



ISSN 1300-5707
e-ISSN 2636-8064

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları



Cilt | *Volume*: 32

Sayı | *Issue*: 2

Ekim | *October*

2023

İZMİR

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları

SANAT TARİHİ
DERGİSİ

JOURNAL OF ART HISTORY

Cilt / Volume

32

Sayı / Issue

2

Ekim / October

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)

31.12.2023

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. Ahmet BAYRAM (Pamukkale Üniversitesi)
Sadı 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 DAŞCI (Ege Üniversitesi, İzmir)
Prof. Dr. Zeliha DEMİREL GÖKALP (Anadolu Üniv., Eskişehir)
Doç. Dr. V. Belgin DEMİRSAR ARLI (İstanbul Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üy. Ayşe DENKNALBANT ÇOBANOĞLU (İstanbul Üniv.)
Prof. Dr. Mustafa DENKTAŞ (Akdeniz Üniversitesi, Antalya)
Doç. Dr. Lale DOĞER (Ege Üniversitesi, İzmir)
Doç. Dr. Gülnur DURAN (Marmara University, İstanbul)
Prof. Dr. Remzi DURAN (Selçuk Üniversitesi, Konya)
Dr. Öğr. Üy. 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) MACARAİG (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 Ünievrsitesi)
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)
Prof. Dr. İnci KUYULU ERŞOY (Ege Üniversitesi, İzmir)
Prof. Dr. Andreas KÜLZER (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 (İstanbul Üniversitesi)
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 Figen 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 2'in Hakemleri | Reviewers of the Volume 32 - Issue 2

Doç. Dr. Serkan ACAR
Doç. Dr. Türkan ACAR
Doç. Dr. Erkan ATAK
Doç. Dr. Gökben AYHAN
Prof. Dr. Anar AZİZSOY
Prof. Dr. Gülsen BAŞ
Prof. Dr. Sedat BAYRAKAL
Prof. Dr. Yunus BERKLİ
Doç. Dr. Tolga BOZKURT
Doç. Dr. Rüçhan BUBUR
Prof. Dr. Ersel ÇAĞLITÜTÜNCÜGİL
Doç. Dr. Şakir ÇAKMAK
Prof. Dr. Nilay ÇORAĞAN
Dr. Öğr. Üy. Şuayip ÇELEMOĞLU
Doç. Dr. Jale Özlem OKTAY ÇEREZCİ
Prof. Dr. Semra DAŞCI
Doç. Dr. Lale DOĞER
Prof. Dr. Abdullah Şevki DUYMAZ
Prof. Dr. Gül ERBAY ASLITURK
Doç. Dr. Aslıhan ERKMEN BİRKANDAN
Dr. Öğr. Üy. Müjde Dila GÜMÜŞ
Dr. Özgür GÜLBUDAK
Doç. Dr. Cengiz GÜRBİYİK
Doç. Dr. Elif GÜRİSOY
Prof. Dr. Zeynep İNANKUR

Doç. Dr. Filiz KARAKUŞ
Doç. Dr. Emre KOLAY
Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY
Dr. Öğr. Üy. Gulzoda MAKHMUDJONOVA AKAY
Prof. Dr. Selçuk MÜLAYİM
Prof. Dr. Bedia Yelda OLCAY UÇKAN
Dr. Öğr. Üy. Esra ÖZKAN KOÇ
Prof. Dr. Mehmet ÖZKARCI
Doç. Dr. Mehmet KUTLU
Doç. Dr. Gökçen Kurtuluş ÖZTAŞKIN
Dr. Öğr. Üy. Şebnem PARLADIR
Dr. Öğr. Üyesi Munkhtulga RINCHINKHOROL
Prof. Dr. Oya ŞENYURT
Dr. Öğr. Üy. Gülsün TANYELİ
Doç. Dr. Aygül UÇAR
Doç. Dr. Hasan UÇAR
Prof. Dr. Hacer Sibel ÜNALAN ÖZDEMİR
Prof. Dr. Tolga UYAR
Prof. Dr. Nurcan YAZICI METİN
Doç. Dr. Evindar YEŞİLBAŞ
Doç. Dr. Muzaffer YILMAZ

İÇİNDEKİLER | CONTENTS

ARAŞTIRMA MAKALELERİ | RESEARCH ARTICLES

- İslam Medeniyeti Kütüphanelerinin Mekâna Yansıyan Örneklerinden
Muğla Hoca Mustafa Fehmi Efendi Kütüphanesi
*Examples of Reflection of the Islamic Civilization Library into Outer Space Muğla
Hoca Mustafa Fehmi Efendi Library*
Murat Erdal DERE 523-547
- İzmir Hükümet Konağı Keşif Defteri
Contruction Notebook of the Government Office of İzmir
Nilgün KURUKAYA 549-575
- Mimar Sinan'ın Biyografileri ve Osmanlı Arşiv Belgeleri Işığında
Büyükçekmece (Kanuni Sultan Süleyman) Köprüsü Onarımları
*Büyükçekmece (Suleiman the Magnificent) Bridge in the Light of Architect
Sinan's Biographies and Ottoman Archive Documents*
Ayşe AVŞİN - Umut BİLGİÇ 577-607
- Geç Osmanlı'da "İnşa" Ve "Tahsis" Yoluyla Mekân Üretimi:
Darülmualimatlar
*Production of Space Through "Construction" and "Allocation" in the Late
Ottoman Empire: Darulmuallimats*
Duygu KÖSE - Hatice Gökçen ÖZKAYA 609-635
- Tarihi Samsun Evlerinde Cephe Düzenlemesi Üzerine Bir Araştırma
A Research on Facade Arrangement in Historical Samsun Houses
Şuayip ÇELEMOĞLU - Kasım İNCE 637-669



Anılarından İntikam Alma Fenomeninin Anadolu Selçuklu Mimarisinde
Yansımaları

*Reflections on Phenomenon of the Damnatio Memoriae in Anatolian Seljuk
Architecture*

Alper ALTIN 671-709

Kahramanmaraş Kapalı Çarşı

Kahramanmaraş Grand Bazaar

Tolga BOZKURT - Ercan AKSOY 711-739

Üç Modern Heykeltıraş, Üç Yorum; Rodin, Boccioni Ve Giacometti'nin
Yürüyen Adamları

*Three Modern Sculptors, Three Interpretations; Rodin, Boccioni, and Giacometti's
Walking Men*

Ö. Eren KOYUNOĞLU 741-759

Sultan II. Abdülhamid Dönemi'nden Bir Tip Proje Örneği: Mektepli
Camiler

*An Example of a Type of Project from the Period of Sultan Abdulhamid II:
Schooled Mosques*

Veli BAÇARU 761-823

Şanlıurfa Hamidiye Hastanesi Ve Türkiye Örnekleri Üzerinden Geç
Dönem Osmanlı Hastaneleri Plan Tipoloji Denemesi

*Şanlıurfa Hamidiye Hospital and Plan Typology Trial of Late Ottoman Hospitals
on Turkey Examples*

Kasım İNCE - Sertan ATASOY 825-863

Aydın'ın İncirliova ve Muğla'nın Yatağan İlçelerinde Kaya Yüzeyine
Yapılmış Bizans Dönemine Ait Bir Grup Duvar Resmi

*A Group of Byzantine Wall Paintings on Rock Surfaces in İncirliova, Aydın and
Yatağan, Muğla*

Hatice ÖZYURT ÖZCAN 865-887



Kavramsal Ve Nesnel Bağlamda Sanat Eserinde “Boşluk” Unsuru: Hiçliğin Nesneden Hareketle Tezahürü

The Manner of Non-Thing from the Object: In Conceptual and Objective Context the Element of “Void” in a Work of Art

Yunus ASLAN 889-913

Hıdiv İsmail Paşa'nın Döneminde Kahire: Asri Sanat Ortamı ve İmar Çalışmaları (1863-1879)

Cairo During the Period of Khedive Ismail Pasha: Contemporary Art Environment and Works of Reconstruction (1863-1879)

Göksu Özden ÖNER 915-935

Osmanlı Ve Avrupa Matbuatında Reprodüksiyon: Servet-İ Fünûn'da Kullanılan Avrupa Kaynaklı Reprodüksiyonlar

The Reproduction in Ottoman and European Press: Europe-Based Reproductions Used in Servet-i Fünûn

Oğuz Alp DEDEOĞLU 937-975

Konya-Çavuş Köyü Örnekleri Üzerinden Türk Evinde Oda Kavramının Halk Mimarisindeki Yorumu

The Explanation of the Traditional Turkish Room in Vernacular Architecture with Examples from Konya-Çavuş Village

Ayşenur DAĞ GÜRCAN - Fatma Nur BACAK 977-999

Şuşa Yukarı Gövher Ağa Camii

Shusha Yukhari Govhar Agha Mosque

Aygül UÇAR - Vefa KURBAN 1001-1023

Imitation Curtain Depictions from Byzantine Cappadocia

Bizans Kapadokyasından İmitasyon Perde Gösterimler

Metin KAYA 1025-1059



An Interesting Description of the Lion-Bull Fight Scenes: Uşak Aslanlı Çeşme

Aslan-Boğa Mücadele Sahnelerinden İlginç Bir Betimleme: Uşak Aslanlı Çeşme

Türkan ACAR 1061-1077

EDİTÖRE MEKTUP | LETTER TO THE EDITOR

Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Samsun Şube Binası Hakkında Eksik Ve Yanlış Bilinenlere İlişkin Arşiv Belgeleri Işığında Açıklama

Explanation About "Central Bank Of The Republic of Türkiye Branch of Samsun Building" According to the Archive Documents Regarding the Missing and Wrong Knowledge

Hasan Tahsin SELÇUK 1079-1089



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

History; Scope; Publishing Principles; Spelling Rules of Journal of Art History 1091

İSLAM MEDENİYETİ KÜTÜPHANELERİNİN MEKÂNA YANSIYAN ÖRNEKLERİNDEN MUĞLA HOCA MUSTAFA FEHMİ EFENDİ KÜTÜPHANESİ



FROM THE EXAMPLES OF REFLECTION OF THE ISLAMIC CIVILIZATION LIBRARY INTO OUTER SPACE MUĞLA HOCA MUSTAFA FEHMİ EFENDİ LIBRARY

Murat Erdal DERE*

ÖZ

Medeniyet tasavvurunun ete kemiğe bürünmesinin başlangıcı eğitimidir. Eğitim mensup olunan medeniyetin gelecek kuşaklara aktarımını sağlayan önemli bir araçtır. Eğitim ve eğitim araçlarıyla birlikte oluşan gelenek mensup olunan medeniyetin hem süreklilik iddiasında bulunmasını sağlamış hem de günümüzden geçmişe bakıldığında o güne dair malumatları öğrenme imkânı sunmuştur. Bu eğitimlerin mekânları başlangıçta mabet, sonrasında okul olarak karşımıza çıkmaktayken zamanla eğitim kaynaklarının çoğalması ve bu kaynakların muhafazası için müstakil kütüphaneler inşa edilmiştir. Bu bağlamda medeniyetin inşasında eğitim ve öğretime büyük önem verilmiş, bu hizmetlerin yürütüleceği mekânların inşasıyla da mimari eserler öne çıkmıştır. Bu çalışmada, mensup olunan İslam Medeniyet tasavvurunun ilim anlayışının yanında Osmanlı Muğla'sında mekâna yansıyan eğitim kurumlarından kütüphane yapısının mimarisi incelenmiştir. Çalışmanın amacı tarihsel süreçte gelişen Anadolu Kütüphanelerinden Muğla'nın ilk müstakil kütüphanesi olan Hoca Mustafa Fehmi Efendi Kütüphanesini mimari bağlamda incelemek, konumunu belirlemek, döneminin diğer Anadolu kütüphaneleri ile karşılaştırmak, böylelikle elde edilen veriler neticesinde Osmanlı son döneminin kültürel ve sosyal dokusu hakkında mekânsal kurgu üzerinden fikir elde etmektir. Başlangıçta konuyla ilgili kaynak taraması, arşiv çalışması yapılmış, alan incelemesiyle çalışma konusu yapının rölövesi alınmıştır. Bu çalışmalarla bir yöntem altlığı oluşturularak, tarihsel bağlam histografik çalışmalar etüt edilmiştir. Amacımız Muğla'nın ilk kütüphanesi olan "Hoca Mustafa Fehmi Efendi Kütüphanesi" örneğinden hareketle, kütüphane mimarisinin tasniflerini yapmak, mevcut tarihi esere yüklenebilecek yeni fonksiyonlarla kültür hayatımıza tekrar kazandırılmaları için bir bakış açısı geliştirmektir. Bununla birlikte tarihi eserlerin mekân-işlev ilişkisini kavrayarak, asıl kullanım amacından saptırmadan zamanın ruhuna göre tekrar yorumlayıp koruma-kullanma dengesinin gözetilerek yeni işlevlerin verilmesinin önünün açılacağı, dolayısıyla kültür varlıklarının gelecek nesillere işler halde aktarılması hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Mimari, Mimarlık Tarihi, Rölöve, Kütüphane, Muğla.*

* Dr., Mimar. Muğla.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6943-127X> ♦ E-mail: muraterdaldere@gmail.com

ABSTRACT

It is believed that the first libraries in the Islamic world were established in mosques. During the Umayyad period, libraries also functioned as schools. Especially with the translation movement that started during the Caliph Memnun period, the variety and number of works increased. With this increase, works were first collected from places where state administrators and scientists lived or worked, and then from mosques. As the number of works increased, independent library buildings were needed over time, and thus independent libraries were founded. With the establishment of a paper factory in Baghdad in 794 during the reign of Caliph Harun Rashid, it had a positive impact on both libraries and book trade. Baytul Hikme, which became a center of science during the Abbasid period, is famous for its scientific activities and library and was founded during the reign of Harun Rashid. Nizamiye Madrasah and Library, founded in Baghdad by the Seljuk vizier Nizamülmülk, was an example of the madrasahs and libraries established after this date.

It will be enough to give two examples from the history of libraries. The first of these was the library of the Mesopotamian civilization, and although its building was destroyed, we have 22,000 tablets from the Ashurbanipal library dating back to B.C. These tablets in the British Museum show us the size of the library. Another legendary library known in history is the Library of Alexandria. This library was founded by Alexander the Great in 332 BC. Although there were approximately nine hundred thousand works in the library, it was destroyed in 391 by Theophilus, the Byzantine governor of Egypt, on the grounds that pagan beliefs were still alive.

It is believed that the first libraries in the Islamic world were established in mosques. During the Umayyad period, when intense copyright activity began around the Quran and Hadith, libraries also served as schools. Especially with the translation movement that started during the Caliph Memnun period, the variety and number of works increased. With this increase, works were first collected from places where state administrators and scientists lived or worked, and then from mosques. As the number of works increased, independent library buildings became necessary over time. Based on this need, independent libraries were created. The establishment of a paper factory in Baghdad in 794 during the reign of Caliph Harun Rashid led to positive developments in terms of both libraries and book trade. Baytul Hikme, which became a center of science during the Abbasid period, is famous for its scientific activities and library and was founded during the reign of Harun Rashid. Nizamiye Madrasa and Library, founded in Baghdad by the Seljuk vizier Nizamülmülk, set the precedent for the madrasahs and libraries established after this date.

In this regard, great importance was given to education in the construction of civilization. In this study, the architecture of the library building, which is one of the educational institutions reflected in the space in Ottoman Muğla, was examined. Our aim is to classify library architecture using the example of Hoca Mustafa Fehmi Efendi Library, the first library of Muğla, and to bring it back into our cultural life with new functions that can be attributed to the existing historical work. In addition, it is aimed to understand the space-function relationship of historical artifacts, to reinterpret them according to the spirit of the time, and to observe the balance of conservation and use.

Keywords: *Architecture, Architectural history, Survey, Library, Muğla.*

GİRİŞ

Tarih boyunca insanlar kendi varlıklarını koruma güdüsüyle topluluklar halinde yaşamışlar ve kendilerini güvende hissetmek için aralarında kurdukları münasebetleri güven esasına dayandırarak daha erdemli yaşamının gayreti içine girmişler, somut ve soyut değerler inşa etmişlerdir. Medeniyet kavramının karşılığı Avrupa dillerinde sivilizasyondur. Menge'ye göre sivilizasyon Latince "atis kökünden civitas ve civilitas" kelimesinden türetilmiş olup, *civiltias* tıpkı "*medeni*" ve Yunanca "*polis*" kelimesi gibi; nezaket, kibarlık, incelik manalarına gelmekteyken, *civitas*; devlet, şehir, topluluk, piskoposluk şehri ve vatandaş manalarına gelmektedir.¹ 19. yy Mustafa Reşid Paşa sivilizasyon kelimesini "*munis, müzehhebü'l ahlak, ebeblü' ifadeleri ile karşılamıştır.*"² Kınalızade Ali Çelebi ise bu manaları içeren "*temeddün*" kelimesini kullanmakta ve "*ıçtima'-ı efrad-ı insan*"³ olduğunu ifade ederek, insanların bir araya gelmesinin ve medeniyet kurmasının erdemli bir toplum inşa etmek olduğunu savunarak "*anda olan temeddün ü ictimain sebebi hayrat u masalih ola,*"⁴ demektedir. Kalın ise "*medenilik barbarlığın karşıtı olarak kullanılır ve insani-hukuki-ahlaki tutum ve davranışları ifade ederken medeniyet bunların sonucunda ortaya çıkan fikri, fiziki, siyasi, sanatsal ve ekonomik düzeni ifade etmektedir;*"⁵ biçiminde tanımlamaktadır. Bu tanımlar, medeniyet ve medenilik kelimelerinin etimolojik ve kavramsal ilişkisini ortaya koymakta ve medeniyet fikrinin tarihi gelişimi hakkında bizlere esaslı ipuçları vermektedir. Farklı tanımlara rağmen medeniyetler hem ayak bastıkları mevzileri hem de tarihi tecrübeleri bakımından statik olmayıp, bizatili dinamik bir bütünlük arz etmektedir.

Medeniyeti oluşturan; dünya görüşü, varlık tasavvuru, nizam-ı âlem fikri, kozmoloji, estetik anlayışı, ahlak, siyasi ve sosyal düzen gibi unsurların bütününden mürekkeptir. Özetle insanların gerek sezgisel gerekse akılla elde ettikleri tecrübeleri içinde barındıran şehir ve şehir hayatıdır. Bu hayat toplumun sorunlarına çare buldukça mensup olunan medeniyet devam etmiş, sorunlara cevap veremediğinde ise tarihe karışmıştır. Bu bağlamda medeniyet yaşanan çağın ruhuyla irtibatlı olmakla birlikte kendine has veya kendinden neşet edecek varlık tasavvurunun, yani ilmin de kaynağı olmuştur. İlime geçmeden evvel önce bilgi, sonrasında ilim bahsine kısaca değinmek faydalı olacaktır. Bilgiyi "*eşyanın zihinde hasıl olan sureti*"⁶ şeklinde tanımlayacak olursak o vakit bilgiyi "*ya tasavvur (kavram) veya tasdik (yargı)*"⁷ olarak ikiye ayırabiliriz. İnsan zihni, bilinmeyen kavram ve yargılara ancak bilinen kavram ve yargılarla ulaşabilmektedir. Dolayısıyla her medeniyet toplumunun sorunlarını aynı insan zihninin meçhulü malum haline getirme

1 Menge, 1958, 64.

2 Baykara, 1992, 20-22.

3 Kınalızade Ali Çelebi, 2007, 451.

4 Kınalızade Ali Çelebi, 2007, 451.

5 Kalın, 2013, 122.

6 Ahmed Cevdet, 1303, 3.

7 Mehmet Halis, 1325, 6.

çabası gibi tecrübe ve varlık tasavvuru yaklaşımına göre sorunu sorun olmaktan çıkarır. Böylece her medeniyet kendi ameli (sosyal) bilimlerin bir metodolojisine kavuşmuş olur. Zamanla bilgilerin çeşitlenmesiyle geliştirilmiş olan metodolojiye bağlı kalınarak, ilimler kollara ve onların alt kollarına ayrılarak çeşitlenmiştir. Böylelikle kaynak eser denilen kitaplar ortaya çıkmıştır. Kitap için;

“insanoğlu tarih boyunca farklı fiziki özelliklere sahip nesnelere kitap adını vermiştir. Mezopotamya bölgesinde yaşayan halklar için çivi yazılı tablet ne ise, Mısırlılar için de rulo haline getirilmiş papirüsler odur. Hicaz yarımadasında deri ve parşömen üzerine yazılmış... sayfalar da kitap olarak adlandırılmaktadır. Asırlarca elle yazılan, ayrı fiziki özelliklere ve farklı şekillere sahip bu kitaplar; matbaanın icadından sonra standartlaşmış ancak yine kitap olarak adlandırılmaya devam edilmiştir.”⁸

şeklinde genel tanım yapmak mümkündür. Üretilen bilgiler, gelecek nesillere aktarılmak üzere yazıya, yazıdan kitaplara dönüştürülerek, dönemin sosyo-ekonomik yapısını, kültürünü, bilime verdiği önemi ve mimari anlayışını yansıtan mekanlar olarak kütüphanelerde muhafaza altına alınmıştır.

1. KÜTÜPHANE

Yazının bulunmasıyla medeniyetlerin temsilcileri eserler vermeye ve bu eserleri zamanla bir mekânda toplamaya başlamışlardır. Başlangıçta bu mekânlar; müstakil, saray veya önemli bir şahsiyetin konutu olmuştur. Yaşayan medeniyetler için, o medeniyete dair bilgileri bir şekilde ister sözlü ister yazılı isterse sanat eserinden öğrenme ve yorumlama imkânını eserlerin muhafaza edildiği mekânlarda bulabiliriz. Fakat ömürlerini tamamlamış, temsilcileri yok olmuş medeniyetleri öğrenme ve yorumlama imkânı ancak ya ayakta kalmış kalıntılarla ya gravürlerle veya yazılı eserlerle mümkün olabilmekte ve bunlar genelde belirli mekânlarda korunmaktadır. Bu bağlamda sadece geçmişi değil günümüzü de anlayabilmek ve günümüzden hareketle yarını kurgulayabilmek için bilgilerin toplandığı kütüphaneler büyük bir öneme sahiptir. Kütüphaneler sadece eserleri toplayıp araştırmacıların istifadesine sunmaz gerek o medeniyetin hafızasını gerekse arşiv görevini de fazlası ile yerine getirir.

Terim olarak kütüphane, Arapça kitaplar manasında “*kütüb*” ile Farsça mekânın (hane) birleşiminden, kitapların bir mekân içinde saklanması anlamına gelen bir terkipten türetilmiştir. Kütüphanenin Avrupa dillerindeki karşılığı ise “*yunanca bibliotheke olup, biblos (papirus yaprağı) ve theke (dolap) kelimelerinin birleştirilmesinden meydana gelmiştir.*”⁹ Yukarıda ki tanımlardan hareketle sözcük anlamı bağlamında kütüphane, Avrupa dillerinde kitaplık, doğu dillerinde ise kitapların muhafaza edildiği mekân anlamına gelmektedir.

Kitapların kütüphanelerde bir düzen içinde tertip edilmesi ve sergilenmesi

8 Erünsal, 2018, 19.

9 Umstätter, 1999, 957.

yanında kitaba dair geleneğimizde bir ilim kolu bile gelişmiştir ki buna Kütüb (Kütüphanecilik) denmiştir. Bunu Necib Asım “*maddi veya akli olarak kitapları tarif ve sınıflara taksim eden ilme ‘esmai-i kütüb’ derler... Bu ilimde en ziyade şayan-ı ehemmiyet olan üç şeydir: Birincisi ilm-i esami-i kütübün usülü, ikincisi kitapların tarif ve tasnifi, üçüncüsü de fihristtir;*”¹⁰ şeklinde açıklamıştır.

1.1. Tarihte Meşhur Kütüphaneler

Bilinen insanlık medeniyetinin ana havzalarını Mezopotamya ve Mısır’ın oluşturduğu yaygın bir kanaattir. Mısırlılar papirüs üzerine, Mezopotamya’daki medeniyetler ise temiz balçıkla oluşturulan levhalar üzerine yazı yazmışlardır.

Kütüphanelerin tarihine tafsilatlı şekilde girmek yerine iki örnek vermek yeterli olacaktır. Bunlardan ilki Mezopotamya medeniyetine ait olup bilenen ilk kütüphanedir. Balcıoğlu, Dünya’da ilk kütüphanelerin milattan 1700 sene önce Babil’liler tarafından inşa edildiğini iddia etmektedir.¹¹ Mezopotamya medeniyetinin müşahhas kütüphane yapısı yok olmasına karşın; Eroğlu, “*M.Ö. 8. yüzyılda... Asurbanibal kütüphanesinden kalma 22.000 levha British Museum’dadır;*”¹² bilgisini vererek kütüphanenin hacmini göstermesi bakımından önemli bir veri sunmaktadır.

Tarihin bilinen diğer efsane kütüphanesi ise İskenderiye Kütüphanesidir. Büyük İskender M.Ö. 332 yılında Mısır’ın zeyine kendi ismi ile anılacak ideal bir şehir kurmuştur. Büyük İskender’in askeri zaferleri neticesinde; Balcıoğlu, “*Sint, Hind, İran, Gürcan, Erman, Babil, Musul tarafından ele geçen pek kıymetli ilmi eserler peyderpey bir araya ve toplanmaya başlandığı, Musocum, Zemire namında bir nazırın idaresine tevdi edildiği, 240 seneleri arasında İskenderiye’de toplanan kitapların yekununun 532.000 küsura ulaştığını, Milattan sonra 47 senesinde ise kitapların toplamının 900.000 raddesine ulaştığını*” bilgisini vermektedir.¹³ Böylece bu dönemde dünyanın en büyük kütüphanesinin kurulduğu anlaşılmaktadır. Tarihin bilinen gerek en hacimli ve gerekse muhtevası itibarıyla en büyük kütüphanesi ise Balcıoğlu’nun ifadesine göre “*muazzam kütüphane Jül Sezar’ın İskenderiye’yi muhasara ettiği esnada yanmış ve mahvolmuştur.*”¹⁴ ve “*M.S. 391 civarında bütün kütüphane Büyük Theodosius’un emri ile tahrip ve yağma edilmiş*”¹⁵ böylelikle insanlık tarihinin farklı kültür havzalarından toplanan tüm eserler yok edilmiştir.

1.2. İslam Medeniyetinde Kütüphane

İslam aleminde ilk kütüphanelerin, Kur’an- Kerim ve hadis etrafında yoğun bir telif faaliyetinin başladığı Emeviler döneminde, birer okul görevi üstlenen mescitlerde

10 Necib Asım, 2020, 157.

11 Balcıoğlu, 2018, 77.

12 Eroğlu, B. 1990, 9-10.

13 Balcıoğlu, 2018, 111.

14 Balcıoğlu, 2018, 113.

15 Eroğlu, B. 1990, 10.

ortaya çıktığı kabul edilmektedir. Kur'an-ı Kerim, Hadis kitapları ve bu kitapların tefsirleri zamanla bütün kütüphanelere girerek çeşitlenmiş ve asıl kaynaklar haline gelmiştir.¹⁶ Bozkurt'a göre "*Mansûr zamanında başlayan, Yunanca eserlerin Süryanice tercümelerinden Arapçaya çevrilmesi işi Me'mûn döneminde oldukça hızlanmış ve doğrudan doğruya Yunancadan da Arapçaya çeviriler yapılmıştır.*"¹⁷ Böylelikle kütüphanelerde tercüme faaliyetlerinin yoğunluğuyla kitap ve konu çeşitliliği de artmıştır. Erünsal'a göre Halife Harun Reşid döneminde Bağdat'ta 794 senesinde kâğıt fabrikasının kurulmasıyla hem tercüme hem de telif eserlerin çoğalması gerek kütüphanelere gerekse kitap ticaretine olumlu yansımaları olmuş, bu dönemde Beytül Hikme adında bir kütüphane kurulmuş, kütüphane çalışanlarına Hazin ismi verilmiştir.¹⁸ Bozkurt'a göre ise Me'mûn devrinde dil ve edebiyat alanında yapılan çalışmalara müspet ilimler ve felsefe eklenmiş, Beytül Hikme (Dârülhikme) tercüme ve araştırma enstitüsü olarak hizmet vermeye başlamış aynı zamanda bu kurum rasathane ve kütüphane işlevini yerine getirerek, gelişmiştir.¹⁹ Başlangıçta eserler genelde devlet idarecilerinin ve ilim erbabının yaşadıkları veya çalıştıkları mekânlarda zamanla da mescitlerde toplanmaya başlanmıştır. Eserlerin artması ile müstakil kütüphane yapıları ihtiyacı doğmuş ve bu ihtiyaca binaen müstakil kütüphaneler inşa edilmiştir.

Anameriç'in verdiği bilgilere göre Türkler, Büyük Selçuklu Devleti'nin ünlü veziri Nizamülmülk tarafından kurulan ve kendi adıyla anılan Nizamiye Medreseleri ile bir nevi kurumsal eğitimle tanışmış, bu dönemin idari yapısı ile eğitim-öğretim yöntemleri ve kurumları Anadolu Selçuklulara ve oradan da Osmanlı Devletine geçmiştir.²⁰ Bu bilgiden de anlaşılacağı üzere Selçuklu Sultanı Melikşah'ın veziri Nizamülmülk (1067) Bağdat'ta kurduğu Nizamiye Medresesi ve Kütüphanesi o tarihten sonra kurulan medrese ve kütüphanelerine hem esin kaynağı hem de örnek olmuştur.

1.3. Anadolu'da Kütüphane

Anadolu'yu Selçukluların fethetmesi ve yerleşmesiyle tüm şehirlere Nizamiye medreselerinden esinlenerek medrese ve kütüphaneler kurulmuştur. Selçuklu Sultanlarının ve o dönemin âlimlerinin şahıslarına ait kütüphanelerinin varlığına vakıf kayıtlarında rastlamaktayız. Bu dönemde ilim ve irfan merkezi haline gelen Konya'da ilk kütüphane *Şemseddin Altunaba* tarafından kurulmuştur (1202).²¹ Ayrıca başkent olan Konya'da Sadreddin Konevi, 1274'de Konya şehir surlarının dışında tesis ettiği zaviyede bir kütüphane oluşturmuştur.²² Erünsal'a göre bu kütüphanede Sadreddin Konevi'nin

16 Erünsal, 2003, 19.

17 Bozkurt, 2004, 104.

18 Erünsal, 2003, 19.

19 Bozkurt, 2004, 104.

20 Anameriç, 2006, 55.

21 Anameriç, 2006, 19.

22 Eroğlu, B. 1998, III.

eserlerinin yanı sıra *üvey babası Muhyiddin İbn 'l-Arabi'nin kendi el yazılı eserlerinin de bulunması önemini arttırmıştır.*²³

Yıldırım Bayezid (1360-1403) Dönemi'nde Osmanlı'nın ilim irfan merkezi haline gelen Bursa'da daha önce var olan beş medreseye yenileri eklenmiş ve kütüphaneleri ile ünlenmeye başlamıştır.²⁴

Fatih'in İstanbul'u fethiyle ilk kütüphane Edirne Sarayı'ndan Yeni Saray'a taşınarak kurulmuştur. Erünsal'a göre bu dönemin ilk vakıf Kütüphanesi, sur dibindeki At İskelesi Zaviyesinde 1454 yılında Şeyh Muhammed bin Şeyh Hasan Geylani tarafından kurulmuştur.²⁵ Eroğlu'na göre Anadolu Kütüphaneleri genellikle yerleşim yerlerindeki Ulu cami yakınında veya bitişiğinde inşa edilmişlerdir.²⁶ Emsen'e göre ise Fatih döneminde kütüphane idaresi sistemli hale getirilmiş, Fatih vakfiyesiyle bugünkü kütüphane idare tarzlarına çok yakın olan bir sistem, günümüzden beş asır *önce hayata geçirilmiştir.*²⁷

Cunbur'un verdiği bilgilere göre Vakıf kültürünün gelişmesiyle vakfiyeler kaleme alınmaya başlanmış ve kütüphanelere ait vakfiyelerde kütüphanecinin görev ve vasıfları başta bulunduğu şehirde ikamet etmek, "*güven verici, doğru, bilgili, istidadlı, tavırları övülmeye değer, hoş yaradılışlı, dindar, güzel tutumlarla tanınmış, iyi ahlaklı, beğenilir vasıflı, seçkin, geçmiş, durumları denenmiş, kimseler olmaları istenmektedir.*"²⁸ şeklinde belirlendiği görülmektedir.

Çetinkaya, "*kültürümüzün yazılı ve basılı eserlerini biriktiren, koruyan ve tarihin derinliklerinden günümüze, günümüzden de geleceğe taşıyan, kültür tarihimizin en önemli kanutları olan kütüphaneler, zaman içinde ya amaçları dışında kullanılmış ya da bakımsızlık ve ilgisizlikten dolayı*"²⁹, yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kaldığına işaret etmektedir. Tarihi Anadolu kütüphanelerinin zamanın değişen koşullarına direnemediği, eserlerinin korunamadığı, yapıların restore edilerek yeniden işlev kazandırılmadığı gözlenmektedir.

1.4. Kütüphane Türleri

Kütüphanelerin gerek yapısal gerek plan şemaları ve gerekse kütleli açıdan ayrı ayrı tasnifleri aşağıdaki şekliyle yapılmıştır.

23 Erünsal, 2003, 20.

24 Erünsal, 2003, 24.

25 Erünsal, 2003, 24.

26 Eroğlu, B. 1990, 155.

27 Emsen, 1960, 119.

28 Cunbur, 1963, 210.

29 Çetinkaya, 2006, 21.

Anameriç'in aktarımına göre Osmanlı Devleti'nde kuruluşundan yıkılışına kadar geçen dönem içerisinde bina ve yerleşim özelliklerine göre beş farklı kütüphane kurulmuştur. Bu kütüphaneler; “Padişahların şehzadelik ve hükümdarlık dönemlerinde buldukları saraylarda kurulmuş özel kütüphaneler (1), Evler, konaklar, odalar vb. yerlerde kişisel amaçlı kurulmuş kütüphaneler (2), Cami, medrese, mektep ve derslane gibi çeşitli eğitim kurumları içinde veya yakın çevresinde kurulmuş kütüphaneler (3), Tekke, zaviye, türbe, hankah, ribat, mescit, dergâh ve mevlevihane gibi eğitim-ibadet kurumları içerisinde ya da çevresinde kurulan kütüphaneler (4), Kendine özgü (müstakil) binaya sahip kütüphanelerdir (5).”³⁰

Behçet Ünsal ise yine kütüphaneleri konumlandıkları yer bakımından aşağıdaki gibi gruplamaktadır;

- Bağımsız Kütüphaneler,
- Ayrık yapılar,
- Camiye bitişik yapılar,
- Külliye içi kütüphane yapıları,
- Cami, Medrese, Türbe, Tekke içi kütüphaneleri,
- Mektep içi kütüphaneler.
- Saray içi kütüphaneler.³¹

Eroğlu ise Anadolu'daki kütüphaneleri plan şemaları itibariyle; “Çok mekânlı (1), kare planlı (kubbeli) (2), dikdörtgen planlı ve üst örtüleri tonozlu (3), dikdörtgen planlı ve düz damlı (4), çok kenarlı yelken tonozlu Osmanlı kütüphaneleri (5)”³² olmak üzere beş ana grupta toplamıştır.

Anadolu kütüphaneleri kütleleri itibariyle Eroğlu tarafından; “Önü revaklı kütüphaneler (1), Kümbet biçimindeki kütüphaneler (2), Türbe kütüphaneler (3), Bodrumlu kütüphaneler (4), Platform üzerine yükseltilmiş kütüphaneler (5), Şadırvanlı kütüphaneler (6)”³³ olmak üzere altı ana grupta toplamaktadır.

Modern (ulus) devletlerin kurulmasından sonra günümüz kütüphanelerinin, görev alanları, hizmet ilkeleri, kuruluş amaçları ve çalışma yöntemleri, dikkate alınarak dört temel kütüphane türünün;

- Milli Kütüphane,
- Üniversite Kütüphaneleri,
- Halk Kütüphaneleri,
- Okul Kütüphaneleri,³⁴

olduğu görülmektedir.

30 Anameriç, 2006, 57-58.

31 Ünsal, 1984, 97.

32 Eroğlu, B. 1998, 118-119.

33 Eroğlu, B. 1998, 120-121.

34 Yıldız, 2009, 40-43

2. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ VE KAPSAMI

Çalışmanın amacı, tarihsel süreçte gelişen Anadolu Kütüphanelerinden Muğla'nın ilk müstakil kütüphanesi olan Hoca Mustafa Fehmi Efendi Kütüphanesini mimari bağlamda incelemek, yapının konumunu belirleyerek, döneminin Anadolu kütüphaneleri ile karşılaştırarak, Osmanlı son döneminin kültürel ve sosyal dokusu hakkında fikir verebilmektir. Bilindiği gibi Geç Osmanlı döneminin batılılaşma (modernleşme) hamlelerinin önemli simgeleri olan saat kuleleri ve müstakil kütüphane yapıları, mevcut cami, han-hamam, medrese ve arastadan oluşan dönemin toplumsal, kültürel kimliğini yansıtan kamusal alana yerleştirilmiştir.

