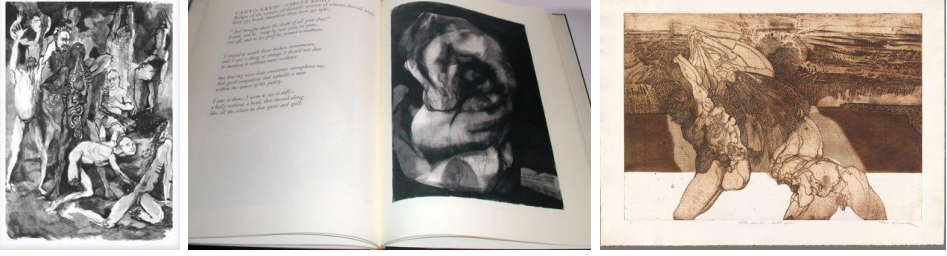
236 Floserber.tumblr.com, 2015.

237 Museum of Fine Arts, Boston.

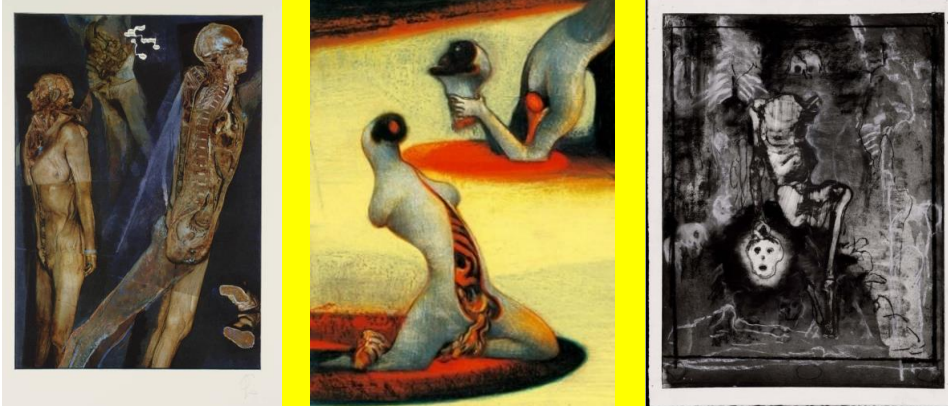
238 Il Centro Scaligero degli Studi Danteschi e della Cultura Internazionale.

239 R. Michelson Galleries (b).

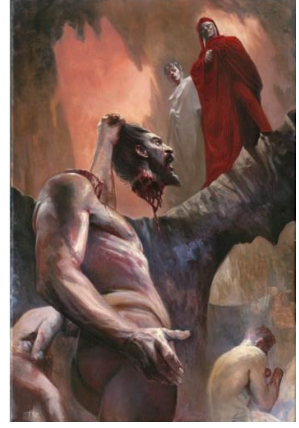
240 dell'Otto.



Resim 48: İtalyan sanatçı Renato Guttuso (1911-1987), *Divina Commedia Inferno gli Scismatici* (İlahî Komedyâ Inferno Şizmatikler), 1959-1960, Kâğıt üzerine mürekkep, suluboya, tempera, 50 x 34,5 cm, Özel koleksiyon. (Archivi Guttuso.) **Resim 49:** Fransız sanatçı Rico (Frederico) Lebrun (1900-1964), litografileri Kanthos Press tarafından 1963 yılında yayımlanan *Drawings for Dante's Inferno by Rico Lebrun* (Dante'nin Inferno'su için Rico Lebrun'un Çizimleri) kitabındaki Canto XXVIII - Circle Eight. (WorthPoint.) **Resim 50:** Amerikalı sanatçı Ronald Leroy Kowalke (1936-2021), *The Heretics - Canto XXVIII*, from the portfolio *Dante's Inferno* (Heretikler, Kanto 28, Dante'nin Inferno portfolyosundan), 1970, Asit oyma baskıresim, Kâğıt ölçüsü: 54,9 x 75,6 cm, Plaka ölçüsü: 45,3 x 65,4 cm, Yale Üniversitesi Sanat Galerisi, New Haven, Connecticut, A.B.D. (Yale University Art Gallery.)



Resim 51: İngiliz sanatçı Tom Phillips (1937-...), *Series of Dante' Inferno Canto XXVIII: [no title]* (Dante'nin Inferno Serisi'nden Kanto 28: [isimsiz]), 1983, Kâğıt üzerine serigrafi, 29,2 x 20,3 cm, Tate Britanya, Birleşik Krallık. (Tate Britain.) **Resim 52:** İtalyan sanatçı Lorenzo Mattotti (1954-...), *La Divina Commedia L'Inferno, Nuages*, 1999. (Floserber.tumblr.com, 2015.) **Resim 53:** Michael Mazur, *Inferno, Canto XXVIII: The Schismatics* (Cehennem, Kanto 28: Şizmatikler), 2000, Asit oyma ve akvatint baskı resim üzerine fügen ve beyaz kalem, 3. Baskı, Plaka: 60,5 x 45,4 cm, Kâğıt: 66 x 49,9 cm, Boston Güzel Sanatlar Müzesi, ABD. (Museum of Fine Arts, Boston.)



Resim 54: İtalyan sanatçı Achille Incerti (1907-1988), Mazzotta tarafından 1988 yılında Milano'da yayımlanan *La Divina Commedia dipinta da Achille Incerti* (Achille Incerti'nin Resimlediği İlahi Komedi) kitabında yer alan Inferno, Kanto 28'in illüstrasyonu. (Il Centro Scaligero degli Studi Danteschi e della Cultura Internazionale.) **Resim 55:** Amerikalı sanatçı Leonard Baskin'in (1922-2000) 1969 yılında Dante'nin Komedyası için 120 büyük ölçekli çizim yapar. Çizimler, Grossman Publishers tarafından 1969 yılında New York'da İlahi Komediya. Thomas G. Bergin'in Çevirisi ve Leonard Baskin'in İllüstrasyonlarıyla [*The Divine Comedy. Translated by Thomas G. Bergin & Illustrated by Leonard Baskin.*] kitabında yayımlanır. Baskin'in, ABD'de Northampton'daki R. Michelson Galerileri'nde yer alan bu projenin resimlerinden biri: *Study for the Divine Comedy 4*, 1969, Kâğıt üzerine mürekkep, 98,42 x 66,04 cm. [R. Michelson Galleries (b).] **Resim 56:** İtalyan illüstratör Gabriele dell'Otto'nun (1973-...) 2018 yılında Mondadori tarafından İtalya'da yayımlanan *Inferno di Dante Alighieri con il commento di Franco Nembrini, illustrazioni di Gabriele Dell'Otto, prefazione di Alessandro D'Avenia* (AIC Associazione Centri Culturali. 2019.) (Dante Alighieri'nin Inferno'su; Franco Nembrini'nin Yorumları ve Gabriele dell'Otto'nun İllüstrasyonlarıyla) kitabında yer alan dell'Otto'nun *Inferno Canto 28 Bertram con la testa in mano* (Cehennem Canto 28 Bertram başı elinde) başlıklı çalışması. (dell'Otto.)

cantico (kantik) kelimesi; hem Eski Ahit'in Süleyman'a atfolunan Şarkılar Şarkısı'na işaret eder hem de Latin dramasındaki anlaşmazlığa karşı söylenen diyalog kısmına işaret eder. Bu yönüyle üç dinin de çağrışımlarını bünyesinde barındırdığı söylenebilir.

“İlahi Komediya ergenliğimden beri yorumlayabilmeyi umduğum bir metindi”²⁴¹ diyen Arrivabene, Dante'nin 700'üncü ölüm yıldönümü vesilesiyle İlahi Komediya'nın yeni illüstrasyonlarını yapma projesine küratör ve filolog Federica Maria Giallombardo ile başlayacağını ve projenin, Torino merkezli Hapax Yayıncılık tarafından üstlenildiğini 2021 yılında duyurur.²⁴²

241 Finazzi, 2021.

242 Giallombardo, 2020.



Resim 57: Agostino Arrivabene, Il Cantico del Respiro Genera Promesse (Nefesin ilahi şarkısı umut verir), 2014, ahşap üzerine yağlı boya. (Por amor al arte, 2019.)

Kendisiyle yapılan röportajda “Sizden önceki resimli İlahi Komedya [illüstrasyon] örnekleriyle nasıl bir ilişkiniz var? Sizi ne kadar etkiliyorlar?” sorusuna Arrivabene şu yanıtı verir:

“Sandro Botticelli’nin yorumcular arasında en fazla abartılan olduğunu düşünüyorum: Onda yenilikçi bir güç değil Gotik bir üslupla sürdürülen ancak Rönesans’ta esneyen ana motifler buldum. Bence Federico Zuccheri’nin tasarımının saflığının yenilikçi kompozisyonel ifade seçenekleriyle birlikte hâkim olduğu versiyonu büyüleyici. Artık kolektif hafızada kristalize olan arketip değerine ulaşan Gustave Doré’u bilinçli olarak onu gölgede bıraktık: Komedya’nın en iyi yorumlarından birini yapmış biri olarak büyük bir sanatçı olarak görmeme rağmen, onu ‘takıntılı’ ve fazla ‘ikonik’ buluyorum Komedya’nın 19’uncu yüzyıldaki yorumları arasında (geçen yüzyılın altmışlı ve yetmişli yıllarından beri ansiklopedilerden gazete bayilerine ve dosyalara kadar tüm türlerde Doré’un illüstrasyonlarının ifşa edilmesinden kendisi sorumlu tutulamaz). Son olarak, Ortaçağ ve Rönesans aydınlatıcılarından ve büyük fresk döngülerinden yararlanmayı tercih ettim ve küratör de öyle yaptı. Örneğin Beato Angelico tarafından şekillendirilen cennetlerin yüce uyumu; ya da Pisa’daki Campo Santo’nun fresklerindeki muhteşem cehennemler (Michelangelo Buonarroti’ye Son Yargı için ilham veren aynı freskler). Yirminci yüzyıl yorumcuları panoramasında şaşırtıcı tek sanatçı, beni gerçekten etkileyen Amos Nattini’ydi. (...) [Nattini], Dante’nin metnine filolojik olarak bağlı değildir. Austin Osman Spare ve Duilio Cambellotti tarafından asla yapılmayan İlahi Komedya’nın iki “imkânsız” illüstrasyonunu hayal etmeyi seviyorum.”²⁴³

243 Finazzi, 2021.

Sonuç

Dante'nin Inferno dizelerine dayalı olarak Muhammed Peygamber illüstrasyonları yaklaşık yedi yüz yıldır yapılmaktadır. Bunlar; parşömen üzerine yapılan elyazmalarından duvar yüzeyine yapılan fresklere, kağıt üzerine yapılan çizim ve baskiresimlerden dijital ortamda yapılan illüstrasyonlara kadar çeşitlilik göstermektedir. Araştırmaya dair şunları söylemek mümkündür:

Dante 1307-1321 yılları arasında kendi hayal gücünü; Ortaçağ mitlerini, Hristiyanlığın kutsal metinlerini ve İslâmi kaynakları harmanlayarak ve belki Ardavirâf-nâme'den de yararlanarak kurgusal bir hiciv yazar. Bu eskatolojik anlatının görselleştirilmesi ilk olarak İtalya'nın çeşitli bölgelerinde 14'üncü yüzyılın ikinci çeyreğinde İtalyancanın farklı lehçeleri ile parşömen üzerine hazırlanan elyazmalarında ortaya çıkar, duvar resimleri ile kamuya açık alanlara yapılarak devam eder. Matbaanın 15'inci yüzyıl ortalarında kullanılmaya başlamasının ardından parşömenin yerini kağıt alır ve sangin, füzen, grafit, gümüş kalem, mürekkep ve suluboyanın kullanılmasının yanı sıra ahşap baskı, metal baskı, litografi gibi çeşitli baskiresim teknikleri ile çoğaltmalar başlar. 18'inci yüzyıl sonlarında Komedyanın başka dillere çevrilmesiyle birlikte Fransa, Birleşik Krallık ve Amerika Birleşik Devletleri gibi farklı ülkelerden illüstratör ve sanatçılar da Dante'nin dizelerini resimler. 19'üncü yüzyılda fotoğraf ve 20'nci yüzyılda da dijital çoğaltma teknikleri için içine girer ve daha büyük bir izleyici kitlesine ulaşılır.

14 ve 15'inci yüzyıllara tarihlenen Buffalmacro'ya atfolunan fresk ile da Modena'nın cehennem fresklerindeki yerde yatan sarıklı figür Muhammed Peygamber değil İbn Rüşd'tür. Polzer'in ve Cündioğlu'nun iddiaları, yerdeki figürün yanında "[M]acometto" yazmasına dayanır. Ancak yapılan bu araştırma neticesinde Dante'nin dizelerindeki ifadelerle benzerlik bakımından figürün Peygamber'i değil İbn Rüşd'ü temsil ettiği görülebilir.

Dante'nin Cehennem'i için ya da ondan esinlenerek yüzlerce yıl yapılmış olan Muhammed Peygamber'i temsil eden figürlerin birbirlerine hiç benzemedikleri görülmektedir. Yani belirgin fiziksel bir ortak özellik yoktur temsillerde. Ayrıca birkaç istisna hariç Peygamber, orta veya genç denebilecek yaşlarda sarıksız olarak betimlenmiştir. Vefat yaşı 61-62 iken neden yaşını gösterir halde tasvir edilmediği hususu ise ayrı bir araştırma konusu olabilecek niteliktedir.

20'nci yüzyıl ortalarından sonra mimetik ve anlatıya dayalı figüratif resimlere; Salvador Dali, Renato Guttuso, Lorenzo Mattotti, Leonard Baskin, Tom Phillips ve Michael Mazur'ın illüstrasyonlarında görüleceği üzere soyutlama, deformasyon veya distorsiyonun kullanıldığı Muhammed Peygamber temsilleri eklenmiştir. Ronald Leroy Kowalke ve Rico (Frederico) Lebrun'a ait soyut formların kullanıldığı illüstrasyonlarda ise Peygamber'i temsilen yapılan figürler artık kolaylıkla tanınmaz. Bunlar mimetik veya anlatıya dayalı değildir ve temsil edilmek istenenin başka resmetme yollarıyla da iletilebileceğini gösterir niteliktedir. 21'inci yüzyılda yapılan sıra dışı örnek ise; tablo ve tabloya verdiği isimle Hristiyan, Müslüman ve Yahudi anlatılarını harmanlayan Agostino Arrivabene'in çağrışıma açık sürreal figüratif yağlıboya resmidir.

Dante'nin, Muhammed Peygamber'e dair İslâm dünyasında çeşitlenip yayılarak anlatılan ve onu daha da kutsallaştırmayı amaçlayan anlatıları ters yüz etme amacıyla olup olmadığı hususu halen araştırması gereken bir konudur. Bir yandan Hıristiyan topluluklarında İslam hakkındaki bilgilerin yayılmaya başladığı diğer yandan Muhammed Peygamber, Müslümanlar ve İslam'ın aşağılanmaya çalışıldığı bir dönem ve coğrafyada Komedyayı yazdığı ve hem Peygamber'i hem de takipçisi Ali'yi, kurguladığı cehennem'inin dibinde son derece korkunç ve rahatsız edici şekilde betimlediği göz önüne alınırsa Dante'nin sonraki nesillere aktarılan İslam nefreti ve reddiyesinin müsebbiplerinden biri olmadığı iddia edilebilir mi? Şiirleri için yüzlerce yıldır yapılagelen bu görsel betimlemelere sadece masum sanatsal illüstrasyonlar olarak bakmak ve Hıristiyanlık propagandasını yüzlerce yıldır görseller üzerinden yapan Batı'nın bunları İslam karşıtı propagandalarının bir parçası olarak kullanmadığını söylemek mümkün müdür? Eskatolojik anlatılar içinde önemli bir yeri olan Dante'nin Komedyası edebiyattan daha ziyade siyasi, felsefi ve ekonomik yönleri olan bir hiciv olarak değerlendirildiğinde; Dante'nin İslâm inancının kutsal kabul ettiği Peygamber'ini cehennemdeymiş gibi betimlemesi ve sonrasında bunun görselleştirilmesi Batı'da olumsuz yönde oluşturulmaya çalışılan Peygamber imajına katkı sağlamış mıdır? Bu illüstrasyonların, Ortaçağ Hıristiyanlığının İslâm'a bakış açısının sadece yazıyla değil görsellerle de günümüze aktarılmasına hizmet etmediği iddia edilebilir mi? Bu araştırma konusunun halen araştırmaya muhtaç bir konu olduğunu vurgulayarak Muhammed Peygamber'in farklı dönem ve farklı coğrafyalarda yapılan temsillerinin daha detaylı ve karşılaştırmalı olarak incelemesi, birbirine sıkı sıkıya bağlı din-yazın-sanat-siyaset ilişkisine önemli ölçüde katkı sağlayabilir.

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

- Ahatlı, E. (2010). Şakk-ı Sadr. *Türk Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. İstanbul. (38): 309-310, <https://islamansiklopedisi.org.tr/sakk-i-sadr> [Erişim: 23.03.2021].
- AIC Associazione Centri Culturali. (2019). *Eventi Varese:L'Inferno di Dante Alighieri Presentazione dell'edizione curata da Franco Nembrini*. http://www.centriculturali.org/default.asp?id=346&id_n=11361 [Erişim: 28.04.2022].
- Alighieri, D. (a) (b) (c). (2013). *İlahi Komedyâ Cehennem*. (Rekin Teksoy, Çev.) İstanbul: Oğlak Yay. (İlk yayın tarihi yaklaşık 1307-1321 yılları).
- Por amor al arte. (20 Temmuz 2019). Agostino Arrivabene. https://poramoralarte-exposito.blogspot.com/2019/07/agostino-arrivabene_20.html?m=0&hl=es_419 [Erişim: 03.05.2022].
- Archivi Guttuso. *Opere - Illustrazione e teatro*. <https://www.guttuso.com/opere/illustrazione-e-teatro-2/> [Erişim: 08.04.2021].
- Art Found. About us. <https://www.artfund.org/about-us>. [Erişim: 28.04.2021].
- Artstor (a). unknown (unknown nationality, artist). 1487. La Commedia.. woodcuts. Place: Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library: Fiske Dante Collection. https://library.artstor.org/asset/SS33624_33624_15876709 [Erişim: 23.04.2022].
- Artstor (b). unknown (unknown nationality, artist). 1491. La Commedia.. woodcuts. Place: Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library: Fiske Dante Collection. https://library.artstor.org/asset/SS33624_33624_15877123 [Erişim: 28.04.2022].
- Artstor (c). unknown (unknown nationality, artist). 1497. La Commedia.. woodcuts. Place: Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library: Fiske Dante Collection. https://library.artstor.org/public/SS33624_33624_15877327 [Erişim: 23.04.2022].
- Artstor (d). unknown (unknown nationality, artist). 1507. Dante Alighieri fiorentino historiado... woodcuts. Place: Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library: Fiske Dante Collection. https://library.artstor.org/asset/SS33624_33624_15877587 [Erişim: 23.04.2022].
- Artstor (e). unknown (unknown nationality, artist). 1512. Opere del divino poeta Dante he con suoi comenti. woodcuts. Place: Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library: Fiske Dante Collection. https://library.artstor.org/public/SS33624_33624_15877855 [Erişim: 23.04.2022].
- Artstor (f). Scaramuzza, Francesco (Italian painter and draftsman, 1803-1886). 1842?. Illustrazioni sulla Divina commedia di Dante [in 4 portfolios]. engraving.

- gs (prints). Place: Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library: Fiske Dante Collection. https://library.artstor.org/asset/SS33624_33624_33393980 [Erişim: 23.04.2022].
- Artstor (g). Doré, Gustave (French printmaker, painter, and sculptor, 1832-1883). 1861. Enfer. engravings (prints). Place: Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library: Fiske Dante Collection. https://library.artstor.org/asset/SS33624_33624_33392704 [Erişim: 23.04.2022].
- Artstor (h). Doré, Gustave (French printmaker, painter, and sculptor, 1832-1883). 1861. Enfer. engravings (prints). Place: Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library: Fiske Dante Collection. https://library.artstor.org/public/SS33624_33624_33392783 [Erişim: 23.04.2022].
- Artstor (i). Koch, Joseph Anton (Austrian painter, engraver, and draftsman, (1768-1839), Ghirardoni, Giovanni Andrea (Italian painter, died ca. 1628). 1904. Iconografia dantesca. engravings (prints). Place: Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library: Fiske Dante Collection. https://library.artstor.org/asset/SS33624_33624_33391309 [Erişim: 23.04.2022].
- Artstor (j). Macchiavelli, Gian Giacomo (Italian printmaker, 1756-1811), Macchiavelli, Gian Giacomo. 1819. La Divina commedia di Dante Alighieri con tavole in rame. Engraving. Place: Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library: Fiske Dante Collection. https://library.artstor.org/asset/SS33624_33624_15878605 [Erişim: 23.04.2022].
- Artstor (k). Gozzini, Vincenzo, Stanghi, Vincenzo. 1846. La Divina commedia. Engraving. Place: Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library: Fiske Dante Collection. https://library.artstor.org/asset/SS33624_33624_15878827 [Erişim: 23.04.2022].
- Audeh, A. (2010). Gustave Doré's Illustrations for Dante's Divine Comedy: Innovation, Influence, and Reception. *Studies in Medievalism XVIII*. 125-164. https://www.academia.edu/11410809/Gustave_Dor%C3%A9s_Illustrations_for_Dantes_Divine_Comedy_Innovation_Influence_and_Reception [Erişim: 07.04.2022].
- Balcı, İ. (2013). Şakkı Sadr Hadisesine Dair Rivayetlerin Kritiği. *İstem, Necmettin Erbakan Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu İlahiyat Fakültesi İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü İstem Dergisi*. (21): 11-38. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/260921> [Erişim: 23.03.2021].
- Bahkou, A. (Kasım-Aralık 2015). The Monk Encounters the Prophet - The Story of the Encounter between Monk Bahîra and Muhammad as It Is Recorded in the Syriac Manuscript of Mardin 259/2. *Cultural and Religious Studies*. 3(6): 349-357. <http://www.davidpublisher.org/Public/uploads/Contribute/567261e178dfd.pdf> [Erişim: 10.03.2021].

- Barolini, T. (a) (2018). Inferno 28: Tuscany's Evil Seed. *Digital Dante*. New York, NY: Columbia University Libraries. <https://digitaldante.columbia.edu/dante/divine-comedy/inferno/inferno-28/> [Erişim: 11.03.2021].
- Barolini, T. (b) (2018). Inferno 4: Non-Christians in the Christian Afterlife. *Commento Baroliniano, Digital Dante*. New York, NY: Columbia University Libraries, <https://digitaldante.columbia.edu/dante/divine-comedy/inferno/inferno-4/> [Erişim: 16.04.2022].
- Basilica di San Petronio. IV. Cappella dei Re Magi. <https://www.basilicadisanpetronio.org/basilica/cappelle/iv-chapel-of-the-magi/> [Erişim: 22.04.2022].
- Bernazzani, C. (2012). Divina Commedia. Le visioni di Doré, Scaramuzza, Nattini. Mammiano di Traversetolo, Fondazione Magnani Rocca 31 marzo 2012 - 1 luglio 2012, Osservatorio Mostre e Musei. http://mostreemusei.sns.it/index.php?page=_layout_mostra&id=1034&lang=it&complete [Erişim: 05.04.2021].
- Biblioteca Apostolica Vaticana DigiVatLib (DVL). *Digitized manuscripts Urb.lat.365*. https://digi.vatlib.it/view/MSS_Urb.lat.365 [Erişim: 08.04.2021].
- Biblioteche della Città metropolitana di Milano Biblioteca Isimbardi. *La Divina Commedia di Dante illustrata da Amos Nattini*. <https://isimbardi.comperio.it/library/biblioteca-isimbardi/patrimonio/la-divina-commedia-di-dante-illustrata-da-amos-nattini/> [Erişim: 05.04.2021].
- Biblioteca Medicea Laurenziana Firenze. Reserve manuscripts. <https://www.bmlonline.it/en/la-biblioteca/manoscritti-della-riserva/> [Erişim: 19.09.2021].
- Bibliothèque nationale de France (BnF) (a). *Italien 74. Dante Alighieri, Inferno, con l'Ottimo Commento*. BnF Archives et manuscrits Département des Manuscrits Italien, Italien 1-250. <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc96029> [Erişim: 15.04.2021].
- Bibliothèque nationale de France (BnF) (b). *Italien 2017. Dante, Inferno, avec le Commentaire de Guiniforte Barzizza*. BnF Archives et manuscrits, Département des Manuscrits Italien, Italien 2001-2251. <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc109696> [Erişim: 11.04.2021].
- Bibliothèque nationale de France (BnF) (c). *Italien 2017. Dante, Inferno, avec le Commentaire de Guiniforte Barzizza*. Gallica. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10509601v/f633.item.zoom> [Erişim: 11.04.2021].
- Bonhamps. (09 Aralık 2010). *Lot 6005 Dante Alighieri. 1265-1321. [La Divina Commedia.] Florence: Nicolaus Lorenz, August 30, 1481*. <https://www.bonhamps.com/auctions/18411/lot/6005/> [Erişim: 22.04.2022].
- Boyle, J. A. (1971). Rashīd al-Dīn: The First World Historian. *The journal IRAN*. (9): 19-26. <https://doi.org/10.2307/4300435> [Erişim: 02.05.2022].
- Brieger, P. H. (1969). *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*. <https://archive.org/>

- details/illuminatedmanus0001brie [Erişim: 18.09.2021].
- Cappella degli Scrovegni, <http://www.cappelladeglisrovegni.it/index.php/en/the-srovegni-s-chapel/history-of-srovegni-s-chapel> [Erişim: 10.04.2021].
- Cheney, L. D. G. (Ağustos 2016). Illustrations for Dante's Inferno: A Comparative Study of Sandro Botticelli, Giovanni Stradano, and Federico Zuccaro. *Cultural and Religious Studies*. 4(8): 488-520. <http://www.david-publisher.org/Public/uploads/Contribute/57ce2a21b83f7.pdf> [Erişim: 26.04.2021].
- Columbia College. *Dante Alighieri, by Giotto di Bondone, c. 1335*. Columbia University in the City of New York. <http://www.college.columbia.edu/core/content/dante-alighieri-giotto-di-bondone-c-1335> [Erişim: 09.04.2021].
- Coffey, H. (2013). Encountering the Body of Muhammad: Intersections between Mi'raj Narratives, the Shaqq al-Sadr, and the Divina Commedia in the Age before Prints. *Constructing the Image of Muhammad in Europe*. Ed. by Avinoam Shalem. Berlin and Boston: Walter de Gruyter. 33-86. <https://docplayer.net/64734953-Constructing-the-image-of-muhammad-in-euope.html> [Erişim: 09.04.2021].
- Coopriider Family Collection. <https://www.artworkarchive.com/profile/coopriider-family-collection/artwork/the-black-cherub-gottliche-komodie-holle-h20-by-salvador-dali-d7> [Erişim: 04.04.2021].
- Cornell University Library (a). (2021). *Dante Visions - Glossary*. <https://rmc.library.cornell.edu/visionsofdante/glossary.php> [Erişim: 21.04.2022].
- Cornell University Library (b). (2021). *Dante Visions - Dante from Manuscript to Printed Book*. <https://rmc.library.cornell.edu/visionsofdante/manuscripttobook.php> [Erişim: 21.04.2022].
- Cultura Turismo Forli. (18 Haziran 2020). Maurizio Tassani, L'inferno di Dante, illustrato da Amos Nattini. *Youtube*. dk. 5:02. https://www.youtube.com/watch?v=WDZuoDWhdyY&ab_channel=CulturaTurismoForl%C3%AC [Erişim: 05.04.2021].
- Cündioğlu, D. (a). (25 Nisan 2020). Cehennem'in Ağzında Felsefe: limbus (3). *Youtube*. <https://www.youtube.com/watch?v=ByaQkHWeaiU> [Erişim: 27 Nisan 2020].
- Cündioğlu, D. (b). (02 Mayıs 2020). Son Çılgılık: averroes (1). *Youtube*. <https://www.youtube.com/watch?v=MdBgcDMpIsw&list=PLg12t-kloaEQhuAI-P4M-ct6Dd7gzNvD7i&index=1> [Erişim: 05.05.2020].
- Cündioğlu, D. (c). (02 Mayıs 2020). Son Çılgılık: averroes (4). *Youtube*. <https://www.youtube.com/watch?v=wMhxMzQ-2LY> [Erişim: 05.05.2020].
- Demir, H. ; R. T. Gedikli ; M, Şeker. (2018). İslam Tarihindeki Bir Vakanın Yorum Kri-tiği: Rahip Bahira Olayı. *Ağrı İslâmi İlimler Dergisi (AGİİD)*. (2): 57-

92. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/494037> [Erişim: 25.03.2021].
- dell'Otto, G. (2018). Divine Commedia - Inferno_Canto_28-Bertram con la testa in mano, Image 29 of 101. <https://www.gabrieledellotto.it/el-dante/> [Erişim: 28.04.2022].
- Di Cesare, M. (2013). Images of Muhammad in Western Medieval Book Culture. *Constructing the Image of Muhammad in Europe*. Ed. by Avinoam Shalem. Berlin and Boston: Walter de Gruyter. 9-32. <https://docplayer.net/64734953-Constructing-the-image-of-muhammad-in-europe.html> [Erişim: 09.04.2021].
- Digital Bodleian Library (a). *Western Medieval Manuscripts*. <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/collections/western-medieval-manuscripts/> [Erişim: 11.04.2021].
- Digital Bodleian Library (b). *MS. Holkham misc. 48*. <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/10974934-30a5-4495-857e-255760e5c5ff/surfaces/cb41f306-6b1d-4dee-8a66-ee8bf4d0d307/> [Erişim: 09.03.2021].
- Don Gianluca Busi. (20 Aralık 2019). don Gianluca Busi: Cappella Bolognini (san Petronio Bologna). *Youtube*. https://www.youtube.com/watch?v=1esVkX-DTYI4&ab_channel=GianlucaBusi [Erişim: 01.04.2021].
- Dotti, M. (a). (18 Nisan 2017). Giudizio, ricollocamento. *Youtube*. https://www.youtube.com/watch?v=VSwVFtTnuOA&ab_channel=OPERADELLAPRIMA-MAZIALEPISANA [Erişim: 02.04.2021].
- Dotti, M. (b). (18 Nisan 2017). *Pisa, Buffalmacco e quel giudizio strappato alla morte*. Vita International. <http://www.vita.it/it/article/2017/04/18/pisa-buffalmacco-e-quel-giudizio-strappato-alla-morte/143074/> [Erişim: 02.04.2021].
- Ebay. *La Divina Commedia - Inferno -Dante Alighieri- Illustrations by Lorenzo Mattotti*. <https://www.ebay.co.uk/itm/392280142780> [Erişim: 07.04.2022].
- Estense Digital Library (a). *Italien 2017. Dante, Inferno, avec le Commentaire de Guiniforte Barzizza*. BnF. Département des Manuscrits. <https://edl.beniculturali.it/open/1329376> [Erişim Tarihi: 14.04.2021].
- Estense Digital Library (b). *L'Inferno Dante Alighieri; illustrato da Gustavo Doré*. <https://edl.beniculturali.it/open/2013276> [Erişim: 14.04.2021].
- Estense Digital Library (c). *Italien 74*. BnF. Département des Manuscrits. <https://edl.beniculturali.it/open/1340420> [Erişim: 15.04.2021].
- Estense Digital Library (d). *Dante Estense*. BnF. Département des Manuscrits. <https://edl.beniculturali.it/beu/850110012> [Erişim: 19.04.2021].
- Fabriano. Chi siamo, oggi. <https://fabriano.com/noi/> [Erişim: 25.04.2022].

- Facsimile Finder (1995). *Dante Estense Facsimile Edition*. <https://www.facsimilefinder.com/facsimiles/dante-estense-facsimile> [Erişim: 11.03.2021].
- Facsimile Finder. *Divine Comedy by Sandro Botticelli Facsimile Editions*. <https://www.facsimilefinder.com/facsimiles/divine-comedy-of-sandro-botticelli-facsimile> [Erişim: 17.03.2021].
- Facsimile Finder. (2015). *Divine Comedy Egerton 943 Facsimile Edition*. <https://www.facsimilefinder.com/facsimiles/divine-comedy-egerton-facsimile> [Erişim: 17.03.2021].
- Facsimile Finder. (2017). *Divina Commedia degli Obizzi Facsimile Edition*. <https://www.facsimilefinder.com/facsimiles/divine-comedy-codex-67-padua-facsimile> [Erişim: 17.03.2021].
- Facsimile Finder. (2021). *Ms. Urb. lat. 365, Divine Comedy "Dante Urbinate" Facsimile Editions*. <https://www.facsimilefinder.com/facsimiles/dante-urbinate-facsimile> [Erişim: 13.04.2022].
- Fayda, M. (2005). Muhammed. *Türk Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. (30): 479-481. <https://islamansiklopedisi.org.tr/muhammed#1-hayati> [Erişim: 13.04.2021].
- Fayda M. (1988). Hulefâ-yi Râşidîn. *Türk Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. (18): 324. <https://islamansiklopedisi.org.tr/hulefa-yi-rasidin> [Erişim: 11.03.2021].
- Finazzi, M. (25 Mart 2021). Tutti noi siamo con Dante mentre percorre i regni. (Agostino Arrivabene ile röportaj). *Exibart*. <https://www.exibart.com/libri-ed-EDITORIA/tutti-noi-siamo-con-dante-mentre-percorre-i-regni/> [Erişim: 03.05.2022].
- Floserber.tumblr.com. (18 Kasım 2015). Lorenzo Mattotti, La Divina Commedia, L'Inferno, 1999. <https://floserber.tumblr.com/post/133459315828/lorenzo-mattotti-la-divina-commedia-linferno/amp> [Erişim: 07.04.2022].
- Fratini, D. (a). (Ocak 2021). *Inferno. Dante Istoriato. Inferno La Divina Commedia illustrata da Federico Zuccari: 3/31 I disegni*. Le Gallerie Degli Uffizi. <https://www.uffizi.it/mostre-virtuali/dante-istoriato-inferno#3> [Erişim: 15.03.2021].
- Fratini, D. (b). (Ocak 2021). Dante Istoriato. Inferno La Divina Commedia illustrata da Federico Zuccari: 28/31 Ottova cerchio, ottova bolgia: i consiglieri fraudolenti. Ulisse e Diomede, Nona bolgia: i seminatori di discordie Inferno, Canti XXVI-XXVIII. *Le Gallerie Degli Uffizi*. <https://www.uffizi.it/mostre-virtuali/dante-istoriato-inferno#28> [Erişim: 15.03.2021].
- Fiğlalı, E. R. (1989). Ali. *Türk Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. (2): 375. <https://islamansiklopedisi.org.tr/ali> [Erişim: 11.03.2021].
- Fine Arts Museums of San Francisco. Canto XXVIII, pl. 55 from L'Inferno di Dante

- (Dante's Inferno). <https://art.famsf.org/bartolomeo-pinelli/canto-xx-viii-pl-55-linferno-di-dante-dantes-inferno-19633037291> [Erişim: 11.03.2021].
- Giallombardo, F. M. (14 Mart 2020). La Divina Commedia illustrata dall'artista Agostino Arrivabene. Immagini in anteprima. *Artribune*. <https://www.artribune.com/editoria/grafica-illustrazione/2020/03/divina-commedia-agostino-arrivabene/> [Erişim: 03.05.2022].
- Ginoguccio. (04 Mayıs 2013). Gassman Legge Dante - La Divina Commedia - Inferno - Canto XXVIII. *Youtube*. https://www.youtube.com/watch?v=jZbHS-MV9ibQ&ab_channel=ginoguccio [Erişim: 10.03. 2021].
- Google Books. *Opere Del Divino Poeta Danthe: Con Svoi Comenti: Recorrecti Et Con Ogne*. https://books.google.com.tr/books?id=935eAAAaAAJ&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=twopa-ge&q&f=false [Erişim: 01.05.2022].
- Giuffrida, A. (01 Ocak 2021). Italy begins year of Dante anniversary events with virtual Uffizi exhibition. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/world/2021/jan/01/italy-year-long-celebration-dante-700-anniversary-drawings> [Erişim: 12.04.2022].
- Gund Gallery. (2021). Inside the Gund: Salvador Dali's Illustrations of Dante's Divine Comedy. *Youtube*. <https://www.youtube.com/watch?v=0ErloLeMoqw> [Erişim: 15.04.2022].
- Hollander, R. (2000-2007). Inferno 28.22-31. *The Dartmouth Dante Project*. https://dante.dartmouth.edu/search_view.php?doc=200051280220&cmd=gotore-sult&arg1=15 [Erişim: 19.04.2022].
- Il Centro Scaligero degli Studi Danteschi e della Cultura Internazionale. *Dante e l'arte Achille Incerti - Inferno*. <http://www.danteverona.it/dante-e-l-arte.php?id=1> [Erişim: 25.04.2022].
- Initiale Catalogue de manuscrits enluminés. Manuscrit Chantilly, Musée Condé, 0597 (1424). <http://initiale.irht.cnrs.fr/codex/10515> [Erişim: 01.05.2022].
- Internet Archive. *Islam and the Divine Comedy by Miguel Asin Palacios*. https://archive.org/stream/IslamAndTheDivineCommedyByMiguelAsinPalacios/Islam%20and%20the%20divine%20commedy%20by%20Miguel%20Asin%20Palacios_djvu.txt [Erişim: 30.04.2022].
- Kutsal Kitap. Matta. 27:5. <https://kutsalkitap.info.tr/?q=mat%2027:5> [Erişim: 09.04.2021].
- Kutsal Kitap. Elçilerin İşleri. 1:18. <https://kutsalkitap.info.tr/?q=elc%201:18> [Erişim: 09.04.2021].
- L'Agence Photo RMN Grand Palais (a). Dante et Vergiliuse observent les semeurs

- de discorde Anonyme italien. <https://www.photo.rmn.fr/archive/00-015233-2C6NU0VUU997.html> [Erişim: 10.04.2021].
- L'Agence Photo RMN Grand Palais (b). Illustration du Chant XXVIII de l'Enfer de la Divine Comédie de Dante Botticelli Sandro (1444/1445-1510). <https://www.photo.rmn.fr/archive/05-519483-2C6NU07BQBQB.html> [Erişim: 10.04.2021].
- Le Gallerie degli Uffizi. (2021). Dante Istoriato. Inferno. La Divina Commedia illustrata da Federico Zuccari. <https://www.uffizi.it/mostre-virtuali/dante-istoriato-inferno#28> [Erişim: 12.03.2021].
- Lockport Street Gallery. Salvador Dali - Divine Comedy - Mohammed. <https://lockportstreetgallery.com/dali/salvador-dali-divine-comedy/mohammed/> [Erişim: 12.04.2022].
- Lopes, D. M. M. (Spring 2000). Mimesis and Moral Vision: The Moral Content of Pictures. *An Interdisciplinary Journal*, 83(1):183-208. Penn State University Press. <https://www.jstor.org/stable/41178937> [Erişim: 20.04.2022].
- McLaughlin, M. (2011). Treasures of the Bodleian: Dante, The Divine Comedy. *Bodleian Libraries Youtube Channel*. <https://www.youtube.com/watch?v=PkU-Es6gTXys> [Erişim: 15.04.2022].
- Mallette, C. (2007). Muhammad in Hell. *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society, Dante and Islam*, (125): 207-224, The Johns Hopkins University Press. <https://www.jstor.org/stable/40350665>. [Erişim: 15.04.2021].
- Mâle, Émile. (1913). *Religious Art in France, XIII Century; A Study in Mediaeval Iconography and Its Sources of Inspiration*. (Translation by Dora Nussey) London, J.M. Dent & Sons; New York, E.P. Dutton & Co. <https://archive.org/details/ReligiousArtInFrance/page/n5/mode/2up> [Erişim: 10.09.2021].
- Marin, I. (2015). Dante's Hell Envisioned by Gustav Doré: An Overlooked Opening to Modernity. *International Journal of Cross-Cultural Studies and Environmental Communication*. 4(1): 8-17. DOI:10.5682/22853324. https://www.researchgate.net/publication/277957945_Dante's_Hell_Envisioned_by_Gustav_Dore_An_Overlooked_Opening_to_Modernity [Erişim: 04.07.2022].
- Meiss, M. (1951). *Painting in Florence and Siena After the Black Death; The Arts, Religion and Society in the Mid-fourteenth Century*. Harper & Row. https://archive.org/details/paintinginfloren0000meis_y5u2/page/102/mode/2up?q=dante [Erişim: 27.04.2022].
- Montemaggi, V., M. Treherne, A. Rowson. Inferno Malebolge (Cantos XVIII - XXX). University of Leeds. <https://ahc.leeds.ac.uk/discover-dante/doc/inferno/page/5> [Erişim: 22.04.2022].

- Museum of Fine Arts, Boston (MFA). Inferno, Canto XXVIII: The Schismatics Michael Mazur (American, 1935–2009). <https://collections.mfa.org/objects/478276> [Erişim: 27.04.2021].
- National Portrait Gallery. William Blake. Overview Extended Catalogue Entry. <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw00610/William-Blake> [Erişim: 26.04.2022].
- Onorati, A. (2015). Inferno, Canto XXVIII, *Dantemania*. <http://www.dantemania.it/in-viaggio-con-dante/divina-commedia/sinossi-inferno/item/197-inferno-canto-xxviii> [Erişim: 11.03.2021].
- Opera della Primaziale Pisana (a). (12 Nisan 2018). Gli affreschi del Camposanto Monumentale di Pisa. *Youtube*. https://www.youtube.com/watch?v=C-B9o155cT_8&ab_channel=OPERADELLAPRIMAZIALEPISANA [Erişim: 08.04.2021].
- Opera della Primaziale Pisana (b). (13 Nisan 2018). The Frescoes of The Monumental Camposanto of Pisa. <https://www.opapisa.it/en/multimedia-en/news/the-frescoes-of-the-monumental-camposanto-of-pisa/> [Erişim: 01.04.2021].
- Oxford Reference. Buffalmacco (c. 1315-1336). <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095534172> [Erişim: 29.04.2022].
- PBA Galleries Specialists in Exceptional Books & Private Libraries at Auction. *Lot 294, The Divine Comedy of Dante Alighieri*. <https://www.pbagalleries.com/view-auctions/catalog/id/218/lot/65498/The-Divine-Comedy-of-Dante-Alighieri> [Erişim: 07.04.2022].
- Palacios, M. A. (2008). *Islam and the Divine Comedy*. Routledge Library Editions: Islam. (İlk yayın tarihi 1926. Routledge tarafından ilk dijital edisyon tarihi 2008). <https://archive.org/details/IslamAndTheDivineComedyByMiguelAsinPalacios/page/n49/mode/2up> [Erişim: 24.04.2022].
- Pandolfini Casa d'Aste. (15 Nisan 2021). Lotto 579. (Edizioni di pregio - Illustrati 900). ALIGHIERI, Dante - NATTINI, Amos. La Divina Commedia. Immagini di Amos Nattini. (Milano, Officine dell'Istituto nazionale dantesco, 1931-1941). <https://www.pandolfini.it/it/asta-1042/edizioni-di-pregio-illustrati-900-alighieri-.asp> [Erişim: 25.04.2022].
- Pearl, M. *The Image of Dante, the Divine Comedy and the Visual Arts: Part II in the Ashmolean Museum and the Taylor Institution II: The Divine Comedy Illustrated*. Taylor Institution Library A Bodleian Libraries weblog. <http://blogs.bodleian.ox.ac.uk/taylorian/tag/dante-alighieri/> [Erişim: 08.04.2021].
- Polzer, J. (Aralık 1964). Aristotle, Mohammed and Nicholas V in Hell. *The Art Bulletin*. 46(4): 457-469. <https://www.jstor.org/stable/3048209> [Erişim: 15.04.2021].

- Princeton University. (1997-1998). *Princeton Dante Project, Canto XXVIII*, https://dante.princeton.edu/cgi-bin/dante/campuscgi/mpb/GetCanto-Section.pl?LANG=2&INP_POEM=Inf&INP_SECT=28&INP_START=23&INP_LEN=15 [Erişim: 13.02.2022].
- Princeton University Art Museum (a). Mohammed and the Monk Sergius, 1508. <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/10193> [Erişim: 24.04.2021].
- Princeton University Art Museum (b). Inferno, after the Fresco in the Camposanto of Pisa, ca. 1480-1500. <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/48120> [Erişim: 21.04.2022].
- Project Gutenberg's The Vision of Hell, Complete, by Dante Alighieri*. (07 Ağustos 2004). Ebook from [*The Vision of Hell, by Dante Alighieri. Translated The Rev. Henry Francis Cary, M.A. and Illustrated with the Seventy-five Designs of Gustave Dorby Illustrated by Gustave Doré. Popular Edition. Cassel & Company Limited: London, Paris & Melbourne, 1892*] Produced by David Widger. <https://www.gutenberg.org/files/8789/8789-h/8789-h.htm#link28> [Erişim: 06.04.2021].
- Project Bonesprit. (2013). The Camposanto of Pisa and Lasinio's engravings. <http://www.napoleonsites.eu/en/divulgativa/573/the-camposanto-of-pisa-and-lasinio-rsquo-s-engravings.html> [Erişim: 21.04.2022].
- Renan. E. (1882). *Averroës et L'Averroïsme: Essai Historique*. (Ed. Calmann Lévy) Ancienne Maison Michel Lévy Frères, Paris. <https://archive.org/details/averrosetlaver00renauoft/page/8/mode/2up?q=mohammed> [Erişim: 16.09.2021].
- Roylance, D. (1970). Dante Iconography: an Introduction. *Leonard Baskin exhibition catalogue*. <https://www.rmichelson.com/wp-content/uploads/2021/03/Divine-Comedy-Iconography.pdf> [Erişim: 26.04.2022].
- R. Michelson Galleries (a). Leonard Baskin - Divine Comedy Watercolors: Inferno. <https://www.rmichelson.com/artists/leonard-baskin/divine-comedy-watercolors/inf202-a-fiend-40x27/> [Erişim: 25.04.2022].
- R. Michelson Galleries (b). Leonard Baskin - Divine Comedy Watercolors. <https://www.rmichelson.com/artists/leonard-baskin/divine-comedy-watercolors/paradiso/dstud4/> [Erişim: 25.04.2022].
- Schmidt, E. D. (2021). Introduzione, Dante Istoriatto. Inferno La Divina Commedia illustrata da Federico Zuccari. Le Gallerie Degli Uffizi. <https://www.uffizi.it/mostre-virtuali/dante-istoriatto-inferno#1> [Erişim: 15.03.2021].
- Slices of Light. (22 Mart 2017). Giovanni di Modena's Frescoes. *Flickr*. <https://www.flickr.com/photos/justaslice/48867508118>. [Erişim: 06.05.2022].
- Smithsonian Institution. First volume of a *Tarikhnama (Book of history)* by Bal'ami

- (died ca. 992-997). <https://collections.si.edu/search/record/ark:/65665/ye3b699e327287b42869584508cc4a28410> [Erişim: 12.04.2021].
- Società Dante Alighieri (a). Pier da Medicina, Inf. XXVIII, 73, Cerchio 8 - Bolgia 9 - Seminari di discordie. <https://divinacommedia.dante.global/inferno/person/pierdame.htm> [Erişim: 08.05.2022].
- Società Dante Alighieri (b). Mosca dei Lamberti, Inf. XXVIII, 103 cit. Inf. VI, 80 Cerchio 8 - Bolgia 9 - Seminari di discordie. <https://divinacommedia.dante.global/inferno/person/mosca.htm> [Erişim: 08.05.2022].
- Società Dante Alighieri (c). Bertram dal Bornio Inf. XXVIII, 118, cit. Inf. XXIX, 29, Cerchio 8 - Bolgia 9 - Seminari di discordie. <https://divinacommedia.dante.global/inferno/person/bertram.htm>. Erişim: 08.05.2022.]
- Stanford University Libraries. (2018). Danthe Alighieri fiorentino. (Image 128). <https://purl.stanford.edu/vv570rg7941> [Erişim: 25.04.2022].
- Stanziale, M. (2021). Le illustrazioni della “Divina Commedia”. Sette secoli di storia. *il Chaos*. <https://ilchaos.com/le-illustrazioni-della-divina-commedia-sette-secoli-di-storia/> [Erişim: 03.05.2022].
- Stocchi, M. P. (1970). Curione, Gaio Scribonio. *Enciclopedia Dantesca*. https://www.treccani.it/enciclopedia/gaio-scribonio-curione_%28Enciclopedia-Dantesca%29/ [Erişim: 08.05.2022].
- Szilágyi, K. (2008). Muhammad and the Monk: The Making of the Christian Bahāra Legend. The Institute of Asian and African Studies The Max Schloesinger Memorial Foundation, The Hebrew University of Jerusalem The Faculty of Humanities, Offprint from *Jerusalem Studies in Arabic and Islam (JSAI)* (34): 169-214. https://www.academia.edu/2940939/Muhammad_and_the_Monk_The_Making_of_the_Christian_Bahira_Legend [Erişim: 10.03.2021].
- Tafarella, S. (08 Nisan 2012). Censorship Watch: For Sake of Mohammad, Valentina Sereni Seeks Ban on Dante, Gustav Dore, William Blake, and Botticelli. *Santitafarella wordpress*. <https://santitafarella.wordpress.com/2012/04/08/censorship-watch-for-sake-of-mohammad-valentina-sereni-seeks-ban-on-dante-gustav-dore-william-blake-and-botticelli-are-thereby-threatened-as-well/> [Erişim: 27.04.2021].
- Tassinari, P. (07 Nisan 2021). Dante International “...che merda fa ...” (Inferno, canto XXVIII): metafora o idioma?. *International Web Post*. https://internationalwebpost.org/contents/DANTE_INTERNATIONAL_20529.html#.YG4hxegzaUk [Erişim: 08.04.2021].
- Tate Britain. Tom Phillips Canto XXVIII: [no title] 1983. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/philips-canto-xxviii-no-title-p07868> [Erişim: 05.04.2021].
- The British Library (a). The Travels of Sir John Mandeville. <https://www.bl.uk/col>

lection-items/manuscript-of-mandevilles-travels-showing-head-less-men-1430 [Erişim: 08.03.2021].

The British Library (b-1). *Egerton MS 943*. http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Egerton_MS_943 [Erişim: 08.04.2021].

The British Library (b-2). *Egerton MS 943*. http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Egerton_MS_943 [Erişim: 08.04.2021].

The British Library (c). Catalogue of Illuminated Manuscripts, Detailed record for Yates Thompson 36. <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=6468&CollID=58&NStart=36> [Erişim: 01.04.2021].

The British Library (d). Detailed record for Additional 19587. <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8337&CollID=27&NStart=1958>. [Erişim: 20.09.2021].

The British Library (e). Additional 19587 f. 47v Sowers of discord; Bertrand de Born. <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=60194> [Erişim: 20.09.2021].

The British Library (f). Catalogue of Illuminated Manuscripts - Rubric. <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/GlossR.asp> [Erişim: 21.04.2022].

The British Museum (a). Print Mohammed and the Monk Sergius, Museum number Kk,6.126. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Kk-6-126 [Erişim: 10.03.2021].

The British Museum (b). Jan van der Straet. <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549> [Erişim: 16.03.2021].

The British Museum (c). Gustave Doré. <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG25500> [Erişim: 13.03.2021].

The Cleveland Museum of Art. (10 Ağustos 2006). The Inferno According to Dante, after the Fresco in the Campo Santo at Pisa. <https://www.clevelandart.org/art/1924.527> [Erişim: 23.04.2022].

The Dante Collection (a). The Divine Comedy of Dante Alighieri. A Verse Translation with Introductions & Commentary by Allen Mandelbaum. Drawings by Barry Moser. Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1980-1982. http://www.dantecollection.com/index.php?id=1496&tx_ttnews%5Bcat%5D=23231&tx_ttnews%5Btt_news%5D=6710&tx_ttnews%5Btag%5D=23246&cHash=924a4151e82dc0302c4aa6864fac29a7 [Erişim: 26.04.2022].

The Dante Collection (b). La Divina Commedia dipinta da Achille Inceri. Milan, Mazzotta, 1988. http://www.dantecollection.com/index.php?id=1496&tx_ttnews%5Bcat%5D=23231&tx_ttnews%5Btt_news%5D=6605&tx_ttnews%5Btag%5D=23246&cHash=f

5aa4cd713a8fd1246d5e3e7e8b5a19a [Erişim: 25.04.2022].

The University of Edinburgh Library. *Jami' al-Tawarikh (World History)*. Alternate Title: Compendium of Chronicles. Shelfmark: Or.Ms.20. <https://images.is.ed.ac.uk/luna/servlet/detail/UoEsha~4~4~64742~103064;JSESSIONID=796df692-5140-43db-afe8-f5274aa8d808?qvq=q%3Arashid&mi=0&rs=399> [Erişim: 02.05.2022].

The Fralin Museum of Art University of Virginia. The Inferno after the fresco in the Composanto Monumentale in Pisa. <https://collection.museum.virginia.edu/objects-1/info/191> [Erişim: 28.04.2022].

The Metropolitan Museum of Art (a). Mohammed and the Monk Sergius 1508 Lucas van Leyden Netherlandish. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/351298> [Erişim: 14.03.2021].

The Metropolitan Museum of Art (b). The Inferno according to Dante, after the Last Judgement fresco in the Campo Santo, Pisa. ca. 1470–80, Anonymous, Italian, Florentine, 15th century Italian. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/693797> [Erişim: 21.04.2022].

The Metropolitan Museum of Art (c). The Inferno according to Dante, after the Last Judgment fresco in the Campo Santo, Pisa. ca. 1460–80. Anonymous, Italian, Florentine, 15th century. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/693798> [Erişim: 23.04.2022].

The Morgan Library & Museum. *Divina Commedia, MS M.676*. <https://www.themorgan.org/collection/dante-alighieri/divina-commedia> [Erişim: 19.09.2021].

The Morgan Library & Museum (a). *Divina Commedia, MS M.676, Fol39r*. <https://www.themorgan.org/dante-alighieri/divina-commedia/79> [Erişim: 19.09.2021].

The Museum of Modern Art (MOMA) (a). Robert Rauschenberg Canto XXVIII: Circle Eight, Bolgia 9, The Sowers of Discord: The Sowers of Religious and Political Discord Between Kinsmen from the series Thirty-Four Illustrations for Dante's Inferno (1959-60). https://www.moma.org/collection/works/36739?association=series&page=1&parent_id=36719&sov_referrer=association [Erişim: 31.03.2021].

The Museum of Modern Art (MOMA) (b). Thirty-Four Illustrations for Dante's Inferno. <https://www.moma.org/collection/works/series/36719> [Erişim: 26.04.2021].

The National Gallery of Victoria (NGV) (a). Illustration to Dante. <https://www.ngv.vic.gov.au/collection/international/print/b/blake/dante.html> [Erişim: 31.03.2021].

The National Gallery of Victoria (NGV) (b). The Schismatics and Sowers of Discord: Mohammed (1824-1827) illustration for The Divine Comedy by Dante

- Alighieri (Inferno XXVIII, 19-42) William Blake. <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/26912/> [Erişim: 08.04.2021].
- The Rijksmuseum Research Library. Dante, illustrations to the Divine Comedy, executed by the Flemish artist Jo. Stradanus 1587, and reproduced in phototype from the originals existing in the Laurentian Library of Florence. <https://library.rijksmuseum.nl/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=32750> [Erişim: 30.03.2021].
- The University of Texas at Austin, Dante's Inferno - Circle 8, subcircles 7-10, cantos 24-30. <http://danteworlds.laits.utexas.edu/circle8b.html#mohammed> [Erişim: 18.03.2021].
- Thomson, I. (28 Ağustos, 2018). Debt and damnation: Islam in Dante. *Standpoint*. <https://standpointmag.co.uk/critique-ian-thomson-islam-influence-on-dante-divine-comedy/> [Erişim: 10.03.2021].
- Toynbee, P. (1968) (a). "Toynbee "Bello, Geri del". *A dictionary of Proper Names and Notable Matters in the Works of Dante*. Oxford University Press. Aktaran: *Princeton Dante Project*. https://dante.princeton.edu/cgi-bin/dante/DispToynbeeByTitOrId.pl?INP_ID=215992# [Erişim: 08.05.2022].
- Toynbee, P. (1968) (b). "Dolcin, Fra". *A dictionary of Proper Names and Notable Matters in the Works of Dante*. Oxford University Press. Aktaran: *Princeton Dante Project*. https://dante.princeton.edu/cgi-bin/dante/DispToynbeeByTitOrId.pl?INP_ID=201820# [Erişim: 25.03.2021].
- Truman State University The Missouri Folklore Society. A complete folio: Barry Moser's illustrations for Inferno (transl. Allen Mandelbaum, Bantam Classics, 1980). <http://missourifolkloresociety.truman.edu/illuminations%20website/inferno/moser/moser.html> [Erişim: 27.04.2021].
- Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi. BEL'AMÎ, Ebû Ali. <http://ktp2.isam.org.tr/pdfdkm/?blm=dosyabak&MaddeKodu=020580> [Erişim: 19.09.2021].
- Unesco Word Heritage Center. Piazza del Duomo, Pisa. <https://whc.unesco.org/en/list/395/> [Erişim: 01.04.2021].
- University of Illinois Urbana-Champaign The College of Liberal Arts & Sciences. Inferno. <http://faculty.las.illinois.edu/rushing/241/ewExternalFiles/Inferno%204.pdf> [Erişim: 27.03.2021].
- University of Michigan M Library, What is an Antiphony?. <https://apps.lib.umich.edu/online-exhibits/exhibits/show/singing-the-antiphony--mich-/the-manuscript> [Erişim: 08.04.2021].
- Vasari, G. (2018). *Le Vite De Piu Eccellenti Pittori, Scultori Ed Architetti* [İlk basım tarihi

- 1550'dir. Luciano Bellosi ve Aldo Rossi küratörlüğünde Torino'da 1986 yılındaki baskının, 2018 yılında dijital edisyonu yapılmıştır]. <https://archive.org/details/vasari-giorgio.-le-vite-de-piu-eccellentipittori-scultori-ed-architeti-1986-2018/page/150/mode/2up?q=dante> [Erişim: 27.04.2022].
- Veronasettimocielo. (06 Mart 2015). Basilica di Bologna - Dante's Hell and Cassini's Meridian Line, <https://veronasettimocielo.wordpress.com/2015/03/06/basilica-di-bologna-dantes-hell-and-cassinis-meridian-line/> [Erişim: 08.04.2021].
- Viscardi, A. (1970). Bertram dal Bornio. *Enciclopedia Dantesca*. https://www.treccani.it/enciclopedia/bertram-dal-bornio_%28Enciclopedia-Dantesca%29/ [Erişim: 08.05.2022].
- White, J. (1993). Art and Architecture in Italy 1250-1400: The Decoration of the Camposanto in Pisa. Buonamico Buffalmacco | Gli affreschi del Campo Santo. Traveling in Tuscany. <http://www.travelingintuscany.com/arte/buonamicobuffalmacco/camposantopisa.htm> [Erişim: 21.04.2022].
- Williams, R. D. (1999). Vergilius. *Encyclopedia Britannica*, Inc. <https://www.britannica.com/biography/Vergilius> [Erişim: 03.05.2021].
- WorthPoint. French Drawings Rico Lebrun 'Drawings For Dante's Inferno' 1963, 17.5" X 13". <https://www.worthpoint.com/worthopedia/french-drawings-rico-lebrun-drawings-1877181031> [Erişim: 20.04.2022].
- Yale University Art Gallery. Ronald Leroy Kowalke, The Heretics - Canto XXVIII, from the portfolio Dante's Inferno, 1970. <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/163118> [Erişim: 12.04.2022].
- Yale University Library. *La commedia / [with commentary by Cristoforo Landino]*. Beinecke Rare Book and Manuscript Library. <https://collections.library.yale.edu/catalog/2057273> [Erişim: 23.04.2022].
- Yazıcı, T. (1992). Bel'Amî, Ebû Ali Târîh-i Taberî tercümesiyle meşhur olan Sâmânî veziri. *Türk Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. (5): 390. <https://islamansiklopedisi.org.tr/belami-ebu-ali> [Erişim: 12.04.2021].
- Yıldırım, N. (2009). Ardavirâfnâme ve İlahi Komedyâ. *Doğu Araştırmaları Dergisi*. 4(5):5-41. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1045561> [Erişim: 18.04.2022].

Hakem Değerlendirmesi: Çift “kör” hakem incelemesi.
ıkar atışması: Yazar çıkar atışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek aldığını beyan etmemiştir.

Peer-review: Double-blind peer-reviewed.

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

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

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 32, Sayı: 1, Nisan 2023 | *Volume: 32, Issue: 1, April 2023*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYN  Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY  Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. Semra DAŐLI, Doç. Dr. Lale DOğER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKIOğLU  İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ  Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR  Sekreteryaya - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretarait - Graphic Desing/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

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

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

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

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



TAO-KLARCETİ BÖLGESİ HIRİSTİYAN DİNİ MİMARİSİNDE GÖRÜLEN PALMET MOTİFLERİ*



PALMETTE MOTIFS IN THE CHRISTIAN RELIGIOUS ARCHITECTURE OF THE TAO-KLARCETİ REGION*

Ufuk ELYİĞİT**

Tahsin KORKUT***

Öz

Kuzeydoğu Anadolu Bölgesi'nde bulunan ve tarihi kaynaklara göre "Tao-Klarceti" olarak bilinen; Artvin ile kısmen Erzurum ve Ardahan illerini kapsayan bölgede, 8. ve 14. yüzyıllar arasında Bagratlı Gürcü hanedanlığının egemen olduğu görülmektedir. Bölgede 4. yüzyıldan itibaren yayılım göstermeye başlayan Hristiyanlık inancı, dini mimariye de yansımıştır. Yapıların plan özelliklerinin yanı sıra süsleme anlayışında da çeşitli değişimler yaşanmıştır. Figürlü (dini kişiler, hayvanlar) ve dini semboller ağırlıklı konuların ele alındığı sahneler dışında, geometrik ve bitkisel motiflerin de kullanıldığı Tao-Klarceti mimarisine ait bezeme programında, bitkisel kompozisyonlar önemli bir yer tutmaktadır. Bu gelenek bölgedeki en eski Hristiyanlık anıtlarından olan manastır kiliseleri ile başlayarak Orta Çağ boyunca devam etmiştir. Manastır kiliselerinin cephelerinde, palmet ve rumi motiflerinden oluşan bitkisel bezeme kompozisyonları dikkat çekmektedir. Yapıların bünyesinde yer alan bu motifler, komşu sanat çevresiyle karşılaştırıldığında etkileşim unsurlarının varlığı da dikkat çekici boyutlara ulaşmaktadır. Makalede, Artvin ve Erzurum illerinde bulunan ve günümüze kadar sağlam gelebilmiş Gürcü Hristiyan dini mimarisine ait yapılarda tespit edilen palmet motifi örnekleri üzerinde durulmaktadır. Motifin form özellikleri irdelenmekte, yapılardaki kullanım şekline dair bilgiler sunulmaktadır. Başta, motifin terim anlamına vurgu yapılmış ve zaman içerisinde kazanmış olduğu çeşitli form özelliklerine değinilmiştir. İncelenen yapılardaki palmet motiflerinin kullanım şekilleri ve mevcut durumları belirtilmiştir. Komşu sanat çevrelerinde görülen örneklerle karşılaştırmalar yapılarak etkileşime dikkat çekilmiştir. Neticede palmet motifinin farklı kültürlerde değişik formlarda kullanıldığı ve bunun mimariye yansımalarının çeşitlilik arz ettiği gözlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Gürcü, Hristiyan Mimarisi, Bitkisel Bezeme, Taş Süsleme, Palmet

* Bu çalışmada, Dr. Öğr. Üyesi Tahsin Korkut'un "Artvin ve Erzurum illerindeki Bagratlı Dönemi Hristiyan Dini Mimarisinde Taş Bezeme" başlıklı doktora tezinde yer alan verilerden faydalanılmıştır.

* This study is based on the findings and data from Dr. Tahsin Korkut's doctoral thesis titled "The stone ornament in Christian religious at the period of Bagratlı, which are in the cities of Erzurum and Artvin".

** Dr. Öğr. Üyesi, Bandırma Onyediy Eylül Üniv., İnsan ve Toplum Bilimleri Fak., Sanat Tarihi Böl., Balıkesir. ♦ ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3839-3896> ♦ E-mail: uelyigit@bandirma.edu.tr

*** Dr. Öğr. Üyesi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2888-662X> ♦ E-mail: t.korkut@yyu.edu.tr

ABSTRACT

It is observed that the Georgian Bagrationi dynasty was dominant in the region, which is located in the North East Anatolian Region. It is known as the “Tao-Klarceti” according to historical sources and it the provinces of Artvin, partly Erzurum, and Ardahan between the 8th and 14th centuries. The Christian belief, that started to spread in the region from the 4th century, was also reflected in the religious architecture. In addition to the plan features of the buildings, there were also various changes in the concept of decoration. Herbal compositions attract attention in the decoration program of Tao-Klarceti architecture, in which geometric and herbal motifs were also used except for the scenes in which religious issues were discussed. This tradition continued throughout the Middle Ages, starting with the Opiza (Bağcılar) and Dolishana (Bathroom) Monastery churches, which are among the oldest Christian monuments in the region. Herbal decoration compositions consisting of numerous palmette and rumi motifs come to the forefront on the facades of monastery churches. When these motifs within the structures are compared with the neighboring art environment, the presence of interaction elements are also remarkable. In this article, it was attempted to focus on the examples of palmette motifs found in the structures of the Georgian Christian religious architecture in the provinces of Artvin and Erzurum, that have survived to the present day. The aim of the study was to examine the form features of the palmette motif observed in Georgian religious architecture and to provide information about its use in buildings. Furthermore, it can also be expressed as addressing the similar and different aspects of it with neighboring art environments. In the introduction section of the study, in order to make a general evaluation to define the palmette motif, the term meaning of the motif is emphasized and various form features that it has gained over time are mentioned. Explanations are given about the usage patterns of palmette motifs observed in the structures examined within the scope of the study, and their current situation in the structures. Comparisons were made through similar and different examples observed in neighboring art environments and attention was drawn to the interaction elements of the motifs. These activities have shaped the method of the study. The palmette motif, which is used especially in the structures of the Georgian religious architecture, was arranged in different ways depending on its location. The palmettes used in the decoration program generally end with the apex of leaves placed symmetrically around a stem on the axis. It can be said that rumi motifs are a determining factor in defining the form feature of palmettes. As a result of the studies, it was observed that the palmette motif was used in different forms, in different cultures and its reflections on architecture varied.

Keywords: *Georgian, Herbal Decoration, Christian Architecture, Stone Decoration, Palmette*

Giriş

Bünyesinde barındırdığı kültürel zenginlikler ve dini inanışlar sayesinde uygarlık tarihinde derin izler bırakmayı başarmış olan Anadolu coğrafyası, insanoglunun geçirmiş olduğu değişim süreçlerini de gözler önüne sermektedir. Farklı toplulukların bir arada varlığını sürdürmeye çalıştığı ve etkileşim halinde bulunduğu bu coğrafya, inancın şekillendirdiği bazı bölgelere de ev sahipliği yapmıştır. Orta Çağda Tao-Klarceti olarak adlandırılan ve Artvin ile kısmen Erzurum ilini kapsayan bölgenin geçmişi eski çağlara kadar uzanmaktadır. Artvin ili, Şavşat ilçesi, Meydan köyü kırsalındaki bir mağarada karşılaşılan bronz baltalar ilk Tunç çağına (M.Ö. 2000) tarihlendirilmektedir.¹ Yörenin tarihi çağlara ilişkin ilk bilgiler, bölgeden geçen Yunanlı asker-tarihçi Ksenophan'a dayanmaktadır.² Ksenophan, bu çevrede, M.Ö. 5.yüzyılın sonlarında Kolklar, Makaronlar, ve Taoklar gibi birtakım kavimlerin yaşadıklarını belirtmektedir.³ Yunan tarihçi-filozof Strabon'a göre (M.S. 1.yy) bölge, Pers kökenli Mithridates Eupator zamanından beri Pontus Krallığı'na bağımlı durumda iken, Anadolu'nun Roma egemenliğine geçmesi ile birlikte Roma İmparatorluğu'na bağlanmış, ancak bu dönem yerel krallıkların etkinliğine izin verilmiştir.⁴ Bu yerel beylikler arasında ilk Gürcü (Kartli) krallıklarından biri kabul edilen (yaklaşık M.Ö. 302-M.S. 575/580) ve Tao-Klarceti bölgesini de kapsayan İberya Krallığı döneminde önce Yahudilik daha sonra ise Hıristiyanlık kabul görmeye başlamıştır.⁵ Roma'da erken dönemlerde yayılmaya başlayan Hıristiyanlık inancı, ancak 4. yüzyılın ilk yarısında Kapadokya'dan gelen Azize Nino'nun telkinleriyle Gürcü Kralı Mirian (265-342) tarafından resmi devlet dini olarak kabul edilmiştir.⁶

Benimsenen yeni inancın şekillendirmeye başladığı Tao- Klarceti Bölgesi, teolojik açıdan yeni bir sürece girmiş ve bunun neticesinde de toplu yaşam idealinin benimsendiği manastır yaşamı önem kazanmıştır. Çok sayıda kilise ve manastırın inşa edildiği bölge, karakteristik bir mimari dokuya kavuşmuştur. Bölgede yer alan taşınmaz kültür varlıklarının plan ve mimari özelliklerine etki eden inanç faktörü, yapıların iç ve dış cephelerini kaplayan bezemelerin de çeşitlilik arz etmesine yol açmıştır. 10. Yüzyıldan itibaren inşa edilen yapılarda kullanılan taş malzeme, özellikle cephe düzenlemelerinde görülen ve süsleme amaçlı kullanılan motiflerde de belirleyici bir unsur haline gelmiştir. Yapılara ait bezeme programını oluşturan geometrik ve bitkisel bezemeler, bölgeye özgü bir süsleme geleneğinin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Tao-Klarceti Bölgesi'nin zengin ve dinamik kültür ortamında da şekillenmiş olan ve bitkisel kompozisyonların birer unsuru haline gelen palmet motifi, çalışmamızın ana konusunu teşkil etmektedir. Tao Klarceti'de yer alan Hıristiyan dini mimarisine ait yapılarda karşımıza çıkan palmet motifi ve bu motifin yapılardaki kullanım şekline geçmeden önce, bölgenin tarihi coğrafyasına kısaca değinmek çalışmamın bütünlüğü açısından fayda sağlayacaktır.

1 Bittel, 1933, 150-156.

2 Aytekin, 2018, 33.

3 Ksenophon, 1974, 76.

4 Subaşı, 2013, 326-327.

5 Brosset, 2003, 67-81.

6 Brosset, 2003, 81-83.

Tao Klarjeti Coğrafi Konumu ve Tarihi

Tao-Klarceti Bölgesi, Çoruh Nehri'nin kolları ile Tortum ve Oltu Çayları arasında, bakır, kurşun ve çinko gibi zengin maden yataklarının olduğu verimli ve dağlık topraklardır.⁷ Bölge, günümüzde Artvin, kısmen Ardahan, Erzurum ve Kars illeri ve ilçeleri arasında kalan bölgeyi kapsamaktadır. M.Ö. 4. yüzyılda Kartveliler Kafkasya'da bağımsız eyaletlerden oluşan Sakartvelo Krallığını kurmuşlar ve zaman içerisinde Çoruh Nehri ve kollarının bulunduğu bölgede vadilere doğru yayılım göstermişlerdir. İşte bu dönemde Klarceti (Bereket), Chavcheti (Şavşat), Tao (Oltu), Ispiri (İspir), Artahani (Ardahan), Kola (Göle) ve Tchildirli (Çıldır) gibi yerleşim yerleri önem kazanmış ve en önemli merkezler Tao-Klarceti olduğu için tüm vadiye Tao-Klarceti adı verilmiştir.⁸ Tiflis'te kurulan Arap Emirliği'nin gücünün azalmasına bağlı olarak 8. yüzyılın ikinci yarısından sonraki dönemde halifeliğin politik gücünün giderek azalmasını fırsat bilen Gürcüler, öncelikle Aragvi Nehri'nin doğusundaki Kakheti Bölgesi'nde bağımsızlıklarını ilan eder. Aynı dönemlerde, Bizans İmparatorluğu'nun denetimi altındaki Batı Gürcistan'da da özgürlük için faaliyetler başlatılır ve başkenti Kutaisi olan Abhaza Krallığı ilan edilir. Bagrationi'ler yönetiminde de başkenti Ardanuç olan Tao-Klardjeti bağımsızlığını ilan eder. 8. yüzyılın sonlarına doğru Gürcistan'daki durum doğu ve batı açısından farklılık arz etmektedir. Doğu Gürcistan'da bir prens başta iken, Tiflis ve civarını bir Arap emiri yönetmektedir. Batı Gürcistan'da bağımsız bir kral bulunmaktadır. Tao-Klarceti'de Bizans İmparatorluğu'na bağlı Bagrationi Sülalesinin yönetimi altındadır. Bagrationi Sülalesi'nin Tao Kolu, Guramidlerin soyundan gelen Prens Vasak'ın oğlu Adarnase (Ö. 809) ile başlatılmaktadır.⁹ Eruşeti yani Batı Cavaheti ve Artani bölgelerinin prensi Adarnase, 772 yılında Klarceti'ye, kuzenleri Guramidler'in yanına yerleşir. 786 ve 807 yılları arasında da Guramidler'den payına düşen üçte-bir mirasın sahibi olur, böylelikle Klardjeti, Şavşat, Nigali, Aşağı Tao ve Yukarı Tao Adarnase'nin yönetimi altına girer. Adarnase'nin oğlu I. Aşot, ya da Büyük Aşot (780-826)) "kral" unvanını alan ilk Bagrationi olur. 813 yılından sonra da "Kuropalat" unvanını alır, ülkesi ise Ermeni ve Bizans kaynaklarında "İberya Krallığı" ve "Gürcü Krallığı" olarak zikredilir.¹⁰ Bölgede I. Aşot döneminde imar faaliyetleri artmış ve özellikle de Rahip Grigol Handzta'nın çabalarıyla sürdürülen manastır inşasına yönelik çalışmalara maddi ve manevi destek sağlanarak, politik gelişmelerin yanı sıra bölge, kültürel ve dini açıdan da önem kazanmıştır.¹¹ Gürcüleri Hıristiyanlığı resmi devlet dini olarak kabul etmesi, Kartli Kralı Mirian döneminde (265-342) Kapadokyalı Rahibe Azize Nino'nun (Ö:338) Gürcistan'ın Mtskheta kentine yerleşmesiyle başlamaktadır.¹² Böylelikle kabul edilen yeni din, mimariye ek olarak diğer sanat dallarını da etkilemiştir. Dinsel törenlerde kullanılan eşyaların yapımı el sanatlarını, ayinlerde söylenen methiyeler müzik, İncil ve

7 Orhan, 2015, 22-23.

8 Bayram, 2005, 19.

9 Brosset, 2003, 189-202.

10 Kadiroğlu ve İşler, 2010, 7-8.

11 Bayram, 2005, 19.

12 Brosset, 2003, 81-83.

kutsal kitapların çevirileri ya da çoğaltılmaları edebiyat, hat ve minyatür sanatlarını, inşa edilen kiliselerin iç mekanlarının ve dış cephelerinin taş kabartma sanatının gelişmesine ve zenginleşmesine yol açmıştır.¹³

Gürcülere ait dini inancın birer yansıması şeklinde değerlendirilebilecek olan manastır ve kiliseler, bölgenin mimari dokusunun daha da zenginleşmesine katkıda bulunmuştur. İnşa edilen yapıların plan ve mimari özelliklerinin yanı sıra bünyelerinde barındırdıkları bezeme programı, Gürcülere ait taş işçiliğinin estetik açıdan ulaştığı noktayı temsil etmektedir. Yapıların iç ve dış cephelerini hareketlendiren bezemeler, yapım teknikleri, ikonografik anlamları ve kullanılan motiflerin çeşitliliği bakımından kendine özgü bir karakter sergilemektedir.

Palmet Motifinin Ortaya Çıkışı, Gelişimi ve Tipolojik özellikleri

Geometrik, bitkisel ve figürlü süslemeler ile çeşitli haç motiflerinin yer aldığı cephe düzenlemeleri, Gürcü dini mimarisinin temel bileşenlerinden biri olarak değerlendirilebilir. Çalışmamızın içeriğini oluşturan palmet motifleri, Bagratlı dönemi (9.-18/19. yy.'lar) dini mimarisinde görülen bitkisel süsleme kompozisyonlarının desenleri arasında yer almakta ve kullanılmaktadır. Makale dahilinde inceleyeceğimiz örnekleri, kompozisyon, malzeme ve teknik açıdan detaylandırmadan önce, palmet motifinin köken ve tipolojisine yönelik genel bir tanımlamanın yapılması gerekmektedir. Ayrıca söz konusu motiflerin komşu sanat çevreleri ile olan benzer ve farklı özelliklerine değinilmesi, etkileşim durumlarının belirlenmesi noktasında yararlı olacaktır. Bu bağlamda bölgede bulunan yapılarda yaygın olarak kullanılan palmet motifleri, form ve üslup özellikleri göz önüne alınarak incelenmiştir. Tasvir edilme şekline göre geniş bir yelpazede değerlendirilebilecek olan palmet motifinin genel karakterini ifade eden tanımlamalara yer verilmesindeki amaç, incelenen örneklerin tipolojiye uygunluğunu belirleyebilmek şeklinde ifade edilebilir. Böylece Tao-Klarceti Bölgesi'nde bulunan Hıristiyan dini mimarisine ait yapıların cephe düzenlemelerinde yer alan palmet motiflerinin komşu sanat çevreleri ile benzer ve farklı yönleri vurgulanmış olacaktır.

Palmet Motifi, yukarıda da kısaca değindiğimiz üzere bitkisel motiflerin ağırlıkta olduğu kompozisyonların şekillenmesinde sıkça başvurulan öğelerden biri olmasının yanı sıra sahip olduğu form değişiklikleri itibarıyla de araştırmacılar tarafından farklılık arz edebilen tanımlamalar içermektedir. Tarihi çağlar boyunca farklı coğrafyalarda hüküm sürmüş birçok uygarlık tarafından kullanılan bu motif, İslami dönem sanat üslubunda da yoğun bir şekilde görülmektedir. Taşınır ve taşınmaz kültür varlıklarının bünyesinde yer alan bezeme kompozisyonlarının tamamlayıcı unsurlarından olan palmet motifi, geniş bir kullanım alanına sahiptir. Tao-Klarceti Bölgesi Hıristiyan dini mimarisinde görülen süsleme programına yönelik gerçekleştirdiğimiz araştırmalar esnasında da incelenen yapıların cephelerinde farklı palmet motiflerinin bulunduğu anlaşılmıştır.

Yöredeki Ortaçağ dönemi mimari yapılarında görülen bitkisel ve geometrik motifler genel itibarıyla taş malzeme, metal ve el yazmalarının üzerine yapılmış olup, kiliselerin kapılarında, kuşatma kemerlerinde, pencerelerde, taşıyıcı ve geçiş unsurlarıyla

13 Kadiroğlu ve İşler, 2010, 22.

cephelerin değişik noktalarında uygulanmışlardır. Motifler çoğunlukla “geçme” ve “tekrarlama” şeklinde tanımlanabilirler.¹⁴

Palmet motifi, bir sapın iki tarafında simetrik olarak yerleştirilmiş uzunca yapraklardan oluşan stilize edilmiş bitkisel bezeme ögesidir. Yaprakları palmiye biçiminde düzenlenmiş olan motif, Mısır, Mezopotamya ve Yunan uygarlıkları tarafından yoğun şekilde kullanılmıştır.¹⁵ Eski çağlardan bu yana farklı uygarlıklar tarafından kullanılan bu motif, çeşitli üsluplara sahiptir. Türk sanatında da örnekleri bulunan palmet, neredeyse her türden malzemenin kullanıldığı çok sayıda yüzeye uygulanmıştır. İki boyutlu olduğu kadar üç boyutlu örneklerine de rastlamak mümkündür.¹⁶

Bitkisel bezemeleri meydana getiren kompozisyonlar, günlük yaşamda karşımıza çıkabilecek olan motiflerin yanı sıra stilize edilmiş süslemelerin bir araya getirilmesiyle de şekillendirilmişlerdir. Palmet, zaman içerisinde tek başına kullanıldığı gibi farklı uygulamalar ile bir arada da görülmeye başlanmıştır. Ait olduğu kültür ortamına uygun bir üslup özelliği gösterebildiği gibi adeta dönüşüm geçirerek yeni bir motifin hayat bulmasına da katkı sağlamıştır. Palmet motif olarak subtropikal bölgelerin, sıcak bölgelerin bitkisi olan palmiye, hurma ağaçlarının yaprakların kendisine çıkış noktası olarak alır. Ayrıca Latince 5 rakamının karşılığı olan “palma” palmiye ağacının ele benzemesi dolayısı ile bu ağaca ve 5 rakamına isim olarak yakıştırılmıştır.¹⁷ Böylece çok parçalı, simetrik yapısı ile palmet formu sayısız şekil meydana getirebilmektedir.¹⁸ Palmet, çok parçalı ve simetrik yapısıyla sınırsız çeşitleme imkanlarına açık bitkisel bir formdur. Palmet motifinin çok değişik tiplerini bilmemize karşın genel anlamda bir ana tip belirlemek mümkündür. Bu tip farklı büyüklükteki çemberler ile çizimi yapılabilen klasik bir forma sahiptir. Düşey bir eksenin iki yanında, simetrik olarak yer alan parçalardan meydana gelmektedir. Ortada sivri uçları dışa ve alta doğru kıvrılan yapraklar, altta dairesel bir dönüşle sap kısmına bağlanırlar. Bu ana tip, bağlı parçaların boyutu, oranı, hareket yönünün değişmesiyle, bazı durumlarda da yepyeni unsurların katılmasıyla yeni tiplere dönüşebilmektedir¹⁹ (Çiz. 1).

Palmet, Antik dönemde mimarideki bezeme unsurlarından akanthus yaprağı gibi en çok kullanılan yaprak türüdür. Palmet yapraklarının biçimlendirilişinde simetri kuralına önem verilmiştir. Genellikle lotus bitkisiyle bir arada bezeme kuşağı oluşturacak tarzda kullanılırlar. Bazen de açık ve kapalı olmak üzere dönüşümlü olarak yerleştirilen palmet yaprakları yan yana gelerek yinelenen bir motif oluşturmuştur²⁰ Hristiyanlık öncesi pagan inanışları benimsemiş olan uygarlıklara ait yapıların cephe düzenlemelerinde sıkça kullandığı palmet motifi, özellikle Helenistik Çağ Anadolu mimarisinde ve Roma

14 AYTEKİN, 1999, 325.

15 TURANI, 1993, 110-111.

16 SÖZEN VE TANYELİ, 2010, 236.

17 MÜLAYİM, 1976, 146.

18 KURU, 1997, 38.

19 MÜLAYİM, 1976, 146.

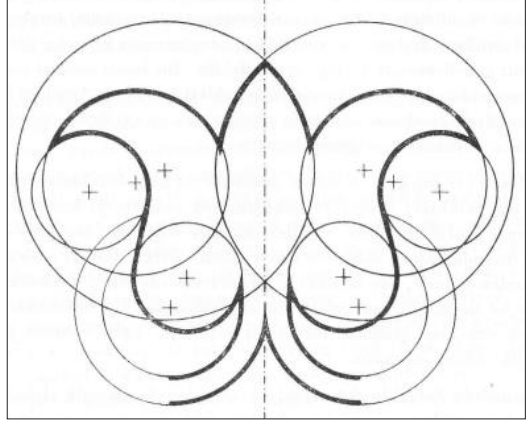
20 ERDEM, 1995, 98.

döneminde lotus çiçeği ile birlikte çeşitli formlarda kullanım alanı bulmuştur.²¹ Roma döneminde karşımıza çıkan çok sayıdaki değişik bezeme unsuru arasında lotus-palmet dizisi önemli bir konuma sahip olmuştur. Değişik yapı elemanları üzerinde çeşitli bezeme örgeleriyle birlikte kullanılan lotus-palmet kuşağının, yer aldığı simgeler de göz önüne alındığında aynı yapı üzerinde bile farklı şekillerde uygulandığı söylenebilir.²²

Helenistik dönem Anadolu mimarisinin cephe düzenlemesinde kullanılan lotus ve palmetlerin kıvrık dallar ile birbirine bağlanması sonucu oluşturulmuş Anthemion kuşakları, dönemin zengin bitkisel bezeme kompozisyonlarının önemli bir ögesi konumunda olan palmet motifinin farklı form özelliklerini yansıtmaktadır. Anthemion kuşağında kullanılan palmet motifleri, kapalı palmet ve lotus çiçeğinin dönüşümlü olarak kullanılmasının yanı sıra, açık ve kapalı palmetler arasında lotus çiçeklerinin yerleştirildiği bezemeler ile yarım palmetlerden oluşmaktadır.²³

Palmet motifi ile ilgili tanımlamalar dikkate alındığında genel anlamda göbek olarak tabir edilen ana yapı ve yaprakların almış olduğu şekil esas alınmaktadır. Motifin sahip olduğu form özelliklerine göre gerçekleştirilen bu tanımlama palmet motifinin ana hatlarını oluşturmaktadır. Palmetin merkezini teşkil eden ve eksen ile taç yaprakların bağlı bulunduğu taban ile üst öğeler arasındaki bölüme göbek adı verilmektedir. Göbek kısmı aldığı şekillere göre, üçgen göbek, kubbe göbek, tomurcuk göbek, yaprak göbek gibi adlandırmalara tabi tutularak sınıflandırılmaktadır. Taç yaprakların durumuna göre yapılan tanımlamada ise açık ve kapalı palmet ifadesi kullanılmaktadır. Yaprakları dışa doğru açılan palmetlere açık palmet, yaprakları içe doğru bükülen palmetlere ise kapalı palmet denilmektedir. Açık palmet palmetleşmiş lotus çiçeği şeklinde de tanımlanabilir.²⁴

Palmet motifi, Hıristiyanlık inancının yayılmaya başlaması ile birlikte kabul edilen bu yeni dinin inanç ve ibadet esaslarına göre şekillenmeye başlayan sanat anlayışında



Çiz. 1: Ana palmet tiplemesine ait çizim (Mülayim, 1976, s. 146).

21 Bunlara Anadolu'nun tanınmış bazı yapıları üzerinde örnekler bulabiliriz: Simada tek başına, Bergama Traian Tapınağı yumurta dizisi ile birlikte, Ksanthos Vespasian Kapısı, lesbos kyma ile birlikte, Bergama Asklepon Propylon, dil yaprak ile birlikte, Efes Su Deposu, detaylı bilgi için bkz. Başaran, 1989, 54-57.

22 Özçalık, 2017, 25.

23 Koçhan, 1995, 19-20.

24 Başaran, 1987, 221.

da yerini almıştır. Hıristiyan dini mimarisine ait yapıların cephe düzenlemelerinde ve kilise geleneği kapsamında gerçekleştirilen ayin ve törenlerin icrasında kullanılan litürjik eşyaların bezemesinde kullanılmıştır. Bu bağlamda taşınmaz kültür varlıklarının yanı sıra taşınır kültür varlıkları ve el sanatı ürünlerinin süsleme programında da süsleme öğesi olarak ele alındığı ifade edilebilir. Erken Hıristiyan kompozisyonlarında ağırlıklı olarak haçların tabanından büyüyen yarım palmetler şeklinde örnekler mevcuttur. Eski Doğu’da bir palmiye ağacı şeklinde genellikle hayat ağacı tasvir edilir ve palmiye Hıristiyan kültüründe ölüm üzerine zafer ve semboller halinde dürüstlük ve ölümsüzlüktür.²⁵ Ayrıca Paskalya’dan önceki pazar günü, “Palm Sunday” şeklinde adlandırılmakta ve büyük bayramlardan biri olarak kutlanmaktadır. Hz. İsa’nın zaferle Kudüs’e girişini tutkusunun başlangıcını sembolize etmektedir. Tören esnasında mumlar yakılmakta, gümüş haçlar ve palmiye ağacının yaprakları dağıtılmaktadır.²⁶

İslamiyet öncesi ve sonrasında palmet motifi bazen tasarımın dışında kenar süsü, yerine göre hayat ağacının dallarını oluşturan ana elaman, bazen de hayat ağacının kendisidir. Palmet ve hayat ağacı o kadar özdeşleşmiştir ki her ikisinin de tasarımına bakıldığında motifin palmet mi yoksa hayat ağacı mı olduğu ilk bakışta anlaşılmamaktadır.²⁷ Orta Asya kurganlarında kullanılan keçelerde ve ahşap malzemelerde de işlenmiş olan bu motifi, Türklerin Orta Asya’dan aldıkları fikrini güçlendirmektedir. Şaman inançlarında hayat ağacının dünyanın merkezinde olduğu kabul edilmiştir. Aynı zamanda da ölen bir şamanın ruhunun gökyüzüne çıkışında da merdiven görevi gördüğü ifade edilmektedir.²⁸ Totemik karakter ve Şamanlığın etkisi altında Ordos bölgesinde madenden birçok kemer süslemelerinde, hayvanlar ya tek başına ya da hareketli gruplar halinde görünürler. Aralarında birbirine girmiş gruplar çoğunluktadır. Söz konusu bölgenin gün ışığına kavuşturulmuş bulguları arasında, madenden ajurlu kemer plakaları çok ilgi çekicidir. Fonun bitki motifleri biçiminde ajur tekniğinde kazınması ve karşılıklı simetrik düzende hayvan figürlerinin yerleştirilmesi ile çok cazip bir örneğin ortaya çıktığı görülür. Figürlerin karşılıklı, simetrik düzende yerleştirilmesi ve biçiminde ajur tekniğinde kazınması sanatçılar tarafından çok sevilmiş ve bu geleneğin zengin temaları donmuş kalıplar halinde birbirlerini yüzyıllarca takip etmiştir.²⁹ (Fot.1)

Antik dönemden bu yana pagan inanışlara sahip uygarlıklar tarafından kullanılan palmet motifi, Hıristiyanlık ve İslam dinine mensup toplulukların sanat ve estetik anlayışında da temsil gücünü yitirmeden farklı formlarda kullanım olanağı bulmuştur. Özellikle Türk-İslam sanatında çeşitli tarzlarda şekillendirilmiş olan ve değişiklik örneklerine rastladığımız palmet motifi, yapıların cephe düzenlemelerinde kullanılan yoğun bitkisel bezemelerin vazgeçilmez bir unsuru haline gelmiştir.

İslam Sanatı’nda erken dönemden başlayarak gelişen palmet, İran Büyük Sel-

25 Yıldız, 2017, 222.

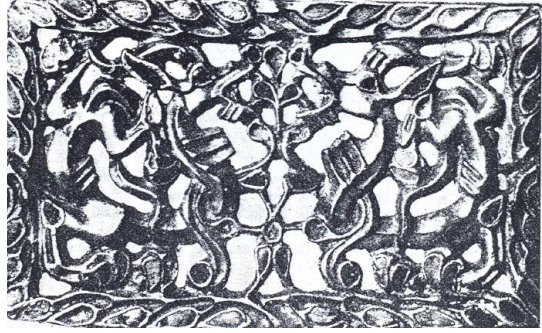
26 Taft,1991,1566.

27 Yavuzyiğit, 2021, 148.

28 Özkul, 2020, 61.

29 Diyarbakirli, 1972, 119-121.

çuklu (11.yy.), Zengi (12.-13. yy.) ve Eyyubi (12.-13. yy.) dönemine ait eserlerde karşımıza çıkmaktadır. Anadolu Selçukluları zamanında, özellikle taş süslemelerdeki çeşitlendirmeler, başka bir sanat anlayışıyla karşılaştırılamayacak kadar zengindir. Selçuklu dönemimde görülen örnekler kadar olmamakla birlikte palmet, Osmanlı çağında da varlığını sürdürmüştür.³⁰ Anadolu coğrafyasında özellikle de Türk-İslam sanat anlayışının hâkim olduğu eserlerin bezeme programında çok farklı formlarda kullanılmış olan palmet, Hıristiyan sanatındaki kullanımına benzer yönlerinin yanı sıra farklı form ve özellikleri de bir arada barındırmıştır. Motif, kullanım şekli itibariyle geniş bir yelpazede değerlendirilme imkânı sunmuş ve kimi zaman gruplama yapılarak tanıtılmaya çalışılmıştır.



Fot. 1: Altından yapılmış ajurlu bir kemer süsü, simetrik olarak yerleştirilmiş hayvan figürleri ve merkezdeki hayat ağacı (Diyarbakirli, 1972'den)

Bitkisel süsleme grubunda bitki, bütünüyle olduğu gibi tüm unsurlarıyla da süsleme programlarında yer almıştır. Bitkilerin bu kadar yoğun bir şekilde bezemede yer almasının sebebi, insan ve bitki arasındaki maddi ve manevi ilişkiden kaynaklanmaktadır. Palmet-rumi-lotus motiflerinden oluşan süsleme programları bir tek su bitkisinin tekrarlanan boyuna kesitlerinin soyut görünüşleri olurken, Türk süsleme sanatları genelinde her dönemde sevilerek kullanılan süsleme örnekleri haline gelmişlerdir.³¹ Palmet motifi, Selçuklu dönemi bitkisel süslemesinin temel unsurlarından biridir. Ana hatlarıyla laleyi anımsatır. Yanlarda, aşağıya doğru kıvrık iki ucu, karın kısmında iki lobcuğu vardır. Yana kıvrılan uçların hareket noktasında, orta kısımda küçük bir yaprak bulunur.³² Selçuklu döneminde her tür yapının taç kapısında genellikle dar şeritlerin bezemesinde rumilerin çevrelediği palmet kompozisyonu tercih edilmiştir. Benzer şekilde Divriği Ulu Camii (1228) batı taç kapısında dış ve iç, Konya İnce Minareli Medrese (1264) taç kapısı dış, Sivas'taki Buruciye (1271) ve Gök (1271) ile Erzurum Çifte Minareli (1285-1290) medreseleri taçkapıları iç bordürleri de rumi- palmet kompozisyonları ile süslenmiştir.³³

Palmetin başka motifler olmadan tek başına kullanımı daha çok üç dilimli bir formda olmaktadır. Bu forma sahip palmetler yüksekliği kendi yüksekliklerine denk bir zemin üzerinde sıralanırlar ve düz yüzeyli yüksek kabartma tekniğinde şekillendirilirler.³⁴

30 Mülayim, 1976, 145.

31 Cantay, 2008, 33.

32 Ünal, 1982, 95.

33 Doğan, 2010, 151.

34 Özbek, 1999, 116.

Selçuklu taş işçiliğinde bitkisel unsur olarak ana motif üç dilimli palmet yapraklarıdır. Bazı durumlarda sadece yarım palmet yaprağı işlenmiştir. Çoğunlukla yarım ve tam palmetler girift bir bitkisel meydana getirir. Yarım ve tam palmetlerin uç kısımlarında meydana gelen düğüm gibi kıvrılmalar Türk bezeme sanatının en belirgin özelliğidir.³⁵ Anadolu’da Selçuklu döneminde en çok kullanılan üç dilimli palmet motifinden yanı sıra farklı palmet tipleri de yapıların cephe düzenlemelerinde uygulanmaya devam etmiştir. Form açısından sahip olduğu bu çeşitlilik tanımlama noktasında sınıflandırma yapmayı gerektirmiştir. Anadolu’da kullanılan bir diğer palmet tipi de antik palmet tipine yaklaşan, yelpaze gibi dilimlenen “tam açılmış” palmettir. Başka bir kullanım şeklinde ise en alt yaprakları aşağı doğru biraz fazla uzamış olan “serbest şekilli palmetler” olarak tanımlanabilecek bir başka palmet türünden söz edilebilir. Değişik tipteki palmetlerin bazı yaprakları uzayarak farklı formlara bürünür. Genelde alt kısımda bulunan yaprakların aşağı doğru uzaması bir deformasyon meydana getirerek miğfer tarzında şekiller oluşturur. Bazen de bu aşırı sarkmalar yerini palmetin yaprak uçlarından çıkan yeni yapraklara bırakır. Bu tür palmetler yarım palmet olarak tanımlanabilir.³⁶ Çok geniş bir ifade zenginliğine sahip olan palmet motifi, bu çeşitliliği sanatkarların hayal gücünden almaktadır. Sanatkarın elinde palmet motifi, türlü şekillere girer ve içleri ayrıca Rumiler ile doldurulmuş büyük çiçekler halinde resmedilirler. Bu tarzda zenginleştirilmiş palmet dizisine 12. yüzyıl, İran Selçuklu devrinde rastlanır. Anadolu’daki örnekler oraya dayanır. Fakat Anadolu’da kendilerine has bir karakter alır ve pek çok çeşit gösterirler.³⁷ Bitkisel motiflerin ve dolayısıyla Palmet motifinin İslam coğrafyasında oldukça farklı formlarda kullanılmış olmasının sebebi; canlıları tasvir etmekten çekinen ve tabiattaki eşyayı olduğu gibi taklit etmeyen Müslüman sanatkarların bezemeleri, kendilerine has bir üslûplaştırma yöntemi geliştirmelerinden kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda İslam sanat anlayışı dünya sanatları arasında tevhidi merkeze alan kendine özgü bir yer edinmeyi başarmıştır.³⁸

Farklı tipler sergileyen palmetleri bir araya toplamak bu motifi her yönüyle tanımlayabilmek için yeterli değildir; her palmet tipi, aşağı yukarı belirlenmeye çalışılan klasik tipe yaklaşır ya da uzaklaşır. Kıvrılmalar, açılmalarla değişik görünümler kazanan parçalarının türleri ve sayıları, palmeti tanımlayabilmek adına bir sınıflama ve tipoloji yapmamızı gerekli kılan biçimsel hareketlerdir.³⁹ Palmet motifi ile ilgili önemli bir çalışma yapmış olan Selçuk Mülayim, İslam Sanatı ve özellikle de Selçuklu döneminde görülen palmetleri tipoloji noktasında sınıflandırmaya tabi tutmuştur. Konumuzu teşkil eden Tao-Klarceti Bölgesi palmet motiflerini İslam sanatında yer alan örnekler ile karşılaştırma açısından önemli bir kaynak oluşturmaktadır.

Çok parçalı ve simetrik yapısıyla sonsuz denilebilecek uygulama olanağı sunan palmet, düşey bir eksenin iki yanındaki simetrik öğelerden oluşmaktadır. Silüet

35 Öney, 1992, 11.

36 Ögel, 1987, 76.

37 Ertunç, 2016, 218.

38 Doğanay, 2012, 83.

39 Mülayim, 1976, 146-147.

olarak aynı görünüme sahip olan motiflerin ayrıntıda sergilediği çeşitlilik bir yandan zenginleşmeyi sağlarken diğer yandan motifin ana şeklinden sapmalar meydana getirerek deformasyonlara sebep olmaktadır.⁴⁰

Palmet motifinin antik döneme ait sanat anlayışında karşımıza çıkan kullanım şeklinin yanı sıra Hıristiyan ve İslam sanatında kazandığı form özelliklerine değinilmiştir. Özellikle Anadolu Selçuklu sanatında farklı bir boyuta taşınmış olan bu motif, ana tipten türetilen birden fazla alt tipe dönüşmüştür. Selçuklu dönemine ait mimari yapıların cephe düzenlemesinde yer verilen palmet motiflerinin çeşitliliği ve komşu sanat çevreleri ile olan etkileşimi açısından söz konusu döneme ait palmet tiplerinin ayrıntılı bir şekilde ele alınmasını gerektirmiştir. Tao-Klarceti Bölgesi'nde yer alan Gürcü dini mimarisine ait yapıların cephe düzenlemelerinde yer alan çeşitli palmet motiflerine değinmeden önce, motifin tarihi süreç boyunca yaşamış olduğu değişim ve dönüşümler neticesinde sahip olduğu tipolojik özellikler üzerinde durulmuştur. Böylece Tao-Klarceti Bölgesi'nde bulunan palmet örneklerini tanımlamaya yönelik daha sağlıklı bilgiler sunmak hedeflenmiştir.

Tao Klarjeti Bölgesindeki Palmet Motifleri

Artvin ve Erzurum'da yer alan Bagratlı Dönemi'ne ait 10.-11. yüzyıllar arasında inşa edilmiş olan yapıların taş süslemelerinden derlenen örnekler incelenmiş ve bu yörede bulunan zengin taş bezemeli kiliselerin birçoğunda palmet motifine yer verildiği görülmüştür. Ancak sınırlı taş bezemeli olan Esbeki, Yeni Rabat, Dört Kilise, Ançi, Hanzta, Porta, Şadberdi ve Gunatlisvani gibi, bu bölgedeki diğer kilise ve manastırlarda palmet motiflerine pek rastlanmadığı için⁴¹ araştırma kapsamına dahil edilmemiştir.

Çalışma kapsamında, Dolishana/Doliskana (Hamamlı, 937-954), Tibeti/Tbeti (Cevizli, 10.yy) (İşhan/İşhani (954-955), Barhal/Parhali (Altıparmak, 958-994), Oşki/Öşvank (Çamlıyamaç, 963-973) ve Haholi/Haho (Bağbaşı, 976-1001) kiliselerinin cephe düzenlemelerinde karşımıza çıkan palmet motifleri ele alınmıştır (Tablo 1). Tao-Klarceti Bölgesi'nde yer alan Hıristiyan dini mimarisine ait yapıların cephe düzenlemelerinde yer alan bitkisel motiflerin oluşturduğu kompozisyonların sevilen motiflerinden birine dönüşmüş olan palmet örnekleri, buldukları yapıların birçok noktasında kullanılmışlardır. Bezemenin ana motifini teşkil ettikleri müstakil kullanım şeklinin yanı sıra, farklı bitkisel ve geometrik motifler ile bir arada kullanılarak, ortak bir desen meydana getirmek amacıyla şekillendirilmiş olan kompozisyonların bütünleştirici bir öğesi haline gelmişlerdir. Bölgedeki mevcut örneklerle yönelik gerçekleştirilen çalışmalar, motiflerin sahip olduğu form özellikleri hakkında genel bir tanımlama yapma imkânı da sağlamıştır.

40 Baş, 2013, 414.

41 Yazar, 2018, 5 / Tablo 3..

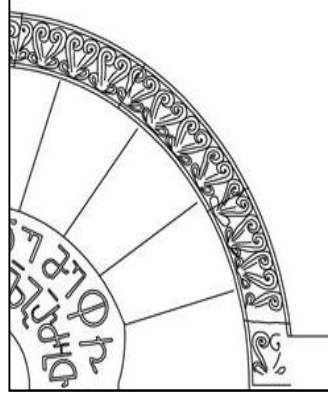
Tablo 1: Palmet motifinin kullanıldığı yapılar

Yapının			Bezemenin Türü	
Yeri	Adı	Tarihi/ Yüzyılı	Palmet	
A R T V İ N	Merkez	Dolishana/Doliskana (Hamamlı) Kilisesi	937-954	X
	Şavşat	Tibeti/Tbeti (Cevzli) Kilisesi	10.-13.yy	X
	Yusufeli	İşhan/ İşhani Kilisesi	954-955	X
E R Z U R U M	Tortum	Oşki/Öşvank (Çamlıyamaç) Kilisesi	963-973	X
	Tortum	Haholi/Haho (Bağbaşı) Kilisesi	976-1001	X

Tao-Klarceti Bölgesi'nde yer alan Hıristiyan dini mimarisine ait kiliselere yönelik gerçekleştirmiş olduğumuz çalışmalar neticesinde, yukarıda tablo şeklinde verilmiş olan 5 adet kilise de yer alan belli başlı örnekler incelenmiştir. Yaptığımız incelemelerde; palmet motiflerinin genellikle bir kompozisyon şeklinde sergiledikleri gözlemlenmiştir. Konunun daha da anlaşılabilir hale gelmesi ve yapılan tanımlamaların daha açıklayıcı olabilmesi adına ele alınan örnekleri gruplara ayırarak inceleme ihtiyacı doğmuştur. Araştırmaya konu olan Palmet motifleri kendi aralarında gruplandırılırken motiflerin ayırt edici özelliklerinin belirlenebilmesi önemli bir etken olarak karşımıza çıkmaktadır.

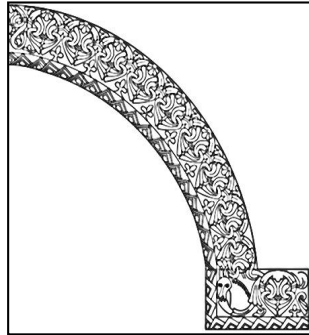
Araştırma dahilinde incelenen yapılardan Doliskana Kilisesi'nin güney cephesindeki omega biçimindeki taç kemerin yüzeyinde, palmet motiflerinden oluşan bir bezeme yer almaktadır. Kompozisyonu meydana getiren palmet motiflerinin yan yaprakları dönerek bir volüt oluşturmakta ve tepe yaprağının uç kısmına doğru bir yürek motifi meydana getirmektedir. Yan yaprakların volütleri matkap ile delinmiş durumdadır. Yürek biçimindeki yaprakların arasında kalan üçgen şeklindeki boşluklara ise tekrardan üç yapraklı birer palmet motifi yerleştirilmiştir. Söz konusu palmetler, tepe yukarı yerleştirilmiştir. Palmetlerin yan yaprakları ise yana açılmış birer küçük damla motifi halinde sonlanmaktadır (Fot. 2; Çiz. 2).

Oşki Kilisesi'nin güney haç kolunda bulunan omega şeklindeki kemerin yüzeyinde yer alan bezemenin merkezinde farklı bir motif bulunmaktadır. Kemerin yüzeyi

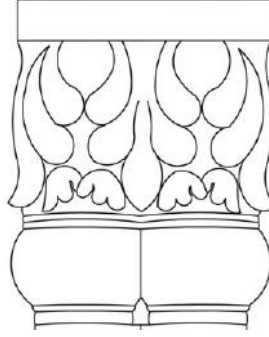
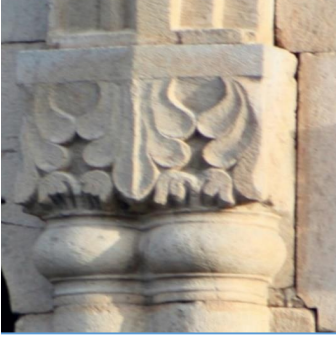


Fot. 2 - Çiz. 2:
Doliskana Kilisesi'nin güney cephesindeki taç kemerin yüzeyindeki palmet kompozisyonu (Çizim: Korkut, 2018).

bölgeye özgü olan yivlendirilmiş şerit ve kıvrık dallar ile hareketlendirilmiştir. Merkezdeki motifin üst kısmında yay şeklinde başlayan üçlü hatlar alt kısımda kıvrılarak birer büyük düğüm motifi oluşturmuştur. Düğüm motifinden iki yana açılan hatlar, diğer bezemeleri yay şeklinde kuşatarak devam ettirilmiştir. Her yay motifinin alt kısmına ise palmet motifleri yerleştirilmiştir. Palmet motifleri, yarım palmetler şeklinde ikisi baş aşağı diğer ikisi ise yukarı doğru konumlandırılmış ve baş aşağı şekilde tasarlanmış olan palmetlerin yaprakları birbirine temas edecek şekilde karşılıklı olarak biçimlendirilmiştir. Yukarı doğru yerleştirilen palmetler ise sırt sırta gelecek şekilde hizalanmıştır. Söz konusu palmetlerin sapları baş aşağı şekillendirilmiş olan palmetlerin sap kısımlarının altından geçirilerek diğer motiflere doğru uzatılmıştır. Merkezdeki motifin meydana getirdiği hatlardan oluşan kıvrık dallar yay motifine dönüşmektedir. Sırt sırta yerleştirilen palmetler daha küçük boyutludur. Her ana motifin arasındaki boşluğa üçer yapraklı birer palmet motifi eklenmiştir (Fot. 3; Çiz. 3) Kilisenin kubbe kasağındaki sütun başlıklarının yüzeyi, merkezde tam, iki yanda ise yarım palmetler ile bezenmiştir. Palmetlerin tamamı baş aşağı yerleştirilmiştir. Palmetler bir tam iki yarım olmak üzere başlık kısmını doldurulmuştur. Bezemeyi meydana getiren palmetler, beş adet geniş yaprağa sahip ve dışa doğru kıvrılmaktadır. İki yana yerleştirilmiş olan yarım palmetlerin ise yaprakları merkezdeki palmetlerin yapraklarına değecek şekilde konumlandırılmıştır (Fot. 4; Çiz. 4).



Fot. 3-Çiz. 3: Oşki Kilisesi'nin güney haç kolunda bulunan taç kemerin yüzeyindeki palmet kompozisyonu (Çizim: Korkut-Savurmak 2018).

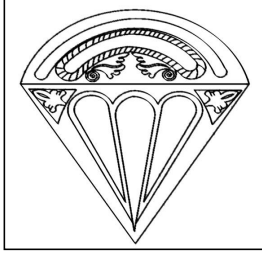


Fot. 4 - Çiz. 4: Oşki Kilisesi'nin kubbe kasnağındaki sütunce başlığındaki palmet motifi (Çizim: Korkut - Savurmak 2018).

Kilisenin batı haç kolu güney yanındaki mekândaki yıldız tonozun köşe kısımları birer örtü elemanı ile kapatılmıştır. Örtü elemanlarının ön yüzeyi, yarım daire şeklinde ve uç kısımlara doğru üçgen biçiminde daralan bir yapıya sahiptir. Palmet motifleri yarım daire şeklindeki ön yüzeyi yapılmıştır. Örtü elemanı, üç derin yiv ile hareketlendirilmiştir. Yivlerin köşelerindeki boşluklara yerleştirilen palmetler, beş dilimlidir. Palmetlerin tepe yaprağı oldukça geniş diğer yapraklar ise daha dar tutulmuş ve hafifçe yukarı doğru kıvrılmış vaziyettedir (Fot. 5; Çiz.5). Aynı şekilde güneybatı ek mekândaki bir diğer yıldız tonozun yüzeyine haç motifi işlenmiştir. Bu kısımda yer alan palmet motifleri haçın yüzeyini bezemektedir. Haçın yüzeyi eşkenar dörtgen şeklindeki motifler ile hareketlendirilmiş ve bu motiflerin arasındaki boşluklara da alt sıradakiler baş yukarı, üst sıradakiler ise baş aşağı olmak üzere beş yapraklı palmet motifleri yerleştirilmiştir (Fot. 6; Çiz. 6).

Kilisenin güney cephesindeki Güney haç koluna açılan kapının önündeki baldaken kuruluşunun paye başlıkları, yedi dilimli bir dizi palmet motifleri ile bezenmiştir. Palmetlerin yaprakları geniş tutulmuş ve alt eksende yer alan yapraklar hafif içe doğru kıvrılmış durumdadır (Fot. 7; Çiz. 7).

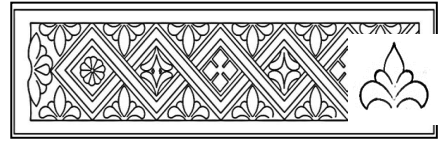
Kilisenin güneybatısında yer alan mekânın güney cephesindeki sütunların başlık kısmında da aynı eksen üzerinde sıralanmış halde palmet motiflerine yer verilmiştir. Ancak söz konusu palmetler, bir önceki örneğe nazaran yedi değil de dokuz yapraklı olarak düzenlenmiştir. Palmetlerin tepe ve yan yaprakları geniş tutulmuştur. Aynı şekilde dışa doğru yayılım gösteren yapraklar, simetrik olarak yerleştirilmişlerdir. En alt eksende yer alan yapraklar, hafif dışa doğru kıvrılmış durumdadır (Fot. 8; Çiz. 8). Oşki Kilisesi'nin güneybatısındaki mekânda yer alan başka bir sütun başlığı ise, sırt sırta yerleştirilmiş yarım palmetler ile bezenmiştir. Palmetler baş yukarı olacak şekilde düzenlenmiştir. Palmetlerin alt yaprakları içe doğru kıvrım yaparak birer volüt oluşturmuştur. Palmetler birleşim yerlerinde tekrar birer tepe yaprağı meydana getirmiştir. Böylelikle yedi yapraklı bir palmet motifleri oluşturulmuştur. Kompozisyonun aslı sırt sırta yerleştirilmiş üç yapraklı palmetlerdir. Bu palmetlerin özellikle orta kısmı derin şekilde oyulmuş ve tepe yaprakları biraz yükseltilerek yedi yapraklı birer palmete dönüştürülmüştür (Fot. 9; Çiz. 9).



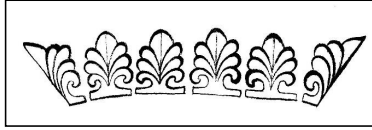
◀ Fot. 5 - Çiz. 5:

Oşki Kilisesi'nin güneybatı ek mekândaki kaburgalı tonoz kolundaki palmet motifi

(Çizim: Korkut-Savurmak 2018).

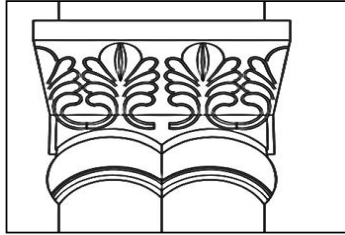


▲ Fot. 6 - Çiz. 6: Oşki Kilisesi'nin güneybatı ek mekândaki kaburgalı tonoz kolundaki palmet kompozisyonu (Çizim: Korkut-Savurmak 2018).



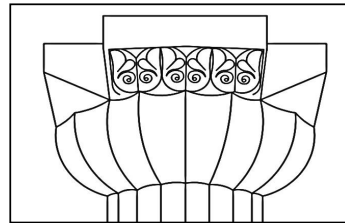
◀ Fot. 7 - Çiz. 7:

Oşki Kilisesi'nin güney cephesindeki payelerin başlıklarında yer alan palmet kompozisyonu (Çizim: Korkut -Taş, 2020).



◀ Fot. 8 - Çiz. 8:

Oşki Kilisesi'nin güney cephesindeki payelerin başlıklarındaki palmet kompozisyonu (Çizim: Korkut, 2018).



◀ Fot. 9 - Çiz. 9:

Oşki Kilisesi'nin güneybatı ek mekânında yer alan sütun başlığındaki palmet kompozisyonu (Çizim: Tahsin Korkut- S. Savurmak).

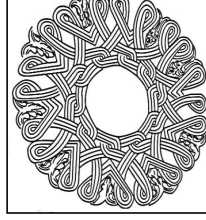
Tbeti Kilisesi'nin doğu cephesindeki daire biçimli pencere açıklığının etrafı çepeçevre düğüm motifi ile bezenmiştir. Üç hat ile oluşturulmuş olan bu düğüm motiflerinden iki yana doğru çıkan yapraklar, dış kısımda damla motifi yapacak şekilde simetrik olarak biçimlendirilmişlerdir. Bu motifler, birer yürek motifine dönüşmüştür. Söz konusu motifler, pencereye doğru yönelerek "V" şeklinde hatlar meydana getirmekte ve bu şekilde devam etmektedir. "V" şeklinde oluşturulan hatların çevrelediği alana yerleştirilen palmetler, beş yapraklıdır. Palmetlerin tamamı, pencere açıklığına yönelir vaziyette konumlandırılmışlardır (Fot. 10; Çiz. 10).

İşhan Kilisesi'nin güney cephesinde yer alan pencereleri sınırlandıran sütuncelelerin başlık kısmında palmet motiflerine yer verilmiştir. Başlığın merkezinde baş yukarı yerleştirilmiş bir palmet motifi bulunmaktadır. Palmetin tepe yaprağı oldukça geniş tutulmuş ve yüzeyi de yivlendirilmek suretiyle hareketlendirilmiştir. Palmetin yan yapraklarından üst ekseninde yer alanları küçük damla motifi şeklinde ve dik olarak konumlandırılmıştır. Alt ekseninde yer alan yapraklar ise içe doğru kıvrılarak birer volüt oluşturmuştur. Yaprakların tamamı iki şeritli bir hat ile birbirine bağlanmıştır. Merkezdeki palmetten iki yana doğru çıkan dallar birer düğüm motifi oluşturmaktadır. Dallar yukarı doğru kıvrılarak iki yanda birer palmet demetinin çıkmasına yol açmaktadır. Her iki yanda yer alan palmetler; üç yapraklı yarım palmet olup, sırt sırta yerleştirilmiş ve merkezdeki palmet için yürek şeklinde bir çerçeve oluşmasına neden olmuşlardır. Palmetlerin yaprakları hafif "S" şeklinde kıvrım yapmakta ve birbirinin üzerine bindirilmiş vaziyettedir. Söz konusu palmet motifleri Helenistik dönemde görülen kapalı palmet motiflerini andırmaktadır. O dönemdeki palmetlerin birer yarım kolu olduğu ifade edilebilir (Fot. 11; Çiz. 11).

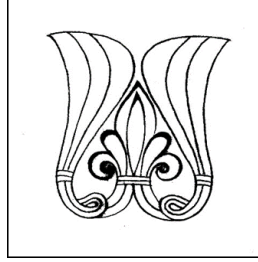
Kilisenin batı cephesinde yer alan pencerenin üst kısmındaki kornişin yüzeyinde dönüşümlü bir bezeme mevcuttur. Üçer yaprağa sahip bezemelerden bir tanesinin yaprakları içe doğru kıvrılarak volüt oluşturmaktadır. Dik konumdaki üçer yapraklı palmetlerin arasındaki boşluklara da beş yapraklı palmet motifleri yerleştirilmiştir. Bu palmetler oldukça ince ve uzun bir şekle sahiptir. Tepe yaprağı üst kısımda ayrı bir formadadır. Diğer yapraklar ise içe doğru kıvrılarak volüt oluşturmuştur (Fot. 12; Çiz. 12).

İşhani Kilisesi'nin galerili apsis kısmında yer alan sütun başlığında yedi yapraklı bir palmet motifi vardır. Palmetin dış taraftaki ikili kenar yaprakları daha iri ve hafif dışa doğru kıvrım yapmıştır. Merkezdeki taç yaprağın her iki yanında içe doğru kıvrım yapmak suretiyle volüt şeklini almış birer yaprağa daha yer verilmiştir (Fot. 13; Çiz. 13).

Haholi Kilisesi'nin güneyindeki haç kolu cephesinde yer alan ikiz pencerenin taç kemer yüzeyini süsleyen palmetlerden merkezdeki palmet motifi, farklı bir uygulamaya sahiptir. Tepe yaprağı üst kısımda küçük boyutta kalmaktadır. En alt ekseninde bulunan yapraklar, içe doğru kıvrılarak volüt yapmaktadır. Dıştaki diğer iki yaprak ise tepe yaprağının üzerine doğru uzanmakta ve karşılıklı olarak birbirine değdirilmiş vaziyettedir. Dolayısıyla da yedi yapraklı bir palmet motifi meydan gelmiştir. Kemerin yüzeyini hareketlendiren palmet motifleri genel itibarıyla, dönüşümlü olarak bir baş aşağı bir baş yukarı yerleştirilmiştir. Palmetler beş yapraklı ve yürek motifi içerisinde işlenmişlerdir. (Fot. 14; Çiz. 14).



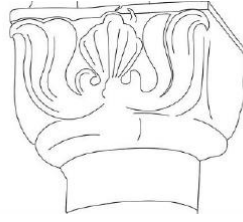
◀ **Fot. 10 - Çiz. 10:** Tbeti Kilisesi'nin doğu cephesindeki yuvarlak pencere açıklığının etrafındaki palmet kompozisyonu (Çizim: Korkut-Vardi, 2009).



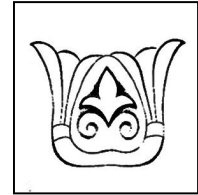
◀ **Fot. 11-Çiz. 11:** İşhani Kilisesi'nin güney cephesindeki pencerenin sütun başlığında yer alan palmet motifi (Çizim: Korkut-Vardi, 2009).



▲ **Fot. 12 - Çiz. 12:** İşhan Kilisesi'nin batı cephesindeki pencerenin korniş yüzeyinde yer alan palmet motifleri (Çizim: Korkut-Taş, 2020).



◀ **Fot. 13 - Çiz. 13:** İşhan Kilisesi, apsiste yer alan sütun başlığındaki palmet motifi.



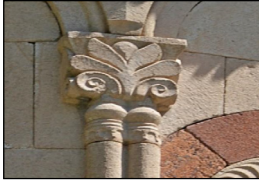
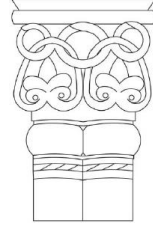
Fot. 14 - Çiz. 14: Haholi Kilisesi'nin güney cephesinde yer alan taç kemerin yüzeyi (Çizim: Korkut-Taş, 2020).

Haholi Kilisenin ana ibadet mekanının üzerini örten kubbenin kasnak kısmında yer alan sütuncelerin başlıklarında da palmet motiflerine yer verilmiştir. Yan yana yerleştirilen palmetler beş yapraklıdır. Tepe yaprağı üçgen şeklindedir. Sonrasındaki iki alt yaprak damla motifi şeklinde iki yana uzatılmıştır. Alt yapraklar ise dıştan içe doğru kıvrılarak volüt oluşturmuştur. Palmetlerin alt kısımlarından iki yana doğru birer sap uzanmaktadır. Söz konusu palmetler iç tarafta birer kemer halinde sonlandırılmıştır. Kemerlerin iç kısmına yarım daire şeklinde motifler yerleştirilerek karmaşık bir geometrik motif dizilimi sağlanmıştır. (Fot. 15; Çiz. 15).

Kubbe kasnağındaki sütüncelerin başlık kısımlarında bulunan yedi yapraklı palmet formu ise, baş yukarı yerleştirilmiştir. Geniş yapraklara sahip palmetin tepe yaprağı tomurcuk şeklinde sonlanmaktadır. İlk sıradaki yapraklar hafif yana ve yukarıya doğru yükselerek kıvrım yapmaktadırlar. Orta eksendeki yapraklar geniş bir yapıda ve iki yana doğru uzar vaziyettedir. En alt eksendeki yapraklar, dıştan içe doğru kıvrılarak volüt meydana getirmiştir (Fot. 16; Çiz. 16).



◀ ▶
Fot. 15 - Çiz. 15:
Haholi Kilisesi'nin kubbe kasnağındaki sütun başlığında bulunan palmet motifleri (Çizim: Korkut-Savurmak, 2018).



◀ ▶
Fot. 16 - Çiz. 16:
Haholi Kilisesi'nin kubbe kasnağına ait sütun başlığında yer alan palmet motifi (Çizim: Korkut- Savurmak, 2018).



Makalemizin konusunu oluşturan örnekler tipolojik açıdan incelendiğinde; söz konusu palmetlerde en belirgin farklılık, yaprak sayıları ile ilişkilendirilebilir. İkinci bir farklılık ise, palmetlerin sap kısmındaki yaprakların volüt şeklini alıp almaması olarak değerlendirilebilir. Palmetlerin yan kısımlarında yer alan ve simetrik olarak yerleştirilmiş olan yaprakların sayısına göre gruplama yapıldığında, farklı tipte palmet motiflerinin görüldüğü söylenebilir. Gruplamayı meydana getiren bu yaprak tipleri; genel olarak üç yapraklı, beş yapraklı ve yedi yapraklı olmak üzere, kendi aralarında bir sınıflandırmaya tabi tutulabilirler. Belirlenmiş olan dört palmet tipinde de orta ekseninde bulunan yaprağın, yan taraflarda yer alan yapraklardan daha yüksek tutulmuş olduğu ve tepelik oluşturacak şekilde tasarlandığı gözlemlenmiştir. Bu şekliyle değerlendirildiğinde ortaya çıkan motifin, bir ana tip olabilecek düzeyde özellikler sergilediği ifade edilebilir.

Tablo 2: İncelenen kiliselerde bulunan palmet motiflerine ait çizimlerin genel görünümü.

Yapının Adı		Palmet Motifi
A R T V İ N	Dolishana/Doliskana (Hamamlı) Kilisesi	
	Tibeti/Tbeti (Cevizli) Kilisesi	
	İşhan/ İshani Kilisesi	
E R Z U R U M	Oşki/Öşvank (Çamlıyamaç) Kilisesi	
	Haholi/Haho (Bağbaşı) Kilisesi	

Karşılaştırma ve Değerlendirme

Palmet motifinin kullanım olanağı bulunduğu Mısır'da Teb Kenti'nde bulunmuş olan ve yaklaşık olarak (M.Ö. 1390-1353) yılları arasına tarihlendirilen kil kalıp, Metropolitan Sanat Müzesi'nde sergilenmektedir (Fot. 17). Bunu yanı sıra ve Asurnasirpal II'ye ait sarayda bulunmuş olan ve günümüzde Broklyn Müzesi'nde sergilenmekte olan taş tablet, palmet motifinin bulunduğu erken örnekler arasında gösterilebilir (Fot. 18).

Palmet motifinin bir diğer erken örneği ise biri, Babil'de M.Ö. 605-562'de yapılan Yazlık Sarayın taht salonunun duvarlarındaki bezemede görülür (Çiz. 17).

Palmetin tarihi süreç içerisindeki kullanım alanları geniş bir yelpazede değerlendirilebilir. Antik dönemde palmet yapıların birçok noktasında çeşitli formlarda kullanılmıştır. Şekil itibarıyla açık ve kapalı olarak tanımlanabilen motif, farklı bitkisel unsurlarla da bir arada kullanım olanağı bulmuştur. Ortak kullanım açısından lotus ile bir arada sıkça tercih edildiği ifade edilebilir (Çiz. 18-19).

Palmet motifinin farklı bir kültür ortamına ait ve daha erken dönemlere tarihlendirilebilecek olan farklı örnekleri mevcuttur. Genel itibarıyla yapıların cephe düzenlemelerinde dekoratif amaçlı kullanılan palmet motifi, İran'da bulunan Kirmanşah Kenti'nin hemen kuzeydoğusunda yer alan ve 3.-7. yüzyıllar arasındaki döneme tarihlenen Sasani dönemine ait kaya kabartmalarını barındıran Tak-ı Bostan Köyü'nde yer alan nişin yüzeyinde zemine yayılmış halde palmet motifleri işlenmiştir. Eksendeki bir sapın her iki yanını simetrik olarak yerleştirilmiş yarım palmet motifleri alt ve üst eksende tekrar edilmiştir. Dört yapraklı yarım palmetlerin uçları kıvrılmış vaziyette olup yaprakların yüzeyleri yivli şekilde vurgulanmıştır. Üst eksendeki kıvrık dalların uçlarında yer alan palmetler ise üç yapraklı olup farklı bir form özelliği sergilemektedirler. Genel anlamda kompozisyon birbirini tekrar eden motiflerden meydana gelmektedir. Bütün olarak el alındığında, söz konusu bitkisel bezemenin, hayat ağacını andıran bir yapıya sahip olduğunu ifade edebiliriz. Palmet motiflerinin şekilleniş itibarıyla hayat ağacı formu kazanmalarına yol açan değişim ve dönüşümler, motifin farklı coğrafyalarda hüküm sürmüş kültürler arasındaki etkileşimi gözler önüne sermesi açısından önem taşımaktadır (Fot. 19).

Sasani dokumacılığı ve özellikle ipekli dokuma ürünleri ile bu ürünlerin üzerinde yer alan resimler İslam sonrası dönemde Batı Asya ve Doğu Avrupa'da varlığını devam ettirmiştir.⁴² Sasani dönemine ait Simurg tasvirinin yer aldığı dokuma, bu duruma örnek olarak verilebilir. Kompozisyonun merkezinde yer alan Simurg, dairesel bir bordür ile çevrelenmiştir. Kanat kısmına beş yapraklı bir palmet motifi işlenmiştir. Palmetin alt eksende yer alan yaprakları içe doğ-

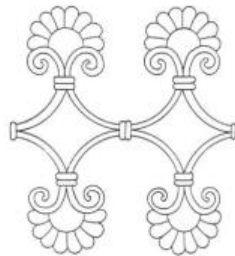
42 Altungök, 2014, 474.



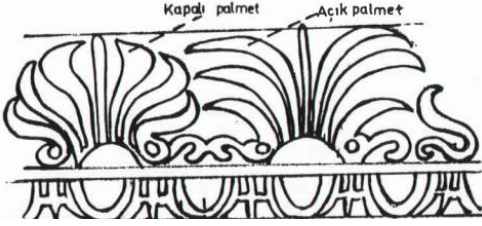
Fot. 17: Mısır, Teb Kenti'nde bulunmuş olan kil kalıp (URL 1)



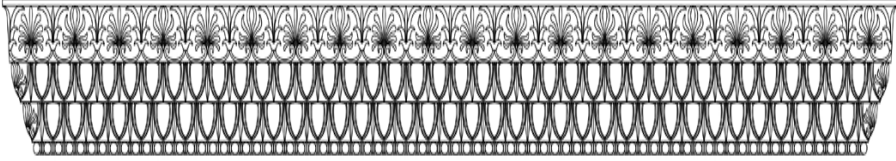
Fot. 18: Asumnasirpal II'ye ait sarayda bulunmuş olan taş tablet (Goldstein, 1990)



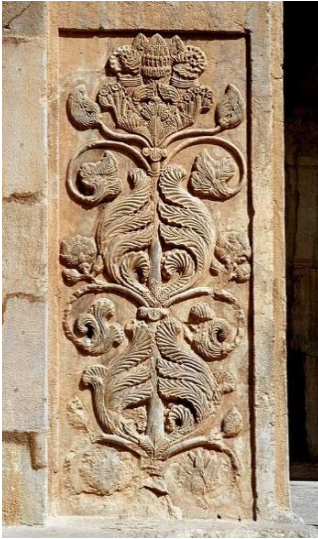
Çiz. 17: Babil'de M.Ö. 605-562'de yapılan Yazlık Sarayın taht salonunun duvarlarında görülen palmet motifi (Karadaş, 2011)



Çiz. 18: Antik Dönem, açık ve kapalı palmet formlarına ait çizim (Erdem, 1995).



Çiz. 19: Knidos Antik Kenti'nde yer alan ve (D Kilisesi) olarak adlandırılan yapıda bulunan taç bloğun yüzeyindeki lotus-palmet dizilimi (Gider-Büyüközer, 2022).



Fot. 19: İran-Kirmanşah Taq-ı Bostan, Kaya Kabartmaları (URL 2)



Fot. 20: Sasani dönemine ait ipek dokuma (URL 3)

ru kıvrık vaziyettedir. Ayrıca palmet, yürek motifi şeklinde bir bezeme ile çerçevelendirilmiştir. Form açısından incelenen palmet örnekleri ile benzer üslup özellikleri sergilemektedir (Fot. 20).

Hıristiyanlık öncesi dönemde olduğu kadar Hıristiyanlık sonrası dönem de mimari ve el sanatı ürünlerinde kullanımına devam edilen motif, sanatçının ifade gücü ile de

şekillenmeye devam etmiştir. Hıristiyanlığın erken dönemlerinden itibaren çeşitli zeminler üzerinde farklı malzeme kullanımlarına bağlı olarak sembolize edilmiştir. Hıristiyan sanatında erken dönem palmet örneklerine, Kudüs Beytullahim’de bulunan Hz. İsa’nın Doğuşu Kilisesi’nin (4. yy.) duvar mozaiklerinde rastlanmaktadır. Söz konusu bu mozaiklerdeki kıvrık dallar arasında, palmet kompozisyonları görülmektedir.⁴³ (Fot.21)



Fot. 21: Kudüs Beytullahim, Hz. İsa’nın Doğuşu Kilisesi’nin (4. yy.) duvar mozaiklerinde yer alan palmet motifleri (Strzygowski, 1918).

Anadolu’da Hıristiyanlık inancının yayılmaya başlaması ile paralel bir şekilde meydana gelen değişimler neticesinde Bizans İmparatorluğu’nda kilisedeki dini törenler esnasında kullanılan litürjik eserlerin yüzeyinde palmet motifine rastlamak mümkündür. Litürjik madeni eserlerde bitkisel motifler figürlü süslemeler, sembolik ve geometrik motifler ile bir arada kullanılmıştır. Bitkisel süslemelerde kullanılan motifler; palmet, asma yapraklı ve üzüm salkımlı kıvrık dal, akantus, çiçek ve iki yanında yapraklar bulunan dallardır. Palmet motifi tek başına veya bordür içinde kullanılmıştır⁴⁴ (Fot. 22).



Fot. 22: Antalya Müzesi’nde yer alan 6. Yüzyıla ait buhurdan örneğinin yüzeyini süsleyen palmet motifleri (Eser, 2020).

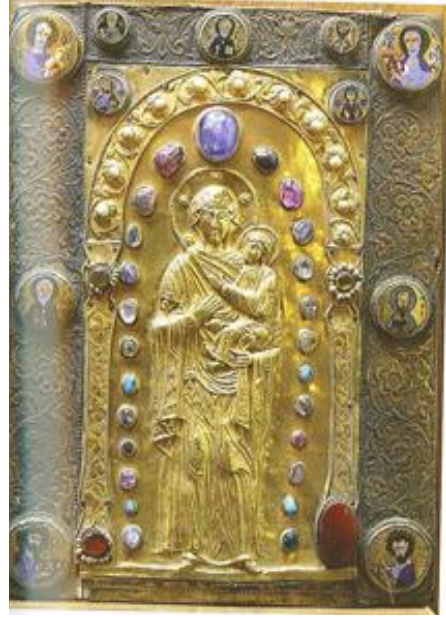
43 Strzygowski, 1918, 532.

44 Eser, 2020, 120-121.

Fot. 23: Haholi Kilisesi'ne ait Triptychon örneğinin yüzeyinde bulunan palmet motifleri. (Kadiroğlu-İşler, 2010).



Hıristiyanlık yayılmaya başladığı erken dönemlerden itibaren inanç ve ibadet esaslarına bağlı olarak çeşitli uygulamalara sahne olmuştur. İnancın yansıması şeklinde tanımlanabilecek olan çeşitli el sanatı ürünleri, farklı coğrafyalarda birçok sanatçı tarafından biçimlendirilmiştir. Söz konusu ürünler arasında dinsel resim sanatı olarak tanımlanabilecek olan ikonalar ve Triptychonlar da bulunmaktadır. İncelediğimiz kiliselerden Hoholi'de bulunan Triptychon örneği, figürlü süslemelerin yanı sıra bitkisel bezemeler açısından da zengin bir kompozisyona sahiptir. Eserde kıvrım yapmış asma dalları arasında palmet motiflerine de yer verilmiştir.⁴⁵ Ayrıca 10. yy. ve sonrasına tarihlendirilen Martvili Hodegetria Meryem İkonası'nda benzer şekilde kıvrık dallar arasına yerleştirilmiş palmet motifleri ile bezenmiştir (Fot. 23-24).



Fot. 24: Martvili Hodegetria Meryem İkonası'nın yüzeyinde yer alan palmet motifleri (Kadiroğlu-İşler, 2010).

Ortaçağ'da toplumlar arasında kültürel ve sanatsal etkileşimin yaygın olduğu, yapıların planları ve kullanılan malzemenin yanı sıra süsleme anlayışına da yansıdığı bilinen bir gerçektir. Dilsel, dinsel ve etnik özellikleri birbirinden farklı toplumların eserlerine yansıyan ortak sanatsal beğenin hem bölge içinde hem de bölge dışında çalışan gezgin sanatçı ve zanaatkarlar ile iliş-

45 Bayram, 2015, 453.

kilendirilebilir.⁴⁶ Ermeniler ait yapılarda karşımıza çıkan, lotuslu-palmet süslemeler ve sonsuz düzende kompozisyona sahip yıldızlı süslemeler veya zencerek tipinde birbirine eklenen kimi geometrik süslemeler de Selçuklu veya genel İslâm sanatlarının Ermeni eserlerine etkisi olarak ifade edilebilir. Bazı taş süsleme motif ve kompozisyonları, üslup açısından Selçuklu sanatındaki uygulamalara olan benzerlikleri dolayısıyla daha önce de değinildiği üzere bazı yapıların inşasında her iki inanca mensup ustaların bir arada çalıştığı düşünülebilir. Buna örnek olarak ise Şirli Kilise (Tigran Honentz Kilisesi) gibi yapılarda Ermeni sanatçıların yanı sıra Müslüman Türk sanatçıların da çalıştığı ileri sürülebilir.⁴⁷ Ermeni sanatında görülen etkileşim unsurlarının, somut anlamda yapıların cephe düzenlemelerinde karşımıza çıkan bezemelere de yansıdığı vurgulanabilir. Temel sayılabilecek motiflerden olan mekikler, badem kabukları, meyveler (incir, üzüm, nar) at nalı şeklindeki kemerler terk edilme eğilimine girerken, bunların yerini yeni motifler almaya başlamıştır. Daha önceki türlere göre biraz daha basitleştirilmiş ve simetrik olarak yerleştirilmiş palmetler, merkezinde düğme benzeri bir motif olan “S” şeklinde kıvrılmış kalbi andıran Abbasi kökenli palmetler ile İran sanatından etkilenmiş olan asimetric palmetler, 13. yy. Ermeni sanatına tesir etmiştir.⁴⁸

Tao-Klarceti Bölgesi ile kültürel açıdan komşu sanat çevresi olarak değerlendirebileceğimiz Kars-Ani’de yer alan Ermeni dini mimarisine ait kiliselerin bezeme programlarında da benzer palmet motiflerine rastlamak mümkündür. Kars-Ani ören yerinde yer alan Surp Amenap’rkitch Kilisesi’ne (1036) girişi sağlayan kapının batısındaki üçüncü arkad kemerinin iç kısmında yer alan haçkar, palmet motifleri ile bezenmiştir.⁴⁹ Haçkarı dıştan kuşatan bordürün yüzeyi, “S” şeklinde kıvrım yapan ikili hatlar ile hareketlendirilmiştir. Hatların birleşim noktaları, dokuz yaprağa sahip birer palmet motifleri ile sonlanmaktadır. Kıvrımların birleştiği kısımlara denk gelen palmetler, zıt yönlere doğru bakacak şekilde altı üstlü yerleştirilmişlerdir. Yuvarlak birer tepelik ile sonlanan yapraklar, dışa doğru bükülen yapıları ile geniş sayılabilecek bir yapıdadırlar. Palmetler yaprak sayıları ve buldukları kompozisyonda geometrik motifler ile bir arada verilmesi itibarıyla bölgedeki örnekler ile birtakım benzerlikler sergilemektedirler (Fot. 25; Çiz. 20).

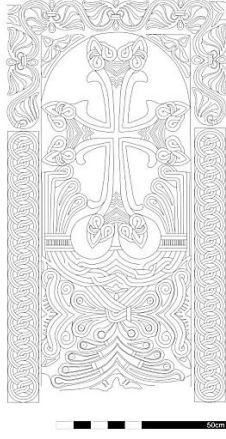
Kars-Ani ören yerinde bulunan ve 1215 yılında inşa edilmiş olan Tigran Honents Kilisesi’nin güney cephe düzenlemesinde yer alan, üçgen şeklindeki nişin tepeliğindeki kemerin yüzeyi, hilal şeklinde iç içe geçmiş iki kademeli yivli şeritler ile bezenmiştir. Her iki şerit dizisinin de birleşim noktalarına birer lotus ve palmet yerleştirilmiştir. Üç yapraklı palmetlerin alt eksenindeki yaprakları volüt şeklinde içe doğru kıvrılmıştır. Ayrıca palmetler sivri bir tepe yaprağı ile sonlanmaktadır. Söz konusu palmetler, sivri tepelikleri ve volüt şeklindeki yaprak formları ile çalışmamıza konu olan örnekler ile benzeşmektedirler (Fot. 26; Çiz. 21).

46 Sağır, 2014, 878.

47 Çoruhlu, 2019, 333.

48 Thierry, 1989, 202.

49 Bay, 2019, 105-106.



Fot. 25 - Çiz. 20: Kars-Ani'de bulunan Surp Amenap'rkitch Kilisesi'nin dış cephesinde yer alan haçkarın yüzeyini hareketlendiren palmet motifleri. (Bozoğlu Bay, 2019).



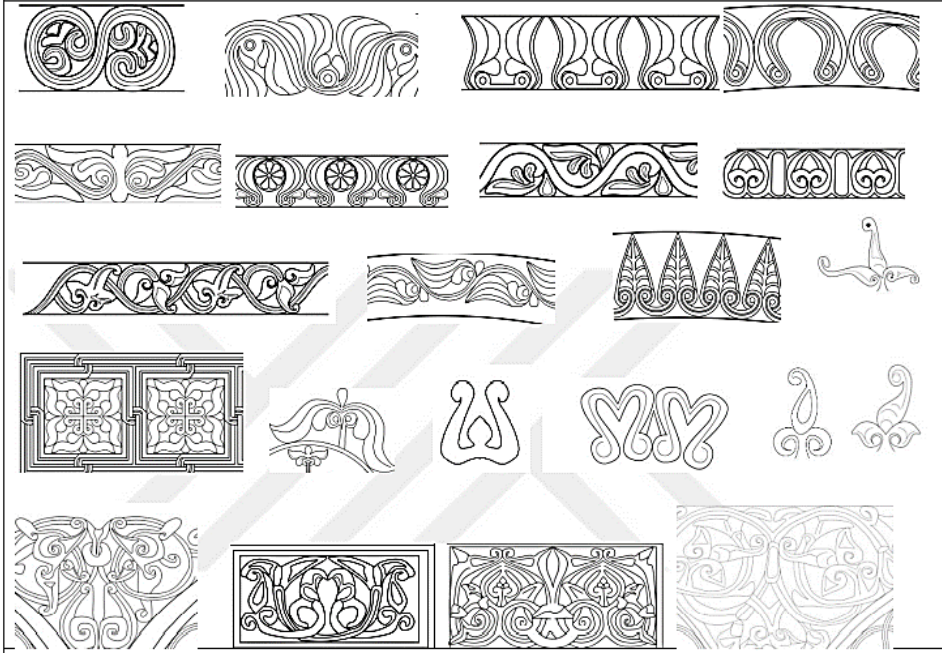
Fot. 26; Çiz. 21: Kars-Ani, Tigran Honents Kilisesi'nin Güney cephesindeki üçgen nişin tepeliğini hareketlendiren palmet motifleri (Bozoğlu Bay, 2019).

Kars-Ani'nin yaklaşık 2 km kuzeyinde yer alan Horomos Manastır Kilisesi'nin (10. y.) jamatun yapısında yer alan palmet motifleri, dizilim ve form açısından Haholi Kilisesi'nde bulunan palmet örneklerini andırmaktadır. Jamatunun tavan kısmındaki haç motifleri ile aynı eksende yer alan palmetler, çarkı felek motifini andıran geometrik şekiller meydana getirmektedirler. Motifler arasında kalan boşluklara dokuz yapraklı palmet motifleri yerleştirilmiştir. Pelmetler, baş aşağı ve baş yukarı dizilimleri ile farklı eksenlere doğru tekli ve ikili olarak dizilmiştir. (Fot. 27).



Fot. 27: Kars-Ani, Horomos Manastır Kilisesi, jamatun, tavan süsleme detayı.

Tablo 3: Kars-Ani ören yeri ve çevresinde yer alan kiliselerin cephe düzenlemelerinde görülen palmet motifleri (Bozoğlu Bay, 2019).



Kars merkezde Kaleiçi Mahallesi'nde yer alan ve Kral Abas (928-953) döneminde inşa edilmiş olan Surp Arak'elots Kilisesi'nin⁵⁰ dış cephe düzenlemesinde aynı şekilde palmet motiflerine yer verilmiştir. Apsisin ana ekseninde bulunan pencerenin kemer yüzeyi, palmet motifleri ile hareketlendirilmiştir (Fot. 28).

Kars'ta yer alan örnekler dışında, Van'ın Tuşba İlçesi'nin 24. km. kuzeybatısında bulunan Dibekdüzü (Anavank) Köyü mevkiindeki Taşburun yarımadası açıklarında yer alan Çarpanak Adası'nda bulunan Saint Jean (Ktouts) Manastırı'ndaki Saint Jean Baptiste Kilisesi'nin Kuzeybatı cephe duvarının üst kısmında bulunan haç motifinde palmetlere yer verilmiştir (Fot. 29).

Van'ın Akdamar Adası'nda yer alan Kutsal Haç (Surp Haç) Kilisesi (915-921), diğer adıyla Akdamar Kilisesi'nin cephe düzenlemelerinde de palmet motiflerine yer verilmiştir. Cephelerini hareketlendiren nişlerin üst kısmını çevreleyen kartuşun yüzeyi, kıvrık dallar arasına yerleştirilmiş palmetler ile hareketlendirilmiştir. Palmeter, üç yapraklı olup, zıt yönlere doğru yöneltilmiş vaziyette sıralanmışlardır. Söz konusu motifler Tao-Klarceti'deki örnekler ile form açısından benzeşmektedir (Fot. 30) .

50 Sağır, 2008, 45-48.



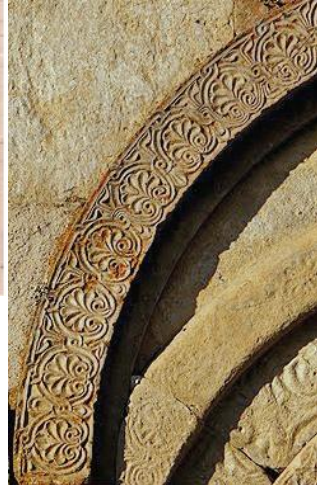
▲ **Fot. 28:** Surp Arak'elots Kilisesi, apsis penceresinin kemer yüzeyinde bulunan palmet motifleri (Sağır, 2014).



▲ **Fot. 29:** Saint Jean Baptiste Kilisesi'nin Kuzeybatı cephe duvarında yer alan palmet motifleri (Yıldız, 2016)



▲ **Fot. 30:** Akdamar Manastırı, Kutsal Haç Kilisesi kubbe kasnağında yer alan palmet motifleri (Yıldız, 2016).



► **Fot. 31:**

Gürcistan-Cavaheti Akhalkalaki, Kumordo Katedrali, güney cephesi, kemer yüzeyinde yer alan palmet motifleri. (URL 4)

Ermeni sanatına ait örnekler dışında Gürcistan Cavaheti Akhalkalaki'de bulunan ve 10. yy'a tarihlendirilen Kumordo Katedrali'nin güney cephesindeki kemerlerin yüzeylerinde, sıralı halde dizilmiş palmet motifleri, düğümlü şeritlerin arasına yerleştirilmiştir. Sap kısımları şeritler ile birleşmiş haldeki palmetler, sekiz yaprağa sahiptir. En alt ekseninde yer alan yapraklar içe doğru kıvrılmış vaziyettedirler. Üst eksenindeki iki yaprak tepe noktasında birleşmişlerdir. Söz konusu palmetler, yaprak sayısı açısından Öşki Kilisesi'ndeki örnekler ile benzeşmektedir. (Fot. 31).

Gürcü dini mimarisine ait bir başka örnek olan Gürcistan-Kutaisi'deki Bagrat Katedrali'nin güney cephesinde yer alan eyvan kısmının girişinde bulunan sütun başlığında yer alan beş yapraklı palmetler, İşhan Kilisesi'nin süsleme programında görülen, içe dönük şekilde kıvrım yapan ve sivri bir tepeliğe sahip iki yapraklı palmetler ile benzer özellikler sergiledikleri ifade edilebilir. Söz konusu örnekte kompozisyonun merkezinde yer alan haç motifi, örgü şeklindeki yivli şeritler ile oluşturulmuştur. Şeritlerin uç kısımlarında yer alan palmetler, dört yönden merkezdeki haça doğru yönelim göstermişlerdir. Alt eksendeki yaprakları içe doğru kıvrılmış olan palmetler, sivri birer tepelik ile son bulmaktadırlar (Fot. 32).

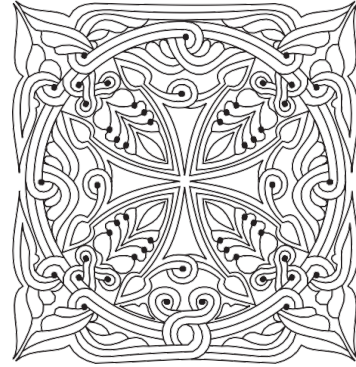
Kutaisi'deki Bagrat Katedrali ile benzer üslupta başka palmet örneği ile Gürcistan'ın Samtskhe-Cavakheti bölgesinin Akhaltsikhe ilçesinde bulunan Sapara Manastırı'nda (9. yy) karşılaşılmaktadır. Ancak buradaki palmetlerin dokuz yapraklı olduğu görülmektedir (Fot. 33, Çiz. 22).

Gürcistan Mtskheta kentindeki Samtavro Manastır Kilisesi'nin kubbe kasnağındaki pencerelerin etrafını hareketlendiren süslemeler arasında Sapara ve Kutai Bagrat Katedralleri benzerlik gösteren palmet örnekleri bulunmaktadır.⁵¹ Palmet yaprakları yedi, dokuz ve onüç yapraklı olarak farklı kompozisyonlar halinde işlenmiştir (Fot. 34, Çiz. 23).

Araştırma dahilinde incelemiş olduğumuz Gürcü ve Ermeni örneklerinin yanı sıra farklı dönem ve bölgelere ait yapıların cephe düzenlemelerinde benzer formlara sahip palmet motiflerine yer verildiği anla-



Fot. 32: Gürcistan-Kutaisi'de yer alan Bagrat Katedrali'nin güney cephesinde bulunan eyvana ait sütun başlığındaki palmet motifleri. (URL 5)



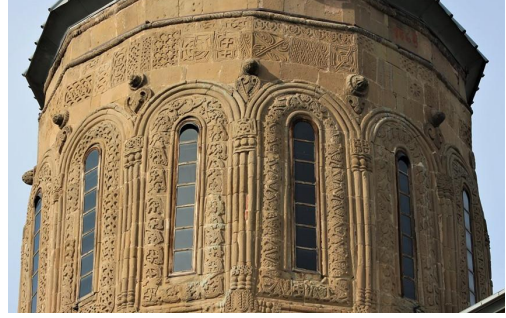
Fot. 33, Çiz. 22: Sapara Manastırı, palmet motifleri (Tevzaia, 2008).

51 Muhtemelen 4. yüzyılda Kral III. Mirian tarafından inşa edilen ve 11. yüzyılda Kral I. George ve Katolikos-Patrik I. Melkisedek tarafından yeniden inşa edilen Samtavro, Erken ve Yüksek Ortaçağ'a ait önemli bir tarihi ve mimari anıttır ve UNESCO listesinde yer almaktadır. [<https://whc.unesco.org/en/list/708>], Erişim Tarihi: 27.08.2023.

şılmaktadır. Kıvrık dallar arasına veya kemer formlarına yerleştirilmiş palmet formu, yukarı da incelemiş olduğumuz yapıların cephelerinde karşımıza çıkan bir unsur olarak dikkat çekmektedir.

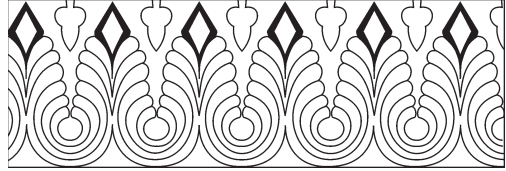
Bizans'ın son dönemlerinde inşa edilmiş olan ve Sırbistan Kaleniç'te bulunan St. Meryem Kilisesi (1413-1417) sık örülmüş çeşitli geçme motifleri, çelenkler, masalsı hayvanlardan oluşan ve neredeyse hiç dinsel özelliğe sahip olmayan "Morava Okulu" olarak adlandırılan Sırp mimarisinin son yapılarının gruplandığı başlık ve cephelerde serbestçe uygulanan taş süslemeler ile birlikte Bizans-Sırp okulunun bir uzantısı niteliğinde olan süslemeleri yansıtmaktadır.⁵² Kaleniç Kilisesi'nin batı cephesindeki kapının kemer yüzeyinde ve güney cephesindeki ikiz pencere kemerinde, yarım ve tam palmet motiflerine yer verilmiştir. Palmetler yelpazeyi anımsatmaktadırlar (Fot. 35). Yarım palmetler, form özellikleri bakımından Oşki Kilisesi'nde bulunan palmetler ile benzeşmektedirler. Kompozisyondaki tam palmetler ise yaprak sayıları itibarıyla ile Oşki Kilisesi'ndeki palmetler ile ilişkilendirilebilir. Düşey bir eksenin her iki yanına simetrik olarak yerleştirilen iki veya üç yapraklı palmet motifleri, sahip oldukları tipolojik özellikler ve kompozisyonu meydana getiriş şekilleri bakımından, Tao-Klarceti'deki yapılarda görülen palmet tipleri ile benzer özellikler sergilemektedirler.

Hıristiyan unsurlar dışında İslam sanatında bitkisel motifler yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Çok sayıda motif farklı yapı türlerinin süsleme programına dahil edilmiş ve çeşitli formlarda yansıtılmıştır. Ağırlıklı olarak palmetler, yarım palmetler, asma yaprakları, gül bezekler işlenmiş olsa da Klasik dönem, erken, Bizans, Sasani, Orta Asya ve hatta Hint sanatında görülen bezeme anlayışının birçok bitkisel motifini İslam sanatında en az bir kez tekrar edilmiştir⁵³



▲ Fot. 34: Samtavro Manastır Kilisesi'nin Kubbe Kasnağı (URL 6).

▼ Çiz. 23: Samtavro Manastır Kilisesi, (Tevzaia, 2008).



Fot. 35: Sırbistan, Kaleniç Kilisesi, Palmet motifleri. (URL 7)

52 Mango, 2006, 283.

53 Grabar, 2018, 182.

Tao-Klarceti Bölgesi'nde yer alan Gürcü dini mimarisine ait yapıların cephe düzenlemelerinde kullanılan motiflerin komşu sanat çevrelerinde ve farklı coğrafyalarda yer alan diğer Hıristiyan dini mimari örnekleri ile olan benzerlikler, aynı inanca mensup kültürler arasındaki etkileşimin sanata yansımaları gözler önüne sermektedir. Ancak İslam inancının şekillendirmiş olduğu yapıların bezeme programlarında karşımıza çıkan bitkisel kompozisyonlar, farklı inanca sahip toplumlar arasındaki kültürel ve sanatsal etkileşimi de yansıtması açısından ayrıca önem taşımaktadır Anadolu Selçuklu dönemi mimarisinde; özellikle cephe düzenlemelerindeki taş süslemede, palmet sıkça kullanılan önemli bitkisel motiflerden biri haline gelmiştir. Bu nedenle, bu dönemde inşa edilmiş birçok eserde, çeşitli palmet tipleri ile karşılaşılabilir. İncelenen örnekler ile form açısından benzerlik arz eden palmet tipleri, Tao-Klarceti Bölgesi'ne yakın illerden biri olan Erzurum'daki İslam dönemi yapılarında karşımıza çıkmaktadır.

Erzurum Yakutiye Medresesi (1310) taç kapı bordürlerinde bulunan palmet motifleri ile Erzurum Çifte Minareli Medresesi'nin (13.yy) cephe düzenlemesinde kullanılan palmet motifleri Tao-Klarceti Bölgesi'ndeki örnekler ile üslup açısından benzerlikler sergiledikleri ifade edilebilir (Fot. 36-37).

Anadolu coğrafyasında yer alan bir diğer önemli Selçuklu yapısı olan Sivas Gök Medrese'nin (1271) taç kapısında da benzer palmet örneklerine rastlamak mümkündür. Hayat ağacı motifini oluşturan iri yapraklı palmet formuna söz konusu yapıda da yer verilmiştir. Ayrıca kıvrık dallar arasına yerleştirilmiş palmet motifleri, İshân ve Oşki kiliselerinde yer alan yarım palmetler ile benzeşmektedirler (Fot. 38-39).

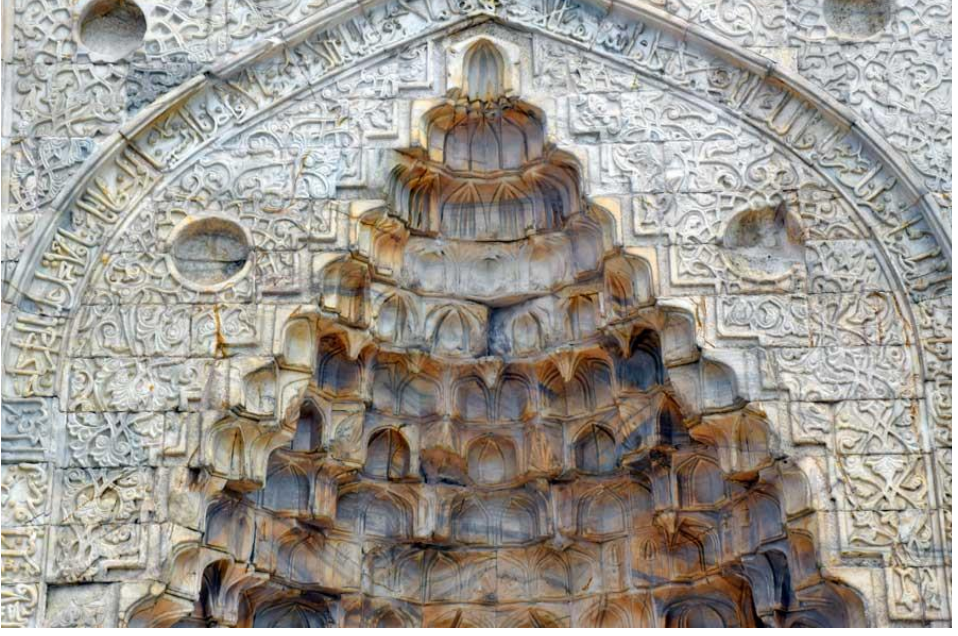
Haholi Kilisesi'nin kubbe kasnağının güney cephesindeki sütun başlığında yer alan beş yapraklı palmet tipine benzer örnekler Kayseri'de, Selçuklu dönemine ait bazı yapılarda rastlamak mümkündür. Söz konusu Palmet motifi, yan yaprakların şekillenmesi ve tepelik kısmı ile Kayseri'deki Köçük Camisi (1135-1142), Çifte Kümbet (1247-1248),



▲ Fot. 36: Erzurum Yakutiye Medresesi taç kapısında yer alan palmet motifleri. (URL 8)

▼ Fot. 37: Erzurum Çifte Minareli Medresenin cephe düzenlemesinde kullanılan palmet motiflerinden detay (Tevhide Aydın) (URL 9)





▲ **Fot. 38:** Sivas Gök Medrese, taç kapıdaki bordürlerin yüzeyinde bulunan palmet motifleri. (URL 10)



►
Fot. 39:
Sivas Gök Medrese, taç kapıdaki
bordürlerin yüzeyinde bulunan palmet
motifleri (URL 11)



Fot. 40: Kayseri’de yer alan yapılarda en çok kullanılan palmet tipi. (URL 12)

Sırçalı Kümbet (14.yy), Sahabiye Medresesi (1267) ve Döner Kümbet (1276) gibi yapıların cephe süslemelerinde yer verilen palmet motifleri ile yakın özellikler sergilemektedir. Ana tip olarak adlandırabileceğimiz ve dört alt ipi bulunan bu tip, iki yan yaprak ve bir taç yaprakтан oluşur. En geniş uygulama alanına sahip olan palmet tipidir⁵⁴ (Fot. 40).

Sonuç

Anadolu coğrafyasının köklü tarihi ve kültürel geçmişi, farklı inanç ve ibadet türlerini bir arada barındıran yapısı, uygarlık tarihinde kalıcı izler bırakmayı başarmış çok sayıda medeniyetin, doğmasına uygun bir zemin hazırlamıştır. Sahip olduğu zenginlikler, sanat anlayışına da yansımış ve dolayısıyla mimari dokunun yanı sıra el sanatı ürünlerine de kendine özgü bir üslup kazandırmıştır. Kültürel alt yapısı ve komşu sanat çevreleri ile olan etkileşim unsurları, taşınır ve taşınmaz kültür varlıklarının şekillenmesinde önemli bir etken olmuştur. Mimari de olduğu kadar süsleme programında da uygulanan farklı teknikler, var olan motiflerin değişim ve dönüşümlerine de katkı sunmuştur. Çalışmamızın ana konusunu teşkil eden Tao-Klarceti Bölgesi’nde yer alan palmet motifleri, söz konusu dinamik kültür ortamından etkilenmiştir. Kökeni oldukça eski dönemlere dayanan palmet, farklı coğrafyalarda hüküm sürmüş olan uygarlıkların sanat üslubunda yer almış bir bezeme unsuru olmuştur. Bu bağlamda ele alındığında, Anadolu’da ki kültür çevrelerine ait mimari ve el sanatı ürünlerinin tezyinatında uyguladıkları ana bir motif haline gelmiştir. Gürcü dini mimarisinin cephe düzenlemede karşımıza çıkan yoğun bitkisel bezemeler, oldukça stilize edilmiş ve yer yer geometrik motifler ile bir arada kullanılmıştır.