Bu süreci kavrayabilmek için özellikle mimariyi etkileyen tarihsel, kültürel ve mekânsal tasarım neticesinde ortaya çıkan 19 yy. Anadolu kütüphane mimarisinin tipolojileri dikkate alınarak incelenmiştir. Başlangıçta konuyla ilgili kaynak taraması, arşiv çalışması, literatür taraması yapılmış, alan incelemesiyle Hoca Mustafa Fehmi Efendi Kütüphanesinin rölövesi alınmıştır. Arşiv ve literatür taramasıyla bir yöntem altlığı oluşturularak, tarihsel bağlam histografik çalışmalar etüt edilmiştir.

Çalışma konusu Hoca Mustafa Fehmi Efendi Kütüphanesi ile benzer yapı karşılaştırması; mekânsal tasarım, plan tipolojileri ve çatı formu esas alınarak aynı dönem diğer Anadolu kütüphaneleri olan;

- Afyon Yeni Camii Kütüphanesi,
- Üsküdar Mirzazade Mehmet Efendi Kütüphanesi,
- Kütahya Molla Bey Kütüphanesi,
- İstanbul Aziz Mahmut Külliyesi Lütfi Bey Kütüphanesi,

benzerlikleri ve farklılıkları ortaya koyularak mukayesesi yapılmıştır. Mekânsal tasarım, plan tipolojileri ve çatı formu gibi mimari özelliklerin incelenmesi, o dönemdeki mimari tercihler hakkında ipuçları vermektedir. Bu tür çalışmalar, geçmişin mimari yapılarının korunmasına ve gelecek nesillere aktarılmasına da katkı sağlayacaktır. Bu çalışma ile mimari tarih ve kültürel araştırmalara, kültürel mirasın korunmasına ve gelecek nesillere aktarılmasına katkıda bulunmak hedeflenmiştir.

3. HOCA MUSTAFA FEHİMİ EFENDİ KÜTÜPHANESİ

Muğla Hoca Mustafa Fehmi Efendi Kütüphanesi konusuna geçmeden banisi olan Hoca Mustafa Fehmi Efendi'nin hayatına aşağıda kısaca değinilmiştir.

3.1. Bani Hoca Mustafa Fehmi Efendi

Muğla'da 1938-1948 yılları arasında müftü olarak görev yapan Ali Rıza Hakses, Muğla Mentеше Büyüklere adlı eserinde Muğla Kütüphanesinin kurucusu Hoca Mustafa Fehmi Efendi ve kütüphane ile ilgili bilgiler vermiştir. Bu bilgilere göre; "*Hoca Mustafa Fehmi Efendi (1785 [H.1200]-1874 [H.1291]) tüm ilimlerde kendini yetiştirerek Muğla Şeri'ye Mahkemelerinde kâtiplik görevinde bulunmak üzere şehre gelmiştir. Okuma yazmanın yaygınlaşması için Farsçada uzman kabul edilen Hacı Velîyüddin Efendi'yi,*

Denizli'ye bağlı Acıpayam ilçesinin Yeşilyuva köyünden getirterek, Farsça öğreniminin yayılmasına sebep olmuştur. Aynı zamanda Hacı Veliyüddin Efendi'ye paralar vererek Mısır ve İstanbul'a gönderip oralardan kıymetli kitaplar getirtmiştir.”³⁵

Kütüphane yapısının inşası sonrasında Hacı Veliyüddin Efendi vasıtasıyla kütüphanenin seçme kitaplarını aldırın Hoca Mustafa Fehmi Efendi, 1865 yılında kütüphane vakfiyesini kaleme almıştır. Hakses aynı eserinde kütüphane vakfiyesini Muğla Vakıflar Müdürlüğünde gördüğünü ve buna ilişkin şu bilgileri vermektedir; “Muğla şehri Şeyh Bedreddin mahallesinde oturan yüce Mevlevi tarikatından Hoca Mustafa Fehmi Efendi bin Ali'nin Muğla şehrinde bir tarafı hamam, bir tarafı yol ve diğer iki tarafı Şeyh Camisi avlusuyla sınırlı eski medrese arasına kitap hazinesi olmak üzere altında mağaza bulunan bir bina yaptırıp, kullanılmak üzere 2 çalar saat ve yine Muğla'da yukarı mezarlık adı verilen yerde bir tarafı kabristan, dört tarafı taş duvarla çevrili, altında iki bahçıvan odası, bulunan bir ev, içmek ve ağaçları sulamak için büyük su havuzu, meyveli ve meyvesiz ağaçları bulunan yer ile 3000 kuruşu Allah rızası için vakfettim.”³⁶ Vakfiyenin bilgisi ve kaydı için Kültür ve Turizm Bakanlığı Vakıflar Genel Müdürlüğü, Kültür ve Tescil Daire Başkanlığı arşivine başvurularak, yerinde araştırma yapılmış ancak bir kaydının bulunmadığı kurum yetkililerince ifade edilmiş daha sonra söz konusu kaydın kurumda olmadığı bilgisi resmi yazıyla bildirilmiştir.³⁷

Hoca Mustafa Fehmi Efendi 1865 yılında bu Mevlevi kütüphanesini yaptırıp, satın aldırıldığı kıymetli kitapları halkın istifadesine sunmuş ve bıraktığı vakıf akarıyla da kütüphanenin Cumhuriyet dönemine dek yaşamasını sağlamıştır. Cumhuriyetin kurulmasından sonra ise, kütüphane o zamanki Halkevi binasının alt katına taşınmıştır.³⁸ 1974 yılında Hoca Mustafa Efendi Kütüphanesinden Kültür Bakanlığı'nın emriyle İstanbul Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesi Koleksiyonlarına dahil edilmek üzere 325 cilt ve risalelerle birlikte toplam 596 eser nakledilmiştir.³⁹ Geri kalan eserler 13.01.1984 tarihinde Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğüne 22 adet yazma ve 2821 adet matbu eser⁴⁰ (Fotoğraf 1) olmak üzere toplam 3439 eser İstanbul ve Konya'daki kütüphanelere devredilmiştir.

35 Hakses, 2010, 103-104.

36 Hakses, 2010, 104.

37 Vakıflar Genel Müdürlüğü, Kültür ve Tescil Daire Başkanlığının, 23.06.2023 tarih ve E-97513137-180.01.03-464425 sayılı yazısı.

38 Muğla Koca Mustafa Efendi İl Halk Kütüphanesi idari yönetimden bilgi alınmıştır. (29.07.2022)

39 Türkiye Yazma Eserler İstanbul Süleymaniye Kütüphanesi Yetkilileriyle 23.05.2023 tarihinde yapılan görüşmenin bilgi notu; <http://www.suleymaniye.yek.gov.tr/Content/UploadFile/Doc/koleksiyonlar.pdf>

40 Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğü'nden edinilen 24.03.2023 tarihli bilgi.

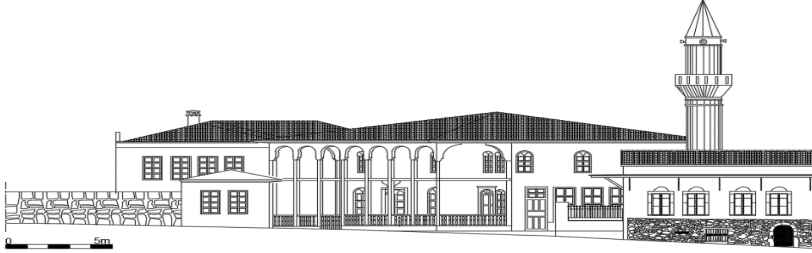
Muğla Hoca Efendi İl Halk Kütüphanesi'nden Konya Yazma Eserler Bölge
Müdürlüğü'ne Devredilen Eserlerin Kayıt Bilgileri

Demirbaş Defter no	Koleksiyon adı	Demirbaş Numaraları	ADET
YAZMA 1	MUĞLA (Hoca Mustafa Efendi Halk Kütüphanesi)	BY249-BY251	3
YAZMA 1	MUĞLA (Hoca Mustafa Efendi Halk Kütüphanesi)	BY282-BY283	2
YAZMA 1	MUĞLA (Hoca Mustafa Efendi Halk Kütüphanesi)	BY677-BY693	17
MATBU 1	MUĞLA (Hoca Mustafa Efendi Halk Kütüphanesi)	BB207-BB3019	2813
MATBU 1	MUĞLA (Hoca Mustafa Efendi Halk Kütüphanesi)	BB3091-BB3097	7
MATBU 2	MUĞLA (Hoca Mustafa Efendi Halk Kütüphanesi)	BB6857	1

Fotoğraf 1: Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğüne Devredilen Eser ve Kayıt Bilgileri⁴¹

3.2. Kütüphanenin Konumu

Mülkiyeti Şeyh Bedrettin Vakfı adına kayıtlı ve Vakıflara ait taşınmaz, Muğla ili, Menteşe ilçesi, Şeyh Mahallesinde yer almaktadır. Tapununun 19 pafta, 340 ada, 34 nolu parselinde (Fotoğraf 2) kayıtlı bulunan tescilli eski eserler (Fotoğraf 3); Şeyh Cami, Şeyh Bedrettin medresesi,^{42,43} hazire ve kütüphane yapısından oluşmaktadır.



Şekil 1: Şeyh Cami ve Kütüphanenin Sokağa Bakan Silueti (Çizim; M. E. DERE)⁴⁴

Medrese günümüze ulaşmamıştır; “*Caminin sol tarafındaki arsaya Tavasoglu Osman Ağa tarafından 1258 (1842) yılında 10 odalı bir medrese, altı üstlü 1 oda ve 1 ahır yapılmıştır.*”⁴⁵ Bu külliye Şeyh Mahallesi Ulu Cami Sokak Mustafa Muğlalı Caddesi

41 Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğü'nden edinilen 24.03.2023 tarihli bilgi.

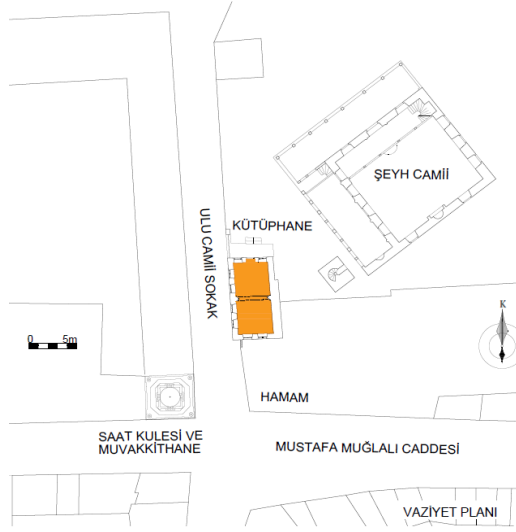
42 Eroğlu, Z. 2011, 157.

43 Zekai Eroğlu eserinde Muğla merkezde 14 medresenin bulunduğunu ve Şeyh Bedrettin Medresesinin H. 1258 tarihinde inşa edildiğini, 10 hücreli ve banisinin Tavaslı Oğlu Osman Ağa'nın olduğunu belirtmektedir.

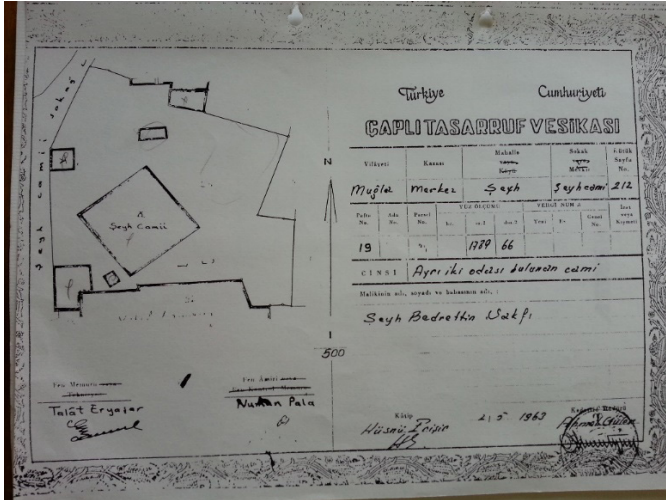
44 Çalışmamızda yer alan mimari çizimler tarafımızca yapılmıştır.

45 Haksess, 2010, 59.

ile güneyde keşiştir. Keşişen köşenin batısında Saatli Kule ve Muvakkithanesi (yapımı 1885) diğer köşesinde ise Vakıfların mülkiyetinde olan hamam yer almaktadır (Şekil 2). Hamamın kuzeyinde Ulu Cami Sokağına cepheli Şeyh Cami ve avlusunda caminin güneybatı köşesine Hoca Mustafa Fehmi Efendi Kütüphanesi konumlanmıştır (Şekil 1).

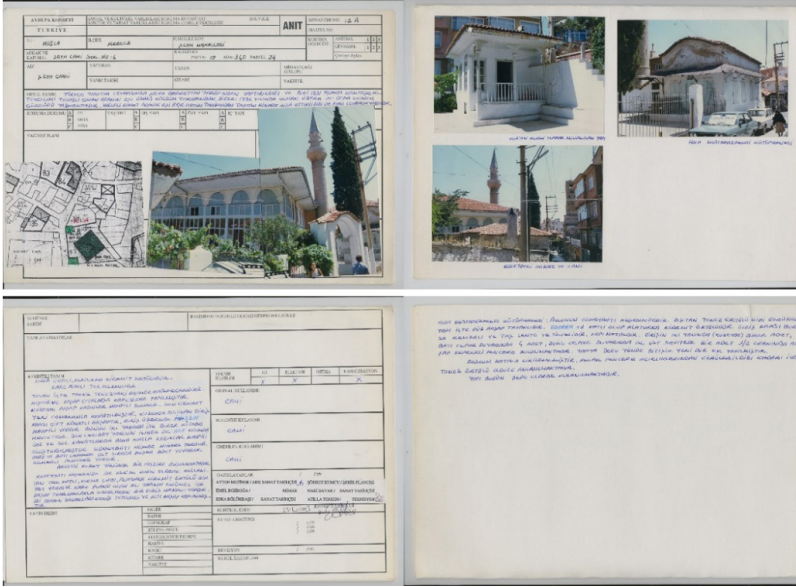


Şekil 2: Vaziyet Planı (Çizim; M. E. DERE)



Fotoğraf 2: Çaplı Tapu Vesikası ⁴⁶

46 Anonim, 2007. (Muğla Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü).



Fotoğraf 3: 25.10.1993 tarihli ve 12A Envanter Nolu Anıt Fişi⁴⁷

Bu tescilli Vakıf eserler için Aydın Vakıflar Bölge Müdürlüğü'nün basit onarım kapsamında Muğla Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'na başvuruda bulunmuştur. Bu başvuruya 24.07.2007 tarihinde B.16.0.KVM4.48.0002/48 001 sayılı ve 2385 nolu kararla basit onarım izni alınmıştır.⁴⁸ Bu karar sonrası Hoca Mustafa Fehmi Efendi Kütüphanesi 2008 yılında basit onarım kapsamında tamirat görmüştür.

3.3. Kütüphanenin Kitabesi



Fotoğraf 4: Kütüphanenin Kitabesi (Fotoğraf M. E. DERE)

47 Anonim, 2007.

48 Anonim, 2007.

کتبخانه	Kütüphane-i
السیدمصطفی فهمی	es-Seyyid Mustafa Fehmi
المولوی المغلوی	el-Mevlevi el-Muğlavi
سنه ۳۸۲۱	Sene 1283

Kitabesinden de anlaşıldığı gibi kütüphane, Mevlevi Mustafa Fehmi Efendi tarafından Hicri 1283 (M.1865-66) tarihinde inşa ettirilmiştir (Fotoğraf 4).

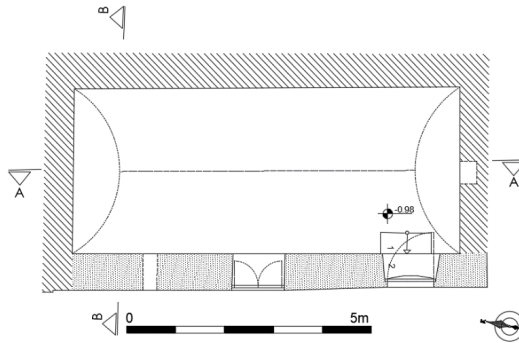
3.4. Kütüphanenin Mimarisi

Hoca Mustafa Fehmi Efendi Kütüphanesi, moloz taş malzemesinden, dikdörtgen formunda kagir olarak inşa edilmiştir.

Ünalın Anadolu'da XIII yüzyıldan XX yüzyıl başına kadar inşa edilmiş kütüphane yapılarının yangına dayanıklı malzemelerden (kesme taş, moloz taş kaba yonu taş ve tuğla) ve kagir olarak inşa edildiği tespitinde bulunmuştur⁴⁹ Araştırma konusu kütüphanenin Ünalın'ın belirttiği nitelikte bir yapı olduğu değerlendirilmiştir.

Hoca Mustafa Fehmi Efendi Kütüphanesi Anadolu kütüphanelerinin plan şeması itibariyle dikdörtgen planlı ve üst örtüsü tonozlu olup, kütlesi itibariyle bodrumlu kütüphane grubuna girmektedir.

Şeyh Camisi avlusunda mevcut yola (Ulu Cami Sokak) cephelidir. Hoca Mustafa Fehmi Efendi Kütüphanesi, 9,11 m x 4,90 m ebatlarında bodrum katı olan (Şekil 3), zemin kata üç basamakla açık sofaya çıkılan tonoz örtülü dikdörtgen planlı bir yapıdır (Şekil 4). Yapının duvarları bodrum katında yaklaşık 70 cm, zemin katında ise 60 cm kalınlığında olup, Şeyh Camisinin ve minarenin batısında yer almaktadır (Şekil 1).



Şekil 3: Kütüphane Bodrum Kat Planı (Çizim M. E. DERE)

49 Ünalın, 2012, 438.

Kütüphanenin batısı yola cepheliyken, bodrum kat yolla aynı kotta olup, bu katın diğer cepheleri toprağın altında gömülüdür (Fotoğraf 5). Bodrum katının yola bakan cephesi taş duvar örgülü ve taşların arası derzli iken, zemin kat taban seviyesinden itibaren çatıya kadar kalan kısmı sıvalıdır (Şekil 8). Yine aynı cephede bodrum katına girişi sağlayan bir kapı ve bir de pencere açıklığı mevcut olup (Fotoğraf 5), zemin katta ise bu cephede dört adet pencere açıklığı bulunmaktadır (Fotoğraf 6).

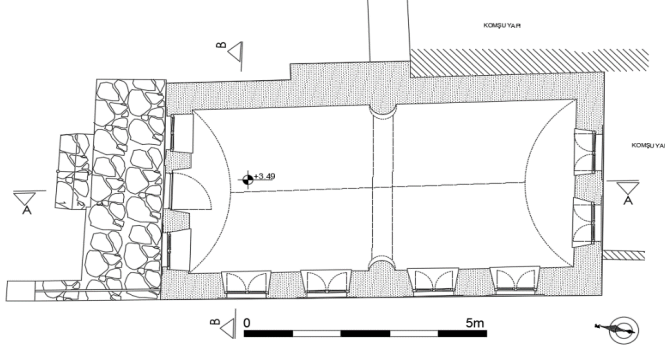


Fotoğraf 5: Bodrum Kat (sol) Kuzeye Bakış, (sağ) Güneye Bakış (Fotoğraf M. E. DERE)

Zemin kattaki tüm pencere açıklıkları lokma demir parmak korkuluklu ve demir kepenklyken, bodrum kat penceresi sadece korkulukludur (Fotoğraf 6). Zemin kat pencereleri ahşap doğramalı, dikdörtgen formunda olup, pencere açıklığının etrafı kabayonu pembe renk taş söveli olup, söve üstlerinde hafifletme kemeri mevcuttur (Şekil 7 ve 8).



Fotoğraf 6: (sol) Güneybatı Cephesi, (sağ) Kuzeybatı Cephesi (Fotoğraf M. E. DERE)



Şekil 4: Zemin Kat Planı (Çizim M. E. DERE)

Binanın kuzey cephesinin ortasında kütüphaneye giriş açıklığı ve girişin her iki yanında birer adet pencere bulunmaktadır (Fotoğraf 7). Kütüphane giriş cephesi ödününde kayrak taş kaplamalı üç basamaklı merdivenle çıkılan (Şekil 4), takriben 1,50 m eninde ve kütüphane yapısı genişliğinde olan bir sundurma bulunmaktadır (Şekil 7). Güney cephesinde simetrik iki pencere açıklığı mevcut olup, doğu cephesi sağır duvardır (Şekil 7, sağ). Kütüphanenin yapım tekniği yığma tekniğinde kireç harçlı sıva üzeri badanalı moloz taş duvar olup, iç mekânlar da sıvalıdır (Fotoğraf 8).

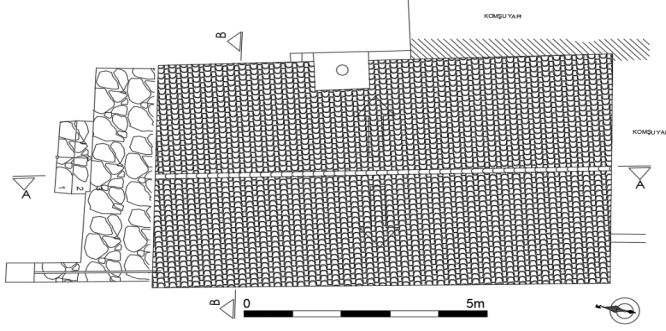


Fotoğraf 7: (sol) Kuzeybatı Cephesi, (sağ) Kuzey (ön) Cephe (Fotoğraf M. E. DERE)

Kütüphanenin kuzey ve batı cephelerinde duvarlara açılı sabitlenmiş eliböğründelerle desteklenmiş, üzeri teneke kaplı ahşap sundurma mevcuttur (Fotoğraf 7). Bu sundurmanın güneş kırıcı fonksiyonu hakkında Ünsal “Anadolu kütüphanelerinde ışığı kesmek için genellikle bina güney-doğu istikametinde yönlendirilir, batı güneşinden korunma ise revaklar ile sağlanmıştır”⁵⁰ tespitinde bulunmuştur. Ünsal’ın da belirttiği

50 Ünsal, 1984, 105.

gibi bu sundurma kütüphanenin hem batı cephesini boyly boyunca kaplamasıyla güneş kırıcı işlevi görmesi hem de estetik bir yapı elemanı olarak cepheye entegre edilerek cephenin hareketliliği sağlanmıştır. Özetle; Hoca Mustafa Fehmi Efendi Kütüphanesinde uygulanan ahşap sundurma ile bulunan çözüm bir taraflıyla fonksiyona dair olup, güneş ışınlarının kitapları tahrip etmesi engellenmiş ve diğer taraflıyla da estetik kaygı güdülerek cepheye ayrı bir güzellik katması sağlanmıştır.

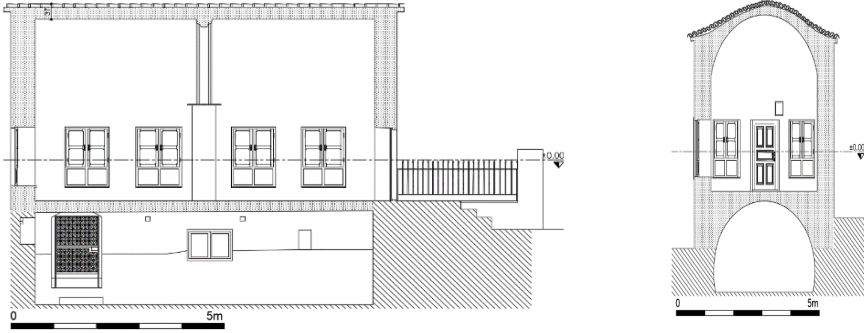


Şekil 5: Çatı Planı (Çizim M. E. DERE)

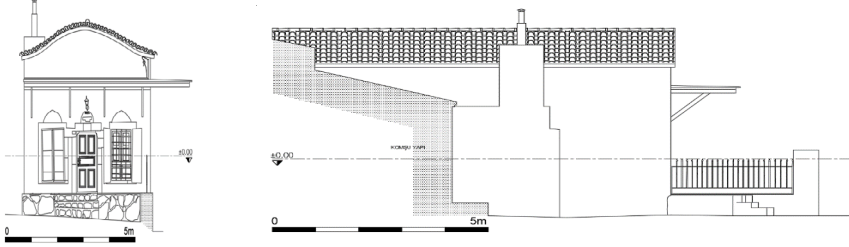


Fotoğraf 8: Zemin Kat İç Mekân Fotoğrafları (Fotoğraf M. E. DERE)

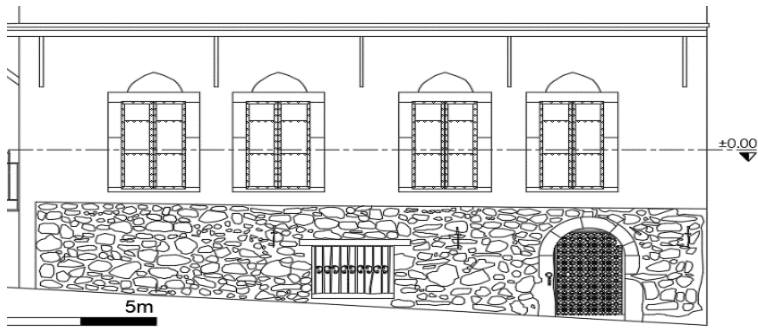
Kütüphanenin zemin kat tavanı bodrum katta da olduğu gibi beşik tonozla örtülü olup (Şekil 6) dıştan alaturka kiremit ile kaplıdır (Şekil 5 ve 7). Tonozun ortasında çatı mukavemetini güçlendirmek ve çatı yüklerinin beden duvarına aktarımını eşit dağıtmak için destek kemeri yapılmıştır. Bu kemer dairesel formlu payeler üzerine oturtularak çatıdan gelen yükü yan beden duvarlarına aktarımı sağlanmıştır (Şekil 6). Kütüphanenin ortasına yapılan bu uygulama hem yapı statifiği hem de iç mekânda hareketlilik sağlaması bakımından hem fonksiyonel hem de estetik bir çözüm olarak karşımıza çıkmaktadır (Fotoğraf 8).



Şekil 6: (sol) A-A Kesiti- (sağ) B-B Kesiti (Çizim M. E. DERE)



Şekil 7: (sol) Kuzeybatı Cephesi, (sağ) Güneydoğu Cephesi (Çizim M. E. DERE)



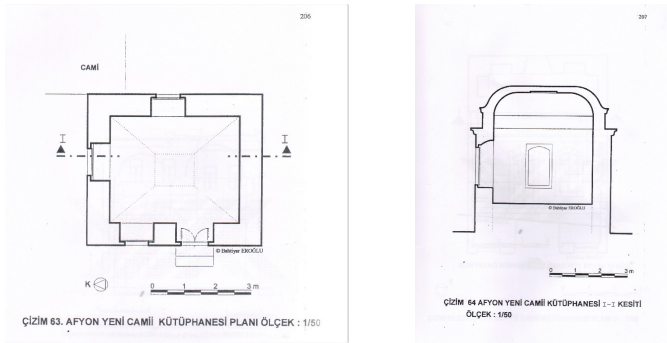
Şekil 8: Güneybatı Cephesi (Çizim M. E. DERE)

4. BENZER YAPI KARŞILAŞTIRMALARI

Çalışma konusu Hoca Mustafa Fehmi Efendi Kütüphanesi ile benzer yapılar sırasıyla, inşa tarihleri, inşa malzemesi, inşa tarzı ve plan tipi açısından karşılaştırılarak, değerlendirilmiştir. Hoca Mustafa Fehmi Efendi Kütüphanesi'nin kadim Anadolu coğrafyasında yer alan Muğla Merkez'de inşa edilmesi ve inşa edildiği tarih dikkate alınarak karşılaştırılan yapılar Anadolu coğrafyasından aynı dönemde inşa edilmiş yapılar arasından seçilmiştir.

- Hoca Mustafa Fehmi Efendi Kütüphanesi ile karşılaştırılan yapılar 19 yy.'da aynı amaçla inşa edilmiş binalardır.
- Söz konusu yapıların yangına karşı dayanıklı malzeme olan taştan, yığma kagir tarzında inşa edilmişlerdir.
- Plan tipi dikdörtgen formunda olup üst örtüleri tonoz şeklindedir. Bu yapıların en az bir beden duvarı kitapların sergilenmesi için sağır bırakılmıştır. Muğla'nın çok yağışlı bir bölge olması nedeniyle yerel mimariye uyumlu olarak Hoca Mustafa Fehmi Efendi Kütüphanesinin çatı kaplaması alaturka kiremitliyen karşılaştırılan Kütahya Molla Bey Kütüphanesi hariç diğer yapıların üst örtülerinin kurşunla kaplı olması ayırt edici bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu kriterlere göre ilk örneğimiz Afyon Yeni Cami Kütüphanesidir. Afyon Yeni Cami Kütüphanesi Hicri 1313 (M.1897)⁵¹ tarihinde inşa edilmiş, planı dikdörtgen olup, üstü aynalı tonoz ile örtülü ve bir duvarı sağırdır. Bu bağlamda araştırma konusu yapıyla benzerlik teşkil etmektedir (Şekil 9) ve Mustafa Fehmi Efendi Kütüphanesinden yaklaşık otuz yıl sonra yapılmıştır. Afyon Yeni Camii Kütüphanesinin farklılığı ise cephesindeki mevcut pencere açıklıklarının birer adet olması ve çatı üst örtüsünün kurşunla kaplı olmasıdır.

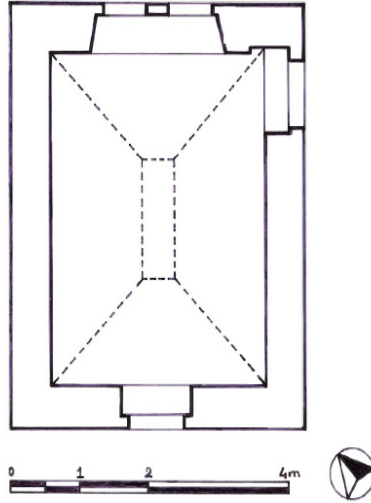


Şekil 9: Afyon Yeni Camii Kütüphanesi (sol) Plan (sağ) Kesit I-I⁵²

51 Eroğlu, 1998, 87.

52 Eroğlu, 1998, 206-207.

Diğer bir örnek ise Üsküdar Mirzazade Mehmet Efendi Kütüphanesidir. Ünalın'ın B. Ünsal'ın restorasyon tasarısından aktardığı bilgiye göre bu kütüphane; “Ahmet Rakım Efendi tarafından H. 1317 (M.1899-1900) tarihinde yeniden yazıldığı anlaşılan manzumeye göre cami, Şeyhülislam Mirzazade Mehmet Efendi tarafından H. 1143 (M.1730-31) tarihinde, dikdörtgen planlı, dar kenarı üzerinde girişinin yer aldığı ve üstünün aynalı manastır tonozuyla örtülüdür” planı aynı dosyadan alınarak ilgili makalede şekil 10’da gösterildiği gibi planına yer verilmiştir⁵³. Söz konusu kütüphane ile çalışma konusu yapı plan, çatı formu ve bir cephesinin sağır duvarlı olmasıyla benzerdir. Söz konusu kütüphane Mustafa Fehmi Efendi Kütüphanesinden yaklaşık bir asır önce inşa edilmiştir. Tıpkı Afyon Yeni Camii Kütüphanesindeki gibi bu kütüphanede de Hoca Mustafa Fehmi Efendi kütüphanesine göre sadece her duvarında birer pencere açıklıklarının olması ve çatı üst örtüsünün kurşunla kaplanmış olması bağlamında farklılaşmaktadır.



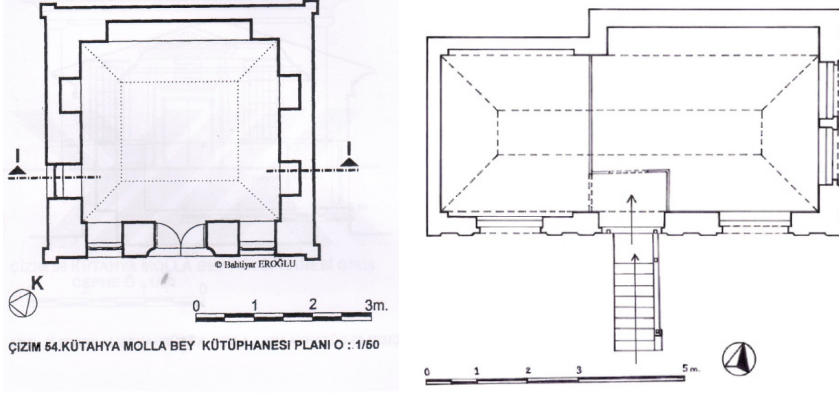
Şekil 10: Mirzazade Mehmet Efendi Kütüphane Planı.⁵⁴

Son örneklerden biri Kütahya Molla Bey Kütüphanesi, Hicri 1272 (M.1855-56) tarihinde inşa edilmiş, plan şemasının dörtgen, sağır duvarlı ve çatı şekliyle çalışma konusuyla benzerlik arz etmektedir.⁵⁵ Mustafa Fehmi Efendi Kütüphanesinden yaklaşık on yıl önce edilmiş olup, plan örgütlemesi bağlamında farklılığı ise bir yerine iki sağır duvarlı olması ve duvar içinde nişlerinin mevcudiyetidir (Şekil 11, sol).

53 Ünalın, 2010, 60.

54 Ünalın, 2010, 60.

55 Eroğlu, 1998, 197.



Şekil 11: (sol) Kütahya Molla Bey Kütüphane Planı⁵⁶ (sağ) Aziz Mahmut Külliyesi (Lütfi Bey) Kütüphane Planı.⁵⁷

Son örnek ise İstanbul'daki Aziz Mahmut Hüdayi Külliyesi (Lütfi Bey) Kütüphanesidir. Ünalın bu kütüphaneyi; “Sultan II. Abdülhamit’in ağalarından Lütfi Bey tarafından H. 1317 (M. 1889) tarihinde inşa edilmiş, dikdörtgen planlı kütüphanenin güney duvarının türbe olarak ayrılan batı kesimi girintilidir. Üstü aynalı manastır tonozuyla örtülü yapı, zeminden yükseltilmiş bir platform üzerine inşa edilmiştir. Tonoz dıştan kurşunla kaplıdır. Kuzey ve batı cepheleri sağır olan yapının güney ve doğu cepheleri üzerinde yuvarlak kemerli ikişer pencere yer almaktadır,”⁵⁸ şeklinde tarif etmektedir. İnşa tarihi olarak Hoca Mustafa Fehmi Efendi Kütüphanesinden yaklaşık yirmi dört yıl sonra yapılmıştır. Çatı formu, zeminden yükseltilmiş bir platform üzerinde oturtulması, platforma merdivenlerle ulaşılması, giriş cephe düzeninin ve Hoca Mustafa Fehmi Efendi kütüphanesinin güney cephesi bu kütüphanenin ise doğu cephe pencere açıklığının aynı olması bağlamında benzerdir. Mustafa Fehmi Efendi kütüphanesi ile mukayesesı yapılan Lütfi Bey Kütüphanesi arasındaki farklılık, ilkinin tek dikdörtgen mekânlyken ikincisinin iki dörtgenin birleşiminden (biri daha geniş) meydana gelmesi ve bir yerine iki sağır duvarlı oluşudur (Şekil 11, sağ). Bunun yanında diğer bir farklılık ise Lütfi Bey Kütüphanesinin çatı üst örtüsünün kurşunla kaplı olmasıdır.

Seçilen dört örnek kütüphane ile araştırma konusu yapı arasında büyük benzerliklerin yanında küçük farklılıkların olduğu tespit edilmiştir.

56 Eroğlu, 1998, 197.

57 Ünalın, 2010, 65.

58 Ünalın, 2010, 65.

SONUÇ

Toplumsal hayatın başlangıcından günümüze bireyler, mekân-işlev-zaman denklemi içinde sürekli etkileşim içinde olurlarken, merak ettiklerini öğrenmeyi, bildiklerini aktarmayı amaçlamıştır. Bu anlayış doğrultusunda eğitim, yaşamın olmazsa olmaz bir parçası haline gelmiştir. Yaşamın büyük ölçüde merkezinde yer alan eğitim, her toplum tarafından farklı sistem ve uygulama yöntemleri ile çeşitlilik göstermiş ve eğitim anlayışları doğrultusunda da kendilerine özgü eğitim yapıları inşa etmişlerdir. Zamanla da değişen yaşam koşullarıyla birlikte eğitimin; anlayışı, sistemi ve yöntemleri de kaçınılmaz olarak değişim göstermiştir. Bu değişimle birlikte eğitim ve kültür yapılarından olan kütüphanelerin de sürekli olarak değişim göstermesi kaçınılmaz ve olağan bir durumdur. Tarihten günümüze ulaşabilen mekanlar (eğitim yapıları, kütüphaneler), döneminin sosyo-ekonomik, kültürel dokusu hakkında sosyolojik ve antropolojik bilgiler sunmaktadır.

Bu çalışmada; Hoca Mustafa Fehmi Efendi Kütüphanesinin mimarisi; yapısı itibariyle; döneminin mimari özelliklerini yansıtması, konumu itibariyle; Mevlevi tekkesine mensup birisi tarafından cami avlusuna kurulan kütüphane hem medrese (eğitim) hem yazma eserlerin muhtevası hem de ibadet mekânına yakın olması, plan şeması itibariyle, dikdörtgen planlı ve üst örtüsü beşik tonozlu olması, kütlesi itibariyle, bodrum katlı olması, bakımından 19. Yüzyıl Anadolu kütüphane mimarisinin önemli örneklerinden ve özgün eserlerden biri olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu yönleriyle karşılaştırılan 19. yy. dört Anadolu kütüphaneleriyle mimari özellikleri bakımından büyük benzerlikler taşımaktadır. Karşılaştırılan benzer dört örnekte örtü şekli aynalı manastır tonozu /aynalı tekne tonoz olmakla birlikte Muğla Hoca Mustafa Fehmi Efendi Kütüphanesi beşik tonozludur. Hoca Mustafa Fehmi Efendi Kütüphanesiyle inşa tarihleri itibariyle karşılaştırılan örneklerden ikisi önce ve diğer ikisi sonradan inşa edilmişlerdir. Örneklerden üçü kareye yakın dikdörtgen bir plana sahip ve çatı üst kaplamaları kurşunla kaplıyken Kütahya Molla Bey Kütüphanesi ve çalışma konusu Hoca Mustafa Fehmi Efendi Kütüphanesinin çatı örtüsü alaturka kiremitle kaplıdır.

İnsan-mekân arasındaki etkileşimin, yaşam biçimini büyük ölçüde etkilediği günümüzde, gelinen noktada, eğitim yapılarından olan kütüphanelerin gelişen ve gündün güne değişen koşullara açık bir vaziyette, esnek ve sürdürülebilir mekânlar olması gerektiği göz ardı edilemez bir gerçekliktir.

Bu doğrultuda tarihi kütüphane yapıların cazip mekânlar haline getirilmesi için farklı yollar denenerek işlevinden kopartılmadan gündelik hayat içinde varlıklarını korunması sağlanmalıdır. Çünkü bu mekânlar mensup olunan varlık tasavvurunun mekâna yansıyan örnekleri olması bağlamında kültürel varlığımızın taşınmaz eserleridir. İşlevinin cazibeli hale getirilmesiyle yeni nesil ile ataları arasında en azından mekânsal anlamda kültürel bağ kurulması sağlanmaktadır. Böylesi bir durum toplumsal hafızanın korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması bağlamında önemli bir işlev görecektir. Yapının kaldırılabildiği ölçüde zamanın ruhuna göre düzenlenerek cazip hale getirilmesini teşvik etmek hem yapının yaşamasını hem de neslin tarihle ilişki kurmasını sağlayacaktır.

Bu bağlamda şehrin Muğla'ya ait "Kent Belleği Kütüphanesine" ihtiyaç duyulmaktadır. Bununla birlikte zamanında içinde barındırdığı eserlerin repliklerinin bulunduğu bir kent belleği kütüphanesi kurulması özgün yapısı ile günümüz işlevini birleştirecektir. Ayrıca kütüphane işlevinin yanında tarihi mekânla gençlerin ilişkiye girmesini sağlamak için gençlik merkezi veya gençlik danışma merkezi gibi işlevler yüklemek eğitimci Prof. Dr. Yüksel Özden'in "Toprağın altındakilerle, üstündekileri yeniden buluşturacağız" veciz sözünün hakikate bürünmesini sağlayacaktır. Böylelikle Türk sanatında ve toplumumuzun kültür hafızasında unutulmaya yüz tutmuş bu yapıların mekân anlayışı ve kurgusunun gelecek nesillere aktarımı sağlanmış olacaktır.

KAYNAKÇA

- Ahmed Cevdet. (1303). *Miyar-ı Sedad*. İstanbul: Karabet ve Kasbar Matbaası.
- Anameriç, H. (2006). Osmanlılarda Kütüphane Kültürü ve Bilimsel Yaşama Etkisi. *Osmanlı Tarih Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi*, 19, 53-78.
- Anonim. (2007). Muğla Saatli Kule. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü Muğla Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu, Rap. B.16.0.KVM4.48.0002/48 001, sayı 2385, Tarih 27.07.2007.
- Balcıoğlu, T. H. (2018). *Medeniyet Tarihinde Kütüphaneler*. İstanbul: Büyüyen Ay Yayınları.
- Baykara, T. (1992). *Osmanlılarda Medeniyet Kavramı ve 19 yy. Dair Araştırmalar*. İzmir: Akademi Kitapevi.
- Bozkurt, N. (2004). Me'mun. *TDV İslam Ansiklopedisi*, (C. 29, 101-104), İstanbul: TDV İslam Araştırmaları Merkezi.
- Cunbur, M. (1963). Yusuf Ağa Kütüphanesi ve Kütüphane Vakfiyesi. *Ankara Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Araştırmalar Dergisi*, 1 (1), 203-217. 01.05.1963.
- Çetinkaya, H.S. (2006). Kütüphane Mimarisinin İki Önemli Eseri: Gebze Çoban Mustafa Paşa Kütüphanesi; Edirne, Selimiye Camii Kütüphanesi, *Sanat Tarihi Dergisi İzmir*, (XV/1), 21-43.
- Emsen, Ş. (1960). Osmanlı İmparatorluğu Devrinde Türkiye Kütüphanelerinin Tarihçesi II, *Türk Kütüphaneciler Derneği Bülteni Ankara*, IX (3-4), 119-126.
- Eroğlu, B. (1990), *Bazı Örnekleri ile Anadolu'da Tarihi Türk Kütüphane Mimarlığı*, (Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi / Fen Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Eroğlu, B. (1998). *XVII.-XIX. Yüzyıllarda İç, Batı ve Güneybatı Anadolu'da Kütüphane Mimarisi*, (Doktora Tezi) Selçuk Üniversitesi / Fen Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Eroğlu, Z. (2011). *Muğla Tarihi*. Muğla: Muğla Belediye Yayınları.
- Erünsal, İ. (2003). Kütüphane. *TDV İslam Ansiklopedisi*, (C. 27, 11-32), İstanbul: TDV İslam Araştırmaları Merkezi.
- Erünsal, İ. (2018). *Orta Çağ İslam Dünyasında Kitap ve Kütüphane*. İstanbul: Timaş Yayınları.

- Haksess, A. R. (2010). *Muğla Mentеше Büyükleri* (Yay. Haz. Adnan Çevik). Muğla: Muğla Valiliği İl Müftülüğü.
- Kalın, İ. (2013). *Akıl ve Erdem*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Kınalızade Ali Çelebi. (2007). *Ahlak-ı Āla* (Yay. Haz. Mustafa Koç). İstanbul: Klasik Yayınları.
- Mehmet Halis. (1325). *Mizan'ül-Ezhan*. İstanbul: Mahmut Bey Matbaası.
- Menge, H. (1958). *Taschenwörterbuch Der Lateinischen und Deutschen Sprache*. Berlin: Langenscheidt Verlagsbuchhandlung.
- Necib Asım. (2020). *Kitap* (Yay. Haz. Ali Yıldız). İstanbul: Büyüyen Ay Yayınları.
- Türkiye Yazma Eserler Başkanlığı, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, İstanbul. [Çevirimiçi]. Erişim Tarihi 23.05.2023. <http://www.suleymaniye.yek.gov.tr/Content/UploadFile/Doc/koleksiyonlar.pdf>
- Umstätter, E. (1999). Die Diefinition der Bibliothek, Der Mangel an Wissen über das unzulängliche Wissen ist bekanntlich auch ein Nichtwissen, *Bibliotheksdiensd Heft Berlin*, 33 (6), 957-969.
- Ünalın, H. S. (2010). Üsküdar'da Kütüphane Mimarisi, *Sanat Tarihi Dergisi İzmir*, (XIX/2), 55-84.
- Ünalın, H.S. (2012). *Anadolu'daki Türk Kütüphaneleri*. İstanbul: İSAM.
- Ünsal, B. (1984). Türk-Vakfı İstanbul Kütüphanelerinin Mimari Yöntemi, *Vakıflar Dergisi Ankara*, (S.XVIII), 95-124.
- Yıldız, A. K. (2009). *Kütüphaneler İçin Değişim Yönetimi Modeli*, (Doktora Tezi), T.C. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.

Hakem Değerlendirmesi: Çift “kör” hakem incelemesi.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması 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: 2, Ekim 2023 | *Volume: 32, Issue: 2, October 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.



İZMİR HÜKÜMET KONAĞI KEŞİF DEFTERİ



CONSTRUCTION NOTEBOOK OF THE GOVERNMENT OFFICE OF İZMİR

Nilgün KURUKAYA*

ÖZ

Tanzimat Dönemi'nde her alanda yapılan reformlar mimari alanda da kendini göstermiş, birçok yeni yapı türü ortaya çıkmıştır. Bunlardan biri de vilayet, sancak ve kazalarda devletin simgesi olarak inşa edilen hükmet konaklarıdır. İzmir Hükümet Konağı da bunlardan biridir. Katipzade Konağı'nın yerine 1869-1875/76 yılları arasında inşa edilen İzmir Hükümet Konağı'nın, Osmanlı Arşivi'nde yer alan belgelerinde iki keşif defteri bulunduğu anlaşılmaktadır. Birinci keşif 1863 yılında, ikinci keşif ise 1864 yılında İzmir'in Aydın Vilayeti merkezi olması dolayısıyla daha büyük bir hükümet konağı yapılması ihtiyacı neticesinde 1867 yılında yapılmıştır. Birinci keşfin genişletilmiş hali olan ikinci keşif ve planlar, İzmir'de ikamet etmekte olan İtalyan Mimar/Mühendis Roch Vitali tarafından hazırlanmıştır. Arşivde birinci keşif ile ilgili verilere ulaşılamamıştır. Bu yüzden çalışmanın konusunu ikinci keşif oluşturacaktır. Keşif defterine kaydedilen plan, kullanılan inşaat malzemeleri ve harcamalar ele alınmış, şimdiki kadar konak ile ilgili bilinmeyen özellikler ortaya konmuştur. Geç dönem değişen Osmanlı mimari yapı türlerinden biri olan hükümet konaklarının tasarımcıları ve yürütücüleri hakkındaki bilgilerimizin sınırlılığı ve şimdiki kadar hükümet konaklarının keşif defterleri ile ilgili herhangi bir çalışma yapılmamış olması, konumuzu bu tür bilgileri aydınlatması açısından da önemli kılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Osmanlı Arşivi, İzmir Hükümet Konağı, Keşif Defteri, Plan, Mimar/Mühendis Roch Vitali*

ABSTRACT

The reforms of the Tanzimat Era also found their reflection in the architecture of the period and several new types of buildings joined the architectural repertory. One of these was the administrative building for governorships, which were constructed to form a symbol of the power of the state in cities and towns (vilayet, sancak and kaza). Since the Katipoğlu Mansion, where state affairs were carried out, was destroyed, a new government mansion was wanted to be built in its place. In 1863, the first plan and construction notebook

* Doktorant, Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Antalya.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8963-6889> ♦ E-mail: nilgunkurukaya@gmail.com

Bu çalışma "Osmanlı Arşiv Belgeleri Işığında Tanzimat Dönemi Osmanlı Kamu Yapıları İnşaat Süreci" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

of the mansion was made, but the construction did not start. Since İzmir became the center of Aydın Province in 1864, a larger government office building had to be built. For this reason, in 1867, Governor Sabri Pasha had the Italian architect-engineer Roch Vitali, who was residing in İzmir, make a new plan and architectural exploration. The governer's building and the prison were designed together as separate buildings. R. Vitali handled the government office as the first part and the prison as the second part in the construction notebook. According to the construction notebook, 1.192.270 kuruş will be spent on the governer's building and 615.605 kuruş will be spent on the prison building. The wreckage of Katipoğlu Mansion was calculated as 82.000 kuruş. The cost of this wreck was subtracted from the total amount, and the amount to be spent was estimated as 1.725.875 kuruş.

The price estimated in the construction notebook was not sufficient for the government office built between 1869-75/76. Because 1.300.000 kuruş was spent on the foundation of the building alone. The government office and prison building were constructed for a total of 4.701.575 kuruş. Reconstruction of Ayşe Hanım Mosque and Madrasah, which is wooden and octagonal plan, used as the mansion's masjid, is also included in this amount.

According to construction notebook, Ottoman Empire and materials from different countries were used in the construction of the government office and prison. Materials used from the borders of the empire: Foça stone in the window frames, Karaburun porphyry stone in the columns and corridors, which are the local stones of İzmir, and Thessaloniki wood was used in the floor and some ceiling tiles. Materials used from different countries: Trieste cap, Livorno marble on the four-column entrance staircase, Venetian wood in the governer's room and İzmir Sanjak room which is Italian construction materials, tiles from France in the roof covering, English locks on the doors.

The governer's building and prison built between 1869-1875/76 were built according to the plan drawn by Roch Vitali. When viewed from the south, the government office of İzmir is a two-storey building with a "U" plan, an open courtyard in the middle, and 81 rooms. It has three entrances in total, with the main entrance in the west and two doors opening to the open courtyard in the south. The main entrance protruding forward from the front, which has four columns with an ion cap, shows a neo-classical style with a balcony above it and a triangular pediment above the balcony. The prison building, on the other hand, is a three-storey building with five corridors separated from each other starting from the entrance, on the side facing the courtyard of the government office. The building, which is one of the structures of that period, is used with the same function today.

Keywords: *Ottoman Archive, the Government Office of İzmir, Construction Notebook, Plan, Architect/Engineer Roch Vitali*

GİRİŞ

Tanzimat Dönemi bilindiği gibi, 1839 yılında Tanzimat Fermanı'nın ilan edilmesiyle başlamıştır. Bu dönem önemli değişiklikler ve yenilikler devridir. Askerlikten eğitim-öğrenime, sağlıktan maliyeye kadar birçok konuda yenilenmeler gerçekleşmiş¹ bu durum mimari yapı türlerinde de kendini göstermiştir. Yapılan reformların amacı, devletin otoritesini güçlendirmek ve ülkenin her yerinde devletin varlığını hissettirmektir. Bu siyasal gücün kamusal görünürlüğü hükümet konakları ile mümkün olabilecektir. İnşaat süresi uzun ve maliyetli olacağından eyaletlerde genellikle kiralanan mevcut konaklar hem devlet işlerin yürütüldüğü hem de valilerin ikamet yeri olarak kullanılmıştır. Ahşap olan bu konakların, zamanla harap olması, memurlara yetersiz gelmesi, aynı zamanda kira parasından kurtulmak gibi sebepler yeni binaların inşa edilmesini gündeme getirmiştir². İnşa edilen bu hükümet konaklarının yanına, idadi, askerlik dairesi, hastane gibi yeni kamu binaları inşa edilmiş ve bir meydan oluşturulmuştur. Hükümet meydanları o dönemde sembolik bir anlam taşımış, adeta Osmanlı'nın Batı'ya kendini kanıtladığı yerler olmuştur. Bu durumun en güzel örneklerinden biri de hiç şüphesiz Aydın Vilayeti'nin 1864 yılından itibaren sürekli olarak merkezi olan ve aynı zamanda Osmanlı'nın ve yabancı devletlerin gözdesi Doğu Akdeniz'in en önemli liman kenti İzmir'in hükümet konağıdır.

1. İZMİR HÜKÜMET KONAĞI

Osmanlı Devleti'nde 18. yüzyılda taşra yönetimi büyük ölçüde ayanlardaydı. İzmir'de de öne çıkmış birçok aile vardı ve bunlardan biri Katipoğulları idi. O dönemde İzmir'in yönetimini, bugünkü hükümet konağının bulunduğu yerde yer alan Ali Paşa Vakfı'na ait konakta, Katipoğulları'ndan Mehmet Ağa yürütmekteydi. II. Mahmut 1808 yılında ittifak sözleşmesiyle ayanların gücünü kırmış ve tasfiye hareketi başlamıştı. Mehmet Ağa da bu durumdan nasibini almış ve kaçmış olduğu Midilli Adası'nda öldürülmüş, malları ise devlet hazinesine aktarılmıştır³.

Ayanların gücü kırıldıktan sonra Osmanlı Devleti tarafından eyaletlere valiler atanmıştır. Bunun üzerine İzmir'de, Mehmet Ağa'nın kullanmış olduğu konak, geçirdiği yangın sebebiyle oldukça harap olmasından dolayı çok az bir meblağa kiralanan, arsası ve binanın kirası ayrı olarak hesaplanan sözleşmeyle konak tamir ettirilerek, 1819 yılında valilik binası olarak kullanılmaya başlanmıştır⁴.

İzmir kentinin kamusal merkezinin başlangıcı olarak kabul edilen ve Katipzade Konağı olarak bilinen bu konağın önündeki küçük alan, bugün İzmir'in Konak Meydanı'na adını vermiştir⁵. Aslında Ali Paşa Vakfı'na ait olan konak, Katipoğulları'na ait

1 Çadircı 2011, 99

2 Metin 2019, 35

3 Yılmaz 2003, 10

4 Yılmaz 2003, 10

5 Yılmaz ve Yetkin 2002, 61

olmamasına rağmen, yönetimde onların olması ve konağı en son onların kullanmasından dolayı “Voyvoda Konağı”, “Katipoğulları Konağı” olarak anılmasına sebep olmuştur⁶. 1807 yılında yapıldığı tahmin edilen Katipzade Konağı, ahşap strüktürlü, üç katlı ve cumbalı olarak inşa edilmişti⁷. (Fot.1).



Fot.1: Katipzade Konağı
(Wikipedia 2018,
(16.01.2022))

Konakta, valilik makamı, memurların çalışma odaları, vali ve ailesinin ikamet ettiği birimler yer almaktaydı⁸. Ayrıca İzmir’de ayrı bir hapisane binası yapılmadan önce vali konağı içerisinde 29 bin kuruşa inşa edilmiş bir hapisane de bulunmaktaydı. 1853 yılının ağustos ayında, yetersiz gelen bu hapishanenin yerine yine vali konağı dahilinde 47.135 kuruşa yeniden bir hapisane yapılması istenmiştir⁹. Konaktaki hapishanenin dışında Cezayir Han’ın¹⁰ üst katı da hapisane olarak kullanılmaktaydı. Alt katı ise zaptiye dairesi, avlusunda kurulan çadırlar da revir ve kantin görevi görmekteydi¹¹.

1840 yıllarında konak oldukça harap olmuş, 6.900 kuruşa tamir edilmiştir. 1847 tarihli arşiv belgelerinde konak artık özel mülk olarak değil, mîrî arazi olarak geçmektedir¹². 1847 depreminde oldukça hasar görmüş, neredeyse oturulamayacak duruma gelmiştir. Bu sebeple yıkılarak yeniden bir hükümet konağı yapılmak istenmiştir. Bunun için 1 milyon (1.000.000) kuruşa ihtiyaç duyulmuş, ancak inşa gerçekleşmemiştir¹³.

6 Yılmaz 2003, 10

7 Avcı 2017, 188

8 Yılmaz 2003, 10-11

9 BOA, A} MKT. MHM., 65-30, H. 19 Zilkade 1269/ M. 24 Ağustos 1853

10 Cezayir Han’ın ne zaman yapıldığı tam olarak bilinmemekle birlikte, günümüze ulaşamayan bu han Halim Ağa Çarşısı olarak bilinen yerin yakınlarında yer almaktaydı. Kare planlı iç avlulu han, cezaevi işlevini sürdürmesinden sonra ticari anlamda faaliyetine devam etmiş olduğu 1905 yılına ait sigorta planında yer almasından anlaşılmaktadır. Bk: Ersoy 1991, 82

11 Yılmaz 2003, 20

12 Avcı 2017, 188

13 Milliyet/Ege 2005, (15.01.2022)

1857 yılında vali konağı memurlara yeterli gelmemiş olacak ki, kaptan-ı derya Dervişzade Mehmed Paşa'nın kızı, Hazinedarbaşı Müderris Mehmed Efendi'nin eşi olan Ayşe Hanım'ın, vakfına¹⁴ ait bazı yerler kiralanmıştır. 1845 yılından itibaren Ayşe Hanım Cami Şerifi ve medresesi¹⁵ vakfında yer alan, senelik kiralari 150 kuruş mukataalı bir odalı sabunhane ile 630 kuruş mukataalı olan on beş odalı mahzen ve bir odalı kahvehaneyi de içine alan iki kapılı palamut hanlı arsa¹⁶ vali konağına ilave edilmiştir¹⁷.

1863 yılının Ekim ayında İzmir Meclisi'nde, vali konağının ahşap ve harap olmasından dolayı yıkılarak yerine kargir olarak bir hükümet konağı ile hapishanenin yapılması kararı alınmış ve başkentini izni ile faaliyete girilmiştir. Ahmed Vefik Paşa¹⁸, 21 Ekim 1863 tarihinde İzmir'de yapılacak hapishanenin keşfine Fenari Nikola Kalfa'ya 300, Rıfat Efendi'ye 200 kuruş harcırah ödenmek suretiyle görevlendirmiştir¹⁹. Birinci sınıf bina halifesi olan Rıfat Efendi'nin, Hacı Yani Kalfa ile 1862 yılında İzmir Rıhtım inşasının keşfini de yaptığı²⁰ ve 1865 yılında Trabzon Hükümet Konağı'nın inşası sırasında yaşanan sorunlardan dolayı da görevlendirildiği bilinmektedir²¹. Belgeye göre, sadece İzmir'in hapishane inşası için görevlendirilmeleri, aynı tarihte keşfi yapılan hükümet konağının farklı kişi veya kişiler tarafından yapıldığını düşündürmektedir.

25 Şubat 1864 tarihinde Aydın Vilayeti, hükümet konağı ve hapishanenin keşif defterini, resimleri, (planlar) meclis kararı olan mazbata ile birlikte Maliye Nezareti'ne göndermiştir²².

İş, İstanbul'un planları onaylayıp inşaata izin vermesine kalmıştır. Ancak önemli bir sorun daha vardır. O da hükümet konağının yapılabilmesi için gerekli olan 15 yük (1.500.000) kuruş paranın bulunabilmesidir. Bunun için bazı mirî arazilerin satılması planlanmışsa da bu durum istenildiği şekilde gerçekleşmeyecek, giderler daha çok mal sandığından karşılanacaktır.

O dönemin İzmir Valisi olan Mehmed Raşid Paşa'nın 7 Mart 1865 tarihinde

14 Taş 2019, 1

15 BOA, İ. DH, 634-44055, H. 21 Rebiülevvel, 1288/ M. 10 Haziran 1871

16 İzmir'de ticaret yapılan yerlerin büyük bir kısmına han denilmekle birlikte bazıları han mahiyetinde kullanılmaktadır. Bu han mahiyetinde kullanılan yapılar taştan yapılmış olup, depo işlevi görmekte ve içerisinde hangi mahsuller depolanır ise o isimle anılmaktaydı. Örneğin, Üzüm Hanı, İncir Hanı, Tütün Hanı, Palamut Hanı v.b. Bk: Aktepe 1971, 112. Burada bahsedilen Palamut Hanlı arsa, palamut depolanan yer olmalıdır.

17 BOA, İ.MVL. 367-16108, H. 5 Recep 1273/ M. 1 Mart 1857

18 Ahmed Vefik Paşa, 23 Kasım 1861 'de Evkafı Hümayun Nazırı olmuş, Süleymaniye Cami'nin iç tamirinde hizmette bulunmuştur. 2 Nisan 1863 yılında Kocaeli'den İçel'e kadar alanı kapsayan sağ kol müfettişliğine atanmıştır. Ahmed Vefik Paşa, bakımsızlıktan ve zelzeleden harap olan Bursa'da yaptığı imar faaliyetleriyle bilinir Bk: Akün 1989, 146-157

19 BOA, A} MKT. MHM. 281-42, H. 08 Cemazeyilevvel 1280/ M. 21 Ekim 1863

20 Kütükoğlu 2011, 500

21 Metin 2019, 16

22 BOA, MVL. 668-13, H. 17 Ramazan 1280/ M. 25 Şubat 1864

İstanbul'a gönderdiği bir yazıya göre; hükümet konağı, hapishane ve müstemilatı için keşifte belirlenen tahmini tutar 3 bin kese yani 1.500.000 kuruştur. Bu tutarın karşılanması için o dönemde hapishane olarak kullanılan Cezayir Han'ın 7 yük 50 bin (750.000) kuruşa, karantinahanenin ise han ve tüccar dükkânları arasında sıkışıp kalmasından ve binasının çok eski olmasından dolayı 6 yük (600.000 kuruş) ve daha fazla bir fiyata satılmalıdır. Buradan gelecek bedel ile yeni bir karantinahane ve liman dairesi de yapılacaktır. Bundan başka Karşıyaka Sahili'nde yer alan mîrî arazilerden parça parça müzayedeye ile bazı yerler satılacak, bunlardan gelecek olan para ile de Tanzimat-ı Memlekete yakışır mükemmel ve muntazam bir şekilde hükümet konağı, karantinahane ve liman dairesi yapılacaktır²³.

21 Kasım 1865 tarihinde gönderilen emirname ile İstanbul tarafından bahsi geçen yerlerin satış önerileri onaylanmış, konağın inşasına izin verilmiştir. Ancak İzmir Valisi Raşid Paşa'nın Suriye Vilayeti'ne vali olarak atanmasından dolayı Cezayir Han ve karantinahanenin müzayedesi gerçekleşmemiş, bu yüzden konağın yapılması için gerekli miktar karşılanamamıştır²⁴. Bu iki yapının satışı daha sonralarda da maalesef gerçekleşmemiştir. Cezayir Han'ın satılması için belirlenen tutarın altında miktarlar verilmesi, yapının satışının ertelenmesine neden olmuştur. Zaten Cezayir Han 1884 yılına kadar İzmir'de, hapishane olarak kullanılmaya devam etmiştir. Karantinahanenin satışından ise 17 Kasım 1867 yılında hükümet konağının masrafına karşılık gelmeyeceği için vazgeçilecektir²⁵.

İzmir Valisi Raşid Paşa'nın yerine Sabri Paşa tayin edilmiştir. Hükümet konağının inşa edilmesi için maddi kaynak arayışları devam etmektedir. Ancak bir sorun vardır. İzmir 1864 yılında Aydın Vilayeti'nin merkezi olduğu için²⁶ memur sayısı artmıştır ve ayrıca bir dahiliye dairesi eklenmesi gerekmektedir. Bu sebeple konağın planında değişiklik yapılmalı daha büyük bir hükümet konağı inşa edilmelidir. Vali Sabri Paşa 13 Mart 1866 tarihinde İstanbul'a gönderdiği yazıda bu durumu belirtmiş, bu dairenin yapılabilmesi için konak arazisi dahilinde 4- 5 yüz zira (yaklaşık 303-378 metre) dolaylarında bir yere ihtiyaç olduğunu ve yeterli miktar bulunabilirse hemen resimleri yaptırtacağını belirtmiştir²⁷.

İstanbul Hükümeti'nden izin çıkmış olacak ki İzmir Valisi Mehmed Sabri Paşa, İzmir'de bulunan mühendis-mimar Roch Vitali'ye²⁸ 28 Eylül 1867 tarihinde hükümet

23 BOA, MVL. 700-50, H. 29 Şevval 1281/ M. 21 Mart 1865

24 BOA, İ. MVL 581-26075, H. 14 Recep, 1284/M. 11 Kasım 1867

25 BOA, A} MKT. MHM. 394-5, H. 20 Recep 1284/ M. 17 Kasım 1867

26 Çadırcı 2011, 101

27 BOA, MVL. 719-29, H. 25 Şevval 1282/ M. 13 Mart 1866

28 İtalyan asıllı İzmirli bir mimar ve mühendis olan Roch Vitali'nin, İzmir Hükümet Konağı'nın inşası devam ederken Selanik Rıhtımı'nı da inşa ettiği bilinmektedir. İzmir Valisi Sabri Paşa, İzmir Rıhtımı inşasında göstermiş olduğu gayretlerinden dolayı, Selanik Rıhtımı yapımı için 1869 yılında Selanik'e vali olarak atanmıştır. Sabri Paşa İzmir Hükümet Konağı proje yapımında Vitali'den memnun kalmış olacak ki atandığı yıl içinde Selanik Rıhtımı için ondan proje sunmasını istemiş ve yapımını başlatmıştır. Ancak 1871 yılında Vitali ve ekibinin keşif

konağı için plan çizdirmiş (Şek. 1)²⁹ ve keşif (Fot. 7-8, Tab.1-2) yaptırmıştır³⁰.

Mimar-mühendis Roch Vitali, keşif defterini ve resimleri 5 Ekim 1867 yılında Vali Sabri Paşa'ya sunmuştur. Vitali'nin sunmuş olduğu rapor ve keşif defteri Fransızca yazılmış, daha sonra Türkçe olarak tercüme edilmiştir. Rapora göre; İzmir Eyaleti'nin Aydın Vilayeti'nin merkezi olması dolayısıyla³¹ daha önce yapılmış olan planların, ihdas olunan (daha sonra ortaya çıkan) usul-i cedideye³² uygun olmadığından bu planları muntazam bir şekilde usul-i cedideye uygun olarak yeniden tasarlayıp değiştirdiğini, hükümet konağının keşif defteri ile beraber birkaç adet resmini Vali Sabri Paşa'ya takdim ettiğini belirtmiş ve sunmuş olduğu resimlerle ilgili bilgi vermiştir³³. (Şek.1, Fot. 7).

R. Vitali'nin yapmış olduğu plan keşfe göre, hükümet konağı ve hapisane ayrı binalarda olmak üzere birlikte tasarlanmıştır. Hükümet konağının, denize bakan batı yönünde Aydın Vilayeti daireleri, İzmir Sancağı daireleri ile harem dairesi olacak, Kemeraltı'na doğru uzanan konağın sonunda da yüzü, konağın avlusuna bakacak şekilde, doğuda süvari, piyade, zabıta ve mahpushane daireleri bulunacaktır. Konak, 2090 metrekare bir alanda 13,64 metre yüksekliğinde güney cepheden bakıldığında "U" planlı, iki katlı, açık avlulu, 81 odalı, büyük bir salonu ve balkonuyla denize nazır olarak yapılacaktır³⁴ (Şek:1, Fot:2).

Mimar/mühendis Roch Vitali'nin keşfine göre, hükümet konağına harcanacak olan tutar 11 yük 92 bin 270 (1.192.270) kuruş, (Fot.7, Tab.1) hapisane için harcanacak tutar ise 6 yük 15 bin 605 (615.605) kuruştur (Fot.8, Tab.2). Mirî konak olan Katipzade Konağı'nın 82.000 kuruş enkaz bedeli tutardan çıkarıldığında toplam tutar 17 yük 25 bin 875 (1.725.875) kuruş olarak tahmin edilmiştir (Fot.8, Tab.2)³⁵.

defterinde göstermiş olduğu masraftan daha az harcama yapmış olmalarından dolayı inşaat durdurulmuştur. Bunun üzerine Vitali ve ekibi kovulmuştur. O sırada Vali Sabri Paşa görevden alınmış olduğundan rıhtımın inşası, Halil Rifat Paşa tarafından tamamlanmıştır. Bk: Gençler 2017, 50-55. 1893-95 yılları arasındaki İzmir ticaret yıllıklarında adı geçen mühendis ve mimarların arasında Vitali'nin adı da geçmektedir Bk: Daşçı 2012, 50. Bu da İzmir'de kaldığını ve mesleğinden men edilmediğini göstermektedir.

29 Osmanlı Arşivi'nde hem Fransızcası hem de Osmanlıcası bulunan keşif defterinin yer aldığı belgede planlar bulunmamaktadır. Yukarıda yer alan hükümet konağının birinci katına ait plan, 1885 yılına ait tamir ve ek bina inşası ile ilgili belgede bulunur. Bk: BOA, İ.ŞD., 78-4592, H. 2 Rebiülevvel 1303/ M. 9 Aralık 1885

30 BOA, İ.MVL. 581-26075, H. 14 Recep 1284/ M. 11 Kasım 1867

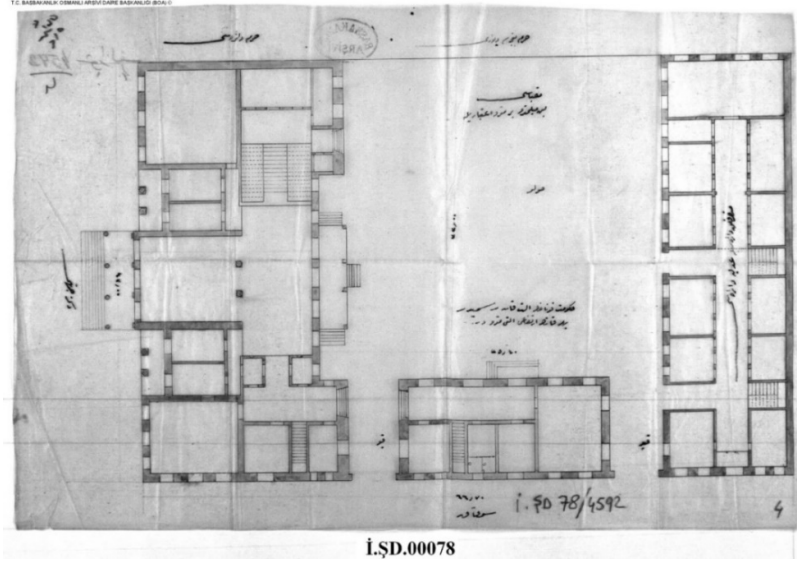
31 18.yy'da önemi artan ve Akdeniz'in en önemli limanı olan İzmir, ilk kez 1841-1843 yılları arasında ve ikinci kez 1846 yılında Aydın Vilayeti'nin merkez olma statüsünü Aydın'dan almış, 1864 vilayet nizamnamesi ile sürekli olarak Aydın Vilayeti'nin merkezi olmuştur. Bk: Çadircı 2011, 101.

32 Usul-i cedit veya fenn-i mimariye uygunluk kavramı 19.yy. inşa terminolojisine ait olup, tanımı; yapının plan şeması, malzemesi ve işlevselliğini içermektedir. Bk: Metin 2019, 48-49

33 BOA, İ.MVL., 581-26075, H. 14 Recep 1284/ M. 11 Kasım 1867

34 BOA, İ.MVL. 581-26075, H. 14 Recep 1284/ M. 11 Kasım 1867

35 BOA, İ.MVL., 581-26075, H. 14 Recep 1284/ M. 11 Kasım 1867



Şek.1: İzmir Hükümet Konağı'nın Birinci Kat Planı³⁶



Fot. 2: İzmir Hükümet Konağı ve Ayşe Hanım Camii³⁷

36 BOA, İ.Ş.D., 78-4592, H. 2 Rebiülevvel 1303/ M. 9 Aralık 1885

37 V3.arkitera 2005, (15.01.2022)

Sabri Paşa, Roch Vitali'nin yapmış olduğu plan ve keşif defteriyle birlikte, hükümet konağının durumu hakkında bazı bilgiler verdiği yazıyı İstanbul'a göndermiştir. Sabri Paşa'nın oldukça uzun olan yazısının özeti şu şekildedir:

“Müceddeden inşası tasavvur olunan konağın resim ve 15 yük 75 bin (1.575.000) kuruş tahmin edilen keşif defteri Suriye Vilayeti Valisi Raşid Paşa'nın İzmir valiliği sırasında takdim edilmiştir. Cezayir Han ve karantihanenin müzayedesi olmuş ise de Raşid Paşa ayrıldığı için gerçekleşmemiştir. Konak oturulamaz derecede haraptır. İzmir'in Aydın Vilayeti'nin merkezi olması sebebiyle doğal olarak memur sayısı da artmıştır. Bu sebeple İzmir'de bulunan ve işin erbabı olan mühendise konağın muayenesini yaptırtım. Tamir edilemeyecek ve kışın da oturulamayacak durumda olduğunu belirtti. Konağın bazı yerleri sakattır. Hazineye beyhude masraf olmamak için bu yerler destek ve payandalarla desteklendi. Konağın kışın oturulamayacak durumda olması ve memur sayısının artması sebebiyle, yeniden çizdirilen altı adet resim (plan), fiyat eşya mazbatası, ebniyenin sureti (cephe çizimi), inşaat tarifi ile birlikte takdim olunmuştur. Mühendis tarafından keşfi tahmini 17 yük 25 bin (1.725.000) kuruş olup, evvelki keşiften bir miktar fazladır. Hükümet konağının yapılabilmesi için karantinahane ve Burunabad (Bornova) civarında yer alan Balıkçıbaşı Çiftliği olarak bilinen arazinin satılması daha doğru olacaktır. Çiftlik, üzerinde bulunan 1200 kadar zeytin ağacı ile birlikte fiyatı 6 yük 20 (600.020) kuruştur. Takdim olunan resimler (planlar) mucebince hükümet konağının inşası için müsaade buyurulması...³⁸”

O sırada Karataş'ta Bezmialem Valide Sultan Vakfı'na ait araziler³⁹ dışında kalan mîrî araziler de 3 yük (300.000) bedelle satışa çıkarılmıştır⁴⁰.

21 Ekim 1867 tarihli Maliye Nezareti'nin cevabında Cezayir Han ile Balıkçıbaşı Çiftliği'nin satışını uygun bulmuştur⁴¹.

Kasım 1867 tarihinde İzmir Hükümet Konağı'nın inşasının başlaması için emirname çıkmıştır. Bunun üzerine İzmir Valisi Sabri Paşa, 16 Kasım 1867'de İstanbul'a gönderdiği telgrafnameda, emirnamenin alındığını ve konağın yapılması için keşif defterinin ve resimlerinin İzmir'e gönderilmesini istemiştir. İzmir Valisi'ne verilen cevap, resim ve defterin hazineye gönderildiği oradan da İzmir'e gönderileceği şeklindedir⁴². Sabri Paşa'nın plan ve keşif defterini istemesinin sebebi, konağın plana ve keşfe uygun

38 BOA, İ.MVL., 581-26075, H. 14 Recep 1284/ M. 11 Kasım 1867

39 İzmir'de Karataş'tan başlayarak Burunabad (Bornova) ve Kumkahve İskelesi'ne kadar olan deniz kenarı alanlar ile İzmir'in gümrük binasının bulunduğu alan da Bezmialem Valide Sultan Vakfına aittir. BOA, BEO. 3610-270719, H. 17 Recep 1327/ M. 4 Ağustos 1909, BOA, ŞD. 116-17, H. 26 Zilhicce 1308/ M. 2 Ağustos 1891

40 BOA, İ.MVL. 581-26075, H. 14 Recep 1284/ M. 11 Kasım 1867

41 BOA, İ.MVL. 581-26075, H. 14 Recep 1284/ M. 11 Kasım 1867

42 BOA, A} MKT. MHM. 394-95, H. 4 Şaban 1284/ M. 1 Aralık 1867

yapılıp yapılmayacağını ilgili kişiler aracılığıyla denetleyebilmek içindir⁴³.