Anadolu’daki Hıristiyan dini mimarisine ait yapıların bezeme programlarında kullanılan palmet motifleri, Türk-İslam dönemi sanat anlayışını yansıtan örneklerin cephe düzenlemelerindeki kullanım şekilleri ile benzerlikler arz etmektedirler. Yukarıda vermiş olduğumuz tablo ve görseller de bunu destekler niteliktedir. Söz konusu kültür çevrelerinde karşımıza çıkan palmet motifleri, Lotus-palmet dizisi, stilize bitkisel bezemelerin tamamlayıcısı durumunda olabilen palmetler, kıvrık dallar arasına yerleştirilmiş tarzda ve müstakil olarak işlenmiş şekilde tanımlanabilir.

54 Tay, 2010, 281.

Tao-Klarceti Bölgesine ait dini mimaride görülen bezeme unsurlarının tamamlayıcı ögesi ve bölgenin sanat anlayışının aktarıcısı konumunda olan bitkisel motifler; Asya, Mezopotamya ve Anadolu kültür çevrelerinin arasındaki etkileşim unsurlarını somut bir şekilde gözler önüne sermektedir. Araştırma kapsamında incelemiş olduğumuz yapıların cephe düzenlemelerinde karşımıza çıkan motifler, bölgede yaşamış ve sanatını icra etmiş sanatçıların içinde bulunduğu çevreyi ve kültür ortamını gözlemleyip sanatlarına yansıtıklarını ifade eden birer araç olarak düşünülebilir. Sanatçı; doğadaki örnekleri olduğu gibi aktarmak yerine idealize ederek, kendi süzgecinden geçirmiş ve motiflere soyut bir anlam kazandırmıştır. Tao-Klarceti Bölgesi, dini mimarisine ait bitkisel süslemeleri oluşturan motiflerin yansıtıldıkları mimari alanlar göz önüne alındığında, cephe düzenlemelerinde hatırı sayılır birer dekorasyon ögesi olarak tercih edildikleri vurgulanabilir. Bitkisel bezemeleri oluşturan yaprak ve kıvrık dal gibi öğeler, önceden tasarlanarak belirlenmiş yerlere, planlı olarak yerleştirilmişlerdir.

Çalışma dahilinde ele alınan bölgedeki örnekler, şekilleniş itibariyle buldukları alanı sınırlandırıcı bir özelliğe sahip olmuşlardır. Bu bağlamda ele alındığında; bitkisel bezemeler genel itibariyle iki farklı grup halinde değerlendirilebilir. Bu gruplardan ilki, süslemenin bulunduğu zeminin sınırlarına uygun olacak şekilde yayılmasına dayanan motiflerden meydana gelmektedir. Bu yöneme göre düzenlenmiş olan palmet motifleri, genellikle mimari yapılarda taşıyıcı görevi gören sütun ve paye gibi öğelerin başlık ve kaide kısımlarının yüzeylerini kaplayacak tarzda uygulanmışlardır. Söz konusu motiflerin, kompozisyonun tamamlayıcı öğeleri olmaktan ziyade, tek başlarına zemini hareketlendirdikleri ifade edilebilir. İkinci grupta ise, sonsuzluk prensibine dayalı olarak birbirini tekrar eden bezemelerin yanı sıra farklı formlara sahip motiflerin şekillendirdiği düzenlemeler yer almaktadır. Bölgede yer alan kiliselerin cephe süslemelerinde karşımıza çıkan bitkisel bezeme öğeleri, stilize edilmiş çok sayıda farklı motifin bir araya geldiği ortak kullanım alanları şeklinde değerlendirilebilir. Söz konusu kiliselerde yer alan palmet örneklerinin genel itibariyle beş, yedi ve dokuz yapraklı olarak tasarlandığı söylenebilir. Palmetlerin en alt ekseninde bulunan yaprakları, çoğunlukla volüt yapacak şekilde içe kıvrık bir vaziyettedir.

Araştırmamız dahilinde incelenen palmet motifi, farklı zaman dilimlerinde ve çeşitli coğrafyalarda kullanılmış bir motif olma özelliğine sahiptir. Şekilleniş açısından oldukça geniş bir yelpazede ele alınmayı mümkün kılan yapısı itibariyle tanımlama noktasında bazı sorunsallara yol açmaktadır. Tipolojik açıdan temel bir form belirlemenin zorluklarına karşın, prototip olarak değerlendirilmesi daha da olası sayılabilecek bir palmet formu etrafında gerekli tanımlamalar yapılmaya çalışılmıştır. Orta ekseninde yer alan bir sapın her iki yanına simetrik olarak yerleştirilmiş yaprakların üst ekseninde bir tepe yaprağı ile sonlandığı tip, farklı formlara sahip palmet tiplerini tanımlama hususunda belirleyici bir etken olmuştur. Hıristiyan ve İslam inancına göre şekillenmiş olan taşınır ve taşınmaz kültür varlıklarına ait incelenen örnekler, genel itibariyle yukarıda sözü edilen ana tip etrafında şekillenmiştir. Palmetleri meydan getiren yaprakların sayısı, biçimlenişleri ve bağlı oldukları kompozisyonun sınırlılıkları, belirli bir sınıflandırma yapmak için baş vurulan temel etkenler olmuştur. Tao-Klarceti Bölgesi Hıristiyan dini mimarisi ile

İslam inancına göre ŐekillenmiŐ olan mimari yapıların bezeme programlarında karŐımıza çıkan palmet motifleri, műstakil kullanımlarının yanı sıra, dűzenlemeyi meydana getiren tamamlayıcı unsurlar olmuŐlardır. Farklı bitkisel motifler ile kaynaŐtırıldıkları gibi geometrik motiflerin ağırlıkta olduėu sűslemelerin de bileŐenleri haline gelmiŐlerdir. Sadece mimari alanında deėil el sanatı űrűnlerinde de benzer bir durum sűz konusudur. Ait oldukları kűltűr ortamına gűre farklı Őekillerde yorumlanmıŐ olan palmet motifi, kullanıldıėı coėrafyanın sanat anlayıŐına uygun bir űslup űzelliėi yansıtımıŐtır. Sanatçının hayal gűcűne baėlı yaŐadıėı deėiŐim ve dűnűŐűmler, palmet motifine olabildiėince geniŐ bir kullanım alanı ve ifade gűcű kazandırmıŐtır.

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

- Altungök, A. (2014), Sâsânî Kültür ve Medeniyetinin İslâm Kültür ve Medeniyetine Etkileri, *Tarih İncelemeleri Dergisi XXIX / 2*, 445-487.
- Aytekin, O. (1999), *Ortaçağ'dan Osmanlı Dönemine kadar Artvin'deki Mimari Eserler*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Aytekin, O. (2018), Taşların Hikayesi 2007-2016 Şavşat Kalesi Kazı Çalışmaları. Ankara: Şavşat Belediyesi Kültür Yayınları.
- Aydın, T. (2012), Erzurum Çifte Minareli Medrese Taş Süsleme Örnekleri, *KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi 14 (23)*, 101-107.
- Baş, G. (2013), *Diyarbakır'daki İslam Dönemi Mimari Yapılarında Süsleme*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Başaran, C. (1987), *Anadolu Mimari Bezemeleri II Roma Çağı Lotus-Palmet Örgesi*, (Yayımlanmış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Başaran, C. (1989). "Anadolu Roma Çağı Lotus-Palmet Örgesinde Tip Gelişimi", *Türk Arkeoloji Dergisi*, (48), 53-82.
- Bay, Bozoğlu, İ. (2019). *Kars ve Ani Kiliselerinin cephe düzenlemeleri, (10.-13.YY)*, (Yayımlanmış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Bayram F. (2005), *Artvin'deki Gürcü Manasturlarının Mimarisi*, İstanbul: Ege Yayınları.
- Bayram, F. (2015), Hahuli Triptiği ve Martha-Maria Alania. *Olba*, (23), 435-486.
- Bittel, K. (1933), "Artvinde Bulunan Tunçtan Mamul Asari Atika", *Türk Arkeoloji Dergisi*, (1), 171-177.
- Brosset, M. F. (2003). *Gürcistan Tarihi: Eski Çağlardan 1212 Yılına Kadar 17*, Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Büyüközer, Gider, Z. (2022). Knidos'tan Sıra Dışı Profil ve Bezeme Şemasına Sahip İki Taç Bloğu, *OLBA XXX*, 2022, 181-216.
- Cantay, G. (2008). Türk Süsleme Sanatında Meyve, *Turkish Studies International for The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 3(5), 65-86.
- Çoruhlu, Y. (2019). Türk Sanatı'nın Ermeni Sanatı'na Etkileri, *Türk Dünyası Araştırmaları*, 122, (241), 313-350.
- Doğan, Şaman, N. (2010) Konya Sırçalı / Muslihiye Medresesi Taçkapı Bezemeleri, *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (12), 127-162.
- Doğanay, A. (2012). Tezyinat. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (C. 41, 79-83)* İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Diyarbakirli, N. (1972). *Hun Sanatı*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Erdem Koçel, E. (1995). *Anadolu Hadrian Dönemi Mimari Bezemeleri*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Ertunç Önkol, E. (2016). *Anadolu Selçuklu Dönemi Taçkapılarında Tezyinat*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Süleyman Demirel Üniversitesi, /Sosyal Bilimler Enstitüsü, Isparta.
- Eser Acara, M. (2020). *Bizans Maden Sanatı: Dini Törenlerde Kullanılan (Litürjik) Eşyalar*, Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları.
- Grabar, O. (2018). *İslam Sanatının Oluşumu*, (N. Yavuz, Çev.) İstanbul: Alfa Yayınları.
- Goldstein, M. S. (1990). Egyptian and Near Eastern Art, *Bulletin (St. Louis Art Museum)*, New Series, 19, (4), 1-52.
- Kadiroğlu, M. ve İşler, B. (2010). *Gürcü Sanatının Ortaçağı*, Ankara: Onur Matbaacılık.
- Karadaş, Ş. (2011). *Anadolu Selçuklu Dönemi Mimarisinde Bitkisel Bezeme Unsurları*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Atatürk Üniv. Sosyal Bilimler Enst., Erzurum.
- Koçhan, N. (1995). *Helenistik Çağ Anadolu Mimarisinde Lotu-Palmet ve Yumurta Bezekleri*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayını.
- Korkut, T. (2018). *Artvin ve Erzurum'daki Gürcü Dini Mimarisinde Süsleme*. İstanbul: Hiperyayın.
- Ksenophon, A. (1974). Çev: Tanju Gökçül. İstanbul.
- Kuru, Ç.K. (1997). Orta Asya Türk Sanatında Palmet ve Lâle Motiflerinin Değerlendirilmesi Hakkında Bir Deneme, *Belleten*, 61, (230), 37-42.
- Mango, C. (2006). *Bizans Mimari*, Ankara: Rekmay.
- Mülayim, S. (1976). Selçuklu Palmet Motiflerinin Tipolojisi. *Anadolu (Anatolia)* 20, 141-153.
- Orhan, F. (2015). Şavşat'ın Beşerî ve Ekonomik Coğrafyası.
- Ögel, S. (1987). *Anadolu Selçukluları'nın Taş Tezyinatı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Öney, G. (1992). *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Özbek, Y. (1999). *Erken Osmanlı Mimarisinde Taş Süsleme*, (Yayımlanmış Doktora Tezi), Hacettepe Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Özçalık, M. (2017). Lotus Çiçeğinin Farklı Kültürlerdeki Önemi ve Peyzaj Tasarımında Kullanımının İrdelenmesi, *Uluslararası Uygur Araştırmaları Dergisi*, 10, 22-28.
- Özkul, K. (2020). Sivas Gök Medrese Bezemeleri, Semboller ve Anlamları, *Şehir Araştırmaları Dergisi*, 6 (11), 51-74.
- Sağır, G. (2014). 10.Yüzyılda Kars ve Ermeni Dini Mimari, *Yeni Türkiye Stratejik Araştırma Merkezi, Ermeni Meselesi Özel Sayısı 1, 1*, (60), 857-888.
- Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2010). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Strzygowski, J. (1918), *Die Baukunst der Armenier und Europa*. Heidelberg: The Getty
- Subaşı, Ö. (2013). "Arap Akınlarına Kadar Artvin ve Çevresi", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, (49), 323-342.
- Taft, F. R. (1991). "Palmette", *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Alexander P. K. & Alice M. Tablot (Ed.). New York: Oxford University Press, 1565-1566.

- Tay, L. (2010), Orta Çağ Taş İşçiliğinde Palmet Motifi: Kayseri Örneği. *ZfWT: Zeitschrift für die Welt der Türken/Journal of World of Turks*, 2 (3), 279-291.
- Tevzaia, M. (2008), ქართული ორნამენტი (*Kartuli Ornamenti / Gürcü Süslemesi*) I, Tbilisi.
- Thierry, M. J. (1989). *Armenian Art*, New York: Harry N. Abrams, Incorporated.
- Turani, A. (1993). *Sanat Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi
- Ünal, R. H. (1982), *Osmanlı Öncesi Anadolu-Türk Mimarisinde Taçkapılar*, İzmir: Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Yavuziğit, P., Z. (2021). *Anadolu Coğrafyasında "Hayat Ağacı" Motifi, Tasarım Özellikleri ve Özgün Yorumlamalar*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Selçuk Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Yazar, T. (2018), Tao-Klarceti Mimarlığında Taş Bezeme. *Selçuklu Medeniyeti Araştırmaları Dergisi*, sayı 3, s. 303-394.
- Yıldız, E. (2016). *Van'daki Hıristiyan Dini Mimarisine Ait Plastik Süslemelerde Görülen Bitkisel ve Geometrik Motifler*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.

İnternet Kaynakları

- URL 1 (Fot. 17) https://archive.org/details/mma_palmette_mold_559133, Erişim Tarihi:25.04.2023
- URL 2 (Fot. 19) <https://tr.pinterest.com/pin/292522938304328003>, Erişim Tarihi: 11.12.2021
- URL 3 (Fot 20) <https://amis-musee-cernuschi.org/en/les-textiles-de-lasie-centrale-du-5eme-au-9eme-siecle-enigmes-et-hypotheses-2/>, Erişim Tarihi: 28.04.2023.
- URL 4 (Fot 31) <http://ge.blackseasilkroad.com>, Erişim Tarihi:17.10.2021
- URL 5 (Fot 32) <https://sakurageorgia.com/en/location/bagrati-cathedral>, Erişim Tarihi: 28.04.2023).
- URL 6 (Fot 34) <https://www.georgianholidays.com/en/attraction/churches-and-monasteries-in-regions/samtavro-monastery>, Erişim Tarihi: 27.08.2023.
- URL 7 (Fot. 35) , <https://tr.depositphotos.com>, Erişim Tarihi: (13.12.2021).
- URL 8 (Fot. 36) <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/6805>, Erişim Tarihi: 02.12.2021
- URL 9 (Fot. 37) <https://dergipark.org.tr/tr/>, Erişim Tarihi: 19.11.2021.
- URL 10 (Fot. 38) <https://www.yollardan.com/gok-medrese-bilgileri/>, Erişim Tarihi: 27.08.2023
- URL 11 (Fot. 39) <https://www.tarihcantasi.com/sivas-gok-medrese-tarihi/>, Erişim Tarihi: 21.11.2021
- URL 12 (Fot. 40) <https://www.academia.edu>, Erişim Tarihi: 07.10.2021
- URL 13 <https://www.georgianholidays.com/en/attraction/churches-and-monasteries-in-regions/samtavro-monastery>

Hakem Değerlendirmesi: Çift “kör” hakem incelemesi.
ıkar atışması: Yazar çıkar atışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek aldığını beyan etmemiştir.

Peer-review: Double-blind peer-reviewed.
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 32, Sayı: 1, Nisan 2023 | *Volume: 32, Issue: 1, April 2023*

Sahibi (Owner): Ege niv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYN  Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY  Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. Semra DAŐLI, Doç. Dr. Lale DOğER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKIOğLU  İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ  Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR  Sekreteryaya - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretarait - Graphic Desing/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

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

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

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

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



MERSİN'DE BİR LEVANTEN YAPISI: ESKİ 3 OCAK İLKOKULU (KAPUSEN RAHİPLERİ KİLİSE LOJMANI)



A LEVANTINE BUILDING IN MERSİN: OLD 3 OCAK PRIMARY SCHOOL (CAPUCHIN MONKS HOUSE)

Ruşen ERGÜN*

İrem BEKAR**

İzzettin KUTLU***

ÖZ

Tarihi binaların günün ihtiyaçlarına göre yeniden işlevlendirilmesi, mimari koruma ve restorasyon alanında uzun yıllardır süren tartışmalar arasında yer almaktadır. Bu çalışma, bulunduğu bölgenin demografik yapısı ile şekillenen ve günümüzde önemli bir kültürel değeri ortaya çıkaran tarihi bir binanın, yeniden işlevlendirmesi sonucu yıllar içerisindeki dönüşümü sonrasında yapının barındırdığı tarihi kimliğin tipolojisini tespit etmeyi hedeflemektedir. Mersin'de, önemli bir kültürel mirası barındıran levanten yapılarını incelemek, bölgenin tarihi değerlerini ortaya koymak açısından önem arz etmektedir. Çalışmada, Mersin'de levanten yapılarının genel olarak ele alınması ile birlikte St. Antuan Latin Katolik (Katedral) Kilisesi Kompleksi'ne yer verilmiştir. Beraberinde kompleks içerisinde yer alan ve günümüzde restorasyon süreci devam eden Eski 3 Ocak İlkokulu yapısı incelenmiştir. Tarihi binanın dönüşümündeki önemli süreçler yerinde yapılan gözlem ile literatürdeki mevcut çalışmalar ve yerel kurumlardaki belgeler ışığında tespit edilmiştir. Yapının barındırdığı ve ortaya konulan dikkat çekici mimari değerleri, inşa edildiği dönemin kültürel ve mimari özellikleri ile birlikte ele alınarak değerlendirmelere yer verilmiştir. İncelenen Eski Üç Ocak İlkokul binasının, dönemin geleneksel Mersin ve levanten yapıları ile benzer özellikler taşıdığı görülmüştür. Çalışmada, demografik yapının etkisiyle oluşan farklı yapı tiplerinin, hem farklı bölgedeki aynı demografik yapının oluşturduğu yapılar ile hem de bölgedeki mevcut geleneksel yapılar ile tipolojik olarak benzerlik gösterebileceği sonucuna varılmıştır. Bu çalışma ile günümüzde özgün değeri yüksek olan ve hakkında yapılan çalışmanın yetersiz olduğu Mersin Levanten yapılarının belgelenmesine ve korunmasına dikkat çekmek ve konuya ilişkin araştırmaların önünü açmak amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Levanten yapıları, tarihi yapı, işlevsel dönüşüm, Mersin evleri, tipoloji.*

* Arş. Gör., Dicle Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5253-3245> ♦ E-mail: rusen.ergun@dicle.edu.tr

** Arş. Gör., Karadeniz Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, Trabzon.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6371-9958> ♦ E-mail: irembekar@ktu.edu.tr

*** Arş. Gör., Mardin Artuklu Üniversitesi, Mühendislik ve Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5546-5548> ♦ E-mail: izzettinkutlu@artuklu.edu.tr

ABSTRACT

Cultural assets are referred as the sum of the economic, social and cultural history of a civilization. For this reason, restoration, preservation and all kinds of interventions for this valuable heritage are of great importance. Reusing historical buildings according to the needs of the day is among the ongoing discussions in the field of architectural preservation and restoration. This study aims to determine the typology of the historical identity of a historical building, which is shaped by the demographical properties of the region and which reveals an important cultural value today, after its transformation over the years as a result of reusing. Examining the Levantine structures in Mersin, which have an important cultural heritage, is important in terms of revealing the historical values of the region. Mersin, located in the Mediterranean region of Türkiye, is one of the most important port cities of the country. This situation has caused the demographic to differ in the city and various historical buildings such as churches, monasteries, mosques, kulliyes, traditional houses were designed in different styles. There are many studies investigating these structures in the literature, but there is no current study on the Levantine building that emerged as a result of the different demographical properties in Mersin. In this study, the Old Üç Ocak Primary School, which is a Mersin Levantine building, was discussed and it was aimed to fill this gap in the literature and to make a documentation study of the structure.

In the study, the Latin-Italian Catholic (Cathedral) Church Complex is included, together with the general consideration of the Levantine buildings in Mersin. The Old 3 Ocak Primary School, which is located in the complex and whose restoration process continues today, has been examined. In line with the determined goals, first of all, the important processes in the transformation of the historical school were determined in the light of the existing studies in the literature and documents in local institutions, together with on-site observations. The determined information is discussed under three headings as plan, facade and material and technical features. The remarkable architectural values that the building contains and revealed, together with the cultural and architectural features of the period in which it was built, are evaluated. Within the scope of the evaluations, it has been seen that the examined Old 3 Ocak Primary School building has similarities with the traditional Mersin and Levantine buildings. It has been concluded that the different building types formed by the effect of the demographical properties may show typological similarities with the structures formed by the same demographical properties in a different region and with the existing traditional buildings in the region. Since the preparation of the survey and restitution projects and the restoration of the building will not be sufficient alone for the preservation of historical buildings and cultural heritage, it will provide more effective preservation, as in the Old Üç Ocak Primary School, where its sustainable preservation is addressed with the proper reusing and continuous use of a historical building. With this study, it is aimed to draw attention to the documentation and preservation of Mersin Levantines, which have a high original value.

Keywords: *Levantines, historical buildings, transformation of historical building, Mersin traditional houses, typology.*

Giriş

Bir kentin kimliğinin oluşumuna katkıda bulunan farklı dönemlerin ve kültürel eğilimlerin yapıları, o kentin çağdaş kullanımına zenginlik katan değerlerdir. Döneminin belgesi olan bu varlıklar kentsel mekânın tarihsel derinliğini oluşturmaktadırlar. Kültürel birikimin oluşumunda ve aktarılmasında önemli işlevleri bulunmaktadır.

İnsanlık ve medeniyetler tarihindeki birçok önemli gelişmeye ışık tutan kültür varlıkları, geçmişte yaşananlar ile gelecekte olacaklar arasında bağ kurmaktadır. Bir bakıma medeniyetlerin ekonomik, sosyal ve kültürel birikimlerini, kuruldukları dönemin kentsel ve mimari üslubunu aktaran belge ve sembollerdir.¹ Nesiller arası ortak bir miras olarak kabul edilen kültürel mirasın özenle korunması ve gelecek nesillere aktarılması her bireyin sorumluluğu altındadır. Nesiller arası aktarım, kültür mirasını korumak ve koruma stratejisi olarak yeniden işlevlendirmekle gerçekleştirilebilmektedir. Günümüzde sosyal, kültürel ve toplumsal etkiler sonucunda toplumun yapılara karşı olan ihtiyaçları ve beklentileri değişebilmektedir. Bu değişikliklerin sonucu olarak, mevcut binalar yıkılıp günün ihtiyaçlarına göre yeniden inşa edilmekte veya tarihi değeri olan yapılar yaşamlarını devam ettirebilmek için işlevsel değişimlere uğramaktadır.² Bu durumda yeniden işlevlendirme, yapının nitelikli restorasyon kriterlerine göre korunmasına yönelik bir uygulama olarak ele alınmalıdır. Mimari ve kentsel koruma bilincinin gelişmesi ise anıt ve çevresi, tarihsel merkez, kentsel sit, sit koruma alanları, kent bütünü ve ülke bütünü gibi ölçeklerde değerlerin farkına varılması süreci ile yaşanmaktadır. Bu süreç, varlıkları tehdit ve tahrip eden nedenlerin olumsuz etkilerinin tespiti sonucu, uzmanlar veya yerel halk tarafından gösterilen tepki ile gelişmektedir.³ Bir uzmanlık alanı olarak koruma, tek yapı ölçeğinde restorasyon uygulamasından, ülke bütününde koruma planlamasına kadar değişimin yönünü çizmekte ve mevcut varlıkları günün ihtiyaçları çerçevesinde değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Tarihi yapıların korunmasına yönelik yapılan yeniden işlevlendirmeler de zamanla yapının mekânsal ve işlevsel dönüşümüne sebebiyet verebilmektedir.

Türkiye’de, Akdeniz Bölgesi’nde yer alan Mersin, bölgenin en önemli limanlarından birine sahiptir. Amerika’nın iç savaşı sırasında⁴ pamuk üretiminin Çukurova’ya kayması ve Süveyş kanalının yapımı sırasında Toros Dağları’ndan kerestelerin taşınması için Mersin’in bağlantı noktası haline gelerek göç almaya başlaması zamanla kentteki demografik yapıyı da değiştirmiştir. Daha çok İstanbul ve İzmir gibi büyük liman kentlerinde faaliyet gösteren Levantenlerin⁵ Mersin’e gelmelerinde de bir liman kenti olması etkili olmuştur. Demografik yapının çeşitlilik göstermesi, kentte bulunan kültürel çeşitliliği de arttırmış ve bu kültürlerden kaynaklı olarak çeşitli mimari yapılaşmalar ortaya çıkmıştır. Bölgenin topografik ve iklimsel özellikleri ile birlikte demografik yapısı da mimari dokuyu şekillendirmiştir. Bu nedenle kentte incelenmeye ve belgelenmeye değer tarihi yapı

1 Ahunbay, 2009, 97; Kutlu ve Eray, 2021, 287.

2 Gazi ve Boduroğlu, 2015, 58.

3 Can, 1993, 1.

4 Selvi Ünlü, 2009, 7.

5 Ortaylı, 1994, 204-207.

stoğu bulunmaktadır. Ancak farklı kültürel özellikleri barındıran Mersin yapıları ile ilgili gerçekleştirilen mevcut çalışmalar genel olarak incelendiğinde Erken Cumhuriyet Dönemi⁶, cami ve kilise⁷, geleneksel Mersin konutları⁸, kamu⁹ ve endüstri yapıları¹⁰ özelinde çalışmaların olduğu görülmüştür. Özellikle demografik yapının şekillendirdiği bu denli önemli bir kentte, ortaya çıkan levanten yapıları ile ilgili yapılmış az sayıda çalışmanın olduğu¹¹ ve güncel bir çalışmanın olmadığı tespit edilmiştir. Bu bağlamda çalışmanın konusunu Mersin Levantenleri oluşturmaktadır. Mersin’de, konumu ve barındırdığı kültürel değerler sayesinde bölgenin en önemli yapılarını barındıran St. Antuan İtalyan Katolik (Katedral) Kilise Kompleksi ile ilgili günümüzde yapılan az sayıdaki araştırmada da¹², bu çalışma kapsamına alınan bina bloğunun yer almaması bu çalışmayı önemli kılmaktadır. Çalışmada, öncelikle Mersin Levantenleri ile ilgili genel bilgilendirmelere yer verilmiştir ve beraberinde St. Antuan İtalyan Katolik (Katedral) Kilise Kompleksi özeline inilmiştir. Ardından kompleks sınırları içerisinde yer alan ve özgün işlevinde St. Antuan İtalyan Katolik Kilisesine ait lojman işlevinde kullanılan¹³ ancak yakın dönemde yeniden işlevlendirilerek Üç Ocak İlkokulu olarak kullanılan levanten yapısı detaylandırılmıştır.

Çalışmada ele alınan Eski Üç Ocak İlkokulu’nun kendine özgü barındırdığı mimari özellikleri ile birlikte bu özelliklerin zamanla yeniden işlevlendirilmesi sonucu dönüşümüne yer verilmiştir. Çalışma kapsamında ele alınan binanın özgün işlevi Kapusen Rahipleri Lojmanı olsa da Mersin Kültür Envanteri listesinde ve halk arasında “Eski Üç Ocak İlkokulu” olarak tanınması nedeniyle, bu çalışmada Eski Üç Ocak İlkokulu ismi kullanılmıştır. Dönemler içerisinde gerçekleştirilen dönüşümler doğrultusunda, yapının barındırdığı tarihi kimlik değerleri ortaya konulmuştur ve diğer liman kentlerinde inşa edilen levanten yapıları ile değerlendirilmelere yer verilmiştir. Bu amaç doğrultusunda, okul yapısının Adana Vakıflar Bölge Müdürlüğü (Adana VBM) ve yerel kurum ve kuruluşların arşivlerinde yer alan projeler ve fotoğraf albümleri incelenmiştir. Ayrıca binanın günümüzdeki durumu yerinde gözlenerek belgelenmiş ve dönüşen işlevleri hakkında durum analizleri gerçekleştirilmiştir.

Mersin Levantenleri

Levanten sözcüğü, “doğan, yükselen, gündeğümü” anlamına gelen Fransızca kökenli “Levant” kelimesinden türemiştir.¹⁴ Aynı zamanda Doğu Akdeniz ülkelerini tanımlamak için de kullanılan sözcük, genel bir ifadeyle; başta Avrupa ülkeleri olmak üzere,

6 Kavas, 2020; Şevkan, 2019.

7 Güler, 2020.

8 Topbaş ve Arslan, 2022; Eroğlu Özdeniz, 2022; Erten, Akavcı ve Arslan, 2000; Gündeğdu, 2014; Cengizozlu ve Özyılmaz, 2016; Yılmaz, 2005; Yenişehirlioğlu ve Müderrisoğlu, 1995.

9 Yenişehirlioğlu ve Müderrisoğlu, 1995; Elemana, 2019.

10 Eskiyeentürk, 1988; Naycı, 2005; Orhan ve Uçar, 2021; Deniz, 2021; Tekin Banaz, 2020.

11 Açık Güneş, 2010.

12 Özkan, 2021, 135-147.

13 Yıldız, 2021, 2.

14 Birol Akkurt, 2004, 40.

başka ülkelerden veya Avrupalı ailelerden gelerek Türkiye’de ve Osmanlı İmparatorluğu sınırları içerisinde birkaç kuşak yaşamlarını sürdüren aileleri tanımlamaktadır. Levantenler yerli halktan farklı bir yaşayış gösteren, çoğunlukla ticari faaliyetler ile uğraşan; üzerinde yer edindiği topraklara ve yaşayan topluma ait hisseden ve sahip oldukları kültürleriyle çevresiyle etkileşimde bulunan topluluklardır.¹⁵ Türkiye’de özellikle deniz ticaretlerini daha kolay yapabilecekleri kıyı şehirlerini tercih ederek başta İzmir ve İstanbul olmak üzere Antalya, İskenderun, Hatay ve Mersin bölgelerine yerleşmişlerdir.¹⁶ İzmir ve İstanbul’dan sonra özellikle 19. yüzyıl ikinci yarısında Mersin’e yerleşmeye başlayan Avrupalı girişimciler ile Mersin’deki levanten sayısı giderek artmıştır.¹⁷ Osmanlı dönemine ilişkin nüfus verilerinde 1879 yılında Mersin kasabasında 625 Müslüman, 147 Rum, 37 Ermeni ve 50 Katolik’in yaşadığı belirtilmiştir.¹⁸ Mersin’de özellikle Avrupalıların yer aldığı ve ticaretin merkezi olarak bilinen Frenk Mahallesi¹⁹, günümüzde Uray Caddesi mevkiinde yer almaktadır ve Mersin’de levantenlerin yoğun etkisinin görüldüğü bölgelerdendir.

Levantenlerin Mersin’e gelişi çeşitli etkenler sonucunda başlamış ve bölgedeki sayıları zamanla artmıştır. 1861 yılında Amerika İç Savaşı sırasında sanayileşmiş İngiltere ve Batı Avrupa’nın pamuk ihtiyacının karşılanamaması; o dönemde pamuğun ilk kez yetiştirilmeye başlamasıyla öne çıkan Çukurova bölgesini cazip bir merkez haline getirmiştir.²⁰ Bunun sonucu olarak bölgenin en önemli limanlarından biri haline dönüşen Mersin’de, Levanten nüfusunu da artmaya başlamıştır. Pamuk üretiminin bölgede geliştirdiği iş olanakları, Maruni’lerin Suriye’den göçü ve Kırım Savaşı sonrasında Adana Ovası’na doğru artan göçler zamanla kentteki demografik yapıyı da değiştirmiştir. Bu yapının doğal bir sonucu olarak, levantenlerin bölgede kendi yaşam alanlarını ürettiği, böylece Mersin’in, kozmopolit bir liman kenti olarak gelişmesinde etkili olduğu anlaşılmaktadır.²¹ Birçok liman kentinde olduğu gibi Mersin’de de, şehrin demografik yapısının belirlenmesinde, göçmenler ve levantenlerden oluşan kozmopolitizm önemli bir etken olmuştur.²² Kente yerleşen ve Avrupalılardan oluşan levantenler, Marunilerin de etkisiyle Mersin’de farklı bir kimlik geliştirmiştir. 1850’li yıllar sonrası kentte yer alan Levanten ailelerin kökenlerinin İtalya, Fransa, Almanya, Lübnan ve Beyrut’a dayandığı görülmektedir.²³ Günümüzde Mersin’de yaşayan Levantenlerin sayıları iyice azalmış olmakla birlikte bölgede bulunan Levantenlerin genellikle Latin ve İtalyan kökenli olduğu bilinmektedir.²⁴

15 Yumul ve Dikkaya, 2006, 25-30; Çakıcıoğlu Oban, 2007, 346.

16 Demircan ve Ergül, 2020, 22; Duran ve Gölbey, 2022, 194; Çakıcıoğlu Oban, 2007, 346.

17 Duran ve Gölbey, 2022, 194.

18 Adana Vilayeti Salnamesi, 1879, 150-151.

19 Develi, 2001; Çetintahra ve Ünverdi, 2018, 53.

20 Yaktı, 2013, 277-278; Selvi Ünlü ve Göksu, 2018, 52.

21 Selvi Ünlü, 2007, 86.

22 Adıyeke ve Adıyeke, 2004, 77; Selvi Ünlü, 2007, 86; Dönmez, 2022, 934.

23 Yorulmaz, 2005, 72; Adıyeke ve Adıyeke, 2004.

24 Açıık Güneş, 2010, 13-14.

Levantenler köken olarak bağlı buldukları ülkelerin sosyal ve kültürel yapılarını muhafaza ederken hem Osmanlı toplumunun hem de kendi toplumlarındaki kültürel özellikleri harmanlayarak kendilerine özgü yeni bir değerler bütünü oluşturmuşlardır.²⁵ Öyle ki Levantenlerin Mersin'e yerleşmeleri toplumun birçok kesiminde siyasi ve ekonomik batılılaşma girişimlerini tetikleyerek toplumsal ve kültürel yaşam üzerinde önemli ölçüde etki göstermiştir. Bu etkileşim, başta batı tarzında inşa edilen saraylar ve köşklere, akabinde faytonları, ev eşyalarını, kıyafetleri, kısaca Batılı tarzda yaşantıyı beraberinde getirmiştir.²⁶ Levantenler, özellikle Islahat Fermanı'nın (1868) ardından tanımlanan haklar ile bölgede kalıcılıklarını sağlamış, devlet işlerinde ve ticari hayatta yönlendirici etkileri olmuştur.²⁷ Ayrıca kazandıkları mülk edinme hakkı ile levantenlerin, yaşadıkları bölgelerin sosyal yaşamlarında oynadıkları önemli rolün yanında, yerleşik hayata geçmelerine ve bağlantılı olarak yapı ve mimarlık alanında da etkili olmalarına neden olmuştur.²⁸ Bu etkilerin en yoğun olarak hissedildiği şehirlerden biri de levanten nüfusun en fazla olduğu kentlerden biri olan Mersin'dir. Kentte, Levantenler tarafından inşa edilmiş sivil, ticari ve dini yapıların bazıları farklı veya aynı işlevlerle günümüzde hala hizmet vermektedir.

Mersin'de Levanten Yapıları

Çoğunluğunun ticaretle uğraştığı bilinen, farklı iş alanlarında da faaliyet gösteren, özellikle Batı Anadolu'da yaşayan, farklı yaşam stilleriyle buldukları çevrenin sosyo-kültürel yapısına etkide bulunan Levantenler, yaşadıkları şehirlerin kıyı kesimleri boyunca mimari eserleriyle dikkat çekmektedir. Kentte zamanla kültürlerine ve sosyo-ekonomik yaşam tarzlarına uygun bir yerleşim oluşturmuşlardır.²⁹ Mimari ve sanatsal yaklaşımlarındaki farklılıkların en belirgin hissedildiği mimari yapı türleri sivil mimari örnekleridir. Bunun yanı sıra dini yapılar, hanlar ve ticarethaneler gibi çeşitli işlevlere sahip mimari eserleri de bulunmaktadır. Mersin kenti imar faaliyetlerinde, merkezde birçok yapının sahiplerinin levantenler olduğu söylenmektedir.³⁰

Levanten kültürünün neden olduğu en önemli değişimlerden biri kentin cazibe merkezlerinin, dikkat çeken odak noktalarının farklılaşmasına zemin hazırlamış olmasıdır. Özellikle Avrupa'dan gelen yabancı mimarlara yaptırılan şehir planlamalarında, Osmanlı'da var olan meydan geleneğinin bulunmadığı bir planlamanın ortaya çıktığı görülmektedir. Levantenler, kentlerde, dönemin farklı şehir planlama modeli olan "ızgara planı" uygulamıştır.³¹ Mersin'i, Ebniye Nizamnamelerine (Yapılar Tüzüğü) uygun³² ızgara

25 Çelik, 2016, 9.

26 Denel, 1982.

27 Çelik, 2016, 10.

28 Duran ve Gölbey, 2022, 197.

29 Demircan ve Ergül, 2020, 33; Duran ve Gölbey, 2022, 198.

30 Akyürek, 2011, 28, 45.

31 Açık Güneş, 2010, 18.

32 Tarık ve Ebniye Nizamnamesi, 1864, md. 12.

planlı ve düzenli sokaklarıyla, kesme taş duvarlı, Marsilya kiremitli çatıları bulunan gösterişli yapılarıyla Anadolu şehirlerinden farklı olarak yeniden yaratmışlardır.³³ Mersin Levantenlerinin en yoğun yerleşim yerlerinden olan günümüzdeki Frenk Mahallesi de benzer şehir özellikleri taşımaktadır (Görsel 1).



Görsel 1: 1990’lı yıllarda Frenk Mahallesi haritası ve görünümü (Hayrettin Ergun arşivi)

Levantenlerin kendi tasarım düşüncelerine göre inşa ettirdikleri yapılar Mersin bölgesinin yerel mimarisin yanında dikkat çekmektedir. Mersin’de Levantenlerin inşa ettiği yapılar malzeme ve işlev açısından birbirine benzer özelliklere sahip olsa da net bir üslup birliğinin olduğu söylenemez. Ancak genel olarak süslemeden uzak yalın bir cephe tasarımı görülmektedir (Görsel 2). Sursok Han, Nacar (Şaşı) Evi ve Victoria Briscal Evi günümüzde Levanten yapılarına örnektir.³⁴



Görsel 2: Sursok Han, Nacar (Şaşı) Evi (Yazarlar arşivi, 2022) ve Victoria Briscal Evi (Onur Nazlıaka Arşivi, 2010)

Birol Akkurt yaptığı çalışmada,³⁵ incelediği yapıların cephe düzenlemeleri için yapıların ilk bakışta farklı bir dile sahip olduğunu; ancak detaylar ele alındığında kendi

33 Açık Güneş, 2010, 1-12.

34 Açık Güneş, 2010, 43-56.

35 Birol Akkurt, 2004, 239.

içerisinde benzerlikler gösterdiğini belirtmektedir. Yapıların dış cephe kurgularında, kuleler, çıkmalar, sütunlu verandalar, vurgulu girişler, köşe taşı ve plater kullanımını gibi ortak tasarım öğeleri bulunmaktadır.

Mersin St. Antuan Latin Katolik (Katedral) Kilise Kompleksi

Mersin St. Antuan Latin Katolik Kilisesi, 19.yy. ilk yarısında artan göç nedeniyle nüfusu artmaya başlayan Mersin coğrafyası üzerinde, Mersin kenti henüz kurulmadan ve gelişmeden önce inşa edilen ilk yapılar arasındadır.³⁶ Mersin Uray Caddesi ve 118. Cadde (Eski Kapusen Caddesi) üzerinde bulunan ve Kapusenler (Kapusen Rahipleri) tarafından inşa edilen yapı kompleksi,³⁷ farklı kişiler tarafından yönetilmiş ve zamanla işlevsel ve mekânsal açıdan değişimlere uğramıştır. Kilise yapısının zamana bağlı uğradığı değişimlere ait çizelge Görsel 3'te verilmiştir.

1853	Fransız koruması altında kentte bir kilisenin yapılmasına karar verildi.
1854	Uray Caddesi'nden arazi alınarak iki katlı bir manastır binası inşa edildi.
1855	Sultan Abdülmecit fermanıyla kilisenin yapılmasına izin verilmiş, ancak 1892'ye kadar kilisenin inşası bekletilmiştir.
1859-1863	Peder Valerio kiliseyi yönetti.
1863-1885	Peder Luigi kiliseyi yönetti. 1874 yılında bir arazi satın alarak bir bölümünü Katolik mezarlığı olarak kullanmıştır. (Kiliseyi mezarlığa bağlamak için kullanılan yol, Kapusyen Caddesi)
1885-1907	Peder Basilio kiliseyi yönetti. 1887'de kız çocukları içinde bir okul açtı. 1891'de kilise inşaatının yapılması için padişah fermanı verildi. 1892 kilisenin temelleri atıldı. 1898'ye kadar süren inşaat, kilisenin yanına Padovalı Aziz Antuan adına çan kulesi yapıldı.
1923	Cumhuriyetin ilanı ile yapılan yeni düzenlemeler sonucu dini okullar kapatılmaya başlandı.
1924	Mersin Katolik Kilisesine bağlı olan kız ve erkek okulları kapatıldı.
1928	Kilise bahçesinin bir bölümü, erkek okul binası ve mezarlık devlet tarafından kamulaştırıldı.
1945	Kız okulu kamulaştırılarak yetimhaneye çevrildi.
1951	Kapusen rahipleri kilise lojmanı yetimhaneye eklendi.
1953	Kapusen rahipleri kilise lojmanı kamulaştırılarak, 5 Ocak İlkokuluna dönüştürüldü. (Eski 3 Ocak İlköğretim okulu)
1956	Kilise arazisinin bir bölümü (1350 m2) kamulaştırılarak Perşembe İlkokuluna dönüştürüldü.
1967	5 Ocak İlkokulunun genişletilmesi için kilise bahçesinin bir bölümüne el koydu.
1991	Kilise papanın isteği üzerine Katedrale dönüştürüldü.

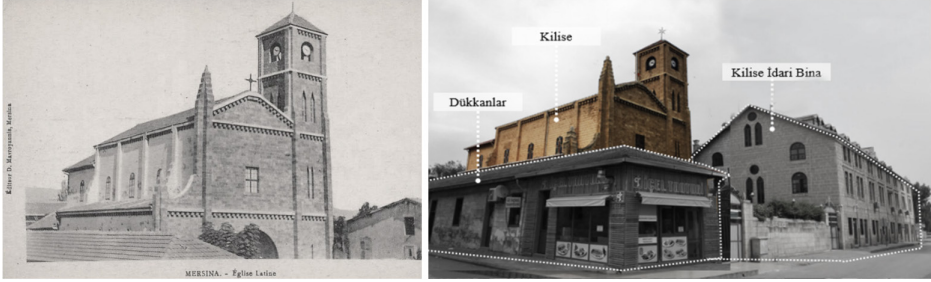
Görsel 3: Kilise yapısının zamana bağlı değişim ve gelişimi (Simonelli, 2005; Aydın, 2011; İpek, 2004 ve Tekin Banaz, 2020'den derlenmiştir.)

Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte Mersin de bulunan çoğu kilise, cemaatlerinin azalmasıyla işlevlerini kaybetmişlerdir. Ancak Mersin'in en önemli yapılarından biri

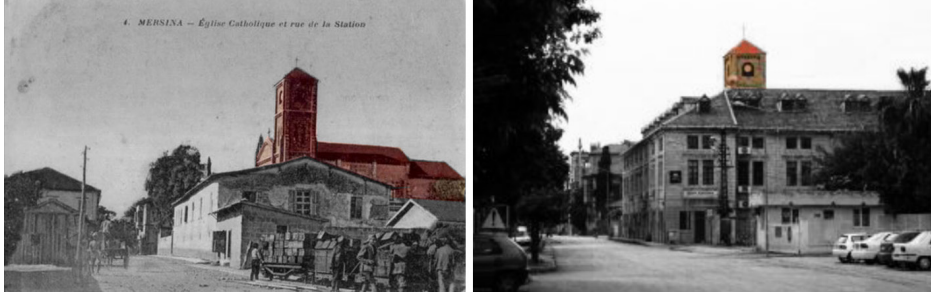
36 İpek, 2004, 11.

37 Artan, 2003.

olan St. Antuan Latin Katolik Kilisesi merkezi konumu ve kapladığı geniş alanıyla birlikte kentin bir kimlik ögesi haline gelmiş ve özgün işlevi ile kullanılmaya devam edilmiştir. Kilisenin bulunduğu arazi üzerindeki yapılar çeşitli ilaveler ve yıkımlarla dönüşüm geçirmiş ve süreç içinde birden fazla yapının bulunduğu bir kompleks halini almıştır.³⁸ Görsel 4 ve Görsel 5’te kilisenin geçmiş ve günümüze ait görselleri yer almaktadır. Kilisenin etrafında dükkanlar ve kilise idari binası sonradan yapılmış ve kilise kompleksine dahil edilmiştir.



Görsel 4: Kilisenin 1910’lu yıllara ait geçmiş ve 2022 yılına ait görselleri (D. Mavroyannis ve yazarların arşivinden düzenlenmiştir.)

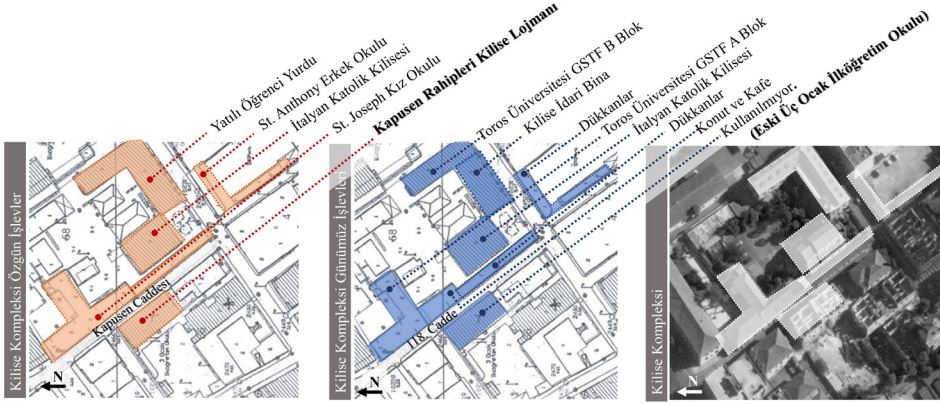


Görsel 5: Kilisenin 1910’lu yıllara ait geçmiş ve 2022 yılına ait görselleri (D. Mavroyannis ve yazarların 2022 arşivinden düzenlenmiştir.)

St. Antuan Latin Katolik Kilisesi 1921 yılı arşivlerinden yararlanılarak hazırlanan vaziyet planı incelendiğinde kilise kompleksinde, iki okul (St. Anthony Erkek Koleji - 1854, St. Joseph Kız Koleji - 1887), bir misafirhane, yatılı bir öğrenci yurdu, bir lojman ve bir kilise yapısı mevcuttu.³⁹ Ancak Cumhuriyetin ilanından sonra dini yapılara ilişkin yapılan düzenlemeler sonucu kilise arazisinin bir kısmı devlet kontrolüne alınarak çevredeki yapıların birçoğu mekansal ve yapısal açıdan değişime uğramış ve farklı işlevlerle kullanılmaya devam edilmiştir (Görsel 6).

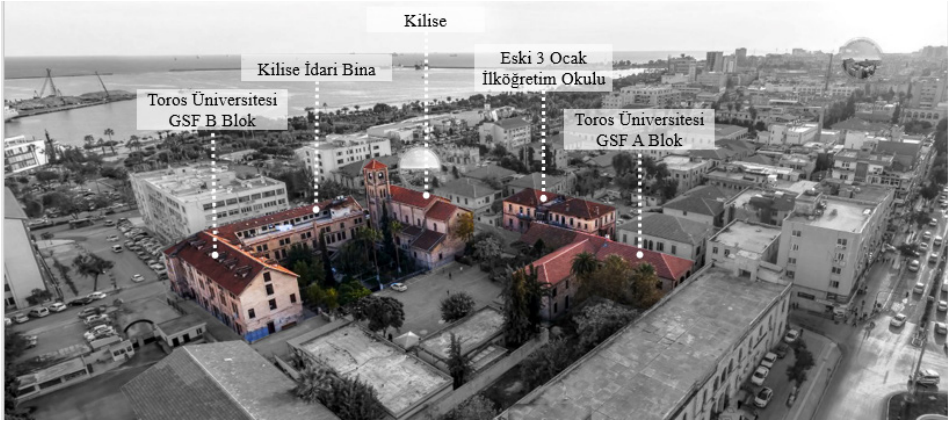
38 Çoruh, 2019, 95-98.

39 Tekin Banaz, 2020, 65.



Görsel 6: Kilise kompleksi yapıları, özgün ve günümüz işlevleri

Günümüzde kilise yapısı özgün işlevi ile kullanılırken kilise yapılarından Adana VBM'ye bağlı olan St. Joseph Kız Koleji (1887) yapısı Toros Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi tarafından kiralanarak kilise bahçesi ile eski kız kolejinin avlusu, öğrenci kampüsü olarak ortak kullanıma açılmıştır.⁴⁰ Kapusen rahipleri lojmanı olarak kullanılan yapı ise 2011 yılına kadar Üç Ocak İlköğretim okulu olarak kullanılmıştır. Günümüzde ise Toros Üniversitesi bünyesinde eğitim amaçlı kullanılmak üzere restorasyonu devam etmektedir (Görsel 7).



Görsel 7: Kilise ve kiliseye bağlı yapılar (Web kaynak 1)

40 Tekin Banaz, 2020, 67.

olarak kullanılmaya başlanmıştır. Cumhuriyet İlkokulu'nun 1928 yılında yeni binaya taşınmasıyla yapı Mersin Ortaokulu olarak kullanılmıştır. 1945 yılında ise Mersin Lisesi olarak işlevlendirilmiştir ve aynı yıllarda Sanat Enstitüsü işleviyle kullanıma açılmıştır. 1966 yılında yeniden Mersin Ortaokulu olarak işlevlendirilmiştir.⁴⁵ İlk kez 1997-1998 yıllarında uygulanmaya başlayan 8 yıllık kesintisiz zorunlu eğitim kararıyla⁴⁶ beraber 1 Temmuz 1998 yılında adı Mersin 3 Ocak İlköğretim Okulu olarak değiştirilmiştir.⁴⁷ 2011 yılında 3 Ocak İlköğretim Okulu'nun taşınmasıyla bina işlevsiz kalmıştır (Görsel 9).



Görsel 9: Eski 3 Ocak İlköğretim Okulu - Restorasyon öncesi (Adana VBM Arşivi, 2017) ve restorasyon sırasındaki görünümü (2022)

Yapı, 2019'da Adana Vakıflar Bölge Müdürlüğü tarafından Toros Üniversitesi'ne eğitim yapısı olarak kullanılması amacıyla kiralanmıştır ve kullanıma açılması için restorasyonu devam etmektedir. Yapının dönemler içerisinde sürekli yeniden işlevlendirilme süreçleri ele alındığında, yapının hazineye bağışlanma şartına bağlı olarak işlevsiz kaldığı dönemler haricinde devamlı olarak eğitim amaçlı kullanılmıştır (Görsel 10).

Mimari Özellikleri

Yapı, neoklasik dönemin mimari özelliklerini yansıtmaktadır. Dönem özellikleri olan simetrik görünüm, vurgulu pencereler, sade cephe düzenlemesi gibi tasarım kriterleri bu yapıda da görülmektedir. Yapının mimari özellikleri, plan, cephe düzenlemesi, malzeme ve teknik açılarından ele alınmıştır.

Plan

Okul, kuzeybatı-güneydoğu doğrultusunda, 31,15 x 13,27 m ölçülerindeki dik-dörtgen planlıdır. Bodrum kat, zemin kat ve birinci kat olmak üzere toplam 3 katlı ve avlulu bir yapıdır. Yapı ana girişi içerlek bir şekilde 118. Cadde kuzeydoğu cephesinden sağlanmaktadır. Ana giriş çift kanatlı kapı ile sağlanmaktadır. Kapı bir sahanlığa açıl-

45 Yıldız, 2021.

46 Çınar, Çizmeçi Yöreş ve Akdemir, 2007, 192.

47 Erim, 2014.

1905	Kilise tarafından rahibe lojmanları olarak kesme taş malzemeden inşa edilmiştir.
1922	Mersin’in Fransız işgalinden kurtulmasıyla okul olarak kullanılması şartıyla hazineye bağışlanmıştır.
1923	Cumhuriyet İlkokulu olarak kullanılmıştır.
1928	Cumhuriyet İlkokulunun yeni binaya taşınmasıyla Mersin Ortaokulu olarak açılmıştır.
1945	Mersin Lisesi olarak kullanılmaya başlanmasıyla Mersin Ortaokulu bu binadan taşınmıştır.
1945-1966	Sanat Enstitüsü olarak hizmet vermiş.
1966	Sanat Enstitüsü’nün (Endüstri Meslek Lisesi) yeni binasına taşınması ile 2. kez Mersin Ortaokulu olarak yeniden faaliyete girmiştir.
1998	Sekiz yıllık İlköğretim Kanunu’nun çıkmasıyla 1 Temmuz 1998’de ismi Mersin 3 Ocak İlköğretim Okulu olarak değiştirilmiştir.
2011	3 Ocak İlköğretim Okulu’nun yeni bir binaya taşınmasıyla işlevsiz kalmıştır.
2019-2022	Adana Vakıflar Bölge Müdürlüğü tarafından Toros Üniversitesi’ne eğitim yapısı olarak kiralanmış ve restorasyonu günümüzde devam etmektedir

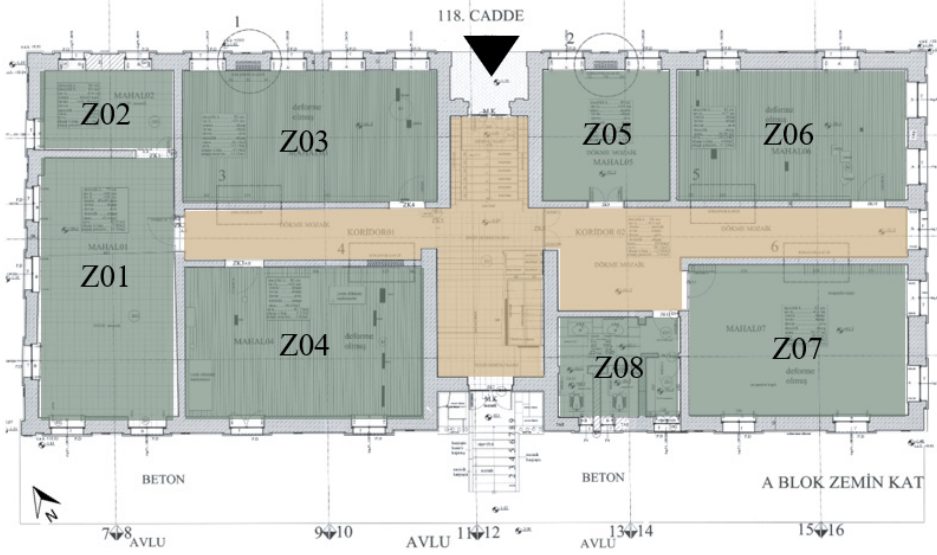
Görsel 10: Yapının zamana bağlı değişim ve dönüşümü

maktadır. Sahanlıktan 7 basamaklı bir merdiven ile zemin kat bina holüne ulaşılabilir. Ayrıca yapının güneybatı cephesinde bulunan avluya açılan ikinci bir kapısı daha bulunmaktadır. Avludan 9 basamaklı merdiven ile binaya giriş sağlanmaktadır. Yapı ana girişinin tam karşısında, yapının içinde, 24 basamaktan oluşan çift kollu ortada sahanlıklı bir merdiven ile birinci kata ulaşmaktadır (Görsel 11).



Görsel 11: Yapı ana giriş kapısı, avlu girişi ve çift kollu merdiven (2022)

Zemin kat: Yapı, giriş aksının kuzeybatı ve güneydoğu yönünde kapıyla erişimin sağlandığı 2 ana bölümden oluşmaktadır (Görsel 12). Kuzeybatı ana bölümünde kuzeybatı yönüne cephe veren 2 mekan (Z01 -Z02), giriş aksına yakın 2 mekan (Z03 - Z04), toplam 4 mekan bulunmaktadır (Görsel 13).



Görsel 12: Zemin Kat Planı (Adana VBM Arşivi'nden düzenlenmiştir.)



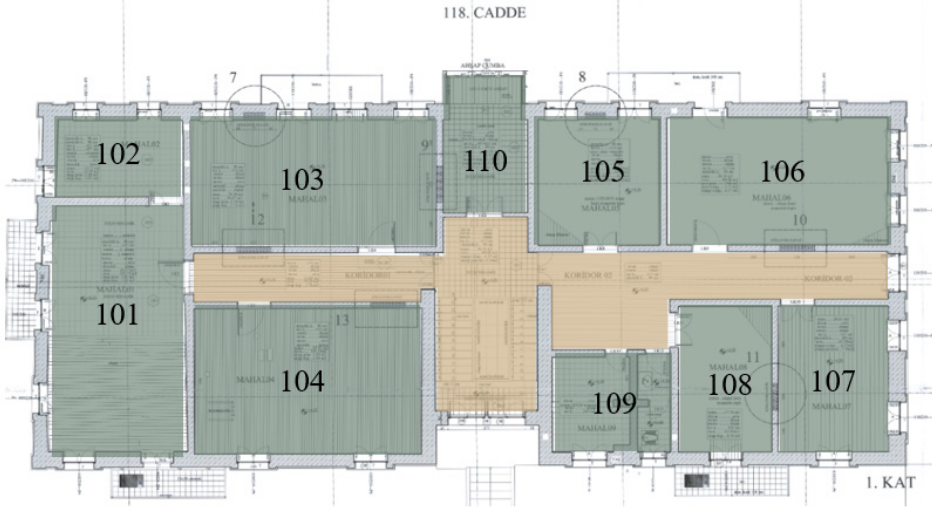
Görsel 13: Z01, Z02, Z03 ve Z04 mekanları günümüz görünümü (2022)

Z01 mekânında, 2 tanesi güneybatı yönüne, 3 tanesi kuzeybatı yönüne açılan toplam 5 pencere bulunmaktadır. Z02 mekânında ise kuzeydoğu cephesine açılan 2, Z03 mekânında, tamamı kuzeydoğu cephesine açılan toplam 5, Z04 mekânında ise güneybatı yönünde açılan 2 adet pencere yer almaktadır. Z02 mekânı Z01 mekânına açılırken; diğer mekanların tamamı koridora açılmaktadır. Koridorda herhangi bir pencere açıklığı bulunmamaktadır.

Güneydoğu yönündeki bölümde ise toplam 4 mahal bulunmaktadır ve bir tanesi ıslak hacim olarak kullanılmaktadır. Bu bölümdeki tüm mekanlar koridora açılmaktadır.

Z05 ve Z06 mekanlarının her ikisinde de, ikişer adet dikdörtgen biçimli pencereyle, Z07 mekanında 2 adet güneydoğu cephesine, 2 adet kuzeydoğu cephesine açılan toplam 4 adet pencere yer almaktadır. Islak hacim mekanı ise güneybatı yönüne açılan 2 adet 50x50cm, 2 adet ise 120x220cm ölçülerindeki pencereyle doğal olarak havalandırılıp aydınlatılmaktadır. Her 4 mekânın da açıldığı 175x1175 cm ölçülerindeki orta koridor ise kuzeybatı bölümdeki koridorun aksine dikdörtgen şeklindeki bir pencereye sahiptir.

Birinci kat: İç mekân planlaması açısından zemin kat ile neredeyse aynı olan bu katta temel fark, kapalı ve açık çıkımların bulunmasıdır (Görsel 14).



Görsel 14: Birinci Kat Planı (Adana VBM Arşivi’nden düzenlenmiştir.)

101 mekânında bir kapıyla ulaşılan kuzeybatı yönünde, bir kapıyla ulaşılan güneybatı yönünde birer adet toplam 2 balkon bulunmaktadır. 103 mekânında bir kapıyla ulaşılan bir balkon, 106 mekânında da bir kapının erişim sağladığı balkon bulunmaktadır. Ayrıca, toplam beş adet balkonun bulunduğu bu katta, ana girişin üzerine denk gelen bir adet cumba yer almaktadır.

Birinci kat: Bir tanesi ıslak hacim olmak üzere toplam 18 ayrı mekân ve iki koridordan oluşmaktadır. Kuzeybatı yönündeki koridorun dışındaki tüm mekanlarda pencere açıklığı bulunmaktadır. Mekanların tamamı kuzeybatı ve güneydoğu yönündeki iki koridorun etrafında sıralanmıştır. Zemin kattan bodrum kata inen merdiven tespit edilememiş olsa da merdiven boşluğu bulunmaktadır. Bodrum kat merdiveninin zamanla yıkıldığı düşünülmektedir (Görsel 15).



Görsel 15: Bodrum kat koridor ve merdiven açıklığı günümüz görünümü (2022)

Çatı: Kuzeybatı ve güneydoğu yönündeki ana hacimlerin çatıları kırma çatıdır. İki ana hacmin arasında kalan ana giriş ve avlu giriş aksının çatısı ise teras çatısı olarak inşa edilmiştir. Planda Z04-104 ve Z05-105 mekanlarına denk gelen ocakların bacaları çatı kotunu geçecek şekilde inşa edilmiştir (Görsel 16).



Görsel 16: Ana hacimler ve giriş aksı çatıları (Web Kaynak 1)

Güneybatı cephesi yapı avlu girişinin bulunduğu cephe. Bu cephede yapı zeminine 9 basamaklı bir merdivenle sahanlığa oradan çift kanatlı kapı yardımıyla yapı zemin kotuna ulaşılabilir. Avlu girişinin sol tarafında 4 adet, sağ tarafında 2 adet benzer ölçülerde dikdörtgen formlu toplam 6 pencere bulunmaktadır. Sağ tarafta ayrıca diğer 6 pencereye oranla daha küçük boyutlara sahip 2 adet dikdörtgen ve onların üstünde 1'er adet kare pencere de bulunmaktadır. Yapının birinci kat seviyesinde ise zemin kat seviyesindeki ile benzer şekillerde pencereler bulunmaktadır. Ancak zemin kat seviyesindeki 6 adet pencerenin 2 tanesi cephedeki her iki balkona giriş ve çıkışı sağlayan 2 adet dikdörtgen şekilli kapı formunu almıştır. Ayrıca yapı avlu girişinin tam üstünde katlar arası merdiven giriş aksının doğal aydınlatma ve havalandırılması için iki adet 4'er bölmeli dikdörtgen formlu pencere bulunmaktadır. Her iki kattaki balkon kapıları ve pencere söveleri çıkıntılıdır. Bodrum kat seviyesinde ise 8 adet dikdörtgen formlu pencere açıklığı bulunmaktadır. Bunlardan, 6 tanesi basık kemerli iken diğer ikisi ise kemersizdir.

Malzeme ve Teknik

Yapı, yığma taş duvar sistemiyle inşa edilmiştir. Duvarların dış yüzeyi kesme taş kaplanmıştır. İç mekân duvarları ise sıva ile kaplanmıştır.

Yapıda volta ve ahşap olmak üzere iki tür döşeme kullanımı görülmektedir. Volta döşeme çelik putrel ve dolu harman tuğla malzemelerinden oluşmakta olup döşeme kaplaması mekanlara göre mozaik veya karo olarak farklılık göstermektedir. (Görsel 19).



Görsel 19: Yapı içerisinde görülen döşeme örnekleri; ahşap döşeme, volta döşeme ve volta döşeme dolu harman tuğlası (2022)

Yapının giriş sahanlığı, zemin kat, avludan girişi sağlayan merdiven, zemin katta bulunan Z01 ve Z02 mekanları, ıslak hacimler, tüm koridor döşemeleri, bodrum katın tamamı ve balkonların zemini mozaiktir. Katlar arası bağlantıyı kuran merdiven mermer ile kaplanmıştır. Ayrıca bu merdivenin basamakları kademeli şekilde yerinde dökme tekniğiyle yapılmıştır. Z03, Z04, Z05, Z06 ve Z07 mekanlarının zeminleri ise ahşap olarak inşa edilmiştir. Birinci kat mekân döşemeleri malzeme ve teknik açıdan zemin kat mekân döşemeleri ile benzerlik göstermektedir (Görsel 20).



Görsel 20: Z01 ve koridor mozaik döşeme kaplaması, Z04 ahşap döşeme kaplaması ve ana katlar arası mermer basamaklı merdiven (2022)

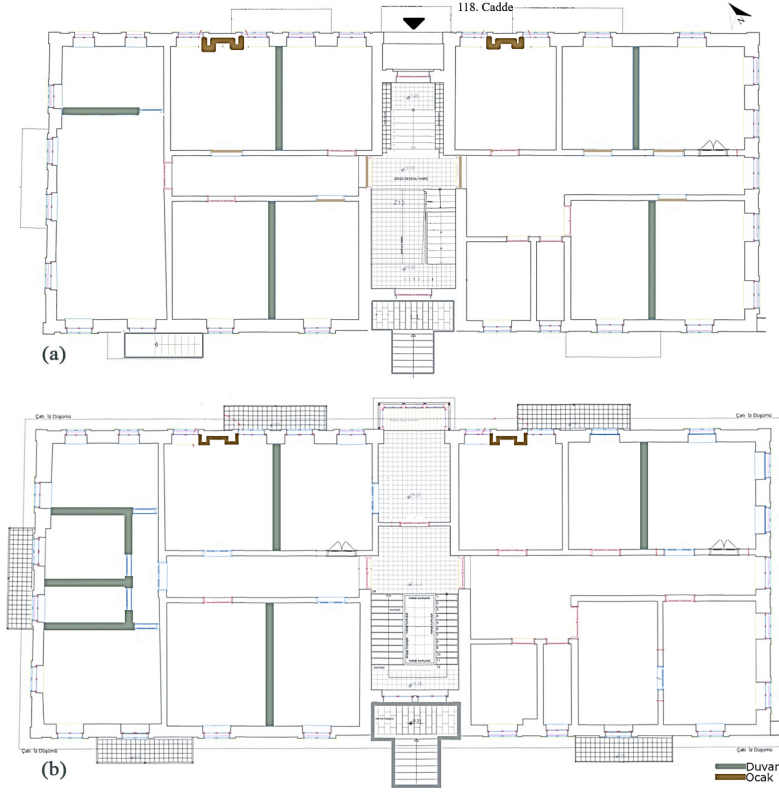
Restorasyon aşamasında olan yapının pencere ve kapı doğramaları sökülmüş durumdadır. İncelenen eski dönem belgelerinde zemin ve birinci kat iç mekân kapı ve pencerelerinin ahşap, bodrum kat pencereleri ve yapı ana girişlerinin ise metal doğrama ile imal edildiği saptanmıştır. Pencere korkulukları, avludan girişi sağlayan merdiven korkulukları, katlar arası merdiven ve balkon korkuluklarının malzemesi metaldir.

Değerlendirme

Levantenler özellikle deniz ticareti yapabilecekleri Osmanlı topraklarına yerleşmişlerdir ve kendi ihtiyaçlarına göre binalar inşa etmişlerdir. Bunların en önemlilerinden biri ise dini mekanlardır. Mersin St. Antuan Latin Katolik Kilisesi bu mekanlardan biridir. Kilise ihtiyaçlarına bağlı olarak zamanla bir kompleks haline dönüşmüştür. Bu kompleksin önemli yapılarından biri mevcut durumda eğitim yapısı olarak kullanılan lojman binasıdır (Görsel 21).

Eski Üç Ocak İlkokulu yapısının bugünkü kullanımı ile özgün lojman kullanımı arasındaki dönüşümler ele alındığında;

- Bina orta mekanına avlu ve 118. caddeden birer adet giriş kapısı bulunmaktadır. Ayrıca binanın güneybatı cephesine bakan köşe mekanına da doğrudan avludan giriş sağlanmaktadır. Binanın eğitim yapısı olarak yeniden işlevlendirilmesiyle sınıfa dönüştürülen bu mekâna avludan girişi sağlayan kapı kapatılmıştır.
- Lojman olarak kullanım sırasında mekanlar genellikle küçük bir alana sahiptir. Binanın eğitim yapısı olarak kullanımıyla bazı iç duvarlar kaldırılarak mekân sayısı azaltılmış ve mekanların alanları genişletilmiştir. Yapılan bu düzenlemeler sonucu bazı kapılar işlevsiz durumda kalmıştır. Birinci katta kuzeybatı cephesine bakan balkona aynı mekândan iki ayrı kapı bulunmaktadır ve bunlardan güneybatı yönündeki günümüzde kapalı halde tutularak işlevsiz durumdadır.
- İşlevsiz kapıların oluşumunun temel nedeni mekânsal değişimlerdir. Binanın



Görsel 21: Eski Üç Ocak İlkokulu lojman işlevindeki kat planları (a) Zemin kat, (b) Birinci kat (Adana VBM Arşivi'nden düzenlenmiştir.)

hem zemin hem de birinci katta kuzeydoğu cephesine bakan ikişer mekânda birer ocak bulunmaktadır. Binanın eğitim yapısı olarak kullanımı için yapılan restorasyon çalışmalarında bu ocaklar kapatılmıştır.

Özgün halinde lojman olarak kullanılan Eski Üç Ocak İlkokulu mimari özellikleri, yakın dönemlerde farklı topluluklar tarafından inşa edilen barınma işlevine sahip yapılar ile benzerlik gösterebilmektedir.

Yapının cephesinde kat silmeleri, cumba, balkon, çıkıntılı pencere söveleri, kesme taş kaplama, simetrik cephe kurgusu, çift kollu merdiven, kırma çatı ve çatı kaplama malzemesi gibi özellikler Mersin Evleri ve dönemin diğer eğitim yapıları⁴⁸ ile benzerlik göstermektedir.⁴⁹ Mersin evlerinde bulunan ahşap doğrama pencere, merdiven ve pencere korkuluklarının demirden yapılması gibi malzeme özelliklerinin bina ile benzer nitelikler taşıdığı söylenebilmektedir. Bunun yanı sıra bazı Mersin Evlerinde bulunan

48 Ergün ve Halifeoğlu, 2022, 138.

49 Yenişehirlioğlu ve Müderrisoğlu, 1995; Topbaş ve Arslan, 2022: 27; Topbaş, 2022, 19-20.

ve yapıda tespit edilen en önemli ortak özelliklerinden biri volta döşeme kullanımındır. Tüm bunlardan hareketle yapının malzeme ve teknik açısından Mersin evleriyle önemli derecede benzerlikler gösterdiği söylenebilir.

Levanten yapıları genel plan tipolojisinin temel elemanları; içerlek şeklindeki bir gösterişli ana giriş, bahçe girişi ve koridora açılan mekanlardır.⁵⁰ Bunun yanı sıra levanten yapıları genellikle bodrum+zemin+birinci kat olmak üzere toplam 3 kattan inşa edilmişlerdir.⁵¹ Yapıların görünüşleri incelendiğinde ise simetrik cephe düzenleri dikkat çekmektedir. Yapılarda kat silmelerinin bulunması, cumbaların tasarıma dahil edilmesi, balkon kullanımı, pencere söveleri ve ana girişin içerlek şeklinde ve anıtsal kapılardan sağlanması levantenlerin önemli tasarım müdahaleleridir.⁵² Bu doğrultuda Türkiye’nin farklı bölgesindeki Levanten yapıları incelenmiş ve aşağıda bu yapıların özellikleri ele alınarak Eski Üç Ocak İlkokulu ile arasında değerlendirmeler yapılmıştır (Tablo 1).

- Liman kenti olan Çanakkale’deki levanten yapıları ele alındığında, kordon boyunca önemli bir konumda yer alan Vitalis Konağı ve Whittall Konağı’nın keskin hatlara sahip planları ve simetrik cephe tasarımları görülmektedir.⁵³ Kabaca dikdörtgen prizması kütlelere sahip Çanakkale Levantenlerinin, cephe tasarımlarında katlar arası silmeler, kapı ve pencere gibi mimari unsurlar belirli bir simetrik düzende yerleştirilmiştir. Ana girişlerin içerlek şeklinde olduğu ve anıtsal kapılardan yapılara erişim sağlandığı görülmektedir. Eski Üç Ocak İlkokulu ile benzer özellikler taşıdığı açıkça görülebilmektedir.
- İzmir - Bornova’nın Levanten yapıları incelendiğinde, genel Levanten mimarisi özellikleri görülebilmektedir. Simetrik cephe düzenleri, kapı ve pencere konumlanmaları, içerlek şeklindeki giriş ve anıtsal kapılar, katlar arası silmeler ve dikdörtgen prizmasına yakın kütleler dikkat çekmektedir.⁵⁴ Bu özelliklere sahip Bornova Levantenleri ile Eski Üç Ocak İlkokulu benzer özellikler taşımaktadır.
- Köklü geçmişe sahip İzmir şehrinin farklı bölgelerinde Levanten yapıları ile karşılaşılabilir. İzmir Alsancak levanten yapıları incelendiğinde simetrik cephe düzeni, cumba kullanımı, pencere ve kapı düzenleri gibi genel levanten mimarisi özellikleri görülmektedir.⁵⁵ Cephede katlar arası silme yerine, kullanılan malzeme ile silme etkisi yaratılmıştır. Pencere ve kapı etrafında kullanılan söveler, cumbalar, dikdörtgen kütleler dikkate alındığında Eski Üç Ocak İlkokulu ile benzerlikler görülebilmektedir.
- İstanbul’daki levanten yapıları incelendiğinde, diğer kentlere oranla daha yüksek ve gösterişli yapıların inşa edildiğini söylemek mümkündür. Decugis Evi ve Vallury Evi’nin genel levanten evleri özelliklerine sahip olduğu ancak kat yük-

50 Dipburun, 2006, 149; Özkan, 2021; Çakıcıoğlu Oban, 2007, 337-356; Dündar, 2019, 312-313.

51 Akyüz, 1993, 92.

52 Kuyulu Ersoy, 2013, 170; Uçar ve Uçar, 2013, 143.

53 Dündar, 2019, 312.

54 Kuyulu Ersoy, 2013, 177.

55 Gazi ve Boduroğlu, 2015, 66.

Tablo 1. Eski Üç Ocak İlkokulu ile benzer özellikleri taşıyan, Türkiye'deki Levanten yapıları



seklilerinin daha fazla ve cephenin simetrik olmasına rağmen daha süslemeli olduğu söylenebilir. Yapılar, tek aileye ait çok katlı konut olarak dönemin ünlü Fransız Levanten mimarı Alexandre Vallauray tarafından tasarlanmıştır.⁵⁶ Yapıların sahip olduğu simetrik ve cumbalı cephe düzenleri, katlar arası silmeler ve pencere etrafı söveler Eski Üç Ocak İlkokulu ile de benzerlik göstermektedir.

- Türkiye'nin Avrupa'ya en yakın kenti olan Edirne'de, geçmişte birçok levanten yapısının olduğu ancak günümüzde çok azının geride kaldığı görülmektedir.⁵⁷ Bu durumun en büyük nedeninin ahşap yapıların yangından büyük hasar alması ve taş binaların da zamanla eskiyerek terk edilmesi sonucu yıkılmalarıdır. Benzer durum Hatay şehri için de geçerlidir. Levantenlerin 19.yüzyılda Hatay-İskenderun kentinde yaşadıkları ve burada imar-inşa faaliyetlerinde buldukları belirtilmektedir.⁵⁸ Ayrıca, Levantenlerin izlerine sıklıkla rastlanılan İzmir'de de harap halde ve kullanılamaz durumda olup yıkılma tehlikesiyle karşı karşıya kalan birçok tarihi Levanten yapısı bulunmaktadır. Bu yapılar harap halde olmasına rağmen tipik Levanten özellikleri olan ve Eski Üç Ocak İlkokulu ile benzerlik gösteren simetrik cephe düzeni, kat silmeleri, pencere söveleri, içerlek giriş kapısı gibi düzenlemeler hemen göze çarpmaktadır.⁵⁹

Yapılan incelemelere göre Eski Üç Ocak İlkokulu'nun levanten yapıları genel plan şemasına⁶⁰ benzerlik gösterdiği söylenebilir. Levanten yapıları arasındaki en önemli

56 Karagünlü, 2015, 46-50.

57 Lee, 2017.

58 Ürkmez, 2020, 1371.

59 Şaşmaz, 2012.

60 Akyüz, 1993, 232-245.

farkın, İstanbul gibi tarihte birçok kente ev sahipliği yapmış ve boğaz gibi önemli deniz ticaretinin olduğu şehirde Levantenlerin daha yüksek ve gösterişli yapılar tasarladıkları görülebilmektedir. Eski Üç Ocak İlkokulu genel plan şeması, koridorun sağ ve sol bölümlerine mekanların sıralanması ile oluşturulmuştur. Türkiye’deki farklı bölgelerde bulunan Levanten yapılarının da keskin plan hatlarına sahip olduğu görülmektedir. Özellikle Levantenlerin cephe tasarımı açısından birbirleriyle önemli ölçüde benzerlikler taşıdığı açıktır. Simetrik düzen, kat silmeleri, süslemeler, içerlek şeklindeki kapı ve cumbalar ilk bakışta göze çarpan ortak özellikler olmaktadır. Ayrıca, yapılarda ahşap doğrama pencere, merdiven ve pencere korkuluklarının demirden yapılması gibi malzeme özellikleri de benzerlik göstermektedir. Eski Üç Ocak İlkokulu’nda kullanılan malzemelerin de levanten yapılarıyla kısmen benzerlik gösterdiği söylenebilir.

Sonuç

Uygarlıkların sosyal ve kültürel birikimleri ile birlikte dönemin mimari anlayışının sembolü olan tarihi yapıların araştırılması, belgelenmesi ve korunması hem geçmişi anlamak ve hem de geleceğe ışık tutmak adına her toplumun üzerinde durması ve bilinçli olması gereken bir konudur. Çalışmada, Mersin’de levantenlerden oluşan kozmopolit yapının demografik ve sosyokültürel etkileriyle şekillenen ve bu etkinin mimariye yansımalarının en iyi örneklerinden biri olan Latin Katolik Kilise Kompleksi içerisindeki Eski 3 Ocak İlkokulu ele alınmıştır. Yapının 1905 yılında başlayıp günümüze kadar süren yolculuğu ve halen devam eden restorasyon çalışmalarında inşa evreleri ve mimari özellikleri hakkında ilgi çekici verilere ulaşılmıştır.

Türkiye’de levanten yapılarının en yoğun rastlandığı şehirler olan İstanbul, İzmir ve Çanakkale’deki yapılar ile karşılaştırıldığında Eski 3 Ocak İlkokulunun özellikle cephe düzeni, geniş anıtsal kapılar, katlar arası silmeler, kapı ve pencere düzenleri gibi unsurların diğer bölgelerdeki levanten yapılarının tipolojisi ile belirgin benzerlikler gösterdiği görülmüştür. Yapı, Barok ve Rokoko döneminin aşırı süslemeciliğinden arındırılarak neoklasik dönemin önemli bir özelliği olan sade cephe tasarımına sahiptir. Dönemin levanten yapılarının içerlek şeklinde ve anıtsal giriş kapısı önemli bir tasarım kriteri iken bu kriterin uygulanması mevcut yapıda da tespit edilmiştir. Bu noktadan hareketle Avrupa’dan gelen Levantenlerin Türkiye’nin farklı bölgelerinde olsa dahi kendi kültürel birikimleri ile ürettiği yapılarda benzer biçimlenmelerin olduğunun görülmesi çalışmada elde edilen sonuçlar arasında yer almaktadır.

Bu yapı, cephe tasarımı ve kullanılan malzeme açısından Mersin evleriyle de benzerlik göstermektedir. Bunun yanı sıra başta merdiven olmak üzere bazı mekanlarda volta döşeme kullanımı da buna örnek olarak verilebilir. Yapılan çalışma ile Latin Katolik Kilise Kompleksi ve özellikle Eski 3 Ocak İlkokuluna ilişkin elde edilen değerli bulgular, levanten yapılarına ilişkin literatürde önemli bir boşluğu kapatmıştır. Çalışmanın amaçlanan en önemli yararları arasında; bir bölgenin tarihi ve kültürel değerlerini tanımlayabilmek adına levanten yapılarının önemini vurgulamak ve literatürde bu konudaki eksikliğin giderilmesini sağlayarak araştırmacıların önünü açmak yer almaktadır.

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

- Açık Güneş, G. (2010). *Mersin Levanten binaları üzerine bir inceleme*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Çukurova Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, Adana.
- Adana Vilayet Salnamesi (1879). Adana: Adana Matbaa-i Vilayet.
- Adıyeke, N. A. & Adıyeke, N. (2004). *Modernleşmenin doğurduğu kent: Mersin*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ahunbay, Z. (2009). *Tarihi çevre koruma ve restorasyon*, İstanbul: Yem Yayınları.
- Akyürek, G. (2011). *Bilgiyi yeniden inşa etmek Tanzimat döneminde mimarlık, bilgi ve iktidar*, Ankara: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Akyüz, E (1993). *Traditional Housing Architecture in Izmir*. Izmir: Dokuz Eylül University, The Graduate School of Natural & Applied Science, Doctorate Degree Thesis.
- Artan, G. (2003). *Mersin tarihi kronolojisi*, İçel Sanat Kulübü Yayını, Mersin.
- Aydın, A. (2011). *19. yüzyıl Mersin Kiliseleri*, Pitura Yayınları, Mersin.
- Biröl Akkurt, H. (2004). *19. yüzyıl batılılaşma kesitinde Bornova ve Buca Levanten Köşkleri mekânsal kimliğinin irdelenmesi*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Bozkurt, İ. (2018). İşgal Yıllarında Mersin (1918-1922), *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 22(1), 407-435.
- Can, C. (1993). İstanbul'da 19. yy batılı ve Levanten mimarlarının yapı ve koruma sorunları, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Yıldız Teknik Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul
- Cengizöğlü, F. P. & Özyılmaz, H. (2016). İkincil konutların birincil konutlara uyarlanması: Mersin örneği, *Planlama Dergisi*, 26(3), 219-233.
- Çakıcıoğlu Oban, R. (2007). Levanten Kavramı ve Levantenler Üzerine Bir İnceleme, *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (22), 337-356.
- Çelik, M. (2016). *Buca Levanten konutlarında kültürel değerlerin sürekliliği*, (Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Çetintahra, G. E., & Ünverdi, N. K. (2018). Osmanlı'dan Günümüze İzmir Mahallelerinin Sosyo-Ekonomik Yapısının Mekâna Yansımaları, *Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(1), 39-55.
- Çınar, C., Çizmeci Yöreş, F. & Akdemir, Z. (2007). 8 yıllık temel eğitim okullarında müfredatın gerektirdiği mekân standartlarının İstanbul okulları üzerinden analizi, *Megaron*, 2(4), 188-203.
- Çoruh, S., (2019). *The Latin Catholic Church settlement in Mersin during the late Ottoman Period*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ortadoğu Teknik Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Demircan, B. & Ergül, E. (2020). *Antropolojik bir değerlendirme: İzmir Levanten topluluğu*, Mimarlık, Planlama ve Tasarım Alanında Teori ve Araştırmalar II (cilt 1). (Demirarslan, S. Ed.). Gece Kitaplığı, İstanbul.

- Denel, S. (1982). *Batılılaşma sürecinde İstanbul’da tasarım ve dış mekanlarda değişim ve nedenleri*, Ankara: Ortadoğu Teknik Üniversitesi Yayınları.
- Deniz, M. (2021). *Kentsel bellek bağlamında Tarsus Tarihi Ticaret Merkezi’nin değerlendirilmesi*, (Yüksek Lisans Tezi), Adana Alparslan Türkeş Bilim Ve Teknoloji Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, Adana.
- Develi, Ş. (2001). *Dünden bugüne Mersin*, Mersin: Mersin Ticaret ve Sanayi Odası Yay.
- Dipburun, E. (2006). *Conservation project of Latife Hanım House in Karşıyaka, İzmir*, (Yüksek Lisans Tezi) İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü/Fen Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Dönmez, B. (2022). Tamamlanmamış Bir Modernleşme Projesi Olarak Mersin, *Kent Akademisi*, 15(2), 897-408.
- Duran, P. & Gölbey, A. G. (2022). Kültürel miras farkındalığı bağlamında Levanten bahçelerinin değerlendirilmesi, *Yakın Mimarlık Dergisi*, 6(1), 192-211.
- Dündar, M. (2019). Çanakkale’de İki Levanten Evi: Vitalis Konağı ve Whittall Konağı, *Çanakkale Araştırmaları Türk Yılığ*, 17(26), 303-329.
- Elemana, H. (2019). Mersin Şehir Merkezinde Bulunan Tarihi Kamu Binalarının Giriş Cepheleri (1850-1955), *Journal of Universal History Studies*, 2(1), 19-48.
- Ener, K. (1996). Çukurova Kurtuluş Savaşı’nda Adana Cephesi. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Erdeha, K. (1975). *Mili Mücadelede Vilayetler ve Valiler*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ergün, Ş. & Halifeoğlu, F. M. (2022). Diyarbakır’da Öğretmen Yetiştiren Okulların Konumu ve Yapısal Özellikleri, *Sosyal Bilim İncelemeleri*, Ankara: Sonçağ Akademi, 132-143.
- Erim, M. (2014). Mersin Ortaokulu/Mustafa Erim’in Yazısı Available at: <https://www.mersinimecehaber.com/kultur/mersin-ortaokulumustafa-erimin-yazisi-h1208.html> (05.05.2022)
- Eroğlu Özdeniz, T. (2022). *Yaşam kalitesi parametrelerinin kullanıcıların konut tercihine etkisinin araştırılması: Mersin örneği*, (Yüksek Lisans Tezi) Uludağ Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, Bursa.
- Erten, E., Akavcı, S. S., & Arslan, T. (2000). Geleneksel Mersin evlerinin biçimsel özelliklerinin incelenmesi, *Çukurova Üniversitesi Mühendislik-Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 15(1-2), 163-178.
- Eskiyeentürk, E. (1998). *Mersin halkevi binasının tarihi süreç içerisinde izlenmesi ve günümüz kullanımı için öneri* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Çukurova Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, Adana.
- Gazi, A., & Boduroğlu, E. (2015). İşlev Değişikliğinin Tarihi Yapılar Üzerine Etkileri “Alsancak Levanten Evleri Örneği”, *Megaron*, 10(1), 57-69.
- Güler, S. (2020). *Kültürel mirasın hibrit mekânları: Camiye dönüştürülen kilise yapıları (Mersin ve Antalya)*, (Yüksek Lisans Tezi), Akdeniz Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, Antalya.

- Gündoğdu, E. (2014). *Mersin geleneksel konut mimarisinin ekolojik yönden incelenmesi*, (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Kültür Üniv., Fen Bilimleri Enst., İstanbul.
- İlter, E. (1989). Milli Mücadele’de ‘Doğu Lejyonu’ (Legion D’Orient)’nun Fransız İşgal Bölgesindeki Fonksiyonu, *Atatürk Yolu Dergisi*, (3), 419-436.
- İpek, Y. (2004). *Mersin Latin-İtalyan Katolik Kilisesi İnanç ve Uygulamaları*, (Yüksek Lisans Tezi), Erciyes Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.
- Karagünlü, N. (2015). *Pera Levanten Konut Mirası ve Yeniden İşlevlendirilmesi Üzerine Bir Değerlendirme*, (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kavas, Ö. (2020). *Mersin’de Erken Cumhuriyet Dönemi (1923-1950) köy okulları mimarisi*, (Yüksek Lisans Tezi), Akdeniz Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya.
- Kutlu, İ. & Eray, S. S. (2021). Mardin İdadi Mektebi’nin mekansal ve işlevsel değişimi üzerine bir değerlendirme, *Sanat Tarihi Dergisi*, 30(1), 285-303.
- Kuyulu Ersoy, İ. (2013). İzmir, Bornova’da Levantenlerin iki mirası: Davy evi ve De Cramer evi, *Sanat Tarihi Dergisi*, 22(1), 165-188.
- Lee, G. (2017). The Levantines of Edirne. Available at: <http://www.levantineheritage.com/levantines-of-edirne.html>. (17.05.2023)
- Naycı, N. (2005). *The restoration project of the old Agricultural Bank building in Mersin*, (Yüksek Lisans Tezi) Orta Doğu Teknik Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Orhan, Y., & Uçar, M. (2021). Tarsus’ta dokuma sanayinin tarihi gelişimi ve Çukurova sanayi işletmeleri, *TÜBA-KED Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi*, (23), 177-198.
- Ortaylı, İ. (1994). *Levantenler*, İstanbul: Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, 5.
- Özkan, S. (2021). *Osmanlı’da misyonerliğin mimariye yansımaları: Tanzimat sonrası merkezi Türkiye misyonu kapsamında misyoner ve gayrimüslim okulları*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Sakarya Üniversitesi/Sosyal Bilimler, Sakarya.
- Selvi Ünlü, T. (2007). *19. yüzyılda Mersin’in kentsel gelişimi*, (Yüksek Lisans Tezi), Mersin Üniversitesi/Sosyal Bilimler, Mersin.
- Selvi Ünlü, T. (2009). Bir İskeleden Liman Kentine Doğu Akdeniz’in Önemli Bir Limanı Olarak On Dokuzuncu Yüzyılın İkinci Yarısında Mersin’de Mekânsal Gelişim. *Planlama Dergisi*, (3-4), 5-26.
- Selvi Ünlü, T. & Göksü, E. (2018). Osmanlı’dan ulus-devlete Doğu Akdeniz liman kentlerinde mekâna müdahale ve kent kimliğindeki değişim-Mersin ve Volos örneği, *METU Journal of the Faculty of Architecture*, 35(1), 51-88.
- Simonelli, G. B. (2005). *Fransiskan Kapüsen Rahiplerinin Mersin’deki 150. Yılı: 1855-2005 (150th Anniversary of Franciscan Capuchin Priests in Mersin: 1855-2005)*, Latin Katolik Kilisesi, İstanbul.

- Şaşmaz, E. (2012). Tanınmış Ailesi Levanten Köşkü – Karantina – Konak Merkez. Available at: <https://erolsasmaz.com/?oku=2066>. (20.05.2023)
- Şevkan, P. (2019). *Mersin Tren Garı-Halkevi arasındaki tarihi kent dokusunda bulunan geç Osmanlı-erken cumhuriyet dönemi kamu yapılarının incelenmesi*, (Yüksek Lisans Tezi), Toros Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, Mersin.
- Tarik ve Ebniye Nizamnamesi, 1864.
- Tekin Banaz, H. (2020). *Tarihi yapıların eğitim yapısına dönüşümünün incelenmesi: Toros Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi örneği*, (Yüksek Lisans Tezi), Toros Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, Mersin.
- Topbaş, D. C., & Arslan, H. D. (2022). Geleneksel Mersin ve Tarsus evlerinin fraktal boyuta dayalı cephe değerlendirmesi, *GRID-Architecture Planning and Design Journal*, 5(1), 22-52.
- Topbaş, D. C. (2022). *Mekansal Dizim ve Fraktal Analiz Yöntemleriyle Mersin ve Tarsus Evlerinin Karşılaştırılması*, (Yüksek Lisans Tezi), Necmettin Erbakan Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Uçar, H., & Uçar, A. (2013). İzmir Kemeraltı geleneksel kent dokusunda konut tipleri ve cephe tipolojisi. *Sanat Tarihi Dergisi*, 22(2), 119-147.
- Ürkmez, N. (2020). İskenderun’da İki Levanten Aile: Belfante ve Catoni Aileleri. *Anavatana Katılışının 80. Yılında Hatay Uluslararası Sempozyumu*, Erdal Basım Yayın Dağıtım Ltd. Şti., Ankara.
- Web kaynak 1: Eski 3 Ocak İlkokulu VR Görüntüsü, Mersin Büyükşehir Belediyesi. Available at: https://vr.mersin.bel.tr/vr/index_Italyan-Katolik-Katedral-Kilisesi-0a5.html. (03.05.2022)
- Web kaynak 2: Tapu ve Kadastro Genel Müdürlüğü Parsel Sorgulama Uygulaması. Available at: <https://parselsorgu.tkgm.gov.tr/#ara/idari/127369/56/2/1650995818416>. (01.05.2022)
- Yaktı, Ö. (2013). Amerikan iç savaşı ve Adana: Pamuk tarımının Adana’nın modernleşme sürecine etkisi, *Atatürk Yolu Dergisi*, 14.
- Yenişehirlioğlu, F., & Müderrisoğlu, F. (1995). *Mersin evleri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Yıldız, A. (2021). *3 Ocak Ortaokulu Restorasyon Raporu*, Adana VBM arşivi.
- Yılmaz, S. Y. (2005). *Restoration project of a traditional house in Camișerif district 5227 str. no:14 Mersin*, (Yüksek Lisans Tez), Orta Doğu Teknik Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Yorulmaz, Ş. (2005), *Doğu Akdeniz’de bir cemaat serüveni: Liman kenti olma sürecinde Mersin’de gelişen Maruni taifesi*, Tarih İçinde Mersin Kolokyumu II, Mersin Üniversitesi Yayınları, (14), 68-95.
- Yumul, A. & Dikkaya, F. (2006). *Avrupalı mı Levanten mi?*, İstanbul: Bağlam Yayınları Serisi.

Hakem Değerlendirmesi: Çift “kör” hakem incelemesi.
ıkar atışması: Yazar çıkar atışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek aldığını beyan etmemiştir.

Peer-review: Double-blind peer-reviewed.
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 32, Sayı: 1, Nisan 2023 | *Volume: 32, Issue: 1, April 2023*

Sahibi (Owner): Ege niv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYN  Editörler (Editors): Dr. Ender ZBAY, Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY  Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. Semra DAŐLI, Doç. Dr. Lale DOğER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKIOğLU  İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ  Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR  Sekreteryaya - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretarait - Graphic Desing/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

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

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

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

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



IRMAK – ZONGULDAK DEMİRYOLU HATTI: KARABÜK (İSMETPAŞA) – ZONGULDAK ARASI DEMİRYOLU MİMARİ YAPILANMASI



IRMAK – ZONGULDAK RAILWAY LINE: ARCHITECTURAL STRUCTURING BETWEEN KARABÜK (İSMETPAŞA) AND ZONGULDAK

Gizem KALAY*

Ayşen Esra BÖLÜKBAŞI ERTÜRK**

ÖZ

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde demiryolu yapmak ulaşım yapılmış bir yatırımdan fazlasını ifade etmektedir. Yeni kurulmuş bağımsız bir devlet olan Türkiye Cumhuriyeti'nin Batı'ya bağlı kalmamak, bağımsız ve milli olmak gibi düşünce temellerini destekleyen en önemli unsurlardan biri demiryolları olmuştur. Bu sebeple Osmanlı Devleti'nden kalan, çok büyük bir kısmı yabancı devletlere imtiyazlar verilerek inşa edilmiş demiryolları, ulusallaştırılmaları amacıyla yabancılardan satın alınmış ve bunlara ek olarak genç Cumhuriyet'in ihtiyaçlarına cevap verecek yeni hatlar yapılmıştır. Bu dönemde inşa edilen demiryolu hatları ayrıca Erken Cumhuriyet Dönemi mimarisinin önemli örnekleri olan demiryolu yapılarını bulundurmaları sebebiyle de önemlidir. Söz konusu hatların inşasında tip projelerin sıklıkla kullanıldığı bilinmektedir. Bu projelerin kullanıldığı hatlardan biri de çalışma kapsamında ele alınan, 'Kömüre Giden Demiryolu' olarak anılan, 1927 yılında yapımına başlanarak 1935 yılında kullanıma açılan 391 kilometre uzunluğundaki Irmak – Filyos demiryolu hattıdır. Çalışma kapsamında hattın Karabük ve Zonguldak illeri için öneminden bahsedilmiş, Karabük – Zonguldak il sınırları içinde kalan 34 adet durak noktası incelenmiş ve bu duraklarda var olan istasyon yapıları tespit edilmiştir. Bu yapılardan İsmetpaşa, Karabük ve Çatalağzı istasyonlarına ait istasyon binalarının Irmak – Filyos ve Fevzipaşa – Diyarbakır demiryolu hatlarının inşası ihalesini alan Nydqvist – Holm adlı İsveç şirketi tarafından hazırlanmış III. Sınıf proje ile, Filyos, Çaycuma, Gökçebey, Kayadibi, Balıkısık, Eskipazar istasyonlarının ise IV. Sınıf proje ile inşa edilmiş oldukları sonucuna varılmıştır. Ayrıca hat üzerinde bulunan Cildikısık, Yeşilyenice, Saltukova ve Işıkveren istasyonlarının tip proje ile inşa edilmedikleri tespit edilmiştir. Erken Cumhuriyet Dönemi'nin mimari yaklaşımını yansıtan, bir bütünün parçaları olan bu yapıların belgelenecek literatüre kazandırılmaları ve demiryolu ulaşımının kullanım sıklığının azalması sebebiyle atıl duruma düşmelerinin önlenmesi gerekmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Sanayi Devrimi, Demiryolu, Erken Cumhuriyet Dönemi, Irmak – Filyos Hattı, İstasyon Binası*

* Mimar, Yüksek Lisans Öğrencisi, Karabük Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enst., Bina Bilgisi Anabilim Dalı. ♦ ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5410-832X> ♦ E-mail: gizemkly99@gmail.com

** Doç. Dr., Karabük Üniversitesi, Başak Cengiz Mimarlık Fak., Mimarlık Böl., Mimarlık Tarihi Ab.D. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9218-0728> ♦ E-mail: esrabolukbasi@karabuk.edu.tr

ABSTRACT

In the Early Republican Period, building a railway line is more than just an investment in transportation. One of the most important reasons supporting the ideological foundations of the newly established independent Republic of Turkey, such as not being dependent on the West, and being independent and national, has been the railways. For this reason, the railways remaining from the Ottoman Empire were purchased from foreigners in order to nationalize them, and in addition to these, new railways were built to meet the needs of the young republic. Before the Republic, 70% of the railways were in the east of Ankara – Konya direction; but with the newly built railways, the proportional distribution, 46% is in the west and 54% is in the east, which can be considered almost equal today, was obtained. The railway lines built in this period are also architecturally important because they contain railway structures, which are important examples of Early Republican Period architecture. Additionally, in this period, many different projects were designed by different foreign countries. Those projects were mainly classified as Class I, Class II, Class III, and Class IV. Those projects were used repeatedly all over the country. One of the railway lines built in the Early Republican Period and built with those classified projects is the Irmak - Filyos railway line, which is known as the “Railway to Coal”. The construction of the line started from Filyos in May 1927 and the 391-kilometer-long line began to be used in 1935. This railway line is important because it connects the hard coal in Zonguldak, transported only by sea before the railway, to Central Anatolia. Kardemir, Filyos Brick Factory, and ÇATES, which are coal-dependent industrial facilities, are also located on this railway line. Also Zonguldak - Karabük part of the railway is highly important for the city of Karabük. The railway station in Karabük enabled the establishment of the Kardemir Iron and Steel Factory, and the factory enabled Karabük to become a city by immigration.

Within the scope of the study, the importance of the line for Karabük and Zonguldak provinces was discussed, 34 stop points within the borders of Karabük - Zonguldak province were examined and the existing station structures at these stops were determined. Among these structures, the station buildings of İsmetpaşa, Karabük, and Çatalağzı stations were built by the Swedish company Nydqvist - Holm, which got the contract for the construction of the Irmak - Filyos railway line. In addition to that, Filyos, Çaycuma, Gökçeşey, Kayadibi, Balıkısık, and Eskipazar stations were built with Class IV. Also, it has been determined that Cildikısık, Yeşilyenice, Saltukova, and Işıkveren stations on the line were not built with those classified projects, they are unique. Reflecting the architectural approach of the Early Republican Period, these structures, which are parts of a whole, should be documented and added to the literature, and prevented from falling into an idle state due to the decrease in the frequency of the use of railway transportation.

Keywords: *Industrial Revolution, Railways, Early Republican Period, Irmak – Filyos Railway, Railway Structures*

Giriş

Erken Cumhuriyet Dönemi demiryolu politikasının ve dönemin ilerlemeci yaklaşımının önemli adımlarından biri olan Irmak – Zonguldak demiryolu hattının inşasına 1927 yılında Filyos'tan başlanmıştır¹. Filyos – Balıkısık arasındaki 71 kilometrelik kısım 1930, 102 kilometrelik Irmak – Çankırı kısmı 1931, Balıkısık – Eskipazar kısmı 1935, son olarak Çerkeş – Eskipazar kısmı ise yine 1935 yılında işletmeye açılmıştır. Sonuç olarak 1935 yılında Irmak – Filyos arasındaki demiryolu hattı 27 istasyonu, 1368 menfez ve köprüsü, 37 tüneli ile kullanılmaya başlanmıştır².

Bu demiryolu projesi, tarihleri boyunca gelişimleri kömüre ve sanayiye bağlı olmuş Karabük ile Zonguldak şehirleri için yüksek önem taşımaktadır. Zonguldak ili, Batı Karadeniz bölgesinde yer alan, 3310 km² yüzölçümüne sahip; Bartın, Karabük, Bolu ve Düzce illerine komşu olan, Karadeniz'e kıyısı olan bir ildir. İlçeleri Merkez, Alaplı, Çaycuma, Devrek, Gökçebey, Kilimli, Kozlu ve Ereğli olmak üzere sekiz yerleşimden oluşmaktadır³. Zonguldak ili tarihi boyunca kömüre bağlı olarak gelişmiştir. Zonguldak'ta kömürü 1829 yılında Kestaneci Köyü'nden Uzun Mehmet'in bulduğu kabul edilmektedir. Kömürün çıkarıldığı tarih olarak ise 1843 yılı kabul edilir⁴. 1848 yılında ise Ereğli-Amasra arasında taş kömürü bulunan yerler belirlenerek 'havza sınırları' tanımlanmıştır⁵. Kömür üretimi ve satışının artması ile şehrin nüfusu artmaya başlamıştır. Bu büyüme Zonguldak'ın 1 Haziran 1920'de ilçe, 1 Nisan 1924'te ise il olması ile sonuçlanmış, böylece Zonguldak, Cumhuriyet'in ilk ili olmuştur⁶. Karabük kenti ise sanayiye bağlı olarak kentleşmiştir. Karabük Demir Çelik Fabrikası, Cumhuriyet'in endüstrileşme ve sanayileşme adımlarının bir sonucu olarak 3 Nisan 1937 yılında Karabük'te kurulmuştur⁷. Demir Çelik Fabrikası'nın kurulması ile Karabük'ün nüfusu hızla artmaya başlamış, bunun sonucunda Karabük, 1953 yılında Zonguldak'a bağlı bir ilçe olmuştur⁸. Irmak – Filyos demiryolu hattının Karabük'ten geçmesi il için büyük öneme sahiptir. Karabük ili, istasyon çevresinde kurulmuş ve şekillenmiştir. 29 Kasım 1932 yılında ise Karabük istasyonuna ilk tren gelmiştir. Demiryolu Karabük Demir Çelik Fabrikası için de oldukça önemli olmuştur. 11 Mayıs 1939 tarihinde Karabük İstasyonu'na gelen demiryolunu fabrika içi ile bağlamak için üç kilometrelik demiryolu inşa edilmiştir⁹. Karabük, büyük oranda Demir Çelik Fabrikası'na çalışmak için gelen kişiler sayesinde özellikle çevre illerden aldığı göçler ile büyümüş, 6 Haziran 1995 tarihinde Çankırı'dan Ovacık

1 Zaman, 2006, 15; Batı Karadeniz Kalkınma Ajansı (BAKKA), 2017, 20; Kaya, 2018, 3.

2 As, 2006 118; Batı Karadeniz Kalkınma Ajansı (BAKKA), 2017, 28.

3 URL1

4 Apaydın, 2020, 3.

5 URL2

6 URL3

7 İnce, 2019, 539; Karabük Valiliği, 2015, 25.

8 Aydın, 2011, 496.

9 Sarıköse, 2020, 64.

ve Eskipazar ilçelerini, Zonguldak'tan ise Safranbolu, Eflani ve Yenice ilçelerini alarak Türkiye'nin 78. ili olmuştur¹⁰.

Günümüzde Zonguldak – Karabük arasında yaklaşık üç saat süren yolcu treni seferleri hala devam etmektedir. Ancak karayollarının gelişme göstermesi karayolu ulaşımını son yıllarda ön plana çıkarmıştır. Bu nedenle demiryolu hattı yolcu taşımacılığı açısından daha az kullanılabilir hale gelmiş ve hat üzerindeki bazı istasyonlarda trenin durmadan devam ettiği, bazılarında ise istasyon binalarının atıl vaziyette bulunduğu gözlemlenmiştir. Bu çalışmada Kömüre Giden Demiryolu'nun Zonguldak – Karabük kısmının Karabük ve Zonguldak şehirleri için öneminden bahsedilerek, bu illerin sınırları içinde kalan 34 durak noktası incelenmiş olup var olan mimari yapılanmalar analiz edilmiştir.

1. Demiryolunun Kısa Tarihi ve Erken Cumhuriyet Dönemi Demiryolu Politikası

1.1. Endüstri Devrimi ve Demiryolu

Günümüzün teknolojiye bağlı toplumunun temelleri sanılanın aksine Rönesans döneminde ya da Sanayi Devrimi yıllarında değil, Orta Çağ'da atılmıştır. Orta Çağ endüstri devrimi, Avrupa'daki ilk endüstriyel devrimdir. 10. ve 13. Yüzyıllar arasında Avrupa, çok sayıda teknolojik gelişmeye sahne olmuştur. Bu dönemde teknolojik gelişmeler ve buluşlar hâlihazırda kullanılan yöntemlerin uygulanmalarını kolaylaştırmış, buna ek olarak yeni enerji kaynaklarının bulunmasına yönelik çalışmalar başlamış ve el becerisi gerektiren işler artık makine ile yapılmaya başlanmıştır. Sonuç olarak bu dönemde genel yaşam kalitesinde bir iyileşme gözlemlenmiştir¹¹. Orta Çağ'da yaşanan bu dönem kapandıktan sonra insanlık tarihinde yaşanan en büyük kırılma noktalarından bir diğeri olarak tanımlayabileceğimiz Sanayi Devrimi, 18. Yüzyılda İngiltere'de başlamış ve ardından bütün dünyaya yayılmıştır¹². Endüstri Devrimi ile tezgâhlarda el emeğiyle uzun sürede üretilen ürünler artık seri üretim ile üretilmeye başlanmış, bu gelişme hammadde ihtiyacını doğurmuş, bunun sonucunda ise ucuz mal üretimi önemli olmuştur. Bu gelişmeler Batı'nın pazar ve hammadde arayışı, toplumsal sınıfların ortaya çıkması ve kadın işgücü, çocuk işgücü gibi kavramların hayata girmesiyle sonuçlanmıştır¹³. Dünyadaki bu değişime sebep olan en önemli icat buharlı makinedir. Buharlı makine, James Watt tarafından icat edilmiş ve Watt, 5 Ocak 1769 tarihinde buharlı makinenin ilk patentini almıştır¹⁴. 19. Yüzyılın ilk yarısından sonra ise buharlı makine, gemilerde ve trenlerde bugünkü modern anlamı ile kullanılmaya başlanmış¹⁵, buharlı lokomotif endüstrileşmenin en önemli sembolü ve aracı olmuştur¹⁶. Günümüzdeki modern şekli ile demiryolculuk Liverpool

10 URL4

11 Gimpel, 1976, 2 – 5.

12 Şahin, 2019, 2.

13 Adıgüzel & Yüksel, 2011, 70.

14 Carnegie, 2005, 55.

15 Engin, 1993, 2.

16 Torun, 2003, 192.

– Manchester hattı ile İngiltere’de başlamış, bu hat hem yolcu hem de yük taşıyan ilk demiryolu hattı olmuş,¹⁷ 1838’den sonra da demiryolu yapımı hız kazanmıştır. Sanayi devriminin sonlarında ise İngiltere’nin yaklaşık 10.000 km demiryolu olduğu bilinmektedir¹⁸. Avrupa’da toprakları olan ülkeler arasında ise Rusya, İtalya ve Osmanlı Devleti demiryolu serüvenine en son katılan ülkeler olmuşlardır. Rusya’da ilk demiryolu hattı 1848 yılında, İtalya’da 1839 yılında açılmış, Osmanlı Devleti’nde ise 1830’lu yıllarda başlayan teşebbüsler ancak 1850’lerden sonra sonuç vermiştir¹⁹. Ülkelerarası ulaşım sağlayan ilk demiryolu hattı ise 1843 yılında hizmete girerek Almanya’nın Köln kenti ile Belçika’nın Liege kentini bağlamıştır²⁰.

1.2. Osmanlı Devleti’nde Demiryolu

Avrupa’da sanayi devriminin yaşandığı dönemde Osmanlı Devleti’nde ekonomi sağlam bir şekilde yönetilemez olmuş, savaşlarda başarısızlıklar görülmeye başlanmış, toprak sisteminde düzensizlikler yaşanmış ve sonuç olarak devletin gücü zayıflayarak Avrupa ile rekabet gücü iyiden iyiye düşmüştür²¹. Osmanlı Devleti’nin Avrupa’da yaşanan devrimlere uyum sağlayamaması sonucu İngiltere ile 1838 yılında Balta Limanı antlaşması imzalanmış ve devlet, Avrupa ülkelerinin açık pazarı haline gelmiştir²². Bu geride kalmışlığın en önemli sebeplerinden biri ülkenin ihtiyaçlarını karşılayabilecek bir ulaşım ağının yokluğudur. Demiryolu eksikliği ekonomi alanı dışında ülke savunması konusunda da sıkıntılar yaratmış, isyan çıkan bölgelere gereken hızda ulaşılamamış ve bu da devlet otoritesinin sarsılması ile sonuçlanmıştır. Küçük çaplı çalışmalardan sonra demiryolu konusunda Osmanlı Devleti’nin ilk kapsamlı çalışmaları 1860 yılında Ali ve Fuat Paşa tarafından hazırlanmıştır. Fakat İstanbul’u Viyana ve Paris’e bağlayan bu proje maddi sıkıntılar ve eleman eksikliği sebebiyle hayata geçirilememiştir²³. Bunun sonucunda Osmanlı Devleti’nin demiryolu yapımını ve işletilmesini destekleyebilecek ekonomik yapıya sahip olmaması sebebiyle bu işler yabancı şirketlere bir imtiyaz olarak verilmiştir²⁴. Bu da Osmanlı Devleti’ndeki demiryollarının Osmanlı Devleti’nin çıkarlarına göre değil, emperyalist devletlerin siyasi, ekonomik ve askeri çıkarlarına göre inşa edilmesiyle sonuçlanmıştır²⁵.

Osmanlı Devleti’nde demiryolu çalışmalarına ilk yabancı teşebbüs İngilizler tarafından, İngiliz sömürgesi durumunda olan Hindistan’a ulaşımı kolaylaştırmak amacıyla yapılmıştır. Bu amaçla 1830’lu senelerde İngiliz Albay Chesney, İskenderun ve Birecik

17 Kolay, 2011, 15.

18 Başer, 2011, 188.

19 Onur, 1953, 6 – 7.

20 Engin, 1993, 4.

21 Erdem, 2016, 18.

22 Keleş, 2019, 380.

23 İ. Yıldırım, 2002, 313.

24 Karal, 1995, 175, 465.

25 İ. Yıldırım, 1996, 389; Haştemoğlu & Erkan, 2013, 166.

arasında bir hattın inşasını planlamış, ancak bu hat hayata geçirilememiştir. Hindistan yolunu kısaltma politikasından vazgeçmeyen İngiltere ise tekrar teşebbüs ederek İskenderiye – Kahire demiryolunu inşa etmek istemiş, bu kez başarılı olmuş ve Osmanlı topraklarında inşa edilen ilk demiryolu 1851 – 1856 yılları arasında inşa edilen İskenderiye – Kahire demiryolu hattı olmuştur²⁶. Bu demiryolu hattı İngilizlerin inşa ettiği son hat olmamış, sırasıyla Köstence - Çernovada (Boğazköy), İzmir – Aydın, İzmir – Kasaba ve Rusçuk – Varna hatları da Osmanlı topraklarında İngilizler tarafından inşa edilmiştir²⁷.

İngilizlere verilen imtiyazlar sonrası Osmanlı Devleti kendi çalışmaları ile demiryolu inşasını denemiştir. Bu sekiz yıllık dönemin en önemli iki demiryolu Anadolu – Bağdat ve Rumeli demiryollarıdır²⁸. Osmanlı Devleti'nin inşa ettiği ilk büyük hat olan Rumeli Demiryolları'nın inşası için imtiyazlar Baron Hirsh adında bir Yahudi vatandaşa verilmiştir. İnşaat 4 Haziran 1870 tarihinde başlamış, ancak Baron Hirsh, bu imtiyazları suistimal ederek devleti borca sokmuş, projede aksaklıklar yaşanmıştır. Baron Hirsh'in 1889 yılında hisselerinin büyük bölümünü Almanlara satması sonucu demiryolu planlandığı şekli ile inşa edilememiş ve Rumeli Demiryolu, 1875 yılına kadar parça parça hizmete açılmıştır²⁹. Yabancılar ile edinilen bu tür olumsuz tecrübeler sonucu Osmanlı, tamamen kendi imkanları ile demiryolu inşasını denemiş, 1871 yılında Haydarpaşa – İzmit hattının inşasına başlanmış ve bu hat 1873 yılında tamamlanmıştır³⁰. 1867 yılında gündeme gelen Bursa – Mudanya hattı için çalışmalar ise ancak 1873 yılında başlamış, ancak 1875 yılında ekonomik kısıtlar sebebiyle hat yarım bırakılmıştır. 1891 yılında George Nagelmackers'a imtiyaz verilmesi ile hat, ancak 1892 yılında işletmeye açılmıştır³¹.

Hükümetin inşa çabalarının başarılı sonuç vermediği görülmüş, 1889 – 1898 yılları arasında yeniden yabancı şirketlere imtiyaz yoluna gidilmiştir. Bu dönemde imtiyazlar Osmanlı topraklarındaki emelleri en az görünen Almanlara sıklıkla verilmiş, ancak İngiliz ve Fransızlar da paylarını almışlardır. İngilizler İzmir – Aydın, İzmir - Kasaba hatlarının bir kısmını ve Mersin - Adana hattını, Fransızlar Dersaadet – Selanik hattını ve Suriye hatlarını (Yafa – Kudüs, Beyrut – Şam – Müzeyrib, Riyad – Halep, Trablusşam - Humus) inşa etmişler, ayrıca İngilizler tarafından inşa edilen İzmir – Kasaba hattını satın almışlardır³².

Almanlara ise 1888 yılında Anadolu Demiryollarının işletme ve inşa imtiyazı verilmiştir. Bu imtiyazdan sonra 1889'da Almanlar, Anadolu Demiryolu Şirketi'ni kurmuş, ilk iş olarak ise 1892'de İzmit – Ankara hattını inşa etmişlerdir³³. Bu başarılı

26 Engin, 2002, 464 - 465; Engin, 2008, 235.

27 Karal, 1995, 465 - 466; Eyüce, 1999, 24; Yazıcı, 2010, 9; Kolay, 2011, 237 – 238.

28 Onur, 1953, 16.

29 Karal, 1995, 467 - 468; Engin, 2002, 465.

30 Gülsoy, 1994, 23; Karal, 1995, 466.

31 Karal, 1995, 466; Yazıcı, 2010, 25 – 26.

32 Gülsoy, 1994, 21 – 22, 27; Karal, 1995, 465 - 468; Yazıcı, 2010, 14 – 18; Kolay, 2011, 113.

33 Gülsoy, 1994, 26; Karal, 1995, 466 - 467, S.Ö. Yıldırım, 2012, 72-73.

inşa sürecinden sonra Ankara – Kayseri ve Eskişehir – Konya hatlarının da imtiyazı alınmıştır. Almanlar Eskişehir – Konya hattının inşasına başlayarak 1896’da hattın inşası tamamlamış ancak Ankara – Kayseri hattı bu süreçte inşa edilmemiştir. 1890 – 1894 yılları arasında Selanik Manastır hattı, 1911 – 1913 yılları arasında Babaeski – Kırklareli hattı, 1903-1940 yılları arasında ise Konya’dan Bağdat’a kadar uzanan Bağdat Demiryolunun inşası yapılmıştır³⁴.

II. Abdülhamid’in rüyası olarak nitelendirilen ve diğer demiryollarından farklı olarak tamamen yerli işgücü ve kaynaklar ile inşa edilmesi planlanan Hicaz Demiryolunun inşası ise Almanlarla Bağdat Demiryolunun görüşmelerinin sürdüğü sıralarda gündeme gelmiştir. Hattın inşası ile ilgili 1864-1900 yılları arasında çok sayıda proje tasarısı söz konusu olsa da inşaata ancak 1900 yılında başlanmıştır. İnşaatı Müslüman mühendisler tarafından yapılan ve bağışlarla finanse edilen hat, Medine’ye kadar ulaşmış ve 1908’de açılmıştır³⁵.

Bu demiryolu hatları dışında Anadolu topraklarında yer alan ancak Osmanlı Devleti iradesi dışında inşa edilmiş olan Doğukapı – Akyaka – Kars – Sarıkamış – Erzurum demiryolu hattı ise Ruslar tarafından, Rusya demiryollarının bir parçası şeklinde inşa edilmiştir. Hat üç kısımda inşa edilmiş, birinci kısmı 1899, ikinci kısım 1913, üçüncü kısım ise 1918 yılında yapılmıştır. Bu hattın mimari yapılanması incelendiğinde de Anadolu’daki diğer demiryolu yapılarından ayrıştıkları, Çarlık Rusya döneminde Rusya’da inşa edilen yapılar ile benzerlik gösterdikleri görülmektedir³⁶.

Osmanlı Devleti’nde inşa edilmiş olan 8698 kilometrelik demiryolu ağının 4112 kilometrelik kısmı Türkiye Cumhuriyeti sınırları içerisinde kalmaktadır. Ancak bu kısmın da Milli Mücadele’ye yeterince katkısı olamamış, ülkedeki demiryollarının büyük bölümü Mondros Mütarekesi’nin 10. Ve 15. Maddelerine dayanan itilaf devletleri tarafından işgal edilmiştir³⁷. Heyeti Temsilîye’nin müdahaleleri ile işgalci birlikler kovulmuş, fakat elde kalan istasyonları işletecek yeterli sayıda Türk personel bulunamamıştır³⁸. Bunun sebebi Türk halkının demiryolu işletmelerinden bilinçli olarak uzak tutulmuş olmasıdır. Öyle ki Hicaz Demiryolu dışındaki hatlarda ödemeler Frank ile yapılmaktadır ve işletme dili de Fransızcadır³⁹. Ayrıca elde kalan hatlar sağlam da değildir, kalan 720 lokomotif ve 4500 yük vagonunun en az %25’lik kısmı tamir gerektirmektedir. Bu şartlarla eldeki imkânlar sadece 100 lokomotifi çalıştırmaya yetebilmiştir. Sonuç olarak Kurtuluş Savaşı’nda sadece Konya – Afyon ve Eskişehir – Ankara hatlarının belli bir kısmı kullanılabilmiştir⁴⁰.

34 Banguoğlu, 1937, 1056 - 1057; Kolay, 2011, 114; Yavuz, 2014; Alperen, 2018, 10.

35 Akşin, 1993, 169; Gülsoy, 1994, 29, Gülsoy & Ochsenwald, 1998, 441 – 445.

36 Yavuz & Tavukçu, 2012, 295; Yavuz & Tavukçu, Doğan 2014, 579; Yavuz & Tavukçu, 2014, 568-569.

37 Bu demiryollarının 3756 kilometrelik kısmı imtiyazlı devletler tarafından, 356 kilometresi ise Ruslar tarafından inşa edilmişti (İ. Yıldırım, 1996, 388; İ Yıldırım, 2002, 322).

38 Gürel, 1989, 13.

39 Gürel, 1989, 13; Avcı, 2014, 43.

40 Yılmaz, 1989, 109.

1.3. Erken Cumhuriyet Dönemi Demiryolu Politikası ve Irmak – Zonguldak Demiryolu Hattı

Türkiye Cumhuriyeti'nde demiryolu politikası, Osmanlı Devleti'nden farklı olarak Batı'nın etkisi altında değildir. Cumhuriyetin ilk yıllarında demiryolu hem ekonomik hayatı canlandıran hem de ulusal bilinci şekillendiren bir unsur olmuştur⁴¹. Millî Mücadele sonrası artık bağımsız bir devlet olan Türkiye Cumhuriyeti, emperyalist ülkelerin çıkarlarına hizmet eden değil, ülkenin gerçek ihtiyaçlarına karşılık veren bağımsız ve milli bir demiryolu politikasını benimsemiştir⁴². Bu politika kapsamında Cumhuriyet'in 15. Yılı olan 1938 yılına kadar 3387 kilometre demiryolu 42.515.486 TL ödenerek yabancıardan satın alınmış ve ulusallaştırılmış (Şek. 1), 3302 kilometre yeni demiryolu inşa edilmiştir (Şek. 2). 1938'den 1995'e kadar olan sürede toplam 1500 kilometre demiryolu inşa edildiği düşünülürse bu dönemdeki faaliyetlerin önemi daha iyi kavranacaktır⁴³.

Demiryolu hatları planlanırken ülkeyi her noktadan bağlaması amaçlanmıştır. Cumhuriyet Dönemi'nin ilk demiryolu hattı 1927 yılında tamamlanan 380 kilometre uzunluğundaki Ankara-Kayseri hattıdır⁴⁴. Erken Cumhuriyet Dönemi ile özdeşleşen demiryollarının ekonomik öneminin yanında, Türkiye Cumhuriyeti'nin inkılaplarını ülkenin her köşesine taşıyan yollar olarak simgesel statüleri de bulunur. 1930'ların ortalarında bu yaklaşımlar 'anayurdu dört baştan demir ağlarla örmek' gibi sloganlarla ifade edilmiş, genç Cumhuriyet'in yayınlarında yeni yapılan demiryolları ve modern garlar gururla gösterilmiştir⁴⁵.

Osmanlı Devleti döneminde inşa edilen istasyon binaları yabancı şirketler tarafından inşa edildikleri için mimari özellikleri bakımından sıklıkla aynı yıllarda Avrupa'da inşa edilen tren istasyonlarına benzemektedir. Yapıların inşasında çeşitli yabancı şirketler müdahil olduklarından Osmanlı Devleti'ndeki istasyon binaları için tek bir üsluptan bahsetmek pek mümkün değildir⁴⁶. Örneğin İzmir – Aydın demiryolu hattının bir ucunda bulunan dikkat çekici Alsancak garı Avrupa klasismini yansıtmakta, İstanbul'da boğazın iki kıyısında bulunan Sirkeci ve Haydarpaşa garları bile aynı yerde olmalarına rağmen bir kontrast sergilemekte, Alman mimar Jasmund tarafından tasarlanan Sirkeci İstasyonu ise sivri kemerler gibi oryantalist özellikleri ile İslam mimarisini yansıtmaktadır⁴⁷. Ruslar tarafından inşa edilen Doğukapı - Akyaka - Kars - Sarıkamış – Erzurum – Tercan demiryolu hattı üzerinde yer alan yapılar ise Anadolu ve Trakya'da inşa edilen diğer garlar ile işlev dışında hiçbir benzerlik göstermemekte, Rusya'da Çarlık Rusya'sı döneminde inşa edilen yapılarla benzeşmektedir⁴⁸.

41 Akbulut, 2016, 227.

42 İ. Yıldırım, 1996, 389; Yıldız, 2004, 201.

43 İ. Yıldırım, 1996, 396; Avcı, 2014, 49.

44 Sönmez & Selçuk, 2018, 87.

45 Bozdoğan, 2001, 137.

46 Demirarslan, 2014, 1639.

47 Girardelli, 2005, 143 – 144.

48 Yavuz, Tavukçu, & Doğan, 2014, 579.

Ancak 1930’larda, Erken Cumhuriyet döneminde inşa edilen istasyon binalarında Cumhuriyetin ana yaklaşımı olan yenilikçi ve ilerici anlayışın yansıtılması ve merkezi devletin taşralara kadar uzanmış olmasının vurgulanması amaçlanmış, bu doğrultuda istasyon binalarının belirgin biçimde modernist estetiğe sahip tasarımlar, modern imgeler olması istenmiştir. Bu istasyonlarda dikey ve yatay hacimlerle yapılan sade tasarımlarda modern mimarlığın çizgileri görülür⁴⁹. Bu yaklaşım ile inşa edilen istasyon yapılarına Sivas, Malatya (Gör. 1), Erzincan, Erzurum, Diyarbakır gibi kentlerdeki istasyonlar örnek verilebilir⁵⁰. 1923-1940 yılları arasında inşa edilen çok sayıda demiryolu hattı⁵¹ üzerinde bulunan yapılar, yukarıda bahsedilen Sivas, Malatya, Erzurum gibi modern estetikte inşa edilen garlar dışında sıklıkla tip projeler kullanılarak inşa edilmişlerdir⁵². Bu şekilde tip projeler kullanılarak inşa edilen istasyon yapılarının görüldüğü hatlardan biri de çalışma kapsamında ele alınan Irmak – Zonguldak demiryolu hattıdır (Şek. 3).

Bu dönemde Irmak – Zonguldak hattının gerekli görülmesinin sebebi Milli Mücadele yıllarında çekilen zorluklara dayanmaktadır. I. Dünya Savaşı ve Milli Mücadele dönemlerinde demiryollarının yetersizliği sonucu Zonguldak’ta bulunan kömürün yurdun iç kesimlerine taşınmasının tek yolunun gemiler olduğu, ancak bunun yeterli gelmediği, sonuç olarak ise lokomotiflerin odunla çalıştırılmak zorunda kaldığı bilinmektedir. Yaşanan bu tür zorluklar hattın önemini kanıtlamıştır⁵³. Ereğli’yi Ankara’ya bağlayacak bir hattın gerekliliği fikri ortaya atıldıktan sonra 1925 yılının ocak ayında TBMM’de yapılan görüşmelerde bir demiryolu yapılması planlanmıştır. Hat ile ilgili gerekli kanunlar TBMM’de çıkarıldıktan sonra güzergâhın belirlenmesi için arazi incelemelerine başlanmıştır. Bu incelemeler sonucu Ereğli’den direkt olarak ülke içine gidecek bir hattın ülke savunması açısından sorunlar oluşturabileceği düşünülmüştür. Bu sebeple güzergâh Irmak – Çankırı – Safranbolu üzerinden geçecek şekilde planlanmıştır. 25 Aralık 1925 yılında TBMM’de yayınlanan kanuna göre hat Irmak’tan başlayacak, Safranbolu yakınlarında iki kola ayrılacak, bir kol Söğütözü’ne diğer kol ise Filyos yakınlarından geçerek Ereğli’ye ulaşacaktır⁵⁴. Hattın inşası Nydqvist Holm şirketine verilmiş, ayrıca bu şirket ile Fevzipaşa – Diyarbakır hattının inşası için de anlaşılmıştır⁵⁵. Mustafa Kemal, 1937 yılında TBMM’de yaptığı konuşmada “*Türkiye’de devlet madenciliği, milli kalkınma çalışmaları ile yakından ilgili önemli konulardan biridir. (...) Ereğli Şirketini satın aldığımızı ve Ereğli kömür havzasında rasyonel bir üretim planının, günün sorunu olduğunu biliyorsunuz. Bunun tamamlanması çabuklaştırılarak, kömür üretimimiz kısa*

49 Bozdoğan, 2001, 137; Bozdoğan, 2011, 463 – 464.

50 Araz,1995, 307; Haştemoğlu & Erkan, 2013, 170.

51 Bu dönemde inşa edilen ana hatlar Ankara – Kayseri – Sivas, Erzurum – Sivas, Samsun – Sivas, Adana – Fevzipaşa – Diyarbakır, Sivas – Çetinkaya ve Zonguldak kömür hattı olarak da bilinen Irmak – Filyos hattıdır. (Türkiye Mühendislik Haberleri (TMH), 2006)

52 Kösebay Erkan, 2007, 120; S.Ö. Yıldırım, 2012; Kaya, 2018, 4; Ş. Sezginalp & P. Sezginalp, 2021, 38.

53 Gürel, 1989, 33, 101 - 105; As, 2006, 116 – 117.

54 Karabük Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü Arşivi

55 As, 2006, 117.

bir sürede en az bir misli artırılmalıdır."⁵⁶ sözleriyle kömürün ve kömürü Anadolu'ya taşıyacak bir demiryolu hattının önemini vurgulamıştır. Ayrıca "*Doğu ve güneydoğu Sivas, Diyarbakır gibi büyük yerleşim yerlerine varan hatlar, geçen yıl içinde Sivas - Malatya bağlantısı ile birbirine bağlanmıştır. Zonguldak'a varmış olan hat da bu zengin kömür bölgesini İç Anadolu'ya bağlamış bulunuyor.*"⁵⁷ sözleriyle de bu hattın Zonguldak'taki kömürü iç vatana bağlaması açısından önemli olduğu görülmektedir.

İnşa edilen demiryolu hattının yerel halk tarafından da coşkuyla ve heyecanla karşılanmış olduğu, halkın demiryolunun gelişini refaha ve medeniyete erişmek olarak değerlendirdiği 1937 yılında Zonguldak valisi tarafından çekilmiş bir telgraftan net bir şekilde anlaşılmaktadır (Gör. 2)⁵⁸.

2. Cumhuriyet Dönemi İstasyon Binaları ve Sınıflandırılması

1850-1950 yılları arasında inşa edilen istasyon binaları Alsancak, Sirkeci, Haydarpaşa gibi özel yapılar dışında büyük oranda ekonomik kaygılar sonucunda tip projeler ile inşa edilmişlerdir⁵⁹. Osmanlı Devleti'nde Alman, İngiliz ve Fransızlar tarafından çizilmiş çeşitli projeler dört başlık altında toplanarak I. Sınıf, II. Sınıf, III. Sınıf ve IV. Sınıf olarak gruplandırılmışlardır. Anadolu Demiryolu Şirketi tarafından 1889 yılında Anadolu Demiryolunun İzmit – Ankara arası için çizilmiş dört tip proje görülmektedir (Şek. 4)⁶⁰. Plan çizimlerinin üzerinde yazan yazılarda söz konusu projelerden I. Sınıf projenin Ankara ve Eskişehir, II. Sınıf projenin Adapazarı ve Bilecik⁶¹; III. Sınıf projenin Büyükderbent, Sapanca, Geyve, Akhisar, Mekece, Lefke, Vezirhan, Karaköy, İnönü, Beylikahır ve Beylikköprü, IV. Sınıf projenin ise Yunusemre, Bozüyük, Çukurhisar, Akpınar, Sarıköy, Biçer, Sazılar, Polatlı, Alpu ve Malıköy istasyonları (Gör. 3) için çizilmiş olduğu okunmaktadır⁶². Ancak söz konusu projelerin belgede yazan bu istasyonlar dışında da uygulandığı bilinmektedir⁶³.

56 TBMM, 1937

57 TBMM, 1937

58 T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi (BCA)

59 Araz, 1995, 305; Kösebay Erkan, 2007, 120; Sezginalp, 2020, 202.

60 Yavuz, 2014, 100; Kösebay Erkan, 2007; Sezginalp, 2020, 31. [Kösebay Erkan, 2007'de Anadolu Demiryolu hattı mimari mirası incelenirken bu dört sınıf alt başlıklara da ayrılarak ele alınmıştır. Bu alt başlıklar çalışma kapsamını aştığından detaylandırılmamıştır.]

61 Yavuz, 2014, 100'de Polatlı tren istasyonu da II. Sınıf proje ile inşa edilen istasyonlar arasında ele alınırken, Kösebay, 2017'de IV. Sınıf 2. Tip istasyon olarak ele alınmıştır. Söz konusu demiryolu hattı için çizilen plan şemasında da (Şekil.4) Polatlı ismi IV. Sınıf istasyon grubunda görülmektedir.

62 Yavuz, 2014,103 – 104'te Bozüyük istasyonu III. Sınıf proje ile inşa edilen istasyon binası olarak ele alınmıştır. Ayrıca İzmir – Ankara hattı üzerinde uygulanan III. Sınıf istasyonlar Tip A ve Tip B olarak iki kategoriye ayrılmış; Büyükderbent, Sapanca, Mekece, Osmaneli ve Vezirhan istasyonları A tipi; Karaköy, Bozüyük ve İnönü istasyonları B tipi olarak sınıflandırılmıştır. Kösebay Erkan, 2007, 382'de ise III. Sınıf istasyonlar 1a, 1b ve 2 olmak üzere üç gruba ayrılmış, 1a grubu Osmaneli, Mekece, Sapanca, Büyükderbent, 1b grubu Mithatpaşa, Geyve, Vezirhan, 2. Grup ise İnönü, Karaköy, Beylikova ve Beylikköprü istasyonları olarak sınıflandırılmıştır.

63 Kösebay Erkan, 2007, s. 128; Kösebay Erkan & Ahunbay 2008, 20 – 21.

19. Yüzyıl sonları ve 20. Yüzyılın ilk yıllarında demiryolu yapımı için çok sayıda yabancı şirkete imtiyaz verilmiş olduğu bilinmekte, bu farklı şirketlerin üretmiş ve kullanmış olduğu, yukarıda bahsi geçen dört sınıf projeye ek çok sayıda proje olduğu görülmektedir. Anadolu – Bağdat hattı için II. Ve III. Sınıf proje olarak isimlendirilen çizimler oluşturulmuş, Nydqvist-Holm şirketi tarafından çizilmiş II. Sınıf ve III. Sınıf projeler de kullanılmıştır⁶⁴. Çalışma kapsamında ele alınan istasyon binalarından büyük ölçekli ve konum olarak daha önemli yerlerde bulunanlar Nydqvist-Holm şirketi tarafından çizilen III. Sınıf plan tipine, daha küçük ölçekli istasyonlar ise Erken Cumhuriyet Döneminde kullanılan IV. Sınıf plan tipine sahiptir.

3. Zonguldak – İsmetpaşa İstasyonları Arasındaki Erken Cumhuriyet Dönemi İstasyon Yapıları

3.1. III. Sınıf Proje ile İnşa Edilmiş İstasyonlar (Çatalağzı, Karabük, İsmetpaşa)

Bu tip proje Nydqvist-Holm şirketi tarafından çizilmiştir (Çiz. 1). III. Tip proje ilk olarak Fevzipaşa istasyonunda⁶⁵, daha sonra ülkenin çeşitli yerlerinde (Kütahya – Balıkesir hattında Dursunbey istasyonu, Afyon – Karakuyu hattında Sandıklı istasyonu gibi) kullanılmıştır. Çalışma kapsamında ele alınan hat üzerinde Çatalağzı, Karabük ve İsmetpaşa olmak üzere üç adet istasyonda da söz konusu plan tipi uygulanmıştır. Bu istasyonlar IV. Sınıf istasyonlara göre ölçek olarak daha büyük ve cephe özellikleri olarak daha zengindir. III. Sınıf plan, önemli yerleşim yerleri yakınındaki istasyonlarda kullanılmıştır. Ele alınan hat üzerindeki önemli yerleşim yerlerinden biri Çatalağzı’dır.

Çatalağzı, Zonguldak’ta kömürün bulunmasına bağlı olarak gelişen bir yerleşim yeridir. Kömür bulunduktan sonra madenci ailelerinin yerleşim yeri olarak gelişmiştir. Daha sonra demiryolunun gelmesi ile lojmanlar yapılmış, bunlar Çatalağzı’nın ilk beton binaları olmuş, lojmanlara ülkenin dört bir yanından işçilerin gelip yerleşmesi ile de Çatalağzı’nın nüfusu artmıştır. Ayrıca 1946 yılında Çatalağzı’na büyük bir elektrik termik santrali yapılması uygun görülmüş, santralin üç ünitesi 1948 yılında faaliyete geçmiştir⁶⁶. Çatalağzı İstasyonu’nun önemli olma sebebi demiryolu hattının Çatalağzı – Ereğli ve Çatalağzı – Filyos – Irmak kısmının birleşme noktasında olmasıdır. Bu sebeple istasyon, Anadolu Demiryolu Şirketi tarafından çizilmiş III. Sınıf plan ile inşa edilmiş büyük

64 S.Ö. Yıldırım, 2012, 76 - 77; Yavuz, 2014, 146 - 162; Sezginalp, 2020, 129 - 155; Ş. Sezginalp & P. Sezginalp, 2021, 38. [Sezginalp, 2020’de 1850 – 1950 yılları arasında inşa edilen istasyon binalarını içeren bir katalog çalışması yapılmış, bu çalışmada projeler I., II., III. Ve IV. Sınıf; Anadolu – Bağdat hattı için II. Sınıf / Tip II, II. Sınıf Tip III, III. Sınıf Tip II; Nydqvist – Holm şirketi tarafından hazırlanan II. Ve III. Sınıf; CFOA Şirketi tarafından hazırlanan III. Sınıf projeler olarak gruplandırılmışlardır. Bu kategorizasyonun detayları çalışma kapsamını aştığından detaylı olarak anlatılmamıştır.]

65 Yavuz, 2014, 173 – 174’de bu tür proje ‘Kilikya bölgesindeki tren istasyonlarının gruplandırılması’ başlığı altında, III. Sınıf istasyon binaları ile birlikte incelenmiştir. Sezginalp, 2020, 135 - 155’te ise bu proje ‘Nydqvist – Holm Şirketi Tarafından Çizilmiş III. Sınıf Proje’ başlığı altında ele alınmaktadır.

66 URL9

bir komplekstir. İstasyon, içinde bir adet gar binası, iki adet lojman, bir adet yatakhane (misafirhane), ambar ve bir adet hamam bulundurur. Yapımı 1936 yılında tamamlanmıştır.

Günümüzde Karabük iline bağlı olan Safranbolu ilçesinin tarih boyunca önemli bir yerleşim yeri olarak kullanılmıştır. Bu sebeple Irmak – Filyos demiryolu hattı planlanırken, o dönemde yedi haneli bir köy olan Karabük önemli bir yerleşim yeri olmasa da Safranbolu’ya ulaşımı sağlayacak olan istasyon olduğundan önemli görülmüş olmalıdır. İstasyonun eski fotoğraflarında ‘Safranbolu Karabük istasyonu’ yazıyor olması bu düşünceyi doğrulamaktadır. Bu sebeple inşasında III. Tip proje tercih edilmiş ve istasyon, içinde gar binası, lojman binaları, koruma ve güvenlik şefliği binası içeren bir kompleks olarak planlanmıştır. Daha sonra 1930’lu yılların başında inşa edildiği düşünülen tren istasyonu burada 1937 yılında Kardemir Demir Çelik Fabrikası’nın kurulmasının sebeplerinden biri olmuştur. Bu gelişmelerden sonra Karabük istasyon ve fabrika çevresinde göç olarak büyümüş, Cumhuriyetin 78. İli olmuştur.

İsmetpaşa istasyonu civarında ise çok fazla köy bulunmaktadır. Bölgedeki köy halkından edinilen bilgiler ile Irmak – Zonguldak demiryolu hattı kullanıma açıldıktan sonra özellikle Karabük’ten köylere ulaşım için tren kullanıldığı, İsmetpaşa istasyonundan yürüyerek diğer köylere ulaşıldığı öğrenilmiştir. Bölgeye giden toplu taşıma aracı olmaması, başka bir ulaşım aracı bulma zorluğu, trenle ulaşımın ucuz ve kolay olması gibi sebeplerle bu demiryolu hattının ve İsmetpaşa istasyonunun sıklıkla kullanılmış olduğu bilinmektedir. Günümüzde yolcu treni güzergahının kısaltılmış olması sebebiyle artık İsmetpaşa istasyonuna yolcu treni gitmemekte, dolayısıyla istasyon binasının kullanım sıklığının azalmasıyla demiryolu yerleşkesi atıl duruma düşmektedir. Bölgede yapılan incelemede istasyon binasına ek olarak lojman yapıları, cer atölyesi, idari binalar gibi yapılar bulunduğu, bu yapıların mimari anlamda nitelikli yapılar oldukları görülmüştür. Ancak restorasyon geçiren istasyon binası dışında diğer nitelikli yapılar atıl durumda, çürümeye bırakılmış vaziyettedir.

Bu tip istasyon binası iki katlı ana bina ve bu binaya iki yanından bitişik tek katlı, ambar, makasçı odası ve mutfak mekanlarını barındıran iki kütlelen oluşmaktadır. Ana yapı bodrum, zemin ve birinci kattan ibarettir. Yapının ön cephesi tren raylarına bakmaktadır. Zemin katta iki adet büro ve tuvalet bulunur. Bu birimler bir hol ile birbirine bağlanmakta ve burada katlar arasında düşey sirkülasyonu sağlayan U şeklindeki bir merdiven yer almaktadır. Bu alanların bitişiğindeki bekleme odası hem önden hem arka taraftan giriş almaktadır. Kapılar ve pencereler zemin katta çift kanatlı, kemerli ve taş sövelidir.

Merdiven ile ulaşılan birinci kat gar şefine ait lojman olarak inşa edilmiştir. Merdiven ile çıkıldığında karşımıza çıkan dikdörtgen hol, banyo, tuvalet, mutfak ve iki adet oda arasında dolaşımı sağlamaktadır. Holden girilen, ön cepheye bakan ve plan çiziminde Oda 2 olarak isimlendirilmiş odadan mutfağa ve plan çiziminde Oda 3, Oda 4 olarak isimlendirilen iki odaya geçiş mevcuttur. Üst katta toplam dört oda, bir mutfak, bir banyo ve bir tuvalet bulunmakta ve odaların üçü tren raylarına bakmaktadır. Dolayısıyla birinci katın ön cephesinde görülen üç adet, kemersiz ve sövesiz dikdörtgen pencere bu

odalara aittir. Mutfak ve dördüncü oda ise arka cepheye bakmakta, bu mekanların da birer adet dikdörtgen penceresi bulunmaktadır. Ayrıca arka cephede birinci katta hole ait bir pencere yer alır. Yapının ambar cephesindeki iki küçük açıklık ise tuvalet ve banyoya aittir. Bu iki katlı ana binanın ön ve arka cephesinde sundurma bulunmakta, ön cephedeki sundurma birinci katın tamamını kaplarken arka cephedeki sadece arka cephede bulunan ve bekleme salonuna açılan çift kanatlı kapının üzerinde yer almaktadır. Yapının çatısı kırma çatıdır ve Marsilya kiremit ile örtülüdür.

Ana binada planda Büro 1 olarak gösterilen mekana bitişik tek katlı kareye yakın plana sahip olan yapı ambardır. Bu bölüme yapının tren raylarına bakan ön cephesinde yer alan kemerli, taş söveli, çift kanatlı bir kapı ile girilmekte ve yapının arka cephesinde bu kapı ile aynı doğrultuda, aynı özelliklerde bir kapı daha bulunmaktadır.

Ana binada planda gösterilen bekleme odasına bitişik makasçı odasına da yine çift kanatlı, kemerli ve taş söveli, ancak ambar yapısının kapısından daha dar bir kapı ile girilir. Makasçı odası ile arkasında yer alan mutfak birbiri bağlayan küçük bir hol dışarıdan, yapının yan cephesinden de giriş olarak mutfak ve makasçı odası arasındaki sirkülasyonu sağlar. Buradaki kapı yine tek kanatlı, kemerli ve taş sövelidir. Mutfakta kemerli, taş söveli bir pencere açıklığı da bulunmaktadır. Ambar ve makasçı odası kütleleri çatı özelliği olarak, bir taraftan ana binaya bitişikken diğer yönünde bir eğim gözlendiğinden kırma çatı izlenimi vermektedir ve Marsilya kiremit ile örtülüdür.

Yapı cephesi genel olarak incelendiğinde taş kaplama ile köşelerin vurgulandığı, pencere ve kapı açıklıklarının sivri kemerli ve yine taş kaplama ile vurgulanmış olduğu, zeminde subasman seviyesinde taş kaplama yapıldığı göze çarpmaktadır. Bu taş kaplamaya paralel, pencere ve kapıların kemer ayaklarının bittiği üzengi seviyesinde, ambar yapısı dışında yapının çevresinde dolanan ve kemerleri birbirine bağlayan bir taş kuşak dikkati çekmektedir. Özellikle zemin katta yer alan, ahşap doğramalı kapıların ve pencerelerin çitalar ile bölmelendirilmiş olması da yapıya özenli bir izlenim katmıştır. Yapı cephesindeki sivri kemerler, köşe vurguları, geniş çatı ve saçaklar I. Ulusal Mimarlık Dönemi tasarım yaklaşımlarını yansıtmakla birlikte, İsmetpaşa, Karabük ve Çatalağzı istasyonları dışında hat üzerinde yer alan diğer yapılarda bu kadar özenli bir yaklaşıma rastlanmamaktadır.

III. Sınıf proje ile inşa edilmiş olan Çatalağzı, Karabük ve İsmetpaşa istasyonlarının üçü de (Gör. 4) koruma altına alınmış yapılarıdır⁶⁷. Ancak bugünkü

67 T.C. Kültür Bakanlığı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Yüksek Kurulu'nun 660 numaralı ilke kararına göre tescillenen yapılar iki yapı grubuna ayrılarak değerlendirilmektedirler. 1. Grup Yapılar "toplumun maddi tarihini oluşturan kültür verileri içinde tarihsel, simgesel, anı ve estetik nitelikleriyle korunması zorunlu yapılar"dır. 2. Grup yapılar ise "Kent ve çevre kimliğine katkıda bulunan kültür varlığı niteliğindeki yöresel yaşam biçimini yansıtan yapılar"dır. (URL10, 2021) Çalışma alanındaki III. Sınıf proje ile inşa edilmiş yapıların hepsi Karabük Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu Müdürlüğü tarafından tescillenmiştir. Çatalağzı İstasyonuna ait gar binası, misafirhane, hamam ve lojman binaları 16.07.2011 tarihli 2456 numaralı karar ile koruma altına alınarak tren garı, yatakhane ve hamam binalarının koruma grubu bir, lojman binalarının grubu ise iki olarak belirlenmiştir. Karabük istasyonunun gar ve koruma güvenlik

durumları incelendiğinde yalnızca İsmetpaşa'nın orijinal plan düzenini koruduğu, Çatalağzı istasyonunda yapıya bitişik, içinde makasçı odasının bulunduğu kütlelin uzatılmış olduğu, Karabük istasyonunda ise hem ambar hem de makasçı odasının orijinal planın dışına çıkılarak büyütülmüş oldukları görülmektedir. Ayrıca bu istasyonlarda orijinal planda ön cephede yer alan ve sundurma olan kısmın günümüzde balkona çevrilmiş, yapının ön cephesinde yer alan üst kattaki üç pencereden ortadaki pencere balkona ulaşım sağlayan bir kapıya dönüştürülmüştür. Çatalağzı ve Karabük istasyonlarındaki sonradan eklenen kısımlar da dahil olmak üzere yapıların orijinalinde yer alan pencere ve kapı tasarımları bozulmamış, ancak İsmetpaşa istasyonunda zemin kattaki kapılara metal kaplamalar eklenmiştir. Yapıların hepsi büroya çevrilen üst kat dışında orijinal işlevi ile kullanılmakta, ancak İsmetpaşa istasyonuna yolcu treni gitmemektedir.

3.2. IV. Sınıf Proje İle İnşa Edilmiş İstasyonlar (Filyos, Çaycuma, Gökçebey, Kayadibi, Balıkısık, Eskipazar)

Anadolu Demiryolu Şirketi tarafından çizilmiş bu tip proje ülke genelinde çok sık uygulanmıştır (Çiz. 2). Çalışma kapsamında ele alınan hat üzerinde en sık görülen proje tipi de bu tip olmuştur.

Bu tip projede istasyon binası bodrum, zemin ve giriş kattan oluşan bir ana bina ile ona bitişik tek kat düzeyinde bir ambar yapısından oluşmaktadır. Yapının ön cephesi tren raylarını görmektedir. Zemin katta iki adet büro, bekleme odası, makasçı odası, mutfak, tuvalet ve bunları birbirine bağlayan dikdörtgen planlı bir hol yer almaktadır. Bekleme odası, ön cephedeki büro, makasçı odası ve hol dışarıdan giriş almaktadır. Mutfağa sadece makasçı odasından ulaşıldığı için makasçı odası ile mutfağın birbiri ile ilişkili olarak tasarlandığı düşünülmektedir. Bekleme odası ve ön cepheye bakan büro arasında bilet satışı için kullanılan bir pencere bulunmaktadır.

Lojman olarak kullanılan üst kata ulaşım ise dışarıdan bir merdiven ile sağlanır. Günümüzde bütün yapılarda lojmana girişin dışarıdan sağlandığı görülse de çizilen orijinal planlarda üst kata ulaşımın zemin kat holünde yer alan bir merdiven ile sağlandığı okunmaktadır. Lojman katına girildiğinde bir hol ile karşılaşılır. Holdeki kapılardan iki tanesi odalara, giriş kapısının karşısında yer alan kapı kapalı terasa, diğer kapı ise mutfağa açılmaktadır. Banyoya mutfaktan açılan bir kapı ile girilmekte, tuvalet ise giriş kapısının hemen yanında yer almaktadır. Ön cephede yer alan dört pencereden birbirine daha yakın duran üç tanesi kapalı terasa, diğer pencere ise odalardan birine aittir. İkinci odanın penceresi ambar cephesine açılmaktadır. Arka cephede giriş kapısının yanında yer alan iki küçük açıklık ise tuvalete ve ikinci odaya aittir.

Yapıya yan cephesinden bitişik tek katlı yapı ise ambardır. Ambarın ön ve arka cephesinde aynı eksen üzerinde çift kanatlı, kesme taş söveli kapılar bulunmaktadır. Yan cephesinde ise yan yana yer alan dört adet kare açıklık vardır. İki yapı da kırma çatılıdır ve Marsilya tipi kiremit kullanılmıştır.

şefliği binası 04.11.2009 tarihli ve 1494 sayılı kararı ile, İsmetpaşa istasyonu gar binası ise 05.04.2013 tarihli ve 816 sayılı kararı ile koruma altına alınmış ve hepsinin koruma grubu bir olarak belirlenmiştir.

IV. Sınıf plan ile inşa edilen istasyon yapılarının III. Sınıf istasyonlardan daha sade oldukları görülmektedir. III. Sınıf yapılarda pencere ve kapı kenarlarında bulunan kesme taş söveler ve kemerli kapı, pencereler gibi tarihselci dokunuşlar bu tür istasyonlarda görülmemektedir. Söz konusu istasyonlarda pencere kenarlarında ince, düz ve sade söveler kullanılmış, aynı malzeme ana binayı saran kat silmesi olarak da uygulanmıştır. Yapıdaki en özenli dokunuş ambarın ve ana binanın çift kanatlı kapılarındaki kesme taş sövelerdir. Mimari açıdan yalın olduğu söylenebilecek bu yapılar, Erken Cumhuriyet Dönemi'nin mimari yaklaşımlarını yansıtmakla birlikte bir bütünün parçası olmaları anlamında da önemlidirler. Çalışma alanında bu tür proje ile inşa edilen istasyonlar Filyos, Çaycuma, Gökçebeş, Kayadibi, Balıkısık, ve Eskipazar istasyonları olarak sıralanabilir (Gör. 5).

Söz konusu istasyonlardan Eskipazar istasyonu dışında hepsine yolcu treni uğramaktadır. Çizilen orijinal plana Filyos ve Çaycuma istasyonlarının ambar kısmında uyulmadığı ve bu bölümün orijinalinden büyük inşa edildiği görülmektedir. Yapıların tamamı tescillidir⁶⁸. Zamanla bazı yapıların pencere ve kapılarında değişiklikler yapılmıştır. Günümüzde lojman katına ulaşım yapıların arka cephelerinde sonradan inşa edilen bir merdiven ile sağlanmaktadır. Ancak orijinal planda zemin kattaki giriş holünde bir merdiven yer aldığı görülmekte, birinci kat arka cepesinde planlarda kapı olarak çizilen açıklığın da aslında bir pencere olduğu anlaşılmaktadır. Filyos istasyonu günümüzde halen bu şekilde bulunmakta, diğer istasyonlarda kapı olarak kullanılan açıklığın Filyos istasyonunda pencere olduğu görülmektedir. Çaycuma istasyonunda ise yan cephedeki üç pencereden kapalı terasa ait olanı iptal edilmiştir. Ayrıca yapının zemin katında yer alan ambar tarafındaki kapı girişine iki adet basamak, diğer kapı girişine ise L şeklinde bir rampa eklendiği, bu rampanın yapının orijinal planında kapı açıklığı yer alan yan cephesinden başlayarak bu kapının önünü kapattığı, kapının ise pencereye dönüştürülmüş olduğu görülmektedir.

Filyos ve Çaycuma istasyonlarının pencereleri beyaz pimapen, zemin kat kapıları beyaza boyanmış ahşap ve metal parmaklıklıdır. Yapıların eski fotoğraflarında orijinalinde bu şekilde olmadığı, pencerelerin ahşap doğramalı ve çitalar ile bölmelendirilmiş olduğu görülmektedir. Gökçebeş, Balıkısık ve Eskipazar istasyonlarında ise günümüzde de pencere doğramaları ahşaptır ve çitalar ile bölmelendirilmiştir. Kayadibi istasyonunda üst kat pencereleri ahşap paneller ile kapatılmış, Balıkısık istasyonunda ise zemin kat pencerelerine beyaz boyalı metal kepenkler eklenmiştir. Ayrıca Balıkısık istasyonunun zemin kat yan cephesinde bulunan kapının pencereye dönüştürüldüğü görülmüştür. III. Sınıf plan ile inşa edilen istasyonlarda görülen subasman seviyesinde taş kaplama, Balıkısık, Eskipazar, Filyos, Kayadibi, Gökçebeş istasyonlarında görülmekte, Çaycuma

68 Ele alınan bütün yapıların tescili Karabük Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu Müdürlüğü tarafından yapılmıştır. Filyos istasyon ve lojman binası 15.07.2011 tarihli 2437 numaralı karar ile, Çaycuma istasyon binası 16.07.2011 tarihli ve 2442 numaralı karar ile, Gökçebeş istasyon binası 16.07.2011 tarihli ve 2455 sayılı karar ile, Kayadibi istasyon binası 29.09.2021 tarihli ve 6978 sayılı karar ile, Balıkısık istasyonu 29.09.2021 tarihli ve 6977 sayılı karar ile, Eskipazar istasyonu ise 05.04.2013 tarihli ve 819 sayılı karar ile koruma altına alınmış ve hepsinin koruma grubu bir olarak belirlenmiştir.

istasyonunda ise bu kaplamaya rastlanmamaktadır. Bütün istasyonlarda zemin kattaki pencere ve kapılarda parmaklıklar vardır. Kapı kenarlarındaki kesme taş sövelerin Filyos ve Eskipazar istasyonlarında orijinal taş renginde, diğer istasyonlarda ise beyaz olduğu görülmektedir. Günümüzde pembe renge boyanmış olan Eskipazar istasyonu dışında hepsi sarı renklidir.

3.3. Tip Proje İle İnşa Edilmemiş İstasyonlar

3.3.1 Işıkveren İstasyonu

Işıkveren tren istasyonu Zonguldak il sınırları içinde bulunmaktadır (Gör. 6). Cumhuriyet Arşivleri'nde bulunan ve yeni inşa edilen bir istasyona yakınında elektrik santrali (Çatalağzı Termik Santrali) bulunması sebebiyle Işıkveren İstasyonu isminin verilmesi kararını gösteren 21 Şubat 1949 tarihli belgeden (Gör. 7) anlaşıldığı üzere yapı, demiryolu hattının inşasından yaklaşık 10 sene sonra inşa edilmiştir⁶⁹. Kaynaklarda Işıkveren, istasyon değil durak olarak geçmektedir. Muhtemelen demiryolu inşası sırasında durak olarak planlanmış, 1946 yılında inşaatına başlanan ve 1948 yılında açılan Çatalağzı Termik Santrali sebebiyle bu durağın önem kazanması ile istasyon binası inşa edilmiştir. Ancak termik santral 1991 yılında kapatılmış, bu sebeple muhtemelen durağın kullanım sıklığının azalmasıyla istasyon binası da kullanılmamaya başlanmıştır. Günümüzde tamamen kapatılmış ve içinde personel de bulunmayan yapı atıl durumda bulunmaktadır. Bu sebeple yapının içine girilememiş, plan organizasyonu incelenememiştir.

Yapı tip projeler ile inşa edilmemiştir ve III. ya da IV. sınıf projelerde bulunan ambar yapısı bu istasyonda bulunmamaktadır. Dikdörtgen planlı yapı iki katlıdır. Tren raylarını gören ön cephede alt katta iki kapı dört pencere, üst katta ise yine iki kapı ve dört pencere olduğu görülmektedir. İki pencere ve iki kapının üstünde uzanarak sundurma görevi yapan balkon, dört adet betonarme kolon ile taşınmaktadır. Yapının yan cephelerinde her katta ikişer pencere bulunur. Yola bakan arka cephesinde ise alt katta dört büyük pencere, iki küçük pencere açıklığı, bir kapı bulunduğu görülmektedir. Arka cephenin üst katında ise birbirine bağlanmayan iki balkon bulunmaktadır. Bu balkonlara açılan iki kapı, iki pencere ve iki de küçük pencere açıklığı vardır. İki balkonun ortasında ise sekiz adet küçük kare camdan oluşan bir süsleme bulunur. Yapının cephesi simetrik olarak tasarlanmıştır. Bütün cephelerde alt kattaki kapı ve pencereler metal kepenklerle kapatılmıştır. Yapının çatısı kırma çatıdır. Yapıda hiçbir bezeme, bir mimari akımı anımsatacak dokunuş görülmemektedir.

3.3.2 Saltukova İstasyonu

Saltukova Tren Garı, Zonguldak ili, Çaycuma ilçesi, Saltukova beldesinde bulunmaktadır (Gör. 8). Eski belgelerde 'Kokaksu' olarak da geçmektedir. TCDD fişlerine göre 1940 yılında inşa edilen bina, günümüzde koruma altındadır⁷⁰. Gar binasının içinde

69 Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA)

70 Gar binası ve ambar binası Karabük Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü'nün 16.07.2011 tarihli ve 2441 numaralı kararı ile koruma altına alınmıştır ve koruma grupları bir olarak belirlenmiştir.

yer aldığı büyük parselde ambar binası, bir adet market, lojman binaları ve tuvalet gibi binalar da yer alır. Saltukova Tren Garı tip proje ile yapılmamıştır, bu sebeple diğer gar binaları ile aynı değildir (Çiz. 3).

Yapının birbirinden bağımsız üç bölüm olarak planlandığı söylenebilir. Birinci bölüm idari mekanları ve bekleme salonunu, lojman olarak isimlendirilebilecek ikinci bölüm yaşam alanlarını, üçüncü bölüm ise depo ve tuvaleti içermektedir. Bu bölümlerin hepsinin girişleri ayrıdır ve bölümler arası geçiş içeriden sağlanamamaktadır. Birinci bölüme girişlerden biri tren raylarını gören ön cephede yer alan çift kanatlı ahşap kapı ile sağlanmakta, bu kapı kare planlı bir mekan olan bekleme salonuna açılmaktadır. Bu kapının hemen yanında yer alan bir adet, ahşap doğramalı çift kanatlı pencere de bekleme salonuna aittir. Ayrıca mekanın bir de arka cephede aynı tip bir adet penceresi bulunmaktadır. Yine ön cephede yer alan diğer çift kanatlı ahşap kapı ile ise bir hole girilmekte, bu holden üç adet idari amaçla kullanılan mekan olan bürolara ulaşılmaktadır. Bahsedilen ahşap kapının iki yanında yer alan pencereler bu bürolara aittir. Plan çiziminde Büro 1 olarak isimlendirilen odanın ön ve arka cepheye bakan birer adet penceresi, bir adet de bekleme salonuna açılan ve bilet satışı için kullanılan açıklığı vardır. Büro 2 ön cepheye, Büro 3 ise yan cepheye bakan bir adet pencereye sahiptir.