1863-1867 yılları arasında hükümet konağı ve hapishanenin yapılabilmesi için bütün yazışmalar yapılmış, bütün izinler alınmıştır. Ancak konak inşasına bir türlü başlanamamıştır. Çünkü konağın giderleri için satılacak hazine mallarına müzayede sırasında ya talip çıkmamış ya da düşük bedeller verilmiştir. Bu nedenle malların satışı ertelenmiş, inşaat giderleri mal sandığından karşılanmıştır.

İzmir Meclisi azalarından 1864 yılında Kapıcıbaşı Salepçizade Ahmed Bey'in kontrolünde yürütülen hükümet konağının inşası⁴⁴ 1869-70 yılında başlayabilmiştir⁴⁵. İnşaat süresi boyunca vilayet işleri ise Reşadiye Güzelyalı'daki Sadullah Efendi'nin kiralanan konağından yürütülmüştür⁴⁶.

1871 yılına gelindiğinde hükümet konağı için keşif sırasında belirlenen 17 yük 25 bin kuruş (1.725.000) bedel, inşaat aşamasında iken yeterli gelmemiştir. Yalnız vali dairesinin alt katının duvarları için 13 yük kuruş (1.300.000) harcanmıştır. Ayrıca hükümet konağındaki memurlar için kiralanan hanelere çok kira verilmiştir. Bu sebeple konağın esasına ve dış görünüşüne dokunulmadan 81 odadan oluşan hükümet konağından ayrı olarak planlanmış olan evrak mahzeni, mahpushane ve teferruatının da konak içerisinde olması talep edilmiştir. Ayrıca konak ile bütünleşmiş olan ahşap Ayşe Hanım Cami'nin⁴⁷ (Fot.3) harap olmasından dolayı ve yanında bulunan dershanesi ile birlikte kargir olarak yeniden yapılması gerekmektedir ve bunun için 29 yük 75 bin 700 (2.975.700) kuruşa daha ihtiyaç vardır. Eğer gerekli miktar sağlanmaz ve başlanılan bina yarım bırakılırsa, hazine her sene yüklü miktarda kira verecek ve İzmir gibi ticaret şehrinde hükümete ait böyle yarım kalmış bir bina, şanlı devlete yakışmayacaktır. Aydın Vilayeti'nin bu isteği, İstanbul Hükümeti tarafından kabul edilmiştir⁴⁸. Ancak planda değişiklik olmamış Vitali'nin çizmiş olduğu plan üzerinden inşaat devam etmiştir (Şek:1-2, Fot:4-5).

43 Osmanlı Arşivi'ndeki hem Fransızcası hem de Osmanlıcası bulunan keşif defterinin yer aldığı belgede planlar bulunmamaktadır. Aşağıda yer alan hükümet konağının birinci katına ait plan, 1885 yılına ait tamir ve ek bina inşası ile ilgili belgede bulunur.

44 Milliyet/Ege 2005, (15.01.2022)

45 Yılmaz 2003, 1, Avcı 2017, 191

46 Milliyet/Ege 2005, (15.01.2022)

47 Ayşe Hanım Cami'nin ilk ne zaman yapıldığı bilinmemektedir. Yapının varlığına dair en eski vakıf kaydı 1755 yılına aittir. Bk: Yılmaz 2003, 20. Yalı (Konak) Cami olarak da bilinen yapı, İzmir'in sekizgen planlı tek camisidir. Medresesi ve tek minaresinin bitişiğinde yer alan çeşmesi yıkılmıştır. 1964 yılından evvel yapılan onarımında bütün yüzeyinin çinilerle kapılı olduğu bilinmektedir. Bk: Kuyulu 1999, 3. Bugün pencere alınlıklarında yer alan çiniler, Metin Çini Fabrikası ve 2011 yılında ölen Ümran Baradan'a aittir. Bk: Kuyulu 2013, 95-96.

Hükümet konaklarının planlarında mescid birimi de yer almaktadır. Ayşe Hanım Cami 1819 yılından beri konakta çalışanların ibadet işlevini görmüş olduğundan, hükümet konağının planına mescid birimi dahil edilmemiş, hükümet konağı ile birlikte kargir olarak yeniden sekizgen planda inşa edilmiştir.

48 BOA, İ.DH. 634-44055, H. 21Rebiülevvel 1288/ M. 10 Haziran 1871

1876 tarihli haritadan anlaşıldığı üzere, kuzey-güney doğrultulu dikdörtgen planlı, üç katlı zaptiye ve hapishane dairesinden (Şek.1) bağımsız olarak bir hapishane binası inşa edildiği görülmektedir. Bu hapishane binası ortada oval biçimli bir açık avlu ve bu açık avlu etrafında uzanan beş koridor yer almaktadır. Kolay'ın "İşinsal planlı" olarak tanımladığı⁴⁹ bu hapishane binası⁵⁰ Osmanlı arşiv belgelerine göre değişik yıllarda tamir görmüş, son kapsamlı tamiri ise 1910 yılında gerçekleşmiştir (Şek. 2, Fot.5).

Konağın inşaat masraflarını karşılayabilmek için 1874 yılında Alaşehir'de Bayezid Han Vakfı'na ait iki hamam⁵¹ ve 1875 yılında Manisa'daki Hatuniye Vakfına ait Kurşunlu Han müzayede ile satışa çıkarılmış ve bunlardan elde edilen miktar konağın masrafı için harcanmıştır⁵². Yani R. Vitali'nin hükümet konağı ve hapishanesinin inşası için 17 yük 25 bin 875 (1.725.875) kuruş olarak tahmin ettiği miktar yeterli gelmeyerek, konağın mescidi olarak kullanılan Ayşe Hanım Cami (Fot.3) ve Medresesi'nin kargir olarak yeniden yapılması ve konağın inşasının tamamlanması için 29 yük 75 bin 700 (2.975.700) kuruş gibi bir paraya daha ihtiyaç duyulmuştur⁵³. Buna göre konak 47 yük 1 bin 575 (4.701.575) kuruşa inşa edilmiştir.



Fot. 3: Ayşe Hanım Cami (N. Kurukaya 2019)

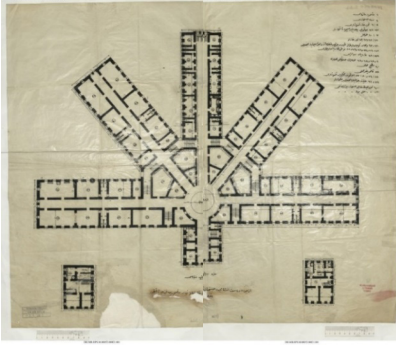
49 Kolay 2020, 378

50 Hapishane binası 1959 yılında yıkılmış olup, günümüzde ayakta değildir. Bk: Kolay 2020, 377

51 BOA, ML. EEM. 33-49, H. 13 Şevval 1891/ M. 23 Kasım 1874, BOA, ML. EEM. 33-50, H. 13 Şevval 1891/ M. 23 Kasım 1874

52 BOA, ML. EEM. 36-23, H. 14 Safer, 1292/ M. 22 Mart 1875, BOA, ML. EEM. 39-3, R. 4 Teşrinisani 1292/ M. 16 Kasım 1876

53 BOA, İ.DH. 634-44055, H. 21Rebiülevvel 1288/ M. 10 Haziran 1871



Şek.2: 1910 yılı İzmir Hapishane Planı⁵⁴



Fot.4: İzmir Hükümet Konağı ve Hapishane⁵⁵

Hükümet konağının inşasının bitiş tarihi hakkında kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Yılmaz ve Yetkin, yapının 1872 yılında hizmete girdiğini⁵⁶, Metin, 1884 yılında tamamlandığını belirtmektedir⁵⁷. Yılmaz ve Yetkin'in verdiği tarihin iki ve üç sene sonrasına ait belgelere göre, yapının inşasının hala devam ettiği anlaşılmaktadır. Metin ise 1884 yılı gibi geç bir tarihe işaret etmekte ancak bu tarih pek mümkün görülmemektedir. Çünkü konağın 1885 yılında tamir edildiği ve hatta konağa ek bir bina eklendiği, arşivde yer alan belgelerde geçmektedir⁵⁸. Paris Millî Kütüphanesi'nde bulunan bir kitapta yer alan 1876 tarihli İzmir haritasında hükümet konağı ve ayrı bir hapishanenin var olduğu görünmektedir⁵⁹ (Fot.5). Buna göre İzmir Hükümet Konağı'nın 1869- 1875/76 yılları arasında inşa edildiği söylenebilir.

Konağın avlusu 1885-89 yılları arasında Halil Rıfat Paşa tarafından düzenlenmiştir⁶⁰(Fot.6). 1885 yılının Aralık ayında konağın tamiri ve harem dairesinin yanına beş odalı bir ek bina yapılması durumu söz konusu olmuştur (Şek.3). Bunun için keşifte belirlenen miktar tamirat için 30.000 kuruş, ek bina için 38.700 kuruş olmak üzere toplamda 68.700 kuruştur. İstanbul Hükümeti, planları ve keşif defterini inceleyip bu fiyatı fazla görmüş, istenilen miktardan az bir bedel vermiş ise de inşaat ve tamirat sırasında paranın yeterli gelmediğini anlayınca istenilen tutarı karşılamıştır⁶¹. Yani konağın eski fotoğraflarında ana cephesinin sol tarafındaki harem dairesinin yanında yer alan ek bina, 1886 yılında inşa edilmiştir (Fot.2-6).

54 BOA, DH.MB.HPS.M 52-21, H. 20 Safer 1328/ M. 3 Mart 1910

55 ArkeoGezi 2019, (12.02.2022)

56 Yılmaz ve Yetkin 2002, 61

57 Metin, 2019, 35

58 BOA, İ.ŞD., 78-4592, H. 2 Rebiülevvel 1303/ M. 9 Aralık 1885

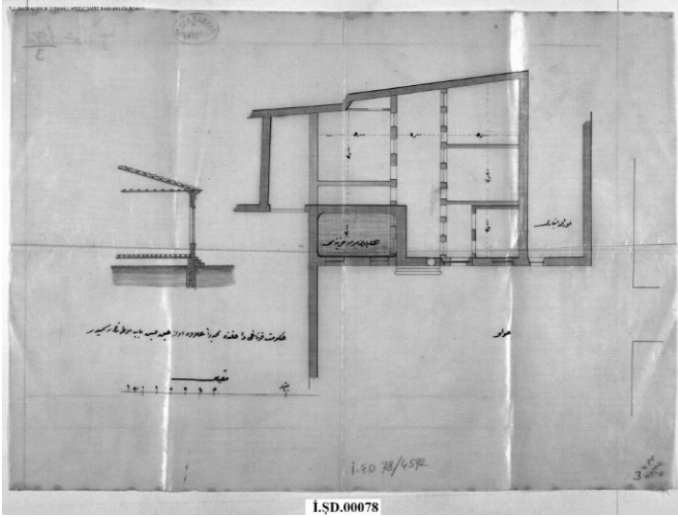
59 Beyru, 2011, 71

60 Milliyet/Ege 2005, (15.01.2022)

61 BOA, İ.ŞD. 78-4592, H. 2 Rebiülevvel 1303/ M. 9 Aralık 1885



Fot. 5: Paris Millî Kütüphanesi'ndeki Bir Kitapta Yer Alan 1876 Tarihli İzmir Haritası⁶²
(Soldan Sağa Doğru Sırasıyla Hapishane (6), Sarı Kışla (4), Hükümet Konağı (137))



Şek. 3: İzmir Hükümet Konağı'na 1885 Yılında Eklenen Beş Odalı Bina⁶³

62 Beyru 2011, 71

63 BOA, İ.S.D. 78-4592, H. 2 Rebiülevvel 1303/ M. 9 Aralık 1885



Fot. 6: İzmir Hükümet Konağı Müstemilatı ve Bahçesi⁶⁴

İlerleyen yıllarda da çeşitli tamirler geçirerek ayakta kalmayı başarabilen konak, 1970 yılında geçirdiği yangın sonrasında oldukça harap olmuştur. Konağın yeniden inşa edilmesi için 1971’de proje yarışması düzenlenmiştir. Bazı birimler dahil edilmemiş (beş odalı ek bina gibi), özellikle dış cephesi orijinale uygun bir biçimde inşa edilmiştir⁶⁵. Konak 2017 yılında tekrar restore edilmiş ve günümüzde hâlâ hükümet konağı olarak kullanılmaktadır.

2. İZMİR HÜKÜMET KONAĞI KEŞİF DEFTERİ

1863 ve 1867 yıllarında iki kez keşfi yapılan konağın ilk keşfi ile ilgili elimizde bir belge bulunmamaktadır. Ancak ikinci keşfin birinci keşfin genişletilmiş şekli olduğu belgelerden ayrıca yukarıda bahsedilen Roch Vitali’nin yazmış olduğu Fransızca raporunun Türkçe tercümesinden de anlaşılmaktadır (Fot.7-8, Tab.1-2)

R. Vitali, 5 Ekim 1867 yılında hükümet konağı ile ilgili vermiş olduğu keşif müfredat defterinde hükümet konağını birinci kısım konak, hapisane ve zaptiye dairesini ikinci kısım konak olarak adlandırmaktadır⁶⁶. Birinci kısımda hükümet konağının tarifnamesinde konakta hangi birimlerin nerelerde olacağını ayrıntılı olarak bahsetmiştir. Ancak binaya ne kadar masraf yapılacağını sadece birinci kata harcanacak tutar üzerinden vermiştir. Temel, merdiven, pencere, kapı, tavan ve tabanlarında kullanılacak malzemelerle ilgili çok ayrıntı vermemiştir. Bu verilerden yola çıkarak konağın birinci katındaki birimler ayrı ayrı ele alınmış, rayiç defterinde yer alan malzemelerden yola çıkarak, malzemelerin nerelerde kullanılmış olabileceği ve harcanan miktarlar verilmiştir.

Zaptiye ve hapisane binasının tarifnamesinde ise 3 katlı olarak yapılacağını her katta hangi birimlerin yer alacağından bahsetmiştir. Keşif defteri ise hükümet konağınınkinden daha ayrıntısız ve özentisizdir. Sadece birimlerin alanları üzerinden

64 İzmir Valiliği, (15.11.2023)

65 Avcı 2017, 191

66 BOA, İ.MVL. 581-26075, H. 14 Recep 1284/ M. 11 Kasım 1867

hesaplamalar yapmıştır. Bu sebeple kullanılan malzemeler tespit edilememiştir. R. Vitali hükümet konağında kullanılan inşaat malzemeleri burada da kullanılacağı için ayrıca belirtilmemiş olmalıdır.

2.1. Birinci Kısım Konak (Hükümet Konağı) (Tab.1, Fot.7)

Konağın oturduğu alan, zemin kat kaidesinden giriş kapısında yer alan merdivenler dahil, yaklaşık 2758 satranç zira (2090 metrekare) olup, yüksekliği ise zeminden pervazlara kadar 18 ziradır (yaklaşık 13.64 metredir). Konak iki katlı olup üzeri çatı ile örtülecektir⁶⁷.

Zemin Yani Birinci Kat

Üst katta yer alan dairenin direkli bir balkonu bulunacak ve direkler arasında merdivenler yer alacaktır. Bu merdivenlerden üç büyük kapıya (batıda yer alan ana giriş kapısı) çıkılıp bu kapılardan birinci katın holüne varılacaktır. Bu holün ortasında iki direk bulunacak ve holün etraf duvarları yarım oymalı direklerle tezyin edilecektir. Bahsedilen holden diğer değirmi⁶⁸ (iki yanı eşit yuvarlak) hole varılacaktır. Değirmi holün sağ tarafından İzmir Sancağı dairesine ve sol tarafından diğer dairelere girilecektir. Ve bu holün iç tarafında memuriyet ve aklama ait dokuz oda ile bazı ufak tefek yerler planda gösterilmiştir. Birinci holün karşısında mermer taştan ve aşağıdan ikiye bölünmüş bir büyük merdivenden, birinci katın divanhanesine çıkılacaktır⁶⁹. Ve bu merdivenin altında bulunan kapıdan, konağın iç meydanına varılacaktır. İzmir Sancağı dairesinden vilayet dairesine bir hol üzerine açılan kapıdan geçilecektir. İzmir Sancağı dairesinin ikinci katına, iç meydana kapısı bulunan bir sofadan ve burada yer alan memuriyet ve aklama ait altı kapılı odadan çıkılacaktır. Burada bir merdiven bulunur. Bu merdivenin sahanlığındaki bir kapıdan, birinci ve ikinci katın arasında bulunan üç kapılı odaya varılır. Hükümet konağının sol zemin kolu harem dairesine aittir. Harem dairesi iç meydana kapısı bulunan bir holden ve bahçe üzerine bir sofa ile beş adet odadan başka, hizmetçiye ait ufak odalardan ve bir merdivenden ibaret olacaktır. Merdiven sahanlığından birkaç kapılı odaya varılacaktır⁷⁰.

Birinci Katın İmalatına Dair Tafsilat

İzmir toprağı sıkışmaya elverişli olacağından bir tesviye yapılp (düzleme, düz duruma getirme) önceki emirdeki gibi duvar temelleri yapılacak ve aralarına harç ve taş kırığı dökülüp puzolan⁷¹ ile doldurulacaktır. İki tarafından üçer parmak taşkın kaba taştan olan duvarlar, sert ve düzgün taş kırıkları bulunan temeller üzerine inşa edilecektir. Dış

67 BOA, İ. MVL. 581-2607, H. 14 Recep 1284/ M. 11 Kasım 1867

68 Değirmi: İki boyu müsavi murabba, yuvarlak manasına da gelir. (Arseven 2007, 81)

69 Bu merdivenle birinci kata değil ikinci kata çıkılmaktadır. Yanlış yazılmış veya tercüme edilmiştir. Bahsi geçen merdiven yukarıda verilen planda yer almasa da günümüzde yer alan hükümet konağında bu merdiven hala varlığını sürdürmektedir.

70 BOA, İ. MVL. 581-26075, H. 14 Recep 1284/ M. 11 Kasım 1867

71 Puzolan: Söndürülmüş kireç ile beraber bir tür beton yapımı sağlayan, suya dayanıklı ve aynı zamanda suda da sertleşebilen bir taş türüdür. Bk: Erdoğan S. ve Erdoğan T. 2007, 264

duvarlar saçağa kadar yontulmuş bir nevi küfeki taşından inşa olunacaktır. İç tarafın holü ve merdivenin duvarları taş ve tuğladan olup, bu duvarların iki tarafı alçı ile sıvanacaktır. Büyük kapının (sütunlu ana giriş kapısı) önünde yüz altmış zira (12.123 metre) arzında yunik (yuvarlak) usulde mermerden yapılacak olan dört büyük direk (sütun), ikinci kata kadar çıkıp, bu direkler üzerine denize nazır bir balkon yapılacaktır. Direklerin arasına (ana giriş kapısına) mermerden merdiven olacaktır⁷².

İkinci Kat

Büyük merdivenin⁷³ sağından İzmir Sancağına, solundan harem dairesine girilir. Bir divanhaneden ve küçük odalardan başka divanhane etrafında bulunan altı büyük odadan ibaret olacaktır. Bu dairenin⁷⁴ önünde olan bir gezintiden harem dairesine geçilecektir. Harem dairesinin ve İzmir Sancağı'nın ikinci katları birinci katlarının planları üzerinde düzenlenmiştir⁷⁵.

Tavan İçi: Tavan için kullanılacak ağaçlar iyi meşe ağacından ve Rumeli tahtası (Selanik tahtası) olup üst örtüsü Fransız kiremidinden olacaktır⁷⁶.

İzmir Hükümet Konağı Keşif Defterinde Birinci Katta Yer Alan Birimler ve Harcamaları

Temel:

Konağın temeli, ilk keşifte belirlendiği şekilde gerçekleştirilmiştir. İzmir toprağı sıkışmaya elverişli olduğu için temel, sert ve düzgün taş kırıklardan yapılacak, üzeri sandık tahtasıyla örtülecektir.⁷⁷ Duvar temellerinin aralarına harç ve taş kırığı dökülüp puzolan ile doldurulacaktır. İki tarafından üçer parmak taşkın kaba taştan olan duvarlar, sert ve düzgün taş kırıkları bulunan temeller üzerine inşa edilecek ve toplamda 89.660 kuruş harcanacaktır⁷⁸. Ancak bu durum sanıldığı şekilde gelişmemiştir. Bilindiği gibi deniz kıyısında olan araziler çok da sağlam olmadığı için temellerinde kazık sistemi kullanılmaktadır. R. Vitali'nin sıkışmaya elverişli dediği İzmir toprağının inşaat sırasında öyle olmadığı anlaşılmış sadece temel ve harem dairesinin alt duvarlarına 13 yük (1.300.000 kuruş) gibi oldukça yüksek bir para harcanmıştır⁷⁹.

Beden Duvarları

Konağın beden duvarlarının yüksekliği pervaza kadar on sekiz zira yaklaşık

72 BOA İ. MVL. 581-26075, H. 14 Recep 1284/ M. 11 Kasım 1867

73 Burada bahsedilen, aşağıdan ikiye bölünmüş olan mermer merdivendir.

74 Mimar/Mühendis Roch Vitali burada hangi daire olduğundan ya bahsetmemiş ya da tercüme eksik yapılmıştır. Yapının ikinci katına ait planı bulunmadığından hangi daireden ya da birimden bahsettiği hakkında bilgi edinilememektedir. Bu yüzden cümle bozuk ve anlamsız kalmaktadır.

75 BOA İ. MVL. 581-26075, H. 14 Recep 1284/ M. 11 Kasım 1867

76 BOA İ. MVL. 581-26075, H. 14 Recep 1284/ M. 11 Kasım 1867

77 BOA İ. MVL. 581-26075, H. 14 Recep 1284/ M. 11 Kasım 1867

78 BOA İ. MVL. 581-26075, H. 14 Recep 1284/ M. 11 Kasım 1867

79 BOA, İ.DH. 634-44055, H. 14 Recep 1284/ M. 11 Kasım 1867

13.64 metredir. Dış duvarlar yontulmuş küfeki taşıyla inşa edilmiştir. İç duvarlarda ise taş ve beylik tuğla malzeme kullanılmıştır. Duvarların her iki tarafı alçı ile sıvanmıştır. Duvarlar için malzeme ve işçilik (taş, kum, kireç, taşın yontulması ve iskele kurulup inşası) için harcanan toplam miktar 116.010 kuruştur⁸⁰. Bu bilgiler sadece birinci katın yani zemin katın duvar malzemeleri olarak verilmiştir. İkinci katta da aynı malzemeler kullanılacağı için yazılmaya gerek duyulmamış olmalıdır.

Pencereler

81 odalı olarak tasarlanan konağın birinci kat ve ara kattaki toplam pencere sayısı 77'dir. Ancak birinci ve ikinci kat arasında yer alan ara katın 12 adet pencerenin fiyatı farklı olmakla beraber panjurunun olmadığı anlaşılmaktadır⁸¹. Buna göre birinci katta 65, ara katta 12 ve ikinci katta 65 olmak üzere toplamda 142 adet pencere olduğunu söyleyebiliriz. Pencerelerin söveleri İzmir'in yerel malzemesi olan Foça taşından olup çerçeveleri meşe ağacındandır. Panjur yapımında ise beyaz çam kullanılmış olabilir. Pencerelerde yer alan camlar bu hesaba dahil edilmemiştir. 77 pencere için tutar 71.425 kuruştur⁸².

Üst Örtü:

Çatı inşasında meşe ağacı⁸³ kiriş olarak, tavan kaplamasında Selanik tahtası, çatıda da ise Fransa kiremidi kullanılmıştır. Toplam ne kadar para harcanacağı konusunda bir fiyat verilmemiştir. Rayiç defterinde 1000 Fransız kiremidi ve nakliyesi için belirlenen tutar 400 kuruş olarak hesaplanmıştır⁸⁴.

Kapılar:

Hükümet konağında toplamda birinci ve ara katında 57 adet kapı yer almaktadır. Kapılar çam ağacından olup, rezeleri⁸⁵ yani menteşeleri büyük raht takımıdır⁸⁶. Kapıların arkaları sürmelidir ve kilitleri İngiliz kilididir. Elli yedi adet kapının reze, kilit ve nakış vesairesinin masrafı 17.100 kuruş olarak hesaplanmıştır⁸⁷.

80 BOA İ. MVL. 581-26075, H. 14 Recep 1284/ M. 11 Kasım 1867

81 BOA İ. MVL. 581-26075, H. 14 Recep 1284/ M. 11 Kasım 1867

82 BOA İ. MVL. 581-26075, H. 14 Recep 1284/ M. 11 Kasım 1867

83 Meşe ve kestane takımından olan bir tür meşe tahtasıdır. Bunlar ıskare, hatil, püştivan, makas, gergi, taban ve büyük çatı kirişleri yapımında kullanılmaktadır. Arseven 2007,149

84 BOA İ. MVL. 581-26075, H. 14 Recep 1284/ M. 11 Kasım 1867

85 Reze: Kapı ve dolap kapaklarını söveye bağlamak için demirden yapılmış, birbirine geçen çengeldir. Menteşe yerine geçer. Arseven 2007, 87

86 Raht Takımı: Raht'ın mimaride birçok anlamı vardır. "Rahtlık Tahta", geç dönem Osmanlı mimarisinde fabrika takımı grubundan, çam ağacından olan bir tahta takımıdır. Tavan, döşeme, merdiven basamağı, pervaz, süpürgelik gibi mimari öğelerde kullanılır (Arseven 2007, 153). Raht'ın diğer anlamı ise merdiven basamağına verilen isimdir. Rayiç defterinde verilmek istenmiş olan anlamı ise, kapı ve pencereleri çerçeveye bağlayan erkekli dişili menteşe takımıdır. Bk: Lügatım (12.02.2022)

87 BOA İ. MVL. 581-26075, H. 14 Recep 1284/ M. 11 Kasım 1867

Direkler (Sütunlar)

Hükümet konağında mermer ve ahşap malzemeden yapılmış direkler kullanılmıştır. Keşif defterinde yalnızca 10 mermer direğin masrafları belirtilmiştir. Giriş kapısında bulunan ve her birinin 12.123 metre olduğu 4 mermer direğin tanesi 8000 kuruş, giriş kapısının iki yanındaki ikişer adet sütunların tanesi 5.000 kuruştur. İç holde yer alan iki direğin alt ve üst başlıklarının süslemeleriyle ve bu direklerin hole yerleştirilmesinin tek direk için masrafı ise 8.000 kuruş olarak hesaplanmıştır. Toplamda mermer direkler için harcanan miktar 68.000 kuruştur. Direkler için bahsedilen mermer, İzmir'in yerli taşı olan Karaburun somaki taşı⁸⁸ olmalıdır. Rayiç defterinde İzmir'in yerli malzemesi olan Karaburun somaki taşı için fiyat belirlenmesi dolayısıyla, direkler için bahsedilen mermerin Karaburun somaki taşı olduğu tahmin edilmektedir⁸⁹.

Merdivenler

Keşif defterine göre hükümet konağının birinci ve ara katında toplamda 152 basamak mermer merdiven yer almaktadır. Giriş merdivenleri 7 basamak olup tanesi 300 kuruştur. Bu merdivenlerin uzunluğu 8,6 metredir (Şek.1). İç holün karşısında yer alan aşağıdan ikiye bölünmüş ve ikinci kata geçişi sağlayan büyük merdiven Livorno mermerindedir ve toplamda 63 basamaktır. Basamağın tanesi ise 400 kuruş olarak hesaplanmıştır. 40 basamak olarak bahsedilen diğer merdivenler de İzmir Sancağı ve harem dairesine geçiş merdivenleri olmalıdır. Bu merdivenler de Livorno mermerinden olup, tanesi 300 kuruştur. Bunun dışında İzmir Sancağı, harem avluları ve bahçe için dışarıda yer alan 42 mermer merdivenin tanesi 20 kuruş olarak hesaplanmıştır. Ara kat ve bahçeye geçişi sağlayan dış merdivenlerin mermerleri de yine Karaburun somaki taşı olmalıdır. Merdivenler için harcanan toplam miktar 49.800 kuruştur⁹⁰.

Helalar ve Su Yolu

Helalar toplamda 40 arşın, yani 30,32 metredir. 1 arşın alan için kullanılan mermerin tutarı 462,5 kuruştur. Yine burada bahsedilen mermer Karaburun somaki taşı olmalıdır. Hükümet konağının su yolu için kurşun boru kullanılmıştır. Bu boruların tanesi 5 kuruş olup toplamda harcanacak olan tutar 2.300 kuruş olarak hesaplanmıştır. Buna göre toplamda kullanılan boru sayısı 460 olmalıdır⁹¹.

Döşeme

Hükümet konağının döşemelerinde, odalarda tahta, hollerde, sofalarda ve divanhane meydanında mermer malzeme kullanılmıştır. Buna göre 1 satraç zira (0.7577 cm) alan için kullanılan mermerin (Karaburun somaki taşı) fiyatı, 45 kuruştur. Toplamda 1020 satraç zira yani 772,854 metrekare alanda harcanacak tutar 45.900 kuruş olarak belirlenmiştir⁹².

88 Somaki: Muhtelif renkte damarlı mermer cinsinden sert taş. Bk: Arseven,2007, 109

89 BOA İ. MVL. 581-26075, H. 14 Recep 1284/ M. 11 Kasım 1867

90 BOA İ. MVL. 581-26075, H. 14 Recep 1284/ M. 11 Kasım 1867

91 BOA İ. MVL. 581-26075, H. 14 Recep 1284/ M. 11 Kasım 1867

92 BOA İ. MVL. 581-26075, H. 14 Recep 1284/ M. 11 Kasım 1867

Odalar için kullanılan taban tahtaları ise Selanik tahtası ve Venedik tahtasıdır. Yüksek ihtimalle Aydın Vilayeti ve İzmir Sancağı dairesinde Venedik tahtası, diğer odalarda ise Selanik tahtası kullanılmış olmalıdır.

Rayiç defterinde Selanik tahtası için tavan ve taban tahtası olarak iki farklı türü yer almaktadır. Toplam döşemeler için harcanan tutar 54.200 kuruştur⁹³.

Sıva, Nakış, Cam ve Bu Gibi Masraflar

Hükümet konağının dış ve iç cephesi için sıvası, süsleme için yapılan nakışlar için harcanacak tutar ayrıntılı olarak verilmemiştir. Konağın tümü için geçerli olan bu tutar 91.140 kuruştur⁹⁴.

Mülhaza

Hükümet konağının yalnızca zemin, yani birinci katı için hesaplanmış birimler ve masrafları verilmiştir. Buna göre yalnız birinci kat için toplam tutar 5 yük 96 bin 135 (596.135) kuruş olarak hesaplanmıştır. Hükümet konağının 2758 zira mikab zemin katına 5 yük 96 bin 135 kuruş, yani 1 satrancına 216 kuruş harcadığı takdirde, ikinci katın resimleri, odaların parkeleri ve ocakları, balkonları, kağıtları ve duvar nakışları içine dahil olduğunda hükümet konağı 11 yük 92 bin 270 (1.192.270) kuruşa tamamlanacaktır. Tahminine göre ikinci kat için harcanacak tutar birinci kata harcanacak tutar ile aynıdır⁹⁵.

Tab. 1: Hükümet Konağı Keşif Müfredat Defteri⁹⁶

GURUŞ	MALZEME VE İŞÇİLİK
89660	Arazinin hafri ve toprağın nakliye ve bağçe tesviyesi ve temel için kazık duvarcı masrafı iki bin iki yüz kırk bir buçuk zira mikab mahalın beher zira kırkar guruşdur.
25200	Kebir (büyük) nerdiban için Livorno'dan mermer altmış üç aded kadem dört yüz guruşdur.
02100	Dahili nerdiban için yedi aded mermerden kadem üç yüz guruşdan
116010	Zemin duvarlarının taş ve kum ve kireciyle inşası ve işçilik ve iskele masrafı taşların yontulub vazı masrafı ceman beş bin sekiz yüz buçuk zira mikab yirmi- ser guruşdan
012000	Haricinde bulunan nerdibanlar için Livorno mermerinden kırk aded kademe taşı beheri üçer yüz guruşdan
010500	İzmir Sancağı ve harem havluları (avlu) ve bağçe için harici nerdibanlara ce- man kırk iki mermer kadem ikişer yüz ellişer kuruşdan
016000	Mermer taşdan iki aded direğin aşağı ve yukarı başlıklarında ve yontulması ve bunların vazı masrafı beheri sekizer bin guruşdan

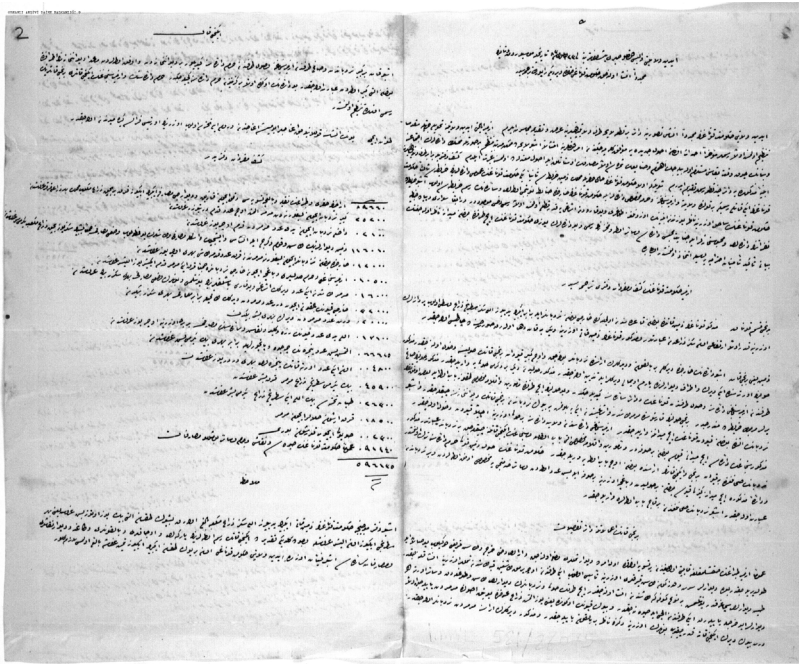
93 BOA İ. MVL. 581-26075, H. 14 Recep 1284/ M. 11 Kasım 1867

94 BOA İ. MVL. 581-26075, H. 14 Recep 1284/ M. 11 Kasım 1867

95 BOA İ. MVL. 581-26075, H. 14 Recep 1284/ M. 11 Kasım 1867

96 BOA İ. MVL. 581-26075, H. 14 Recep 1284/ M. 11 Kasım 1867

032000	Harici kapunun balkonu için dört adet mermerden direğin takımıyla beraber masrafı behri sekiz binden
020000	Dört adet mermerden direk behri beş bakiyeden
17100	Elli yedi adet kapunun reze ve kilid ve nakış vesairesinin masrafı birbiri üzerine üçer yüz guruş
066625	Altmış beş adet pencerenin çerçeve pancurlarıyla beraber beheri bin yirmi beş guruşdan
004800	On iki adet orta katın pencereleri beheri dörder yüz guruşdan
045900	Bin yirmi satraç zira mermer kırk beşer guruşdan
026300	Taban tahtası bin elli iki satraç zira yirmi beş guruşdan
018500	Kırk arşın helalar için mermer
002300	Suyolu için kurşun boru
091140	Umumen hükümet konağının sıvası ve nakış ve cam vesair bu misüllü masraf
596135	



İ.MVL.00581

Fot.7: Birinci Kısım Konak (Hükümet Konağı) Keşif Müfredat Defteri⁹⁷

97 BOA İ. MVL. 581-26075, H. 14 Recep 1284/ M. 11 Kasım 1867

2.2. İkinci Kısım Konak (Hapishane ve Zabıta Binası) (Tab.2, Fot.8)

Mahpushane ve zabıta dairesiyle diğer birimlerinin yer aldığı bu daire üç katlı olarak yapılacak, ayrıca bir kolu olacaktır. Zemin yani birinci katında bulunan holden başka, zaptiyeler için iki oda ve iki merdiven ve sekiz adet kargir kubbeli mahpushane ile dört oda diğer adı mahpushane olacaktır. İkinci ve üçüncü katta bulunan holün etrafında sofası olacak ve birinci ve ikinci katta kapıda bulunan iki oda nöbetçilere mahsus olacaktır. Burada mahpus için otuz dört oda bulunmaktadır. Zaptiyeler için mahpushanelerin etrafında odalar olacaktır. Ebniyenin sol tarafında sofa ile ayrılmış cinayet mahpus dairesi olacak ve süvari zaptiyeler için ahır ve büyük bir mağaza (dükkân) ve hela vesaire de bulunacaktır. Zaptiye memuriyet dairesi hükümet konağı iç meydanı karşısında olup (doğuda) birkaç odadan ibarettir⁹⁸ (Şek.1, Fot.5)

İzmir Hükümet Konağı'nın Keşif Defteri'nde Hapishanede Yer Alan Birimler ile İlgili Hesaplamalar

Hapishane inşasında kullanılan malzemelerden bahsedilmemiş, yapılacak olan birimler, satranç- zira gibi uzunluk ölçüsü birimi üzerinden verilerek hesaplanmıştır. Ayrıntılı olmayan bu keşif bizi kullanılan malzemelerin cinsi ve özelliklerinden mahrum bırakmaktadır.

Hapishane Daireleri

Üç katlı hapishane binasının alanı birinci katta 12, ikinci ve üçüncü katta toplam 34 olmak üzere toplamda 48 adet hapishane dairesi 735 satranç zira, yani 556.979 metrekaredir. Her satranç zira 255 kuruş olarak hesaplanmış toplam tutarı 183.075 kuruş olarak verilmiştir. Ancak doğru tutar 187.425 kuruş olmalıdır⁹⁹.

Süvari ve Piyadelerin Daireleri

Birinci ve ikinci katta kapının girişinde yer alan nöbetçilere iki oda ve hapishanelerin etrafında bulunan zabıta daireleri ve konağın iç meydanı karşısında yer alan birkaç odadan oluşan zabıta memuriyet dairesi toplamda 792 satranç zira olup 600 metrekaredir. Toplam 13.4640 kuruş olarak hesaplanmıştır¹⁰⁰.

Cinayet Dairesi Zindanı, Matbaa Odası ve Umumi Mağaza, Ahır ve Hela

Keşiften anladığımız kadarıyla cinayet dairesi, matbaa, mağaza (dükkân), ahır ve hela için ayrı bir bina olacaktır. Bu bina 1300 satranç zira olup, 985 metrekaredir. 1 satranç 140 kuruş olup, toplam 182.000 kuruş olarak hesaplanmıştır¹⁰¹.

Harem Dairesinin Hamamı, Çamaşırhane ve Tulumba Mağazası

Keşifte plan anlatılırken hamam, çamaşırhane ve tulumba (itfaiye) dairesi için herhangi bir bilgi yer almamaktadır. Hamamlar yapılırken taş aralıkları ketenli bir harç

98 BOA İ. MVL. 581-26075, H. 14 Recep 1284/ M. 11 Kasım 1867

99 BOA İ. MVL. 581-26075, H. 14 Recep 1284/ M. 11 Kasım 1867

100 BOA İ. MVL. 581-26075, H. 14 Recep 1284/ M. 11 Kasım 1867

101 BOA İ. MVL. 581-26075, H. 14 Recep 1284/ M. 11 Kasım 1867

ile sınıvır. Bu harca “Hamamcı Derzi” de denir¹⁰². Rayiç defterinde yer alan mısır keteni de bu birimlerde kullanılmış olmalıdır. Bahsedilen birimler toplamda 741 satrançtır. Her satrançı 115 kuruş olup, toplam tutar 85.215 kuruştur¹⁰³.

Hükümet Konağı Duvarları ve Parmaklıkları

Konak güney cepheden yani Kemeraltı'na uzanan bölümden bakıldığında “U” planlıdır. Kapanacak tek bölüm kuzey taraf olmalıdır. Hükümet konağının etrafını kapatmak için duvar ve parmaklık iki yüz satranç tanesi 150 kuruştan 30.000 olarak hesaplanmıştır¹⁰⁴.

Tab. 2: İkinci Kısım (Hapishane ve Zaptiye) Keşif Defteri¹⁰⁵

GURUŞ	İNŞA OLUNACAK BİRİMLER
183075 ¹⁰⁶	Üç kat mabusane dairesi yedi yüz otuz beş satranç zira olub iki yüz elli beşer guruşdan
134640	Süvari ve piyade neferatının daireleri yedi yüz doksan iki satranç behri yüz yetmiş guruşdan
182000	Cinayet dairesi zindanın odası matbaa odası ve umumi mağaza ve ahır vesairenin inşası bin üç yüz satranç beheri yüz kırkar guruşdan
85215	Harem dairesinin hamamı çamaşuyhane ve tulumba mağazası vesaire yedi yüz kırk bir satranç beheri yüz on beş guruşdan
030000	Hükümet konağının etrafını kapatmak için duvar ve parmaklık iki yüz satranç behri yüz ellişer guruşdan
615605 ¹⁰⁷	
Defter İcmalisi (Özet)	
1192270	Hükümet Konağı
0615605	Mabusane ve mülhakatı
82000	Mevcud bulunan enkazın kıymeti
1725875 ¹⁰⁸	Ceman on yedi yük yirmi beş bin sekiz yüz yetmiş beş guruşdur

102 Arseven 2007, 75

103 BOA İ. MVL. 581-26075, H. 14 Recep 1284/ M. 11 Kasım 1867

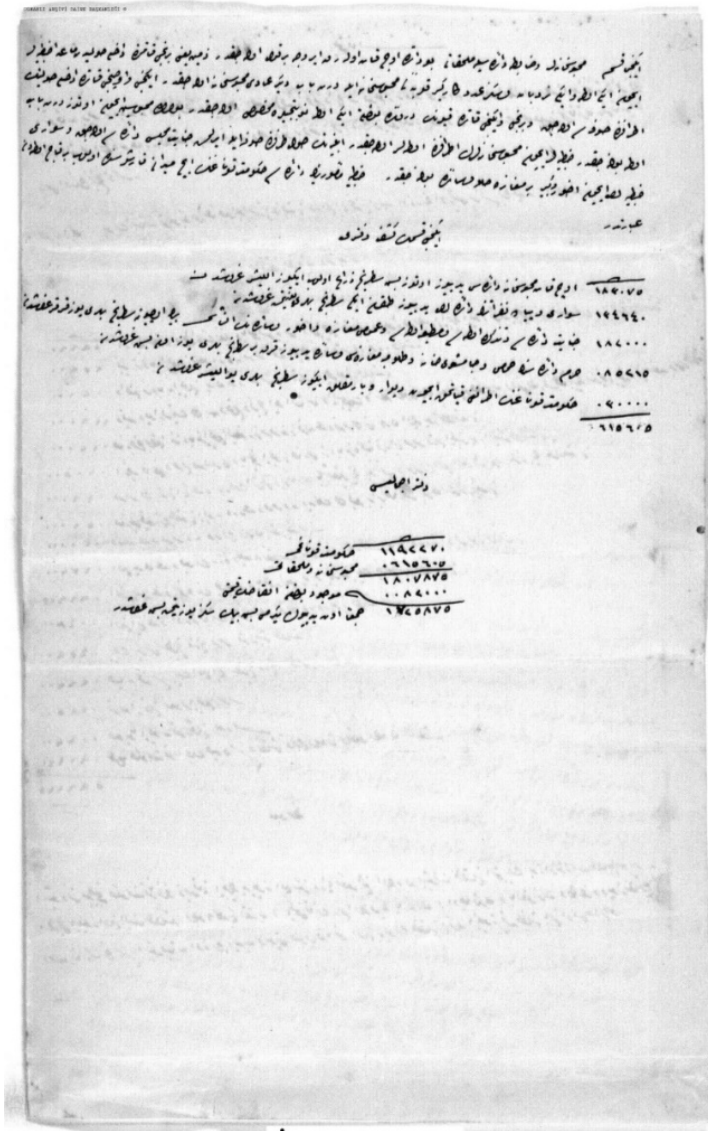
104 BOA İ. MVL. 581-26075, H. 14 Recep 1284/ M. 11 Kasım 1867

105 BOA İ. MVL. 581-26075, H. 14 Recep 1284/ M. 11 Kasım 1867

106 Hesap burada yanlış yapılmıştır. Doğru tutar 187.425 kuruştur. 4350 kuruş eksik yazılmıştır.

107 Tabloda yer alan tutarlar hesaplandığında toplam 6 yük 14 bin 930 olmalıdır. Mahpushane dairesi için verilmiş olan 4.350 kuruş tutar da hesaba dahil edildiğinde, hapishane binası için harcanacak toplam doğru tutar, 619.280 yani 6 yük 19 bin 280 kuruş olur.

108 Tabloda yer alan hükümet konağının 82.000 enkaz bedeli çıkarıldığında toplam tutarın doğru



İ.MVL.00581

Fot. 8: İkinci Kısım (Hapishane ve Zaptiye) Keşif Defteri¹⁰⁹

hesaplandığı görülmektedir. Ancak hapishane için harcanacak tutarın yanlış hesaplanmış olduğu yukarıda da belirtilmişti. Buna göre hapishanenin doğru tutarı (619.280) dahil edildiğinde toplam tutarın 1.729.550 yani 17 yük 29 bin 550 kuruş olur.

109 BOA İ. MVL. 581-26075, H. 14 Recep 1284/ M. 11 Kasım 1867

SONUÇ

İzmir’de devlet işlerinin yürütüldüğü Katipoğlu Konağı oturulamayacak durumda olduğundan yıkılıp yerine yeni bir hükümet konağı yapılmak istenmiştir. 1863 yılında yeni bir plan ve keşif defteri yapılmış ancak bina inşa edilememiştir. 1864 yılında İzmir Sancağı’nın Aydın Vilayeti’nin merkezi olmasından sonra daha büyük bir hükümet konağı yapılmasına ihtiyaç duyulmuştur. Bu sebeple 1867 yılında Vali Sabri Paşa, İzmir’de ikamet etmekte olan İtalyan mimar ve mühendis Roch Vitali’ye yeni bir plan ve keşif defteri yaptırtmıştır. Roch Vitali’nin bu yapmış olduğu plan ve keşif defteri birinci keşif ve planın genişletilmiş halidir.

Roch Vitali’nin çizmiş olduğu plan ve keşfe göre, hükümet konağı ve hapishane ayrı binalar olarak birlikte tasarlanmıştır. Keşif defterinde konağı birinci kısım, hapishaneyi ise ikinci kısım olarak ele almıştır. Keşfe göre konak, 11 yük 92 bin 270 (1.192.270) kuruşa, hapishane ise 6 yük 15 bin 605 (615.605) kuruşa inşa edilecektir. Katipzade Konağı’nın enkaz bedelini ise 82.000 kuruş olarak hesaplamıştır. Buna göre hükümet konağı ve hapishanenin inşaat masrafları 18 yük 7 bin 875 (1.807.875) kuruş olarak belirlenmiş, konağın enkaz kıymeti olan 82.000 kuruş, bu tutardan çıkartılarak toplam harcanacak tutarın 17 yük 25 bin 875 kuruş olacağını kaydetmiştir. R. Vitali hapishane dairesi için vermiş olduğu tutarlardan birini 4.350 kuruş eksik yazmıştır. Bu sebeple toplam tutar da yanlış hesaplanmıştır. Buna göre, hükümet konağı ve hapishane için harcanacak toplam tutar 17 yük 29 bin 550 (1.729.550) kuruş olmalıdır. Zaten hesaplamalarının yanlışlıkları bununla da bitmemektedir. Konak inşa edilirken Vitali’nin yaptığı tahmin harcanacak tutarın oldukça altında kalmış, konak ve hapishane tahmin edilen miktarın nerdeyse üç katı kadar olan 47 yük 1 bin 575 (4.701.575) kuruşa inşa edilmiştir. Konağın mescidi olarak kullanılan ahşap olan Ayşe Hanım Cami ve Medresesi’nin kargir olarak yeniden yapılması da bu miktara dahildir.

R. Vitali’nin keşif defteri 19. yüzyılda yapılan diğer keşif defterleri gibi özensiz ve ayrıntısızdır. Yapılacak olan birimler “zira” uzunluk ölçüsü birimi üzerinden verilerek hesaplanmıştır. Ayrıntılı olmayan bu keşif bizi kullanılan malzemelerin cinsi ve özelliklerinden mahrum bırakmaktadır. Malzemelerin nerelerde kullanıldığı rayiç defterinden yola çıkılarak tespit edilebilmiştir.

1869-1875/76 yılları arasında inşa edilen konak inşasında, Osmanlı topraklarından ve farklı ülkelerden getirilen malzemeler kullanılmıştır. Osmanlı sınırlarından, İzmir’in yerli taşları olan Foça taşı pencere sövelerinde, Karaburun somaki taşı direklerde, hol, sofa, divanhane döşemelerinde ve bahçeye geçişini sağlayan dış merdivenlerde kullanılırken, tavan ve bazı taban döşemelerinde Selanik tahtası kullanılmıştır. İmparatorluk sınırları dışından ise, İtalya’dan Trieste kapağı, merdivenler için Livorno mermeri, Aydın Vilayeti ve İzmir Sancağı dairesinin taban döşemelerinde Venedik tahtası, Fransa’dan çatı örtüsü için kiremit, konağın muhtelif yerlerinde kullanılmak için dökme demir, kapılarda da İngiliz kilidi kullanılmıştır.

Açık avlulu, iki katlı, 81 odalı olarak inşa edilen İzmir Hükümet Konağı güney cepheden bakıldığında, doğuda yer alan dikdörtgen planlı, üç katlı hapishane ve zabtiye

binası ile birlikte “U” planlı bir yapıdır. Ayrıca “ışınsal planlı” ayrı bir hapisane binası daha yapılmıştır. Hükümet konağının batıda ana girişi olmak üzere, güneydeki avluya açılan iki kapı ile birlikte toplamda üç girişi bulunmaktadır. Dışa taşkın iyon başlıklı dört sütunlu ana girişinin üzerinde bir balkon ve balkonun üzeri bir üçgen alınlıkla son bulmaktadır. O dönemde neredeyse her hükümet konağında uygulanan neo-klasik üslup, İzmir Hükümet Konağı’nda da kendini en güzel şekilde göstermektedir. Devletin simgesi olan bu konaklar ayrıca Batılı devletlere Osmanlı’nın gücünü gösteren yapılar olmuşlardır. Yabancıların oldukça fazla olduğu Osmanlı’nın kendini en iyi şekilde kanıtladığı İzmir Hükümet Konağı, belgelerde de sürekli dile getirildiği gibi “Tanzimat-ı Memlekete Yakışır” bir yapı olmuştur.

KAYNAKÇA

- Aktepe, M. M. 1971, "İzmir Hanları ve Çarşıları Hakkında Ön Bilgi", İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi 25, 105-154
- Akün, Ö. F. 1989, "Ahmed Vefik Paşa", *İslam Ansiklopedisi* 2, 143-157
- Arseven, C. E. 2007, *Islahat-ı Mimariye*, Şeyda Alpay (çev.), Kaknüs Yayınları, 1. Basım, İstanbul
- Avcı, Y. 2017, *Osmanlı Hükümet Konakları*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1. Basım, İstanbul
- Beyru, R. 2011, *19. Yüzyılda İzmir Kenti*, Literatür Yayınları, 1. Basım İstanbul
- Ersoy, B. 1991, İzmir Hanları, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını 49, Ankara
- Çadırcı, M. 2011, *Tanzimat Sürecinde Türkiye Anadolu Kentleri*, der. Tülay Ercoşkun, İmge Kitabevi, 1. Basım, Ankara
- Daşçı, S. 2012, "1893-1896 İzmir Ticaret Yıllıklarında Adı Geçen Sanatçılar ve Sanatla İlgili Meslekler Üzerine Bir Değerlendirme", İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi, 1/3, 17-52
- Erdoğan, S. T., Erdoğan, T. Y. 2007, "Puzolonik Mineral Katkılar ve Tarihi Geçmişi" *II. Yapılarda Kimyasal Katkılar Sempozyumu*, Ankara, 264-275
- Gençer, C. İ. 2017, "19. Yüzyılda Kentsel Dönüşüm Dinamikleri: İzmir ve Selanik (1840-1910)", *Mimarlık* 394, 50-55
- Kolay, E. 2020, "Osmanlı Hapishane Mimarisinde Plan Tipleri Hakkında Bir Değerlendirme" *24. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Kitabı*, Ed. E. Kavalçalan, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Yayınları No:25, Nevşehir, 375-390
- Kuyulu, İ. 1999, "İzmir'de Osmanlı Dönemi Yapıları", *XIII. Türk Tarih Kongresi, Kongreye Sunulan Bildiriler*, III/II, Ankara, 1-26
- Kuyulu, İ. 2013, "18. Yüzyıldan Günümüze İzmir Yalı Camisi'nin Hikayesi", *Prof. Dr. Hakkı Önkal'a Armağan*, haz.Ş. Özgür Yıldız, Dokuz Eylül Üniversitesi Yayını, İzmir, 93-106
- Kütükoğlu, M. 2011, "İzmir Rıhtımı İnşaatı ve İşletme İmtiyazı", İstanbul Üniversitesi Tarih Dergisi 32, 495-558
- TAŞ Y. 2019, "XVIII. Yüzyılda İzmir'de Hayırsever Bir Kadın: Mehmed Paşa Kızı Ayşe Hanım ve Vakfı", *Cihannüma Tarih ve Coğrafya Araştırmaları Dergisi*, SV/1, 33-64
- Metin, N. Y. 2019, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Hükümet Konaklarının İnşa Süreci ve Mimarisi: DEVLET KAPISI*, 1. Baskı, Kitabevi Yayınları, İstanbul
- Yılmaz, F. 2003, *Tarihsel Süreç İçerisinde Konak Meydanı*, İzmir Büyük Şehir Belediyesi Kent Kitaplığı, Stil Matbaacılık, İstanbul
- Yılmaz, F. - Yetkin, S. 2002, İzmir Kent Tarihi, İzmir Liseleri Sertifikalı Kent Tarihi Konferansları Projesi, Proje Sorumlusu: Oktay Ekinci, Proje Yürütücüleri: Sabri Yetkin, Fikret Yılmaz, T.C. Millî Eğitim Bakanlığı İzmir Millî Eğitim Müdürlüğü, İzmir Büyükşehir Belediyesi

Başbakanlık Osmanlı Arşiv Belgeleri (BOA)

- BOA, A} MKT. MVL., (Sadaret Mektûbî Meclis-i Vâlâ Evrakı) 65-30, H. 19 Zilkade 1269/ M. 24 Ağustos 1853
- BOA, İ.MVL., (İrade-i Meclis-i Vala), 367-16108, H. 5 Recep 1273/ M. 1 Mart 1857
- BOA, A} MKT. MHM.,(Sadaret Mektûbî Mühimme Kalemi Evrakı) 281-42, H. 08 Cemazeyilevvel 1280/ M. 21 Ekim 1863
- BOA, MVL., (Meclis-i Vâlâ), 668-13, H. 17 Ramazan 1280/ M. 25 Şubat 1864
- BOA, MVL., (Meclis-i Vâlâ), 700-50, H. 29 Şevval 1281/ M. 21 Mart 1865
- BOA, MVL., (Meclis-i Vâlâ) 719-29, H. 25 Şevval 1282/ M. 13 Mart 1866
- BOA, İ.DH., (İrade-i Dahiliye), 634-44055, H. 14 Recep 1284/ M. 11 Kasım 1867
- BOA, İ.MVL., (İrade-i Meclis-i Vâlâ), 581-26075, H. 14 Recep 1284/ M. 11 Kasım 1867
- BOA, A} MKT. MHM., (Sadaret Mektûbî Mühimme Kalemi Evrakı), 394-5, H. 20 Recep 1284/ M. 17 Kasım 1867
- BOA, A} MKT. MHM. (Sadaret Mektûbî Mühimme Kalemi Evrakı), 394-95, H. 4 Şaban 1284/ M. 1 Aralık 1867
- BOA, ML.EEM., (Maliye Nezareti Emlak-ı Emiriye Müdüriyeti), 33-49, H. 13 Şevval 1891/ M. 23 Kasım 1874
- BOA, ML.EEM., (Maliye Nezareti Emlak-ı Emiriye Müdüriyeti), 33-50, H. 13 Şevval 1891/ M. 23 Kasım 1874
- BOA, ML.EEM., (Maliye Nezareti Emlak-ı Emiriye Müdüriyeti), 36-23, H. 14 Safer, 1292/ M. 22 Mart 1875
- BOA, ML.EEM., (Maliye Nezareti Emlak-ı Emiriye Müdüriyeti), 39-3, R. 4 Teşrinisani 1292/ M. 16 Kasım 1876
- BOA, İ.ŞD., (İrade-i Şura-yı Devlet)78-4592, H. 2 Rebiülevvel 1303/ M. 9 Aralık 1885
- BOA, ŞD., (Şura-yı Devlet) 116-17, H. 26 Zilhicce 1308/ M. 2 Ağustos 1891
- BOA, BEO, (Bab-ı Ali Evrak Odası), 3610-270719, H. 17 Recep 1327/ M. 4 Ağustos 1909
- BOA, DH.MB.HPS.M., (Dahiliye Hapishaneler Müdüriyeti Müteferrik), 52-21, H. 20 Safer 1328/ M. 3 Mart 1910

İnternet Kaynakları

- <http://www.milliyet.com.tr/eg/izmir-hukumet-konaginin-hikayesi-107485> (Erişim: 15.01.2022)
- <https://v3.arkitera.com/h55135-gecmisin-modern-mimarligi---5-izmir.html> (Erişim: 15.01.2022)
- https://tr.wikipedia.org/wiki/Katipzade_ailesi (Erişim: 16.01.2022)
- <http://arkeogezi.blogspot.com/2019/01/eski-izmir-hapishanesinin-bir-balkc.html> (Erişim:12.02.2022)
- <http://www.izmir.gov.tr/kalbimiz-konak-meydanı> (Erişim: 15.11.2022)
- <http://lugatim.com/s/raht> (Erişim: 12.02.2022)

Hakem Değerlendirmesi: Çift “kör” hakem incelemesi.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması 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: 2, Ekim 2023 | *Volume: 32, Issue: 2, October 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.



MİMAR SİNAN'IN BİYOGRAFİLERİ VE OSMANLI ARŞİV BELGELERİ İŞİĞİNDA BÜYÜKÇEKMECE (KANUNİ SULTAN SÜLEYMAN) KÖPRÜSÜ ONARIMLARI



BÜYÜKÇEKMECE (SULEIMAN THE MAGNIFICENT) BRIDGE IN THE LIGHT OF ARCHITECT SINAN'S BIOGRAPHIES AND OTTOMAN ARCHIVE DOCUMENTS

Ayşe AVŞIN*

Umut BİLGİÇ**

ÖZ

Büyükçekmece Köprüsü; geçmişte Marmara Denizi'nin bir koyu olan, sonradan kıyı set gölü (lagün) biçiminde oluşumunu tamamlamış Büyükçekmece Gölü üzerinde inşa edilmiştir. Başkent İstanbul'dan sonraki ilk menzilde yer alan köprü, Osmanlı'ya Avrupa içlerini tarif eden yol güzergâhları üzerindedir. Yapının inşaatına Kanuni Sultan Süleyman döneminde başlanmış çalışmalar halefi II. Selim'in hükümlerinin ilk yıllarında, 1567/1568, yılında tamamlanmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nda üç padişaha baş mimarlık görevinde bulunmuş Mimar Sinan tarafından inşa edilmiş yapı, aynı zamanda Sinan'ın adını yapım kitabesine yazdırdığı tek eseridir. Bu makalede köprünün, kullanıma girdiği zamandan Osmanlı Devleti'nin yıkıldığı güne kadar geçen sürede, geçirdiği onarımların arşiv belgelerindeki izleri sürülmüştür. Çalışma boyunca; köprünün banisi-mimarı- inşa tarihi hakkında bilgi veren köprü yapım kitabesi, birçok bilimsel yayına konu olmuş köprünün mimarı Mimar Sinan'a ait tezkire ve risalelerinde köprü hakkında anlattıkları, Osmanlı arşivlerinde yer alan ve 18.-20. yüzyıllar arasına tarihlenen ferman, şikâyet dilekçeleri, keşif defterleri, raporlar, devlet kurumları arasındaki yazışmalar, özel notlar ile 20. yüzyılın başında çizilmiş rölöveler ana kaynakları oluşturmuştur. Araştırma sonucunda arşivlerde yer alan ve Büyükçekmece Köprüsü'ne ait olduğu anlaşılan tüm keşif defterleri ve raporların son derece detaylı bir şekilde hazırlandığı tespit edilmiştir. Öyle ki, 19.yüzyılın ilk yarısına tarihlenen bir keşif defterinde kullanılacak tüm malzemenin ölçüsü tek tek verilmiş ayrıca ayaktan döşeme bitim elemanına kadar onarımın nasıl yapılacağı tarif edilmiştir. 20.yüzyılın başına ait bir evrakta ilk defa "tarihi eser" olduğu belirtilen köprünün; I. Dünya Savaşı yıllarında hazırlanan rölöve çizimleri yapı ve yakın çevresi hakkında son derece kapsamlı bilgi sunmakta, bununla birlikte günümüzde köprüde gözlemlenen kemer deformasyonlarının o yıllarda da var olduğunu ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Mimar Sinan, Osmanlı Köprüleri, İstanbul, Kitabe, Osmanlı Arşivleri.

* Dr, Yüksek Mimar, Koruma Uzmanı. Karayolları Genel Müdürlüğü, Sanat Yapıları Dairesi Başkanlığı Tarihi Köprüler Şubesi Müdürlüğü, Ankara.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6045-881X> ♦ E-mail: ayseavsin@yahoo.com

** Yüksek Mimar, Koruma Uzmanı, ANB Mimarlık Müşavirlik İnşaat ve Tic. Ltd. Şti., Ankara.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9348-4045> ♦ E-mail: umutbilgic@gmail.com

ABSTRACT

Büyükçekmece Bridge was built on Büyükçekmece Lake, which was a bay of the Marmara Sea in the past and later completed its formation in the form of a lagoon. The bridge, which is located at the first range after the capital Istanbul, is on the road route from the Ottoman Empire to Europe. The construction of the building started during the reign of Suleiman the Magnificent and the works were completed in 1567/1568, in the first years of the reign of his successor, Selim II. The building, which was built by Mimar Sinan, who served as the chief architect for three sultans in the Ottoman Empire, is the only work that his name was written on the construction inscription.

In this article, the traces of the repairs of the building, from the time the bridge was put into use to the collapse of the Ottoman Empire, were investigated in the written archive documents. The main sources used in the study can be listed as follows: the bridge construction inscription giving information about the builder-architect-construction history of the bridge, what the architect of the bridge, Mimar Sinan, told about the bridge in his biographies and pamphlets, edicts, petitions, discovery books, reports, correspondence between state institutions, private notes in the Ottoman archives which are dated between the 18th and 20th centuries and the survey drawings created at the beginning of the 20th century.

As a result of the research, in seven biographical manuscripts that are directly associated with Mimar Sinan and his works, written by himself, and have been the subject of many modern studies, it has been seen that the architect attaches special importance to the Büyükçekmece Bridge among the twelve bridges that he stated that he built. Mimar Sinan mentioned that he built the bridge in one of his biographies, *Tezkiretü'l Ebniye*. In *Tezkiretü'l-Bünyân*, he explained in detail the construction of the bridge that is the subject of our study, as one of the six structures that he cares about, and in *Tuhfetü'l-Mi'mârîn*, he stated that some of the bridge's legs were damaged and rebuilt after the flood. Apart from the Sinan biographies, which describe the bridge and its construction, it has been determined that all the discovery books and reports in the Ottoman archives of the State Archives Directorate, which appear to belong to the Büyükçekmece Bridge, were prepared in extreme detail. So much so that, in a discovery book dated to the first half of the 19th century, the measurements of all the materials to be used were given one by one, and how the repair would be carried out, from the footing to the floor finishing element, was described. Survey drawings of the bridge prepared during World War I, provide extremely comprehensive information about the building, which was stated as a "historical work" for the first time in a document from the beginning of the 20th century and its immediate surroundings, and also reveal that the arch deformations observed on the bridge today also existed in those years.

Keywords: *Mimar Sinan, Ottoman Bridges, Istanbul, Inscription, Ottoman Archive.*

Giriş

Yüzyıllar boyunca birçok medeniyetin gelişimine tanıklık etmiş Anadolu topraklarında askeri, ticari ve toplumların karşılıklı etkileşimini sağlayan haberleşmeyi olanaklı kılabilmek için doğal güzergâhlar üzerinde yollar, yolun çeşitli nedenlerle kesintiye uğradığı noktalarda ulaşım sisteminin bir parçası olarak güzergâhın devamlılığını sağlamak için köprüler inşa edilmiştir. Günümüz Türkiye'sinde; bir mühendislik ve mimarlık yapıtı olarak tarihi köprülerin korunmasına yönelik envanter, restorasyon proje ve uygulama çalışmaları Karayolları Genel Müdürlüğü'nün sorumluluğu altındadır. Karayolları Genel Müdürlüğü envanterinde 2022 yılı itibari ile toplam 2421 adet korunması gerekli kültür varlığı olarak tescilli tarihi köprü bulunmaktadır. Bu köprülerin en önemli örneklerinden bir tanesi üç padişaha baş mimarlık görevinde bulunmuş Mimar Sinan tarafından inşa edilmiş, Büyükçekmece (Kanuni Sultan Süleyman) Köprüsü'dür.

Osmanlı İmparatorluğu, 14. ve 15. yüzyıllarda bir Balkan İmparatorluğu olarak güçlenmiş¹ ve bölgeye yaklaşık 550 yıl hâkim olmuştur. Büyükçekmece Köprüsü Osmanlı'yı Avrupa içlerine ulaştıran yollar üzerinde İstanbul'dan sonraki ilk menzilde, güzergâhın devamlılığını sağlamak için, inşa edilmiş olup konumu itibariyle son derece stratejik bir öneme sahiptir.

Anadolu Türk mimarisinin 16. yüzyıl başlarına kadar olan dönemlerini inceleyen araştırmacıların birincil kaynak niteliğinde kullanabilecekleri tarihi belge oldukça sınırlıdır². Bahse konu dönemlerde inşa edilmiş çok sayıdaki mimari eseri incelerken eserlerin kendisi, eğer varsa kitabesi ve ancak birkaçı günümüze gelebilen vakfiyeleri dışında az sayıda tarihi dokümana erişilebilmektedir. Bununla birlikte 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren mimarların özgeçmişlerini kaleme alma/aldırma gelenekleri, yapılar hakkında birçok bilinmezi birincil kaynaktan anlamamıza olanak sağlamaktadır. Biyografiler dışında; 16. yüzyıl sonrası Osmanlı mimarisinin gelişimi-değişimi hakkında bilgi veren vakfiyeler, tapu defterleri, şer'i mahkeme kayıtları ve devlet arşivine girmiş çok sayıdaki buyruklar diğer önemli yazılı kaynaklardır. Öte yandan çoğunluğu doğrudan devletin sorumluluğunda bulunan inşa ve imar faaliyetleriyle ilgili son derece önemli bilgiler; inşaat, tamirat, keşif, inşaat malzeme, inşaat masraf, işçi ücret defterleri ile yine benzer konuları içeren müteferrik defterler de bulunabilmektedir³.

Büyükçekmece Köprüsü'nün inşası sonrasında geçirmiş olduğu onarımların izlerini, arşiv belgelerinde, süren bu çalışmada öncelikle yapının konum bilgisi verilmiş ve mimari tanımlaması yapılmıştır. Sonrasında; köprünün inşa süreci, çeşitli bilim insanlarınca değişik zaman dilimlerinde kapsamlı bir şekilde incelenen ve yayınlanan, Mimar Sinan biyografi ve monografilerinden⁴ aktarılmış; bunlar dışında Devlet Arşivleri

1 Ortaylı, 2006, 46.

2 Erdoğan, 1953, 96.

3 Erdoğan, 1953, 95.

4 Bugüne değin Mimar Sinan ve yapıtlarıyla doğrudan ilgili olarak birçok bilgi veren yedi adet özgeçmiş nitelikli yazma eser tespit edilmiş ve yayınlanmıştır. Bunlar; Risâle-i Selimiye, Risâle-i Padişahnâme / Menâkıb-ı Sultan Süleyman, Adsız Risale, Risâle-i Mi'mâriyye,

Başkanlığı Osmanlı Arşivinde köprünün inşa süreci ile ilgili olarak tespit edilen ve yayınlanmış bir belge ek olarak sunulmuştur. Yine aynı bölümde yüzyıllara meydan okuyan bu mühendislik ve mimarlık harikasının, Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivinde bulunan; çeşitli onarım, onarıma yönelik keşif belgeleriyle ilk rölöve çizimine ilişkin görseller ve bu görseller ışığında geliştirilen onarım önerilerine ait belgeler detaylı bir şekilde incelenmiştir. Tüm bu veriler sonuç bölümünde değerlendirilerek çalışma sonlandırılmıştır.

1. Köprünün Konumu Ve Mimari Tanımı

Büyükçekmece Köprüsü; İstanbul ili, Büyükçekmece ilçesinde, ilçe merkezi ile Mimar Sinan Mahallesi arasında, E-5 karayolunun hemen kuzeyinde yer almaktadır⁵. Yapı geçmişte; Marmara Denizi'nin bir koyu olan, sonradan kıyı set gölü (lagün) biçiminde oluşumunu tamamlamış Büyükçekmece Gölü üzerinde inşa edilmiştir (Fot. 1-2 ve Çiz. 1). Osmanlı İmparatorluğu'nun Rumeli'deki üç ana yol güzergâhı üzerinde, İstanbul'dan sonraki ilk menzil olan Büyükçekmece'de bulunan külliyenin⁶ bir parçası olan anıtsal köprü Osmanlı Klasik Dönemi eserlerinden biridir.

Kuzeydoğu-güneybatı uzantılı yapı, en yüksek noktasındaki orta kemerinden iki yöne eğimli dört köprünün, göl içinde büyük boyutlu moloz taşlar kullanılarak inşa edilmiş üç ada⁷ üzerindeki bağlantı döşemeleriyle birbirine bağlandığı ve tek köprü haline getirildiği bir mimari yapıdır. Toplam uzunluğu 638,12 m⁸ olan yapının döşeme hattının genişliği her dört köprü için ortalama 7,32 m'dir⁹. Köprünün göz sayısı yirmi sekizdir. Sivri kemerli bu gözlerin en küçüğünün açıklığı 4,52 m, en büyüğünün açıklığı ise 11,82 m olarak ölçülmüştür. Köprü döşemesini iki yanda korkuluklar sınırlamaktadır. Köprü bölümleri arasındaki bağlantı aralıklarının korkuluksuz olması, olası bir sel felaketinde gelen suyun köprüye zarar vermeden geçip gitmesi için düşünülmüş mimari bir detay olarak dikkat çekmektedir. Korkuluklar dışında her köprünün başlangıç ve bitiş hatları babalar ile belirlenmiştir.

Tuhfetü'l Mi'mârîn, Tezkiretü'l-Ebniye ve Tezkiretü'l-Bünyân'dır. Bilgi için bk. Dipnot 20

5 Köprü Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu'nun 14.03.1980 tarih ve 11789 sayılı kararı ile tescillenmiştir.

6 Köprünün doğusunda bulunan; Büyükçekmece Kervansarayı, Sokullu Mehmet Paşa Camii ve Kanuni Sultan Süleyman Çeşmesi günümüze ulaşmış külliye ait diğer yapılarıdır.

7 İstanbul yönündeki ilk ada 672,72 m² ortadaki 559,04 m², Silivri yönündeki üçüncü ada ise 659-40 m² lik alanın dolgulanmasıyla oluşturulmuştur.

8 İstanbul yönündeki birinci köprü 157,44 m uzunluğundadır. Bunu 25,39 m uzunluğundaki ilk bağlantı döşemesi takip eder. İlk bağlantı döşemesi sonrasında gelen ikinci köprü 135,11 m uzunluğunda olup, üçüncü köprü ile bağlantıyı 15,53 m uzunluğundaki ikinci bağlantı döşemesi sağlamaktadır. Bundan sonraki üçüncü köprü 101,33 m uzunluğundadır ve 16,99 m uzunluğundaki üçüncü bağlantı döşemesi ile Silivri yönündeki son köprüye bağlantı sağlar. Silivri yönündeki dördüncü köprü ise 186,33 m uzunluğundadır.

9 İstanbul yönündeki birinci köprü 7,21 m; ikinci köprü 7,29 m; üçüncü köprü 7,40 m ve Silivri yönündeki dördüncü köprü 7,41 m genişliğindedir.

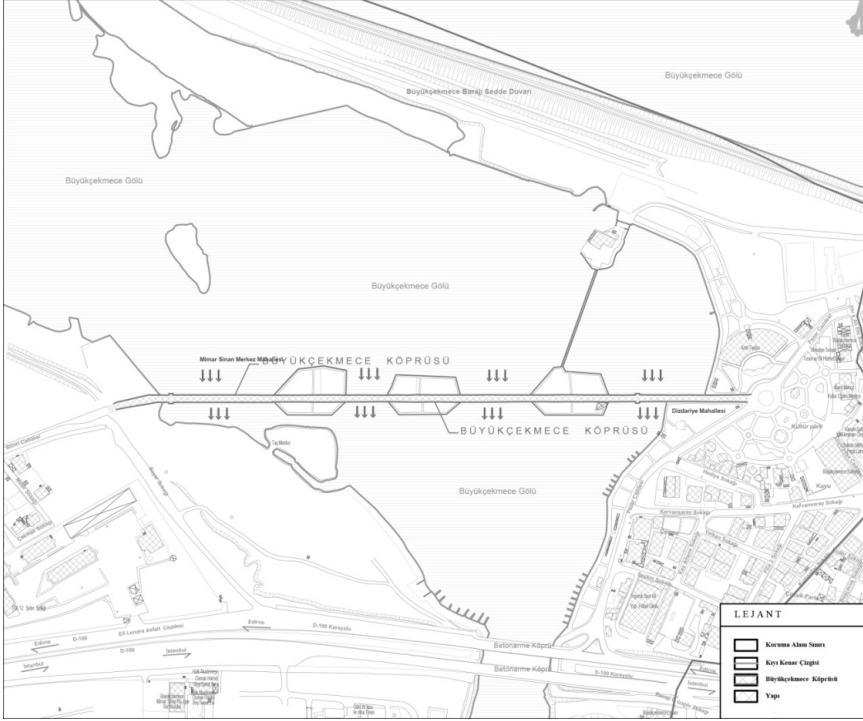


Fot. 1: Büyükçekmece Köprüsü'nün mansap cephesi, doğudan genel görünüm.