Yapının ikinci bölümü olan lojmana giriş ise arka cepheden sağlanmaktadır. Bu cephede yer alan kapı bir hole açılmakta, holden bir oda, mutfak ve tuvalet ulaşmaktadır. Odanın arka cepheye bakan bir penceresi vardır. Ayrıca tuvalet ve mutfağın da birer penceresi bulunmaktadır. Yapının üçüncü bölümü ise tuvalet ve depoyu içermektedir. Bu bölümün yan cepheden depoya ve tuvaletlere açılan iki ayrı girişi vardır. Yapının ön cephesindeki dairesel pencere de tuvaletlere aittir.

Binanın geniş saçaklı çatısı kırma çatıdır ve özgününden farklı bir malzeme ile kaplanmıştır. Yapının ön cephesinde beş adet betonarme sütunun taşıdığı bir sundurma göze çarpmaktadır ve zeminden yaklaşık bir metrelik kısmı beyaz, dekoratif tuğla ile kaplanmıştır. Cephesinde herhangi bir bezeme, bir mimari akımı anımsatacak dokunuş bulunmayan istasyon yapısı ambar binasına kıyasla daha yalındır. 1943 yılında inşa edilen ambar binası gar binasından yaklaşık beş metre uzaklıkta bulunur. Tek katlıdır ve bir platformun üzerine oturur. Binanın köşeleri kesme taş ile vurgulanmıştır. Ön ve arka cephede ikişer tane olmak üzere toplamda dört girişi vardır. Ahşap, çift kanatlı kapılar ile sağlanan girişler kesme taş söveli ve sövelerin üzeri kemerle vurgulanmıştır. Kemerlerin kilit taşının üzeri dikdörtgen bir kabartma vardır. Ön cephedeki ahşap kapılardan birinin tek kanata düşürüldüğü, diğer kanatın yerinin ise örülmüş ve boyanmış olduğu görülmektedir. Ön ve arka cephesinde beşer tane, yan cephelerinde ise birer tane olmak üzere toplam 12 tane, altı kare bölmeye ayrılmış, küçük dikdörtgen penceresi bulunur. Bu pencereler de sövelidir. Yapıyı subasman seviyesinde kesme taş kaplama dıştan çevrelemektedir. Beşik çatılı ve Marsilya tipi kiremit ile örtülüdür. Yapının kapı çevresindeki özenli dokunuşlar ve kapıların kemerli olması, yapı köşelerinin vurgulanması gibi özellikler ambar binasının istasyon binasından daha özenli yapılmış olduğunu düşündürmektedir. İstasyon ve ambar binasının farklı cephe özellikleri bu iki yapının farklı dönemlerde yapılmış olabileceğini düşündürmektedir.

3.3.3. Yeşilyenice İstasyonu

Yeşilyenice tren istasyonu tip proje ile inşa edilmeyen istasyonlardır (Çiz. 4). Yapı, IV. sınıf projelere benzer şekilde iki katlı betonarme bir ana bina ve ona bitişik tek katlı ambar yapısı olmak üzere iki yapıdan oluşur (Gör. 9).

Zemin ve birinci kattan oluşan istasyon binasının zemin katında ön cephede bekleme salonu, hareket memurluğu ofisi, gişe ve istasyon şef odası yer almaktadır. Bekleme salonundan sonradan mescit olarak düzenlenen birime geçilmektedir. Arka cephede ise yatakhane, mutfak ve tuvalet bir koridor ile birbirine bağlanmaktadır. Katlar arasında düşey sirkülasyonu sağlayan merdivenle ikinci kata çıkıldığında ise simetrik olarak düzenlenmiş ve lojman olarak kullanılan iki daire bulunmaktadır. Üç oda, tuvalet banyo ve mutfak olarak tasarlanan dairelerde odalardan ikisi ön cepheye, bir tanesi de yan ve arka cepheye bakmaktadır. Mutfakta tezgah, mutfak dolabı, banyoda ise duş kabini, klozet ve lavabonun yenilenmiş olduğu görülmüştür. Yerlerin de parke döşenmiş olması bu dairelerin kullanıma hazır olduklarını göstermektedir.

Yapının ön cephesinde iki pencere ve iki kapının üzerini örten sundurması vardır. Alt katta yer alan iki adet kapının çevresinin dekoratif beyaz tuğla ile kaplanmış olduğu, ayrıca aynı malzeme ile yapının zemin seviyesinden pencere denizliğine kadar kaplama yapıldığı görülmektedir. Bu kaplamalar III. Tip projede görülen kesme taş kaplamanın bir taklidi gibi görünmektedir. Pencerelerde ise söve bulunmamakla birlikte yalın, dikdörtgen, çift kanatlı pimapen oldukları izlenmektedir. Ambar yapısı birbiri içerisinden geçiş sağlanan iki bölümlü olarak tasarlanmıştır. Ana binada görülen tuğla kaplama dokunuşu ambar yapısında da bulunmaktadır. Ambarın çatısı düzdür ve metal korkuluklarla çevrilmiştir, bu sebeple teras olarak kullanıldığı düşünülmektedir.

3.3.4 Cildikısık İstasyonu

Cildikısık tren istasyonu, Karabük ili Yenice ilçesi Çukurca köyünde bulunmaktadır (Gör. 10). İstasyona yolcu treni gitmemesi ve istasyon binasına ihtiyacın azalması sebepleriyle yapı, atıl durumda bulunmaktadır ve içine girilememiştir. Ancak tescil fişlerinden yapıda idari bölümler ve lojman kısmı olduğu ve yapının yan cephesinden lojmana giriş bulunduğu okunmaktadır⁷¹. Tip projeler ile inşa edilmeyen yapı, iki katlı ve dikdörtgen planlıdır. Yapının tren raylarını gören ön cephesinde zemin ile birinci kat arasında saçak göze çarpmakta, saçığın altında sekiz adet dikdörtgen, yapıya bitişik plaster görülmekte ve saçığın altında iki adet giriş kapısı ile dört adet pencere yer almaktadır. Üst katta ön ve arka cephede birbirine eş, çift kanatlı, dokuz adet pencere vardır. Günümüzde alt kattaki bütün kapı ve pencereler metal kepenkler ile kapatılmıştır. Yapı kırma çatılıdır. Cephe özellikleri incelendiğinde tip projelerde görülen kemerli pencereler, köşelerin vurgulanması, kesme taş söveler, kat silmesi gibi özelliklerin hiçbiri görülmemekte, yalın bir cephe özelliği göstermektedir.

Tren güzergâhı üzerinde istasyon şefflikleri, gar müdürlükleri, bilet gişeleri

71 Yapı, Karabük Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü'nün 29.09.2021 tarihli ve 6976 sayılı kararı ile koruma altına alınmış ve koruma grubu bir olarak belirlenmiştir.

ve görevli elemanların bulunduğu noktalara istasyon, bu tesislerin bulunmadığı ancak trenin yolcu indirmek/bindirmek için durduğu yerler ise durak olarak adlandırılır⁷². Irmak – Zonguldak demiryolu hattının bu çalışma kapsamına giren Karabük – Zonguldak il sınırları içinde kalan kısmına bakıldığında ise 19 adet durak ve 15 adet istasyon bulunduğu görülmüştür. Bu istasyonlardaki yapılardan 11 tanesi tescillenmiş, beş tanesi tip proje ile inşa edilmemiş, üç tanesi III. sınıf proje ile, altı tanesi ise IV. Sınıf proje ile inşa edilmiştir (Şek. 5).

Değerlendirme ve Sonuç

Milli mücadele döneminde benimsenmeye başlanan ve Erken Cumhuriyet Dönemi'nde güçlü bir biçimde yürütülen bağımsız devlet politikası, her alanda olduğu gibi ulaşım alanında da benimsenmiştir. Bunun yansımaları 1925 – 1940 yılları arasında yürütülen demiryolu politikası incelendiğinde net bir şekilde görülebilir. Bu yıllar arasında demiryolu politikasını bağımsızlaştırmak ve ülkenin her köşesine ulaştırmak için büyük çaba sarf edilmiştir. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde yabancıların politikalarına değil ülke ihtiyaçlarına hizmet edecek ve ülkenin her yerine eşit şekilde uzanabilecek demiryolu hatları planlanarak inşa edilmiştir. Irmak – Filyos demiryolu hattı bu hatlardan biridir. Hattın inşasına 1927 yılında başlanmış, parça parça tamamlanarak 1935 yılında kullanıma açılmıştır. Gelişimi kömür ile yakından ilgili olan Karabük ve Zonguldak şehirleri için bu demiryolu büyük önem taşımıştır.

Günümüzde Karabük – Zonguldak arasında hala devam eden yolcu treni seferleri yaklaşık üç saat sürmekte ve iki nokta arasında 31 adet durak noktası bulunmaktadır. Bunlardan 11 tanesinde mimari yapılanma mevcut, sekiz tanesi ise tescillidir. Tescilli istasyonlar sırasıyla Çatalağzı, Filyos, Saltukova, Çaycuma, Gökçebey, Kayadibi, Balıkısık ve Karabük istasyonlarıdır.

Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Dönemi'nde istasyon yapılarının inşasında genelde tip projeler kullanılmış ve bu sayede projelerin hayata geçirilmesinin daha hızlı ve ekonomik olması amaçlanmıştır. Bu dönemde çizilen tip projelerin ülkenin neredeyse tamamında uygulanmış olduğu görülmektedir. Çalışma kapsamında ele alınan hat üzerinde Nydqvist-Holm şirketinin hazırladığı, daha büyük ölçekli ve özenli olan, daha kalabalık yerleşim yerlerinde kullanılan III. Sınıf proje kullanılmıştır. Daha küçük istasyonlarda kullanılan projenin ise orijinal çizimlerinde IV. Sınıf proje olarak isimlendirilmiş olduğu görülmektedir. IV. Sınıf proje olarak isimlendirilmiş diğer bir proje ise Anadolu Demiryolu Hattı için Anadolu Demiryolu şirketi tarafından çizilen, dikdörtgen planlı ve tek katlı projedir. Bu çalışmada ele alınan IV. Sınıf proje ile inşa edilen yapılar Anadolu Demiryolu hattı için çizilen IV. Sınıf projeye benzememesi, hatta kütle düzenlemesi olarak iki katlı bir ana bina ve ona bitişik tek katlı kütleli içeren III. Sınıf plan tipine daha çok benzemesi III. Sınıf projenin bir varyasyonu olmaya daha yakın olduğu düşündürmektedir. Bu proje tipinin neden IV. Sınıf proje olarak isimlendirilmiş olduğu konusunda net bir bilgiye ulaşılamamıştır.

72 Batı Karadeniz Kalkınma Ajansı (BAKKA), 2017, 59.

Çalışma alanı içerisindeki istasyonlardan İsmetpaşa, Karabük ve Çatalağzı istasyonları III. Sınıf, Filyos, Çaycuma, Gökçebey, Kayadibi, Balıkısık, Eskipazar istasyonları ise IV. Sınıf olarak isimlendirilen proje ile inşa edilmiş, Cildikısık, Yeşilyenice, Saltukova, Işıkveren istasyonları ise herhangi bir tip proje sınıfına dahil edilememiştir. Bunlar dışında kalan Kölemen, Cebeciler, Ibrıcak, Çamlaraltı, Bakacakkadı, Kayıkçılar, Ahatlı, Akyamaç, Kiremithane, Derecikören, Gökçeler, Sefercik, Türkali, Göbü, Muslu, Kazköy, Kilimli, İnağzı, Kapuz istasyonlarında ise kayda değer bir mimari yapılanma görülmemekte, hatta kimi duraklarda sadece durağın ismini belirten tabela bulunmaktadır.

Ülke ölçeğinde bakıldığında Nydqvist-Holm şirketine ait III. Sınıf projenin örnekleri Kayseri, Sivas, Tokat, Diyarbakır, Adıyaman, Elazığ, Erzurum, Gaziantep, Kütahya, Balıkesir ve Afyon'da görülmektedir. Bu tip proje Nydqvist-Holm şirketi tarafından Fevzipaşa – Diyarbakır hattı için çizilmiş ve Irmak – Zonguldak hattında da kullanılmış olsa da Balıkesir, Kütahya gibi illerde de örneklerinin görülmesi bu proje tipinin kullanım alanının iki hat ile sınırlı kalmadığını göstermektedir. Aynı proje ile inşa edilen istasyon binaları Irmak – Zonguldak hattı üzerindeki Irmak, Kalecik, Hüyük, Çerkeş, Çankırı, İsmetpaşa ve Çatalağzı istasyonları ile neredeyse aynı olsalar da III. Sınıf plan tipi bazı bölgelerde küçük değişiklikler ile uygulanmış, iklim ve çevreye uyum sağlanmıştır. Bu bağlamda daha sıcak illerde bulunan Fevzipaşa (Gaziantep), Ergani (Diyarbakır), Gölbaşı (Adıyaman), Maden (Elazığ), Yolçatı (Elazığ) istasyonlarında makasçı odasının çatısının teras olarak kullanıldığı görülmektedir. IV. Sınıf projeye ise ülkenin neredeyse her yerinde rastlanabilmektedir.

Tip projeler ile inşa edilen istasyon binalarının bulunduğu diğer bir hat ise Anadolu - Bağdat hattıdır. Bu hat üzerinde hat için özel hazırlanmış II. Sınıf Tip 2, II. Sınıf Tip 3 Ve III. Sınıf Tip 2 olarak isimlendirilmiş plan çizimleri kullanılmıştır. Bu projeler Adana, Hatay, ve Osmaniye illerinde görülmektedir. Bu hat üzerinde yer alan Yenice istasyonu II. Sınıf Tip 2, İskenderun (Hatay) ve Toprakkale (Osmaniye) istasyonları II. Sınıf Tip 3 ve Bahçe, Ceyhan, Durak, Günyazı, İncirlik, Mamure, Osmaniye, Yakapınar ve Zeytinli istasyonları ise III. Sınıf Tip 2 proje ile inşa edilmiştir⁷³. II. Sınıf proje ile inşa edilen istasyonlar dikdörtgen ve simetrik, giriş aksı simetri eksenine olan plan düzenine sahip, depo olarak kullanılan zemin kat, giriş katı ve birinci kattan oluşan yapılarıdır. Zemin kat çalışma kapsamında incelenen yapılarda olduğu gibi yolcuların ihtiyaçlarını karşılayacak, bilet satışı ve bekleme alanı gibi bölümleri barındırırken üst kat lojman olarak kullanılmaktadır. Üst kata ulaşım arka cephede bulunan çift kanatlı, simetrik bir merdiven ile sağlanır ve üst kat girişinde çift kanatlı, sivri kemerli, ahşap çıtalar ile bölmelendirilmiş büyük bir kapı yer almaktadır. Bu istasyonların en dikkat çekici özelliği yapıların her cephesinde görülen sivri kemerli çift kanatlı büyük camlı kapıları ve yine sivri kemerli pencereleridir. Yapılar, subasman seviyesinde kesme taş kaplanmıştır. Bu istasyon binalarında ahşap payandalarla desteklenen geniş saçaklı çatılar ve saçakların altında geometrik motif süslemeleri görülmektedir. Bu özellikler yapılara özenli bir izlenim vermektedir.

73 Yavuz, 2014, 168 – 177; Sezginalp, 2020, 102 – 115.

II. Sınıf Tip 2 ve II. Sınıf Tip 3 projelerin arka cepheleri aynı olsa da bu tipleri birbirinden ayıran nokta ön cephelerindedir. Yenice tren istasyonu binanın tren raylarını gören ön cepesinde beş adet sütunla taşınan bir terasa sahiptir ve binaya bu terasın gölge yaptığı, sivri kemerli ve çift kanatlı giriş kapısından girilmektedir. Sütunların arası sivri kemerlidir ve sütunlar belli bir seviyeye kadar kesme taş ile kaplanarak daha dikkat çekici bir hal almıştır. İskenderun ve Toprakkale istasyonlarında ise Yenice istasyonunda bulunan teras kısmı sundurmaya dönüşmüştür.

Anadolu - Bağdat Hattı üzerinde görülen III. Sınıf Tip 2 olarak isimlendirilen istasyon binaları da II. sınıf istasyon binalarına benzer özellikler göstermekte, ek olarak çalışma kapsamında ele alınan istasyonlarda görüldüğü gibi yapıya bitişik bir ambar bulundurmaktadır. Diğer istasyonlarda olduğu gibi zemin kat depo iken giriş katı yolcuların ihtiyaçlarını karşılayacak birimleri içermekte, üst kat ise lojman olarak kullanılmaktadır. Yapının dikdörtgen planı yine simetrik tasarlanmıştır. Yapının bütün açıklıkları bu hat üzerindeki diğer istasyonlardaki gibi sivri kemerlidir ve girişler çift kanatlı büyük kapılar ile sağlanmaktadır. Bu tür istasyon binalarının dikkat çeken ve diğer istasyonlarda görülmeyen bir özelliği ise yapıya bitişik inşa edilmiş bir sivri kemerden geçilerek ulaşılan, yapının yan cepesinde ve dışarıda inşa edilen merdivendir. Bu istasyonlarda da Yenice istasyonunda görüldüğü gibi beş adet kesme taş kaplamalı sütunla taşınan, sivri kemerli, ön cephedeki girişi gölgeleyen teras bulunmaktadır. Bu yapılar da II. sınıf projelerde olduğu gibi ahşap payandalı, süslemeli, geniş ahşap saçaklı çatıya sahiptir.

Söz konusu istasyon binaları Erken Cumhuriyet Dönemi'nde tip proje ile inşa edilen en özenli istasyon yapıları olarak nitelenebilir. Bu yapılarda Osmanlı ve Selçuklu mimarisine ait sivri kemerler, geniş saçaklar ve bezemeler, kesme taş ile yapılan vurgular, gösterişli geniş kapılar ve yapı girişinin vurgulanması gibi detayların modern mimari ile sentezlenerek yeniden yorumlandığı I. Ulusal Mimarlık Dönemi'nin etkilerinin görüldüğü söylenebilir. Sivri kemerli, bölmelendirilmiş, büyük kapı ve pencereler, payandalarla desteklenen geniş ahşap çatı saçakları, saçakların altında bulunan bitkisel ve geometrik motifli bezemeler gibi dokunuşlar bu akımın belirleyici özelliklerindedir. Plan düzenleri incelendiğinde de söz konusu yapıların dikdörtgen ve simetrik planlarının bu akımı yansıttığı görülmektedir. Çalışma kapsamında incelenen örnekler ile Anadolu – Bağdat hattı üzerindeki istasyon yapıları karşılaştırıldığında Irmak – Zonguldak hattı üzerinde yer alan istasyon binalarının mimari açıdan daha yalın oldukları görülmektedir. Anadolu – Bağdat hattı üzerindeki istasyonlarda görülen geniş çatı saçakları ve payandalar, cephede ve çatı saçakları altında yer alan süslemeler Irmak – Zonguldak hattındaki hiçbir istasyon binasında görülmemektedir. Çalışma kapsamında III. Sınıf olarak ele alınan İsmetpaşa, Karabük ve Çatalağzı istasyonları özenli kesme taş kaplamaları, köşelerin vurgulanması, sivri kemerleri ve bölmelendirilmiş pencereleri ile özenli bir görünüm sergilese de diğer örnekler ile karşılaştırıldığında daha sade oldukları görülmektedir. Çalışma alanındaki IV. Sınıf istasyon binalarında ise I. Ulusal Mimarlık Dönemi'ni anımsatan dokunuşlardan neredeyse hiçbirisi görülmemektedir. Dolayısıyla çalışma kapsamında ele alınan yapılar daha çok Cumhuriyet'in ilk yıllarında, I. Ulusal Mimarlık Akımı sonrasında Uluslararası

sı Üslup kapsamında sadeleşen mimari yaklaşımı yansıtmaktadır. O dönemde dünyada benimsenen modern mimarlık yaklaşımlarının etkisi altında kalarak inşa edilmiş olan bu taşra yapılarında daha çok işlevselliğin üzerinde durulmuş olduğu söylenebilir. Mimari açıdan sade yapılar olsalar da bu hat üzerindeki istasyon binalarının belgelenmeleri ülkemizdeki belli bir dönemin mimari özelliklerini yansıtmaları açısından önem taşımaktadır.

İstasyon binaları buldukları yerde kentsel açıdan bir aks belirleyen ve bölgenin yerleşimini etkileyen önemli yapılardandır. Karabük ilinin İstasyon Caddesi etrafında başlayıp şekillenen kentleşme süreci istasyon yapılarının bu bağlamdaki önemini destekleyen bir örnek olarak gösterilebilir. Irmak – Zonguldak demiryolu hattı üzerindeki istasyon binaları ise kentsel doku içerisindeki önemlerine ek olarak, mimari açıdan yalın sayılabilecek yapılar olsalar da Erken Cumhuriyet döneminin modern mimari yaklaşımını yansıtan eserler olmaları sebebiyle önemlidirler. Zonguldak – Karabük il sınırları içinde kalan demiryolu hattındaki yapıların çoğunun işlevi değişmemiş, yapılaş amaçlarına uygun olarak istasyon binası ve lojman olarak kullanılmaya devam etmekte olsalar da günümüzde karayolu ulaşımının demiryolunun önüne geçmesiyle tren yolculuklarının tercih edilme sıklığının azalmasıyla bu istasyonların da kullanım sıklığı azalmaktadır. Özellikle yolcu treninin gitmediği İsmetpaşa, Eskipazar, ve Cildikısık istasyonlarının kullanım sıklığı azdır. Bu çalışma ile kullanım sıklığı gün geçtikçe azalmakta olan, belli bir dönemi yansıtan ve bir bütünün parçası niteliğindeki bu yapıların ve hattın önemlerinin vurgulanması ve belgelenerek literatüre kazandırılması amaçlanmıştır.

Bu yapılar çevresel faktörler de göz önünde bulundurularak yeni işlevler yüklenmesi ve yapıların sürdürülebilir kılınması hem yapıların yok olmaması açısından hem de buldukları çevreye katkı sağlamaları yönünden önemlidir. Atıl durumda olan bir demiryolu yapısının yeniden işlevlendirilmesi ve kent içinde önemli bir nokta olma statüsünün tekrar kazandırılmasına Ankara'dan Cer Modern Sanatlar Merkezi örnek verilebilir. Projede örneğini gördüğümüz cer atölyelerinin bir sanat merkezine dönüşmesi gibi yaklaşımların söz konusu yapılar için de uygulanabilirliği sorgulanmalıdır. Bir kısmı kent merkezi dışında bulunan istasyon yapılarını kente yaklaştıracak, yapının özgünlüğünü muhafaza eden, aynı zamanda günümüz koşullarına uygun şekilde tasarlanmış projelerin geliştirilmesi ve bir koruma yöntemi olarak da yeni işlev kazandırılması önerilmektedir.

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

- Adıgüzel, O., & Yüksel, H. (2011). Tarihsel Süreçte Çalışma Kavramı ve Bir Kırılma Noktası Olarak Sanayi Devrimi. *Finans Politik & Ekonomik Yorumlar*, 69-81.
- Akbulut, G. (2016). Osmanlı Devleti'nden Türkiye Cumhuriyeti'ne Gerçekleşmeyen Demiryolu Projeleri ve Etkileri (1876-1939). *Atatürk Dergisi*, 225-257.
- Akşin, S. (1993). Abdulhamit Mutlakiyeti. M. Kunt, S. Akşin, A. Ödekan, Z. Toprak, & H. G. Yurdaydın içinde, *Türkiye Tarihi 3 Osmanlı Devleti (1600-1908)* (s. 165-187). Cem Yayınevi.
- Alperen, A. (2018). Bağdat Demiryolu: Siyasal Sonuçları Olan Bir Türk-Alman Projesi. *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, s. 1-22.
- Apaydın, A. (2020). Zonguldak Şehrinin Kömüre Bağlı Tarihi ve Talihi Üzerine Bir İnceleme. *MT Bilimsel*, 1-20.
- Araz, M. (1995). *Impacts of Political Decisions in the Formation of Railroads and Railroad Architecture in Turkey Between 1856-1950*. Ankara: METU Graduate School of Social Sciences.
- As, E. (2006). *Cumhuriyet Dönemi Ulaşım Politikaları (1923-1960) Doktora Tezi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü.
- Avcı, M. (2014). Atatürk Dönemi Demiryolu Politikası. *Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, 39-58.
- Aydın, F. (2011). The Effect of Kardemir on Karabük City Population. *Prodecia Social and Behavioral Sciences*, 494-498.
- BAKKA. (2017). *Kömüre Giden Demiryolu Proje Raporu*. Ankara: Batı Karadeniz Kalkınma Ajansı.
- Banguoğlu, T. (1937). Bağdat Demiryolu Meselesi. *Yeni Türk*, s. 1054-1058.
- Başer, N. E. (2011). *I. Sanayi Devriminde Teknolojik Gelişmenin Rolü*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü .
- Bozdoğan, S. (2001). İlerleme Estetiği: Bir Sanayi Ülkesi Tahayyülü. S. Bozdoğan içinde, *Modernizm ve Ulusun İnşası* (s. 122-171). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Bozdoğan, S. (2011). Modern Türkiye'de Sanat ve Mimari: Cumhuriyet Dönemi. *Türkiye Tarihi 1839-2010* (s. 451-508). içinde İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Carnegie, A. (2005). *James Watt*. New York: Cosimo.
- Demirarslan, D. (2014). Batılılaşma/Modernleşme Dönemi Demiryolu Politikası ve İstasyon Binası Mimarisi: İzmit ve Hereke Tren İstasyonları. *Uluslararası Gazi Akça Koca ve Kocaeli Tarihi Sempozyumu* (s. 1635-1646). Kocaeli: Kocaeli Büyükşehir Belediyesi.
- Engin, V. (1993). *Rumeli Demiryolları*. İstanbul: Eren Yayıncılık.
- Engin, V. (2002). Osmanlı Devleti'nin Demiryolu Siyaseti. *Türkler*, s. 462-469.
- Engin, V. (2008). Rumeli Demiryolları. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, s. 235-237.

- Erdem, E. (2016). Sanayi Devriminin Ardından Osmanlı Sanayileşme Hamleleri: Sanayi Politikalarının Dinamikleri ve Zaaflıkları. *Erciyes Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 17-44.
- Erkan, İ., & Şatemoğlu, H. Ş. (2013). Anadolu'da Modern Bir İstasyon Binası: Ali Çetinkaya İstasyonu. *Mimarlık Dergisi*.
- Eyüce, Ö. (1999, Mart-Nisan). Türkiye'de İlk Demiryolu: İzmir-Aydın Hattı ve Alsancak Garı. *İzmir İzmir Kent Kültürü ve Sanat Dergisi*, s. 23-26.
- Gimpel, J. (1976). *Ortaçağda Endüstri Devrimi*. Ankara: Tübitak.
- Girardelli, M. A. (2005). Modernity and Representation: The Architecture of Ottoman Railway Stations. *Afife Batur'a Armağan* (s. 143-150). içinde Literatür Yayınları.
- Gülsoy, U. (1994). *Hicaz Demiryolu*. İstanbul: Eren Yayıncılık.
- Gülsoy, U., & Ochsenwald, W. (1998). Hicaz Demiryolu. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, s. 441-445.
- Gürel, Z. (1989). *Kurtuluş Savaşında Demiryolculuk*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basınevi.
- Haştemoğlu, H., & Erkan, İ. (2013). Tarihsel Süreçte Türkiye de Demiryolu İstasyon Binaları ve Isparta Burdur Örneği. *History Studies International Journal of History*, 165-181.
- İnce, M. (2019). Yaygın ve Yerel Basında Kardemir'in Kuruluş Süreci. *Uluslararası Geçmişten Günümüze Karabük ve Çevresinde Dini, İlmî ve Kültürel Hayat Sempozyumu*, (s. 534-549).
- Karabük Valiliği. (2015). *81 İilde Kültür ve Şehir*. İstanbul: Karabük Valiliği.
- Karal, E. Z. (1995). İstibdat Devri Müesseseleri. *Osmanlı Tarihi VIII. Cilt Birinci Meşrutiyet ve İstibdat Devirleri (1876 - 1907)*. içinde Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Kaya, L. G. (2018). Karabük Kent Kimliği İçinde İstasyon Binasının Yeri. *XX. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyum Bildirileri*, (s. 504-518). Sakarya.
- Keleş, B. (2019). Sanayi Devriminin Osmanlı Ekonomisi Üzerindeki Etkisi ve Cumhuriyet Dönemi Ekonomik Politikalarına Yansıması. *Uluslararası İktisadi Ve İdari Bilimler Kongresi* (s. 163-182). Şırnak: T.C. Şırnak Üniversitesi.
- Kolay, A. (2011). *İzmir - Kasaba ve Uzantısı Demiryolu Hatları (Doktora Tezi)*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- Kösebay Erkan, Y. (2007). *Anadolu Demiryolu Çevresinde Gelişen Mimari ve Korunması (Doktora Tezi)*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Kösebay Erkan, Y., & Ahunbay, Z. (2008, Eylül). Anadolu Demiryolu mirası ve korunması. *İTÜ Dergisi*, s. 14-25.
- Onur, A. (1953). *Türkiye Demiryolları Tarihi (1860 - 1953)*. Ankara: Kara Kuvvetleri Komutanlığı.
- Sarıköse, B. (2020). Köyden Şehre: Karabük'ün Kuruluşu ve Şehirleşme Süreci. *Karatay Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 57-83.

- Sezginalp, Ş. (2020). *Station Buildings in the History of Turkish Railways: Catalogue of Buildings Constructed Between 1850S–1950S (Yüksek Lisans Tezi)*. Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi.
- Sezginalp, Ş. F., & Sezginalp, P. (2021). Demiryolu Mirası: Arşiv ve İstasyonların İzleri. *Mimarlık*, 36-40.
- Sönmez, F., & Selçuk, S. A. (2018). Kayseri Tren İstasyonu ve Çevresinin Kentin Modernleşme Sürecine Katkısı Üzerine Bir Okuma. *Megaron*, 85-101.
- Şahin, R. (2019). Sanayi Devrimi Osmanlı İmparatorluğu'nda Neden Başlamadı? *Business Economics and Management Research Journal*, 1-16.
- TBMM. (1937, 10 1). *Mustafa Kemal Atatürk'ün Türkiye Büyük Millet Meclisi Açılış Konuşmaları*. Atatürk'ün Türkiye Büyük Millet Meclisinin V. Dönem 3. Yasama Yılına Açılış Konuşmaları: https://www.tbmm.gov.tr/tarihce/ataturk_konusma/5d3yy.htm adresinden alındı
- TCDD. (2007). *Mustafa Kemal Atatürk Demiryolu Sevdalısı*. Ankara: T.C. Ulaştırma Bakanlığı, TCDD Genel Müdürlüğü.
- Türkiye Mühendislik Haberleri (TMH), (2006). 1923 - 1940 Dönemi Demiryolları. *Programlı Kalkınma Projeleri*, 24-25.
- Torun, İ. (2003). Endüstri Toplumu'nun Oluşmasında Etkili Olan İktisadi ve Sina-i Faktörler. *C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, 181-196.
- Yavuz, M. (2014). *Bahnhoofsarchitektur der Anatolischen Bahnen und der Bagdadbahn*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Yavuz, M., & Tavukçu, A. Y. (2012, Haziran). Doğukapı - Akyaka - Kars - Sarıkamış - Erzurum Eski Demiryolu Hattı ve Mimari Yapılanması (I) . *Edebiyat Fakültesi Dergisi*, s. 293-312.
- Yavuz, M., & Tavukçu, A. Y. (2014). Doğukapı - Akyaka - Kars - Sarıkamış - Erzurum Eski Demiryolu Hattı ve Mimari Yapılanması (II) Mimari Eserler. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, s. 568-582.
- Yavuz, M., & Tavukçu, A. Y. (2014). Doğukapı - Akyaka - Kars - Sarıkamış - Erzurum Eski Demiryolu Hattı ve Mimari Yapılanması (II) Yol Yapıları. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, s. 557-567.
- Yavuz, M., Tavukçu, A. Y., & Doğan, T. (2014). Doğukapı - Akyaka - Kars - Sarıkamış - Erzurum - Tercan Eski Rus Demiryolu Hattı ve Mimari Yapılanması. A. Ü. Fakültesi içinde, *Anadolu'nun Zirvesinde Türk Arkeolojisinin 40. Yılı* (s. 569-580). Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları.
- Yazıcı, M. (2010). *Mudanya - Bursa Demiryolunun Yapımı ve İşletilmesi (1873-1908) (Yüksek Lisans Tezi)*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- Yıldırım, İ. (1996, Temmuz 1). Atatürk Dönemi Demiryolu Politikasına Bir Bakış. *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, s. 387-396.
- Yıldırım, İ. (2001). *Cumhuriyet Döneminde Demiryolları (1923-1950)*. Atatürk Araştırma Merkezi.

- Yıldırım, İ. (2002). Osmanlı Demiryolu Politikasına Bir Bakış. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 311-324.
- Yıldırım, S. Ö. (2012). Anadolu ve Bağdat -C.F.O.A-ve Bağdat- Halep-Nusaybin -B.A.N.P Demiryolu Şirketleri Yolcu Binaları Tip Projeler. *Beykent Üniversitesi Journal of Science and Engineering*, 69-93.
- Yıldız, M. C. (2004). Osmanlı'dan Günümüze Demiryolu Politikalarına Genel Bakış. *Ekev Akademi Dergisi*, s. 195-208.
- Yılmaz, İ. (1989). Milli Mücadelede Ulaşım. *Atatürk Dergisi*, 101-120.
- Zaman, E. M. (2006). Kömüre Giden Demiryolu. *Mühendislik Mimarlık Öyküleri TMMOB*, 1-12.

İnternet Kaynakları

- URL1. (2021, 12 06). <http://www.zonguldak.gov.tr/cografya>
- URL2. (2021, 12 01). <http://www.zonguldak.gov.tr/taskomuru>
- URL3. (2021, 12 06). <https://zonguldak.ktb.gov.tr/TR-92525/tarihce.html>
- URL4. (2021, 12 05). https://www.karabuk.bel.tr/icerik.asp?i_id=38
- URL5. (2022, 03 15). <http://www.eskiturkiye.net/3761/eskisehir-tren-gari>
- URL6. (2022, 03 15). <https://kulturenvanteri.com/yer/adapazari-gari/#16/40.775074/30.400269>
- URL7. (2023, 5 30). *Ray Haber*. 120 Yıllık Derbent Tren İstasyonu Meclis Gündeminde: <https://rayhaber.com/2020/02/120-yillik-derbent-tren-istasyonu-meclis-gundeminde/>
- URL8. (2023, 05 30). *Kent ve Demiryolu*. Malıköy İstasyonu Müze Oluyor: <http://kentvedemiryolu.com/malikoy-istasyonu-muze-oluyor/>
- URL9. (2021, 12 26). https://www.catalagzi.bel.tr/?page_id=112
- URL10. (2021, 12 13). <https://teftis.ktb.gov.tr/TR-263743/660-nolu-ilke-karari-tasinmaz-kultur-varliklarinin-grup-.html>
- URL11. (2023, 05 29). *Tefen 67 Gökçebeğ Haber Portalı*. Tarihte Bugün : 18 Kasım 1936 Çatalağzı-Filyos Hattı Açıldı: <http://www.tefen67.com/haberdetay1.php?did=2668>
- URL12. (2023, 05 29). *ANB Mimarlık*. TCDD İstasyon ve Gar Binaları: <https://anbmimarlik.com/proje/tcdd-istasyon-ve-gar-binalari/>

Arşiv

- Karabük Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu Müdürlüğü Arşivleri
Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi (BCA)
Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA)

►◄ Yazarlar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◄
Kaynağı belirtilenler haricindeki görsel, çizim ve grafik türü materyaller yazarlara aittir.

GÖRSELLER

Şekil 1. Yabancı işletmelerden satın alınan demiryolu hatları (Sezer, 2010'dan alınarak düzenlenmiştir. 2021)

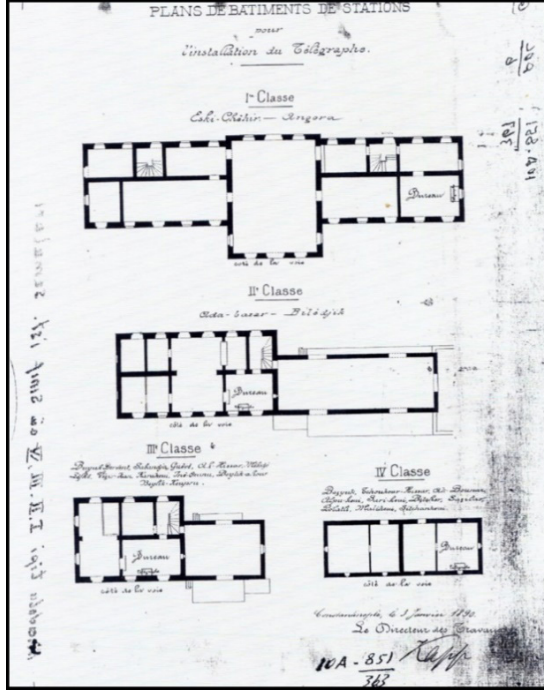
Hattın Adı	Satın Alındığı Tarih
Anadolu Hattı	1928
Adana - Fevzipaşa	1933
Sarıkamış - Arpaçayı	1927
Mersin - Adana	1928
Mudanya - Bursa	1931
Samsun - Çarşamba	1933
İzmir - Kasaba	1934
Aydın Hattı	1935
Avrupa Hattı	1935
Toprakkale - Payas	1937
Fevzipaşa - Meydaniekber	1937
İlica - Palamutluk	1941
Cenup Demiryolları	1948

Şekil 2. 1925 – 1938 yılları arasında inşa edilen demiryolu hatları (Tablo bilgileri Karabük Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu Müdürlüğü'nün arşivinden alınarak 2021 yılında düzenlenmiştir.)

Yıl	Güzergah	Uzunluk (km)	Yıl	Güzergah	Uzunluk (km)
1925	Ankara - Yahşihan	85,7	1934	Çankırı - Atkaracalar	86,2
1925	Yahşihan - Yerköy	117,6	1935	Yolçatı - Maden	75,9
1926	Kavak - Samsun	47,6	1935	Narlı - Gaziantep	84
1927	Yerköy - Kayseri	176,5	1935	Atkaracalar - Ortaköy	56,1
1927	Kavak - Havza	38,5	1935	Maden - Diyarbakır	82,7
1927	Havza - Kayabaşı	59,8	1935	Sivas - Eskiköy	63,6
1928	Kayabaşı - Zile	69,3	1936	Adana Gar	3
1929	Kütahya - Emirler	63,8	1936	Ortaköy - Bolkuş	60,1
1930	Kayseri - Hanlı	111	1936	Malatya - Yazihan	33,3
1930	Emirler - Balıköy	36,2	1936	Bolkuş - Hisarönü	85,6
1930	Zile - Kunduz	69,9	1936	Eskiköy - Çetinkaya	47,9
1930	Hanlı - Sivas	111,5	1936	Yazihan - Hekimhan	37
1930	Gölbaşı - Doğanşehir	56	1936	Hisarönü - Çatalağzı	14,7
1931	Irmak - Çankırı	102,2	1936	Bozaönü - Isparta	13,4
1931	Doğanşehir - Malatya	56,7	1936	Gümüşgün - Burdur	23,9
1932	Malatya - Fırat	32,5	1936	Afyon - Karakuyu	112,4
1932	Balıköy - Balıkesir	152,6	1937	Çetinkaya - Divriği	64,8
1932	Kunduz - Kalın	92,7	1937	Hekimhan - Çetinkaya	69,6
1932	Kardeşgediği - Bor	45,3	1937	Çatalağzı - Zonguldak	10,2
1933	Bor - Boğazköprü	126,5	1938	Divriği - Erzincan	155,6
1934	Fırat - Yolçatı - Elazığ	86,2		Toplam (km)	3055,8



Şekil 3. Çalışma Alanı (Irmak – Zonguldak demiryolu hattı, İsmetpaşa – Zonguldak istasyonları arası) (2022)



Şekil 4. Anadolu Demiryolu hattı, İzmit – Ankara arası için hazırlanan istasyon binası planları (Kösebay Erkan, 2007)

İsim	İstasyon	Durak	Tescilli	Proje Tipi	İsim	İstasyon	Durak	Tescilli	Proje Tipi
İsmetpaşa	x		x	Sınıf III	Akyamaç		x		-
Eskipazar	x		x	Sınıf IV	Kiremithane		x		-
Cildikısık	x		x	Sınıfsız	Saltukova	x		x	Sınıfsız
Ülkü	x			Sınıfsız	Derecikören		x		-
Karabük	x		x	Sınıf III	Gökçeler		x		-
Balıkısık	x		x	Sınıf IV	Sefercik		x		-
Kölemen		x		-	Filyos	x		x	Sınıf IV
Yeşilyenice	x			Sınıfsız	Türkali		x		-
Cebeciler		x		-	Göbü		x		-
Ibrıcak		x		-	Muslu		x		-
Çamlaraltı		x		-	Kazköy		x		-
Kayadibi	x		x	Sınıf IV	Işıkveren	x			Sınıfsız
Gökçebey	x		x	Sınıf IV	Çatalağzı	x		x	Sınıf III
Bakacakkadı		x		-	Kilimli		x		-
Kayıkcılar		x		-	İnağzı		x		-
Ahatlı		x		-	Kapuz		x		-
Çaycuma	x		x	Sınıf IV	Zonguldak	x			Sınıfsız

Şekil 5. Karabük – Zonguldak il sınırları içinde kalan duraklar ve istasyonlar (2021)



Görsel 1. 14 Kasım 1937, Malatya İstasyonu'nda Atatürk'ü bekleyen halk. (TCDD, 2007, 127.)

T.C. P. T. T. U. M. DEVLET ARŞİVLERİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ CUMHURİYET ARŞİVİ

TELGRAF Yol (No. 251/1)

Adres : 6984

Devlet telgraf mübaleğelerinden dolayı muafiyet talep etmez.

Savin bay sukru kaya dahliye vekili ve c h p genel sekreteri ankara :=

Resmî İmza: Renat

İLK MERKEZ	KELİME	VERİLDİĞİ	RESMİ	ORTA MERKEZ	ALINDIĞI	İMZA
48 Zonguldak	1253.63	12/8 9-	HUSUSİ		Tarih Saat	

18 Ocak 14. III - 1937 C. H. P. 1901 01 1462 64 6

12.8.1937

Cumhuriyetin demirağ siyasetinde yeni bir zaferini müdelaven demirvolu bugün cumhuriyetimizin merkezine girdi halk büyük bir sevinç ve heyecan içinde dir zonguldaklıların yurdu refaha ve medeniyete ulaştırın inkılapçı partisine candan bağlılıklarını ve minnet duyularını bu vesile ile de tekrarladıklarını sonsuz saygılarını arz ederim - vali ve c h p ilyonkurul baskani halid aksoy + :

Görsel 2. Demiryolunun Zonguldak ili merkezine gelmesi sebebiyle valinin 1937 tarihli teşekkür telgrafı [T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi (BCA)]



Görsel 3. Anadolu Demiryolu hattı üzerinde tip proje ile inşa edilmiş istasyon binası örnekleri (URL 5, 2022; URL 6, 2022; URL 7, 2023; URL 8, 2023)



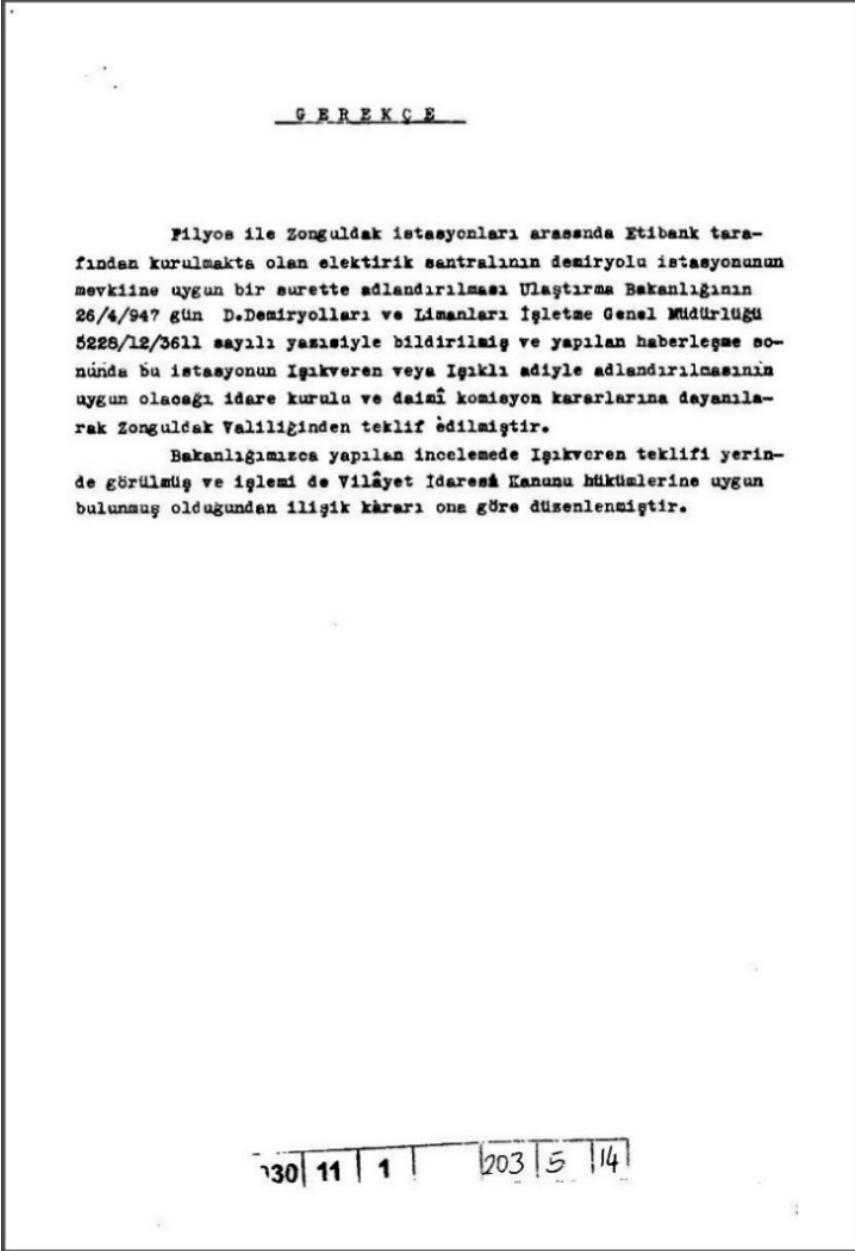
Görsel 4. III. Sınıf proje ile inşa edilen Çatalağzı, Karabük ve İsmetpaşa istasyonları (Çatalağzı istasyonunun 1936 tarihli fotoğrafı: URL 11, 2023; Karabük istasyonunun 1932 tarihli fotoğrafı: URL 12, 2023; güncel fotoğraflar: yazar, 2022.)



Görsel 5. IV. Sınıf proje ile inşa edilen Filyos, Çaycuma, Gökçebey, Kayadibi, Balıksık ve Eskipazar tren istasyonları (2021)



Görsel 6. Işıkveren tren istasyonu istasyon binası ön ve arka cephesi (2021)



Görsel 7. Filyos ile Zonguldak arasında yeni inşa edilen istasyona 'Işıkveren' adı verilmesi hakkındaki 26.02.1949 tarihli belge [Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA)]



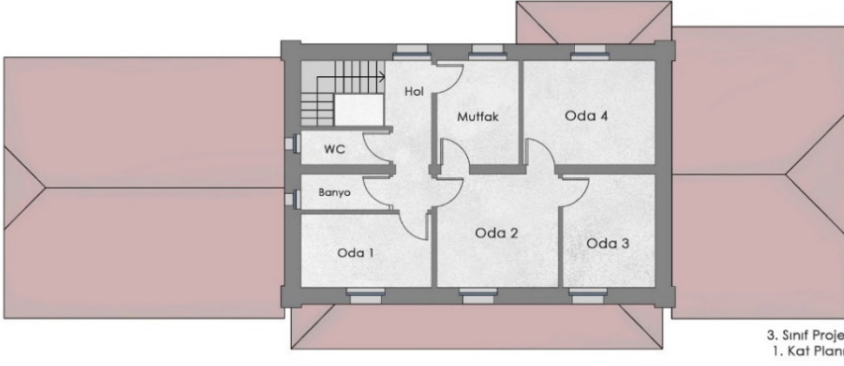
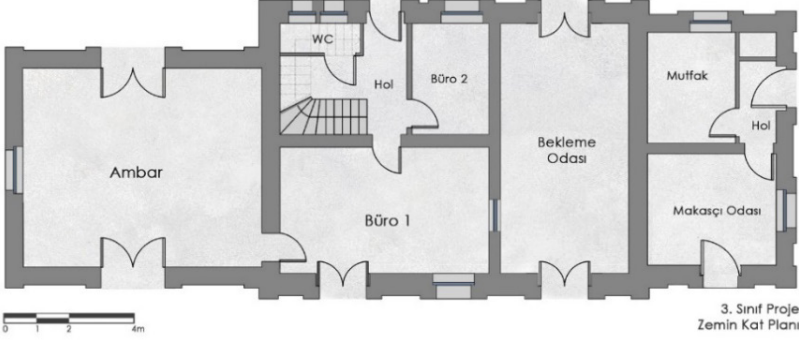
Görsel 8. Saltukova tren istasyonu istasyon ve ambar binası (2021)



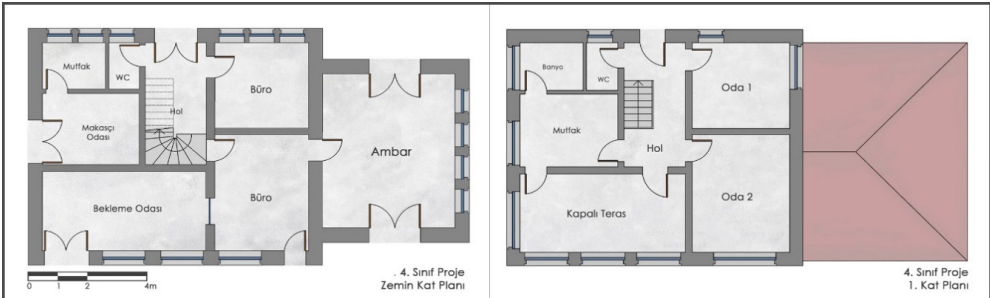
Görsel 9. Yeşilyenice tren istasyonu istasyon binası (2021)



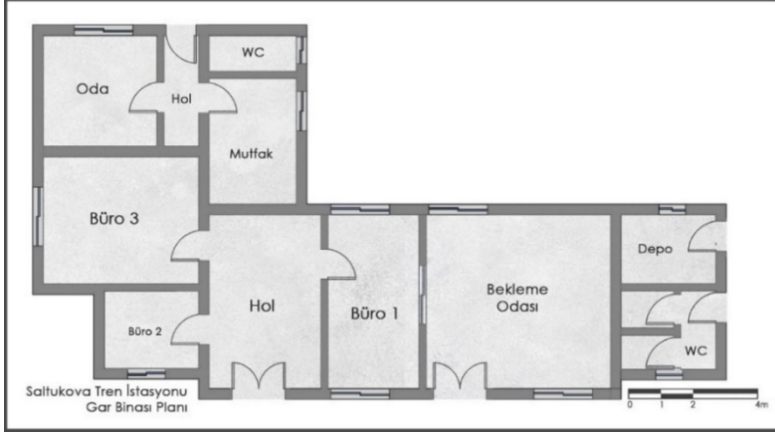
Görsel 10. Cildikısık tren istasyonu istasyon binası (2021)



Çizim 1. Nydqvist – Holm şirketine ait III. Sınıf proje ile inşa edilen istasyon binası plan çizimleri (Karabük Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu Müdürlüğü arşivlerinden alınarak yazar tarafından 2023 yılında düzenlenmiştir.)



Çizim 2. IV. Sınıf proje ile inşa edilen istasyon binası plan çizimleri (Karabük Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu Müdürlüğü arşivlerinden alınarak 2023 yılında düzenlenmiştir.)



Çizim 3. Saltukova tren istasyonu istasyon binası plan çizimi (Karabük Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu Müdürlüğü'nün arşivinden alınarak düzenlenmiştir)



Çizim 4. Yeşilyenice tren istasyonu istasyon binası plan çizimi (2023)

Hakem Değerlendirmesi: Çift “kör” hakem incelemesi.
ıkar atışması: Yazar çıkar atışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek aldığını beyan etmemiştir.

Peer-review: Double-blind peer-reviewed.

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

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

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 32, Sayı: 1, Nisan 2023 | *Volume: 32, Issue: 1, April 2023*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYN  Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY  Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. Semra DAŐLI, Doç. Dr. Lale DOğER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKIOğLU  İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ  Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR  Sekreteryaya - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretarait - Graphic Desing/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

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

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

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

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



VENEDİK'TE XII-XVII. YÜZYILLARA AİT BAZI KİLİSELERE BETİMLENMİŞ OSMANLI GEMİLERİ*



OTTOMAN SHIPS DEPICTED ON SOME CHURCHES IN VENICE BETWEEN THE 12TH AND 17TH CENTURIES*

Mustafa Gürbüz BEYDİZ**

ÖZ

Venedik Cumhuriyeti'nin erken Ortaçağ döneminde kurulmasından itibaren Akdeniz'de en önemli rakibi Osmanlı Devleti olmuştur. Özellikle Sultan II. Mehmed döneminde Venedik Akdeniz'deki kolonilerini kaybetmeye başlamıştır. Osmanlı Devleti ile Venedik arasındaki ilk mücadeleler Selanik şehrinin 1430 yılında Osmanlı topraklarına katılmasına dayandırılmıştır. Bu süreç 1718 yılında Pasarofça Antlaşmasıyla sonuçlanacak olan 1715-1718 yılındaki Osmanlı-Venedik (Avusturya) savaşına kadar süregelmiştir. İki devlet arasındaki askeri ve siyasi gelişmeleri Venedikli sanatçılar tuval ve duvar resimlerinde betimlemeye çalışmıştır. Bunun yanında Niğbolu Savaşı (1396) başta olmak üzere özellikle Sapienza (1499) Modon (1500) Preveze (1538) ve İnebahtı (1571) gibi Osmanlı deniz savaşları sayısız kez Venedik ve diğer Avrupalı ressamın eserlerine konu olmuştur. Ayrıca yapılan bu deniz savaşlarını konu alan sahneler Venedik'te yer alan Santa Maria Carmine (Carmelo), Santa Maria del Giglio, San Giuseppe di Castello ve San Clemente kiliselerine de betimlenmiştir. Araştırma Osmanlı donanmasının Venedik'teki kiliselerin duvarlarına sanatsal anlamda Avrupalı sanatçılar tarafından nasıl yorumlandığını anlama amacıyla yapılmıştır. Her iki devlete ait galeazza, kadirga, başarda, kalyata, barça ve kalyon tipi gemilerin tasvir edildiği tespit edilmiştir. Nitel araştırma yöntemleri kapsamında ilgili kiliseler ziyaret edilmiş ve ilgili betimlemeler fotoğraflanmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Venedik, Osmanlı, Kilise, Süsleme, Gemi*

* 2018 yılında 2219-TÜBİTAK Doktora Sonrası Araştırma Burs Programı çerçevesinde desteklenmesiyle Venedik Ca' Foscari Üniversitesi'nde Osmanlılara ait eserlerin araştırılması sırasında hazırlanmıştır.

* This study was prepared during the research of Ottoman artifacts at Venice Ca' Foscari University with the support of 2219-TUBİTAK Post-Doctoral Research Scholarship Program in 2018.

** Doç. Dr., Çankırı Karatekin Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Temel Sanat Bilimleri Bölümü. ♦ ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8196-4105> ♦ E-mail: beydiz@gmail.com

ABSTRACT

As Venetian Republic had been founded in the early the Middle Ages, its foremost rival in the Mediterranean was the Ottoman Empire. Especially during the reign of Sultan Mehmed II, Venetian began to lose its colonies in the Mediterranean. The first struggles between the Ottoman Empire and Venice date back to the Ottoman conquest of Thessaloniki in 1430. The struggles continued until the Ottoman-Venetian war of 1715-1718, which ended with the Treaty of Pasarofça in 1718. Military and political events between the two states were depicted by Venetian artists. In addition, scenes from the Battle of Niğbolu and Ottoman naval battles such as Sapienza (1499) Modon (1500) Preveza (1538) and Lepanto (İnebahtı) (1571) were depicted by Venetian and other European painters. Scenes of these naval battles were also depicted on the churches of Santa Maria Carmini (Carmelo), Santa Maria del Giglio, San Giuseppe di Castello and San Clemente in Venice. The research was conducted to understand how the Ottoman navy was interpreted artistically by European artists on the walls of churches in Venice. It was founded out that ships such as galleass, galley, bastard, kalyata (small galley), barque and galleons were depicted in the abovementioned churches. As a part of qualitative research, these churches are visited and depictions are photographed.

The Mediterranean can be accepted as the first basin that maritime trade conception has emerged. It is an inland sea that located among world's important pivotal continents. Moreover, the existence of important seaports in the shores of the Mediterranean has made the sea quite significant in almost every age and several countries have tried to dominate it.

It can be stated that the relationship between the Ottomans and Venetians started to enhance the trade in Mediterranean for both countries. In this regard, Venetian Bailo Quirino, visited Edirne in 1390 and conducted negotiations for cereals trade in important marketplaces in Ottoman territory. He declared that they are ready to make necessary tax payments if Ottoman Sultan grants Venetian ships permission to enter Ottoman ports. Despite such attempts of Venetians, the XIV. century is one of the periods when Venetians are quite powerful in maritime. Further, it's the only country that Ottomans afraid of and in this sense Ottomans conducted a chary policy against Venetian and even Papacy navies. In this period Ottoman mariners had benefited greatly from the experiences of Venetian mariners. The conquest of Istanbul by Ottomans had changed the form of official relationship between the two countries. Following the conquest, the formal relations were conducted by superior ambassadors of straordinario ambascitore and bailoses who were accepted as Venetian ambassadors. During this period, Lorenzo Moro was appointed as an ambassador to Istanbul in 10th September, 1453 to represent Venetian city which was located in Serenissima Republic. Shortly, Bartolemeo Marcello was appointed as the ambassador with the title of bailos to Istanbul in 18th April, 1454.

This is the main message that the naval battle scenes depicted in Venetian churches, together with these ship depictions, were trying to convey to the society. The victory of the Cross over the Crescent was celebrated and the Venetian admirals who participated in the battle wanted to immortalize their heroism.

Keywords: *Venetia, Ottoman, Church, Ornament, Ship*

Giriş

Venedik ile Osmanlı arasındaki tarihi bilgileri arşivlerden ve özellikle hem Türk hem de İtalyanlar tarafından bu arşivlerden çeşitli bilimsel bakış açısıyla derlenerek yayımlanan çok sayıda araştırmadan öğrenmek mümkündür. Ancak hepsi hakkında bilgi vermek bu araştırmanın konusu değildir. Buna rağmen Venedik Osmanlı ilişkilerini tarihsel boyutuyla ele alan, araştıran Venedik Ca' Foscari Üniversitesi'nden Türk dostu Maria Pia Pedani'yi anmadan geçmemek gerekir. 2019 yılında hayata gözlerini kapatmış olan biliminsanı özellikle Osmanlı-Venedik ilişkilerine dair arşiv belgelerinin tasnifini yapmış yayınlamıştır. Ayrıca bunun yanında İstanbul Üniversitesi Tarih Bölümü öğretim üyesi İdris Bostan'ın konuyla ilgili çok sayıda kitabı, makalesi ve bildirisi mevcuttur. Bunların haricinde diğer yayımlar hakkında bilgi vermek gerekirse 1985 yılında İtalyanca yayımlanan ve editörlüğünü Carlo Piravono'nun yaptığı *Venezia i Turchi* adlı eserde İtalyanlar iki devlet ilişkilerini çeşitli boyutlarıyla incelemiştir. Ennio Concina'nın 1984 tarihinde yayımladığı *L'arsenale Della Repubblica Di Venezia* adlı eser ise XII. yüzyıldan itibaren Venedik tersanesi ve gemileri hakkında bilgi verir. Bu çalışma özellikle XVI. yüzyılda Akdeniz'de egemen olmak isteyen Osmanlı'nın gemi teknolojisinin gelişimi konusunda dolaylı bilgilere sahiptir. Cristina Garbagna'nın editörlüğünde ve Sakıp Sabancı Müzesi'nin ev sahipliğinde 18 Kasım 2009–28 Şubat 2010 tarihleri arasında gerçekleştirilen organizasyon çerçevesinde yayımlanan *Osmanlı Döneminde Venedik ve İstanbul* adlı eser hem Türk hem de İtalyan araştırmacıların kaleme aldığı kapsamlı çalışmalardan biridir. Serap Mumcu'nun 2014 tarihinde yayımladığı ve Venedik arşiv bilgilerinden yararlanarak kaleme aldığı *Venedik Baylosu'nun Defterleri (1589-1684)* adlı eseri konu hakkında tarihi araştırma yapmak isteyenler için önemli bir kaynak niteliğindedir. Son dönemde Venedik-Osmanlı arasındaki rekabeti Akdeniz üzerinden yorumlayan pek çok güncel akademik araştırma Türkçe olarak yayımlanmıştır. Bu araştırmaları yapan biliminsanları ve eserleri arasında Mikail Acıpınar (*Osmanlı İmparatorluğu ve Floransa*), Volkan Dökmeci (*Akdeniz'de Devletler ve Korsanlar*), Emrah Sefa Gürkan (*Sultanın Korsanları*), Roger Crowley (*İmparatorların Denizi Akdeniz*), Hüseyin Serdar Tabakoğlu (*Akdeniz'de Savaş*), Molly Greene (*Katolik Korsanlar ve Rum Tüccarlar*) ve Daniel Panzac (*Osmanlı Donanması 1572-1923*) sayılabilir.

Türklerin Anadolu'yu fethetmeleriyle başlayan denizlere yakın ve deniz yolları üzerinde söz sahibi olma politikası Osmanlı Devleti ile birlikte doruğa çıkmıştır. Özellikle XVI. yüzyılda Osmanlı'nın büyük bir güç olması neticesinde Avrupa için önemli bir tehdit haline gelmiştir. Papalık bu anlamda Osmanlı'yı en büyük düşman olarak görmeye birlikte onun gücünden hep çekinmiştir. Osmanlı'nın hem karada hem de denizlerde yürüttüğü egemenlik siyaseti ve önemli deniz ticaret yollarına sahip olma çabası o dönem için iç ve dış çevrelerce çok önemsenmiştir. Dolayısıyla dönemin güçlü ticari ve donanma birliklerine sahip olan Venedik, Ceneviz ve İspanyol denizciler Osmanlıyla denizlerde karşılaşmaktan çok çekinmiştir. XV. yüzyılın sonu itibarıyla XVI. yüzyılda Kemal Reis, Oruç Reis, Barbaros Hayreddin Paşa, Piri Reis, Turgut Reis gibi önemli Osmanlı denizcilerinin gösterdiği başarılı faaliyetler ve Papalık donanmasına karşı verilen denizlerdeki çetin mücadeleler tarihi kaynaklardan öğrenildiği gibi o dönem

veya sonraki dönemlerde yapılan resim, gravür ve duvar resmi vb. sanatsal eserlerde de görülebilmektedir. İtalya'daki sanat eserleri ile mimarisinde Türklere ait betimlemelere sıkça rastlanmaktadır. Bunlar arasında neredeyse ilk akla gelen İskenderiye'de ölen İncil yazarlarından olan ve Venedik şehrinin koruyucu azizi San Marco'nun cesedinin Venedikli denizciler tarafından buradan kaçırılarak Venedik'e getirilmesini¹ konu alan kompozisyonlardır. Bu sahnede betimlenen Türk imgesi Venedik'te San Marco adına yaptırılan kilisenin mozaik süslemelerinde yer almaktadır. Bunun yanında yine Venedik'te bulunan *Gallerie dell'Accademia*'da Türk imgesinin yer aldığı birçok tablo sergilenmektedir. Bunlar arasında Giovanni Mansueti'nin *San Marco Risana Aniano* (San Marko'nun Anianus'u İyileştirmesi); Giovanni Mansueti'nin *Episodi della vita di san Marco* (San Marco'nun Hayatından Bölümler); Giovanni Bellini ile Vittore Belliniano'nun *Martirio di San Marco* (San Marko'nun Şehit Edilmesi); Tintoretto'nun *San Marco Liberia Lo Schiavo Dal Supplizio Della Tortura* (San Marko'nun Köleyi İşkenceden Kurtarması) gibi örnekler bulunmaktadır. Özellikle Venedik-Osmanlı deniz savaşlarını konu alan eserler ise Venedik *Museo Correr*'de Ambito Veneto'nun *Battaglia di Lepanto* isimli tablosu; Cristoforo Guerra'nın *Battaglia di Lepanto* konulu gravürü; Pittore Veneziano'nun *Schieramento Delle Flotte Veneziana e Turca* isimleriyle sergilenmektedir. Bunun yanında Antonio Brugada'nın *A Depiction of the Batte of Lepanto* adlı yağlı boya tablosu Barcelona Denizcilik Müzesi'nde (Maritime Museum of Barcelona) ayrıca Cornalisz de Wael ve Bottega'nın *Sea Fight Between Turkish Galleys and Imperial Galleys* (Türk ve İmparatorluk Kadırgaları Arasındaki Deniz Savaşı); Domenico Zenoni'nin *The Capture of Margaritin against Turkish* (Margılıç'ın Türkler'den Alınması) gibi eserlerde Cenova Denizcilik Müzesi'nde (Genova Museo Del Mare) bulunmaktadır. İstanbul Deniz Müzesi'nde bulunan Ohannes Umed Beyzad'ın yaptığı ve Preveze Deniz Savaşı'nı konu alan tablo da önemli bir yere sahiptir.

Venedik'te bulunan Santa Maria Carmini (Carmelo), Santa Maria del Giglio, San Giuseppe di Castello ve San Clemente kiliselerinde de tarihteki Osmanlı-Venedik savaşları ile donanmasını konu alan gemi tasvirlerine de rastlanılmıştır. Bu gemilerin tipleri ve kompozisyonları araştırmanın konusunu oluşturmaktadır.

XIV-XVII. Yüzyıl Arasında Osmanlı-Venedik İlişkileri

Venedik ile ilgili dönem tarihçilerinin yazdıkları bize bazı aydınlatıcı bilgiler vermektedir. Örneğin XVII. yüzyıl Osmanlı biliminsanlarından Kâtip Çelebi (1609-1657) *Tuhfetü'l-Kibâr fî Esfâri'l-Bihâr* adlı eserinde, Venedik'in Adriyatik Denizi'nin kuzeyinde, İtalya yarımadasının kuzeydoğusunda, kıyıya yakın bataklıklar üzerindeki adalarda V. yüzyılda kurulduğunu anlatmıştır. “*Sayısı çok*” anlamına gelecek şekilde “*Venesiya*” olarak adlandırıldığından bahsetmiştir. Yaklaşık 60 küçük adası vardır. Hatta Venedik'te her altı saatte bir medcezir olayının yaşandığından bunu önlemek için bazı adaların önüne set kurulduğundan söz etmektedir. Evlerin arasında yollar ile kanalların olduğundan her yolda yürüyerek veya kayık ile gezmenin mümkün olabileceğini söylemiştir. Anlattığına göre bu kanalların üzerinde taştan ve ağaçtan yapılmış 450 kadar

1 Cömert, 2010, 252.

köprü vardır. Şehri ikiye ayıran Büyük Kanal hakkında bilgi vererek yaklaşık sekiz bin kayığın şehir içinde durmadan hareket ettiğini belirtmiştir. Yine verdiği bilgilerde Venedik'te yaklaşık 300 bin kişi yaşamaktadır.²

Venedik'in kanalları ve denizle olan bağlantısı onların suyu idare etme, yararlanma çabalarını arttırmış sonucunda da su ulaşım taşıtlarının geliştirilmesinde büyük olanak sağlayarak çeşitli denizlerde boy göstererek düşmanlarına karşı güç kazandırmıştır. Venediklilerin denizler üzerinde koloniler kurma gayreti özellikle Akdeniz'de olmuştur. Bu açıdan da Akdeniz deniz ticareti anlayışının ilk ortaya çıktığı havza olarak kabul edilebilir. Dünyanın önemli merkezi kıtaları arasında yer alan bir iç denizdir. Bunun yanında kıyılarında önemli liman kentlerini barındırması her çağda bu denizi önemli kılmış ve birçok devlet bu iç denize sahip olmaya çalışmıştır.³ Akdeniz gibi bir bölgede hâkimiyet sağlamak ancak deniz gücüyle gerçekleşmiştir. Bu güce sahip olmak isteyen milletler donanmasına önem vermiş ve yoğun gemi inşa faaliyetlerini bir devlet politikası olarak yürütmüştür. Sultan II. Mehmed döneminde oldukça önem kazanan Osmanlı donanması Sultan II. Bayezid zamanında Venedik donanmasını geçmiş olmasına karşın henüz yeterince güçlü değildir. Uzun zamandır Venedik gemilerini inceleyen Osmanlı denizcileri onların yaptığı gemi tipinde çekteri, kalyon ve göke benzeri gemiler inşa etmiştir. Bu sürecin sonunda 1499 tarihinde İnebahtı, 1500'de Moton, Koron ve Navarin'i almıştır. Sultan II. Mehmed ile II. Bayezid zamanındaki Osmanlı donanması Doğu Akdeniz ve Ege'de Venedik ve Cenevizlilere ağır yenilgiler uğratmıştır.⁴ Osmanlı ile Venedik arasında küçük bazı mücadeleler düşünülmezse 1463-1479, 1499-1503, 1537-1540, 1571-1573, 1645-1669, 1684-1699, 1714-1718 tarihlerini kapsayan ayrı ayrı yapılan yedi önemli savaştan bahsetmek mümkündür. Bu savaşların sonunda da Venedikliler için otuz iki, bir tane ahidnâme kaleme alınmıştır⁵

2 Kâtip Çelebi, 2007, 22-24.

3 Nemlioğlu Koca, 2014, 23-24.

4 Bostan, 1997, 188.

5 Turan, 2020, XIX. ["Ahidnâme", kelime anlamı olarak *karşılıklı anlaşma ve sözleşme belgesi* ifadesinin karşılığı için kullanılmaktadır. Ahidnâmeler, *padişah tarafından başka bir padişaha yahud bir kavim ve kabileye verilmiş sulh ve aman ve hususat-ı saireye dair olan taahhüdâtın nâmesi* olarak da tanımlanmıştır. XIX. yüzyıldan sonra aynı anlama gelen *muhade* sözcüğü ile ifade edilen bu belgeler, XV. yüzyıl ortalarından XVII. yüzyılın ilk yarısına kadar Osmanlı devlet teşkilâtının merkezî yönetim organı olan Dîvân-ı Hümâyûn'un Beylik, Rüüs ve Tahvil gibi kalemlerinden biri olan Âmedî Kalemi'nde yazılarak muhafaza edilmiştir. Dîvân-ı Hümâyûn da Reîsülküttâb'ın sadrazam adına yazması gereken resmi yazıları hazırlayan, 1836/1840'ta Bâbüâlî düzenine geçildikten sonra da Osmanlı bürokrasisinde, sarayla sadaretin ilişkilerinin yürütüldüğü, yanı sıra hariciye Nezâreti'nin yabancı devletler ile ilgili yazışmalarının hazırlandığı Âmedî Kalemi'nde devletin yaptığı anlaşmalar, ahidnâme metinleri, görüşme mazbataları, protokoller, yabancı elçilere, konsoloslara ve tüccarlara verilen imtiyazlar her devlet için ayrı ayrı tutulan Düvel-i Ecnebiye Defterleri adı verilen defterlere kaydedilmiştir. Yüzyıllar boyunca Osmanlı devletinin yabancı devletlerle yaptığı anlaşmaların, ahidnâmelerin kaydedildiği, Osmanlı Devletinin kurumsal hafızasını oluşturan; Amerika, Avusturya, Belçika, Brezilya, Bulgaristan, Danimarka, Dubrovnik, Fransa, Hollanda, İngiltere, İran, İspanya, İsveç,

Osmanlı ile Venedik ilişkilerinin aslında her iki devlet için ilk etapta Akdeniz’de ticareti geliştirmek amacıyla başladığı ifade edilebilir. İlk Osmanlı-Venedik ilişkileri Sultan I. Murad döneminde başladığı belirtilmiştir.⁶ Aslında, Venedik’in Türklerle ilişkileri daha eskidir. 1071 Malazgirt zaferinin ardından Anadolu fethi sürecinde ilk temasları Selçuklularla olmuştur. Venedik Cumhuriyeti’nin Türklerle siyasi ilişkilerinin başlangıcı, XIII. yüzyıl başlarında Anadolu Selçuklu Sultanı I. Gıyaseddin Keyhüsrev’in (1192-1196/ 1205-1211) Venediklilerle imzaladığı bir ticaret anlaşmasına kadar uzanır. Bu ticaret anlaşması, I. Gıyaseddin Keyhüsrev’in oğlu Sultan I. İzzeddin Keykâvus (1211-1220) döneminde yenilenmiş, bundan kısa bir süre sonra da, I. Alaeddin Keykubat döneminde (1221-1237), 1220 yılında üçüncü bir anlaşma imzalanmıştır. Bu ticaret anlaşmaları, Venedik ile Türkler arasında sürecek olan siyasi ve ekonomik ilişkilerin temelini oluşturmuştur.⁷

XIV. yüzyıl ortalarında gelişen Osmanlı Venedik ilişkileri takip eden süreçte de devam etmiş bu kapsamda Venedik Baylosu Quirino 1390 senesinde Edirne’ye gelmiş ve Osmanlı sınırları içinde önemli gördükleri pazarlarda hububat ticareti yapabilmeleri konusunda girişimlerde bulunmuştur. Padişahın Osmanlı limanlarına kendi gemilerinin giriş çıkış yapma izninin verilmesini bu kapsamda da gerekli vergi ödemelerini yapma konusunda hazır olduklarını beyan etmiştir.⁸ Her ne kadar Venediklilerin bu tarz girişimleri olsa da XIV. yüzyıl Venediklilerin denizlerde oldukça kuvvetli olduğu bir dönemdir. Hatta Osmanlı’nın denizlerde tek çekindiği devlettir ve bu anlamda gerek Venedik gerekse Papalık donanmalarına karşı temkinli bir siyaset izlemiştir. Venedikli denizcilerin tecrübelerinden bu dönem Osmanlı denizcileri oldukça faydalanmıştır.⁹ İstanbul’un Osmanlılar tarafından fethi iki devlet arasındaki resmi ilişkinin boyutunu değiştirmiştir. Fetihten sonra ikili ilişkiler olağanüstü elçiler *straordinario ambasciatore* ile Venedik sefirleri olarak kabul edilen bayloslar aracılığıyla sürdürülmüştür.¹⁰ Bu süreç içinde Serenissima Cumhuriyeti sınırları içinde olan Venedik şehrini temsilen 10 Eylül 1453 yılında Lorenzo Moro büyükelçi olarak İstanbul’da görevlendirilmiştir. Neredeyse bir yıl bitmeden 18 Nisan 1454 yılında da Bartolemeo Marcello, baylos unvanıyla İstanbul’a atanmıştır.¹¹

1513 yılında Venedikliler Doğu Akdeniz; Cenevizliler ise Batı Akdeniz ticaretini yönetmiştir.¹² Buna karşın denizlere egemen olma konusunda gereken her şeyi yapma

İtalya, Karadağ, Lehistan, Meksika, Norveç, Prusya, Portekiz, Romanya, Rusya, Sırbistan ve Yunanistan’la ilgili Düvel-i Ecnebiye Defterleri Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri başkanlığı, Osmanlı arşivindedir (Pakalın, 2004: 29; Kütükoğlu, 2013:168; Redhouse, 1268-1269/1852-1853:31)]

6 Turan, 1990, 205-207.

7 Sönmez, 2006, 20.

8 Gökbilgin, 1977, 31.

9 Uzunçarşılı, 1988, 30.

10 Mumcu, 2014, 16.

11 Viallon, 2003, 49.

12 Köktürk, 2014, 83.

konusunda azimli olan Osmanlı siyasetinin uygulamaları çerçevesinde XVI. yüzyılda İstanbul'da yaklaşık 200 tersane gözünün varlığı bilinmektedir. O dönemde Venedik tersanesi oldukça güçlü bir yapıdadır ancak İstanbul tersanesi onlar için en büyük rakiptir. İstanbul'un fethinden sonra bazı stratejik bölgelerin de alınmasını elzem bir konu olarak düşünen Sultan II. Mehmed, Mora adasını bu anlamda önemsemiş ve hemen fethetmiştir. Aslında buranın alınmasının altında yatan bir diğer stratejik hedef Roma'ya giden deniz ticaret yollarına hâkim olmak ve dolayısıyla Venedik'in yürüttüğü ticareti zorlaştırarak onları barışa zorlamaktır.¹³ Osmanlı Devleti'nin bu politikası daha sonraki dönemlerde de devam etmiş ve Yavuz Sultan Selim zamanında Akdeniz'in doğusunda yer alan bazı limanlar ele geçirilmiş, Kanuni Sultan Süleyman döneminde ise önemli görülen adaları fethetme gayreti içinde olunmuş ve Rodos bu zamanda ele geçmiştir.¹⁴ XIV. yüzyılda Akdeniz'in tek hâkimi görülen Venedik¹⁵ bu gücünü XVI. yüzyıla gelindiğinde Osmanlıya bırakmak zorunda kalmıştır.¹⁶

27 Eylül 1538 yılında gerçekleşen Preveze Deniz Savaşı Osmanlı'nın denizlerde önemli bir güç haline geldiğinin en somut göstergesidir¹⁷ ve 600 parçadan oluşan Papalık donanmasına kuvvetli bir darbe vurulmuştur.¹⁸ Öyle ki Barbaros Hayreddin Paşa, Turgut Reis, Salih Reis ve Seydi Ali Reis gibi komutanların idaresindeki Osmanlı donanması Papalık donanmasına ağır bir yenilgi yaşatmış ve onların başında bulunan Andrea Doria'nın savaşın ortamı içinde gecenin karanlığından istifade ederek kaçtığı anlatılmıştır.¹⁹

Kıbrıs'ın Sultan II. Selim zamanında (31 Temmuz 1571) Venediklilerin elinden alınması Akdeniz'de tek güç olmaya çalışan Venedik ve İspanyollara indirilen ikinci bir darbe olmuştur. Bu durum Preveze Deniz Savaşı'ndan yaklaşık 33 yıl sonra tarihler 7 Ekim 1571 yılını gösterdiğinde İnebahtı Körfezi'nde Osmanlı ile İspanyol devletlerin öncülük ettiği Papalık Donanması bir kez daha karşı karşıya getirmiştir. Bu savaş Papalık nezdinde önemli bir dönüm noktasıdır çünkü onlar için XV. yüzyıldan itibaren Türklerin yenilmezlik algısı yıkılmıştır. Osmanlı bu ağır yenilgiden kısa sürede toparlanmak amacıyla tersaneye tekrar çok büyük önem vermiş ve 13 Haziran 1572 Kılıç Ali Paşa'nın Kapudan-ı Deryalığa getirilmesiyle tersanelerde tamir veya inşa edilen iki yüz elli kadırğa ile üç yüz civarındaki çektiri sınıfı gemilerle yeniden denizlere açılmış ve Osmanlı'nın gücünün tükenmediği gösterilmeye çalışılmıştır.²⁰ Ancak Osmanlı'nın Akdeniz'deki üstünlüğü son bulmuştur.²¹

13 Savaş, 2007, 24.

14 Bostan, 2010, 16-17.

15 Gökbilgin, 1977, 59.

16 Bostan, 2003, 83.

17 İncalcık, 2002, 59.

18 Arı, 2009, 129.

19 Düzdağ, 1973, 18-19.

20 Bostan, 2010, 26-27.

21 İncalcık, 2002, 59.

1645 yılında Osmanlı'nın yaklaşık 1669 yılına kadar mücadele içinde Girit'i alma mücadelesinde Venediklilerin büyük engellemeleriyle karşılaşmıştır. Bu engellemelerde Akdeniz'de günde günden güne daha fazla görülmeye başlanan kalyonların büyük payı vardır. Hatta Venedikliler ellerinde olmayan kalyonları İngiltere ve Hollanda'dan kiralamıştır. Çanakkale Boğazı burada kilit bir rol oynamıştır. Osmanlı donanmasını Marmara Denizi'nden Akdeniz'e inmesini önlemek amacıyla Çanakkale'yi abluka altına alan Venedik donanması ve buna karşın Osmanlı donanmasının bu gücü aşacak yeterli kadar güçlü filosunun olmayışı Girit seferinde yaşanan bazı olumsuzluklardır. Aslında bu durum Osmanlı'nın kendi içinde donanmasının sorgulanmasına da neden olmuş, kalyon teknolojisine biran önce hızla geçilmesi fikirleri sarayda tartışılmıştır. 1646 yılında bu ablukayı aşarak Girit'e ulaşmaya başaran Osmanlı ardından Venedik'in Bozcaada'yı kuşatması neticesinde Osmanlı'nın Girit'e gidecek deniz güçlerinin etkisini kırmaya amaçlamıştır.²²

Bu yaşanan gelişmelere göre aslında XVII. yüzyılda denizlerde kadırğa yerine kalyon teknolojisinin kullanılmaya başlandığı bir dönem olduğu söylenebilir. Venedik'te 1660 yılına gelindiğinde kalyon türü gemilerin zamanın önemli donanma gücünü oluşturduğunun farkına varılmıştır. Venedik tersanesinde kızağa konulan ilk kalyon ise *Giove Fulminante*'dir ve 23 Kasım 1667 yılında tamamlanarak denize indirilmiştir. 1669-1684 yılları barış ortamı olarak sayılır ancak 1680'li yılların sonlarına doğru Akdeniz'de gerilim tekrar artmıştır. Bu süreçte Venedik yaklaşık on kadar kalyon inşa etmiştir. 1684 yılında Osmanlıların Viyana kapılarında yaşadığı hezimetin bir yıl sonrasında Venedik Kutsal İttifak'a girmiştir. Hatta birkaç ay içinde sekiz kalyonu denize indirmeyi başarmıştır. Osmanlı Devleti bu gemilerde yaşanan teknolojik gelişim karşısında kararsız kalmıştır. Özellikle Divan'da yoğun tartışmalar yaşanmıştır. Donanmanın modernize edilmesi ve kalyona geçilmesine dair 1648 yılında toplanan Divan'da Sadrazam Sofu Mehmed Paşa ile Kaptan-ı Derya Voynuk Ahmed Paşa kalyon teknolojisine hemen geçilmesi konusunda fikirlerini belirtmişlerdir. Genel anlamda çekirtili sınıfta kadırgalardan oluşan Osmanlı donanmasının zaman içinde artık Çanakkale Boğazı'ndan öteye gidemez oluşu nedeniyle 1650 yılında Sinop, Samsun, Bartın ve Varna gibi şehirlerde otuz parça kalyon yapılması kararının alınmasını sağlamıştır. Ancak bu inşa faaliyetleri olumsuzlukla sonuçlanmıştır. Sonucunda Osmanlı Devleti Venedik'e karşı kalyonlarını etkin bir şekilde üretememiş ve kullanamamıştır. Kont Marsigli 1691 yılında Venedikli bir elçilik heyetiyle İstanbul'a yaptığı ziyaret etmiş bu sıradaki gözlemlerinde tersanede Hristiyan, Avrupa giysileri içindeki kişilerin önderliğinde gemi inşa faaliyetlerinin yürütüldüğünü, onların tercümanlar yardımıyla işçilere emirler verdiğini görmüştür. Osmanlı'daki bu gelişim sayesinde Venediklilerin 1694-1695 yılında Sakız Adası'nı teşebbüsleri sırasında 8 Şubat 1895'te yaşanan Koyun Adaları (Spalmadori) Savaşı'nda Mezemorta Hüseyin Paşa komutasındaki Osmanlı donanması, Antonio Zeno idaresindeki Venediklilere karşı zafer kazanmıştır. 1699 yılında her iki devlet arasında barış anlaşması imzalanıncaya kadar Osmanlı ve Venedik donanmasında yaklaşık 20-25 civarında kalyonları bulunmaktadır.

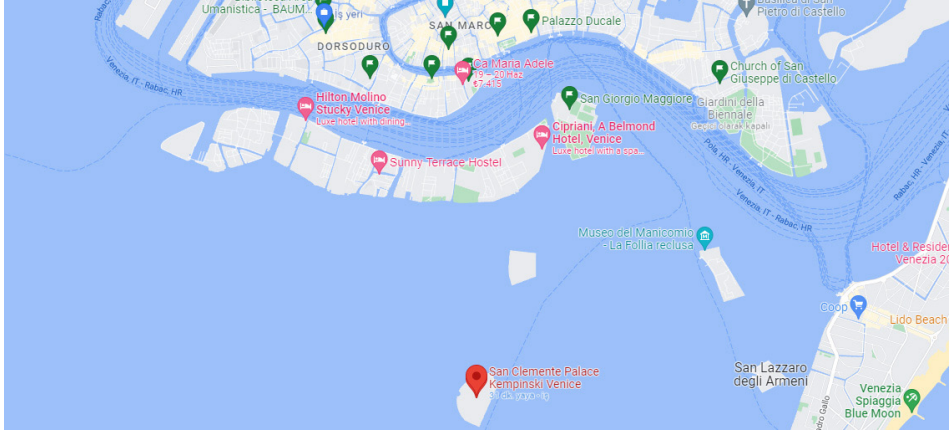
22 Bostan, 2006, 186-187.

Bu dengeyle birbirlerine karşı kesin zafer kazanılan savaş gerçekleştirmeden denizlerde boy göstermişlerdir.²³ Osmanlı-Venedik arasındaki deniz mücadelelerinin aslında kozları paylaşmak adına yürütüldüğü söylenebilir. Sık sık yaşanan çetin geçen ama sonuçsuz kalan çatışmalar belli bir hedefe ulaşma doğrultusunda yapılmamıştır. Bu dönem Osmanlı donanmasının Venediklilere karşı denk bir yapıda ve asıl amacın toprak bütünlüğünü korumak olduğu, etkin bir rol üstlenilmediği zamandır.²⁴

Venedik'teki Kiliselere Betimlenmiş Osmanlı Gemileri

1. San Clemente Kilisesi

San Clemente Kilisesi, Venedik ile Lido arasındaki San Clemente adasında bulunmaktadır. Adada kilise harici bulunan diğer tarihi yapı bir Türk şirket tarafından otel olarak işletilmektedir. Adaya Venedik'ten San Marco meydanın yakınında yer alan bir iskeleden hem ücretli motorlarla hem de otele ait teknelerle ücretsiz ulaşmak mümkündür. Ada iskelesine yakın olup otelin bahçesinden yürüyerek kiliseye gidilebilmektedir.



Harita 1: San Clemente adasının konumu (Google map, 29.05.2022)

Adadaki yapıların tarihi Pietro Gattilleso'nun 1131 yılında kutsal topraklara gidecek olan hacılar için bu adada bir hastane ile kilise kurmasına kadar uzanmaktadır. Ada daha sonra 1165 yılında ise Sant' Agostino tarikatına bırakılmıştır. 1645 yılına gelindiğinde ise Monte Rua keşişleri 1810 yılına kadar adaya yerleşmiş ve Venedikli zenginlerin bağışlarıyla adada çeşitli imar faaliyetlerinde bulunmuştur. Kilisenin dış süslemeleri ise 1652 yılında Morosini ailesinin katkılarıyla Andrea Cominelli'ye yaptırılmıştır. Morosini ailesi bu kiliseyi aile mezarı olarak seçmiştir. Andrea Cominelli tarafından kilisenin ön dış cephesinde yapılan süslemelerinde Morosini ailesi üyesi olup Girit Savaşı'nda katılan ve kahramanlıkları bulunan ayrıca 1688-1694 yılları arasında Venedik Doçu olarak görev

23 Panzac, 2020, 162-168.

24 Panzac, 2020, 182.

yapan Francesco Morosini ile Tommaso Morosini'nin hatıratını yaşatmak adına bezenmiştir.²⁵ (Fotoğraf 1).

Kilisenin ön cephesinde “1” ve “2” numaralı alanlarda paneller içinde tasvir edilmiş gemiler yer almaktadır. “2” numaralı panelde Osmanlılarla yapılan bir deniz savaşı sahnesi betimlenmesi (Girit Savaşı?) nedeniyle bu panelin üzerinde büstü olan kişinin amiral Francesco Morosini olduğu varsayılmaktadır. (Fotoğraf 2).

“1” numaralı paneldeki tasvirlerin bir bölümü deformasyona uğramıştır. Alçak kabartma tekniğinde yapılan sahnede sol üst köşede küreklilik sınıfı gemiler görülmektedir. Onların sağ alt çaprazında ise kalyon grubu yer alır. Bu kalyonların bir kısmı zarar görmüştür. Panel içinde tasvir edilmiş olan tüm kalyonların trinket, pruva gabya, mayıstra, grandi gabya, randa ve mizana gabya yelkenleri açıktır. Ön grupta görülen kalyonun mayıstra yelkeninde Venedik sembolü olan San Marco'yu temsilen kanatlı aslan çizilmiştir. Çift güverteli olan kalyonların top lumbarları vardır ama toplar görülmemektedir. Sağ alt köşedeki kalyon grubunun önündeki tam kalyonun mayıstra yelkeninde ise silinmek üzere olan ve zor fark edilen kazıma tekniğinde yapılmış çift başlı kartal olduğu düşünülen bir figür yer almaktadır. Bu paneldeki gemilerde Osmanlıya ait herhangi bir belirti görülmemektedir. (Fotoğraf 3).

San Clemente kilisesinin ön cephesinde sağ tarafta bulunan “2” numaralı panelde bir deniz savaşı kompozisyonu vardır. Bu sahnede kış kasaralarında hilal alemlili fener taşıyan Osmanlı kadırgaları işlenmiştir. Ancak bu savaş sahnesinde Osmanlı gemilerinin zarar gördüğü ve batmak üzere tasvir edildiği görülmektedir. Panelin neredeyse odak noktasında pupa bölümünden betimlenen Osmanlı kadırgası iki direkli ve tek serenlidir, yelkeni ise kapalıdır. Küreklerinin farklı açılarda yapılmış olması manevra yapma gayreti içinde olduğuna işaret etmektedir. Bu kadırganın üst tarafında bir kalyon yer alır. Olasılıkla Venedik kalyonu olduğu düşünülen bu geminin top lumbarları olmasına karşın herhangi bir top ateşi yapmamaktadır ancak Osmanlı kadırgalarına savaş sırasında kayıp vermesine neden olmuş gibidir. Öyle ki kadırgaların çoğu denize batmak üzeredir. Panele konu olan sahnelerin 1645 yılındaki Girit Savaşı'na katılan Francesco Morosini'nin kahramanlığını anlatmaya çalıştığı ifade edilebilir. (Fotoğraf 4).



Fotoğraf 1: San Clemente kilisesinin ön cephesi

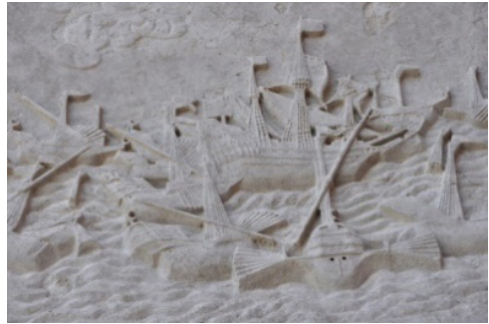
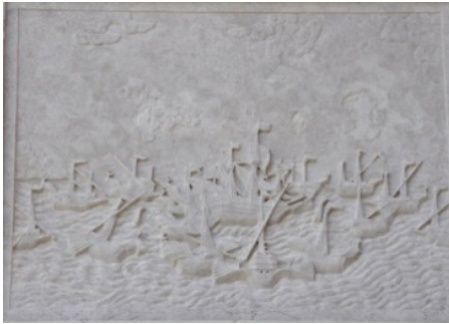
25 Grandesco ve Comastri, 2016, 6.



◀ ▶
Fotoğraf 2:
San Clemente
kilisesi ön cephesi
“1” ve “2”
numaralı gemi
tasvirli paneller



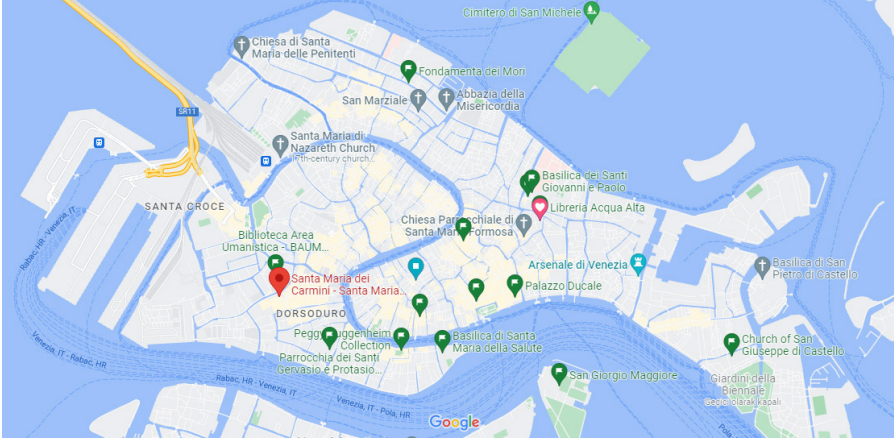
Fotoğraf 3: San Clemente kilisesi ön cephesi “1” numaralı panel ve detayı



Fotoğraf 4: San Clemente kilisesi ön cephesi “2” numaralı panel ve detayı

2. Santa Maria del Carmini (Carmelo) Kilisesi

Santa Maria del Carmini veya genel olarak bilinen diğer adıyla Carmelo Venedik'in Dorsoduro bölgesinde Carmini Meydanı'nda bulunmaktadır (Harita 2). Kilisenin yapımına 1286 yılında başlanmıştır ve inşaat 1348 yılına kadar sürmüştü²⁶, XVI. yüzyılda da bir restorasyon evresi geçirmiştir.



Harita 2: Santa Maria del Carmini (Carmelo) kilisesinin konumu (Google map, 25.05.2022)

Carmini Meydanı'ndan kiliseye giriş kapısının hem solunda (1) hem de sağında (2) bulunan mermerden yapılmış panel blokların ön tarafında çerçeveslendirilmiş alanda Osmanlı gemileri ile Papalık donanmasının karşı karşıya betimlendiği ve büyük bir olasılıkla İnebahtı Deniz Savaşı'nı (1571) konu alan sahne yer almaktadır (Fotoğraf 6).

Giriş kapısının solunda bulunan (1) mermer bloğun ön panelin sol tarafında ilk iki sırada yedişer adet yukarıdan aşağıya sıralanmış Osmanlı *kadırgaları*²⁷ görülmektedir. Bu *kadırgaların* pupa taraflarının karpuz tipli²⁸ olduğu anlaşılmaktadır. En arka tarafta

²⁶ Centanni, 2009, 92.

²⁷ Kadırga; Yunanca *katargon* olarak bilinir. Bizanslılar tarafından kürek cezası için kullanılan *katargon* teriminin kadırgaları adlandırdığı belirtilmiştir. İlk IX. yüzyılda Venedik ve Cenevizlilerin tek sıra kürekli gemilere *galer* adını verdikleri bir çektiriyi kullanmaya başladıkları anlatılmıştır. *Başarda* ve *Mavna* tipi gemilerle birlikte çektiri sınıfının en büyüğü olan kadırgalar, özellikle Osmanlı donanmasında alçak bordalı, uzun gövdeli inşa edilmiş olup ticaret ve savaş gemisi olarak hizmet vermiştir. Hafif kadırga (*galee sottile*) 24 oturaklıdır ve her oturakında kendi küreğini çeken üç, toplam 144 kürekçinin olduğu, büyük kadırgada (*galee grosse*) ise 28-30 oturak bulunduğu ve her oturakta üçer kişiden toplam 180 kürekçi görev yaptığı söylenmiştir (Özen, 2017, 182-185.)

²⁸ Karpuz kılı kadırgalar; Osmanlı donanmasında ilk XVII. yüzyılda kullanılmaya başlanmıştır. Gemiye dayanaklılık kattığı düşünülerek pupaları yuvarlak formda inşa edilmiştir (Özen, 2017, 197). Erhard Reuwich, 1486 yılında hacı olmak için yaptığı kutsal yolculuğunda uğradığı şehirleri tasvir etmiştir. Venedik şehrini betimlediği çiziminde Venedikli kadırga ustalarının inşa



▲ **Fotoğraf 5:** Santa Maria del Carmine (Carmelo) kilisesinin ana giriş kapısı ve meydanı



► **Fotoğraf 6:**

Santa Maria del Carmine (Carmelo) kilisesi girişinde bulunan mermer panel bloklar

yarım vaziyette işlenmiş *kadırga* kabartmalarında bu sayı dokuzdur. Osmanlı gemilerinin karşı tarafına işlenmiş olan Papalık donanmasına ait gemilerin ilk sırasında beş adet Venediklilerin kullandığı *galeazza*²⁹ tipi gemiler yer almaktadır. *Galeazzaların* üç direkli üç serenli olan bu tasvirlerinde gemilerin pruva direklerindeki yelkenler açıktır. Onların arka sırasında ise toplam yedi adet olan ve üçer adet iki bölüme ayrılmış toplam altı *kalyata*³⁰, onların tam ortasında da iki direkli bir *kadırga* yer alır. En arka sırasında da yine

ettiği karpuz kış tasarımı kadırgaların XV. yüzyılda kullanıldıkları görülmektedir (Tonini, 2003, 127).

29 *Galeazza*; büyüklük itibarıyla kalyon ile *kadırga* arası küreklili bir gemi sınıfında olup yaklaşık 40m'den biraz uzun ve 8m genişliğinde inşa edilmişlerdir. Bir savaş gemisi niteliğinde olup pruvalarında sekiz top bulunur ve yuvarlak biçimde tasarlanmıştır. Bu durum hem öne hem de yanlara ateş edebilme kolaylığı sağlamıştır. Pupa bölümü ise biraz daha yükseltilmiş ve buralara daha düşük kalibreye sahip toplar konulmuştur. Venedikliler bu gemilerle Osmanlılara karşı zafer kazandıklarından dolayı övünç duymuşlardır (Zanon, 2006, 46-47).

30 *Kalyata*; İtalyanca *galeotta* adıyla bilinen bu gemi tipi Türkçe'de *kalyata*, *kalyeta*, *kalyete*, *kalyete*, *kalyota*, *kalyote*, *kalyot*, *galyeta* ve *galite* gibi isimlerle kullanılmıştır. Osmanlı donanmasında büyüklük bakımından *kadırgadan* sonra gelir. *Kalyatanın* tek direği için *kadırgayı* örnek alacak bir şekilde iki yelken yerleştirilmiş olabileceği varsayılmaktadır. Yelkenlerin hareketli serende latin veya kabasorta biçimli oldukları düşünülmektedir. *Kalyatalarda* sabit oturak sayısı bulunmamaktadır bu nedenle kürekçi sayıları değişkenlik gösterebilir. Ancak 20 oturaklı bir *kalyata*da ikişerli kürek çekildiği varsayılırsa 80, üçerli kürek çekiliyor ise 120 kürekçinin bulunduğu belirtilmiştir. XVII. yüzyıla ait incelenen arşiv kayıtlarında 82 ile 253 arası değişen kürekçi sayıları saptanmıştır (Özen, 2017, 212-213).

yelkenleri açık vaziyette seyir halinde betimlenmiş yedi adet olan tek direkli kadırgalar görülmektedir (Fotoğraf 7).

Giriş kapısının sağında bulunan (2) mermer panelde bu kez sol tarafta Papalık donanmasına ait gemiler betimlenmiştir (Fotoğraf 8). Girişin sol tarafında yer alan mermer paneldeki (1) sahnenin simetrik olarak tersi burada görülmektedir. Ancak burada Osmanlı donanmasına ait *kadırgaların* pupa kısımlarında bulunan fenerin hilal biçimli alemleri (Fotoğraf 9) daha net görülebilmektedir.



Fotoğraf 7: Santa Maria del Carmine (Carmelo) kilisesi giriş kapısının solundaki (1) mermer blok



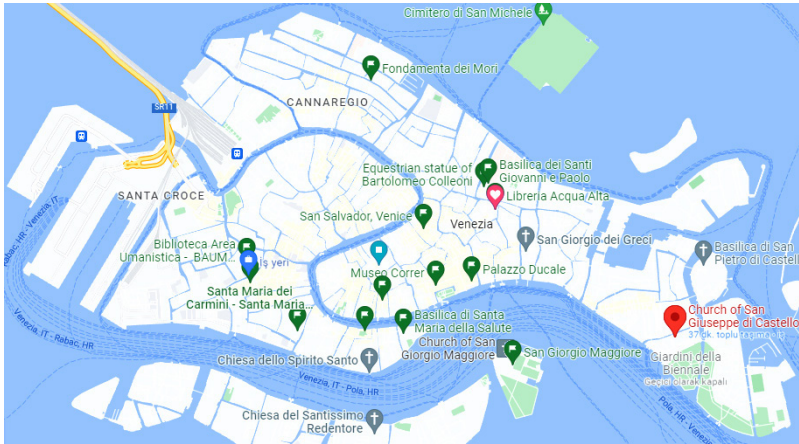
Fotoğraf 8: Santa Maria del Carmine (Carmelo) kilisesi giriş kapısının sağındaki (2) mermer blok



Fotoğraf 9: Santa Maria del Carmini (Carmelo) kilisesi giriş kapısının sağındaki (2) mermer bloкта görülen Osmanlı *kadirgasi* detayı

3. San Giuseppe di Castello

San Giuseppe di Castello kilisesi, Venedik'in Castello bölgesinde, bienalin yapıldığı parkın yakınında Campo di Castello meydanında yer almaktadır.

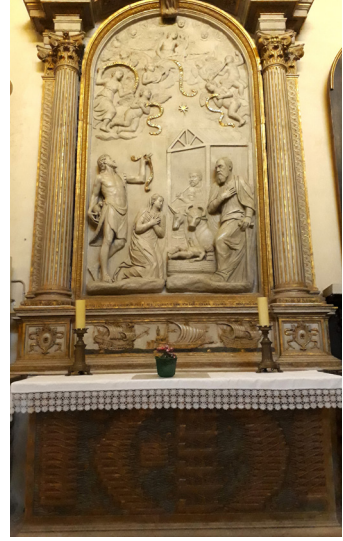


Harita 3: San Giuseppe di Castello kilisesinin konumu (Google map, 30.05.2022)

Kilisenin 1512 yılında inşa edilmeye başlandığı ve 1543 yılında tamamlandığı belirtilmiştir. (Fotoğraf 10). İnşaat aşamasındayken Verona San Giuseppe manastırından gelen Augustinus rahibelerine emanet edilmiştir. Kilisenin gelişmesi Venedik Doçu Marino Grimani (1532-1605) ile eşi Morosina Morosini'nin (1545-1614) maddi katkılarıyla



Fotoğraf 10:
San Giuseppe di
Castello kilisesi



Fotoğraf 11:
San Giuseppe di
Castello kilisesinin
İsa'nın Doğuşu
betimlemeli sunağı

olmuştur. Bu yardımlar sayesinde 1563 yılında kilisenin ana sunağı yaptırılmıştır. Marino Grimani için 1595 yılında ise Cesare Gropo tarafından kiliseye mezar anıtı inşa edilmiştir. Kilisenin heykel süslemeleri de Scamozzi'nin tasarımlarından oluşmaktadır. Kiliseye girdikten sonra sol tarafta bir sunak yer almaktadır. (Fotoğraf 11). Bu sunak ve üzerindeki duvarda görülen yüksek kabartma tekniğinde işlenen İsa'nın Doğuşu sahnesi heykeltraş Domenico da Salò tarafından 1573 yılında yapılmıştır. Kutsal sahnenin altındaki ince frizde bir yazıt bulunmaktadır. Bu yazıtta Venedik filosunun eski amirali olan İnebahtı Deniz Savaşı'na katılmış Dalmaçyalı Giovanni Vrana ile Venedik Donanmasının yüksek komutanı Sebastiano Venier ile ilgili kahramanlık bilgileri yer almaktadır.³¹

Bu yazıtın altında ise mermer süsleme kuşağı (predella) içinde altın yaldızlı boya ile betimlenmiş iki Venedik *barçası*³² ve aralarında esir alınmış bir Osmanlı kadırgası yer almaktadır. Osmanlı kadırgasının pupasında hilal sembollü iki sancak görülmektedir. Ancak beşik çatılı köşkünün tepesi ile hemen onun önünde bulunan sancak direği üzerinde haç sembolleri vardır. Osmanlı kadırgası karpuz kış formundadır. Ayrıca pruvasında gemibaş figürü bulunmaktadır, bu figürün ağzı açık ve dili dışardadır. Bu nedenle ejder başı olduğu tahmin edilmektedir.³³ (Fotoğraf 12).

31 Jones, 2016, 22 ve 157.

32 Barça; İtalyancada *barza* adıyla geçmektedir. Üç direkli ve yelkenli olan barçalar ticari bir gemi olmasına karşın savaşlarda da kullanılmıştır. Kolomb'un *Santa Maria* adlı gemisi de bu sınıfta değerlendirilmiştir. Osmanlıların barçayı XV. yüzyılda kullanmaya başladıkları belirtilmiştir. (Özen, 2017, 36-37).

33 Ejder biçimli gemibaş figürleri için, Beydiz, 2019, 76-113.



Fotoğraf 12: İsa'nın Doğuşu betimlemeli sunakta yer alan esir alınan Osmanlı kadirğası ve Venedik barçası

Asıl Osmanlı kadirğalarının sayıca fazla tasvir edildiği kompozisyon sunağın ön cephesindeki panelde bulunur. Burada İnebahtı Deniz Savaşı konu edilmiştir. Panelin denizi temsilen boyanan zemin rengi koyu yeşildir ve gemiler altın yaldız renginde boyanmıştır. Denizin içine çeşitli balık kafaları (yunus balığı?) ve pagan kültüre ait deniz tanrısı Neptün (Poseidon) işlenmiştir. Papalık donanmasının Osmanlı donanmasına karşı sayıca üstün betimlendiği bir kompozisyonudur. Her iki donanma panelin merkezinde hilal şeklinde karşı karşıya tasvir edilmiştir. Sağ tarafta bulunan Osmanlı kuvvetleri ön safhada 16, arkada ise 12 *kadirğadan* meydana gelmiştir. Karşılarındaki Papalık donanması ise hilal biçimli sahnenin ortasında büyük 6 adet *galeazza*, onların arkasında 3 *kadirğa*, sonrasında hilal şeklinde pozisyon alan 17 *kadirğa*, bunların hemen alt ve üst köşelerinde yan kuvvet olarak birer *kadirğa* ve en arkada ise sıralı 12 *kadirğadan* oluşmaktadır. (Fotoğraf 13).



Fotoğraf 13: San Giuseppe di Castello kilisesi İnebahtı Deniz Savaşı konulu sunak paneli

Paneldeki tasvirde de görüldüğü üzere Osmanlı donanmasına karşı oldukça kuvvetli bir Papalık donanmasının varlığı anlatılmaya çalışılmıştır. Osmanlı kadırgaları karpuz kış formunda olup tek yelken direkli ve tek serenlidir. Köşklarinin üstünde hilal biçimli alem taşımaktadır. (Fotoğraf 14). Papalık donanmasına ait kadırgaların birçoğunda çeşitli hayvanlara ait olabilecek gemibaş figürleri görülmektedir. (Fotoğraf 15).



Fotoğraf 14: San Giuseppe di Castello kilisesi İnebahtı Deniz Savaşı konulu sunaktaki Osmanlı donanması

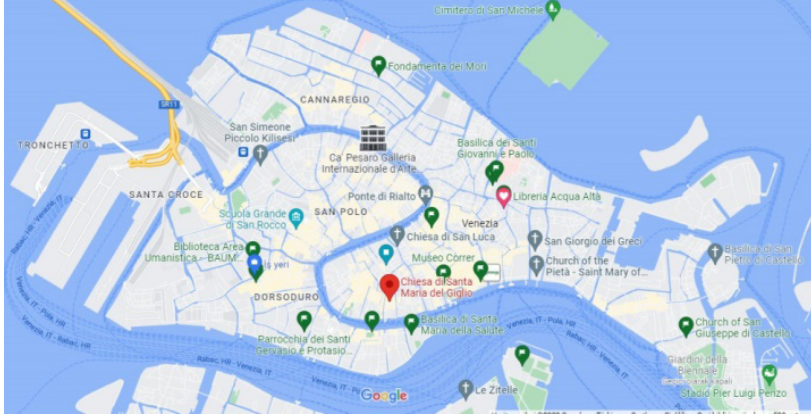


Fotoğraf 15: San Giuseppe di Castello kilisesi İnebahtı Deniz Savaşı konulu sunaktaki Papalık donanması



4. Santa Maria del Giglio (Zobenigo) Kilisesi

Kilise, Santa Maria Zobenigo adıyla da bilinmekte olup San Marco'ya yakın Santa Maria del Giglio meydanı 30125 adresinde yer almaktadır (Harita 4).



Harita 4: Santa Maria del Giglio (Zobenigo) kilisesinin konumu (Google map, 27.05.2022)

Eski tarihlerde inşa edilmiş olmasından dolayı Venedik'in başlıca kiliseleri arasında gösterilmektedir. İlk 966 yılında inşa edilmiş olmasına karşın hem bu tarihte hem de 1105 yılında geçirdiği büyük yangınlar sebebiyle neredeyse yeniden bir inşa süreci geçirmiştir. Jacopo de' Barbari'nin 1500 yılında çizdiği planın 1105 tarihine kadar uzanan bazilika yapısına işaret ettiği düşünülmektedir. Antonio Barbaro'nun maddi katkılarıyla (30.000 dukat) 1680-1683 yılları arasında Giuseppe Sardi tarafından hem restorasyon görmüş hem de yeni eklentiler yapılmıştır.³⁴ Dış cephede Venedik Barok üslubu tarzında yapılan ön cephede portalin üstünde yer alan altı adet kartuş içinde betimlenmiş gemi tasvirleri ile savaş sahnelerinin bulunduğu süslemeler de bu sırada yapılmıştır. Çünkü cephe süslemesi aslında Antonio Barbaro'nun hatırasını yaşatmak adına tasarlanmıştır. Barbaro Venedikli bir donanma komutanıdır ve Türklere karşı Doğu Akdeniz'de (Mora, İnebahtı ve Çanakkale) başarılar kazanmıştır. Haziran 1656 yılında Bozcaada'nın (Tenedos) Venedikliler tarafından Osmanlılardan alınmasında önemli rol oynamıştır. Bu savaştan sonra Barbaro, uzayan savaşlar neticesinde Venedik denizcilik tarihinde çok önemli bir şahsiyet olan Francesco Morosini'nin emri altında donanmada hizmet vermeye başlamıştır. 1669 yılına gelindiğinde Hırvatistan (Dalmaçya) ile Arnavutluk, 1672-1673 yılları arasında ise Padova'da valilik; 1675 yılında da Roma'da büyükelçilik görevlerinde bulunmuş ve 1679 yılında ölmüştür.³⁵

34 Bisson, 2012, 31.

35 Gibbs, 1974, 8-10.



Fotoğraf 16: Santa Maria del Giglio (Zobenigo) kilisesinin ön cephesi

Ön cephede yer alan ve savaş sahnelerinin yer aldığı tasvirler içinden 1-2 ve 4 numaralı panellerde Osmanlı kadirga ve kalyon³⁶ tipi gemilerinin betimlendiği görülmektedir. (Fotoğraf 16).

1 numaralı panelde iki Osmanlı kadirgasının üç Venedik baştardası³⁷ tarafından takip edilmesini konu alan bir sahne vardır. Osmanlı kadirgalarının grandı direklerindeki latin yelkenleri açıktır ve kış kasara üzerindeki fenerlerinde hilal biçimli alemler rahat seçilebilmektedir. Her iki devlete ait kadirgaların karpuz kış formuna sahip oldukları görülmektedir. (Fotoğraf 17).

36 Kalyon; İtalyanca *galion* sözcüğünden türemiştir. Osmanlı minyatürlerinde *kalyun*, *galyon*, *galyun* gibi isimleriyle karşılaşılmıştır. Osmanlı devletinde tarımsal toprak sisteminin sürdürülebilirliğini korumak için eyaletler arasında deniz ticaretinin vazgeçilmez ulaşım aracıdır. Barça tipi yelkenli gemilerin yarı büyüklüğündedir. İki ya da üç sıra top taşıdıkları için bu isimle anıldıkları da belirtilmiştir. 1603 yılında kuzey kökenli korsanlar vurulan Venedik gemileri neticesinde burton veya kalyon inşasına yönelmiş, Osmanlılar ise 1648 yılında “*kalyona kalyonla varıla*” ifadesiyle donanmanın kalyona geçmesi konusunda tartışmaların yaşanmasına neden olmuştur (Özen, 2017, 215-223).

37 Baştarda; İtalyanca *bastarda*, Osmanlı’da ise *baştarde* olarak da bilinir. Kadirgadan daha büyüktür ve iki yelken direği bulunmaktadır. Çektiri sınıfındaki en büyük gemi tipi olmakla birlikte yaklaşık 26-36 arasında kürek sayısına sahiptir (Özen, 2017, 44).



Fotoğraf 17: Santa Maria del Giglio (Zobenigo) kilisesinin ön cephe süslemesi 1 numaralı panel

2 numaralı panele ait betimlemede Osmanlı başardası tarafından top atışına tutulmuş olan bir Venedik kalyonu vardır. Pruva bölümüne yerleştirilmiş toplarla Venedik kalyonu ateş altındadır. Venedik kalyonunun kıç aynalığına Venedik bayrağı olarak kullanılan San Marco kanatlı aslanı çizilmiştir. Aynı zamanda Venedikliler de kalyonun hem üst hem de alt güvertedeki top lumbarlarından Osmanlı başardasına ateş etmektedir. Deniz savaşını konu alan bu panelde her iki devlet farklı iki gemi tipini kullanılmıştır. (Fotoğraf 18).



Fotoğraf 18: Santa Maria del Giglio (Zobenigo) kilisesinin ön cephe süslemesi 2 numaralı panel

Osmanlı gemilerinin tasvir edildiği bir diğer panel ise 4 numaralı olandır. Bu kez Osmanlı gemisi kalyon, Venedik gemisi ise başarda tipindedir. Osmanlı kalyonu iki adettir. Her iki kalyon mizana, grandi ve pruva direklidir ve bu kalyonun mizana randa,

mayıstra, grandi gabya, trinket ve pruva gabya yelkenleri açık durumdadır. Büyük olan kalyonun kış aynalığına üsttekinin uç kısımları aşağıya, alttaki ikisinin ise yukarıya doğru yönlü toplam üç hilal çizilmiştir. İki güvertelidir ve güvertelerinde toplar lumbarlarından çıkmış vaziyettedir. Kalyonun pupa bölümündeki iki adet lumbarın peşlerindeki Venedik baştardasına doğru toplar ateşlenmektedir. Venedik baştardası ise üç direklidir ve pruva latin yelkeni açıktır. Pruvasında bulunan toplardan onlar da Osmanlı kalyonuna ateş etmektedir. Küreklerin bulunduğu güvertede iki lumbar dikkati çekmektedir, bunlardan birinde top varken diğerinde ise top görülmemektedir. (Fotoğraf 19).



Fotoğraf 19: Santa Maria del Giglio (Zobenigo) kilisesinin ön cephe süslemesi 4 numaralı panel

Santa Maria del Giglio kilisesinde 3-5 ve 6 numaralı panellerde de gemi tasvirleri yer alır. Ancak 5 numaralı paneldeki kalyon hariç (Venediklilerin simgesi San Marco aslanı) diğer sahnelerde betimlenen gemilerin tanımlanması kolaylaştıracak herhangi bir sembol yer almamaktadır. 6 numaralı panelde ise bir kalenin burçlarından kalyon ve kadirga biçimli olduğu düşünülen iki gemiye top ateşi edilmektedir. Bu gemilerin Osmanlılara ait olma olasılığı vardır ancak buna işaret eden herhangi bir belirti olmadığı için değerlendirmeye alınmamıştır. (Fotoğraf 20).



Fotoğraf 20: Santa Maria del Giglio (Zobenigo) kilisesinin ön cephe süslemesi 3-5-6 numaralı paneller

Sonuç

Venedik ile Osmanlı devleti arasında yaşanan siyasi ve askeri mücadeleler genel itibariyle tarihi arşivlerden öğrenilmektedir. Bu arşiv belgelerini ise çeşitli sanat eserleri desteklemekte ve yazılanları belgesel niteliğinde izleyicisine sunmaktadır. Özellikle deniz ticaret yollarına egemen olmak stratejik açıdan çok önemlidir. Akdeniz hem Batılı hem de Osmanlı için siyaset ile askeri hareketliliğin ana merkezini neredeyse oluşturmuştur. Osmanlı Devleti'nin gücü karşısında Papalık donanması çatısı altında ittifak kurma çabasına giren dönemin Hristiyan devletleri İnebahtı Deniz Savaşı'nda en büyük düşman olarak gördükleri Osmanlı donanmasına karşı zafer elde etmişlerdir. Bu onlar için bir dönüm noktasıdır çünkü Osmanlı'nın da yenilebileceği kanaati oluşmuştur. Bu savaş Batılı ressamlar tarafından birçok sanat eseriyle anlatılmış ve kazanılan zafere dair kahramanlıklar betimlenmiştir. Venedik kiliselerinde görülen bu gemi tasvirleriyle birlikte işlenen deniz savaşı sahnelerinin topluma vermeye çalıştığı asıl mesaj budur. Haç'ın Hilal'e karşı zaferi kutlanılmış, savaşa katılan Venedikli amiraller kahramanlıklarını ölümsüzleştirmek istemiştir. Bunun yanında bir diğer mücadele de 1645 yılında başlayan Girit Savaşı'dır. Her ne kadar Osmanlı tarafından zaman içinde fethedilmiş olsa da büyük uğraşlarla kazanmıştır. Girit'in alınmasına engel olmaya çalışan Venedikli amiral ve komutanlar da benzer politik ve askeri güçlerini bu kiliselerdeki betimlemelerde yaşatmak istemiştir. İnebahtı Deniz Savaşı'nda Papalık donanması tarafından kullanılan *galeazza* tipi gemi tasvirleri arşiv belgeleriyle uyumludur. Daha çok kadırğa, kalyata, başarda gibi çektiri sınıfında gemi tasvirleri işlenmiştir ancak özellikle yelkenli sınıfındaki kalyon, barça gibi gemiler de unutulmamış dönemin gemi teknolojisi tasvirlerine doğru bir şekilde yansıtılmaya çalışılmıştır. Gemi betimlemelerini yapan sanatçılar gerçeğe uygun bir anlayış içinde kendi üslupsal özelliklerini esere taşımışlar böylece özgün nitelikte çalışmalar ortaya koymuşlardır. Santa Maria del Carmine (Carmelo) ile San Giuseppe di Castello kiliselerindeki kompozisyon aynı olsa da sanatçıların stil özellikleri farklıdır. Santa Maria del Giglio (Zobenigo) kilisesinin dış cephesi XVII. yüzyılda yapılmış olması nedeniyle *Venedik Baroğu* tarzındadır ve paneller içindeki sahnelerde görülen deniz savaşları alçak rölyef tekniğinin yanında yüksek niteliğe sahip gemi figürü kabartmalarıyla bezenmiştir.

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

- Arı B. (2009). “Yelkenliden Buharlıya Geçiş”, *Türk Denizcilik Tarihi (C.II)*. İstanbul: Deniz Basımevi.
- Beydiz M. G. (2019). *Gemibaş Figürleri*. Konya: Çizgi Yayınları.
- Bisson M. (2012). “Precisazioni sulla decorazione dell’organo cinquecentesco di Santa Maria del Giglio a Venezia: una proposta di ricostruzione”, *Arte in Friuli, arte di Trieste*, 31-40.
- Bostan İ. (1997). “XV ve XVI. Asırlarda Osmanlı Devleti’nin Deniz Politikası”, *XV ve XVI. Asırları Türk Asrı Yapan Değerler*, İstanbul: Ensar Neşriyat, 185-232.
- Bostan İ. (2003). *Osmanlı Bahriye Teşkilatı: XVII. Yüzyılda Tersâne-i Âmire*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Bostan İ. (2006). *Beylikten İmparatorluğa Osmanlı Denizciliği*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Bostan İ. (2010). *Osmanlılar ve Deniz; Deniz Politikaları, Teşkilat, Gemiler*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Centanni B. (2009). “Storia, finalità ed attività attuale della Scuola”, *Scuole a Venezia Storia e Attualità*, (Gianfranco Levorato, Haz.). Venezia: Marcianum Press, 91-111.
- Cömert B. (2010). *Mitoloji ve İkonografi*. İstanbul: Deki Yayınları.
- Düzdağ E. (1973). *Barbaros Hayreddin Paşa’nın Hatıraları (C.I)*. İstanbul: Tercüman Yayınları.
- Gibbs M. L. (1974). *The Church of Santa Maria del Giglio*. Venice: International Fund for Monuments, Inc.
- Google Map, (Erişim Tarihi:25-27-29-30.05.2022).
- Gökbilgin M. T. (1977). *Osmanlı Müesseseleri Teşkilatı ve Medeniyeti Tarihine Genel Bakış*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Grandesco E. ve Comastri E. (2016). “San Clemente (San Clemente Papa)”, *Raduno*. Venezia, 6-7.
- İnalcık H.(2002). “Osmanlı Deniz Egemenliği”, *Türk Denizcilik Tarihi*. Ankara: Başbakanlık Denizcilik Müsteşarlığı Yayınları.
- Jones E. J. (2016). *The Business of Sculpture in Venice 1525-1625, (C:I)*. Cambridge: University of Cambridge.
- Kâtip Çelebi (2007), *Deniz Savaşları Hakkında Büyüklere Armağan (Tuhfetü'l-Kibar fi Esfari'l-Bihar)*, (Sad. Orhan Şaik Gökay), İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.

- Köktürk G. (2014). “Türk Denizcilik Tarihinde Barbaros Hayrettin Paşa: Hayatı, Denizcilik Tarihi Açısından Yeri ve Önemi”, *Uluslararası Piri Reis ve Türk Denizcilik Tarihi Sempozyumu Bildiriler*. (C.IV,81-99). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Kütükoğlu M. S. (2013). *Osmanlı Belgelerinin Dili (Diplomatik)*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Mumcu S. (2014). *Venedik Baylosu'nun Defterleri 1589-1684*. Venezia: Edizioni Ca'Foscari-Digital Publishing.
- Nemlioğlu Koca Y. (2014). “Piri Reis Eserlerinde Akdeniz Deniz Ticaretinin Özellikleri”, *Uluslararası Piri Reis ve Türk Denizcilik Tarihi Sempozyumu Bildiriler* (C.II,23-47). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Özen S. (2017). *Gemiler Sözlüğü*. İstanbul: Denizler Kitabevi.
- Pakalın M. Z. (2004). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü (C.I)*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınevi.
- Panzac D. (2020). *Osmanlı Donanması*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Redhouse J. W. (1268 -1269/1852-1853). *Kitab-ı Müntehabat-ı Lüğât-i Osmaniyye, II*, (C.I-II), İstanbul: Ceridehane.
- Savaş A. İ., (2007). *Osmanlı Diplomasisi*. İstanbul: 3F Yayınevi.
- Sönmez Z. (2006), *Türk-İtalyan Siyaset ve Sanat İlişkileri*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Tonini C. (2003).“L'immagine Della Galea Itinerario Iconografico Nelle Collezioni Del Museo Correr”, *La Galea Ritrovata, Origine delle cose di Venezia*, (Venezia: Marsilio Editore), 125-141.
- Turan, Ş. (1990), *Türkiye-İtalya İlişkileri I: Selçuklular'dan Bizans'ın Sona Erişine*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Turan, Ş. (2020), *Türkiye-İtalya İlişkileri I: Selçuklular'dan Bizans'ın Sona Erişine*, (Tah. Ed. Güner Doğan), Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Uzunçarşılı İ. H. (1988). “Osmanlıların Akdeniz'deki Faaliyetleri”, *Osmanlı Tarihi (C.II)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Viallon M. (2003). “Guerre e Paci Veneto-Turche dal1453 al 1573”, *Sciences de l'Homme et de la Société (HAL)*, 47-60.
- Zanon L. G. (2006). *La Galea Veneziana*. Venezia: Editoria Universitaria.

Hakem Değerlendirmesi: Çift “kör” hakem incelemesi.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: 2219-TÜBİTAK Doktora Sonrası Araştırma Burs Programı

Peer-review: Double-blind peer-reviewed.
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: 2219-TUBITAK Post-Doctoral Research Scholarship Program

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | *Journal of Art History*
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 32, Sayı: 1, Nisan 2023 | *Volume: 32, Issue: 1, April 2023*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. Semra DAŞCI, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Sekreteryaya - Grafik Tasarım/Mizajpaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretariat - Graphic Design/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

[İnternet Sayfası \(Açık Erişim\)](#) | [Internet Page \(Open Access\)](#)

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

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

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



SÜLEYMANİYE KÜTÜPHANESİ FATİH 4171 VE LALELİ 1991 NO'LU *ACÂİBÜ'L-MAHLÛKÂT VE ĞARÂİBÜ'L-MEVĠDÂT* NÜSHALARINDAKİ HATİME TASVİRLERİNİN MUKAYESESİ



COMPARISON OF THE ILLUSTRATIONS IN THE EPILOGUE OF *AJĀ'IB AL-MAKHLÛQĀT WA ĞHARĀ'IB AL-MAWJÛDĀT* COPIES FROM SULEYMANİYE LIBRARY CLASSIFIED AS FATİH 4171 AND LALELİ 1991

Hayrunnisa TURAN*

ÖZ

Bu çalışmada Kazvîni (ö. 1283)'nin kozmografya ve coğrafya konularında kaleme aldığı eseri *Acâibü'l-Mahlûkât ve Ğarâibü'l-Mevcûdât*'ın Süleymaniye Kütüphanesi'ndeki 1422 ve 1424 yıllarına tarihlendirilen Fatih 4171 ve Laleli 1991 numaralı Farsça nüshalarındaki hatime bölümü tasvirleri incelenmektedir. Eserin 13. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar ulviyyât (ayüstü alemi) ve süfliyyât (ayaltı alemi) oluşumlarına ilişkin farklı konularda sûretler içeren çok sayıda resimli nüshası bulunmakla beraber, nüshaların tamamında hatime bölümü tasvirleri yer almamaktadır. İncelenen nüshalardaki sayfalar içerisinde eksiklik ya da karışıklığa rastlanmakla beraber eser ana hatlarıyla dört mukaddime, iki makale ve bir hatime bölümünden oluşmaktadır. Eserin her iki nüshasındaki hatime bölümü alışlagelmiş canlılardan farklılık arz eden acayip yaratıkların tasvirlerini ihtiva etmektedir. Çeşitli coğrafyalardaki adalarda yaşayan tuhaf şekilli kavimler, farklı türde hayvanlardan doğan acayip sûretteki mürekkep hayvanlar ve garip canlılardan müteşekkil bu tasvirler arasındaki benzerlik ve farklılıklar ortaya konmaktadır. Söz konusu eserin en erken tarihli resimli nüshası olarak bilinen 1280 tarihli Arapça nüshasından örnekler eşliğinde de ikonografik geleneğin takibi ve mukayesenin zenginleştirilmesi amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Tasvir, Hatime, Acayip, Yaratık, Hayvan

ABSTRACT

In this study, illustrations of the epilogue from Suleymaniye Library classified as Fatih 4171 and Laleli 1991, which are dated 1422 to 1424, Persian copies of a cosmographic and geographic work *Ajā'ib Al-Makhlūqāt wa Ğharā'ib Al-Mawjūdāt* by Qazwīnī (d. 1283) are researched. However, the manuscript has many illustrated copies from the 13th century to the 19th century which include depictions about different subjects from the superlunar sphere and the sphere of the Earth. Just some of the copies have illustrations in the epilogue section. In the meantime, there is some deficiency or disarray among pages in the researched

* Doç. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Samsun.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8251-8556> ♦ E-mail: nisacakmakci@hotmail.com

copies. The work generally includes four introductions, two articles and an epilogue. Both of the copies comprise illustrations of odd creatures different from the ordinary living beings in the epilogue section. The similarities and differences among the illustrations about oddly-shaped creatures from islands in various geographies, wondrous hybrid animals and weird beasts are presented. These strange creatures in the epilogue section of the work are found in three parts. The first part is about fabulous and unordinary tribes. This part includes firstly people of Gog and Magog with fangs, claws and animal hairs. The second one is Mensek people with human body and elephant ears, who lived in eastern side near Gog and Magog tribe. The third one is short people with large faces and dotted black skin, who lived in the mountains near the Iskandar's wall. The fourth one is people of Zabeq Island with wings and black, white, green skin. The fifth one is Sagsar people with dog head and human body, who lived in some islands of the Southern sea. The sixth one is people with two heads, multiple legs and bird sounds. The seventh one is elephant-like people with wings from jinn group, who lived on some islands. The eighth one is tall and blue-eyed horse-like people with human body and wings. The ninth one is female people with breasts, beautiful hair and sound. The tenth one is human-headed snakes. The eleventh one is people without heads, whose eyes and mouths are on their chest and who lived on some islands of China. The twelfth one is human-headed and big horned tortoises. The last one is Nasnas people who have only half a body and hop on one leg and lived in Yemen. The second part of the epilogue section is about strange, hybrid creatures from different kind of animals. The first one of this part is a cross-breed giraffe of a hyena, an antelope and a camel. The second one is a cross-breed of a horse and an onager. The third one is a cross-breed of a camel and a bukhti. The last one is a cross-breed of a man and a bear. The third part of the epilogue section is only about an oddly-shaped creature the giant Uj ibn Anaq, who lived in the time of Prophet Musa and Nuh. It is aimed to follow the iconographic tradition and the enrichment of the comparison in accompaniment with the illustrations from the earliest known Arabic copy of the manuscript dated to 1280.

Key Words: Illustration, Epilogue, Wondrous, Creature, Beast

Giriş

Kazvîni'nin dört mukaddime, iki makale ve bir hatime üzerine tertip ederek, evren ve yeryüzündeki çeşitli oluşumlar, garip yaratıklar ya da tanınmış varlıklara ilişkin sıra dışı özellikler hakkında hazırladığı eseri *Acâibü'l-Mahlûkât ve Ğarâibü'l-Mevcûdât*'ın 13.-19. yüzyıllara tarihlendirilen çok sayıda minyatürlü Arapça, Farsça ve Türkçe nüshası bulunmaktadır.¹ Konusu köken itibarıyla Yunan'a dayanan bu eserde Aristo'nun, Teofrast'ın ve Batlamyos'un eserlerinin bir özü verilmeye çalışılmıştır. Ayrıca Kazvîni'den bir yüz yıl kadar önce Tûsî tarafından da aynı isimde Farsça bir eser yazılmıştır.² Tûsî'nin eseri Kazvîni'nin tertibinden farklı olup on rûkn'e ve rûkûnler de fasillara ayrılmıştır.³ Kazvîni eserinin hamdele ve salvele bölümlerini müteakip, Hz. Peygamber'in "Allah'ın yarattıkları hususunda tefekkür edin"⁴ tavsiyesine vurgu yaparak okuyucuları Allah'ın yarattıkları üzerine düşünmeye teşvik etmek amacıyla böyle bir eser telif ettiğini özellikle belirtmektedir. Eserin mevcut nüsha sayısı göz önünde bulundurulduğunda da konu dağarcığı açısından okuyucu nezdinde ne denli rağbet gördüğü anlaşılmaktadır.

Eserin mukaddime bölümünde acayip, garip, mahlûkât ve mevcûdat kavramlarının tanımlaması yapılmakta, birinci makaledeki ulviyyât (ayüstü alemi) bölümünde gezegenler, burçlar, ay menzilleri, semavi ruhlar ve meleklerden bahsedilerek zaman mefhumuna değinilip sırasıyla günler, aylar ve mevsimler hakkında bilgi verilmektedir. Süfliyyât (ayaltı alemi) ile ilgili ikinci makalede yer, ateş, su ve hava küreleri tanıtarak, madenler, bitkiler, hayvanlar ile insan ve uzuvları hakkında bilgi verilmektedir. Eserin sonunda yer alan küçük hacimli hatime bölümünde ise karalardaki ve denizlerdeki acayip yaratıklara değinilmektedir.⁵

Eserin bilinen en erken tarihli resimli nüshası 1280'de bizzat Kazvîni tarafından Arapça kaleme alınmış olup Münih Staatsbibliothek'te (MSS cod. Arab. 464) yer almaktadır. Bu çalışma kapsamında incelenen Süleymaniye Kütüphanesi'ndeki resimli nüshalar ise 15. yüzyılın ilk çeyreğine tarihlenmekte olup Farsça⁶ kaleme alınmıştır. Bu dönem aynı zamanda resimli *Acâibü'l-Mahlûkât ve Ğarâibü'l-Mevcûdât* nüshalarının önemli ölçüde yaygınlaşmaya başladığı bir sürece tekabül etmektedir. Bilhassa Farsça tercüme halindeki resimli nüshaların Timurlu ve Türkmen yönetimi hamiliğinde zenginleştiği anlaşılmaktadır.⁷ Her iki nüshada da farklı dönemlere ait pek çok kopyada

1 Nüshalarla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Berlekamp, 2011; Carboni, 2015; Seyhan, 1991.

2 Kut, 2010, 1,2.

3 Kut, 1988, 316.

4 Fatih 4171, 3a; Laleli 1991, 2a.

5 Kut, 1988, 315.

6 Eserin Farsça tercüme nüshalarında da ana hatlarıyla Arapça orijinalindeki gibi dört mukaddime, iki makale ve bir hatimeden oluşan tertip ile konu sıralamasında diğer nüshalarda karşılaşılan düzen uygulanmıştır. Ancak metin içeriğiyle ilgili bazı ayrıntılarda küçük farklılıklar mevcut olduğu anlaşılmaktadır.

7 Berlekamp, 2011, 153, 154.

yer alan gezegen, burç, takım yıldız, bitki ve hayvan tasvirleriyle karşılaşılma beraber, makale çalışmasının sınırları göz önünde bulundurularak bu çalışmada Süleymaniye Kütüphanesi nüshalarının yalnızca hatime bölümlerinde yer alan tasvirlerin değerlendirilmesi uygun görülmüştür. Eserin çeşitli nüshalarında ve farklı konulardaki tasvirler genellikle birinci ve ikinci makale bölümlerinde yer almaktadır. Ancak en erken tarihli nüshanın yanı sıra bu çalışmada değerlendirilen nüshaların hatime bölümlerinin de tasvirler içermesi, bu tasvirlerle ve konularına ilişkin ikonografik geleneğin takibi, benzerlik ve farklılıkların ortaya konması açısından önem arz etmektedir. Süleymaniye Kütüphanesi Fatih 4171 no'lu nüshasının hatime bölümü 17 tasvir, Laleli 1991 no'lu nüshasındaki hatime bölümü 16 tasvir içermektedir. Münih nüshasının ise hatime bölümünde 30 tasvir bulunmakla beraber bunlardan sadece 17 tanesi diğer iki nüshadaki tasvirlerle mukayeseye tabi tutmak amacıyla bu çalışmaya dahil edilmiştir. Böylelikle makalede toplam 50 adet minyatürün değerlendirmesi gerçekleştirilmektedir. Erken dönem İslam tasvir geleneğini yansıtan en erken tarihli resimli nüsha ile diğer iki nüsha arasındaki yaklaşık bir buçuk asırlık zaman farkı da göz önünde bulundurularak ilgili tasvirler yalnızca şekil açısından değil dönemsel üslup açısından da değerlendirilmektedir.

Tespit edilebilen *Acâibü'l-Mahlûkât ve Ğarâibü'l-Mevcûdât* nüshaları arasında 14. yüzyılın başlarına tarihlendirilen Londra nüshası (British Library, Or. 14140) ile Süleymaniye Kütüphanesi nüshasının (Yeni Cami, 813) hatime bölümü tasvirleri bulunmaktayken, Gotha nüshası (Forschungsbibliothek, Ms. A 1506) ile aynı yüzyılın ortalarına tarihlendirilen Doha nüshası (Islamic Art Museum, MSS 647) hatime bölümü tasviri içermemektedir.⁸ 1501 tarihli Süleymaniye nüshası (Fatih 4172) ile 16. yüzyıl sonlarına tarihlendirilen Topkapı Sarayı Müzesi nüshasında (A. 3632) ve 1701 tarihli Manisa İl Halk Kütüphanesi nüshasında⁹ (45 Hk. 5355) da hatime bölümü tasvirleri bulunmamaktadır. 1580 tarihli St. Petersburg nüshasında (D 370) ise hatime bölümü tasvirlerinin bulunduğu anlaşılmaktadır.¹⁰ Londra nüshasındaki tasvirler gerek renk kullanımı gerekse figüratif oluşum açısından en erken tarihli Münih nüshası tasvirleriyle yakın benzerlik arz etmektedir.¹¹ Bu iki nüsha tasvirleri arasındaki benzerlikte dönemsel yakınlığın büyük ölçüde etkili olduğu düşünülmektedir. Yalnızca bazı nüshaların hatime bölümlerinde sıralanan çeşitli sıra dışı yaratıklardan bir kısmının ise farklı dönemlere ait nüshaların hatime dışındaki bölümlerinde de tasvirlerine yer verildiği görülmektedir. Resimli *Acâibü'l-Mahlûkât ve Ğarâibü'l-Mevcûdât* nüshalarına ilişkin sınırlı sayıdaki çalışmalarda genellikle bir ya da birkaç nüshanın tasvirlerinin genel çerçeveden değerlendirildiği ve hatime bölümü tasvirlerinin ayrıca incelenmediği fark edilmektedir. Bu noktadan hareketle bu çalışmada minyatürlü bütün nüshalarda rastlanmayan hatime bölümü tasvirlerine dikkat çekilmek istenmekte ve aynı döneme ait iki farklı nüshanın mukayesesi gerçekleştirilmektedir.

8 Carboni, 2015, 167, 168.

9 Başkan, 2007.

10 Moor, Rezvan, 2002, 65, 66.

11 Londra nüshası hatime bölümü tasvirleri için bkz. Carboni, 2015, 16-18, 36, 90, 145.

Nüshaların Genel Tanımı ve Fiziksel Özellikleri

Süleymaniye Kütüphanesi Fatih 4171 numarada kayıtlı, 229x143 (150x90) mm ölçülerindeki,¹² 17 satırlık talik hatla yazılmış *Acâibü'l-Mahlûkât ve Ğarâibü'l-Mevcûdât* nüshası H. 825 (M. 1422) yılının Rebiü'l-evvel ayında terkip ve tezyin edilmiştir. Eserin miklebli bordo renk deri cildi soğuk şemselidir. Cildin şemse, salbek ve köşebentlerinde rûmî ve palmet motifleri işlenmiştir. Nüshanın cild iç kapaklarında battal ebru çalışmasına, zahriye sayfalarındaki kenarsuyu tezhibinde vakvak üslubuna ve lacivert zeminli beyzi şemselerin köşelerinde ise aslan, kaplan, boğa, simurg, ejderha, kilin gibi hayvan ve fantastik yaratık figürlerine rastlanmaktadır. Bu nüshada farklı konularda resmedilmiş toplam 374 tasvir yer almaktadır.

Aynı kütüphanede Laleli 1991 numarada kayıtlı, 256x175 (188x95) mm ölçülerindeki,¹³ 17 satırlık talik hatla yazılmış nüsha ise H. 827 (M. 1424) yılında Ahmed Muhammed tarafından istinsah edilmiştir. Eserin miklebli sarı renk deri cildi soğuk şemselidir. Cildin şemse ve salbeklerinde rûmî ve palmet motifleri işlenmiştir. Nüshanın cild iç kapağında battal ebru çalışmasına, unvan sayfasında ise hatâyî ve rûmî motiflerinden oluşan ikilî tezhibe rastlanmaktadır. Bu nüshada farklı konularda resmedilmiş toplam 381 tasvir bulunmaktadır.

Gerek Fatih 4171 gerekse Laleli 1991 no'lu nüshalardaki tasvirler, sade kompozisyonları, çekik gözlü zarif figürleri, Uzakdoğu etkili bulut motifleri, basit bitki öbekleri ve tezyinatta altın yaldızın yoğun kullanımıyla Timurlu dönemi Şiraz üslubunun özelliklerini yansıtmaktadır. Bazı sayfaların yerinin değiştiği anlaşılabilir, tasvirlerin konusu sırasıyla ulviyyât bölümüne ait gezegen, takım yıldız ve burçlar, çok daha kapsamlı olan süfliyyât bölümünde ise rüzgarlar, hale ve gökkuşağı, çeşitli dağlarda, denizlerde, adalarda yaşayan insan, hayvan ve tuhaf yaratıklar, alfabetik olarak Elif'ten Ye'ye kadar çeşitli ağaçlar ve otlar ile evcil ve yabancı hayvanların yanı sıra Nil Nehri'ndeki mikyas, Ferhad'ın Bisütun Dağı'na nakşettiği tılsımlar ya da çadır ve çeşme gibi farklı unsurlardan oluşmaktadır.

Nüshalarda Yer Alan Hatime Bölümü Tasvirleri

Süleymaniye Kütüphanesi Fatih 4171 ve Laleli 1991 no'lu *Acâibü'l-Mahlûkât ve Ğarâibü'l-Mevcûdât* nüshalarının hatime bölümünde, şekil itibarıyla tanınmış hayvanlardan ya da insanlardan farklı olan acayip yaratıklardan üç kısımda bahsedilmektedir. Kısa açıklamalar eşliğinde değinilen bu yaratıkların tasvirleri, bahsedildikleri bölümün hemen yanı başında yer almaktadır. Hatime bölümü Fatih nüshasında 276a sayfasından, Laleli nüshasında 287b sayfasından başlamaktadır. Hatimenin birinci kısmı Allah Tealâ'nın yarattığı yeryüzünün çeşitli taraflarında ve denizlerin adalarında yaşayan garip şekilli kavimlerden oluşmaktadır. Eserin Arapça ve Farsça metinlerinde bildirildiği üzere bu kavimlerden ilki **Ye'cûc ve Me'cûc**'tür. Sayılarını Allah'tan başka kimsenin bilemeyeceği bu kavmin uzunluğu insan boyunun yarısı kadar olup, yırtıcı hayvan dışı gibi dış-

12 Seyhan, 1991, 233.

13 Seyhan, 1991, 202.

lere, pençe tırnaklara ve hayvan kılı şeklinde tüylere sahiplerdir. Farsça nüshalarda ayrıca deniz hayvanlarıyla beslenen bu kavmin Kehf suresi 94-97. ayetlerde de bildirildiği üzere, kadim zamanlarda bozgunculuk yaptıkları bir diyarın halkı tarafından Zülkarneyn'e şikayet edilmesinden, Zülkarneyn'in bunlara karşı bir set inşa ettirmesi üzerine halkın bu kavmin fesadından kurtulmuş olmasından bahsedilmektedir.¹⁴ En erken tarihli Münih nüshasıyla Fatih ve Laleli nüshalarındaki tasvirlerde Ye'cüc ve Me'cüc'ün kısa boylu ve çıplak şekilde resmedildiği görülmekle beraber, Münih nüshasında iri ve keskin dişler, pençe tırnaklar ve vücudu saran kıllar metinde geçtiği şekilde belirgin resmedilmişken, Fatih ve Laleli nüshalarında vücutlara kuyrukların eklendiği ve üreme organlarının belirginleştirildiği, kılların saç, sakal ve bıyıklarda yoğunlaştığı görülmektedir. Laleli nüshası tasvirinde ayrıca ağızlarından taşan boynuzvari dişler dikkat çekmektedir. Fatih ve Laleli nüshalarındaki tasvirlerin kenarında "Sûret-i Ye'cüc ve Me'cüc" ifadesi yer almaktadır. (Resim 1, 2, 3)

Tûsî'ye ait *Acâibü'l-Mahlûkât ve Ğarâibü'l-Mevcûdât* isimli eserin Türkçe tercümesinde Ye'cüc ve Me'cüc kavmi Mensek kavmiyle birlikte anılmaktadır. Bu nüshada bunların tamamının Türk neslinden ve Yafes zürriyetinden olduğu, insan sûretli, geyik tabiatlı yani vahşi oldukları, tırnaklarının hınzır tırnağına benzediği, tüylerinin koyun tüyü gibi olduğu, her kimi görürlerse yedikleri ve meşelerde yaşadıkları bildirilmektedir.¹⁵

Resim 1:
Ye'cüc ve Me'cüc
Kavmi, MSS cod. Arab.
464, 207b.



Resim 2:
Ye'cüc ve Me'cüc
Kavmi, Fatih 4171, 276b.



14 Fatih 4171, 276b; Laleli 1991, 287b, 288a; Münih 464, 207b.

15 Tûsî, 2012, 249b.



Resim 3: Ye'cûc ve Me'cûc Kavmi, Laleli 1991, 287b.

Bu kısımda zikredilen kavimlerden bir diğeri **Mensek**¹⁶'tir. Metinde bildirildiği üzere, doğu tarafında Ye'cûc ve Me'cûc kavminin yakınında yaşayan bir kavimdir. İnsan sûretindeki bu kavmin kulakları fil kulağı şeklinde birer örtü gibidir. Kulaklardan birini yatak olarak kullanmakta, diğeriyle yorgan gibi üstlerini örtmektedirler.¹⁷ Fatih nüshası metninde de bu kavim *Mensek* şeklinde belirtilmekle beraber tasvirin üzerinde **Sûret-i Gelfim Gûşan** (Kilim Kulaklar?) ifadesi yer almaktadır.¹⁸ Laleli nüshasındaki tasvirin yanında ise "Sûret-i Kavm-i Mensek" ifadesi okunmaktadır. Münih, Fatih ve Laleli nüshalarındaki Mensek kavmi tasvirlerinin ortak noktası insan bedenine sahip çıplak figürlerdeki uzun ve geniş kulakların vücutlarının büyük bir bölümünü örter vaziyette resmedilmesidir. Münih nüshasındaki figürlerde koşar pozisyonda hareketlilik ön plandayken, Fatih nüshasında kadın ve erkek iki farklı cinsin resmedilmesi dikkat çekmektedir. Laleli nüshasında ise kulakların boyunun diğer iki nüshaya göre uzun tutulduğu görülmektedir. (Resim 4, 5, 6)



Resim 4: Mensek Kavmi, MSS cod. Arab. 464, 207b.

16 Bu kavim Ye'cûc ve Me'cûc kavmi ile birlikte Tirmizî'de yer alan bir Hadis-i Şerif'te de zikredilmektedir. Hadisin tamamı "Te'vil, Sâris, Mensik ve Ye'cûc ile Me'cûc gibi sayılamayacak kadar çok olan milletler nerede? Bunlara nispetle siz siyah ökünün sırtında beyaz kıllar ve hayvanın kolundaki bir nişan gibisiniz" şeklindedir. Bkz. Gazâlî, 1975, 277.

17 16. yüzyılın sonlarına tarihlendirilen *Ahval-i Kıyamet* nüshalarında Ye'cûc ve Me'cûc kavminin tıpkı Mensek kavmiyle ilgili olarak anlatıldığı şekilde, fil kulağına benzer büyük kulaklar eşliğinde ve bunlardan birini yatak diğeri yorgan yapmış vaziyette resmedildiği minyatürler bulunmaktadır bkz. And, 2008, 307, 308.

18 Fatih 4171, 276b, 277a; Laleli 1991, 288a; Münih 464, 207b.



Resim 5: Mensek Kavmi, Fatih 4171, 277a.



Resim 6: Mensek Kavmi, Laleli 1991, 288a.

Kavimlerden bir diğeri **Sedd-i İskender yakınındaki bazı dağlarda yaşayan kavimdir**. Metinde ifade edildiği üzere kısa boylu, geniş yüzlü, siyah tenli, ciltleri üzerinde beyaz ve sarı noktalar bulunan, her birinin uzunluğu beş karış olan bu kavim diğer yaratıklardan korkup ağaçlarda yatarlar.¹⁹ Fatih ve Laleli nüshalarındaki tasvirlerde benzer şekilde çıplak vücutlarında beyaz benekler bulunan, siyah tenli ve kısa boylu insan figürleri yer almaktayken, Münih nüshasındaki çıplak figürler açık ten rengine sahip olup, diğer kavimlere ait figürlerin tasvirlerinde olduğu gibi hareketlilikleriyle ön plandadır. Münih ve Fatih tasvirlerinde üçer figüre, Laleli tasvirinde iki figüre yer verilmiştir. Laleli nüshasındaki tasvirin yanında “Süret-i Kavm” ifadesi okunmaktadır. (Resim 7, 8, 9)



Resim 7: Sedd-i İskender Yakınındaki Bazı Dağlarda Yaşayan Kavim, MSS cod. Arab. 464, 207b.

19 Fatih 4171, 277a; Laleli 1991, 288a; Münih 464, 207b.



Resim 8: Sedd-i İskender Yakınındaki Bazı Dağlarda Yaşayan Kavim, Fatih 4171, 277a.



Resim 9: Sedd-i İskender Yakınındaki Bazı Dağlarda Yaşayan Kavim, Laleli 1991, 288a.

Hatime bölümü metninde geçen kavimlerden bir diğeri **Zabec Adası'nda yaşayan kavim**dir. Metne göre insan sûretindeki siyah, beyaz ve yeşil renkli bu kavim anlaşılmas bir dil konuşmakta, insan gibi yiyip içmekte ve kanatlarıyla uçabilmektedir.²⁰ Münih nüshasında bu kavme dair iki adet siyah kanatlı çıplak figür resmedilmiş olup figürlerden biri siyah tenli ve kuyrukludur. Diğer figür ise kırmızıya yakın ten rengine sahiptir. Fatih nüshasında rengarenk kanatları bulunan üç çıplak figürden biri siyah, biri beyaz ve diğeri kırmızı renklidir. Alt kısmı tahribata uğramış Laleli tasvirinde ise uçar vaziyette, biri siyah diğeri beyaz renkli ve kanatlı iki çıplak figür resmedilmiştir ki metne en uygun tasvir budur. Fatih nüshasındaki tasvirde “Sûret-i İşan (Onların Resmi)” ifadesi, Laleli nüshasındaki tasvirin altında ise “Sûret-i Kavm-i Cezire-i Zabec (Zabec Adası Kavminin Resmi)” ifadesi yer almaktadır. (Resim 10, 11, 12)



Resim 10: Zabec Adası'nda Yaşayan Kavim, MSS cod. Arab. 464, 208a.

20 Fatih 4171, 277a; Laleli 1991, 288a, 288b; Münih 464, 208a.



Resim 11: Zabc Adası'nda Yaşayan Kavim, Fatih 4171, 277a.



Resim 12: Zabc Adası'nda Yaşayan Kavim, Laleli 1991, 288a.

Kavimlerden bir diğeri **güney denizinin bazı adalarında yaşayan Segsar kavmidir**. Metnin bildirdiği üzere başları köpek başı, vücutları insan vücudu biçiminde olan bu kavim adadaki bol meyveli ağaçlardan ve buldukları türlü hayvanlardan yerler. Konuşmaları tuhaf olan bu kavme köpek gibi anlamında segsar derler.²¹ Bu kavme ilişkin tasvir Fatih nüshasında yer almamaktadır. Münih nüshasındaki tasvirde başları tamamen köpek başı biçiminde, kuyruklu insan vücuduna sahip karşılıklı iki çıplak figür yer almakta-yken, Laleli nüshasında biri kadın diğeri erkek iki çıplak insan görünümündeki figürün ise başlarının yarısı insan yarısı köpek şek-

linindedir. Tasvirin yanında “Sûret-i Segsar” ifadesine yer verilmiştir. Münih nüshasındaki figürlerin etraflarına ayrıca, metinde meyveli ağaçlardan beslenmeleri yönündeki ifade-den hareketle basit bitkisel motifler yerleştirildiği düşünülmektedir. (Resim 13, 14)



Resim 13: Güney Denizinin Bazı Adalarında Yaşayan Segsar Kavmi, MSS cod. Arab. 464, 208b.

Tûsî'ye ait *Acâbü'l-Mahlûkât ve Ğarâbü'l-Mevcûdât* isimli eserin Türkçe tercümesinde de isimleri zikredilmeksizin, bir adada yaşayan yüzleri it şeklindeki insan yi-

²¹ Fatih 4171, 277b; Laleli 1991, 288b; Münih 464, 208b.

yici bir kavimden bahsedilmektedir. Bu kavmin, yakaladıkları insanları evlerinde kaynayan kazanlara atıp yedikleri bildirilmektedir.²²

Kavimlerden bir diğeri **iki başlı ve çok ayaklı kavimdir**. Metne göre sesleri kuş sesine benzeyen bu kavmin söylediklerinden hiçbir şey anlaşılmaz.²³ Münih nüshası tasvirinde iki başlı ve altışar bacaklı iki ayrı çıplak erkek figürü yer alırken, Fatih ve Laleli nüshalarında iki başlı ve beş bacaklı tek çıplak figür resmedilmiştir. Fatih tasvirindeki figür kadın sûretine benzer vaziyette olup, Laleli tasvirindeki figür uzun saçlı ve sakallıdır. Fatih nüshasındaki tasvirde “Sûret-i Ân (Onun Resmi)” ifadesi yer almaktayken, Laleli nüshasında muhtemelen bir sonraki tasvirle karıştırılarak “Sûret-i Kavmî ki Hortum Darend (Hortum Sahibi Bir Kavmin Resmi)” ifadesine yer verilmiştir. (Resim 15, 16, 17)



Resim 14: Güney Denizin Bazı Adalarında Yaşayan Segsar Kavmi, Laleli 1991, 288b.

Resim 15: İki Başlı ve Çok Ayaklı Kavim, MSS cod. Arab. 464, 205a.



◀ **Resim 16:** İki Başlı ve Çok Ayaklı Kavim, Fatih 4171, 277b.



▶ **Resim 17:** İki Başlı ve Çok Ayaklı Kavim, Laleli 1991, 288b.

22 Tûsî, 2012, 297b.

23 Fatih 4171, 277b; Laleli 1991, 288b; Münih 464, 205a.

Kavimlerden bir diğeri **bazı adalarda yaşayan kanatlı ve hortumlu kavimdir**. Metinde geçtiği üzere ince bir hortuma ve saçlara sahip bu kavim iki ya da dört ayağı üzerinde yürüyebilmekte ve uçabilmektedir. Cin sınıfından oldukları söylenmektedir.²⁴ Yalnızca Münih tasvirindeki figürlerin kanatları resmedilmişken, nüshaların üçündeki tasvirlerde de iki ayaklı insan gövdeli çıplak figürler yüzlerinden aşağı uzanan hortumlara sahiptir. Münih ve Laleli tasvirlerindeki hortumlar ikişer figürün çenelerinden uzanmaktayken, Fatih tasvirindeki hortumun tek erkek figürünün burnundan uzanması dikkat çekmektedir. Bu tasvirle birlikte “Sûret-i Ân (Onun Resmi)” yazısı okunmaktadır. Laleli nüshasındaki tasvirin altında ise “Sûret-i İnsan ki Hortum Darend (Hortum Sahibi İnsan Resmi)” ifadesine yer verilmiştir. (Resim 18, 19, 20)



Resim 18: Bazı Adalarda Yaşayan Kanatlı ve Hortumlu Kavim, MSS cod. Arab. 464, 208b.



Resim 19: Bazı Adalarda Yaşayan Kanatlı ve Hortumlu Kavim, Fatih 4171, 277b.



Resim 20: Bazı Adalarda Yaşayan Kanatlı ve Hortumlu Kavim, Laleli 1991, 288b.

24 Fatih 4171, 277b; Laleli 1991, 288b; Münih 464, 208b.

Kavimlerden bir diğeri **at başlı ve insan bedenli kavimdir**. Metne göre iki kanatlı bu kavmin boyları uzun ve gözleri mavidir.²⁵ Her üç nüshada da at başı ve insan bedenine sahip, kanatlı ikişer çıplak figür resmedilmiştir. Fatih nüshasındaki figürlerden biri kadın, diğeri erkek bedeni şeklinde olup, çok renkli kanatlarıyla dikkat çekmektedir. Fatih ve Laleli nüshasındaki tasvirlerin kenarında “Sûret-i İşan (Onların Resmi)” ifadesi yer almaktadır. (Resim 21, 22, 23)



Resim 21: At Başlı ve İnsan Bedenli Kavim, MSS cod. Arab. 464, 205a.



Resim 22: At Başlı ve İnsan Bedenli Kavim, Fatih 4171, 278a.



Resim 23: At Başlı ve İnsan Bedenli Kavim, Laleli 1991, 289a.

25 Fatih 4171, 277b, 278a; Laleli 1991, 288b, 289a; Münih 464, 205a.

Kavimlerden bir diğeri **kadın sûretindeki güzel saçlı ve memeli kavimdir**. Metne göre hoş sesli bu kavmin sesini dinlemek üzere hayvanlar bir araya toplanırlar.²⁶ Münih nüshasında bu kavme ilişkin tasvir yer almamaktadır. Fatih ve Laleli nüshalarındaki tasvirler ise uzun ve dalgalı saçlara sahip üçer çıplak kadın figüründen oluşmaktadır. Her iki nüshadaki tasvirin kenarında “Sûret-i Zenân (Kadınların Resmi)” ifadesine yer verilmiştir. (Resim 24, 25)

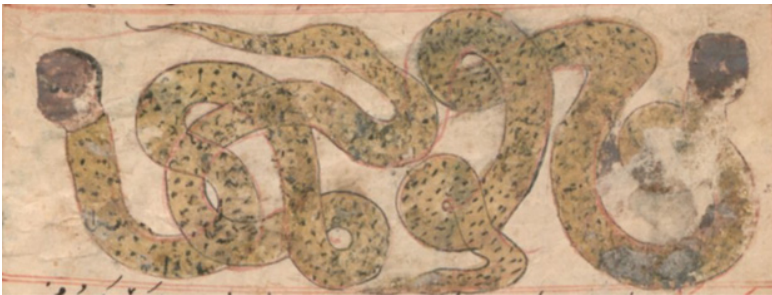


Resim 24: Kadın Sûretindeki Güzel Saçlı ve Memeli Kavim, Fatih 4171, 278a.



Resim 25: Kadın Sûretindeki Güzel Saçlı ve Memeli Kavim, Laleli 1991, 289a.

Kavimlerden bir diğeri **başı insan, bedeni yılan şeklindeki kavimdir**.²⁷ Münih nüshasında siyah tenli insan başına ve kıvrımlı yılan gövdesine sahip iki ayrı figür resmedilmişken, Fatih ve Laleli nüshalarında insan başlı ve yılan gövdeli tek figür yer almaktadır. Münih ve Laleli figürlerinin yılan gövdesindeki benekler dikkat çekmektedir. Fatih nüshasındaki tasvirin yanında “Sûret-i Ân (Onun Resmi)” ifadesi okunmaktadır. (Resim 26, 27, 28)



Resim 26: Başı İnsan ve Bedeni Yılan Şeklindeki Kavim, MSS cod. Arab. 464, 205b.

26 Fatih 4171, 278a; Laleli 1991, 289a.

27 Fatih 4171, 278a; Laleli 1991, 289a; Münih 464, 205b.



◀ **Resim 27:**

Başı İnsan ve Bedeni Yılan
Şeklindeki Kavim, Fatih 4171, 278a.



▶ **Resim 28:**

Başı İnsan ve Bedeni Yılan
Şeklindeki Kavim, Laleli 1991,
289a.