Fot. 2: Büyükçekmece Köprüsü'nün Lemaitre adında bir ressam tarafından çizilmiş, Danvin adlı bir hakkâk eliyle hakedilmiş çelik gravürü. (İ.B.B. Atatürk Kitaplığı, Krt_005380)

Köprü cepheleri sade görünümlüdür. Tempandaki yalınlığa; İstanbul yönündeki ilk köprüde yer alan seyir terasları ile Silivri yönündeki son köprüdeki kitabeliklerle hareketlilik kazandırılmıştır. İstanbul yönündeki ilk köprü'nün orta kemer aksında yer alan seyir terasları köprü'nün memba ve mansap cephelerine karşılıklı gelecek şekilde yerleştirilmiştir (Fot. 3). Dörder adet taş konsol üzerine oturtulmuş olan terasların zemini köprü döşemesinden bir basamak yüksektedir. Teras içerisindeki oturma sekileri zemin ve korkuluk üst kotlarını ortalayacak şekilde oluşturulmuştur.



Çiz. 1: Büyükçekmece Köprüsü ve yakın çevresi planı. (İBB Başkanlığı'nın 27.08.2014 tarihinde onaylanmış 5000 ölçekli Halihazır Haritası esas alınarak tarafımızca üretilmiştir.)

Kitabeleri taşıyan köşkler ise tempandan adeta şahnişin gibi dışa taşırılmış, altlarındaki çıkmalar mukarnaslar halinde yapılmıştır (Fot.4). Kitabelerin oturtulduğu alanların memba ve mansap cephelerindeki dış yüzeylerine her iki kenar boyunca, yanall yüzlere de taşacak şekilde, sütunçeler yerleştirilmiştir. Oturma sekileri çok ufak olan bu köşkların iç kısımlarının satırlarını; memba yönünde beş satırlık Arapça (Fot. 5), mansap yönünde ise üç satırlık Türkçe (Fot. 6) kaval silmeli kartuşlar içerisine oturtulmuş kitabeler kaplar. Kitabeler sağda ve solda birer paye ile sınırlandırılmıştır. Kitabelerin celi sülüs yazıları Derviş Mehmed'in hattı ile kaleme alınmıştır¹⁰. Kitabelerden de anlaşılacağı üzere köprünün yapımına Sultan Süleyman'ın fermanıyla başlanmış, inşaat halefi II. Selim döneminde tamamlanmıştır. Arapça kitabedeki tarih beyti ebcedi 975 (1567/1568) tarihini verir¹¹.

10 Kunter, 1942, 449; Eyice, 1992, 520. Ayrıca köprünün Arapça kitabesinin transkripsiyonu için bkz. Bozkurt, 1952, 58 ve 60; Çulpan, 2002, 145.

11 S. Mülayim "Sinan bin Abdülmenan. Bir Dünya Mimarının Hayat Hikayesi, Eserleri ve Ötesi" adlı eserinde Büyükçekmece Köprüsü'nü 1564 yılına tarihlemektedir. (Mülayim, 2013, 94).



Fot. 3: Köprü mansap cephesi, İstanbul yönündeki birinci köprü, seyir terasları.



Fot. 4: Köprü mansap cephesi, Silivri yönündeki dördüncü köprü, kitabelikler.

Aynı yapıyı O. Bozkurt “Koca Sinan’ın Köprüleri” adlı kaynak kitapta (Bozkurt, 1952, 54), diğer taraftan C. Çulpan “Türk Taş Köprüleri: Ortaçağ’dan Osmanlı Devri Sonuna Kadar” adlı eserinde (Çulpan, 2002, 145) 1567 yılına tarihlemektedirler. Semavi Eyice ise yapıyı incelediği “Büyükçekmece Köprüsü” adlı makalesinde inşa tarihini 1567/1568 olarak belirtmektedir (Eyice, 1992, 520). Ü. Öziş’de “Sinan Dönemi Türk Taş Köprüleri” adlı makalesinde Eyice ile aynı zaman aralığını bildirmektedir (Öziş vd, 1997, 1148). Tarih üzerine yapılan hesaplamalarda Mülâyim, Bozkurt ve Çulpan’ın bir hesap hatası yaptığı ve Eyice ve Öziş’in verdiği tarih aralığının daha doğru olduğu görülmüş ve köprü tarihlendirmesinde bu tarihe sadık kalınmıştır..



Fot. 5: Silivri yönündeki dördüncü köprü memba yönündeki kitabeliğindeki Arapça Kitabe.



Fot. 6: Silivri yönündeki dördüncü köprü mansap yönündeki kitabeliğindeki Türkçe Kitabe.

Memba yönündeki Arapça kitabenin günümüz Türkçesi'yle sadeleştirilmiş hali şu şekildedir:

“Abdullah oğlu Yusuf’un eseridir. Allah ona bizzat çalışanlara mağfiret etsün.

Bu güzel köprünün ve değerli geçidin temelini Allah taâlânın rızası için Selim Hân’ın oğlu Sultan, Sultan Süleyman Hân attı. (Yarabbi onu sırat ve mizânın tehlikesinden koru!) Bunu müteakip merhum mağfur deni dünyadan canibi rahmet ve Cennete intikal etti. Sonra en büyük sultan, Ulu Hâkan Arab ve Acemin meliklerinin efendisi, dünyada ve âhirette Allâhın gölgesi ve Sultan Osman’ın oğlu Sultan Orhan’ın oğlu Sultan Murad’ın oğlu Sultan Bayezid’in oğlu Sultan Mehmed’n oğlu Sultan Murad’ın oğlu Sultan Mehmed’in oğlu, Sultan Bayezid’in oğlu Sultan Selim’in oğlu Sultan Süleyman’ın oğlu Sultan oğlu Sultan Selim onun tahtı saltanatına calis oldu ve 975 senesinde o köprüyü tamamladı. Zamanın sonuna kadar devletini ebedi kılsın ve saltanatu idame etsin. Tanrı Kur’an hürmetine ikisinin hayratlarını kabul etsin.

Bu kitabeyi Derviş Mehmed yazdı¹².”

Memba yönünde beş satırlık Arapça kitabenin sağ kenarındaki paye üzerinde yazan *Amali Yusuf Bin “Abdullah”* (Abdullah oğlu Yusuf’un eseridir) ibaresi köprüyü yapan mimarın adını vermektedir¹³ (Fot. 7-8). Mimar Sinan’ın eserleri üzerinde bilinen

12 Kunter, 1942, 449.

13 Kunter, 1942, 431.

tek imzası olan bu levhada¹⁴, tanındığı ad yerine sadece Yusuf adının yazılmış olması onun daima alçak gönüllü olduğunun bir belirtisi olarak kabul edilmektedir. Nitekim Koca Sinan; Saî Mustafâ Çelebi'ye manzum bir şekilde kaleme aldirdığı biyografisinde kendisini; “*Bu tilmîz-i habîb pîr-i neccâr / Kulun Yûsuf bin Abdullah mi'mâr*” şeklinde takdim eder. Osmanlı devrinde Yusuf adının daima Sinaneddin adı ile beraber anılışı ve devşirmelerde baba adı olarak da “abd” ön ekiyle başlayan adların kullanılması bunun Sinan'ın imzası olduğunu göstermektedir¹⁵.

Köprünün mansap yönünde yer alan ve yapının II. Selim zamanında tamamlanmış olduğunu belirten Türkçe kitabe metni ise şu şekildedir:

- “*Lâ îlâhe ill ' Allâh* *Muhammedün Resûlullah*¹⁶
1. *Hazret-i Sultan Süleyman kim ana) – Şâhrâh ola Sırat-ı müstakim –*
Başladı bu cisri olmadı temâm
2. *Kıldı azm-i sûyi Cennat-ün-na'im – Geldi anı zıll-i Hakk Sultan Selim*
– Etdi teknil oldu bir cisri-azim
3. *Dedi târihin Hüdayi ol zaman – Yapdı âb üzre bu cisri Şeh Selim*
*Bu kitabeyi Dervîş Mehmed yazdı*¹⁷.”



Fot. 7: Arapça yapım kitabesinin sağ üst köşesindeki Mimar Sinan imzasının tahrip edilmeden öncesine ait fotoğrafı. (Anonim)



Fot. 8: Arapça yapım kitabesinin sağ üst köşesindeki Mimar Sinan imzasının onarımdan sonrasına ait fotoğrafı. (IRCICA Nuri Arlasez Koleksiyonu, Kod No:155-31.)

14 Orijinal levha 1960'lı yıllarda (detaylı bilgi için bkz. Eyice, 1992, 521) kaçakçılar tarafından tahrip edilmiştir. Karayolları Genel Müdürlüğü köprüde yaptığı bir restorasyon çalışmasında bu önemli yapı elemanının replikasını eskisinin yerine koymuştur.

15 Kunter, 1942, 448; Bozkurt, 1952, 63; Eyice, 1992, 520; Mülayim, 2013, 94.

16 Kelime-i Tevhid kitabeyi sağda ve solda sınırlayan payeler üzerindeki mermer levhalara işlenmiştir.

17 Kunter, 1942, 449.

2. Mimar Sinan Biyografileri Ve Osmanlı Arşiv Belgeleri Işığında Köprünün İnşası Ve Geçirdiği Onarımlar

2.1. Köprünün İnşa Süreci

Büyükçekmece Köprüsü'nün inşa fikri, tasarım süreci ve inşaatı sırasında uygulanan teknikler hakkındaki ilk bilgiler, Mimar Sinan'ın kendisinin kaleme aldığı *tezkire*¹⁸ ve *risalelerinden*¹⁹ gelmektedir²⁰.

- 18 Biyografi. Sözlükte “anmak, hatırlamak” manasındaki zıkr kökünden türeyen tezkire (çoğulu tezâkir) “hatırlamaya vesile olan şey” demektir. Terim olarak eski dönemlerde yazılan biyografik-antolojik eseri ifade eder. Detaylı bilgi için bkz. Öz, 2012, 68-69.
- 19 Monografi. Sözlükte “göndermek” anlamındaki irsâl kelimesinden isim olan risâle (risâlet, çoğulu resâil) “sözlü veya yazılı mesaj iletme” mânasında “elçilik” demektir. Elçinin iletmiş yazılı mesaja, ayrıca küçük kitaba da risâle denilmiştir (Kâmus Tercümesi, III, 224). Risâlenin mânası zaman içinde hitap, kitap, mektup, makale; inceleme, araştırma, monografi kelimelerini karşılayacak şekilde genişlemiştir. Detaylı bilgi için bkz. Er, 2008, 112-113.
- 20 Bugüne değin Mimar Sinan ve yapıtlarıyla doğrudan ilgili bilgiye ulaşabilen yedi adet özgeçmiş nitelikli yazma eser tespit edilmiştir (Sâi Mustafa Çelebi, 2006, vii). Risaleleri ve içeriklerini şu şekilde özetlemek mümkündür. **Risâle-i Selimiye** (Dayızade Mustafa Efendi tarafından yazılmış eserdir [Kuran, 1986, 20]. Monografi nitelikli bu eser Selimiye Camisinin modüler sistemini mistik anlatımlarla çözmeyi amaçlamıştır [Sâi Mustafa Çelebi, 1989, 20]). **Risâle-i Padişahnâme / Menâkıb-ı Sultan Süleyman** (Şair Eyyubi tarafından yazılmış 72 sayfadan oluşan manzum bir eserdir [Kuran, 1986, 20]. Kanuni Sultan Süleyman'ın sefer ve fetihlerindeki başarılarını ve cesaretini anlatan bu eser aynı zamanda Kanuni'nin inşa ettirdiği yapılarından dolayısıyla Mimar Sinan'ın dehasından dolayı olarak bahseder [Sâi Mustafa Çelebi, 1989, 21]). **Adsız Risale** (Sâi Mustafa Çelebi tarafından Mimar Sinan'ın kendi anlatımıyla ele alınan yazma eserdir. Eser, içeriğinde sadece hamam yapılarının listesini barındırmakta olup, daha sonra tamamlandığı düşünülen *Tuhfet-ül-Mi'mârîn*'in taslağı olarak değerlendirilir [Sâi Mustafa Çelebi, 2006, 10]). **Risâle-i Mi'mârîyye** (Sâi Mustafa Çelebi tarafından kaleme alınan *Tuhfet-ül-Mi'mârîn*'in önsözünün taslak hali gibidir. Bu eser Mimar Sinan'ın hayatı ile ilgili genel bilgiler verdikten sonra 11 farklı tipte yapı inşa ettiğinden bahseder ve bu yapıların listelerini vermeden ani bir şekilde sonlanır [Sâi Mustafa Çelebi, 2006,10]). **Tuhfetü'l Mi'mârîn** (Adsız Risale ve Risâle-i Mi'mârîyye'nin tamamlanmış halidir. Bu eser de diğerleri gibi Mimar Sinan'ın hayatı hakkında genel bilgileri aktardıktan sonra başmimarın yapımında bizzat ya da dolaylı olarak katkıda bulunduğu 12 tipteki yapılarının tam listesini vermektedir. Cuma camileri ile başlayan liste, mescidler, medreseler, imaretler, darüşşifalar, saraylar, su kemerleri, köprüler, köşkler, hamamlar, mahsenler şeklinde devam etmekte ve kervansaraylarla sonlanmaktadır [Sâi Mustafa Çelebi, 2006, 12, Kuran, 1986, 20.]). **Tezkiretü'l-Ebniye** (Sâi Mustafa Çelebi tarafından Mimar Sinan'ın kendi anlatımından yazılan yazma eserdir. Aslen Mimar Sinan'a atfedilen yapıların listesinden oluşmaktadır. Eser öncelikle manzum şekilde yazılmış bir giriş içerir. Sonrasında ise Mimar Sinan'ın hayatı ile ilgili bilgiler verir. Yapılar listesi yine 12 başlık altında toplanır ve bu biyografide inşa edildikleri konumlarıyla birlikte zikredilir. Yapılar; cuma camileri, mescid, medrese, darülkurra, türbe, imaret, darüşşifa, su kemeri, köprü, kervansaray, saray, mahsen ve hamam yapıları olarak tasnif edilmiştir. Yazma eserin farklı kütüphanelerde bulunan ve ufak değişiklikler içeren 16 kopyası mevcuttur [Sâi Mustafa Çelebi, 2006, 4]. Yazma eser ve kopyaları hakkında daha geniş bilgi için bkz. Altınay, 1931; Meriç, 1965). **Tezkiretü'l-Bünyân**

Bunlar dışında; köprü inşaatının 1565 yılında başlamış olduğu bilgisini devlet arşivlerinde yer alan bir belgede bulmak mümkündür. Anılan tarihte Kanuni Sultan Süleyman mührüyle yayınlanan emirin günümüz Türkçesiyle sadeleştirilmiş şekli şu şekildedir: “*Edirne Kadısına hüküm ki: Halen Büyükçekmece yakınında inşa edilecek olan köprü için taşçı ustasına ihtiyaç bulunmaktadır. Buyurdum ki; yüce hükmüm ulaştığında, kazanın sınırları içinde bulunan taşçı ustalarından işe yarar olanları yazarak ve birbirine kefil kılarak gönderesin ki, Nevruz’a kadar gelip hizmete başlayalar. Bu konu önemlidir ve ona göre hareket edip işe yarar ustalardan gönder. Ayrıca gönderdiklerinin bir listesini hazırlayıp ulaştırırsın ki, geldiklerinde bu listeye göre yoklamaları yapılsın 973 (1565)*”²¹. Emirden de anlaşılacağı üzere devletin başı olarak padişah çevre illerden ihtiyaç doğrultusunda çalışacak usta temin edilmesini istemiştir.

Yapının inşaat işlerinde çalışacak işçiyi ve niteliğini konu alan yukarıdaki فرمان dışında, Büyükçekmece Köprüsü ile ilgili ilk bilgi, redaksiyonu yapılmış ilk Sinan biyografisi²² olan, *Tezkiretü'l Ebniye*'de bulunmaktadır. Sinan bahse konu biyografisinde inşa ettiğini belirttiği eserlerinin listesini on üç bölüm halinde vermiştir. Köprülerini sıraladığı dokuzuncu bölümde²³ Sinan'ın başmimarlığı döneminde bizzat veya koordinasyonu altında inşa edilmiş köprülerin listesinde ilk sırada Büyükçekmece Köprüsü (Sultan Süleyman) yer almaktadır. Mimarın hayatını ve yapıtlarını günümüze aktaran bu manzum eserde, Kanuni Sultan Süleyman döneminde yapılan işler aktarılırken, iki beyitte “..... / *Büyükçekmece'deki cisr-i âli / Dahi nice binalar kaldım abâd /....*”²⁴ denmektedir.

Tezkiretü'l Ebniye dışında, Büyükçekmece Köprüsü ile ilgili en detaylı bilgi, bir diğer Mimar Sinan biyografisi olan *Tezkiretü'l-Bünyân*'da bulunur²⁵. Yazmada Sinan'ın başmimar olduktan sonra inşa ettiği eserler on iki başlık altında toplanmıştır. Bu başlıklardan sekizincisinde köprüler sıralanmaktadır²⁶. Tezkirede eserlerin listesinin ve sayısının verildiği kısım sonrasında Mimar Sinan'ın ağızından altı önemli eserinin; Şehzade Camii, Kırkçeşme Suyolları ve su kemerleri, İskender Çelebi Bahçesi'nde Su Kuyusu

(Mimar Sinan'ın hayatını ve yapılarını anlatan Sai Mustafa Çelebi tarafından kaleme alınmış eserdir. Bu eser diğerlerinden farklı olarak Sinan'ın katıldığı seferler, fetihler ve başarılarından etraflıca bahseder [Sâi Mustafa Çelebi, 2002; Sâi Mustafa Çelebi, 2006, 353], **Tezkiretü'l-Bünyân'ın** farklı arşivlerde 11 kopyası bulunmaktadır. [Kuran, 1986, 22.]

21 BOA A.DVNSMHH 5-626; ayrıca Sönmez, 2014, 189-190.

22 Meriç 1965, 55-129; Şeşen, 1988, 270; Sönmez, 2014, 19.

23 İnşa edilen köprüler şu şekilde sıralanmaktadır. Sultan Süleyman Köprüsü (Büyükçekmece), Sultan Süleyman/Silivri Köprüsü (Silivri), (Çoban) Mustafa Paşa Köprüsü (Svilengrad), Merhum (Sokullu) Mehmed Paşa Köprüsü (Marmaracık-Tekirdağ), Halkalıpınar Odabaşı Köprüsü (İstanbul-Halkalı), Haramidere Kapıağası Köprüsü (İstanbul), Sinanlı Sokullu Mehmed Paşa Köprüsü (Kırklareli-Alpullu), Merhum Veziriazam Sokullu Mehmed Paşa (Drina) Köprüsü (Vişegrad-Bosna). Detaylı bilgi için bkz. Sönmez, 2014, 95; 108-109.

24 Sai Mustafa Çelebi, 2002, 104; Sönmez, 2014, 90

25 Şeşen, 1988, 270; Sönmez 2014, 31-86

26 Eserde anılan köprü isimleri *Tezkiret'ül Ebniye* ile aynıdır. Liste için bkz. Sönmez, 2014, 55-56.

ve Su Dolabı, Büyükçekmece Köprüsü²⁷ ve Edirne Selimiye Camii'nin yapımı ve inşaa serüvenleri ayrıntılarıyla aktarılmaktadır.

Mimar Sinan *Tezkiretü'l-Bünyân*'ın Büyükçekmece Köprüsü ile ilgili olan bölümünde *özetle; çalışmalar öncesinde* köprünün inşaa edileceği araziyi kapsamlı biçimde etüt ettiğini, burada eskiden inşaa edilmiş köprünün yıkılma sebebini raporladığını detaylı biçimde aktarmaktadır. Sonrasında yeni inşaa edilecek köprünün resmini çizdiğini ve bunun da padişah tarafından çok beğenildiğini ifade etmektedir. Yüzlerce marangoz ve taşçı ustasının çalıştığı inşaa çalışmaları sırasında ise batardoların çakıldığı, kurşun dökülerek tek parça haline getirilen ahşap kazıklarla köprü ayak temellerinin berkitildiğini belirten Sinan, aynı eserde köprü maliyetinin “yüz on dört yük ve yetmiş üç bin sekiz yüz elli üç akçe” olduğunu söyler²⁸.

27 *Tezkiretü'l-Bünyân*'da Tarihi Büyükçekmece Köprüsü'nden ve inşaa sürecinden, günümüz Türkçesi'ne sadeleştirilmiş şekliyle, şu şekilde söz edilmektedir:

“ALLAH'IN RAHMETİNE VE BAĞIŞINA KAVUŞAN SÜLEYMAN HAN'IN BÜYÜKÇEKMECE'DE YAPILMASINI İSTEDİĞİ GÜZEL KÖPRÜ HAKKINDA

Karaların ve denizlerin sultanı, adı bütün dünyaya yayılan Padişah Süleyman Han, bir gün İstanbul'un etrafında gezintiye çıkmıştı. Yolları Büyükçekmece'ye uğradı. Halkın bir yakadan öbür yakaya geçerken çektiği sıkıntıyı gördü. Eskiden burada bir köprünün bulunduğunu, ancak denizin dalgalarıyla yıkıldığını tespit edip aynı yerde bir büyük köprünün yapılması gerektiğini düşündü. Böylece Müslümanlara şefkatinden bir hatıra bırakmış olacaktı.

Saadetli Padişah, ben âciz kuluyla bu konuyu görüştükten sonra, devletin ileri gelenlerine düşüncesini açıkladı. Hepsi de gayet olumlu bulup sultanın yardımseverliğine hayran kaldılar:

Saadetli padişah bana şöyle buyurdular:

“Büyükçekmece'ye kâfir zamanında köprü inşaa edenler ne şekilde yapmışlardır? Yıkılma sebebi nedir? Şimdi oraya bir köprü yapmak gerekiyor. Yerinde keşfini yapıp durumu yüce kapıma arz et.” Ferhan-ı Humayun'un gereğini yerine getirmek üzere keşif yaptım ve durumu resmen cevaplandırdım.

“Padişahım, bunun (eski köprünün) binasının dayanaksız olup yıkılmasının nedeni şudur: Hazineden para sarfında gereken bütünüyle yapılmış olsa da köprüyü denizden uzaklaştırılıp kıyıya yakın, bataklık bir alana düşürmüşler. Bundan dolayı temeli devrilmiş, yıkılıp harap olmuş. Kısacası, deniz tarafı hem sığ hem de sağlam yer olduğundan köprünün deniz tarafında yapılması daha uygundur.” diyerek çizdiğim resimle beraber arz ettim.

Saadetli padişah çok beğendi ve yüce emirleriyle, yüzlerce marangoz ve taşçı ustalarını toplayarak çalışmaya başladım. Köprünün her ayağına kalyon gibi birer sanduka çakturdım. Sandukaların içindeki sular büyük tulumlarla çekilip boşaltıldı. İki üç adam boyundaki sağlam kazıkları çakıp aralarına kurşun akıttım ve tek parça haline geldi.

Köprünün yapımına toplam yüz on dört yük ve yetmiş üç bin sekiz yüz elli üç akçe harcanmıştır. Feleğın yaptığı köprü gibi yükseldiğini gören cihan sultanı, bu zayıf kuluna “Aferin!” dedi. Sultan ömrünün sonuna doğru gaza amacıyla sefere çıktı ve muradına erip Allah'ın rahmetine kavuştu. Bu sırada köprünün büyük kısmı tamamlanmış, az bir bölümü kalmıştı.

Allah'ın rahmetine ve bağışına kavuşmuş olan sultanın yerine, tahta Sultan Selim Han oturdu. Seferde bulunan İslam ordusunun başına geçmek üzere yola çıktıklarında safa ile bu köprüden geçti ve kısa zamanda tamamlanmasını istedi. Dönüşünde, yine bu köprüden saadetle geçmek kısmet oldu.” Detaylı bilgi için bk. Sâi Mustafa Çelebi, 2002, 79-84; Sönmez 2014, 83-85.

28 Büyükçekmece Köprüsü'nün maliyeti Sinan dönemi iktisadi hayatı için önemli bir kriterdir. Bir “yük”ün 100.000 akçe olduğundan hareketle (Pakalın, 1971, 639) “yüz on dört yük ve yetmiş üç bin sekiz yüz elli üç akçe”nin rakamsal olarak karşılığı 11.473.853 akçedir (Çeçen, 1988,

Fot. 9:

Nakkaş Osman'ın Şahnâme-i Selim Han adlı eserinde yer alan Tarihi Büyükçekmece Köprüsü minyatürü. (TSM A3595; Sâi Mustafa Çelebi, 2002, 81; Bedlek 2015, 1).



Sinan, Büyükçekmece Köprüsü'nü inşa edeceği alanın incelemesini tamamladıktan sonra hazırladığını ifade ettiği resim, olasılıkla köprünün ilk projesidir. Her ne kadar bahse konu proje arşivlerde tespit edilememişse de 16. yüzyılın ikinci yarısında sarayın baş nakkaşı olarak görev yapan ve 1595 yılında öldüğü düşünülen Nakkaş Osman tarafından nakşedildiği bilinen bir minyatürde anıtsal yapı, çevresindeki diğer yapılarla birlikte, ilk kez görselleştirilmiştir (Fot. 9). Nakkaş, birbiriyle bağlantılı dört köprüden oluşan yapıdaki toplam kemer sayısını ve köprüden köprüye geçişi belirleyen bağlantı döşemelerinin sayısını doğru tespit etmiş, yapının çevresindeki kervansaray, camii, çeşme yapılarını eksiksiz olarak betimlemiştir.

433). 16.yüzyılın ikinci yarısında 3,5 gramlık bir Osmanlı altınının 120 akçelik bir karşılığı olduğu bilinmektedir. 11.473.853 akçenin Osmanlı altını olarak karşılığı ise 95.615 adet altındır (Tuğrul, 1944, 1113-114; Miroğlu, 1989,33).

2.1. Büyükçekmece Köprüsünün Geçirdiği Onarımlar

Kanuni Sultan Süleyman'ın son seferi olan Zigetvar Seferi hazırlıkları çerçevesinde başlayan köprü inşaatı padişahın sefer sırasındaki ölümü sonrasında halefi Sultan II. Selim döneminde tamamlanmıştır. Yapının hizmete girmesinden kısa bir süre sonra bazı ayaklarının sel nedeniyle çöktüğü ve Mimar Sinan tarafından bizzat onarıldığı, mimarın kendisinin kaleme aldıracağı *Tuhfetü'l-Mi'mârîn*' adlı biyografisinden öğrenilmektedir²⁹. Yazmada köprülerin sıralandığı sekizinci bölümde³⁰ birinci sırada "*Büyük Çekmece (Sultan Süleyman) Köprüsü*" anıldıktan sonra "*Bazı gözlerini sel almış ve yeniden yapılmıştır*" notu düşülmüştür. Mimar Sinan yazmasında hangi kemerlerin tahrip olduğu konusuna bir açıklık getirmemektedir. Bununla birlikte Büyükçekmece Köprüsü'nün Silivri yönündeki dördüncü köprüsünde, sondan dördüncü ve altıncı kemerlerin memba ve mansap yönlerinde izlenen deplase hatlar, Sinan'ın yıkım sonrasında yeniden inşa ettiği kemerlerin bu kemerler olabileceğini düşündürmektedir (Fot. 10-11).



Fot. 10: Büyükçekmece Köprüsü Silivri yönündeki dördüncü köprüsünün sondan dördüncü kemeri mansap görünüşü.



Fot. 11: Büyükçekmece Köprüsü Silivri yönündeki dördüncü köprüsünün sondan altıncı kemeri memba görünüşü.

Osmanlı arşivlerinde Sinan'ın sözünü ettiği bu yıkıma neden olabilecek selin izleri de araştırılmış ve bir Mühimme Defterindeki 2 Receb 986 (4 Eylül 1578) tarihli kayıta "*Çatalca Kadısına hükümle sel felaketinden etkilenen hassa çayırlarının temizlenmesinin*" emredildiği bilgisine ulaşılmıştır³¹. Birer sureti Vize ve Silivri kadılarına da ulaştırılmış bahse konu emirden, sel felaketinin Büyükçekmece gölünün kuzey ve batı sahillerinde büyük zarara sebep olduğu anlaşılmaktadır. Böylesi bir felaketin gölün güne-

29 Yazma redaksiyonu tam olarak yapılmamış bir prova yazımı izlenimi uyandırmaktadır. Detaylı bilgi için bkz. Meriç, 1965, 15-52; Aksoy, 1986, 151; Sönmez, 2014, 115-142.

30 *Tezkiret'ül Ebniye ve Tezkiret'ül-Bünyân*'dan farklı olarak *Tuhfetü'l-Mi'mârîn*'de Sinanlı Sokullu Mehmed Paşa Köprüsü (Kırklareli-Alpullu), Merhum Veziriazam Sokullu Mehmed Paşa (Drina) Köprüsü (Vişegrad-Bosna) köprülerine yer verilmezken; burada Sultan Süleyman Köprüsü'nün (Dil İskelesi) (Gebze-Kocaeli) ismine rastlanılmaktadır. Detaylı bilgi için bkz. Sönmez, 2014, 136-137.

31 Kılıç, 2001, 808.

yinde, denize yakın kesimde, yer alan Büyükçekmece Köprüsü'nün de etkilemiş olduğu düşünülebilir.

Mimar Sinan'ın en dikkat çekici yapılarından biri olan Büyükçekmece Köprüsü³² 16. yüzyılın son çeyreğindeki bu ilk onarımı sonrasında, Sultan I. Abdülhamid'in³³ 10 Zilkade 1201 (24 Ağustos 1787) tarihinde yayınladığı fermana kadar, uzunca bir süre resmi yazışmalarda yer almamıştır. Söz konusu fermana “*İstanbul ve Edirne arasındaki yol üzerinde (Sultan Yolu) tamire muhtaç bazı köprü ve kaldırımların onarılması*” buyurulmaktadır³⁴. Emir gereğince Hassa başmimarı Hacı Ebubekir ile Büyükçekmece Naibi Süleyman İzzet Efendi'nin hazırladıkları 16 Zilkade 1201 (30 Ağustos 1787) keşif defterinde³⁵ köprü detaylı bir şekilde incelenmiştir. Defterde, görevin icrası öncesinde işle ilgili olarak baş muhasebeden bölgenin kayıtlarının çıkarıldığı³⁶ ve görevlilere verildiği belirtilmektedir. Elleri dokümanlarla arazi çalışması gerçekleştiren memurlar inceledikleri bölgelerdeki kaldırım taşlarının (olasılıkla döşeme bitim elemanı) teker teker ölçülerini almışlar ve metrekaresi hesabı yaparak keşif defterine işlemişlerdir. Bunun dışında, yine aynı keşif defterinde köprüleri birbirine bağlayan döşemelerin altındaki adacıkları sınırlayan taşlar ile ada dolgularının yok olmak üzere olduğu ve acilen tamir edilmesi gerektiği belirtilmiştir. Köprü'nün inşasından 200 yıl sonra dolgu tamiratında kullanılacak taşların ölçüleri aşağıdaki gibi önerilmektedir (Tab. 1).

32 Devrinin çok ötesinde bir tasarıma sahip yapının ihtişamından sadece devlet arşivleri ve Mimar Sinan'ın biyografileri ve monografileri bahsetmez. Köprü'nün inşa edilmesi sonrasında köprüyü görmüş birçok seyyah ve diplomat; rapor, seyahatname ve hatıratlarında yapıdan gıptayla bahsetmektedir. Büyükçekmece Köprüsü'ne eserlerinde ilk yer veren diplomat Jacopo Soranzo'dur. 1566 ve 1575 iki dönem Venedik Balyosu (elçisi) görevinde bulunan Soranzo, Osmanlı ülkesindeki gelişmeleri aktardığı raporlarında, Büyükçekmece'deki iki ağaç köprü'nün yıkıldığından, sonrasında ise Kanuni tarafından Mimar Sinan'a yeni bir taş köprü'nün inşa ettirildiğinden bahsetmektedir.

Jacopo Soranzo dışında köprü'nün hizmete girdiği tarihin hemen sonrasında Osmanlı topraklarını ziyaret eden seyyah Reinhold Lubenau Büyükçekmece Köprüsü'nü İtalyanca, Ponte Grande (Büyük Köprü) adıyla tanımlamış ve yapı bundan sonra Avrupalılar tarafından hep bu şekilde anılmıştır. Lubenau çok da doğru bir tespitle Kanuni'nin Zigetvar Kuşatmasını planladığı süreçte bu köprüyü inşa ettirmeyi düşündüğünü ve bu iş için çok para harcadığını ifade etmektedir (Noyan, 2012, 163).

Avrupalı seyyah ve elçiler dışında 17. yüzyılda gezdiği gördüğü yerlerin sosyo-kültürel yapısını, içinde bulunduğu mekânı, tarihi zenginlikleriyle anlatarak, gelecek nesillere çok yönlü bir araştırma kaynağı bırakan Evliya Çelebi'de Büyükçekmece Köprüsü'yle ilgili hayranlığını bildirmektedir (Demircanlı, 1989, 469. Orijinal kaynak için bkz. “Evliya Çelebi, C.5, 177).

33 Sultan I. Abdülhamid 21 Ocak 1774 – 7 Nisan 1789 tarihleri arasında hüküm sürmüştür. Detaylı bilgi için bkz. Aktepe, 1988, 213-216.

34 BOA C..NF.. 50-2451.

35 BOA A.E.SABH.I_203/13559-3.

36 Baş muhasebeden kayıtların çıkarılmış olması, bu çalışma kapsamında ulaşılan arşiv belgelerinden daha fazlasının olabileceğini düşündürmektedir.

Tab. 1: Köprü bağlantı döşemeleri altındaki kargir adaların onarılmasında kullanılacak taş boyutları

	Keşfe esas ölçüleri	Günümüz ölçü birimiyle (m)
Genişlik	1,5 zirâ ³⁷	1,137
Yükseklik	3 zirâ	2,274
Uzunluk	200 zirâ	151,60

Büyükçekmece Köprüsü için hazırlanan bir diğer keşif 1836 yılına aittir³⁸. Aynı yıl içerisinde yazıldığı anlaşılan bir şikâyet dilekçesinde köprünün Rumeli (Silivri) yönündeki dördüncü kemerinin çatlamış olduğu bildirilmiş, bunun üzerine Evkâf-ı Hümâyûn³⁹ nazırı tarafından, nezaretten Selim Ağa ile Ebniye-i Hassa Müdüriyeti'nden⁴⁰ Mehmed Raşid, yapıda incelemeler yapmak üzere memur tayin edilmişlerdir. Görevliler, yerinde yaptıkları incelemeler sonrasında hazırladıkları keşif defterinde, yapıda yapılması gerekenleri ve kullanılması lazım malzemeyi şu şekilde sıralamışlardır:

- Köprünün Rumeli tarafında olan dördüncü masif kemerinin İstanbul tarafındaki ayağı basmış/batmış olduğundan, üzerindeki kemerin bağlantıları açılmış, bu sebeple kemerin üzenği hattına kadar açılması, noksan olan kısımlarının; battal tomruk ilavesi, demir dil (*timur zebân*) ve kurşun ile bağlanması gerekmektedir. Kemerin onarılması için gerekli kalıp harcı ve kimeri askıya almak için gerekli iskele ölçüsü aşağıdaki gibidir (Tab. 2):

Tab. 2: Dördüncü masif kemerde, kalıp harcı ve iskele için gerekli malzeme

	Keşfe esas ölçüleri	Günümüz ölçü birimiyle (m)
Kutren (Çapı)	13,5 zirâ	10,46
Arzen (Genişlik)	10 zirâ	7,58
Feshiyesi (açılıp/bozulması)	210 zirâ	159,18

37 Bina arşını veya mimar arşını olarak da bilinmektedir. Sedefkâr Mehmed Ağa'nın Kitâb-ı Mi'mâriyye (1023/1614) adlı eserinde arşının bölümlerini açıklayıcı bilgiler verilmekteyse de değeri hakkında herhangi bir kayda rastlanılmamaktadır. Ekrem Hakkı Ayverdi'nin yayımladığı Süleymaniye Camii İnşaatı ile ilgili kayıtlar, bu konuda yapılacak çalışmalarda doğruluğu incelenilecek ilk tespitlerden biri olup XVI. yüzyıl mimar arşınının değerini 73,3333 cm olarak vermektedir. 1841 yılında ise mimar arşınının değeri platin bir ayar arşını ile 75,7738 cm'lik bir standarda bağlanmıştır. Daha sonraki tarihlerde yapılan düzenlemelerle 75,775 cm kabul edilmişken bilâhare küsuratı yuvarlanarak 75,8 cm'ye tamamlanmıştır. Detaylı bilgi için bkz. Erkal, 1991, 411-413. Bu çalışma kapsamında incelenen belgelerin büyük çoğunluğu XIX. yüzyıl ve sonrasına tarihlendirildiğinde ölçü biriminin günümüz metrik ölçü birimindeki karşılığı 75,8 cm. olarak kabul edilmiş ve ölçü birimi çevirileri ona göre yapılmıştır.