Kavimlerden bir diğeri **Çin'in bazı adalarında yaşayan kavimdir**. Metne göre bu kavmin başları bedenleri üzerinde yer almayıp, gözleri ve ağızları göğüsleri üzerindedir.²⁸ Laleli nüshasında bu kavme dair tasvir bulunmamaktadır. Münih ve Fatih nüshalarında ise yüzleri göğüs hizasında resmedilmiş ikişer çıplak insan görünümlü figür yer almaktadır. Münih nüshasındaki figürlerin bedenleri hareket halinde ve yüzleri belli belirsiz resmedilmişken, Fatih nüshasındaki figürlerin yüz hatları oldukça belirgin olup sakalları bulunmaktadır. (Resim 29, 30)



Resim 29: Çin'in Bazı Adalarında Yaşayan Kavim, MSS cod.
Arab. 464, 205b.



Resim 30: Çin'in Bazı Adalarında Yaşayan Kavim,
Fatih 4171, 278a.

28 Fatih 4171, 278a; Laleli 1991, 289a; Münih 464, 205b.

Kavimlerden bir diğeri **yüzleri insan yüzü, sırtları kaplumbağa biçimindeki kavimdir**. Metinde bildirildiği üzere bu kavmin başları üzerinde uzun boynuzları vardır.²⁹ Her üç nüshadaki tasvirde insan yüzlü ve kaplumbağa gövdeli birer figür yer almaktadır. Münih ve Laleli nüshalarındaki figürlerin başı üzerinde ayrıca boynuz bulunmaktadır. Münih tasvirindeki boynuz diğerine göre oldukça uzundur. Fatih nüshasındaki tasvirde “Sûret-i Ân (Onun Resmi)” ifadesi yer almaktadır. (Resim 31, 32, 33)

Kavimlerden bir diğeri **Nesnas isimli kavimdir**. Metne göre her birinin tıpkı bir insanın yarısı gibi yarım başı, yarım bedeni, tek eli ve tek bacağı bulunur. Tek bacağı üzerinde sıçrayarak ilerleyen bir kavimdir. Yemen tarafında yaşadığı bilinen bu kavmin mensupları konuşabilirler.³⁰ Her üç nüshanın tasvirinde de tek kol ve bacaklı profilden resmedilmiş ikişer çıplak insan figürü bulunmaktadır. Münih tasvirindeki figürlerin metinde ifade edildiği şekilde sıçrar vaziyette olması dikkat çekmektedir. Fatih nüshasındaki tasvirde “Sûret-i Nesnas” ifadesine yer verilmiştir. (Resim 34, 35, 36)

Tûsî'ye ait *Acâibü'l-Mahlûkât ve Ğarâibü'l-Mevcûdât* isimli eserin Türkçe tercümesinde üç farklı Nesnas kavmi zikredilmektedir. Bunlardan birinde, güney sınırında yaşayan hayvan cinsinden bir kavim oldukları, boylarının on iki eriş, tenlerinin siyah olduğu, akıllarının bulunmadığı, ömürlerinin üç insan ömrü kadar olduğu ve Yemen tarafında onları avlayıp yedikleri bildirilmektedir. Diğer bir rivayette, her vilayette o vilayet kavminin şeklinde olan bir cins dev olarak Nesnas'tan bahsedilmektedir. Konuşabilen bu vahşi kavmin her birisinin boyu bir ağaç kadardır. Eğer bir kişi onlardan birisini öldürürse, onların kabilesi on kişi öldürürler ve kendilerinden birini öldüren kişinin köyünü harap ederler. Üçüncü cins Nesnas kavmi ise Katu sınırında yaşar. Boyları uzun ve başları eşek başı gibi olur.³¹

29 Fatih 4171, 278b; Laleli 1991, 289a; Münih 464, 205b.

30 Fatih 4171, 278b; Laleli 1991, 289b; Münih 464, 205b.

31 Tûsî, 2012, 253b, 254a, 296b, 297a.



Resim 31: Yüzleri İnsan Yüzü, Sırtları Kaplumbağa Biçimindeki Kavim, MSS cod. Arab. 464, 205b.



Resim 32: Yüzleri İnsan Yüzü, Sırtları Kaplumbağa Biçimindeki Kavim, Fatih 4171, 278b.



Resim 33: Yüzleri İnsan Yüzü, Sırtları Kaplumbağa Biçimindeki Kavim, Laleli 1991, 289b.



Resim 34: Nesnas Kavmi, MSS cod. Arab. 464, 205b.



Resim 35: Nesnas Kavmi, Fatih 4171, 278b.



Resim 36: Nesnas Kavmi, Laleli 1991, 289b.

Hatime bölümünün ikinci kısmı farklı türde hayvanların çiftleşmesinden doğan acayip şekilli bileşik hayvanlardan oluşmaktadır. Bunlardan biri **sırtlan, dişi deve ve antilop arasından doğan hayvan**dır. Metne göre bu hayvan zürafa olarak bilinmektedir.³² Bu bileşik hayvana ilişkin Laleli nüshasında tasvir bulunmamaktadır. Münih tasvirindeki figür baş ve boyun yapısı itibarıyla bir deveyi andırmaktayken, Fatih tasvirindeki figür ise gerek baş ve boyun kısmı gerekse derisindeki çizgisel hatlar itibarıyla zürafaya benzemektedir. Bu tasvirin içerisinde ayrıca “Süret-i Zerâfe (Zürafa Resmi)” ifadesi okunmaktadır. (Resim 37, 38)



Resim 37: Sırtlan, Dişi Deve ve Antilop Arasından Doğan Hayvan, MSS cod. Arab. 464, 206a.



Resim 38: Sırtlan, Dişi Deve ve Antilop Arasından Doğan Hayvan, Fatih 4171, 279a.

32 Fatih 4171, 278b; Laleli 1991, 289b; Münih 464, 206a.

Bunlardan bir diğeri **at ve yaban eşeginden doğan katırdır**. Metne göre gayet güzel sûretli bir hayvan olduğu bilinir. Rivayete göre, Kısra Erdeşir'in Ahder isimli atının bir katırla çiftleşmesinden doğan eşek cinsinin Ahderiyye olarak anıldığı bilinmektedir.³³ Münih ve Laleli tasvirlerindeki kahverengi katır figürleri hareket halinde resmedilmişken, Fatih tasvirindeki benekli beyaz katır figürü durağandır. Bu figürün üzerinde ayrıca "Mütevellid ez Esb ve Gûr (At ve Yaban Eşeginden Doğan)" ifadesi yer almaktadır. (Resim 39, 40, 41)



Resim 39: At ve Yaban Eşeginden Doğan Katır, MSS cod. Arab. 464, 206a.



Resim 40: At ve Yaban Eşeginden Doğan Katır, Fatih 4171, 279a.



Resim 41: At ve Yaban Eşeginden Doğan Katır, Laleli 1991, 289b.

Bunlardan bir diğeri **iki ve tek hörgüçlü deveden doğan devedir**. Metne göre develer içinde en güzel sûretteki bu deve buhtî (iki hörgüçlü deve) olarak isimlendirilir.³⁴ Ancak Fatih tasvirindeki figürün üst kısmı tahribata uğramışsa da her üç nüshadaki deve figürlerinin tek hörgüçlü olarak resmedildiği görülmektedir. Münih tasvirindeki deve tamamen çıplakken, Fatih ve Laleli tasvirlerindeki develer kırmızı renk semerlidir. Fatih ve Laleli nüshalarındaki tasvirlerin kenarında "Sûret-i Eşter Buhtî (Çift Hörgüçlü Deve Resmî)" ifadesi yer almaktadır. (Resim 42, 43, 44)

33 Fatih 4171, 279a; Laleli 1991, 289b; Münih 464, 206a.

34 Fatih 4171, 279a; Laleli 1991, 289b; Münih 464, 206a.



Resim 42: İki ve Tek Hörgüçlü Deveden Doğan Deve, MSS cod. Arab. 464, 206a.



Resim 43: İki ve Tek Hörgüçlü Deveden Doğan Deve, Fatih 4171, 279a.



Resim 44: İki ve Tek Hörgüçlü Deveden Doğan Deve, Laleli 1991, 290a.

Bunlardan bir diğeri **insan ve ayıdan doğan türdür**. Metne göre uzuvlarının tamamı insana benzer ancak ayı gibi çok kılıdır ve konuşabilir.³⁵ Fatih ve Laleli nüshalarında yoğun kıllara sahip birer çıplak insan figürü bulunurken, Münih tasvirinde hareket halindeki iki çıplak insan figürünün kuyruklu resmedilmesi dikkat çekmektedir. Fatih ve Laleli nüshalarındaki tasvirlerin kenarında “Mütevellid ez Hars ve İnsan (Ayı ve İnsandan Doğan)” ifadesine yer verilmekteyken, Laleli nüshasında ayrıca bu ifadenin başına sûret kelimesi de getirilmiştir. (Resim 45, 46, 47).



Resim 45: İnsan ve Ayıdan Doğan Tür, MSS cod. Arab. 464, 206b.

35 Fatih 4171, 279a; Laleli 1991, 290a; Münih 464, 206b.



◀
Resim 46:
İnsan ve Ayıdan
Doğan Tür, Fatih
4171, 279a.



▶
Resim 47:
İnsan ve Ayıdan
Doğan Tür, Laleli
1991, 290a.

Son olarak hatime bölümünün üçüncü kısmında acayip sûretli canlılardan bahsedilmektedir. Hekimlerin ve müneccimlerin iddiasına göre tuhaf şekilli yaratıklardan doğanların mizaçları da gariptir.³⁶ Bunlardan biri **Uc bin Anak**'tır. Uc bin Anak'a dair kapsamlı bilgi Arapça nüshalarda yer almaktadır. Buna göre, Vehb bin Münebbih'ten rivayet edildiği üzere Uc bin Anak insanların en iyisi ve en güzeliydi. Uzunluğu, büyüklüğü ve ömrü vasfa sığmazdı. Allah Teâlâ ona öyle uzun bir ömür nasip etmişti ki Musa aleyhisselam zamanını ve dahi Nuh aleyhisselam zamanını da idrak etmişti. Hz. Nuh'tan kendisini gemiye almasını istemişti. Hz. Nuh ise "Seni kim taşır ey Allah'ın düşmanı benden uzaklaş" buyurdu. Tufan suyu beline geliyordu. Yaratılışı ve fiilleri itibariyle zorbalıkla karada ve denizde dolaşüyor ve dilediğini ifsad ediyordu. İsrailoğullarının yaşadığı Tih Çölü'ne ulaştığında yakınlardaki büyük bir dağ kazıp başı üstüne kaldırarak İsrailoğullarını topluca helak etmek için üzerlerine indirmek istedi. Allah gagasında taş taşıyan bir kuş gönderdi. Kuş, taş Uc'un boynu üzerine atınca dağ üzerinde bir delik açılarak Uc'un boynuna geçti.³⁷ Allah Hz. Musa'ya haber verdi. Hz. Musa gelip asasıyla vurarak Uc'u

36 Fatih 4171, 279a, 279b; Laleli 1991, 290a; Münih 464, 210a.

37 *Acâibü'l-Mahlûkât ve Ğarâibü'l-Mevcûdât* nüshalarının büyük bir kısmında tam olarak bu hadisenin resmedildiği tasvirler bulunmaktadır. Münih nüshasından sonra muhtemelen ikinci en erken tarihli nüsha olduğu düşünülen ve 14. yüzyıla tarihlendirilen Londra nüshasında da Uc bin Anak'ın Allah tarafından gönderilen kuşun gagasıyla oymasına neticesinde boynuna geçmek üzere olan kaya parçası eşliğinde resmedildiği görülmektedir bkz. Carboni, 2015, 36. Aynı konunun işlendiği daha geç tarihli minyatürler ve Uc bin Anak'ın Hz. Musa'nın asasıyla öldürülmesine ilişkin farklı eserlerde yer alan minyatürler için bkz. Gutmann, Moreen, 1987, 112-117. Ayrıca bkz. Gutmann, 1989, 108-113. 16. yüzyılın sonlarına tarihlendirilen *Falname* nüshasında ise

öldürdü.³⁸ Farsça nüshalarda sadece Vehb bin Münebbih'ten yapılan rivayete göre Uc bin Anak'ın görünüşü güzel, uzun boylu ve iri cüsseli bir yaratık olduğu bildirilmektedir.³⁹ Her üç nüshadaki tasvirde Uc bin Anak'ı temsilen dev cüsseli birer figür resmedilmiştir. Münih tasvirindeki figür kollarını ileri geri hareket ettirmekleyen, Fatih tasvirindeki dizlerine kadar su içerisinde resmedilen figür sağ elindeki iri bir balığı başının üstüne kaldırmakta ve Laleli tasvirindeki figürün kolları arasında upuzun yılan gövdeli bir balık bulunmaktadır. Her üç tasvirdeki figür bel ve diz kapağı arası hariç çıplak vaziyettedir. Fatih ve Laleli nüshalarındaki tasvirlerin üzerinde “Sûret-i Uc bin Anak” ifadesi okunmaktadır. (Resim 48, 49, 50)



Resim 48: Uc bin Anak, MSS cod. Arab. 464, 210a.

Zübdetü't-Tevârih'te aktarılan bir rivayete göre Uc bin Anak, Hz. Âdem ile Hz. Havva'nın yeryüzünde ilk kez zina ettiği bilinen Anak isimli kızının oğludur. Uc bin Anak'ın boyu yirmi üç bin üç yüz otuz üç zira' ve sülüs zira'dır. Uc bin Anak, üç bin altı yüz ve bir rivayete göre bin beş yüz yıl ömür sürmüştür ki Hz. Musa onu helak kılmıştır.⁴⁰ Bir başka rivayette de Uc'un Hz. Âdem'in oğlu ve aynı zamanda yeryüzünün ilk katili olarak bilinen Kabil ile kız kardeşi Anak'ın çocukları olduğu zikredilmektedir.⁴¹ Ayrıca İsrailoğullarının kendilerini yanlarında çekirge gibi hissettikleri, korkunç uzunluktaki Anakoğulları Nefilimler nedeniyle vaad edilmiş topraklara girmekten çekindikleri

Uc bin Anak boynuna geçmiş halka şeklindeki kayanın üzerinde duran kuş eşliğinde ve yanı başındaki Hz. Musa'nın asasıyla ayağına dokunduğu bir kompozisyonda resmedilmektedir bkz. Farhad, Bağcı, 2009, 36. *Sevâkıb-ı Menâkıb* isimli eserin çeşitli nüshalarında ise Uc bin Anak'ın tamamen farklı bir konuyla resmedildiği görülmektedir. Eserde anlatılan menkıbeye göre bu dev Hz. Musa'nın düşmanı değil eğitilmesi gereken olağanüstü bir yaratık olarak değerlendirilmektedir. Bir türlü doymak bilmeyen bu deve Hz. Musa bir parça ekme sunup bunu besleme çekerek yemesini tavsiye etmekte ve bu tavsiyeye uyması üzerine Uc bin Anak ilk kez doyduğunu hissetmektedir. Bu konunun işlendiği minyatürlerde Hz. Musa dev Uc'a ekme parçasını uzatırken görülmektedir. İlgili minyatürler için bkz. Haral, 2014, 133, 134, 238.

38 Münih 464, 210a; Kazvini, 2000, 385.

39 Fatih 4171, 279b; Laleli 1991, 290a.

40 *Zübdetü't-Tevârih*, 1583, 19a.

41 Bozkurt, 2012, 34.

bilgisi de tarihi kaynaklarda aktarılmaktadır.⁴² Uc bin Anak'ın Hz. Âdem'in kızının oğlu olduğu bilgisi Tûsî'ye ait *Acâibü'l-Mahlûkât* ve *Ġarâibü'l-Mevcûdât* isimli eserin Türkçe tercümesinde de yer almaktadır. Bu nüshada ayrıca Uc bin Anak'ın boynuna geçen kayayı, Allah tarafından gönderilen kuşun taş ile değil doğrudan gagasıyla deldiği bilgisi bulunmaktadır.⁴³

Değerlendirme ve Sonuç

En erken tarihli resimli *Acâibü'l-Mahlûkât* ve *Ġarâibü'l-Mevcûdât* nüshası olarak bilinen Münih nüshası (1280) hatime bölümündeki tasvirlerin, aynı nüshanın diğer bölümlerindeki tasvirlerle benzer şekilde siyah, kahverengi, kırmızının mat tonları kullanılarak ve kaba hatlar eşliğinde doğrudan sayfa zemini üzerine gerçekleştirildiği görülmektedir. Erken dönem İslam resimlerinin üslubunu yansıtan bu tasvirlerde acayip yaratıklara ilişkin metinde belirtilen vasıfların ana hatlarıyla biçimlendirilmesi yoluna gidildiği ve belirgin özellikler dışında ayrıntıya fazla yer verilmediği anlaşılmaktadır. Yalnızca metinde bahsi geçen figür ya da figürlerin kompozisyonu teşkil ettiği bu tasvirlerdeki tek istisna Segsar kavmiyle alakalı kompozisyona



Resim 49: Uc bin Anak, Fatih 4171, 279b.

yerleştirilen figürlerle aynı boylardaki yeşil yapraklı bitkilerdir. Bu bitki tasvirlerinin de metinde geçen Segsar kavminin, etraflarındaki meyve ağaçlarından beslendikleri yönündeki bilgiye istinaden kompozisyona dahil edilmiş olabileceği düşünülmektedir. Erken İslam dönemi resimli eserlerinden olan *Varka* ve *Gülşah* ile *Nattü'l-Hayevan*'da da benzer bitki tasvirleriyle karşılaşılmaktadır. Münih tasvirlerinin dikkat çekici bir diğer yönü de kompozisyonda değilse de figürlerin tamamında hissedilen dinamizmdir. Tasvirlerdeki figürler çeşitli jestler eşliğinde oldukça hareketlidir. Münih nüshasından 20-30 yıl kadar sonra hazırlandığı düşünülen Londra nüshasının hatime bölümü tasvirlerinde de yakın benzerlikler fark edilmektedir. Bu noktada her iki nüsha arasındaki dönemsel yakınlık önem arz etmektedir. Fatih (1422) ve Laleli (1424) tasvirlerinde ise genel anlamda kompozisyonda hareketlilik hissedilmesine karşın figürler büyük ölçüde durağandır. Nüshalar arası bir diğer farklılık da Münih nüshasındaki tasvirlerin herhangi bir yerinde tasvire

42 Akıncı, 1969, 113.

43 Tûsî, 2012, 237b.



Resim 50: Uc bin Anak, Laleli
1991, 290a

ilişkin kısa notlar yer almazken, Fatih ve Laleli nüshalarında tasvirin bir kenarında kısa tanımlamalara yer verildiği görülmektedir. Aynı dönemin eserleri olan Fatih ve Laleli nüshalarındaki tasvirlerde ise nakış dilinin Münih nüshasına kıyasla ağır bastığı ve bilhassa kavimlerle ilgili figürlerde insana benzeyen uzuvlar dolayısıyla yüz ya da vücut çizimlerinde zarif hatlarla estetik unsurların vurgulandığı ve ayrıca çekik gözlü, dolgun ve kırmızı yanaklı yüzlerle de Timurlu dönemi Şiraz ekolüne dair uygulamaların yansıtıldığı fark edilmektedir. Örneğin Münih nüshası figürlerindeki cinsiyet ayırımına varmak oldukça güçken, Fatih ve Laleli nüshalarında bu ayırım bilinçli bir biçimde belirginleştirilmiştir. Fatih nüshası tasvirleri de Münih nüshasında olduğu gibi doğrudan sayfa zeminine yerleştirilmişse de kullanılan açık ve canlı renklerle daha zarif bir görünüm kazanmıştır. Benzer şekilde canlı renklere sahip Laleli nüshasındaki tasvirlerin bir kısmında zeminin altın yaldıza, diğer bir kısmında da maviye boyandığı görülmektedir. Gerek Fatih gerekse Laleli tasvirlerinde figürlerin dışında kompozisyonu tamamlayan küçük dolantı bulutlar ve bitki öbekleri de bu dönemin sıklıkla karşılaşılan uygulamalarındandır. Her üç nüshanın en bariz ortak noktası ise resmedilen tüm figürlerdeki çıplaklık vurgusudur. Hatime bölümü tasvir içermeyen nüshalarda da benzer oluşumlarla karşılaşılmaktadır. Örneğin çeşitli nüshaların ikinci makale bölümlerinde de zikredilen köpek başlı insan tasvirlerinin tıpkı hatime bölümündeki Segsar kavmiyle ilgili figürlerde olduğu gibi köpek başına sahip çıplak insan görünümünde resmedildiği görülmektedir. Tasvirlerdeki figürlerin kısmen insana benzeyen uzuvları bulunmakla beraber konu itibarıyla bu figürler insan dışı yaratıkları temsil ettiğinden, insana özgü olduğu bilinen örtünme ihtiyacından uzak biçimde hayvanî tabiatlarıyla ön plana çıkarıldıkları düşünülmektedir. Bu noktada her ne kadar sıra dışı birtakım vasıflara sahip olsa da insan soyundan geldiği bilinen Uc bin Anak'ın diğer figürlerden farklı olarak vücudunun bel ve diz kapağı arası örtülü şekilde resmedilmesi de bu düşünceyi doğrular niteliktedir. Ancak tamamen çıplak vaziyetteki Uc bin Anak tasvirlerinin de bulunması sanatçının figürü tamamen olumsuz hususiyetleriyle ele aldığına işaret etmektedir. Zira Londra

nüshası örneğinde olduğu üzere çıplaklık vurgusuyla resmedilen Uc bin Anak tasvirinde aynı zamanda başı üzerinde boynuna geçmek üzere olan kaya ve kayayı oyar vaziyette bir kuş figürü de kompozisyona dahil edilmiştir. Bu çalışmadaki örneklerde olduğu üzere *Zübdetü'l-Tevârih* ve *Falname* gibi çeşitli tarih konulu yazmalarda da elinde kocaman balık taşıyan, suda ya da karada ilerleyen bir dev görünümündeki Uc bin Anak figürüyle karşılaşmaktadır. Ancak 14. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar mevcut *Acâibü'l-Mahlûkât* ve *Ġarâibü'l-Mevcûdât* nüshalarının çoğunluğunda Uc bin Anak'ın bu çalışmadaki iki nüsha tasvirinden farklı olarak, başının üzerindeki kaya parçası eşliğinde resmedildiği görülmektedir. Hz. Musa'nın asasıyla Uc bin Anak'ın ayağına dokunması anını resmeden minyatürler ise *Acâibü'l-Mahlûkât* ve *Ġarâibü'l-Mevcûdât* nüshalarının dışında 14. ve 15. yüzyıla ait *Camiü'l-Tevârih*, *Mecmâü'l-Tevârih* ve *Külliyât-ı Tarih* gibi tarih konulu çeşitli eserlerde de yer almaktadır. 16. yüzyıl sonlarına tarihlendirilen *Sevâkıb-ı Menâkıb* nüshaları ise Uc bin Anak tasvirleriyle ilgili olarak istisna teşkil etmektedir. Zira bu eserdeki anlatıya uygun biçimde Uc bin Anak'ın Hz. Musa tarafından kendisine uzatılan ekmek parçasını besmele çekerek yerken resmedildiği görülmektedir. Uc bin Anak dışında hatime bölümü tasvirlerindeki diğer meşhur sıra dışı yaratıklar da Ye'cüc ve Me'cüc kavmini temsil eden figürlerdir. Zülkarneyn kıssasındaki konumları dolayısıyla bu kavme dair rivayetlere *Acâibü'l-Mahlûkât* ve *Ġarâibü'l-Mevcûdât* dışındaki çeşitli eserlerde de rastlanmaktadır. Bilhassa 16. yüzyıl sonlarına tarihlendirilmiş *Ahval-i Kıyamet* nüshalarında yer alan Ye'cüc ve Me'cüc kavmine ilişkin tasvirlerdeki figürlerin, hatime bölümü tasvirlerindeki Mensek kavmi ile benzerliği dikkat çekmektedir. Tıpkı Mensek kavmi rivayetinde olduğu üzere fil kulağı gibi uzun ve geniş kulaklara sahip bu figürler kulaklarının birini yatak diğerini yorgan olarak kullanmaktadır. Hatime bölümü metninde Mensek kavminin Ye'cüc ve Me'cüc yakınında yaşayan bir kavim olarak tanıtılması dolayısıyla her iki kavim hususunda benzer oluşumların ortaya çıktığı düşünülmektedir. Bu çalışmada incelenen *Acâibü'l-Mahlûkât* ve *Ġarâibü'l-Mevcûdât*'ın üç nüshasına ait hatime bölümü tasvirlerinde dönemsel farklılıklar ve bazı detaylar dışında büyük ölçüde metne bağlı bir resimleme gerçekleştirildiği anlaşılmaktadır. Eserin farklı konulu tasvirlerinde her zaman metin-resim ilişkisiyle karşılaşmak mümkün değildir. Zira bu çalışmada incelenen nüshalarda ve Kazvî'nin eserinin diğer çoğu nüshasının metin kısmında gezen ya da melek tasvirleriyle doğrudan ilişkili açıklamalara rastlanmazken, hatime bölümü tasvirlerinde metin-resim ilişkisinin bulunması önem arz etmektedir.

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

- And, M. (2008). *Minyatürlerle Osmanlı-İslâm Mitologyası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Akıncı, A. C. (1969). *Kıyas-ı Enbiya Kâbeye Doğru En Büyük Peygamberler Tarihi*, (C. 18), İstanbul: Sinan Yayınevi.
- Başkan, G. (2007). *Manisa İl Halk Kütüphanesi'nde 45 Hk. 5355 No'da Kayıtlı Sürüri Çevirisi Acâibü'l-Mahlûkat Adlı Eserin Minyatürlerinin İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.
- Berlekamp, P. (2011). *Wonder Image and Cosmos in Medieval Islam*, New Haven: Yale University Press.
- Bozkurt, N. (2012). Üc b. Unuk. *Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 42, 34-35). (<https://islamansiklopedisi.org.tr/uc-b-unuk>)
- Carboni, S. (2015). *The Wonders of Creation and the Singularities of Painting a Study of the Ilkhanid London Qazwini*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Farhad, M. ve Bağcı S. (2009). *Falnama The Book of Omens*. USA: Smithsonian Institution.
- Gazâlî, (1975). *İhyâü Ulûmi'd-Dîn*, (C. 4), (A. Serdaroğlu Ter.), İstanbul: Bedir Yayınevi.
- Gutmann, J., Moreen ve V. B. (1987). The Combat Between Moses and Og in Muslim Miniatures, *Bulletin of the Asia Institute*, (1), 111-122, Erişim: 2 Şubat 2022, (<https://www.jstor.org/stable/24048265>).
- Gutmann, J. (1989). More About the Giant Og in Islamic Art, *Bulletin of the Asia Institute*, (3), 107-114, Erişim: 2 Şubat 2022, (<https://www.jstor.org/stable/24048170>).
- Haral, H. (2014). *Osmanlı Minyatüründe Mevlânâ'nın Yaşam Öyküsü: Menâkıbü'l-Ârifin ve Tercüme-i Sevâkıb-ı Menâkıb Nüshaları*, Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kazvîni (2000), *Acâibü'l-Mahlûkât ve Ğarâibü'l-Mevcûdât*, Beyrut: Müessesü'l-A'lemî li'l-Matbûat.
- Kut, G. (1988). Acâibü'l-Mahlûkât. *Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 1, 315-317). (<https://islamansiklopedisi.org.tr/acaibul-mahlukat>)
- Kut, G. (2010). Türk Edebiyatında Acâibü'l-Mahlûkât Tercümelere Üzerine, *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları II Acâibü'l-Mahlûkât*, İstanbul: Simurg Yayınevi.
- Moor, B. ve Rezvan, E. (2002). Al- Qazwîni's Ajâ'ib Al-Makhluqât wa Gharâ'ib Al-Mawjûdât: Manuscript D 370. *Manuscripta Orientalia*, (8/4), 38-68.
- Seyhan, N. (1991). *Süleymaniye Kütüphanesi'ndeki Minyatürlü Yazma Eserlerin Kataloğu*, Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi/Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul.
- Seyyid Lokman Aşuri (1583). *Zübdetü'l-Tevârih*, Türk İslam Eserleri Müzesi, 1973.
- Tûsî, (2012). *Acâyibü'l-Mahlûkât ve Ğarâyibü'l-Mevcûdât* (İnceleme-Tıpkıbasım). (G. Kut Haz.), İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.
- <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00045957?page=420,421> (22.06.2022)
- <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00045957?page=422,423> (22.06.2022)
- <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00045957?page=424,425> (22.06.2022)
- <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00045957?page=426,427> (22.06.2022)
- <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00045957?page=428,429> (22.06.2022)

Hakem Değerlendirmesi: ift “kr” hakem incelemesi.
ıkar atışması: Yazar ıkar atışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu alışma için finansal destek aldığını beyan etmemiştir.

Peer-review: Double-blind peer-reviewed.
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 32, Sayı: 1, Nisan 2023 | *Volume: 32, Issue: 1, April 2023*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYN  Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY  Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. Semra DAŐLI, Doç. Dr. Lale DOğER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKIOğLU  İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ  Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR  Sekreteryaya - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretarait - Graphic Desing/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

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

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

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

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



19-20. YÜZYILLAR ANADOLU TÜRK HALI SANATINDA ÖZGÜN BİR KOMPOZİSYON: MANZARA TASVİRLERİ*



AN ORIGINAL COMPOSITION IN ANATOLIAN TURKISH CARPET ART DURING THE NINETEENTH AND TWENTIETH CENTURIES: LANDSCAPE DESCRIPTION*

Çiğdem KARAÇAY**

ÖZ

Bu makalenin konusunu, 19. ve 20. yüzyıllarda Kırşehir, Kula ve Lâdik'te dokunan, motif ve kompozisyon özellikleri açısından Türk halı sanatında özgün bir grup teşkil eden manzara tasvirli halılar oluşturmaktadır. Manzara kompozisyonları mihrap tasvirli halılarda mihrap nişinde, mihrap tasviri olmayan halılarda zeminde üst üste birkaç sıra tekrarlanmaktadır. Kula yöresine ait halılarda manzara kompozisyonlarının mihrap nişinde, mihrap tasviri olmayan halılarda zeminde iki yanda üst üste simetrik tasvir edilmesi karakteristiktir. Manzara kompozisyonunda, stilize ev ve ağaç motifleri ile bu motiflerin ön planında bahçe tasvirleri görülmektedir. Manzara tasvirli halılar uluslararası kaynaklarda *cemetery rug*, *grave rug* ve *friedhofsteppiche* gibi isimlerle anılmaktadır. Bu terimler Türkçeye *mezarlı/mezarlıklı* olarak çevrilmiştir. Mezarlı/mezarlıklı halı tabiri için üzerinde en çok durulan nokta kompozisyonda tasvir edilen mimari unsurların bazı halılarda mezar taşına benzetilmesidir. Çalışma kapsamında, müze koleksiyonları ve kaynaklardan tespit edilen manzara tasvirli halılar detaylı olarak incelenmiştir. Üslup özellikleri ayrıntılı olarak açıklanmıştır. Manzara kompozisyonlarında mezar/mezarlık ile ilgili motif bulunmamaktadır. Manzara tasvirli halıların motif ve kompozisyonları ait olduğu dönemin sanatsal özellikleri çerçevesinde değerlendirildiğinde, tasvir edilen motiflerin batılılaşma dönemi süslemelerinin sevilen kompozisyonu hayali manzara tasvirleri olduğu anlaşılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Halı sanatı, manzara tasviri, mezarlı halı, mihrap, stilize ev ve ağaç motifleri*

* Bu çalışma Prof. Dr. Kıymet GİRAY danışmanlığında 2016 tarihinde tamamlanan “Batılılaşma Dönemi Türk Sanatında Manzara Tasvirinin Türk Halı Sanatına Yansımaları” başlıklı doktora tezi esas alınarak hazırlanmıştır.

* This study was prepared based on the doctoral thesis titled “The Reflection of Landscape Depiction into the Art of Turkish Rug in the Westernizing Period of Turkish Art”, completed in 2016 under the supervision of Prof. Dr. Kıymet GİRAY.

** Dr. Öğretim Üyesi, Hitit Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım Ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü, Çorum. ♦ ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0218-4785> ♦ E-mail: cigdemkaracay@gmail.com

ABSTRACT

The subject of this article is landscape depicted carpets woven in Kırşehir, Kula and Ladik in the 19th and 20th centuries, which constitute a unique group in Turkish carpet art in terms of motif and composition features. The number of carpets with landscape depictions in Anatolian Turkish carpet art is substantial. Carpets with landscape depictions registered in museum inventories in many cities of Turkey confirm this information. These carpets, which have enriched the Anatolian carpet art in terms of composition since the first quarter of the 19th century, should be considered as a separate group from other contemporary works with their motif and composition features. The motifs depicted on carpets with a view are highly stylized. In some carpets, efforts to bring perspective to house motifs can be seen. The same is true for tree motifs. In some of the detected carpets, the depth is partially felt as much as the weaving technique allows. In particular, these examples clearly show the motif that is desired to be depicted on carpets with a view. Although there are stylized house and tree motifs and garden depictions in the foreground of these motifs in the landscape composition, it is referred to cemetery rug, grave rug and friedhofteppiche in international sources. These terms have been translated into Turkish as graveyard/cemetery. Although there are different assumptions for the term graveyard or cemetery carpet, the most emphasized point is that the architectural elements depicted in the composition are likened to tombstones in some carpets. Deterioration or dissolution of the motifs is observed in some of the carpets with a view. There are also unidentified motifs. For this reason, it is possible to misinterpret the motifs when the carpets with a view are examined in the context of a few examples. In the samples examined within the scope of this study, no motifs that evoke a grave/cemetery were found in the composition. The result of this study, in which 22 carpets with landscape depictions, selected as samples from 84 carpets with landscape depictions, are examined in detail, the result is that it is necessary to evaluate the motif and composition features of the carpets with landscape depictions within the framework of the artistic characteristics of the period they belong to. When we look at the origin of Turkish carpet art, it is seen that the understanding of decoration is open to innovations. Although the motifs woven in the carpet art are accepted as the expression of the emotions of the carpet weavers, the influence of the cultural texture of the period on the carpet motifs is undeniable. The public is familiar with the landscape depictions that became widespread in religious and civil architecture in Anatolia in the aforementioned period. The carpet, on the other hand, impresses with its decorative feature as well as its function in religious and civil architecture. In this context, the landscape depicted in the composition should be accepted as the characteristic of the period in carpet art, as much as the weaving technique allows.

Keywords: *Carpet art, landscape depiction, cemetery rug, mihrab, stylized house and tree motifs.*

Giriş

Anadolu'da Kırşehir, Kula (Manisa) ve Lâdik'te (Konya) ekseriyetle seccade halısı, çok az sayıda sedir ve çifte halı olarak dokunan bir grup halı, ihtiva ettiği manzara kompozisyonu açısından Anadolu Türk halı sanatında özgün bir grup oluşturmaktadır. Kompozisyonda stilize ev ve ağaç motifleri ile bu motiflerin ön planında bahçe tasvirleri görülmektedir. 19. ve 20. yüzyıllarda Anadolu'da dokunan bu halıların manzara kompozisyonunda tasvir edilen motiflerle, mezar/mezarlık arasında ilişki kuran uluslararası araştırmacılar¹ tarafından bu halılar *cemetery rug* olarak adlandırılmıştır. Türkçeye *mezarlı/mezarlıklı halı* olarak çevrilmiştir. Kırşehir'de bahsi geçen kompozisyona sahip halılar *mezarlıklı halı* olarak nitelendirilmektedir. Kula'da halılar kompozisyon özelliklerine göre çeşitli gruplara ayrılmaktadır. Bu gruplardan manzara tasviri ihtiva edenler *Mezarlı Kula* olarak bilinmektedir².

Bu çalışmanın konusu, 19. ve 20. yüzyıllarda Anadolu Türk halı sanatında kompozisyonda manzara tasviri görülen, literatürde *mezarlı/mezarlıklı* olarak tabir edilen bir grup halı üzerinedir. Çalışma kapsamında öncelikle müzelerle iletişime geçilmiş, müze koleksiyonlarına ait envanter kayıtları incelenmiştir. Müze araştırmasında tespit edilen 62 manzara tasvirli halı gerekli izinlerin alınmasının ardından çalışmaya dâhil edilmiştir. Daha fazla manzara tasvirli halı örneğine ulaşmak adına ulusal ve uluslararası kaynaklar araştırılarak bu kaynaklardan dokuz halı referans belirtmek suretiyle çalışmaya tabi tutulmuştur. Sanat tarihçi ve koleksiyoner Hakan Tazecan arşivi daha önce yayımlanmamış manzara tasvirli Kula halılarını ihtiva etmesi açısından önemlidir. Bu arşivden dokuz manzara tasvirli halı çalışmada yer almaktadır. Tespit edilen 84 manzara tasvirli halıdan³, örneklem olarak seçilen 22 manzaralı halıya bu makalede yer verilmiştir. Manzara tasvirli halılar, geleneksel Anadolu Türk halı sanatı içerisindeki yerinin belirlenmesi amacıyla sanat tarihi araştırma yöntemleri esas alınarak incelenmiştir. Üslup özellikleri açıklanmıştır. Kompozisyonda stilize ev ve ağaçlardan müteşekkil motifler tasvir edilmesine rağmen, ulusal ve uluslararası kaynaklarda *cemetery rug*, *grave rug* ve *friedhofteppiche*

1 Bahsi geçen araştırmacılar için bkz: Mumford, 1900, 96; Neugebauer ve Orendi, 1920, 120; Neugebauer ve Troll, 1930, 33; Haack, 1960, 46-47; Hawley, 1970, 172; Formenton, 1972, 95; Dimand, 1973, 205; Zipper, Fritzsche ve Jourdan, 1990, 168; Eiland, 1998, 182, 187.

2 Işıksaçan, 1964, 15; Aslanapa, 2005, 256.

3 Türkiye'deki müzelerle sınırlandırılan araştırma kapsamında; Kültür ve Turizm Bakanlığı, Vakıflar Genel Müdürlüğü ve belediyelere ait müzelerle iletişime geçilmiştir. Bu kapsamda Eylül 2014 ve Mart 2015 tarihleri arasında Türkiye'de 53 şehirde toplam 77 müzede araştırma yapılmıştır. Müze araştırması sonucunda; Ankara Etnoğrafya Müzesi'nde sekiz halı, Ankara Vakıf Eserleri Müzesi'nde 29 halı, Ankara Estergon Kalesi Etnoğrafya Müzesi'nde bir halı, Antalya Müzesi'nde iki halı, İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde üç halı, İstanbul Halı Müzesi'nde üç halı, İzmir Müzesi'nde bir halı, Kastamonu Şeyh Şaban-ı Veli Vakıf Müzesi'nde beş halı, Konya Müzesi'nde altı halı, Konya Sahip Ata Vakıf Müzesi'nde iki halı, Kırşehir Müzesi'nde bir halı, Manisa Müzesi'nde bir halı olmak üzere toplam 62 manzara tasvirli halı tespit edilmiştir. Manzara tasvirli halıların fotoğraf ve envanter bilgileri, gerekli izinler alınmak suretiyle müzelerden temin edilerek çalışmaya dâhil edilmiştir.

gibi isimlerle adlandırılmalarının nedenleri detaylı bir şekilde araştırılarak konu ile ilgili varsayımlar tartışılmıştır.

Bu çalışmada manzara tasvirli halılar bütünüyle ele alınmıştır. Günümüze ulaşmayan ya da tespit edilemeyen manzara tasvirli halıların olabileceği ihtimali ise çalışmada manzaralı tasvirli halılar hakkında genel yargılara varma konusunda ihtiyatlı davranmayı gerektirmiştir.

Manzaralı Halılarda Dönem, Tür, Malzeme ve Renk

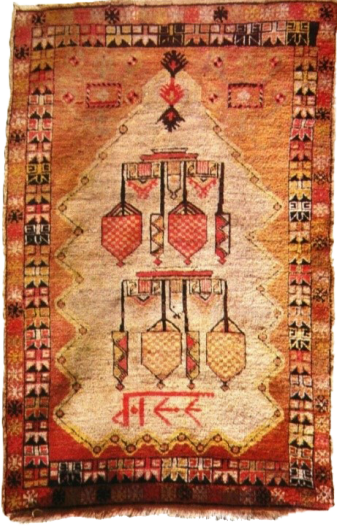
Anadolu Türk halı sanatında 19. ve 20. yüzyıllara ait seccade halıları ekseriyetle bitkisel ve geometrik motif ve kompozisyon özellikleri taşımaktadır. Manzaralı halılar ise kompozisyonda tasvir edilen stilize ev ve ağaç motifleri ile çağdaşı olan bu halılardan tamamen ayrılmakta ve Türk halı sanatında özgün bir grup olarak karşımıza çıkmaktadır. Tespit edilen örnekler ışığında, manzaralı halılar Anadolu'da Kırşehir, Kula ve Lâdik yöresinde dokunmuştur. Bugün müzelerin önemli etnoğrafik eserleri arasında yer alan manzaralı halılara ait tespit edilen örneklerin büyük bir kısmı Kırşehir yöresine aittir. Kırşehir yöresini Kula ve Lâdik takip etmektedir.

Günümüze ulaşan en eski Kırşehir halıları 18. yüzyıl sonu ve daha çok 19. yüzyıl, Kula ve Lâdik halıları 17. ve 18. yüzyıllara aittir. Anadolu Türk halı sanatında çok az örnekte halının dokunduğu tarihe kompozisyonda yer verilmiştir⁴. Manzaralı halılardan iki örnek bu istisna eserlerdendir. İlk eser Kırşehir yöresine ait bir seccade halısıdır (Fot. 1). Halı, zeminde tek yönlü mihrap motiflidir. Mihrap motifinin alt kısmında, takribi ayaklık ya da tabanlık olarak adlandırılan bölümde eski yazı ile 1220 (M. 1805) tarihi okunmaktadır. Diğer eser Kula yöresine aittir (Fot. 2). Mihrap kemerinde 1928 tarihi okunmaktadır. Özellikle Kırşehir örneği manzaralı halılar açısından oldukça önemlidir. Çünkü kompozisyonda tasvir edilen 1805 tarihi belge niteliğindedir ve manzaralı halıların dokunduğu dönemi 19. yüzyıl başlarına kadar tarihlendirmemizi mümkün kılmaktadır.

Manzaralı halılar genellikle seccade halısı olarak dokunmaktadır. Bu sebeple eserlerin zemin kompozisyonunda tek yönlü veya çift yönlü mihrap tasviri yer almaktadır (Fot. 1-3). Seccade halısı boyutunda dokunmalarına rağmen zeminde mihrap tasviri bulunmayan örnekler de mevcuttur (Fot. 4). Seccade halısının yanı sıra Kırşehir yöresine ait sedir halısı ve çifte halı olarak dokunan az sayıda örnek tespit edilmiştir (Fot. 5). Anadolu Türk halı sanatında dokumada kullanılan atkı, çözgü ve ilme ipliğın hammaddesi yündür. Ancak 20. yüzyıldan itibaren dokunan halılarda, atkı ve çözgüde pamuk ipliği kullanılmaktadır⁵. Bu bağlamda 19. yüzyıldan itibaren örneklerine ulaştığımız manzaralı halılarda yün malzeme kullanılırken, 20. yüzyıldan itibaren atkı ve çözgüde pamuk ipliğının kullanılmaya başlandığı görülmektedir. Dokumada kullanılan iplik 19. yüzyılın sonlarına kadar bitkisel boyalarla renklendirilmiştir. 19. yüzyılın sonlarından itibaren ise geleneksel yöntemlerden uzaklaşılarak, bitkisel boya kullanımı yerini kimyasal boyaya bırakmıştır. Manzaralı halılarda mihrap nişinde ve zeminde kullanılan renkler ekseriyetle kırmızı,

4 Bu eserler hakkında detaylı bilgi için bkz: Erdmann, 1970, 167-175.

5 Deniz, 1984, 37; Hawley, 1970, 396; Anmaç, 1997, 33; Hammadde ve teknik özellikleri ile ilgili detaylı bilgi için bkz: Işıksaçan, 1964, 22-90.



Fot. 1:
19. yüzyıl
Kırşehir
seccade halısı,
104x150 cm. (G.
Butterweck ve D.
Orasch, 1986).



Fot. 2:
20. yüzyıl Kula
seccade halısı,
seccade halısı
boyutlarında (H.
Tazecan arşivi).

krem rengi ve laciverttir. Kırşehir halılarında, mihrap nişinde ve zeminde kırmızı renk karakteristiktir (Fot. 3, 5). Bu bölümde kahverenginin açık ve koyu tonları da görülmektedir (Fot. 1). Kula halılarının mihrap nişinde ve zeminde genellikle koyu tonlar özellikle lacivert renk tercih edilmektedir. Mihrap nişinde kırmızı renk kullanılan eserler geç döneme aittir (Fot. 2). İki örneği tespit edilen Lâdik manzaralı halıların mihrap nişinde krem rengi ve kırmızı görülmektedir. Manzaralı halılarda motiflerde yöreye özgü ayırım olmaksızın kırmızı, siyah, beyaz, lacivert, sarı, yeşil, krem rengi, mavi, kahverenginin açık ve koyu tonları ve gri renkler kullanılmaktadır. Özellikle 19. yüzyılın sonlarından itibaren daha geniş renk seçeneği sunan kimyasal boyaların kullanılmaya başlanması ile pembe, mor ve turuncu da manzaralı halılarda motiflerde kullanılan renkler arasına girmiştir.



Fot. 3:
Türk ve İslam Eserleri Müzesi
arşivi, Envanter No: 1526, 19.
yüzyıl Kırşehir seccade halısı,
105x170 cm.



Fot. 4:
Ankara Etnoğrafya Müzesi
arşivi, Envanter No: 24279, 19.
yüzyıl Kırşehir seccade halısı,
107x160 cm.

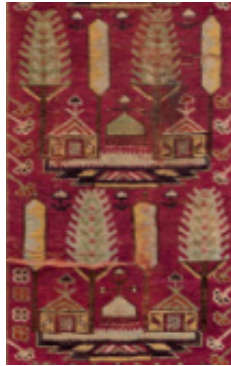
Manzaralı Halılarda Mihrap ve Zemin Tasarımı

Anadolu’da dokunan seccade halılarında, zeminde ekseriyetle mihrap tasviri yer almaktadır. Mihrap motifi, halı zemininde tek yönlü ya da her iki kısa kenarda simetrik tasvir edilen mihrap kemerleri ile çift yönlü verilmektedir. Tespit edilen manzaralı halılarda, halı zemininde tek yönlü mihrap ve çift yönlü mihrap tasviri yaygındır. Halı zemininde çift yönlü mihrap tasviri Kırşehir yöresine ait manzaralı halılarda görülmektedir. Kula yöresine ait az sayıda örnek ise geç döneme aittir. Zeminde çift yönlü mihrap tasviri bulunan manzaralı Kırşehir halılarında mihrap etrafını ince bir bordür çevrelemektedir. Yatay manzara kompozisyonları bu bordür içinde üst üste simetrik tasvir edilmektedir. Bordür, mihrap kemerlerinde köşeli sürekli çizgilerden oluşan geometrik motifle süslenirken, uzun kenarlarda geometrik şekillerin içerisinde stilize çiçek motifleri yer almaktadır. Mihrabı çevreleyen bordürün iç kısmında bir sıra halinde stilize karanfil motifleri yinelenmektedir. Bordürün dış kısmında, sadece mihrap kemerinin etrafında yine bir sıra stilize karanfil motifleri tasvir edilmektedir (Fot. 3, 5). Mihrabın iç ve dış kısmını süsleyen stilize karanfil motifleri manzaralı Kırşehir halılarında olduğu gibi Kırşehir yöresine ait diğer seccade halıları için de karakteristiktir.



◀ ▶

Fot. 5:
Konya Müzesi arşivi,
Envanter No: 2312, 20.
yüzyıl Kırşehir sedir halısı,
99x395 cm.



Fot. 5a: Fotoğraf 5’ten
detay (Kırşehir)





Fot. 6: Ankara Etnoğrafya Müzesi arşivi, Envanter No: 23118, 19. yüzyıl Kırşehir seccade halısı, 113x170 cm.



Fot. 6a: Fotoğraf 6'dan detay (Kırşehir)

Tespit edilen, Lâdik yöresine ait iki manzara tasvirli halıda mihrap kemeri basamak şeklinde daralarak yükselmekte ve basamakların birleştiği noktada geometrik motifler yer almaktadır. Lâdik yöresinde dokunan halılarda mihrap kemerinin dış kısmını süsleyen çengel motifi, manzaralı Lâdik halılarında da ayırt edici özellik olmaktadır (Fot. 9).

Kula yöresine ait manzaralı halılarda mihrap kemeri ekseriyetle düz bir şekilde birleşmektedir. Ancak bu örnekler form açısından Kırşehir ve Lâdik'ten farklıdır. Kula halılarında mihrap kemerinin köşeleri genellikle pahlıdır. Mihrap kemeri fazla yükselmeden birleşmekte, kemer basık bir görünüm sunmaktadır (Fot. 10).

Manzaralı halılarda zeminde tek yönlü mihrap kompozisyonuna sahip örnek sayısı oldukça fazladır. Bu eserlerde yatay manzara kompozisyonları mihrap nişinde üst üste simetrik tasvir edilmektedir. Zeminde tek yönlü mihrap ihtiva eden halılarda tasarım iki şekilde gelişmektedir. Birinci tasarımda, mihrap etrafını stilize çiçek motifleri ile süslenen ince bir bordür çevrelemektedir. Bordür, halının kısa kenarında tabanlık ya da ayaklık olarak tabir edilen bölümün hemen üzerinde, mihrap kemeri aksında, bir kapı gibi mihrap nişine açılmaktadır (Fot. 6). Bu tasarım Kırşehir manzaralı halılar için karakteristiktir. İkinci tasarım manzaralı halıların yanı sıra seccade halılarının çoğunda görülen klasik mihrap tasviridir. Bahsi geçen mihrap formu manzaralı halılar bağlamında değerlendirildiğinde mihrap kemeri halının dokunduğu yöreye has karakteristik özellikler sergilemektedir. Örneğin Kırşehir manzaralı halılarda mihrap kemeri basamak şeklinde daralarak yükselmekte ve basamakların birleştiği noktada *elibeline* motifine benzer bir motif yer almaktadır (Fot. 7). Mihrap kemerinin düz bir şekilde birleştiği örneklerde ise bu bölümde geometrik motifler, çoğunlukla karşılıklı ok motifi tasvir edilmektedir (Fot. 8).



Fot. 7: Ankara Vakıf Eserleri Müzesi arşivi, Envanter No: 1232, 19 yüzyıl Kırşehir seccade halısı, 96x160 cm.



Fot. 8: Ankara Vakıf Eserleri Müzesi arşivi, Envanter No: 742, 19. yüzyıl Kırşehir seccade halısı, 110x163 cm.

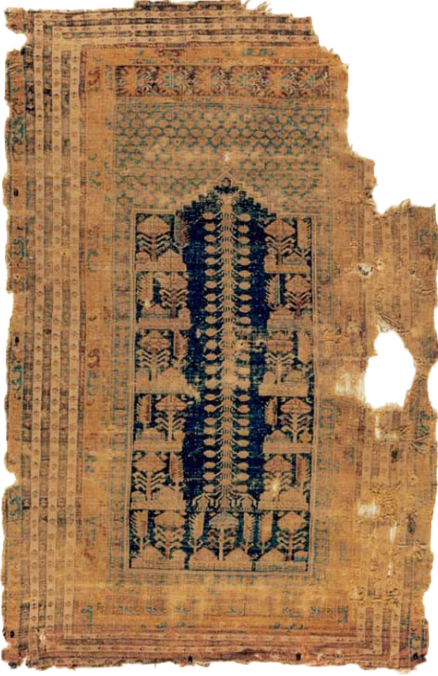


Fot. 9: İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi arşivi, Envanter No: 1506, 19. yüzyıl Lâdik seccade halısı, 100x185 cm.

Manzaralı halılar ağırlıklı olarak seccade halısı boyutunda dokunmuştur. Buna rağmen bazı örneklerde zeminde mihrap tasviri yer almamaktadır. Zeminde mihrap motifli olmayan eserlerde manzara kompozisyonları doğrudan zeminde tasvir edilmektedir. Zeminde üst üste simetrik yer alan manzara kompozisyonlarının etrafını, bitkisel ya da geometrik motiflerle süslü ince bir bordür çevrelemektedir (Fot. 11). Zeminde mihrap tasviri olmayan örneklerde bir diğer tasarım, zeminde tasvir edilen manzara kompozisyonlarını çevreleyen bordürün, halının her iki kısa kenarında bir kapı gibi iç kısma (zeminde tasvir edilen manzara kompozisyonlarına) açılmasıdır (Fot. 4, 16).

Manzaralı Hahlarda Motif ve Kompozisyon Özellikleri

Manzaralı halılarda yatay manzara kompozisyonları, mihrap tasvirli eserlerde mihrap nişinde, zeminde mihrap tasviri olmayan eserlerde zeminde tek sıra halinde üst üste konumlanmaktadır. Tespit edilen Kırşehir yöresine ait halıların tamamında ve Lâdik yöresine ait manzaralı iki halıda bu tasarım uygulanmaktadır. Kula'da bahsi geçen tasarım yaygın değildir (Fot. 12, 18). Kula'da yatay manzara kompozisyonları mihrap tasvirli halılarda mihrap nişinde (Fot. 13), mihrap tasviri olmayan halılarda



Fot. 10: Ankara Etnoğrafya Müzesi arşivi,
Envanter No: 9211, 19. yüzyıl Kula seccade
halısı, 122x181 cm.



Fot. 11: Antalya Müzesi arşivi,
Envanter No: 5.35.72, 20. yüzyıl
Kırşehir seccade halısı, 96x157 cm.

zeminde iki sıra halinde üst üste simetrik konumlanmaktadır. (Fot. 19). Bazı halılarda, takriben halının ayaklık ya da tabanlık olarak tabir edilen bölümünün hemen üzerinde, mihrap kemeri aksında, bu simetriyi bozan bir yatay manzara kompozisyonu daha yer almaktadır (Fot. 10). Manzara kompozisyonun iki sıra halinde tasvir edildiği halılar Kula yöresine ait olup, Kırşehir ve Lâdik'e ait örnek tespit edilememiştir. Manzaralı halılarda mihrap nişinde ya da zeminde üst üste konumlanan yatay manzara kompozisyonları ile manzaranın devamlığı vurgulanmaktadır.

Bazı örneklerde, mihrap nişinde tasvir edilen yatay manzara kompozisyonlarının, mihrabın tersi yönünde tasvir edilmesi mümkündür (Fot. 8, 13). Bu halılar ile ilgili, eski halıların üstten dokunmaya başlandığı ve kompozisyonun halının örülme yönünde ortaya çıktığına dair görüş ileri sürülmektedir⁶. Bu görüş teknik açıdan mümkün değildir. Bunun yanı sıra Kula halılarında mihrap nişinde aynı yönde konumlanan manzara kompozisyonlarının aksine, tek bir manzara kompozisyonun aksi yönde tasvir edildiği örnekler mevcuttur (Fot. 13). Bu bağlamda, mihrap nişinde manzara kompozisyonlarını ters yönde tasvir etmenin dokuyucunun bilinçli tercihi olduğu söylenebilir.

⁶ Butterweck ve.Orasch,1986, 94.



Fot. 12: İstanbul Vakıf Eserleri Müzesi arşivi, Envanter No: 52, 19. yüzyıl Kula seccade halısı, 160x255 cm.



Fot. 13: 19. yüzyıl Kula seccade halısı, seccade halısı boyutlarında. (H. Tazecan arşivi)

Manzaralı halılarda yatay manzara, motif ve kompozisyon özellikleri açısından üç farklı şekilde tasvir edilmektedir. Manzara kompozisyonunda birinci tasvir, mihraplı eserlerde mihrap etrafını çevreleyen bordürün, halının kısa kenarında, mihrap kemeri aksında, bir kapı gibi mihrap nişine açıldığı alanda; mihrap tasviri olmayan eserlerde, manzara kompozisyonlarını çevreleyen bordürün, halının her iki kısa kenarında iç bölüme açıldığı alanlarda yer almaktadır. Bahsi geçen alanlarda tasvir edilen manzara kompozisyonları üslup açısından farklılıklar göstermektedir. Bu alanda konumlanan manzara tasvirlerinden en ilgi çekici olanı bahçe içerisinde tasvir edilen ev motifidir (Fot. 14a). Kompozisyonda, ön planda tasvir edilen stilize bahçe duvarı ile bahçenin sınırları belirlenmektedir. Beyaz renkli zemin ile vurgulanan bahçede bir ev motifini yer almaktadır. Ev motifini, ön cepheden arka cepheye doğru daralarak derinlik kazanmaktadır. Renk açısından ışık ve gölge olmadığı için perspektiften bahsetmek mümkün olmasa da ev motifinin üç boyutlu görünüm açısından sadeleştirilerek tasvir edildiği söylenebilir. Kırşehir halıla-



Fot. 14: Ankara Vakıf Eserleri Müzesi arşivi, Envanter No: 496, 19. yüzyıl Kırşehir seccade halısı, 108x182 cm.



Fot. 15: Ankara Etnografya Müzesi arşivi, Envanter No: 25463, 20. yüzyıl Kırşehir seccade halısı, 104x165 cm.



Fot. 14a: Fotoğraf 14'ten detay (Kırşehir)



Fot. 14b: Fotoğraf 14'ten detay (Kırşehir)

rının bir kısmında bu alanda tasvir edilen ev motifinin natüralist bir üslup kazandığı görülmektedir⁷. Bazı örneklerde ise evler oldukça şematiktir (Fot. 6). Ev motifinin dışında bu alanda stilize çiçekler (Fot. 15), vazo ya da saksı gibi motifler de tasvir edilmektedir.

⁷ Ankara Vakıf Eserleri Müzesi'nde, 217, 496, 2028; İzmir Müzesi'nde, 927; Konya Müzesi'nde 2175 envanter numaralı eserlerde ev motifinin aynı üslupla tasvir edildiği görülmektedir.

Kula manzaralı halılarda bahsi geçen mihrap tasarımı yaygın değildir. Mevcut örneklerde bu alanın bir vazo ya da benzer bir nesne ile süslendiği görülmektedir (Fot. 12). Çalışma kapsamında incelenen halılarda tespit edilen ortak nokta Kırşehir ve Kula manzaralı halılarda bu bölümün boş bırakılmamasıdır. Lâdik yöresinde bahsi geçen mihrap tasarımına sahip manzaralı halı örneği tespit edilememiştir.



Fot. 16: Ankara Estergon Kalesi
Etnoğrafya Müzesi arşivi, Envanter No:
K.E.14-05 5868, 20. yüzyıl Kırşehir
seccade halısı, 106x146 cm.



Fot. 17: Konya Sahip Ata Vakıf Müzesi
arşivi, Envanter No: 137, 19. yüzyıl
Lâdik seccade halısı, 104x160 cm.

Zeminde mihrap tasviri olmayan halılarda manzara kompozisyonu, halının her iki kısa kenarında, iç bölüme bir kapı gibi açılan bordürlerin arasında simetrik yer almaktadır. Bu halılarda bu alanda tasvir edilen kompozisyon, mihrap tasvirli halılara göre daha primitiftir. Kompozisyonda kırma çatılı stilize birkaç ev motifi sıkışık bir düzende verilmektedir (Fot. 4). Bu kompozisyon çalışmada incelenen Kırşehir manzaralı halılarda görülmektedir. Bu alanda stilize ev tasviri yerine stilize çiçek ya da geometrik motifler de yer alabilmektedir (Fot. 16).

Manzara kompozisyonunda ikinci tasvir, mihraplı halılarda mihrap nişinde; zeminde mihrap tasviri olmayan halılarda halı zemininde görülmektedir. Manzara kompozisyonları, yatay konumda üst üste yinelenmektedir. Kırşehir halılarında yatay manzara kompozisyonu genellikle üst üste üç sıra simetrik tasvir edilmektedir (Fot. 16). Manzara

sayısının iki veya bir olması da mümkündür. Örnekleri Kırşehir ve Lâdik halılarında görülmektedir (Fot. 7, 15, 17, 20). Kula halılarında mihrap nişinde, mihrap tasviri olmayan halılarda zeminde üst üste tekrarlanan yatay manzara kompozisyonlarında sayı en az dört olmaktadır (Fot. 12, 18). Mihrap nişinde dört sıra yatay manzara kompozisyonu Lâdik halılarında da görülmektedir (Fot. 9). Kırşehir halılarında genellikle üst üste üç sıra tasvir edilen yatay manzara kompozisyonları, halının ebatları büyüdüğünde üçten fazla olmaktadır. Bu sayı dört ile yedi arasında değişmektedir (Fot. 11). Kırşehir yöresine ait sedir halılarında yatay manzara kompozisyonlarının sayısı sekizden fazladır (Fot. 5).

Mihrap nişinde ya da zeminde yatay manzara kompozisyonlarının üst üste iki yanda verilmesi Kula halıları için karakteristiktir. Her bir yanda üst üste yatay konumlanan manzara kompozisyonlarının sayısı beşten fazla, genellikle yedi olmaktadır (Fot. 13, 19). Manzara kompozisyonlarının aralarında kalan boşluk, çiçek ya da ibrik motifleriyle yukarıdan aşağıya bir eksen halinde belirtilmektedir (Fot. 10, 19). Bu alanın boş bırakılması da mümkündür (Fot. 2). Bazı örneklerde mihrap kemeri aksında, takriben halının ayaklık ya da tabanlık olarak tabir edilen kısmında bir manzara kompozisyonu daha yer alabilmektedir. Bu manzara kompozisyonunun diğerlerinin tersi yönde tasvir edilmesi mümkündür (Fot. 13).

Mihrap nişinde ya da zeminde konumlanan yatay manzara kompozisyonlarında tasvir edilen motifler halının dokunduğu yöre açısından çeşitlilik göstermektedir. Örneğin Kırşehir halılarında yatay manzara kompozisyonu; stilize iki ya da üç ev motifi, ev motiflerinin aralarında ağaçlar ve ön planda kompozisyonu tamamlayan bahçe motifinden müteşekkildir. Stilize evlerin aralarında yükselen ağaç sayısı genellikle dördtür. Ağaç sayısının dörtten az ya da fazla olması mümkündür. Ağaçların karakteristik özelliği geometrik formlarıdır (Fot. 1, 3). Ağaçların taç kısmı (yapraklı bölüm) aynı genişlikte (Fot. 15, 16) olabildiği gibi ağaç türlerindeki farklılığa dikkat çekme gayesiyle olsa gerek bir dar ve bir geniş kaydırmalı olarak tasvir edilebilmektedir (Fot. 5a). Bazı kompozisyonlarda ağaçların geometrik formdan uzaklaşarak daha natüralist görünüm kazanmaları mümkündür (Fot. 6a, 21).

Kırşehir halılarında yatay manzara kompozisyonunda tasvir edilen ev motifleri stilizedir. Kıırma çatı, kapı ve pencereler farklı renklerle verilir, kontur ile belirginleştirilir (Fot. 20, 21). Yatay manzara kompozisyonunda ev sayısı genellikle ikidir. Stilize iki ev motifinin arasında kalan boşluk daha küçük bir ev motifi ile doldurulabilir. Bu ev motifinin küçük tasvir edilmesi, diğer iki evden daha geride olduğu izlenimi yaratma çabası olmalıdır (Fot. 6a). Bu bölümde küçük bir ev motifi yerine geometrik motifler (Fot. 1) ya da stilize çiçek motifleri (Fot. 15) tasvir edilebilmektedir. Stilize ev sayısının üçten az ya da fazla olduğu örnekler mevcut olmakla birlikte yaygın değildir. Lâdik manzaralı halılar Kırşehir ile benzer özelliklere sahiptir fakat motifler daha stilizedir (Fot. 9, 17)

Kula halılarında yatay manzara kompozisyonunda tasvir edilen ağaç sayısı iki (Fot. 10, 13) ya da dördtür (Fot. 22). Ağaçlar genellikle geometrik formda tasvir edilmektedir. Kompozisyonda yer alan ağaçların taç kısımları (yapraklı bölüm) bir geniş ve bir dar tasvir edilerek kompozisyonda monoton olmayan bir düzen sağlanmaktadır. Ağaçların aralarında tasvir edilen stilize ev sayısı çoğunlukla üçtür. Stilize iki ev arasında



Fot. 18: 19. yüzyıl Kula seccade halısı, seccade halısı boyutunda. (H. Tazecan arşivi)



Fot. 19: 20. yüzyıl Kula seccade halısı, seccade halısı boyutunda. (H. Tazecan arşivi)

yer alan üçüncü ev daha küçük tasvir edilmektedir. Kıрма çatı, kapı ve pencereler farklı renklerle vurgulanmakta, kontur ile belirginleştirilmektedir. Ev motiflerine üç boyutlu görünüm kazandırma çabası evin cephelerinde görülmektedir (Fot. 19, 22). Yatay manzaranın iki yanda üst üste simetrik tekrarlandığı kompozisyonlarda, mihrap kemeri aksında, halının ayaklık ya da tabanlık olarak tabir edilen bölümünün hemen üzerinde simetriyi bozan bir manzara kompozisyonu daha yer alabilmektedir Üslup açısından diğerleri ile benzer özellikler göstermektedir (Fot. 13).

Mihrap nişi ya da zeminde tasvir edilen stilize ev ve ağaçlardan oluşan kompozisyon bahçe motifi ile tamamlanmaktadır. Sınırları kontur ile belirlenen bahçe motifi oldukça stilize tasvir edilmektedir. Stilize ev ve ağaçların ön planında yer alarak kompozisyona bir mekân tanımlaması kazandırmaktadır (Fot. 20, 21).

Manzara kompozisyonunda üçüncü tasvir, sadece mihraplı örneklerde görülmektedir. Mihrap tasvirli halılarda mihrap kemerinde (üçgen boşluk) yer almaktadır. Kompozisyon konumlandığı alana göre biçim kazanmaktadır. Kompozisyonda, bir bahçe içinde stilize küçük bir ev tasviri yer almaktadır. Bahçenin etrafı stilize iki mimari unsur ile sınırlandırılmaktadır. Bu mimari motifler çoğu örnekte kule gibi bir yapıya işaret etmektedir. Ev motifinde kıрма çatı, kapı ve pencereler kontur ile belirginleştirilmektedir (Fot. 14b). Halı çift yönlü mihraplı ise her iki mihrap kemerinde tasvir edilmesi müm-



Fot. 20: Ankara Vakıf Eserleri Müzesi arşivi, Envanter No: 2025, 19. yüzyıl Kırşehir seccade halısı, 100x170 cm.



Fot. 21: Ankara Vakıf Eserleri Müzesi arşivi, Envanter No: 430, 19. yüzyıl Kırşehir seccade halısı, 100x164 cm.

kündür (Fot. 5). Tespit edilen Kırşehir, Kula ve Lâdik halılarında mihrap kemerinde tasvir edilen bu kompozisyon, bazı örneklerde farklı şekillerde gelişmektedir. Stilize ev yerine çadır (Fot. 15), biçimsel özelliklerini kısmen yitiren ev motifi (Fot. 17) ve tanımlanması mümkün olmayan motifler bu alanda görülmektedir. Bu alanın boş bırakılması (Fot. 7) ya da çiçek motifleri ile süslenmesi de mümkündür (Fot. 20). Fakat çalışma kapsamında incelenen örnekler, dokuyucunun bu alanı boş bırakmamak konusundaki gayretini göstermektedir.

Değerlendirme

Anadolu Türk halı sanatının bilinen ilk örneklerini Konya Alaeddin Camii'nde bütün ve parçalar halinde bulunan Selçuklu halıları oluşturmaktadır. Türk halı sanatı bu dönemden itibaren motif ve kompozisyon özellikleri açısından zenginleşerek sürekli bir gelişme göstermiştir. Osmanlı İmparatorluğunun erken dönemlerine ait günümüze ula-

şan halı sayısı ne yazık ki azdır. Fakat bu dönem Türk halı sanatının sürekliliğini gösteren gelişimi Avrupalı ressamın tablolarında tasvir edilen halılardan takip edilmektedir. 16. yüzyıl ise teknik, çeşitlilik ve süsleme özellikleri açısından Türk halı sanatının en parlak devrine işaret etmektedir. Günümüze ulaşan ve bugün dünyada pek çok müzenin kıymetli eserleri arasında zikredilen Uşak halıları, Saray halıları ve seccadeler bu parlak dönemin somut delilleridir. 17. yüzyıl süresince İstanbul'un yanı sıra Anadolu'nun pek çok kenti önemli birer dokuma merkezi olarak Türk halı sanatının zenginliğine katkı sağlamıştır.

18. yüzyılda Osmanlı devletinde batılılaşma hareketinin hayata geçirilmesi süreci sanat açısından pek çok yeniliğin yaşanmasına vesile olmuştur. Anadolu'da bu dönemde yo-

ğunlaşan batı etkileri ile Türk sanatına yeni motifler girmiştir. Batı etkilerini yansıtan motifler arasında manzara kompozisyonları da yer almaktadır. Minyatür, duvar resmi, çini gibi eşyalarda işlenen manzara motifleri bazı belli çevre portreleri ile hayali tabiat görünümleri sunmaktadır⁸. Anadolu Türk halı sanatında 19. yüzyılın başlarından itibaren bir grup halıda tasvir edilen stilize ev ve ağaç motiflerinden oluşan kompozisyonu manzara tasvirleri olarak değerlendiren Prof. Dr. Rüçhan Arık, bu halılarda görülen manzara tasvir-



Fot. 22: 19. yüzyıl Kula seccade halısı, 129x179 cm. (Kültür Bakanlığı, 1995).

8 Arık, 1976, 119-120.

lerini batılılaşma dönemi süslemelerinin en sevilen kompozisyonu olan, aralarına mimari motifler yerleştirilen hayali manzara tasvirleri olarak yorumlamaktadır⁹.

Çalışma kapsamında tespit edilen manzara tasvirli halılar Kırşehir, Kula ve Lâdik'e aittir. Kırşehir ve Lâdik Orta Anadolu'nun, Kula Batı Anadolu'nun önemli halı dokuma merkezlerindedir. Manzara tasvirli halıların birbirinden bağımsız bu üç bölgede dokunması ile ilgili araştırma verisi bulunmamakla birlikte bu dönem Anadolu'da yürütülen halıcılık faaliyetlerine bakmak konuya ışık tutacaktır. Batı Anadolu'nun dünyaya açılan kapısı niteliğinde bir liman kenti olan İzmir, her dönem ticaretin merkezi olma özelliğini korumuştur. 19. yüzyılın başlarından itibaren İzmir'de yürütülen halıcılık faaliyetleri batılı halı şirketlerinin ticari amacına yönelik gelişme göstermiştir. Batı Anadolu'da İzmir gibi halı imalatı yapılan bir diğer önemli bölge Kula'dır. Bahsi geçen dönemde Kula halılarının kompozisyonuna yeni motifler girdiği görülmektedir¹⁰. Dini ve sivil mimaride duvar resminde manzara tasvirine aşina halkın, stilize ev ve ağaç motiflerinden oluşan manzara kompozisyonunu bu dönemde halı sanatına almış olması muhtemeldir. Manzara kompozisyonunun Orta Anadolu'da bir dokuma kenti olan Kırşehir'de görülmesi ise Kırşehir halılarına Kula etkisi ile açıklanabilir. Kırşehir halıları kompozisyonda yöreye has karakteristik özellikler sergilemekle birlikte Kula'ya ait motifler Kırşehir halılarında mihrap nişinde, mihrap köşeliklerinde, alınlık-tabanlıklar ve bordürlerde görülmektedir¹¹. Bu bağlamda Kırşehir halılarında tasvir edilen manzara kompozisyonunu Kula etkisi olarak yorumlamak mümkündür. Lâdik ise kompozisyonda karakteristik özellikleri ile ön plana çıkan bir dokuma merkezidir. Kırşehir ile coğrafi yakınlığı neticesinde manzara kompozisyonu ile tanışması mümkündür. Ancak günümüze ulaşan manzara tasvirli Lâdik halı sayısı göz önüne alındığında, motif açısından geleneksel özelliklerinden kolay kolay vazgeçmeyen Lâdik'in bu kompozisyonu benimsemediği söylenebilir.

Anadolu Türk halı sanatında manzara tasvirli halı sayısı azımsanmayacak kadar fazladır. Türkiye'nin pek çok kentinde müze envanterlerine kayıtlı manzara tasvirli halılar bu bilgiyi doğrulamaktadır. 19. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren Anadolu halı sanatına kompozisyon açısından zenginlik katan bu halılar, motif ve kompozisyon özellikleri ile çağdaşı olan diğer eserlerden ayrı bir grup olarak değerlendirilmelidir. Manzaralı halılarda tasvir edilen motifler oldukça stilizedir. Bazı halılarda ev motiflerine perspektif kazandırma çabası görülmektedir. Aynı husus ağaç motifleri için de geçerlidir. Tespit edilen bazı halılarda, dokuma tekniğinin elverdiği ölçüde, derinlik kısmen hissedilmektedir. Özellikle bu örnekler, manzaralı halılarda tasvir edilmek istenen motifi açık bir şekilde göstermektedir. Tespit edilen manzaralı halıların bazılarında motiflerde bozulma/çözülme görülmektedir. Öyle ki tanımlanamayan motifler de mevcuttur. Bu sebeple, manzaralı halılar birkaç örnek bağlamında incelendiğinde motifleri yanlış yorumlamak olasıdır. Bu çalışma kapsamında incelenen örneklerde, kompozisyonda mezar/mezarlık çağrışımı yapan motife rastlanmamıştır. Buna rağmen bu halılar uluslararası literatürde neden

9 Arık, 1983, 23-30.

10 Ürer, 56-64.

11 Deniz, 1984, 25-81; Karaçay, 2011, 131-170.

mezarlı/mezarlıklı halı olarak adlandırılmaktadır? Bu konu ile ilgili farklı varsayımlar söz konusudur. Bu soruya cevap ararken, manzara tasvirli halılar ile ilgili bilgi veren en erken tarihli kaynağa öncelik verilecektir.

Ölen kişinin cenazesi kabristana götürülürken, tabutun üzerine sermek için tüm ev halkı tarafından dokunan ve cenazede ortaya çıkarılan halılar, insanların hüznü ve kederini ifade etme çabasıdır. Halıda tasvir edilen motifler ölen kişinin karakterini dile getirmektedir. Halının dokunması, cenazenin arkasından o kişiyle helalleşme olarak düşünülebilir. Halıda tasvir edilen çiçek motifleri umudun, ağaçlar ise hayatın ebedi olduğunun göstergesidir¹². Bu görüş, Metropolitan Müzesi'nin web sayfasında bir adım daha ileriye götürülmüştür. Nesilden nesle aktarılan bu halıların üzerinde tasvir edilen mihrabın dindarlığı, söğüt ağacının keder ve yası, servi ağacının ölümsüzlüğü vurguladığı belirtilmekte ve ahşabın az olduğu toplumlarda cenazenin kabristana bu tür halılarla götürüldüğü ifade edilmektedir¹³. Türk kültüründe cenaze, ölümlük halı veya kilimle taşınmaktadır. Anadolu'da ölen kişinin cenazesi üzerine serilmek ve kabristan dönüşünde ölen kişinin hayrına camiye bağışlanmak üzere halı dokunmaktadır¹⁴. Öte yandan Türk kültüründe cenaze üzerine serilmek için dokunan halılarda simgesel motiflerle oluşturulan kompozisyon görülmemektedir¹⁵.

Bazı kaynaklarda manzaralı halıların mihrap kemerinde cami motifinin bulunduğu dair bilgi bulunmaktadır¹⁶. Tespit edilen Kırşehir, Kula ve Lâdik yöresine ait mihrap tasvirli halılarda mihrap kemerinde manzara kompozisyonu yer almaktadır. Bu bölümde tasvir edilen manzara kompozisyonunda stilize ev ve çoğunlukla tanımlamanın güç olduğu mimari motifler görülmektedir. Fakat cami tasviri bulunmamaktadır. Benzer bir iddia, Kırşehir halılarında yatay panolarda ağaç, minare ve cami tasvirinin bulunduğu ve bu tür halıların *cemetery rug* olarak adlandırıldığı şeklindedir¹⁷. Manzaralı halılara ait en çok örnek Kırşehir yöresinden tespit edilmiştir. Bu bağlamda Kırşehir'e ait çok fazla örnek bu çalışmada incelenmiş, cami ya da minare tasvirine rastlanmamıştır.

Manzaralı halılarda tasvir edilen motiflerin mezarlığı çağrıştırması¹⁸, mezarlığın bir kısmını göstermesi¹⁹, manzara kompozisyonlarında tasvir edilen ağaçların servi ağacı ile benzerliği²⁰, kayık üzerinde yer alan servi ağaçlarının ruhun dünyaya akışını sembolize

12 Mumford, 1900, 96; Haack, 1960, 46, 47.

13 <https://124.im/AizDc>, (Erişim tarihi: 06.06.2015). Halıya ait fotoğraf ve metinde yer verilen bilgi günümüzde müzenin web sayfasında yer almamaktadır.

14 Deniz, 2009, 2.

15 Arık, 1983, 29, 30.

16 Neugebauer ve Orendi, 1920, 120; Haack, 1960, 46,47; Zipper, Fritzsche ve Jourdan, 1990, 168.

17 Eiland, 1998, 187.

18 Neugebauer ve Troll, 1930, 33.

19 Eiland, 1998, 182.

20 Haack, 1960, 46, 47; Hawley, 1970, 172; Formenton, 1972, 95.

etmesi²¹, serviler arasında mezar taşlarının görülmesi²² ve uzun servi ağaçlarıyla gölgelenen mezarlı alan tabiri²³ çeşitli varsayımlardandır. Servi ağacı, bakımının kolay olması, her daim yeşil olması, havayı değiştiren güzel kokusu ve kalın dalları sayesinde rüzgâra karşı koruyucu olması gibi niteliklerinden dolayı kabristanlarda en çok yetiştirilen ağaç türlerindedir²⁴. Fakat servi ağacının sadece kabristanlarda yetiştiğini söylemek mümkün değildir. Bunun yanı sıra manzara tasvirlerinde görülen ağaçlar oldukça stilizedir ve türleri hakkında yorum yapmak mümkün değildir.

Stilize evlerin arasında yer alan mimari öğelerin cephelerinde tasvir edilen motiflerle Hristiyanlık arasında bağ kurulduğu da görülmektedir. Kırşehir yöresine ait manzaralı bir halıda iki stilize ev motifi arasında yer alan geometrik şekillerin cephelerinde tasvir edilen çarpı motiflerinin (cross), Hristiyan kökenli olmasa bile Hristiyan dokumacıların mezarlık tasarımını benimsemiş olmalarının ifadesi olduğu düşüncesi oldukça şaşırtıcıdır²⁵. Kaynakta, bahsi geçen halıya ait bir fotoğraf ve fotoğraftan detay yer almaktadır (Fot. 23²⁶). Fotoğrafta görüldüğü gibi yatay manzara kompozisyonunda stilize evlerin arasında tasvir edilen, geometrik şekiller ve stilize çiçek motiflerinden başka bir şey değildir. Birkaç örnekten yola çıkarak halıda tasvir edilen motiflere sembolik anlamlar yüklemek yanlış sonuçlara ulaşmayı kaçınılmaz kılmaktadır. Fotoğraf 23'te görülen motif Kırşehir manzaralı halılarda sıklıkla tasvir edilmektedir. Stilize evlerin ve mimari motiflerin cephelerinde mimari unsurları detaylandırmak dışında başka amaç taşımamaktadır.

Tüm bu bilgiler ışığında, kompozisyonda manzara tasviri ihtiva eden bu halıların uluslararası kaynaklarda mezarlı olarak anılmaları konusunda tatmin edici bir bilgi olmadığı görülmektedir. Varsayımlar çok çeşitlidir. Fakat varsayımları doğrulayacak bilgi, belge, halı yoktur.



Fot. 23: 19. yüzyıl Kırşehir sedir halısı, 108x387 cm. (G. Butterweck ve D. Orasch, 1986).



Fot. 23a: Fot. 25'ten detay.

21 Bennett, 1985, 89.

22 Aslanapa, 2005, 256.

23 Hawley, 1970, 172.

24 Çulpan, 1961, 16, 17.

25 Butterweck ve Orasch, 1986, 94.

26 Bahsi geçen halı kaynakta 114 ve detay olarak ifade edilen 114a numaralı eserdir. Butterweck ve Orasch, 1986.

Manzaralı halılarda tasvir edilen kompozisyonu doğru değerlendirmek için bu halıların bütünüyle ele alınması ve incelenmesi gerekmektedir. Aksi takdirde birkaç örnekten yola çıkıldığında şüpheye düşüren halılar görülmektedir. Örneğin Fotoğraf 24'te Mezarlı Kula olarak tabir edilen²⁷ fakat Kırşehir yöresine ait halıda stilize iki ev arasında tasvir edilen motif mezar taşını anımsatmaktadır. Çalışma kapsamında çok sayıda örneğine ulaşılan Kırşehir manzaralı halılarda görülen bu kompozisyon, stilize iki ev arasında bazı örneklerde ayrıntıları çok net tasvir edilen üçüncü küçük bir ev, tam olarak tanımlamanın mümkün olmadığı mimari unsurlar, geometrik şekiller ya da stilize çiçek motiflerinden oluşmaktadır. Bu bilgiler ışığında, Fotoğraf 24'te tek bir örnekten yola çıkarak bu motifi mezar taşı olarak kabul etmek üslup açısından birlik gösteren manzaralı halılar için mümkün değildir.



Fot. 24: 19. yüzyıl Kırşehir seccade halısı. (G. Işıksaçan, 1964).



Fot. 25: 19. yüzyıl Gördes seccade halısı (M.S. Dimand, 1973).

Müzelerde gerçekleştirilen çalışma kapsamında manzara tasvirli Gördes halısı tespit edilmemiştir. Fakat uluslararası bir kaynakta Gördes yöresinde bu halıların dokunduğuna dair bilgi bulunmaktadır. 19. yüzyıl *mezarlıklı* Gördes halısı olarak kabul edilen, süsleme kompozisyonunda bir dizi mezar ve servi ağaçlarının tasvir edildiği

27 Mezarlı Kula veya Gemili Kula. Gemili Kula tabiri yatay manzara kompozisyonlarının gemiye benzetilmesinden kaynaklanmaktadır. Işıksaçan, 1964, 15.

belirtilen halı²⁸, motif ve kompozisyon özellikleri açısından manzara tasvirli halılardan tamamen farklıdır (Fot. 25).

Yukarıda verilen bilgiler ışığında, manzara tasvirli halılara ulusal ve uluslararası kaynaklarda *mezarlıklı halı* yakıştırmasının temelinde iki dayanağın olduğu görülmektedir. Bunlardan ilki, manzara kompozisyonunda mezar ya da mezar çağrışımı yapan motif bulunduğu iddiası; ikincisi, servi ağaçları ile mezarlık arasında kurulan bağıdır. Çalışma kapsamında incelenen çok sayıda halı kompozisyonu, mezar olarak nitelendirilen motifin mimari bir motif olduğunu göstermektedir. Özellikle bazı örneklerde kompozisyonda tasvir edilen ev motifinin yer yer derinlik kazanması mümkündür. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Anadolu'da faaliyet gösteren ticari şirketlerin Anadolu halıcılığına etkisinin²⁹ artmasından kaynaklı geleneksel motiflerde çözülme/bozulma/ dağılma söz konusu olmuştur. Bu etki manzaralı halılarda da görülmektedir. Karakteristik özelliklerini yer yer yitiren motifler çok çeşitli şekillerde tasvir edilmeye başlanmıştır (Fot. 26).



Fot. 26:
Fotoğraf 12'den detay
(Kula)

Tespit edilen 84 manzara tasvirli halıdan seçilen 22 örneklemin detaylı olarak incelendiği bu çalışmada ortaya çıkan sonuç, manzara tasvirli halıların motif ve kompozisyon özelliklerini ait olduğu dönemin sanatsal özellikleri çerçevesinde değerlendirmek gerektiğidir. Türk halı sanatının menşesine baktığımızda süsleme anlayışının yeniliklere açık olduğu görülmektedir. Halı sanatında dokunan motifler her ne kadar halı dokuyanların duygularının ifadesi olarak kabul edilse de dönemin kültürel dokusunun halı motifleri üzerinde etkisi yadsınmaz. Bahsi geçen dönemde Anadolu'da dini ve sivil mimaride yaygınlık kazanan manzara tasvirlerine halk aşınadır. Halı ise dini ve sivil mimaride işle-

28 Dimand, 1973, 205.

29 Ticari şirketlerin Anadolu halıcılığına etkisi için bkz: Ürer, 2013, 31-66;

vinin yanı sıra dekoratif özelliği ile de göz doldurmaktadır. Bu bağlamda, halı sanatında dokuma tekniğinin elverdiği ölçüde, kompozisyonda tasvir edilen manzara dönem özelliği olarak kabul edilmelidir.

Sonuç

Batı Anadolu'da Kula, Orta Anadolu'da Kırşehir ve Lâdik önemli halı dokuma merkezlerindedir. Bilinen en eski Kula ve Lâdik halıları 17. ve 18. yüzyıllar, Kırşehir halıları 18. yüzyıl sonu ve daha çok 19. yüzyıla aittir. Anadolu'nun bu üç önemli dokuma merkezinde, 19. yüzyılın başlarından itibaren dokunan halılarda geleneksel motiflerin yanı sıra yeni bir üslubun ortaya çıktığı görülmektedir. Kompozisyonda, mihrap tasvirli halılarda mihrap nişinde, mihrap tasviri olmayan halılarda zeminde, üst üste simetrik birkaç sıra yatay manzara tasvirleri tekrarlanmaktadır. Manzara oldukça primitiftir. Kompozisyon, stilize ev ve ağaç motifleri ile bu motiflerin ön planında kompozisyona dâhil olan stilize bahçe motifinden müteşekkildir. Anadolu Türk halı sanatında süsleme açısından farklı üsluba sahip bu halıların motif ve kompozisyon özelliklerinin ortaya çıkışı sürecinde kuşkusuz 19. yüzyılda İzmir ve Kula'da batılı halı şirketlerinin ticari amacına yönelik yürütülen halıcılık faaliyetlerinin etkisi vardır.

Manzara kompozisyonunda, stilize ev ve ağaç motifleri tasvir edildiği halde bu halılar batı literatüründe *mezarlıklı halı* olarak bilinmektedir. Manzaralı halıların uluslararası kaynaklarda *mezarlıklı halı* olarak anılmasının nedenlerini anlayabilmek için Anadolu halı sanatı üzerine yazılan ulusal ve uluslararası kaynaklar özenle taranmıştır. Bu bağlamda iki temel konu üzerinde durulduğu görülmektedir. Bunlardan ilki, manzara kompozisyonlarında mezarı çağrıştıran motiflerin bulunduğu iddiası; ikincisi servi ağaçları ile mezarlık arasında kurulan bağıdır. İncelenen halılarda mezarlık ile ilgili motif bulunmamakta, bazı örneklerde motiflerde meydana gelen bozulma/çözülme/dağılma nedeniyle mimari motifler tam olarak tanımlanamamaktadır. Birkaç örnekten yola çıkarak kompozisyonda tasvir edilen motifler ile mezar arasında bağ kurulsa da örneklerin tamamını göz önüne alındığında bu motiflerin stilize mimari motifler olduğu anlaşılmaktadır. Kompozisyonda tasvir edilen ağaçların servi ağaçları ile benzerliği hususu ise varsayımdan ibarettir. Manzaralı halılarda ağaçlar ekseriyetle stilize tasvir edilmektedir. Bu sebeple ağaçların türleri hakkında kesin kanıya varmak mümkün değildir.

18. yüzyılda Anadolu'da yoğunlaşan batı etkileri ile Türk sanatına yeni motifler dâhil olmuştur. Batı etkilerini yansıtan motifler arasında manzara tasvirleri de yer almaktadır. Anadolu Türk halı sanatında 19. yüzyılın başlarından itibaren bir grup halıda tasvir edilen stilize ev ve ağaç motiflerinden oluşan kompozisyon, batılılaşma dönemi süslemelerinin en sevilen kompozisyonu olan, aralarına mimari motifler yerleştirilen hayali manzara tasvirleri olarak yorumlanmalıdır. Manzara tasviri, dokuma tekniğinin elverdiği ölçüde 19. yüzyıl başlarından itibaren Türk halı sanatına girmiş, 20. yüzyıl ortalarına dokunmuştur.

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

- Anmaç, E. (1997), Geçmişten Günümüze Kula Halılarının Teknik Ve Sanatsal Özellikleri Ve Yeni Tasarımlar, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Arık, R. (1976). *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Arık, R. (1983), Manzaralı Halılar, II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri, V. Cilt, 23-30.
- Aslanapa, O. (2005). *Türk Halı Sanatının Bin Yılı*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Bennett, I. (1985). *Oriental Carpets and Rugs*. Portugal.
- Butterweck, G. ve Orasch, D. (1986). *Handbook of Anatolian Carpets*. Wien: Im Eigenverlag.
- Çulpan, C. (1961). *Antik Devirlerden Zamanımıza Kadar İlahiyat- Edebiyat- Tıp ve Sanat Tarihlerinde Serviler I*. İstanbul: İsmail Akgün Matbaası.
- Deniz, B. (1984), Kırşehir Halıları. Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi, S. 3, 25-81.
- Deniz, B. (2009), Türk Dünyasında Ölümlük Halı, Düz Dokuma Yayı Ve Keçe Geleneği, Akdeniz-Sanat Dergisi, Y. 2, C. 2, S. 4, 1-16.
- Dimand, M.S. (1973). *Oriental Rugs in the Metropolitan Museum of Art*. New York.
- Eiland, M.L. (1998). *Oriental Carpets*. Belgium: Bulfinch.
- Erdmann, K. (1970). *Seven Hundred Years of Oriental Carpets*. University of California Press.
- Formenton, F. (1972). *Oriental Rugs and Carpets*. London: The Hamlyn Publishing Group Limited.
- Haack, H.(1960). *Oriental Rugs*. London: Faber.
- Hawley, W. A. (1970). *Oriental Rugs Antique and Modern*. New York: Dover Publications.
- İşıksaçan, G. (1964). *Batı Anadolu'nun Başlıca Halı Merkezlerinde İmal Edilen Halıların Desen ve Kaliteleri Üzerine Araştırmalar*. İzmir.
- Karaçay, Ç. (2011), Ankara Etnoğrafya Müzesi'ndeki Kırşehir Halıları, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Kültür Bakanlığı. (1995). *Turkish Handwoven Carpets*, Catalog No 5. Ankara: Kültür Bakanlığı DÖSİM.
- Mumford , J. K. (1900). *Oriental Rugs*. New York.
- Neugebauer, R. ve Orendi, J. (1920). *Handbuch der Orientalischen Teppichkunde*. Germain.
- Neugebauer, R. ve Troll, S. (1930). *Handbuch der Orientalischen Teppichkunde*. Leipzig.
- Ürer, H. (2013). *Hanedan Ticarethaneye Batı Anadolu Halıcılığı (1836-1935)*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Zipper, K., Fritzsche, C. ve Jourdan, U. (1990). *Tappeti Orientali Turchi-Turcomanni*. Sonzogno.

Hakem Değerlendirmesi: Çift “kör” hakem incelemesi.
ıkar atışması: Yazar çıkar atışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek aldığını beyan etmemiştir.

Peer-review: Double-blind peer-reviewed.
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 32, Sayı: 1, Nisan 2023 | *Volume: 32, Issue: 1, April 2023*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYN  Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY  Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. Semra DAŐLI, Doç. Dr. Lale DOğER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKIOğLU  İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ  Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR  Sekreteryaya - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretarait - Graphic Desing/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

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

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

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

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



DOĞADAN SANATA: AKSEKİ KÖYLERİNDEKİ DÜĞMELİ YAPILARDAN ÖRNEKLER



FROM NATURE TO ART: SOME EXAMPLES OF BUTTON BUILDINGS IN THE VILLAGES OF AKSEKI

Lokman TAY*

ÖZ

Bu çalışmada, Antalya'nın Akseki ilçesinde görülen ve yöreye özgü geleneksel bir inşaa tekniği olan "düğmeli duvar" ile inşaa edilmiş farklı yapı türlerinden örnekler incelenmiştir. Batı Toros Dağları'nın güney yamacına kurulu olan Akseki, dağlık ve ormanlık bir coğrafyaya sahiptir. Bu sebeple ilçe genelinde inşaa malzemesini ağırlıklı olarak ahşap ve moloz taş oluşturmaktadır. Arada bağlayıcı başka bir malzeme olmadan ahşap ve moloz taşın birlikte kullanımı ilk bakışta pek mümkün görünmemektedir. Ancak yöre sakinleri, birbiriyle uyumsuz bu iki malzemeyi olağanüstü bir işçilikle sanata dönüştürmeyi bilmişlerdir. Düğmeli duvar olarak adlandırılan bu sistem, boyuna ve dikine ahşap hatıllarla takviyeli, moloz taş malzemeli kuru yığma duvar olarak tanımlanabilir. Hatılların uçları dışarıya doğru 20-25 cm taşıntı yaptığı için bu teknik yöre halkı tarafından "düğmeli duvar" olarak adlandırılmıştır. Akseki ve çevresinin geleneksel konut mimarisinde genellikle bu duvar örgü sisteminin uygulanması, söz konusu yapıların "düğmeli evler" olarak adlandırılması sonucunu doğurmuştur. Akseki'de yürütölen arazi çalışması sonucunda, geleneksel konut mimarisi dışında dokuz köy odası, altı cami, dört okul, iki değirmen, iki han ve bir medrese olmak üzere altı farklı yapı türünde toplam 24 eserin düğmeli duvar ile inşaa edildiği tespit edilmiştir. Ancak çalışmanın asıl amacı düğmeli duvarın yöredeki farklı yapı grupları üzerindeki kullanımına dikkat çekmek olduğu için her bir yapı grubundan birer örnek olmak üzere altı yapı kataloğa dâhil edilmiştir. Diğer 18 yapı ise değerdendirme bölümünde zikredilmiştir. Bununla birlikte düğmeli duvarla inşaa edilmiş çok sayıda yapının yıkılarak yerine yenilerinin yapıldığı bilgisine ulaşılmıştır. Günümüze ulaşan yapıların ise çoğunluğu yıkılmaya yüz tutmuştur. Söz konusu yapılar bir an önce geleneksel yöntemlerle aslına uygun şekilde onarılarak koruma altına alınmalıdır.

Anahtar Kelimeler: *Akseki, Ahşap, Moloz Taş, Düğmeli Duvar, Halk Mimarisi, Yöresel Mimari*

* Doç. Dr., Akdeniz Üniversitesi, Edebiyat Faköltesi, Sanat Tarihi Bölümü, Antalya.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4799-7357> ♦ E-mail: lokmantay@gmail.com

ABSTRACT

This study covers some cases in various building types which are mostly encountered in Akseki, a town in the northeast of Antalya, and which were constructed through a local technique called 'button masonry'. As known, the material choice in architecture is determined by architectural traditions and economic factors along with such environmental conditions as climate and geography. Situated on the slopes of Taurus Mountains, Akseki has a mountainous and forested geography. Thus, this situation features wood and rubble stone as construction materials much more than other potential components. The usage of wood and rubble stone together without any binding material does not seem to be possible at first glance. However, the local people, who are intertwined with nature and the environment, have managed to transform these two materials, which are incompatible with each other, into art with an extraordinary craftsmanship. This solution produced by the local people can be defined as a dry masonry wall made of rubble stone, supported by longitudinal and vertical wooden beams. Since the edges of the beams protrude 20-25 cm outward, this technique is referred as 'button wall' by the local people. The implementation of this masonry system in traditional domestic architecture in Akseki and its vicinity has laid the groundwork for the buildings mentioned to be called button houses. We also decided to call other buildings constructed with this technique as button buildings. The field survey conducted by us in a way that involves all the villages of Akseki has determined 24 edifices in total, which are of nine village chambers, six mosques, four school buildings, two mills, two inns and a madrassah, constructed with the technique button masonry. Since the main objective of this study is to attract attention to the usage of the technique button masonry on the various types of buildings in the region, six edifices, one case from each building group, are included in the catalogue. The rest of the buildings are referred in the discussion chapter. However, it was found out during the field survey that many mosques in button masonry were demolished and the ones were built instead. The situation is nearly similar for the village chambers. Thus, these edifices identified by us in the field survey constitute a very small part of the buildings constructed with the button masonry surviving to the present. Some of the edifices identified were published by us before. However, the mills, hans, madrassah and school buildings have been handled for the first time in this study. Thus, all the buildings which have been constructed in the region by the technique button masonry will be assessed collectively in this paper. The population living in the villages of Akseki has decreased considerably due to the economic reasons. Some of the villages are completely deserted. This situation leads the buildings to stay out of life and collapse. In the upcoming period, the village economy based on animal husbandry should be revived and these environmentally friendly local people should be returned to their villages. This will be one of the vital steps to support the health of button buildings in the villages. In addition, these cases unique to Akseki should be restored with traditional methods in accordance with their original form in order to be presented to the touristic activities, and thus be turned into a source of income for local people. The village life should be made attractive with the steps to be taken. The transfer of these unique representatives of Turkish folk architecture and culture in Akseki to the future generations can only be achieved in this way.

Keywords: *Akseki, Wood, Rubble Stone, Button Masonry, Folk Architecture, Vernacular Architecture*

Giriş

Bu çalışmada, Antalya'ya 155 km uzaklıktaki Akseki ilçesinde görülen ve yöreye özgü geleneksel bir inşa tekniği olan “düğmeli duvar” tekniği ile inşa edilmiş farklı yapı türlerinden örnekler incelenmiştir. Yapılar mimari olarak ele alınsa da asıl amaç düğmeli duvar tekniğini tanıtmak ve söz konusu tekniğin farklı yapı grupları üzerindeki kullanımına dikkat çekmektir. Zira, söz konusu duvar örgü sisteminin sadece yöredeki geleneksel konut mimarisinde uygulandığına yönelik yanlış bir algı oluşmuştur. Akseki ve köylerinde yürütülen arazi çalışması neticesinde bu yanlış algıyı ortadan kaldıracak sayıda düğmeli duvarla inşa edilmiş farklı yapı türü tespit edilmiştir. Yapıların mimari tanıtlarını yapmadan önce “düğmeli duvar” olarak adlandırılan duvar örgü tekniğini açıklamak uygun olacaktır.

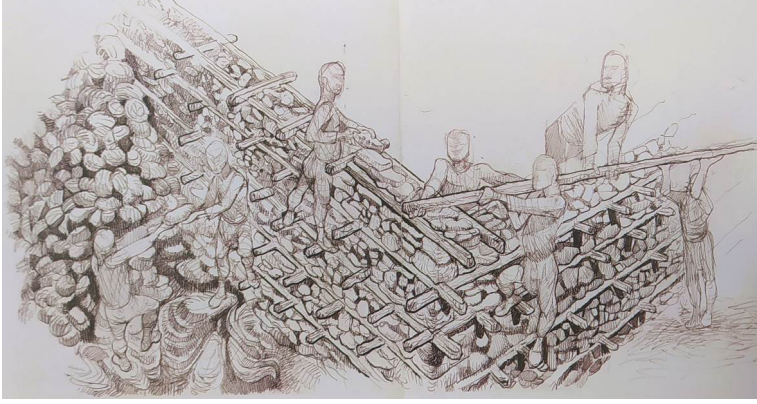
Bilindiği üzere mimaride malzeme seçimini iklim ve coğrafya gibi çevresel koşulların yanında mimari gelenek ve ekonomik etkenler belirlemektedir. İnşaat yapılacak alanın yakın çevresinde en çok bulunan, kolay işlenebilen, sağlam ve ekonomik malzeme neyse mimaride de öncelikle o tercih edilecektir. Özellikle halk mimarisi ya da kırsal mimari olarak adlandırılan; halkın bilgi birikimi ve ekonomik gücüyle yürütülen inşa faaliyetlerinde ekonomik olan geleneksel yapı malzemeleri tercih edilmektedir. Batı Toros Dağları'nın güney yamacında bir noktaya yerleşmiş olan Akseki, coğrafi olarak dağlık ve ormanlık bir yapıya sahiptir. Bu nedenle ilçe genelinde kolay işlenebilen taş ocakları ile kerpiç ya da tuğla yapımı için uygun toprak bulunmamaktadır. Ormanlık bir coğrafyaya sahip olan ilçenin inşa malzemesini ağırlıklı olarak en kolay bulunabilen ahşap ve moloz taş oluşturmaktadır. Arada bağlayıcı başka bir malzeme olmadan ahşap ve moloz taşın birlikte kullanımı ilk bakışta pek mümkün görünmemektedir. Bu durum başlangıçta ustalar için ciddi bir sorun teşkil etmiş ve yöredeki imar faaliyetlerini de olumsuz yönde etkilemiş olmalıdır. Ancak doğayla ve çevreyle iç içe olan, kendini doğanın bir parçası olarak gören ve onu okumasını bilen yöre sakinleri, buldukları zekice çözümlerle bu olumsuz durumu avantaja çevirmesini bilmişlerdir. Geliştirdikleri yeni duvar örgü sistemi ile birbirleriyle uyumsuz bu iki malzemeyi olağanüstü bir işçilikle sanata dönüştürmüşlerdir.

Düğmeli duvar olarak adlandırılan bu duvar örgüsü, yaklaşık 70-80 cm kalınlığındaki moloz taş duvarı dengede tutmak için 50-60 cm aralıklarla yerleştirilen ahşap hatılları birbirine bağlamaya yarayacak daha küçük ahşap hatılların atılmasıyla oluşturulmaktadır. Duvarın iç ve dış yüzlerindeki ahşap hatılları birbirine bağlayarak mukavemeti arttıran bu küçük ahşap hatıllar duvar boyunca 50-60 cm aralıklarla yerleştirilmektedir. Yörede “düğme” ya da “peştivan” olarak adlandırılan söz konusu bu küçük hatılların uçları cepheden dışarıya doğru genellikle 20-25 cm taşıntı yapmaktadır. Özellikle dış cephelerdeki hatılların görüntülerinden dolayı yöre halkı bu duvar örgüsünü “düğmeli duvar” olarak adlandırmıştır¹ (Fot. 1-2). Biz de çalışmamızda bu terimi kullanmayı uygun gördük.

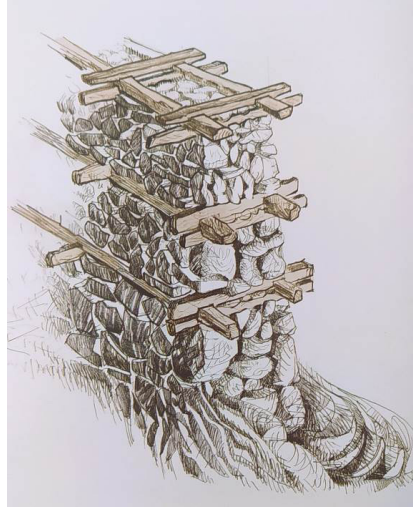
Düğmeli duvarların inşasında öncelikle dış yüzler nispeten büyük boyutlu taşlarla oluşturulup daha sonra arası küçük ve şekilsiz taşlarla doldurulmaktadır (Çiz.1-3).

1 Kavas, 2016, 84.

Ahşap hatıllar ve dış yüzlerde kullanılan taşlarla bi nevi sandık duvar oluşturulmaktadır. Ustalık gerektiren dış cephelerin oluşturulmasından sonra içerisinin moloz taş dolgusu zaman zaman çocuklar tarafından gerçekleştirilmektedir². Bu şekilde çocukların hayatın içinde olmalarının yanında kültürel aktarımın en doğal yolu da gerçekleşmiş olmaktadır. Düğmeli duvarın özgün örneklerinde ahşap ve moloz taş arasında bağlayıcı başka herhangi bir malzemenin kullanılmadığı ve sıvasız kuru yığma duvar şeklinde uygulandığı görülmektedir. Bununla birlikte çalışmaya dahil edilen örneklerden bazılarının zaman içerisinde sıvandığı anlaşılmaktadır.



Çiz. 1: Geleneksel Düğmeli Yapı İnşası ve İnsan Ölçeği (Kavas, 2016, 169)



Çiz. 2-3: Geleneksel Düğmeli Duvarın Yapım Aşamasını Gösteren Kesit ve Görünüş (Kavas, 2016, 198, 170)

2 Kavas, 2016, 198.



Fot. 1-2: Akseki'deki Düğmeli Yapılardan Örnekler

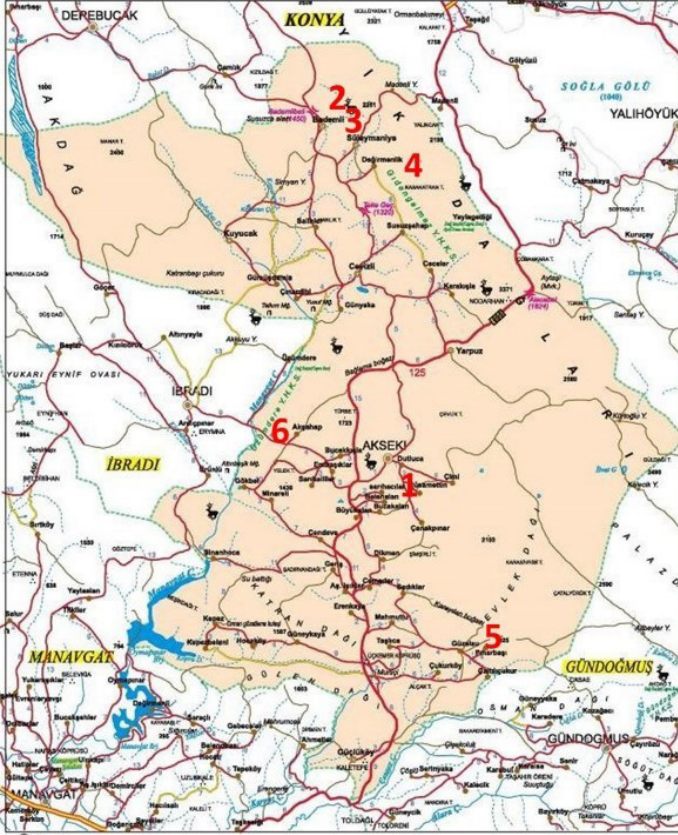
Çalışmamızın sınırlarını Akseki köylerinde “düğmeli duvar” tekniği ile inşa edilmiş çeşitli yapı türlerinden örnekler oluşturmaktadır. Özellikle Akseki ve İbradı havzasının geleneksel konut mimarisinde bu duvar örgü sisteminin kullanılması söz konusu yapıların “düğmeli evler” olarak adlandırılması sonucunu doğurmuştur. Yapılan arazi çalışmasında düğmeli duvarların sadece evlerde değil, cami, değirmen, han, köy odası, medrese ve okul gibi bölgenin bütün mimari birikiminde uygulandığı görülmüştür. Çalışmanın asıl amacı düğmeli duvarın yöredeki farklı yapı türlerindeki kullanımına dikkat çekmek olduğu için her bir yapı grubundan sadece birer örnek kataloga dahil edilmiştir. Diğer örnekler ise değerlendirme bölümünde zikredilmiştir. Akseki ilçe merkezi ve köylerinde az sayıda da olsa farklı malzeme ve tekniklerle inşa edilmiş benzer işlevde başka yapılar mevcuttur. Ancak çalışma konusuna girmediği için burada yer verilmemiştir.

Akseki ve çevresinin geleneksel mimarisi üzerine çeşitli çalışmalar yapılmıştır³. Ancak söz konusu çalışmalar incelendiğinde Akseki köylerindeki “düğmeli duvar” örgüsü ile inşa edilmiş olan yapıların tamamını kapsayacak şekilde herhangi bir yayının olmadığı görülecektir. Böyle bir eksikliğin giderilmesi ve düğmeli duvarların sanıldığı gibi aksine sadece evlerde değil yöredeki her türlü yapı grubunda uygulandığını ortaya koymak amacıyla bu çalışma gerçekleştirilmiştir.

Çeşitli tarihlerde Akseki ve köylerinde yürütülen saha araştırmalarında ekonomik sebeplere bağlı olarak birçok köyün terk edildiği görülmüştür. Bunun sonucunda köylerde çok sayıda yapının da (cami, değirmen, ev, han, köy odası, medrese, okul) kaderine terk edildiği gözlenmiştir. Bu çalışmada bugün kısmen de olsa ayakta olan düğmeli yapıların belgelenecek bilim dünyasının dikkatine sunmak amaçlanmıştır. Ayrıca birçoğu işlevini yitirdiği için kaderine terk edilmiş olan yapıların durumuna ilgililerin dikkatini çekmek ve söz konusu yapıların korunmasına ve aslına uygun şekilde onarılmasına katkı

3 Kunduracı, 1995; Yazar, 2001; Kunduracı, 2002, 265-272; Akkaya, 2005; Dursun, 2012, 119-127; Kavas, 2015, 364-389; Yazar, 2015, 391-401; Kavas, 2016; Tay, 2016, 118-141; Sağıroğlu, 2016, 49-58; Şenocak ve Sağıroğlu, 2016, 391-401; Sağıroğlu, Kınıklioğlu ve Karayazı 2016, 10-30; Sağıroğlu ve Karayazı, 2017, 12-35; Tay, 2017a, 127-145; Tay, 2017b, 309-323; Bakışlı, 2019; Ercivan, 2020; Girgin, 2020, Doğan, 2022.

sağlamak hedeflenmiştir. Bu sayede gelecek nesillerin Türk sanatında özel bir yere sahip olan Akseki ve köylerindeki geleneksel mimariyi ve onun son temsilcilerini tanımaları amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda, Akseki ve köylerinde yürütülen arazi çalışması neticesinde “düğmeli duvar” tekniği ile inşa edilmiş çok sayıda yapı tespit edilmiştir. Tespit edilen yapıları türlerine göre gruplandırdığımızda, cami, değirmen, ev, han, köy odası, medrese ve okul olmak üzere yedi farklı türde düğmeli yapı belirlenmiştir. Ancak hem örnek sayısının fazla olması hem de yöredeki geleneksel düğmeli evlerin daha önce çeşitli yayınlara konu olmasından dolayı evler çalışmaya dâhil edilmemiştir⁴. Çalışmaya alınan yapıların seçiminde, özgün halini koruyan ve düğmeli duvar sistemini daha iyi algılayabileceğimiz örnekler seçilmiştir. İncelenen yapıların inşa tarihleri kesin olarak bilinmediği için anlatımda yapı türlerine göre alfabetik sıra esas alınmıştır. Kataloğa dahil edilen yapılar anlatım sırasına göre haritada gösterilmiştir (Harita 1).

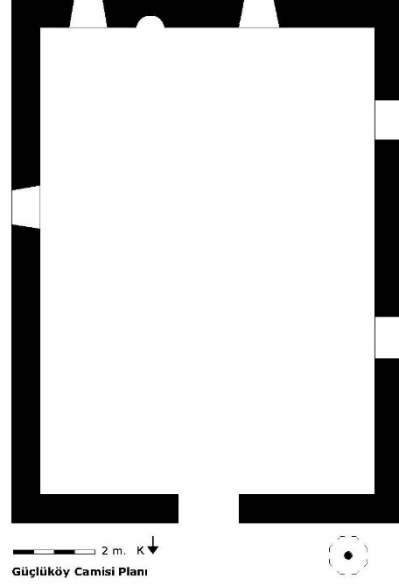


Harita 1: Düğmeli Yapıların Katalog Numarasına Göre Akseki Haritası Üstünde Gösterimi (Çobanoğlu, 2012, 246.)

4 Bakınız: Kunduracı, 1995; Yarar, 2001; Kunduracı, 2002, 265-272; Kunduracı, 2004, 345-353; Akkaya, 2005; Dursun, 2012, 119-127; Kavas, 2015, 364-389; Yarar, 2015, 391-401; Kavas, 2016; Sağıroğlu ve Karayazı, 2017, 12-35; Bakışlı, 2019; Girgin, 2020.

Katalog

1. Güçlüköy Camisi⁵: Yapı, ilçe merkezinin yaklaşık 43 km güneyindeki terk edilmiş olan eski köyde bulunmaktadır. Eski köyün merkezinde yolun güneyinde bulunan yapı, kuzey-güney yönünde dikdörtgen bir kütleden meydana gelmektedir (Çiz. 4; Fot. 3-4). Eğimli bir araziye kurulu olan yapının kuzey cephesi yol kotunda iken güney cephesi fevkani bir görünüşe sahiptir. Tek mekânlı caminin üzeri içten düz ahşap tavanla, dıştan dört yöne eğimli kiremit kaplı kırma çatıyla örtülüdür. Köyün terk edilmesinden sonra cami de işlevini yitirmiş ve zaman içerisinde bakımsızlıktan çatısı çökmüştür. Caminin üzerinde inşa kitabesi olmadığı gibi inşasıyla ilgili herhangi bir arşiv kaydına da ulaşılamamıştır. Bu sebeple yapının inşa tarihi kesin olarak bilinmemektedir. Ancak kuzey cephedeki giriş kapısının üzerinde, muhtemelen yapının çimento harcıyla sıvandığı onarıma işaret eden 1964 tarihi yazılır.



Çiz. 4: Güçlüköy Camisi Planı



Fot. 3-4: Güçlüköy Camisi Genel Görünüşü

Düğmeli duvar örgüsüyle inşa edilen caminin dış cepheleri sonradan tamamen çimento harcıyla sıvanmıştır (Fot. 5-7). Yapının güney ve batı cephelerinde ikişer adet, doğu cephesinde ise bir adet dikdörtgen biçimli pencere açıklığı bulunmaktadır. Ayrıca batı cephenin üst seviyesine bir adet dikdörtgen biçimli küçük pencere yerleştirilmiştir.

5 Güçlüköy Camisi, daha önce tarafımızdan yayımlanan “Akseki’nin Düğmeli Camileri”, başlıklı çalışmada ele alınmıştır. Bakınız: Tay, 2017b, 309-323.

Caminin kuzeybatı köşesinde ahşap bir köşk minare yer almaktadır. Minare bir baba direğine sekizgen biçimli bir şerefe yerleştirilmek suretiyle oluşturulmuştur (Fot. 8-10). Bugün şerefe kısmına çıkılan ahşap merdivenin tamamı ile şerefedeki ahşap korkulukların bir kısmı yok olmuştur. Şerefenin sekizgen külahı ay yıldız şeklinde bir alemlerle sonlandırılmıştır. Caminin tavanı ve zemini, kapı ve pencere doğramaları ile minaresi, mihrap çerçevesi ve minberi ahşap malzemendir.



Fot. 5-6: Güçlüköy Camisi Güney Cephe



Fot. 7-8: Güçlüköy Camisi Batı ve Kuzey Cephe



◀ ▶
Fot. 9-10:
Güçlüköy Camisi
Minaresi



Kuzey cephenin ortasına yerleştirilmiş olan iki kanatlı ahşap kapıdan harime girilmektedir. Harim, kuzey-güney yönünde dikdörtgen bir plana sahiptir. Harimin üzerini örten düz ahşap tavan duvarlar tarafından taşınmaktadır (Fot. 11-13). Fakat cami harabe durumda olduğu için ahşap tavan büyük oranda çökmüştür. Harimin güney duvarında eksenden doğuya kaymış yarım daire planlı ve ahşap çerçeveli bir mihrap yer almaktadır. Ayrıca yapı içerisinde minbere ait olduğu anlaşılan ahşap parçalar görülmektedir. Yapıda herhangi bir süsleme bulunmamaktadır. Kitabesi olmadığı için ne zaman ve kim tarafından inşa ettirildiği kesin olarak bilinmeyen eserin bölgedeki tarihi bilinen benzer düğmeli camilerden hareketle 19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başlarında inşa edilmiş olabileceği düşünülmektedir.



Fot. 11-12: Güçlüköy Camisi Harim Güney ve Kuzey Yönü

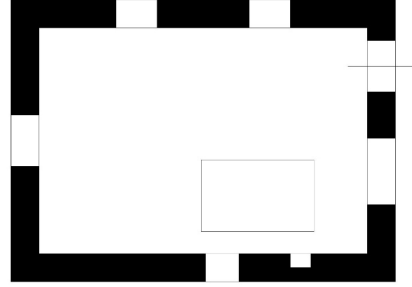


Fot. 13: Güçlüköy Camisi Harim Batı Yönü

2. Bademli Köyü Su Değirmeni: Yapı, Akseki'nin yaklaşık 50 km kuzeyinde bulunan Bademli köyünde yer almaktadır. Köyün yaklaşık 500 m doğusunda bulunan değirmen yıkık durumdayken, yakın zamanda aslına uygun olarak düğmeli duvar tekniğiyle yeniden inşa edilmiştir. Hatta yıkılan yapının kapı ve pencere doğramaları ile içerisindeki dolaplar da yeni yapıda kullanılmıştır. Yapı aslına uygun olarak inşa edildiği için çalışmaya dahil edilmiştir. Üzerinde kitabe olmadığı için ne zaman inşa edildiği kesin olarak bilinmemektedir. Ancak hemen güneyinde bulunan 1799 tarihli hanın inşa tarihinden hareketle aynı dönemde inşa edildiği kabul edilebilir. Muhtemelen çevre köylerden

değirmene gelen insanların konaklaması ve alış-veriş yapması gibi iki yapının kullanımı arasında bir bağ olmalıdır.

Hemen doğusunda bulunan dereden gelen suyun yükseğe alınmasıyla, tek oluklu (tek taşlı) türbin tipli değirmen şeklinde inşa edilmiş olan yapı günümüzde kullanılmamaktadır. Sanayi devrimi öncesinin en önemli endüstri yapıları olarak değerlendirebileceğimiz su değirmenleri, çalışma prensibine göre; türbin tipli ve dolaplı olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Türbin tipli olanlar eğimli arazilerde, dolaplı değirmenler ise düz arazide veya suyun yükseğe alınmadığı durumlarda inşa edilirler⁶. Burada ise arazinin eğiminden dolayı türbin tipli değirmenin tercih edildiği görülmektedir.



Çiz. 5: Bademli Köyü Değirmeni Planı



Fot. 14-15: Bademli Köyü Değirmeni Güney Cephe ve Pencere Detayı

Yapı günümüzde yeniden inşa edildiği için sağlam durumdadır. Kuzey-güney yönünde dikdörtgen bir küteden oluşan değirmenin üstü iki yöne eğimli kırma çatıyla örtülüdür (Çiz. 5). Kırma çatı, dıştan kiremit kaplıdır. Batı cephesinde değirmen oluğu bulunan yapının kuzey cephesinde bir, doğu cephesinde iki adet boyuna dikdörtgen biçimli ahşap kapaklı küçük pencere yer almaktadır. Giriş cephesi olan güney cephede bir pencere ile bir kapı yer almaktadır (Fot. 14-17). İkiz pencere şeklinde düzenlenmiş olan pencere ahşap parmaklıklıdır. Her iki pencere açıklığı da ahşap malzemeyle oluşturulmuş kemerli düzenlemeye sahiptir (Fot. 15). Cephenin doğu ucundaki tek kanatlı ahşap doğramalı kapıyla yapıya giriş sağlanmaktadır. Tek mekânlı yapının batı duvarında, oluğun hemen yanında ahşap kapaklı bir adet küçük niş yer almaktadır. Ayrıca yapı içerisinde buğday teknesi, değirmen taşı gibi değirmene ait bazı malzemeler mevcuttur (Fot. 18-19). Yapının zemini parke taşı döşelidir. Değirmenin çarkhane bölümüne dair herhangi bir iz tespit edilememiştir.

6 Baş, Duran ve Özcan, 2012, 139-154.



Fot. 16-17: Bademli Köyü Değirmeni Doğu ve Kuzey Cephe



Fot. 18-19: Bademli Köyü Değirmeni İçten Görünüşü

3. Bademli Köyü Hanı: Yapı, Akseki'nin yaklaşık 50 km kuzeyinde bulunan Bademli köyünde yer almaktadır. Köyün yaklaşık 500 m doğusunda bulunan han oldukça bakımsız durumdadır. Doğu-batı doğrultuda dikdörtgen planlı yapının kurulduğu alanın doğu tarafı eğimli bir yapıya sahiptir (Çiz. 6; Fot. 20-23). Bu sebeple yapının doğu cephesi eğimle birlikte yoğun bitki örtüsünden dolayı görülememektedir. Han, batı cephedeki kapının yanındaki bir taşta kazınmış olan inşa kitabesine göre H. Zilhicce 1213/M. Mayıs-Haziran 1799 yılında Hacı Hüseyin tarafından inşa ettirilmiştir (Fot. 24-25).

Kitabe:

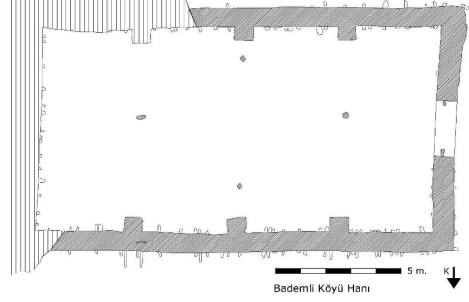
Sahibü'l-hayrat ...

E'l-Hacı Hüseyin sene 1213

1213 mah-ı zilhicce

Doğu-batı yönünde dikdörtgen bir kütleden meydana gelen han tek mekânlıdır. Günümüzde örtüsü tamamen yıkılmış olmakla birlikte kalan izlerden, iki yöne eğimli kırma çatıyla örtülü olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca çevredeki kiremit kırıkları, kırma çatının dıştan kiremit kaplı olduğunu düşündürmektedir. Yapının kuzey, güney ve doğu cepheleri sağır tutulmuştur. Batı cephede ise iki kanatlı ahşap bir kapı yer almaktadır. Eserin kuzey, güney ve doğu cepheleri moloz taş ve ahşap hatıllarla oluşturulmuş klasik düğ-

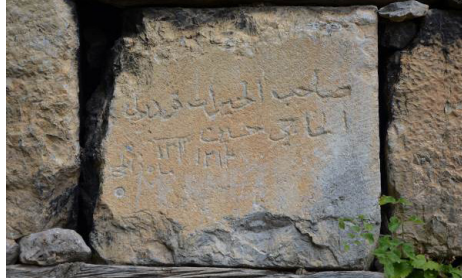
meli duvarla inşa edilmiştir. Giriş cephesi olan batı cephenin alt bölümlerinde büyük boyutlu blok taşlar, onun üstünde küfeki düzgün kesme taş malzeme, en üstte ise ahşap ve moloz taşla oluşturulmuş düğmeli duvar kullanılmıştır. Tek mekânlı olan hanın içerisinde ahşap taşıyıcı ayaklar ile kuzey ve güney duvarlarda yer alan üçer adet payanda haricinde herhangi bir hareketlilik yoktur (Fot. 26-29). Yapının içerisi yoğun bitki örtüsü ile kaplıdır. Bu sebeple zemin döşemesi görülememektedir.



Çiz. 6: Bademli Köyü Hanı Planı (Şakir Köse'den düzenlenerek)



Fot. 20-21: Bademli Köyü Hanı Genel Görünüş



Fot. 24-25: Bademli Köyü Hanı, Giriş Cephesi ve İnşa Kitabesi



Fot. 22-23: Bademli Köyü Hanı, Kuzey Cephe Genel ve Detay



Fot. 26-27: Bademli Köyü Hani, İçten Doğu ve Batı Yöne Bakış



Fot. 28-29: Bademli Köyü Hani, İçten Kuzey ve Güney Duvarlardaki Payandalar

4. Değirmenlik Köyü Seyit Efendi Köy Odası⁷: Yapı, Akseki'nin yaklaşık 40 km kuzeyindeki Değirmenlik köyünde, cami ve değirmen arasındaki yol üstünde yer almaktadır. Köy odalarının konaklama ve toplanma yeri olmak üzere başat iki görevi vardır. Bu odalar, ya köy halkı tarafından imece usulüyle köyün ortak malı olarak inşa edilir ya da köyün ileri gelenlerinden ve ekonomik gücü yerinde olanlar tarafından yaptırıldı⁸.

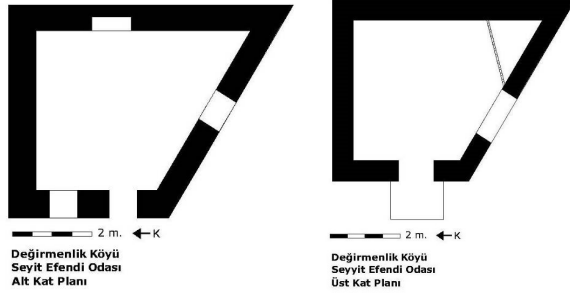
Üç yolun kesişim noktasına kurulmuş olan yapı, arazinin şekline bağlı olarak asimetrik planda inşa edilmiştir (Çiz. 7-8; Fot. 30-31). İki katlı bir kuruluşa sahip olan yapının her iki katı da oda olarak düzenlenmiştir. Odaların üstü içten düz ahşap tavanla örtülüdür. Yapının üzeri ise kiremit kaplı kırma çatıyla kapatılmıştır. Yapının kapı ve pencere doğramaları ile dolapları ahşap malzemeyle oluşturulmuştur. Odanın doğu cephesine bitişik olarak inşa edilmiş olan ahır ve tuvalet ise yıkılmıştır.

7 Seyit Efendi Köy Odası, daha önce tarafımızdan yayımlanan “Türk Halk Mimarisinin Kamusal Yansıması Olarak Akseki Köy Odaları”, başlıklı çalışmada ele alınmıştır. Bakınız: Tay, 2016, 118-141.

8 Köy odaları hakkında geniş bilgi için bakınız: Tay, 2016, 118-141; Tay, 2018, 243-252; Tay, 2019, 600-615; Karpuz, 2021.

Yapının doğu ve kuzey cepheleri tamamen sağır tutulmuştur (Fot. 32-33). Bu iki cephede düğme olarak adlandırılan ahşap hatılların daha uzun olduğu görülmektedir. Güney cephede ise her iki kata birer pencere yerleştirilmiştir. Alt katın penceresi daha küçük boyutlu ve dikdörtgen formludur. Üst katın penceresi ise yaklaşık kare formlu ve daha büyüktür. Yapının batı cephesi aynı zamanda giriş cephesidir. Cephenin alt kat hizasında bir kapı ve bir de küçük pencere mevcuttur. Tek mekânlı asimetrik bir plana sahip olan alt katın içerisinde taşıyıcı ahşap bir direk yer almaktadır. Doğu duvarında kemerli bir ocak nişi bulunan odanın güney ve batı duvarlarında birer küçük pencere mevcuttur (Fot. 34).

Çiz. 7-8:
Değirmenlik Köyü
Seyit Efendi Odası Planı



Fot. 30-31: Değirmenlik Köyü Seyit Efendi Odası Genel Görünüşü



Fot. 32-33: Değirmenlik Köyü Seyit Efendi Odası Genel Görünüşü

Batı cephenin üst kat hizasında ise ahşaptan bir merdiven sahanlığı yer almaktadır. Ancak buraya erişimi sağlayan ve muhtemelen ahşap olan merdiven günümüze ulaşmamıştır. Yapının üst katı da asimetrik planlı ve tek mekânlı olarak düzenlenmiştir. Odanın güney duvarında büyükçe bir pencere açıklığı ve pencerenin hemen yanında ahşap malzemeden bir dolap (yükçük) bulunmaktadır (Fot. 35). Dolabın içerisinde odanın kullanıldığı dönemden kalma bir soba görülmektedir. Zemini ve tavanı ahşap kaplı olan oda içerisinde başka herhangi bir hareketlilik söz konusu değildir.



Fot. 34-35: Değirmenlik Köyü Seyit Efendi Odası Alt Kat ve Üst Kattaki Odaların Görünüşü

5. Güzelsu Köyü Mecidiye Medresesi: Yapı, Akseki'nin yaklaşık 35 km güneyinde yer alan Güzelsu köyünde bulunmaktadır. Üzerinde kitabe olmadığı için kim tarafından ve ne zaman inşa ettirildiği kesin olarak bilinmemektedir. Ancak Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivinde Güzelsu Mecidiye Medresesi'ne müderris ataması ile ilgili H.1262/M.1846 tarihli bir belge mevcuttur⁹. Bu bilgiden hareketle medresenin 1846 yılından önce inşa edildiği anlaşılmaktadır. Ayrıca yapının Mecidiye Medresesi olarak adlandırılması Sultan Abdülmecid döneminde inşa edildiğini göstermektedir. Bu durumda Sultan Abdülmecid'in tahta çıktığı 1839 ila müderris atamasının olduğu 1846 yılları arasında inşa edilmiş olmalıdır. Yine arşivde bulunan medresenin müderrisi tarafından padişaha yazılmış H. 1278/M. 1861/1862 tarihli arzuhalde, Mecidiye Medresesi olarak adlandırılan yapının harap olduğu ve içinde su olmadığı gerekçesiyle onarılması talep edilmektedir¹⁰. Daha önce de tamir için keşif yapıldığı ve on dört bin kuruş masraf çıkarıldığı fakat söz konusu tamirin gerçekleştirilmediği de belgede belirtilmiştir¹¹. Müderrisin onarım talebinin gerçekleşip gerçekleşmediğini bilemiyoruz. Günümüzde kullanım dışı olan medrese oldukça bakımsız durumdadır.

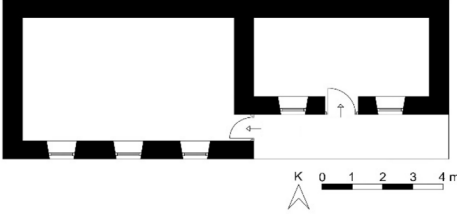
Köyün kuzeyinde eğimli bir araziye kurulmuş olan medrese, arazinin konumundan dolayı güneydoğu-kuzeybatı doğrultuda yerleştirilmiş dikdörtgen bir kütlelen oluşmaktadır. Bir sundurma bölümü ve yan yana iki mekândan oluşan yapının üzeri iki yöne eğimli kiremit kaplı kırma çatıyla örtülüdür (Çiz. 9; Fot. 36-39). Yapının güneydoğu,

9 BOA., A.MKT., Dosya Numarası: 36, Gömlek Numarası: 50.

10 BOA., A.DVN., Dosya Numarası: 182, Gömlek Numarası: 64.

11 BOA., A.DVN., Dosya Numarası: 182, Gömlek Numarası: 64.

kuzeydoğu ve kuzeybatı cepheleri sağır tutulmuştur. En hareketli cephe ise güneybatı cephedir. Batıdaki mekân üç pencere ile doğudaki mekân ise iki pencere ve bir kapı ile güneybatı cepheye açılmaktadır (Fot. 40-41). Doğudaki mekân boyunca uzanan sundurmanın üzeri, çatının uzantısıyla örtülüdür. Güneydoğu köşede bir adet ahşap direk sundurmayı desteklemektedir.



Çiz. 9: Güzelsu Köyü Mecidiye Medresesi Planı (Doğan, 2022, 47)



Fot. 36-37: Güzelsu Köyü Mecidiye Medresesi Genel Görünüşü



Fot. 38-39: Güzelsu Köyü Mecidiye Medresesi Genel Görünüşü



Fot. 40-41: Güzelsu Köyü Mecidiye Medresesi Güneybatı Cephe Detay

Doğudaki mekân, iki pencere ve bir kapı ile sundurmaya açılmaktadır. Dikdörtgen biçimli pencereler ahşap kapaklıdır. Pencere kapaklarının alt ve üst köşelerinde basit geometrik süslemelere yer verilmiştir (Fot. 42-43). İki pencere ortasına yerleştirilmiş olan tek kanatlı ahşap kapıdan mekâna girilmektedir. Duvarları sıvasız olan dikdörtgen planlı odanın içerisinde düğmeli duvar sistemi net bir şekilde görülebilmektedir. İçerisi tamamen ahşap sıralarla dolu olan odanın ahşap tavanı da çökmüştür (Fot. 44-45).



Fot. 42-43: Güzelsu Köyü Mecidiye Medresesi Doğudaki Mekânın Pencere Kapakları



Fot. 44-45: Güzelsu Köyü Mecidiye Medresesi Doğudaki Mekânın İçten Görünüşü

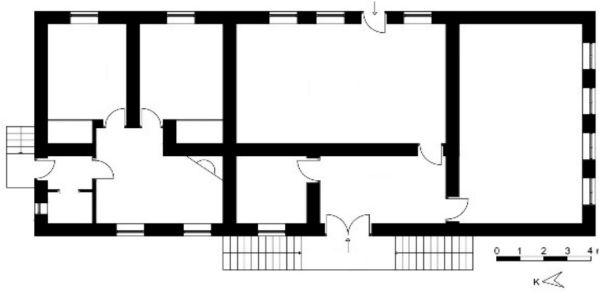
Sundurmanın batı ucundaki kapıdan buradaki mekâna girilmektedir. Kareye yakın dikdörtgen planlı mekânın duvarları sıvalı ve badanalıdır (Fot. 46-47). Ancak yapıdaki çökmelerden dolayı duvarlardaki sıvalar da dökülmüştür. Oda, güneybatı cephede yer alan yan yana üç adet dikdörtgen biçimli pencere ile aydınlatılmaktadır. Boyuna dikdörtgen biçimli pencereler ahşap doğramalı olup giyotin pencere tarzındadır. Zemindeki çökmeden dolayı yıkılmak üzere olan mekânın ahşap tavanı da çökmek üzeredir.



Fot. 46-47: Güzelsu Köyü Mecidiye Medresesi Batıdaki Mekânın İçten Görünüşü

6. Akşahap Köyü Okulu ve Lojmanı: Yapı, ilçe merkezinin yaklaşık 13 km batısındaki Akşahap köyünün merkezinde yer almaktadır. Eğimli bir araziye kurulmuş olan okulun güneyinde cami, kuzeyinde ise köy odası bulunmaktadır. Kuzey-güney uzantılı dikdörtgen kuruluşa sahip olan yapının üstü içten düz ahşap tavanla, dıştan dört yöne eğimli kiremit kaplı kırma çatıyla örtülüdür (Çiz. 10; Fot. 48-53). Yapının güney kanadı okul, kuzey kanadı ise lojman olarak planlanmıştır. Üzerinde kitabe bulunmayan okulun inşa tarihi kesin olarak bilinmemektedir. Bununla birlikte yapının mimari özelliklerinden ve yöredeki benzer örneklerden hareketle Erken Cumhuriyet dönemine tarihlenmesi mümkündür.

Kurulduğu alanın eğiminden dolayı yapının doğu ve batı cepheleri arasında kot farkı bulunmaktadır. Doğu cephe daha yüksek kotta olduğu için bu cephe daha alçaktır. Batı cephe ise fevkani bir görünüme sahiptir. Yapının doğu, batı ve kuzey cephelerinde olmak üzere üç girişi vardır. Doğu cephede boyuna dikdörtgen biçimli beş adet pencere ile bir de kapı açıklığı bulunmaktadır. Kuzey cephede altı basamakla ulaşılan ve lojmana açılan bir kapı ile küçük bir de pencere yer almaktadır. Güney cephede dört adet boyuna dikdörtgen biçimli pencere açılmıştır. Yapının en anıtsal cephesi ise batı cephesidir. İki kanatlı yüksek bir merdivenle cephenin ortasındaki kapıya ulaşılmaktadır. Kapının üzeri ahşap bir sundurmayla örtülüdür. Kapının kuzeyinde üç adet boyuna dikdörtgen biçimli üst sıra penceresi ile bir adet küçük alt sıra penceresi yer almaktadır. Alttaki küçük pencere buradaki odunluğa açılmaktadır. Cephenin güney kanadı ise sağır tutulmuştur.



Çiz. 10: Akşahap Köyü Okulu ve Lojmanı Planı (Doğan, 2022, 30)



Fot. 48-49: Akşahap Köyü Okulu ve Lojmanı Batı Cephe



Fot. 50-51: Akşahap Köyü Okulu ve Lojmanı Doğu Cephe



Fot. 52-53: Akşahap Köyü Okulu ve Lojmanı Kuzey ve Güney Cephe

Batı cephedeki iki kanatlı ahşap kapıdan kuzey-güney yönünde uzanan dikdörtgen planlı koridora girilmektedir (Fot. 54-55). Koridorun güney ucundaki kapıdan buradaki sınıfa geçilmektedir. Doğu-batı doğrultuda dikdörtgen planlı sınıf güney cephesinde yer alan dört adet boyuna dikdörtgen biçimli pencere ile aydınlatılmaktadır (Fot. 56-57). Zemini ahşap döşeme olan sınıfın üstü de düz ahşap tavanla örtülüdür. Koridorun doğu duvarının güney ucundaki kapıdan buradaki sınıfa girilmektedir. Kuzey-güney doğrultuda dikdörtgen planlı sınıfın doğu duvarında boyuna dikdörtgen biçimli üç pencere ile bir

de kapı yer almaktadır (Fot. 58-59). Zemini ahşap döşemeli olan sınıfın üstü de düz ahşap tavanla örtülüdür. Koridorun kuzeyindeki kapıdan muhtemelen öğretmen odası olarak kullanılan buradaki mekâna geçilmektedir. Mekân batı cephedeki tek pencere ile aydınlatılmaktadır.



Fot. 54-55: Akşahap Köyü Okulu Koridor



Fot. 56-57: Akşahap Köyü Okulu Güneydeki Derslik



Fot. 58-59: Akşahap Köyü Okulu Doğudaki Derslik

Kuzey cephedeki kapıdan lojmana girildiğinde önce küçük bir giriş holüne ulaşılır. Holün batısındaki kapı tuvalete, güneyindeki kapı ise lojmanın sofasına açılmaktadır. Sofanın batı duvarında bir adet pencere yer alırken doğu duvarında, buradaki mekânlara açılan iki kapı bulunmaktadır (Fot. 60-61). Her iki oda da yaklaşık kare planlı olup birer adet pencere ile doğu cepheye açılmaktadır. Ancak odalar depo olarak kullanıldığı için içerisi tam olarak anlaşılammamaktadır. Sofanın güney duvarındaki kapıdan mutfağa geçilmektedir. Doğu-batı doğrultuda dikdörtgen planlı mutfağın batı duvarında bir adet boyuna dikdörtgen biçimli pencere yer almaktadır (Fot. 62-63). Güney duvarında ise kemerli bir ocak nişi mevcuttur. Zemini şap döşeli mutfağın üstü düz ahşap tavanla örtülüdür. Yapı üzerinde herhangi bir süsleme görülmemektedir.



Fot. 60-61: Akşahap Köyü Okulu Lojmanı



Fot. 62-63: Akşahap Köyü Okulu Lojmanı

Değerlendirme

Çalışmanın konusunu Antalya'nın Akseki ilçesinde görülen ve yöreye özgü geleneksel bir inşa tekniği olan "düğmeli duvar" ile inşa edilmiş farklı yapı türlerinden örnekler oluşturmaktadır. Akseki'de yapılan saha çalışması sonucunda, geleneksel konut mimarisi dışında, düğmeli duvar ile inşa edilmiş dokuz köy odası, altı cami, dört okul, iki değirmen, iki han ve bir medrese olmak üzere altı farklı yapı türünde toplam 24 eser tespit edilmiştir. Çalışmanın amacı düğmeli duvarın yöredeki farklı yapılar üzerindeki kullanımına dikkat çekmek olduğu için her bir yapı türünden sadece bir örnek kataloğa dahil edilmiştir. Diğer yapılar ise değerlendirme bölümünde karşılaştırma örneği olarak kullanılmıştır. Ayrıca Akseki ve çevresinde düğmeli duvar tekniği ile yapılmış çok sayıda geleneksel konut yer almaktadır. Söz konusu evler ile ilgili çok sayıda çalışma yapılmıştır¹². Bu sebeple tekrara düşmemek adına bahse konu evler çalışmaya dahil edilmemiştir. Burada daha önce herhangi bir çalışma kapsamında toplu olarak incelenmeyen yapılara odaklanılmıştır.

İncelenen yapılardan sadece birinde bani ve inşa tarihi geçen kitabe bulunmaktadır. Ayrıca Değirmenlik Köyü Seyit Efendi Odası da sahibinin adıyla anılmaktadır. Bu sebeple Seyit Efendi, odanın banisi olarak kabul edilebilir. Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivindeki H.1262/M.1846 tarihli bir belgede Güzelsu Mecidiye Medresesi'ne müderris ataması ile ilgili bilgi mevcuttur¹³. Bu bilgiden medresenin 1846 yılından önce inşa edildiği kesinlik kazanmaktadır. Ayrıca yapının Mecidiye Medresesi olarak adlandırılması Sultan Abdülmecid döneminde inşa edildiğini göstermektedir. Bu durumda Sultan Abdülmecid'in tahta çıktığı 1839 ile müderris atamasının olduğu 1846 yılları arasında inşa edilmiş olmalıdır. Diğer yapılarda kitabe bulunmadığı gibi kim tarafından ve ne zaman yaptırıldıklarına dair herhangi bir belgeye de ulaşılamamıştır. Bu sebeple mimari özellikleri göz önünde bulundurularak benzer örneklerden hareketle tarihlendirilmeye çalışılmıştır. Banilerine gelecek olursak, genellikle köyde bulunan ve kamunun kullanımına mahsus olan bu yapılar köy halkı tarafından imece usulüyle yapılmış olmalıdır.

1. Mimari: Akseki'de tespit edilen düğmeli yapılar farklı işlevlere sahip oldukları için plan özellikleri bakımından toplu olarak değerlendirilmeleri mümkün değildir. Ayrıca çalışmanın asıl amacı da doğrudan plan özellikleri üzerinden bir değerlendirme yapmak değil, yöreye özgü düğmeli duvar tekniğinin zengin kullanım alanına dikkat çekmektir. Bu sebeple değerlendirme bölümünde plan bakımından ayrıntılı karşılaştırma ve değerlendirme yapılmamıştır. Bu bölümde her bir yapı türü mimari özellikleri bakımından kısaca tanıtılmış ve kendi içinde değerlendirilmiştir. Bunun yanında yine yöreye özgü mimari unsurlar üzerinde durulmuştur.

1.1. Cami: Yapılan arazi çalışması sonucunda Güçlüköy Camisi ile birlikte Akseki'nin Belenalan, Çimi, Değirmenlik, Emiraşıklar ve Hüsametkin köylerinde de birer

12 Kunduracı, 1995; Yarar, 2001; Kunduracı, 2004; Akkaya, 2005; Dursun, 2012, 119-127; Kavas, 2015, 364-389; Yarar, 2015, 391-401; Kavas, 2016; Sağıroğlu ve Karayazı, 2017, 12-35; Bakışlı, 2019; Girgin, 2020.

13 BOA., A.MKT., Dosya Numarası: 36, Gömlek Numarası: 50.

adet olmak üzere toplam altı adet düğmeli cami tespit edilmiştir¹⁴. Bunların dışında Sarıhacılar Köyü Camisi'nin de sonradan eklenen kuzeydeki bölümü düğmeli duvarla inşa edilmiştir¹⁵.

Kuzey-güney doğrultuda derinlemesine dikdörtgen planlı Güçlüköy Camisi, içten düz ahşap tavanla, dıştan dört yöne eğimli kiremit kaplı kırma çatıyla örtülüdür. Tespit edilen diğer örneklerden Belenalan ve Hüsametlin köylerindeki camiler de derinlemesine dikdörtgen planlıdır. Bu plan tipiyle Anadolu'nun her bölgesinde ve her dönemde karşılaşmak mümkündür. Özellikle köy camilerinde çok tercih edilmektedir. Çimi, Değirmenlik ve Emiraşıklar köylerindeki camiler ise kareye yakın dikdörtgen planlıdır. Tespit edilen düğmeli camilerin tamamının üzeri içten düz ahşap tavanla, dıştan kiremit kaplı kırma çatıyla örtülüdür.

Güçlüköy Camisi'nin ahşap köşk minaresinin benzer örneklerini yine Akseki'de, Belenalan, Çimi ve Hüsametlin köyleri camilerinde görmekteyiz. Ayrıca Akseki Güzelsu köyünün yıkılan camisinin de benzer şekilde bir köşk minareye sahip olduğu kalan izlerden anlaşılmaktadır. Kayseri ve Nevşehir çevresinde görülen taş malzemeden köşk minare yapma geleneği Akseki ve köylerinde ahşap malzemeyle kendine özgü bir karakter kazanmıştır. Ahşap malzemeden minare yapmak özellikle taşradaki camilerde görülen bir uygulamadır. Fakat Anadolu'da sadece Akseki, Manavgat ve İbradı¹⁶ çevresinde görülen ahşap köşk minareler diğer bölgelerdeki örneklerden oldukça farklıdır. Bu özelliğiyle düğmeli duvar gibi ahşap köşk minareler de yöreye özgü kültürel bir unsur olarak değerlendirilmelidir.

1.2. Değirmen: Yapılan arazi çalışması sonucunda Bademli Köyü Değirmeni dışında Değirmenlik köyünde de bir adet düğmeli duvar tekniği ile inşa edilmiş türbin tipli değirmen tespit edilmiştir. Bilindiği üzere su değirmenleri çalışma prensibine göre; türbin tipli ve dolaplı olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Türbin tipli olanlar eğimli arazilerde, dolaplı değirmenler ise düz arazide veya suyun yükseğe alınamadığı durumlarda inşa edilmektedir¹⁷. Kuzey-güney doğrultuda dikdörtgen planlı Bademli Köyü Değirmeni de arazinin eğiminden dolayı tek oluklu (tek taşlı) türbin tipli değirmen şeklinde inşa edilmiştir. Bademli köyündeki türbin tipli değirmenin benzerlerini Akseki Değirmenlik Köyü, Konya¹⁸, Burdur-Ağlasun¹⁹, Kayseri-Özvatan²⁰, Ordu²¹ ve Uşak²² gibi Anadolu'nun birçok yerinde görmek mümkündür.

14 Tay, 2017b, 309-323.

15 Tay, 2017a, 127-145.

16 Sağiroğlu, 2016, 49-58.

17 Baş, Duran ve Özcan, 2012, 139-154.

18 Baş, Duran ve Özcan, 2011, 95-114; Duran, Baş ve Özcan, 2016.

19 Ceylan, 2014, 65-82.

20 Salman, 2002, 75-88.

21 Demir, 1997, 45-49.

22 Acar, 2016, 280-294.

1.3. Han: Arazi çalışması sonucunda Bademli Köyü Hanı dışında düğmeli duvar tekniği ile inşa edilmiş bir han daha tespit edilmiştir. Sarıhacılar köyünde yer alan bu han da benzer bir planlamaya sahiptir. Her iki yapı da tek mekânlı, doğu-batı dorultuda dikdörtgen planlı ve iki yöne eğimli kiremit kaplı kırma çatıyla örtülüdür. Diğer yapılara oranla daha büyük ölçülerde olan hanların düğmeli duvar tekniği ile inşa edilmiş olması ayrıca önemlidir. Yaklaşık 15 m uzunlukta kuru yığma duvar oluşturmak oldukça ustalık gerektiren bir durumdur. Bu da yerli ustaların maharetini göstermektedir. Bademli köyündeki han buradaki değirmene gelenlerin konaklaması için kullanılmış olmalıdır. Ayrıca köylerde han bulunması bölgedeki ticari faaliyetlerin canlılığına da işaret etmektedir.

1.4. Köy Odası: Yapılan arazi çalışması sonucunda Akseki'nin Akşahap, Cecerler (2), Çanakpınar, Değirmenlik, Karakışla (2), Sarıhacılar ve Yarpuz köylerinde düğmeli duvar tekniği ile inşa edilmiş toplam dokuz adet köy odası tespit edilmiştir²³. Köy odaları, köye dışarıdan gelen insanların ağırlandığı ve köylünün bir araya geldiği yapılardır. Odaların mimari özelliklerine bakıldığında genellikle tek katlı ve iki katlı düzenlemelerin olduğu görülmektedir. İki katlı olanların ekseriyetle alt katları ahır, üst katları ise oda olarak kullanılmaktadır. Ancak bir istisna olarak iki katlı olan Değirmenlik köyündeki Seyit Efendi Odası'nın her iki katı da oda olarak planlanmıştır. Odaların içerisinde dolap, yüklük ve ocak gibi birimler bulunmaktadır. Yapının ahır ise doğu cepheye yerleştirilmiştir. Akseki'deki diğer köy odaları²⁴ başta olmak üzere, Konya²⁵, Kayseri²⁶, Sivas²⁷, Yozgat²⁸, Kırşehir²⁹, Kastamonu³⁰ ve Uşak³¹ gibi Anadolu'nun birçok yerindeki köy odalarında³² Değirmenlik Köyü Seyit Efendi Odası'yla benzer bir iç düzenlemenin olduğu görülmektedir.

1.5. Medrese: Yapılan arazi çalışması neticesinde Akseki'de düğmeli duvar tekniği ile inşa edilmiş bir adet medrese tespit edilmiştir. Bir sundurma ve yan yana iki mekândan oluşan dikdörtgen planlı yapının üzeri iki yöne eğimli kiremit kaplı kırma çatıyla örtülüdür. Yapı, klasik medrese plan tiplerinden oldukça farklı bir düzenlemeye sahiptir. Medrese ile benzer plan özelliklerine sahip yapılarla Karadeniz bölgesinde karşılaşmaktayız³³. Ancak bugün için bir dağ köyünde medresenin bulunması oldukça önem-

23 Tay, 2016, 118-141.

24 Özkaynak, 1954, 45, 65; Tay, 2016, 118-141.

25 Çınar, 1991, 57-71; Büyükçanga, 2000, 719-724; Karpuz, 2000, 319-361; Ünver, 2005, 71-92; Yakıcı, 2010, 94-100; Özkan, 2011, 117-123; Özkan, 2012, 1-4; Karpuz, 2013, 131-147; Karpuz, 2014, 455-471; Karpuz ve Bozkurt, 2013, 345-360; Bozkurt, 2016, 201-216.

26 Ülkü, 2012, 823-832.

27 Karpuz, 2013, 131-147; Bulut, 2017, 13-31.

28 Aybegüm Ersoy, 2017, 91-117; Karakaya, 2017.

29 Eraslan, 2013; Eraslan, 2014.

30 Abdurrezzak, 2011.

31 Gürsoy, 2018.

32 Karpuz, 2021.

33 Keskin, 2019.

lidir. Bu durum yörede eğitime önem verilmesinin yanında Mecidiye köyünün Osmanlı döneminde Sülles adıyla nahiye merkezi olmasından kaynaklanmaktadır.

1.6. Okul: Arazi çalışması sonucunda Akşahap, Belenalan, Çanakpınar ve Süleymaniye köylerinde düğmeli duvar tekniği ile inşa edilmiş dört adet okul tespit edilmiştir. Ancak Çanakpınar Köyü Okulu'nun yarısı yıkılmış durumdadır. Süleymaniye Köyü Okulu ise yakın bir tarihte aslına uygun olarak yeniden inşa edilmiş ve müze olarak işlevlendirilmiştir. Benzer şekilde Akşahap Köyü Okulu da çok yakın bir tarihte onarılarak müzeye dönüştürülmüştür. Kuzey-güney doğrultuda dikdörtgen bir kütleden oluşan yapının üstü içten düz ahşap tavanla, dıştan dört yöne eğimli kiremit kaplı kırma çatıyla örtülmüştür. Yapının güney kanadı okul, kuzey kanadı ise lojman olarak planlanmıştır. Okul bölümü iki derslikli okul plan tipindedir. Han gibi okul da oldukça büyük boyutlu bir yapıdır ve bu ölçülerde bir yapının kuru yığma duvarla inşa edilmiş olması tekniğin sağlamlığını göstermesinin yanında ustaların maharetini de ortaya koymaktadır.

2. Malzeme ve Teknik: Mimaride malzeme seçimini iklim ve coğrafya gibi çevresel koşullarla birlikte, mimari gelenek, kültürel kimlik ve ekonomik etkenler belirlemektedir. Özellikle halk mimarisi ya da kırsal mimari olarak adlandırılan ve halkın kendi imkanlarıyla yürüttüğü inşa faaliyetlerinde geleneksel yapı malzemeleri kullanılmaktadır. Dolayısıyla Anadolu'nun farklı bölgelerindeki kırsal mimarlık ürünleri incelendiğinde genellikle o yörenin geleneksel yapı malzemelerinin tercih edildiği görülmektedir. Geleneksel toplumlarda coğrafi şartlarla uyumlu, doğal kaynakları doğru ve ekonomik yollarla kullanarak oluşturulan bir mimari anlayış geliştirilmektedir. Anadolu'nun her bölgesinde kendine has özellikleri olan bir mimari anlayışın oluşmasının temel sebebi budur. İnsanlar doğanın sunduklarını en akılcı yolla kullanarak bir mimari gelenek meydana getirmişlerdir. Akseki ve çevresinde görülen düğmeli duvar sistemi de çevresel koşulların kültürel kimlikle yorumlanması sonucu oluşmuş bir mimari karaktere sahiptir³⁴.

Toros Dağları'nın üzerine kurulu olan Akseki ve köyleri dağlık ve ormanlık bir coğrafyaya sahiptir. Bu sebeple doğa, yerli ustalara moloz taş ve sedir (katran) ağacından başka malzeme sunmamıştır. Çevrede en çok bulunan moloz taşın yapısal özellikleri, tek başına dayanıklı yapılar inşa etmek için yeterli değildir. Özellikle büyük boyutlu yapıların inşası moloz taşla imkansızdır. Diğer taraftan Akseki soğuk ve karlı bir iklime sahip olduğundan tek başına ahşap malzeme de korunaklı yapılar oluşturmak için uygun değildir. Bu durumda doğanın sunduğu ahşap ve moloz taşı en doğru şekilde kullanılmaktan başka çare kalmamıştır. Eldeki bu iki malzemenin kullanımındaki en büyük sorun, arada bağlayıcı başka bir malzeme olmadan bir arada uygulanmasının güçlüğüdür. Bu durum başlangıçta ustalar için ciddi bir sorun teşkil etmiş olmalıdır. Fakat bölgenin getirdiği zorlu doğa koşullarının etkisiyle mücedeleci bir yapıya sahip olan yöre halkı bu sorunun üstesinden gelmesini bilmiştir. Yerli ustaların maharetiyle moloz taş ve ahşap, özgün bir bağlantı sistemiyle bir araya getirilerek bu güçlük aşılmıştır.

Moloz taş malzemeli kuru yığma duvarın içerisine sedir (katran) ağacından yapılmış hatılların 50-60 cm aralıklarla yerleştirilmesiyle oluşturulan düğmeli duvar siste-

34 Kavas, 2016, 83.

minde hatılların uçları dışarıya doğru genellikle 20-25 cm çıkıntı yapmaktadır³⁵. Ancak bu durum yapının cephelerine göre değişkenlik göstermektedir. Ön cephe olarak adlandırabileceğimiz giriş cephesi veya yola, meydana bakan cephelerdeki çıkıntılar daha düzensiz ve birbirine yakın uzunluklarda iken, arka cephelerde daha düzensiz bir şekilde ve uzunluklar birbirinden farklı olabilmektedir. Ayrıca yapıların ön cepheleri genellikle sıvalıyken arka cepheler sıvasızdır. Bu da esasında arka cephelerde düğmeli duvar sisteminin daha rahat görülmesini sağlamaktadır. Diğer taraftan yöre insanı sadece yeni bir duvar örgü sistemi geliştirmekle kalmamış literatüre geçecek adlandırmasını da kendisi yapmıştır. Literatüre “düğmeli duvar” olarak geçen bu duvar örgü tekniği Anadolu Türk mimarisinde Akseki, İbradı ve Ormana³⁶ çevresine özgü olmakla birlikte Manavgat ve Alanya'nın iç kesimlerinde de görülmektedir³⁷.

Coğrafi şartların etkisi Karadeniz bölgesinde de benzer zorlukların yaşanmasına sebep olmuştur. Ancak Karadenizli ustalar da tıpkı Akseki'de olduğu gibi doğanın getirdiği bu zorluklara benzer bir çözüm üretmişlerdir. Bilindiği üzere Karadeniz bölgesi de dağlık ve ormanlık bir coğrafyaya sahiptir. Ormanların etkisiyle bölgede ahşap ağırlıklı bir mimari gelenek oluşmuştur. Ancak bölgenin yoğun şekilde yağış alması sonucunda oluşan nem ahşap için çok büyük bir tehdittir. Bu sebeple yapıların zemin katlarında taş, üst katlarında ise ahşap kullanılmaktadır. Bunun yanında üst katlarda Akseki ve çevresinde görülen düğmeli duvar tekniğinde olduğu gibi ahşap ve moloz taşın bir arada ustalıklı kullanıldığı bir teknik geliştirmişlerdir. Ahşap malzemeyle oluşturulan kafeslerin içerisine küçük taşların yerleştirilmesi esasına dayalı olan bu teknik aynı zamanda geri dönüşüm için de oldukça önemlidir³⁸.

Düğmeli duvar, her ne kadar moloz taş malzemeli, ahşap hatlı destekli kuru yığma duvar olarak tanımlansa da incelediğimiz eserlerde düzgün kesme ve kaba yonu taşın da kullanıldığı görülmektedir. Özellikle Bademli Hanı gibi anıtsal yapılarda moloz taşın yanında blok ve düzgün kesme taş da kullanılmıştır. Ayrıca bazı yapılar toprak sıvayla sıvanmıştır. Duvar örgü sisteminin dışında, yapıların kapı ve pencere doğramaları, zemin ve tavan döşemeleri de ahşaptır. Güçlüköy Camisi'nin minaresi de ahşap malzemedendir.

Yapı inşasında kuru yığma duvarın kullanılması, yapıların nefes alması açısından oldukça önemlidir. Bunun yanında geri dönüşüm için de son derece önemlidir. Kuru yığma duvarla inşa edilen bir yapı zamanla yıkılırsa malzemesi doğaya kolayca karışacaktır. Öte yandan yıkılan yapının sağlam olan malzemeleri yeni yapıların inşasında da kullanılabilir. Bu bağlamda Akseki'deki düğmeli yapılar çevreleriyle uyumlu ve doğa dostu yapılar olarak değerlendirilebilir. Düğmeli yapıların inşasında kullanılan malzemeler, mimari - çevre - kültür ilişkisini de en iyi şekilde yansıtmaktadır. Yöreye özgü bu duvar örgü sisteminin hâkim olduğu mimariye organik mimari demek yanlış olmayacaktır.

35 Kavas, 2015, 365-389.

36 Kavas, 2015, 364-389.

37 Kunduracı, 2004, 345-353.

38 Aydın ve Lakot Alemdağ, 2014, 394-405.

3. Süsleme: Çalışmaya dahil edilen düğmeli yapıların tamamı köylerde yer almaktadır. Köy halkının kendi imkânları ile inşa ettikleri yapılarda işlev ön planda tutulmuştur. Bu sebeple Akseki'deki düğmeli yapılar genellikle yalın örneklerdir. İncelenen örneklerden sadece Güzelsu Mecidiye Medresesi'nin doğu odasının pencere kapaklarında basit süslemeye yer verilmiştir. Ancak bir inşa tekniği olan düğmeli duvar, aynı zamanda yapıların cephelerine hareketlilik katmaktadır. Tekniğin bir özelliği olarak yapıların dış cephelerinde hatılların dışarıya doğru taşıntı yapması cephelerde estetik bir görünüş oluşturmaktadır. Yapıların özellikle ön yüzlerinde hatılların daha düzgün kesildiği ve bir düzen içerisinde olduğu gözlenmektedir.

Sonuç

Akseki'nin tüm köylerini kapsayacak şekilde yapılan arazi çalışması neticesinde, geleneksel konut mimarisi dışında, düğmeli duvar ile inşa edilmiş altı cami, iki değirmen, iki han, dokuz köy odası, bir medrese ve dört okul olmak üzere altı farklı yapı türünde toplam 24 eser tespit edilmiştir. Ancak arazi çalışması sırasında düğmeli duvarla inşa edilmiş olan çok sayıda caminin yıkılarak yerine yenilerinin yapıldığı bilgisine ulaşılmıştır. Diğer taraftan günümüzde işlevini yitirmiş olan köy odalarının da yıkılarak yerine muhtarlık binalarının yapıldığı öğrenilmiştir. Bu sebeple tespit edebildiğimiz bu 24 eser, düğmeli duvarla inşa edilen yapıların günümüze ulaşan çok küçük bir bölümünü oluşturmaktadır. Mevcut yapılardan az sayıdaki örnek yörenin ileri gelenlerinin kişisel gayretleri ile onarılmış olmakla birlikte çoğunluğu kaderine terk edilmiş ve yıkılmaya yüz tutmuştur. Eğer bir an önce bu yapılar koruma altına alınıp aslına uygun şekilde onarılmazsa Türk halk mimarisinin Akseki'ye özgü bu değerlerini yitireceğimiz açıktır. Ancak günümüzde geleneksel düğmeli duvar tekniği ile inşa edilen yapıları onarabilecek usta sayısı oldukça azalmıştır. Hem mevcut yapıların geleneksel yöntemlerle onarılabilmesi hem de yeni ustaların yetişebilmesi için ilgili kurumların desteğine ihtiyaç vardır.

Günümüzde ekonomik sebeplere bağlı olarak köylerde yaşayan nüfus oldukça azalmış, hatta bazı köyler tamamen terk edilmiştir. Bu da yapıların yaşamın dışında kalmalarına ve yıkılmalarına yol açmaktadır. Akseki ve çevresinde yeterli tarım alanı olmaması ve coğrafi koşulların özellikle küçük baş hayvan yetiştiriciliğine elverişliliği göz önüne alınarak bu konuda halka destek verilmesi gerekmektedir. Önümüzdeki süreçte özellikle hayvancılığa dayalı köy ekonomisi yeniden canlandırılmalı ve çevreyle dost olan bu insanların köylerine dönmesi sağlanmalıdır. Bu sayede tamamı köylerde yer alan düğmeli yapıların yaşaması için önemli adımlardan biri atılmış olacaktır. Ayrıca aslına uygun şekilde onarılan yapılar turizme kazandırılmalı ve yöre sakinleri için gelir kaynağına dönüştürülmelidir. Bu şekilde köy yaşantısı daha cazip hale getirilmeli ve köyler yeniden canlandırılmalıdır.

Sonuç olarak, Türk halk mimarisinin ve kültürünün özgün ve önemli ürünlerinden biri olan Akseki'deki düğmeli duvar tekniği ile inşa edilmiş olan eserleri yöre insanının mücadelecî ruhunun, çevreyle olan uyumunun ve estetik algısının mimariye yansımaları olarak değerlendirebiliriz.

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

- Abdurrezzak, A. O. (2011). *Kastamonu Köy Odalarının Sosyal, Kültürel ve Ekonomik İşlevleri Üzerine Bir Araştırma*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniveristesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Acar, T. (2016). Uşak'taki Su Değirmenlerinden Bir Örnek "Duraklı Değirmeni", *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (36), 280-294.
- Akkaya, N. (2005). *Akseki İlvat Köyleri ve Çevresindeki Geleneksel Türk Evlerinin Mimari ve Süslemesi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Aydın, Ö., Lakot Alemdağ, E. (2014). Karadeniz Geleneksel Mimarisinde Sürdürülebilir Malzemeler; Ahşap ve Taş, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 394-405.
- Bakışlı, D. (2019). *Antalya İli Akseki İlçesi Sarıhacılar Köyü Özgün Yapısal ve Mimari Özelliklerin Belirlenmesi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Baş, A. Duran, R. Özcan, R. (2011). Konya-Meram İlçesi Tarihi Su Değirmenleri, *XIV. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu 20-22 Ekim 2010*, 95-114, Konya: Kömen Yayınları.
- Baş, A. Duran, R. Özcan, R. (2012). Beyşehir Çevresindeki Dolaplı Su Değirmenleri, Z. Demirel Gökalp (Ed.), *Uluslararası Katılımlı XV. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu, 19-21 Ekim 2011*, (C. 1), 139-154, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- BOA. A.DVN., Dosya Numarası: 182, Gömlek Numarası: 64.
- BOA., A.MKT., Dosya Numarası: 36, Gömlek Numarası: 50.
- Bozkurt, T. (2016). Konya-Gökyurt (Kilistra) Köy Odaları, *Milli Folklor*, (109), 201-216.
- Bulut, M. (2017). Sivas İlbeyli Köy Odaları, *MUTAD*, 4 (1), 13-31.
- Büyükçanga, M. (2000). Osmanlı Döneminden Günümüze Devam Eden Konya İli Kadınhanı İlçesi Meydanlı Köyünde Bulunan Köy Odaları, A. Aköz, B. Ürekli ve R. Özcan (Ed.), *Uluslararası Kuruluşunun 700. Yıl Dönümünde Bütün Yönleriyle Osmanlı Devleti Kongresi*, 719-724, Konya: Selçuk Üniversitesi Yayınları.
- Ceylan, S. (2014). Kaybolmakta Olan Bir Kırsal Maddi Kültür Örneği: Su Değirmenleri (Ağlasun Örneği), *Atatürk Üniversitesi Doğu Coğrafya Dergisi*, (31), 65-82.
- Çınar, K. (1991). Konya Ovası Köy Yerleşmelerinde Misafirhaneler (Köy Odası), *Türk Halk Mimarisi Sempozyumu, 5-7 Mart 1990*, 57-71, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Çobanoğlu, A. (2012). Akseki, *Dünden Bugüne Antalya*, Antalya: Antalya İl Kültür ve Turizm Yayınları, 245-249.
- Demir, N. (1997). Ordu ve Yöresinde Su Değirmenleri, *Türkiye İş Bankası Kültür ve Sanat*, (33), 45-49.

- Doğan, E. (2022). *Kırsal Mimari Gelenekte Eğitim Yapıları: Akseki-İbradı Havzası Örneği*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Akdeniz Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Antalya.
- Duran, R. Baş, A. ve Özcan, R. (2016). *Konya Su Değirmenleri*, Konya: Konya Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- Dursun, N. (2012). Akseki İlvat Köyleri ve Çevresindeki Geleneksel Türk Evlerinden Örnekler, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (27), 119-127.
- Eraslan, İ. (2013). *Bir Ahilik Geleneği Köy Odası Hatıraları Molla Musa'nın Konağı*, Kırşehir.
- Eraslan, İ. (2014). *Bir Ahilik Geleneği Kırşehir'deki Hanedan Odaları*, Ankara.
- Ercivan, Ş. G. (2020). *Antalya İli Akseki İlçesi Güzelsu Kırsal Yerleşmesinin Bütünleşik Koruma Kapsamında İncelenmesi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Akdeniz Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Antalya.
- Ersoy, G. A. (2017). Yozgat Büyükincirli Köyü Köy Odaları, *Kalemşi Türk Sanatları Dergisi*, 5 (10), 91-117.
- Gürsoy, E. (2018). *Uşak Köy Odaları*, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Girgin, E. (2020). *Antalya Akseki İlçesinde Bulunan Düğmeli Evlerin Korunması ve Yönetimi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.
- Karakaya, Y. (2017). *Köy Odaları ve Oda Yarenlikleri Ayakta Kalan Köy Odaları*, Ankara: Gökçe Ofset Matbaacılık.
- Karpuz, H. (2000). Konya Köy Odaları'nın Kültür ve Sanat Değeri. O. Aslanapa ve E. İhsanoğlu (Ed.), *Emin Bilgiç Hatıra Kitabı*, 319-361, İstanbul: İslam Tarih, Sanat ve Kültürünü Araştırma Vakfı Yayınları.
- Karpuz, H. (2013). Kadınhanı'nda Halk Mimarisi. Ş. Özgür Yıldız (Ed.), *Prof. Dr. Hakkı Önkal'a Armağan*, 131-147, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.
- Karpuz, H. (2014). İç Anadolu Bölgesi Köy Odaları. M. Acara Eser, E. Bilget Fataha ve G. Koyun (Ed.) *XVI. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri, 18-20 Ekim 2012*, 455-471, Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları.
- Karpuz, H. (2021). *Anadolu Köy Odalarından Örnekler*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Karpuz, H., Bozkurt, T. (2013). Ilgın-Beykonak (Tekke) Köyü'nde Halk Mimarisi, M. Tekocak (Ed.), *K. Levent Zoroğlu'na Armağan*, 345-360, Akmed, İstanbul: Suna-İnan Kıraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- Kavas, K. R. (2015). Akseki-İbradı Havzası'nda Geleneksel Mimarlık. Attila Durak (Ed.), *Ben Akseki'yim*. 364-389, İstanbul: Akseki Eğitim Hayratı Derneği Yayınları.
- Kavas, K. R. (2016). *Akdeniz Dağlık Yerleşimindeki Kırsal Mimari Gelenekte Çevre Estetiği: Ürünlü (Akseki-İbradı Havzası)*, Antalya: Suna-İnan Kıraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü Yayınları.

- Keskin, H. (2019). *Kültürel Miras Olarak Kırsal Medreseler: Trabzon Yöresi Kırsal Medreseleri*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon.
- Kunduracı, O. (1995). *Batı Toroslarda Bulunan Geleneksel Konutlar*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Kunduracı, O. (2002). Batı Toroslar'da Bulunan Geç Dönem Türk Evlerinde Ahşap Süsleme. *Türkler Ansiklopedisi*, (C.18, 265-272), Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Kunduracı, O. (2004). Alanya Köy Evlerinden Örnekler. F. N. Koçak (Ed.), 8. *Alanya Tarih ve Kültür Seminerleri III, 1998*, 345-353, Alanya: Alanya Belediyesi Yayınları.
- Özkan, A. (2011). Köy Odalarının Sosyal Hayatımızdaki Rolü, *İmaret*, (7), 117-123.
- Özkan, A. (2012). Geçmişten Günümüze Konya İli Akören İlçesinde Bulunan Köy Odaları, *Karamanoğlu Mehmet Bey Üniversitesi Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi*, (14), 1-4.
- Özkaynak, K. (1954). *Akseki Kazası, Tarih-Coğrafya-Turizm-Biyocoğrafya*, Ankara: Akgün Matbaası.
- Sağiroğlu, Ö. (2016). The Documentation of Rural Wooden Minarets in Akseki-Manavgat-İbradi Regions of Antalya and Determination of Their Construction Systems, *Gazi University Journal of Science*, 29 (1), 49-58.
- Sağiroğlu, Ö., Karayazı, S. S. (2017). Akseki Belenalan Köyü Geleneksel Kırsal Konut Dokusunda Korumanın; Ekoturizm Yolu ile Sürdürülebilirliğinin Tespiti, *TÜBAV Bilim Dergisi*, 10 (1), 12-35.
- Sağiroğlu, Ö., Kınıklıoğlu, T., Karayazı, S. S. (2016). Akseki, İlvat Bölgesi Ahşap Kapı Tipolojisi ve Kilit Sisteminin 'Traka-Tıfraz' Belgelemesi, *TÜBAV Bilim Dergisi*, 9 (3), 10-30.
- Salman, F. (2002). Özvatan'da Eski Su Değirmenleri, *A.Ü. Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (8), 75-88.
- Şenocak, M., Sağiroğlu, Ö. (2016). The Restoration Proposal for Mehmet Duruk Rural Dwelling in Akseki, Bucakalan Village, *Gazi University Journal of Science*, 29 (2), 391-401.
- Tay, L. (2011). Erdemli-Güzeloluk Köyü'ndeki Türk Eserleri, *Zeitschrift für die Welt der Türken / Journal of World of Turks*, 3 (3), 265-286.
- Tay, L. (2016). Türk Halk Mimarisinin Kamusal Yansıması Olarak Akseki Köy Odaları, *Cappadocia Journal Of History And Social Sciences*, (7), 118-141.
- Tay, L. (2017a). Akseki-Sarıhacılar Köyü Camii, *Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (AKSOS)*, (1), 127-145.
- Tay, L. (2017b). Akseki'nin Dügme Camileri, *Akdeniz İnsani Bilimler Dergisi*, 7 (1), 309-323.
- Tay, L. (2018). Gülşehir-Gümüşkent Köy Odası, M. S. Teker (Ed.), *III. Uluslararası Akdeniz Sanat Sempozyumu-Kültürel Mirasın Korunması ve Yaşatılması, 24-25 Nisan 2018*, 243-252, Antalya: Akdeniz Üniversitesi Basımevi.

- Tay, L. (2019). Korkuteli-Akyar Köy Odaları. B. Koçakoğlu, B. Karşlı, D. Çakılcı (Ed.), *Antalya Kitabı Antalya'da Türk-İslam Medeniyetinin İzleri*, 600-615, Konya: Palet Yayınları.
- Ülkü, C. (2012). Çiftlik Beldesi Köy Odası ve Duvar Resimleri, Z. Demirel Gökalp (Ed.), *Uluslararası Katılımlı XV. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu, 19-21 Ekim 2011, (C. 2)*, 823-832, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Ünver, M. (2005). Müslüman-Türk Anadolu İnsanının Eğitim ve Öğretiminde Köy Odalarının Rolüne Folklorik Bir Bakış, *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (18-19), 71-92.
- Yakıcı, A. (2010). Somut Olmayan Kültürel Mirasın Somut Mekânı: Konya Barana Odaları, *Milli Folklor*, (87), 94-100.
- Yarar, S. (2000). *Geleneksel Akseki Evlerinde Tavan Süslemeleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Yarar, S. (2015). Akseki'den Üç Konağın İç Mekân Duvar Süslemeleri, Attila Durak (Ed.), *Ben Akseki'yim*. 391-401, İstanbul: Akseki Eğitim Hayratı Derneği Yayınları.

Hakem Değerlendirmesi: Çift “kör” hakem incelemesi.
ıkar atışması: Yazar çıkar atışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek aldığını beyan etmemiştir.

Peer-review: Double-blind peer-reviewed.
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 32, Sayı: 1, Nisan 2023 | *Volume: 32, Issue: 1, April 2023*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYN  Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY  Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. Semra DAŐLI, Doç. Dr. Lale DOğER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKIOğLU  İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ  Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR  Sekreteryaya - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretarait - Graphic Desing/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

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

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

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

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



ALAÇAM BURHANİYE İBTİDAİ MEKTEBİ



ALAÇAM BURHANİYE PRIMARY SCHOOL

Mehmet Sami BAYRAKTAR*

ÖZ

Bu çalışmada günümüzde Alaçam Mübadele Müzesi adıyla müze olarak hizmet veren tarihi Alaçam Burhaniye İbtidai Mektebi, Sanat Tarihi disiplini çerçevesinde ayrıntılı bir şekilde tanıtılarak değerlendirilmeye çalışılmıştır. Daha önce yayınlanmayan yapı yerinde incelenmiş, restorasyon kapsamında hazırlanan mimari projelerinden ve yapının tarihçesine ışık tutan birtakım arşiv belgesinden yararlanılmıştır. İlçe sınırları içinde Cumhuriyet devri öncesi Türk döneminden kalan tek eğitim yapısı olan mektep, ilçe merkezinde tarihi yerleşmenin merkezinde bulunmaktadır. Osmanlı Arşiv belgelerine göre ahalinin yardımlarıyla 1894 yılında yapıldığı anlaşılan kitabesiz yapı, zaman içerisinde çeşitli işlev değişiklikleriyle özgün görünümünü bir ölçüde yitirmiş idi. 2012 yılında tamamlanan ve özgün işlevi dikkate alınarak gerçekleştirilen kapsamlı ve başarılı bir restorasyonla yapı müzeye dönüştürülmüştür. Yapı, Batılılaşma devri ıslahat politikaları sonucu klasik Osmanlı mekteplerinden ayrılarak bu yeni anlayışın şekillendirdiği bir eğitim yapısıdır. Zemin ve birinci kattan oluşan harman tuğlalı yığma kâgir yapı, Marsilya kiremitlerle kaplanan kırma çatıyla örtülmüştür. Yapının ön cephesinde, gösterişli muntazam kesme taş işçilik görülür. Cephe ve mimari elemanlarını şekillendiren ve 19. yüzyılda görülen Batı Yeni Klasîği, yapının mimari fotoğrafını belirlemiştir. Klasik mekteplerde görülen külliye içinde konumlanan anlayış yerine konut mahalline yakın mahalle ortasında inşa edilmesi, tek bir banî yerine ahalinin yardımlarıyla yapılması, alt katında dükkânlara yer verilmesi, Batı Yeni klasîği bir cephe ve bezeme unsurlarının baskın olması, yapının inşa edildiği dönem mekteplerinde sıklıkla karşılaşılan özelliklerdir. Yapının benzer bezeme ve cephe unsurlarının görüldüğü yakın bir benzeri, 1901 tarihinde inşa edilen Samsun İbtidai Mektebi'dir.

Anahtar Kelimeler: Alaçam, ibtidai mektebi, Samsun, Osmanlı, mimari.

ABSTRACT

In this study, the historical Alaçam Burhaniye Primary School, which serves as a museum under the name of Alaçam Population Exchange Museum, has been introduced and evaluated in detail within the framework of Art History discipline. On-site examination of the previously unreported building was undertaken, and architectural projects prepared within the scope of restoration were used. There have been discovered a number of archival records that provide information on the building's construction date and history. The school, which is the only educational building that dates back to the Turkish era before the Republican era, is located in the district's center in the historical settlement. The Ottoman Archive papers state that the structure without an inscription, which was thought to have been construct-

* Doç. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Samsun.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8454-4045> ♦ E-mail: msami.bayraktar@omu.edu.tr

ed in 1894 with the assistance of the townspeople, lost some of its original appearance as a result of different functional adjustments over time. In 2012, after a comprehensive and successful restoration that considers the building's original function, it was transformed into a museum. The classical Ottoman schools were abandoned as a result of the policy reforms of the Westernization era, and the structure is an educational structure formed by this new perspective. The structure, which has a classroom on the upper level and a shop on the lower floor, is an example of the schools from the Westernization period that occasionally have shops on the lower floor. The masonry building with blend bricks consisting of the ground and first floors is covered by a hipped roof covered with Marseille tiles. The building's front facade displays spectacular carved stone craftsmanship. Burhaniye Primary School sits on a slightly trapezoidal rectangular area measuring 10.40 x 13.80 m. The building's ground level had two stores, two entry halls, a stairway, a tiny office, a bathroom, and a warehouse. The classroom is on the first floor, and it is made up of a single block that extends to the main walls, surrounds the middle staircase, the adjacent hall, and has a balcony extending out of the facade. Added to the rear of the building as two floors during the restoration; The masonry additions consisting of storage, toilet and sink units were removed. During the restoration, some essential elements on both floors were removed, the plan was converted to its original state, and various deteriorated and aging elements were renewed based on their original appearance. In contrast to the entrance facade with rich stone ornamental elements and balcony protrusions, the other facades are plain and quite plain. The symmetrically regular two-story entrance (north) facade exhibits notable characteristics with its fine cut stone work cornice and floor moldings, wall jambs, pedestals, wall-foot, door, and window surrounds. The interiors lack an original room equipment. Although Burhaniye Primary School, which was constructed in the Western pattern, is anticipated to contain furniture items like blackboards, desks, seats, and tables found in these sorts of schools, the potential interior equipment has vanished as a result of functional changes over time. The building's interior is devoid of any decorative components, and the wrought iron and stone carvings that make up the decoration are all gathered on the front facade. Since it was constructed in 1894, the Alaçam Burhaniye Primary School exhibits the architectural style that dominated this era. The facade and also other architectural components of the building were formed by the Western New Classic, which was popular in the 19th century. The panels on the cast iron (wrought iron) door wings on the entry facade and the front sections of the shutters represent the district's distinctive combination of the crescent and the cross. The cross and crescents are arranged symmetrically in the composition, which reflects to the religious identities of the Greek and Muslim residents who coexisted in the neighborhood before to the exchange. Alaçam İbtidai Mektebi is similar to the public buildings of its period in terms of the shop fronts on the lower floor, but the single-space classroom with a hipped roof on the upper floor is a structure that resembles the residences of its period with its facade layout, except for the north facade on the ground floor. There are shops on the ground floor, a Western New classical facade, and the decoration elements are dominant, which are characteristics frequently found in the schools of the period the building was built, compared to the interpretation seen in classical schools, it was built in the middle of the neighborhood near the residential area, it was built with the help of the people instead of a single patron. Samsun İbtidai Mektebi which was constructed in 1901, is a structure that is quite similar to this one, with identical decoration and facade components.

Keywords: *Alaçam, primary school, Samsun, ottoman, architecture.*

Giriş

Samsun'un 81 km batısına düşen Alaçam ilçe merkezinde Çeşme Mahallesi'nde, bulunan (Harita 1, Fot. 1) ve bugün Samsun Büyükşehir Belediyesine bağlı olarak "Alaçam Mübadele Müzesi" adıyla hizmet veren bina, esasen Osmanlı döneminde inşa edilen bir ibtidaî mektebidir. Sanat Tarihi disiplini içerisinde yer alan bu çalışma ile yapının sanat ve mimarlık tarihi bağlamında tanıttıp değerlendirmesi amaçlanmaktadır. 2022 yılı Nisan ayı itibariyle yerinde incelenen yapının makalede kullanılan mimari çizimleri için restorasyon projelerinden yararlanılmıştır.

İslâm ülkelerinde ve özellikle Osmanlılar'da çocuklara temel eğitimin verildiği okula, "mektep / sıbyan mektebi" adı verilmektedir.¹ Abbâsîler devrinde "küttâb" adıyla anılan mekteplere Karahanlılar veya Selçuklular'da "sıbyan mektebi" denildiği ve Osmanlılar'da da bu ismin yaygın olarak kullanıldığı bilinmektedir.² Erken ve klasik Osmanlı dönemlerinde özgün Osmanlı kültürüyle şekillenen sıbyan mektepleri Batılılaşma devri ıslahat politikalarından etkilenen kurumlardan olmuştur. Sıbyan mekteplerinin ıslahı için ilk teşebbüs, 1824 yılında Sultan 2. Mahmud Han'ın İstanbul'da her çocuğun sıbyan mekteplerine gitmeyi mecburi hale getirdiği fermanla olmuştur.³ Tanzimat döneminde Sultan Abdülmecid Han'ın saltanatında 1847 yılında bu okulların program, tahsil süreleri, disiplin durumları, dersleri ile ilgili talimatname yayımlandı. Esaslı değişiklik ise Sultan Abdülaziz Han zamanında 1869 yılında Maarif-i Umûmiye Nizamnamesi ile oldu. Bu nizamname ile tahsil süresi, okunacak dersler, öğretmenlerin durumu belirlendi.⁴ 1870'ten sonra sıbyan mektepleri ıslah edilirken, 1869 Nizamnâmesi'ne göre dinî dersler yanında hesap, tarih, coğrafya ve nafia (bayındırlık) gibi derslerin de yer aldığı ibtidaî denilen ve yeni usûlle öğretim yapan okullar açılmaya başlandı.⁵ İlk ibtidaî mektebi İstanbul Nuruosmaniye Camii Külliyesi içinde 1872'de açıldı. Daha sonra hem yeni ibtidaîler açıldı hem de usûl-i atika tarzında çalışan sıbyan mektepleri usûl-i cedideye dönüştürüldü. Sultan 2. Abdülhamid döneminde, sıbyan mekteplerinden ibtidaî mekteplere doğru bir dönüşüm gerçekleşmeye başlamışsa da sıbyan mektepleri varlıklarını bir ölçüde devam ettirdi.⁶ 1876'da İstanbul'da sayılan 6 olan ibtidaîler, 1903 yılında 265'e çıktı. Vilâyetlerde de 1876'da sayı 200 civarında iken, 1892/1893'de 3057'ye, 1905/1906 öğretim yılında

1 Bozkurt, 2004, 5.

2 Osmanlı döneminde bu tip mekteplerin "dârü'tta'lim, beytü't-ta'lim, dârülilm, muallimhâne, mektebhâne, mahalle mektebi, taş mektep, mekteb-i ibtidâiyye" ve "küttâb" gibi adlarla da anıldığı, 19. yüzyılda "mektep" kelimesinin bütün öğretim kurumlarını içine alacak bir genişlik kazanarak kullanıldığı görülmektedir (Baltacı, 2004, 6; Hızlı, 2008, 85-86). Camilerde çocuklara basit dinî bilgiler verilen ve Kur'an okuma öğretilen yerlerin halk arasında sıbyan mektebi olarak adlandırılması geleneği Türkiye'de halen sürmektedir (Baltacı, 2004, 6).

3 Yolalıcı, 1999, 285.

4 Yolalıcı, 1999, 285.

5 Yolalıcı, 1999, 286; Gelişli, 2002, 46-51; Özyalvaç, 2011, 363.

6 Özyalvaç, 2011, 363-364; Kanat, 2018, 491-492 ; Vurgun ve Engin, 2019, 251-252 ; İnci ve Özdemir, 2021, 260-264.

10.347'ye yükseldi. Sıbyan okullarının ıslahı, ibtidaîlerin yaygınlaştırılması çabaları II. Meşrutiyet döneminde de devam etmiştir.⁷

Sultan 2. Abbülhamid'in saltanatının başladığı 1876'dan sonra 1898 ve 1903 tarihli salnamelerin yazıldığı döneme kadarki süre içinde belirtilen salnamelere göre; Trabzon merkez kazada 4, Giresun kazasında 2, Gümüşhane livasına bağlı Kelkit kazasında 3, Canik livasına bağlı Çarşamba kazasında 1, Terme kazasında 1 ve Lazistan livasına bağlı Hopa kazasında 1 adet ibtidaî mektebi yapılmıştır.⁸ 1905-1906 öğretim yılında Trabzon genelinde 528, Canik müstakil sancağında 45 olmak üzere, toplam 573 ibtidaî mektebi bulunduğu belirtilmektedir.⁹ Samsun il sınırları dahilinde günümüzde ayakta olan iki ibtidaî mektebinden biri konumuz olan bu yapı iken diğeri Samsun İlkadım merkez ilçede bulunan 1901 yılında inşa edilen Fazıl Kadı İbtidaî Mektebi'dir.

Alaçam - Burhaniye İbtidaî Mektebi (Alaçam Mübadele Müzesi)

1. Yapının Tarihiçesi

Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı, Osmanlı Arşivi'nde bulunan biri Hicri 12 Şevval 1311 (Miladi 18 Nisan 1894) diğeri Hicri 3 Zilkade 1311 (Miladi 8 Mayıs 1894) tarihli (Fot. 2) iki belge özetine¹⁰ göre yapı, "ahalinin yardımıyla" "İbtidaî Mektebi" olarak yapılmış ve 1894 (Hicri 1311) yılında resmi bir törenle hizmete açılmıştır. Aynı arşivde bulunan Hicri 27 Muharrem 1371 / Miladi 7 Haziran 1899 tarihli başka bir belge özetinde¹¹ mektebe "Burhaniye" adı verilmesi ve "yeni usulle tedrisat yapılması için muallimler tayin edilmesi" konu edinilmiştir. Yukarıdaki belgelere göre yapının Sultan 2. Abdülhamid Han saltanatında 1894 yılında inşa edildiği, 1899 yılı dolayında yeni (Batılı) usulde eğitim kadrosunun oluştuğu söylenebilir.¹² Aynı arşivde bulunan 19 Şaban

7 Ayrıntı için bkz. Yolalıcı, 1999, 286.

8 Yolalıcı, 1994, 452. Alaçam İbtidaî Mektebi'nin belirtilen listede yer almadığı görülmektedir.

9 Yolalıcı, 1994, 452.

10 Fon: MF.İBT., Kutu - Gömlek - Sıra No: 36 - 12, Özet: Bafra Kazasına bağlı Alaçam Nahiyesi merkezinde ahalinin yardımlarıyla bir ibtidaî mektep inşa edilerek dualar edilerek resmi açılışının yapıldığının Trabzon Vilayeti'nden bildirildiği, Tarih: H-12-10-1311 ; Fon: MF.MKT., Kutu - Gömlek - Sıra No: 206 - 27, Özet: Bafra kazasına bağlı Alaçam nahiyesi merkezinde ahalinin yardımlarıyla inşa olunan ibtidaî mektebinin açılış töreninin yapıldığının ilanı, Tarih: H-3-11-1311. <https://katalog.devletarsivleri.gov.tr/Sayfalar/Arama/OzelArama.aspx> (Erişim 03.06.2022). Hicri tarihlerin Miladi karşılığını tespit için Türk Tarih Kurumunun İnternet sayfasından yararlanılmıştır. <https://www.ttk.gov.tr/tarih-cevirme-kilavuzu/> (Erişim 03.06.2022)

11 Fon: MF.MKT., Kutu - Gömlek - Sıra No: 451 - 53, Özet: Bafra kazası merkezinde yenilenerek tamir edilen üç sıbyan mektebine Osmaniye, Mecidiye ve Hamidiye; Alaçam nahiyesi merkezindeki mektebe de Burhaniye adı verilerek yeni usulle tedrisat yapılması için muallimler tayini, Tarih: H-27-01-1317. <https://katalog.devletarsivleri.gov.tr/Sayfalar/Arama/OzelArama.aspx> (Erişim 03.06.2022).

12 "Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk kademe eğitim kurumları olan sıbyan mektepleri eski usulde (Usul-ü Atika) ve ibtidaî mektepleri yeni usulde (Usul-ü Cedit) eğitim vermektedirler" (Toptaş, 2020, 29). Tanzimat'tan sonra üç yıllık mekteb-i ibtidaî olarak faaliyet gösteren sıbyan

1332 (13 Temmuz 1914 M.) tarihli bir başka belge özetine göre yapı muhtemelen inas / kız mektebine dönüşmüş olmalıdır.¹³ Yapının mimari özellikleri belirtilen inşa tarihi ile uyumludur. Yapının mimarı konusunda herhangi bir belge veya bilgiye rastlanılmamıştır.

İbtidâî mektebi olarak bir süre kullanıldıktan sonra yapı farklı işlevler yüklenmiştir. 1938 tarihli bir arşiv belgesinden¹⁴ Alaçam’da mevcut hükümet konağının yandığı görülmektedir. Mektep girişi üzerinde Latin harflerle “Hükümet Konağı” yazılı bir tabelanın görüldüğü eski bir fotoğrafa göre¹⁵, mektep bilahare hükümet konağı olarak kullanılmıştır. İlerleyen yıllarda Askerlik Şubesi, Alaçam Belediyesi hizmet binası, Pratik Kız Sanat Okulu olarak kullanılan yapı, 1980’li yıllardan sonra atıl hale gelmiştir.¹⁶ Bazı eski fotoğraflara bakılarak, belirtilen işlev değişimleri nedeniyle yapılan bazı müdahalelerin, yapının özgün görünümünün kısmen değişmesine neden olduğu; özellikle iç birimlerde bazı değişiklikler yapıldığı anlaşılmaktadır. Özgün halde yapının ibtidâî mektebi olarak yapıldığı gerçeğinden hareket eden restorasyon, yapının özgün mimari özelliklerine kavuşması yönünde başarılı olmuştur.

Özgün haliyle “Burhaniye İbtidâî Mektebi”¹⁷ olan adı, günümüzde unutulmuş yapı, Samsun Kültür Varlıklarını Koruma Kurulu Bölge Müdürlüğü tarafından 25.07.2003 gün ve 740 sayılı kararı ile tescil edilerek koruma altına alınmıştır.¹⁸ 2010-2012 yıllarını kapsayan ve Samsun İl Özel İdaresi tarafından yaptırılan kapsamlı bir restorasyonun ardından, 16 Nisan 2012 tarihinden¹⁹ itibaren yapı, “Alaçam Mübadele Müzesi” olarak ziyarete açılmış olup halen müze olarak hizmet vermektedir. Günümüzdeki müze haliyle; yapının giriş katında idari bölümler ile dokümantasyon birimi²⁰ bulunurken, ikinci katta müze koleksiyonunu oluşturan eserler tefriş edilmektedir.

mekteplerinin programları “elifbâ, Kur’ân-ı Kerîm, tecvid, ilmihal, ahlâk, sarf-ı Osmânî, imlâ, kıraat, mülâhhas târîh-i Osmânî, muhtasar coğrafya-yı Osmânî, hesap ve hüsn-i hattan oluşmaktaydı” (Baltacı, 2004, 7).

13 Fon: MF.İBT., Kutu - Gömlek - Sıra No: 508 - 22, Özet: ... Bafra İnas Rüşdîsi Muallime-i Saliseliği’nden Alaçam İnas İbtidâîsi Muallime-i Ulalığı’na tayin olunan Fatma Afet Hanım’ın tercüme-i hal varakalarıyla vukuat cetvellerinin gönderildiği, Tarih: H-19-08-1332.) <https://katalog.devletarsivleri.gov.tr/Sayfalar/Arama/OzelArama.aspx> (Erişim 03.06.2022).

14 Fon: 30-10-0-0, Kutu - Gömlek - Sıra No: 120 - 856 - 30, Özet: Bafra Alaçam nahiyesi Hükümet Konağı yangını, Tarih: H-10-02-1938. <https://katalog.devletarsivleri.gov.tr/Sayfalar/Arama/OzelArama.aspx> (Erişim 09.06.2022). Belge içeriğine göre bir dükkânda çıkan yangında yapı tamamen yanmıştır.

15 Süleyman Felamur Arşivi, <https://www.facebook.com/memleketmektubu/> (Erişim 15.06.2022).

16 Yalçın, 2007.

17 Yukarıda değinilen arşiv belgesinde geçen bu ismin halk tarafında uzun zaman önce unutulmuş veya hiç kullanılmamış olması da muhtemeldir.

18 Samsun Kültür Varlıklarını Koruma Kurulu Bölge Müdürlüğü Arşivi, 1862 numaralı dosya.

19 <https://samsun.ktb.gov.tr/TR-217088/alacam-mubadele-muzesi.html> (15.06.2022)

20 Dokümantasyon biriminde mübadele ve ilçe tarihine ait yayınlar ile mübadele yıllarına ait fotoğraf albümleri bulunmaktadır.

2. Konum ve Avlu

Alaçam ilçe merkezinde Çeşme Mahallesi'nde, Eski Şube Sokak üzerinde 166 ada 2 parselde bulunan yapı, güneyden kuzeye doğru hafifçe alçalan meyilli bir alanda bulunmaktadır (Fot. 1,3-5). Özgün halde arka cephesinde teneffüs bahçesi/avlu olarak kabul edilebilecek küçük bir alana sahip olarak inşa edilen yapının etrafının bahçeli nizamlı evler ve sokaklarla çevrilidir. Kuzeye bakan ön cephesi Eski Şube Sokak'a, batı cephesi dar bir ara sokağa açılan yapı, güney ve doğu yönlerde bitişik parsellerde bulunan bahçeli nizamlı eski konutların bahçeleriyle çevrilidir (Fot. 1). Bugünkü haliyle güney kesimde yapının oturduğu parsel, yapının güney duvarına 4 m mesafede bulunan yeni briket bir duvarla son bulmaktadır (Fot. 4). Doğuda, yapının cephesinin bitiminden itibaren 1-2 m kadar dar bir aralık, yapı parseli dalilindedir. Bu yönde bunun devamında 20 m kadar genişlikte yamukça dörtgen şeklinde bir bahçe bulunur (Fot. 1). Bu bahçenin, mektebin bu yönünde bulunan ve sonradan yıkılarak yenilenen eski bir eve ait olduğu anlaşılmaktadır.²¹ Yapının yukarıda değindiğimiz arka cephesindeki küçük teneffüşhane ile irtibatlı olan ve doğu cephesi boyunca uzanan geçit şeklindeki kesimine, kuzey yöndeki sokağa açılan küçük bir avlu kapısından ulaşılmaktaydı. Mektebin kuzeydoğu köşesinde bulunan bu kapının yeri halen belli olmakla birlikte restorasyonda bu kesim üstüste sıralanmış dikey çiçeklik şeklinde düzenlenmiştir (Fot. 4).

3. Yapım Sistemi ve Malzeme Özellikleri

Mektebin duvarları içte ve dışta sıvayla kaplı harman tuğla ile örülmüştür. Zemin ve birinci kattan oluşan yığma kâgir yapı, Marsilya kiremitlerle kaplanan kırma çatıyla örtülmüştür. Yapının ön cephesinde, gösterişli muntazam kesme taş (kireç taşı) işçilik görülür (Fot. 3-5).

Samsun İl Özel İdaresi, Koruma Uygulama ve Denetim Bürosu (KUDEB) birimince gerçekleştirilen ve 2010-2012 tarihlerini kapsayan restorasyonda; zemin kat giriş cephesinde bozulmuş olan dükkân cephelerinin özgün hale getirilmesi, zemin katta yan (batı) girişte bozulmuş kapı ve pencerelerin özgün hale getirilmesi, birinci katta sonradan eklenmiş olan oda bölmelerinin kaldırılması, tüm katlarda kapı ve pencerelerin özgün hale getirilmesi, tüm katlarda tavan kaplamalarının özgün halde yeniden kaplanması, sonradan eklenti olan birinci kattaki tuvaletin yıkılması, zemin katta ısıtma merkezi oluşturulması, tüm yapıya radyatörlerle ısı sistemi kurulması, zemin katta güncel donanımına haiz tuvalet yapımı, binaya güncel elektrik tesisatı çekilmesi işleri gerçekleştirilmiştir. Böylelikle tarihi yapının mevcut olan özgün taşıyıcı sistemi ve mimari elemanları korunmuş, mekân düzeni özgün görünümüne kavuşmuş, bozulan mimari elemanlar özgün hallerine uygun olarak yenilenmiş, güncel ihtiyaçlara göre uygun görülen bazı kesimler eklenerek yapı ihya edilmiştir (Çizim 1-12).

21 Mektebin doğu bitişiğinde bulunan konutun bahçesine, kuzeydeki Eski Şube Sokak'tan ulaşım sağlayan eski bir bahçe kapısıyla ulaşılmaktadır. Bu kapı; kanatları olmaksızın ferforje kapı alınlığı, kesme taş çevreliği ve harman tuğla işçilikli ve sıvalı babalarıyla kısmen ayaktadır.

4. Plan Özellikleri

Burhaniye İbtidai Mektebi, 10.40 x 13.80 m ölçülerinde hafif yamukça dikdörtgen bir alana oturur. Kuzey cephe uzunluğu 10.40 iken güney cephe uzunluğu 9.95 m'dir. Yapının batı duvarı, bitişiğindeki yola uydurulmuş; bu duvarın kuzey ve güney köşeleri içten 90 dereceyi biraz aşarak hafifçe yamuk yapılmıştır (Çizim 1-4). Yapıya, kuzey (ön) ve batı cephe ortalarında bulunan iki kapıyla girilmektedir. Her iki kapı da önlerindeki birer küçük hole açılmaktadır.

Zemin katta günümüzde; özgün halde dükkân olan birimler idari büro ve ziyaretçi salonu olarak hizmet vermektedir. Ön cepheye açılan bu iki dükkân ile bunların arasında kalan giriş holü ve gerisindeki merdiven alanı asli yapısını koruduğundan restorasyonda bu kesimlerde herhangi bir mekân değişikliği yapılmamıştır. Ahşap merdiven zemin kat ile birinci kat arasında irtibat sağlamaktadır. İki dükkân, hol ve merdivenden oluşan bu kesimin güneyine düşen -geri kalan- alanın batısında; batı cepheden ulaşım sağlayan kapının önünde küçük bir hol, bunun bitişiğinde restorasyonda yapılan bir tuvalet ve holden ulaşılan günümüzde ısıtma merkezi olarak kullanılan küçük bir oda bulunur. Bu kesimin doğusunda ise sözü edilen holden ulaşılan ve içten ince bir bölme duvarıyla bölünen bir depo bulunmaktadır. Belirtilen birimlerin özgün halde böyle olduğu, restorasyondan önce batı girişinin kapatılmış halde olduğu, restorasyonda bu kesimin özgün hale kavuşturulduğu; kapının açıldığı, kapı önünde küçük bir hol ve tuvalet yapıldığı görülmektedir. Katın diğer birimleri özgün yapısını koruduğundan restorasyonda bu kesimlerin planında bir değişiklik yapılmamıştır. Bu durumda özgün haldeki tuvaletin zamanla ortadan kalktığı anlaşılmaktadır. Yapının birinci katında bulunan ve restorasyonda kaldırılan muhdes tuvaletin zemin kattaki özgün tuvaletin kaldırılması üzerine sonradan yapıldığı anlaşılmaktadır. Yukarıdaki izahatın özeti olarak; ilk inşada yapının zemin katında; önde iki dükkân, bunların arasında bir giriş holü ve merdiven alanı, bunların güneyinde ise bir hol, küçük bir idari oda (müdür / öğretmen odası olmalı), bir tuvalet ve bir depo bulunmaktaydı (Çizim 2).

Restorasyonda özgün haline kavuşturulan günümüz itibariyle birinci katta; orta kesimde; tavana destek veren dört ahşap direk ve direkler arasına çekilen ahşap bir korkulukla çevrili ahşap merdiven yer almaktadır (Çizim. 4). Merdiven alanının kuzeyinde eyvansı bir hol ve bunun ucunda yer alan zemin kat planından çıkma yapan bir balkon bulunur (Çizim. 4,6-8). Bu katta iç mekân; belirtilen merdiveni ve eyvansı holü üç yönden saran ve beden duvarlarına kadar uzanan tek bir blok haldedir (Çizim 4). Restorasyon öncesinde bu katta ortadaki merdiven etrafında; kuzeyde balkon ve güneyde beden duvarına kadar uzanan bir orta sofa, bu sofanın batı yanında iki, doğu yanında üç olmak üzere toplam beş oda bulunmaktaydı. Yapının işlev değişikliği esnasında ihtiyaç duyduğu çok odalı bir iç mekân, bu muhdes ahşap bölme duvarlarıyla oluşturulmuştu. Ancak restorasyonda bu muhdes duvarlar kaldırılarak yapının özgün planına geri dönlüştür. Güney cepheye sonradan eklenen; zemin katta küçük bir depo, üst katta bitişik halde tuvalet ve lavabo birimlerinden oluşan kagir muhdes birimler restorasyonla ortadan kaldırılmıştır.

5. Cephe Özellikleri ve Elemanları

Mektebin cephe uzunlukları; önde (kuzeyde) 10.40 m, yanlarda 13.80 m, arkada 9.95 m olmak üzere değişiklik göstermektedir. Yapının cephelerindeki pencere düzeni, kuzey cephe hariç tutulursa asimetrik düzendedir (Çizim. 5-12). Pencere açılmayan zemin kat arka cephe sağırdır (Çizim. 12). Kuzey cephedeki balkon çıkmalı düzen ve taş süsleme unsurlarına karşılık diğer cepheler çıkmasız ve oldukça yalındır (Çizim. 5-6,10-12). Cephelerde bulunan pencerelerin bir kısmı dikdörtgen açıklıklı diğerleri basık kemerlidir. Pencerelerde düşey sürgülü giyotin ahşap kanatlar ve yatay demir çubuklu şebekeler bulunur. Bunlar, restorasyonda aslına uygun olarak yenilenen unsurlardır. Doğu cephenin birinci katının kuzey ucunda ve batı cephenin zemin katının güney kesiminde keşme taş işçilikli özgün birer baca konsolu bulunmaktadır (Fot. 3-4).

Simetrik düzenli ve iki katlı giriş (kuzey) cephesi, muntazam kesme taş işçilikli korniş ve kat silmeleri, duvar söveleri, ayak, duvar-ayak, kapı ve pencere çevrelileriyle dikkat çekici özellikler gösterir (Fot. 3,6-8, Çizim. 6,13). Bu cephede zemin katta; kapı ve cephenin iki kenarında dört duvar-ayak ile bunların arasında kalan iki ayak, cepheyi üç birime ayırmaktadır. Ortadaki kapı açıklığı hariç olmak üzere, ayaklar arasında kalan ahşap doğrama çekilen birimler, dükkân olarak inşa edilmiştir. Bunların sokağa bakan ön cephelerinde demir kepenkler bulunur (Fot. 3,6).

Ortadaki dikdörtgen açıklıklı kapı, dekoratif dökme demir çifte kanatlar ile dekoratif ferforje şebekeli kapı üstü penceresine sahiptir (Fot. 6-8). birinci katta cephenin orta kesiminde, zemin kat kapısının üzerinde taş konsollara oturan dökme demir korkuluklu bir balkon bulunur (Fot. 8). Kuzey cephede bulunan yukarıda değinilen ayak, duvar-ayak, kapı ve pencere çevrelileri ile duvar sövelerinde profiller ve dekoratif dörtgen panolar bulunur. Panolarda stilize çiçek, üçgen, kare, dış sırası gibi basit geometrik şekilli taş oymalara yer verilmiştir (Fot. 8-13).

Giriş cephesindeki dökme demir (ferforje) kapı kanatlarındaki panolarda ve kepenk alın kesimlerinde, ilçeye özgü olarak hilâl ve haç birlikteliği sembolize edilmiştir (Fot. 14). Mübadele öncesi dönemde ilçede birlikte yaşayan Rum ve Müslüman ahalinin dini kimliklerine gönderme yapan kompozisyonda simetrik düzende haç ve hilâller, bir arada işlenmiştir.²² Zarif stilize bitkisel kıvrımlar ve palmetlerin belirlediği oval dairevi kartuşlar içerisinde iki ana eksen üzerinde sıralanan hilal ve haç motifleri yer alır. Kapı kanadı panolarının iç köşelerinde ise Ampir ve Batı Yeni klasiği tarzda kenger yapraklarına yer verilmiştir. Balkon korkuluğu ve kapı penceresi şebekeleri, yine Geç Osmanlı döneminde görülen Batılı tarzda “C” ve “S” kıvrımlarla kompoze edilmiştir (Fot. 14).

22 Kompozisyonun sembolik içeriği, ilçe halkı arasında halen konuşulan bir konudur. Söz konusu bilgiye ilçe sakinlerinden Alaçam Tarihi Varlıkları Koruma Derneği Başkanı Sayın Özkan Pak dikkat çekmiştir. Sayın Pak, ilçe merkezindeki tarihi yapıları araştırmamız sırasında ev sahipliği ve kılavuzluk yaparak katkılar sunmuştur. Kendilerine bir kez daha teşekkür ederiz.

6. İç Mimari ve Tefrişat Elemanları

Restorasyondan önceki haliyle zemin kat döşemelerinin kuzeydeki kapı önündeki hol haricinde özgünlüğünü yitirdiği, holün ise özgün geometrik desenli mozaik karolarla döşeli olduğu görülmektedir (Fot. 15). Bu kesim restorasyonda korunmuştur. Özgün halde dükkân, hol, tuvalet, depo birimlerinin döşemelerinin ahşap olması muhtemeldir. Günümüzde zemin katta hol dışındaki kesimlerin döşemeleri yenilenmiştir.

Dükkânların tavanları çelik kirişli / putrelli volta tavadır. Zemin katın diğer kesimlerinde görülen ve özgün olduğunu düşündüğümüz pasalı ahşap tavanlar restorasyonda yenilenmiştir. Birinci katın özgün ahşap döşemesi ve pasalı ahşap tavanı da restorasyonda yenilenmiştir. Balkonun hole yakın kesiminin üzeri, içten bağdadi işçilikli sıvalı sivri beşik tonozla örtülüdür. Balkon zemini -zemin kat holündeki gibi- özgün geometrik desenli mozaik karolarla döşelidir.

İç mekânlarda özgün bir donatı / tefrişat elemanı bulunmamaktadır (Fot. 15-17). Klasik Osmanlı mekteplerinin günümüz okullarında görülen sıra, sandalye masa düzenine sahip olmadığı bilinmektedir.²³ Yeni (Batılı) usule göre inşa edilen Burhaniye İbtidaî Mektebinin, bu tip mekteplerde görülen yazı tahtası, sıra, sandalye, masa gibi tefrişat elemanlarına sahip olması beklenir. Ancak mektepten günümüze ulaşan bu tip bir iç mekân donatı elemanı bulunmadığı gibi buna işaret eden bir bilgiye de rastlanılmamıştır. Yapının zaman içerisinde geçirdiği işlevsel değişiklikler nedeniyle yaşadığı tadilat ve müdahaleler, belirtilen iç donatı elemanlarının yok olması sonucunu doğurmuş olmalıdır.

7. Süleme Özellikleri

Yapının giriş cephesinde muntazam taş işçilikli kesimlerde taş bezeme, dökme demir kapı kanatları, kepenk alınları ve balkon korkuluklarında madeni bezeme unsurları görülmektedir (Fot. 6-8,13-14). Bunlara yukarıda değinilmişti. Tüm bezeme unsurlarının ön cephede toplandığı yapının iç mekânlarında herhangi bir bezeme unsuruna yer verilmemiştir (Fot. 15-17).

Karşılaştırma ve Değerlendirme

Osmanlı sıbyan mektepleri eğitim planlaması, idari ve mimari özellikleri itibarıyla, tarihi süreçte; özgün Osmanlı kültürünün hakim olduğu Erken ve Klasik devirler ile Batılılaşma devirlerinde birbirlerinden farklı özelliklere sahip olmuştur. 1894 yılında inşa edilen Alaçam Burhaniye İbtidaî Mektebi bu bağlamda Batılılaşma devri karakteri taşıyan ibtidaî mektebi örnekleri arasında yer almaktadır.²⁴ Osmanlı

23 Yere oturularak eğitimin yapıldığı klasik anlayışla şekillenen sıbyan mekteplerinde minder, hasır, rahle gibi tefrişat elemanları bulunmaktaydı (İnci ve Özdemir, 2021, 262; Gelişli, 2002, 58-59; Ahunbay, 2004, 7).

24 Alaçam Burhaniye İbtidaî Mektebi, Batılılaşma devri mekteplerinden olduğu için erken ve klasik devir Osmanlı sıbyan mekteplerinden mimari bakımdan ayrılmaktadır. Bu nedenle karşılaştırma ve değerlendirme başlığında yapının inşa edildiği dönemi kapsayan Batılılaşma devri örnekleri esas alınmıştır. Erken ve klasik devir Osmanlı sıbyan mektepleri hakkında şu

Devletin, yüzyıllar boyunca oluşmuş bulunan geleneksel eğitim anlayışını, 19. yüzyılda Batı etkisinde birtakım köklü değişiklikler gerçekleştirerek yeniden düzenlediğine giriş başlığı altında değinilmiştir.

1870'li yıllardan itibaren inşa edilmeye başlanan İbtidai mekteplerinin inşasının ve kurum masraflarının yerel yönetimlere ve ahaliye bırakıldığı görülmektedir.²⁵ Alaçam İbtidai Mektebi'nin inşanın gerçekleşmesi ve kurum giderlerinin karşılanması da yerel idare ve ahali eliyle yürütülmüş olmalıdır.²⁶ Yukarıda değinilen iki arşiv belgesinde geçen ifadeler, mektebin ahalinin yardımıyla yapıldığını belgelemektedir. Burhaniye İbtidai Mektebi dükkân gelirlerinin tamamının veya bir kısmının mektebin giderlerine ayrılmış olabileceği akla gelmekteyse de bu konuda bir belge veya rivayete rastlanılmamıştır.

İnşa edildiği dönem itibariyle mektebin bulunduğu kesim, ilçenin ticari çekirdeğinin son bulup gösterişli ve büyük bahçeli evlerin başlayıp güney yönde devam ettiği bir noktadadır. Bu konumuyla mektebin öğrencilerin yaya olarak kolay ulaşabilecekleri şekilde mahalle ortasında konumlanmıştır. Klasik Osmanlı kültüründe sıbyan mekteplerinin külliye içlerinde inşa edilmesine karşılık 19. yüzyıldan sonra inşa edilen Batı tesirli mekteplerin mahalle içinde; konut mahalline daha yakın konumda buldukları bilinmektedir.²⁷ Yapı bu anlamda devrinin bu geleneğini sürdürmüştür.

Yapının inşa edildiği parselin konumu ve küçüklüğüne bakılarak bitişik parsellerdeki evlerden birinin bahçesinden bir kesiminin bağış veya satın alma yoluyla mektep inşasına ayrılmış olabileceği ihtimali akla gelmektedir.

Alt katının girişe bakan yarısının dükkân olarak değerlendirildiği mektep, mimari bakımdan bütünleşik/kompleks yapı karakteri taşımaktadır. Alt katın dükkân olarak inşa edilmesi, sıbyan mekteplerinde Batılılaşma devrinde zaman zaman karşılaşılan bir durumdur. 20. yüzyılın İstanbul suriçi sıbyan mektepleriyle ilgili 1912-1914 tarihli bir müfettiş raporunu esas alan Özyalvaç'ın çalışmasında; raporda hakkında bilgi verilen 80 kadar mektebin 40'dan fazlasının örneğimizde olduğu gibi fevkanı tarzda olduğu, yedisinin altında dükkân²⁸ bulunduğu, 11'inin teneffüs için bahçesinin bulunduğu görülmektedir.²⁹ Aynı rapora göre; mekteplerden 4'ünün bodrum katı olduğu, 3'ünde salon, 3'ünde tahtapûş / teras, 3'ünde meşruta, 2'sinde sebil, yalnız birinde kütüphane olduğu bildirilmektedir.³⁰ Özyalvaç, rapordaki tanımlamalara göre; dersliklerin üst katta

yayınlarına bakılabilir: Ahunbay, 1988, 279-309; Ahunbay, 2004, 7-9; Gürsoy, 2016, 1285-1291; Seçkin, 2016, 1293-1309.

25 Vurgun ve Engin, 2019, 260.

26 Aşağıda değinilen 1901 tarihli Samsun İbtidai (Fazıl Kadı) Mektebi'nin de benzer şekilde yerel isimler eliyle; Samsun'da kadılık ve Maarif Komisyonu Başkanlığı yapan Fazıl Bey'in öncülüğünde yapıldığı bildirilmektedir Teber, Kola ve Genç, vd., 1998: 113.

27 Seçkin, 2016, 1298.

28 Dükkân sayıları 1-3 arasında değişmektedir (Özyalvaç, 2011, 353,356,357,360,362).

29 Özyalvaç, 2011, 371.

30 Özyalvaç, 2011, 371.

bulunduğu, üst katta büyük bir derslane ve muallim odası yanında alt katta küçük bir derslane veya yemekhaneden oluşan mektep tipine çok sık rastlandığını belirtmektedir.³¹ Özyalvaç raporda bilgi verilen seksen kadar mektebin; 47'sinde bir derslik, 15'inde iki derslik olduğunu, üç ve daha fazla dersliğin çok nadir görüldüğünü, 47 adet tek derslikli mektebin yirmi kadarının kâgir ve yarı kâgir, altısının ise ahşap olduğunu kaydetmektedir.³² Sözü edilen raporda geçen ifadeler esas alınarak mekteplerde görülen mekânlara kümülatif olarak bakıldığında; teneffüs bahçesi / teneffüşhane, derslane, muallim odası (veya müdüriyet odası), muallim odasından ayrı bir başka oda, yemekhane / matbah / taamhane, aralık,³³ meşruta (vaya muallim meşrutahanesi), sofa, müstemilât , bekçi kulübesi, sebil ve dükkân bölümlerinin bulunduğu görülmektedir. İstanbul sıbyan mekteplerinin Anadolu'daki mekteplere göre sayıca çok fazla ve yoğun oldukları genel bir kabuldür. Alaçam İbtida mektebinde raporda geçen Osmanlı sıbyan mekteplerinde görülen bölümlerden derslane, küçük bir teneffüşhane (küçük bir arka bahçe şeklinde) ve dükkânlar görülebilmektedir. Raporda; sıbyan mekteplerinin bir parçasının oluşturan yapı veya yapı birimi olarak tuvalet (helâ) geçmemektedir. Mekteplerde olması gereken bu birim, belki müstakil bir bölüm olarak görülmek istenmediğinden raporda anılmamış olabilir. Alaçam İbtidâî Mektebi'nde özgün planda alt katta tuvalet bulunmaktadır.

Batı tesirli iki katlı mekteplerde idari birim, depo, tuvalet gibi kesimlerin alt katta bulunduğu bilinmektedir.³⁴ Bu tercih Alaçam İbtidâî Mektebi için de geçerli olmuştur. Balkon, balkon holu ve derslanenin yer aldığı üst katta çok sınıflı bir düzen³⁵ yerine tek mekânlı bir derslane tercih edilmiştir. Yukarıda değinilen rapora göre tek mekânlı derslaneye sahip mektepler epey yaygındır.

Mektebin cephe düzeninde devrin modasına uyularak gösterişli Batı Yeni klasiği bir cephe uygulanmıştır. Bu tip bir cephe anlayışına en yakın örnek Alaçam ilçe merkezinde bulunan bazı dükkânlar (Fot. 18-20) ile Samsun merkez ilçesi İlkadım'da yer alan, inşa kitabesine göre 1901 yılında inşa edilen İbtidâî (Fazıl Kadı) Mektebi'dir³⁶. Samsun İbtidâî Mektebi'nin kat silmeleri, çatı kornişleri, üçgen alınlık çevreliği, köşe ve pencere çevreliklerindeki pilasterler kesme taş olup bu kesimlerde stilize bitkisel dekorlar ve profillere yer verilmiştir (Fot. 21-22). Zemin üstü iki katlı kâgir bir yapı olan Samsun İbtidâî Mektebi'nin cephesindeki taş bezeme kompozisyonları, Burhaniye İbtidâî Mektebi ile benzer özellikler göstermektedir. Ortadaki koridorun iki yanında; zemin katta iki, birinci katta dört olmak üzere toplamda 6 derslanesi bulunan Samsun'daki mektep plan

31 Özyalvaç, 2011, 371.

32 Özyalvaç, 2011, 371.

33 Yemekhanesi olayan mekteplerde, öğrencilerin "aralıkta" yemek yediği bu durumun şikayet konusu olduğu görülmektedir. Özyalvaç, 2011, 371.

34 Belirtilen birimler, iki katlı klasik Osmanlı mekteplerinde de alt katlarda bulunmaktaydı.

35 1819-20 yılında Sultan 2. Mahmud tarafından Cevri Kalfa adına yaptırılan ve İstanbul'un en büyük sıbyan mektebi olan Cevri Kalfa Mektebi, çok sınıflı tipin bilenen ilk örneğidir. Eyice, 1993, 461-462.

36 Ayrıntılı bilgi için bkz. Bayraktar, 2016, 347-348,363-64,376.

bakımından Alaçam'dakinden daha teferruatlı ve gelişmiştir.³⁷ Alaçam İbtidaî Mektebi alt katındaki dükkân cepheleri itibariyle devrinin kamusal yapılarına benzemekle birlikte üst katındaki kırma çatılı tek mekânlı dershanesi, büyük ölçüde konutlara benzeyen bir yapıdır. Bu katın tüm cephe elmanları bu görüntüyü desteklemektedir.

Samsun'un Havza ilçe merkezinde bulunan ve 1910 yılında Sivas-Samsun demiryolu keşif heyetinde yer alan Mühendis Hüseyin Yakup, Süreyya Sami ve Nazif Bey'lerin hazırladığı projeye uygun olarak inşa edilen Taş Mektep, plan ve cephe düzeni bakımından yapımıza pek benzemeyen; dönemin demiryolu yapılarında görmeye alıştığımız tarzda yalın bir yapıdır.³⁸ Havza'ya bağlı Kamlık Köyü'nde bulunan ve 1922 yılı dolayında inşa edildiği bildirilen Kamlık İlkokulu ise cephe düzeni bağlamında Birinci Milli/Ulusal Mimarlık (Yeni Osmanlı) üslubu özellikleri taşıyan bir okuldur.³⁹ Havza'daki örnekler, ortadaki koridorun iki yanına sıralanan çok sınıflı mekân düzenleriyle de yapımızdan ayrılmaktadır.

Burhaniye İbtidaî Mektebi'nin giriş cephesindeki dökme demir (ferforje) kapı kanatlarındaki panolarda ve kepenk alın kesimlerinde ilçeye özgü olarak görülen hilâl ve haç birlikteliğinin sembolize edildiği panoların tam bir benzeri yukarıda sözü edilen bir dükkânda da görülmektedir (Fot. 23-25). Türk ve Rum ahalinin birlikte yaşadığı diğer bölgelerde yayınlara yansdığı kadarıyla benzer bir duruma rastlanmamıştır. Mektepte az miktarda görülen karosimanların benzerlerini Samsun ve Bafra'daki bazı konutlarda görmek mümkündür.⁴⁰

Sonuç

İlçe sınırları içinde Cumhuriyet devri öncesi Türk döneminden kalan tek eğitim yapısı olan mektep, ilçe merkezinde tarihi yerleşmenin merkezinde bulunmaktadır. Osmanlı Arşiv belgelerine göre ahalinin yardımlarıyla 1894 yılında yapıldığı anlaşılan kitabesiz yapı, zaman içerisinde çeşitli işlev değişiklikleriyle özgün görünümünü bir ölçüde yitirmiş idi. 2012 yılında tamamlanan ve özgün işlevi dikkate alınarak gerçekleştirilen kapsamlı ve başarılı bir restorasyonla yapı müzeye dönüştürülmüştür.

10.40 x 13.80 m ölçülerinde hafif yamukça dikdörtgen bir alana oturan, zemin ve birinci kattan oluşan harman tuğlalı yığma kâgir yapı kırma çatıyla örtülüdür. Mektebin zemin katında; iki dükkân, iki giriş holü, bir merdiven, küçük bir idari oda, bir tuvalet ve bir depo, birinci katta; küçük bir hol, merviden ve katın hemen bütününü kapsayan tek bir dersane bulunmaktadır. Gösterişli muntazam kesme taş ve ferforje bezeme unsurlarının bulunduğu dükkân cepheleriyle dikkat çeken yapının diğer kesimleri yalın tutulmuştur

Yapı, Batılılaşma devri ıslahat politikaları sonucu klasik Osmanlı mekteplerinden

37 Nispeten geniş bir avlu ile portik tarzda payeli giriş cephesiyle dikkat çeken bu mektebin zemin katında tuvaletler ile bir yüzü portik içinde diğeri dış cepheye bakan iki cepheli zengin taş bezemeli bir çeşmesi bulunmaktadır.

38 Atıcı ve Çelemoğlu, 2021, 195-206.

39 Atıcı ve Çelemoğlu, 2021, 206-217.

40 Çelemoğlu, 2021, 384-386; Bayraktar, 2023, 214, 217, 219.

ayrılarak bu yeni anlayışıyla şekillenen bir eğitim yapısıdır. Cephe ve mimari elemanlarını şekillendiren ve 19. yüzyılda görülen Batı Yeni Klasîği, yapının mimari fotoğrafını belirlemiştir. Mektep, devrin mimari üslubunu yansıtan başkent üslubunun tesiyile inşa edilen orta halli bir taşra yapısıdır. Klasik mekteplerde görülen külliye içinde konumlanan anlayış yerine konut mahalline yakın mahalle ortasında inşa edilmesi, tek bir bani yerine ahalinin yardımlarıyla yapılması, alt katında dükkânlara yer verilmesi, Batı Yeni klasîği bir cephe ve bezeme unsurlarının baskın olması, yapının inşa edildiği dönem mekteplerinde sıklıkla karşılaşılan özelliklerdir. Yapının benzer bezeme ve cephe unsurlarının görüldüğü yakın bir benzeri, 1901 tarihinde inşa edilen Samsun İbtidâî Mektebi'dir.

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

- Ahunbay, Z. (1988), Mimar Sinan'ın Eğitim Yapıları Medreseler Darülkurrallar Mektepler, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 1, İstanbul: Vakıflar Genel Müdürlüğü, 1988, 239-309.
- Ahunbay, Z. (2004), Mimari (Mektep), *İslam Ansiklopedisi*, (C. 29, 7-9) İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Atıcı A. & Çelemoğlu Ş. (2021), Samsun/Havza'da I. Ulusal Mimarlık Dönemi Eğitim Yapıları: Taş Mektep ve Kamlık İlkokulu. *The Journal Of Academic Social Science (ASOS JOURNAL)*, (9/114), 192-219. DOI: <http://dx.doi.org/10.29228/ASOS.49241>
- Baltacı, C. (2004), Osmanlılarda Mektep (Mektep), *İslam Ansiklopedisi*, (C. 29, 6-7) İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Bayraktar, M. S. (2016), *Samsun'da Türk Devri Mimarisi*, Samsun: Canik Belediyesi.
- Bayraktar, M. S. (2023), Bafra'da 19. Yüzyıl Sonlarından Kalma Gösterişli Bir Konut. *Karadeniz Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 9/18, 205-230.
- Bozkurt, N. (2004), Mektep, *İslam Ansiklopedisi*, (C. 29, 5-6) İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Çelemoğlu, Ş. (2021), *Samsun Evleri*, Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Denizli.
- Eyice, S. (1993), Cevri Kalfa Mektebi, *İslam Ansiklopedisi*, (C. 7 461-462) İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Gelişli, Y. (2002), Osmanlı İlköğretim Kurumlarından Sıbyan Mektepleri (Kuruluşu, Gelişimi ve Dönüşümü), *Türkler*, 15, Ankara: Yeni Türkiye, 35-43.
- Gürsoy, E. (2016), Osmanlı Mimarisinde Sıbyan Mektepleri, *Geçmişten Günümüze Şehir ve Çocuk*, II, Osman Köse (Ed.), Canik Belediyesi, Samsun, 1285-1291.
- Hızlı, M. (2008), Osmanlılarda İlköğretimin Tarihi . *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 12, 85-106 . Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/talid/issue/43479/530651>
- İnci, İ. & Özdemir, B. (2021), XIX. Yüzyıl Sonlarında Osmanlı İmparatorluğunda İlköğretimle İlgili Gelişmelerin Manisa'ya Yansımaları, *Mecmua*, 11, 258-273. DOI: 10.32579/mecmua.882225
- Kanat, S. (2018), 19. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nun Eğitim Politikaları ve Toplumsal Zihniyet, *Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8 (15), 481-494 . DOI: 10.29029/busbed.342853
- Özyalvaç, A. (2011), Bir Müfettiş Raporunda Erken 20. Yüzyıl İstanbul Suriçi Sıbyan Mektepleri, *Türkiyat Mecmuası*, 21 (1), 345-373. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuturkiyat/issue/18515/195241>
- Seçkin, S. (2016), Osmanlı Dönemi Sıbyan Mekteplerinin Mimari Özellikleri ve Şehir Hayatındaki Yeri, *Geçmişten Günümüze Şehir ve Çocuk*, II, Osman Köse (Ed.), Samsun: Canik Belediyesi, 1293-1309.

- Teber, O., Kola Z., Genç M., Doguz R., (1998), *Samsun İlinde Cumhuriyet Öncesi ve Sonrası Eğitim*, Samsun: Samsun Valiliği.
- Toptaş, R. (2020), II. Abdülhamid Dönemi (1876-1909) İdadi Yapıları (Türkiye Örnekleriyle), Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Vurgun, A. & Engin, V. (2019), II. Abdülhamid Döneminde Bursa'da İlkokullara Bakış, *Eğitim Kuram ve Uygulama Araştırmaları Dergisi*, 5 (2), 250-265. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ekuaad/issue/47044/592383>
- Yalçın, A. K., (2007), *Samsun İl Özel İdaresi Alaçam İlçesi Çeşme Mahallesi 100k.14-D-LI.Lil Pafta, 166 Ada, 2 Parsel Restorasyon Projesi*, Samsun Rölöve ve Anıtlar Müdürlüğü.
- Yılmaz, F. (2021), *Samsun Alaçam Çeşme Mahallesi Geleneksel Konut Mimarisi*, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Samsun.
- Yolalıcı, M. E. (1994), Maarif Salnamelerine Göre; Trabzon Vilayetiinde Eğitim ve Öğretim Kurumları, *Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi*, 5, 435-473.
- Yolalıcı, M. E. (1999), XIX. Yüzyıl ve Sonrası Osmanlı Devleti'nde Eğitim ve Öğretim Kurumları, *Osmanlı*, 5, Ankara: Yeni Türkiye, 281-296.

HARİTA, UYDU, ARŞİV VE İNTERNET KAYNAKLARI

http://cografyaharita.com/haritalarim/41_samsun_ili_haritasi.png (13.11.2022)

<https://katalog.devletarsivleri.gov.tr/Sayfalar/eSatis/BelgeGoster.aspx?ItemId=31422562&Hash=6582E5BFD8022A D809BD5A6F66B523A212C4038A82AE7122CEDAC87 EB2DCD0A9&Mi=1&A=2>

(04.11.2022)

<https://samsun.ktb.gov.tr/TR-217088/alacam-mubadele-muzesi.html> (15.06.2022)

<https://www.facebook.com/memleketmektubu/> (15.06.2022).

<https://www.ttk.gov.tr/tarih-cevirme-kilavuzu/> (03.06.2022)

<https://yandex.com.tr/harita/107890/>

alacam/?l=sat%2Cskl&ll=35.595505%2C41.605788&z=19 (04.11.2022)

Samsun Kültür Varlıklarını Koruma Kurulu Bölge Müdürlüğü Arşivi 1862 Numaralı Dosya

Samsun Rölöve ve Anıtlar Müdürlüğü Arşivi

Samsun İl Özel İdaresi Alaçam İlçesi Çeşme Mahallesi 100k.14-D-LI.Lil Pafta, 166 Ada, 2 Parsel Restorasyon Projesi.

T. C. Cumhurbaşkanlığı, Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi Belge Özetleri
(<https://katalog.devletarsivleri.gov.tr/Sayfalar/Arama/OzelArama.aspx>)

Fon: MF.İBT., Kutu - Gömlek - Sıra No: 36 - 12

Fon: MF.İBT., Kutu - Gömlek - Sıra No: 508 - 22

Fon: MF.MKT., Kutu - Gömlek – Sıra No: 206 - 27

Fon: MF.MKT., Kutu - Gömlek – Sıra No: 451 - 53

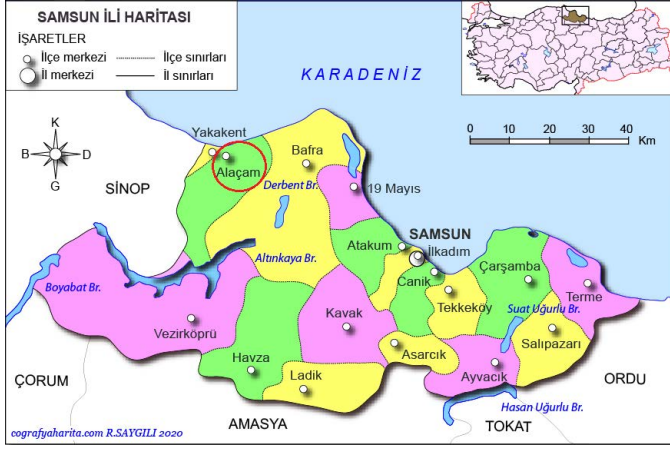
T. C. Cumhurbaşkanlığı, Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi Belge Özetleri

(<https://katalog.devletarsivleri.gov.tr/Sayfalar/Arama/OzelArama.aspx>)

Fon: 30-10-0-0, Kutu - Gömlek – Sıra No: 120 - 856 – 30

►◀ Yazar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◀
Kaynağı belirtilenler haricindeki görsel, çizim ve grafik türü materyaller yazara aittir.

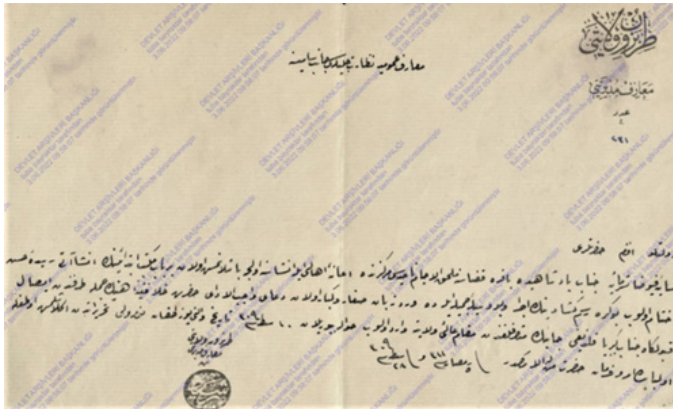
HARİTA, ÇİZİM VE FOTOĞRAFLAR



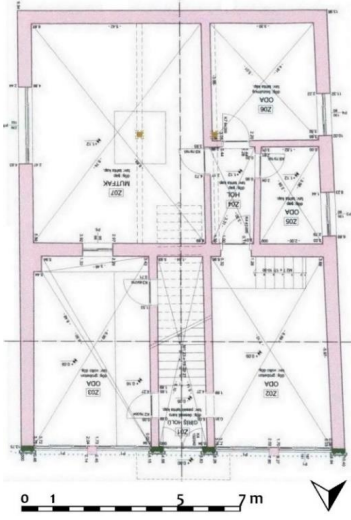
Harita 1: Samsun ili siyasi haritasında Alaçam'ın konumu [http://cografyaharita.com/haritalarim/41_samsun_ili_haritasi.png (13.11.2022)]



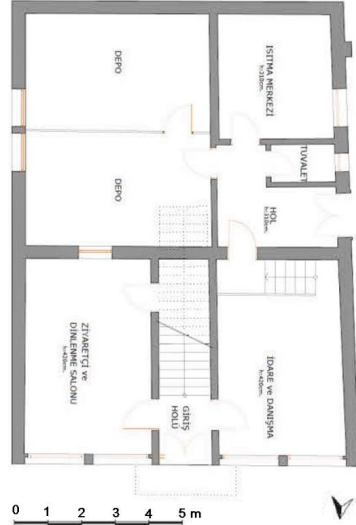
Fot. 1: Alaçam Burhaniye İbtidai (Sıbyan) Mektebi (Alaçam Mübadele Müzesi) yakın çevre uydu görünümü [https://yandex.com.tr (04.11.2022)]



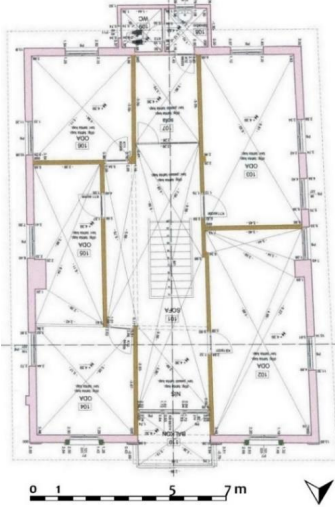
Fot. 2: Devlet Arşivleri Başkanlığı, Osmanlı Arşivi'nde bulunan, 3 Zilkade 1311 (Miladi 8 Mayıs 1894) tarihli Burhaniye İbtidai (Sıbyan) Mektebi'nin açılış törenini yapıldığını bildiren belgenin kısmi ekran görüntüsü [https://katalog.devletarsivleri.gov.tr (04.11.2022)]



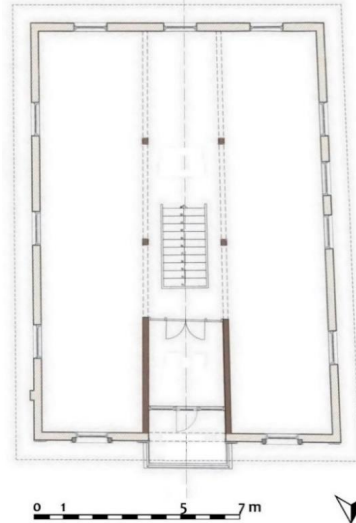
Çizim 1: Burhaniye İbtidai (Sıbyan) Mektebi zemin kat rölöve planı *



Çizim 2: Burhaniye İbtidai (Sıbyan) Mektebi zemin kat restitüsyon planı (Yılmaz 2021: 504).

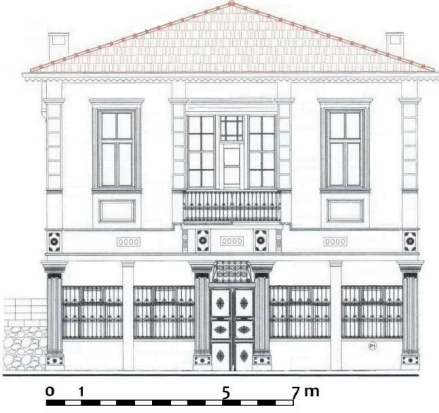


Çizim 3: Burhaniye İbtidai (Sıbyan) Mektebi birinci kat rölöve planı

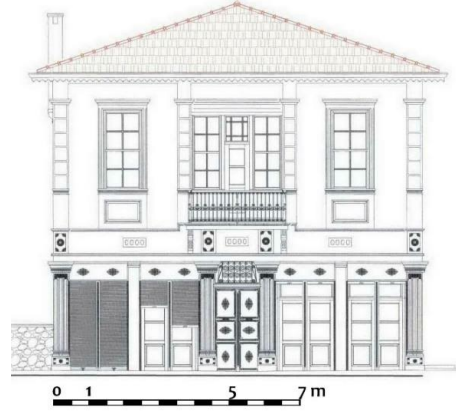


Çizim 4: Burhaniye İbtidai (Sıbyan) Mektebi birinci kat restitüsyon planı

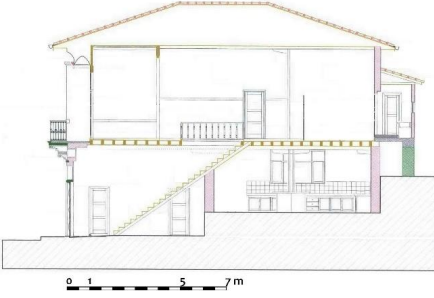
* 1 ve 3-12 numaralı mimari çizimler, Mimar Ali Kamil Yalçın tarafından hazırlanan ve Samsun Rölöve ve Anıtlar Müdürlüğü Arşivi'ndeki Samsun İl Özel İdaresi Alaçam İlçesi Çeşme Mahallesi 100k.14-D-LI.Lil Pafta, 166 Ada, 2 Parsel Restorasyon Projesi içinde bulunan 11246 numaralı rapor dosyasından alınmıştır.



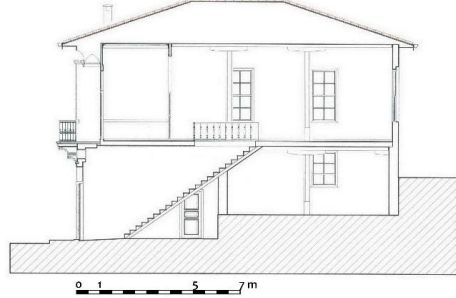
Çizim 5: Burhaniye İbtidai (Sıbyan) Mektebi ön (kuzey) cephe röleve görünüşü



Çizim 6: Burhaniye İbtidai (Sıbyan) Mektebi ön (kuzey) cephe restitüsyon görünüşü



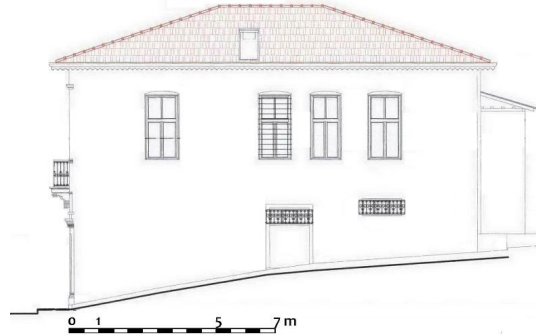
Çizim 7: Burhaniye İbtidai (Sıbyan) Mektebi kuzey-güney röleve kesiti



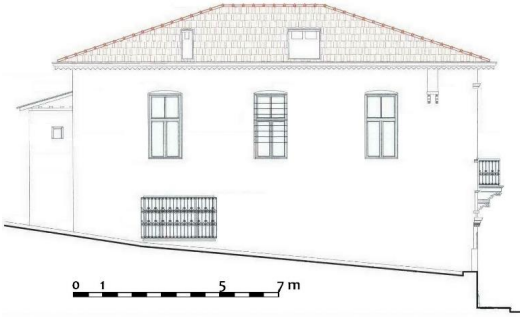
Çizim 8: Burhaniye İbtidai (Sıbyan) Mektebi kuzey-güney restitüsyon kesiti



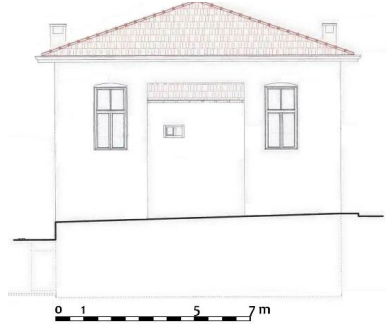
Çizim 9: Burhaniye İbtidai (Sıbyan) Mektebi doğu-batı röleve kesiti



Çizim 10: Burhaniye İbtidai (Sıbyan) Mektebi batı cephe röleve görünüşü



Çizim 11: Burhaniye İbtidai (Sıbyan) Mektebi doğu cephe rölöve görünüşü



Çizim 12: Burhaniye İbtidai (Sıbyan) Mektebi güney (arka) cephe rölöve görünüşü



Fot. 3: Burhaniye İbtidai (Sıbyan) Mektebi ön (kuzey) cephe



Fot. 4: Burhaniye İbtidai (Sıbyan) Mektebi kuzey ve batı cepheleri



Fot. 5: Burhaniye İbtidai (Sıbyan) Mektebi güney cephe



Fot. 6: Burhaniye İbtidai (Sıbyan) Mektebi ön cephe ayrıntısı

Fot. 7: Burhaniye İbtidai (Sıbyan) Mektebi ön cephe kapısı

Çizim 13: Burhaniye İbtidai (Sıbyan) Mektebi ön cephe kapı görünüşü (Yılmaz 2021: 514)



Fot. 8: Burhaniye İbtidai (Sıbyan) Mektebi ön cephe balkon ve çevresi



Fot. 9-12: Burhaniye İbtidai (Sıbyan) Mektebi ön cephe taş bezeme ayrıntıları



Fot. 13: Burhaniye İbtidai (Sıbyan) Mektebi kapı üstü penceresi



Fot. 14: Burhaniye İbtidai (Sıbyan) Mektebi ön cephe ferforje kapı ayrıntısı (hilâl – haç sembolleri)



Fot. 15: Burhaniye İbtidai (Sıbyan) Mektebi zemin kat giriş holü ve merdiven



Fot. 16: Burhaniye İbtidai (Sıbyan) Mektebi birinci kat iç görünüm



Fot. 17: Burhaniye İbtidai (Sıbyan) Mektebi birinci kat iç görünüm



Fot. 18: Alaçam ilç merkezinde 1925 tarihli kitabesi bulunan ikiz dükkânlar



Fot. 19: Alaçam ilçe merkezinde bulunan 1925 tarihli ikiz dükkanın cephe ayrıntısı



Fot. 20: Alaçam ilçe merkezinde Çeşme Sokak'ta üst katı konut olarak tasarlanan geleneksel bir dükkan



Fot. 21: 1901 tarihli kitabesi bulunan Samsun İbtidai Mektebi ön cephesi



Fot. 22: Samsun İbtidai Mektebi ön cephe ayrıntısı



Fot. 23: Alaçam Çeşme Sokak'ta üst katı konut olarak tasarlanan geleneksel dükkanın ön cephe giriş ayrıntısı

Fot. 24: Aynı dükkanın perforje kapı kanadı ayrıntıları



Fot. 25: Aynı dükkanın perforje kapı kanadı ayrıntısı (Alaçam İbtidai Mektebi'nde görülen hilâl-haç birlikteliği sembolü kompozisyonun benzeri)

Hakem Değerlendirmesi: Çift “kör” hakem incelemesi.
ıkar atışması: Yazar çıkar atışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek aldığını beyan etmemiştir.

Peer-review: Double-blind peer-reviewed.
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 32, Sayı: 1, Nisan 2023 | *Volume: 32, Issue: 1, April 2023*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYN  Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY  Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. Semra DAŐLI, Doç. Dr. Lale DOğER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKIOğLU  İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ  Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR  Sekreteryaya - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretarait - Graphic Desing/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

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

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

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

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



BURDUR ŞEHİR MERKEZİNDEKİ CAMİ MİHRAPLARI



MOSQUE MIHRAPS IN THE CENTER OF BURDUR

Düriye BEYAZ*

Mustafa BEYAZIT**

ÖZ

Akdeniz Bölgesi, Göller Yöresi'nde yer alan Burdur'da ilk Türk İslam yerleşimi XI. yüzyılda başlamış olup bölgede Anadolu Selçuklu Devleti, Hamidoğulları, Osmanlı Devleti hakimiyetini sürdürmüştür. Burdur, Osmanlı Dönemi'nde 1923'e kadar Konya vilayetine bağlı nahiye iken 1923'te Cumhuriyet'in ilanıyla il olmuştur.

Türk İslam döneminde Burdur'da pek çok eser inşa edilmiş ancak 1914 yılında meydana gelen deprem nedeniyle yapılar zarar görmüştür. Deprem sonrası I. Dünya Savaşı'nın devam etmesine rağmen şehir merkezinde hasarlı yapıların ileri gelenler ve halk tarafından yeniden onarılması hem savaşın hem de depremin yaralarını sarmak anlamında önemli bir yere sahiptir. Bu süreçte Burdur il merkezinde onarımı yapılan camilerin mihrapları ise çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. İslâm sanatı içerisindeki gelişimi uzun bir döneme yayılan mihrap, her dönemin sanat ve üslup anlayışını yansıtacak şekilde zaman içerisinde değişip gelişerek, dini mimarinin en önemli elemanı haline gelmiştir.

Mihraplar inşa edildikleri dönemin form, üslup ve süsleme anlayışını yansıtacak biçimde kronolojik olarak ele alınmıştır. Mihrapların özellikleri, malzemesi ve süslemeleri tek tek değerlendirilmiş, benzer mihraplarla karşılaştırılarak şehir, bölge ve Türk mimarisine katkıları üzerinde durulmaya çalışılmıştır. Burdur il merkezinde ele alınan on üç mihrap ise bu değişim ve gelişimin gösterildiği örneklerdendir.

Anahtar Kelimeler: *Burdur, Dini Mimari, Cami, Mihrap, Süsleme.*

ABSTRACT

Located in the Lake District of the Mediterranean Region, Burdur encompasses a rich historical background in which the settlement itself can be dated back to the Neolithic Age. The first Turkish-Islamic settlement in Burdur started with the Anatolian Seljuk State in the 11th century. With the disintegration of the Seljuk State in Anatolia, the Hamid Beylik (Principality) was active in the area until the second half of the 14th century. The region's sovereignty under the Ottoman State commenced during the reign of Murad I.

* Uzman Sanat Tarihiçisi, Pamukkale Üniv., İnsan ve Toplum Bilimleri Fak., Sanat Tarihi Böl., Denizli. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9997-5542> ♦ E-mail: duriyebeyaz35@gmail.com

** Prof. Dr., Pamukkale Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fak., Sanat Tarihi Bölümü, Denizli. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0684-2383> ♦ E-mail: hacivaz@gmail.com

While Burdur was attached to the Hamid Sanjak according to the 15th and 16th century Cadastral (Tahrir) Record Books during the Ottoman Period, a sanjak had been established centered in Burdur in the 19th century which, until 1923, was bound to the province of Konya. With the proclamation of the Republic, Burdur became a province.

Many structures were constructed in the city center of Burdur during the Turkish-Islamic period, however, most of these buildings had been even out demolished due to the earthquake that occurred in 1914. Amongst these structures, the only building that survived to the present without suffering any damage during the earthquake is the Saden Mosque which was constructed in the years 1861 and 1862. After the earthquake, the efforts of the people and notables of the city to reconstruct the damaged buildings in the city center until the first half of the 20th century despite the on-going World War I have an important place in terms of healing wounds created both by the war and the earthquake. The mihrabs (niches) of Gazi (Ghazi) Mosque, Şeyh (Sheikh) Sinan Mosque, Hacı (Haji) Mahmut Mosque, Hacı (Haji) Abdullah Mosque, Great (Ulu) Mosque, Hecin Dede Mosque, Necatibey Mosque, Eski-Yeni (Old New) Mosque, Mustafa Hoca (Hodja) Mosque, Recep Mosque and Taşdemir Mosque that underwent repairs in Burdur city center (excluding Saden Mosque) during this period constitute the subject of the article. As a result of the literature review of these mihrabs, no periodic publication was found within the field of Art History. During the field studies, the measurements of the thirteen mihrabs were acquired as well as photographed, sketched and described.

Mihrabs, whose development in Islamic art spans over a long period of time, have developed and changed over time reflecting the understanding of art and style of every period and thus have become one of the most important elements of religious architecture exposing the economy, fashion, preference and the desire of the patron of the era.

The thirteen mosque mihrabs located in the city center of Burdur have been studied chronologically in a way that would reflect the understanding of form, style and decoration of the period in which they were built. The iconographies of the floral motifs, S-C curve branches, large acanthus leaves, curtain and oil lamp motifs that appear in the mihrabs are also attempted to be explained. The mihrabs examined in the study reflect the form and decoration that are encountered both in those of the late Ottoman era and early years of the Republic. Moreover, the mihrabs have been compared with similar work and thus their contributions to the city, region and Turkish architecture have been tried to be elaborated on. The thirteen mihrabs undertaken in the Burdur city center are examples that demonstrate this change and progress.

Keywords: *Burdur, Religious Architecture, Mosque, Mihrab/Niche, Decoration.*

Giriş

Akdeniz Bölgesi, Göller Yöresi'nde yer alan tarihi Neolitik Çağ'a kadar inen Burdur'da Türk yerleşmesi ilk olarak Anadolu Selçuklu Devleti'nde görülmüştür. Daha sonra Hamidoğulları Beyliği, Osmanlı Devleti ve Cumhuriyet Dönemi'nde de imar faaliyetleri devam etmiştir. 1914 yılında Burdur şehir merkezinde meydana gelen deprem sırasında bu döneme kadar inşa edilen pek çok yapı zarar görmüştür. Zarar gören eserler, 1915 yılından itibaren I. Dünya Savaşı'nın devam ettiği sıralarda Burdur Vakıfları, şehrin ileri gelenleri ve halk tarafından yeniden inşa edilmiştir. Binaların, Cumhuriyet'in ilanından sonra VGM aracılığı ile onarımları gerçekleştirilmeye devam edilmiştir.

Burdur merkezde 2019 yılında yapılan alan çalışmaları neticesinde on üç cami tespit edilmiştir¹ (Fot. 1). Tespit edilen ve haklarında herhangi bir çalışma bulunmayan camilerin mihrapları ise çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Alan çalışması esnasında mihrapların ölçüleri alınmış, fotoğraflama işlemleri, çizimleri ve tanımlamaları yapılmıştır. Mihrapların tanımlaması tepelik, çerçeve, alınlık, köşelik, kavsara, niş ve oturtmalık şeklinde yukarıdan aşağıya doğru anlatılmıştır.



Fot. 1: Burdur İl Merkezindeki Camilerin Gösterildiği Google Earth Uydu Haritası (23.01.2021)

1 Makale, 2020 Eylül ayında tamamlanan “Burdur Şehir Merkezinde Yer Alan Camiler” adlı yüksek lisans tezinden yola çıkarak hazırlanmış ve Pamukkale Üniversitesi BAP Koordinatörlüğü tarafından SOBE2019008 numaralı tez projesiyle desteklenmiştir. Teşekkür ederiz.

Mihrap, ibadet mekânlarının kible duvarında yer alan imamın cemaat önünde durarak namaz kıldırması için ayrılmış bölüme denilmektedir². İslamiyetin ilk yıllarında güney (kible), renkli bir çizgi, levha ve kütük parçası ile gösterilirken, 8. yüzyıldan itibaren Emevi yapılarında kible duvarına yerleştirilen niş şeklinde yapılmaya başlanmıştır³. Emevilerden sonraki dönemlerde mihraplar, malzeme, plân ve süsleme açısından İslam devletlerinin bulunduğu coğrafyanın etkilerini yansıtmıştır. Anadolu’da ise mihraplar, özellikle Selçuklu Dönemi’nde yapıların boyut ve mimari özellikleri ile orantılı olarak yapılmıştır⁴. Taş, çini mozaik ve alçı malzemeli mihrapların yüzeylerinde genellikle oyma tekniğiyle geometrik ve bitkisel süslemeler yer almaktadır⁵. Beylikler ve Osmanlı’nın erken dönemlerinde mihraplarda Anadolu Selçuklu etkileri görülürken, klasik döneme doğru mermer malzeme kullanımı ve renkli sır tekniğinin ön plâna çıktığından çini motifleriyle bezenmiş mihraplar karşımıza çıkmaktadır⁶. 18. yüzyılın başlarına kadar mihraplar klasik tarzda yapılırken, ekonomik sebepler ve batılılaşmanın etkileriyle Lale Devri’yle beraber istiridye kabuğu, “S”-“C” kıvrım dallar, perde motifi, iri akant yaprakları gibi batılı etkiler görülmektedir⁷. 19. yüzyılda karşımıza çıkan Ampir üslubunun etkisiyle beraber mihraplar, 18. yüzyıla nazaran daha sade süsleme anlayışıyla yapılmaya başlamıştır⁸.

Çalışmanın konusunu oluşturan Burdur şehir merkezindeki mihraplar inşa edildikleri dönemin form, üslup ve süsleme anlayışını yansıtacak biçimde ele alınmıştır. Çizimleri yapılan mihraplar kronolojik bir şekilde formları, özellikleri, süslemeleri ve malzemesi bakımından tek tek değerlendirilmiştir. Mihraplarla ilgili daha önce yapılan yayınlar dikkate alınarak dıştan içe doğru tanıtılmıştır. İncelenen mihraplar öncelikle kendi içerisinde daha sonra form, bezeme anlayışı, yazı ve malzeme bakımından benzer örneklerle karşılaştırılarak şehir, bölge ve Türk mimarisine katkıları üzerinde durulmaya çalışılmıştır.

1. Saden Camii Mihrabı

Değirmenler Mahallesi Saden Sokak’ta yer alan Saden Cami, inşa kitabesine göre H. Safer 1278 / M. Temmuz-Ağustos 1861-1862 yılında hayriyye tüccarı Hacı İsmail Ağa tarafından yaptırılmıştır⁹. Yapı, dikdörtgen plânlı olup kuzeyinde üç bölümlü son cemaat yeri bulunmaktadır. Son cemaat yerindeki ahşap kapı açıklığından üç sahnalı

2 Arseven 1966, 1347; Ödekan 1997, 1244.

3 Diez-Aslanapa 1960, 295; Bakırer 2000, 1; Bozkurt 2014, 193.

4 Erzincan 2005, 30.

5 Konya Sırçalı Medrese mescid mihrabı, Konya Sahip Ata Cami mihrabı örnek verilebilir. Bilgi için bk., Aslanapa 1989, 130-134.

6 Bursa Yeşil Cami mihrabı, Edirne Muradiye Cami mihrabı için bk., Aslanapa 1989, 322-323.

7 Ödekan 1997, 1244.

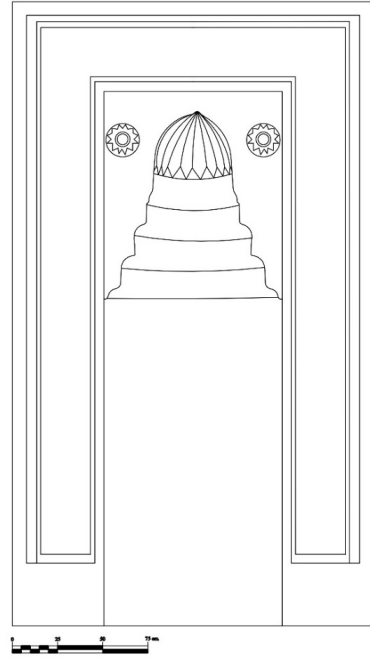
8 Erzincan 2005, 7.

9 Yapı, 1914 yılında meydana gelen deprem sırasında zarar görmemiştir.

harim mekânına ulaşılmaktadır. Mekânın güney (kible) duvarı aksında mihrap yer almaktadır¹⁰.

Düsey dikdörtgen formlu 3.50 x 2.00 m ölçülerindeki mihrabın nişi yedi köşeli olup 1.80 m. yüksekliğindedir (Fot. 2/Çiz. 1). Mihrap çerçevesi, ters “U” şeklindeki 0.30 m. genişliğindeki yazı bordürüyle çevrelenmiştir. Bordür yüzeyinde Ayet-el Kürsi¹¹ yazmaktadır. Köşeliklerde iç içe geçmiş iki daireden merkezdekinin etrafında uçları sivri gelecek şekilde içbükey ve dışbükey kavislerden oluşan rozetler bulunmaktadır. Kavsarada beş sıra mukarnas dolgu yer almaktadır. İlk sırada mukarnas tepeliğine, dört sıra mukarnasa yer verilmiştir.

Taştan yapılan mihrabın kavsara yüzeyindeki süslemeler kabartma tekniğinde işlenmiştir.



Fot. 2, Çiz. 1: Saden Camii Mihrabı ve Cephe Çizimi

10 Beyaz 2020, 14.

11 Bakara 3/255.

2. Gazi Camii Mihrabı

Çeşmedamı Mahallesi, Gazi Caddesi'nde bulunan eser, depremde yıkıldıktan sonra 1916 yılında dikdörtgen plânlı olarak yeniden inşa edilmiştir¹². Yapının kuzeybatısında tek şerefeli minaresi bulunmaktadır. Kıırma çatılı caminin harim mekânına kuzeydeki kapı açıklığından ulaşılır¹³.

Harimin kible duvar aksında 3.25.x 2.35 m ebatlarında düşey dikdörtgen formlu mihrap yer alır. Mihrap, beden duvarından 0.24 m harime doğru taşıntı yapmaktadır (Fot. 3/Çiz. 2). Mihrap nişi yarım daire plâna sahiptir. Mihrabın üçgen tepeliğinin yüzeyinde siyah zemin üzerine altın yaldız renkli “Maşallah” yazılıdır. Tepeliğin üst bölümünde alem yer almaktadır. Mihrap, doğusunda ve batısında birer pilastrla sınırlandırılmıştır. Pilastrların¹⁴ başlıkları akantus yapraklarından oluşturulmuştur. Dikdörtgen formlu alınlık yüzeyinde Al-i İmran Suresi'nin 39. ayeti¹⁵ yazılı olup, her iki yanında çiçek motiflerine yer verilmiştir. Köşelik ve niş tek sıra silmeyle kuşatılmıştır. Üçgen köşeliklerin yüzeyinde altı kollu yıldız motifi ile köşeliklerin ortasında beş yapraklı çiçek motifi bulunmaktadır. Kavsara yüzeyinde vazodan çıkan yaprak motifleri üzerinde çiçek motifleri mevcuttur. Vazonun altında ters yaprak motifinden her iki yana çıkan kıvrım dalların “C” yapan uç kısımlarında sekiz yapraklı çiçek motifi vardır.

Alçı malzemeli mihrabın alınlık, niş köşelikleri ve kavsara yüzeyindeki süslemeleri kalıplama, kabartma ve aplike tekniğinde yapılmıştır.

Fot. 3,
Çiz. 2:
Gazi Camii Mihrabı ve
Cephe Çizimi



12 Burdur Valiliği 1955, 101.

13 Beyaz 2020, 31.

14 Yazımı için bk. Ürer 2018, 135.

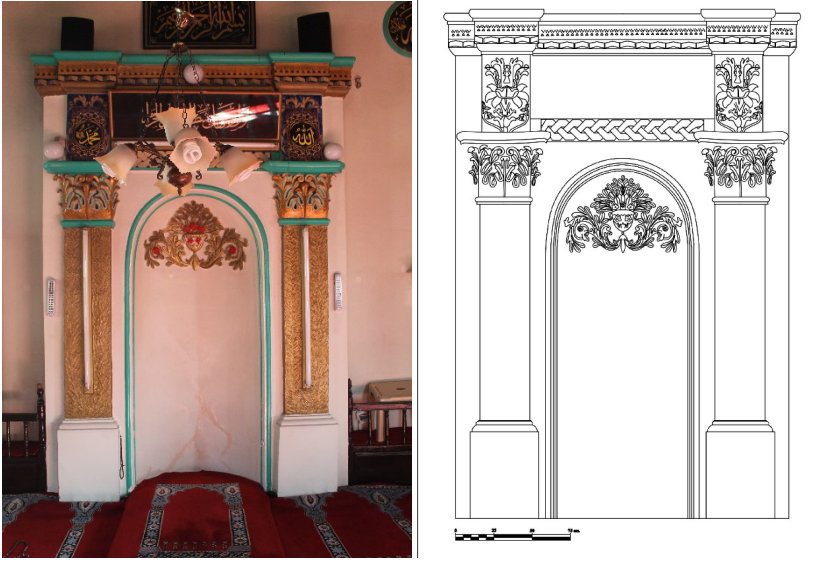
15 “Zekeriya mabedde namaz kılarken melekler ona: “Allah sana, Allah’dan bir kelimeyi doğrulayıcı, efendi, nefesine hakim ve iyilerden bir peygamber olarak Yahya’yı müjdeler.” diye ündediler.” Al-i İmran 3/39.

3. Şeyh Sinan Camii Mihrabı

Sinan Mahallesi, Olukaltı Caddesi, Bülbül Sokak'ta yer alan caminin inşa ve banisi hakkında bilgi veren kitabesi bulunmamaktadır. Fakat caminin 1776 yılında¹⁶ Çelik Mehmet Paşa tarafından yaptırıldığı bilinmektedir¹⁷. Depremde yıkıldıktan sonra 1916 yılında dikdörtgen plânlı olarak yeniden inşa edilmiştir¹⁸.

Harim güney duvarı aksındaki mihrap, 3.40.x 2.18 m ebatlarında olup düşey dikdörtgen formudur. Mihrap, duvardan 0.27 m. ileriye taşını yapmaktadır (Fot. 4 /Çiz. 3). Mihrap çerçevesi akantus yapraklarından oluşturulmuş pilastrlarla sınırlandırılmıştır. Alınlık yüzeyi iki bölüme ayrılmış olup ilk bölümünde zencerek motifi¹⁹, yan yüzeylerde simetrik olarak yapılmış stilize edilmiş bitkisel bezemeler bulunmaktadır. İkinci kısımda ise baskı tekniğiyle sanki mukarnas dizisi varmış gibi bir süslemeye yer verilmiştir. Kavsara yüzeyinde, üzerinde çiçek motifleri bulunan vazodan çıkan yapraklar ve çiçek motifleri mevcuttur. Vazonun hemen altında ters yaprak motifinden her iki yana çıkan yaprak motifleri ile yedi yapraklı çiçek motifleri bulunmaktadır.

Alçı mihrabın kavsara yüzeyindeki bezemeler kalıplama ve applike tekniğinde işlenmiştir.



Fot. 4, Çiz. 3: Şeyh Sinan Camii Mihrabı ve Cephe Çizimi

16 Bazı kaynaklarda yapının 1850-1890 yılları arasında inşa edildiği yazmaktadır. Bk., Burdur Valiliği 2007, 157.

17 Anonim 1993, 60.

18 Burdur Valiliği 1955, 96.

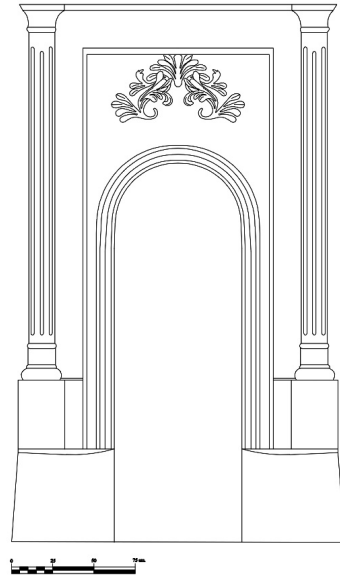
19 Zencerek motifinin üzerinde günümüzde yüzeyinde ayetlerin yazılı olduğu hazır çerçevelerle kapatılmıştır.

4. Selimoğlu Camii Mihrabı

Yenice Mahallesi, Şehit Mükerrerem Sokak'ta, bulunan caminin inşası ve banisi hakkında bilgi veren herhangi kitabe ya da belge bulunmamaktadır. 1914 yılındaki depremden sonra 1916-1917 yıllarında dikdörtgen plânlı olarak yeniden inşa edilmiştir²⁰.

Mihrap, 3.25 x 2.10 m ölçülerinde harim güney duvarı aksında yer almaktadır (Fot. 5/Çiz. 4). Düşey dikdörtgen formlu mihrap, yüzeyinde üç sıra silmeler bulunan pilastrlarla sınırlandırılmıştır. Mihrap çerçevesi, yüzeyinde Ayet-el Kürsi yazılı olan ters “U” şeklindeki yazı bordürüyle çevrelenmiştir. Alınlık yüzeyinde simetrik olarak yapılmış yaprak motifleri ile motiflerin uç kısımlarında “C” kıvrımlara yer verilmiştir. Bezemenin hemen altında ise metal pano yüzeyinde Al-i İmran Suresi'nin 37. ayeti²¹ mevcuttur. Niş, iki sıra silme ile kuşatılmış olup yarım daire plânlıdır. Mihrap 0.50 x 0.60 m ölçülerinde bir seki üzerine oturtulmuştur.

Alçı malzemeli mihrabın alınlık yüzeyindeki bezemeleri kalıplama ve applike tekniğinde işlenmiştir.



Fot. 5, Çiz. 4: Selimoğlu Camii Mihrabı ve Cephe Çizimi

20 Beyaz, 2020, 46.

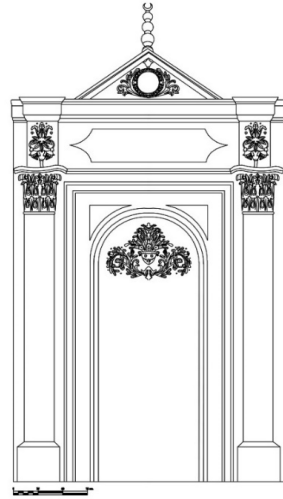
21 “Bunu üzerine Rabbi, onu hoşnutlukla kabul buyurdu, onu güzel bir biçimde yetiştirdi ve Zekeriyya'nın himayesine verdi. Zekeriyya, onun yanına mihraba her girdikçe yeni bir yiyecek bulur ve: “Ey Meryem, bu sana nereden?” derdi. O da: “Allah tarafından” derdi. Şüphe yok ki, Allah dilediğine sayısız rızık verir.” Al-i İmran 3/37.

5. Hacı Mahmut Camii Mihrabı

Özgür Mahallesi Gazi Caddesi'ndeki Hacı Mahmut Camii'nin inşa kitabesi bulunmamaktadır²². 1914 yılındaki Burdur depreminde zarar gördükten sonra 1917 yılında yeniden inşa edilmiştir²³. Arazinin eğimine göre iki katlı olarak yapılan eser, dikdörtgen bir plâna sahiptir. Yapının harim mekânına kuzeydeki ayakbaılık bölümünde yer alan çift kanatlı ahşap kapıdan ulaşılmaktadır²⁴.

Harim güney duvarındaki mihrap, 5.00 x 2.76 m ölçülerinde olup düşey dikdörtgen formudur. Mihrap, duvardan 0.27 m ileriye taşınmıştır. Mihrap nişi 0.98 m genişliğinde yarım daire plânlıdır (Fot. 6/Çiz. 5). Mihrabın üçgen formu taç kısmının merkezinde dairenin altından iki yana çıkan kıvrım dallar ve çiçek motifleri mevcuttur. Dairenin üst kısmında ise yaprak motifi bulunmaktadır. Taç bir alemlerle nihayetlendirilmiştir. Mihrap çerçevesi, doğu ve batısında birer pilastarla sınırlandırılmıştır. Alınlığında köşeleri içbükey formu dikdörtgen pano yüzeyinde Al-i İmran Suresi'nin 37. ayetine yer verilmiştir. Panonun her iki yanında ise simetrik olarak yapılmış, stilize edilmiş bitkisel motif ve üzüm salkımları mevcuttur. Mihrapta niş üç sıra silmeyele kuşatılmıştır. Üçgen köşeliklerin yüzeyi boş bırakılmıştır. Kavsara yüzeyinde ise vazodan çıkan yaprak ve çiçek motifleri yer almaktadır.

Mihrap, alçı malzemeli olup, üçgen alınlık, taç ve kavsara yüzeyindeki bezemeler kalıplama ve applike tekniğinde yapılmıştır.



Fot. 6, Çiz. 5: Hacı Mahmut Camii Mihrabı ve Cephe Çizimi

22 Caminin kuzeybatı köşesinde yer alan minare kaidesinde 1892 yılında Hacı Mahmut Vakfı tarafından inşa edildiği yazmaktadır.

23 Burdur Valiliği 1955, 100.

24 Beyaz, 2020, 73.

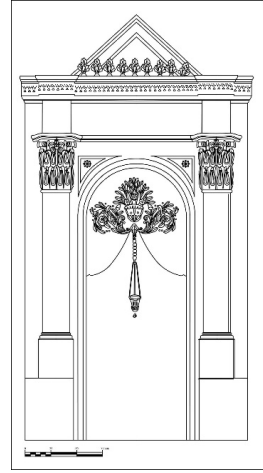
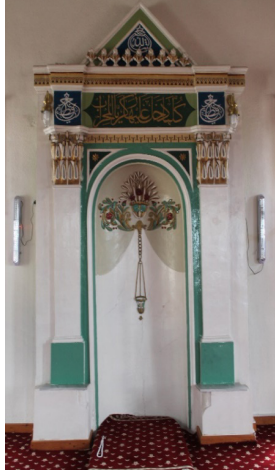
6. Hacı Abdullah Camii Mihrabı

Cami, Değirmenler Mahallesi Divanbaba Caddesi'nde yer almaktadır. İlk inşaa tarihi ile ilgili herhangi bir bilgi bulunmayan yapı²⁵, 1919 yılında yeniden düzenlenmiştir²⁶. Kareye yakın dikdörtgen plânlı olan eserin doğu cephesinde, bir bölümü yapı bünyesine dâhil edilmiş, tek şerefeli minaresi mevcuttur. Caminin kuzeyindeki ahşap direklerle desteklenen son cemaat yerinden harim mekânına ulaşılmaktadır²⁷.

İbadet mekânının güney duvarı aksındaki alçı mihrap, 4.10 x 2.26 m ebatlarındadır (Fot. 7/Çiz. 6). Niş ise 2.63 x 97 m. ebatlarında yarım daire plânlıdır. Mihrap, yüzeyinde “Maşallah” yazılı iç içe geçmiş üçgen tepelikle sonlandırılmıştır. Tepeliğin ön yüzeyinde dokuz adet akantus yaprak dizisine yer verilmiştir. Mihrap, pilastrlarla sınırlandırılmıştır. Pilastrların başlıkları akantus yapraklarından oluşturulmuştur. Alınlığın merkezinde yüzeyinde Al-i İmran Suresi'nin 37. ayeti köşeleri içbükey formulu dikdörtgen pano yer almaktadır. Panonun her iki yanında ise “Ya Hafız” yazılıdır. Alınlığın üst kısmında yüzeyinde baskı tekniğiyle sanki mukarnas dizisi varmış gibi bir süslemeye yer verilmiştir. Mihrabın üçgen köşeliklerinde siyah zemin üzerine sekiz kollu yıldız motifi mevcuttur. Kavsara yüzeyinde simetrik olarak yapılmış bitkisel süslemeler, perde motifi ve yaprak motifinden aşağı sarkıtılan kandil motifi vardır. Mihrap, dikdörtgen bir seki üzerine oturtulmuştur.

Alçı malzemeli mihrabın kavsara, köşelik, pilastr başlıkları ve tepeliğin ön yüzeyinde bulunan bezemeleri kalıplama ve aplike tekniğinde işlenmiştir.

Fot. 7, Çiz. 6: Hacı Abdullah Camii Mihrabı ve Cephe Çizimi



25 Günümüzde kitabesi olmayan yapının minaredeki yazıtına göre 1775 yılında Tilorizade Hacı Süleyman tarafından yaptırıldığı belirtilmektedir. Ayrıca minare kaidesinin doğu yüzeyinde 1885, batısında H. 1189 / M. 1775-1776 tarihi ile “Maşallah” yazısı yer almaktadır. Bk., Anonim 1993, s. 61.

26 Burdur Valiliği 1955, 97.

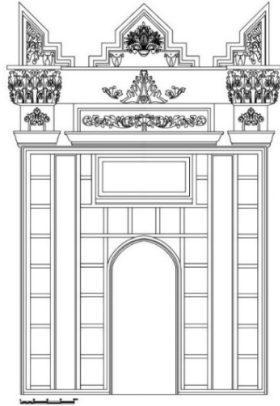
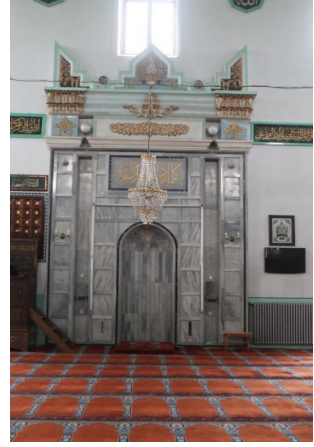
27 Beyaz 2020, 126.

7. Ulu Camii Mihrabı

Pazar Mahallesi Ulu Cami Caddesi'nde yer alan caminin Arapça inşa kitabesine göre yapı, Hamidoğlu Feleküddin Dündar Bey tarafından H. 700/M. 1300-1301 yılında inşa ettirilmiştir²⁸. Bir çok kez onarım gören yapı, 1914 depreminde zarar gördükten sonra 1920 yılında yeniden inşa edilmiştir²⁹. Kare plânlı, Burdur'a özgü taşla inşa edilen caminin kuzeyinde üç bölümlü son cemaat yeri bulunmaktadır. Caminin harim mekânına doğu, batı ve kuzeydeki kapılardan ulaşılmaktadır³⁰.

Harim güney duvarı aksındaki düşey dikdörtgen formlu mihrap, 7.25 x 4.63 m ebatlarındadır. Niş ise 1.12 m genişliğinde olup yarım daire plâna sahiptir (Fot. 8/Çiz. 7). Mihrap, dendan tacıyla sonlandırılmıştır. Dendan tacının yüzeyinde vazodan çıkan yaprakların, üzüm salkımlarının ve stilize edilmiş bitkisel motiflerin yer almaktadır. Mihrap çerçevesi iki bölümden oluşmaktadır. İlk bölümün alt kısmında dikdörtgen pano yüzeyinde simetrik olarak yapılmış kıvrım dallar mevcuttur. Yan yüzeylerde ise çiçek motifleri ile stilize edilmiş bitkisel motifler bulunmaktadır. Üst kısım içbükey dışbükey hatlardan oluşmuş ve merkezinde iri akantus yaprağına yer verilmiştir. Yan yüzeylerde akantus yapraklarından oluşturulmuş sütun başlığı formu vardır. İkinci bölüm ise 4.85 m yüksekliğindedir. Mihrabın en dışında yer alan kuşaklar boyuna dikdörtgen sekiz panoya ayrılmıştır. Üst kısımdaki panonun yüzeyinde "Allah ve Muhammed" yazılı kabaralar yer almaktadır. Daha sonraki kısım 0.21 m içeriye girmiştir. Mihrabın alınlık yüzeyinde Al-i İmran Suresi'nin 37. ayeti yazılıdır.

Mermer malzemeli mihrabın ikinci bölümünde yer alan süslemeler kalıplama ve aplike tekniğinde işlenmiştir.



Fot. 8, Çiz. 7: Ulu Camii Mihrabı ve Cephe Çizimi

28 Depremde zarar gören kitabe günümüzde Burdur Müzesi'nde sergilenmektedir. Burdur Belediye Başkanlığı 2009, 178. Kitabede; 1."Bismillâhirrahmanirrahim. Ve inne'l-mesâcide'lillâhi felâ ted'u me'Allâhi ahaden ve ennehu lemmâ kâne abdullahi yed'ühû kâdu yekûnüne'aleyhi libedâ." 2. "Ammara hâzihi'l-imareti's-şerifeti fi eyyami devlet-ı melikü'l-ümera ve'l-ekâbiri bi belede Feleküddin Dündar İbn İlyas İbn el-Hamid el-bennâhu fi's-şuhûr sene Seb'a mie." yazılıdır. Bk. Beyaz 2020, 91.

29 Burdur Belediye Başkanlığı 2009, 178.

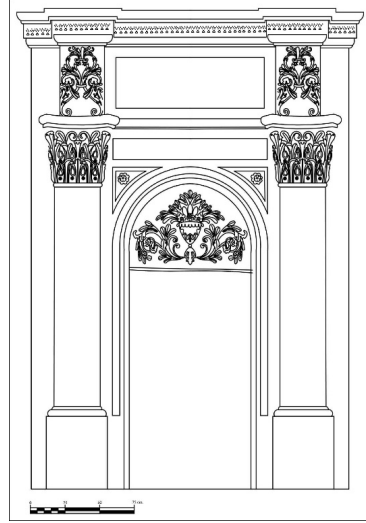
30 Beyaz 2020, 94.

8. Hecin Dede Camii Mihrabı

Akın Mahallesi Dokumacılar Caddesi Değirmenler Sokak'ta yer alan caminin ilk inşa tarihi ile ilgili herhangi bir bilgi bulunmamaktadır³¹. Eser, depremden sonra 1920 yılında onarılmıştır³². Kareye yakın dikdörtgen plânlı caminin kuzeybatı köşesinde çatıdan yükselen köşk minaresi vardır. Caminin kuzeyindeki çift kanatlı kapı açıklığından harim mekânına ulaşılmaktadır³³.

Harim güney duvarı aksındaki mihrap, 3.42 x 2.30 m. ölçülerinde düşey dikdörtgen formudur (Fot. 9/Çiz. 8). Niş, 2.18 x 0.88 m. ebatlarında olup, yarım daire plânlıdır. Mihrap çerçevesi iki bölüme ayrılmıştır. İlk bölümü yatay dikdörtgen pano yüzeyinde yazıya yer verilmiştir³⁴. Yan kısımlarda siyah zemin üzerinde sarı renkli simetrik olarak yapılmış uçları volütle sonlanan kıvrım dallar ve stilize edilmiş bitkisel bezemeler vardır. Üst kısımda baskı tekniğiyle sanki mukarnas dizisi varmış gibi bir süslemeye yer verilmiştir. İlk bölüm ise pilastrlarla sınırlandırılmıştır. Alınlık yüzeyinde dikdörtgen pano yer almaktadır. Üçgen formundaki köşeliklerin yüzeyinde çiçek motifleri mevcuttur. Niş silmeyle çevrelenmiş olup, kavsara yüzeyinde simetrik olarak yapılmış bitkisel motifler bulunmaktadır.

Alçı malzemeli mihrabın kavsara yüzeyindeki bezemeler ise kalıplama ve applike tekniğinde yapılmıştır.



Fot. 9, Çiz. 8: Hecin Dede Camii Mihrabı ve Cephe Çizimi

31 Burdur Valiliği 1955, s. 97.

32 Bozcu 2013, 29. Ancak yapının 1930 yılında yeniden inşa edildiğine dair bir bilgi mevcuttur. Bk., Anonim 1993, 61.

33 Beyaz 2020, 149.

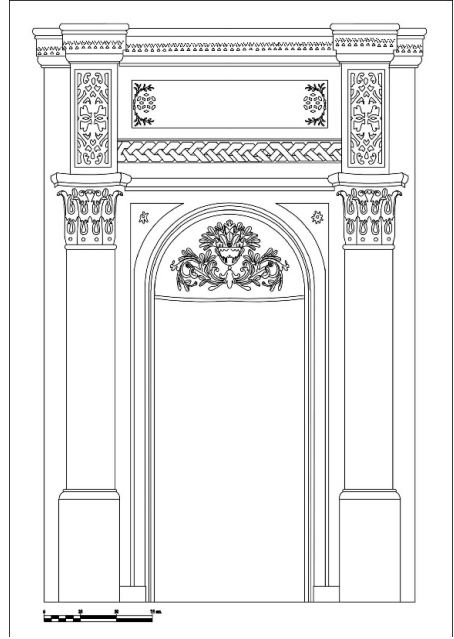
34 Pano, üzerinde ayetlerin yazılı olduğu bir çerçeveye kapatılmıştır.

9. Necatibey Camii Mihrabı

Eser, Necatibey Mahallesi Necatibey Caddesi'nde yer almaktadır. Necatibey Cami'nin inşa kitabesi bulunmamasıyla beraber 1914 Burdur depreminden sonra 1922 yılında arazinin eğimine göre dikdörtgen plânlı olarak yeniden inşa edilmiştir³⁵.

Mihrap, güney duvarı aksında olup 3.90 x 2.57 m ebatlarında dikdörtgen formudur (Fot. 10/Çiz. 9). Niş, 2.63 x 1.04 m ölçülerinde, yarım daire plânlıdır. Mihrap çerçevesi pilastrlarla sınırlandırılmıştır. Pilastrların başlıkları akantus yapraklarından oluşturulmuştur. Alınlık yüzeyinde dikdörtgen pano yüzeyinde Al-i İmran Suresi'nin 37. ayeti ile köşelerde eşkenar dörtgenlerden oluşan altıgen ve simetrik olarak yapılmış kıvrım dallar bulunmaktadır. Panonun alt kısmında siyah zemin üzerine beyaz renkli zencerek motifine yer verilmiştir. Yan kısımlarda ise mavi zemin üzerine beyaz renklerle stilize edilmiş simetrik bitkisel bezemeler mevcuttur. Köşeliklerin yüzeyinde çiçek motifleri bulunmaktadır. Niş silmeyle çevrelenmiştir. Kavsara yüzeyinde simetrik vazodan çıkan yapraklar, kıvrım dallar ve çiçek motifleri nakşedilmiştir.

Mihrap alçı malzemeli olup, kavsara yüzeyindeki süslemeler kalıplama ile applike tekniğinde, alınlık yüzeyindeki bezemeler ise baskı tekniği ve boyayla işlenmiştir.



Fot. 10, Çiz. 9: Necatibey Camii Mihrabı ve Cephe Çizimi

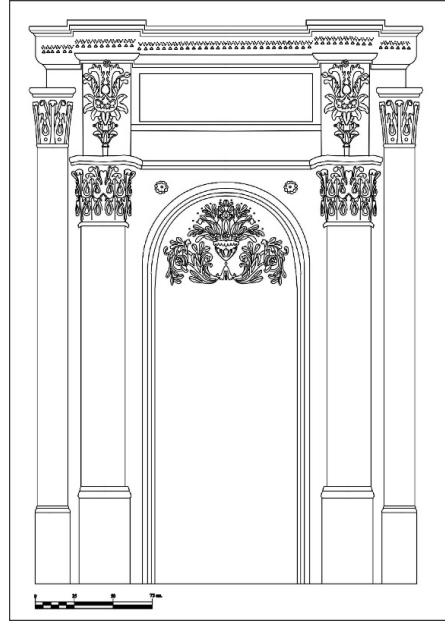
35 Burdur Valiliği 1955, 97; Beyaz 2020, 164.

10. Eski-Yeni Camii Mihrabı

Üçdibek Mahallesi Turan Caddesi Boyacı Sokak'ta bulunan eserin kesin inşa tarihi ile ilgili herhangi bir bilgi mevcut değildir. Ancak yapının Mehmed Kethüda tarafından yapıldığı bilinmektedir³⁶. Eser, depremde gördüğü zarardan sonra 1925-1926 yıllarında yeniden inşa edilmiştir³⁷. Çevre duvarı içerisinde yer alan yapı, dikdörtgen plânlıdır³⁸.

Mihrap, harim güney duvarı aksında dikdörtgen formlu olup 3.50 x 2.45 m ebatlarındadır (Fot. 11/Çiz. 10). Niş 0.91 m genişliğinde yarım daire plâna sahiptir. Mihrap çerçevesi iki sıra pilastrla sınırlandırılmış olup iki bölümden meydana gelmektedir. İlk bölümde Al-i İmran Suresi'nin 37. ayeti ile simetrik stilize edilmiş bitkisel motifler ve beyaz renkli çiçek motifleri yer almaktadır. Köşelik yekpare uzanıp, yüzeyinde çiçek motifleri mevcuttur. Niş silmeyle çevrelenmiş olup kavsara yüzeyinde simetrik bitkisel bezemelere yer verilmiştir.

Alçı malzemeli mihrapta kavsara ve alınlık yüzeyindeki süslemeler kalıplama ve applike tekniğinde yapılmıştır.



Fot. 11, Çiz. 10: Eski-Yeni Camii Mihrabı ve Cephe Çizimi

36 Yapının kuzeyindeki üçgen alınlığın alt kısmındaki pano yüzeyinde 1880 tarihi yazılıdır. Bu tarihin ilk inşa tarihi mi yoksa onarım tarihi mi olduğu hakkında herhangi bir bilgi mevcut değildir.

37 Burdur Valiliği 1955, 100; Bozcu 2013, 22.

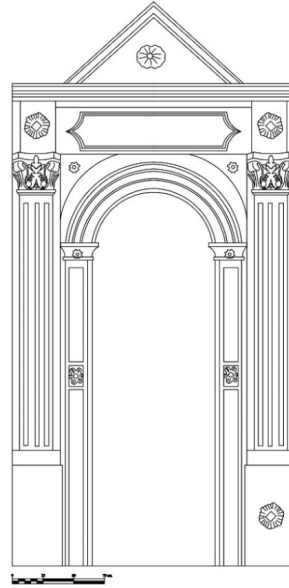
38 Beyaz 2020, 177.

11. Mustafa Hoca Camii Mihrabı

Cami, Akın Mahallesi Kabacalı Sokak'ta bulunmaktadır. Eserin ilk inşa tarihi ile ilgili herhangi bir bilgi mevcut değildir³⁹. Yapı, 1914 yılındaki depremde zarar gördükten sonra 1935 yılında yeniden inşa edilmiştir⁴⁰. Dikdörtgen plânlı yapının harim mekânına kuzeydeki kapı açıklığından ulaşılmaktadır⁴¹.

Harim mekânının güney duvarındaki mihrap, düşey dikdörtgen formlu olup 4.60 x 1.30 m. ebatlarındadır. Niş, yarım daire plânlı olup 0.98 m genişliğindedir. Mihrap, yüzeyinde çiçek motifi bulunan üçgen tepelikle sonlandırılmıştır (Fot. 12/Çiz. 11). Mihrap çerçevesi, pilastrla sınırlandırılmıştır. Doğudaki pilastr kaidesinde çiçek motifi vardır. Alınlık yüzeyinde içbükey form oluşturan dikdörtgen pano yüzeyinde Al-i İmran Suresi'nin 37. Ayeti ile yan kısımlarda çiçek motifleri mevcuttur. Üçgen köşeliklerin yüzeyinde çiçek motifine yer verilmiştir. Kemer kilit noktasında, sütunce başlığında ve gövdesinde yer alan dikdörtgen panoların yüzeyinde çiçek motifleri bulunmaktadır.

Alçı malzemeli mihrabın tepelik, alınlık, köşelik ve kavsara kemeri yüzeyindeki bezemeleri kalıplama ve aplike tekniğinde işlenmiştir.



Fot. 12, Çiz. 11: Mustafa Hoca Camii Mihrabı ve Cephe Çizimi

39 Yapı ile ilgili emin olmamakla beraber H. 1275/M. 1857-1858 yılları arasında bir mutasarrıfın atandığı bilinmektedir. Bu bilgi dahilinde caminin 1857-1858 yıllarından inşa edildiği düşünülmektedir. Bilgi için bk., Akdemir 2007, 99.

40 Bozcu 2013, 35.

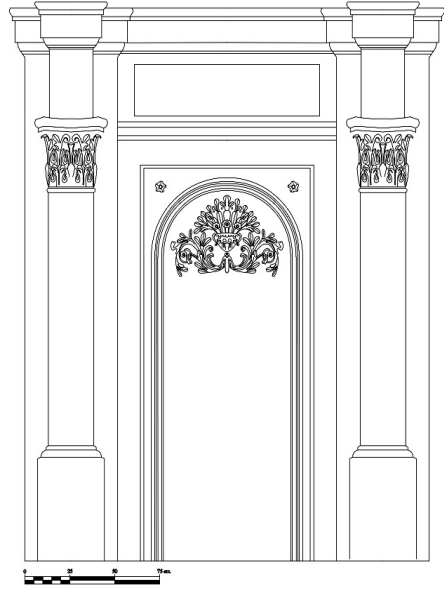
41 Beyaz 2020, 200.

12. Recep Camii Mihrabı

Yapı, Mehmet Akif Caddesi Recep Cami Sokak'ta bulunmaktadır. Kitabesi bulunmayan eser, 1914 yılındaki depremde su basman seviyesine kadar yıkılıp yeniden inşa edilmiştir⁴². Cami, dikdörtgen plânlı olup, harim mekânına kuzeydeki kapı açıklığından ulaşılmaktadır⁴³.

Mihrap, harim güney duvarı aksında olup 2.90 x 2.25 m ölçülerinde düşey dikdörtgen formudur (Fot. 13/Çiz. 12). Yarım daire plânlı niş, 1.95 x 0.70 m ebatlarındadır. Mihrap, doğu ve batıda pilastrla sınırlanmıştır. Pilastr başlıkları akantus yapraklarından meydana gelmiştir. Mihrabın alınlık yüzeyinde Al-i İmran Suresi'nin 37. ayeti yazılıdır. Yekpare köşeliklerde beş yapraklı çiçek motifleri bulunmaktadır. Kavsara yüzeyinde simetrik olarak yapılmış bitkisel motifler mevcuttur.

Alçı malzemeli mihrabın kavsara ve köşelik yüzeyindeki süslemeleri kalıplama ve applike tekniğinde yapılmıştır.



Fot. 13, Çiz. 12: Recep Camii Mihrabı ve Cephe Çizimi

42 Burdur Valiliği 1955, 100; Bozcu 2013, 39.

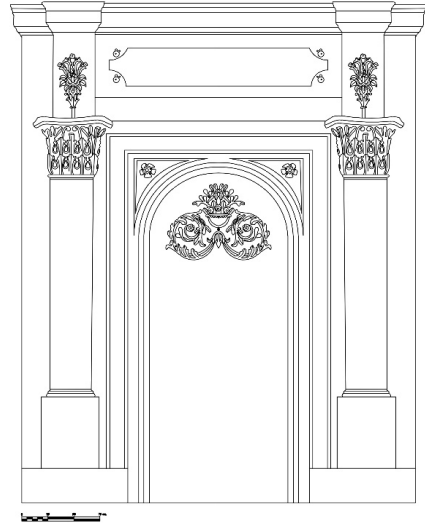
43 Beyaz 2020, 227.

13. Taşdemir Camii Mihrabı

Eser, Yenice Mahallesi Taş Sokak'ta yer almaktadır. İnşa kitabesi bulunmayan yapı, 1914 depreminden sonraki yıllarda yeniden yapılmıştır⁴⁴. Çevre duvarı içerisinde yer alan boyuna dikdörtgen plânlı caminin harim mekânına kuzey cephedeki kapı açıklığından ulaşılmaktadır⁴⁵.

İbadet mekânının güney duvarı aksındaki mihrap, 4.95 x 3.80 m ebatlarında düşey dikdörtgen formudur. Niş, 1.20 m genişliğinde yarım daire plânlıdır. Mihrap, doğu ve batıda pilastrla sınırlandırılmıştır (Fot. 14/Çiz. 13). Alınlık yüzeyinde köşeleri içbükey yapan dikdörtgen pano yer almaktadır. Panonun içbükey yapan köşelerinde ise iki-üç yapraklı çiçek motifleri vardır. Yan kısımlarda ise simetrik olarak yapılmış, stilize edilmiş bitkisel motifler ve yaprakları beyaz taç kısmı kırmızı renkli çiçek motifleri mevcuttur. Üçgen köşeliklerin ve kavsaranın yüzeyinde kıvrım dallar, yaprak ve çiçek motifleri bulunmaktadır.

Mihrap alçı malzemeli olup, kavsara, köşelik ve alınlıkta yer alan süslemeler kalıplama ve applike tekniğinde işlenmiştir.



Fot. 14, Çiz. 13: Taşdemir Camii Mihrabı ve Cephe Çizimi

44 Burdur Valiliği 1955, 99.

45 Beyaz 2020, 213.

Karşılaştırma ve Değerlendirme

Burdur’da 2019 yılında yapılan alan çalışmaları neticesinde on üç cami mihrabı tespit edilmiştir. Ölçüleri alınan, fotoğraflanan ve çizim işlemleri tamamlanan mihraplar kronolojik kronolojik bir şekilde yukarıdan aşağıya doğru tanıtılmıştır.

Mihraplar 19. ve 20. yüzyılın ilk yarısına tarihlendirilmektedir. Ele alınan mihraplar harim mekânının güney duvarı aksında düşey dikdörtgen formlu olup ileriye (kuzeye) doğru taşıntı yapmaktadır. İncelenen mihraplar iki kademededen meydana gelmektedir. İlk kademede mihraplar on bir mihrapta doğu ve batıda akantus başlıklı pilastrla sınırlandırılmıştır. Mihraplardan Saden Camii mihrabı (1861-1862) mukarnas kavsaralı olup yedi kenarlı plâna sahiptir. Mihrap hem bu yönüyle hem de bordürle çevrelenmesi bakımından Burdur-Kemer Yukarı (İbrahim Çavuş) Cami mihrabıyla benzerlik göstermektedir⁴⁶. Diğer on iki mihrap nişi ise yarım daire plâna sahip olup kavsara yüzeylerinde bitkisel süslemelere yer verilmiştir. Alınlık bölümü ise Selimoğlu Camii (1916-1917), Ulu Camii (1920), Hecin Dede Camii (1920) ve Mustafa Hoca Camii (1935) mihraplarında karşımıza çıkmakla beraber yüzeylerinde yazı, bitkisel ve geometrik motifler mevcuttur. Saden Camii mihrabı ve Selimoğlu Camii mihrabı ters “U” şeklinde bordürle çevrelenmiştir. İkinci kademe ise yüzeyinde yazı ve bitkisel motifler bulunan iki birimden oluşmaktadır. İncelenen mihraplardan Hacı Mahmut Camii mihrabı (1917), Hacı Abdullah Camii mihrabı (1919) ve Mustafa Hoca Camii mihrabı üçgen tepelikle, Ulu Camii mihrabı ise dendan tacıyla nihayetlendirilmiştir. Form bakımından mihrapların üçgen alınlıkla sonlandırılması Osmanlı geç dönemde karşımıza çıkan Neo-klasik etkilerin yansması şeklindedir. Üçgen tepelik Burdur’da Çeltikçi Hamidiye (Mehmet) Camii mihrabı, Göhlisar Hacı Musa Camii mihrabı ve Kemer Elmacık Köyü Camii mihrabında karşımıza çıkmaktadır⁴⁷.

Ele alınan mihraplarda geometrik ve bitkisel bezemeler tepelik/taç, pilastr, alınlık, köşelik, sütun ve kavsara yüzeylerinde yer almaktadır. Altı ve sekiz kollu yıldız ile içbükey dışbükey kavislerden oluşan rozet şeklinde karşımıza çıkan geometrik süslemeler Saden Camii, Hacı Mahmut Camii ve Hacı Abdullah Camii mihraplarının köşeliklerinde mevcuttur (Fot. 15).

Saden Camii mihrabı hariç diğer mihraplarda vazodan çıkan yaprak, kıvrım dallar, çiçek motifleri, üzüm salkımları, iri akantus yaprakları ve stilize edilmiş bitkisel bezemelere yer verilmiştir (Fot. 16). Mihraplarda özellikle bezeme üslubu açısından rastladığımız kıvrım dallar, stilize edilmiş bitkisel motifler, akantus yapraklarının varlığı dikkate alındığında XVIII. yüzyıl ile beraber Osmanlı Sanatına etki eden Barok anlayışın taşrada yansması şeklinde karşımıza çıkmaktadır. İncelenen mihraplar bezeme anlayışı bakımından ise Burdur-Kemer Elmacık Köyü Cami mihrabıyla benzerlik göstermektedir⁴⁸.

46 Atasoy 2022, 1757.

47 Atasoy 2013, 46-52; Atasoy 2022, 1765.

48 Atasoy 2022, 1757.



Fot. 15: Mihraplardaki Geometrik Bezemeler



Geometrik ve bitkisel bezemelerin dışında Hacı Abdullah Camii mihrabında kandil ile perde motifi vardır (Fot. 17). Kandil motifi Kur'an-ı Kerim'de Nur Suresi'nin 35. ayetine dayandırılmakla beraber Allah'ın nuru, ışığı anlamına gelmektedir⁴⁹. Motif, genellikle mihrap, halı, seccade, mezar taşlarında görülmektedir⁵⁰.

Perde motifi ise dünyevi ve uhrevi mekân arasında geçişi sağlayan bir süsleme olarak karşımıza çıkmaktadır. Genellikle perde motifine duvar resimlerinde, duvar resimlerinin çerçevelerini oluşturan kartuşlarda, mihraplarda, minberlerde, kapılarda rastlanılmaktadır. Perde motifıyla, 19. yüzyıldan itibaren Barok, Rokoko, Ampir üsluplarıyla ele alınan ve genellikle Ege Bölgesi'nde rastlanılmaktadır. Hem perde hem de kandil motifi, Sivas Hoca İmam Camii (14.yüzyıl ikinci çeyreği)⁵¹ İzmir Kemeraltı Camii (1671)⁵², Burdur-Çavdır Eski Dengere Camii (17.-18. yüzyıl)⁵³, Konya Çavundur Ca-



Fot. 17: Hacı Abdullah Camii Mihrabındaki Perde Kandil Motifi

49 Yelen 2017, 471.

50 Etikan 2007, 548-549; Uğurlu 2017, 736.

51 Yazar-Atıcı 2022, 526.

52 Kuyulu 2002, 1189.

53 Atasoy 2013, 19.

mii (1764)⁵⁴, İzmir Ödemiş Bademli Kızılcızade Mehmet Efendi Camii (1811)⁵⁵, Denizli-Kale-i Tavas Cevher Paşa Camii (1819-1820)⁵⁶, Kütahya Tavşanlı Kurşun Camii (1871)⁵⁷, Denizli-Güney Belenardıç Köyü Camii (1884)⁵⁸, Konya Doğanhisar Başköy Camii (19.yüzyıl)⁵⁹, Denizli Çameli Güzelyurt Tahtalı Köyü Camii (19. Yüzyıl)⁶⁰, Burdur-Çeltikçi Hamidiye (Mehmet) Camii (19.-20. yüzyıl)⁶¹, Isparta-Senirkent Hıdır Çelebi Camii (1900-1901)⁶², Denizli Dediği Tekkesi'nde⁶³, Isparta-Uluborlu Alaaddin Camii (1927)⁶⁴ mihraplarında rastlanılmaktadır.

İncelenen mihraplarda yazı; taç, bordür ve alınlık yüzeylerinde bulunmaktadır. Saden Camii ile Selimoğlu Camii mihraplarındaki ters “U” şeklindeki bordür yüzeylerinde Ayet-el Kürsi, Gazi Camii ve Hacı Abdullah Camii mihraplarının tepeliğinde “Maşallah”, diğer mihrapların ise ikinci kademelerinde ve alınlık yüzeylerinde Al-i İmran Suresi'nin 37.- 39. ayetlerine yer verilmiştir. Mihraplarda celi sülüs yazı hattıyla nakşedilen ayetler, Kur'an-ı Kerim'de içerisinde “mihrap” kelimesinin geçmesi sebebiyle kelime anlamından bağımsız olarak tercih edilmiştir.

Malzeme olarak Saden Camii mihrabı taş, Ulu Camii mihrabı mermer, diğer on bir mihrap ise alçı malzemeden yapılmıştır. Ele alınan mihraplardaki bezemeler kabartma ve kalıplama tekniğinde işlenmiştir. Özellikle de nişlerin yüzeyindeki süslemeler kalıplama yapıldıktan sonra yüzeylere applike edilmiştir.

Alan ve literatür taramaları esnasında mihraplarda herhangi bir usta ismiyle karşılaşmamaktadır. Ancak mihraplardaki süslemeler dikkate alındığında başkentteki bezeme anlayışını bilen ve bunun Burdur'a kadar yayılmasında etkin olan gezici ustalar tarafından yapıldığı düşünülmektedir. Burdur ilçelerindeki Kemer Elmacık Köyü Camii, Çavdır Dengere Köyü Eski Camii ve Kemer Yukarı (İbrahim Çavuş) Camii mihraplarının da incelenen on üç mihrapla benzerlik göstermesi bu eserlerinde gezici ustalar tarafından yapıldığını destekler niteliktedir.

Mihrapları form, plân ve bezeme anlayışı açısından değerlendirdiğimizde 19. ve 20. yüzyılın ilk yarısına tarihlendirilmekte ve inşa edildikleri dönemin özelliklerini yansıtmaktadır.

54 Uslu Bülbül-Çevrimli 2021, 859-862.

55 Kuyulu 1994, 150.

56 Çakmak- Demiralp-Kuyulu Ersoy 2012, 30.

57 Çöl 2002, 49-66.

58 Çakmak 1991, 88-94.

59 Uslu Bülbül-Çevrimli 2021, 856-858.

60 Aktuğ 2021, 79-103.

61 Atasoy 2013, 28.

62 Çok 2010, 94-95.

63 Beyazıt – Beyazıt 2014, 152.

64 Çok 2010, 84-87.

Sonuç

İncelenen on üç cami mihrabı, 19. ve 20. yüzyılın ilk yarısına tarihlendirilmekle beraber form ve süsleme açısından birbirini tekrar eder niteliktedir. Ele alınan en erken tarihli mihrap, Saden Cami mihrabı (1861-1862) iken en geç tarihli ise Recep Camii mihrabı (20. yüzyılın ilk yarısı) ve Taşdemir Camii mihrabı (20. yüzyılın ilk yarısı) olarak karşımıza çıkmaktadır.

Mihrapların form, süsleme, yazı, malzeme ve teknik bakımından ilk olarak kendi içerisinde benzerlik ve farklılıkları ortaya konulmuş, ardından benzer örneklerle karşılaştırılarak hem şehir hem bölge hem de Türk mimarisine katkıları üzerinde durulmuştur.

Ele alınan mihraplar harim mekânının güney duvarı aksında düşey dikdörtgen formlu olarak karşımıza çıkmaktadır. Form olarak Saden Camii mihrap nişi yedi köşeli ve mukarnas kavsaralı iken diğer mihraplar yarım daire formlu ve yuvarlak kemerli kavsaraya sahiptir. Mihraplar akantus başlıklı pilastrlarla sınırlandırılmıştır. İncelenen Gazi Camii, Hacı Mahmud Camii, Hacı Abdullah Camii ve Mustafa Hoca Camii mihraplarının form bakımından üçgen tepelikle sonlandırılması ise Neo-klasik anlayışın etkilerini yansıtmaktadır.

Bezeme anlayışı açısından ise mihrapların yüzeylerinde bulunan “S-C” kıvrım dallar, iri akantus yaprakları, stilize edilmiş bitkisel bezemeler ile perde motifi Barok üslubun taşradaki yansıması şeklindedir. Bu bağlamda başkentte sıklıkla rastladığımız batılılaşma dönemi etkilerinin gezici ustalar tarafından Burdur’a kadar yayıldığı anlaşılmaktadır. Dolayısıyla incelenen mihraplar form ve bezeme anlayışı açısından Osmanlı geç dönem etkilerini yansıtmaktadır.

Yazılarda ise Burdur mihraplarında özellikle rastladığımız bir ayet-i kerime yer almamakla beraber mevcut ayetlerin Anadolu’daki birçok mihrapta da kullanıldığı ve bu noktada diğer mihraplarla da örtüştüğü görülmektedir.

Mihraplarda, malzeme ve teknik özellikleri bakımından Osmanlı geç dönemde karşımıza çıkan etkilerin Cumhuriyetin ilk yıllarında da devam ettiği anlaşılmaktadır. Bunların yanı sıra savaşın eşiğinde olan ve depremle beraber zarar gören camilerin zaman içerisinde onarımlarının ileri gelenler ile halk tarafından yapılması yaraları sarmak bağlamında önemlidir.

Sonuç olarak İslâm sanatı içerisindeki gelişimi uzun bir döneme yayılan mihrap, her dönemin sanat ve üslup anlayışını yansıtacak şekilde zaman içerisinde değişip gelişerek, dini mimarinin en önemli elemanı haline gelmiştir. Burdur il merkezinde ele alınan on üç mihrap bu değişim ve gelişimi gösteren örnekler arasında yer almaktadır.

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

- Akdemir, 2007 Akdemir M. S. (2007), Osmanlı Arşiv Belgeleri Işığında XIX. Yüzyıl Burdur Vakıf Hizmetleri, I. Burdur Sempozyumu, C. 1, Burdur: Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, 91-118.
- Aktuğ, 2021 Aktuğ E. C. (2021), Kalemışı Süslemeli Cami Geleneğinin Devamı: Güzelyurt Tahtalı Camii (Denizli-Çameli), Sanat Tarihi Dergisi, 30/1, 79-103.
- Anonim, 1993 Anonim (1993), İlimiz Burdur, Özgül Yayınları.
- Arseven, 1966 Arseven C. E. (1966), Mihrap, Sanat Ansiklopedisi, C. 3, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1347.
- Aslanapa, 1989 Aslanapa O. (1989), Türk Sanatı, Remzi Kitabevi.
- Atasoy, 2013 Atasoy S. (2013), Burdur'un İlçelerindeki Türk Dönemindeki Eserleri, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Pamukkale Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli.
- Atasoy, 2022 Atasoy S. (2022), Burdur Kemer'deki Ahşap Direkli Ve Süslemeli İki Cami, İdil Sanat ve Dil Dergisi, 11/100, 1755-1772.
- Bakırer, 2000 Bakırer Ö. (2000), On Üçüncü ve On Dördüncü Yüzyıllarda Anadolu Mihrapları, Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Beyaz, 2020 Beyaz D. (2020), Burdur Merkezde Yer Alan Camiler, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Pamukkale Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli.
- Beyazıt – Beyazıt, 2014 Beyazıt M. - Beyazıt Y. (2014), Denizli Deddiği Tekkesi, Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları.
- Bozcu, 2013 Bozcu M. M. (2013), Burdur İlinde Türk Mimarisi: Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı Eserleri, Burdur Ticaret ve Sanayi Odası Yayınları.
- Bozkurt, 2008 Bozkurt T. (2008), Erken Dönem Osmanlı Selâtin Cami Mihrapları, İstem 11, 203-248.
- Burdur Belediye Başkanlığı, 2009 Burdur Belediye Başkanlığı (2009), Geçmişten Günümüze Burdur Kültür Envanteri, Burdur.
- Burdur Valiliği, 1955 Burdur Valiliği (1955), Burdur İl Yıllığı, Burdur.
- Burdur Valiliği, 2007 Burdur Valiliği (2007), Burdur Merkez Kültür Envanteri, Burdur.
- Çakmak, 1991 Çakmak Ş. (1991), Denizli İli'ndeki Türk Anıtları (Camiler), (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Çakmak-Demiralp-Kuyucu Ersoy, 2012 Çakmak Ş.- Demiralp Y.- Ersoy İ.K. (2012), Kale-i Tavas (Tabae) Cami ve Mescidleri, Kaledavaz Sempozyum Bildirileri, 28-38, Kale: Kale Belediye Başkanlığı.

- Çok, 2010 Çok B. (2010), Isparta ve İlçeleri Cami Süslemeleri, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Süleyman Demirel Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Isparta.
- Çöl, 2002 Çöl N. (2002), Kütahya İli Tavşanlı İlçesinde Kurşunlu Camiinin Duvar Resimlerinin Geleneksel Türk Duvar
- Resim Sanatı Çerçevesinde Değerlendirmesi: Osmanlı Sanatı Çerçevesinde Duvar Resmi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Anadolu Sanat Dergisi 12, 49-66.
- Diez-Aslanapa, 1960 Diez E. - Aslanapa O. (1960), Mihrap, İslam Ansiklopedisi, C. 8, 294-304.
- Erzincan, 2005 Erzincan T. (2005), Mihrap, TDV İslam Ansiklopedisi, C. 30, Ankara İslam Araştırmaları Merkezi, 30-37.
- Etikan, 2007 Etikan S. (2007), Seccade Halılarda Kullanılan Bazı Motifler ve Bu Motiflerin İslam Sanatında Yeri, Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi, 545-564.
- Kuyulu, 1994 Kuyulu İ. (1994), Bademli Kızılcızade Mehmet Ağa Camii (Ödemiş/ İzmir), Vakıflar Dergisi 24, 147-158.
- Kuyulu, 2002 Kuyulu İ. (2002), İzmir'de Osmanlı Dönemi Yapıları, XIII. Türk Tarih Kongresi (4-8 Ekim 1999) Kongreye Sunulan Bildiriler, C. 3, 1187-1204.
- Ödekan, 1997 Ödekan A. (1997), Mihrap, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C. 2, İstanbul: Yapı Kredi Yayınlar, 1244.
- Ödekan, 1988 Ödekan A. (1988), Mukarnas Bezeme, Mimarbaşı Koca Sinan, Yaşadığı Çağ ve Eserleri, C.1, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 475-478.
- Uğurlu, 2017 Uğurlu S. S. (2017), Çanakkale Halılarında Kandil Motifi, VIII. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi Ve Folkloru Kongresi/Sanat Etkinlikleri, 735-739.
- Uslu Bülbül-Çevrimli, 2021 Uslu Bülbül Z.-Çevrimli N. (2021), Konya Camilerindeki Ahşap Mihraplardan Örnekler, Sanat Tarihi Dergisi (30/2), 845-883.
- Ürer, 2018 Ürer H. (2018), Türk-İslam Arkeolojisi ve Terminolojisi, İstanbul: Antik Smyrna Kazısı Yayın Çalışmaları-12.
- Yazar-Atıcı, 2022 Yazar T.-Atıcı A. (2022), Sivas Hoca İmam Camisi, Sanat Tarihi Dergisi 31/1, 507-541.
- Yelen, 2017 Yelen R. (2017), İslam Sanatında Süsleme Sembolizmi Üzerine Yeni Yorumlar, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 2, 470-492.

Hakem Değerlendirmesi: Çift “kör” hakem incelemesi.
ıkar atışması: Yazar çıkar atışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek aldığını beyan etmemiştir.

Peer-review: Double-blind peer-reviewed.
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 32, Sayı: 1, Nisan 2023 | *Volume: 32, Issue: 1, April 2023*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYN  Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY  Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. Semra DAŐLI, Doç. Dr. Lale DOğER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKIOğLU  İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ  Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR  Sekreteryaya - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretarait - Graphic Desing/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

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

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

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

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



BELGELER İŞİĞİNDA RİZE İKİZDERE ŞİMŞİRLİ (KOMES) KÖYÜ CAMİİ*



RİZE İKİZDERE ŞİMŞİRLİ (KOMES) VILLAGE MOSQUE IN THE CONTEXT OF DOCUMENTS*

Burak Muhammet GÖKLER**

Zerrin KÖŞKLÜ***

ÖZ

Anadolu'da coğrafi yapısı, iklimi ve bitki örtüsü ile birlikte öne çıkan Rize, tarihi ve kültürel özellikleriyle de farklı bir yere sahiptir. Tarihsel süreci her ne kadar net bir şekilde ortaya konulmаса da M.Ö. X-VIII. yüzyıla kadar inen bir geçmişten söz edilmektedir. Farklı devletler ve milletlere ev sahipliği yapan bu topraklar, Fatih Sultan Mehmet'in Trabzon'u 1461'de fethetmesinden sonra Osmanlı İmparatorluğu'nun topraklarına katılmıştır. Batum'a bağlı bir merkez konumunda olan Rize'nin alınmasıyla birlikte buraya Müslüman halk yerleştirilmeye başlanmış, imar faaliyetleri de artmıştır. Özellikle XVIII. yüzyıla kadar çok yoğun olmayan imar faaliyetleri bu yüzyıldan sonra ibadet mekânlarının inşası ile hız kazanmıştır. Rize'nin toprak bakımından en büyük ilçesi olan İkizdere'ye/Kuraiseba bağlı olan Şimşirli/Komes Köyü'nde yer alan Yukarı Mahalle Camii geleneksel mimari yapısıyla, yerel süslemeleriyle ve usta ismiyle dikkat çekmektedir. Cami giriş kapısı ve mihrabı üzerinde yer alan kitabesine göre 1853-1857 tarihleri arasında "Ameli Usta Ahmed" tarafından inşa edilmiştir. Bu tarih kitabesiyle sabit olsa da arşiv kayıtlarında yapının daha eski tarihlere indiği saptanmıştır. Vakıf kayıtlarında 1796-97'de camiye Mustafa'nın vefatı üzerine Ahmed'in atandığı geçmektedir. Bu da caminin belirtilen tarihten önce inşa edildiğini göstermektedir. 1822'lere kadarda imam atamaları devam etmiştir. Çantı tekniğinde, kurtboğazı geçmelerle inşa edilen cami mimarisi, mihrabı ve minberinin yanı sıra Karadeniz Bölgesi'nin karakteristik bezemeleri arasında yer alan lale, badem geçme, papyon geçme ve stilize ejder süslemeleriyle bölge için önem arz etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Cami, Çantı, İkizdere, Rize, Karadeniz Kırsal Mimarisi

* Bu çalışma, SDK-2020-8245 kodlu proje ile desteklenen "Rize'de Osmanlı Dönemi Camileri" isimli doktora tezinden üretilmiştir.

* This study was produced from the doctoral thesis titled "Ottoman Period Mosques in Rize", supported by the project of SDK-2020-8245.

* Arş. Gör. Dr., Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Erzurum.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5035-6756> ♦ E-mail: burak.gokler@atauni.edu.tr

** Dr. Öğr. Üyesi, Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Erzurum.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6681-0589> ♦ E-mail: zkosklu@atauni.edu.tr

ABSTRACT

Rize, which stands out with its geographical structure, climate and flora, also claims a unique place with its historical and cultural characteristics. Although its historical background could not be revealed clearly, the past of the city of Rize dates back to the 10th and 8th centuries BC. These territories, which were home to different states and nations, became part of the Ottoman Empire after the conquest of Trabzon by Mehmed II the Conqueror in 1461. With the conquest of Rize, which was a center of Batumi, Muslim people began to be settled here, and building activities gained momentum. Construction activities, which were not very intense until the 18th century, gained speed with the construction of places of worship after this century. The climate of Rize, whose altitude rises inwards from the Black Sea coast, has considerably affected its vegetation. This has resulted in many tree varieties such as pine, hornbeam, elm, alder, linden, oak, fir and spruce. This diversity has provided the main building material of the architectural works to be built. As a wooden building material has been preferred in many areas, starting from civil and religious architecture, especially for serenders (a kind of room resting on four pillars), to daily household items. The mosques built from wood, that is, from çantıs (a type of house built with sawn wood and without nails), occupy a special place in the region. İközdere, which is one of the twelve districts of Rize and which the largest area, is a settlement established on both sides of a long valley that does not border the coast. Located in Şimşirli Village of İközdere, Yukarı Mahalle Mosque stands out with its traditional architectural structure, local decorations and its master builder. According to the inscription on the entrance door and mihrab, the mosque was built by Ameli Usta Ahmet between 1853 and 1857. Although this date is mostly agreed upon due to the inscription, archival studies about the mosque showed that the building dates back to earlier times. In the records of the foundation, it is stated that Ahmed was appointed to the mosque in 1796 and 1797 after the death of Mustafa. This shows that the mosque was built before the specified date, but it is not possible to give an exact date. The appointments of imams for the mosque continued until 1822, and no record has been found after this date. The mosque in Şimşirli Village, which is located on a slope, was first built on a suitable stone sub-basement or platform due to the lack of a flat area. The wooden curtain walls of the mosque, which was built with wolfboat (using the materials according to the peculiarities of a given settlement) inserts using the çantı technique, were animated with windows with regional bow-tie grids. The sanctuary is accessed from the two-storey, open narthex to the north of the mosque through a wooden door that stands out with its decorations. The sanctuary is designed in the size of a village mosque. The wooden mihrab, located just across the entrance, is unique to the region, with its shape gradually narrowing from bottom to top. This also goes for the structure and decoration of the wooden pulpit right next to the mihrab and the square sermon pulpit. The women's gathering place, located in the north of the sanctuary and carried by wooden pillars, increases the usage area of the interior by surrounding the sanctuary from three directions. The sanctuary is covered with a wooden ceiling from the inside and a hipped roof from the outside. Foundation records of the building, its characteristics features, and vegetal and geometric fictions processed on wood are essential. Especially the tulip motifs that have become classics for the region, but also the bow tie, almond cross, seal of Suleiman, crescent star, cleat and leaf designs and other geometric patterns are valuable in terms of composition.

Keywords: *wooden architecture, İközdere, Mosque, Rize, Black Sea Rural Architecture*

Giriş

Doğu Karadeniz Bölgesi'nde Fener Burnu'nun¹ doğusunda kurulmuş bir kıyı şehri olan Rize'nin² tarih öncesi devirleri hakkında bilgiler oldukça sınırlıdır³. Bununla birlikte Çamlıhemşin'de yapılan araştırmalar neticesinde kent tarihinin M.Ö. X-VIII. yüzyıla kadar indiği ileri sürülmektedir⁴. Bölge; Hititler, Kolhis Krallığı, Kimmerler⁵, İskitler, Medler⁶, Persler, Roma, Lazika Krallığı⁷, Bizans, Pontus Rum hakimiyeti altında kaldıktan sonra 1461'de Trabzon'un fethinin akabinde⁸ Osmanlı İmparatorluğu'nun himayesine girmiş ve bu süreçten sonra bölgeye Müslüman halk yerleştirilmiş ve dini mimarinin inşa süreci de böylece başlamıştır. XVI. yüzyıldan başlayan cami inşası Osmanlı Devleti'nin yerini Türkiye Cumhuriyeti'ne bıraktığı 1923 tarihine kadar sürmüştür.

Rize, merkez dahil olmak üzere 12 ilçeden oluşmaktadır. Bu ilçelerden en geniş topraklara sahip olan İkizdere'dir. Kayıtlarda eski ismi Kuraiseba⁹ olarak geçen İkizdere'de günümüze özgün olarak ulaşmış 21 tarihi cami bulunmaktadır. Bu camilerden birisi de çantı tekniğinde inşa edilmiş olan Şimşirli Köyü Camii'dir.

Doğu Karadeniz Bölgesi özelinde sıkça tercih edilen çantı tekniği, belirli kalınlık ve ölçüdeki ağaç tomruklarının, alt veya üst kısımlarının düzeltilerek üst üste yığılması-istiflenmesi ve köşe birleşim yerlerinin belirli tekniklerle bağlanması sonucunda meydana getirilen duvar örgüsü şeklinde tanımlanabilir¹⁰.

Rize'nin ve Doğu Karadeniz Bölgesi'nin karakteristik mimari yapısını ve süsleme özelliklerini yansıtan caminin kitabesi ve vakıf kayıt belgelerinin incelenmesi bölge camileri içerisindeki yerinin saptanması önem teşkil etmektedir. Vakıf kayıtları ile birlikte yapının mevcut inşa tarihinden öncesine giden bir geçmişinin ortaya çıkarılması, bölgedeki diğer camilerin tarihi açısından da dikkate değerdir.

Şimşirli Köyü Yukarı Mahalle Camii¹¹

Şimşirli Köyü Yukarı Mahalle Camii, "40.8078-40.4854" koordinatlarında ilçeye 10,5 km mesafede yer almaktadır (Harita 1).

1 Bostan, 2008, 147-151.

2 Karpuz, 1993, 4.

3 Saklı, 2006, 12.

4 Özkan ve Çakır, 2000, 87-94.

5 Ak, 2000, 3, 23; Tellioğlu, 2007, 655; Tarhan, 1979, 904-921.

6 Goloğlu, 1973, 25.

7 Ak, 2000, 6-27.

8 Bostan, 2008, 147-151.

9 Çoşkun, 2005, 10.

10 Arseven, 2017, 36.

11 Yapının özgün adı Şimşirli Köyü Camii'dir. Ancak köy mahallelere ayrıldıktan sonra Yukarı Mahalle ismi eklenmiştir.

Caminin giriş kapısında ve mihrabında olmak üzere iki kitabesi bulunmaktadır. Kapı üstündeki kitabede yalnızca “1265/1848” tarihi geçerken mihrapta 1270/1853 yılı ile birlikte “Ameli Ahmed Usta” adına rastlanmaktadır (**Foto. 1-2**).

*“Hayatında bulup öğrenmeyen din
Ne teka etsun ana kabri içre telkin
Ameli Usta Ahmed sene 1270” /²1853-54*

Cami ile ilgili yapılan diğer araştırmalarda inşa tarihi 1853-1857 yılları arasında gösterilmiştir¹³.

Vakıf kayıtlarında eserin tarihi süreci hakkında önemli veriler sunmaktadır. Kayıtlarda köy ahalisi tarafından bölgede inşa edilen camiye 1796’da bir akça ile hatip ve imam olan Mustafa’nın ölümünden sonra oğlu Ahmed’e geçtiği belirtilmektedir. 1808-1809’daki belgede, hatip olan Molla Ali bin İbrahim’in ölümünden sonra Molla Ahmed bin Mustafa’ya görevin tevcih edilmiştir.



Harita 1: Şimşirli Köyü Yukarı Mahalle Camii Konumu (Google Earth)

1813 tarihli belgede caminin imam, hatibi ve mütevellisi Mehmed bin Hacı Ahmed’in vefatından sonra oğlu Mustafa görevi üstlenmiştir. Son kayıta ise imam, hatip ve müteveli Mustafa’nın vefatının akabinde yalnız hitabet ve tevliyet (vakıf mallarına bakma) Salih bin Ali’ye Hasan’ın arzıyla verilmiştir.