38 BOA. EV.HMH.SSÜL.I 4/42 (G.131)

39 Saltanata ait vakıflar.

40 Mi'mârân-ı Hâssa Ocağı 1831 yılında lağvedilip yerine Ebniye-i Hâssa Müdürlüğü kurulmuştur. Müdürlük 1849'da Ebniye-i Hâssa Muavinliği'ne çevrilerek Umûr-ı Ticâret ve Nâfia Nezâreti'ne bağlanmıştır.

- Kemerin askıya alınması sonrasında ayak ile kemer arasında açılan rıhtımın dolgusu taş ilavesi, kum ve kireç kullanılarak onarılmalıdır. Bunun için gerekli malzeme ölçüleri aşağıdaki gibidir (Tab. 3):

Tab. 3: Dördüncü masif kemerde ayak ve kemer onarımında dolguda kullanılacak taş malzeme ölçüleri

	Keşfe esas ölçüleri	Günümüz ölçü birimiyle (m)
Tûlen (Uzunluk)	10 zirâî	7,58
Arzen (Genişlik)	3 zirâ	2,274
Kadden (Yükseklik)	5 zirâ	3,79

- Dolgulama işlemi tamamlandıktan sonra tempanda kaplama taşlarının yapılması gerekmektedir. Bunun için gerekli malzeme ölçüleri aşağıdaki gibidir (Tab. 4):

Tab. 4: Dördüncü masif kemerde ayak ve kemer onarımında tempan kaplamada kullanılacak taş malzeme ölçüleri

	Keşfe esas ölçüleri	Günümüz ölçü birimiyle (m)
Sülüs Kitaât: üçte bir parçalar		
Tûlen (Uzunluk):	3,5 zirâ	2,653
Kadden (Yükseklik):	5 zirâ	3,79

- Tahrip olmuş kemer kilit taşlarının onarımında ve mevcut dolu korkulukların yerleştirilmesinde kullanılacak ince yonu taşların ölçüleri aşağıdaki gibidir (Tab. 5):

Tab. 5: Dördüncü masif kemerde kullanılacak kemer kilit taşı ve mevcut dolu korkulukların ölçüleri

	Keşfe esas ölçüleri	Günümüz ölçü birimiyle (m)
Som Kafa Taşı		
Tûlen (Uzunluk):	27 zirâ-ı mi'mârî	2127,6
Mevcut dolu Korkulukların Yerleştirilmesi (Toplam 27 Boy)	1 zirâ-ı mi'mârî	0,758

- Kemer kilit taşlarının onarılması ve korkulukların yerine konulmasından sonra köprünün ilgili bölümünde döşeme bitim elemanlarının onarımında kullanılacak taşların ölçüleri aşağıdaki gibidir (Tab. 6):

Tab. 6: Dördüncü masif kemer üzerinde döşeme bitim elemanı olarak kullanılacak taşların ölçüleri

	Keşfe esas ölçüleri	Günümüz ölçü birimiyle (m)
Tûlen (Uzunluk)	15 zirâ	11,37
Arzen (Genişlik)	10 zirâ	7,58

- Tüm bu işlemler sonrasında Cısr-i Kebir'in⁴¹ altıncı dolu kemerinin yüzünde yapılacak küçük onarımlar için gerekli malzeme ölçüleri aşağıdaki gibidir (Tab. 7):

Tab. 7: Altıncı masif kemerin yüzünde açılan bağlantıların alçı ve kama ile doldurulması için gerekli malzemenin ölçüleri

	Keşfe esas ölçüleri	Günümüz ölçü birimiyle (m)
Kutren (Çapı)	13,5 zirâ	10,23
Arzen (Genişlik):	10 zirâ	7,58

Bir köprünün ayaktan döşeme bitim elemanına kadar sistematik inşasını tarif eden 1836 tarihli bu keşif defterinde bahsedilen kemer ve ayak, büyük ihtimalle Mimar Sinan tarafından onarılan kemer ve ayak ile aynı olmalıdır. Keşif sonrasında bir uygulamanın yapıp yapılmadığı bilgisine arşivlerde ulaşmak mümkün olmamıştır.

İstanbul ve yakın çevresi I. derece deprem bölgesi içindedir. Tarih boyunca birçok büyük depreme sahne olmuş bu coğrafyadaki depremlerin en yıkıcılarından bir tanesinin 6 Muharrem 1312 (10 Temmuz 1894) tarihinde saat 12.24'te gerçekleştiği bilinmektedir⁴². Aletsel büyüklüğü **10** olarak ölçülen afet sırasında⁴³, görgü tanıklarının ifadesine göre; İstanbul, Zeytinburnu, Küçükçekmece, Büyükçekmece'ye kadar uzanan sahil şeridinde deniz, 50 m geri çekilmiş ve beş dakika sonra oluşan tsunami kıyı şeridini vurmuştur⁴⁴. Söz konusu deprem sonrasında çalışmamıza konu olan köprü dışında; Kapalıçarşı, Heybeliada'daki Ruhban Okulu ile Ticaret Okulu, Sirkeci tren istasyonu, birçok camii ve kilise hasar görmüştür. Atina Rasathanesi Müdürü Eginitis'in hazırladığı rapora göre, aynı depremde birçok yeraltı su kaynağı yer değiştirmiştir⁴⁵.

Deprem sonrasında devlet, öncelikle başkent merkezde, sonrasında ise afetin etkili olduğu yakın çevrede yıkımın izlerini silmeye çalışmıştır. Bu kapsamda, 1 Eylül 1310 (13 Eylül 1894) tarihinde çıkarılan bir emir doğrultusunda, Büyükçekmece Köprüsü'nde incelemeler yapılmış ve sonuçlar 22 Eylül 1310 (4 Ekim 1894) tarihinde hazırlanan raporla arşivlerdeki yerini almıştır⁴⁶. Yollar ve Geçitler Müdürlüğünde başmühendis olan Seyyid Abdurrahman tarafından hazırlanan bu raporda deprem sonrasında yapıda meydana gelen hasarın boyutları gözler önüne serilmektedir. Raporda;

41 Büyük Köprü

42 Merkez üssü Marmara'daki Prens Adaları olan bu deprem tarihte "Küçük Kıyamet" olarak anılmaktadır. Deprem İstanbul dışında Yanya, Bükreş, Girit, Yunanistan, Konya ve Anadolu'nun büyük bir kesiminde hissedilmiştir (Özkılıç, 2015).

43 Detaylı bilgi için bkz. Boğaziçi Üniversitesi Kandilli Rasathanesi ve Deprem Araştırma Enstitüsü, Bölgesel Deprem-Tsunami İzleme ve Değerlendirme Merkezi, Deprem Bilgileri, Tarihsel depremler <http://www.koeri.boun.edu.tr/sismo/2/deprem-bilgileri/tarihsel-depremler/>

44 Özkılıç, 2015, 32-36

45 Özkılıç, 2015, 12-14.

46 BOA T.1981/65-1 (G.431) (1310/ 1894).

- Yapının Silivri tarafındaki gözlerinden üçünün çatlamış, bir kemeri dengesinden çıkmış olduğu, bu sebeple köprünün bahse konu bölümlerinin yıkılarak yeniden inşa edilmesi gerektiğinden⁴⁷,
- Büyükçekmece kasabası tarafında kalan kısımdaki⁴⁸ kemerin, neredeyse yarısının taşlarının ara kesitlerinden⁴⁹ ayrılmış ve ayaklardan birinin oturmuş olduğundan ve bu bölümün yıkılarak yeniden yapılmasının köprü sağlığı için elzem olduğundan,
- Köprünün İstanbul tarafında kalan kesiminde, birinci kemerden itibaren 112 metre uzunluğundaki kanat duvarlarının⁵⁰ 47 metre uzunluğundaki bir kısmının, geriye kalanların da her iki taraftan kaplama⁵¹ duvarlarının tamamen yıkılmış olduğundan,
- Yapıdaki bu sorunun çözümü için dolguda yok olmuş taşların tamamlanması, sonrasında oluşturulan yeni dolgunun hidrolik kireç harcıyla birbirine tutturularak tek parça haline getirilmesi ve bahse konu dolgunun tempanda yüz taşlarıyla sonlandırılmasından,
- Deprem yol açtığı tahribatlar dışında, zamanla köprü taşlarının arasının açılmış olduğundan, bunun giderilebilmesi için taş aralarının kama ve derz ile birbirlerine raptının gerektiğinden,
- Köprünün sadece su yüzeyinde takip edilebilen bölümleri için hasar tespiti yapılabildiğinden, temellerde yapılacak incelemenin ileride ayakların yıkımından sonra mümkün olabileceğinden,
- Üç tarafı muntazam duvarlarla çevrilmiş suni adalardan 332 metre uzunluğunda olanının⁵² noksan taşların tamirinde su kireci kullanılması gerektiğinden bahsedilmektedir.

12 Mayıs 1317 (25 Mayıs 1901) tarihli bir başka evrak, Başmühendis Seyyid Abdurrahman tarafından hazırlanan rapordan sonra Büyükçekmece Köprüsü'nde bir onarımın yapılmamış olduğunu düşündürmektedir⁵³. Çatalca Mutasarrıfı Mustafa Cevad'ın Ticaret ve Nafia Nezaretine göndermiş olduğu söz konusu evrakta⁵⁴;

47 Silivri yönündeki dördüncü köprünün sondan dördüncü ve altıncı kemerleri ve bunların oturduğu ayaklar olmalıdır.

48 Keşif defterinde bu bölgenin çizimde ayn (ع) harfiyle işaretlendiği bildirilmektedir ki buradan keşif sırasında bir plan oluşturulduğu anlaşılmaktadır. Ancak maalesef Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivlerinde yapılan incelemelerde ekli plan ya da krokiye rastlanılmamıştır.

49 Ara kesit olarak günümüz Türkçesi ile sadeleştirdiğimiz bölüm orijinal metinde fasl-ı müşterek olarak geçmektedir.

50 Burada kanat duvarı olarak anılan duvar tempan olmalıdır.

51 Tempan yüz taşı.

52 İki ve üç nolu köprüleri birbirine bağlayan ada.

53 BOA T_2101_95 (G.706).

54 Yazı Ticaret ve Nafia Nezareti'nin Çatalca Mutasarrıflığına gönderdiği 9 Mayıs 1317 (22

- Nezaret tarafından Büyükçekmece'deki köprünün tamirâtı için keşif evrakının hazırlanmasının istendiği,
- Söz konusu köprünün tarihi eser olması sebebiyle keşfinin önemli olduğu, bu nedenle Mülhakat Sermühendisi'nin yanına Ticaret ve Nafia Nezareti'nden bir fen heyetinin görevlendirilmesi gerektiği belirtilmiştir.

Mutasarrıf Mustafa Cevad Bey'in talebinin nezaret tarafından olumlu karşılandığı Turuk ve Meabir Müdürü⁵⁵ Yusuf Razi Bey tarafından keşif yapılmak üzere merkez mühendisi Halid Bey ile Müfettiş Tevfik Beylerin görevlendirildiğini bildiren 26 Mayıs 1317 (11 Haziran 1901) tarihli yazıdan anlaşılmaktadır⁵⁶.

Yüzyılın başına tarihlendirilen ve yukarıda anılan yazışmalardan sonra köprü, arşiv belgelerinde bir daha, I. Dünya Savaşı'nın yoğun olarak yaşandığı 1917-1918 yıllarında yer bulmuştur. Kronolojik bir sıra ile ele alınacak bu yazılardan ilki, Büyükçekmece Kaymakamı Ulvi Bey tarafından 17 Teşrin-i Evvel 1333 (17 Ekim 1917) tarihinde kaleme alınmıştır⁵⁷. Çatalca Mutasarrıfına hitaben yazılmış yazıda;

- İstanbul-Silivri yolu üzerindeki Büyükçekmece Köprüsü'nün acilen tamir edilmesi gerektiği,
- Köprü üstünde döşeli olan kaldırımların bozuk olduğu, bu sebeple yapının arabaların geçişlerine müsait olmadığı,
- İstanbul'dan uzman bir mühendisin keşif için Büyükçekmece'de görevlendirilmesi gerektiği bildirilmiştir.

Büyükçekmece Kaymakamı Ulvi Bey'in yazısı üzerine Çatalca Mutasarrıflığı tarafından görevlendirilen Çatalca Nafia Başmühendisi Hüseyin Hami Bey, 31 Teşrin-i Evvel 1333 (31 Ekim 1917) tarihinde İstanbul Vilayeti Turuk ve Meabir Müfettişliği'ne sunulmak üzere son derece kapsamlı bir durum tespit raporu hazırlamıştır⁵⁸. Raporda;

- Köprünün Mimar Sinan mahallesi tarafından başlayarak 4-5 numaralı kemerler arasındaki ayağının çöktüğü⁵⁹, çöküntünün günden güne devam ettiği, bu sebeple kemerlerin yıkılma tehlikesi ile karşı karşıya kaldığı,
- Yine aynı yönde 4 numaralı kemerin kilit taşından sonra 2. sıra taşından itibaren tonozun 8 cm kadar ayrıldığı,
- Yapının birinci kısmını takiben 5 gözden ibaret olan ikinci parçasında 4 numaralı kemer tonozunda da aynı tehlikenin görüldüğü,

Mayıs 1901) tarihli yazının cevabi yazısıdır. Arşivde ilk yazının evrakını tespit etmek mümkün olmamıştır.

55 Yollar ve Geçitler Müdürü.

56 BOA T_2101_95 (G.706).

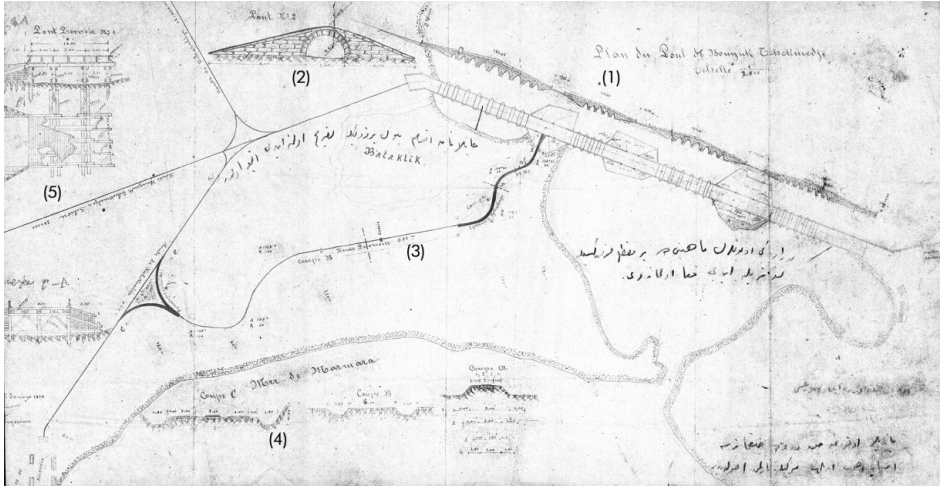
57 BOA T_2675_34 (G.275).

58 BOA T.2664_67 (G.421).

59 Bahse konu ayaklar, kuvvetle muhtemel, Mimar Sinan'ın *Tuhfetü'l-Mi'mârîn*'de kendisinin onardığını söylediği, diğer taraftan 1836 yılında hazırlanan keşif defterinde [BOA. EV.HMH. SSÜL.I 4/42 (G.131)] bahsedilen ayaklar ile aynı ayaklardır.

- Yapı genelinde tüm ayaklarının içi boş/oyuk olduğu için tamirinden önce köprü üzerindeki kaldırımların kaldırılarak boş ayakların içi, tonozun sathı ve üstü muayene edilerek yeniden keşfinin yapılmasının gerektiği,
- Yapının bütün tonozlarının cephe ve dahilindeki taşlarının kırılmak suretiyle köprünün harap olmasına neden olabileceği, yapı üzerinden geçişlerin durdurulması gerektiği, bunun için Mimar Sinan tarafında ayrıca geçici bir geçit yapılmasının yerinde bir iş olacağı,
- Büyükçekmece Kaymakamının talebi üzerine Harbiye Nezareti'nden ustalarla beraber 150 asker ve 16 arabanın gönderildiği, köprünün büyüklüğü ve tarihi değeri sebebiyle asıl şekli bozulmamak şartıyla büyük bir tamir işlemine tabi tutulacağından yapının aslına uygun tamirati için müfettiş gönderilmesi gerektiği belirtilmiştir.

Rapor ekinde ayrıca, köprünün vaziyet planı ve silüetleriyle yukarıda bahsi geçen üçüncü bağlantı döşemesinden ayırdıkları yol güzergâhının plan ve kesitlerini içeren bir çizim bulunmaktadır (Çiz. 2)⁶⁰. Çizimden; Silivri yönündeki dördüncü köprünün kullanıma kapatıldığı, üçüncü bağlantı döşemesinin güneyinden ayrılan bir toprak yolun, köprünün bitiş hattına oranla biraz daha güneyden yine Silivri-Çatalca yoluna bağlandığı anlaşılmaktadır.



- (1) Köprü vaziyet planı ve silüet çizimi / Bridge's layout plan and silhouette
- (2) Köprünün güneybatısındaki tek açıklıklı taş menfez / The single-span culvert on the southwest of the bridge
- (3) Silivri yönündeki son bağlantı döşemesinden Çatalca-Silivri istikametine bağlanan yeni yol güzergâhı / The new access road on Silivri direction connecting to Çatalca-Silivri destination.
- (4) (5) Yeni yol güzergâhına ait kesitler / Sections of the new access road.

Çiz. 2: Hüseyin Hami Bey'in 31 Teşrin-i Evvel 1333 (31 Ekim 1917) tarihinde İstanbul Vilayeti Turuk ve Meabir Müfettişliği'ne sunduğu Rapor Eki çizim.

Turuk ve Meabir Müfettişliğinden Zühdü Bey'in bu kapsamlı rapora cevabı 15 Kanun-ı Evvel 1333 (15 Aralık 1917) tarihinde gelmiştir⁶¹. Yazıda;

- Büyükçekmece Köprüsünün tamiri hakkında İdare-i Umumiye'ye sunulan rapor üzerine gerekenin yapılmasının tebliğ edildiği,
- Bununla birlikte yukarıda anılan ve Turuk ve Meabir Müdüriyeti mühendis yardımcısı Toros Efendi tarafından çizildiği anlaşılan büyük projeden 1/2500 ölçekli bir kroki çizilerek plana geçici geçidin istikametleri ve uzunluklarının ilave edilmesi,
- Yine aynı planda deniz sahili ile göl ilişkisinin, ayrıca köprü uzunluğu boyunca zeminin ve ayakları muhafaza eden kara kısımlarının gösterilmesi,
- Köprü'nün mevcut durumunun kroki üzerinde işaretlenmesi ve kemerin uzun kesitinin eklenmesi,
- Yapının hasar gören yerlerinin bu çizimlerde gösterilmesi ve
- Geçici olarak yapılacak ahşap köprü'nün kesitlerinin çizilmesi istenmiştir.

Zühdü Bey imzasıyla çıkan bu yazıya cevap niteliğindeki yazı 21 Mayıs 1334 (1918) tarihinde Çatalca Nafia Ser Mühendisi Hüseyin Hami Bey tarafından kaleme alınır⁶². Turuk ve Meabir Müdüriyeti'ne hitaben yazılan yazıda;

- Köprü mevkiinin takeometre ile yapılan haritası ve uzunluğuna kesitinin gönderildiği,
- Köprü'nün muntazam haritasının yapılması meselesine gelince Mart sonuna kadar havaların son derece rüzgârlı olması sebebiyle köprü civarında ve altında çalışmanın mümkün olamayacağı,
- Gönderilen planın ufak tefek eksikliklerinin köprü mevkiinde yapılacak tetkikat ve bazı yerde icap eden sondaj işi yapıldıktan sonra giderebileceği, bunun için gönderilen iki adet plandan aslı alınarak kopya olunan planın iade edilmesi istenmiştir.

Yazıdan da anlaşılacağı üzere Hüseyin Hami Bey hava muhalefeti nedeniyle ölçüm yapılamadığını bu nedenle yapının doğru bir haritasının çizilemeyeceği, bunun yerine gönderilen planda⁶³ ufak tefek noksanlarının tamamlanarak rapor ve keşif evrakının düzenlenebileceği konusunda ısrarcıdır.

Bu yazışmalardan ayrı olarak; Zühdü Bey'in 25 Mayıs 1334/1918 tarihinde hazırladığı bir özel notta⁶⁴;

- Büyükçekmece Köprüsü'nün büyük ölçekli ve detaylı plan ve krokisinin yapılması gerektiğini, bu krokide yapılan yeni geçidin istikameti,

61 BOA T_2675_34 (G.277).

62 BOA T_2675_52 (G. 433).

63 BOA PLK.p 04509.

64 BOA T_2675_52 (G.443).

uzunluğuyla yeni ve eski yapıların göl ve Marmara Denizi ile olan ilişkisinin gösterilmesini istendiğini,

- Turuk ve Meabir Müdüriyeti mühendis yardımcısı Toros Efendi'nin notun hazırlandığı dönemde o bölgede olduğu ve civardaki işlere nezaret ettiği için köprü ve çevresiyle ilgilenemeyeceği,
- Bu sebeple Turuk-ı Hususiye (hususî yollar) Mühendisi M. Golliery köprü ve civarının muntazam projesini hazırlamak üzere görevlendirdiğini⁶⁵,
- Projenin muntazam olarak yapılmasının takdire değer olduğunu, ancak birkaç saat içinde yapılacak profilin beş ayda gönderilememesinin dikkatten kaçmadığını,
- Şahsi olarak yazdığı bu evrakın Heyet-i Fenniye tarafından tereddütle karşılanmaması için söz konusu olan plan, kroki ve profil hakkında tafsilatlı bilgileri daha sonra aktaracağını bildirmektedir.

Ayrıca Büyükçekmece Köprüsü'nde yapılacak işlere müfettiş tayin edilen Zühdü Bey'in 16 Kasım 1917 tarihinde köprü mahallinde incelemelerde bulunduğu kaleme aldığı 28 Mayıs 1334/1918 tarihli rapordan anlaşılmaktadır⁶⁶: Köprü'nün eski eser olduğu vurgusuyla başlayan rapor içeriğinde;

- Askeriyeden gönderilen 150 kişilik usta grubu ve altı nakliye arabasının 600 metre uzunluğunda geçici bir geçidin toprak düzlemesini bitirmek üzere olduğundan,
- Bu askerlerin 5 ay çalışıp, bir aydan beri de işi bırakmış olduklarından,
- Köprü'nün kaldırım taşlarının tamamen söküldüğü ve cüzi bir kısmının kırıldığından,
- Köprü'nün çatlak ve oyuk mahallerinde hiçbir şey yapılmadığından,
- Geçici yolun aslında kumlu olduğundan ve geçici olarak inşa edildiğinden kırma taş gerekli olmamasına rağmen 1/3'lük kısmına taş döşendiğinden,
- Bu gayret asıl köprü'nün tamirine sarf edilmiş olsaydı yerinde bir hizmet olacağından detaylı bir şekilde bahsedilmiştir.

Hüseyin Hami Bey'in 21 Mayıs 1334 (1918) tarihinde yazdığı ve yukarıda detayları verilen yazının Turuk ve Meabir Müdüriyeti Fen Heyeti tarafından incelendiği 22 Temmuz 1334 (1918) tarihli cevabi yazıdan anlaşılmaktadır⁶⁷. Yazıda;

- Köprü'nün küçük oranda bir krokisinin yapılarak hasar gören yerlerinin kırmızı ile işaret edilebileceği, bu şekilde köprü'nün mevcut halinin gösterilebileceği,

65 BOA PLK.p.03375, PLK.p.05376 (a), PLK.p.05376 (b).

66 BOA T_2675_9 (G.70).

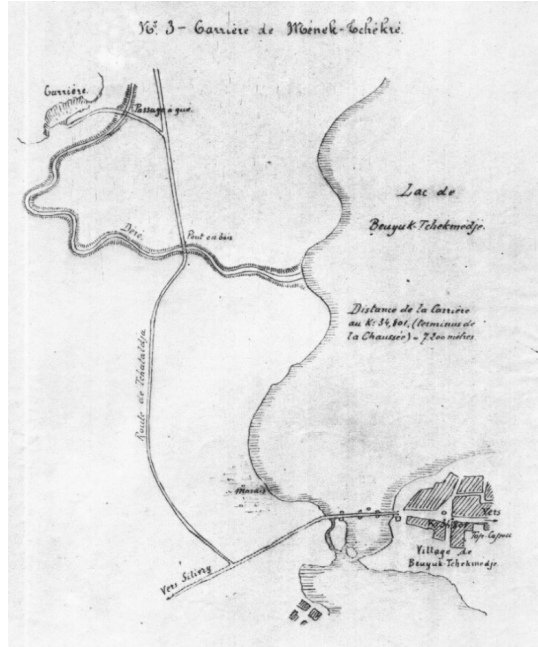
67 BOA T_2675_52 (G.435, 437, 439).

- Yapılmış olan boyuna kesitin gerek ölçüm gerekse çiziminde çok zahmet ve emek harcanmasına rağmen asıl maksada hizmet etmediği,
- Müfettiş tarafından mahalline gönderilen yazıda köprü'nün mevcut halini göstermek üzere çizilen resim için ölçümlere girilmeyip daha önceden gayet tafsilatlı olarak yapılmış olan resimden tafsilatın alınarak kullanılması tavsiye edildiği halde bir profil çıkarılarak gönderildiği, ki bunun da işgüzarlık olduğu,
- Gelen evrakın iadesi, köprü mevki ile mevcut durumunu gösteren krokisinin müfettişliğin arzu ettiği şekilde yapılıp gönderilmesi gerektiği açıkça ifade edilmiştir.

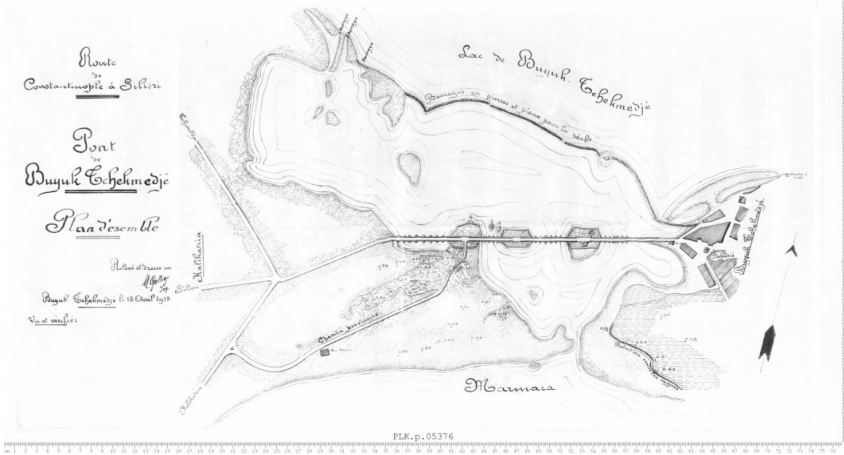
Yazışma trafiği, Turuk ve Meabir Müdüriyetinin Çatalca Sancağı Başmühendisliğine gönderdiği 25 Temmuz 1334 (1918) tarihli yazı ile son bulmaktadır⁶⁸. Yazı, Turuk ve Meabir Müdüriyeti Fen Heyeti kararını Çatalca Sancağı Başmühendisliğine bildiren üst yazıdır.

Böylelikle Turuk ve Meâbir Müfettişi Zühdü Bey ile Çatalca Nafia Başmühendisi Hüseyin Hami Bey arasındaki fikir uyuşmazlığında Zühdü Bey galip gelmiş ve bugüne kadar yapı ve yakın çevresi hakkında en eski ve detaylı bilgileri veren çizimler M. Golliery tarafından hazırlanmış ve arşivlerdeki yerini almıştır (Çiz. 3-9).

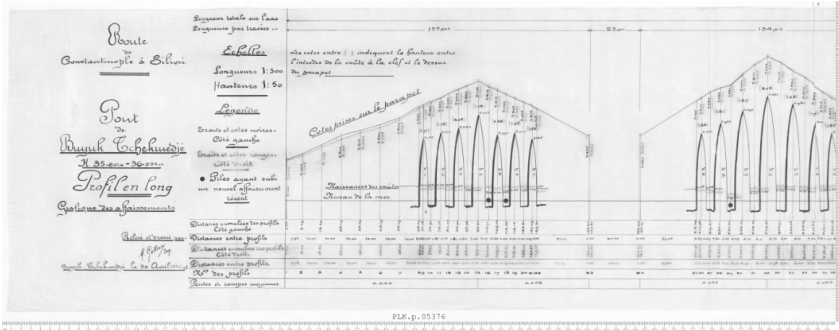
Çiz. 3: M. Golliery tarafından çizilmiş köprü ve yakın çevre ilişkisini gösteren 1/2500 ölçekli vaziyet planı (BOA PLK.p.03375).



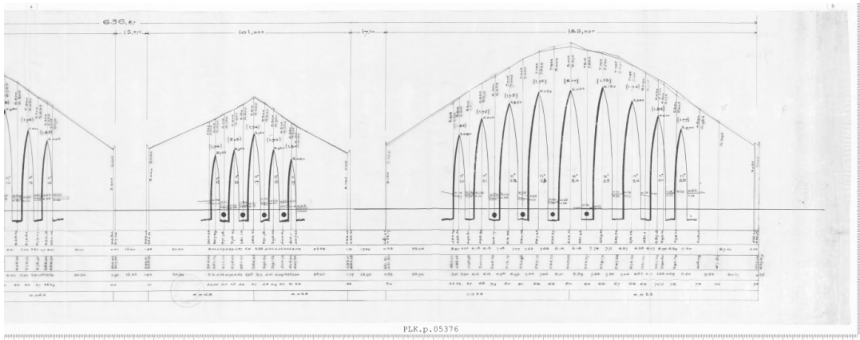
68 BOA T_2675_34 (G.277).



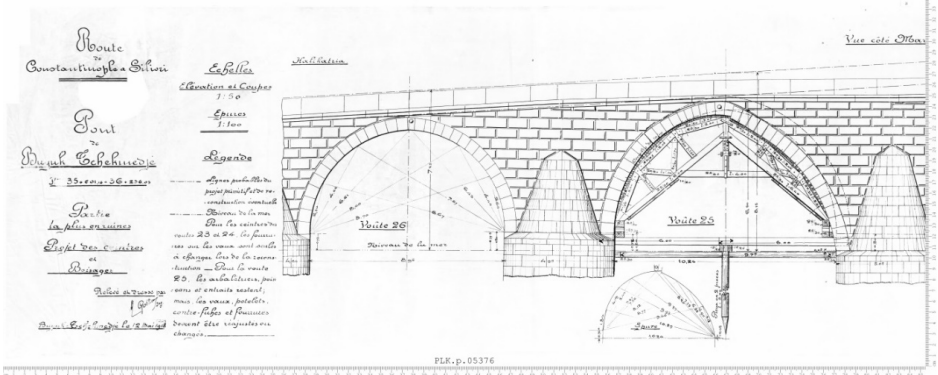
Çiz. 4: M. Gollery tarafından çizilmiş köprü vaziyet planı (BOA PLK.p.05376).



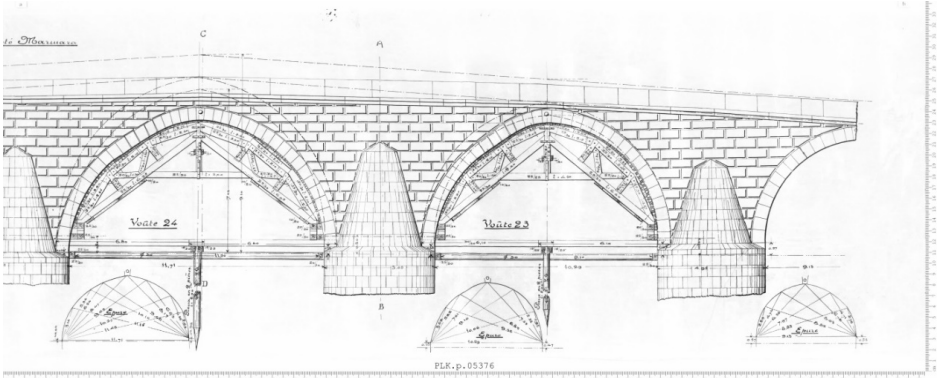
Çiz. 5: M. Gollery tarafından çizilmiş İstanbul yönündeki birinci ve ikinci köprülere ait kesitler. Çizimlerde hasar görmüş ayaklar siyah nokta ile gösterilmiştir. (BOA PLK.p.05376).



Çiz. 6: M. Gollery tarafından çizilmiş üçüncü ve dördüncü köprülere ait kesitler. Çizimlerde hasar görmüş ayaklar siyah nokta ile gösterilmiştir. (BOA PLK.p.05376)



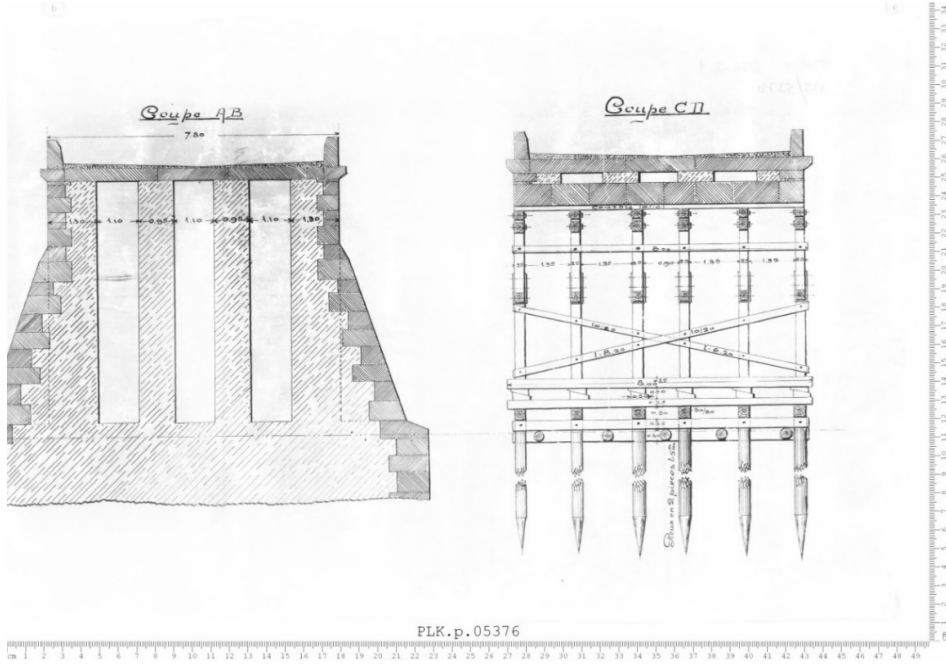
Çiz. 7: Silivri yönündeki dördüncü köprü cephe görünüşü, sağda ayağın bataklık zeminde oturması sonucu bozulmuş kimeri (BOA PLK.p.05376).



Çiz. 8: Silivri yönündeki dördüncü köprü cephe görünüşü, solda ayağın bataklık zeminde oturması sonucu bozulmuş kimeri (BOA PLK.p.05376).

Çizimler detaylı bir şekilde incelendiğinde; 18 Nisan 1918 tarihinde Silivri yönündeki dördüncü köprü'nün kullanıma tamamen kapatıldığı, bu köprü öncesindeki bağlantı döşemesinin güney istikametinden çıkan yeni bir güzergâhın Silivri yoluna bağlantıyı sağladığı görülmektedir⁶⁹. Yine aynı çizimlerde İstanbul yönündeki birinci köprüde iki, ikinci köprüde bir, üçüncü köprüde dört ve Silivri yönündeki dördüncü köprüde dört ayakta sorun olduğu haritalanmıştır. Ayaklardaki sorunlar dışında, Silivri yönündeki dördüncü köprü'nün mansap cephesi görünüşünden üretilen iki çizimden, kemerlerin dengede olmadığı anlaşılmaktadır.

69 Bu durum Colliery'in yaptığı çizim öncesinde Çatalca Nafia Başmühendisi Hüseyin Hami Bey'in hazırlanmış olduğu 31 Ekim 1917 tarihli raporun eki planda da tespit edilmiş bir husustur. Bknz, BOA PLK.p 04509.



Çiz. 9: Köprü ayak kesiti ve kemer içinde ahşap askı iskelelerinin gösterimi, M. Golliery⁷⁰.

Sonuç

Bu çalışmada Büyükçekmece Köprüsü'nün inşası sonrasında geçirdiği onarımların izleri yapının mimarına ait biyografi ve monografileri ile devlet arşivlerinde yer alan çeşitli belgelerde araştırılmıştır.