Belirtilen bilgiler dışında, yapının mescit olarak inşa edildiği ve ağustos ayı başlarındaki atama kayıtlarından minber eklenerek yapının camiye dönüştürüldüğü ifade edilmektedir. Ayrıca kayıtların 1822’ye kadar sürdüğü ortaya konulmuştur¹⁴.

Sonuçta, arşiv belgelerine istinaden 1796’dan öncesine inen yapının köy ahalisi tarafından inşa edildiği, sonraki süreçlerde camiye çevrildiği ve 1822 yılına kadar mevcut olduğu anlaşılmaktadır. Caminin kitabelerinde ise 1848-1853 yılları arasında Ahmed Usta tarafından yapının yeniden inşa edildiği görülmektedir ki, bu tarz uygulama bölgede oldukça yaygın bir durumdur.

12 Terzioğlu, 2008, 18.

13 Karpuz, 1993, 62; Karpuz, 2019, 47.

14 Kul, 2020, 186.

“Zi’l-hicce sene 1210 (1795-1796)

Rize’de Komesi nâm karyede ahali binası cami’de bir akçe ile imâm ve hatîb olan Mustafa fevt mahlûlünden oğlu Ahmed’e bâ-berât fî 28 B sene 1255 / yevm aded 27”

“Şehr-i Receb sene 1223 (1808-09)¹⁵

Rize kazâsı kurâlarından Komes nâm karyede ahali-i karye binâsı câmi’inde hasebî hatîb olan Molla Ali bin İbrahim fevt mahlûlünden Molla Ahmed bin Molla Mustafa’ya bâ-berât tevcîh buyruldu. M sene 215 / yevm aded 5”

“Rebiülevvel sene 1228 (1813)¹⁶

Rize kazâsı kurâlarından Komes karyesinde ahali-i karye binâsı câmi’de hasebî imâm ve hatîb ve mütevellîsi olan Mehmed bin Hacı Ahmed fevt mahlûlünden sulbî oğlu Mustafa bin Mehmed’e bâ-arz-ı hâl tevcîh buyruldu. S sene 215¹⁷”

“Rize kurâlarından Komes karyesinde ahali-i karye binâ eylediği câmi’inde ber vech-i hasebî imâm ve hatîb ve mütevellîsi olan Mustafa bin Mehmed fevt mahlûlünden yalnız hitâbet ve tevliyet Salih bin Ali’ye nâibi Hasan arzıyla tevcîh buyruldu”. (Ek 1-4)¹⁸”

Cami, 7,11 x 6,20 m. ölçülerinde enine dikdörtgen planlı bir şema göstermektedir. Ahşaptan çantı tekniğinde kurtboğazı geçmelerle inşa edilmiştir (Çizim 1).

Arazinin eğimli topoğrafyasından dolayı alta yüksek, taştan örülmüş bir temel üzerine konumlandırılan caminin ahşap perde duvarları cephelerde çift katlı olarak açılan on altı pencereyle hareketlendirilmiştir. Kuzey cihetteki pencereler papyon geçmeli şebekeleri ile dikkat çekerken diğer yönlerde açılan sürgülü kapaklı ve giyotin tipindeki pencereler bölgenin geleneksel ahşap işçiliğini ve formunu ortaya koymaktadır.

Özgün bölge camilerinde kullanılmayan ve genellikle sonradan eklenen minareler, bu yapıda da görülmektedir. Caminin kuzeybatısına konumlandırılan kare kaideli, çokgen gövdeli ve tek şerefeli betonarme minaresi 1988 yılında eklenmiştir.

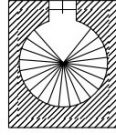
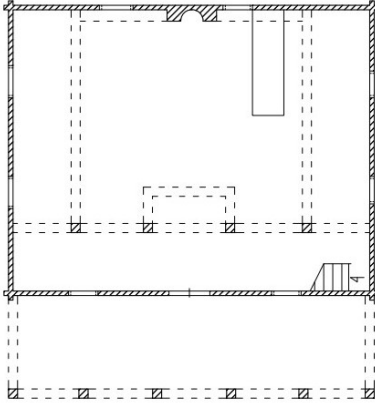
Yapının kuzey cephesinde, kare kaideli ve başlıklı, silindirik gövdeli, altı ahşap sütun tarafından taşınan çift katlı son cemaat yeri bulunmaktadır. Son cemaat yerinden, bezemeli, dikdörtgen söveli ahşap bir kapıdan ibadet mekanına geçilmektedir. Harimin

15 VMGA. 565-210, B Zh 210, 204.

16 VGMA. 541-97. M Re 215, 193.

17 VMGA. 568-240 S Re 215, 242.

18 VGMA. 565-210, 242. Belgeler teminindeki yardımlarından dolayı Eyüp Kul’a teşekkür ederiz.



Burak M. Gökler, 27.02.2022

Çizim 1: Şimşirli Köyü Yukarı Mahalle Camii Planı

duvarını da kaplamaktadır. Kuzeydoğu köşedeki bir merdivenle çıkılan mahfilin, kuzeyindeki kapı açıklığı ile son cemaat yerinin ikinci katına geçilmektedir.

Dıştan kiremit kaplı, dört yöne meyilli kırma çatı ile kapatılan cami, içten ahşap tavanla koruma altına alınmıştır (Foto. 3-15).

Süsleme Özellikleri

Dıştan son derece sade olan cami, içten zengin bir ahşap işçiliği sunmaktadır. Bununla birlikte caminin dış mimarisinde son cemaat yerini taşıyan ahşap sütunlar, harim ve mahfil giriş kapıları bezemesel özellikleriyle hareketlendirilmiştir. Son cemaat yerini taşıyan dairesel gövdeli sütunun, kare kesitli başlığı pahlanmış ve lale üzerine bir kelebek figürü kondurulmuştur. Sütunun başlığına ay-yıldız işlenmiş, mimari parçanın taşıdığı kirişin altında ise üçlü zencerek örgüye yer verilmiştir (Çizim 2-3) Foto. 16-17).

Harim kapısı dikdörtgen söveli, çift kanatlı ve yuvarlak kemerli olup kemer köşe boşlukları lale motifleriyle dolgulanmış, mimari parçayı iki yandan sınırlandıran bordürler ise ikili zencerek geçmelerle panolara ayrılmıştır. Alt panoda çarkifelek küresi üzerine yerleştirilen lale kompozisyonu, diğer panoya da nakşedilmiştir. En dıştaki ikinci bordüre hasır (sepet) örgü, üstte cephe boyunca uzanan kuşağa ise karşılıklı yerleştirilmiş ve birbirine bağlanmış koç boynuzları tatbik edilmiştir. Aynı formdaki mahfil çıkış kapısının yuvarlak kemeri, dalga motifleriyle bezenmiştir. Kapının yan bordürlerine de iki sıra halinde badem geçme ve mukarnas dizisi oyulmuştur (Çizim 4,5 Foto. 18-19)

güney duvarındaki ahşap mihrabı, mahfil katına kadar uzanmaktadır. Aşağıdan yukarıya doğru kademeli bir biçimde daralan mihrap nişi ampir esintili olup bölgenin vazgeçilmez mihrap formları arasındadır.

Mihrabın batısında bulunan, köşk bölümü mahfil katına giydirilen, süpürgelik ve köşk altı bölümü olmayan ahşap minber, abidevi görünümü ve süslemeleriyle yapının en dikkat çeken mimari ögesidir. Doğudaki kare kesitli özgün vaaz kürsüsü güneydeki kastan üzerine kısmen oturmaktadır.

Harimin kuzeyinde dört ahşap sütun tarafından taşınan mahfil, iki koldan güney duvarına kadar uzanarak “U” biçimini almakta, hatta güney

Caminin içerisinde görülen yoğun ahşap işçiliği tarihi değerine çok şey katmaktadır. Bunlardan kapı ekseninde yer alan ve belirli seviyelerde kırılarak daralan mihrap nişinin her bir kırılma yeri mukarnas dizisi ile belirgin hale getirilmiş, en üstte istiridye ile tamamlanmıştır. Bu daralma hareketi nişin etrafını bezeyen dört panoya da yansımıştır. İkili zencireklerle çevrelenen panoların içleri, ters ve düz lalelerle kompoze edilmiştir. Mihrap üç yönden halat örgü, mukarnas dizisi ve ikili yaprak tasarımı ile kuşatılmıştır (Çizim 6, Foto. 19).

Tezvinatıyla ibadet alanını hareketlendiren bir diğer mimari öge ahşap minberdir. Dikdörtgen söveleri, dört yaprağın bir araya gelerek oluşturduğu dairesel formla işlenen kapının, kemeri de dalga motifleriyle belirgin hale getirilmiştir. Sövenin üzerinden yükselen ve içerisi Mührü Süleyman yıldızı ile dolgulanan yuvarlak tepelik, iki yandan vazodaki lale motifleriyle sınırlandırılmıştır. Bu tepeliğin ortasından çıkan, hilal ve üçgenle son bulan silme, kalınlığı ile ağaç gövdesini hatırlatmaktadır. Ağaçtan, sağa ve sola doğru kıvrılarak budaklanan dallar ise yapraklı lalelerle nihayetlenmektedir (Çizim 7, Foto. 21).

Minberin en dikkat çekici bölümü aynalıktır. Yüzeyi on dört (14) panoya taksim edilen aynalık, köşk ve süpürgelik bölümünü de içerisine alarak geniş bir alana yayılmaktadır. Bu panolardan yedisi zencerek geçmelerle sınırlandırılmış, dördünün içi lale motifleriyle, üçününki ise palmye ağacıyla tezvin edilmiştir. İki pano, dalga motifleriyle çevrelenmiş ve lalelerle bezenmiştir. En üstteki panoda ikili lale motifi, iki kutbu dairesel olan ve ortada birbirine yakınlaşan bir silme içerisine alınmıştır. Kalan üç pano ise farklı bir kurgu sergilemektedir. Birincisi, altta volütlü iki ayak şeklinde başlayıp orta kısımda genişleyen, omuzda tekrar daralıp ve bir tepelikle son bulan açıklık şeklindedir. Tepe bölümü, yarım dairesel ve uçları yaprakla son bulan, haleyi anımsatan dal ile kuşatılmıştır. Diğer panoda da benzer bir tasarım yinelenmiş olsa da farklı olarak orta bölümüne “C”, yan kısmına lale ve düşen yapraklar işlenmiştir. Üçüncü panoda ise karın kısmı geniş olan silme, yuvarlak formda etrafı dallarla sarılmış, alt ve üst kısımları daralarak bağlanmış, içine de “C” kıvrımı yerleştirilerek kompozisyon tamamlanmıştır.

Korkuluk bölümü, kapı sövesinden başlayarak köşk altına kadar kesintisiz olarak devam etmektedir. Boğumlu torna korkuluk, alttan kıvrımlı dal üzerinde yer alan yapraklar, üstten ise ikili zencerek geçmeler arasına alınmıştır. Kıvrımlı dal uygulaması kapının yan sövesine de nakşedilmiştir. Söveden korkuluğa geçişte uygulanan köşebent bezemesel anlatısı ile farklıdır. Bu anlatıda altta ve üstte yer alan iki Mührü Süleyman, birbirine lale motifleriyle bağlanmış ve bu olgu sırt kısmı dalga motifleriyle hareketlendirilerek “S” kıvrımıyla desteklenmiştir. Dalga motifi örgüsü, korkuluğun üst kısmından devam ederek köşkün köşebendindeki motifle birleşerek bir bütünlük sağlanmıştır.

Köşkün, yan yüzeyini lale kompozisyonu dolgulamaktadır. Lalenin üzerinde bulunan ikili zencerek geçme, balıksırtı ve mukarnas dizisi kuşakları, üstteki tornalı korkuluğa geçişi daha estetik bir hale dönüştürmektedir. Köşk üzerine oturan külahtan dışa taşan ve üç boyutlu görünüm sergileyen laleler, ahşap ustasının ne kadar hünere olduğunu göstermektedir (Çizim 8, Foto. 22).

Mahfili taşıyan ahşap sütunlar, form özellikleri nadir örnekleri arasındadır. Kare kaideli olarak başlayan sütun, pahlanarak sekizgene, sekizgen ise boğumlu silindiriğe, daha sonra iki sekizgen bilezikle tekrar pahlanarak kare başlığa dönüşmektedir. Başlığın üzerine ise yaprak sayıları farklı iki gülbezek işlenmiştir (Çizim 9, Foto. 23).

Ahşap sütunun taşıdığı kiriş ve mahfil korkuluklarını süsleyen sekiz bezeme kuşağı, mihrabın yan kısımlarına kadar uzanmaktadır. Bu kuşaklar arasında, ikili zencerek geçme, balıksırtı, mukarnas dizisi, ikili yaprak tasarımı, papyon geçme, boğumlu torna korkuluk ve karşılıklı yerleştirilmiş koç boynuzları yer almaktadır (Çizim 10, Foto. 24).

Mahfil balkonunun alt kısmında badem geçme, balıksırtı, ikili zencerek örgü, halat örgü ve kıvrımlı dal üzerindeki lalelerden oluşan bezemesel kuşaklar ile balkonun yan cephesinde Mührü Süleyman ve hilal motifleri dekore edilmiştir (Çizim 11-12, Foto. 25-26).

Vaaz kürsüsünde bulunan, ikili zencerek geçmelerle çevrelenmiş laleler, dalga motifleri, papyon geçmeler, Mührü Süleyman ve yıldız motifleri harimde görülen süslemelerin birer tekrarı niteliğindedir (Çizim 13, Foto. 27).

Cami süslemelerinin yinlendiği son alan ahşap tavadır. İçeriye doğru üç kademe yapan tavanın merkezinde bulunan madalyonun ortasında, dikey lale ve dalga motifleri üç boyutlu bir kabara görünümünde ele alınmıştır. Kabara dıştan dairesel dizilimdeki lale, badem geçme ve dalga motifleriyle dışa doğru genişletilerek bir madalyon meydana getirmiştir. Madalyonu sınırlandıran kare çerçevenin köşelerinden çıkan balıksırtı, kare formulu ikinci kademedeki zencerek ve dalga örgesine bağlanmaktadır. İkinci kademenin köşelerinden çıkan aynı tasarım dıştaki badem geçmelerle ilişkilidir. Bu örgüsünün köşelerinden çıkan laleler ise tavanın köşelerine kadar uzanarak birbirini içerisine alan bir kompozisyona dönüşmektedir (Çizim 14, Foto. 28).

Karşılaştırma ve Değerlendirme

Doğu Karadeniz Bölgesinin önemli yerleşim yerlerinden bir sahil kenti olan Rize’de imar faaliyetleri Osmanlı topraklarına katılmasından sonra başlamıştır.

Bölgenin, iklimi ve coğrafi yapısı göz önüne alındığında bitki örtüsünün çeşitliliği dikkat çekmektedir. Orman bakımından ve ağaç çeşitliliği açısından zengin olan Rize’de bu çeşitlilik mimari yapılarında temel malzeme olmuştur. Ahşap malzeme, sivil mimaride, serenderlerde ve camilerin inşasında tercih edilmiştir.

Rize’nin fethiyle birlikte inşa edilen camilerin büyük bir bölümü ahşaptan köy ahalisinin çabalarıyla yerel ustalara inşa ettirilmiştir. Bu camiler zamanla ihtiyaca cevap veremediği için bazen doğal afetlerle bazen de insan eliyle yıkılarak XIX. yüzyılın ortalarında yenilenmiştir. İkizdere Şimşirli Köyü’ndeki tarihi çantı cami, bölgede günümüze ulaşabilmiş sayılı örneklerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kitabesine göre 1848-1853 yılları arasında inşa edilen caminin arşiv kayıtları eserin 1800’de bir mescit olarak yapıldığı ve bu şekilde 1822’lere kadar kullanıldığı 1848’lerde ise yeniden inşa edildiğini göstermektedir.

Çantının; karaboğaz, çalma boğaz, kertme boğaz ve kurtboğazı tekniğinde

geçme sistemleri bulunmaktadır. Bu sistemlerden kurtboğazı en çok tercih edilenlerden biri olup Şimşirli Camii'nde de kullanılmıştır (Foto. 29). Şimşirli Köyü Camii (1848-1853) dışında Rize'de Ardeşen'de Doğanay Camii (1830), Çamlıhemşin'de Mollaveyis Köyü Camii (1878), Şenköy Camii (1899), Fındıklı'da Meyvalı Köyü Camii (1871) ve Hüseyin Hoca Köyü Camii (1834) çantı tekniğindeki örneklerden sadece birkaçıdır.

Rize dışında, çantının ilk örnekleri Samsun'da Göğceli Camii (1206), Çarşamba Yaylacılar Şeyh Habil Camii (1211)¹⁹, Ayvacık Tiryakioğlu Camii (1867-68)²⁰, Sinop'da, Büyükkızık Köyü Camii (1750), Sarıyar Küçük Kozluca Köyü Camii (1950), Şamlıoğlu Köyü Camii (1869), Şerefiye Köyü Camii, Yenicamili Köyü Camii (1915), Terziahmetli Camii, Sarmaşık Köyü Merkez Camii, Kurtköy Ahşap Camii, Yaykın Köyü Mezarlık Camii, Yenikayalı Köyü Camii, Derepazarı Camii²¹, Kastamonu'da Geyikli Camii (1292), Çağlar Köyü Merkez Camii (1775), Beldeğirmeni Köyü Çarşı Mh. Eski Camii, Güde Köyü Camii²², Ordu'da Laleli Camii (XVI. yy), Ormancık Mh. Camii (1859), Damyeri Mh. Camii (XIX.yy), Ormancık Mh. Merkez Camii (1900), Çaldere Mh. Camii (1903)²³, Artvin'de Borçka Muratlı Köyü Camii (1846), Camili Köyü Camii (1855), Fındıklı Köyü Camii (XVIII. yy), Düzköy Camii (1850), Murgul Erenköy Camii (1863)²⁴, Çavuşlu Köyü Camii (1860)²⁵ Giresun'da Tahtalı Camii (XVIII. yy)²⁶, Trabzon'da Çaykara Çambaşı Köyü Hacı Ömerli Camii (1845), Çaykara Çamlıbel Köyü Merkez Camii (1888), Çaykara Taşkiran Köyü Merkez Camii (1896)²⁷, Dernekpazarı Günebakan Camii (1869), Dernekpazarı Taşçılar Köyü Camii (1803), Dernekpazarı Güneykondu Mh. Camii (1819), Hayrat Dereyurt Merkez Camii (1831), Of Mithat Paşa Mh. Camii (1816), Of Serindere Mh. Camii (1848)²⁸, Düzce'de Düzce Akçakoca Çayağzı (1323) (Aftunağzı/Aftundere)²⁹, Çorum'da Sanayi Marangozlar, Tavukçuhoca Camii³⁰ İstanbul'da Abdurrahman Ağa Camii (1766)³¹ Gürcistan'da Kveda Ağara Camii (1780)³² (Karş. Foto. 1-5)

Caminin iki katlı, açık son cemaat yeri çantı camilerinde sıkça rastlanan özelliklerden birisidir (Foto. 30). Şimşirli Camii dışında, Artvin'de Zeytinlik Merkez

19 Naza Dönmez, 2008, 8, 14; Bayraktar, 2009, 88-89, 94-95.

20 Nefes, 2010, 155-157.

21 Gül, 2018, 159-175.

22 Can, 2003, 119-124.

23 Bayhan, 2019, 67-81, 192.

24 Aytekin, 1996, 168-175, 176-179, 180-185, 195-197.

25 <https://karadeniz.gov.tr/cavuslu-koyu-camii/> (Erişim Tarihi: 20.08.2022)

26 Nefes, 2009, 187-210.

27 Yavuz, 2009, 28, 46, 52.

28 Küçük, 2017, 56-74, 83,92-98, 99-106, 113-117.

29 <http://www.akcakoca.bel.tr/akcakoca/koylerimiz/cayagzi/> (Erişim Tarihi: 20.08.2022)

30 Nefes ve Gün, 2016, 299-309.

31 Dişören, 1993, 62.

32 Kaya, 2022, 91-93.

Camii (1857), Aşağı Maden Camii (XIX. yy), İncilli Camii (1790), Borçka Fındıklı Köyü Camii (XVIII. yy)³³, Trabzon'da Çaykara Uzungöl Filak Camii (1813), Çaykara Kabataş Köyü Camii (1811), Güneykundu Mh. Camii (1819), Dernekpazarı Günebakan Camii (1869), Of Sugeldi Köyü Aşağı Mh. Camii (1834)³⁴, Gümüşhane'de Süleymaniye Camii (1898)³⁵, Giresun'da Tepeköy Camii (1910)³⁶, Ordu'da Kumru Şenyurt Mh. Helvacıoğlu Camii, Perşembe Kurtluca Mh. Camii (XIX. yy)³⁷ açık ve iki katlı son cemaat yerleriyle benzer örnekler arasındadır (Karş. Foto. 6-8).

Harim mekânındaki aşağıdan yukarıya doğru daralan ahşap mihrap Doğu Karadeniz özelinde karakteristik bir form olup (Foto. 31) XIX. yüzyıl özelliği yansıtmaktadır. Ahşap, taş ve mermer mihraplarda görülen bu form Rize'de Şimşirli Köyü dışında İslampaşa Camii (1570), Gülbahar Hatun Camii (1659), Ardeşen'de Işıklı Camii (1836), Seslikaya Köyü Camii (1899), Doğanay Köyü Camii (1830), Tunca Köyü Camii (1902), Çamlıhemşin'de Zilkale Köyü Camii'nde (1806) karşılaşılmaktadır. Ayrıca, Trabzon'da Araklı Kalecik Mh. Camii (XIX.-XX. yy), Araklı Merkez Camii (1905), Arsın Işıklı Camii (1902)³⁸, Güney Kondu Mahallesi Cami Mihrabı (1819)³⁹ Artvin'de Oruçlu Camii (1907), Arhavi Ortaçlar Camii (1757), Borçka Düzköy Camii (1850), Hopa Aşağı Sundura Camii (1908)⁴⁰, Esenkıyı Köyü Camii (XIX. yy)⁴¹, Bayburt'ta Aşağı Gümüşsu Köyü Camii (XX. yy), Aşağı Çımağıl Köyü Camii (1901), Aydıncık Köyü Camii (1913), Buğdaylı Köyü Camii (1835), Çorak Köyü Camii (1916)⁴², Veysel Efendi Camii, Gümüşhane'de Örenşar Camii (1835)⁴³, Gürcistan'da Kvirike Camii (1859)⁴⁴ mihraplarında da izlenmektedir (Karş. Foto. 9-1).

Harimin ahşap işçiliği ve motif kurgusuyla dikkat çeken minberi (Foto. 32) aynalık bölümünden yola çıkılarak yamuk dikdörtgen biçiminde bir form yansıtmaktadır. Rize'de benzerleri Çayeli İncesu Köyü Camii (1856), Fındıklı Merkez Camii (1765), Güneysu'da Ilıca Köyü Camii (1814), Kalkandere'de Hüseyin Hoca Köyü Camii (1834), Rize dışında Trabzon'da Keçikaya Köyü Camii (1830), Uzuntarla Köyü Camii (1837), Çaykara Kabataş Köyü Camii (1811), Maraşlı Köyü Camii (1811), Dernekpazarı Güney-

33 AYTEKİN, 1996, 126-129, 134-137, 146-148, 180-182.

34 TAŞKAN, 2016, 123-125, 206-207, 231-238, 240-242, 487-495.

35 HACIAHMETOĞLU, 2007, 35-46.

36 NARMANLI, 2018, 20-21, 34-36, 43-47, 49-50, 65, 69-70, 74-75, 78-79.

37 BAYHAN, 2019, 222-226, 241-245.

38 ŞAHİN, 2016, 87, 100, 113.

39 ÖNAL ve KÖŞKLÜ, 2020, 712-713.

40 AYTEKİN, 130-133, 160-163, 183-185, 189-191.

41 <https://karadeniz.gov.tr/esenkıyı-koyu-camii/> (Erişim Tarihi: 20.08.2022)

42 ÇİĞDEM, ÖZKAN ve YURTTAŞ, 2020, 189, 191, 193, 211, 212.

43 ÖZKAN, 2010, 77.

44 KAYA, 2022, 49, 800.

kondu Mh. Camii (1819), Yukarı Kondu Mahallesi Camii (1810)⁴⁵, Taşören Mh. Camii (1841)⁴⁶, Artvin’de Oruçlu Köyü Camii (1907)⁴⁷, Demirkent Köyü Camii⁴⁸, Bayburt’ta Konursu Ulu Camii (1812)⁴⁹, Gümüşhane’de Seydibaba Köyü Camii’nde (1798)⁵⁰, Gürcistan’da Aho Camii’nde (XVIII. yy)⁵¹ karşımıza çıkmaktadır (Karş. Foto. 12-14).

Caminin kare gövdeli veya sandık tipindeki ahşap vaaz kürsüsü Anadolu’da erken dönemlerden itibaren kullanılan bir formdur (Foto. 33). Edirne’de Eski Camii (1403-1414), Edirne Muradiye Camii (1427), Edirne Üç Şerefeli Camii (1437) Edirne Selimiye Camii (1568-75)⁵², İstanbul’da Beyazid Camii (1505), Şehzade Camii (1544-48), Üsküdar Mihrimah Camii (1548), Süleymaniye Camii (1557), Sultan Ahmet Camii (1609-1617)⁵³, Trabzon’da, Yazlık Mahallesi Merkez Eski Camii (1819), Uğurlu Beldesi/Büyük Mahalle Merkez Camii (1878), Aşağı Sugeldi Mahallesi Merkez Camii (1834), Bölümlü Beldesi Merkez Camii (1874), Bölümlü Beldesi Mithat Paşa Camii (1876)⁵⁴, Artvin’de Merkez Çarşı Camii (1861), Zeytinlik Merkez Camii (1857), Oruçlu Camii (1907)⁵⁵, Aşağımaden Köyü Camii⁵⁶ Bayburt’ta Kutlu Bey Camii (1676), Alçılık Köyü Camii (1887), Aşağı Çimağlı Köyü Camii (1901), Buğdaylı Köyü Camii (1835), Değirmencik Köyü Camii (1899), Konursu Ulu Camii (1812)⁵⁷, Ordu’da Kaynartaş Merkez Eski Camii’nin (1886)⁵⁸ vaaz kürsüleri bu tipteki örneklerdir (Karş. Foto. 15-18).

Süsleme programında bitkisel, geometrik, nesnel ve figüratif bezemeler bir ahenk içerisinde olup ahşap üzerine işlenmiştir. Lale, papyon geçme, Mühr-i Süleyman zencerek (sarmal) geçme, badem geçme, balıksırtı, ay yıldız, dalga motifi, halat örgü, gülbezek, çarkıfelek, hasır örgü, istiridye, mukarnas dizisi, koçboynuzu, üçgen, yaprak, palmye ağacı, vazo ve kelebek motifi olmak üzere 20 farklı bezeme kullanılmıştır. Bu bezemelerden en yoğunu ve bölge için en karakteristiği lale⁵⁹ motifidir. Kapı pervazla-

45 Taşkan, 2016, 44, 126, 140, 199, 241, 256.

46 <http://karadeniz.gov.tr/tasoren-mahallesi-camii/#prettyPhoto> (Erişim Tarihi: 20.08.2022)

47 <https://karadeniz.gov.tr/oruclu-koyu-camii/#prettyPhoto> (Erişim Tarihi: 20.08.2022)

48 <https://karadeniz.gov.tr/demirkent-koyu-camii-tescilsiz/#prettyPhoto> (Erişim Tarihi: 20.08.2022)

49 Çiğdem, Özkan ve Yurttaş, 2020 237-243.

50 Özkan, 2010, 76.

51 Kaya, 2022, 72, 823.

52 Özgür Yıldız, 2012, 99-135.

53 Saat, 2008, 8-9, 12-13, 18-19, 20-21, 25-26.

54 Önal, 2021, 447-448, 450-451, 454-455, 456-460.

55 Aytekin, 1996, 107-109, 122-137, 157-159.

56 <https://karadeniz.gov.tr/asagimaden-koyu-camii/#prettyPhoto> (Erişim Tarihi: 20.08.2022)

57 Çiğdem, Özkan ve Yurttaş, 2020, 186-187, 191, 210, 217-219, 237-243, 247-249.

58 Bayhan, 2019, 202-206.

59 Latince ismi “Tulipa” olan lale, Türk süsleme sanatının en çok sevilen çiçek motifleri arasında yerini almaktadır. Tulip, Türkçe’de “türban, tülbent” kelimesinden türetildiği ve İngilizce’ye

rından başlayan lale süslemeleri mihrapta, minberde, vaaz kürsüsünde ve mahfilde ağaç formunda, kıvrımlı dal üzerinde veya tek olarak ahşaba oyulmuştur (Foto. 34).

Motifin benzer örnekleri arasında Trabzon'da Dernekpazarı Yukarı Kondu Mh. Camii (1809), Taşçılar Köyü Camii (1803), Güneykondu Mh. Camii (1918)⁶⁰, Sürmene Çamburnu Kuşluca Camii (1893)⁶¹, Artvin'de Arhavi Dikyamaç Köyü Camii (1894)⁶², Borçka Düzköy Camii (1850)⁶³, Aşağı Maden Köyü Camii, Demirkent Camii (1713), Esendal Köyü Camii (1815), Maral Köyü Camii (1924), Muratlı Köyü Camii (1842), Uğurköy Camii (1860)⁶⁴, Bayburt'ta Konursu Ulu Camii (1812)⁶⁵, Ordu'da İkiizce Laleli Camii (1522)⁶⁶, Samsun'da Ustacalı, Kocakavak Köyü Camii (XVII-XVIII. yy)⁶⁷ Gürcistan'da Kvirike Camii (1859)⁶⁸ gösterilebilir (Karş. Foto. 20-24).

Lale dışında bölge ile özdeşleşen papyon geçme, genellikle pencere şebekelerinde, vaaz kürsülerinde, minber ve mahfil korkuluklarında karşılaşılmaktadır. Doğu Karadeniz Bölgesinin vazgeçilmez bezemeleri arasında yerini alan papyon geçmeye azda olsa bölgenin batı ve güney illerinde de rastlanmaktadır (Foto. 35).

Trabzon'da Hayrat Dereyurt Merkez Camii (1831)⁶⁹, Artvin'de Yusufeli Demirkent Köyü Camii⁷⁰, Bayburt'ta Konursu Ulu Camii (1812)⁷¹, Erzurum'da Narman

“Türk Takkesi” olarak geçtiği ifade edilmektedir. Ana vatani Orta Asya olan lale, Anadolu'dan Kafkasya'ya, Avrupa'dan Amerika kıtasına kadar çok geniş bir alana yayılmıştır. Anadolu coğrafyasında hüküm süren Roma ve Bizans dönemlerinde lalenin varlığı bilinmemektedir. Bu nedenle Anadolu'ya Türkler ile girdiği ve XII. yüzyıldan itibaren ise motif olarak kullanılmaya başlandığı düşünülmektedir ki XIII. yüzyılda Mevlâna Celaleddin-i Rumi'nin laleyi şiirinde kullanması bu kanıtı destekler mahiyettedir. Osmanlı'nın süsleme sanatına erken dahil olan lale, XVI. yüzyıldan itibaren bahçelerde yetiştirilmekle birlikte dönemin sanatsal eserleri üzerinde (halı, ahşap, taş, sedef vb) motif olarak nakşedilmiştir. XVIII. yüzyılda süsleme açısından daha çok önem kazanan motif, XVI. yüzyılda daha yuvarlak hatlara sahipken XVIII. yüzyılda ise uzayan bir form halini almış, XIX. yüzyılda ise yerine güle bırakmıştır. Baytop, 2010, 271, Çakmakoglu, 1997, 37-54, Atak, 2020, 227, Baytop ve Kurba, 2003, 79-81, Ünver,1971, 265-268. Ayverdi, 2006, 9, Demiriz, 1986, 355, Goody, 2010, 271.

60 Küçük, 2017, 218, 228-235, 241-246.

61 Sarı, 2016, 187.

62 <https://karadeniz.gov.tr/dikyamac-koyu-camii/> (Erişim Tarihi: 20.08.2022)

63 Taşkan, 2011, 118-120.

64 Baramidze, 2017, 14, 18, 26, 33, 37, 40.

65 Çiğdem, Özkan ve Yurttaş, 2020, 237-243.

66 Bayhan, 2005, 1-22.

67 Nefes, 2012, 156-160.

68 Kaya, 2022, 49, 801.

69 Sarı, 2016, 35.

70 [https://karadeniz.gov.tr/demirkent-koyu-camii/#prettyPhoto\[instagram\]/7/](https://karadeniz.gov.tr/demirkent-koyu-camii/#prettyPhoto[instagram]/7/) (Erişim Tarihi: 20.08.2022)

71 Çiğdem, Özkan ve Yurttaş, 2020, 242.

Güvenlik Köyü Camii (1861)⁷², Giresun'da Tahtalı Camii (XVIII. yy)⁷³, Samsun'da Çarşamba Porsuk Köyü Camii (1859)⁷⁴, Gürcistan'da Pirveli Maisi Camii (1864)⁷⁵ papyon geçmeli örneklerden sadece bir kaçıdır (Karş. Foto. 25-27).

Doğu Karadeniz Bölgesi ile özdeşleşen bir diğer motif badem geçmedir (Foto. 36). Caminin kapısında, mahfil balkonunda ve tavanında yer alan badem geçmenin benzer örnekleri ile Trabzon'da Çamlıbel Mh. Merkez Camii (1887), Araklı Merkez Büyük Camii (1907)⁷⁶, Çaykara Çambaşı Köyü Hacı Ömerli Camii (1845)⁷⁷, Artvin'de, Aşağımaden Köyü Camii (XIX. yy)⁷⁸, Ordu'da Fatsa'da Oluklu Mh. Camii Sarnıç Camii (1895)⁷⁹, İkizce Laleli Camii (1522)⁸⁰, Samsun'da, Çarşamba Porsuk Köyü Camii (1859)⁸¹, Amasya'da Özbaraklı Köyü Camii (1870-71)⁸², Bayburt'ta Konursu Ulu Camii (1812), Alıçlık Eski Camii (1887)⁸³, Erzurum'da, Narman Güvenlik Köyü Camii'nde (1861), karşılaşmak mümkündür (Karş. Foto. 28-31).

Bölgenin karakteristik bezemelerinden olan ikili, üçlü veya dörtlü sarmal⁸⁴ (zenrecek) geçmeler, (Foto. 37) Şimşirli Camii'nin minberinde, vaaz kürsüsünde, mahfil ve kirişlerinde görülmektedir. Benzerleri arasında Trabzon'da Çaykara Akdoğan Mh. Merkez Camii (1825), Hayrat Dereyurt Mh. Merkez Camii (1831), Sürmene Konak Mh. Camii (1842)⁸⁵, Artvin'de Borçka Düzköy Camii (1850), Çavuşlu Camii (1861)⁸⁶, Bayburt'ta Alıçlık Köyü Camii (1887)⁸⁷, Samsun'da Bekdemir Köyü Camii (1596),

72 Gökler ve Doğan, 2021, 206.

73 Nefes, 2009, 205.

74 Özkaraca, Halaç, 2022, 1082-1084.

75 Kaya, 2022, 61, 811.

76 Önal, 2021, 937.

77 Küçük, 2017, 198.

78 <https://karadeniz.gov.tr/asagimaden-koyu-camii/#prettyPhoto> (Erişim Tarihi: 20.08.2022)

79 Bayhan, 2019, 154-158,

80 [https://karadeniz.gov.tr/laleli-camii/#prettyPhoto\[instagram\]/16/](https://karadeniz.gov.tr/laleli-camii/#prettyPhoto[instagram]/16/) (Erişim Tarihi: 20.08.2022)

81 Özkaraca, Halaç, 2022, 1094.

82 Korkmaz, 2017, 401.

83 Çiğdem, Özkan ve Yurttaş, 2020, 186-187, 237, 243.

84 Anadolu'da, Antik döneme kadar inen geçme kurgular, Bizans İmparatorluğu'na ait el yazmalarında ve kiliselerde de (Antalya Demre Aziz Nicolaos Kilisesi) görülmektedir. Doğu Karadeniz, Erzurum ve Kars Bölgesinde ise motif, Gürcü kiliselerinde ikili, üçlü veya daha fazlası şekilde tekrar edilerek bölgesel bir kaynak oluşturulmuştur. Keskin ve Zenbilci, 2017, 1137-1158.

85 Önal, 2021, 925.

86 Taşkan, 2011, 116, 123.

87 Çiğdem, Özkan ve Yurttaş, 2020, 186-187.

Porsuk Köyü Camii (1859)⁸⁸, Erzurum'da Narman Güvenlik Köyü Camii (1861)⁸⁹ gösterilebilir (Karş. Foto. 32-34).

Caminin mimari ve bezeme özelliklerini yerel esintilerle bölgeye özgü bir anlatıya dönüştüren ustası olmuştur. Mihrapta kitabesinde geçen Ahmet Usta'nın ismine sadece Şimşirli Camii'nde değil, Rize'de 1870 tarihli Pazar Örnek Köyü Camii'nde ve 1886 tarihli İkizdere Güneyce Köyü Hacı Şeyh Camii'nde de rastlanmaktadır. Rize dışında ise sadece Artvin'de Borçka Muratlı Camii'nde (1846) "Ahmet Usta",⁹⁰ ismi tespit edilmiştir.

Sonuç

Rize'de Osmanlı hakimiyetiyle başlayan imar faaliyetleri içerisinde yerel ustaların mimari ve süslemesinde etkin olduğu camiler dikkat çekicidir. Bu makalenin konusunu da bölge camilerinden biri olan ve kitabesine göre Ahmed Usta tarafından 1848-1853 yıllarında inşa edilen Şimşirli Köyü Camii oluşturmaktadır. Bu caminin ilgili vakıf kayıtlarına göre 1796-97 köy halkı tarafından bir mescit yaptırıldığı ve imam atamasının gerçekleştirilerek minber ilavesi ile camiye çevrildiği anlaşılmaktadır. Caminin 1822'ye kadar da kayıtların devam ettiği bilinmektedir ki, belirtilen tarihten sonra bir kayıt sözü konusu değildir. Veriler incelendiğinde ilk caminin ahşap olduğu düşünülebilir zira taştan inşa edilen bir caminin 22 yıllık bir süreçte doğal afetler dışında tahrip olması pek mümkün görülmemektedir.

1822'lerden sonra kaydın olmaması, camiye son tevcih edilen imamıyla devam edilerek sürecin bu şekilde işletildiği ortaya çıkmaktadır. Mevcut caminin ise ilk caminin yıkılmasından dolayı mı yoksa ihtiyaca binaen büyümek veya yenilemek amacıyla mı inşa edildiği konusu net olmamakla birlikte, bölgedeki diğer camilerde de sıkça karşılaşılan ihtiyaca yönelik olarak yenilendiği burada da düşünülebilir.

Çantı tekniğinde inşa edilen caminin gerek mimari yapısı, iki katlı son cemaat yeri, ahşap pencere ve şebeke sistemleri, mihrabı, minberi, vaaz kürsüsü ve mahfili hem kendi sınırlarındaki hem de Doğu Karadeniz Bölgesi'ndeki camilerle birebir benzerdir. Bunların içerisinde özellikle mihrap formu ve minber dekorasyonu alana özgü ayrıntılarıyla öne çıkmaktadır.

Camiyi hem Doğu Karadeniz hem de bölge için önemli kılan bir diğer husus süsleme ayrıntılarıdır. Ahşaba oyma-kabartma ve çakma tekniğinde yerel ustalar tarafından işlenen bezemelerin başında laleler gelmektedir. Bölgenin vazgeçilmez süslemesi olan lale motifi tek başına kullanıldığı gibi ağaç formunda verilmiştir. Lale dışında yörenin biçim dilini yansıtan papyon ve badem geçme ile birlikte stilize ejder ön plana çıkan bezemelerden birkaçıdır.

88 Naza Dönmez, 2008, 31-32.

89 Gökler, Doğan, 2021, 205.

90 Taşkan, 2011, 89.

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

- Ak, O.N. (2001). *Rize Tarihi*. Rize: Rize Halk Eğitim Müdürlüğü Yayınları.
- [Antalya'nın dünyaca ünlü değeri Aziz Nikolaos \(Noel Baba\) Kilisesi – HyeTert](#) (Erişim Tarihi: 20.08.2022)
- Arseven, C.A. (1975). Çantı Maddesi. *Sanat Ansiklopedisi* (C.1, 368) İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Atak, E. (2020), Taşa İşlenen Zarâfet Lâle: Cami Tezvinatında Kullanımı Üzerine Bir Değerlendirme (14-18. Yüzyıllar), *Ortaçağ Araştırmaları Dergisi* (III/II), 226-239.
- Aytekin, O. (1996), *Artvin'deki Mimari Eserler I*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Yüzüncü Yıl Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.
- Ayverdi, E.H. (2006). *18. Asırda Lâle*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.
- Baramidze, R. (2017). *İslami Dini Yapılar (Artvin İli)*. Batum.
- Bayhan, A.A. (2005), Ordu/İkizce'den Bir Ahşap Camii: Laleli (Eski) Camii, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* C.14, 1-22.
- Bayhan, A.A. (2019). Geçmişten Günümüze Ordu'nun Geleneksel Ahşap Camileri. Ordu: Büyük Şehir Belediyesi Yayınları.
- Bayraktar, M. S. (2009), Samsun'da Anadolu Selçuklu ve İlhanlı Döneminden Kalan Tarihi Yapılar, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar (Karadeniz Sosyal Araştırmaları Özel Sayısı 2(7))*, 85-118.
- Baytop, T. ve Kurba, C. (2003). Lâle. *TDVİA* (C. 27, 79-81) İstanbul: Diyanet Vakfı Yay.
- Baytop, T. (2010). *İstanbul Lalesi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Bostan, İ. (2008). Rize. *TDVİA* (C. 35, 174-151) İstanbul: Diyanet Vakfı Yay.
- Can, Y. (2003), Kastamonu ve Sinop Yöresinde Bulunan Ahşap Camiler, *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* S.14, 119-124.
- Coşkun, O. (2005). *Her Yönüyle İkizdere*. Kocaeli: Şahsi Yayın.
- Çakmaköğlü Kuru, A. (1997), Orta Asya Türk Sanatında Palmet ve Lâle Motiflerinin Değerlendirmesi Hakkında Bir Deneme. *Belleten* 230, 37-54.
- Çiğdem, S., Özkan, H. ve Yurttaş, H. (2020). *Tarihi ve Kültürel Varlıklarıyla Bayburt*. Erzurum: Bakütam.
- Demiriz, Y. (1986). *Osmanlı Kitap Sanatında Naturalist Üslupta Çiçekler*. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Dişören, N. E. (1993), İstanbul'daki ahşap Cami, Mescit ve Tekkeler, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) İstanbul Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Goloğlu, M. (1973). *Anadolu'nun Milli Devleti Pontus*. Ankara: Goloğlu Yayınları.
- Goody, J. (2010). *Çiçeklerin Kültürü*. (Çev. Mehmet Beşikçi), İstanbul. https://www.researchgate.net/publication/292159511_Anadolu'da_Lale_Kulturu (Erişim Tarihi: 19.08.2022).

- Gökler, B.M. ve Doğan, M. E. (2021), Belgeler Işığında Narman Güvenlik Köyü Camii, *Art Sanat*, S.16, 181-219.
- Gül, S. (2018), Sinop Ahşap Camileri ve Coğrafi Çevre İlişkisi, *Sosyal Bilimciler Gözüyle Sinop*, Ankara, 159-175.
- Karpuz, H. (1993). *Rize*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Karpuz, H. (2019), Rize Köy Camilerinde Mimari Süsleme, *Geleneksel Rize Mimarisi Üzerine Araştırma*, (39-59) İstanbul: Revak.
- Kaya, M. (2022), *Acara (Gürcistan) Bölgesi'nde Osmanlı Dönemi ve Sonrası Geleneksel Ahşap Cami Mimarisi*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Yüzüncü Yıl Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.
- Keskin, E. ve Kaya Zenbilci, İ. (2017), Orta Çağ'da Bizans El Yazmalarında Görülen Örgü Kompozisyonları, *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 10(2), 1137-1158.
- Korkmaz, N. (2017), Amasya Taşova İlçesi Özbaraklı Köyü Camileri, *TİASAD*, (13), 385-408.
- Kul, E. (2020). *Osmanlı Döneminde Rize (Fetihten 19. Yüzyıla)*. İstanbul: Libra Kitapçılık ve Yay.
- Küçük, O. (2017), *Trabzon'un Çaykara, Dernekpazarı, Hayrat ve Of İlçelerindeki Osmanlı Dönemine Ait Bazı Ahşap Camiler (18-19.yy)*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Yüzüncü Yıl Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.
- Narmanlı, F. (2018), *Giresun Camilerinde Tezyinat*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ondokuz Mayıs Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun.
- Naza Dönmez, E.E. (2008). *Wooden Mosque of the Samsun Region, Turkey from the Past to the Present in the light of Surveys Carried Out in the Years 2001-2003*, Oxford: BAR International Series.
- Nefes, E. ve Gün, R. (2016), Çorum İskilip'te Çantı Tekniğinde İnşa Edilmiş İki Camii: Sanayi Marangozlar ve Tavukçuhoca Camileri, *Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 15 (30), 299-309.
- Nefes, E. (2009), Giresun'da Yeni Tespit Edilen Bir Ahşap Camii; Çaldağ Beldesi Melikli Mahallesi Tahtalı Camii, *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, 9(2), 187-210.
- Nefes, E. (2010), Samsun'da Ahşap Bir Osmanlı Eseri, Ayvacık/Tiryakioğlu Camii, *Ondokuz Mayıs İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S.28, 151-174.
- Nefes, E. (2012), Samsun/Çarşamba'da Çantı Tekniğinde İnşa Edilmiş İki Ahşap Camii; Ustacalı Köyü Camii ve Kocakavak Köyü Camii, *Vakıflar Dergisi*, (38), 155-164.
- Önal, R. Ç. ve Köşklü, Z. (2020), Trabzon'da Geç Dönem Osmanlı Camilerinde Ahşap Mihraplar, *Sanat Tarihi Dergisi*, 29/2, 707-473.
- Önal, R. Ç. (2021), *Trabzon Mihrapları*, (Yayımlanmamış Dr. Tezi), Atatürk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

- Önal, R.Ç. (2021), Trabzon Of İlçesinde Ahşap Vaaz Kürsüleri, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S.71, 441-478.
- Özgüner, O. (2017). *Köyde Mimari Doğu Karadeniz*. İstanbul: Revak Yayınları.
- Özgür Yıldız, Ş. (2012), Osmanlı Devri Edirne Camilerinden Ahşap Va'z Kürsüsü Örnekleri, *Sanat Tarihi Dergisi*, 21(2), 99-135.
- Özkan, H. (2010), Gümüşhane'de Ahşap Tavanlı Camiler, *Sanat Dergisi*, S.18, 63-80.
- Özkan, S. ve Çakır, M. (2000). Rize'de Bulunmuş Olan Tunç Baltalar, *Tarih İncelemeleri Dergisi*, S. 15, 87-94.
- Özkaraca, N. ve Halaç, H.H. (2022), Samsun-Çarşamba, Porsuk Köyü Camii'nin Tarihsel Süreçte Mimari Özellikleri ve Koruma Sorunları Açısından İncelenmesi, *Sanat Tarihi Dergisi*, 31(2), 1079-1099.
- Saat, A. (2008), *İstanbul Selatin Camilerindeki Vaaz Kürsüleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Saklı, A.R. (2006). Rize Tarihçe. *Yeşilin Cenneti Rize*. İstanbul.
- Samsun Ahşap Camileri*. (2011). (Ed. Şenler Yıldız). Samsun: T.C. Samsun Valiliği.
- Sarı, Y. (2016), *Trabzon'un Hayrat, Of ve Sürmene İlçelerindeki Köy Camileri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ondokuz Mayıs Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun.
- Şahin, M. (2016), *Giresun ve Trabzon İllerindeki Bağdadi Kubbeli Camiler*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Gazi Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Tarha, T. (1979), Eskiçağda Kimmerler Problemi, *VIII. Türk Tarih Kongresi (11-15 Ekim 1976) Kongreye Sunulan Bildiriler I*, (904-921)Ankara: T.T.K. Yayınları.
- Taşkan, D. (2011), *Artvin İli Borçka ve Hopa İlçeleri Camilerinde Ahşap Süsleme*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Taşkan, D. (2016), *Trabzon İli Camilerinde Ahşap Minberler*, (Yayımlanmamış Dr. Tezi) Gazi Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Tellioglu, İ. (2007), Doğu Karadeniz Bölgesi'nin Türk Yurdu Haline Gelmesi Hakkında Bir Değerlendirme, *Turkish Studies/Türkoloji Araştırmaları*, 2(2), 654-664.
- Terzioğlu, O. (2008). *Rize'nin Tarihi Tahta Camileri ve Oymacılık Sanatı*, İzmir: Rize Valiliği İl Özel İdaresi Kültür Hizmeti.
- Ünver, A.S. (1971), "Türkiye'de Lâle Tarihi, 265-268. <http://acikerisim.fsm.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11352/1630/%DCUnver.pdf?sequence=1>).
- Yavuz, Ö. (2009). *Çaykara ve Dernekpazarı'nda Geleneksel Köy Camileri*, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- [https://karadeniz.gov.tr/demirkent-koyu-camii-tescilsiz/#prettyPhoto\[instagram\]/7/](https://karadeniz.gov.tr/demirkent-koyu-camii-tescilsiz/#prettyPhoto[instagram]/7/) (Erişim Tarihi: 20.08.2022)
- <https://karadeniz.gov.tr/asagimaden-koyu-camii/#prettyPhoto> (Erişim Tarihi: 20.08.2022)

- [https://karadeniz.gov.tr/laleli-camii/#prettyPhoto\[instagram\]/16/](https://karadeniz.gov.tr/laleli-camii/#prettyPhoto[instagram]/16/) (Erişim Tarihi: 20.08.2022)
<http://karadeniz.gov.tr/tasoren-mahallesi-camii/#prettyPhoto> (Erişim Tarihi: 21.06.2021)
<https://karadeniz.gov.tr/oruclu-koyu-camii/#prettyPhoto> (Erişim Tarihi: 20.08.2022)
<https://karadeniz.gov.tr/dikyamac-koyu-camii/> (Erişim Tarihi: 20.08.2022)
<https://karadeniz.gov.tr/cavuslu-koyu-camii/> (Erişim Tarihi: 20.08.2022)
<https://karadeniz.gov.tr/esenkiyi-koyu-camii/> (Erişim Tarihi: 20.08.2022)
<http://www.akcakoca.bel.tr/akcakoca/koylerimiz/cayagzi/> (Erişim Tarihi: 20.08.2022)

►◄ Yazarlar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◄
Kaynağı belirtilenler haricindeki görsel, çizim ve grafik türü materyaller yazarlara aittir.

GÖRSELLER - EKLER



Foto. 1: Giriş Kapısı Kitabesi



Foto. 2: Mihrap Kitabesi

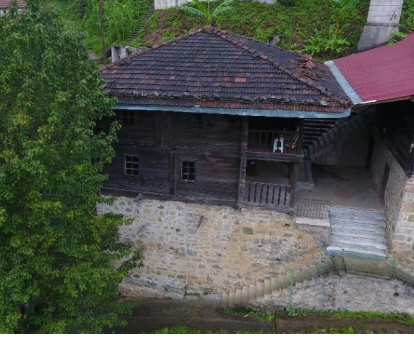


Foto. 3: Caminin Doğu Cephesi



Foto. 4: Caminin Güney Cephesi



Foto. 5: Caminin Güneybatısı ve Minaresi



Foto. 6: Son Cemaat Yeri

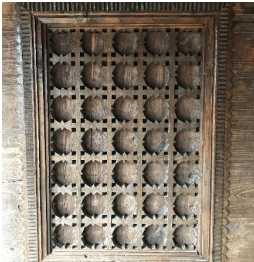


Foto. 7: Pencere Detayı



Foto. 8: Harim Giriş Kapısı



Foto. 9: Harim Mekânı



Foto. 10: Harim Mekânı



Foto. 11: Caminin Mihrabı



Foto. 12: Caminin Minberi



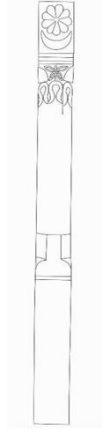
Foto. 13: Vaaz Kürsüsü



Foto. 14: Kadınlar Mahfili



Foto. 15: Tavan



Çizim 2: Ahşap Sütun



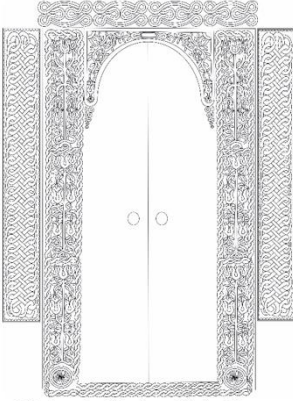
Foto. 16: Ahşap Sütun



Çizim 3: Kiriş Süslemesi



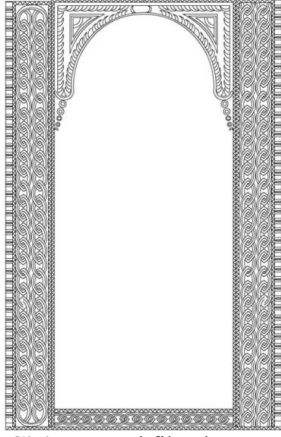
Foto. 17: Kiriş Süslemesi



Çizim 4: Harim Giriş Kapısı



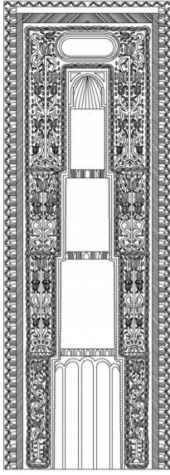
Foto. 18: Harim Giriş Kapısı



Çizim 5: Mahfil Çıkış Kapısı



Foto. 19: Mahfil Çıkış Kapısı



Çizim 6: Mihrap Süslemesi



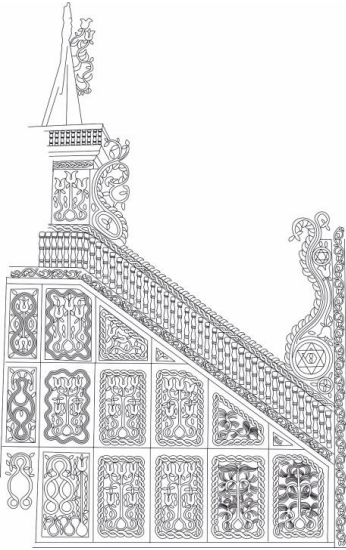
Foto. 20: Mihrap Süslemesi



Çizim 7: Minber Kapı Süslemesi



Foto. 21: Minber Kapı Süslemesi



Çizim 8: Minber Süslemesi



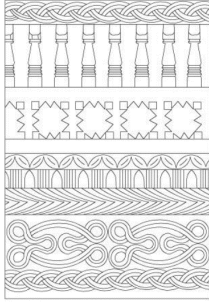
Foto. 22: Minber Süslemesi



Çizim 9: Ahşap Sütun



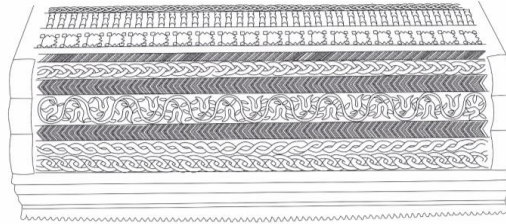
Foto. 23: Ahşap Sütun



Çizim 10: Kiriş ve Mahfil Korkuluğu



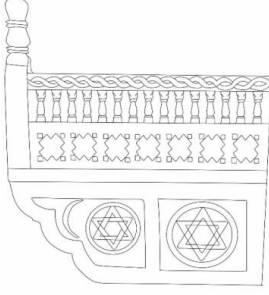
Foto. 24: Kiriş ve Mahfil Korkuluğu



Çizim 11: Mahfil Balkon Altı



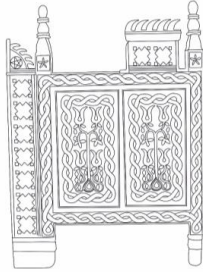
Foto. 25: Mahfil Balkon Altı Süslemesi



Çizim 12: Balkon Yan Cephe



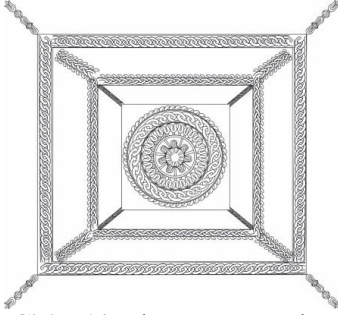
Foto. 26: Balkon Yan Cephe



Çizim 13: Vaaz Kürsüsü Süslemesi



Foto. 27: Vaaz Kürsüsü Süslemesi



Çizim 14: Ahşap Tavan Süslemesi



Foto. 28: Ahşap Tavan Süslemesi



Foto. 29: Rize İkizdere Şimşirli Köyü Camii



Karş. Foto. 1: Rize Fındıklı Meyvalı Köyü Camii (Gökler, 2022, 761)



Karş. Foto. 2: Samsun Göğceli Camii (S. Doğan Arşivi)



Karş. Foto. 3: Ordu İkizce Laleli Camii (karadeniz.gov.tr)



Karş. Foto. 4: Artvin Çavuşlu Ky. Camii (karadeniz.gov.tr)



Karş. Foto. 5: Trabzon Taşkırın Mh. Camii (karadeniz.gov.tr)



Foto. 30: Şimşirli Camii Son Cemaat Yeri



Karş. Foto. 6: Artvin Aşağı Maden Camii (karadeniz.gov.tr)



Karş. Foto. 7: Trabzon Of Sugeldi Köyü Aş. Mh. Camii (karadeniz.gov.tr)



Karş. Foto. 8: Ordu Kutluca Mh. Camii SCY (karadeniz.gov.tr)



Foto. 31: İkizdere Şimşirli Köyü Camii Mihrabı



Karş. Foto. 9: Rize Merkez İslampaşa Mh. Camii (Gökler, 2022, 150)



Karş. Foto. 10: Trabzon Kefeli Camii (karadeniz.gov.tr)



Karş. Foto. 11: Artvin Esenkıyı Köyü Camii (karadeniz.gov.tr)



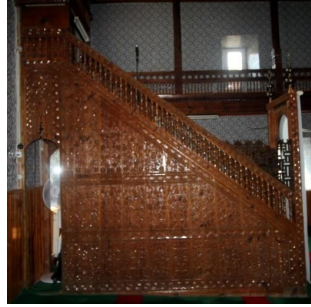
Foto. 32: Şimşirli Köyü Camii Minberi



Karş. Foto. 12: Rize Fındıklı Beydere Köyü Camii (Gökler, 2022, 754)



Karş. Foto. 13: Trabzon Taşören Mh. Camii (karadeniz.gov.tr)



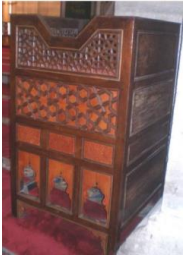
Karş. Foto. 14: Artvin Demirkent Köyü Camii Minberi (karadeniz.gov.tr)



Foto. 33: İkizdere Şimşirli Köyü Yukarı Mahalle Camii Vaaz Kürsüsü



Karş. Foto. 15: Edirne Eski Camii Vaaz Kürsüsü (Özgür Yıldız, 2012, 131)



Karş. Foto. 16: İstanbul Şehzade Camii Vaaz Kürsüsü (Saat, 2008, 240)



Karş. Foto. 17: Trabzon Sugeldi Mahallesi Camii Vaaz Kürsüsü (Önal, 2021, 455)



Karş. Foto. 18: Artvin Aşağımaden Köyü Camii Vaaz Kürsüsü (karadeniz.gov.tr)



Foto. 34: Şimşirli Köyü Camii Lale Motifi



Karş. Foto. 19: Trabzon Çamburnu Kuşluca Camii (Sarı, 2021, 1552)



Karş. Foto. 20: Artvin Maral Köyü Camii (Baramidze, 2017, 33)



Karş. Foto. 21: Bayburt Konursu Ulu Camii



Karş. Foto. 22: Ordu İkizce Laleli Camii (ordu.ktb.gov.tr)



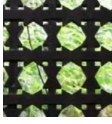
Karş. Foto. 23: Samsun Kocakavak Köyü Camii (Samsun Ahşap Camileri Albümü)



Karş. Foto. 24: Kvirike Camii (Kaya, 2022, 801)



Foto. 35: Şimşirli Köyü Yukarı Mh. Camii



Karş. Foto. 25: Trabzon Hayrat Dereyurt Merkez Camii (Sarı, 2016, 35)



Karş. Foto. 26: Artvin Yusufeli Demirkent Köyü Camii (karadeniz.gov.tr)



Karş. Foto. 27: Erzurum Narman Güvenlik Köyü Camii (Gökler, 2021, 206)



Foto. 36:
Şimşirli Köyü
Yukarı Mh.
Camii



Karş. Foto. 28:
Çambaşı Köyü
Hacı Ömerli
Camii (Küçük,
2017, 198)



Karş. Foto. 29:
Ordu İkizce
Laleli Camii
(karadeniz.gov.tr)



Karş. Foto. 30:
Samsun
Çarşamba
Porsuk Köyü
Camii
(Özkaraca,
Halaç, 2022,
1094)



Karş. Foto. 31:
Erzurum
Narman
Güvenlik Köyü
Camii (Gökler,
2021, 204)



Foto. 37: Şimşirli
Köyü Yukarı Mh.
Camii



Karş. Foto. 32:
Trabzon Hayrat
Dereyurt Merkez
Camii
(karadeniz.gov.tr)

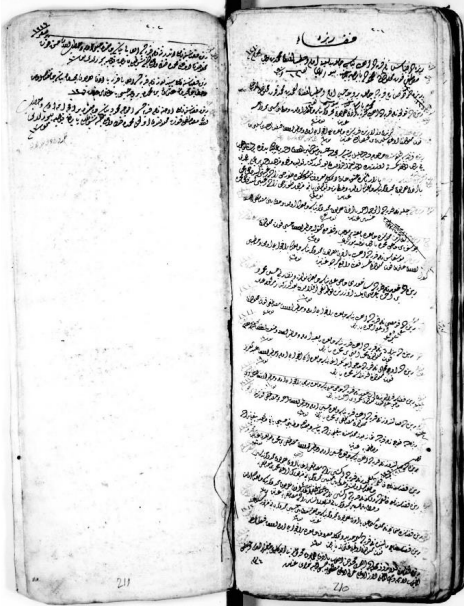


Karş. Foto. 33:
Artvin Borçka
Düzköy Camii
(Taşkan, 2011, 122)

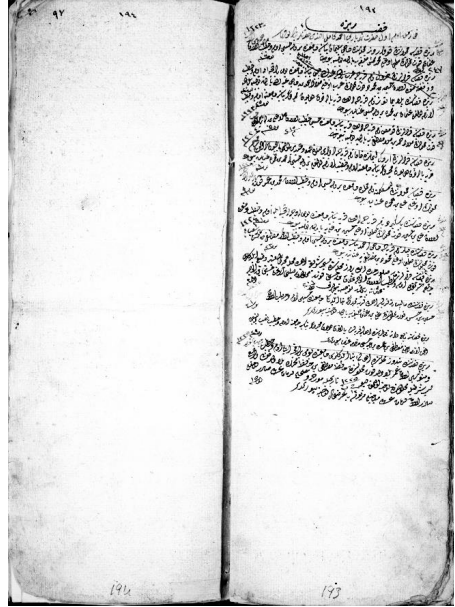


Karş. Foto. 34:
Erzurum Narman
Güvenlik Köyü
Camii (Gökler,
2021, 205)

EKLER



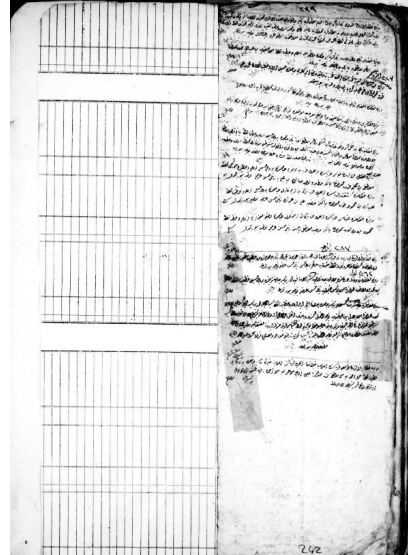
EK-1



EK-2



EK-3



EK-4

Hakem Değerlendirmesi: Çift “kör” hakem incelemesi.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışmada SDK-2020-8245 No.’lu Proje Desteği aldığını beyan etmiştir.

Peer-review: Double-blind peer-reviewed.

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

Grant Support: The author declared that this study was supported by Project No. SDK-2020-8245.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | *Journal of Art History*
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 32, Sayı: 1, Nisan 2023 | *Volume: 32, Issue: 1, April 2023*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. Semra DAŞCI, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Sekreteryaya - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretariat - Graphic Design/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

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

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

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

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



KARS MÜZESİ ENVANTERİNE KAYITLI DÜZ DOKUMA HEYBELER

PLAIN WOVEN SADDLE SADDLES REGISTERED IN THE KARS MUSEUM
INVENTORY

Hatice ELVER*

Meral BÜYÜKYAZICI**

ÖZ

Konar-göçer yaşam biçiminin önemli bir parçası olan heybe dokumalar, çoğunlukla bir yerden başka bir yere giderken ihtiyaç duyulan eşyayı taşımada kullanılmaktadır. Binek hayvanlarının eğeri üzerine geçirilen veya omuzda taşınan bu dokuma türü insanların hayatında büyük kolaylık sağlamaktadır. Özellikle yörük yaşamının vazgeçilmez parçası olan heybeler, diğer dokuma türlerinde olduğu gibi zamanla önemini kaybetmiş ve üretimi oldukça azalmıştır. Günümüzde bu tür dokumaları çoğunlukla müze ve özel koleksiyonlarda görmekteyiz. Kültürel değerlerimizi yaşatmak, korumak ve gelecek kuşaklara aktarmak amacı taşıyan müzeler geçmişle olan bağımızı sürdürmek açısından büyük önem taşımaktadır.

Çalışmada; Kars Müzesi'nde bulunan düz dokuma heybeleri tanıtmak amaçlanmıştır. Tarama yöntemiyle tespit edilen 11 adet heybe ele alınarak betimleme yapılmaya çalışılmıştır. Dokumaların fotoğrafları çekilip envanter bilgileri de göz önüne alınarak bilgi formları oluşturulmuştur. Bilgi formlarında; envanter no, müzeye geldiği gün, müzeye geliş şekli, eserin adı, bulunduğu yer, en-boy ve kompozisyon özelliklerine yer verilmiştir. Farklı yörelere ait 14 adet benzer düz dokuma örneği araştırmayı güçlendirmek amacıyla ele alınmıştır. Heybe dokumacılığına ilişkin destekleyici veriler literatür taraması sonucu elde edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kars, Müze, Kilim, Dokuma, Heybe

ABSTRACT

Saddlebag weavings, which are an important part of the nomadic life style, are the weavings that are worn on the saddle by the riding animals or worn on the shoulders of the people, or carried by hanging their heads through the slit in the middle and hanging them on the front and back. This type of weaving, which is mostly used to carry the goods needed while going from one place to another, provides great convenience in people's

* Dr. Arş. Gör., Kafkas Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5232-5788> ♦ E-mail: hatice.elver@hbv.edu.tr

** Dr. Öğretim Üyesi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat Ve Tasarım Fakültesi, Kuyumculuk Ve Mücevher Tasarımı Bölümü.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6760-7961> ♦ E-mail: meral.buyukyazici@hbv.edu.tr

lives. Saddlebag weaving, which was found in almost every house in the past, has lost its importance over time and its production has decreased considerably, as with other types of weaving, especially with the disappearance of transhumance in many regions today. We see this type of weaving, which has few examples, mostly in museums and private collections. In this context, museums, which aim to keep our cultural values alive, protect and transfer them to future generations, are also of great importance in terms of maintaining our connection with the past. In Kars, which has hosted many civilizations for thousands of years, the Kars Museum was established as a result of the museum studies that started with the Republican period. Saddlebag weaving samples are exhibited in the ethnography section of the Kars Museum, where valuable handicraft products compiled from Kars and its surroundings are exhibited. Saddlebag weavings show great richness in terms of color, pattern and composition and are among the works worth examining. This work; It is very important in terms of creating a new source about flat woven saddlebags and shedding light on new studies to be done.

Scope of work; 11 flat woven saddlebags in Kars Museum were handled and a description was tried to be made. The obtained data were determined by scanning method. The technical and pattern features of the saddlebags are explained in detail. Under the heading of technical specifications; average saddlebag sizes, the type of material used in weft, warp and knot (loom) yarn and weaving techniques applied to weavings are given. Photographs of 11 saddlebag weavings registered in the Kars museum inventory were taken, and the information and composition features in the inventory book were added under each photograph. In information forms; The inventory number of the weavings, the day they came to the museum, the way they came to the museum, the name of the work, the place where it was found, the aspect dimensions and composition features are given. The colors used in weaving, technical features, general conditions, decoration subject and motif names are among the information under the composition title. In order to strengthen the research, the photographs of 14 flat woven saddlebag samples with pattern similarities are given under the work review forms. Pattern similarities of the saddlebags are found in Konya, Gazipaşa, Antalya, İçel, Yozgat, Tunceli, Tarsus, Niğde (Kızılca Town), Muğla, Azerbaijan (Karabağ), Ardahan (Hanak / Avcılar), Ardahan (Mut / Alaçam Village) and Nevşehir (Ürgüp) weavings. seen. Supporting data on saddlebag weaving was obtained as a result of literature review.

Keywords: *Kars, Museum, Rug, Weaving, Saddlebag*

1. Giriş

İnsanoğlunun varoluşu ile başlayıp günümüze kadar sürekli gelişme gösteren, kültür değerlerimiz içinde varlığını sürdüren, günlük hayatın en önemli geleneklerinden biri dokumacılıktır. Giyim, örtünme, barınma, taşıma vb. birçok ihtiyaca karşılık veren dokuma sanatı hayatımızın hemen hemen her alanında varlığını sürdürmektedir.

Dokumacılık; halı ve düz dokumalar olarak sınıflandırılır. Düz dokuma yaygınlarda teknik açıdan kilim, cicim, zili, sumak gibi çeşitlilik gösterir. Farklı dokuma teknikleri olan bu dokumaların kullanım yerleri de birbirinden farklıdır. Kilim dokumalar içinde heybe halkın en çok kullandığı dokuma türü arasındadır. Heybe dokuma; bir yerden bir yere giden insanların omuzlarına taktıkları ya da ortasındaki yarık kısmından başlarını geçirip, ön ve arkalarına sarkıtarak taşıdıkları dokumalardır. Başka bir kullanımı da, at ve eşek gibi binek hayvanlarının üzerine konularak içerisinde yine yiyecek veya eşya taşımaktır¹. Günlük yaşamın bir gereği olarak da insanlar giysilerini, erzaklarını, yine dokudukları heybelerde, çuvalarda, mafraşlarda korumaya almışlardır². Heybeler kullanılan malzeme ve üzerine uygulanan tekniğe göre değerli veya değersiz sayılabilir. Tarlaya götürülen veya çobanların eşekleri üzerine attığı heybeler pamuk veya keçi kılından dokunur. Çözgü iplikleri üzerine, sarma tekniğiyle, heybenin daha güzel görünmesi amacıyla renkli keçi kılı yerleştirilir. Bazı heybeler çubuk denilen süslemesiz dar kuşaklarla süslenir veya hiç süsleme yapılmadan bırakılır. İlikli kilim tekniğiyle dokunan heybeler, içine eşya konulacağı için daha dayanıksızdır. Bu yüzden bu dokuma tekniği fazla tercih edilmez. Heybeler genellikle torba, yastık gibi eşyalarının motifleriyle süslenir. Zili dokuma tekniği heybenin görünümünü güzelleştirdiğinden tercih edilen bir uygulamadır. Bazen dokuma üzerine nazara karşı boncuk ve deve dişi gibi malzemeler sonradan dikilir. Bu süslemeler de aynı zamanda dokumayı güzelleştirir. Özellikle, at üzerinde kullanılan heybeler, atın ihtişamına yakışır şekilde çok süslüdür. Heybeler kullanım amaçlarına göre farklı isimler almaktadır. At üzerine atılan heybelere terki heybesi, çeyiz taşınanlarına nakışlı heybe, düğünden önce kız tarafına kına götürmekte kullanılanlarına ise kınacı heybesi denir. Bazen, heybenin türüne bakılmaksızın, gözlerin çevresi saraçları yani deri dikilir. Bu tür örnekler de saraçlı heybe adı verilir³.

Geçmişte birbirinden güzel örnekleriyle hemen hemen her evde bulunan heybe dokumalar, günümüzde özellikle yaylacılığın pek çok yörede yok olmaya başlamasıyla, göç anında gerekli olan bazı gelenek ve hazırlıkların yavaş yavaş terk edilmesine sebep olmuştur. Özellikle heybenin de içinde bulunduğu taşıma amaçlı dokumalar gün geçtikçe önemini yitirmiş, diğer dokuma türlerinde olduğu gibi zamanla üretimi azalmıştır⁴. Elde bulunan örneklerde çoğunlukla müzelerde sergilenmeye başlanmıştır.

1 Deniz, 2000, 85.

2 Ölmez ve Etikan, 2014, 58.

3 Deniz, 2000, 77-86.

4 Yarmacı ve Başaran, 2019, 272.

Birçok uygarlığa binlerce yıldan beri ev sahipliği yapan Kars'ta Cumhuriyet dönemi ile başlayan müzecilik çalışmaları sonucunda önce eski Vilayet Konağı'nın bir odası müze olarak kullanılmış, daha sonra Kümbet Camisi (Havariler Kilisesi) düzenlenerek müzeye dönüştürülmüştür (Fot. 1)⁵. Kars ve çevresinden derlenmiş birçok ürünü içinde bulunduran Kars müzesi birbirinden değerli heybe dokuma örneklerini etnografya bölümünde sergilenmektedir.



Fotoğraf 1: Kars Müzesi (Elver, 2016)

Makaleye konu olan heybe dokumalar Kars Müzesi'nde yapılan araştırmada müze envanterine kayıtlı düz dokuma heybelerden elde edilen veriler kullanılarak, tarama yöntemiyle tespit edilmiştir.

2. Heybelerin Teknik Özellikleri

Ortalama heybe ölçüleri; en 40x89 cm., boy 75x160 cm. arasındadır. Atkı, çözgü ve düğüm (ilme) ipliği tamamen yündür. Arka yüzleri atkı yüzü düz (kilim) dokuma, ön yüzleri kilim, cicim, sumak ve suzani dokuma tekniktir.

Heybelerin uzun kenarları balıksırtı ve kazayağı tekniğiyle dikilmiştir. Dokuma kenarlarına sonradan yapılan bu dikiş tekniği heybeyi sağlamlaştırmak ve güzel bir görünüm vermek amacıyla yapılmaktadır. Bu teknik dokumalarda sıkça kullanılmıştır. Dokumanın dört kenarına eklenen püskül, heybe gözü ağzına yapılan sarmalı dikiş yine süsleme ve koruma amaçlıdır.

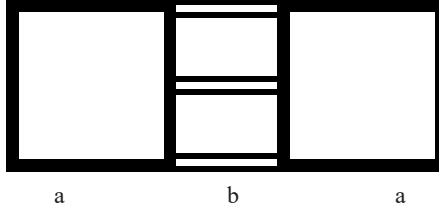
Heybeler saraçlı ve saraçsız olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Heybelerin ömürlerini uzatmak ve gösterişli hale getirmek için kenarlarına saraçlama işlemi yapılır. Heybe saraçlama uzmanlık işidir. Saraçlama; heybe tabanı, göz kapakları, heybe gözlerinin ağız kenarları, ağ parçası kenarlarına ve dış kenarlara meşin-deri bantların süslü dikişlerle kaplanması işlemidir. Saraçlama dikişleri saraç ipliği denilen mumlu kendir ipliği⁶ ile saraç iğnesi olan çuvaldız ve dikiş deliklerini açmaya yarayan, sivri uçlu, ağaç saplı bir aletle elde yapılır.⁷

5 Elver, 2016.

6 Akalın, 1993, 140.

7 Soysaldı, 2018, 7.

Heybede iki torba bulunur ve bu iki torba birbirine dokuma parçası ile bağlıdır. Heybede bulunan torbaların her birine “heybe gözü”, iki torba arasında kalan bağlantı kısmına da “heybe ağı” denir (Çizim 1). Heybe'nin ağı ve gözleri bütün dokunur, her biri ayrı ayrı dokunup dikilmez.⁸



Çizim 1:a- Heybe gözü, b- Heybe ağı (Elver, 2023)

Heybe dokumaların renk dağılımına göre yüzdeler oranları Çizelge 1’de verilmiştir.

Çizelge 1: Heybe Dokumalarda Kullanılan Renkler

Renkler	N	%
Krem rengi	11	100
Turuncu	10	90,90
Pembe	8	72,72
Sarı	8	72,72
Gri	8	72,72
Yeşil	7	63,63
Siyah	7	63,63
Kahverengi	6	54,54
Mavi	5	45,45
Mor	3	27,27
Kırmızı	3	27,27
Gülkurusu	2	18,18
Eflatun	1	09,09
Kiremit rengi	1	09,09
Lacivert	1	09,09
Toplam	81	100

N:11 Açıklama: Dokumalarda birden fazla renk kullanıldığı için toplam alınmamış yüzdeler N üzerinden hesaplanmıştır.

8 Atlıhan, 1999, 37.

Heybelerin renk dağılımı incelendiğinde % 100 krem rengi, % 90,90 turuncu, % 72,72 pembe, sarı, gri, % 63,63 yeşil ve siyah, % 54,54 kahverengi, % 45,45 mavi, % 27,27 mor ve kırmızı, % 18,18 gülkurusu, % 09,09 eflatun, kiremit rengi ve lacivert kullanıldığı belirlenmiştir. Kars yöresinde kullanılan heybelerde en çok krem rengi ve turuncu renkler kullanıldığını söylemek mümkündür.

3. Heybelerin Desen Özellikleri

Heybe gözleri “köşe-göbek” denilen $\frac{1}{4}$ raporludur. Göbek bezemelerinde geometrik motifler hakimdir. Bunlar; baklava, altıgen, koçboynuzu, çengel, beştaş, yaba, kurtağzı/canavar ayağı, bereket, elibelinde, bukağı ve pıtrak motifleridir. Bazı dokumaların dört tarafını çevreleyen kenar suyu, bazı dokumalarda üç, bazılarında ise sadece iki kenarda görülmektedir. Kenar suyu süslemelerini yıldız, koçboynuzu, baklava, elibelinde, zencerek ve beştaş motifleri, ağ parça süslemelerini ise pıtrak ve çarpı motifleri oluşturmaktadır.

Uygulanan her motifte bir anlam gizlidir. Eli belinde motifi, dişiliği simgeler. Motif, sadece analık ve doğurganlığı değil, aynı zamanda uğur, bereket, kısmet, mutluluk ve neşeyi de sembolize eder. Koçboynuzu motifi, bereket kahramanlık, güç ve erkeklığın sembolüdür. Canavar ayağı/kurtağzı motifi, iyimserliğin ve korunmanın simgesidir, ışığı ve güneşi sembolize eder. Bukağı motifi ailenin devamı, sevgililerin birleşme arzusu anlamına gelmektedir. Pıtrak motifi, nazardan korunmayı simgeler. Bereket motifi, sonsuz mutluluğun simgesidir. Çengel motifi kötü gözün etkisini uzaklaştırmak amacıyla kullanıldığı gibi dişil ve eril kavramlar arasında bir köprü anlamına da gelmektedir. Yıldız motifi iç içe geçen iki üçgenden oluşur. Bu form kare ve haç motifi ile birlikte evreni simgeler⁹. Heybe dokumaların motif dağılımına göre yüzdeler oranları Çizelge 2’de verilmiştir.

Çizelge 2: Heybe Dokumalarda Kullanılan Motifler

Kullanılan Motifler	N	%
Baklava	11	100
Koçboynuzu	4	36,36
Altıgen	4	36,36
Elibelinde	3	27,27
Kurtağzı	3	27,27
Bereket	3	27,27
Beştaş	2	18,18
Pıtrak	2	18,18
Çengel	1	09,09
Yıldız	1	09,09
Yaba	1	09,09

9 Erbek, 2002, 12-158.

Bukağı	1	09,09
Çarpı	1	09,09
Zencerek	1	09,09
Verev	1	09,09
Toplam	39	100

N:11 Açıklama: Dokumalarda birden fazla motif kullanıldığı için toplam alınmamış yüzdelere N üzerinden hesaplanmıştır.

Heybelerin motif dağılımı incelendiğinde; % 100 baklava, % 36,36 koçboynuzu, altıgen, % 27,27 elibelinde, kurtağzı, bereket, % 18,18 beştaş, pıtrak, % 09,09 çengel, yıldız, yaba, bukağı, çarpı, zencerek ve verev kullanıldığı belirlenmiştir.

4. Kars Müzesi'nde Bulunan Heybe Dokuma Örnekleri

Kars müzesi envanterine kayıtlı 11 adet heybe dokumanın envanter bilgileri ve kompozisyon özellikleri bilgi formları ile belirlenerek açıklanmıştır. Farklı yörelere ait 14 adet düz dokuma benzer motif özelliği ile ele alınmıştır.

Bilgi Formu 1



Fotoğraf 2: Heybe dokuma

Envanter no: 78.18.7

Müzeye geldiği gün: 2.6.1978

Müzeye geliş şekli: Kemal Çelik'ten satın alma

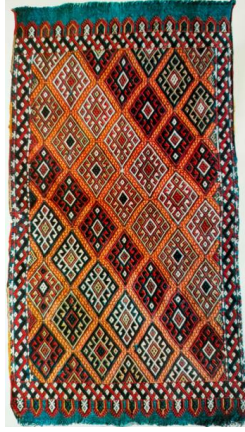
Eserin adı: Cicim dokuma teknikli yün heybe

En-Boy: 54x106 cm

Kompozisyon: Heybe dokumada; pembe, mavi, kahverengi, krem rengi, turuncu, sarı ve yeşil renkler kullanılmıştır. Cicim dokuma tekniği uygulanan heybenin iplikleri yündür. Heybe gözü baklava şeklinde bölmelere ayrılmıştır. Diagonal sıralı baklavalara içleri bereket motifleriyle doldurulmuştur. Dokumanın dört kenarına balıksurtı tekniğiyle

örülen şerit sonradan eklenmiştir. Dokumanın bazı bölümlerinde yıpranmalar ve küçük yırtıklar görülmektedir.

Bereket motifi düz dokumalarda sık uygulanan motifler arasındadır. Sonsuz mutluluğu ifade eden motifin farklı yörelere ait düz dokuma örnekleri tespit edilmiştir. Konya yöresine ait cicim teknikli minder benzer kompozisyon özelliğindedir (Fot. 3)¹⁰. Bereket motifinin uygulandığı bir başka örnek Gazipaşa çuval dokumadır (Fot. 4)¹¹. Antalya bölgesinde de cicim dokuma teknikli seccadenin zemini bereket motifi ile bezenmiştir (Fot. 5)¹². İçel yöresinde tespit edilen sumak dokuma bereket motifinin uygulandığı bir başka örnektir (Fot. 6)¹³. Fot. 7 ve Fot. 8’de bulunan heybe dokumalar benzer kompozisyon özelliğindedir.



Fotoğraf 3:
Minder dokuma,
Konya.



Fotoğraf 4:
Çuval dokuma,
Gazipaşa.



Fotoğraf 5:
Sumak dokuma,
Antalya.



Fotoğraf 6:
Sumak dokuma,
İçel.

10 Acar, 1975, 31.

11 Aydın, 2011, 22.

12 Eroğlu, 2013, 259.

13 Onuk, Akpınarlı, 2011, 88.

Bilgi Formu 2



Fotoğraf 7: Heybe dokuma

Envanter no: 78.18.11

Müzeye geldiği gün: 25.6.1980

Müzeye geliş şekli: Kemal Çelik'ten satın alma

Eserin adı: Kilim dokuma teknikli yün heybe

En-Boy: 80x135 cm

Kompozisyon: Heybe dokumada; turuncu, mor, sarı, krem rengi ve siyah renkler kullanılmıştır. Kilim dokuma tekniği uygulanan heybenin iplikleri yündür. Dokumanın kenar suyu koçboynuzu ve baklava motifleri ile süslenmiştir. Heybe gözü baklava şeklinde bölmelere ayrılarak içleri bereket motifleriyle doldurulmuştur. Heybenin uzun kenarları sarma tekniğiyle dikilerek sağlamlaştırılmıştır. Dokumanın bazı bölümlerinde yıpranmalar ve küçük yırtıklar görülmektedir.

Bilgi Formu 3



Fotoğraf 8: Heybe dokuma

Envanter no: 78.18.5

Müzeye geldiği gün: 2.6.1978

Müzeye geliş şekli: Kemal Çelik'ten satın alma

Eserin adı: Kilim dokuma teknikli yün heybe

En-Boy: 50x98 cm

Kompozisyon: Heybe dokumada; sarı, krem rengi, gri, turuncu, siyah, krem rengi, sarı, yeşil ve mor renkler kullanılmıştır. Kilim dokuma tekniği uygulanan heybenin iplikleri yündür. Dokumanın kenar suyu koçboynuzu motifleri ile süslenmiştir. Heybe gözü baklava şeklinde bölmelere ayrılarak içleri bereket motifleriyle doldurulmuştur. Heybenin uzun kenarları sarma tekniğiyle dikilerek sağlamlaştırılmıştır. Dokumanın bazı bölümlerinde yıpranmalar ve küçük yırtıklar görülmektedir.

Bilgi Formu 4



Fotoğraf 9: Heybe dokuma

Envanter no: 79.13.3

Müzeye geldiği gün: 19.9.1979

Müzeye geliş şekli: Kemal Çelik'ten satın alma

Eserin adı: Suzani dokuma teknikli yün heybe

En-Boy: 40x75 cm

Kompozisyon: Heybe dokumada; pembe, turuncu, siyah, krem rengi, gri ve kahverengi renkler kullanılmıştır. Suzani dokuma tekniği uygulanan heybenin iplikleri yündür. Heybe gözü ve ağ bağlantısı eşit kalınlıkta şeritlere bölünmüştür. Şeritlerin içleri çengel, beştaş ve yaba motifleriyle doldurulmuştur. Heybenin uzun kenarları sarma tekniğiyle dikilerek sağlamlaştırılmıştır. Dokumanın bazı bölümlerinde yıpranmalar ve küçük yırtıklar görülmektedir.

Anadolu dokumalarında oldukça yaygın görülen çengel motifi çoğunlukla dolgu süslemesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Yozgat yöresinde bulunan kilim dokumada çengel motifi örnek dokumada olduğu gibi düz şerit üzerine sıralanmıştır (Fot. 10)¹⁴. Benzer kompozisyon Tunceli yöresinde tespit edilen kilim dokumada da görülmektedir (Fot. 11)¹⁵.

14 Soysaldı, 2009, 103.

15 Anonim, 1986, 199.



Fotoğraf 10: Çengel motifli kilim dokuma, Yozgat.



Fotoğraf 11: Çengel motifli kilim dokuma, Tunceli.

Bilgi Formu 5



Fotoğraf 12: Heybe dokuma

Envanter no: 78.18.11

Müzeye geldiği gün: 2.6.1978

Müzeye geliş şekli: Kemal Çelik'ten satın alma

Eserin adı: Kilim dokuma teknikli yün heybe

En-Boy: 51x118 cm

Kompozisyon: Heybe dokumada; turuncu, pembe, kırmızı, krem rengi, mavi, yeşil, gri ve kahverengi renkler kullanılmıştır. Kilim dokuma tekniği uygulanan heybenin iplikleri yündür. Dokumada iki kenar suyu bulunmaktadır. İç ve dış kenar suyu birbirinin aynısı olup baklava motifleri ile süslenmiştir. Heybe gözü altıgen şeklinde bölmelere ayrılmıştır. Altıgenlerin içleri kurtağzı motifleriyle doldurulmuştur. Heybenin uzun kenarları sarma tekniğiyle dikilerek sağlamlaştırılmıştır. Dokumanın bazı bölümlerinde yıpranmalar ve küçük yırtıklar görülmektedir.

Kurtağzı motifli dokuma örneklerine Anadolu'nun birçok farklı bölgesinde rastlanmıştır. Özellikle hayvancılıkla geçinen göçebe aşiretleri hayvan saldırılarından

Fotoğraf 13:

Kurtağzı
motifli Tarsus
dokuma.



Fotoğraf 14:

Kurtağzı
motifli kilim
dokuma,
Niğde Kızılcıca
Kasabası.



korunmak amacıyla kurtağzı motifini dokumalarda sık kullanmışlardır. Motifin birçok farklı şekli bulunmaktadır. Örnek dokumada yalın haliyle iki ağızlı işlenen motif Tarsus yöresinde (Fot. 13)¹⁶ ve Niğde Kızılcıca Kasabası'nda (Fot. 14)¹⁷ tespit edilen dokumalarda Anadolu'da yaygın uygulanan şekli ile karşımıza çıkmaktadır. Fot. 15 ve Fot. 16'da bulunan heybe dokumalar benzer kompozisyon özelliğindedir.

Bilgi Formu 6



Fotoğraf 15: Heybe dokuma

Envanter no: 78.18.3

Müzeye geldiği gün: 2.6.1978

Müzeye geliş şekli: Kemal Çelik'ten satın alma

Eserin adı: Kilim dokuma teknikli yün heybe

En-Boy: 58x92 cm

Kompozisyon: Heybe dokumada; sarı, kahverengi, turuncu, pembe, gri, efla-tun, kiremit rengi, krem rengi, siyah ve mor renkler kullanılmıştır. Kilim dokuma tekniği uygulanan heybenin iplikleri yündür. Dokumanın kenar suyu yıldız motifleri ile süslen-

¹⁶ Bayraktaroğlu, 1991, 201.

¹⁷ Ortaç ve Kemer Gürsoy, 2020, 14.

miştir. Heybe gözü altıgen şeklinde bölmelere ayrılmıştır. Altıgenlerin içleri kurtağzı motifleriyle doldurulmuştur. Heybenin uzun kenarları sarma tekniğiyle dikilerek sağlamlaştırılmıştır. Dokumanın bazı bölümlerinde yıpranmalar ve geniş yırtıklar görülmektedir.

Bilgi Formu 7



Fotoğraf 16: Heybe dokuma

Envanter no: 2.4.67

Müzeye geldiği gün: 17.5.1967

Müzeye geliş şekli: Yavuz Yüceyurt'dan satın alma

Eserin adı: Kilim dokuma teknikli yün heybe

En-Boy: 55x125 cm

Kompozisyon: Heybe dokumada; yeşil, turuncu, sarı, mavi, kahverengi, lacivert, gülkurusu, pembe, krem rengi ve mavi renkler kullanılmıştır. Kilim dokuma tekniği uygulanan heybenin iplikleri yündür. Dokumada iki kenar suyu bulunmaktadır. İç kenar suyu baklava, dış kenar suyu verevler arasına yerleştirilen elibelinde motifleri ile süslenmiştir. Heybe gözü baklava şeklinde bölmelere ayrılmıştır. Baklavalara içleri koçboynuzu motifleriyle doldurulmuştur. Dokumanın dört kenarına balıksırtı tekniğiyle örülen şerit sonradan eklenmiştir. Dokumanın bazı bölümlerinde yıpranmalar ve küçük yırtıklar görülmektedir.

Bilgi Formu 8



Fotoğraf 17: Heybe dokuma

Envanter no: 78.21.2

Müzeye geldiği gün: 2.6.1978

Müzeeye geliş şekli: Kemal Çelik'ten satın alma

Eserin adı: Sumak dokuma teknikli yün heybe

En-Boy: 82x142 cm

Kompozisyon: Heybe dokumada; turuncu, siyah, krem rengi, gri ve pembe renkler kullanılmıştır. Sumak dokuma tekniği uygulanan heybenin iplikleri yündür. Heybe gözü ikili şeritlere ve altıgen şeklinde bölmelere ayrılmıştır. Altıgenlerin içleri koçboynuzu, şeritlerin içleri ise baklava motifleriyle doldurulmuştur. Zemin boşluklarında elibelinde motifleri yer almaktadır. Dokumanın uzun kenarına balıksırtı tekniğiyle örülen şerit sonradan eklenmiştir. Dokumanın bazı bölümlerinde yıpranmalar ve küçük yırtıklar görülmektedir.

Anadolu'nun hemen hemen tüm bölgelerinde koçboynuzlu düz dokuma örneklerine rastlanmıştır. Örnek dokumada baklavalı şeritler arasına yerleştirilen koçboynuzu motifi Muğla yöresinde tespit edilen dokumada da benzer şekilde uygulanmıştır (Fot. 18)¹⁸. Benzer bir başka kilim örneği Azerbaycan Karabağ bölgesinde tespit edilmiştir (Fot. 19)¹⁹. Fot. 20'de bulunan heybe dokuma benzer kompozisyon özelliğindedir.



Fotoğraf 18: Koçboynuzu motifli dokuma, Muğla Yöresi.



Fotoğraf 19: Azerbaycan Karabağ kilimi.

18 Ölmez ve Etikan 2014, 76.

19 Oskay, 2017, 380.

Bilgi Formu 9



Fotoğraf 20: Heybe dokuma

Envanter no: 78.18.4

Müzeeye geldiği gün: 2.6.1978

Müzeeye geliş şekli: Kemal Çelik'ten satın alma

Eserin adı: Sumak dokuma teknikli yün heybe

En Boy: 55x100 cm

Kompozisyon: Heybe dokumada; turuncu, sarı, siyah, krem rengi, kırmızı, mor, mavi, gülkurusu, yeşil, gri ve pembe renkler kullanılmıştır. Sumak dokuma tekniği uygulanan heybenin iplikleri yündür. Dokumanın zemini farklı genişliklerde şeritlere ve altıgen şeklinde bölmelere ayrılmıştır. Altıgenlerin içleri koçboynuzu, şeritlerin içeri ise bukağı, baklava ve kurt ağzı/canavar ayağı motifleriyle doldurulmuştur. Zemin boşluklarında elibelinde motifleri yer almaktadır. Dokumanın uzun kenarına balıksırtı tekniğiyle örülen şerit sonradan eklenmiştir. Dokumanın bazı bölümlerinde yıpranmalar ve küçük yırtıklar görülmektedir.

Bilgi Formu 10



Fotoğraf 21: Deri heybe dokuma

Envanter no: 983.23.1

Müzeeye geldiği gün: 26.9.1983

Müzeeye geliş şekli: Turgut Karaca'dan satın alma

Eserin adı: Kilim dokuma teknikli deri yün heybe

En-Boy: 45x120 cm

Kompozisyon: Deri heybe dokumada; pembe, yeşil, sarı, kahverengi ve gri renkler kullanılmıştır. Kilim dokuma tekniği uygulanan heybenin iplikleri yündür. Tespit edilen örneklerden farklı olan deri heybenin gözleri baklava şeklinde bölmelere ayrılarak içleri pıtrak motifleriyle doldurulmuştur. Ağ parçası baklava ve çarpı motifleriyle süslenmiştir. Dokumanın bazı bölümlerinde yıpranmalar görülmektedir.

Bilgi Formu 11



Fotoğraf 22: Heybe dokuma

Envanter no: 6.4.73

Müzeye geldiği gün: 15.5.1973

Müzeye geliş şekli: Yılmaz Ilgar'dan satın alma

Eserin adı: Zili dokuma teknikli yün heybe

En-Boy: 89x160 cm

Kompozisyon: Heybe dokumada; turuncu, gri, yeşil, krem rengi, siyah ve kırmızı renkler kullanılmıştır. Kilim dokuma tekniği uygulanan heybenin iplikleri yündür. Dokumada iki kenar suyu bulunmaktadır. İç kenar suyu beştaş, dış kenar suyu zencerek motifleri ile süslenmiştir. Heybe gözü baklava şeklinde bölmelere ayrılmıştır. Baklavaların içleri pıtrak motifleriyle doldurulmuştur. Heybenin uzun kenarları sarma tekniğiyle dikilerek sağlamlaştırılmıştır. Dört kenarına sonradan püskül dikilmiştir. Dokumanın bazı bölümlerinde yıpranmalar görülmektedir.

Düz dokuma yaygılarda sık uygulanan pıtrak motifinin benzeri Ardahan ili Hanak/ Avcılar (Kışla Hanak) köy camisinde bulunan cicim dokumada tespit edilmiştir (Fot. 23)²⁰. Benzer bir başka motife Ardahan/Mut/Alaçam Köyü'nde rastlanmıştır (Fot. 24)²¹. Nevşehir/Ürgüp'te pıtrak motifinin uygulandığı heybe dokuma benzer kompozisyon özelliğindedir (Fot. 25)²². Antalya yöresinde bulunan cicim dokuma teknikli seccade örneği yine pıtrak motifini bezemelidir (Fot. 26)²³.

20 Kaplanoğlu, 2010, 104.

21 Akan, 2016, 57.

22 Anonim, 1986, 167.

23 Eroğlu, 2013, 261.

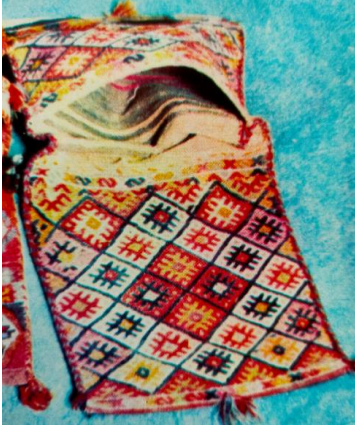
Fotoğraf 23:
Pıtrak motifli
dokuma,
Ardahan/
Hanak /
Avcılar.



Fotoğraf 24:
Pıtrak motifli
dokuma,
Ardahan/Mut/
Alaçam Köyü.



Fotoğraf 25:
Pıtrak motifli
dokuma,
Nevşehir/
Ürgüp.



Fotoğraf 26:
Antalya.



Sonuç ve Öneriler

Kültürel varlığı korumak, geçmişle günümüz arasında bağ kurarak unutulmaya yüz tutan sanat eserlerini tanıtmak, gelecek kuşaklara aktarmak ve toplumu bilgilendirmek amacıyla kurulan müzeler, ülkemizde çok sayıda eseri barındırmaktadır.

Heybe dokumalar, geçmişte önemli bir ihtiyaç olarak görülmesine rağmen, günümüzde yok denecek kadar az sayıda kullanılmaktadır. Bu eserlerin çoğunluğu sadece müzelerde görülmektedir. Kars Müzesi'nde bulunan heybe dokumalar, renk, desen ve kompozisyon özelliği bakımından büyük zenginlik göstermekte ve incelenmeye değer eserler arasında yer almaktadır.

Yapılan araştırmada, envantere kayıtlı olan 11 adet heybe dokuma incelenerek,

bilgi formları oluşturulmuştur. Envanter no, müzeye geliş tarihi ve şekli, eserin adı, en-boy ve kompozisyon özelliği bilgi formlarında verilmiştir. 1930-1940 yıllarında dokunmuş olduğu düşünülen dokumaların hepsi sahiplerinden satın alınmıştır. Heybe gözleri “köşe-göbek” denilen ¼ raporludur. Tamamı dikdörtgen formdaki heybe dokumaların kısa kenar ölçülerinin 40 cm. ile 89 cm. arasında, uzun kenar ölçülerinin ise 75 cm. ile 160 cm. arasında değiştiği görülmektedir. Heybe gözlerine; kilim, cicim, sumak ve suzani dokuma tekniği uygulanmıştır. Arka yüzleri atkı yüzü düz (kilim) dokumadır. Dokumaların atkı, çözgü ve ilme ipliklerinde; krem rengi, turuncu, pembe, sarı, gri, yeşil, siyah, kahverengi, mavi, mor, kırmızı, gülkurusu, eflatun, kiremit rengi, lacivert ve bu renklerin farklı tonlarının kullanıldığı belirlenmiştir. Göbek bezemelerinde; baklava, altıgen, koçboynuzu, çengel, beştaş, yaba, kurtağzı, bereket, elibelinde, bukağı ve pıtrak motifleri, kenar suyu süslemelerinde; yıldız, koçboynuzu, baklava, elibelinde, zencerek ve beştaş motifleri, ağ parça süslemelerinde ise; pıtrak ve çarpı motifleri uygulanmıştır. Bazı dokumaların dört tarafını çevreleyen kenar suyu, bazı dokumalarda üç, bazılarında ise sadece iki kenarda görülmektedir. İncelenen heybelerden biri şerit haline getirilmiş deri parçası ile saraçlanmıştır. Diğerlerine balıksırtı ve kazayağı tekniğiyle kenar dikişi yapılmıştır. Bir heybenin dört kenar ucu püskül takılarak süslenmiştir. Bilgi formu 1’de baklava içine yerleştirilen bereket motifi Bilgi formu 2 ve Bilgi formu 3’de görülmektedir. Bilgi formu 5’de altıgen içleri kurtağzı motifleriyle doldurulmuştur. Benzer örnek Bilgi formu 6’da ve Bilgi formu 7’de de vardır. Bilgi formu 8’de altıgen içine yerleştirilen koçboynuzu ve şeritler arasında yer alan baklava motifi Bilgi formu 9’da da vardır. Heybe dokumalarda benzer zemin kompozisyonu Nevşehir, Antalya, Ardahan, Muğla, Azerbaycan, Tarsus, Niğde, Yozgat, Tunceli, İçel, Konya ve Gazipaşa yörelerine ait düz dokumalarda tespit edilmiştir.

Müzedeki dokumaların tamamı depolarda muhafaza edilmektedir. Sadece sayım zamanı havalandırılmaktadır. Raflarda üst üste eski bir yöntemle korunmaya çalışılan dokumaların bazılarının renkleri solmuştur. Tespit edilen ürünlerin tamamında yıpranmalar görülmektedir.

Heybelerin daha geniş ve gelişmiş yöntemlerle korunması, üzerinde yapılan çalışmalar ve bunların yayın haline getirilerek belgelenmesi ile önemli bir değere sahip olan düz dokuma yaygıları gelecek nesillere taşımak mümkün olacaktır.

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

- Acar, B. (1975). Kilim ve Düz Dokuma Yaygılar, İstanbul: Ak Yayınları.
- Akan, M. (2016). Anadolu Yörük Yaşamında Dokuma Geleneği, Kalemşi Dergisi, Cilt 4, Sayı 7.
- Akalın, Sami-Yılgör, Asuman-Seyhan, Nezihe, (1993). Ayakkabıcılık Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Boğaziçi Üniv. Yay.
- Anonim. (1986). Mahalli El Sanatlarımız. Ankara: T.C. Milli Eğitim ve Spor Bakanlığı Çıraklık ve Yaygın Eğitim Genel Müdürlüğü.
- Atlıhan, Şerife (1999). “Batı Anadolu’da yaşayan Yörüklerde Heybe ve Torba Dokumalar”, Erdem Halı Özel Sayısı-I, C:10, S:28, Atatürk Kültür Merkezi Yay. Ankara, s: 35-41, 168-172.
- Aydın, Ö. (2011). Gazipaşa (Zili-Cicim-Sumak) Heybe, Torba ve Çuval Dokumaları, Arış Dergisi, 20-27.
- Bayraktaroğlu, S .(1991). “Vakıflar Genel Müdürlüğü’nün Halı-Kilim Tespit ve Tescil Çalışmaları.” Vakıf Haftası Dergisi, 8: 195-206.
- Deniz, B. (2000).Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygılar. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Erbek, M (2002). Çatalhöyük’ten Günümüze Anadolu Motifleri. Ankara: T.C Kültür Bakanlığı.
- Eroğlu, M.A. (2013). Antalya ve Civarı “Cicim Seccadeleri” (Namazlağ), Akdeniz Sanat Dergisi, Cilt 6, Sayı 12., 253-267.
- Kaplanoğlu, M. (2010). Ardahan Yöresi Düz Dokumaları, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Onuk, T., Akpınarlı, H.F. (2011). İçel Yöresi Düz Dokuma Yaygılarda Kullanılan Motif ve Kompozisyon Özellikleri, Arış Dergisi, 84-93.
- Ortaç, S., Kemer Gürsoy, G. (2020). Niğde Kızılca Kasabası Düz Dokuma Örnekleri, Arış Dergisi, 5-25.
- Oskay, N. “Gürcistan Ulusal Müzesi’ndeki Azerbaycan Yöresine Ait Kilim Dokumaları,” Turkish Studies , Vol.12, No.21, Pp.367-388, 2017.
- Ölmez, F.N., Etikan, S. (2014). Muğla Yöresi Heybe, Torba ve Çuval Dokumaları, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, Art-E 2014 Teke Yöresi Kültürel Değerleri Özel Sayısı.
- Soysaldı, A. (2009).Düz Dokuma Teknikleri ve Teknik Desen Çizimleri. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Soysaldı, A. (2018). Burdur’da Halı Heybe Örnekleri, Arış Dergisi, (13) , 4-13.
- Yarmacı, H., Başaran, F.N. (2019). Çan (Çanakale) Yöresinde Heybe ve Torba Dokumalar 2. Uluslararası Yörük Yaşamı Türk Sanatları Sempozyumu, Alanya, 2019.

Hakem Değerlendirmesi: Çift “kör” hakem incelemesi.
ıkar atışması: Yazar çıkar atışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek aldığını beyan etmemiştir.

Peer-review: Double-blind peer-reviewed.
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 32, Sayı: 1, Nisan 2023 | *Volume: 32, Issue: 1, April 2023*

Sahibi (Owner): Ege niv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYN  Editörler (Editors): Dr. Ender ZBAY, Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY  Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. Semra DAŐLI, Doç. Dr. Lale DOğER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKIOğLU  İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ  Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR  Sekreteryaya - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretarait - Graphic Desing/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

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

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

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

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



TÜRKİYE'YE SİĞINAN SURIYELİ SANATÇILAR VE SANAT ANLAYIŞLARI*



SYRIAN ARTISTS TAKING REFUGE IN TURKEY AND THEIR APPROACH OF ART*

Bülent ORAL**

Büşra Nur ALTAN***

ÖZ

Bu araştırma, Suriye'deki savaşın ortaya çıkardığı olumsuz etkilerin sanatçılar ve eserleri üzerinden irdelenmesini amaçlamaktadır. Savaşlar toplumları ve bireyleri doğrudan etkileyen büyük olayların başında gelir. Haliyle toplumsal ve bireysel yaşamda savaşın öncesi ve sonrası arasında büyük farklılıklar görülür. Birçok sanatçı da savaş öncesi, savaş süreci ve sonrasındaki bireysel ve toplumsal değişimleri yetenekleri doğrultusunda ifade etmişlerdir. Türkiye'ye göç eden sanatçılardan bir kısmı ile yapılan görüşmeler ve incelemeler neticesinde sanatçıların bu süreçten doğrudan etkilendikleri ve bu durumun sanat eserlerine belirgin bir şekilde yansıdığı görülmüştür. Süreç içerisinde sanatçıların eserlerindeki konu, tema, renk ve teknik bakımdan dikkat çekici farklılıklar bu çalışmanın yönünü belirleyen önemli birer unsurdur. Sanatçıların savaş öncesi dönemde peyzaj, kent silüeti, portre ve az sayıda toplumsal olayı konu edindikleri görülürken savaş sonrasında ise resmettikleri öğelerin özgün rengine genel olarak sadık kalıp daha çarpıcı anlatımlara yöneldikleri gözlemlenmiştir. Savaş öncesi, sanatçıların figür kullandıkları eserlerde var olan soyutlamacı yaklaşım savaş sonrası yapılan eserlerde de görülmekle beraber bu dönemde figürdeki soyutlamacı anlatımın etkisi giderek artmıştır. Sanatçılar eserlerinde doğrudan siyasal bir tavır koymamış, savaşın insan ve çevresi üzerindeki etkilerine odaklanmışlardır.

Anahtar Kelimeler: *Mülteci, Resim, Heykel, Suriye, Savaş.*

* Bu makale; Karabük Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalında, Doç. Dr. Bülent ORAL'ın danışmanlığında Büşra Nur ALTAN tarafından hazırlanan 'Ortadoğu'daki Savaşın Ortaya Çıkardığı Bir Sorunsal Olarak Türkiye'deki Mülteci Sanatçılar ve Sanat Anlayışları' başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir. Ayrıca KBÜ BAP Koordinatörlüğü SYL-2019-2015 proje kapsamında finansal destek alınmıştır.

* This article was produced from the master's thesis titled 'Refugee artists in Turkey and their sense of art as a problematic arising by the war in the Middle East', prepared by Büşra Nur ALTAN under the supervision of Assoc. Prof. Dr. Bülent ORAL, at Karabük University Graduate Education Institute, Department of Art History. In addition, KBÜ BAP Coordination Office was financially supported within the scope of the SYL-2019-2015 project.

* Doç. Dr., Karabük Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1247-4679> ♦ E-mail: bulentoral@karabuk.edu.tr

** Uzman Sanat Tarihçisi.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1839-1073> ♦ E-mail: altanbusnur@gmail.com

ABSTRACT

The purpose of this study is to look at the negative effects of the Syrian war through the eyes of artists and their works. Wars are one of the major events that directly affect societies and individuals. The most important element in understanding and explaining how wars cause change in societies is objective historiography, but it is not the only option. Those who witnessed the events and told or wrote about their personal experiences are valuable sources of information and evaluation. However, language is not the only means of expressing human emotions. Aside from written texts, the visual arts are an important means of expressing feelings about many historical events. Individual responses frequently include various responses by scientists and thinkers. In fact, there are significant differences in social and individual life before and after the war. Many artists used their abilities to express individual and social changes before, during, and after the war. On March 15, 2011, one of the popular uprisings or civil wars known as the “Arab Spring,” “Arab Winter,” “Arab Awakening,” “Arab Revolt,” or “Arab Revolution” erupted in Syria. Turkey, like all of Syria’s neighbours, has been greatly impacted by the civil war. People from various occupational groups arrived in Turkey during this migration. These professional groups included well-known painters and sculptors.

The interviews and examinations conducted with some of the artists who migrated to Turkey revealed that the artists were directly affected by this process, which was clearly reflected in the works of art. The artists Abd Allatif Aljeemo, Ahmad Haj Omar, Ahmad Raid Mohamad, Akram Saffam, Eyas Jaafar, Ibrahim Alhassoun, Imad Habbab, Khayyam Zedan, Mustafa Teet, and Zolfaqar Shaarani, on the other hand, voluntarily participated in the research and were thus the subject of the article. It is observed that the colour preferences of the majority of the artists discussed in this article have changed in the works they created after their migration. As a result, there is an intense use of grey, black, and its tones in the post-war works, which are generally regarded as symbols of sadness and unhappiness. On the other hand, some artists continued to use the warm colours they used before the war in their post-war works.

The striking differences in the subject, theme, colour, and technique of the artists’ works are an important factor in determining the direction of this work. It was discovered that during the pre-war period, the artists concentrated on landscape, city silhouette, portrait, and a small number of social events, whereas after the war, they remained faithful to the original colour of the items they painted and tended to be more striking expressions. Although the abstractionist approach seen in works where artists used figures prior to the war could be seen in works made after the war, the effect of the abstractionist expression on the figure gradually increased during this period. In the post-war period, most of the artists used abstractionist approaches to depict cities, settlements destroyed by the war, and people who migrated and witnessed them.

Artists have not approached their works with a party-like political attitude. The only political attitude that can be expressed in their works is opposition to war. This contrast stems from the major themes that they cover in depth in their charts. While this informs the audience about the negative effects of war on human psychology, it also reveals the observed change and development of the conditions created by war and migration on artists and works of art.

Keywords: *Refugee, Painting, Sculpture, Syria, War.*

Giriş

Savaş, yaşamı birçok açıdan önemli oranda etkileyen bir olgudur. Savaşın yaşamda ortaya çıkardığı bütün tahribata rağmen savaş yanlılarının sayısı azımsanmayacak oranlarda olabilmektedir. Buna paralel olarak bilim ve sanat çevrelerinde de savaş karşıtlığı yaygın olmakla birlikte savaşı savunan duruşlar da görülür. Özellikle İtalyan Fütüristlerin savaş yanlılığı¹ ilerlemeci bir bakışa dayanmakla beraber savaşın sonuçlarının bir parçası olmalarını gizleyememiştir. Dadaistler ise savaş karşıtlıkları ile öne çıkmıştır.² Bunun yanı sıra Fizikçi Albert Einstein'ın, Psikanalist Sigmund Freud'dan “savaş belasını insanların başından uzaklaştırabilmek için neler yapılabileceği”³ hususunda görüş istemesi de dikkat çekicidir. Ayrıca bu örnekleri çoğaltmak da mümkündür.

Savaşların toplumlara ne yönde değişim yaşattığını anlamakta ve anlatılmakta en önemli unsur nesnel tarih yazıcılığı olmakla beraber tek seçenek de bu değildir. Olaylara tanıklık edenlerin, kişisel deneyimlerini anlatması veya yazması önemli bir bilgi ve değerlendirme kaynağıdır. Bu anlatım dil yetisine dayanır. Dil yetisi, sembollerini temsil etme ve sembollerle düşünme temel yetisinin doğurduğu ikinci bir yetidir.⁴ Ancak, insanın duygularını ifade etme aracı yalnızca dile bağlı da değildir. Tarihte yazılı metinler dışında birçok olaya dair, olup bitenleri anlatmanın önemli araçlarından biri de görsel sanatlardır. Örneğin İspanyol romantik ressam Francisco Goya'nın (1746-1828) “The third of may, 1808/3 Mayıs 1808”, Türk modernist ressam Sami Yetik'in (1878-1945) “Milli Mücadele” ile “Sarıkamış Bozgunu”, İspanyol kübist ressam Pablo Picasso'nun (1881-1973) “Guernica” ve Meksikalı müralist ressam José Clemente Orozco'nun (1883-1949) “Study for Dive Bomber and Tank/Bombardıman Uçağı ve Tank” adlı tabloları bunlardan yalnızca bir kaçıdır. Bu tablolar, olayların mümkün olduğunca doğrudan bir tuval üzerinde anlatılması şeklinde ortaya çıkmıştır. Halbuki savaşın tahribatı, yalnızca yıkık binalar, ölmüş insan bedenleri, patlayan bombalar, ateşlenen tüfekler ile aktarılmamış, ayrıca insanların ruh hallerinin biçim ve boya aracılığıyla tuvale taşınması da söz konusu olmuştur. Savaş ve bunun getirdiği sonuçların insanlarda oluşturduğu duygusal kırılmalara tanıklık eden sanatçılar bu durumu çeşitli anlatım yöntemleriyle tuvale aktarmışlardır.

Dolayısıyla savaş karşıtı eserler yalnızca edebiyat, felsefe gibi bilimlerde karşımıza çıkmaz, resim, heykel ve kavramsal sanat türlerinde de çarpıcı bir şekilde öne çıkan ve ses getiren sanat eserleri görülür. Anlatım dili olarak resim, heykel ya da kavramsal sanat türündeki eserler de savaş sürecini anlamamıza ve analiz etmemize olanak sağlar. 2010 yılında Tunus'ta başlayıp Ortadoğu'ya yayılan.⁵ Adı “Arap Baharı”, “Arap Kışı”, “Arap Uyanışı”, “Arap İsyanı” veya “Arap Devrimi” gibi kavramlarla

1 Lynton, 2015, 87.

2 Altınyıldız Artun ve Artun, 2018, 26.

3 Freud, 2019, 97.

4 Özakpınar, 2018, 14.

5 Dede, 2011, 23-24; Oğuzlu, 2011, 9; Usul, 2011; 1; Doğan ve Durgun, 2012, 62; Doster, 2013, 56; Demirtaş, 2014, 13.

isimlendirilen halk ayaklanmaları veya iç savaşlardan biri de 15 Mart 2011 tarihinde Suriye’de ortaya çıkmıştır.⁶ Bu iç savaştan Suriye’nin bütün komşuları gibi Türkiye de birçok açıdan etkilenmiştir. İç savaştan kaçarak Türkiye’ye sığınmacı⁷ ve/veya mülteci⁸ statüsünde büyük çaplı ilk göç⁹ dalgası 2012 yılında meydana gelmiştir.¹⁰ Bu göç esnasında çeşitli meslek gruplarından insanlar Türkiye’ye gelmiştir. Bu meslek grupları arasında ressam ve heykeltıraş kimliği ile tanınan sanatçılar da yer almıştır. Savaşın ilk yıllarında Türkiye’de oldukça fazla sayıda olan bu sanatçıların bir kısmı fırsat buldukça Avrupa’ya göç etmiştir.

Bu çalışma kapsamında yapılan araştırmalar neticesinde 2018 yılından günümüze değin Türkiye’de elliden fazla sığınmacı ressam ve heykeltıraş tespit edilmiştir. Farklı cinsiyet ve yaş aralıklarında olan bu sanatçılardan iletişim kurulabilenlerin önemli bir kısmı çeşitli sosyal, siyasi ve kişisel kaygılardan dolayı bu araştırmaya dahil olmak istememişlerdir. Buna karşın sanatçılardan Abd Allatif Aljeemo, Ahmad Haj Omar, Ahmad Raid Mohamad, Akram Saffam, Eyas Jaafar, Ibrahim Alhassoun, Imad Habbab, Khayyam Zedan, Mustafa Teet ve Zolfaqar Shaarani kendi istekleriyle araştırmaya dahil olmuş ve böylece makaleye konu edilmişlerdir. Bu çalışmada adı geçen sanatçıların yaşamlarına, sanat eserlerine ve sanat anlayışlarına odaklanılarak savaş öncesi ve sonrasında etkileri bir arada irdelenmiştir.

Bu sanatçıların bir kısmı, Suriye’de aldıkları eğitim esnasında sanat akımları ve sanat tarihi hakkında yeterli bilgi ve kaynağa ulaşamadıklarını dile getirmişlerdir. Türkiye’ye göç ettikten sonra bilgi ve kaynak noktasında daha çok veriye ulaştıklarını ve uluslararası platformlarda düzenlenen çağdaş etkinliklere daha fazla katılabildiklerini ifade etmişlerdir. Sanat tarihi hakkında daha fazla bilgi edinen, birçok çağdaş etkinliği izleyen veya bu etkinliklere katılan sanatçılar böylece daha bilinçli eserler ürettiklerini ve olumlu yönde gelişim gösterdiklerini de belirtmişlerdir.

6 Çelik, 2014, 97.

7 Sığınmacı: IOM “sığınmacı” kelimesini 2011 yılında; yaşadığı ülkeyi güvenlik sebepleri yüzünden terk edip başka bir ülkeye sığınan ve sığındığı ülkeye mülteci başvurusunda bulunan kişiler olarak tanımlamaktadır. Mülteci başvurusu neticesinde olumsuz sonuç alan kişiler sığınmacı oldukları ülkeyi terk etmek mecburiyetindedir (IOM, 2011, s.12).

8 Mülteci: Çeşitli sebeplerden dolayı kendi ülkesi dışında bir ülkenin koruması altında olan birey veya bireyler olarak tanımlanabilir. IMO mülteci kelimesini 2011 yılında; ırk, din, ulus veya siyasal sebeplerden dolayı yaşadığı ülkeyi terk etmiş ve başka bir ülkenin güvencesi altında olan birey olarak tanımlamaktadır (IOM, 2011, s. 80-81).

9 Göç: “Göç” kelimesi sözlük anlamına göre; “Ekonomik, toplumsal, siyasi sebeplerle bireylerin veya toplulukların bir ülkeden başka bir ülkeye, bir yerleşim yerinden başka bir yerleşim yerine gitme, taşınma, hicret, muhaceret” şeklinde tanımlanmaktadır (TDK).

10 Sandıklı ve Semin, 2012, 184; Deniz, 2014, 76; Demir, 2016, 144; Pınar, 2018, 134.

Türkiye'deki Mülteci Sanatçılar

1. Abd Allatif Aljeemo

1983 yılında Suriye'nin Ce-rablus kentinde doğan Abd Allatif Aljeemo, 2009 yılında Şam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nden mezun olmuş, 2013 yılında Türkiye'ye sığınmıştır (Röportaj, 2019).

Türkiye'ye sığınmacı olarak gelen sanatçının savaş öncesi eserlerinde yoğun olarak sarı ve turuncu renk tonları ile empresyonist ve soyut ekspresyonist çalışmalar yaptığı görülmüştür (Res. 1). Bu dönem eserlerinde tuval üzerine akrilik boya tekniği kullanan sanatçı tek bir konuya bağlı kalmayan figüratif ve peyzaj içerikli eserler üretmiştir (Res. 1-2).

Aljeemo'nun savaş ve sonraki dönemlerde ise siyah, mavi, yeşil ve sarı renk tonları ile ekspresyonist ve soyut ekspresyonist eserler verdiği görülmektedir (Res. 3).

Sanatçı Suriye'de yaşadığı dönemde yaptığı eserlerde insanı, doğayı ve çeşitli nesnelere soyutlamacı anlayışta renkleri tabakalar halinde yoğun olarak işleyerek betimlemiştir. Bu çalışmalarda geometrik soyutlamayı barındırdığı gibi fovistlere benzer şekilde renkler çığ fakat konturları ve renk geçişleri fovistlerden farklı olarak post-empresyonist ve soyut ekspresyonist bir yorumla ele alınmıştır (Res. 1).

Bu dönem eserlerinde de teknik olarak çeşitliliğe yönelen sanatçı konu olarak 2016 yılından itibaren özellikle figüratif çalışmalarda



Resim 1: Abd Allatif Aljeemo, İsimiz (Anonymous), Tuval Üzerine Akrilik Boya, 2011. (Abd Allatif Aljeemo'nun Arşivinden, 2019).



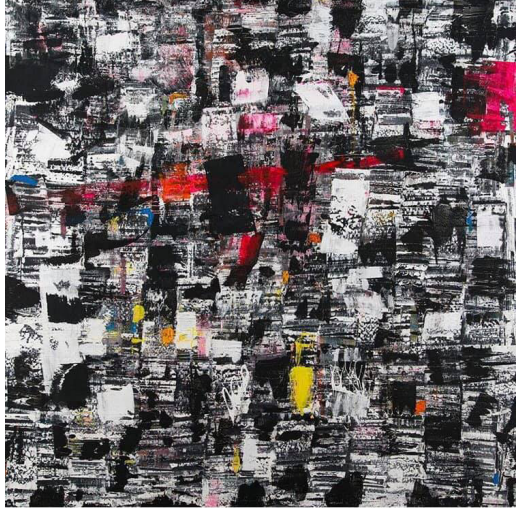
Resim 2: Abd Allatif Aljeemo, Dörtlü Portre (Quad Portrait), Kâğıt Üzerine Kömür, 2016. (Abd Allatif Aljeemo'nun Arşivinden, 2019).

mekân kaygısı gütmeyen şiddet ve savaş imgelerine odaklanmıştır. İlerleyen yıllarda sanatçının çalışmalarında ele aldığı konu, değişime uğramış ve çoğunlukla kent imgeleri tasvir etmeye başlamıştır. “Suriye Toprakları” (Res. 3) adlı çalışmasından da anlaşılacağı üzere sanatçı Suriye’de yaşadığı savaş ortamından uzaklaşmamış ve eserlerinde savaşın etkisinde kalan Suriye kentlerini ele almıştır. “İsimsiz/Anonymous” (Res. 1) ile “Dörtlü Portre/Quad Portrait” (Res. 2) ve “Suriye Toprakları/Syria Land” (Res. 3) adlı eserleri karşılaştırıldığında da sanatçının savaş sonrasında turuncu ve sarı yerine; gri, siyah ve kısmen de mavi tonları kullanması dikkat çekicidir.

Sanatçı Türkiye’ye sığındıktan sonraki eserlerinde Suriye’deki savaşın ortaya çıkardığı yıkımı ve göçün etkisini oldukça çarpıcı bir şekilde yansıtmıştır. Eserlerindeki sıcak ve çarpıcı renkler bu dönemde yerini koyu, gri ve siyah tonlara bırakmıştır. Eserlerde insan ve hayvan figürleri daha görünür ve ön plandadır. Figürler, nesnelere ve doğaya koyu tonda betimlenmiş olup ürkütücü bir görünümde ele alınmıştır. İnsan figürlerinin ifadeleri korku, dehşet ve umutsuzluk duygusunu yansıtan bir anlatıma sahiptir. Figürler keskin kontürlerle ayırt edilirken biçimsel bir uyum gözetilmemiş, ifadeci anlatım biçimsel uyumun önünde yer almıştır. Sanatçının bu dönemdeki eserlerine hâkim olan sanat anlayışının Norveçli ekspresyonist sanatçısı Edward Munch’ün (1863-1944) dışavurumcu yaklaşımına benzerlik gösterdiği de savunulabilir.

Özellikle 2018 yılından sonra sanatçıda yeniden savaş öncesi yaşamında ortaya koyduğu eserlere benzer yaklaşımlar görülmeye başlar. Bu dönem çalışmalarında rengin tuvaldeki hakimiyeti kendini yeniden hissettirir. Betimlemelerinde figürlerin görünürlüğünün daha da azaldığı soyut üslûpta doğa ve kent görünümüne ağırlık verdiği görülmektedir. 2020 ve sonrasındaki eserlerinde ise figür yeniden tuvale taşınmış olsa da soyut ve renkçi tutumun hâkim olduğu, doğayı ve insanı daha yalın bir anlatımı tercih ettiği gözlenir.

Sanatçının savaş öncesi, göç esnası ve göç sonrasındaki gelişmelerin iç dünyasına yansımaları eserlerinde çarpıcı bir şekilde ortaya çıkar. Başlangıçta savaşın etkisiyle eserlere yansıyan umutsuzluk duygusu, savaşın şiddetinin azalması ve yaşadığı ülkedeki gelişmelerin kendisinde yarattığı olumlu etkiyle birlikte azalmış ve bu durum renk kullanımı ve biçime yansımıştır.



Resim 3: Abd Allatif Aljeemo, Suriye Toprakları (Syria Land), Tuval Üzerine Karışık Teknik, 200x200 cm, 2019. (Abd Allatif Aljeemo’nun Arşivinden, 2019).

2. Akram Saffan

1967 yılında Suriye'nin Deyrizor kentinde dünyaya gelen Akram Saffan, sanat eğitimini özel bir kurumda almıştır. 2016 yılında Rakka kampından kaçan Akram Saffan, can güvenliğinin olmaması sebebi¹¹ ile Türkiye'ye göç etmek zorunda kalmıştır (Röportaj, 2019)

Sanatçı figür ağırlıklı çalışmıştır. İnsanı farklı duygu durumlarında ifade ettiği çalışmalarında ekspresyonist, sembolik ve realist yaklaşımlar belirleyici olmuştur. Bazı eserlerinde aile bireylerini natürel bir anlatımla ifade ettiği görülen sanatçının, kişileri doğal görünümle-ri ile olduğu gibi betimlediği ve yüz hatlarını gerçekçi bir şekilde anlattığı gözlemlenmektedir.

Çalışmalarında çoğunlukla insan kafasını büst ya da portre şeklinde betimleyen sanatçının yer yer insan bedenini bir bütün olarak kullandığı da görülmektedir. Saffan bu dönem betimlemelerinde acı, kaos, hüznün, dehşet, haykırış, tutsaklık, parçalanmışlık vb. duyguları dışavurumcu bir tutum ile ortaya koyar. Sanatçı, figürü birçok kez de kent dokusuna özgü unsurlarla birlikte işlemiştir. Bu yaklaşıma sahip "İsimsiz/Anonymous 1998" (Res. 4) adlı eseri dikkat çekicidir. Bu eserde portre, mimari öğelere gönderme içiren nesnelere ve bunların bir aradalığı ile oluşturulan dışavurumcu dil dikkat çekicidir.

Sanatçı, eserlerinde özgürlüğün önemine de çokça vurgu yapmıştır. Örneğin "İsimsiz/Anonymous 2015" (Res. 5) adlı eserinde iki kolu iki yana doğru uzanan, büyük oranda çıplak bir erkek figürünün başı bir kuş olarak işlemiştir. İki yana açık kollardan aşağı doğru uzanan nesnelere zindanlara vurgu yapmıştır. Sanatçı, tutsak edilmiş bir insanın her şeye rağmen düşüncelerinin özgür kaldığını ifade edecek şekilde politik bir bakışı sembolizmden yararlanarak ifade etmiştir.

Akram Saffan'ın savaşın seyrinin her geçen gün kötüleşmesinden ötürü hayatının riske girmesi, ülkesinin bir açmazda sürüklenmesi sonucu göç etmek zorunda kalmasıyla beraber eserlerindeki anlatım dilinde yaşanan sıkıntılar artarak devam etmiştir. Sanatçı



Resim 4: Akram Saffan, İsimsiz (Anonymous), Mermer, 1998. (Akram Saffan'ın Arşivinden, 2019).

11 Bölgede konuşlanmış bazı radikal İslami söylemleri ile bilinen örgütlerin, heykeli Tanrıya şirk koşma olarak yorumlayıp, arkeolojik değere sahip heykelleri yok edip, heykeltıraşları da öldürmekle tehdit etmeye varacak uygulamalara gittikleri yer yer görülmüştür.



Resim 5: Akram Saffan, İsimsiz (Anonymous), Kil ve Metal Çubuk, 2015.
(Akram Saffan'ın Arşivinden, 2019).

Türkiye'ye sığındıktan sonra yine insan figürünü merkezine alan veya kent ve insanı bir arada işlediği eserlerinde acı, kaos, tükenmişlik, yıkım vb. duyguları çok daha keskin bir ifadeyle dışavurumcu bir anlatımla sergilemiştir.

Portre/büst çalışması olan “İsimsiz/Anonymous 2017” ve “İsimsiz/Anonymous 2018” adlı eserleri bir insan figürü üzerinden Suriye savaşının ve içsel tükenmişliğin ifade edildiği oldukça çarpıcı örneklerdir. Tüm bunların yanı sıra portreci tarzdan farklı bazı eserleri de vardır. Buna en iyi örnek “İsimsiz/Anonymous 2018” (Res. 6) adlı eserdir. Göç temasını gerçekçi bir anlatımda yalın bir şekilde aktaran bu çalışmada bir ailenin yanlarına alabildiği bazı eşyalar ve aile üyeleriyle birlikte yaptıkları göç işlenmiştir.

Sanatçı, Türkiye'ye gelmeden önce mermer ve kil ağırlıklı malzeme ile çalışırken Türkiye'ye geldikten sonra kil ve ahşap malzemenin öne çıktığı eserler verdiği görülmektedir. Ayrıca sanatçının bazı eserlerini boya kullanarak renklendirme yapması



Resim 6: Akram Saffan, İsimsiz (Anonymous), Kil ve Metal, 2018.
(Akram Saffan'ın Arşivinden, 2019).

dikkat çeken bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemlerde portre çalışmaya devam eden sanatçının yaptığı portreler, portre ve mekân sentezi olarak karşımıza çıkarken genellikle tema olarak savaş esnasında yaşanan zulüm ve göç yolundaki olaylar işlenmiştir.



Resim 7: Akram Saffan, İsimsiz (Anonymous), Ahşap, 2017. (Akram Saffan'ın Arşivinden, 2019).

3. İbrahim Alhassoun

1972 yılında Suriye'nin Halep kentinde dünyaya gelen İbrahim Alhassoun lisans ve yüksek lisans eğitimini Şam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde tamamlamıştır (Röportaj, 2019). 2014 yılında Türkiye'ye göç eden sanatçı savaş öncesi dönemde genel olarak sarı, mavi ve turuncu renk tonları ile kübik çalışmalar yapmıştır. Bu dönemde tuval üzerine yağlı boya tekniği kullanan sanatçı konu olarak figür ve kent betimlemeleri (Res. 8) resmetmiştir.

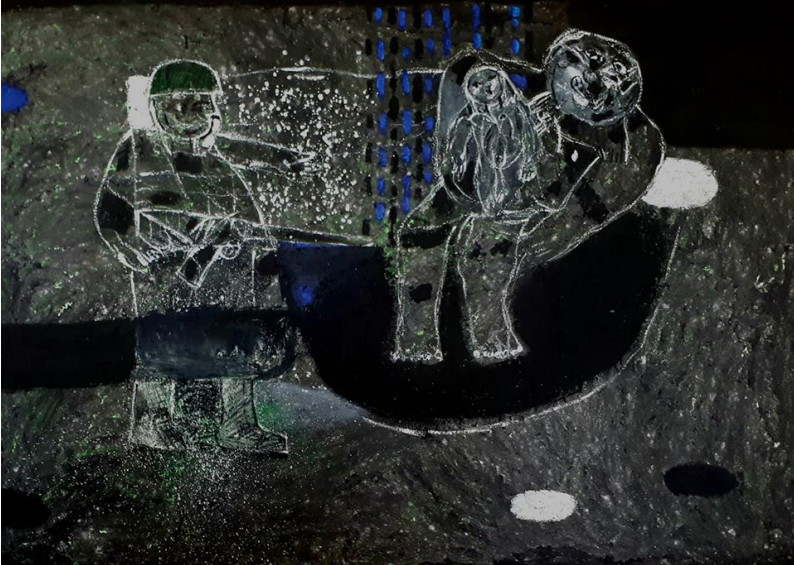


Resim 8: İbrahim Alhassoun, İsimsiz (Anonymous), Tuval Üzerine Yağlı Boya, 2003. (İbrahim Alhassoun'un Arşivinden, 2019).

Sanatçı savaş sonrası dönemlerde siyah, kırmızı, gri ve mavi renk tonları ile kübik, soyut ekspresyonist ve sembolist eserler vermiştir. Bu dönemde yağlı boya tekniğinde eserler vermeye devam eden sanatçı, yoğunlukla karışık teknikte eserler üretmiştir. Fakat bu dönemdeki eserlerinde önceki dönemden farklı olarak yıkılmış veya tahrip edilmiş kentleri koyu renk tonları ile resmetmiştir. Türkiye'ye göç ettikten sonra genel bir kent tasvirinden ziyade daha dar bir alanı çalışmalarına yansıttığı görülen sanatçının konu olarak savaş alanında ölen insanları, bombardımanlara maruz kalan çocukları ve birçok göçmenin göç yolunda konaklama yeri olarak yaşadıkları çadır kentleri (Res. 9) işlemiştir. Bu dönemde sanatçı eserlerinde genellikle savaş esnasındaki olumsuzluklar ile göç yolundaki olayları konu etmiştir (Res. 10).



Resim 9: İbrahim Alhassoun, İsimless (Anonymous), Mixed Media on Canvas, 2020. (İbrahim Alhassoun'un Arşivinden, 2020).



Resim 10: İbrahim Alhassoun, İsimless (Anonymous), Mixed Media on Canvas, 2020. (İbrahim Alhassoun'un Arşivinden, 2020).

4. Ahmad Raid Mohamad

1977 yılında Suriye'nin Halep kentinde dünyaya gelen sanatçı Mohammed Fa-tih Güzel Sanatlar Merkezi'nde eğitimini tamamlamıştır (Röportaj, 2019). 2013 yılında Türkiye'ye göç eden sanatçının savaş öncesi eserlerinde insan, eserlerinin ana temasıdır. Savaş öncesi dönemde insan figürünü portreci bir anlayışta aktarmıştır. Eserlerinde siyah, sarı, mavi ve kırmızı renk tonları ile soyut ekspresyonist (Res. 11) çalışmalar yaptığı görülmekle birlikte bu dönemde yaptığı portre çalışmaları Suriye modern sanatın önemli temsilcilerinden biri olan Fateh Moudarres'in portreleriyle benzerlik göstermektedir. Savaş sonrası eserlerinde yağlı boya tekniği kullanan sanatçı, mekân kaygısı gütmeyen yoğun olarak sınırlı, mutsuz ve hüzünlü insanları yalnız ya da grup çalışmaları içinde betimlemiştir. Ayrıca sanatçının az sayıda natüremort eseri de vardır.



Resim 11: Ahmad Raid Mohammad, İsimli (Anonymous), Kâğıt Üzerine Akrilik Boya, 2010. (Ahmad Raid Mohammad'ın Arşivinden, 2019).

Ahmad Raid Mo-hamad savaş sonrası eserlerinde ise daha önce tercih ettiği renkleri daha koyu tonlarda kullanarak soyut ekspresyonist eserler ver-meye devam etmiş olup malzeme olarak akrilik boya ve karışık teknik kullanmıştır. Sanatçı, bu dönemde portre yapımına da devam etmiş ve genel olarak belli belirsiz mekânlar içinde figüratif resimler yapmıştır. Bu eserler detaylı incelendiğinde konu olarak savaş ortamının işlendiği görülmektedir. Ancak sanatçı sanat hayatı boyunca aynı renkleri kul-



Resim 12: Ahmad Raid Mohammad, İsimli (Anonymous), Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 56X76 cm., 2018. (Ahmad Raid Mohammad'ın Arşivinden, 2019).

lanmış olsa da özellikle Türkiye'ye sığındıktan sonra kullandığı renklerin tonlarında değişimler olmuştur. Tablolarında kırmızı, sarı, yeşil ve tonlarını kullanarak işlediği konuları daha canlı bir görünüm içinde ve dikkat çekici bir şekilde aktarmıştır. Ayrıca Türkiye'ye sığındıktan sonra portreci kimliğinden önemli oranda uzaklaşmış bunun yerine çok figürlü konulara ağırlık vermiştir (Res. 12).

5. İmad Habbab

1989 yılında Suriye'nin Şam kentinde dünyaya gelen İmad Habbab eğitimini Şam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim bölümünde tamamlamıştır (Röportaj, 2019). 2015 yılında Türkiye'ye göç eden sanatçı savaş öncesi dönemde sıklıkla sarı ve mavi renk tonları ile ekspresyonist çalışmalar yapmıştır (Res. 13). Bu dönemde tuval üzerine yağlı boya tekniği ile resimler yapan sanatçı konu olarak eserlerinde natürmort, figüratif ve kesit portreler çalışmış ve bu eserlerde mekân kaygısı gütmüştür.

Savaş sonrası dönemde ise sanatçı siyah, sarı, yeşil, turuncu ve kahverengi tonları ile post-empresyonist, ekspresyonist ve soyut ekspresyonist eserler vermeye devam etmiştir (Res. 13-14). Habbab bu dönem çalışmalarında çeşitli tekniklere yönelmiştir. Bu yönelim sonrası kâğıt ve tuval üzerine tükenmez kalem, mürekkep ve suluboya eserler üretmiştir. Sanatçı konu olarak savaş esnasında maruz kaldığı patlamaları (Res. 14) soyut bir dille eserlerine taşımıştır. Sanatçı 2019 yılına kadar portreleri kent görünümleri ile birleştirirken daha sonraki yıllarda empresyonist bir tavırla kent ve doğa betimlemeleri resmetmiştir. Aynı zamanda 2019 yılından sonra sürrealist sanat anlayışını benimsemiş ve buna paralel olarak görmüş olduğu rüyaları eserlerine konu olarak taşımıştır (Res. 15). Bütün bu çıkarımların yanı sıra sanatçının



Resim 13: İmad Habbab, O Bir Film İzliyordu (She Was Watching a Movie), Tuval Üzerine Yağlı Boya, 90x120 cm., 2011. (İmad Habbab'ın Arşivinden, 2019).



Resim 14: İmad Habbab, İmparatorluk Patlaması (The Imperial Explosion), Tuval Üzerine Yağlı Boya, 120x120 cm., 2012. (İmad Habbab'ın Arşivinden, 2019).



Resim 15: İmad Habbab, Herşey Bitti Mi (Is It All Over), Tuval Üzerine Yağlı Boya, 149x318 cm., 2020. (İmad Habbab'ın Arşivinden, 2020).

renk yelpazesinin genişlediği, sarı ve yeşil renklerin her zaman eserlerine hâkim olduğu gözlemlenmiştir. Ayrıca sanatçının savaşın psikolojik bir etkisi olarak eserlerinde giderek artan şekilde kullandığı koyu renk hakimiyeti dikkat çekmektedir.

6. Mustafa Teet

1968 yılında Suriye'nin Halep kentinde dünyaya gelen Mustafa Teet, sanat eğitimini Fethi Mohammad Plastik Sanatlar Enstitüsü Heykel bölümünde tamamlamıştır (Röportaj, 2019). 2013 yılında Türkiye'ye gelen sanatçı savaş öncesi dönemde yoğun olarak kemik ve yaşamış olduğu coğrafya itibari ile zeytin ağacını (Res. 16) malzeme olarak kullanmıştır. Çalışmalarında sabit bir konuya bağlı kalmayan sanatçı figüratif betimlemelerle soyutlamacı ve sembolik eserler üretmiştir.

Sanatçı savaş sonrası dönemlerde ise metal, polyester gibi malzemeler ile soyut eserler (Res. 17) vermeye devam etmiştir. Kullandığı malzemeleri özellikle savaş ve sonrası dönemde boya yardımı ile de renklendirmeyi tercih eden sanatçı, soyutlamacı yaklaşımla üretmeyi sürdürmüştür. Bu dönem eserlerinde konu olarak savaş ortamını ve bundan etkilenen insanları işlemiştir.



Resim 16.: Mustafa Teet, İsimsiz (Anonymous), Zeytin Ağacı, 55x12x5 cm., 2010. (Mustafa Teet'in Arşivinden, 2019).



Resim 17: Mustafa Teet, Kavrulmuş Şehir (Roasted City), Metal, 200x100 cm., 2019. (Mustafa Teet'in Arşivinden, 2019).

7. Khayyam Zedan

1983 yılında Suriye'nin Salamiyah kentinde dünyaya gelen Khayyam Zedan lisans ve yüksek lisans eğitimini Şam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde tamamlamıştır. Sanatçı 2009-2015 yılları arasında da aynı üniversitede akademisyen olarak çalışmıştır (Röportaj, 2019). 2016 yılında Türkiye'ye göç eden sanatçı savaş öncesi dönemde yoğun olarak siyah, mavi ve pembe renk tonları ile ekspresyonist ve soyut ekspresyonist (Res. 18) çalışmalar yapmıştır. Bu dönemde teknik olarak tuval üzeri yağlı boya çalışan sanatçı soyut figüratif çalışmalar yapan ve konu olarak eserlerinde soyut bir mekân kurgusu içerisinde insanların ruhsal durumlarını irdelemiştir.



Resim 18: Khayyam Zedan, Çöp (Rubbish), Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150x185 cm., 2010. (Khayyam Zedan'ın Arşivinden, 2019).

Sanatçı savaş sonrası dönemde sıklıkla mavi renk tonları ile soyut ekspresyonist eserler (Res. 19) vermeye devam etmiştir. Bu dönemde farklı tekniklerde eserler üreten sanatçı yoğun olarak tuval üzerine yağlı boya kullanmıştır. Eserlerinde soyutlamacı yaklaşımın arttığı gözlemlenen sanatçının konu olarak da savaş sebebi ile yıkılan şehirler ve bunlardan etkilenen insanları resmettiği görülmektedir. Ayrıca savaş sonrası eserlerinde savaş öncesi ve savaş esnasındaki farklı olarak renklerin tonlarının daha açık ve canlı olması dikkat çeken bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Resim 19:
Khayyam
Zedan, İsimsiz
(Anonymous), Tuval
Üzerine Yağlı Boya,
150x185.5 cm., 2015.
(Khayyam Zedan'ın
Arşivinden, 2019).



8. Eyas Jaafar

1965 yılında Suriye'nin Şam kentinde dünyaya gelen sanatçı, eğitimini Şam Üniversitesi Görsel İletişim Tasarımı Bölümü'nde tamamlamıştır (Röportaj, 2019). Sanatçı, iç savaş başladıktan sonra 2012 yılında Mısır'a, 2013 yılında Lübnan'a ve 2015 yılında da Türkiye'ye göç etmiştir. Jaafar, savaş öncesinde yaptığı eserlerinde insan temasına ağırlık vermiştir. Çoğunlukla kırmızı, sarı ve mavi renk tonları ile empresyonist, sembolist ve kübik çalışmalar yapmıştır. Bu dönemde tuval üzerine yağlı boya ve kâğıt üzeri suluboya çalıştığı gözlemlenen sanatçı konu olarak yoğun olarak insan figürünü doğal halinde gösteren anlar, figür içerikli peyzaj, toplumsal sorunlar ve portre çalışmaları yapmıştır.

Sanatçının savaş sonrası dönemlerde ise siyah, mavi ve kırmızı renk tonları ile ekspresyonist (Res. 20) ve romantik eserler verdiği görülmektedir. Teknik olarak çoğunlukla kâğıt ve tuval üzerine karakalem, suluboya, akrilik boya ve yağlı boya ile çalışmalar yapan sanatçının, konu olarak savaş sebebi ile hissettiği yal-



Resim 20: Eyas Jaafar, Tek Başına (Alone), Kâğıt
Üzerine Suluboya, 21x29,7 cm., 1991.
(Eyas Jaafar'ın Arşivinden, 2019).



Resim 21: Eyas Jaafar, Acının Zirvesi (Peak of Pain), Tuval Üzerine Akrilik Boya, 29,7x42 cm. 2019. (Eyas Jaafar'ın Arşivinden, 2019).

nızlığı ve mutsuzluğu resmettiği gözlemlenmektedir (Res. 21). Ayrıca toplu taşıma seyahatleri sırasında çok sayıda anlık eskiz yapmış, insanların ruh halleri ve yüz ifadeleri üzerine yoğunlaşmıştır. Sanatçının bu dönem eserlerinde mavi başta olmak üzere birçok rengin koyu tonlarını kullanılması savaşın sanatçı üzerindeki psikolojik etkisinin bir yansıması olarak karşımıza çıkar.

9. Zolfaqar Shaarani

1981 yılında Suriye'nin Şam kentinde dünyaya gelen Zolfaqar Shaarani Şam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde eğitimini tamamlamıştır (Röportaj, 2019). 2014 yılında Türkiye'ye, 2015 yılında Yunanistan'a daha sonra da Almanya'ya göç eden sanatçı savaş öncesi dönemde yoğun olarak kırmızı renk tonları kullanarak soyut ekspresyonist (Res. 22) çalışmalar yapmıştır. Savaş öncesi dönemde tuval üzerine karışık teknik ile resimler yapan sanatçı konu olarak evrenin varlığını sorgulayan bir yaklaşım sergilemiştir.

Sanatçı savaş sonrası dönemde ise siyah, sarı, kırmızı ve mavi tonları ile ekspresyonist, süprematist ve soyut ekspresyonist eserler üretmiştir. Çalışmalarında teknik olarak çeşitliliğe yönelen sanatçı, bu yönelim sonrası kâğıt ve tuval üzerine suluboya, akrilik boya ve yağlı boya tekniklerinde eserler üretmiştir. Özellikle 2015 yılından sonra savaş konulu eserler vermeye başlayan Shaarani, bu eserlerde savaşın yıkımına dikkat çekmiştir. Ayrıca bu dönemde sanatçı, savaş konulu eserlerin yanı sıra kent görünümleri, portre ve natüremort içerikli çalışmalar da yapmıştır.

Özellikle 2016 yılından sonra kompozisyonlarına yazıyı da eklemiştir. Başlangıçta soyutlamacı ve kaligrafik düzenlemeler şeklinde ortaya çıkan yazının, giderek önemi artmış, sanatçı benzer konulu birkaç tablosunda Paul Klee'nin eserlerinde kullandığı tarza benzer çizgilerle oluşturduğu figür/karakterleri aynı zeminde yazıyı kullanarak birbirleriyle diyalog halinde betimlemiştir. Bütün bu tespitlerin dışında sanatçının savaş sonrası eserlerinde kullandığı renklerin ton olarak matlaştığı ve birçok çalışmasında kahverengi ve mavi kullandığı görülmüştür (Res. 23).



Resim 22: Zolfaqar Shaarani (Anonymous), İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 210x150 cm. 2013. (Zolfaqar Shaarani'in Arşivinden, 2019).



Resim 23: Zolfaqar Shaarani, Bir ve Sıfır Diyalogları (One&Zero Dialogues), Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 30x30 cm., 2019. (Zolfaqar Shaarani'in Arşivinden, 2019).

10. Ahmad Haj Omar

1989 yılında Suriye'nin İdlib kentinde dünyaya gelen Ahmad Haj Omar, 2013 yılında Halep Üniversitesi İç Mimarlık Bölümü'nden mezun olmuştur (Röportaj, 2019). 2016 yılında Türkiye'ye göç eden sanatçının savaş öncesi dönemde yaptığı resimler genelde mavi ve tonları ile pastel renklerden oluşan soyutlamacı figüratif eserler ürettiği görülmektedir. Çalışmalarında birçok teknik kullandığı görülen sanatçının tek bir konuya odaklanmadığı fakat portreci anlayışta göz imgesinin vurgulandığı çizimlere yoğunlaştığı anlaşılmaktadır (Res. 24). Sanatçı göz çizimini bazen bir görme organı olarak kullanılırken bazen de figürün tamamını niteleme amacı gütmüştür.



Resim 24: Ahmad Haj Omar, Portre (Portrait), Tuval Üzerine Yağlı Boya, 40x50 cm., 2013. (Ahmad Haj Omar'ın Arşivinden, 2019).



Resim 25: Ahmad Haj Omar, Biçimlendirmek (Form Into), Kâğıt Üzerine Karakalem Tekniği, 35x50 cm., 2016. (Ahmad Haj Omar'ın Arşivinden, 2019).

Sanatçı savaş ve sonrasındaki dönemlerde ise yoğun olarak mor tonlar kullanmış, yer yer kara kelem tekniği ile sürrealist eserler üretmiştir. Türkiye'deki çalışmalarında, özellikle 2016 yılından itibaren olan eserlerinde göz çizimlerinin bir insanı (Res. 25) nitelediği açıkça görülmektedir. 2015 yılından sonraki eserlerde mor dışındaki renklerin canlı tonlarını kullanması savaşın insan psikolojisi üzerinde bıraktığı olumsuz etkiden kaynaklı olduğu değerlendirilebilir.

Sonuç

Mülteci sanatçıların savaş öncesi eserleri ile savaş sonrası eserleri arasında üslûp olarak temelde dikkat çekici bir değişim gözlemlenmemekle birlikte eserlerinde tercih ettikleri renk yoğunluğu, kullanılan nesne seçimi ve figürde ifade bulan duygu belirgin şekilde farklıdır.

Makaleye konu edilen sanatçıların büyük çoğunluğunun, göç ettikten sonraki dönemde yaptıkları eserlerinde renk tercihlerinin değiştiği gözlemlenmektedir. Dolayısıyla savaş sonrası eserlerde genellikle hüznün, mutsuzluğun sembolleri olarak görülen gri, siyah ve tonlarının yoğun kullanımı söz konusudur. Buna karşın bazı sanatçılar ise savaş öncesinde kullandıkları sıcak renkleri savaş sonrasında yaptıkları eserlerde de kullanmayı sürdürmüşlerdir. Bu sanatçıların savaş öncesi kullandıkları renkleri terk etmeyip aksine daha çarpıcı tonlarda kullanmayı sürdürmelerindeki temel etkenin duygularını canlı ve çarpıcı renklerle izleyiciye daha etkili bir şekilde aktarmayı düşünmelerinden kaynaklı olduğu değerlendirilmektedir. Sanatçıların savaş sonrası yaptıkları, figüratif öğeler barındıran eserlerde savaşın izleri, figürlerin yüz ifadelerinde; endişe, korku ve dehşet dolu bakışlarla ifade bulurken, soyut betimlemelerdeki boyanın kullanım şekli, adeta ruhsal parçalanmışlığı ve etrafa saçılmış kanı anımsatır biçimdedir. Sanatçıların büyük bölümü savaş sonrası dönemde soyutlamacı yaklaşımlarla kentleri, savaşta yıkılan yerleşim alanlarını, göç eden ve bunlara şahit olan insanları betimlemişlerdir. Eserlerdeki bu öğeler sanatçıların savaş bölgesinden uzaklaşmış olmalarına rağmen hâlâ savaşın etkisinde olduklarını, bilinçli ya da bilinçsizce bu duygu durumunu yansıttıklarını gösterir. Sanatçılardan birçoğunun savaş sonrası eserlerinde kırmızı, mavi, siyah, gri renklerle koyu tonları tercih etmeleri de içinde buldukları bu durumdan kaynaklıdır. Siyah ve grinin insan üzerinde korkuyu, bilinmezliği, paniği ve ölümü; kırmızının şiddeti, nefreti, işkenceyi ve kanı; mavinin ise genel olarak koyu renk tonları ile yan yana kullanılarak keder, hüznün ve sıkıntı duygularını çağrıştırması bu düşünceyi desteklemektedir. Bu tespitler sanatçıların savaş sonrası eserlerinde konu ve renk olarak bazı değişimler ortaya koyduklarını destekler niteliktedir. Dolayısıyla savaş ve göç, sanatçıların sadece özel hayatını etkilemekle kalmayıp sanat eserlerine de yansımıştır. Bu yansıma incelenen sanat eserlerinde açık bir şekilde gözlemlenirken, aynı zamanda sanatın insanların duygu, düşünce ve yaşamına ışık tutan belge niteliğinde araç olduğunu da gözler önüne sermektedir.

Sanatçılar taraf olarak görülebilecek siyasal bir tutumla eserlerine yaklaşmamışlardır. Eserlerinde, siyasi bir tavır olarak ifade edilebilecek tek şey savaş karşıtlığı olabilir. Bu karşıtlık tablolarında geniş bir şekilde işledikleri ana temalardan kaynaklanır. Bu temalar savaşın bir sonucu olarak fiziki ve psikolojik şiddet görmüş insanlar, değişen yaşam koşulları ve tahrip olan kentlerdir. Sanatçılar savaşın toplum ve birey üzerindeki etkilerini, kişisel deneyimlerine dayanarak tuvallerine taşımayı tercih etmişlerdir. Bu durum savaşın yarattığı olumsuzlukların insan psikolojisi üzerindeki etkileri hakkında izleyiciye bilgiler verirken, savaş ve göç olgusunun yarattığı koşulların sanatçı ve sanat eserleri üzerinde gözlemlenen değişimini ve gelişimini de ortaya koyar.

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

- Altınıydız Artun, N. ve Artun, A. (2018). *Dada Klavuz, 1913-1923 Münih*, Zürich, Berlin, Paris, İstanbul:İletişim Yayınları.
- Bilgin, N. (2013). *Kimlik Sorunu*, İzmir: Ege Yayıncılık.
- Boyacıoğlu, İ. ve Gezgin, N. G., (2018). “Birinci Dünya Savaşı’ndan Kalan İnsan Hikâyeleri: Türkiye’de Anı Paylaşım Kültürü ve Ulusal Kimlik”, *Psikoloji Bilimi Çerçevesinde I. Dünya Savaşına Bir Bakış*, (Edit: Göklem Tekdemir Yurtdaş-Tevfika İkiz), İstanbul:Hiper Yayın, 87-99.
- Çelik, H. (2014), *Ortadoğu’da ABD Politikaları ve Büyük Ortadoğu Projesi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara Ufuk Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Erol Şahin, A. ve Kayahoğlu, S. (2016). I. Dünya Savaşı’nın Avrupa Resim Sanatına Etkileri. *Akademik Bakış Dergisi* (10/19), 183-207.
- Dede, A. (2011). The Arab Iprising Debating the “Turkish Model”. *Insight Turkey Dergisi* (13/2), 23-32.
- Demir, A. (2016). Türkiye-Rusya İlişkilerinde Suriye Krizinin Yansımaları ve Etkileri. *Marmara Türkiyat Araştırmaları Dergisi* (3/1), 147-162.
- Demirtaş, E. (2014). *Ortadoğu’da Devlet ve İktidar Otoriter Rejimler Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Deniz, T. (2014). Arap Baharı ve Türkiye: Siyasi Coğrafya Açısından Bir Değerlendirme. *Ortadoğu Dergisi* (18/29), 65-78.
- Doğan, G. ve Durgun, B. (2012). Arap Baharı ve Libya. Tarihsel Süreç ve Demokratikleşme Kavramı Çerçevesinde Bir Değerlendirme. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* (1/15), 61-90.
- Doster, B. (2013). Arap Baharı’ndan Demokrasi Beklemek. *Ortadoğu Analiz Dergisi* (5/50), 55-60.
- Freud, S. (2019). *Bir Yanılsamanın Geleceği, Neden Savaş*, (K. Şipal, Çev.) İstanbul: Say yayınları.
- Lynton, N. (2015). *Modern Sanatın Öyküsü*, (C. Çapan, S. Öziş, Çev) Çin: Remzi Kitabevi.
- Oğuzlu, T. (2001). Arap Baharı ve Yansımaları. *Ortadoğu Analizi Dergisi* (3/36), 8-16.
- Özakupınar, Y. “İnsanın Doğası ve Savaş, Savaş ve Psikoloji”, *Psikoloji Bilimi Çerçevesinde I. Dünya Savaşına Bir Bakış*, (Edit: Göklem Tekdemir Yurtdaş-Tevfika İkiz), Hiper Yayın, 2018, İstanbul, sayfa aralığı: 13-24,

- Pınar, L. (2018). Ortadoğu'da Meydana Gelen Halk Ayaklanmalarının Türkiye'nin Ekonomik Güvenliğine Olan Olumsuz Etkileri. *Yönetim ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi* (16/3), 127-138.
- Sandıklı, A. ve Semin, A. (2012). *Bütün Boyutlarıyla Suriye Krizi ve Türkiye*.
- Uşul, A. (2011). Arap Halk Hareketleri, Bölgede Demokratikleşme İmkanları, Libya ve Türkiye'nin Tutumu. *Global Political Trends Center Dergisi* (23), 1-12.
- Yılmaz, M. (2005). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınları.

Hakem Değerlendirmesi: Çift “kör” hakem incelemesi.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: KBÜ BAP Koordinatörlüğü SYL-2019-2015 numaralı proje kapsamında finansal destek.

Peer-review: Double-blind peer-reviewed.

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

Grant Support: KBÜ BAP Coordination Office, the project numbered SYL-2019-2015.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | *Journal of Art History*
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 32, Sayı: 1, Nisan 2023 | *Volume: 32, Issue: 1, April 2023*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. Semra DAŞCI, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Sekreteryaya - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretariat - Graphic Design/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

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

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

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

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



OLTU ALEKSANDR NEVSKİY RUS ALAY KİLİSESİ



OLTU ALEXANDR NEVSKY RUSSIAN REGIMENTAL CHURCH

Ahmet YAVUZYILMAZ*

Muhammet Lütfü KINDİĞİLİ**

ÖZ

Çalışma konusu olan Oltu Rus Alay Kilisesi, Erzurum'un ilçesi olan Oltu'da Ruslar tarafından inşa ettirilmiştir. Kuzeydoğu Anadolu'da Erzincan, Erzurum ve Kars, yol güzergâhı üzerinde olmalarıyla tarihin hemen her döneminde önemli bir yer tutmuşlardır. Bu şehirlerin arasında kalan ve hem tedarik anlamında, hem de konaklamada ve pazarlamada Tercan, Aşkale, Pasinler, Horasan, Bayburt ve Oltu gibi ikincil öneme sahip merkezler de vardır. Oltu, Karadeniz Bölgesi'nden büyük merkezlere ticaretin yapılmasında üstlendiği köprü görevi ve coğrafi şartlarının elverişliliği sebebiyle diğer ikincil merkezlerden ziyadesiyle gelişim göstermiştir. Oltu bahsedilen bu sebeple tarihin hemen her döneminde ona hâkim olmak isteyenlerin mücadelesine maruz kalmıştır. 1877-1878 Osmanlı Rus Savaşı sonrasında savaş tazminatı olarak Rusların elinde kalan ve 1917'ye kadar Kars'a bağlanan Oltu'da, Ruslar tarafından bir de kilise inşa edilmiştir. İnşa edilen bu kilise, kaynaklarda genel bir ifadeyle 1877-1878 Osmanlı Rus Savaşı sonrasında, 19. yüzyıl sonlarına tarihlendirilmektedir. Bu çalışmada ise hem yerli ve yabancı literatürün taranmasıyla hem de plan, mimari ve süsleme özellikleriyle benzer örneklerle mukayeseler yapılmak suretiyle kilisenin 19. yüzyıl sonlarında değil, Rusların 20. yüzyıl başında başlattıkları alay kiliseleri projesi kapsamında inşa ettirildiğinin üzerinde durulmaktadır. Çalışmada Anadolu'da ve Anadolu dışında olmak üzere inşa edilen diğer Rus alay kiliselerinden bahsedilerek söz konusu kiliselerin üslup özellikleri de ortaya konmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Erzurum, Oltu, Rus, Kilise, Alay Kiliseleri*

ABSTRACT

This study examines the Oltu Russian Regimental Church, built by the Russians in Oltu, a district of Erzurum. Erzincan, Erzurum, and Kars in Northeastern Anatolia have been important in almost every period of history as they are on the route to. There are also centers of secondary importance in terms of supply, accommodation, and marketing, such as Tercan, Aşkale, Pasinler, Horasan, Bayburt, and Oltu, between these cities. Oltu has

* Öğr. Gör. Dr., Necmettin Erbakan Üni., Sosyal ve Beşeri Bilimler Fak., Sanat Tarihi Bölümü, Konya.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6214-3734> ♦ E-mail: ahmet_yavuzyilmaz@hotmail.com

** Doç. Dr., Atatürk Üni. Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü, Erzurum.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3000-3635> ♦ E-mail: muhammet.kindigili@atauni.edu.tr

developed considerably from other secondary centers due to its role as a bridge in the trade from the Black Sea Region to the big centers and because of the favorable geographical conditions. For this reason, Oltu has been exposed to the fights of those who want to dominate in almost every period of history. The Russians also built a church in Oltu, which was in the hands of the Russians as war reparations after the 1877 and 1878 Ottoman-Russian War and was connected to Kars until 1917. This church is dated to the end of the 19th century, in other words, after the Ottoman-Russian War of 1877 and 1878. This church, which was built, is generally dated to the end of the 19th century, after the 1877 and 1878 Ottoman-Russian War. In this study, it is emphasized that the church was built within the scope of the “Regimental Churches Project” initiated by the Russians at the beginning of the twentieth century, not at the end of the nineteenth century, by making comparisons with similar examples in terms of plan, architecture, and ornamentation, as well as by scanning the domestic and foreign literature. On January 23, 1900, the Russians established a commission within the military ministry under the chairmanship of General of the Infantry, Count Tatischev, with the participation of the army high priest and clergy. In this commission, they decided to design a church to meet the army’s needs for places of worship and religious education. In this project, the desired church type should not be magnificent, and its decoration should be less. Therefore, it was a type that would not be economically burdensome. Architect Fyodor Mikhailovich Verbitskiy designed this decision. The first example of the project is the Church of the 148th Caspian Infantry Regiment in New Peterhof. With the approval of Verbitskiy’s project by the commission mentioned above, a large and economical type of military church emerged, far from luxury and ornamentation. In the sources, it is stated that upon the approval of the churches in this project to be built in other regions dominated by the Russian Empire, a total of 1,100,000 rubles were allocated from the budget, 200,000 rubles in 1901, 450,000 in 1902, and 450,000 rubles in 1903. It is stated that 69 of the churches built between 1901 and 1917 within this project’s scope are known today. In the study, the stylistic features of these churches are pointed out with the Oltu Russian Regimental Church and other Russian Regimental Churches built in Anatolia and outside Anatolia.

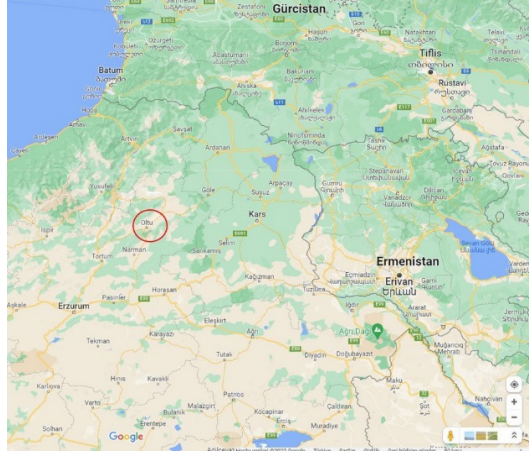
The Oltu Russian Regimental Church, discussed in this article, is located on Cumhuriyet Boulevard in Yusuf Ziya Bey Neighborhood, east of Oltu district center. The church, which was registered with the decision of Erzurum Cultural Heritage Preservation Regional Board Directorate dated 10.01.1977 and numbered 311, does not have any inscriptions on the date of construction. For this reason, in the dating of the church, an evaluation was made by considering the reconstruction activities of the Russians in the region at the end of the 19th century and at the beginning of the 20th century.

Keywords: *Erzurum, Oltu, Russia, Church, Regimental Churches*

Giriş

Çalışma konusu olan Oltu Rus Alay Kilisesi, Erzurum'un ilçesi olan Oltu'da Ruslar tarafından inşa ettirilmiştir. Oltu, Erzurum'a bağlı bir ilçe olmasına rağmen coğrafi özellikleri itibarıyla Karadeniz Bölgesi içerisinde kalmaktadır. İl merkezine kuzeydoğu yönde 117 km mesafede bulunan ilçenin merkezi, Oltu Çayı Vadisi'nde kurulmuştur¹ (Görsel 1). F. Kırzioğlu ilçenin adının Saka göçleriyle Çoruh Vadisi'ne yerleşen Kıpçakların Tavok/Tavlar kolundan geldiği², H. Gündoğdu Dağıstan'da Küçük Şirvan Bölgesi'nde küçük bir köyün isminin Oltu olduğu³, S. Eğilmez ise Oltu isminin Gürcü, Ermeni, İslam ve Yunan kaynaklarında Olt'isi, Ult'ik, Uhtik, Uğtik, Oğtik, Olti, Oltu şeklinde geçtiği bilgisini kaydeder⁴.

Kuzeydoğu Anadolu'da Erzincan, Erzurum ve Kars, yol güzergâhı üzerinde olmalarıyla tarihin hemen her döneminde önemli bir yer tutmuşlardır. Bu şehirlerin arasında kalan ve hem tedarik anlamında, hem de konaklamada ve pazarlamada Tercan, Aşkale, Pasinler, Horasan, Bayburt ve Oltu gibi ikincil öneme sahip merkezler de vardır. Oltu, Karadeniz Bölgesi'nden büyük merkezlerle ticaretin yapılmasında üstlendiği köprü görevi ve coğrafi şartlarının elverişliliği sebebiyle diğer tâli merkezlerden ziyadesiyle gelişim göstermiştir⁵. Oltu'nun Tortum ve Pasinler üzerinden olmak üzere iki yol ile diğer merkezlerle bağlandığı anlaşılır. Doğu Anadolu'nun Gürcistan'la bağlantısını sağlayan eski yolun güzergâhı; Pasinler, Narman, Oltu, Akşar, Göle ve Ardahan üzerinden sağlanmıştır. İkinci yolun güzergâhı ise şu şekildedir: Erzurum, Tortum, Narman, Oltu, Akşar, Göle ve Ardahan. Ardahan'dan sonra Çıldır ve Posof'a çatal yapan yollarla Gürcistan'a ve Kafkaslara ulaşılır⁶. Bu yollar 1856 tarihli Colton G.W. Haritası'nda işlenmiştir. Ardahan-Oltu yolu ise 1884 yılında Ruslar tarafından ana yol olarak yapılmıştır⁷.



Görsel 1: Oltu'nun Konumu (URL 1)

1 Zaimoğlu, 2007; Özav, 1991; Özav, 1995.

2 Kırzioğlu, 1953.

3 Gündoğdu, 2007b.

4 Eğilmez, 2004.

5 Tuncer, 2007.

6 Ceylan ve Günaşdı, 2018.

7 Durmaz, 2020, 15.

Oltu, yukarıda da bahsedildiği üzere sahip olduğu stratejik önemi sebebiyle tarihin hemen her döneminde ona hâkim olmak isteyenlerin mücadelesine maruz kalmıştır. Bu noktada Oltu'nun tarihçesinden de kısaca bahsetmek faydalı olacaktır. Oltu'nun tarih öncesi çağlardaki ilk durumu hakkında kesin bir bilgi mevcut değildir. Bu sebeple ilçenin bu döneme ait değerlendirmesi, Çoruh Vadisi hakkındaki bilgilere göre ele alınır. Buna göre Çoruh Vadisi'nde MÖ 10.-7. yüzyıl arasında kıvrıkcık saçlı Dolikosefal tipteki insanların yaşadığı ve MÖ 7. yüzyılda bu insanların Hurri hâkimiyetine girdiği bilinir. Aynı yüzyılda vadiye Urartulular hâkim olmuşlardır. Urartu kralı I. Arğişti dönemine ait bir stelde, Erzurum'un kuzeydoğusunda olduğu kabul edilen bölge, Tarai/u, Zua olarak geçmektedir. Çoruh Vadisi'nde ve dolayısıyla Oltu'da daha sonra MÖ 6. yüzyılda Kimmerler, MÖ 5. yüzyılda İskitler ve İskitlerin yıkılmasından sonra onların kolu olan Tavoklar, MÖ 4. yüzyılda Persler, MÖ 331'de Makedonya Krallığı, MÖ 250-MS 226 arasında Arsaklı-Part Devleti hüküm sürmüştür. MS 6. yüzyıla kadar Arsaklılar, Ermeniler ve Romalılar arasında el değiştiren bölge, 6.-7. yüzyıllarda Doğu Roma toprakları içerisinde kalmıştır. Hz. Osman Döneminde (646-656) 646 yılında Müslümanların eline geçen Oltu ve çevresi, 10. yüzyıl sonlarına kadar birçok defa Emeviler, Abbasiler, Doğu Roma, Hazarlar ve Ermeniler arasında el değiştirmiştir. Bölge ayrıca 11. yüzyıl ortalarına kadar Gürcü-Doğu Roma mücadelesine de sahne olmuştur. Oltu ve çevresi, 1048 Pasinler Savaşı sonrasında Büyük Selçuklular eliyle Müslüman Türklerin toprağı olmuştur. Gürcü, Doğu Roma ve Büyük Selçuklu mücadelesinin yaşandığı bölgede 1071 Malazgirt Zaferi sonrası Büyük Selçuklu hâkimiyeti güçlense de 1243 Kösedag Savaşı sonrasında 1335 yılına kadar sürecek olan Moğolların uzantısı İlhanlı hâkimiyeti söz konusudur. Bölgede İlhanlılardan sonra 1335-1405 arasında Timurlular, 1405-1434 arasında Karakoyunlular, 1434-1554 arasında Akkoyunlular hâkim olmuştur. Oltu ve çevresi Kanuni Sultan Süleyman Döneminde (1520-1566) 1554'de Osmanlı topraklarına katılmış ve Çıldır Sancağı'na bağlanmıştır. Oltu, 1828-1829 Osmanlı-Rus Savaşı'nda Rusların Ahıska'yı almasıyla 1845 yılında Çıldır Sancağı'nın merkezi olmuşken, 1877-78 Osmanlı Rus Savaşı sonrasında ise savaş tazminatı olarak Rusların elinde kalmış ve 1917'ye kadar Kars'a bağlanmıştır. Oltu, Rusların 1917'de Bolşevik İhtilali sebebiyle geri çekilmeleriyle Ermeni mezalimine maruz kalmış ve 25 Mart 1918 tarihinde düşman işgalinden kurtuluncaya kadar tarihinin en acı dönemini yaşamak zorunda kalmıştır. Oltu, Mondros Ateşkes Antlaşması'ndan sonra 13 ay boyunca Oltu Şura Hükümeti tarafından idare edilmiş ve 17 Mayıs 1920 tarihinde Ankara'daki TBMM hükümetine katılmıştır. Oltu 1926 yılında ise Erzurum'a bağlı bir ilçe olmuştur⁸.

8 Oltu'nun coğrafyası ve tarihi için bk.: Kırzioğlu, 1953; Özer, 1971; Kırzioğlu, 1984; Ababay, 1987; Yücel ve Sevim, 1990; Özav, 1991; Özav, 1995; Ağca, 1998; Aslan, 1998; Demirel, 1998; Kılıç, 1998; Konukçu, 1998; Toksoy, 1998; Parlak, 2001; Gündoğdu, Bayhan, Aktemur, Kukaracı ve Çelik, 2002; Eğilmez, 2004; Aydın, 2006, 205-221; Payne, 2006; Gündoğdu, 2007b; Tuncer, 2007; Zaimoğlu, 2007; Değirmenci, 2010; Kılıç, 2011; Dumlu, 2015; Toksoy, 2015; Aydoğan, 2017; Ceylan ve Günaşdı, 2018; Durmaz, 2020; Zaimoğlu, 2007.

Alay Kilisesi Projesi Ve Oltu Rus Alay Kilisesi (Aziz Prens Aleksandr Nevskiy Kilisesi)⁹

Oltu Rus Alay Kilisesi, Oltu ilçe merkezinin doğusunda kalan Yusuf Ziya Bey Mahallesi'ndeki Cumhuriyet Bulvarı üzerinde 368 ada ve 2 parselde bulunmaktadır¹⁰. Erzurum Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü'nün 10.01.1977 tarih ve 311 sayılı kararıyla tescil edilen kilise üzerinde inşa tarihiyle ilgili herhangi bir yazıt bulunmamaktadır. Bu sebeple önceki çalışmalarda kilisenin tarihlendirilmesinde Rusların 19. yüzyıl sonunda ve 20. yüzyıl başında bölgedeki imar faaliyetleri göz önünde bulundurularak değerlendirme yapılmıştır¹¹.

Kaynaklarda günümüzde mevcut olan Oltu Rus Kilisesi'nin yerinde 1877-1878 Osmanlı-Rus Harbinden sonra bir kilisenin yapıldığı, daha sonra 1909'da eski kilisenin yerine Alexandr Nevskiy'e ithafen günümüzdeki kilisenin yapıldığı belirtilmektedir. G.A. Tsitovich, eski kilisenin Alexandr Nevskiy'e ithafen 30 Ağustos 1882 tarihinde yapıldığını ifade etmekte ve bu kiliseyi "Gorsko-Mozdok Alayı Tersk Kilisesi" adıyla tanıtmaktadır. Aynı bilgiler Makarov tarafından da ifade edilmiştir¹². G.A. Tsitovich, yeni yapılan kilisenin ise 17 Aralık 1909 kutsandığını ve ordu için hazırlanan proje kapsamında inşa edildiğini belirtmektedir. Yazar ayrıca bir adet rahibin görevli olduğu kilisenin 35 arşın uzunluğa ve 18 arşın genişliğe sahip olduğunu da kaydetmektedir¹³. 30 Mayıs 1220'de Pereslavl-Zalessky şehrinde doğan ve 14 Kasım 1263 tarihinde ölen Alexandr Nevskiy, yaklaşık 40 yıllık ömrü boyunca Rusların hem batı hem de doğu sınırlarının güvenliğinde gösterdiği çabalarıyla tanınmış ve Töton Şövalyeleri'ne karşı kazandığı zafer sonrasında "Nevski" (Neva Muzafferi) olarak tarihe geçen bir Rus savaş kahramanı ve Rus Ortodoks azizidir. Prens Alexandr Nevskiy'nin hem asker hem de aziz olarak Rus tarihindeki önemine binaen Rusların özellikle de 20. yüzyılda inşa ettikleri alay kiliselerinin birçoğu Alexandr Nevskiy'e ithaf edilmiştir¹⁴. Konunun ayrıntılarıyla anlaşılabilmesi için Rusların 1900 yılında aldığı bir kararla inşa ettirmeye başladıkları "Alay Kiliseleri" projesi hakkında bilgi vermek açıklayıcı olacaktır.

Ruslar, 23 Ocak 1900 tarihinde askeri bakanlık bünyesinde, Piyade General, Kont Tatishchev başkanlığında askeri başrahip ve din adamlarının da katıldığı bir komisyon kurmuşlar ve bu komisyonda ordunun ibadetgâh ve dini eğitim ihtiyacının karşılanması amacıyla ihtişamdan ve dolayısıyla süslemeden uzak, yapımı ekonomik anlamda külfet getirmeyecek bir kilise tipinin projelendirilmesi kararını almışlardır.

9 Oltu Rus Kilisesi'nin bazı yayınlarda Aleksandr Nevski Kilisesi olarak tanıtılmasının sebebi Aleksandr Nevski adına kutsanmış olmasıdır.

10 Durmaz, 2020, 98.

11 Bk.: Jelebovskiy, 1902; Rasimgil, 2017, 66.

12 Makarov, 2020, 21.

13 Tsitovich, 1913, 425-426.

14 Prens Alexandr Nevskiy için bk.: <https://www.oca.org/saints/lives/2023/08/30/102424-translation-of-the-relics-of-saint-alexander-nevsky>

Alınan bu karar, mimar Fyodor Mihailovich Verjbitskiy¹⁵ tarafından projelendirilmiş ve ilk defa Yeni Peterhof'ta 148. Hazar Piyade Alayı Kilisesi için uygulanmıştır¹⁶. Verjbitskiy'nin projesinin bahsi geçen komisyon tarafından onaylanmasıyla beraber lüksten ve süslemeden uzak ölçüleri itibarıyla geniş ve ekonomik bir askeri kilise türü ortaya çıkmıştır. Kaynaklarda, bu projedeki kiliselerin Rus İmparatorluğunun hâkim olduğu diğer bölgelerde de inşa edilmesi onayının alınması üzerine bütçeden 1901'de 200.000, 1902'de 450.000 ve 1903'de 450.000 ruble olmak üzere toplamda 1.100.000 rublenin ayrıldığı belirtilir¹⁷. Bu proje kapsamında 1901-1917 yılları arasında yapılan kiliselerden 69'unun günümüzde bulunduğu ifade edilmektedir¹⁸ (Görsel 2-3).

Oltu Rus Kilisesi'nin tarihlendirilmesinde incelenmesi gereken bir diğer konu ise benzer örneklerdir. Bu noktada hem coğrafi yakınlığı hem de plan ve mimari açıdan Oltu'daki kiliseyle benzerliği sebebiyle Kars Aleksandr Nevskiy Kilisesi dikkat çeker. Bu kilise, Ruslar tarafından 1908'de 80. Kabardin piyade taburu için inşa ettirilmiştir¹⁹. Bu iki bilgiden hareketle, Oltu Rus Kilisesi'nin Rusların alay kiliseleri inşa ettirme projesi kapsamındaki ilk örneğin tarihi olan 1901 ila Rusların bölgeden çekildikleri tarih olan 1917 arasında inşa edildiği anlaşılmaktadır²⁰. İnşa tarihi 1908 olarak bilinen Kars Aleksandr Nevskiy Kilisesi ve Oltu Rus Kilisesinin 1909'da kutsandığı²¹ bilgisi göz önüne alındığında, 17 yıllık bu aralığın biraz daha daraltılması mümkün olabilir. Zira; aynı proje kapsamında inşa edilen her iki kilisenin yakın coğrafyalarda bulunması, Rusların bu imar faaliyetlerini bölgede bir bütün olarak ele aldığını düşündürmektedir.

15 M. Rasimgil, Verjbitskiy hakkında Zatvornitskiy, 1909: 677'den naklen şu bilgileri kaydeder: "Fyodor Mihayloviç Verjbitskiy (19 Mayıs 1846-?) (Dvoryan-Ortodoks) İçişleri bakanlığına bağlı inşaat okulunu mimar yardımcısı ünvanı ile bitirmiştir. 9 Haziran 1871'de İç işleri Bakanlığı teknik-inşaat komisyonuna görevlendirildi. 13 Haziran 1872'de Vilenskiy vilayeti yönetim kurulu inşaat şubesine ast mühendis olarak görevlendirildi. 15 Mart 1877'de sivil mühendis olarak çalışmaya başladı. 31 Ocak 1891'de tekrar İçişleri Bakanlığı teknik-inşaat komisyonuna getirildi, aynı yıl kışla yapımı komisyonuna dahil edildi. 8 Mayıs 1900'de Askeri Bakanlık'ta ordunun dini ihtiyaçlarının görüşüldüğü komisyondaki çalışmalarıyla Kraliyet onurunu almayı hak kazanmıştır. 6 Aralık 1906'da Eyalet Meclis üyesi olmuş ve İmparator III. Aleksandr anısına gümüş madalya sahibi olmuştur" (Rasimgil, 2017, 66, Dipnot 36).

16 Jelevovskiy, 1902, 63; Rasimgil, 2017, 66.

17 Makarov, 2020, 15.

18 Tsitovich, 1913; Jelevovskiy, 1902, 63; Rasimgil, 2017, 66.

19 Denisenko, 2015, 22.

20 Kilise birçok kaynakta bölgedeki Rus hâkimiyetinin tarihine bakılarak 1885-1890 yılları arasına tarihlendirilmektedir: Anonim, 1990, 150; Gündoğdu, Bayhan ve Arslan, 2010, 77; Akkurt, 2019, 68; Gündoğdu, Aktemur ve Bayhan, 1999; Gündoğdu, 2007b; Durmaz, 2020, 98-99'da ise herhangi bir kaynak gösterilmeden şu bilgi verilmiştir: "Oltu'daki kilise ise, 1909 yılında Alexander Nevsky Hristiyan Ortodoks kilisesi adına inşa edilmiştir". Kilisenin inşa tarihi sobory.ru adlı internet sitesinde de 1909 yılı olarak gösterilmektedir: <https://sobory.ru/article/?object=42401>

21 Tsitovich, 1913, 425-426.



Görsel 2: Mimar Fyodor Mihailovich Verbitskiy'nin Alay Kilisesi Projesi (URL 2)

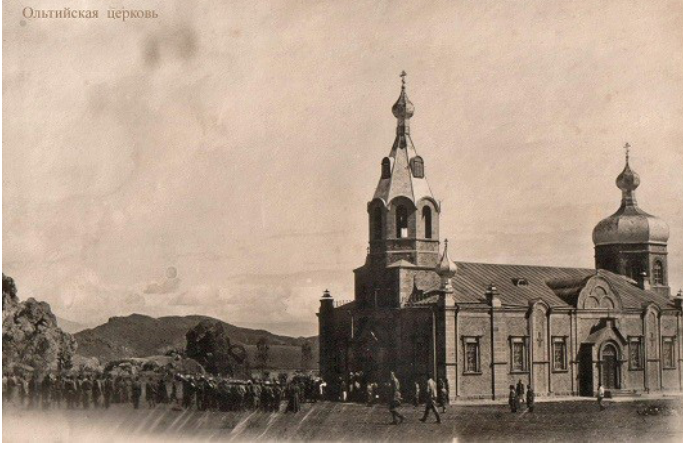


Görsel 3: Yeni Peterhof'ta 148. Hazar Piyade Alayı Kilisesi (URL3)

Bu varsayımdan yola çıkarak Oltu Rus Kilisesi'ni de 1908 yılı civarına tarihlendirmek kuvvetle muhtemeldir. Kaynak gösterilmemesi sebebiyle güvenilirliği tartışmalı da olsa internet arşivlerinde kiliseye ait 1910 tarihli olduğu belirtilen fotoğrafların bulunması da bunu güçlendirmektedir²² (Görsel 4-6).

Kilise, dıştan 32.36 x 15.20 m ölçülerinde olup doğu-batı doğrultusunda dikdörtgen bir alana inşa edilmiştir (Görsel 7, Şekil 1). Yapının batı yöndeki ana girişinden üç bölümlü olarak tasarlanmış nartekse ulaşılır. Narteksin orta bölümü içten bağdadi teknikle yapılmış ve derin olmayan iç bükey bir görüntü veren tavanla kapatılmıştır. Orta bölümünün kuzey ve güney duvarlarındaki açıklıklarla kuzeyde 3.97 x 3.78 m, güneyde ise 3.96 x 3.75 m ölçülerindeki yan mekânlarına, ana giriş eksenindeki yuvarlak kemerli açıklık ile doğrudan naosa geçilmektedir. Narteksin yan mekânlarındaki yuvarlak kemerli birer açıklıkla da ayrıca naosa ulaşmak mümkündür. Yan mekânlardaki bu girişlerin yanlarında, dikdörtgen çerçeveli ve günümüzde içleri boş bir halde olan soba yerleri mevcuttur. Kilisenin ısıtılmasında kullanılan peç sisteminin bir anlamda kazanları olan bu sobalardan çıkan sıcak hava, yapının beden duvarlarının içerisine açılan kanallarla dolaştırılmış ve bacalarla dışarı atılmıştır. Narteksten naosa geçişi sağlayan üç açıklıktan ortadaki diğerlerine göre daha geniş ve yüksek tutularak vurgulanmıştır (Görsel 8).

22 URL: <https://sobory.ru/article/?object=42401> (03.10.2022).



Görsel 4: Oltu Rus Kilisesi'nin Özek Koleksiyondan 1 Ocak 1910 Tarihli Fotoğrafi (URL 4)



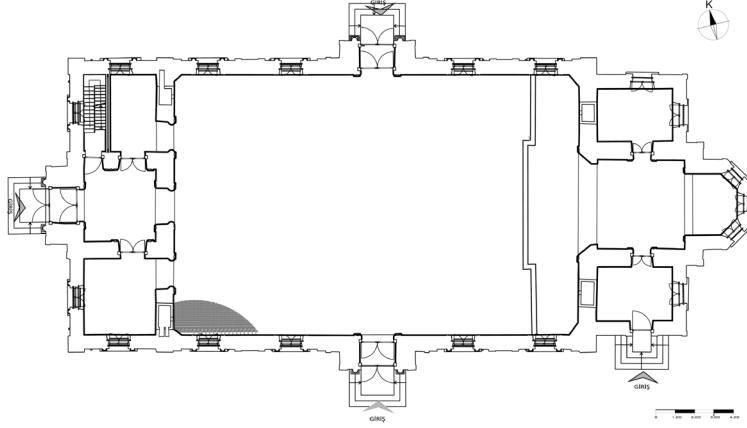
Görsel 5: Oltu Rus Kilisesi'nin Özek Koleksiyondan 1 Ocak 1910 Tarihli Fotoğrafi (URL 5)



Görsel 6: 1 Ocak 1915 Tarihli Moskovsky Listok Gazetesi'ndeki Kilisesi'nin İkonostasisinin Fotoğrafi (URL 6)

Şekil 1:

Kilisenin planı
(Erzurum
KTVKK Arşivi)



Hem batı cephe hem de kuzey ve güney cephelere bakan ve dikdörtgen çerçeveli olan ikişer pencereyle aydınlatılan yanlardaki mekânların üzeri içten bağdadi teknikle yapılmış ve silmelerle çerçeve içerisine alınmış düz tavanlarla, dıştan naosla aynı seviyede tutulan ve eğimli olan kırma çatılarla kapatılmıştır (Görsel 9). Orta bölümün üzerinde dışta ise bir kuleye yer verilmiştir. Ana giriş üzerindeki kule, kütleli olarak girişin bir devamı halindedir (Görsel 10). Kule, batı yüzünde yuvarlak kemerli üç açıklığın olduğu kare kaide üzerinde yükseltilmiştir. Kaide üzerindeki sekizgen kasnak üç kademelidir. Kasnağın moloz taş malzemeli en alt kademesinde sekizgenin her bir yüzeyi kenarlarındaki kesme taş malzemeyle vurgulanmıştır. Kasnağın ikinci kademesi de aynı düzenlemede olmasına rağmen daha dar tutulmuştur. Sekizgen kasnağın tamamen kesme taş malzemeli son kademesinde ise her yüzeyinde dar ve uzun tutulmuş yuvarlak kemerli pencereler açılmıştır. Kulenin üst örtüsü günümüze ulaşamamışken son restorasyonda tamamlanmıştır. Kilisenin eski fotoğraflarında bu örtünün dört ana yönde pencereleri olan sekizgen pramidal bir külah halinde olduğu ve Baltık mimarisinin²³ karakteristik uygulaması olan küçük bir soğan kubbeye son bulduğu görülür.

Naos 13.50 x 21.00 m ölçüleriyle dikdörtgendir. Naos, kuzey ve güney yönde simetrik açıklıklara sahiptir. Bu cepheler batıdan doğuya doğru ikişer pencere, daha sonra birer giriş ve en sonda tekrar ikişer pencere şeklinde tasarlanmışlardır. Naos, içten iki yanda eğimli ortada düz olmak üzere üç bölümlü bir tavanla, dıştan ise kuzey ve güney yöne olmak üzere iki yöne eğimli kırma bir çatıyla kapatılmıştır. Çatının kuzey ve güney yöndeki girişlerin üzerine denk gelen bölümleri, üç dilimli bir örtü halinde kuzey-güney doğrultusunda uzatılarak ayrıca vurgulanmasıyla haç şemasının üst örtüde yansıtılması sağlanmıştır (Görsel 11-12).

23 Baltık Mimarisi için bk.. Gündoğdu, 2007a, 79-99.



Görsel 7: Kilisenin Restorasyon Öncesi Hali



◀ **Görsel 8:**
Narteksten Naosa
Açılan Girişler ve
Soba Yeri



▶ **Görsel 9:**
Orta ve Yan
Mekânların
Örtüleri



Görsel 10: Ana Giriş
Üzerindeki Kule



Görsel 11-12: Naosun İçten ve Dıştan Görüntüsü

Naos ile apsis arasında ortada 4.55 x 4.66 m ölçülerindeki kiburion biçiminde bir mekân olan bema ve iki yanında pastophorion hücreleri yer alır (Görsel 13). Bema ve pastophorion hücreleri bir bütün olarak değerlendirildiğinde nartekle simetrik bir plan özelliğinde olduğu görülür. Bemanın üzeri içten pandantif geçişli sekizgen bir kasnağa oturan bağdadi teknikte yapılmış ve kasnak gibi sekizgen tutulmuş pramidal bir örtüyle kapatılmıştır (Görsel 14). Bu örtünün merkez noktasına doğru çok az olan iç bükey görüntüsü adeta düz tavan hissi uyandırmaktadır. Bemanın kuzey ve güney duvar ortalarında, sınırları düz silmelerle belirlenen ve dikdörtgen çerçeveli olan açıklıklarla pastophorion mekânlarına, doğu yöndeki yuvarlak kemerle ise apsise geçilir. Bemanın naosla olan bağlantısı da yine yuvarlak kemerli bir girişle sağlanmıştır. Kuzey yönde olan ve 3.94 x 2.72 m ölçülerine sahip prothesis ile güney yönde olan ve 3.98 x 2.85 ölçülerine sahip diakonikon mekânlarındaki yuvarlak kemerli birer açıklıkla ayrıca naosa ulaşılabilir. Bu mekânlardaki girişlerin yanlarında, nartekte olduğu gibi dikdörtgen çerçeveli ve günümüzde içleri boş bir halde olan soba yerleri mevcuttur. Naosla bağlantı sağlayan üç açıklıktan ortadaki, yine nartekte olduğu gibi diğerlerine göre daha geniş ve yüksek tutulmuştur. Prothesis, doğu ve kuzey cephelere bakan ve dikdörtgen çerçeveli olan iki pencereyle aydınlatılmıştır. Diakonikon ise doğu cephede dikdörtgen çerçeveli bir pencereye sahip olup güneyde yuvarlak kemerli bir giriş açıklığı ile dışarıyla bağlantısı sağlanmış bir mekândır. Pastophorion hücrelerinin üzeri içten nartekle paralellik gösteren bir uygulamayla Bağdadi teknikte yapılmış ve silmelerle çerçeve içerisine alınmış düz tavanlarla kapatılmışken dıştan naosla aynı seviyede tutulan ve eğimli olan kırma çatılarla kapatılmıştır. Orta bölümün üzerinde, dış mimaride narteksin orta bölümünün dış görüntüsüyle simetri meydana getiren bir düzenleme söz konusudur (Görsel 15). Moloz taş malzemeli kare kaidenin sınırları, köşelerdeki kesme taş malzemeyle belirlenmiştir. Kaide üzerindeki sekizgen kasnağın her bir yüzeyi kenarlarındaki kesme taş malzemeyle vurgulanmış olup her yüzeyinde yörede çokça kullanılan ve “Kanber taşı”²⁴ olarak isimlendirilen kırmızı renkli tamamen kesme taş malzemeli ve yuvarlak kemerli pencereler

24 Kanber taşı, Erzurum’a bağlı Kanber (Kırmızıtaş) Köyü’nden çıkarıldığı için bu adla anıla gelmiştir.

açılmıştır. Hem kasnak hem de bu pencereler, batıdaki simetriklerine göre daha az yüksekliktedir. Kasnağa oturtulan örtüsü ise günümüze ulaşamamışken son restorasyonda tamamlanmıştır. Örtünün orijinaldeki halini giriş cephesinde olduğu gibi yine eski fotoğraflardan öğrenmekteyiz. Bu fotoğraflardan kasnağın üzerinde dışa soğan kubbe şeklinde yansıtılmış ve daha küçük bir soğan kubbeye son bulmuş bir örtünün varlığı ile bu bölümün batıdaki kuleye nispetle daha az bir yükseklikte tutulduğu anlaşılmaktadır. Kilisenin doğu ucunda bemandan geçilerek ulaşılan ve 5 köşeli olarak tasarlanan apsis bölümü yer alır. Apsisin kuzey ve güney köşeleri 1.84 m, doğu köşesi 1.52 m ve aralarda kalan diğer iki köşesi 1.15 m ölçülerindedir.



Görsel 13-14: Naostan Apsise Bakış (<https://mekan360.com>) ve Bemanın Örtüsü



Görsel 15: Kilisenin Doğu Cephesi

Oltu Rus Kilisesi'nde dikkat çeken yönlerden birisi de “peç” adı verilen ısıtma sistemidir. Peç, kelime anlamı olarak Rus mimarisinde odaları ısıtmak için yapılan, iç kısmı ateş tuğlası, dışı saç ile kaplanmış, dökümleri demirden yapılmış şömine tarzı ocak

(soba) anlamına gelmektedir²⁵. Bu sistemde peçlerden çıkan sıcak hava, duvarların içine yerleştirilen künkler yardımıyla dolaştırılarak yapının ısıtılması sağlanmıştır. Kilisenin ilk inşasında peçlerin, kilisenin narteksinin iki yandaki mekânların ve pastophorion hücrelerinin naosa açılan yüzeylerinin köşelerindeki bölümlere yerleştirildiği kalan izlerden anlaşılmaktadır. Ancak, peçler günümüzde ait oldukları bu bölümlerde mevcut değildir. Bununla beraber bu bölümlerde, sıcak havanın dolaştığı kanalların izlerini günümüzde de görülebilmek mümkündür. Yapının ısıtılmasına yardımcı olan sıcak hava, en nihayetinde açılan bacalarla tahliye edilmiştir (Görsel 16).

Görsel 16: Kilisedeki Soba Yerlerinden ve Havalandırma Kanallarından Bir Görüntü



Peç sistemi Ruslardan kalma bir ısıtma sistemi olup ülkemizde özellikle Kars, Sarıkamış, Ardahan ve Erzurum gibi iklim şartların sert ve soğuk olduğu bazı bölgelerde inşa edilen taş binalarda karşımıza çıkmaktadır²⁶. Özellikle kamu yapılarında ve yönetici kesime ait binaların (konutlarda salon ve oturma odalarında) ısıtılmasında peç sistemini tercih etmişlerdir²⁷.

Peçler, yapıların özelliğine göre malzeme, form ve işçilik bakımından birbirinden farklılık göstermektedir. Genellikle saç, demir ya da tuğladan yapılmakta olup yüzeyleri geometrik ya da bitkisel motiflerle süslenerek evin bir mobilyası görünümündedir. Peçler, dikdörtgen, daire ya da çokgen formlu olarak tasarlanmışlardır²⁸. Peçler genellikle oda duvarlarının kesişim noktalarına yerleştirilir. Mekânın büyüklüğüne göre peçlerin sayısı da farklılık göstermektedir. Duvar kalınlıklarından faydalanılarak, peçte oluşan ısının duvar içinde açılan kanallarla tüm yapıyı dolaşması sağlanmıştır. Yeterli bir ısınma için

25 Peç: Yapının inşaatı sırasında yapılan ve taşınmaz nitelikte Rus sobası. Dumanı doğrudan bacaya verilmeden, künkler aracılığıyla duvar içlerinden geçirilerek bir tür ilkel kalorifer işlevi de görür. Bk.: Sözen-U. Tanyeli, 2001, 188; Gündoğdu, 2007a, 79-99; Oral, 2014, 80-95.

26 Bozkuş, 2011, 44.

27 Gündoğdu, 2007a, 79-99.

28 Çiftçi, 2000, s.71.

çok fazla yakıtın harcanması gerektiği bu elemanlar, günümüzde ancak bir iki konutta kullanılabilir²⁹. Peç sistemi Kars Oteli, Sarıkamış Katherina Köşkü, Kars Ahmet Tevfik Paşa Konağı (19. yüzyıl başları), Kars Fethiye Camii, Gamp Köşkü (19. yüzyıl 2. Yarısı), Doğubeyazıt İshak Paşa Sarayı³⁰, Ardahan Hamşioğlu Rasim Bey Konağı, Erzurum-Kars ve Ardahan tabyaları (1828 ve sonrası) ³¹ ile bölge evlerinde karşımıza çıkmaktadır (Görsel 17-18).

Ruslar Kars ve çevresindeki yapılarda peçlerin yanı sıra farklı ısıtma sistemleri de geliştirmişlerdir. Bölgede “galanka” adı verilen ve odaları birbirinden ayıran duvarların köşesine, yarım daire biçimli ve duvar yüzeyinden taşıntı yapan büyük birer soba yerleştirilmiştir. Bu sobaların alt bölümleri demirden döküm tekniğinde olup tavana kadar uzanmakta ve yukarıya doğru daralmaktadır³².



Görsel 17-18: Kars'tan Peç (Soba) Örnekleri (URL 7)

Kilisenin dış cephe özellikleri bakımından genel olarak sade bir görüntü hâkimdir. Dış cephelerin hareketli bir görüntüye kavuşması için farklı türden ve renkten taşlar, silmeler ve duvar payeleri kullanılmıştır.

Oltu Rus Kilisesi'nin asıl girişinin de olduğu batı cephesi dikeyde üç bölüme ayrılmış ve orta bölümde iki yandaki sınırları, dış sırası şeklinde örülen sarı renkli kesme taşlarla belirlenerek kütleli olarak cepheden ileri taşırılarak giriş açılmıştır. Yanlarda sütüncelere oturan yuvarlak kemerli giriş açıklığı, iki yanda yüzeyden ileri taşırılmış olan ve yine dış sırası şeklinde kesme taşla örülen duvar payelerine oturan üçgen bir alınlık içerisine alınmıştır. Giriş kemeri, sütünceleri ve üçgen alınlıklardaki silmeler ile narteks pencerelerinin iki yanındaki sütüncelerde yörede sıkça kullanılan kırmızı renkli Kanber taşı kullanılmıştır. Kanber taşı, batı cephenin köşelerindeki kesme taş malzemeli duvar payelerinde ve girişte uygulanan yatay silmelerde de kullanılarak cepheye renk katmış-

29 Çiftçi, 2000, s.71.

30 Gündoğdu, 1991; Tutar, 2011, 54.

31 Çam, 2007, 245-270.

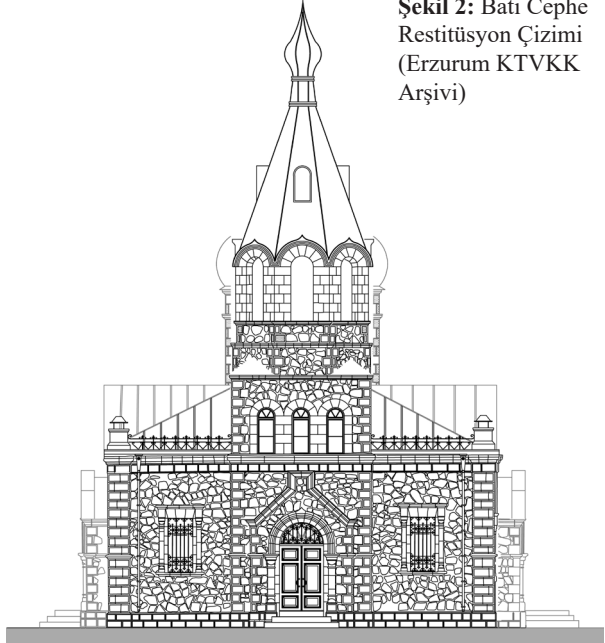
32 Çiftçi, 2000, 71; <http://www.karshaberler.com/print.php?id=297684kars-sivil-mimari-orneklere>.

tır. Batı cephenin beden duvarı yüzeyinde moloz taş, pencere-lerde ise sarı renkli kesme taş kullanılmıştır. Giriş ile kütle-sel bir bütünlük içerisinde olan kulenin kaidesinin iki yandaki sınırları, giriş bölümünde ol-duğu gibi dış sırası şeklinde örülen kesme taşlarla belirlen-miştir (Görsel 19, Şekil 2).

Kilisenin yan cephe-lerinde, yan girişlerin batısın-da üç doğusunda iki olmak üzere toplam beş duvar payesi ile beden duvarları desteklen-miştir. Bu uygulamayla aynı zamanda hareketli bir cephe görüntüsü de sağlanmaya çalı-şılmıştır. Beden duvarlarında moloz taşın, duvar payelerinde ise sarı renkli kesme taşın kullanımı bu görüntünün oluşma-sında ayrıca katkı sunmuştur. Saçak seviyesinde yuvarlak kemer ile sonlandırılan giriş-lerin iki yanındaki duvar paye-lerinin sınırlarının belirlenme-sinde kesme taş, içerisinde ise moloz taş örgü kullanılmıştır. Diğer duvar payeleri ise tama-men kesme taş malzemeli olup saçak seviyesindeki cephe boyunca devam ettirilen kade-meli silmeler ile son bulmuş-lardır. Yan girişler yuvarlak kemerli olup yanlarda cephe-

den ileri taşırılmış iki duvar ayağına oturan üçgen bir alınlık içerisine alınmıştır. Girişle-rin kemerleri, sütunceleri ve üçgen alınlıklardaki silmeler ile pencerelerin sütuncelerinde batı cephede olduğu gibi Kanber taşı kullanılmıştır. Kanber taşı, ayrıca yine batı cephede olduğu gibi duvar payelerinde ve girişlerde uygulanan yatay silmelerde de kullanılmıştır. Yan girişlerin üstünde, örtü seviyesindeki üç dilimli kemer formlarıyla giriş açıklıkları ayrıca vurgulanmıştır (Görsel 20, Şekil 3-4).

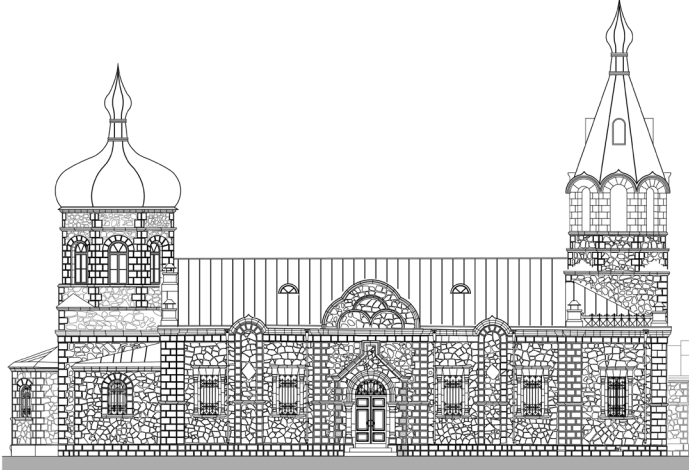
Şekil 2: Batı Cephe Restitüsyon Çizimi (Erzurum KTVKK Arşivi)



Görsel 19: Batı Cephe



Görsel 20: Kuzey Ceph
Cephe



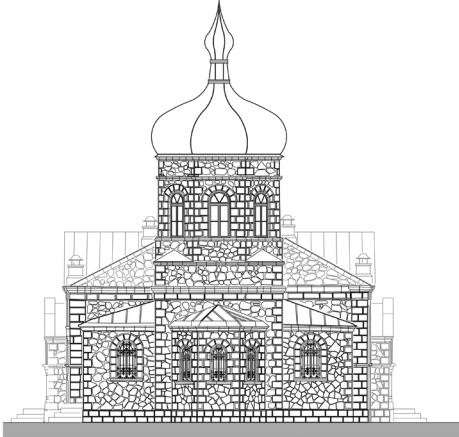
Şekil 3: Kuzey Ceph
Restitüsyon Çizimi
(Erzurum KTVKK
Arşivi)



Şekil 4: Güney Ceph
Restitüsyon Çizimi
(Erzurum KTVKK
Arşivi)



Görsel 21: Restorasyon Sonrası Doğu Cephe



Şekil 5: Doğu Cephe Restitüsyon Çizimi
(Erzurum KTVKK Arşivi)

Yapının doğu cephesi, batı cepheyle simetrik bir görünüme sahiptir. Doğu cephe, dikeyde üç bölüme ayrılmış ve orta bölüm batıda olduğu gibi kütsel olarak apsisin vurgulanmasından dolayı cepheden ileri taşırılmıştır. Hem doğu cephenin iki yandaki sınırları hem orta bölümün iki yandaki sınırları hem de apsisin her köşesinin sınırları yine batı cepheyle paralel bir uygulamayla, dış sırası şeklinde örülen sarı renkli kesme taşlarla belirlenmiştir. Apsis ve pastaphorion hücrelerinin pencere-leri yuvarlak kemerli olup, Kanber taşı ile örülmüşlerdir. Doğu cephenin beden duvarı yüzeyinde ise diğer cephelerdeki gibi moloz taş kullanılmıştır. Apsis ile kütsel bir bütünlük içerisinde olan kulenin kaidesinin iki yandaki sınırları ile sekizgen kasnağın yüzeylerinin sınırları da dış sırası şeklinde örülen kesme taşlarla belirlenmiştir. Kasnakta açılan pencerelerin yuvarlak kemerleri ise Kanber taşından örülmüştür (Görsel 21, Şekil 5).

Kilise, içten de sade bir görünüme sahiptir. Duvar yüzeylerinde mevcut görüntüden hareketle herhangi bir fresko ya da başka bir teknikte süslemenin olmadığı anlaşılır. Kapı ve pencere açıklıklarının çevresindeki silmeler dışında iç mekândaki tek süsleme unsuru naos zemininde kalıntıları izlenebilen karolar ile mozaik izlenimi oluşturacak şekilde oluşturulmuş zemin döşemesi dikkati çeker. Karolarda zikzaklar, testere dişi ve dalga motifleri ile bezenmiştir (Görsel 22).

Görsel 22:
Naos Zemininden
Detay



Görsel 23:
Kilisenin
Restorasyon
Sonrası Görünüşü



Uzun yıllar terkedilmiş bir yapı olarak varlığını korumaya çalışan Oltu Rus Kilisesi, İlçe Kaymakamlığı'nın "Kâr Amacı Gütmeyen Kurum ve Kuruluşlara Yönelik 2017 Yılı Sosyal Altyapının ve Turizm Altyapısının Geliştirilmesi Mali Destek Programı" kapsamında KUDAKA'ya sunduğu "Tarihi Kilisenin Restorasyon ve Çevre Düzenleme Projesi" adlı projesinin kabul edilmesiyle restore edilmektedir (Görsel 23).

Değerlendirme

Oltu Rus Kilisesi belirtildiği üzere, halen devam bir restorasyon kapsamındadır. Kilise, genel olarak plan ve mimari özellik bakımından özgün kimliğini korumaktadır. Farklı dönemlerde işlev değişikliğine bağlı olarak iç mekânda bazı değişiklikler meydana gelmiştir. Yapının üzerinde bulunan birisi narteks diğeri apsis üzerindeki iki sekizgen kulenin üst bölümleri zaman içerisinde tabiat şartlarının olumsuz etkilerine bağlı olarak yıkılmıştır. Restorasyon kapsamında yapı üzerindeki tahribatlar giderilmiş ve orijinal haline göre yenilenmiştir.

Yapının bulunduğu bölgenin kilisenin inşa edildiği tarihlerde Rus işgali içerisinde bulunması hasebiyle bölgedeki hem dini hem de sivil mimari yapılarda Baltık mimarisinin etkisi kendini göstermektedir. Bölgedeki sivil, dini ve resmi mimaride Avrupa klasik mimari tarzının daha sadeleştirilerek Rus geleneğine göre yorumlanmasıyla bir yapı üslubu ortaya çıkartılmıştır.

Rus mimarisinin etkilerinin ağırlıklı hissedildiği Oltu Rus Kilisesi'nin benzer örneklerini hem Anadolu'da hem de Anadolu dışında takip edebilmek mümkündür. Anadolu'da Sarıkamış Yanık Kilise ve Kars Aleksandr Nevskiy (Rus Askeri Kilisesi), Anadolu dışında; Azerbaycan Bakü Kutsal Myrrhbearers Cathedral, Pskov Alexandr Nevskiy Kilisesi, Tirmiz Alexandr Nevskiy Kilisesi, Yekaterynoslav Kilisesi, Erivan Kilisesi, Garn Kirdje Kilisesi, Krasnoyarsk askeri Alexandr Nevskiy Kilisesi, Moskova St. Arseny Sırp Kilisesi, Ermenistan (Erivan) Kutsal Bakire Ortodoks Kilisesi, Nicholas Kilisesi Bogrationovskogo Alay Kilisesi, Gümrü (Dedeoğaç, Leninakan) Başpiskopos Aziz Arsenius Sırp Kilisesi ve Letonya Riga Alay Kilise bu anlamda karşılaşılan yapılarıdır³³.

33 Bk. Tsitovich, 1913.

Oltu Rus Kilisesi'nin Anadolu'daki en yakın benzeri Kars Aleksandr Nevskiy Kilisesi'dir (Görsel 24-27). Aleksandr Nevskiy adı ile kutsanan bu kilise, Ruslar tarafından 1908'de 80. Kabardin piyade taburu için inşa ettirilmiş ve 22 Kasım 1908 tarihinde Kars 154. Derbent Piyade Alayı'nın hizmetine verilmiştir. Daha sonra Uman Alayı'nın Kazak ordusu askerlerinin Aleksandr Nevskiy Kilisesi'ndeki ayinlere katılmaya başlamasıyla kilise halk arasında bu kilise *Kazak Kilisesi* şeklinde anılmaya başlanmıştır³⁴. Kars Aleksandr Nevskiy Kilisesi, 1984 yılında kuzeydoğu ve güneydoğu köşelerine birer minare eklemesiyle ve güney yönündeki girişin içeride mihraba dönüştürülmesiyle camiye çevrilmiş ve günümüze Fethiye Camii adıyla anıla gelmiştir³⁵. Camiye çevrilirken yapılan müdahalelerden birisi de batı yönündeki apsisin ve iki yanındaki pastophorion hücrelerinin harime dâhil edilmesidir. Yapı gerek planı gerekse mimarisiyle Oltu Rus Kilisesi'nin en yakın benzer örneklerinden birisidir. Kilisenin batı, güney ve kuzeyde üç kapısı bulunmaktadır. Bunlardan batıdaki dışa ve yukarıya doğru taşıntı yapan görüntüsüyle kütleli bir giriş halindedir. Ana giriş mahiyetindeki bölümün üzerinde ve batı yönde apsisin üzerine denk gelecek şekilde soğan kubbelerle örtülü birer kuleye yer verilmiştir. Bu kulelerin 1953 yılında yıkıldığı kaynaklardan öğrenilmektedir³⁶.

Yapının batı ve doğu yönündeki kulelerin varlığının yanı sıra cephelerin silmelerle yatayda katlara ayrılması ve bu bölümlendirilmenin dikeyde duvar payeleri ile desteklenmesi, girişlerin kütleli görüntüleri, dikdörtgen çerçeveli ve yuvarlak kemerli alınlıkları olan pencerelerin varlığı, cephelerde saçak seviyesinde yuvarlak kemerli sağır kemer dizilerine yer verilmesi, inşa malzemesi olan siyah renkli bazalt taşının yanında açıklık çevrelerindeki sütunlarla bunların altlık ve başlıklarında kullanılan Kanber taşı ile iki renkli taş işçiliğine gidilmesi, yan cephelerinde açılan girişlerin doğuya kaymış halde olması ve bu girişlerin batısında iki doğusunda üç olmak üzere toplam beş adet pencerenin açılması ve naosun iki yanda eğimli ortada düz olmak üzere üç bölümlü bir tavanla içten kapatılması gibi uygulamalar Oltu Rus Kilisesi'nin birer tekrarı mahiyetindedir.



Görsel 24: Kars Aleksandr Nevskiy Kilisesi (Fethiye Camii) (<https://kulturenvanteri.com/>)



Görsel 25: Kars Aleksandr Nevskiy Kilisesi (Fethiye Camii) Eski Hali (URL 8)

34 Denisenko, 2015, 22; Rasimgil, 2017, 66-67.

35 Akkurt, 2019, 50.

36 Akkurt, 2019, 50.



Görsel 26: Kars Aleksandr Nevskiy Kilisesi Eski Hali (Fethiye Camii) (URL 9)



Görsel 27: Kars Aleksandr Nevskiy Kilisesi (Fethiye Camii) Harim (Doç. Dr. Muhammet Arslan'dan)

Sarıkamış Yanık Kilise (St. Michail Kilisesi, Kazım Karabekir Camii), 1877-1878 yıllarında Osmanlı Rus Savaşında Rus işgaline uğrayan Sarıkamış'ta Rus yönetimi 1907 yılında Çar II. Nikola tarafından iki alay kilisesi kurulmuştur (Görsel 28). Bunlardan biri Aziz Georgiye diğeri ise baş melek Michail'e ithaf edilen St. Michail Kilisesi'dir. Baltık mimarisi tarzıyla inşa edilmiş St. Michail Kilisesi, 1917 yılından sonra Rusların bölgeden çekilmesinin ardından ofis ambarı, daha sonra halk evi ve ardından sinema olarak kullanılır. 1970 yılında geçirdiği yangından sonra kullanılamaz hale gelen yapı, 1995 yılında ise kuzeydoğusuna bir minare eklenerek cami olarak kullanılmaya başlanmış ve Kazım Karabekir Camii adıyla anılagelmiştir. Yapı birçok defa yangın geçirdiği için halk arasında "Yanık Kilise" olarak da bilinen yapının orijinal isminin *152. Piyade Alayı Elisavetpol Church at Mihaila Arhangela* olduğu ifade edilmektedir³⁷. Plan benzerliğinin yanında özellikle dış cephe görüntüsüyle Oltu Rus Kilisesi ile benzerlik içerisinde olan ve doğu-batı doğrultusunda dikdörtgen planlı olan yapının batı, güney ve kuzeyde bulunan üç kapısı vardır. Orijinalde asıl giriş cephesi olan batı cephesi Oltu Rus Kilisesi'ne benzer bir düzenleme ile görülür. Bu cephe dikeyde üç bölüme ayrılmış ve orta bölüm kütleli olarak cepheden ileri taşınmak suretiyle giriş açıklığı için kullanılmıştır. Bu bölümün üstünde yukarı doğru taşıntı yapan bir kütle içerisine yan yana sıralanmış üç yuvarlak kemerli pencere açılmıştır. Cephenin iki yanındaki bölümlerde ise dikdörtgen çerçevesi ve yuvarlak kemerli alınlıkları olan birer pencere görülmektedir. Yan bölümlerin saçak seviyesinde ise yuvarlak kemerli sağır kemer dizileri dikkat çeker. Pencere kenarlarında, kemerlerde ve cephe köşelerinde kullanılan kırmızı renkli kesme taş malzeme ile cephe tasarımında iki renkli taş işçiliği ortaya konmuştur. Yapının yan cephelerinde açılan girişler doğuya kaymış haldedir. Kilisenin yan cephelerinde de Oltu Rus Kilisesi'ne benzer bir tasarım söz konusudur. Yan girişlerin batısında iki doğusunda üç olmak üzere ön cephe pencereleriyle aynı düzenlemede olan toplam beş adet pencere açılmıştır. Bu cephelerdeki duvar payeleri ile beden duvarları desteklenmiş ve bölümlendirilmiştir. Duvar payelerinde ve pencere çerçevelerinde kırmızı renkli kesme taş malzeme kullanılmıştır.

37 Gündoğdu, 1999, 57; Gündoğdu, 2006, 207.

Görsel 28:
Sarıkamış Yanık
Kilise (URL 10)



Günümüz Türkiye Cumhuriyeti sınırları dışında da Oltu Rus Kilisesi'nin benzerleriyle karşılaşmak mümkündür. Sayısı altmışı aşan Rus Alay Kiliselerinin tamamını burada değerlendirmeye dâhil etmek mümkün olmadığından seçme örneklerden hareketle bir üslup birliğini değerlendirmek yoluna gitmek yerinde olacaktır. Bu örneklerden biri Azerbaycan'ın Bakü şehrindeki Kutsal Myrrh Bearers Cathedral'dir (Görsel 29). Günümüze kadar depo, salon gibi çeşitli amaçlarla kullanılan ve son olarak 2003 yılında restore edilen yapının ilk olarak 262. Salyan Alayı için Rusların Alay Kiliseleri projesi kapsamında hazine fonuyla ve mimar Fyodor Mihailovich Verjbitskiy'nin tasarımıyla inşa edildiği ve Temmuz 1909 yılında tamamlandığı bilinmektedir. 800 kişilik bir kapasiteye sahip olan kilisenin yapımı için hazineden 42.000 ruble ayrılmıştır³⁸. Kilise gerek Oltu Rus Kilisesi, gerekse Kars Alexandr Nevskiy Kilisesi (Fethiye Cami) ile büyük bir benzerlik içerisindedir. Kilise batıda ana giriş üzerindeki ve doğuda apsis üzerindeki kuleleriyle, cephelerin yatayda ve dikeyde bölümlendirmesiyle, kütsel girişleriyle, pencere formlarıyla saçak seviyesindeki yuvarlak kemerli sağır kemer dizileriyle, yan cephe girişlerinin doğuya kaymış olması ve bu girişlerin batısında üç doğusunda iki pencerenin açılmasıyla ve naosun iki yanda eğimli ortada düz olmak üzere üç bölümlü bir tavanla içten kapatılmasıyla Oltu ve Kars'taki kiliselerin bir uyarlamasıdır. Yapının diğer kiliselerden tek farkı iki renkli taş işçiliğine sahip olmamasıdır.

Rusların alay kiliselerine bir diğer örnek de Rusya'da Pskov şehrinde bulunan Alexandr Nevskiy Kilisesi'dir (Görsel 30). Yapımı 14 ay süren kilisenin inşası 1908 yılında tamamlanmıştır. Kilise, günümüzde Moskova ve St. Petersburg kilise korolarının ilahilerinin gramofon kayıtlarının kopyalarını da barındıran kütüphanesiyle ayrıca dikkat çekmektedir³⁹.

38 URL: https://www.pravoslavie.az/history/orthodox_churches_azerbaijan_history/?id=13687 (07.10.2022).

39 URL: https://oldestatehotel.com/en/wiki/voinskiy_hram_svyatogo_blagovernogo_velikogo_knyazya_aleksandra_nevskogo.html (07.10.2022).



Görsel 29: Bakü Kutsal Myrrh Bearers Cathedral (URL 11)



Görsel 30: Pskov Alexandr Nevskiy Kilisesi (URL 12)

Rus Alay Kiliselerinin günümüz Rusya'sındaki bir örnek de Krasnoyarsk Alexandr Nevskiy Kilisesi'dir (Görsel 31). 31. Sibiryaya Tüfek Alayı için 1909-1916 yılları arasında⁴⁰ Verjbitskiy'nin tasarımıyla inşa edilen yapı, Rus Alay Kiliselerinin tipik bir örneği olarak görülmektedir. Kilise yalnızca planıyla değil, aynı zamanda ana giriş ve yan cephelerdeki giriş düzenlemesi, kuleleri, cepheleri, pencere formları ve dağılımı, sağır kemer dizileri, ve örtü biçimi gibi mimari uygulamalarıyla Oltu ve Kars'taki Rus Kiliseleri gibi Verjbitskiy'nin kiliselerin bir uyarlamasıdır. Ermenistan'ın başkenti Erivan'a kuzeybatı yönde 120 km mesafede bulunan Gümrü'de bulunan 1910 tarihli⁴¹ St. Arseniy Kilisesi de aynı benzerlik içerisindeki bir diğer örnektir (Görsel 32).

40 URL:https://naov.ru/articles/101_k-voprosu-o-regeneracii-ansamblya-voennogo-gorodka-krasnoyarske.html (07.10.2022).

41 URL: <https://verelq.am/ru/node/2165> (07.10.2022).



Görsel 31: Krasnoyarsk Alexandr Nevsky Kilisesi (URL 13)



Görsel 32: Gümrü St. Arseniy Kilisesi (URL 14)

Özbekistan'ın Tirmiz şehrindeki 1904-1905 tarihli Alexandr Nevskiy Kilisesi de Rusların alay kiliselerinin bir örneğidir (Görsel 33-34). Oltu Rus Kilisesi ile plan ve mimari olarak aynı ekolden gelen ve 1910 yılına kadar Rusların 4. Türkistan Tüfek Tugayı'na bağlı olan kilise, bu tarihte 9. Türkistan Tüfek Alayı'na devredilmiştir. 1901 yılında tahsis edilen fonla eski kilisenin yerine yapılan bu kilise 1927'de kapatılmış ve 1990 yılına kadar farklı amaçlarla kullanılmıştır⁴². Yapı 1990 yılında ise Rus Ortodoks Kilisesi'ne

42 Tsitovich, 1913, 464.

iade edilmiştir⁴³. Kilise, mimar Fyodor Mihailovich Verjbitskiy'nin tasarımının Asya'daki bir uygulaması olarak karşımıza çıkmaktadır. Daha önce bahsi geçen örneklerle plan olarak aynı mantıkta olmakla birlikte, bölgesel bir özellik olarak alay kiliselerinin mimari uygulamaları pişmiş tuğla malzeme ile gerçekleştirilmiştir. Yapıdaki bir diğer farklılık ise yalnızca doğru yönde bir kuleye yer verilmiş olmasıdır.



Görsel 33-34: Tirmiz Alexandr Nevskiy Kilisesi Eski ve Yeni Görüntüleri (URL 15)

Ukrayna'nın Pavlograd şehrindeki Kutsal Şefaät Garnizon Askeri Kilisesi Rusların alay kiliselerinin Avrupa'daki bir örneğidir (Görsel 35). Günümüzde Dnepropetrovsk Piskoposluğu'na bağlı kilisenin inşa tarihiyle ilgili net bir bilgi yoktur. Rusların alay kiliselerinin tarihine dayanarak kilisenin 20. yüzyıl başlarında 1907 yılı civarında inşa edildiğini söylemek mümkün görünmektedir. 1990'lı yıllardaki restorasyonu sonrasında 2001 yılında açılan kilise kesme taş malzemeli bir örnek olarak görülür. Plan ve mimarisiyle tipik bir Rus Alay Kilisesi'dir.



Görsel 35: Pavlograd Kutsal Şefaät Garnizon Askeri Kilisesi (URL 16)

43 URL: <https://sobory.ru/article/?object=14182> (07.10.2022).

Mimar Fyodor Mihailovich Verjbitskiy'nin tasarımıyla inşa edilmiş Rus alay kiliselerine bir örnek de günümüz Ermenistan sınırları içerisinde kalan Erivan'daki Kutsal Meryem Ana Şefaath Kilisesi'dir (Görsel 36-37). Kanaker Köyü'ndeki kilise, Kazak birlikler için 1912 yılında inşa ettirilmiş ve Aziz Alexandr Nevskiy Kilisesi adıyla anılmıştır. 1991 yılına kadar kapalı kalan kilise, bu tarihte yeniden açılmıştır. Kilise, 2000 yılında aslına uygun bir biçimde restore edilmiştir⁴⁴. Yapı, günümüzde Kutsal Meryem Ana Şefaath Kilisesi adıyla anılmaktadır. Kesme taş malzemeli kilise, gerek planıyla gerekse mimarisıyla Rus alay kiliselerinin en tipik örneklerindedir.



Görsel 36-37: Erivan Kutsal Meryem Ana Şefaath Kilisesi (URL 17)

Sonuç

9. yüzyıldan itibaren kaynaklarda tarihleriyle ilgili bilgilere rastlanan Rusların 10. yüzyılda Hristiyanlığa geçtikleri ve 1453'te Osmanlıların İstanbul'u fethetmeleriyle beraber Ortodoks Hristiyanlığının hamiliğini kendilerine görev biçtikleri bilinmektedir. Bu misyon bilinciyle hareket eden Ruslar, kazandıkları topraklarda zamanla karakteristik özellikleriyle dikkat çeken kiliseler inşa etmişlerdir. Bu inşa faaliyetleri 20. yüzyıl başlarında doğrudan devlet tarafından fonlanmak suretiyle de gerçekleştirilmiştir. 23 Ocak 1900 tarihinde alınan bir kararla özellikle ordunun ihtiyaçlarına yönelik olarak süslemeden uzak ve ekonomik bir kilise projesi mimar Fyodor Mihailovich Verjbitskiy tarafından hazırlanmıştır. Böyle bir tip projeye bağlı kalan ve "Alay Kiliseleri" ya da "Orduğâh Kiliseler" şeklinde adlandırılabilen bu kiliseleri ilk örneği 1901 tarihli 148. Hazar Piyade Alayı Kilisesi'nden itibaren 1917 Bolşevik İhtilaline kadar izleyebilmek mümkündür. Sayısı 60'ı aşkın olan ve yaklaşık 15-16 yıllık bir süreçte inşa edilen bu kiliseler ile birlikte Ruslara ait bir askeri kilise modeli ortaya çıkmıştır.

Alay Kiliseleri batıda ana giriş üzerinde ve doğuda apsis üzerinde olmak üzere soğan kubbeleriyle üsluplaşan kuleleriyle, dış cephelerin yatayda ve dikeyde duvar

44 URL: https://stringfixer.com/tr/Church_of_the_Intercession_of_the_Holy_Mother_of_God (07.10.2022)

payeleri yardımıyla bölümlendirmesiyle, batı yöndeki kütleli ana girişleriyle, kuzey ve güney yönde yan cephelerdeki girişlerin cephelerin doğu köşesine daha yakın bir noktada ve örtüde vurgulanmış bir halde açılmalarıyla, yan cephe girişlerinin batısında üç doğusunda iki yuvarlak kemerli pencerenin açılmasıyla, dış cephelerde çoğunlukla da ön cephede saçak seviyesindeki yuvarlak kemerli sağır kemer dizileriyle, narteks ve pastophorion hücrelerinin yerleştirilişleriyle ve naosun içte iki yanda eğimli ortada düz olmak üzere üç bölümlü bir tavanla dışta ise kırma çatıyla kapatılmasıyla kendisine has bir mimariyle görülür. Örnekler arasındaki farklar daha çok malzeme seçimi gibi bölgesel uygulamalarda kendisini göstermektedir.

Oltu Rus Kilisesi de yukarıda belirtilen proje kapsamında Ruslar tarafından doğrudan fonlanarak ve Alay Kilisesi projesinin bir örneği olarak karşımıza çıkar. Oltu Rus Kilisesi, yayınlarda 1877-78 Osmanlı Rus Savaşına tarihlendirilmektedir. Kaleme alınan bu çalışma ile 19. yüzyılın son çeyreğine tarihlendirilen kilisenin inşa tarihi net bir şekilde ortaya konulmaya çalışılmıştır. Hem Rus kaynaklarının taranmasıyla hem de benzer örneklerle yapılan mukayeselerle kilisenin 1908 yılı civarında inşa edildiği kesinlik kazanmıştır. Kilisenin 17 Aralık 1909 yılında kutsanmış olduğu bilgisi de bu tezi doğrulamaktadır. Alay kiliselerinin özelliklerinin tamamının hem planında hem de mimarisinde taşıyan Oltu Rus Kilisesi'nde dış mimaride bölgeye has Kanber taşının kullanımı yapı için ayırt edici bir uygulama olarak görülür. 2022 yılında biten restorasyonla özgün görüntüsüne döndürülmeye çalışılan kilise, kütüphane olarak hizmet vereceği günü beklemektedir.

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

- Ababay, F. (1987). *Çıldır Tarihi*, Ankara: Kadioğlu Matbaası.
- Ağca İ. K. (1998), “Oltu’ya Genel Bir Bakış”, *Atatürk Üniversitesi Oltu Meslek Yüksekokulu Geçmişten Geleceğe Oltu Sempozyumu*, Erzurum, 1-18.
- Akkurt, M. (2019). *Rusların Erzurum ve Kars’taki Dini Mimarisi*, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Van.
- Anonim, *Oltu* (1990). Erzurum.
- Aslan, B. (1998). “I. Dünya Savaşı Esnasında Azerbaycan Türklerinin Oltu’daki Yardım Faaliyetleri”, *Atatürk Üniversitesi Oltu Meslek Yüksekokulu Geçmişten Geleceğe Oltu Sempozyumu*, Erzurum, 75-88.
- Aydın, A. (2006). “Çoruh Vadisi (TAO) ve Oltu’nun Osmanlı Hâkimiyetine Girmesi”, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1, 205-221.
- Aydoğan, E. (2017). *Oltu Şura Hükümeti ve Yasin Haşimoğlu’nun Hatıraları*, (3. Baskı). Erzurum, Salkımsöğüt Yayınları.
- Bozkuş, N. (2011), “Dünden Bugüne Kars”, *Uluslararası Kaşgar’dan Endülüs’e Türk-İslâm Şehirleri Sempozyumları Gazi Kars Şehrengizi 29-31 Ekim 2011*, Ankara, 39-50.
- Oral, B. (2014). “Kağızman’da Rus İşgali Dönemi Konut Mimarisinden Örnekler”, *AVRASYA Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, Cilt:2, Sayı:4, 80-95.
- Ceylan A. ve Günaşdı Y. (2018). *Erzurum’un Eskiçağ Kaleleri*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları
- Çam, N. (1993), *Erzurum Tabyaları*, Ankara.
- Çiftçi, A. (2000), *Kars’ta Rus İşgali Dönemi Konut Mimarisi*, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Ana Bilim Dalı (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara.
- Denisenko, L. (2015). *Böyle Bir Kars, Türkiye’nin Kentleri*, İstanbul: Heyamola Yayınları.
- Değirmenci, S. (2010). *1828-1829 Osmanlı-Rus Savaşı Öncesi Çıldır Eyaleti’nin İdari, Siyasi, Askeri, Sosyo-Ekonomik ve Kültürel Yapısı*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul.
- Demirel, M. (1998). “İşgal Yıllarında Oltu”, *Atatürk Üniversitesi Oltu Meslek Yüksekokulu Geçmişten Geleceğe Oltu Sempozyumu*, Erzurum, 89-100.

- Dumlu, A. (2015). *Erzurum ve Çevresindeki Urartu Yazıtlarında Geçen Yer İsimlerinin Lokalizasyonu*, Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Kars.
- Durmaz, Y. E. (2020). *Erzurum İli Oltu İlçesinin Kentsel Gelişimi Üzerine Bir İnceleme (M.Ö. 4. Yüzyıl-1923)*, Trakya Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Edirne.
- Eğilmez, S. (2004). *Erzurum ve Çevresinin Ortaçağ Boyunca Tarihi Coğrafyası*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Erzurum.
- Gündoğdu, H. (1991). *Doğubeyazıt İshak Paşa Sarayı*, Ankara.
- Gündoğdu, H. (2007a), “XIX. Yüzyıl Kars Yapılarına Baltık Mimari Üslubunun Yansımaları”, *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, S.18, Erzurum, 79-99.
- Gündoğdu, H. (2007b). *Erzurum’da Doğa Kültür Tarih ve Sanat Eserleri*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Gündoğdu, H., Bayhan A. A. ve Arslan M. (2010). *Sanat Tarihi Açısından Erzurum*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Gündoğdu, H., Bayhan, A.A., Aktemur, A.M. ve Kukaracı, İ. U., Çelik, A. (2002). *Tarihi ve Kültürel Yönleriyle Oltu*, Erzurum: Oltu Ticaret ve Sanayi Odası Kültür Yayınları.
- Gündoğdu, H. Aktemur, A.M. ve Bayhan, A. A. (1999). *Sarıkamış ve Çevresindeki Tarihi Kalıntılar*, Erzurum
- Jelevovskiy, A. A. (1902). *Upravleniye Tserkvami i Pravoslavniim Duhovenstvom Voyennago Vedomstva*, Stoletiyeye Voyennago Ministerstva (1802-1902), St. Petersburg.
- Kılıç, B. (2011). *19. Yüzyılda Çıldır Sancağı’nın İdari Yapısı*. Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum.
- Kılıç, S. (1998). “İşgalden Kurtuluşa Oltu (1878-1920)”, *Atatürk Üniversitesi Oltu Meslek Yüksekokulu Geçmişten Geleceğe Oltu Sempozyumu*, Erzurum, 48-61.
- Kırzioğlu, M.F. (1953). *Kars Tarihi*, Cilt: I, İstanbul: Işıl Matbaası.
- Kırzioğlu, M.F. (1984). “Selçuklu Fetihlerinden (1064–1071) Önce Doğu Anadolu Türk Boy ve Oymaklarından Kalma Dağ ve Su Adları”, *Türk Yer Adları Sempozyumu Bildirileri (11–13 Eylül 1984)*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Milli Folklor Dairesi, Yayınları: 60, Seminer, Kongre Bildirileri Dizisi: 17, Ankara, 75-95.
- Konukçu, E. (1998). “Tarihi Akışta Oltu”, *Atatürk Üniversitesi Oltu Meslek Yüksekokulu Geçmişten Geleceğe Oltu Sempozyumu*, Erzurum, 626-630.

- Makarov, A. I. (2020). “*İmparator Nicholas II Döneminde Rus İmparatorluk Ordusu'nun Tipik Askeri Tapınağı I*”. Mimari, Moskova, 13-26
- Özav, L. (1991). *Oltu'nun Beşeri ve Ekonomik Coğrafyası*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Erzurum.
- Özav, L. (1995). *Oltu'nun Beşeri ve Ekonomik Coğrafyası*, Erzurum: Taş Medrese Yayınları.
- Özer, M.A. (1971). *Tarihte Çıldır Atabeğleri ve Torunları*, Erzurum: Taş Medrese Yayınları.
- Parlak, T. (2001). *Erzurum'da Oltu Taşı ve Kuyumculuk Sanatı*, Erzurum: Oltu Ticaret ve Sanayi Odası Kültür Yayınları.
- Payne, M. R. (2006). *Urartu Çivi Yazılı Belgeler Kataloğu*, İstanbul.
- Rasimgil, M. (2017), *Rus Yönetiminde Kars Şehir Merkezinin İmarı ve Anıtsal Yapıları*, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Ana Bilim Dalı Mimarlık Tarihi Bilim Dalı, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul.
- Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2001). *Sanat Kavram ve Terimler Sözlüğü*, İstanbul.
- Toksoy, A. (1998). *Ortaçağda Oltu ve Çevresi*, Atatürk Üniversitesi Oltu Meslek Yüksekokulu Geçmişten Geleceğe Oltu Sempozyumu, Erzurum, 655-661.
- Toksoy, A. (2015). *Ortaçağda Oltu ve Çevresi*, Trabzon: Eser Ofset Matbaacılık.
- Tsitovich G.A. (1913). *Ordu ve Donanma Tapınakları*. Pyatigorsk.
- Tuncer, O. C. (2007). *Anadolu Kervan Yolları*, Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Tutar, H. (2011). “Serhat İllerinin Fırsat ve Gerçekleri”, *Uluslararası Kaşgar'dan Endülü's'e Türk - İslâm Şehirleri Sempozyumları Gazi Kars Şehrengizi*, 29-31 Ekim 2011, Ankara, 51-64.
- Ülkü, O. (2007). “Osmanlı İmparatorluğu'nda Savunma Sistemi Olarak Tabya Mimarisi”, *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 27, Erzurum, 245-270.
- Üstbaş, E. (2007). Kars İli Merkez İlçesi 19 Pafta 228 Ada 6 Parselli Tescilli Taşınmaz Fethiye Camii Eski Rus Kilisesi veya Aleksandr Nevskiy Kilisesi Sanat Tarihi Raporu, Kars.
- Yücel, Y. ve Sevim, A. (1990). *Türkiye Tarihi*, II, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Zaimoğlu, S. A. (2007). *Oltu Şura Hükümeti*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya.

Elektronik Kaynaklar

<https://sobory.ru/article/?object=42401> (03.10.2022)

- https://www.pravoslavie.az/history/orthodox_churches_azerbaijan_history/?id=13687 (07.10.2022)
- https://oldestatehotel.com/en/wiki/voinskiy_hram_svyatogo_blagovernogo_velikogo_knyazya_aleksandra_nevskogo.html (07.10.2022)
- https://naov.ru/articles/101_k-voprosu-o-regeneracii-ansamblya-voennogo-gorodka-v-krasnoyarske.html (07.10.2022)
- <https://verelq.am/ru/node/2165> (07.10.2022)
- <https://sobory.ru/article/?object=14182> (07.10.2022)
- https://stringfixer.com/tr/Church_of_the_Intercession_of_the_Holy_Mother_of_God (07.10.2022)
- <https://mekan360.com>
- <https://kulturenvanteri.com/en/yer/kars-fethiye-cami/#16/40.601036/43.099289>

Görsel Kaynakçası

- URL 1: <https://www.google.com/maps/@40.6628751,41.7913134,8z> (203.11.2022)
- URL 2: https://www.pravoslavie.az/history/orthodox_churches_azerbaijan_history/?id=13687 (07.10.2022).
- URL 3: https://www.pravoslavie.az/history/orthodox_churches_azerbaijan_history/?id=13687 (07.10.2022)
- URL 4: <https://sobory.ru/photo/332330> (03.11.2022)
- URL 5: <https://sobory.ru/photo/332331> (03.11.2022)
- URL 6: <https://sobory.ru/photo/309958> (03.11.2022)
- URL 7: <https://4.bp.blogspot.com/-bYrNBvHxs20/WnqfD78g3SI/AAAAAAAA-ALMU/0lrcN84WJ6E9ojpX6nSVfMvdvEBu9bvIQCLcBGAs/s640/face%2Bsoba.jpg> (18.10.2022)
- URL 8: <http://www.eskiturkiye.net/resimler/kars-fethiye-camii.jpg> (18.10.2022)
- URL 9: https://www.muammercelik.info/index.php/ulkemizi_geziyoruz/kars-ve-cevresi/kars-fethiye-camisi/ (18.10.2022)
- URL 10: <https://cdn.otelleri.net/landing/sarikamis/gezi-rehberi/kazim-karabekir-camii-3308-d7.jpg> (07.10.2022)
- URL 11: https://www.pravoslavie.az/history/orthodox_churches_azerbaijan_history/?id=13687 (07.10.2022)
- URL 12: https://oldestatehotel.com/en/wiki/voinskiy_hram_svyatogo_blagovernogo_velikogo_knyazya_aleksandra_nevskogo.html (07.10.2022)
- URL 13: https://naov.ru/articles/101_k-voprosu-o-regeneracii-ansamblya-voennogo-gorodka-v-krasnoyarske.html (25.10.2022)

URL 14: <https://verelq.am/ru/node/2165> (25.10.2022)

URL 15: <https://sobory.ru/article/?object=14182> (25.10.2022)

URL 16: https://eparhia-dp-ua.translate.google.com/eparhiya/nasha-istoriya/istoriya-drevnih-hramov/pod-svodami-polkovogo-hrama-chast-2-novye-fakty-v-istorii-svyato-pokrovskogo-garnizonnogo-voinskogo-hrama-goroda-pavlograd-2/?_x_tr_sch=http&_x_tr_sl=ru&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=sc
(25.10.2022)

URL 17: https://stringfixer.com/tr/Church_of_the_Intercession_of_the_Holy_Mother_of_God (25.10.2022)

►◀ Yazar tarafından potansiyel bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. ►◀
Kaynağı belirtilenler haricindeki görsel, çizim ve grafik türü materyaller yazara aittir.

Hakem Değerlendirmesi: Çift “kör” hakem incelemesi.
ıkar atışması: Yazar çıkar atışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek aldığını beyan etmemiştir.

Peer-review: Double-blind peer-reviewed.
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 32, Sayı: 1, Nisan 2023 | *Volume: 32, Issue: 1, April 2023*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYN  Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY  Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. Semra DAŐLI, Doç. Dr. Lale DOğER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKIOğLU  İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ  Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR  Sekreteryaya - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretarait - Graphic Desing/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

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

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

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

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



SULTAN II. MEHMED'İN HAZİNESİNDEKİ KİTAPLARI: SÜLEYMANİYE YAZMA ESER KÜTÜPHANESİ KOLEKSİYONLARINDAKİ NÜSHALAR*



MANUSCRIPTS IN THE TREASURY OF SULTAN MEHMED II: COPIES IN THE COLLECTIONS OF THE SULEYMANİYE MANUSCRIPT LIBRARY*

Nil BAYDAR**

Bekir ESKİCİ***

ÖZ

Zahriye sayfalarındaki ithaf metninde Sultan Mehmed Hân (1451-1481) için hazırlanmış olduğu ifadesi bulunan yazma kitapların taraması sonunda 148 adet yazma kitap tespit edilmiştir. Bu kitapların 86'sı bugün Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi'ndeki çeşitli koleksiyonlarda yer almaktadır. Kalanların 45'i Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi koleksiyonları ile yurt içindeki ve yurt dışındaki çeşitli koleksiyonlarda yer alır. Sultan II. Mehmed, kütüphanesindeki kitapları önce İstanbul'da Eski Saray'a, sonra 1460'ların ortasında tamamlanan Yeni Saray'a (bugünkü Topkapı Sarayı'na) taşıtmıştır. Ayrıca fetihten sonra şehirde çeşitli merkezlere kütüphaneler kurdurmuş ve buralara kitap vakfetmiştir. Bu kitaplar içindeki İslâm yazmalarının kataloğu, kitaplar "Eşya Kayıt Defterlerine" kaydedildikten sonra 1502-3 yılında, II. Bâyezid'in kütüphanecisi 'Atufi tarafından mühürlenerek kaydedilmiştir. Çalışma kapsamında incelenen kitapların 4'ü hariç tamamında II. Bâyezid'in mührü tespit edilmiştir. 16-17.yüzyıllarda kurulan vakıf kütüphanelerine dağılan kitaplar Süleymaniye Külliyesi'ndeki Evvel ve Sani Medreseleri içindeki küçük medrese odalarında metal raflarla oluşturulan kütüphanede depolanmıştır. Sultan II. Mehmed 'in vakfettiği ya da başka coğrafyalarda kendisi için yazılan ve hediye edilen kitapların dışında kendi siparişi ile hazırlanan kitapların belirgin ortak özellikleri vardır. Deri ciltlerde bezeme desen ve motifleri birbirine benzer süslemeler el aletleri ile işlenmiştir. Kareli, çizgili ipekli-pamuklu kumaş ciltlerde kullanılan çeşitli kumaşlar farklı dönemlerde tekrar tekrar kullanılmıştır. Sultan II. Mehmed'in kitapları arasında tek kâğıt ciltte kaplama için Çin kâğıdı kullanılmıştır. Bu çalışmada Sultan II. Mehmed'in

* Bu makale, Prof. Dr. Bekir Eskici danışmanlığında, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü (2018'den itibaren Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü) Kültür Varlıklarını Koruma Anabilim Dalı, Kültür Varlıklarını Koruma Programı'nda, "Sultan II. Mehmed'in Hazinesindeki Yazma Eserler: Kodikolojik Değerlendirme, Bozulmaları ve Eski Onarımları" başlıklı doktora tez çalışmasından türetilmiştir.

* This article is derived from the PhD thesis titled "Sultan II. Manuscripts in Mehmed's Treasure: Codicological Evaluation, Corruption and Old Repairs", under the supervision of Prof. Dr. Bekir Eskici, in the Gazi University, Institute of Graduate Programs, Dept. of Conservation of Cultural Property.

* Dr., Konservatör ve Sanat Tarihçisi, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, Kitap Şifhanesi ve Arşiv Dairesi Başkanı, Ankara.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4088-5766> ♦ E-mail: nbaydar@gmail.com

** Prof. Dr., Konservatör ve Sanat Tarihçisi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2352-5080> ♦ E-mail: bekireskici01@gmail.com

ithaf kaydı bulunan yazma kitapları, bu yazma kitapların bir araya getirilmesi, hazırlandıkları atölyelere dair düşünceler ve nihayetinde bugün korundukları Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi koleksiyonlarındaki yerleri irdelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: *Sultan II. Mehmed (Fatih Sultan Mehmed), İslam Yazmaları, 15.yüzyıl, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi.*

ABSTRACT

The word “book,” as we use it today, refers to printed or written pages that are bound together in hardcover or paperback. Arabs use the word kitāb to refer to both a book and a letter, inscription, document, or piece of written paper. In this study, it is used to refer to manuscripts, meaning codices, which are prepared by sewing the pages and binding them between two covers. Before Sultan Mehmed II conquered Istanbul and made it the center of culture and art, the relations of other sultans, especially his father Murad II, with books and libraries began in the madrasahs during the reign of Orhan Gâzi (r. 1324-1362). Although it is not possible to talk about intensive book preparation activities or large libraries during the establishment phase of the Ottoman Empire, during the struggling periods of Osman I (r. 1302-1324) and Orhan Ghazi, cultural activities began in Iznik during the Orhan Ghazi period, and it should be noted that the first madrasah was established here. With the conquest of Edirne by Murad I. (r. 1362-1389), scientific activities began to increase, the important scholar of the period Molla Fanari (d. 1431) and the scholars who grew up in the Ottoman madrasahs began to produce works. At the end of the examining of the manuscripts, which are stated to have been prepared for Sultan Mehmed Han (r. 1444-1446, 1451-1481) in the dedication text on the frontispiece, 148 manuscripts were identified. Currently, 86 of these manuscripts are in various collections in the Süleymaniye Manuscript Library. Forty-five of the rest are in the collections of the Topkapı Palace Museum Library and in various collections in Turkey and abroad. Sultan Mehmed II transported the manuscripts in his library first to the Old Palace in Istanbul and then to the New Palace (today’s Topkapı Palace), which was completed in the mid-1460s. In addition, after the conquest, he had libraries established in various centers in the city and donated books to them. The catalogue of the Islamic manuscripts in these manuscripts was written in 1502 and 1503, after the manuscripts were recorded in the “Register of Books”. It was sealed and recorded by Bayezid’s librarian, ‘Atufi. Except for four of the manuscripts examined within the scope of the study, Bayezid II’s seal has been identified. The manuscripts that were distributed to the foundation libraries established in the 16th and 17th centuries were stored in the library created with metal shelves in the small madrasah rooms of the Evvel and Sani Madrasahs in the Süleymaniye Complex. Apart from the manuscripts that Mehmed II donated or the ones were written for him in different locations and given as gifts, the manuscripts prepared by his own order have certain common features. Decoration patterns and motifs similar to each other are tooled on the leather bindings. Various textiles used in checkered, striped silk-cotton fabric bindings were used repeatedly in different periods. Among the manuscripts of Sultan Mehmed II, Chinese paper was used to cover a single paper binding. In this study, the manuscripts with dedication records of Mehmed II, the gathering of these manuscripts, the thoughts on the workshops they were prepared and finally their place in the collections of the Süleymaniye Manuscript Library, where they are preserved today, were examined.

Keywords: *Sultan Mehmed II (Sultan Mehmed, The Conqueror), Islamic Manuscripts, 15th century, Süleymaniye Manuscript Library.*

Giriş

II. Mehmed, Bizans İmparatorluğu'nun başkenti ve büyük Doğu Roma İmparatorluğu'nun efsanevi şehri Konstantinopolis'i kuşatıp, 21 yaşında fethetmiştir¹. Fetihten sonraki ilk eğitim-kültür mekânı olarak Pantokrator Manastırı'nın üst katındaki Papaz odalarında Zeyrek Medresesi kurulmuş, müderris olarak Molla Zeyrek (ö. 1497-98) atanmıştır. Semâniye Medreseleri kuruluncaya kadar da kiliselerden çevrilen cami ve medreselerde eğitime devam edilmiştir². Bu mekanlardan Ayasofya Medresesi'nde ilk müderrisliği Molla Hüsrev (ö. 1480)³, ikinci müderrisliği Ali Kuşçu (ö. 1474)⁴ yapmıştır. Ünver ve Cunbur, I. Mahmud'un (h. 1730-1754) Ayasofya'da 1740 tarihinde açtığı kütüphaneden önce, burada bir kütüphane kurulduğunu ifade ederken, Erünsal bunun şüpheli bir ifade olduğunu belirtir⁵

II. Mehmed'in, İstanbul'un fethinden sonra Edirne'ye Manisa'dan getirdiği hususî kütüphanesindeki kitaplarını önce İstanbul'da Eski Saray'a, sonra 1460'ların ortasında tamamlanan Yeni Saray'a taşıdığı, ayrıca şehirde çeşitli merkezlere de kütüphaneler kurularak buralara kitap vakfedildiği belirtilmektedir⁶. Fetihten sonra İstanbul'da kurulan kütüphanelerin sayısı ve yeri ile ilgili çeşitli görüşler vardır. Diğer görüşleri belgeleri ile birlikte değerlendirerek bir sonuca varan Erünsal, diğer başka nedenlerin yanı sıra II. Mehmed döneminden kalan en erken tarihli (1472-1473) vakfiyede, dört Sahn-ı Seman Medresesine dört hâfız-ı kütüb tayin edildiği için, Fatih Külliyesi'nin açılışında (1470) sekiz medresenin dördünde birer kütüphane bulunduğunu belirtir⁷.

Sultan II. Mehmed'in Kitapları

Sultan II. Mehmed'in kitapları, bezemeleri ve işçilikleri ile birbirinden ayrılabilir. Bazı kitapların bezemesi ve malzeme kalitesi bir grup oluşturacak kadar birbirine benzerken geri kalan kitaplar bu grubun dışındadır ve her biri farklı biçimlerde bezenmiştir. Çalışma kapsamında incelenen 86 kitabın

Babası Sultan II. Murad döneminde Edirne'de yazma kitap hazırlanmış, Sultan II. Mehmed döneminde de Edirne'deki kitap üretim faaliyetlerinin devam edegeldiğini gösteren ithaf kayıtları olan (Turhan Valide 116, Turhan Valide 48, Ayasofya 3587, Ayasofya 2557, Ayasofya 686) kitaplar tespit edilmiştir (bk. Tablo 1). Turhan Valide 116'da kayıtlı *Şerhu's-Siyeri'l-Kebi* isimli şerhin ferağ kaydında kitabın Dâvud b. Mevlânâ İbrahim b. Hâce Dâvud el-Cemerlakî el-İsfahânî tarafından 1461 yılında Sultan II. Mehmed

1 İnalçık, 2019, 6.

2 Erünsal, 2020, 126.

3 Koca, 2020, 252.

4 Erünsal, 2020, 126, 133.

5 Ünver, 1946, 29; Cunbur, 1957, 6; Erünsal, 2020, 134.

6 Baykal, 1958, 77.

7 Erünsal, 2020, 140. Bu konuda diğer görüşler için bkz. Ünver, 1946, 51; Cunbur, 1957, 7-8; Ünver, 1964, 21-22; Erünsal, 2020, 138, dipnot 140.

için istinsah edildiği, bu kitabın Sultan II. Murad'ın yaptırdığı Edirne'deki Saatli Medrese'de hazırlandığı belirtilmiştir⁸. Diğer taraftan istinsah yerinin her zaman bezendiği ya da ciltlendiği yer olmayabileceğini düşündüren örnekler de vardır. Örneğin, Ayasofya 3587'nin tezhibi İstanbul'da yapılanlardan farklılık gösterirken, diğerlerinin gerek müzehheb şemsesi gerekse kumaş cildi, İstanbul'da istinsah edildiği bilinen Ayasofya 2664 ya da Yeni Camii 765'in müzehheb şemsesi ile büyük benzerlik göstermektedir.

Bu veri göz önünde tutularak II. Mehmed'in kitaplarını, iki grupta değerlendirmek mümkündür. İlk gruptakiler, yukarıda sözü edildiği gibi fetihten sonra Sultan'ın İstanbul'daki kültür faaliyetleri çerçevesinde kurduğu eğitim kurumlarında (medreselerde) okutulmak üzere vakfedilen kitaplardır. Diğer grup ise Sultan'ın Topkapı Sarayı'ndaki özel kütüphanesine de giren kitaplardır. İlk grup kitaplar, çoğunluğu medreselerde okutulmak üzere çoğaltıldığından daha çok içeriğiyle öne çıkmıştır, bezemeye önem verilmeden hazırlanmışlardır. Bunlar arasında Sultan'ın şehzadeligi döneminde edindiği ve bazılarına mühür vurdurduğu kitaplar da yer alır. Bu grup, II. Mehmed'in vefatından sonra da Fatih Camii Kütüphanesi'ne vakfedilen kitaplarla genişlemiştir. II. Mehmed'in oğlu II. Bâyezid'in (h. 1481-1512), tahta geçmesinden kısa bir süre sonra hazırlanan 1482 tarihli vakfiyesinde, babasının döneminde Ayasofya ve Zeyrek medreselerinde bulunan kitaplarla, Semâniye Medreselerindeki kütüphanelerde bulunan kitapları, Fatih Camii'ndeki dolaplara taşıdığı belirtilmiştir⁹. Dener, Camii içindeki mihrabın sağında ve solunda bulunan dolaplar içinde 800 kadar kitap olduğunu ifade eder¹⁰. Cunbur da Fatih Camii Kütüphanesi'nde bulunan kitaplardan bazılarının başında, "mihrap hizasında bir dolap, şark tarafında bir dolap, garpta bir büyük dolap, bir küçük iki dolap, sağda bir dolap" şeklinde ibarelerin bulunduğunu kaydetmiştir¹¹. Nitekim vakfiyelerden ve sayım defterlerinden, II. Mehmed'in kütüphaneye vakfettiği kitapların 839 adet olduğu anlaşılır. Kitap sayısının zaman içinde arttığı, II. Bâyezid dönemine gelindiğinde bu sayının 1241'e, Kanuni Sultan Süleyman (h. 1520-1566) döneminde ise 1770'e ulaştığı belirtilir¹². Bu kitaplar 1742 yılında I. Mahmud tarafından Fatih Camii duvarına bitişik olarak yaptırılan "Fatih Kütüphanesi"ne taşınmıştır. Aynı yıl Saray'daki bir grup kitap, yine I. Mahmud tarafından Fatih Kütüphanesi'ne gönderilmiştir¹³. Kendisinin vakfettiği ve sonraki yıllarda da devam eden vakıflarla sayısı artan kitaplar 1956 yılında Süleymaniye Umumî Kütüphanesi'ne nakledilmiş ve Fatih Koleksiyonu adı ile (5188 adet yazma, 319 adet basma kitap) kaydedilmiştir¹⁴. Baykal'ın da belirttiği gibi bu kitaplar arasında, doğrudan II. Mehmed için istinsah edilip tezhiplenen ve ciltlenen eserler, hediye eserler ve satın

8 Bu konuda bilgi veren A. Öztöp'a çok teşekkür ederim.

9 Erünsal, 2010, 55-56; Erünsal, 2020, 140-141.

10 Dener, 1957, 69.

11 Cunbur, 1957, 9.

12 Erünsal, 2020, 140-141.

13 Necipoğlu, 2019, 23.

14 Dener, 1957, 70.

alınmış kitaplar bulunur¹⁵. Fatih koleksiyonu içinde Sultan II. Mehmed için hazırlanan yalnızca dört adet kitap vardır (bk. Ek 1 - Liste 1).

İkinci grubu ise, II. Mehmed'in tahta geçtiği 1451 yılından itibaren Sultan tarafından sipariş verilen, hediye edilen ve doğrudan kendisine ithaf edilen kitaplar oluşturur¹⁶ (Fot. 1).

Fot. 1. Sultan II. Mehmed için hazırlanan kitaplara bir örnek, Kadı Beyzâvî, Nâsiruddîn Ebû Sa'îd Abdullah b. Ömer b. Muhammed el-Beyzâvî eş-Şirâzî'nin *Tebşiratü'l-Mübtedî ve Tezkiretü'l-Müntehâ* adlı eseri, Ayasofya 1692, y. 1b-2a.



Sultan için hazırlanan kitaplar tıp, felsefe, mantık ve coğrafya gibi bilimsel (aklı ilimlerden) alanlarda olup, din, filoloji ve edebiyat alanlarında da eserler çoğaltılmıştır. Atbaş'ın yaptığı tespite göre, bugün Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde korunan ve II. Bâyezid mührü bulunan 784 yazmanın 146 tanesi II. Mehmed için hazırlanmıştır¹⁷. Topkapı Saray'ında bulunduğu tespit edilen 146 yazmanın 46 tanesinin zahriye sayfalarında kitabın Sultan II. Mehmed için hazırlandığını gösteren ithaf yazısı ayrıca kitabın ve müellifin adı da yazılıdır¹⁸ (Bk. Fot. 2).

15 Baykal, 1958, 77.

16 Kitapların ilk sayfalarındaki II. Bâyezid'in mührü, bunların Saray Kütüphanesine girmiş olduğunu göstermektedir. Öte yandan gayri İslâmî kitaplara, İç Hazine'de buldukları halde mühür basılmamış, ayrıca bu kitaplardan bazıları yıllar içinde Saray Kütüphanesi'nden başka kütüphanelere dağılmıştır (Tanındı, 2019, 213; Cunbur, 1957, 6). Gerek SYEK koleksiyonlarındaki gerekse TSMK koleksiyonlarındaki ithafı kitaplarda Sultan II. Mehmed'in mührü yoktur (TSMK koleksiyonları için bkz. Necipoğlu, 2019, 21).

17 Atbaş, 2019, 164.

18 İthaf ibarelerine bir örnek olarak bkz. Nâsiruddîn et-Tûsî (ö. 672/1274), *Esâsü'l-İktibâs* Aya-sofya 2480, y. 1b: “[Üst kısımdaki dikdörtgen alan içinde:] Bi-resmi mütâla'ati es-Sultân el-A'zâm Zillulâhi fi'l-Hâfikayn Kehfü's-Sakaleyn es-Sultân Muhammed Hân // [Alt kısımdaki dikdörtgen alan içinde:] bin es-Sultân Murâd Hân halledallâhu te'âlâ hilâfetehu ve memleketehu ve efâza ale'l-'âlemin berrehû ve ihsânehu. // [Orta kısımda:] Hâzâ Kitâbu Esâsü'l-İktibâs li'l-



Fot. 2. İranlı âlim ve filozof Nasîruddin et-Tûsî'nin (ö. 1274) mantık ilmine dair "Esâsü'l-İktibâs" adlı eserinin 1464-65 yılında istinsah edilen Arapça tercümesi, ithaf sayfası, y. 1a., Ayasofya 2480.

Sultan için hazırlanan kitapların konuları astroloji (1), coğrafya (2), dil (17), edebiyat (4), felsefe (14), fıkıh (3), hadis (2), kelam (3), matematik (6), tarih (1), tasavvuf (3) ve tıp (3) şeklinde sınıflandırılabilir. Kalan 100 kitap, üzerinde kayıt bulunmayan ancak cilt, tezhip ve hat özellikleri bakımından II. Mehmed dönemine atfedilen yazmalardır. Saraydan çıkıp başka kütüphanelere dağılan kitaplar ahlak (1), astroloji (3), dil (13), dinler tarihi (1), edebiyat (13), felsefe (18), fıkıh (15), hadis (3), kelam (2), mantık (8), matematik (7), müzik (1), rüya tabiri (1), siyaset (1), tarih (1), tasavvuf (12), tefsir (1) ve tıp (10) konuları olarak sınıflandırılabilir¹⁹.

Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi (SYEK) koleksiyonlarındaki kitapların ciltlerinde kullanılan malzemelere ve kitapların konu başlıklarına bakıldığında, aşağıda verilen Tablo 1'deki dağılım görülecektir.

Tablo 1. Cilt kaplama malzemeleri ve kitapların konuları tablosu

Kitabın konusu	Deri	Kumaş	Yenilenmiş	Kâğıt	Toplam adet
Felsefe	11	1	1		13
Dil	10		1		11
Edebiyat	6	2	3		11
Fıkıh	6	4	1		11
Tasavvuf	5	2	1	1	9
Tıp	4	4			8
Matematik	2	2	1		5
Hadis	2	1			3

Hakîm el-Muhakkik Nasîrüddîn et-Tûsî rahimehullâhi rahmeten vâsi'aten.", bu ifadelerde örnek verilebilir, okuma için A. Okal'a teşekkür ederim.

¹⁹ Süleymaniye Yazma eser Kütüphanesi dışında bulunduğu tespit edilen diğer nüshalar için bkz. Tablo 2

Kelam	2		1		3
Mantık	1	1	1		3
Ahlak	1				1
Astroloji		1			1
Dinler tarihi		1			1
Müzik	1				1
Rüya tabiri	1				1
Tarih		1			1
Tefsir			1		1

Buna göre ciltler için seçilen malzemelerle kitapların konularının belirgin bir korelasyonun söz konusu olmadığı görülmüştür. Kitapların ciltlerinin çoğunda deri tercih edilmiş, fıkıh, tıp, edebiyat, tasavvuf ve matematik konularındaki kitaplarda kumaş ciltler hazırlanmıştır. Yalnızca bir adet olduğu tespit edilen kâğıt cilt tasavvuf konusunda hazırlanmıştır. İncelenen kitaplar konu sırasında göre en fazla felsefe, dil edebiyat, fıkıh, tasavvuf, tıp ve matematik alanında hazırlanmıştır.

Bu konuların dışında Sultan II. Mehmed, eski Yunan ve Roma kültürüne diline, felsefesine ilgisi nedeniyle de Yunanca, Latince, Rumca gibi çeşitli Batı dillerinde yazılan kitapları kütüphanesine kazandırmış, bunların Arapçaya tercüme edilmeleri üzerinde durmuştur²⁰. II. Mehmed'in şiir yazacak kadar Türkçe, Arapça ve Farsça bildiği, konuşulanları anlayacak kadar Yunanca ve aileden Sırpça bildiği, Bizanslı tarihçi ve teologlardan Yunanca bazı kitapları Arapçaya tercüme etmelerini istediği ifade edilir²¹. Batı dillerinde yazılmış bu kitaplar arasında Homer, Cicero, Plautus, Vitruvius, Dante, Albertus Magnus gibi pek çok yazarın kitabı vardır. Bu küçük ancak dikkatle seçilen kitaplardan oluşan koleksiyon, II. Mehmed'in kitap sevgisini, zekâsını ve ilgi alanlarının geniş yelpazesini gösterir²². II. Mehmed ressam, heykeltıraş ve madalya portrecilerine o dönemde başka hiçbir imparatorun vermediği kadar sipariş vermiştir²³. Bellini gibi İtalyan sanatçıları daveti, 1479 yılında sona eren Osmanlı-Venedik savaşlarından sonra Hristiyan ve Müslüman dünyanın yakınlaşmasına vesile olmuştur²⁴.

Deissman tarihçi Kritovulos ile Bizans'ın en önemli teoloğu, antik bilimcisi, entelektüel ve bilgin Amiroutzes²⁵ gibi kişilerin Sultan'ın yanında olmasının kütüphanesinin oluşumuna katkısı olduğunu ifade etmiştir²⁶. Sultan'ın yanında bulunan yabancı refa-

20 Erünsal, 2018, 63; Mavroudi, 2013, 195

21 Deissmann, 1933, 29, 33, 36; dipnot 2; Necipoğlu, 2012, 11.

22 Deissmann, 1933, 19; Necipoğlu, 2007, 180.

23 Bağcı vd., 2006, 21.

24 Cevizli, 2014, 748, 750.

25 George Amiroutzes matematik, fizik, geometri ve felsefe alanlarında bilgisi bulunan filozoftur.

26 Deissmann, 1932, 23-25.

katçilerden Venedikli Zorzi Dolfin'in (ö. yak. 1458), Jacopo Languschi'nin (ö. 1465'ten sonra) gözüyle tanık olduklarını anlattığı kroniğinde ve yine çağdaş diplomatlardan ve papa sekreteri Yunan Niccolò Sagundino'nun (ö. 1464) raporlarında, II. Mehmed'in fiziksel görünüşünden ve Sultan'ın ilgi alanlarından söz edilmiş ayrıca günlük olaylar da aktarılmıştır²⁷. Bu kroniklere göre genç Sultan henüz İstanbul'u fethetmemişken, hümanist ve ilk epigraflardan Anconalı Ciriaco'nun (ö. 1452-53?) refakatçilerinden olan bir İtalyan ile (biri Latince, diğeri Yunanca bilen) iki doktor tarafından kendisine Laertius, Quintus Curtius, Herodot ve Livy gibi antik tarihçilerin, papaların ve Lombardt krallarının günlükleri okunmuştur²⁸.

İstanbul'un fethinden sonra Bizanslı tarihçilerden Amiroutzes ile diyalogları, Sultan'ın bu yabancı dil, din ve kültürlere olan ilgisinin ve bu sebeple tercüme ettirdiği ve kendisi için yazılan farklı dillerdeki kitapların önemli bir sebebidir. Amiroutzes (ö. 1469) ve iki oğlu²⁹ II. Mehmed için Grekçeden Arapçaya kitaplar çevirmiştir³⁰. II. Mehmed'in Yunan ve Bizans kültürü ve medeniyetine karşı ilgisi, Vryonis tarafından da yorumlanmıştır. Vryonis Sultan'ın bu kültürlere karşı seçici olduğu ve çevresinde Yunanca konuşan ve eser okuyan bilginleri topladığını belirtmiştir³¹.

Kitapların Yeni Saray'da Toplanması

II. Mehmed'in, İstanbul'un fethinden sonra Edirne'ye Manisa'dan getirdiği hususî kütüphanesindeki kitaplarını önce İstanbul'da Eski Saray'a, sonra 1460'ların ortasında tamamlanan Yeni Saray'a (bugünkü Topkapı Sarayı'nın Enderun Hazine'sine) taşıdığı, ayrıca şehirde çeşitli merkezlere de kütüphaneler kurularak buralara kitap vakfedildiği belirtilmektedir³². Burada yıllar içinde çok sayıda sandık içinde kıymetli eşya (porselen, müzik ve astronomi enstrümanları, haritalar, ziynet eşyalar, hediyeler ve arşiv belgeleri), resimli albüm ve kitap birikmiş, padişahlar buradaki kıymetli eşyaların sayımını yaptırmış ve kayıt altına aldırılmıştır³³. Necipoğlu, İç Hazine'nin Has Oda'ya mimari açıdan benzerliğinin, II. Mehmed'in dünyanın her yanından nadir sanat yapıtları ve kitaplar toplamaya verdiği önemin, evrenin fatihi olma savını yansıttığını ifade eder³⁴.

Enderun Hazinesi'nin bilinen en eski kaydı 1496 yılına aittir³⁵. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri'ndeki Topkapı Sarayı Arşiv Belgeleri arasında yer alan D. 4 numarada

27 Raby, 1980, 244.

28 Raby, 1980, 245; Babinger, 1951, 137; Raby ve Tanındı, 1993, 47.

29 Amiroutzes'in oğullarından birisi Mehmed Bey, Sultan için aralarında İncil de olan bazı Yunanca metinleri Arapçaya çevirmiştir. Diğer oğlu da Filozoflu takma adı ile bilinen İskender, daha sonra Sultan için hazinedar başı olarak çalışmıştır (Necipoğlu, 2012, 60, dipnot 55).

30 Erünsal, 2018, 67; Necipoğlu, 2012, 60.

31 Vryonis, 1991, 39.

32 Baykal, 1958, 77.

33 Sezer, 2016, 96; Necipoğlu, 1991, 134-135.

34 Necipoğlu, 2007, 179.

35 Necipoğlu, 2019, 12.

kayıtlı defterde, II. Bâyezid döneminde hazırlanmış ve Enderun Hazinesi'nin alt ve üst katlarında bulunan sandıklar içinde saklanan çeşitli eşyaların listesi verilmiştir³⁶. Bu kitaplar içindeki İslâm yazmalarının kataloğu, kitaplar “Eşya Kayıt Defterlerine” kaydedildikten sonra 1502-3 yılında, II. Bâyezid'in kütüphanecisi ‘Atufi tarafından mühürlenerek hazırlanmıştır³⁷. Erünsal'ın belirttiğine göre, söz konusu katalogda 5700 cilt içinde 7200 eserin künyesi verilmiştir³⁸. II. Bâyezid'in vefatından sonra mührü hiç kullanılmadığı için, tam bu sayım ve kayıt zamanında Sarayda bulunan kitapları tespit etmek mümkün olmaktadır. Bugün Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde II. Bâyezid'in mührü olan ve 9. yüzyıldan 16. yüzyıl başına kadar tarihlenebilen en az 1010 yazma kitap kaydedilmiştir. Bunların büyük bir kısmı II. Mehmed'den miras kalan kitaplardır³⁹. Saray Kütüphanesi'ne giren bu kitaplardan, yukarda sözü edilen ilk gruba da kitap gönderilmiş olduğunu, Fatih Koleksiyonu'nda yer alan II. Bâyezid mühürlü kitaplardan anlamak mümkündür⁴⁰. II. Bâyezid'den sonra da İç Hazine'deki evrak, kitap ve gayri İslâmî yazmaların sayıldığı ve kaydedildiği görülür. I. Selim'in (h. 1512-20) Safevi ve Memluk zaferlerinin ardından hazırlanan kayıta, 180 cilt Kur'an ve Kur'an cüzleri, tarihi el yazmaları ile muhtemelen II. Mehmed'in topladığı Latince ve Grekçe 149 cilt gayri İslâmî kitap bulunduğu kaydedilmiştir. Kanuni Sultan Süleyman (h. 1520-66) döneminde hazırlanan, 1564 tarihli bir kayıta ise kitapların Türkçe, Farsça ve Arapça olarak tasnif edilerek, İç Hazine'deki dîvanhâne içinde ayrı ayrı dolaplarda saklandığı belirtilmiştir⁴¹.

İslâm yazmalarının dışında kalan gayri İslâmî yazmaların belirtildiği bir diğer İç Hazine kaydı, Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri'ndeki Topkapı Sarayı Arşiv Belgeleri arasında bulunan 1502 tarihli 3 numaradaki defterde yer alır⁴². Bu defterde sandık belirtilmeden 161 adet olarak, tanımlanmamış “İslâmî olmayan yazma ve diğerleri” şeklinde bir kayıt vardır. Necipoğlu, bu kitapların böylece ‘Atufi'nin bir yıl sonra 1502-03 yılında yaptığı envanterin dışında kaldığını belirtir⁴³.

Deissmann 1928 yılında ziyaret ettiği Topkapı Sarayı Kütüphanesi'nde tespit ettiği yazmaları, 1933 tarihinde yayınladığı çalışmasında detaylı bir katalog halinde vermiş, II. Mehmed'in ilgilendiği gayri İslâmî kitapların önemli bir bölümünü bilim kitaplarının

36 Üst kattaki eşyalar arasında sandıklarda Mağribi hat ile yazılmış Kur'anlar, keseler içinde kitaplar, mektup ve başka belgeleri içeren bir sandık, başka bir sandık resimli evrak ve benzeri belge, kâğıt ve çeşitli belge dolusu bir sandık ve üç sandık dolusu (59 adet) Gayri İslâmî yazma bulunduğu belirtilir. Ayrıca aynı binanın giriş katında Hz. Ali'ye atfedilen kufi hattıyla yazılmış Kur'an-ı Kerim, Hz. Ali'nin yazdığı parşömen rulolar ve bir sandık (20 adet) Gayri İslâmî kitap yer aldığı belirtilir (Necipoğlu, 2007, 178; Necipoğlu, 2019, 12-13; Atbaş, 2019, 161).

37 Atbaş, 2019, 161.

38 Erünsal, 2020, 127, dipnot 81-82.

39 Atbaş, 2019, 161.

40 Kafadar, 2019, 116-118.

41 Necipoğlu, 2007, 179-180.

42 Necipoğlu, 2019, 12-13.

43 Necipoğlu, 2019, 13.

oluşturduğunu belirtmiştir⁴⁴. Öte yandan, Deissmann'ın kitabında 1-87 numaralarında yer alan yazmalardan yalnızca 16'sı Raby tarafından II. Mehmed dönemine tarihlendirilmiştir. Bunların 13'ü kolofon ve filigranları ile bu döneme tarihlenebilir yazmalardır, tarihli olanlar yalnızca üç tanedir (TSMK, G.İ. 4, 6 ve 15)⁴⁵. Bugüne kadar II. Mehmed ile ilişkisi kesin olarak tespit edilen altı yazma olduğu söylenebilir. Bunlar Kristovoulos'un Mehmed'in Tarihi (G.İ. 3), Arrian'ın *Anabasis*'i (G.İ. 16), Homeros'un *İlyada*'sı (Paris gr. 2685), Solomon'un Vasiyeti (G.İ. 17), Aichmatoles'in kopyaladığı *Diesis* (G.İ. 6) ve Boundelmonti'in Yunanca çevirisidir (G.İ. 25)⁴⁶. Raby'nin makalesinde belirttiği gibi TSMK, G.İ. 15 ve TSMK, G.İ. 4'ün metin kısmındaki filigranlar, TSMK, G.İ. 16 ve TSMK, G.İ. 18'de de kullanılmış olduğundan bunların da 1464 yılları civarında hazırlandığı düşünülmektedir⁴⁷.

Sultan II. Mehmed, İskender'in hayatı, Matematik, Savaş Tarihi ve Savaş Sanatı, Coğrafya, Astronomi, Felsefe, Şiir, Tevrat, Zebur, Hz. Süleyman'ın hayatı gibi kitapların tercüme edilmesini ya da kopyalanmasını istemiştir⁴⁸. Yazmaları arasında Arapça, Farsça, Türkçe, Yunanca ve Sırpça sözlüklerin dışında iki dilli (Farsça-Türkçe, Türkçe-Farsça; Farsça-Arapça, Arapça-Farsça; Farsça-Latince; Yunanca-Arapça, Arapça-Yunanca; Yunanca-Farsça; Yunanca-Türkçe) ve üç dilde (Arapça-Farsça-Türkçe), hatta dört dilde (Arapça-Farsça-Türkçe-Yunanca-Sırpça, Farsça-Türkçe-Yunanca-Latince) sözlükler vardır⁴⁹.

Kitapların Hazırladığı Atölyeler ve Sanatçılar Hakkında

Sultan II. Mehmed'in hazinesindeki yazma kitapları, sanatkar ve zanaatkarların zarif, ince ve gösterişten uzak işçiliklerini mükemmel teknik becerileri ile birleştirdikleri eserler olmuştur. Tanındı'nın belirttiği gibi Osmanlı sanatkarları Türkmen, Memluk ve Timurlu çağdaşlarından esinlendikleri bezeme unsurlarını kendi yaratıcılıkları ile sentezleyerek Saray üslubunu oluşturmuşlardır⁵⁰. Sultan II. Mehmed, 1460'ların ortalarından erken 1470'lere kadar olan dönemde, devlet işlerinden yavaş yavaş ayrılmış ve zamanının büyük çoğunluğunu kültürel işlere ayırmış, tam da bu arada yoğun bir kitap üretim faaliyeti başlamıştır⁵¹. Bu dönem yazma eserlerde, kendine özgü bir üslubu olan dönemin önemli nakkaşı Baba Nakkaş'ın etkileri görülür⁵². Evliya Çelebi, Seyahatnamesinde II. Mehmed döneminde yeniden yorumlanan rûmî ve hatâyî üslubunun

44 Deissmann, 1933, 27.

45 Raby, 1983, 18-19

46 Raby, 1983, 23.

47 Raby, 1983, 18.

48 Deissmann, 1933, 33-36.

49 Necipoğlu, 2012, 11, dipnot 56.

50 Tanındı, 2019, 230.

51 Ünver, 1964, 25; Raby ve Tanındı, 1993, 55.

52 Ünver, 2007, 50; Aşıcı, 2007, 47; Derman, 2012, 66.

yaratıcısı olduğu bilinen Baba Nakkaş'ın Özbek asıllı olduğunu belirtir⁵³. Öte yandan, Fatih'in sanatı himayesi ve döneminde çalışan sanatçılar hakkında yapılan çalışmalarda, Baba Nakkaş'ın adının henüz teşkilatını tamamlamamış olan saray sanatçıları arasında geçmemesi ancak Fatih'in kendisini çok kereler taltif etmesi, Baba Nakkaş'ın ve şakirtlerinin yalnızca Sultan'ın kitaplarını tezhipleyip ciltlediği fikrini öne çıkmıştır⁵⁴.

Kazan, çalışmasında Sultan II. Mehmed döneminde 1472-72 yılında kâtib-i kütüp olarak günde 31 akçe alan bir kişi olduğunu, bunun yanında saray çalışanlarına ait bir belgede müteferrika cemâati içindeki 17 sanatkâr arasında 12 akçe gündelikli Muhyiddin b. Beylivan ile 5 akçe yevmiyeli Sinan adlı iki mücellidin çalıştığını belirtir. Sekiz akçe yevmiyeli Ahmed Yesir ve 7 akçe gündelikli Bedreddin adlı iki kâtip bulunur. Sultan'ın sarayının hattatı Yahya Sufi ile Ali b. Yahya Sufi, nakkaşı ise Baba Nakkaş'tır⁵⁵. Bu dönem atölyelerde çalıştıkları bilinen nakkaş Hüsanzâde Sunullah, Baba Mustafa, Safi, Rahmi Balioğlu ve Sinan'ın öğrencisi Ahmed Şibilizâde'dir⁵⁶. İncelenen kitaplarda tespit edilen müstensihlerden Şehabettin Kutsi ve Kazan'ın çalışmasında belirttiği nakkaş Hoca Yusuf, Nakkaş Rüstem, Nakkaş Bayram bu sanatçılardan sayılabilir⁵⁷. Ayrıca 1478-80 tarihli bir arşiv belgesinde nakkaşane tasarımcılarından, Muhyi'din bin Baylavan ve Sinan adında iki ciltçinin de bulunduğu kaydedilmiştir⁵⁸. Gıyaseddin Mücellid el-İsfahani⁵⁹ ya da Şihâbüddin el-Kudsi⁶⁰ gibi hem mücellid hem müstensih olan sanatçıların tasarımlarını İstanbul'a taşıdıkları düşünülmektedir⁶¹. Bu sanatçılar, II. Mehmed için de kitap hazırlamıştır. Raby makalesinde sözünü ettiği 14 gayri İslâmî yazmanın ciltlerinin miklepli ve sertaplı olmasının yanı sıra kâğıtlarının aharlı olması ve mıstar kullanılmış olması nedeniyle, İslâm yazmaları ile benzerliği olan kitapların saraya yakın atölyelerde hazırlanmış olabileceğini ifade eder⁶². Ancak bu kitaplar, Sultan için hazırlanmış olan ve birbirlerine desen ve uygulama teknikleri nedeniyle benzerlik gösteren ve bir grup oluşturan kitaplardan farklıdır. Daha kalınca el aletleri ile daha sade işlenmiş olan bu kitapların aynı mücellit ya da müzehhipler tarafından bezendiğini ve hazırlandığını söylemek mümkün değildir.

II. Mehmed'in kitaplarındaki cilt ve tezhip bezemelerinde kullanılan motifler,

53 Çağman, 1991, 369.

54 Kazan, 2007, 66-67.

55 Atıl, 1973, 114; Kazan, 2007, 66.

56 Atıl, 1973, 114.

57 Kazan, 2007, 66.

58 Raby ve Tanındı, 1993, 59-60.

59 Gıyaseddin Mücellid el-İsfahani'nin istinsah ettiği diğer kitaplar arasında Türk ve İslam Eserleri Müzesi (TİEM) 1820, TİEM 2031, SYEK, Esad Efendi 2494 de sayılabilir. Ayrıca Bk. Raby-Tanındı, 1993, 71.

60 Şihâbüddin el-Kudsi'nin istinsah ettiği diğer kitaplar arasında SYEK, Ayasofya 3626; SYEK, Fatih 3645; SYEK, Hamidiye 550 sayılabilir. Ayrıca Bk. Raby-Tanındı, 1993, 71.

61 Raby-Tanındı 1993, 31-33; Tanındı, 2004, 846; Tanındı 2012, 281.

62 Raby, 1983, 17-18.

önceki dönemlerde hazırlanan kitaplarda kullanılanlar ile benzerlik gösterir. Diğer yandan II. Mehmed için hazırlanan kitapların bezemelerinde, Memluk Suriye ve Mısır’ında ve İran’da hazırlanan kitaplarda görülen teknik ve üsluplarla etkileşimin olduğu net olarak görülmektedir. Memluk etkileri daha çok 1460-70’lerde görülmüyorken, 15. yüzyılın sonlarına doğru Timur ve Türkmen etkileri görülür⁶³.

Ünver, çeşitli görevleri üstlenen ve aynı üslupta çeşitli eserler veren bir topluluğun teşkilatsız olamayacağını belirtse de Topkapı Sarayı Arşivi’nde yer alan, 1478-79 yılına ait belgeden anlaşıldığı kadarı ile Ehl-i hıref teşkilatı o yıllarda henüz kuruluşunu tamamlamamıştır⁶⁴. 1527-28 tarihli Başbakanlık Osmanlı Arşivi belgesinde⁶⁵ nakkaşhane (kitap yapım atölyesi) olduğuna dair bir kayıt vardır⁶⁶. Bu belgede, Hipodrom’un yanındaki bir kiliseden nakkaşhaneye dönüştürülen binanın onarımından söz edilir. II. Mehmed zamanında oluşturulan ve saraya hizmet eden atölyeler, daha sonra II. Bâyezid ve sonraki sultanlar tarafından sistemli bir yapıya dönüştürülmüştür⁶⁷.

Kitapların Yer Değiştirmesi

Kitaplar Topkapı Sarayı içinde yer değiştirdiği gibi, Saraydan çıkarılıp başka kütüphanelere de vakfedilmiştir. İncelenen yazmaların 4-5’i hariç (biri net değildir) tamamında II. Bâyezid’in mührü bulunduğundan ya da kesin olarak tahrip edildiği görüldüğünden, bu kitaplar önce Yeni Saray’da korunmuş, 16-17. yüzyıllarda saraydan başka kütüphanelere taşınmıştır.

Sultanların Has Oda Hazinesi’ne, Köşklere (Bağdat, Revan), Harem’e bazı resimli kitapları, ünlü hattatlar tarafından kaleme alınmış Kur’an nüshalarını ya da edebiyat, bilim ya da tarih kitaplarını koydurduğu düşünülür. Bazı kitapların başında “odadan çıkan Farisi, odadan çıkan Türki, odadan çıkan ‘Arabi’” şeklinde ifadeler vardır. Bu kitapların Has Oda’dan ödünç alınıp İç Hazine’ye geri döndüğü ifade edilir⁶⁸. Örneğin II. Bâyezid şehzadelerine, Enderun Hazinesinde bulunan kitaplardan ilgi alanlarına göre seçerek, edebiyat, din, hukuk gibi alanlarda yazılan kitaplardan göndermiştir⁶⁹.

Yukarıda da belirtildiği gibi ‘Atufi’nin kataloğu resmi bir belge niteliğinde olmadığından ve kitaplar sultanların özel malı olduğundan, özel ilgilendikleri kitapları hazineden çıkararak yanlarında sefere ya da diğer saraylarına götürdükleri bilinmektedir. Hatta kimi zaman yanlarında götürmek üzere hızlıca kitapların çoğaltılmasını istedikleri de anlaşılmaktadır⁷⁰. Bu nedenle de hediye verildiği ya da vakfedildiği için, Saray Kütüphanesi’ndeki sayı zamanla azalmıştır. III. Ahmed de Hazine’deki kitapları incelemiştir

63 Raby-Tanımdı, 1993, 17

64 Ünver, 1958, 6; Kazan, 2010, 80.

65 BOA, MAD 17884, 61.yaprak

66 Necipoğlu, 2019, 14, 42.dipnot.

67 Necipoğlu, 2019, 14.

68 Necipoğlu vd. 2019, 1013, 1022, 1023, App. III.

69 Kazan, 2010, 24, dipnot 308, 125-126; Necipoğlu, 2019, 22-23, dipnot 79-80.

70 Necipoğlu, 2019, 23.

ve mührünü basmış olsa da ‘Atufi’nin yaptığı gibi bir kayıt tutturmamıştır. O dönemde pencere pervazları, nişler, dolaplar ve sandıklar içinde bulunan kitaplar toparlanıp buldukları yerlere göre ayrı ayrı kaydedilmiştir. Sultan III. Ahmed’in 1719’da üçüncü avluya yaptırdığı kütüphanede tüm kitapları birleştirerek saray içindeki içoğlanların ve Enderun ağalarının kullanımına açtırmıştır⁷¹. Kütüphane Vakfiyesinde bir şekilde toplanan, satın alınan kitapların tozlu dolaplar içinde gizli kaldığı ve bunların daha çok kullanılması için, seçilen kitapları kalıcı olarak sarayın okuluna ve ağalara vakfedilmesinin yolunu açmıştır. Bundan bir yıl önce 1718’de Hazine’nin bodrum katında karmakarışık durumda bulunan kitapların Has Odabaşı ve Hazinedar ile Silahtar saray görevlileri tarafından çıkarıldığı ve bunların Has odabaşına, ciltlerinin yenilenmesi için teslim edildiği ifade edilmiştir⁷². I. Mahmud (h. 1730-54) Ayasofya’nın yanında kurduğu kütüphanesine Hazine’den 4000 adet kitap bağışlamıştır. Daha sonra 1742’de II. Mehmed’in camii yanına kurduğu kütüphanesine, 1753’te de Galatasaray’daki kütüphanesine bir miktar kitap bağışlamıştır. Ayrıca Topkapı Sarayı’ndaki Revan Köşkü’ndeki kütüphane, I. Mahmud tarafından kurulmuş, III. Osman (h. 1754-57) ve III. Mustafa (h. 1757-74) tarafından yapılan bağışlarla genişletilmiştir. III. Osman döneminde de zengin koleksiyon ve geniş kadrolu kütüphaneler kurulmuştur. I. Abdülhamid (h. 1774-1789) ve III. Selim (h. 1789-1807) tarafından Bağdat Köşkünde bir kütüphane kurularak kitap vakfedilmiştir. I. Abdülhamid ve III. Selim dönemindeki vakıflarla, III. Ahmed koleksiyonuna yeni kitaplar eklenmiştir⁷³.

Süleymaniye Umumi Kütüphanesinde Bir Araya Gelen Koleksiyonlar ve Kitaplar

İstanbul’un fethinden sonra kurulan medrese ve türbe kütüphaneleri ile cami ve tekke kütüphanelerinden sonra, 17. yüzyıldan itibaren kendi müstakil binaları olan kütüphaneler açılmaya başlanmıştır. Bunların ilk örneği 1089/1678 yılında tamamlanmış olan Köprülü Kütüphanesi sayılır⁷⁴. Kitapların camilerdeki mihrabın yanlarındaki dolaplarda, nişlerdeki raflarda ya da müstakil kütüphane şeklindeki büyük ahşap dolaplarda saklanmış olduğundan söz edilmiştir. Ayasofya içindeki kütüphane ile Hekimoğlu Ali Paşa Kütüphanelerinin günümüze ulaşan küçük gözlü ahşap dolapları, kitapların nasıl saklandığında dair önemli bir ipucudur (Fot. 3 ve Fot. 4).

Kitapların bu dolaplara ve nişlere ne şekilde yerleştirildiğini gösteren çeşitli resim ve çizimler vardır (Fot. 5 ve Fot. 6). Yatay biçimde üç-beş ya da daha fazla sayıda üst üste yerleştirilen⁷⁵ kitabın etek kısımlarına isim ya da numara yazılmış (Fot. 7), sertap kısımlarına küçük kâğıt etiketler yapıştırılmıştır (Fot. 8). Böylece yatay yerleştirilen kitapları birbirinden ayırt ederek bulmak kolaylaşmıştır.

71 Necipoğlu, 2019, 23.

72 Necipoğlu, 2019, 23, dipnot 84-85.

73 Baykal, 1942, 189; Atbaş, 2019, 162.

74 Erünsal, 2010, 64.

75 Kitapların dolaplara, nişlere ya da raflara yatay ya da dikey olarak yerleştirilmeleri, korunmaları ya da hasar görmeleri ile de ilgili sonuçlara neden olabilir.



Fot. 3. Ayasofya Kütüphanesi'nin içindeki dolaplar
(<https://istanbultarihi.ist/291-ayasofya-kutuphanesi>.)



Fot. 4. Hekimoğlu Ali Paşa Kütüphanesi'nin içindeki dolaplar
(<http://biksad.com/Categories/13/h-ali-pasa-camii.aspx>.)



Fot. 5. Kitap resimlerinde, kitapların niş ve dolaplarda korunma biçimi, Millet YEK, Ali Emiri Efendi 772, y. 107a.

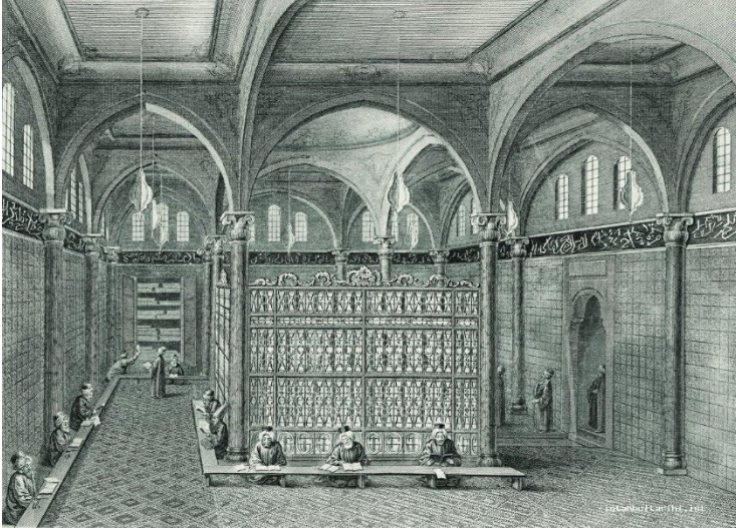


Fot. 6. Paris Bibliothèque Nationale de France, Al-Harîrî, *Makâmât*, 1236-37, MS Arabe 5847, y. 5b
(<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8422965p/f20.item>)



Fot. 10. I. Abdülhamid Kütüphanesi (d'Ohsson)

<https://istanbultarihi.ist/289-osmanli-doneminde-istanbul-kutuphaneleri>



Fot. 11. Ragıp Paşa Kütüphanesi (d'Ohsson)

<https://istanbultarihi.ist/289-osmanli-doneminde-istanbul-kutuphaneleri>

İncelenen bu kitaplar belki de Süleymaniye'ye taşındıktan sonra (1918-20'lerden itibaren), dikey olarak yerleştirilmeye başlanmış ve koleksiyon isimleri bu kez bir etiketle sırtlarına yapııştırılmıştır (Fot. 12).



Fot. 12. Kitabın sırt kısmına yapıştırılan etiket, Şehzade Mehmed 58.

İstanbul'daki kütüphane binalarından yangın, deprem, su baskını gibi afetler nedeniyle zarar gören, kubbeleri yıkılan, kiremitleri kırılan ve nemden zarar gören ya da zarar görme ihtimali olan kitaplar zaman içinde taşınmıştır. Bu kitapların ilk toplandıkları kütüphane Sultan Selim'deki Medresetül Mütehassasin'dir (bugünkü Sultan Selim Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi). Bu kütüphane "Hamidiye Kütüphanesi" olarak anılmaktadır⁷⁶.

Süleymaniye Kütüphanesi ilk kez I. Mahmud tarafından Süleymaniye Camii içinde kurulmuştur⁷⁷. Çeşitli kütüphane, cami, medrese yapılarında bulunan kitapların Süleymaniye Umumi Kütüphanesi'ne taşınması farklı yıllarda gerçekleşmiştir. 3 Mart 1920-21 yıllarında çıkarılan Tevhidi Tedrisat kanunu ile Türkiye Cumhuriyeti'ndeki tüm medreseler Maarif Vekâletine bağlanmıştır. Bu arada Süleymaniye Külliyesi'ndeki Sani Medrese de Süleymaniye Umumi Kütüphanesi'ne tahsis edilmiştir⁷⁸. Kitaplar, Süleymaniye Evvel ve Sani Medreseleri içindeki küçük medrese odalarında metal raflarla oluşturulan kütüphanede depolanmıştır.

Bu nedenle, bugün Süleymaniye koleksiyonları içinde Osmanlı sultanlarının, hanım sultanların, devlet adamlarının kütüphanelerine dağılan pek çok kitap yer alır. Bu kitaplardan bir kısmı yıllar içinde Topkapı Sarayı'ndan çıkarılarak diğer vakıf kütüphanelerine dağılan kitaplardır. Bunlar arasında II. Mehmed'in kitapları da bulunur. Aşağıdaki Tablo 2'de görüleceği gibi çoğunluğu Ayasofya Kütüphanesi'nde olmak üzere Turhan Valide Sultan, Şehzade Mehmed ve Nuruosmaniye kütüphanelerine seçilerek kitap alınmıştır⁷⁹. Bu kütüphanelere ait vakfiye kayıtlarından anlaşıldığı kadarı ile kitapların kim için yazılmış olduğu, bu kayıtları hazırlayan kütüphaneciler ya da vakıf sahipleri için önemli bir bilgi olmamıştır. Zira kitapların kim için yazıldığına dair kataloglara hiç not düşülmemiştir. Vakfiyelerde ve kataloglarda daha çok kitapların konuları (hadis, tefsir, kelim, lügat gibi) ve sayıları belirtilmiştir⁸⁰.

76 Dener, 1957, 31.

77 Dener, 1957, 31, Cunbur, 1968, 140; Kaya, 2010, 121.

78 Dener, 1957, 6-7.

79 Günümüzde yapılacak restorasyon çalışmaları için Süleymaniye'ye taşınan Nuruosmaniye, Köprülü (Fazıl Ahmed Paşa) ile Ragıp Paşa kütüphanelerindeki kitaplar da bu çalışmaya dahil edilmiştir.

80 Cunbur, 1968, 140; Erünsal, 1996, 662-3.

Tablo 2. II. Mehmed için hazırlanmış kitapların bugün Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi'ne getirilmeden önce buldukları kütüphanelerin yapım yılı ve dönemi

Kütüphane ve koleksiyon adı	Vakfiyelerine göre yapım yılı	Dönemi	II. Mehmed için hazırlanan kitap sayısı
Şehzade Mehmed Kütüphanesi	1547	Kanuni Sultan Süleyman	7
Köprülü (Fazıl Ahmed Paşa) Kütüphanesi	1661	IV. Mehmet	2
Turhan Valide Sultan Kütüphanesi	1663	IV. Mehmet	13
Çorlulu Ali Paşa Kütüphanesi	1708	III. Ahmet	1
Şehit Ali Paşa Kütüphanesi	1715	III. Ahmet	2
Damat İbrahim Paşa Kütüphanesi	1719	III. Ahmet	2
Yeni Cami Kütüphanesi	1725	III. Ahmet	2
Hekimoğlu Ali Paşa Kütüphanesi	1734-35	I. Mahmut	1
Ayasofya Cami Kütüphanesi	1740	I. Mahmut	31
Fatih Cami Kütüphanesi	1742	I. Mahmut	4
Süleymaniye Cami Kütüphanesi	1751-52	I. Mahmut	3
Nuruosmaniye Kütüphanesi ⁸¹	1755	III. Osman	8
Amcazade Hüseyin Paşa Kütüphanesi	1755	III. Osman	1
Ragıp Paşa Kütüphanesi	1762-63	III. Mustafa	2
Hâlet Efendi Kütüphanesi	1818	II. Mahmut	1
Pertev Paşa Kütüphanesi	1836	II. Mahmut	1
Esat Efendi Kütüphanesi	1845	Abdülmecit	1

Değerlendirme ve Sonuç

Sultan II. Mehmed'in 19 yaşında ikinci kez tahta çıktıktan sonraki 30 yıllık hükümdarlığı süresince kitap hazırlama faaliyetlerinin ivme kazandığı yıllar 1467-71 olarak ifade edilebilir (Bk. Ek1-Liste1). 1502/3 yılında II. Bâyezid'in kütüphanecisi 'Atufi tarafından Yeni Saray'da kayıt altına alınan ve mühürlenmiş 5200 cilt kitap bulunduğu bilinmektedir. Bugün Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde II. Bâyezid mühürlü en az 1010 adet yazma kitap vardır. Sultan II. Bâyezid'in vefatından sonra bu mühür hiç kullanılmamıştır. Bu kitapların çok büyük bir kısmı Sultan II. Mehmed'in kitaplarıdır.

81 Nuruosmaniye Kütüphanesi'nin kendi binası bulunmakla birlikte, bu çalışma yapıldığı sırada kitaplar Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi'ne alınmış olduğundan araştırma imkânı doğmuştur..

Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi koleksiyonlarında 86 adet kitabın zahriye sayfasında tezhipli ya da müzehhep olmayan ithaf şemsesi bulunan kitap tespit edilmiştir. Bunların, dördü hariç tamamında Sultan II. Bâyezid'in mührü ve kütüphanecisinin ya da müfettişin kaydı bulunur. 16-18. yüzyıllarda kurulan vakıf kütüphanelerine Topkapı Sarayı'ndan en az 82 adet kitap taşınmış, vakfedilmiş ya da bir şekilde çıkarılmıştır. Bunlar dışında kalan ve yine Liste 1'de koleksiyon ve demirbaş (ya da envanter) numaraları verilen en az 62 kitap vardır. Süleymaniye YEK koleksiyonlarındaki Sultan II. Mehmed ithafı kitapların felsefe, dil, edebiyat, fıkıh, tasavvuf, tıp, matematik, hadis, kelam, mantık, ahlak, astroloji, dinler tarihi, müzik, rüya tabiri, tarih ve tefsir gibi farklı konularda olması Sultan II. Mehmed'in ilgi alanlarının çeşitliliğinin yansıması olarak düşünülebilir. İthaf kaydı bulunan kitapların büyük bir bölümünü deri ciltli kitaplar oluşturur. Ayrıca çizgili ve kareli ipekli-pamuklu kitaplar yanında kadife kumaş kaplı olanlar ve bir adet de Çin kâğıdı ile kaplı kâğıt cilt tespit edilmiştir. Kumaş ciltlerde aynı kumaşların kullanıldığı örnekler vardır. Bu kumaşlar uzun yıllar devamlı kullanımı olan, beğenilen ve kolaylıkla bulunabilen kumaşlar olmalıdır. Deri ciltlere bakıldığında, bezemelerde kullanılan desen ve motiflerin büyük oranda benzediği bazıların ise şablonlarının birebir aynı olduğu görülür. Ciltlerin yanında ithaf şemseslerinin bezemesinde de benzerlikler tespit edilmiştir. İthaf şemseleri kısmında görüleceği gibi, kullanılan renkler, üslup ve desen bakımından birbirine çok benzeyen örnekler vardır. Tezhibi benzerlik gösteren kitapların ciltleri birbirinden farklılık gösterebilmektedir.

Bugün Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi'ndeki "Fatih" koleksiyonu olarak bilinen koleksiyonda yaklaşık 5500 kitap vardır. Bunlar içinde Sultan Mehmed Hân'a ithaf metni bulunan yalnızca dört adet kitap tespit edilmiştir. Bu kitaplar, çoğunluğu medreselerde okutulmak üzere çoğaltıldığından daha çok içeriği ile öne çıkan, kitap sanatları anlamında daha sıradan kitaplardır. Öte yandan bir grup kitabın gerek ciltlerindeki gerekse tezhiplerindeki benzerlikler hatta aynı şablonların kullanılmış olması, teşkilatlanması tamamlanmamış olsa da özel kişiler için, yüksek kalitede kitap üretiminin yapıldığı, ekip çalışmasının olduğu atölyelerin varlığına işaret eder. Bu kitapların gerek tezhiplerinde gerekse ciltlerinde Baba Nakkaş'ın iri çiçeklerini, kıvrılan yapraklarını, iri rûmî motiflerini görmek mümkündür. Henüz teşkilatını tamamlamamış olsa da bir grup sanatçı yalnızca Sultan II. Mehmed ve veziri Mahmud Paşa için kitap hazırlamış olmalıdır. Sultan II. Mehmed'in bugün Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan gayri İslami kitaplarının ise ön kapağa takılan miklepleri, bezemelerindeki ince olmayan işçilikleri, malzeme ve teknik farklılıkları nedeniyle İstanbul'da saray çevresinde yaşayan ve işi kitap yapmak olan gayri Müslüm zanaatkarlar tarafından hazırlandıkları düşünülmektedir.

Zahriye sayfalarında Sultan II. Mehmed'in "mütaalası" ya da "hizanesi" için hazırlandığı ifade edilen ithaf kayıtlarının bulunduğu kitaplardan bazıları bu çalışma ile bilim dünyasına ilk kez tanıtılmaktadır. Bu bağlamda, araştırmanın konu ile ilgili başka çalışmalara kaynaklık edebileceği ve Sanat Tarihi disiplinine katkı sunabileceği umulmaktadır.

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

- AŞICI, S. (2007). *Fatih Devri Tezhip Üslubu*, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı, Tezhip-Süsleme Programı, İstanbul.
- Atbaş, Z. (2019). Artistic Aspects of Sultan Bayezid II's Book Treasury Collection: Extant Volumes Preserved at the Topkapı Palace Museum Library. *Treasures of Knowledge, An Inventory of the Ottoman Palace Library (1502/3-1503/4)*, Vol. 1 Ed. G. Necipoğlu, C. Kafadar ve C. H. Fleischer, 161-211.
- Atıl, E. (1973). Ottoman Miniature Painting under Sultan Mehmed II. *Ars Orientalis*, Vol. 9, Freer Gallery of Art Fiftieth Anniversary, s. 103-120.
- Babinger, F. (1951). Mehmed II. Der Eroberer, Und Italien. *Byzantion*, 21 (1), 127-170.
- Bağcı, S., Çağman, F., Renda G. ve Tanındı, Z. (2006). *Osmanlı Resim Sanatı*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Baykal, İ. (1942). Hazine-i Hümayûn ile Bağdat ve Revan Odası Saray Kütüphaneleri Hakkında İki Hatt-ı Hümayûn. *Tarih Vesikaları* II(9), 188-192.
- Baykal, İ. (1958). Fatih Sultan Mehmed'in Hususi Kütüphanesi ve Kitapları. *Vakıflar Dergisi*, IV, 77-84.
- Cevizli, A. G. (2014). Bellini, Bronze and Bombards: Sultan Mehmed II's Requests Reconsidered. *Renaissance Studies*, 28 (5), 748-765.
- Cunbur, M. (1957). Fatih Devri Kütüphaneleri ve Kütüphaneciliği. *Türk Kütüphaneciliği Derneği Bülteni*, VI (4), 1-16.
- Cunbur, M. (1968). Kanuni Devrinde Kitap Sanatı, Kütüphaneleri ve Süleymaniye Kütüphanesi. *Türk Kütüphaneciler Derneği Dergisi*, Cilt 13(3), 134-142.
- Çağman, F. (1991). Baba Nakkaş. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C. 4, 369-370) Ankara: TDV.
- Deissmann, A. D. (1933). *Forschungen und Funde im Serai, mit einem verzeichnis der nichtislamischen Handschriften im Topkapu Serai zu Istanbul*. Berlin und Leipzig: Walter de Gruyter & Co. XI+144.
- Dener, H. (1957). *Süleymaniye Umumi Kütüphanesi*. İstanbul: Maarif Matbaası.
- Derman, Ç. (2012). Tezhip, Tezhip Sanatında Üslûplar ve Sanatkârları. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C. 41, 66) Ankara: TDV.
- Erünsal, İ. E. (1996). *Fatih Camii Kütüphanesi'ne Ait En Eski Müstakil Katalog*. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi, Aydın Sayılı Özel Sayısı. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, II, 2 (26), 659-672.
- Erünsal, İ. E. (2010). Osmanlı Vakıf Kütüphaneleri. *Yavuz Argıt Armağanı*, (Gen. Koor.) T. Büyükalın, (Haz.) M. B. Ülker (yay. haz.), Kocaeli: Kocaeli Büyükşehir Belediyesi, 54-122. (İkinci baskı).
- Erünsal, İ. E. (2018). Fatih Sultan Mehmed: Entelektüel Bir Sultanın Portresi, İlgi Duyduğu

- Konular, Kitaplar ve Kurduğu Kütüphaneler. (Ed.) F. Başar. *Fatih Sultan Mehmed Han*. İstanbul: Fatih Sultan Mehmed Üniversitesi Yayınları, 63-94.
- Erünsal, İ. E. (2020). Osmanlılarda Kütüphaneler ve Kütüphanecilik Tarihi Gelişimi ve Organizasyonu (Üçüncü Baskı). İstanbul: Timaş Yayınları.
- Kafadar, C. (2019). Between Amasya and Istanbul: Bayezid II, His Librarian , and the Textual Turn of the Late Fifteenth Century. *Treasures of Knowledge, An Inventory of the Ottoman Palace Library (1502/3-1503/4)*, Vol. 1 (Ed.) G. Necipoğlu, C. Kafadar ve C. H. Fleischer, 79-154.
- Kaya, N. (2010). Süleymaniye Kütüphanesi. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C. 38, 121-123) Ankara: TDV.
- Kazan, H. (2007). *XV. ve XVI. Asırda Osmanlı Sarayının Sanatı Himayesi*, Yayınlanmış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İlahiyat Anabilim Dalı, İslam Sanatları Tarihi Bilim Dalı, İstanbul.
- Kazan, H. (2010). *XVI. Asırda Sarayın Sanatı Himayesi. İslâm Tarihi*. İstanbul: Sanat ve Kültürünü Araştırma Vakfı.
- Koca, E-F. (2020). Molla Hüsrev, TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/molla-husrev> (25.12.2022).
- Mavroudi, M. (2013), Translations From Greek Into Arabic at the Court of Mehmed the Conqueror. *The Byzantine Court: Source of Power and Culture, Papers from the Second International Sevgi Gönül Byzantine Studies Symposium*, 21-23 June 2010, İstanbul: Koç University Press, 195-207.
- Necipoğlu, G. (1991). *Architecture, Ceremonial and Power: The Topkapı Palace in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*. Cambridge, London.
- Necipoğlu, G. (2007). *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı, Mimari, Tören ve İktidar* (Çev. R. Sezer). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Eserin orijinali 1991’de yayımlandı).
- Necipoğlu, G. (2012). Visual Cosmopolitanism And Creative Translation: Artistic Conversations With Renaissance Italy In Mehmed II’s Constantinople. *Muqarnas*, 29, 1-81.
- Necipoğlu, G. (2019). The Spatial Organisation of Knowledge in the Ottoman Palace Library: An Encyclopedic Collection and Its Inventory. *Treasures of Knowledge, An Inventory of the Ottoman Palace Library (1502/3-1503/4)*. Vol. 1 Ed. G. Necipoğlu, C. Kafadar ve C. H. Fleischer, 1-77.
- Raby, J. (1980). *El Gran Turco: Mehmed the Conqueror as a patron of the arts of Christendom*, Oxford University, Faculty of Oriental Studies (2).
- Raby, J. ve Tanındı, Z. (1993). *Turkish Bookbinding In The 15th Century*. (Ed.) T. Stanley. The Foundation of an Ottoman Court Style, Azimuth Editions, UK.
- Sezer, Y. (2016). *The Architecture of Bibliophilia: Eighteenth-Century Ottoman Libraries*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Massachusetts Institute of Technology (MIT), Dept. Of Architecture. Cambridge, USA.
- Tanındı, Z. (2004). Kitap ve Cildi. (Ed.) H. İnalçık ve G. Renda. *Osmanlı Uygarlığı*, II.

- Baskı. Ankara. 841-863.
- Tanındı, Z. (2012). Two Bibliophile Mamluk Emirs: Qansuh the Master of the Stables and Yashbak the Secretary. *The Arts of the Mamluks in Egypt and Syria – Evolution and Impact*, (Ed.) Doris Behrens-Abouseif, Göttingen: Bonn University Press, 269-283.
- Tanındı, Z. (2019). The Illustrated and Illuminated Manuscripts Listed in ‘Atufi’s Inventory. *Treasures of Knowledge, An Inventory of the Ottoman Palace Library (1502/3-1503/4)*, Vol. 1 Editörler G. Necipoğlu, C. Kafadar ve C. H. Fleischer, 213-239.
- Ünver, S. (1946). *Fatih Külliyesi ve Zaman İlim Hayatı*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.
- Ünver, S. (1958). *Fatih Devri Saray Nakışhanesi ve Baba Nakkaş Çalışmaları*. İstanbul Üniversitesi Milli Kültür Eserleri Tesisi, İstanbul: Kemal Matbaası.
- Ünver, S. (1964). İstanbul Fethinden Sonra İlim ve Sanat, *Fethin 511. Yıldönümü Konferansları*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları, 16-28
- Ünver, S. (2007). *Fatih Sultan Mehmed Devrine Ait Bir Yazı ve Nakış Albümü. Türk Süsleme Sanatçıları*, İstanbul: İşaret yayınları, 1, 45-56.
- Vryonis, S. (1991). *Byzantine Constantiople and Ottoman Istanbul, The Ottoman City and It’s Parts, Urban Sturcture and Social Order*. Yay. Haz. I. A. Bierman, R.A. Abou-El Haj, New York.

EK 1

Liste 1. Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi koleksiyonlarında bulunan Sultan II. Mehmed için hazırlanan kitapların, künyeleri ile birlikte listesi

1. Amcazâde Hüseyin Paşa 77. *Keşfü'l-Keşşâf*, Ömerb. Abdirrahmanel-Kazvîni (ö. 745/1344). Müstensih, Ahmed b. Ahî Toy Merzifonî. Arapça, Şerh. Tefsir. 871/1466.
2. Ayasofya 686. *Kevseru'l-Cârî ilâ Riyâzi'l-Buhârî*, Molla Gürânî (ö. 893/1488). Molla Gürânî. Arapça, Şerh. Hadis. 874/1469. Edirne.
3. Ayasofya 995. *Hallü'l-Menâr*, İbnMelek (ö. ?). Arapça, Metin. Fıkıh.
4. Ayasofya 1692. *Tebşiratü'l-Mübtedî ve Tezkiretü'l-Müntehî*, Kâdî el-Beyzâvî Nâsiruddin Ebû Sa'îd Abdullah b. Ömer b. Muhammed el-Beyzâvî eş-Şirâzî (ö. 685/1286). Farsça, Metin. Tasavvuf.
5. Ayasofya 1765. *Kitâbü'l-Hikme fi'l-Ed'îye ve'l-Mev'ize li'l-Ümme*, Havârî? (ö. ?). Müstensih, Ahmed b. Abdullahel-Hicâzî. Farsça, Metin. 861/1457. Tasavvuf.
6. Ayasofya 1821. *er-Risâletü'l-Kuşeyriyye* (1. cilt), Abdülkerim el-Kuşeyrî (ö. 465/1072). Arapça, Metin. Tasavvuf.
7. Ayasofya 1930. *Miftâhu'l-Gayb*, Sadreddin Konevî (ö. 673/1274). Yusuf b. İlyâs. Arapça, Metin. Tasavvuf. 872/1467.
8. Ayasofya 2008. *Kitâbu Kâmilî't-Ta'bir*, Ebû Hubeş et-Tifîsî (ö. 629/1232?). Müstensih, Mansûr b. Eymenik? Amasyevî. Farsça, Metin. Rüya Tabirî. 880/1476.
9. Ayasofya 2036/1. *Kitâbu Mâ Lâ Büdd*, Ebû Hâmid el-Gazzâlî (ö. 505/1111). Arapça, Metin. Tasavvuf. Ayasofya 2036/2. *Mukaddime*, Sinâbî? Arapça, Metin. Tasavvuf.
10. Ayasofya 2127. *Hamse-i Hüseyinî* (5 Eser var), Emir el-Hüseyinî. Müstensih, Hüseyin b. Âlim b. Muhammed el-Gavrî? Farsça, Metin. Edebiyat.
11. Ayasofya 2266. *Risâletü'l-Vücûd*, Seyyid Şerîf el-Cürçânî (ö. 816/1413). Arapça, Metin. Felsefe.
12. Ayasofya 2382. *el-İşârâtve't-Tenbihât*, Ebû Ali İbn Sina (ö. 428/1037). Müstensih, Ali b. Fethullah el-İsfahânî. Arapça, Metin. 867/1462. Felsefe.
13. Ayasofya 2383. *Kitâb fi Esrârî'l-Hikmeti'l-Meşrikiyye (Hayy b. Yakzan)*, İbnTufeyl (ö. 581/1185). Müstensih, Ali b. Fethullah el-İsfahânî. Arapça, Metin. 880/1476. Felsefe.
14. Ayasofya 2415/1. *Âğâz u Encâm*, Nasîruddin et-Tûsî (ö. 672/1274). Farsça, Metin. Felsefe. Ayasofya 2415/2. *Risâle fi Ru'ûsi Mesâilî'l-Felsefe*, Batalyevsî (ö. 521/1127). Arapça, Metin. Felsefe.
15. Ayasofya 2431. *Şerhu'n-Necât*, Fahreddin el-İsferâyînî en-Nişâbüri (ö. 760/1359?). Arapça, Şerh. Felsefe.
16. Ayasofya 2448. *Kitâbu'l-Menâzir*, İbnü'l-Heysen (432/1040?). Arapça, Metin. 877/1472. Matematik.
17. Ayasofya 2480. *Esâsü'l-İktibâs*, Nasîruddin et-Tûsî (ö. 672/1274). Farsça, Metin. Mantık. 869/1465.
18. Ayasofya 2531. *Dânişnâme-i Alâî*, Ebû Ali İbn Sina (ö. 428/1037). Farsça, Metin. 869/1465. Felsefe.

19. Ayasofya 2557. *Şerhu'r-Risâleti's-Şemsiyye bi'l-Fârisiyye*, Musannifek, Alâuddin Ali b. Muhammed eş-Şahrûdî el-Bistâmî (ö. 875/1470). Farsça, Şerh. Mantık. 863/1459. Edirne.
20. Ayasofya 2567/1. *Şerhu İsâgûcî*, Hüsâmeddin el-Kâtî (ö. 760/1359). Arapça, Şerh. Mantık. [2567/2], *Şerhu İsâgûcî (el-Fevâidü'l-Fenâriyye)*, Molla Fenârî (ö. 834/1431). Arapça, Şerh. Mantık. [2567/3], *Risâle fî Tahkîki Ma'na't-Tasavvur ve't-Tasdîk*, Kutbüddin er-Râzî (ö. 766/1365). Arapça, Metin. Mantık. [2567/4], *Risâle fî Tahkîki'l-Külliyât*, Kutbüddin er-Râzî (ö. 766/1365). Arapça, Metin. Mantık. [2567/5], *Risâle fî Tahkîki'l-Mahsûrât*, Kutbüddin er-Râzî (ö. 766/1365). Arapça, Metin. Mantık. [2567/6], *Risâle fî Tahkîki Ma'na'l-Mâhiye ve'l-Hakîka*, Menkûle min ba'zî'l-kütüb (Çeşitli kitaplardan seçme). Arapça, Metin. Mantık.
21. Ayasofya 2664/1. *Şerhu Sî Fasl*, Nizâmeddin en-Nisâbü'rî (ö. 730/1329). Müstensih, Ahmedüddin (ö. ?). Arapça, Şerh. İstanbul. Matematik. [2664/2], *Miftâh-ı Bist Bâb der Ma'rîfet-i Usturlâb*, Abdurrahmân b. Ömer b. Muhammed b. Sehl es-Sûfî (ö. 376/986). Farsça, Metin. Matematik. 869/1465.
22. Ayasofya 2666. *el-Kasidetü'l-Ğarrâ fî Harekâti's-Semâvâti't-Tarrâ*, Zeynelâbidin b. Hüseyin b. Hasan (?). Arapça, Metin. Matematik. 882/1477.
23. Ayasofya 3130. *Tezkiretü'l-Evliyâ*, Feridüddin el-Attâr (ö. 618/1221). Farsça, Metin. Edebiyat.
24. Ayasofya 3288. *Şehnâme*, Firdevsî (ö. 411/1020?). Müstensih, Ali Bakır b. Şaban. Farsça, Metin. Edebiyat. 861/1457, Isfahan.
25. Ayasofya 3367. *Kitâbu Danyâl en-Nebî*, Anonim. Arapça, Metin. Dinler Tarihi.
26. Ayasofya 3587/1. *Tercüme-i Takvimü'l-Ebdân* (1b-56b), Mu'in b. Mahmûd el-Mütetabbîn el-Kirmânî. Farsça, Tercüme, Tıp. 863/1458, Edirne.
27. Ayasofya 3620. *Zahîre-i Harizmşâhî*, Zeynüddin el-Cürcânî el-Harizmşâhî (ö. 531/1137). Farsça, Metin. Tıp.
28. Ayasofya 3626/1. *Da'vetü'l-Etubbâ*, İbnButlân (ö. 458/1066). Müstensih, Şihâbüddin el-Kudsî. Arapça, Metin. Tıp. 876/1472. [3626/2], *Şerhu Da'veti'l-Etubbâ*, Ebu'l-Hüseyin Ali b. Hibetullah (?). Müstensih, Şihâbüddin el-Kudsî. Arapça, Şerh. Tıp. 876/1472.
29. Ayasofya 3740. *Mesâlihu'l-Ebdân ve'l-Enfûs*, Ebû Zeyd el-Belhî (ö. 322/934). Müstensih, Şeyh Hamdullah (ö. 926/1520). Arapça, Metin. Tıp.
30. Ayasofya 3945. *Antoloji*. Karışık. Mansûr. Farsça, Metin. Edebiyat. 861/1457.
31. Ayasofya 3958. *Divân-ı Kabûlî*, Kabûlî (ö. 883/1478). Farsça, Metin. Edebiyat.
32. Ayasofya 3995, el-Emsâlü'l-Bağdâdiyye alâ Tertîbi Hurûfî't-Teheccî, Ebu'l-Hasen Ali b. el-Fadl el-Müeyyidî et-Tâlekânî (ö. ?). Müstensih, Nu'mân b. İvaz. Arapça, Metin. Arap Edebiyatı.
33. Ayasofya 4125. *Şerhu'n-Necdiyyât*, Tâceddin Ahmed b. Mahmud el-Cendî (ö. 700/1300?). Arapça, Şerh. Edebiyat.
34. Çorlulu Ali Paşa 169. *Muhtasarü Münthe's-Sülve'l-Emelfî İlmeyi'l-Usülve'l-Cedel*, İbnü'l-Hâcib (ö. 646/1249). Müstensih, Yahyâ b. Muhammedel-Bistâmî. Arapça, Muhtasar. Fıkıh. 868/1464, Edirne.
35. Damad İbrahim 553. *et-Teshilli-Şerhi Letâifi'l-İşârât*; Bedreddin Simâvî (ö. 823/1420). Arapça, Şerh. Fıkıh.

36. Damad İbrahim 819; *et-Ta'likâtfi Şerhi't-Telvihât*, Şemdüddin eş-Şehrezûrî (ö. 687/1288'den sonra). Arapça, Şerh. Felsefe.
37. Damad İbrahim 826, el-Meşârî' ve'l-Mutârahât, Sühreverdî el-Maktûl, Ebu'l-Fütûh Şihâbüddin Yahyâ b. Habeş b. Emîrek es-Sühreverdî el-Maktûl (ö. 587/1191). Arapça, Metin, İslam Felsefesi.
38. Esad Efendi 2494. *Mir'âtü's-Şifâ fi Def'i'd-Dâ'*, Mes'ûd ibn Hekîmüddîn (?). Müstensih, Gryâseddin el-Mücellid. Arapça, Metin. Tıp. 883/1478-9, İstanbul.
39. Fatih 2571M. *et-Tezkirebi-Ahvâli'l-Mevtâ*; Ebû Abdillâh Muhammed b. Ahmed el-Kurtubî (ö. 671/1273), Arapça, Metin. Ahlak.
40. Fatih 3831. *Divân-ı Süzenî*; Süzenî (ö. 569/1173), Müstensih, Gülşenî. Farsça, Metin. Edebiyat. 880/1476.
41. Fatih 4080/1. *Mahzenü'l-Ebrâr*, Ma'nevî (?), Farsça, Metin. Edebiyat, 874/1469. [4080/2], *Âdâbu's-Suhbe*, Ma'nevî (?)i Farsça, Metin. Edebiyat. 874/1469.
42. Fatih 5377/1. *er-Risâletü'l-Kudsiyye fi Esrâri'n-Nuktati'l-Hissiyye*, Alîb. Şihâbüddîn b. Muhammed Hemedânî (ö. 786/1385). Müstensih, Ali b. Fethullah el-İsfahânî. Arapça, Metin. Tasavvuf. [5377/2], *Hakku'l-Yakîn fi Ma'rifeti Rabbi'l-Âlemîn*, Mahmûd Şebüsterî (ö. 720/1320). Müstensih, Ali b. Fethullah el-İsfahânî. Farsça, Metin. Tasavvuf. [5377/3], *el-Aşeratü'l-Kâmile*, Alâüddinel-Kirmânî (?). Müstensih, Ali b. Fethullah el-İsfahânî. Arapça, Metin. Tasavvuf.
43. Köprülü 857, *el-Mileve'n-Nihal*, Şehristânî (ö. 548/1153), Arapça, Metin. Tarih.
44. Köprülü 894, *eş-Şifâ*, İbn Sina (ö. 428/1037). Arapça, Metin. Felsefe
45. Köprülü 960/1], *Takvîmu'l-Ebdân*, İbn Cezle (ö. 493/1100). Arapça, Metin. Tıp. [960/2], *Takvîmu's-Sihha*, Kindî (ö. 252/866?). Arapça, Metin. Tıp.
46. Köprülü 1419, *Delâilü'l-İ'câz*, Abdülkâhir el-Cürcânî (ö. 471/1078-79). Müstensih, Mevlânâ Hâmidî. Arapça, Metin. Dil. 867/1463.
47. Hâlet Efendi 701, *Divân-ı Enverî*, Evhadüddin Enverî (ö. 585/1189?), Farsça, Metin. Edebiyat.
48. Hekimoğlu 879, Şerhu'l-Merâh, Hüsâmeddin b. Molla Esved, Müstensih, Yusuf b. İlyas, Arapça, Şerh. Dil.
49. Nuruosmaniye 1310/1, *el-Ustukussât*, Burhâneddin Nesefî (ö. 687/1289), Müstensih, Abdolvâsi' b. Hasanel-Lahsavî?, Arapça, Metin. Fıkıh. 869/1465. [1310/2] *en-Nikât*, Burhâneddin Nesefî, Müstensih, Abdolvâsi' b. Hasanel-Lahsavî?, Arapça, Metin. Fıkıh. 869/1465. [1310/3] *et-Tercihât*, Burhâneddin Nesefî, Müstensih, Abdolvâsi'b. Hasanel-Lahsavî?, Arapça, Metin. Fıkıh. 869/1465.
50. Nuruosmaniye 2653/1, *el-İşârâtve't-Tenbihât*, İbn Sina (ö. 428/1037), Müstensih, Mevlânâ Hâmidî, Arapça, Metin. Felsefe. 869/1465. [2653/2], *Tehâfütü'l-Felâsîfie*, Ebû Hâmidel-Gazzâlî (ö. 505/1111), Müstensih, Mevlânâ Hâmidî, Arapça, Metin. Felsefe. 869/1465. [2653/3], *Hikmetü'l-İsrâk*, Şihâbüddin es-Sühreverdî (ö. 587/1191), Müstensih, Mevlânâ Hâmidî, Arapça, Metin. Felsefe. 869/1465. [2653/4], *Miftâhu'l-Gayb*, Sadreddin Konevî (ö. 673/1274), Müstensih, Mevlânâ Hâmidî, Arapça, Metin. Felsefe. 869/1465.

51. Nuruosmaniye 2697, *Şerhu Hikmeti'l-Ayn*, Muhammed b. Mübârekşâh (ö. 784/1382'den sonra), Arapça, Şerh. Felsefe. 873/1469.
52. Nuruosmaniye 2803/1, *Medhalu'n-Nücûm*, Ebû Hubeyşet-Tiffîsî (ö. 629/1232?), Farsça, Metin. Astroloji. [2803/2], *Zübdetü'r-Reml*, Mu'înuddin Muhammed (ö. ?), Farsça, Metin. Astroloji. [2803/3], *Tâli'u'l-Vakt*, Ahmed b. Muhammed b. Abdülcelîl, Farsça, Metin. Astroloji.
53. Nuruosmaniye 2858, *Etbâku'z-Zeheb*, Şerefüddin Abdülmü'min b. Hibetullah el-İsfahânî?, Arapça, Metin. Tasavvuf.
54. Nuruosmaniye 3571, *el-Kânûnfi't-Tıbb*, İbn Sina (ö. 428/1037), Arapça, Metin. Tıp.
55. Nuruosmaniye 3654, *Muhtasar fî Ma'rifeti'n-Neğam fî'l-Mûsikî*, Safiyyüddin el-Urmevî, Müstensih, Ali b. Fethullahel-İsfahânî, Arapça, Muhtasar. Müzik.
56. Nuruosmaniye 3858, *Dîvân-ı Hz Ali*, Müstensih, Muhammed b. İbrahim el-Fârisî el-Mühtediî, Arapça, Metin. Edebiyat. 871/1466.
57. Pertev Paşa 278M, *Tercüme-i Miftâhu'l-Gayb?* Farsça, Tercüme. Tasavvuf.
58. Râgıb Paşa 1277, *Şerhu'l-Kısmî's-Sâlismin Miftâhi'l-Ulûm*, Seyyid Şerîf Cürcânî (ö. 816/1413). Müstensih, Ahmedüddin-Nisâbü'rî, Arapça, Şerh. Dil. 871/1467.
59. Râgıb Paşa 1372, *el-Îzâhfi Şerhi'l-Mufassal*, İbnü'l-Hâcib (ö. 646/1249., Müstensih, Mürsel b. İsmail er-Rûmî, Arapça, Şerh. Dil.860/1456.
60. Süleymaniye 353, *et-Telviḥ fî Şerhi't-Tavzîḥ*, Sa'düddinet-Teftâzânî (ö. 792/1390), Müstensih, Bâlî el-Kâtibu's-Sultânî, Arapça, Şerh. Fıkıh. 873/1468.
61. Süleymaniye 1009, *el-Kâmûsu'l-Muḥîṭ*, Firuzâbâdî (ö. 817/1415), Müstensih, Ahmed b. Hüseyin b. Ali el-Mısrî, Arapça, Metin. Dil. 860/1456, Bursa.
62. Süleymaniye 1025, *en-Nihâye fî Garîbi'l-Hadîs*, Mecdüddin İbnü'l-Esîr (ö. 606/1210), Arapça, Metin. Hadis.
63. Şehid Ali Paşa 1240, *Şerhu Fusûsi'l-Hikem*, Müeyyidüddin el-Cendî (ö. 691/1292?). Müstensih, Abdulvâsî'b. Hasanel-Lahsavî?, Arapça, Şerh. Tasavvuf. 869/1465.
64. Şehid Ali Paşa 1754/1, *Şerhu's-Şemsiyye*, Kutbüddin er-Râzî (ö. 766/1365). Arapça, Şerh. Matematik. 869/1464. [1754/2], *Hâşiye alâ Şerhi's-Şemsiyye*, Seyyid Şerîf Cürcânî (ö. 816/1413), Arapça, Haşiye. Matematik. 870/ 1465.
65. Şehzâde Mehmed 28, *Keşfü'l-Esrâr*, Abdülazîz el-Buhârî (ö. 730/1330). Arapça, Şerh. Fıkıh.
66. Şehzâde Mehmed 58, *Tesdidü'l-Kavâid Şerhu Tecridi'l-Akâid*, Şemsüddin el-İsfahânî (ö. 749/1349). Müstensih, Ahmed b. İshakel-Kudsî. Arapça, Şerh. Kelam. 875/1470.
67. Şehzâde Mehmed 67, *Şerhu'l-İşârât ve't-Tenbihât*, Nâsirüddin et-Tüsî (ö. 672/1274). Arapça, Felsefe. Şerh. 872/1467.
68. Şehzâde Mehmed 78, *Şerhu'l-Metâli'*, Kutbüddiner-Râzî (ö. 766/1365). Arapça, Şerh. Kelam.
69. Şehzâde Mehmed 86, *Hâşiye alâ Muhtasari'l-Mutavvel*, Mevlânâzâde Hitâyî. Arapça, Haşiye. Dil.

70. Şehzâde Mehmed 88, *el-Mutavvel* (Şerhu Telhîsi'l-Miftâh), Sa'düddin et-Teftâzânî (ö. 792/1390). Arapça, Şerh. Dil. 868/1463.
71. Şehzâde Mehmed 101/1, *el-Maksûd*, Arapça, Metin. Dil. 872/1468. [101/2], *el-İzzî*, Arapça, Metin. Dil. 872/1468. [101/3], *Merâh*, Arapça, Metin. Dil. 872/1468.
72. Turhan Vâlide 48, *Câmi'u'l-Usûlmin Ehâdîsi'r-Resûl*, Mecdüddin İbnü'l-Esîr (ö. 606/1210), Arapça, Metin. Hadis. 870/1465, Edirne.
73. Turhan Vâlide 81, *el-İhkâm fî Usûli'l-Ahkâm*, Âmidî (ö. 631/1233), Müstensih, Dâvud b. Mevlânâ İbrahim b. Hâce Dâvud el-İsfahânî, Arapça, Metin. Fıkıh. 871/1467.
74. Turhan Vâlide 82, *Usûlü'l-Pezdevî*, Ebü'l-Usr Pezdevî (ö. 482/1089), Arapça, Metin. Fıkıh.
75. Turhan Vâlide 116, *Şerhu's-Siyeril-Kebîr*, İmâm Serahsî (ö. 483/1090?), Dâvud b. Mevlânâ İbrahim b. Hâce Dâvud el-İsfahânî, Arapça, Şerh, Fıkıh. 866/1462, Edirne.
76. Turhan Vâlide 126, Şerhu Mecma'i'l-Bahreyn, İbn Melek (ö. 821/1418sonrası). Arapça, Şerh. Fıkıh.
77. Turhan Vâlide 210, *el-Meşâri' ve'l-Mutârahât*, Şihâbüddin es-Sühreverdî (ö. 587/1191). Müstensih, Şemsüddinel-Kudsî. Arapça, Metin. Felsefe. 871/1466.
78. Turhan Vâlide 219, *Tahrîru'l-Macestî*, Nâsirüddin et-Tûsî (ö. 672/1274). Arapça, Metin. Matematik.
79. Turhan Vâlide 234, *Kitâbu Re'si Mâli'n-Nedîm*, Ahmed b. Aliebü'l-Abbas b. Bani. Arapça, Metin. Edebiyat.
80. Turhan Vâlide 238, *Kıssatu Antera*. Arapça, Metin. Edebiyat.
81. Turhan Vâlide 265, *el-Kânûnfi'l-Tıbb*, İbn Sina (ö. 428/1037). Arapça, Metin. Tıp.
82. Turhan Vâlide 304, *el-Mükemmel Şerhu'l-Mufasssal*, Mazharüddin el-Fârisî (ö. 727?). Arapça, Şerh. Dil. 867/1462.
83. Turhan Vâlide 310, *Şerhu'l-Merâh*, HasanPaşa b. Alauddin el-Esved. Arapça, Şerh. Dil.
84. Turhan Vâlide 315, *Kânûnu'l-Edeb*, Ebü Hubeys et-Tiffisî (ö. 629/1232?). Arapça/Farsça, Metin. Dil.
85. Yeni Cami 335/1, *Şerhu Muhtasari'l-Müntehâ*, Adudüddin el-Îcî (ö. 756/1355). Arapça, Şerh. Fıkıh. [335/2], *Hâşiye alâ Şerhi Muhtasari'l-Müntehâ*, Seyyid Şerif Cürçânî (ö. 816/1413). Arapça, Haşiye. Fıkıh.
86. Yeni Cami 765/1, *Şerhu't-Telvihât*, İbn Kemmüne (ö. 683/1284). Arapça, Şerh. Felsefe. [765/2], *Evsâfu'l-Eşrâf*, Nâsirüddin et-Tûsî (ö. 672/1274). Arapça, Metin. Felsefe. 864/1460.

Hakem Değerlendirmesi: Çift “kör” hakem incelemesi.
ıkar atışması: Yazar çıkar atışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek aldığını beyan etmemiştir.

Peer-review: Double-blind peer-reviewed.

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

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

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 32, Sayı: 1, Nisan 2023 | *Volume: 32, Issue: 1, April 2023*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYN  Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY  Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. Semra DAŐLI, Doç. Dr. Lale DOğER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKIOğLU  İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ  Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR  Sekreteryaya - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretarait - Graphic Desing/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

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

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

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

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



OSMANLI GÖRSEL KÜLTÜRÜ BAĞLAMINDA BİR AK HADIMIN EĞİTİM HÂMİLİĞİ: GAZANFER AĞA MEDRESESİ



EDUCATIONAL PATRONAGE OF A WHITE EUNUCH IN THE CONTEXT OF OTTOMAN VISUAL CULTURE: GAZANFER AGHA MADRASA

Şebnem PARLADIR*

ÖZ

Sultan III.Murad (s. 1574-1595) ve III.Mehmed (s. 1595-1603) dönemlerinde bâbüssaâde ağası göreviyle içoğlanların yaşadığı ve eğitildiği Enderûn-ı Hümâyûn'u denetleyen ve hasodabaşı olarak padişah ile dış dünya arasındaki tek aracı olan Gazanfer Ağa (ö.1603), 16.yüzyılın ikinci yarısının sonlarında Osmanlı Sarayı'nın en güçlü simalarından biridir. III.Murad döneminde hadım kara ağaların (dârüssaâde ağalarının), hadım ak ağalarla (bâbüssaâde ağalarıyla) eşit duruma gelmesi, Saray'da kara ağa Habeşi Mehmed'e (ö.1590) etkin bir siyasi rol kazandırır. Mehmed Ağa elde ettiği ayrıcalıklı konumla mimari ve kitap sanatı alanında da aktif bir hâmilik sürdürür. İşte onun ölümünün ardından Gazanfer Ağa, Saray'ın sanatsal faaliyetlerine yön vermeye başlayarak ak ağaların üstünlüğünü geri kazanır. Gazanfer, hazırlanışında rol oynadığı tasvirli elyazmaları, baniliğini üstlendiği mimari eserler, himaye ettiği âlimler ve şairlerle, Osmanlı Saray kültürünün üst düzey üyelerinin, gücünü sanatla yansıtmaya davranışlarını tekrar eder. Yanına sadrazam Koca Sinan Paşa'nın (ö.1596) desteğini de alarak inşa etmeye niyetli olduğu medresesine 1590'da bir müderris atanmasını sağlayan Gazanfer Ağa, öncelikle medreseye müderris seçimi ve seçilen adaya yaptırılan deneme dersini hikâye eden ve taslak halinde kalsa da tasvirli olmasının planlandığı anlaşılabilir bir elyazması hazırlatır. Yapımı 1593-1596 yılları arasında tamamlanan ve Nâdirî'nin *Dîvân*'ında sözlü ve görsel olarak betimlenen Gazanfer Ağa Medresesi, merasim güzergâhı olan Divan Yolu'na yakın ayrıcalıklı konumu ve mimarisi ile göz önündedir. Bu çalışmada Gazanfer Ağa Medresesine müderris tayini, medresenin inşası, eğitim süreci ve bir ak hadım olarak Gazanfer Ağa'nın eğitim hâmililiği, Osmanlı görsel kültürüne yansıyan ipuçları çerçevesinde değerlendirilmiş ve medresenin yapım ve eğitim sürecini etkileyen, şekillendiren şartlar ile ilişki ağları ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: *Gazanfer Ağa, Medrese, Eğitim, Tasvir, Elyazma*

* Dr. Öğr. Üyesi, İzmir Katip Çelebi Üniversitesi, Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi, Türk-İslam Arkeolojisi Bölümü, İzmir.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0745-5468> ♦ E-mail: sebnem.parladir@ikcu.edu.tr

Yazıda geçen kısaltmalar

bk.: Bakınız; **d.:** doğumu; **İÜK:** İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi; **ö.:** Ölümü; **Res.:** Resim; **s.:** saltanatı; **SK:** Süleymaniye Kütüphanesi; **TSMK:** Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi; **vr.:** Varak

ABSTRACT

Gazanfer Agha (d.1603), with the post of the chief white eunuch, the only intermediary between the sultan and the external world as the head of the Privy Chamber and the Enderûn, where the pages lived and were educated, was one of the most powerful figures of the Ottoman Palace, during the periods of Sultan Murad III (r.1574-1595) and Mehmed III (r.1595-1603). During the reign of Murad III, the black eunuch aghas were granted an equal position with their white counterparts, thereby affording the chief black eunuch Habeşi Mehmed Agha (d.1590) an active political role within the Palace. Mehmed Agha maintains active patronage in the field of architecture and book arts with his privileged position. After his death, Gazanfer Agha reclaims the superiority of the white aghas by starting to direct the artistic activities in the Palace. The illustrated manuscripts, that he took part in the preparation, architectural works, poets and scholars under his patronage emphasize the character of high-rank Ottoman court officials' behavior of representing their might through arts.

Gazanfer Agha, who provided the appointment of a tutor in his madrasa, which he intends to build with the support of grand vizier Koca Sinan Pasha (d.1596), planned to prepare a manuscript depicting the scene of the assignment and the qualification of a tutor in the madrasa as a sketch. In this *Masnawi*, which is registered at the Istanbul Süleymaniye Library Hagia Sophia 4787, the mediating role of the grand vizier Koca Sinan Pasha in the appointment of a tutor to the madrasa, the trial lecture, and the feast given at the house of Gazanfer Agha constitute the subjects of the depictions. The work was written by Sayyid Lokman during the period of Murad III and illustrated by a painter who appears to be in the team of Nakkaş (Painter) Osman and participated in the production process of the second volume of *Shahinshahnama*, which was prepared during the reign of Murad III.

The Gazanfer Agha Madrasa which consists of the tomb, sebil (public fountain) was constructed between 1593 and 1596 and depicted verbally and visually in Nâdirî's Dîvân, with its privileged location and architecture near the Divan Yolu which is the ceremonial route. Gazanfer Agha sought a competent tutor before constructing his desired madrasa. Muhyî Pasha (life in 1583) whom he consulted due to his trust in his knowledge, recommended his son-in-law Seyfîzâde for the job. Despite this, he inquires in secret to be sure of his competence. Gazanfer Agha, who has been taken care of the madrasa in person and shows attention to the quality of the education there, appears as an actor who controls the training of novice boys (pages) in Enderûn as the chief white eunuch and thus playing an educational role in the Palace. Agha reinforces his role as an education patron by building a madrasa. Therefore, in this study, the appointment of a tutor to the Gazanfer Agha Madrasa, the construction of the foundation, the education process, and the educational patronage of Gazanfer Agha as a white eunuch, have been evaluated within the framework of the clues reflected in the Ottoman visual culture, and the conditions and networks that affect the formation of the madrasa have been put forward.

Keywords: *Gazanfer Agha, Madrasa, Education, Illustration, Manuscript.*

Medresenin İnşasına Doğru Gazanfer Ağa'nın Kitap Sanatı ve Mimari Hâmîliği

1559'da yaklaşık 11 yaşlarındaki Venedik asıllı bir çocuğun; annesi, erkek ve iki kız kardeşi ile Budua'da görev yapan babasını ziyaret amacıyla bindikleri geminin korsan saldırısına uğraması ve esir alınmalarıyla başlayan macerası, o dönemde şehzade olarak Kütahya'da bulunan Kanuni Sultan Süleyman'ın (s. 1520-1566) oğlu Selim'in hizmetine verilmesiyle devam eder. Müslüman yapılarak Gazanfer adını alan bu çocuğa Kütahya'da, kendisi gibi Müslüman olan ve Cafer adını alan erkek kardeşi eşlik eder. Çünkü anneleri fideye ile yalnızca kendisini ve iki kızını korsanların elinden kurtarabilmiştir¹.

II.Selim (s. 1566-1574) tahta çıktığında bu iki kardeşi hadım olmaları şartıyla Enderûn-ı Hümâyûn'da hizmet etmek üzere İstanbul'a çağırır. Hadım edilen kardeşlerden Cafer, Saray'da hasodabaşısıdır ve bu görevi sürdürürken 1582 yılında vefat eder. Gazanfer, kardeşinin ölümünden sonra hem hasodabaşılık hem de kapıağalığı (bâbüssaâde ağalığı) görevlerine getirilir ve 1603'deki ölümüne kadar bu iki görevi bir arada yürütür².

III.Murad (s. 1574-1595) ve III.Mehmed (s. 1595-1603) dönemlerinde bâbüssaâde ağası göreviyle içöğlanların yaşadığı ve eğitildiği Enderûn-ı Hümâyûn'u denetleyen ve hasodabaşı olarak padişah ve dış dünya arasındaki tek aracı olan Gazanfer Ağa, 16.yüzyıl sonu Osmanlı Saray'ının en güçlü simalarından biridir³. III.Murad'ın tahta çıkar çıkmaz saray hadımları teşkilatında düzenlemeye giderek bâbüssaâde ağalığı ve dârüssaâde ağalığı (kızlar ağalığı) kurumlarını denk bir konuma getirmesi ve dârüssaâde ağalarına yeni imtiyazlar kazandırması Gazanfer Ağa'nın Saray'daki otoritesine 1574'te dârüssaâde ağası olan kara hadım Habeşî Hacı Mehmed Ağa'nın (ö.1590) gölgesini düşürür⁴. Nitekim bu durum iki saray ağasının sanat hâmîliğinde de kendini gösterir⁵.

Habeşî Mehmed Ağa 16.yüzyıl sonunun en önemli kitap hâmîsi olmakla kalmaz, aynı zamanda görevinin son on yılında o güne kadar İstanbul'da hiçbir saray hadımının sergilemediği kadar yoğun bir mimari hâmîlik faaliyeti yürütür⁶. Mehmed Ağa'nın Çarşamba semtindeki külliyesi bir Osmanlı saray hadımı tarafından yaptırılmış en iddialı mimari yapıdır⁷. Bu bağlamda Mehmed Ağa, Osmanlı inşa geleneğinin yazılı olmayan

1 Stefini, 2012, 17.

2 Ağa Diker, 2020, 6; Stefini 2012, 17.

3 Ağa Diker, 2020, 20; Stefini, 2012, 17, 18.

4 Ağa Diker, 2020, 25; Stefini, 2012, 17, 18. Dârüssaâde ağalığı kurumu ve 16.yüzyıl sonlarındaki yükselişi hakkında ayrıca bk. Altındağ, 1994; Karakoç, 2005; Junne, 2016.

5 16.yüzyıl sonlarında dârüssaâde ve bâbüssaâde ağaları arasında değişen güç dengelerinin Gazanfer Ağa ve Habeşî Mehmed Ağa'nın mimari hâmîliğine yansımaları hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Elbirlik, 2010; Okaçan, 2017.

6 Habeşî Mehmed Ağa'nın kitap sanatı hâmîliği hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Tanındı, 2002, 41-46; Değirmenci, 2007, 43-51; Fetvacı, 2013,195-241. Mimari hâmîliği hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Değirmenci, 2007, 41-43; Dikici, 2009, 88-104; Hathaway, 2011; Necipoğlu, 2013, 664-670; Dikici, 2016, 71, 72, 76, 83-86.

7 Dikici, 2016, 83.

âdâb kurallarını, yani hâmilelerin yaptırdığı eserlerde mevki ve makamlarına göre mimari statü sembolleri kullanması beklentisini büyük ölçüde esnetir⁸.

Gazanfer Ağa'nın sanat hâmilîği ise Habeşi Mehmed Ağa'nın ölümünden itibaren yoğunlaşır. Kütahya'da şehzade Selim'in Sarayı'nda başlayan dostluk ilişkileri, edebiyata olan ilgisi ve şairleri himaye çabası, İstanbul Sarayı'nda geldiği yüksek mevkide de sanatsal faaliyetlere yaklaşımını şekillendirir⁹. 16.yüzyıl sonunda Türkçe'ye tercüme ettirerek resimlettiği *Destan-ı Ferruh ve Humâ* (İÜK T.1975), *Tercüme-i Miiftâh-ı Cifru'l Câmî* (İÜK T.6624, TSMK B.203) ve *Baharistan* (TSMK H.1711) gibi basit, anlaşılır, kısa ve öğüt verici hikâye kitapları, onun edebi konulu eserlere duyduğu ilgiyi yansıtır¹⁰. Gazanfer, Gelibolulu Mustafa Âli'nin (ö.1600) *Nusretnâme* adlı eserini 1583'te III.Murad'a sunmasında aracılık ederek Kütahya'dan bu yana uzanan dostluklarını pekiştirir ve her daim Âli'nin koruyucusu, destekçisi olur¹¹. Nitekim Âli, Kahire'nin son otuz yıllık toplumsal ve siyasi yapısını karşılaştırdığı eseri *Hâlâtü'l-Kahire*'yi Gazanfer'e ithaf ederek ve ünlü tarihî *Künhü'l-ahbar*'ın bir bölümünü onun bir hâmi olarak erdemlerine ayırarak Ağa'ya olan bağlılığını bir kez daha ortaya koyar¹². Bürokrat, şair ve âlim Ganî-zâde Nâdirî'nin (ö.1627) *Divân*'ında Gazanfer için yazılmış çokça kasidede yer vermesi, onun Ağa tarafından görmüş olduğu himayenin bir göstergesidir¹³. Gazanfer Ağa 16.yüzyıl sonunda birçok eserin Arapça ve Farsça'dan Türkçe'ye tercümesine vesile olur. Gazanfer'in metrukâtından alınan çok sayıda elyazması ve Saray hazinesinden okumak üzere ödünç aldığı yazmalar, onun kitaplara ve kitap sanatına düşkünlüğünü sergiler¹⁴. Tüm bu eserler konuları açısından dikkate alındığında Gazanfer Ağa'nın hikâyelere, coğrafyaya, tarihe, bâtinî ilimlere ve tasavvufa meraklı olduğu söylenebilir. Gazanfer Ağa'nın hâmilîk ve aracılık rolü yazmaların satırları arasından ve bazı resimlerdeki varlığından da okunur¹⁵.

Şiir Gazanfer Ağa'nın bir başka beğeni ve himaye alanıdır. Gelibolulu Âli ve Ganî-zâde Nâdirî dışında, döneminin Kabûlî (ö.1591/92), Vecdî (ö.1599), Fedâyî (ö.1602), Hakkî (1600'lerde hayatta), Azmî-zâde Hâletî (ö.1631), Zekeriyâyâde Yahyâ Efendi (ö.1644) ve Medhî (1621'de hayatta) gibi tanınmış şairleri Gazanfer Ağa için şiir-

8 Dikici, 2016, 68, 74, 86. Osmanlı mimarlık kültüründe âdâb geleneği hakkında ayrıntılı bilgi için ayrıca bk. Necipoğlu, 2013, 91-153; Necipoğlu, 2016, 40-48.

9 Gazanfer Ağa'nın, şehzade Selim'in Kütahya'daki Sarayı'nda başlayan dostluk ilişkileri, Saray'daki edebiyat ve sanat ortamı hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Fleischer, 1996, 73, 35-37.

10 Gazanfer Ağa'nın kitap sanatı hâmilîği hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Tanındı, 2002, 47-50; Fetvacı, 2013, 297-328; Erbil, 2019, 44-56.

11 Flesicher, 1996, 73, 114-115.

12 Flesicher, 1996, 177, 191.

13 Nâdirî'nin *Divân*'ında Gazanfer Ağa için yazılmış kasideler hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Şahin, 2019, 178-184.

14 Tanındı, 2002, 50; Fetvacı, 2013, 60, 74; Erbil, 2019, 50-53, 57.

15 Gazanfer Ağa'nın aracılık ve hâmilîk yönünün elyazmalarında ifade edilişi ve Ağa'nın tasvirlerdeki varlığı hakkında bilgi için bk. Tanındı, 2002, 47-48; Değirmenci, 2007, 145-167; Fetvacı, 2013, 303, 306, 312, 314, 316,-319, 321, 325; Erbil, 2019, 44-48, 54-55.

ler yazmıştır¹⁶. Bu şiirlerde Gazanfer hakikatli, hakkaniyetli, cömert, şairleri destekleyen, devlet yönetiminde söz sahibi, Ali huylu, hünerli bir aslan, bilgiyle ve ilimle donatılmış, ahlâklı, zeki, güvenilir, kahraman bir yiğit olarak tanımlanır¹⁷. Kınalızâde Hasan Çelebi (ö.1604) *Tezkiretü'ş-şuarâ* adlı eserinde Gazanfer Ağa'nın bir hâmî olmanın yanı sıra şiire birçok beyti ezberinde tutacak kadar ilgi duyduğunu, hatta bir nüshasını hediye ettiği tezkiresini elinden düşürmediğini aktarır¹⁸.

Gazanfer Ağa, 16.yüzyıl sonlarında Enderûn hadımlarının Topkapı Sarayı yakınlarında ikamet etme ve mülk edinme yaklaşımlarına uyan bir davranışla çift avlulu ve elli odalı görkemli köşkünde İshak Paşa mahallesinde yaşar¹⁹. 1585 yılından itibaren de çoğunluğu İstanbul'da -Sur içi, Üsküdar, Galata, Eyüp- olmak üzere, Rumeli, Edirne ve Kütahya Gediz'de, konak, ev, dükkân, kayıkthane, arsa, bağ, bahçe, bostan, ahır, karlık, buzluk, debbağhane, kahvehane, bezirhane, şiruganhane, ambar, değirmen, han, hamam, fırın, su kuyusu, salhane gibi gelir getiren gayrimenkuller satın alır ve kiralar²⁰. Gazanfer Ağa'nın Boğaz kıyısında, Kuruçeşme Sahili'nde bir zevk bahçesine sahip olması ise onun Saray seçkinleri arasındaki ayrıcalıklı konumunu gösterir²¹.

Gazanfer Ağa yaptırdığı eserlerle de Saray hadımlarının mimari hâmîlik geleneğini devam ettirir. Mimari faaliyetlerine gençlik yıllarını geçirdiği Kütahya'da başlar. Merkezi planlı bir cami, hamam, han ve dükkânlardan oluşan bir külliye, şehzade Selim'in Sarayı'ndayken yakın dostu ve aslen Gedizli olan şair Azmî Efendi'nin teşvikiyle, 1586-1590 yılları arasında inşa ettirir. Gazanfer Ağa Gediz'e dâru'l-kurrâ, sıbyan mektebi, çeşmeler ve suyolları gibi yapılarla da hizmet eder. Vakfiyesine göre Medine-i Münevvere'de bir cami yaptırır, 1600-1601 yılında Mekke-i Mükerreme'de Hz. Muhammed'in doğduğu ve daha sonra mescide çevrilen evinin tamerini üstlenir²².

Gazanfer Ağa mimari hâmîlik faaliyetlerini payitahtta da sürdürür. Eyüp, Otakçılarda 15.yüzyılda, Fatih Sultan Mehmed'in (s. 1444-1446/1451-1481) otakçılarından Fethi Çelebi tarafından yaptırılan ve daha sonra harap olan mescidi 1599-1600 tarihinde bir sebille birlikte yeniden inşa ettirir. Gazanfer Ağa Üsküdar'da 16.yüzyıl sonunda hacı kafilerinin, kervanların, Anadolu'da görevlendirilen Saray erkânının alaylarının uğurlanma noktası haline gelen Ayrılık Çeşmesi'ni yaptırır²³. Gazanfer Ağa diğer tüm Saray ağaları gibi mimari hâmîlik faaliyetlerini görev yaptığı Saray civarında yoğun-

16 Erbil, 2019, 48-49; Şahin 2019, 170-191; Durmuş, 2020, 220, 223, 224, 231, 232.

17 Şahin, 2019.

18 Erbil, 2019, 49.

19 16.yüzyıl sonu Saray hadımlarının konutlarının ve gayrimenkullerinin mimari özellikleri, konumları ve kentsel bağları açısından ayrıntılı bir incelemesi için bk. Dikici, 2021. Gazanfer Ağa'nın köşkü hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Dikici, 2021, 16-19.

20 Erbil, 2019, 60-66, 69-73.

21 Dikici, 2021, 20, 28.

22 Erbil, 2019, 104-113.

23 Erbil, 2019, 99-103. İstanbul Otakçılar Fethi Çelebi Camii kitabesi ve İstanbul Ayrılık Çeşmesi için ayrıca bk. Tökel, 2016, 479-480; Eyice, 1991, 284-285; Koçu, 1960/3, 1631.

laştırma geleneğine uyar. Ayasofya yakınlarındaki nakkaşhanenin yanında ve Bozdoğan kemeri civarındaki iki hanı ile yakın dostu Gelibolulu Mustafa Âli'nin tamamlanması üzerine *Dîvân*'ında tarih düşürdüğü (1005/1596-97) Topkapı Sarayı yakınındaki çeşme buna örnektir²⁴. Ayrıca Gazanfer, başta kendisi olmak üzere Enderûn'daki akağaların mimari hâmilikteki öncülüğünü, Dârüssaâde Ağası'nın -Habeşi Mehmed Ağa- başı çektiği Harem'in karaağalarına bıraktıkları 16.yüzyıl sonlarında, Sur içi bölgesinde, Bozdoğan kemeri yanında bir medrese, sebil ve türbesinden oluşan külliyesi ile bir akağa tarafından yaptırılan son görkemli örneğin hâmîsi olur²⁵. İşte aşağıdaki satırlarda Gazanfer'in medresesine müderris tayini, medresenin inşası, eğitim süreci ve bu ak hadımın eğitim hâmîliği Osmanlı görsel kültürüne yansıyan ipuçları çerçevesinde değerlendirilmeye ve medresenin yapım ve eğitim sürecini etkileyen, şekillendiren şartlar ile ilişki ağları ortaya konmaya çalışılacaktır.

Dört Resim, İki Metin Dilinden Gazanfer Ağa Medresesi²⁶

1590'lardan itibaren payitahtta çoğalmaya başlayan medrese merkezli külliyele-
rin öncülerinden olan Gazanfer Ağa Medresesi, merasim güzergâhı olan Divan Yolu yakı-
nındaki ayrıcalıklı konumuyla göz önündedir. Medresenin 1590'da bir müderris atanması
ile başlayan hikâyesi, 1593'te, yıkılan bir kilisenin arazisine binanın yapımına ilişkin pa-
dişah fermanı ile verilen izinle devam eder. Mimarbaşı Davud'un (ö.1599) Gazanfer Ağa
için tasarladığı öngörülen medresenin inşası 1596 yılında tamamlanır²⁷. Bugün Süleyma-
niye Kütüphanesi Ayasofya 4787 numarada kayıtlı bir *Mesnevi*, Gazanfer Ağa medresesi-
ne müderris seçimi ve seçilen adaya yaptırılan deneme dersi hakkında ayrıntılı bir anlatım
sunar²⁸. 165x236 cm. ölçülerindeki yazma miklepsiz, kâğıt kaplı mukavva bir cilt içinde-
dir. 21 varak olan eserde metin, krem rengi aherli kâğıt üzerine siyah tahrirli altın yıldız
cetveller içinde siyah nesih hatla Türkçe yazılmıştır. Metin, 10b'ye kadar on bir satır,
11a'dan itibaren yatay ve mailen sütun üzerine yedi satırdır. Metin içinde geçen ayetler
ve hadisler altın yıldız ve kırmızı mürekkeple yazılmıştır. Sayfa kenarlarında yer yer kurt
yenikleri vardır. Eser vr.1a'da tezhipli yuvarlak bir zahriye, 1b'de üstte dilimli haşiye,
altta dikdörtgen alandan oluşan bir unvan tezhibi ile bezemelidir. Unvan tezhibinin dik-
dörtgen alanının ortasında altın yıldız bir kartuş yer alır (Res.1). Üstte sayfa kenarına
doğru küçük bitkisel motiflerle bezemeli tığlar dikey uzanır. Bu tığlar tezhibin dikdörtgen
alanının iki yanından yine sayfa kenarına doğru dikey uzanan dar bordürlerle çevrenir.
Zahriye ve unvan tezhibin iç dolgusu lacivert ve altın yıldız zemine sarmal dallar üzerin-

24 Dikici, 2016, 68; Dikici, 2021, 28. Gelibolulu Mustafa Âli'nin *Divan*'ında çeşmeye tarih düşürdüğü bilgisi için ayrıca bk. Fleischer, 1996, 176.

25 Dikici, 2016, 73.

26 Metinleri bu bölümde kullanılan Süleymaniye Kütüphanesi Ayasofya 4787 numarada kayıtlı *Mesnevi*'nin, *Divan-ı Nâdirî*'de (TSMK H.889) yer alan Gazanfer Ağa medresesi ile ilgili kasidenin ve 1596 tarihli Gazanfer Ağa medresesi vakfiyesinin (1607, 1/1) ilgili bölümlerini günümüz Türkçesine çeviren Sayın Prof. Dr. Selahattin Parladır'a çok teşekkür ederim.

27 Necipoğlu, 2013, 681, 682.

28 *Mesnevi* hakkında bilgi için bk. Diriöz, 1980; Diriöz 1992.

de sıralanan rumiler ve rozet çiçeklerle bezemelidir. Bunun yanı sıra vr.10b-21a arasındaki mailen yazılan metinlerin satır araları ve üçgen bir tasarım sergileyen ketebe kaydının iki yanındaki boşluklar; kırmızı, altın yaldız ve lacivert mürekkeple yapılmış sarmal dallar üzerine rumiler, hatayiler ve rozet çiçeklerle süslüdür. Eserin ketebe kaydı Cemâziyelevvel 999/Şubat-Mart 1590-91 tarihli olduğunu bildirir. Yazmada çift sayfa ve taslak halinde üç tasvir yer alır. Taslak halindeki tasvirlerden ikisinin cetvelleri ve bazı ayrıntıları altın yaldız boyamalıdır.

Yazmanın giriş bölümünde ilim öğrenmenin faziletleri, ilmin üstünlüğü, ilim ehlinin hayır ve değeri hadis ve ayetlere dayanılarak anlatılır. Buna göre “Bilgi hazinesinin anahtarı ilimdir”, “İlim gökyüzünün kandilidir” ve “Ümmetin âlimleri insanlığın en hayırlısıdır”²⁹.

Ardından padişah ve erkânının tekke, cami, medrese gibi hayır eserleri yaptırdığı ve bunların vakıflarla varlığını devam ettirdiği söylenir. Osmanoğulları'nın çeşitli derecelerde pek çok medrese yaptırarak Allah'a ilim ve bilgi ile taptığı dile getirilir³⁰. Medreselerin dereceleri ve işleyişi açıklanır. Sonra III.Murad Doğu ve Batı'nın fatihi, adil, bilgin ve dindar bir hükümdar olarak tanımlanır. Padişahın ilim ehline saygı gösterdiği, bu yüzden ilahi lûfta eriştiği ve birçok hayır eseri yaptırdığı söylenir³¹. Devlet



Resim 1: Unvan Tezhibi, *Mesnevi* (SK Ayasofya 4787, vr.1b).

29 *Mesnevi*, SK Ayasofya 4787, vr. 3a-3b.

30 *Mesnevi*, SK Ayasofya 4787, vr. 4a, 4b.

31 *Mesnevi*, SK Ayasofya 4787, vr. 5b-6a.

adamlarının, sadrazamın, padişahın halis kulları ve makbul bendelerinin padişaha hayır dua nasip olması için elinden geleni yaptığı dile getirilir. Bu arada söz Gazanfer Ağa'ya gelir. Metne göre odabaşı ve kapıağası olan yüce mertebeli Ağa'nın hikâyesi herkesten fazladır. Ağa, padişahın ömrü uzun olsun diye hayır işleri yapar³². Şah için dua tahsili eden, kubbesi gökyüzüne ulaşan bir medrese yaptırmak ister. Ancak öncesinde medreseye bir müderris tercihi yapmak için kendisine ve bilgisine güvendiği Muhyî Paşa'ya (1583'te hayatta) danışır³³. Muhyî Paşa, damadı Seyfizâde'nin (ö.1613) bu iş için uygun olduğunu övgü dolu sözlerle uzun uzun anlatır³⁴. Bu sözleri işiten Gazanfer Ağa Seyfizâde'yi herkesten gizli araştırır ve sonunda Seyfizâde'nin ilminin cevherine bir benzer bulunmadığı ve Muhyî Paşa'nın iddialarının doğru olduğu sonucuna varır. Bunun üzerine Gazanfer Ağa, Batı ve Yemen fatihi sadrazam Koca Sinan Paşa'dan (ö.1596), Seyfizâde'nin tayini hususunun padişaha arz edilmesini rica eder³⁵. İşte tam bu noktada yazmada vr. 9b-10a'daresim dili devreye girer.

Çift sayfa halinde düzenlenmiş taslak halindeki ilk resimde ön planda Topkapı Sarayı ikinci avlusu göze çarpar (Res.2). Haftada dört gün Divân-ı Hümâyûn toplantılarına sahne olan bu avluda sağ kenarda, kubbeleri, içte kubbede asılı altın yaldızlı topu ve ilk odanın arkasında yükselen Adalet Kulesi ile belirgin yeni Divânihâne (Kubbealtı) gözlenir. Avlunun saray erkânı, solaklar ve yeniçerilerden oluşan kalabalığı misafir etmesi, Divânihâne'nin yine bir toplantıya ev sahipliği yaptığını gösterir. Nitekim Divânihâne'nin revakı altındaki tahta sekide başkatip kayıt tutarken görülür. Tasvirde Divânihâne'nin sol tarafında saçaklı kubbesiyle belirgin üçüncü kapı (Bâbüssaâde) ve ikinci avlunun kuzey kanadı boyunca devam eden sütunlu revak uzanır. Üçüncü kapının hemen ardında, üçüncü avlunun giriş bölümüne hakim Arz Odası yer alır. Dönemin padişahı III.Murad, yanı başındaki saray görevlileri ile gösterişli tahtında ihtişamlı bir görünüm sunar. Kaynaklar haftada iki kere yapılan arz günlerinde, Kubbealtı'ndaki toplantı bitince, öğleden sonra sadrazam ve vezirlerin Arz Odasına padişah ile görüşmeye girdiğini anlatır³⁶. *Mesnevi*'de bu resim, Gazanfer Ağa'nın Koca Sinan Paşa'dan Seyfizâde'nin tayini hususunun padişaha arz edilmesini rica ettiğini belirten satırların hemen ardından geldiğine göre, Koca Sinan Paşa'nın bir Divân toplantısı sonrasında arz gününde bu mevzuyu padişaha iletmesi anı görselleştirir. Koca Sinan Paşa vezirlerden bir adım önde, elinde rulo halindeki

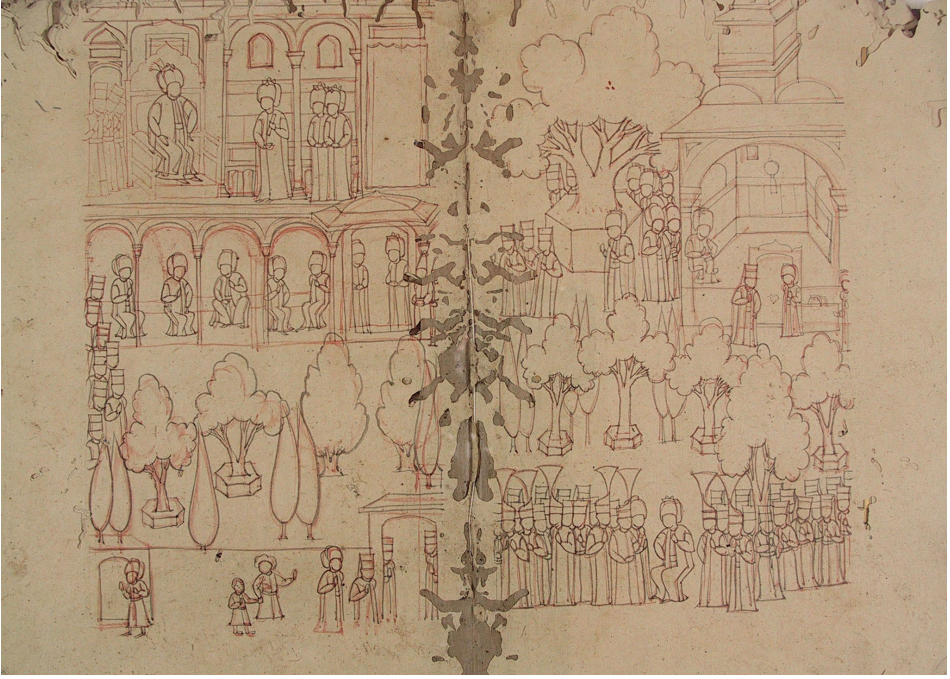
32 *Mesnevi*, SK Ayasofya 4787, vr. 6b.

33 *Mesnevi*, SK Ayasofya 4787, vr. 7a-7b. Sokollu Mehmed Paşa'nın (ö.1579) yanında tezkirecilik yapan Muhyî Paşa 1580'de reisülküttap, Feridun Ahmed Bey'in ölümü üzerine 1583'te nişancılık görevine getirilmiştir. Bk. Börekçi ve Uğur, 2023, 7.

34 *Mesnevi*, SK Ayasofya 4787, vr. 8a, 8b, 9a. 16.yüzyıl Osmanlı alim ve bürokratları arasında müderrisliği ve tasavvufi kimliği ile tanınmış Hamidî Seyfullah Efendi'nin (ö.1601) oğlu olan Seyfizâde Ahmed Efendi, mülazemetini Hoca Sâdeddin Efendi'den (ö.1599) almış ve İstanbul'daki çeşitli medreselerde müderris olarak görev yapmıştır. Daha sonra kadılık mesleğine geçiş yapan Seyfizâde'nin son görevi İstanbul kadılığıdır. Ayrıntılı bilgi için bk. Börekçi ve Uğur, 2023, 6-8.

35 *Mesnevi*, SK Ayasofya 4787, vr. 9a.

36 Ortaylı, 2010, 57; Tarım, 2018, 106.



Resim 2: Koca Sinan Paşa'dan Seyfizâde'nin tayini hususunun padişaha arz etmesi, *Mesnevi* (SK Ayasofya 4787, vr.9b-10a).

divan kararlarıyla padişahın karşısında betimlenir. Nitekim resimden sonra metin, Koca Sinan Paşa'nın padişahın huzurundan çıkınca Gazanfer Ağa'ya müjdeyi verdiği ve Ağa'nın çok sevindiğini vurgulayan satırlarla devam eder³⁷.

Yazmada, müjdeyi alan Gazanfer Ağa'nın sevincini, "Hak'kın kendisine büyük bir hayır ve yararlı işler yapmak için fırsat verdiği, gönlünün yaşarken amacına erip huzur bulduğu, dünya devletinin devamsız olduğu ve herkesten ancak hayır eserleri kaldığı" cümleleriyle dile getirdiği aktarılır. Ardından Gazanfer Ağa'nın, kethüdası Hacı Ağa'yı çağırarak sadrazam Koca Sinan Paşa'nın huzuruna gönderdiği söylenir. Ancak yazmada bu bilginin yer aldığı 11b'den hemen sonra konu, Gazanfer Ağa medresesine müderris adayı olarak seçilen Seyfizâde'ye yaptırılan deneme dersine davetli müderrislerin isimleri ile devam eder. Konu bütünlüğünün bölünmesi, yazmada eksik sayfalar olduğunu akla getirir ve dolayısıyla Hacı Ağa'nın sadrazamın huzuruna çıkış nedeni muallâkta kalır. Nitekim yazmanın Süleymaniye Kütüphanesi Esad Efendi 3376 numarada kayıtlı, yeni tespit edilen tarihsiz bir nüshası, Ayasofya 4787 numaralı nüshanın sayfalarının eksik olduğunu doğrular³⁸. Esad Efendi nüshasına göre Koca Sinan Paşa'nın kapısına varan

37 *Mesnevi*, SK Ayasofya 4787, vr. 10b.

38 Yazmanın Süleymaniye Kütüphanesi Esad Efendi 3376 numarada kayıtlı, yeni tespit edilen

Hacı Ağa sadrazama kendisini tanıttıktan sonra dualarını arz eder ve Seyfizâde'yi överek babası Seyfullâh (ö.1601) gibi yüce makamlı olduğunu dile getirir. Bunun üzerine “Oğlum” diye hitap ettiği Gazanfer Ağa'ya, kethûdası Hacı Ağa aracılığı ile selâmlarını gönderen sadrazam Koca Sinan Paşa, Gazanfer'in hayra niyet edip hayır ile nasiplendiğini söyleyerek bu işten anlımin akıyla çıkması için duacı olur. Sinan Paşa'nın huzurundan eteğini öperek ayrılan Hacı Ağa müjdeyi Gazanfer Ağa'ya ulaştırır. Gazanfer Ağa nişancı Muhyî Paşa'ya damadı (Seyfizâde) ile gelmesi için haber salar. Ağa'nın evi Seyfizâde'ye mekân olur. Şeyhülislâm, kadıaskerler ve monlâlar, otuzdan fazla dânişmend derste hazır bulunur. Fetih sûresi okunup padişaha dua edilir. Seyfizâde seccâde üzerine oturur ve sağ ve soluna âlimler sıralanır. Kitap “pištahta” denilen küçük masaya konulur ve tâc-ı örf ve esbâb ile gelen dânişmendler bir bir selam vererek saygı ile diz çöker³⁹.

Yazmanın Ayasofya nüshasında, vr. 12a-12b'de verilen bilgilere göre deneme dersine katılan müderrisler arasında Piri Paşa Medresesi müderrisi Sinan, İbrahim Paşa Medresesi müderrisi Sipâhî-zâde, Rüstem Paşa Medresesi müderrisi Akkirmâni Muzaffer, Mahmud Paşa Medresesi müderrisi Kadıoğlu Şeyhî, Piri Paşa Medresesi müderrisi Himmet, Ali Paşa Medresesi müderrisi Hâcî, Azmîzâde hizmetinden Halil, Kudüs efendisinden nüktedan, meşhur Molla Selim, Hayreddin Paşa Medresesi müderrisi Hüsâm, Haseki Medresesi müderrisi Cafer, Davud Paşa Medresesi müderrisi İmamoglu, Suûdî-zâde'den Muhyiddin, Hüsrev Kethudâ Medresesi müderrisi Sinan, Nişancı Paşa'dan Tâcîzâde, Azmîzâde'den Mustafa, Mustafa Paşa'dan Sinan, Abdullatîfi tarafından Kadıoğlu Ahmed bulunur. Sonra nakil ve bilgi çıkarmaya kâdir öğrenciler derse gelir. Rume- li dânişmendleri Mustafa ve Yusuf da bunlardandır. Faziletli ve saygı değer Seyfizâde her birine saygı göstererek selam verir. Öğrenciler takrib ile cüz ve derslerini ele alıp tertib ile yerlerini aldılar. Ellerini açıp önce padişaha dua okurlar, övgülerini arz ederler. Sonra Seyfizâde Bismillah ile Kur'an tefsirine başlar. A'lâ suresinin ilk ayetini açıklar⁴⁰. Yazmada bu satırlardan sonra vr. 13b-14a'da resim dili devreye girer fakat konu, betimlemeyi takip eden sayfalarda da devam eder. Buna göre Seyfizâde; Sa'd-i Tefâtânî, Seyyid, İbn Kemâl, Musannifek, Kâdîzâde, Zekeriyâ Efendi gibi İslam âlimlerinin dersin içeriği ile ilgili görüşlerini aktarır⁴¹. Ders gün doğumundan öğle namazına kadar devam eder. Müderrisler Seyfizâde'nin bilgisini ölçmek için ona “hücum eder”, kadılar bile ilmi tartışmalara katılırlar. Karşıda ünlü öğrenciler usulünce ders tekrarı ve anlatımı yapar. Sonunda Seyfizâde'nin üstünlüğü gün gibi anlaşılır⁴². Topluluğun fertleri insaf eder ve itiraz edip söz söyleyecek şey bulamazlar. Seyfizâde'ye aferin deyip, sözünün etkili olmasını ilmini babası Seyfullah'tan almasına bağlarlar ve bu makamın ona bin kere hak olduğunu söy-

tarihsiz nüshası hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Börekçi ve Uğur, 2023, 1-62.

39 Ayasofya nüshasında eksik olan bu bölüm hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Börekçi ve Uğur, 2023, 31-38.

40 *Mesnevi*, SK Ayasofya 4787, vr. 12b-13a.

41 *Mesnevi*, SK Ayasofya 4787, vr. 14b.

42 *Mesnevi*, SK Ayasofya 4787, vr. 15a.

lerler⁴³. Zira Seyfîzâde dersi bin kişiye aktarmıştır. Öğle ezanı okunduğu anda derse son verilir. Padişah için tekrar dua edilir. Çünkü ilim meclislerinde yapılan dualar doğrudan Allah'a ulaşır ve âlimlerin duası herkesten hayırlıdır. Dersten çıkan bütün cemaat öğle namazını kılar, zikir, tesbih ve Kelime-i Tevhid ile devam edilir. Namaz padişaha dua ile bitirilir⁴⁴.

Metne eşlik eden, eserin ikinci resmi çift sayfa ve taslak halindedir (Res. 3). Kitabın orta dikiş kısmına denk gelen kurt yenikleri, resimde bu noktada yer yer yıpranmalara neden olmuştur. Yazmada deneme dersinin nerede yapıldığına ilişkin bilgi yer almazken, Ayasofya nüshasındaki eksik sayfaları tamamlayan Esad Efendi nüshası bu belirsizliği aydınlatır. Buna göre ders yukarıdaki satırlarda belirtildiği üzere Gazanfer Ağa'nın evinde gerçekleşir. Nitekim Ayasofya nüshasındaki tasvirde mekânın iç düzeni ve resmi sınırlayan altın yıldız cetvelin üst kısmının geriye uzanan çizgiler ile düz çatılı bir mekân görünümü yansıtması, olayın bir evde gerçekleştiği hissini verir. Sahnenin ön planında, mekânın sivri kemerli ve altın yıldız köşebentli girişi dilimli bir taç ile sonlanır. Nakkaş girişin kapı kanatlarını iki yana açık resmederek izleyiciyi adeta olayın geçtiği mekâna davet eder. Resimde kurt yenikleri tahrip etmiş olsa da Seyfîzâde'nin kapının hemen karşısında bir seccade üzerinde oturduğu ve önünde küçük bir masa yer aldığı anlaşılır. Esad Efendi nüshasında Seyfîzâde'nin bir seccade üzerinde oturduğu ve piştahta denilen küçük masaya bir kitabın konulduğu vurgulanır⁴⁵. Metinde bahsi geçen danışmendler yani yüksek dereceli medreselerde icazet alma seviyesine gelmiş öğrencilerden oluşan bir topluluk, Seyfîzâde'nin etrafına halka şeklinde oturarak dersi takip ederken tasvir edilir⁴⁶. Bu bağlamda resim, metinde "Öğrenciler takrib ile cüz ve derslerini ele alıp tertib ile yerlerini aldılar." denilen satırları canlandırır. Nitekim resim, yazmada bu satırlardan hemen sonraki sayfalarda yer alır. Öğrencilerin ellerinde sayfalarla betimlenişi, nakkaşın metnin ayrıntılarına bağlı kaldığını ortaya koyar.

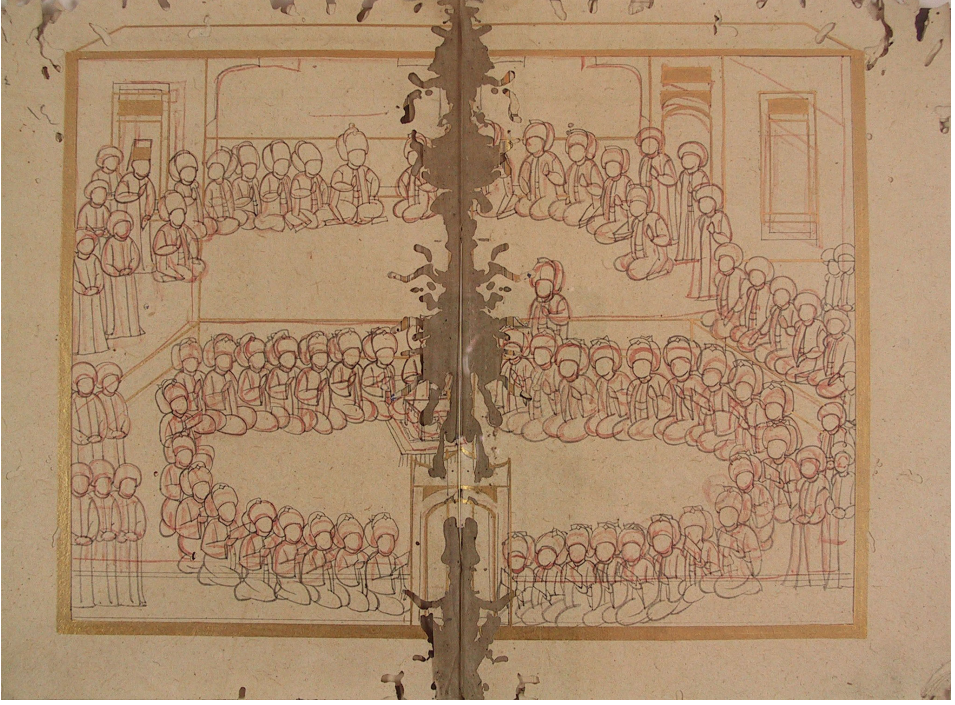
Resimde üç yandan yüksek bir seki ile çevrelendiği görülen mekânın arka planında, Bursa kemerli nişlerle vurgulanan kısımda metinde bahsi geçen ve tek tek isimleri verilen deneme dersine davetli müderrislerin sıralanmış olduğu görülür. Bu müderris topluluğu resimde, sahenin sağ kenarındaki sekilerde aynı düzende oturan figürlerle de temsil ediliyor olmalıdır. Zira buralarda oturup derse iştirak ederken resimlenen bu figürlerin sayısı, metinde tek tek adı verilen müderrislerin isimleri ile karşılaştırıldığında aynı, yani on sekiz rakamına ulaşılır. Bir kez daha metne titizlikle bağlı kaldığı anlaşılan nakkaş, resimde sahenin iki yanında ayakta ellerini önde kavuşturmuş saygıyla duran figürler ile metinde Seyfîzâde'nin bin kişiye ders anlattığını vurgulayan satırları kalabalık bir kompozisyon yaratarak izleyenlere hissettir. Bunlar arasında yer alan bir yeniçeri figürü, bu deneme dersinin Saray'dan üst düzey bir devlet görevlisi yani Gazanfer Ağa ile bağlantısına resim dili ile gönderme yapar.

43 *Mesnevi*, SK Ayasofya 4787, vr. 15b.

44 *Mesnevi*, SK Ayasofya 4787, vr. 16a-16b.

45 Börekçi ve Uğur, 2023, 36, 37.

46 Danişmend kelimesinin anlamı hakkında ayrıntılı bilgi için bk. İpşirli, 1993, 464-465.

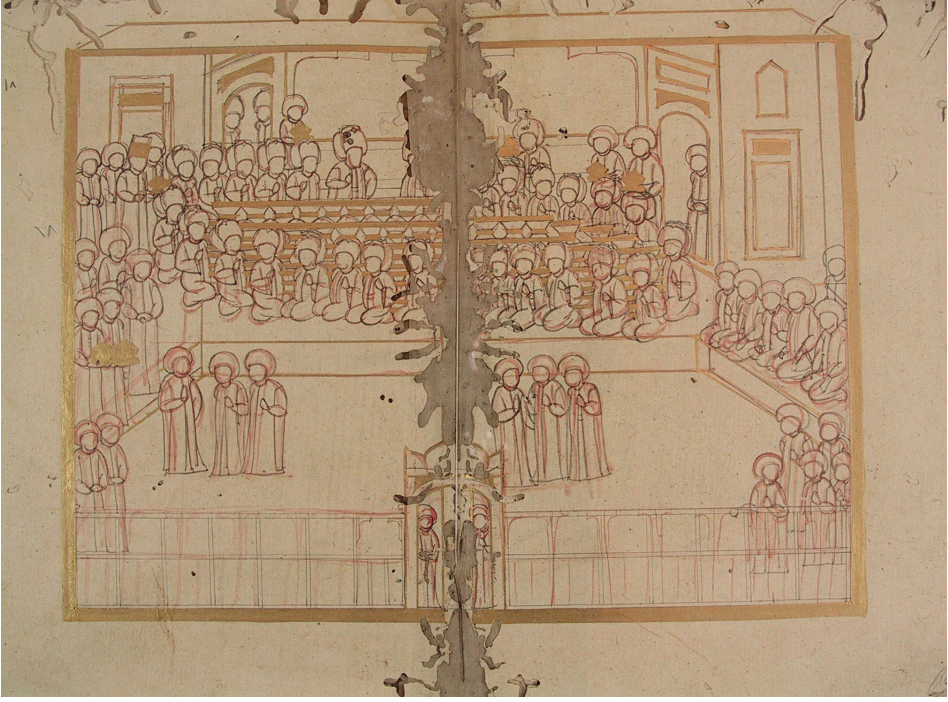


Resim 3: Gazanfer Ağa medresesine müderris adayı olarak seçilen Seyfizâde'ye yaptırılan deneme dersi, *Mesnevi*, (SK Ayasofya 4787, vr.13b-14a).

Yazmada Seyfizâde'nin Gazanfer Ağa medresesine müderris atanması için birçok âlim ve öğrenci huzurunda verdiği deneme dersini canlandıran bu tasvirten sonra metin okuyuculara şu bilgileri aktarır: Namazdan sonra bu onurlu topluluk dersin yapıldığı yerden çıkar. Baş müderris edeple başköşeye geçer, sağ ve soluna diğer akıl sahipleri, karşısına öğrenciler usulünce bir baştan bir başa otururlar. Hane sahibinin kethûdası gelir⁴⁷. Gösterişli bir şekilde duran aşçılar törenle nimetleri getirirler. Önce sünnet üzere el yıkanır, her yana süslü sofralar yayılır. Davetliler can dimağına gelen tütsü kokusu ile huzur ve yaşama sevinci ile dolarlar⁴⁸. İşte bu satırlardan hemen sonra eserin üçüncü resmi, vr. 17b-18a'da çift sayfa ve taslak halinde yer alır (Res.4). Bu sefer tasvirten sonra gelen satırlar konu ile alakalıdır. Buna göre sofraların altı ve üstü Allah'ın otuzdan fazla nimeti ile donatılır. Nice çeşit şekerli simit ekmeği, yağlı çörek, tavuklu tirit, bal ve şekerle yapılmış dâne ve zerde, zelâbiyye tatlısı ve mahmûdiye, tatlıların tacı me'mûniyye, sahanda kuzu kebabı, tepside börek ve baklava, kaz, ördek ve güvercin

47 *Mesnevi*, SK Ayasofya 4787, vr. 17a.

48 *Mesnevi*, SK Ayasofya 4787, vr. 17a.



Resim 4: Seyfîzâde'ye yaptırılan deneme dersinden sonra verilen ziyafet, *Mesnevi*, (SK Ayasofya 4787, vr.17b-18a).

kebabi, hazmı kolaylaştıran sebzeler bu ziyafetin yiyecekleri arasındadır⁴⁹. “Bismillah” denilerek yemekler yenir. Herkes bu nefis şeylerden haz ve mutluluk alır. Ardından bal ve şeker şerbetleri sunulur. -Gazanfer Ağa- bu hayırla cömert diye şöhret bulur. Nimeti içenler şükür edip İhlas, Aşr ve Fatiha sureleri okur. Padişaha dua edildikten sonra herkes usulünce kalkıp gider. -Kethûda- Hacı Ağa her birini uğurlayarak -Gazanfer- Ağa'nın yerini boş koymaz⁵⁰.

Metne eşlik eden resimde nakkaş öncelikle mekân kurgusunda yaptığı birkaç değişiklik ile davetlilerin namazdan sonra deneme dersinin yapıldığı yerden başka bir yere geçtiğini vurgulayan satırları canlandırır. Nitekim bu oda da diğeri gibi üç yandan yüksek sekiler ile kuşatılmış, ancak ortada Bursa kemerleri ile vurgulanan sekinin iki yanına diğeri odada bulunmayan giriş açıkları yerleştirilerek, sekinin yine iki yanındaki pencere düzeni değiştirilerek mekânda farklılık yaratılmıştır. Ayrıca sahnenin ön planındaki giriş

49 *Mesnevi*, SK Ayasofya 4787, vr. 18b. Osmanlı Saray mutfağının yemekleri arasında yer alan bu lezzetler ve tarifleri hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Yerasimos, 2002, 33, 36, 37, 118, 130-31, 142.

50 *Mesnevi*, SK Ayasofya 4787, vr. 19a.

bu defa basık kemerli iken, kapıyı sonlandıran taç kısmı daha yuvarlak hatlıdır ve deneme dersinin gerçekleştiği odadan farklı olarak girişin iki yanındaki duvarlar Bursa kemerli nişlerle hareketlendirilmiştir. Resimde baş sekide, metinde belirtildiği üzere başköşede, heybetli görünüşü ve iri sarığıyla baş müderris izlenimi yaratan figür oturur. İki yanında metinde “diğer akıl sahipleri” olarak adlandırılan âlimler, karşısında da “bir baştan bir başa” diye tanımlanan öğrenciler sıra halinde oturur. Önlerinde, metinde bahsi geçen ve her yana yayıldığı söylenen “süslü sofralar”, altın yıldız çizgili bir sofraya bezi ile belirir. Metinde gösterişli bir şekilde durduğu söylenen aşçılar, sahnede dört bir yanda, ellerinde parıldayan altın yıldız, kapaklı sahanlarla davetlilere “nimetleri” getirirken görülür ve ziyafetin ihtişamını yansıtır. Metinde sofraların sahanlar ve tepsilerle otuzdan fazla nimetle donatıldığı dillendiren satırlar, resimde altın yıldız sofraya bezinin üstüne yan yana sıralanan çok sayıda kapaklı sahanla, davetin çeşitlilik açısından zengin menüsünü ortaya koyar. 1582’de III.Murad’ın şehzadesi Mehmed için gerçekleştirilen sünnet düğünü şenliklerine birkaç gün erken katılan Venedik elçisi için Saray’da, Divân’da verilen yemekte gümüş tabaklar içinde yirmi beş çeşit yemek sunulduğu bilinir. Bu bilgi göz önünde bulundurulduğunda Gazanfer Ağa’nın altın kaplarda ikram edilen ve otuzdan fazla çeşit içeren ziyafet sofrasının yemeklerinin bir padişah davetiyle yarışacak nitelikte olduğu anlaşılır⁵¹. Tasvirde sahnenin sol yanında ellerini önde kavuşturmuş ayakta bekleyen kalabalık hizmetli grubu, sağ yandaki sekide diz çökmüş yemek sırası bekleyen davetliler, ön planda aralarında üçerli dörderli gruplar halinde sohbet eden ve belki de Seyfizâde’nin deneme dersinin kritiğini yapan bu ilim meclisinin diğer sakinleri dikkat çeker.

İşte bu deneme dersinden yaklaşık iki, iki buçuk yıl sonra, daha önce de değinildiği üzere Gazanfer Ağa’nın inşasına niyetlendiği medresenin yapımı için 1593’te, Padişah’ın İstanbul kadısına hitaben yazdığı bir fermanla izin verilmiş, Müslüman mahallesinde yıktırılan bir kilisenin arsası medrese için tahsis edilmiştir⁵². Kitabesi bulunmayan medresenin 1596 tarihli vakfiyesinden, yapının bu tarihte tamamlandığı anlaşılır. Vakfiyede ilme, âlimlere ve ilim tahsil edenlere hizmet etmenin sevabı vurgulandıktan sonra Gazanfer Ağa’nın “yüksek saltanat yurdu ve korunmuş Kostantiniyye’de, Kırkçeşme diye bilinen latif bir mahalde, dört yol ağzında, on yedi adet hücre ve dershaneyi içine alan, herkesin ve aydınların beğendiği bir medrese yaptırdığı, medresenin yeni, gönül aydınlatan tasarımının bakanların içine bir aydınlık, sağlam ve orijinal tarzının hatırlayanların gönül aynasına cila verdiği” aktarılır. Ardından Ağa’nın “Şer’î ilimleri tahsil eden ve nakli fenleri tamamlayan bütün ilim ehline ve öğrencilere vakfettiği bu güzel medrese civarında, dengi olmayan Adn cennetine benzer yüksek bir makama, fani dünya devleti sonsuz ahret ile yer değişince, nur dolu kutsal bir mezar ve medreseye bitişik, dört yol ağzına umum, halkın ve aklı başında kimselerin beğendiği benzersiz bir sebül yaptırdığı” vurgulanır⁵³. Vakfiye şöyle devam eder: “Bundan sonra

51 1582 sünnet düğünü şenlikleri öncesinde Venedik elçisine verilen yemek hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Yerasimos, 2002, 24.

52 Necipoğlu, 2013, 682.

53 1607 numaralı defterin 1. sayfa 1. sırasında kayıtlı “Bâbu’s-Sa’âde Ağası Gazanfer Ağa bin

bu adı geçen mübarek Ağa tedbir ve uzak görüşü ile düşünüp, anılan hayır binaları ve eserlerinin devamını sağlamak için çeşitli vakıflar ve varlık temin eder. Ta ki güzel eserleri değişen zaman içinde sabit ve kalıcı olsun, kendilerinden sonra yüksek gayret ve mürüvvetini hatırlatan bir anı bırakarak insanların dillerinde güzel anısı daima söylensin ve iyilikler defterinde ecri an be an yazılsın...”

Bugün İstanbul’un Fatih ilçesi, Kırkçeşme mahallesinde bulunan Bozdoğan (Valens) Su Kemerî’nin Haliç’e bakan yanında, su kemerine bir metre yakınlıkta yükselen Gazanfer Ağa külliyesi, medrese, türbe ve sebilden oluşan yapı grubuyla vakfiyede tanımlanan özellikleri yansıtır⁵⁴. Gazanfer Ağa’nın kubbeli, onikigen türbesi, duvarları pencerelerle hareketlendirilmiş dış avlunun kuzeybatı köşesinde; kubbeli sekizgen sebil, dış avlu duvarının sol köşesinde yer alır. Dış avludan, ikinci bir giriş kapısıyla medresenin şadırvanlı, revaklı iç avlusuna ulaşılır. Girişin hemen karşısındaki kare planlı, kubbeli dersane-mescit mekânının iki yanında kare planlı ve kubbeli öğrenci hücreleri uzanır⁵⁵.

Daha önce de değinildiği üzere bürokrat, şair ve âlim Ganî-zâde Nâdirî, şiirlerinin içinde toplandığı ve (Gazanfer’in) eniştesi Mirahur Ali Ağa (ö.1603) aracılığı ile Gazanfer’e sunduğu *Dîvân*’ında, Gazanfer Ağa için yazılmış çokça kasideye yer verir. Nâdirî’nin eserinde, Gazanfer Ağa’ya ithaf ettiği ilk şiir Ağa’nın medresesi ile ilgilidir. *Dîvân*’ın 16.yüzyıl sonu 17.yüzyıl başlarında istinsah edilmiş kopyalarından biri resimlidir (TSMK H.889)⁵⁶. Yazmayı 1605 yılı civarında resimlediği düşünülen Nakşi, medresenin bir tasviri ile onu ebedileştirir. Nâdirî medreseyi; revakları gökyüzüne ulaşan, bakınca seyredenin gözlerini alamadığı, gökyüzü mühendislerinin şihab ölçeği ve yeni ay pergeli ile mimarlık ettiği, hücreleri kubbeli bir yapı olarak tanımlar. “Suretler mühendisi, güzelliğinin resmini görseydi hayretler içinde kalırdı.” diyen Nâdirî “Ona ben aynen cennet bahçesi derdim.” sözleriyle medresenin güzelliğini över. “O mavi serkeşin çatısı ve altın alemleri, faziletler âleminin seması ve bilgi hilalidir; içi ilim ve eğitilmiş faziletlilerle doludur, saygıdeğer hariminde sırlar öğretilir.” “Daha yapılmadan ilim bu mekâna aşık oldu.” ifadeleri ile medresenin bir ilim ve irfan yuvası olduğunu vurgular. Ardından “Ümidim odur ki, devletin kapısında daima hizmetkâr olayım. Eğer ben köleni kulluğa kabul etsen, bu vakitte hürlerin yegânesi olurum.” diyerek Gazanfer Ağa’nın hâmîsi ve koruyucusu olması için dua eder. Sonra “Ben ki irfan ülkesinin hükümdarıyım, elimde yazı ile kâğıt. Daima tabiatımın ateşi ile sıcak olur kalemim. Hikâyeyi bırakarak duaya el aç ey

Abdurrahman Vakfı’na ait 1004 H./1596 M. tarihli vakfiyenin yeni harflere çevirisi için bk. <https://gazanferagamedresesi.org/wp-content/uploads/Gazanfer-Ağa-Medresesi-Vakfiyesi-1.pdf>. Vakfiye’de geçen “Adn” kelimesi, cennetin en yüksek mevkiine veya değişik yerlerinin tamamına verilen addır. Ayrıntılı bilgi için bk. Yavuz, 1988, 390-91.

54 Bozdoğan (Valens) Su kemerî hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Yılmaz ve Çobanoğlu, 2019, 56-75.

55 Gazanfer Ağa Külliyesi hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Ayverdi, 1957; Ayverdi, 1974; Çobanoğlu, 1994; Eyice, 1996.

56 *Divan-ı Nâdirî*’nin resimli nüshası hakkında bilgi için bk. Tanındı, 2003; Değirmenci, 2007, 148-167; Fetvacı, 2013, 312-320.

Nâdirî! Âlem içinde ilim ile meşgul ol daima. Medrese içi, fikirlerin ortaya atıldığı bir yer olsun. Belagat ehli övgü dersini tekrar etsin.” dizeleriyle kendisinin yazar ve âlim yönüne vurgu yapar. Adeta Gazanfer Ağa medresesinde göreve talip olduğunu ima eder⁵⁷.

Nitekim *Divân*'da metne eşlik eden resimde nakkaş Nakşî, Nâdirî'nin anlatımından ilham alarak “o mavi serkeşin çatısı ve altın alemi” sözlerini canlandıran bir dersane mekânı yaratır (Res. 5). Ön duvarının ortadan kaldırılarak izleyicinin gözlemine sunulan dersane mekânının yüksek kasnağı turkuaz rengi çinilerle bezenerek ve ihtişamlı kubbesinin üstüne altın yıldız bir alem yerleştirilerek sözel görsele taşınır. Nakkaş dershanenin kemer köşeliklerini, duvarlarını, halılarını rengârenk bitkisel motifler ile bezeyerek ve mekânın arka planındaki pencerelerini yemyeşil, bahar çiçekleri ile donatılmış bir bahçe manzarasına bakar vaziyette betimleyerek Nâdirî'nin medresenin güzelliğini görenlerin hayretler içinde kalacağını söylediği ve kendisinin mekânı bir cennet bahçesi olarak adlandırdığı satırları görselleştirir. Resimde dersane mekânının iki yanında sıralanmış öğrenci hücreleri yazarın “hücreleri kubbeli” tanımına uyar. Tasvirin



Resim 5: Gazanfer Ağa Medresesi, Nâdirî, *Divan* (TSMK H.889, vr.22a), (Erkmen, 2022, 120).

57 Nâdirî'nin *Divan*'ında Gazanfer Ağa medresesi ile ilgili kasidesi için bk. Külekçi, 1985, 196-199.

arka planda görülen Bozdoğan kemeri, ön planında yer alan pencerele dış avlu duvarı ve bunun köşesinde, kemerli açıklıklarının kenarına sıralanmış bardakları ile sebil mekânı, nakkaşın medresenin mimarisine hâkim aktarımını yansıtır. Dershane mekânında betimlenen iri beyaz sarıklı, yeşil cübbeli, siyah gür sakal ve bıyıklı figür, *Dîvân*'ındaki talebi de göz önünde bulundurulduğunda, tarihi kaynaklardan 1596'da Gazanfer Ağa Medresesi'ne müderris olarak atandığı bilinen Nâdirî olmalıdır⁵⁸. Nakşî, tasvirde Nâdirî'nin karşısına iri beyaz sarıklı, renkli cübbeli ve dış görünüşlerine istinaden yaşça büyük oldukları söylenebilecek âlimleri yan yana oturmuş şekilde betimleyerek, metinde "medresenin ilim ve eğitilmiş faziletliyle dolu" olduğunu dillendiren satırları ve Nâdirî'nin "belagat ehli övgü dersini tekrar etsin." temennisini canlandırır. Nâdirî'nin ve âlimlerin ellerindeki kitaplar ve âlimlerden birinin yanındakinin kulağına bir şeyler fısıldıyor olması, dersin hararetle bir tartışma ortamında geçtiğini gösterir. Resmin sol alt köşesinde Selimî sarığı, beline kadar düğmeli sarı entari ve yeşil kuşak üzerine sırmalı kırmızı kaftanı ile at sırtında bir figür, yanında iki yeniçeri ve iki iç oğlan olduğu halde medresenin dış avlu kapısına doğru yaklaşır. Bu kişi, diğer kapıağaları gibi, hadım olduğunu işaret etmek üzere sakalsız, bıyiksız genç bir erkek görünümünde resmedilen Gazanfer Ağa olmalıdır. Nitekim medresenin dış avlu kapısındaki kitabe "Medrese-i Gazanfer Ağa el-merhum" ifadesi ile bu kişinin medresenin hâmîsi Gazanfer olduğunu doğrular. Ayrıca bu resim çizildiğinde Gazanfer Ağa'nın hayatta olmadığını da bildirir. Resmin sağ üst kenarındaki metin "Ulu atının tozu gözlerin sürmesi" derken nakkaşın Gazanfer Ağa'yı tasvirde neden at üzerinde çizdiği anlaşılır. Resmin alt kesiminde ise Gazanfer Ağa'nın medresesi bir dergâh ve hayırlı kişilerin kiblesi olarak tanımlanır⁵⁹.

Medresenin İnşasının ve Görsel Dile Yansımasının Düşündürdükleri

1590'lardan itibaren payitahtta cami merkezli külliyelerin yerini, hanedana mensup olmayan baniler tarafından inşa ettirilen medrese merkezli külliyelerin aldığı önceki satırlarda vurgulanmıştı. Bu sur içi külliyelerin bilinen en erken örnekleri bu çalışmada bahsi geçen veziriazam Koca Sinan Paşa ve kapıağası Gazanfer'in medrese külliyeleridir. Gazanfer Ağa Medresesi'ne müderris seçiminin ve seçilen adaya, yani Seyfizâde'ye yaptırılan deneme dersinin anlatıldığı Ayasofya 4787 numaralı elyazmasında Koca Sinan Paşa karşımıza, Topkapı Sarayı'nda gerçekleştirilen bir *Dîvân* toplantısından sonraki bir arz gününde Seyfizâde'nin tayini hususunu padişaha ileten bir aktör olarak çıkar. Yazmadan, Gazanfer Ağa Medresesi ile ilgili başka konularda da durumun padişaha iletilmesinde aracılık ettiği anlaşılan Koca Sinan Paşa adeta medresenin inşa sürecinin himayecisi izlenimi uyandırır. Nitekim Koca Sinan Paşa'nın 1593-1594 yılında tamamlanan medresesi ile Gazanfer Ağa'nın 1593-1596 yılları arasında yapımı tamamlanan medresesi, kentin merasim güzergâhı olan Divanyolu'na yakın merkezi konumları ve türbe, sebil ve medreseden oluşan yapı kompleksinin plan özellikleri açısından büyük benzerlik gösterir.

58 Nâdirî'nin 1596'da Gazanfer Ağa medresesine müderris olarak atandığı bilgisi için bk. Necipoğlu, 2013, 683.

59 *Divan-ı Nâdirî*'deki Gazanfer Ağa medresesi tasviri için bk. Erkmen, 2022. Bu tasvire metaforik bir yaklaşım için ayrıca bk. Fırat, 2008, 221-256.

Her ikisi de mimarbaşı Davud'un eseri olan bu medrese külliyeler, banilerin yakın ilişkilerinin onların yapı tercihlerini de belirlediğini ortaya koyar. Öte yandan her iki yapının birbiriyle bu derece örtüşen benzerliği, bir akağa olarak Gazanfer Ağa'nın bir veziriazamla yarışacak maddi ve somut gücünü de gözler önüne serer.

Gazanfer Ağa Medresesi inşa edildiği dönem ve mimari özellikleri bağlamında inşa sürecine ilişkin bu çerçeveyi sunsa da medresenin yapım aşamaları farklı bağlamlar göz önünde bulundurulurken incelendiğinde farklı sonuçlar ortaya çıkar. Ayasofya 4787 numaralı *Mesnevi*'de Gazanfer Ağa Medresesi'nin yapılış amacı dönemin padişahı III. Murad'a bağlanır. Padişahın ömrü uzun olsun diye hayır işleri yapan Gazanfer'in Şah için kubbesi gökyüzüne ulaşan bir medrese yaptırmak istediği söylenir. Nitekim medresenin yapımına 1593'te İstanbul kadısına hitaben yazdığı bir fermanla izin veren III. Murad'ın fermanda, saygıdeğer bábüssaâde ağasının iki yıldır bir medrese bina etmek istediğini belirtmesi ve medresenin yapımına izin vermesi Gazanfer Ağa'nın padişah ile uzun zamandan beri yapının inşası hakkında iletişim halinde olduğunu gösterir ve 999/1590-1591'de hazırlanan elyazması ile de yaptıracağı medreseyi padişahın hayrı için adayacağını ona ilan ettiği anlaşılır⁶⁰.

Gazanfer Ağa'nın medrese merkezli bir külliye inşa ettirmesinde Koca Sinan Paşa ile yakın ilişkisinin yanı sıra, dostlukları şehzade Selim'in Kütahya'daki valiliği zamanına kadar dayanan Gelibolulu Mustafa Âli de etkili olmuş olmalıdır. Zira Âli, 1586-1587'de ihtiyaç içindeki eyalet şehirleri ve kasabaları dururken, artık doyum noktasına gelmiş olan payitahtta hâlâ süregelen cami inşasını dindarlıkla ilgisi olmayan bariz bir itibar gösterisi olarak eleştirir⁶¹. Gazanfer Ağa'nın 1586-1590 yılları arasında Kütahya Gediz'de inşa ettirdiği cami merkezli külliye, şehzade Selim'in Sarayı'ndayken yakın dostu ve aslen Gedizli olan şair Azmî Efendi'nin "Camiyi İstanbul'da yaptırırsanız selatin camilerinin yanında sönük kalır. Gediz'de yaptırırsanız adınız kıyamete kadar anılır." sözleri üzerine inşa ettirdiği rivayeti göz önüne alındığında, Gazanfer Ağa'nın yakın dostlarının fikirlerinin de Ağa'nın mimari tercihlerini belirlemede etkili olduğu anlaşılır⁶².

Gazanfer Ağa medresesinin inşa süreci bağlamında, III. Murad'ın tahta geçmesiyle Saray'ın kara ve akağaları arasında değişen siyasi güç dengeleri dikkat çekicidir. O zamana kadar Harem ağalarına kıyasla Saray'da hiyerarşik bir üstünlüğe sahip olan Enderûn ağalarının mimari hâmilikte de ön planda olduğu görülür. Ancak göreve geldiği andan itibaren Gazanfer Ağa ile eşit bir konuma ulaşan Habeşi Mehmed Ağa gerek kitap sanatı gerekse mimari alanda o güne kadar bir saray hadımının sergilemediği yoğunlukta bir hâmilik faaliyeti yürütür. Mehmed Ağa'nın Çarşamba semtindeki külliyesi "bir Osmanlı saray hadımı tarafından yaptırılan en iddialı mimari yapı" olarak tanımlanır⁶³. İşte onun ölüm tarihi olan 1590 yılından itibaren Gazanfer Ağa'nın artan kitap sanatı ve mimari hâmilik faaliyetleri, Gazanfer Ağa Medresesi'nin "İstanbul'un sur içi bölgesinde

60 III. Murad'ın fermanındaki ifadeleri için bk. Necipoğlu, 2013, 682.

61 Âli'nin eleştirisi hakkında bilgi için bk. Necipoğlu, 2013, 683.

62 Azmî Efendi'nin Kütahya, Gediz'deki külliye ile ilgili tavsiye sözleri için bk. Erbil, 2019, 104.

63 Mehmed Ağa'nın Çarşamba semtindeki külliyesi ile ilgili tanımlama için bk. Dikici, 2016, 83.

bir akağa tarafından yaptırılan son önemli mimari eser” olduğu görüşü ile birleşince, Gazanfer Ağa'nın bu medreseyi akağaların üstünlüğünü vurgulamak ve Habeşi Mehmed Ağa'nın vefatının ardından akağaların mimari hâmilik öncülüğünü geri kazanmak adına inşa ettirdiğini düşündürür⁶⁴. Gazanfer'in külliyesini Topkapı Sarayı'na yakın prestijli bir bölgede inşa ettirmesi ve gösterişli bir yapı yaptırarak mimari âdâb kurallarını görece aşması onun bu eser aracılığı ile sergilemeye çalıştığı güç gösterisinin bir kanıtıdır. Gazanfer Ağa'nın “saray köşk” olarak adlandırılan görkemli evinin ve mülk edindiği diğer konutların Topkapı Sarayı'na yakın merkezi konumu ve sadrazam İshak Paşa'nın mülklerine komşu olması, Ağa'nın mimari yoluyla güçlü bir imaja ulaşmaya çalıştığı fikrini kuvvetlendirir⁶⁵.

Osmanlı Devleti'nde gelenek olduğu üzere medresesinin yapımı ve giderlerinin karşılanmasını kurduğu vakıf yoluyla sağlayan Gazanfer Ağa, yine vakıf kurma aracılığıyla seçkin bir sınıfın davranışını tekrar ederek bunun prestijinden faydalanır⁶⁶. Osmanlı döneminde 16.yüzyılın son çeyreğine kadar yeni yaptırılan bir medreseye müderris tayini için istekliler arasında bir camide, müderrisler ve kazaskerlerden oluşan bir jüri önünde imtihan yapıldığı ve medreselerin ilk müderrislerinin genellikle medresenin banisi tarafından seçildiği bilinir⁶⁷. İşte Gazanfer Ağa'nın istediği medreseyi yaptırmadan önce yetkin bir müderris arayışına girmesi, “kendisine ve bilgisine” güvendiği için danıştığı Muhyî Paşa'nın, damadı Seyfizâde'nin bu iş için uygun olduğunu belirtmesine rağmen müderris adayını gizli gizli araştırıp ilminin üstünlüğünden emin olmaya çalışması Gazanfer'in, medresesinin eğitiminin kalitesi konusunda gösterdiği hassasiyeti gözler önüne serer.

Gazanfer Ağa'nın 16.yüzyıl sonunda Türkçe'ye tercüme ettirerek resimlettiği *Destan-ı Ferruh ve Humâ, Tercüme-i Miftâh-ı Cifru'lCâmi'* nin mütercimi Mehmed Şerif Efendi'nin, *Baharistan*'ın mütercimi Hakkı'nın ve *Dîvân* adlı eserinde Gazanfer Ağa'yı ve medresesini öven kasidelere yer veren Nâdirî'nin, Gazanfer Ağa medresesinde müderrislik yaptığı bilinir⁶⁸. Bu kişiler ve medresenin ilk müderrisi Seyfizâde, 16.yüzyılın ünlü müderris ve şeyhülislamı Hoca Sadeddin Efendi'nin öğrencileridir⁶⁹. Bu bağlamda Gazanfer Ağa'nın medresesine müderris seçiminde yine titiz bir tavır sergileyerek belli bir ilişki ağı içinde olduğu, güvendiği, referans aldığı kişileri medresesinde göreve getirdiği söylenebilir. III. Murad ve III. Mehmed dönemlerinde Gazanfer Ağa'nın, Hoca Sadeddin ve Hanım Sultanlarla işbirliği içinde yer alarak Saray'ın en önemli politik güçleri ara-

64 Gazanfer Ağa Medresesi ile ilgili tanımlama için bk. Dikici, 2016, 73.

65 Gazanfer Ağa'nın evinin konumu ve İshak Paşa'nın mülklerine komşu olduğu bilgisi için bk. Dikici, 2021, 16, 17, 19.

66 Osmanlı döneminde medreselerin yapımı ve giderlerinin vakıflar yoluyla karşılandığı bilgisi için bk. Kocaman, 2017, 402. Vakıf kurmanın seçkin bir sınıf olmanın ritüeli olduğu bilgisi için bk. Dikici, 2016, 78.

67 Dirioz, 1992, 51; Kocaman, 2017, 416.

68 Gazanfer Ağa Medresesi müderrisleri hakkında bilgi için bk. Baltacı, 1976, 206.

69 Değirmenci, 2007, 147; Fetvacı, 2013, 316.

sında olduğu düşünülürken ve Gazanfer Ağa Medresesi'nin ilk müderrisinin atanma sürecinde padişahla Ağa arasında aracılık eden sadrazam Koca Sinan Paşa'nın, Hoca Sadeddin'in de dahil olduğu üçlü bir yakın ilişki ağı içinde oldukları gözönüne alındığında, Gazanfer Ağa'nın medresesinin oluşum ve gelişim sürecini içinde bulunduğu ilişkiler ağının belirlediği akla gelir⁷⁰.

Medresesi ile şahsen ilgilenen Gazanfer Ağa, kapıağası olarak Enderûn'daki acemi oğlanların yetiştirilmesini denetleyen, dolayısıyla Saray'da eğitim rolü üstlenen bir aktördür⁷¹. Ağa bir medrese inşa ettirerek eğitim hâmilîği rolünü pekiştirir. Enderûn'da içoğlanların eğitiminde edebi konulu Türkçe eserler tercih edildiği bilinir. Gazanfer Ağa edebi konulu eserleri Türkçe'ye tercüme ettirerek hem III.Mehmed'in zevkleriyle örtüşen bir tercih sergiler, hem de içoğlanlara hitap eden eserlere hâmilîk ederek onların eğitimi rolünü devam ettirir⁷². İnşa ettirdiği medrese ayrıca içoğlanların Enderûn'da aldıkları temel din eğitimi derslerini, üst düzey bir eğitim kurumunda eğitilen öğrenciler vasıtasıyla daha ileri derecelere taşır⁷³.Gazanfer Ağa'nın bir kapıağası olarak üstlendiği eğitim rolü, Nâdirî'nin *Dîvân*'ında Gazanfer Ağa Medresesi'ni betimleyen tasvirde görsel bir dil ile de vurgulanır. Betimlemede sahnenin sağ alt köşesinde atının üzerinde medresenin dış avlu kapısına doğru ilerleyen Gazanfer Ağa'nın yanında ona yayan eşlik eden iki iç oğlanından biri koltuğunun altında taşıdığı yeşil kaplı bir kitap ile adeta Ağa'nın saray eğitiminde oynadığı role gönderme yapar. Gazanfer Ağa'nın tıpkı çağdaşı ve iletişim içinde olduğu Habeşi Mehmed Ağa ve Koca Sinan Paşa gibi inşa ettirdiği medresede bir de kütüphanesi bulunur⁷⁴.

15.yüzyıldan 18.yüzyıl ortalarına kadar İstanbul ve civarında mimari eser yaptıran elli saray hadımının yapıları incelendiğinde, bunlardan sadece sekizinin medrese inşa ettirdiği ve bu yapıların beş tanesinin 16.yüzyılın son çeyreğinde, birinin 17.yüzyıl başında, diğer ikisinin ise 18.yüzyılın ikinci yarısının sonlarında tamamlandığı görülür⁷⁵. Medrese inşa ettiren kapıağaları arasında Gazanfer Ağa'nın kardeşi Cafer Ağa da yer alır ve ölümü üzerine yarım kalan medresenin inşasının Gazanfer Ağa tarafından tamamlandığı düşünülür⁷⁶. Gazanfer Ağa böylece hem kardeşinin projesinin mirasçısı hem de kendi

70 Gazanfer Ağa'nın Hoca Sadeddin ve Hanım Sultanlarla işbirliği içinde olduğu bilgisi için bk. Fetvacı, 2013, 74. Gazanfer Ağa, Hoca Sadeddin ve Koca Sinan Paşa'nın ilişki ağı hakkında bilgi için bk. Fleischer, 1996, 156; Tanındı, 2003, 143.

71 Kapıağalarının acemi içoğlanların yetiştirilmesini denetlediği bilgisi için bk. Fetvacı, 2013, 53.

72 Enderûn'da içoğlanların eğitiminde okutulan kitaplar ve Gazanfer Ağa'nın III.Mehmed'in kitap zevkleriyle örtüşen tercihleri hakkında bilgi için bk. Fetvacı, 2013, 55-57, 59, 74, 300.

73 Acemi içoğlanların Enderûn'da aldıkları temel din eğitimi dersleri ve bu konuda okudukları eserler hakkında bilgi için bk. Fetvacı, 2013, 54-55.

74 Gazanfer Ağa, Habeşi Mehmed Ağa ve Koca Sinan Paşa medreselerinde kütüphane bulunduğu bilgisi için bk. Erünsal, 2015, 142, 147, 338, 347.

75 15.yüzyıldan 18.yüzyıl ortalarına kadar İstanbul ve civarında mimari eserler yaptıran saray hadımları ve yapıları hakkında bir tablo için bk. Dikici, 2016, 90-100.

76 Cafer Ağa medresesi hakkında bilgi için bk. Baltacı, 1976, 173-175. Kütikoğlu, 2000, 45-48.

medresesinin hâmi olarak hadım ağalar içinde ayrıcalıklı bir yer edinir. Medrese inşa ettiren hadım ağalar arasında Habeşi Mehmed Ağa, El-Hac Beşir Ağa (ö.1746) ve Gazanfer Ağa'nın da dahil olduğu grubun kitap sanatı alanında da etkin birer hâmi olduğu göz önünde bulundurulduğunda, saray hadımlarının sarayın kitap sanatı üretimi ile paralel bir mimari hâmilik tercihinde bulunarak bir eğitim neferi rolü üstlendikleri söylenebilir⁷⁷.

Yukarıdaki satırlarda çeşitli sebeplerle Gazanfer Ağa Medresesi ile karşılaştırılması yapılan Koca Sinan Paşa ve Habeşi Mehmed Ağa medreseleri övücü kitabeler taşırken Gazanfer Ağa medresesinin kitabesi yoktur⁷⁸. Bazı araştırmacılar Gazanfer Ağa Medresesi'nin bu yönünün yapının eğitim vurgusunu öne çıkardığını ileri sürer⁷⁹. Ancak Gazanfer Ağa'nın ölümünden sonra resimlenen *Dîvân-ı Nâdirî*'de yazarın ya da eseri resimleyen Nakşi'nin tercihimidir bilinmez, Gazanfer Ağa hâmi olduğu medreseyi ziyaret ederken betimlenerek ve atının üzerinde yaklaştığı dış avlu kapısı üzerine “Medrese-i Gazanfer Ağa-i Merhum” yazılı bir kitabe yerleştirilerek hem onun medresenin hâmi olduğu hem de o zamanda hayatta olmadığı vurgulanır. Resmin üst ve alt kesiminde çerçeve içinde yer alan metin “Ulu atının tozu göz sürmesi”, “Dergâhının yönü hayırlı kişilerin kıblesi” der. Metinde medresenin bir dergâh olarak tanımlanması dikkat çekicidir. Gazanfer Ağa'nın Halvetiye tarikatının Şabaniye kolundan, Gelibolulu Şeyh Mehmed Dâği'nin (ö.1611) müridi olduğu bilinir⁸⁰. Kendisi de bir tasavvuf ehli olan Nâdirî böylece Gazanfer Ağa'nın ve inşa ettirdiği medresenin ulvi ve manevi yönüne ve medresenin belki de tasavvuf geleneğinin öğretildiği bir merkez olduğuna gönderme yapar⁸¹. 16.yüzyıl sonlarında Mehmed Birgivi (ö.1573) ile başlayan ve 17.yüzyılda Kadızadeli hareketi ile pekişen, tasavvufu ve camilerde Allah'ın zikir yoluyla anılması gibi sufi ibadet biçimlerini hedef alan yaklaşım da göz önünde bulundurulduğunda, Gazanfer Ağa'nın cami yerine medrese merkezli bir külliye inşa ettirmesi bir sebep daha kazanır⁸².

Gazanfer Ağa Medresesi'nin fiziksel olarak inşası 1593-1596 yılları arasında gerçekleşirken, yapının fikri olarak inşasının temelleri medreseye 1590'dabir müderris atanması ile atılır. Aynı tarihte medreseye müderris seçimi ve seçilen adaya yaptırılan deneme dersi hakkında yazılan *Mesnevi* ile medresenin kuruluşunun ilk aşaması ölüm-süzleştirilir. Nitekim Nâdirî *Dîvân*'ında “Daha yapılmadan ilim bu mekâna aşık oldu” sözleriyle hem müderris atanma sürecine hem de bu konuda yazılan esere gönderme yapar⁸³. Bir sahiplik kaydı taşımayan, yazarı ve hattatı belli olmayan elyazmasının hattı

77 Gazanfer Ağa'nın kitap sanatı hâmilîği hakkında kaynaklar için bu çalışmada bk, Dipnot 10. Habeşi Mehmed Ağa'nın kitap sanatı hâmilîği hakkında kaynaklar için bu çalışmada bk. Dipnot 6. El-Hac Beşir Ağa'nın kitap sanatı hâmilîği için bk. Tanındı, 2002, 53-54.

78 Dikici, 2009, 115.

79 Dikici, 2009, 116.

80 Gazanfer Ağa'nın tarikat inancı hakkında bilgi için bk. Erbil, 2019, 32.

81 Nadirî'nin tasavvuf ehli olduğu bilgisi için bk. Fetvacı, 2013, 314.

82 Tasavvufun ve camilerdeki sufi ibadet biçimlerinin hedef alınması bilgisi için bk. Necipoğlu, 2013, 683.

83 Nadirî'nin *Divan*'daki ifadesi için bk. Külekçi, 1985, 196.

ve tezhipleri açısından kalitesi, tamamlanmamış olsa da resimli olarak tasarlanması, üst düzey bir saray görevlisi için hazırlandığını düşündürür. Yazmada Gazanfer Ağa'nın ve Ağa'ya "oğlum" diye hitap edebilecek kadar iyi bir ilişki içinde olduğu sadrazam Koca Sinan Paşa'nın ön plana çıkarılması ve hatta Sinan Paşa'nın resimlenmesi, eserin Gazanfer Ağa'nın siparişi ile hazırlanmış olduğunu akla getirir.

Belli ki Gazanfer Ağa, iktidar savaşı içinde olduğu kara hadım Habeşi Mehmed Ağa'nın ölümünün ardından hız verdiği mimari ve kitap sanatı hâmilliğinin ilk ayağı olarak, hem Koca Sinan Paşa'yı onore eden, hem de inşa ettireceği medrese hakkında dönemin padişahı III.Murad'ı bilgilendiren bir mesaj vermek istemiş olmalıdır. III.Murad'ın 1593'te medresenin yapımına izin verdiğine ilişkin yazdırdığı fermanında, bâbüssaâde ağasının iki yıldır bir medrese bina etmek istediğini belirtmesi, Ağa'nın amacına ulaştığını gösterir. Yazmanın tarih konulu resimli eserlerin yoğunlukta olduğu III.Murad gibi kitapsever bir padişah döneminde hazırlanması ve bu yazmalarda Süleymaniye Camii, Ayasofya, Topkapı Sarayı, Rumeli Hisarı, Filibe Sarayı, Belen Menzil Külliyesi gibi mimari tasvirlerin yer alması, Gazanfer Ağa'nın döneminin tercih ve beğenilerini yansıtan bir eserle medresesinin kuruluşunun ilk adımını tarihe mal ettiğini, görsel olarak belgelediğini düşündürür⁸⁴. Yazmada deneme dersinin Gazanfer Ağa'nın evinde yapıldığı vurgulanırken tasvirlerde de deneme dersine misafirlik eden mekân Ağa'nın hanesidir. Eser böylece sözel ve görsel dille Gazanfer Ağa'yı hem eseri sipariş eden hâmi hem de -bu tür deneme derslerinin camilerde gerçekleştirildiği bilgisi göz önünde bulundurulduğunda- özel mülkünü eğitime hizmet için kullanıma sunan, müderris seçimi ile bizzat ilgilenen bir ilim aşığı olarak gösterir. Yazmanın bir şiir düşkünü olan Gazanfer Ağa'ya hitap eder şekilde manzum bir dille kaleme alınması da eserin onun siparişi ile tercihleri doğrultusunda hazırlandığını hissettirir.

Metni ve resimleri ile bir mesaj vermek üzere tasarlandığı anlaşılan yazmanın tasvirlerinin tamamlanmamış olması dikkat çekicidir. Tasvirler yapıldığı dönem ve üslup özellikleri açısından değerlendirildiğinde, yazımı Seyyid Lokman (ö.1601'den sonra) tarafından 1592'de III.Murad döneminde tamamlanan ancak resimli nüshası ancak 1597-1598'de III.Mehmed'e sunulabilen *Şehinşahnâme*'nin ikinci cildinin (TSMK B.200) bazı tasvirleri ile büyük benzerlik taşıdığı görülür⁸⁵. Örneğin *Şehinşahnâme*'de Fas elçisinin Topkapı Sarayı ikinci avlusunda kabulü (Res. 6) ve Safevi elçisi İbrahim Han'ın huzura kabulünü (Res. 7) canlandıran tasvirler, Gazanfer Ağa'nın elyazmasında, sadrazam Koca Sinan Paşa'nın, Seyfîzâde'nin tayini hususunun padişaha iletmesini canlandıran minyatür (Res. 2) ile mimari kompozisyon ve figürlerin betimlenişi açısından örtüşür⁸⁶. Her üç tasvirde de sol sayfada Bâbüssaâde yanındaki revakların ardında Arz Odası, sağ sayfada

84 III.Murad dönemi tasvir sanatı hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Bağcı, Çağman, Renda ve Tanındı, 2006, 116-173.

85 *Şehinşahname*'nin ikinci cildi hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Bağcı, Çağman, Renda ve Tanındı, 2006, 152-155.

86 *Şehinşahname*'deki Topkapı Sarayı Tasvirleri hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Çetinaslan ve Bülbül, 2022.



Resim 6: Fas elçisinin Topkapı Sarayı ikinci avlusunda kabulü, *Şehinşahname II* (TSMK B.200, vr.142b-143a), (Çetinaslan ve Bülbül, 2022, 52).



Resim 7: Safevi elçisi İbrahim Han'ın huzura kabulü, *Şehinşahname II* (TSMK B.200, vr.36b-37a), (Bağcı ve diğerleri, 2016, 153).

ise Topkapı Sarayı'nın plan özelliklerine göre solda olması gerekirken sağda betimlenen Divân ve Adalet Kulesi yer alır. Saray mekânlarını farklı bir görüş açısıyla betimleyen ve tarih konulu eserlerdeki Topkapı Sarayı betimlemelerinde daha önce rastlanmayan bu yön şaşmasının her üç tasvirde de görülmesi; figürlerin, ağaç motiflerinin sahneye

yerleştirilişi ve üslubunun benzerliği ile birleşince Gazanfer Ağa'nın *Mesnevisi*'nin de *Şehinşahnâme*'nin ikinci cildini resimleyen Nakkaş Osman'ın ekibi tarafından Saray atölyesinde hazırlandığını düşündürür⁸⁷. *Şehinşahnâme*'nin tasvirlerinin sayıca çokluğu nedeniyle tamamlanıp III.Murad'a sunulmasının geciktiği ve Seyyid Lokman'ın III.Mehmed döneminde bu nedenle görevden alındığı akla gelince, Gazanfer Ağa'nın *Mesnevisi*'ndeki tasvirlerin de Saray atölyesinin bu yoğunluğu nedeniyle yarım kaldığı anlaşılır⁸⁸. *Mesnevi*'nin tasvirlerinin, *Şehinşahnâme*'nin nakkaş ekibinin elinden çıkması, eserin kim tarafından yazıldığı belli olmayan metninin, bu ekibin şehnamecisi Seyyid Lokman tarafından yazılmış olabileceği fikrini akla getirir. Nitekim yazmanın Esad Efendi nüshası ketebe kaydından önceki satırlarda eserin yazarının adı Lokman olarak zikr edilir ancak Ayasofya nüshasında Lokman mahlasının geçtiği yer silinmiştir⁸⁹.

Gazanfer Ağa Medresesi'nin fiziki olarak bir elyazmasında tasvir edilmesi ise daha sonra, I.Ahmed (s. 1630-1617) döneminde *Dîvân-ı Nâdirî* ile gerçekleşir. Medresenin Ağa'nın ölümünden sonra ve üstelik kendisinin de içinde yer aldığı bir kompozisyonla resimlenmesi, dostlukları geçmişe dayanan ve inşasından 1601'e dek medresede müderrislik yapan Nâdirî'nin eserin yazarı olarak resimlenme aşamasına müdahale ettiğini ve Ağa'ya bir vefa borcu maiyetinde hem onun hem de medresesinin fiziki varlığını *Dîvân-ı Nâdirî*'nin resim programına dahil ettirdiğini düşündürür. Tasvirde Gazanfer Ağa, hadım olduğunu işaret eden sakalsız, bıyıksız, genç bir erkek görünümü yansıtırken, hâmişi olduğu şairlerden Hâletî'nin bir şiirini sunmak üzere huzuruna çıktığı Ağa'yı kırmızı kaftanı ile görünce onu "Kızıl bir Arslan" olarak tanımladığı aynı renk kaftan ile betimlenir⁹⁰. *Dîvân-ı Nâdirî*'deki bu tasvir ile Gazanfer Ağa *Medresesi*, bir akağa tarafından yaptırılan son görkemli örnek olmanın yanı sıra Osmanlı tasvir geleneği içinde resimlenen tek hadım yapısı olur.

87 *Şehinşahname*'nin ikinci cildinde Saray mekânlarını farklı bir görüş açısıyla betimleyen "yön şaşması"na tarih konulu eserlerdeki Topkapı Sarayı tasvirlerinde daha önce rastlanmadığı bilgisi için bk. Bağcı, Çağman, Renda ve Tanındı, 2006, 153-154.

88 *Şehinşahname*'nin ikinci cildinin tamamlanmasının tasvirlerinin çokluğu nedeniyle geciktiği ve Lokman'ın bu nedenle III.Mehmed döneminde görevden alındığı bilgisi için bk. Bağcı, Çağman, Renda ve Tanındı, 2006, 154-155.

89 Esad Efendi nüshasında eserin yazarının Lokman olduğunu vurgulayan satır için bk. Börekçi ve Uğur, 2023, 47.

90 Hâletî'nin Gazanfer Ağa'yı "Kızıl Arslan" olarak tanımladığı bilgisi için bk. Şahin, 2019, 187.

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

- 1607 numaralı defterin 1.sayfa 1.sirasında kayıtlı “Bâbu’s-Sa’âde Ağası Gazanfer Ağa bin Abdurrahman Vakfı”na ait 1004 H./1596 M. tarihli vakfiyenin yeni harflere çevirisi için: <https://gazanferagamedresesi.org/wp-content/uploads/Gazanfer-Ağa-Medresesi-Vakfiyesi-1.pdf>.
- Ağca Diker, S. (2020), Topkapı Sarayında Ak Hadımlardan Oluşan Babüssaade Teşkilatı ve Kurumun Son Güçlü Temsilcisi: Kapı Ağası Gazanfer Ağa, *FM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 16, 1-32.
- Altındağ, Ü. (1994), Dârüssaâde. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, (C.9, 1-3). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Ayverdi, E.H. (1957), Gazanfer Ağa Manzumesi, *İstanbul Enstitüsü Dergisi* 3, İstanbul: 85-96.
- Ayverdi, E.H. (1974), Gazanfer Ağa Medresesi, Sebili ve Türbesi, *İstanbul Ansiklopedisi* 11, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 6024-6027.
- Bağcı, S., Çağman, F., Renda, G. ve Tanındı, Z. (2016), *Osmanlı Resim Sanatı*, İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Baltacı, C. (1976), *XV-XVI. Asırlar Osmanlı Medreseleri. Teşkilat, Tarih*. İstanbul: İrfan Matbaası.
- Börekeçi, G. ve Öztürk, U. (2023), Gazanfer Ağa Medresesi’nin Açılışı ve Seyfîzâde Ahmed Efendi’nin Müderris Atanmasına Dair Seyyid Lokman’ın Manzumesi: Yeni Nüsha ve Metin, *İslam Tetkikleri Dergisi*, 13/1, 1-62.
- Çetinaslan, M. ve Bülbül, D. (2022), Şâhnâme-i Sultan Murad III (1582-1588) Minyatürlü Yazmasındaki Topkapı Sarayı Tasvirleri, *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 22/1, 21-54.
- Çobanoğlu, A.V. (1994), Gazanfer Ağa Külliyesi, *İstanbul Ansiklopedisi* 3, İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı, 375-377.
- Değirmenci, T. (2007), *Resmedilen Siyaset: II.Osman Devri (1618-1622) Resimli El Yazmalarında Değişen İktidar Sembolleri*, (Yayımlanmış Doktora Tezi), Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Dikici, A.E. (2009), *ObscureRoots, Solid Foundations: A ComparativeStudy on the Architectural Patronage of Ottoman Court Eunuchs*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Koç Üniversitesi, İstanbul.
- Dikici, A. E. (2016), Âdâb ve Bağlam: Erken Modern Dönem İstanbul’unda Osmanlı Saray Hadımlarının Mimari Hâmîlikleri, *Ekrem Hakkı Ayverdi’nin Hatırasına Osmanlı Mimarlık Kültürü*. (Hatice Aynur ve A. Hilal Uğurlu, Eds.), İstanbul: Kubbealtı.
- Dikici, A.E. (2021), Eunuchs and the City: Residencesand Real Estate Ownedby Court Eunuchs in Late Sixteenth-Century Istanbul, *Yıllık: Annual of Istanbul Studies* 3, 7-37.
- Diriöz, M. (1980), Gazanfer Ağa Medresesinin Açılışına Dair Bir Mesnevi, *Birinci Milli Türkoloji Kongresi (İstanbul, 6-9 Şubat 1978) Tebliğler*, İstanbul: Kervan Yayınları, 401-418.

- Diriöz, M. (1992), Gazanfer Ağa Medresesi Müderrisliğine Tayin Edilebilmesi İçin Seyfi-zâde Ahmed Efendi'nin Verdiği Deneme Dersi, *Selçuklular Devrinde Kültür ve Medeniyet (14 Mart 1991)*, Kayseri: Erciyes Üniversitesi, 1992, 51-57.
- Durmuş, T.I. (2020), Yöneticilere Sunulan Kasideler Üzerinden Osmanlı Edebi Himaye Geleneğinin Seyri, *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* 25, 191-275.
- Erbil, B. (2019), *Gazanfer Ağa, Hayatı ve Yaptırdığı Eserler*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Erkmen, A. (2022), Tarihten Tasvire Gazanfer Ağa Medresesi, *Yeditepe Fatih Kültür Yaşam Sanat Dergisi*, 8, 120-123.
- Erünsal, İ. E. (2015), *Osmanlılarda Kütüphaneler ve Kütüphanecilik*, İstanbul: Timaş Yayınları.
- Eyice, S. (1991), Ayrılık Çeşmesi, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* 4, Ankara: Türk Diyanet Vakfı, 284-285.
- Eyice, S. (1996), Gazanfer Ağa Külliyesi, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* 13, Ankara: Türk Diyanet Vakfı: 432-433.
- Fetvacı, E. (2013), *Sarayın İmgeleri: Osmanlı Sarayının Gözüyle Resimli Tarih*. (Nurettin Elhüseyni, Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Fırat, B. O. (2008), *Disorienting Encounters: Re-reading Seventeenth and Eighteenth Century Ottoman Miniature Paintings*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), University of Amsterdam: Holland.
- Fleischer, C. H. (1996), *Tarihçi Mustafa Âli. Bir Osmanlı Aydın ve Bürokrati*. (Ayla Ortaç, Çev.), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Hathaway, J., (2011), Habeşi Mehmed Agha: The First Chief Harem Eunuch (Darüssaade Ağası) of the Ottoman Empire, *The Islamic Scholarly Tradition. Studies in History, Law and Thought in Honour of Professor Michael Allan Cook*. (Asad Q. Ahmed, Behnam Sadeki and Michael Bonner, Eds.), Leiden-Boston: Brill, 179-195.
- İpşirli, M. (1993), Danişmend, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* 8, Ankara: Türk Diyanet Vakfı, 464-465.
- Junne, G. (2016), *The Black Eunuchs of the Ottoman Empire. Networks of Power in the Court of the Sultan*. London, New York: I.B. Tauris.
- Karakoç, Y. (2005), *Palace Politics and the Rise of the Chief Black Eunuch in the Ottoman Empire*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul.
- Kayhan Elbirlilik, L. (2010), Dialogue Beyond Margins: Patronage of Chief Eunuchs in the Late 16th Century Ottoman Court, *Sanat Tarihi Yıllığı*, 22, 63-99.
- Kocaman, K. (2017), Osmanlı Medrese Sistemini Etkileyen Faktörler, *İslam Medeniyeti Araştırmaları Dergisi*, 2 (3), 400-427.
- Koçu, R.E. (1960), Ayrılık Çeşmesi, *İstanbul Ansiklopedisi* 3, İstanbul: Nurgök Matbaası, 1631.
- Külekcı, N. (1985), *Gani-zâde Nâdirî. Hayatı, Edebi Kişiliği, Eserler. Dîvânı ve Şehnâmesi'nin*

- Tenkidli Metni*, (Kısmen Yayınlanmış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- Kütükoğlu, M.S. (2000), *XX.Asra Erişen İstanbul Medreseleri*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Necipoğlu, G. (2013), *Sinan Çağı. Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür*. (Gül Çağalı Güven, Çev.), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Necipoğlu, G. (2016), *Sinan Çağında Mimarlık Kültürü ve Âdâb: Günümüze Yönelik Yorumlar*, *Ekrem Hakkı Ayverdi'nin Hatırasına Osmanlı Mimarlık Kültürü*. (Hatice Aynur ve A. Hilal Uğurlu, Eds.), İstanbul: Kubbealtı.
- Okaçan, L. K. (2017), The Changing Dynamics of the Ottoman Patronage Networks (Late 16th and Early 17th Centuries), *Archivum Ottomanicum*, 34, 9-18.
- Ortaylı, İ. (2010), *Mekânlar ve Olaylarıyla Topkapı Sarayı*, İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Stefini, T. (2012), 16. Yüzyılda Bir Etnik-Bölgesel Dayanışma Örneği. İstanbul ve Venedik Arasında Gazanfer Ağa, *Toplumsal Tarih*, 225, 14-24.
- Şahin, E. (2019), Hâmîlik Faaliyetleri Çerçevesinde Gazanfer Ağa'ya Yazılan Manzumeler, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 12 (63), 168-193.
- Tanıncı, Z. (2002), Topkapı Sarayı'nın Ağaları ve Kitaplar, *U.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3 (3), 41-56.
- Tanıncı, Z. (2003), Transformation of Words to Images: Portraits of Ottoman Courtiers in the Diwans of Baki and Nadiri, *Res* 43, 131-145.
- Tarım, Z. (2018), Topkapı Sarayı'nın Kısımları, Kullanımı ve Teşrifati, *Topkapı Sarayını Anlatmak*. (Ali Satan, Salim Aydın ve Selin İpek, Eds.), İstanbul: Korpus Kültür Sanat Yayıncılık.
- Tökel, D.A. (2016), Divan Şiiri ve İstanbul'un İmar Tarihi, *Uluslararası Osmanlı İstanbul'u Sempozyumu IV*, 473-493.
- Yavuz, Y.Ş. (1988), Adn. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, (C.1, 390-91). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Yerasimos, S. (2002), *Sultan Sofraları. 15. ve 16. Yüzyılda Osmanlı Saray Mutfağı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yılmaz, H.F. ve Çobanoğlu, A.V. (2019), Bozdoğan (Valens) Su Kemerleri, *Vakıf Restorasyon Yıllığı*, 19, İstanbul: T.C. Vakıflar Genel Müdürlüğü, 56-75.

Hakem Değerlendirmesi: Çift “kör” hakem incelemesi.
ıkar atışması: Yazar çıkar atışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek aldığını beyan etmemiştir.

Peer-review: Double-blind peer-reviewed.

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

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

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 32, Sayı: 1, Nisan 2023 | *Volume: 32, Issue: 1, April 2023*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYN  Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY  Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. Semra DAŐLI, Doç. Dr. Lale DOğER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKIOğLU  İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ  Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR  Sekreteryaya - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretarait - Graphic Desing/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

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

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

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

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



TARİHÇE; KAPSAM; YAYIN İLKELERİ; YAZIM KURALLARI

HISTORY; SCOPE; PUBLISHING PRINCIPLES; SPELLING RULES

TARİHÇE

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi yayınları arasında bulunan Sanat Tarihi Dergisi, 1982’de Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü’nün yayın organı olarak Prof. Dr. Gönül Öney, Prof. Dr. Mükerrerem (Usman) Anabolu, Prof. Dr. Rahmi Hüseyin Ünal’dan oluşan yayın kurulunca Arkeoloji ve Sanat Tarihi Dergisi adıyla yayınlanmaya başlamış, VI’ncı (1992) sayıya kadar bu isimle devam etmiş, VII’nci (1994) sayıdan itibaren yayın hayatına ISSN alarak *Sanat Tarihi Dergisi* adıyla devam etmiştir. 2003’e kadar yılda bir kez yayınlanan dergi, 2004’ten (XIII’üncü sayıdan) itibaren “*hakemli*” olarak yılda iki kez çıkmaya başlamıştır.

Sanat Tarihi Dergisi’ne kuruluşundan bugüne çeşitli pozisyonlarda omuz vermiş akademisyenler: Gönül Öney, Mükerrerem Usman Anabolu, Rahmi Hüseyin Ünal, Bozkurt Ersoy, İnci Kuyulu Ersoy, Bekir Deniz, Zeynep Mercangöz, Lale Bulut, Yekta Demiralp, Şakir Çakmak, Lale Doğer, Ertan Daş, Sedat Bayrakal, Semra Daşçı, Emine Tok, Harun Ürer, Sevinç Gök, Hasan Uçar, Ender Özbay’dır.

Uzun yıllar boyunca büyük özveriyle derginin devamını sağlayan Hasan Uçar 2015’ten itibaren Dergi’yi dijital çağın gereklerine hazırlamaya başlamış ve TÜBİTAK bünyesinde geliştirilen DergiPark projesine dahil etmiştir. Dergiye 2016 yılından itibaren üstlenen Ender Özbay’ın özverili çabaları, büyük emekleriyle derginin işleyiş sürekliliği sağlanmış; ulusal/uluslararası indeks ve platformlara yönelik çalışma başlamış; dergi Kasım 2017’de (yayın kalitesi ve düzeni nedeniyle ULAKBİM-DergiPark sponsorluğuyla) yayınladığı makalelere CrossRef’ten sağlanan DOI atama imkanı kazanmış; Mart 2018’de (2016 sayıları dahil olarak) TR-DİZİN’e kabul edilmiş; Nisan 2018’de DOAJ’a kabul edilmiş; Mayıs 2018’deki girişimlerle dergiye çağa uygun bir e-ISSN alınarak *Journal of Art History* ismi de resmileştirmiş; Haziran 2018’de EBSCO’nun dergiden veri alma teklifi kabul edilmiş ve aynı ay karşılıklı protokol imzalanarak dergiye tahsis edilen bir FTP köprüsünden düzenli veri aktarımı başlamış; Haziran 2019’da (2017 ve sonrası sayıları dahil olarak) Web of Science (Clarivate Analytics) kapsamındaki ESCI indeksinden kabul mektubu almıştır.

HISTORY

Journal Of Art History, started to be published in Ege University Faculty of Letters under the name of *Archaeology and Art History Journal* in 1982 by the board consisting of Prof. Dr. G. Öney, Prof. Dr. M. U. Anabolu, Prof. Dr. R. H. Ünal. The journal continued to be published with the same name until the VIth issue (1992); and has been continuing to be published under the name of the *Sanat Tarihi Dergisi (Journal Of Art History)* after getting ISSN as of the issue VII (1994). The journal, published once in a year until 2003, has started to be published twice a year as *peer-reviewed* journal as of 2004 (issue XIII).

The academicians, who carried the Journal till current are Gönül Öney, Mükerrerem (Usman) Anabolu, Rahmi Hüseyin Ünal, Bozkurt Ersoy, İnci Kuyulu Ersoy, Bekir Deniz, Zeynep Mercangöz, Lale Bulut, Yekta Demiralp, Şakir Çakmak, Lale Doğer, Ertan Daş, Sedat Bayrakal, Semra Daşçı, Emine Tok, Harun Ürer, Sevinç Gök, Hasan Uçar and Ender Özbay.

Hasan Uçar, who has provided the continuation of the magazine with great devotion for many years, started to prepare the Journal for the requirements of the digital era since 2015 and included it in the DergiPark project developed by TÜBİTAK. With the devoted efforts and intense efforts of Ender Özbay, who has undertaken the Journal since 2016, the work on national and international indexes and platforms has started; In November 2017 (with the sponsorship of ULAKBİM-DergiPark due to publication quality and regularity), the Journal started to assign DOI numbers that provided by CrossRef to the articles it published; accepted to TR-INDEX in March 2018 (including 2016 issues); accepted to the DOAJ in April 2018; with the initiatives in May 2018, an up-to-date e-ISSN was purchased for the magazine and the name of Journal of Art History was officialized; in June 2018 EBSCO’s proposal was accepted, and the same month regular data transfer started via the FTP bridge by signing a mutual protocol; it received the acceptance letter from the Clarivate Analytics’ ESCI index in June 2019 (including 2017 and later’s).

Amaç ve Kapsam

Sanat Tarihi Dergisi, temel olarak Sanat Tarihi bilim dalında, yanı sıra sanat, kültürel miras, mimarlık gibi ilişkili alanlarda bilimsel düzeyde bilgi üretimi ve birikimine katkıda bulunmak; yeni bulguların ve söz konusu alanlarla ilgili çeşitli hususların değerlendirilip tartışılmasına; araştırmacıların, çalışmalarını başka araştırmacılara ve topluma ulaştırmasına olanak sağlamak gayesindedir.

Derginin kapsamı, Sanat Tarihi bilim dalının Türk ve İslam Sanatları, Ortaçağ Sanatı, Bizans Sanatı, Avrupa Sanatı, Çağdaş Sanat gibi branşlarının yanı sıra dünyanın diğer tüm coğrafyalarını ve kültürlerini de içine alabilecek bir kapsamda sanat (edebî sanatlar, müzik, sinema, sahne-gösteri sanatları vb. hariç), mimarlık, sanatsal yönleri bulunan somut kültürel miras gibi ilişkili alanlardır. Derginin içeriği, belirtilen alanlarla ilgili konuları işleyen, inceleme, belgeleme, tanıtım ve değerlendirme gerçekleştiren araştırma ve derleme türü özgün makalelerden oluşur. Bununla birlikte, yayının kurulunun uygun gördüğü «editöre mektup», çeviri ve bilimsel yayınları ele alan tanıtım/eleştiri yazılarına da yer verilebilir. (Arkeolojik kazı raporları, yüzey araştırması raporları, çeşitli kurumlar için hazırlanmış restorasyon raporları; inceleme ve kapsamlı bilimsel değerlendirme içermeyen envanter çalışmaları vb. çalışmalar kabul edilmemektedir.)

ETİK İLKELER VE YAYIN POLİTİKASI

Temel Hususlar

Sanat Tarihi Dergisi, bilimsel/akademik, hakemli bir dergidir. Nisan ve Ekim olmak üzere yılda iki kez yayımlanır.

Aim and Scope

Journal Of Art History has the purposes of contributing to the information generation and knowledge accumulation on a scientific level in the field of Art History as well as the related fields such as art, cultural heritage and architecture; providing opportunities to discuss and debate on new findings and various aspects of the related fields; and it intends to be a platform enabling the researchers to present their studies to other researchers and the community.

The scope of the Journal is mainly the field of art history including Turkish & Islamic Arts, Byzantine Arts, Art of Europe and Contemporary Art branches and also fields of art (except for the literary arts, music, cinema, stage and performance arts) involving all other geographies and cultures of the world, architecture, tangible cultural heritage that has artistic aspects. The content of the journal includes the research and review papers written on the related subjects about the fields in question. Besides, letters to the editor, translations, and book reviews that the editorial board deems appropriate can be included. (Excavation, survey, restoration etc. reports, and inventories without review and comprehensive assessment are not accepted.)

ETHICAL PRINCIPLES & PUBLICATION POLICY

Main Points

Journal Of Art History is a scientific/scholarly, peer-reviewed journal, and is published biannually; in April and October.

Derginin “amaç” ve “kapsam”ı çerçevesinde hazırlanan ve mutlaka özgün olması gereken makaleler Türkçe ve İngilizce dillerinde kaleme alınabilir. Yazarlar gönderdikleri makalenin daha önce başka bir yerde yayımlanmadığını ve aynı anda başka bir yerde yayımlanmak üzere gönderilmediğini, “intihal” açısından temiz olduğunu ve makale içeriğinde bulunan fotoğraf, çizim, resim, belge gibi görsel-grafik materyallerin herhangi bir telif problemi olmadığını taahhüt etmiş sayılırlar.

Ayrıca, yazarlar;

- Sanat Tarihi Dergisi'nin ticari bir niteliği bulunmadığını; bu bakımdan, kendilerine herhangi bir ücret ödenmeyeceğini;

- Dergide yer alan kendilerine ait makalenin, Sanat Tarihi Dergisi'nin diğer tüm makaleleri gibi, TÜBİTAK ULAKBİM bünyesindeki DergiPark üzerinden ve/yahut çeşitli ulusal-uluslararası indexler üzerinden tüm internet kullanıcılarının görüntüleyebileceği ve pdf olarak indirebileceği “açık erişim modeli”nde de yayımlanacağını

kabul etmiş ve bu bağlamda, Sanat Tarihi Dergisi'ne makalenin yayın haklarını devretmiş sayılırlar.

(Not: Yazarın makale ile ilgili temel hukuki hakları kendisinde saklı kalır. Yazar sonraki yıllarda, bütün etik sorumluluklar kendisine ait olmak kaydıyla, makalenin tamamını ya da bir bölümünü yeniden düzenleyerek, işleyerek ya da geliştirerek farklı biçimlerde kullanmak/yayımlamak isterse, Sanat Tarihi Dergisi buna herhangi bir hukuki engel koymaz.)

The articles, which must certainly be original and which are prepared within the framework of the mentioned scope and purpose, can be indited in Turkish and English languages. The writers are acknowledged to undertake that the mentioned article is not published or sent to be published anywhere else, the article is clean in terms of ‘plagiarism’ and the visual-graphical materials such as photograph, drawing, picture, and document within the article content do not have any copyright issue.

Furthermore, the writers are considered to acknowledge that;

- The Journal of Art History do not carry a commercial quality; and therefore, the writers shall not be made any payment;

- Their article in the journal is also published at the “open access model,” where all of the internet users can view and download the document in pdf format through Dergipark, within the body of TÜBİTAK ULAKBİM and/or various national-international indexes;

and, in this respect, are considered to dispose of the copyrights to the Journal of Art History.

(Note: The author retains fundamental legal rights related to the article. In case of the author wishes to use / publish the article in different forms in the following years by re-arranging, processing or developing the whole or part of it, all the ethical responsibilities belong to him. Journal of Art History doesn't set any legal obstacle.)

İntihal Politikası, Etik Hususlar, Değerlendirme Süreci ve İlkeleri*

Yayınlanmak üzere gönderilen makalelerin, derginin yazım kurallarına; yanı sıra, yazıldıkları dilin imla, noktalama ve genel kurallarına uygun olmaları beklenmektedir. Dergiye gönderilen makaleler öncelikle editör ve yayın kurulu tarafından söz konusu kriterler çerçevesinde incelenip uygun bulunduktan sonra, çeşitli tarama yazılımları [güncel olarak iThenticate programı] yardımıyla “intihal” taramasından geçirilir. Bibliyografya ve referanslar hariç tutularak, makalenin ana metni için yapılan tarama neticesinde, kaynak gösterilmemesi başta olmak üzere benzerlik oranının %15 oranını geçmemelidir. %10 ile %30 arasındaki oranlarda yazarla iletişim kurularak durumun düzeltilmesi rica edilebilir. Ancak %30 oranını aşan kaynak gösterimsiz benzerliklerde, makale ret edilir. Benzerlik oranı, kaynak gösteriliyor olsa dahi, %35’ten fazla ise, çalışmanın özgünlük ve alana katkı açısından zayıf olduğu değerlendirilerek makale ret edilebilir.

(Güncel olarak, benzerlik raporunun yazar tarafından alınması ve makale gönderimi sırasında yüklenmesi istenmektedir. Benzerlik taramasında, tarama tercihlerinde herhangi bir sözcük sınırlaması yapılmamalıdır. Tırnak içindeki alıntılar (quotes) tarama kapsamında kalmalıdır. Sadece “Kaynakça” taramadan hariç tutulabilir. Tarama tercihen iThenticate yazılımı ile yapılmalıdır ancak Turnitin ile kesinlikle yapılmamalıdır.)

! Makale metninde alıntı usulünde şu hususlara da dikkat edilmelidir:

Herhangi bir kaynaktan doğrudan aktarım yapılacağına, aktarılan ifadeler tırnak içine alınmalı ve hemen bitimlerine dipnot eklenerek, dipnotta referans bilgisi (kaynak ve sayfa no.)

Plagiarism Policy, Ethical Considerations and Evaluation Process & Principles*

The articles sent to be published are expected to comply with the spelling, punctuation and general rules of the language they’re written in, as well as the spelling rules of the journal. The articles sent to the journal are first analyzed and approved by the editor and the publication board, within the framework of the relevant criteria, and then scanned for “plagiarism” by means of some softwares such as the iThenticate which is currently being used. In consequence of the scanning of the main text in the article, the ratio of similarity with the other texts without providing references shall not pass 15%, with the exclusion of the bibliography and the references. It could be asked the writer to improve the situation for the ratios between 15% and 30%. However, the article is rejected in case of similarities over 30% with unprovided references. In case of the similarity rate is more than 35%, even though references are shown, the article can be rejected by evaluating that the study is weak in terms of “originality” and “contribution to the field”. (Currently, the report must be uploaded as a pdf document by the author during the submission process. In similarity scanning, no word limitation should be made in scanning preferences and quotes in quotation marks should be included as well. Only “Bibliography” can be excluded from scanning. Scanning should preferably be done with iThenticate software, but should never be done with Turnitin.)

! For the *citation procedure*, the following should be taken into consideration:

When the exact same text is to be taken directly from any source, the quoted sentences should be enclosed in quotation marks and reference information (source and page number) should

* Kural ve İlkelerimizin en güncel durumu internet sayfasından görülebilir.

* The current (possibly updated) versions of the Rules & the Principles are available on the website.

verilmelidir. Herhangi bir kaynaktan dolaylı aktarma yapılacağına ya da gönderme yapılacağına, mesela:

Doğan Kuban, bir yayınında bölgelerin coğrafi özelliklerinin konut tasarımında etkili olduğunu belirtir¹, başka bir yayınında ise etno-kültürel hususların önemini vurgular²; Ayda Arel'in öne sürdükleri ise biraz daha farklıdır³.

gibi bir örnekte, görüldüğü üzere, her aktarma ya da gönderme ifadesinin sonuna dipnot verilerek ilgili referans bilgisi dipnotta verilmelidir.

Makale sahiplerinin, bir veya daha çok yazarın farklı yayınlarda yer alan çeşitli cümlelerinden, aynı yayında ama farklı farklı sayfalarda yer alan cümlelerinden ve düşüncelerinden ardışık olarak alıntılar, harmanlamalar yaparak, yer yer kendi yorumlarını da katarak ve paragrafın ancak sonuna bir referans vererek meydana getirdikleri “kolaj” tarzındaki alıntı/göndermeler dergimizce tasvip edilmemektedir.

Alıntı ve göndermeler muğlak olmamalı, araştırmacıya, söz konusu kaynağı-kökene-bağlantıyı herhangi bir yanılığa sebebiyet vermeyecek şekilde net olarak göstermelidir.

! Konusu resmi müze, kütüphane, arşiv veya kazı malzemesi olan yahut konu kapsamında müze, kütüphane, arşiv veya kazılara ait orijinal eser/durum/mekan görseline yer veren çalışmalarda, yazarların ilgili kurumdan aldıkları bir yayınlama izin belgesi/yazışması ibraz etmeleri gerekir. Böyle bir belge ibraz edilememesi, çalışmanın ret gerekçesi olabilir.

! Ayrıca, dergiye gönderilen makalelerin [YÖK'ün “BİLİMSEL ARAŞTIRMA VE YAYIN ETİĞİ YÖNERGESİ”](#)ne ve [COPE ilkelerine](#) uygunluğu da gözetilir.

be given in a footnote at the end. If an information or matter from any source is to be given indirectly or to be mentioned, for example:

D. Kuban states that the geographical features of the regions are decisive in housing design in a publication¹, however, in another publication² he emphasises the effect of etno-cultural factors; but what A. Arel claims are slightly different³.

as can be seen above, the reference information should be given via an apart footnotes at the end of each mention, intimation or implication.

Some authors create “collage”-style quotations by sequentially taking text from various sentences in different publications or sentences on different pages of a book, collating them, adding their own comments to some places; and they gives to the end of the paragraph only one footnote that includes the whole references. This method is not approved by the Journal.

Quotations and references and quotations style should not be ambiguous and complicated, and should clearly show the reader the source-origin-link in question without any confusion.

! In addition, the articles written on any materials from an official museum, library, archive or excavation, or that include an image of original work / situation / excavation area from those mentioned officials, must have a publication permission certificate or correspondence received from the relevant institution. During the submission process to the Journal, the certificate or correspondence copy must be uploaded as an addition to the article document. Failure to submit such a document could be the reason for the refusal of the study.

! The articles sent to the Journal are expected to comply with the [COPE's ethical suggestions](#) and the YÖK's “[Scientific Research and Publication Ethics Instruction](#)” .

Süreç İşleyişi

“Ön değerlendirme” sürecinin olumlu tamamlanması durumunda; makale, “kör hakemlik” ilkesine uygun olarak iki hakeme gönderilir. İki hakemden birbirine tezat görüşler bildirilmesi durumunda üçüncü bir hakeme görüş sorulur. Hakemler, derginin Akademik Danışma Kurulu’nda olan isimler arasında, uzmanlık alanlarına göre belirlenmektedir. Listede ismi bulunan bilim insanlarının uzmanlık alanına girmeyen spesifik konulu bir makale gelmesi durumunda ya da kurul üyelerinin uygun olması durumunda, konuyla ilgili başka bilim insanlarına başvurulmaktadır. Ancak her durumda hakem, konuyla ilgili çalışmaları-uzmanlığı bulunan isimlerden seçilmektedir. Çok elzem olmadıkça yazarların hakem önerileri dikkate alınmamaktadır. Ne var ki olası çıkar/alan çatışmaları yahut önceden var olan ve değerlendirmeyi subjektifleştirecek durumlar var ise, yazarın bu konudaki bilgilendirme ve uyarıları dikkate alınır, ancak her durumda çift taraflı kör hakemlik ilkesine uygun şekilde, dergi yönetiminin karar verdiği hakemler seçilir. Makalelerin yayın programına alınması, belirlenen bilimsel danışman/hakemlerden gelecek en az iki “olumlu rapor” ile mümkündür. Olumlu ve olumsuz hakem görüşlerinin denk sayıda kalması ya da tereddütler yaşanması halinde, Editör ve Yayın Kurulu kararları, sonucu belirleyebilir. Söz konusu değerlendirme sürecinde, yazardan, makalede gerekli görülen değişiklik ve düzeltmeleri yapması istenebilir.

Steps and Principles of the Evaluation Process

In case of the positive result of the “pre-review” phase; the article is sent to two reviewers in compliance with the “Double blind peer review” principle. In case of the contrast views of the two reviewers, a third reviewer is asked for opinion. (The reviewers are designated in accordance with the area of specialization, among the names listed under the title of Academic Advisory Board of the journal. In case of having an article with a specific subject out of the specialty of the scientists on the list, the relevant scientists are consulted.) The journal editor takes into consideration whether there is a conflict of field and/or interest between the reviewer and the author while choosing a referee. In cases that may disrupt the objective evaluation, another reviewer is appointed.

Accepting the articles to the publication programme is possible with at least two “positive reports” from the related scientific advisors/reviewers. In case of the equality of positive or negative reports of the reviewers, or in case of any hesitation, the decisions of the Editor and the Editorial Board could determine the result. During the mentioned assesment process, the writer could be asked to make the necessary revisions and corrections.

Çıkar Çatışması Bildirimi

Dergimizde yayınlanacak makaleler, sonradan utanç / tahkikat vb kaynağı olabilecek olası etik sıkıntılar içermemelidir. Bu bağlamda, yazarlar, tam metin dosyasının başında yer alan ve yazar-kurum bilgilerini içeren kapak sayfasında ayrıca, çalışmalarında olası çıkar çatışmalarıyla ilgili bilgi vermelidir. Çıkar çatışmasına potansiyel muhataplar ve nedenleri açıklanmalıdır. Potansiyel bir çıkar çatışması, kişisel, finansal, akademik rekabet kaynaklı; hatta ideolojilerdeki veya inançlardaki farklılıklardan kaynaklı dahi olabilir. Makale gönderen yazarlar, bu çerçevede;

> Söz konusu çalışmalarını ilgilendiren maddi destekler (fon, bağış, sponsorluk);

> Çıkar çatışması potansiyeli olan ticari / finansal ilişkileri

> Sponsor veya anlaşmalı kurum ve kişiler ile, araştırma sonuçlarını herhangi bir şekilde şüpheli duruma düşürebilecek bir anlaşma/sözleşme olup olmadığı

> Makalenin yazarları arasında çıkar çatışması / olası anlaşmazlıklar

hakkında, yukarıda belirtildiği gibi kapak sayfasında bilgi vermelidir.

Çıkar çatışması söz konusu değilse, çıkar çatışması potansiyeli olmadığı, yine, bir cümleyle belirtilmelidir.

(Yazar tarafından tüm bu hususlar okunup kabul edilerek yayına sunulmuş ve sonuçta dergide yayımlanmış olan yazıların hukuki ve etik sorumluluğu yazarına aittir.)

Conflict Of Interest

Articles to be published in our journal should not contain possible ethical problems that may later cause embarrassment / investigation. In this context, authors should also provide information about possible conflicts of interest in their work on the cover page that includes author-institution information at the beginning of the full text file. Potential addressees and reasons for the conflict of interest should be disclosed. A potential conflict of interest is caused by personal, financial, academic competition; it may even be due to differences in ideologies or beliefs. Therefore, authors who submit articles should provide information on the cover page about:

> Financial support (fund, donation, sponsorship) regarding their work;

> Commercial / financial relationships with potential for conflict of interest

> Whether there is an agreement with the sponsor or contracted institutions and persons that could make the research results suspicious in any way.

> Conflict of interest / potential disputes between the authors of the article

If there is no conflict of interest, it should also be stated in a sentence that there is no potential for conflict of interest.

(The legal and ethical responsibility of the articles, submitted for publishing and finally published in the journal upon accepting these conditions, belong the writer.)

YAZIM KURALLARI ve TEKNİK HUSUSLAR*

1. Sanat Tarihi Dergisi'nin orijinal sayfa boyutu 16,5 x 24 cm'dir. Ancak, dergiye gönderilecek makalelerin A4 boyutlarında MS Word dokümanı olarak hazırlanması; sayfada, üstten ve alttan 3'er cm; sağ ve soldan 2'şer cm boşluk bırakılması önerilir. Metin, Times New Roman yazı tipinde, 12 punto ve 1,2 satır aralığında olmalı; ana başlıklar 13 punto ve kalın, metin içindeki alt başlıklar 12,5 punto ve kalın olarak ayarlanmalıdır. Metnin paragraf düzeni "iki yana dayalı" olmalı ve ilk satır girintisi 1,25 cm olarak ayarlanmalıdır. Makale metnine eşlik eden görseller "Metinle Aynı Hizaya" düzeniyle yerleştirilmeli, görsel açıklama yazıları ise "metin kutusu" şeklinde değil, yine metnin devamı gibi, resmin hemen altına yazılmalıdır. Yazarlar, gerekli olmadığı sürece, çeşitli sofistike yöntemlerle farklı mizanpajlar yapılmış dosya göndermemelidir. (Gönderilecek makaleler için kesin bir sayfa ve görsel materyal sınırlaması yoktur, fakat, yukarıda belirtilen ölçülerde hazırlanacak dokümanın toplamda 30 sayfayı geçmemesine özen gösterilmesi rica olunur.) Metinde paragraf geçişi, satır başı vb uygulamalar asla çok kez basılan tab ile ve/veya space/boşluk butonuna çok basılarak yapılmamalıdır! Paragraf girişi ve satır boşluğu oluşturmak için enter, satır girintileri oluşturmak için word programının "girinti ayarları" kullanılmalıdır.
2. Yazar ismi/isimleri, unvan ve kurum bilgileri, ORCID ID numarası, adres, e-mail adresi ve telefon numarası makalenin önüne ilâştirilecek bir kapak sayfasında yer almalıdır. ["Kör Hakemlik" ilkesi uyarınca, makale hakemlere yazar ismi olmadan gönderilmektedir. Sürecin olumlu sonuçlanması duru-

SPELLING RULES and TECHNICAL POINTS*

1. The original paper size of the Journal of Art History is 16,5 x 24 cm. However, it is suggested to prepare the articles in A4 size as MS Word document; leave 3 cm blank upside and bottom and 2 cm blank from right and left. The text must be written in 12 point Times New Roman font size with 1,2 pitch; the main headings must be arranged in bold and 13 point and the sub-headings of the text must be arranged in bold and 12,5 point. The paragraph style of the text must be set as "justified" and the first indent must be set as 1,25 cm. (There isn't a certain limitation for page and visual material for the articles; however, it is requested that the document, which must be prepared in accordance with the beforementioned standards, does not exceed 30 pages in total.)
2. The name of the writer/writers, title and corporation information, Orcid ID, postal address, e-mail adress and phone number must be available on the cover page attached to the article. [In accordance with the "blind reviewing" principle, the article is sent to the reviewers anonymously. In case the process results favorably, the name of the writer and the related information are added to the first page of the article prepared appropriately for the publication.]
3. The title of the manuscript must be given in both Turkish & English on the top.

munda, yazar ismi ve bilgiler, yayına uygun düzenlenmiş makalenin ilk sayfasına tarafımızdan eklenmektedir.]

3. Makalenin başlığı, aralarında bir satır boşluk bırakılarak Türkçe ve İngilizce olarak verilmelidir.

Ardından, Türkçe ve İngilizce olarak Öz / Abstract bulunmalıdır. Öz/Abstract, makalenin giriş, yöntem, bulgular, değerlendirme, sonuç, tartışma ve öneriler gibi ana kısımlarının her birinin kısa özetlerini içeren bir düzende olmalı; okuyucunun, makalenin içeriğini anlamasına, kendi ilgi alanlarıyla ilişkisini saptamasına olanak vermeli. Makalenin kendi dilindeki öz, en az 150, en fazla 250 sözcük olmalıdır. Öz'de dipnot, tablo, fotoğraf vb kullanılmamalıdır ve makale sayfalarına gönderme yapılmamalıdır.

Makalenin yabancı dilindeki "Öz/Abstract", makalenin kendi dilindeki "Öz/Abstract"a göre daha uzun olmalıdır. Makalenin yabancı dilindeki "Öz/Abstract"ın uzunluğu yaklaşık 500 kelime olmalıdır.

"Öz" ve "Abstract" bölümlerinin hemen altında beşer adet anahtar kelime yer almalıdır. Anahtar kelimeler, örneğin "Türkiye", "sanat" gibi çok genel ifade/kavramlar olmamalıdır ve uzun kelime öbeklerinden oluşmamalıdır.

Yukarıda da belirttiğimiz gibi, "Öz / Abstract", makalenin gerekçesine, bulgularına ve sonuçlarına ilişkin özlü ifadelerle inşa edilmelidir. "Öz/Abstract"a makalenin giriş, bulgular (katalog), tartışma/değerlendirme ve sonuç bölümlerinin ana hatları yansımalıdır. Ağırlık, bulgular ve daha çok sonuçlardan yana olmalıdır. Mümkün mertebe, makalenin içinden kopyala-yapıştır yapılmamalı, özgün olarak yazılmalıdır.

The titles should be followed by abstracts in both Turkish and English. The abstract should be in order that contains summaries of the main parts of the article (such as introduction, method, findings, evaluation, conclusion, discussion and suggestions...) to allow the reader able to understand the content of the article and to determine its relation to his / her interests. In the abstract, footnotes, tables, photographs etc. should not be used and should not be any reference to any page of the article. The "abstract" written in the language of the article should be at least 150 and at most 250 words. The "Abstract" in the foreign language of the article should be longer. It should be about 500 words.

Each abstract (Turkish & English) must have five keywords beneath.

4. The footnotes must have an automatic and coherent numbering added with the "add footnote" feature of MS Word; they must be presented under the page; must not be arranged in the form of "endnote." (footnotes must be typed in Times New Roman fonts & 10 pt)
5. For the studies previously presented at a symposium or a congress but not published yet, the name, place and date of the symposium/congress must be indicated. If the article is the product of a research or a project supported by an institution, the project number must be stated. If the study is a compilation product

4. Dipnotlar MS Word'ün "dipnot ekle" özelliği ile eklenmiş otomatik ve kendi içinde tutarlı bir numaralandırmaya sahip olmalı; sayfa altında verilmeli, "son not" şeklinde düzenlenmemelidir. (Times New Roman ve 10 punto olmalıdır.)
5. Daha önce bir sempozyum ya da kongrede bildiri olarak sunulmuş fakat yayınlanmamış olan çalışmalarda, sempozyum/kongrenin adı, yeri ve tarihi belirtilmelidir. Makale, bir kurum tarafından desteklenen bir araştırma ya da projenin ürünü ise, desteği sağlayan kuruluşun adı, varsa proje numarası verilmelidir. Çalışma, doktora veya yüksek lisans tezinden üretilen bir derleme çalışması ise, belirtilmelidir.
6. Makale içeriğinde Latin alfabesi dışında bir alfabe ile yazılmış metinler yer alıyorsa, örneğin Kiril, Arap, Grek harflerini destekleyen özel bir yazı fontu kullanılmışsa, söz konusu fontun editöre belirtilmesi ve mümkünse font dosyasının ayrıca gönderiye eklenmesi önem arz etmektedir.
7. Makale metninin sonunda "kaynakça" bulunmalıdır. Yazıda kaynaklara yapılacak göndermeler (atıf) metin içinde değil, dipnot şeklinde verilmelidir. (Önemli not: Kaynakça kısmında, makalede hiçbir şekilde bahsi geçmeyen kaynakların listelenmemesine, verilmiş olan kaynakların makalede gerçekten değerlendirilmiş olmasına özen gösterilmelidir.) Bir kaynaktan yapılan doğrudan alıntılar (doğrudan aktarılan tüm ifadeler, cümleler, paragraflar) mutlaka tırnak içine alınmalı, sonuna da dipnot verilerek kaynak belirtilmelidir. Kaynakça ve atıf yazımı için örnekler bu metnin en sonunda verilmiştir.
- of a doctorate or master thesis, it must be indicated.
6. If the article contains texts written in an alphabet aside from the Latin alphabet, for example if a special text font supporting Cyrillic, Arabic or Greek letters is used, it is important to specify the related font to the editor and add the font file to the delivery.
7. There must be a "bibliography" section at the end of the article. References to the sources must be given as footnotes; not within the text. (Note: Sources in the Bibliography should be really used / referred within the text of the article.) Direct quotations e.g. expressions, sentences or paragraphs taken from a source must be enclosed in quotation marks. At the end of the quoted text, the source should be referred by a footnote. Writing principles of the Bibliography and footnote (reference/attribution) are exemplified at the end of this section. (In addition, authors should consider the explanations under the heading PLAGIARISM POLICY &...]
8. The visual materials (photograph, picture, figure, drawing etc.) can be placed either within or at the end of the text. All the visual materials must have their own names/explanatory information. However, during the publishing process, the last makeup of the article shall be made by the editor. All of the visual materials must be uploaded in one of the jpeg, png, tiff formats and in an appropriate quality to publish (300 dpi, pref-

8. Hazırlanan makale dokümanında, yazıda yer alacak görsel materyaller (fotoğraf, resim, şekil, çizim vb) metin içerisine ya da metnin sonuna yerleştirilebilir. Fakat yayın aşamasında makalenin nihai mizanpajı, yazarın tercihleri göz ardı edilmeden tarafımızca yapılacaktır. Görsel materyal kullanılacak olan bir makalenin dergiye gönderilen word dosyasında da bu görseller mutlaka eklenmiş olmalıdır. Görsel içereceği halde, görseller dosyanın içine eklenmemişse yazara iade edilir. Tüm görsel materyallerin, tabloların ve grafiklerin altında adı/açıklama bilgisi bulunmalıdır. İsimlendirmelerde sıralı bir numaralandırma kullanılmalıdır (Ör.: Fot. 1: ...; Fot. 2: ...; Fot. 3: ...; Şek. 5: ...; Şek. 6: ...; Şek. 7: ...). Makale metni içinde, ilgili yerlerde bu görsellere/grafik yahut tablolara göndermeler yapılmış olmalıdır.///Makaleler değerlendirme sürecini olumlu tamamlayıp yayına hazırlık adımına geldiğinde, yazarlar görsel materyallerin tümünü, metni içeren Word dosyasından ayrı olarak, jpeg, png, tiff formatlarında ve basıma uygun kalitede (tercihen 300 dpi) ayrı dosyalar olarak yüklenip göndermelidir. Bu dosyaların, metindeki göndermelerle tutarlı şekilde isimlendirilmiş olmasına dikkat edilmelidir. Bu gönderim tercihen derginin mail adresine (sanattarihi.dergisi@gmail.com) yapılmalıdır.
9. Makalede kullanılan kısaltmaların yazımında (Örneğin MÖ, M, H, öl., cm), makalenin yazıldığı dilin (Türkçe veya İngilizce) genel-geçer, resmi kısaltma dizinlerine uyulmalıdır. (Dergimizde benimsenen bazı kısaltmalar şöyledir: Bk.= Bakınız; BOA= Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi; Çiz.= Çizim; Fot.= Fotoğraf; Res.= Resim; erably), and then sent separate from the Word file containing the text. It should be paid attention that these files must be named in a consistent way with the reference within the text.
9. While writing the abbreviations used at the article, (for example, BC, AD, cm, Ph.D.) official abbreviation indexes of the language the article is written in (Turkish or English) must be adapted. (Besides this, when a reference is made to a component such as picture, photograph, figure, drawing within the text, the abbreviations pic., photo, fig., dwg. can be used.) Special/personal abbreviations which do not exist at the guide and indexes must be defined at the end of the article.
10. The article text must be submitted through uploading to the system of DergiPark. [In order to perform this, the writers should check in for membership to system of DergiPark, join the Journal of Art History (<http://dergi-park.gov.tr/std>) on the system as the “user” and follow the uploading steps pressing the “submit a manuscript” button at the journal page. 
- [The “full text file” which contains the titles (Turkish and English), abstracts (Turkish and English), the main text part, vusual materials (if used) and the Bibliography must be uploaded. Besides a “plagiarism report” must be uploaded. (Preferably iTHENTICATE Reports. Turnitin Reports are not acceptable for the article.)]

Şek.= Çizim, plan, kompozit grafik nesne vb.; KVKK: Kültür Varlıklarını Koruma Kurulu; VGM: Vakıflar Genel Müdürlüğü) Kılavuz ve dizinlerde bulunmayan özel/kişisel kısaltmalar ise makalede uygun bir yerde belirtilmelidir.

10. Yukarıda nicelik ve nitelikleri hakkında açıklamalar yapılmış olan word formatındaki makale dosyası, DergiPark sistemi üzerinden yüklenerek gönderilmelidir. [Bunun için yazarların Dergi Park sistemine üyelik kaydı yapmaları, ardından sistem üzerindeki Sanat Tarihi Dergisi'ne (<http://dergipark.gov.tr/std>) "kullanıcı" olarak katılmaları ve dergi sayfasındaki "makale gönder" butonuna basarak yükleme adımlarını takip etmeleri gerekir.

(Türkçe - İngilizce başlıkları, Öz ve Abstract'ı, ana metin kısmını, yazıda kullanılmışsa görselleri ve Kaynakça'yı içeren "Tam metin dosyası" ile "Benzerlik/İntihal Raporu" dosyası yüklenmesi zorunludur. Makaleler için "Benzerlik/İntihal" taraması Turnitin yazılımı ile yapılmamalıdır. Turnitin gönderileri geçersiz sayılacaktır. Tercihen iTHENTICATE ile tarama yapılmalıdır.)

Gönderilecek olan makaleler [özellikle tablo, italik/bold vb yazılmış kısımlar, Arapça, Osmanlıca, Grekçe, Çince gibi özel fontlar içeriyorlarsa] ayrıca bir PDF kopyasının oluşturulması ve gönderiye eklenmesi, Word belgesindeki olası uyumsuzluklara karşı bir önlem olarak önerilir.

If the articles (especially table, italic/bold parts) contain such special fonts as Arabic, Ottoman Turkish, Greek, Chinese, creating a pdf copy of the document and adding to the post is proposed as a precaution against possible incompatibilities at the Word file.

* Haz. ve İngilizceye Çeviren: E. Özbay.

* Prepared and translated to English by E. Özbay.

KAYNAKÇA ve DİPNOT YAZIM ÖRNEKLERİ
EXAMPLES FOR WRITING PRINCIPLES OF BIBLIOGRAPHY &
REFERENCE/CITATION

[APA-6 Esastır]
[APA-6 is basis]

a- Metin içinde genel bir referans söz konusuysa:

If a general reference is aforementioned within the text:

Dipnottaki Gönderme (Reference at the footnote): Çakmak, 2001

Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):

Çakmak, Ş. (2001), *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Taçkapılar*, Ankara: Kültür Bakanlığı

b- Bir yazarın aynı tarihli eserlerinin yazımı:

The indication of a writer's works of the same date:

Dipnottaki Gönderme (Reference at the footnote):

Daşçı, 2013a, 26. ve Daşçı, 2013b, 12.

Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):

Daşçı, S. (2013a), İzmir' Gelen Kadın Gezinler, *Sanat Tarihi Dergisi XX /1*, 1-37

Daşçı, S. (2013b). 19. Yüzyılda İzmir'de Dünyaya Gelen Bazı Gayrimüslim Ressamlar ve Sanatsal Etkinlikleri Hakkında Bir Değerlendirme, *Sanat Tarihi Dergisi, XX /2*, 1-18.

c- İki yazarlı bir çalışma / The work of two writers :

Dipnottaki Gönderme (Reference at the footnote): Bayrakal ve Daş, 2010, 27.

Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):

Bayrakal, S., Daş, E. (2010), Yelki (İzmir-Güzelbahçe) Mezarlığı, *Sanat Tarihi Dergisi, XVII/2*, 25-41.

d- Yazar sayısı üç ile beş arasında değişen çalışma:

The work of writers ranging from three to five:

Dipnottaki Gönderme (İlk göndermede tüm isimler):

Reference at the footnote (All names at the first reference):

Altun, Carswell ve Öney, 1991, 86.

Sonraki göndermelerde ise ilk yazarı belirtmek yeterlidir: Altun vd., 1991,87.

It's enough to identify the first writer for the subsequent references: Altun *et.all.*, 1991, 87.

Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):

Altun, A., Carswell, J. ve Öney, G. (1991), *Türk Çini ve Seramikleri*, İstanbul: Vehbi Koç Vakfı

e- Aynı soyada sahip iki yazarlı çalışma:

The work of the two writers with the same surname:

Dipnottaki Gönderme (Reference at the footnote): H. Çal ve Ö. Çal, 2008, 125.

H. Çal and Ö. Çal, 2008, 125.

Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):

Çal, H., Çal, Ö. (2008), *Trakya Bölgesi Kapı Tokmakları ve Çekekleri*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.

f- Yazar sayısı 6 ve üzeri olan çalışma: ilk göndermede sadece ilk isim ve diğerleri şeklinde kısaltma yapılır. Kaynakçada ise ilk altı isim verildikten sonra “ve diğerleri” ibaresi kullanılır.

The work with 6 and more writers: At the first reference, only an abbreviation is made in the form of only the first name and et. al. However at the bibliography, “et al” expression is used after presenting six names.

g- İkincil kaynak üzerinden alıntılanan birincil kaynak makale yazarı tarafından görülmemiş ise gerçekte yararlanılan ikinci kaynağa göndermede bulunulur. Kaynakçada ise ikinci kaynağın künyesi verilir. **Dipnottaki Gönderme:** Ünal’dan aktaran Uçar, 2012, 1

The quotation over the second source; If the first source is unknown to the article writer, the reference is made to the second source. At the bibliography, the personal record of the second source is presented. **Reference at the footnote: Transmitted from Ünal by Uçar, 2012, 1.**

h- Yazarı olmayan fakat bir kurum tarafından yayınlanan kitaplar:

Anonymous books published by an institution:

İlk gönderimde kurumun adı, kısaltması ve tarih verilir. Daha sonraki göndermelerde ise sadece kısaltma ve tarih verilir:

The name of the institution, abbreviation and date are presented at the first reference. At the subsequent references, only the abbreviation and date are presented.

İlk gönderme / First reference : Türk Dil Kurumu (TDK), 1999.

Sonraki göndermeler / Subsequent references : TDK, 1999.

Kaynakçadaki yazımı / Indication at the bibliography: Türk Dil Kurumu. (2005), *Türkçe Sözlük* (10.bs.), Ankara: Türk Dil Kurumu.

ı- Çeviri Kitap / Translated Book :

Gombrich, E.H. (2011), *Sanatın Öyküsü*, E.Erduran, Ö. Erduran (Çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi.

i- Editörlü Kitap / Book with an editor :

Cahoone, L. (Ed.). (1996), *From Modernism to Postmodernism*, Cambridge: Blackwell

j- Ansiklopedi Maddesi / Encyclopedia entry :

Ersoy, O. (1973), Kağıt ve Kağıtçılık, *Türk Ansiklopedisi*, 21, 112-115. Ankara:Milli Eğitim Bakanlığı.

k- Bilimsel dergi makalesi / Scholarly journal articles :

Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):

Çakın, İ. (2004), Müteferrika Matbaası'nın Düşündürdükleri ve Avrupa'da Basımcılığın Etkileri. *Bilgi Dünyası*, 5 (2), 153-167

l- Magazin Makalesi / Magazine Article :

Uslu, M. (Şubat 2013), Arjantinli Osmanlılar, *Skylife*, 14-25.

m- Gazete Makalesi / Newspaper Article :

Dündar, C. (15 Kasım 2011), Bir Canlı Tarih Kitabı Göçtü, *Milliyet*, 5.

n- Elektronik kaynak- Basılı Makale / Electronic source- Printed Article :

Yazıcı, N. (2010), Amasya'daki Hükümet Konağı Binaları [Elektronik Sürüm], *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 18, 91-105.

o- Elektronik Veri tabanında Makale / Article from Electronic Database :

Rogers, M. (1985), A Group of Ottoman Pottery in the Godman Bequest, *The Burlington Magazine*, 127, 134-145, Erişim (accessed): 25.01.2012, *Jstor*.

ö- Tez (Yayımlanmamış) / Thesis (Unpublished) :

Gök, S. (2000), *Bursa'daki Türk Yapılarında Yer Alan Çini Süslemeli Örnekler*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir

p- Bildiri (yayımlanmış) / Declaration (Published) :

Kuyulu Ersoy, İ. (2007), Bornova Yerleşiminde Farklı Bir Üslup: Levanten Köşkleri. H. Karpuz ve O. Eravşar (Ed.), *Konya Kitabı X*, 353-359, Konya: Konya Ticaret Odası

r- Bildiri (Yayımlanmamış) / Declaration - Unpublished:

Ersoy, B. (Nisan 2012), *2007-2011 Kale-i Tavas Kazı Çalışmaları Hakkında Düşünceler*[Bildiri], Kaledavaz Sempozyumu. Kale

s- Poster Bildiri / Poster Declaration :

Kürüm, M., Doger, F. (Mayıs 2010), *Tıp Tarihi Müzeleri* [Poster], VI. Ulusal Tıp Eğitimi Kongresi, ADÜ Atatürk Kongre Merkezi

ş- Rapor / Report: Yatırım Destek ve Tanıtım Ajansı (2010), Türkiye Turizm Sektörü Raporu, Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Başbakanlık Yatırım Destek ve Tanıtım Ajansı.

t- Yasa ve Yönetmelikler / Laws and regulations : Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu, (1983), *T.C. Resmi Gazete*, 18113, 23 Temmuz 1983

u- Görüşmeler / Interviews :

Yalnızca metin içinde gönderme yapılır. / are only made reference within the context.



Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları

e-ISSN 2636-8064