Silvri yönündeki son köprü'nün memba cephesinde yer alan kitabe köşkünün iç kısmında Derviş Mehmed'in hattı ile kaleme alınan beş satırlık Arapça kitabedeki tarih beyti ebcedi yapının inşaatına, Sultan Süleyman Hân döneminde başladığını ve Selim Han döneminde, 975 (1567/1568) yılında, tamamlandığını göstermektedir. Aynı kitabenin sağ kenarındaki paye üzerinde yazan *Amali Yusuf Bin "Abdullah"* (Abdullah oğlu Yusuf'un eseridir) ibaresi köprüyü yapan mimarın adını vermektedir. Mimar Sinan'ın eserleri üzerinde bilinen tek imzası olan bu levhada, tanındığı ad yerine sadece Yusuf adının yazılmış olması onun daima alçak gönüllü olduğunun bir belirtisi olarak kabul edilmektedir.

Mimar Sinan ve yapıtlarıyla doğrudan ilişkilendirilebilen yedi adet özgeçmiş nitelikli yazma eser bulunmaktadır. Bunlardan beşi Mimar Sinan'ın anlatımıyla arkadaşı,

70 BOA PLK.p.05376.

şair nakkaş ve biyografi yazarı, Sâi Mustafa Çelebi tarafından kaleme alınmıştır⁷¹. Sinan, redaksiyonu yapılmış ya da yapılmamış, bu biyografilerin büyük bir çoğunluğunda inşa ettiği ya da başmimar olarak inşasında katkıda bulunduğu eserleri listelemiştir. Mimarın biyografilerinde inşa ettiğini ifade ettiği on iki köprü içerisinde Büyükçekmece Köprüsü'ne ayrıca önem verdiği görülmektedir. Biyografilerinden *Tezkiretü'l Ebniye*'de köprüyü inşa ettiğinden manzum bir şekilde bahsetmiş, *Tezkiretü'l-Bünyân*'da kendi önemsedığı altı yapıdan⁷² biri olarak çalışmamıza konu köprünün yapımı ve inşa serüvenini ayrıntılarıyla anlatmış, *Tuhfetü'l-Mi'mârîn*'de ise sel felaketi sonrasında köprünün bazı ayaklarının hasar gördüğünü ve yeniden inşa edildiğini ifade etmiştir. Mimar Sinan'ın biyografilerinde listelediği 400'ü aşkın eseri arasında Tarihi Büyükçekmece Köprüsü'ne ayrıca bir bölüm ayırması, öte yandan yine onca eseri arasında "*Amali Yusuf Bin Abdullah*" (Abdullah oğlu Yusuf'un eseridir) ifadesiyle adını sadece bu eserine yazdırması Sinan'ın bu esere verdiği önemi göstermesi açısından önemlidir.

Mimar Sinan'a ait biyografi ve monografiler dışında Osmanlı İmparatorluğu'nun Rumeli'de "Sultan Yolu" olarak adlandırılan güzergâhı üzerinde inşa edilmiş Büyükçekmece Köprüsü'nün yapımı sonrasında geçirdiği onarımları konu alan birçok keşif belgesini Osmanlı arşivlerinde tespit etmek mümkün olmuştur. Keşif defterleri yapının bahse konu yüzyıllar boyunca genel durumu hakkında önemli bilgiler sunsa da keşiflere esas onarımların yapılıp yapılmadığına ilişkin net bir veriye ulaşmak mümkün olmamıştır. Bu belgelerden elde edilen en önemli bilgi 4. köprü ayaklarında çökme ve kemer deformasyonu gibi yapısal problemlerin belli aralıklarla tekrar ettiğidir. Özellikle 1894 depremi sonrası bu bölümün ciddi hasar gördüğü anlaşılmaktadır. Köprü hakkında en kapsamlı bilgi veren belgeler 1917-1918 yıllarına ait rapor ve rölöve çizimlerdir. M. Golliery tarafından hazırlanan yapı ve yakın çevresiyle ilgili detaylı bilgiler sunan bu çizimlerde verilen ölçüler, yapının günümüzdeki ölçüleriyle büyük oranda örtüşmektedir. Buna ek olarak söz konusu çizimler, mevcut durumda gözlemlenen, kemer deformasyonlarının o yıllarda var olduğunu göstermesi açısından da öneme sahiptir.

71 Adsız Risale, Risâle-i Mi'mârîyye, Tuhfetü'l Mi'mârîn, Tezkiretü'l-Ebniye, Tezkiretü'l-Bünyân.

72 Şehzade Camii, Kırkçeşme Suyolları ve su kemerleri, İskender Çelebi Bahçesi'nde Su Kuyusu ve Su Dolabı, Büyükçekmece Köprüsü ve Edirne Selimiye Camii.

KAYNAKÇA

- Aksoy, İ. H. (1986). Büyükçekmece Köprüsü Temel İnşaatı. *II. Uluslararası Türk İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi- Bildiriler II*, 145-155. İstanbul: İTÜ Bilim ve Teknoloji Tarihi Araştırma Derneği.
- Aktepe, M. (1988). Abdülhamid I. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C.1, 213-216), İstanbul: TDV yayınları.
- Altınay, A. R. (1931), *Mimar Sinan*. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi.
- Bedlek, E. Y. (2015). *Büyükçekmece Menzil Külliyesi ve Mimar Sinan. Büyükçekmece Menzil Complex and Great Sinan*. İstanbul: Büyükçekmece Belediyesi Kültür Yayınları.
- Bozkurt, O. (1952). *Koca Sinan'ın Köprüleri. XVI. Asır Osmanlı Medeniyeti İçinde Sinan, Köprülerin Mimari Bakımdan Tetkiki, Silüet ve Abide Kıymetleri*. İstanbul: Pulhan Matbaası.
- Çeçen, K. (1988). Sinan'ın Yaptığı Köprüler. *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri I*, 429-438. İstanbul: T.C. Başbakanlık Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayını.
- Çulpan, C. (2002). *Türk Taş Köprüleri: Ortaçağ'dan Osmanlı Devri Sonuna Kadar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Demircanlı, Y.Y. (1989). *İstanbul Mimarisi İçin Kaynak Olarak Evliya Çelebi Seyahatnamesi*. İstanbul: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları
- Er, R. (2008). Risale. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C.25, 112-113), İstanbul: TDV yayınları.
- Erdoğan, M. (1953). Osmanlı Mimari Tarihinin Arşiv Kaynakları. *Tarih Dergisi* (3/5-6), 95-122.
- Erkal, M. (1991). Arşın. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C.3, 411-413), İstanbul: TDV yayınları.
- Eyice, S. (1992). Büyükçekmece Köprüsü. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C.6, 520-521), İstanbul: TDV yayınları.
- Kılıç, O. (2001). Mühimme Defterlerine Göre 16. Yüzyılın İkinci Yarısında Osmanlı Devleti'nde Doğal Afetler (Fırtınalar, Su Baskınları, Şiddetli Soğuklar ve Yıldırım Düşmesi Olayları). Kemal Çiçek (Ed.), *Pax-Ottomana: Studies in Memoriam Prof. Dr. Nejat Göyünç*, 793-820, Ankara: Sota & Yeni Türkiye.
- Kunter, H. B. (1942). Kitabelerimiz. *Vakıflar Dergisi* (2), 431-457.
- Kuran, A. (1986). *Mimar Sinan*. İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları

- Meriç, R. M. (1965). *Mimar Sinan: Hayatı, Eseri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi
- Miroğlu, İ. (1989). Mimar Sinan Dönemi Osmanlı Toplum Yapısı. *Vakıf Haftası Dergisi* (6), 31-43.
- Mülayim, S. (2013). *Sinan bin Abdülmennan. Bir Dünya Mimarının Hayat Hikayesi, Eserleri ve Ötesi*. İstanbul: İSAM Yayınları.
- Noyan, T. (2012). *Reinhold Lubenau Seyahatnamesi: Osmanlı Ülkesinde 1587-1589*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Ortaylı, İ. (2006). *Osmanlı Barışı*. İstanbul: Ufuk Kitap.
- Öz, Y. (2012). Tezkire. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C.41, 68-69), İstanbul: TDV yayınları.
- Öziş Ü., Özdemir Y., Atalay A. (1997). Sinan Dönemi Türk Taş Köprüleri. *Türkiye İnşaat Mühendisleri Odası 14. Teknik Kongresi, 23-25 Ekim 1997*, 1145-1160. İzmir: İnşaat Mühendisleri Odası İzmir Şubesi. Yayın no.26.
- Özkılıç, S. K. (2015). *1894 Depremi ve İstanbul*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Pakalın, M.Z. (1971). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü III*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Sâi Mustafa Çelebi. (1989). Mimar Sinan ve *Tezkiret'ül Bünyan*. (M. Sözen Ed., Çev. S. Saatçi) İstanbul: MTV Film Yelevizyon Sanayi ve Tic.
- Sâi Mustafa Çelebi. (2002). *Yapılar Kitabı: Tezkiretü'l Bünyan ve Tezkiretü'l Ebniye: Mimar Sinan'ın Anıları*. (H. Develi, Ed., Çev. H. Develi ve S. Rifat): İstanbul Koçbank.
- Sâi Mustafa Çelebi (2006). *Sinan's Autobiographies Five Sixteenth-Century Texts*. (G. Necipoğlu, Ed., Çev. H. Crane ve E. Akın) Leiden: Brill.
- Sönmez, Z. (2014). *Mimar Sinan Tarihi: Yazma ve Belgelerle*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Şeşen, R. (1988), Mimar Sinan ile İlgili Yazmalar. Zeki Sönmez (Ed.), *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı*, 269-276, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tuğrul, N. (1944). Büyükçekmece Köprüsü. *Arkitekt (XIV)*, 5-6.

Çevrimiçi Kaynaklar

<http://www.koeri.boun.edu.tr/sismo/2/deprem-bilgileri/tarihsel-depremler/24.12.2022>

Arşiv Kaynakları

BOA A.DVNSMHH 5-626

BOA, C..NF..50-2451 (15 Temmuz 1787 / 29 Ramazan 1201)

BOA, AE.SABH.I_203/13559-3 (30 Ağustos 1787 / 16 Zilkade 1201)

BOA, EV.HMH.SSÜL.I 4/42 (G.131) (1836 / 1252)

BOA, T.1981/65-1 (G.431) (4 Ekim 1894 / 22 Eylül 1310)

BOA, T_2101_95 (25 Mayıs 1901 / 12 Mayıs 1317)

BOA, T_2675_34 (G.275) (31 Ekim 1917 / 17 Teşrîn-i Evvel 1333)

BOA, BOA T.2664_67 (G.421). (31 Ekim 1917 / 31 Teşrîn-i Evvel 1333)

BOA, T_2675_34 (G.277) (15 Aralık 1917 / 15 Kanun-ı Evvel 1333)

BOA, T_2675_52 (G. 435) (22 Temmuz 1918 (1334)

BOA, T_2675_52 (G. 437) (22 Temmuz 1918 (1334)

BOA, T_2675_52 (G. 439) (22 Temmuz 1918 (1334)

BOA, T_2675_9 (G.70) (28 Mayıs 1918 / 1334).

BOA PLK.p 04509

BOA PLK.p 03375

BOA PLK.p 05376 (25 Mayıs 1918 / 1334)

Hakem Değerlendirmesi: Çift “kör” hakem incelemesi.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması 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: 2, Ekim 2023 | *Volume: 32, Issue: 2, October 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.



GEÇ OSMANLI'DA "İNŞA" VE "TAHSİS" YOLUYLA MEKÂN ÜRETİMİ: DARÜLMUALLİMATLAR*



PRODUCTION OF SPACE THROUGH "CONSTRUCTION" AND "ALLOCATION" IN THE LATE OTTOMAN EMPIRE: DARULMUALLIMATS

Duygu KÖSE**

Hatice Gökçen ÖZKAYA***

ÖZ

Darülmüallimatlar, geç Osmanlı modernleşmesinde kız öğrencilere eğitim vermesi için kadın öğretmen yetiştirmek amacıyla Osmanlı Devleti tarafından faaliyete geçirilmiş eğitim kurumlarıdır. 1870'te kurulan İstanbul Darülmüallimatı yaklaşık 40 yıl kadar tüm Osmanlı coğrafyası için kadın öğretmen yetiştiren tek kurum olmuştur. 1913 senesine gelindiğinde taşrada da Darülmüallimatlar açılmaya başlamıştır. Kadınların hem eğitim alma hem de verme hakkını kazandıkları bu yeni eğitim kurumlarının mekânsal üretimleri de bu süreçte gerçekleştirilmiştir. Bu okullar, izlenen politikalarla bağlantılı olarak mimari ve inşai faaliyetler açısından çok sayıda yenilikle karşılaşılan Geç Osmanlı döneminde Osmanlı mekân üretim alışkanlıklarını ve uygulamalarını anlamak için önemli bir örnekleme grubu oluşturmaktadır. Makalenin amacı da bu okullar için nasıl mekân üretildiğini ortaya koymaktır. Bu amaç doğrultusunda çalışmada kadınlar için özel olarak kurulmuş bu eğitim kurumlarının mekânsal olarak nasıl tahayyül edildiği, mekânsal üretiminde nasıl bir yaklaşımın sergilendiği, mekanlarının işlev, ölçek ve kullanıcı profiliyle nasıl ilişki kurduğu sorgulanmıştır. Bu sorgulamada kadın eğitim kurumlarına ilişkin izlenen politikalar, alınan kararlar ve bu kurumların işleyişlerine ilişkin düzenlemeler önemli ipuçları vermektedir. Arşiv belgelerinden elde edilen bilgilerle birlikte Darülmüallimatların mekânsal üretiminde yeni bina inşasının yanında, mevcut binaların dönüştürülmesi üzerinden yapılan uygulamalar incelenerek, Osmanlı mekân üretim alışkanlıklarıyla "inşa" ve "tahsis" olarak adlandırılan mimarlık pratiklerinin ilişkisi ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Darülmüallimat, mekân, kadın, tahsis, inşa

* Bu makale, Süleyman Demirel Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık, Planlama ve Tasarım Anabilim Dalı'nda 2022 yılında tamamlanan "Geç Osmanlı'da Eğitim Alanında Kadının Görünürlüğünün İnşası: Darülmüallimatların Mimari ve Mekânsal Tarihi" başlıklı doktora tezinden faydalanılarak üretilmiştir. Tezde kısmi olarak değinilen konu makalede kapsamlı olarak ele alınmıştır.

Çalışma, Süleyman Demirel Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri (BAP) Birimi SDK-2019-7395 no'lu Doktora Tez Projesi olarak desteklenmiştir. Destek için SDÜ BAP Birimi'ne teşekkür ederiz.

** Dr. Öğr. Üyesi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Isparta.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1643-0510> ♦ E-mail: duyugokose@sdu.edu.tr

*** Doç. Dr. Süleyman Demirel Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Isparta.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0616-7253> ♦ E-mail: haticeakgun@sdu.edu.tr

ABSTRACT

Darulmuallimat were educational institutions established by the Ottoman State in order to train female teachers and female students in the late Ottoman modernization. Established in 1870, Istanbul Darulmuallimat was the only institution that trained women teachers for nearly 40 years in the entire Ottoman geography. When it came to 1913, darulmuallimats had started to be established in the provinces as well. The spatial production for these new educational institutions, where women gained the right to both receive and give education, was also carried out in this process. These schools constitute an important sampling group to understand the space production habits and practices of the Ottomans in the Late Ottoman period, when many innovations were encountered in terms of architectural and construction activities in connection with the policies followed. The aim of the article is to reveal how spaces were produced for these schools. For this purpose, in this study, it is questioned how these educational institutions established specifically for women were spatially imagined, what kind of approach was displayed in their spatial production, and how the spaces were related to the function, scale and user profile. In this questioning, the policies followed, the decisions taken and the regulations regarding the functioning of these institutions give important clues. With the information obtained from archive documents, the spatial production of Darulmuallimats, as well as the construction of new buildings were examined, and the relationship of Ottoman space production habits with architectural practices called “construction” and “space allocation” was revealed.

In addition, the relationship between these architectural practices and the criteria that shape the space, such as function, scale and user profile, is revealed through Darulmuallimat structures. Ottoman space production habits, the harmony of space and function, the relationship of space with scale and dimensions, how space and user relations were handled in architecture at that time, the relationship of users’ gender and differing needs with building production were questioned and discussed through Darulmuallimats.

This discussion was based on the information obtained from archival sources and secondary sources related to the period. The date range examined by the study is between 1870 and 1923, and the archive sources in this range have been examined in the context of the subject. As the primary source, the official correspondence obtained through the State Archives Access System of the Presidency of the Republic of Turkey, official records of First Turkish Parliament for the period between 1876-1923, and various official documents and visual materials of the Ministry of Education available from the SALT Research Education Archive were used. Based on the information in these sources and in the secondary sources examined for each Darulmuallimat, clues were sought regarding the space production habits in the Ottoman architectural tradition and the space production of the buildings of the Darulmuallimats, which is a new institution in terms of its function, scale and user.

Keywords: *darulmuallimat, space, woman, space allocation, construction.*

Giriş

18. yüzyılda tüm dünyada olduğu gibi Osmanlı devletinde de kadının toplumsal düzendeki yeri sorgulanmaya ve kamusal alanla olan ilişkisinde değişimler olmaya başlamıştır. Bu bağlamda ilk başlarda kadın hareketinin talepleriyle şekillenmiş gibi görünen kadının toplumsal hayattaki yeri özelindeki değişimler, çok geçmeden devlet politikalarının da önemli bir gündemi haline gelmiştir. Konuya ilişkin örgütlenen kadın cemiyetleri, basın kuruluşları ve eğitim kurumlarının ardından, savaş nedeniyle kadın iş gücüne duyulan ihtiyaçla da bağlantılı olarak milli mücadele yıllarında siyasal söylemleriyle meydanlarda boy gösteren kadınlar, kamusal alanda alışılmamış yeni öznelerdir artık. Bu rolün kazanılmasında devlet de cemiyet, basın ve eğitim alanlarında kadınlara ekonomik, toplumsal ve siyasal faaliyetler içinde yer almaları konusunda destek vermiştir. Eğitim alanında kadın özneler, devletin desteğiyle birlikte, bu konuda izlenen politikalar ve alınan kararlar doğrultusunda önce eğitim alma ve sonrasında da eğitim alan kız öğrencilerin yetiştirilmesi için kadınlara duyulan ihtiyaçla birlikte eğitim verme hakkı da kazanmışlardır. Kadın öğretmen okulu olarak tanımlayabileceğimiz darümuallimatın faaliyete geçmesi de bu bağlamdaki önemli bir gelişmedir. 1870'te ilk olarak başkentte açılmış olan Darümuallimat, yaklaşık 40 yıl sonra Osmanlı coğrafyasına yayılmış bir şekilde önemli taşra vilayetlerinde de faaliyete geçmiştir. Böylece kamusal hayatın yeni özneleri olan kadınların öğretmen olabilmeleri ve bunun eğitimini alabilmeleri için mekân ihtiyacı da gündeme gelmiştir. Bu ihtiyacı gidermek için gerçekleştirilen mekân üretimi de o döneme kadarki Osmanlı mimarlık pratikleri ile ilişkili olarak biçimlenmiştir.

Darümuallimatların mekân üretimine odaklanılan bu makalede, bu bağlamda nasıl bir yaklaşım benimsendiği, Osmanlı mimarlık geleneğiyle de ilişkili olarak mekanların nasıl üretildiği cevap aranan soruların başında gelmektedir. Bu bağlamda makale, Osmanlı mimarlık geleneğinde, bugün düşünüldüğü gibi işleve, ölçüğe ve kullanıcıya uygun yeni inşalar yapılmasının yanı sıra ve hatta çoğunlukla ekonomik kaygılara da dayanarak ihtiyaç halinde mevcut mekânların "tahsis"i ve dönüştürülmesi suretiyle biçimlendirildiği ve üretildiği şeklinde bir varsayımı öne sürer.¹ Bu varsayım, literatürde Osmanlı mimarlık geleneğini tartışan araştırmacıların çalışmalarından yola çıkılarak ortaya atılmıştır ve bunun sorgulanması ve anlaşılması, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren karşılaşılan darümuallimatlar için nasıl mekan üretildiğini anlamak için de çok önemlidir. Arşiv belgelerinden elde edilen bilgiler de bu okulların mekânlarının üretiminde inşa ve tahsis kavramlarının tartışılmasının ve Osmanlı mimarlık pratiklerinde bu kavramlar üzerinden

1 Tanzimat Dönemiyle birlikte, eş zamanlı yaşanan ekonomik yetersizliklere, siyasi karmaşa ve savaşlara rağmen imar konusunda önemli adımlar atılmaya çalışılmış ve devletin ekonomik koşullarıyla biçimlenen bir mimari üretim süreci söz konusu olmuştur. Bk. Yazıcı, 2007, 4-5. Ayrıca inşa faaliyetlerinde, o dönem devletin içinde bulunduğu ekonomik koşulları ve bu koşullarla yapı üretiminin ilişkisine dair detaylı bilgi için Bk. Şenyurt, 2011,161-167. Darümuallimatlar da bu mimari üretim sürecinin bir parçasıdır. Değişime ayak uydurma, değişimin gerekli kıldığı yeni yapı tiplerini inşa etme adına yoğun imar faaliyetlerine doğan ihtiyaca cevaben, ekonomik yetersizlikler altında hızlı çözümler bulmak adına mimari üretim yolu olarak mevcut mekanların yeni işlevler için tahsis edilmesi sıklıkla tercih edilmiştir.

giden bir alışkanlığın sorgulanmasının gerekliliğini ortaya koymaktadır. Mekâna ilişkin işlev, ölçek ve kullanıcı profili gibi kriterlerin darümuallimatların mekân üretiminde ne derece etkili olduğu da cevap aranan diğer bir sorudur.

Bu sorular doğrultusunda çalışmada öncelikle kuruldukları tarihler de dikkate alınarak Darümuallimat olarak kullanılan binalar incelenmiş, bunların yeni bir bina olarak mı inşa edildiği, yoksa kadınların kullanımına tahsis edilmiş mevcut binaların mı dönüştürüldüğü araştırılmıştır. Yeni bina üretimi ve mevcut mekân tahsisi ve dönüştürülmesi tercihi arasındaki oran ve bu tercihlerin Osmanlı mimarlık geleneği ile ilişkisi üzerinde durulmuştur. Ayrıca mekânı biçimlendiren işlev, ölçek ve kullanıcı profili gibi kriterlerin bu tercihlerle ilişkisi Darümuallimat binaları üzerinden ortaya konmuştur. Mevcut mekân üretim alışkanlıkları, mekân ve işlev uyumu, mekânı ölçek ve boyutlarla ilişkisi, mekân ve kullanıcı ilişkilerinin mimarlıkta o dönemde nasıl ele alındığı, kullanıcıların cinsiyetinin, farklılaşan ihtiyaçlarının yapı üretimiyle ilişkisi darümuallimatlar üzerinden sorgulanmış, tartışmaya açılmıştır.

Bu tartışma, arşiv kaynakları ve döneme ilişkin ikincil kaynaklardan edinilen bilgiler üzerinden gerçekleştirilmiştir. Çalışmanın incelediği tarih aralığı 1870 – 1923 yıllarıdır ve bu aralıktaki arşiv kaynakları konu bağlamında incelenmiştir. Birincil kaynak olarak T. C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Erişim Sistemi üzerinden elde edilen resmi yazışmalara, 1876 –1923 arası için TBMM Kütüphane ve Arşiv Hizmetleri Başkanlığı'ndan temin edilebilen Meclisi Mebusan Zabıt Ceridelerine ve SALT Araştırma Eğitim Arşivi'nde yer alan Maârif-i Umûmiyye Nezâreti'nin faaliyetlerine dair muhtelif belgelere ve görsel malzemeye başvurulmuştur. Sözü edilen bu kaynaklarda Osmanlı mimarlık geleneğindeki mekân üretim alışkanlıklarının bir kadın eğitim yapısı olan darümuallimatlar üzerindeki yansımalarına ilişkin ipuçları aranmıştır. Arşiv araştırmalarının yanı sıra, Osmanlı dönemindeki her darümuallimat yapısı için özel olarak literatür çalışması da yapılmıştır.

Osmanlı Mekân Üretim Geleneği: “İnşa” ve “Tahsis”

Osmanlı'da ekonomik kaygılar nedeniyle konuttan kamusal yapılara kadar pek çok yapı kategorisinde yeni yapı inşasının yanı sıra, tahsis ve dönüştürme üzerinden ilerleyen bir inşa alışkanlığının söz konusu olduğunu söylemek mümkündür. Sözlük anlamlarına bakıldığında “belli bir gaye için kullanmak”² ve “bir şey veya bir kimse için ayırmak”³ anlamına gelen tahsis, Osmanlı mimarlık geleneğinin mekân üretim yaklaşımında sıkça başvurulan bir yol olarak tercih edilmiştir. Kelime anlamı doğrultusunda, çoğunlukla yeni binalar ve mekanlar inşa etmek yerine mevcut mekânların ihtiyaçlar doğrultusunda ilgili kurumlara tahsisi ve farklı işlevler veya farklı kullanıcı profilleri için yeniden düzenlenerek dönüştürülmesi mimarlıkta çok yaygın bir yaklaşım olmuştur. Osmanlı geleneksel inşa refleksleri geç dönemlere kadar hemen hemen hiç değişmeden bu yaklaşımı sürdürme gelmiştir. Geç Osmanlı Modernleşmesindeki kadın

2 Luggat, 2023.

3 TDK., 2022.

eğitim kurumu darümuallimatlara odaklanan çalışma özelinde de bahsi geçen bu inşa alışkanlıklarıyla sıklıkla karşılaşılmaktadır.

Bu bağlamda, öncelikle Osmanlı geleneksel inşa refleksi olarak nitelendirilen konuyu detaylandırmak ve bu konu üzerine yeniden düşünmek anlamlı olacaktır. Şenyurt'un konu ile ilişkili saptamaları yol gösterici olmaktadır. O, Osmanlı mimarisinin plan düzlemindeki "dört duvar"ın sınırladığı korunaklı bir mekân ve o mekânın kullanışlılığı, sonradan dönüştürülmeye uygunluğu üzerine kurulmuş olduğunu ifade etmektedir. Bununla bağlantılı olarak iki boyut üzerinden kavranan ve tahayyül edilen mekânsal birimin yan yana sıralanması ile farklı ölçek ve işlevdeki yapıların inşa edilebilmesi veya sonrasında başka yapıya dönüştürülebilmesi mümkün olmuştur. Osmanlı'da yapılar ve dolayısıyla mekân, nötr bir mekân gibi düşünülerek, inşa öncesinde karar verilmiş bir işlevsellik üzerinden biçimlenmemekte, zamanla kullanışlılık gereği dönüştürülmektedir. Bu doğrultuda Osmanlı inşa eyleminin "dört duvar" ya da "oda"nın sonradan dönüştürmeye uygunluğu ve potansiyeli üzerine kurulmuş olduğunu söylemek mümkündür⁴. Söz gelimi konut işlevi taşıyan sivil mimarlık ürünü konaklar bu dönüştürme eğilimine örnek gösterilebilir. Geç dönem görülen harem ve selamlıklı konakların planları incelendiğinde, haremi ve selamlığı, iki bağımsız konut yapısı, konağı da bu iki konutun birleştirilmesi gibi okumak mümkündür. Öyle ki bu birleşimdeki bağlayıcı eleman olarak kullanılan mabeyin odasının (duvarı ya da kapısı ile) rolü de çarpıcıdır. İki boyutlu kavrayış alışkanlığı ile burası ihtiyaç doğrultusunda plan düzleminde iki yapının arasına eklenerek tüm işlevi ve ölçeği değiştirebilen bir eleman olmuştur. Bu durum ekleyerek ya da çıkararak mekân üreten Osmanlı inşa geleneğinin, en küçük ölçekteki örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir⁵.

İki boyutlu kavrayış alışkanlığı nedeniyle yapılara ait planlar üzerinden gelişen dönüştürme refleksi, özel ve kamusal yapıların birbirlerinin kullanımına rahatlıkla tahsis edilebilmesini sağlamıştır⁶. Söz gelimi bu çalışmadaki örnekler de bir konağın eğitim yapısına, bir okulun da hastaneye kolaylıkla dönüşebildiğini gösterir. Bu durum, Osmanlı mimarlık pratiklerinin işleve ya da kullanıcıya yönelik bir tasarlama ve inşa eyleminin/tutumunun yerine, mekânın dönüştürülebilirliği üzerine odaklandığının açık bir ifadesidir⁷. "Dört duvar"ın sınırladığı korunaklı mekânın, "oda"nın kullanışlılığı ve herhangi bir işleve özel düşünülmeden duruma göre uyarlanması, dönüştürmeye açık olması tartışmaya değer bir meseledir. Bu çalışma özelinde de hem yeni inşa hem de dönüştürülen yapılar üzerinden bu mesele ele alınacaktır. Mekânın dönüştürülebilirliğine dayanan bu yaklaşım, iki boyutlu mekân algısıyla ve dönüştürmenin yeni inşadan daha ekonomik görülmesiyle yakından ilişkilidir. Sözelimi bir konutta yer alan odalar, sayısı artırılarak ve dizilimi değiştirilerek sofa ve avlu ile olan ilişkisi konuttaki ile benzer şekilde korunmak suretiyle geç dönemde ortaya çıkan hükümet konağı, karakol ve okul

4 Şenyurt, 2015, 38.

5 Kuban, 1994, 51

6 Şenyurt, 2015, 81.

7 Şenyurt, 2015, 83.

gibi kamusal işlevli yapılara da kolaylıkla uyarlanabilmiştir. Yeni inşa durumunda da dönüştürme durumunda da söz konusu mekân kalıpları ve düzenleri birbirinden çok farklı işlevler için uygulanmıştır. Böylelikle mekânın ve yapının otoritesi yerine kullanışlılık niteliği üzerinden bir inşa ve mekân organizasyonu gerçekleşmiş ve bu gelenek tüm Osmanlı kentlerinde kendini göstermiştir⁸.

Geç Osmanlı modernleşme döneminde kadın öznelere için faaliyete geçmiş eğitim yapıları darümuallimatlar, bu yaklaşımın sorgulanması ve sözü edilen inşa ve mekân organizasyonu alışkanlıklarının irdelenmesi için iyi bir örneklem grubudur. Belli bir cinsiyet grubunun kullanıcısı olduğu, özel işlevli bir bina grubu olan bu yapılarda mekânın ve yapının otoritesi yerine kullanışlılık niteliği üzerinden gerçekleşen bir inşa ve dönüştürme refleksiyle hareket edilmiştir. Darümuallimatlar için, ilerleyen başlıklar altında detaylıca yer verileceği gibi işlevden, ölçekten ve kullanıcıdan bağımsız düşünme geleneğiyle bina inşaları gerçekleşmiş, mekân tahsis ve düzenlemeleri yapılmıştır.

Mekân İşlevden Bağımsız Düşünme Geleneği

Osmanlı mimarlık ortamında hem kamusal hem de özel nitelikli yapılar, daha önce de bahsedildiği gibi “dört duvar” ya da “oda” olarak tanımlayabileceğimiz mekânsal birime dayanan mimari düşünme geleneğiyle ilişkili olarak üretilmişlerdir. “Dört duvar” ya da “oda”lar ve bunların tekrarıyla oluşturulan binalarda, bu birimler işlevden bağımsız olarak düşünülmüşler, nötr mekanlar olarak görülmüşlerdir. Tanyeli de özellikle Osmanlı konutları üzerine yaptığı çalışmalarda odaların geleneksel dönemde herhangi bir işlev için örgütlenmediğini, işlevlerin hepsinin gerçekleşebileceği boş bir alan olarak düşünüldüğünü destekler.⁹ Modernleşmeyle birlikte işlevlerle tanımlanan odalar görülmeye başladya da¹⁰, geleneksel mekân üretim biçimlerinin ve alışkanlıklarının bir çırpıda dönüştüğü düşünülmemelidir. Odaların yan yana gelmesiyle oluşan pek çok binanın planlarının birbirine benzerliği, mekânların farklı işlevlere cevap verebilme halini olanaklı kılmıştır, ki bunların arasında kamu binaları da vardır. Şenyurt bu binalarla ilişkili çok sayıda örnek vererek, işlevin mekânsal dönüşümde gizli olduğuna, mekânın biçimselliğinin değil de kullanım çeşitliliğinin önemli olduğuna ve çok katmanlı mekân işlevselliğinin eş mekânlarla çözüldüğüne dikkat çekmiştir¹¹. Dolayısıyla inşa edilen yapıların ve mekanların en başından belli bir işlevle sınırlandırılmıyor olduğu söylenebilir. O nedenle de yeni bina ve mekanlara ihtiyaç duyulma halinde, mevcut mekânların tahsisi ve dönüştürülmesi yolunun Osmanlı mimarlık ortamında en başından kabul edilmiş ve meşrulaşmış olduğu

8 Şenyurt, 2015, 85.

9 Tanyeli, 2004, 150. Tefrişsiz plan çizimleri de aslında bu boş alan olma halinin bir yansımasıdır (Şek. 3 ve 5).

10 Tanyeli, başka bir yayınında da 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar, konutlarda işlevsel ayrışmanın görülmediğini, bunun yerine olsa olsa kişisel ayrışmanın yeğlendiğini belirtmiştir. Bk. Tanyeli, 2012, 29. Dolayısıyla bu makale özelinde de hem kamu yapıları hem de özel nitelikli konut yapılarının birbirlerine kolayca dönüşebilir olmasının, işlevden bağımsız düşünme şekliyle sıkı bağlantısı vardır.

11 Şenyurt, 2015, 399-400.

düşünülebilir.¹² Darümuallimatlar için de kurulacağı kentte mevcut bir yapının işlevinden bağımsız olarak düşünülüp "tahsis" edilmesi ve dönüştürülmesi sıklıkla karşılaşılan bir durum olarak göze çarpar. Buna ilişkin arşiv belgeleri ve ikincil kaynaklardan yapılan araştırmaların sonucunda Osmanlı coğrafyasındaki başkent ve taşra darümuallimatlarının kullandıkları binalar bu bağlamda incelenmiş, elde edilen bilgilerle bir tablo oluşturulmuştur (Tab. 1). Buna göre kullandığı binalara ilişkin bilgi bulunamayan darümuallimatlar haricinde 11 darümuallimattan 8'i -Başkent, Bursa, Kastamonu, Edirne, Balıkesir, Sivas, Beyrut ve Bolu Darümuallimatları- kendilerine tahsis edilen, farklı işlevli olup dönüştürülen mevcut binaları kullanmışlardır. Bu binalar, Darümuallimat olmadan önce kimi zaman başka bir eğitim yapısı olarak, kimi zaman da konut gibi özel nitelikli veya hastane, askeri yapı gibi farklı kamusal nitelikli binalar olarak inşa edilmişlerdir. Başkent ve 17 taşra vilayetinden yalnızca Adana, İzmir ve Konya'da Darümuallimat için yeni yapı üretimi söz konusu olmuştur. Ancak bu kurumlar da yeni yapıların inşasından önce belli bir dönem kendilerine tahsis edilen konut gibi farklı işlevli binaları kullanmışlardır.

Tablo 1: Darümuallimatlar için tahsis edilen yapıların durumu ve işlevi¹³

	Yıl	Şehir	Tür	Mevcut Yapı						Yeni Yapı
				Okul		Konut	Hastane	Askeri	Diğer kamusal yapılar	
				Erkek mektebi	Gayrimüslim mektebi					
1	1870	İstanbul (Başkent)		x		x				
2	1913-1914	Adana	Nehari- Leyli						x	x
3	1914-1915	İzmir	Leyli			x				x
4	1914-1915	Bursa	Leyli	x	x					
7	1915-1916	Kastamonu	Nehari- Leyli	x		x				
8	1915-1916	Konya	Nehari- Leyli			x				x
9	1915-1916	Edirne	Leyli		x			x	x	
11	1916-1917	Balıkesir	Nehari- Leyli			x	x			
12	1916-1917	Sivas	Nehari		x		x			
14	1918-1919	Beyrut	-		x					
15	1918-1919	Bolu	-	x						

1915'te gündüzlü kurulan Ankara, Halep, Aydın, 1917'de kurulan Urfa, 1918'de gündüzlü kurulan Muğla, 1919'ta Nablus ve 1921'de kurulan Kayseri Darümuallimatlarının kullandıkları binalar hakkında bilgi edinilememiştir. Dolayısıyla tablo bu 7 Darümuallimat hariç tutularak oluşturulmuştur.

12 Devletin kurduğu kamu binaları için mevcut mekanların tahsis edilmesi yoluna çok uzun bir süre boyunca da Türkiye'de devam edildiği söylenmelidir. Örneğin 1932'den sonra kurulan Halkevi binaları için de benzer mekân tahsislerinden söz edilebilir. Şenyurt, bir makalesinde 1935 sonrası İstanbul'un farklı semtlerinde kurulan halkevlerinin tarihsel süreçleri incelendiğinde, bu kurumların konut, okul gibi pek çok farklı işlev ve ölçekte yapıyı kullanarak faaliyetlerini sürdürdüğünü detaylıca aktarır. Bk. Şenyurt, 2022, 103-109. Ayrıca Aydın Halkevi mimarisini inceleyen Yılmaz'ın makalesinde de bu türden bir yaklaşımdan söz edilmiştir. Bk. Yılmaz, 2019.

13 İlgili kaynaktan (Köse, 2022, 232.) faydalanılarak yeniden düzenlenmiştir.

Darümuallimatların kullandığı binalar işlevleriyle birlikte detaylıca incelendiğinde, sözü geçen sekiz darümuallimatın kullanımı için tahsis edilerek dönüştürülen binaların mevcut işlevlerinin çeşitlilik göstermekte olduğu ve sıklıkla eğitim dışında bir işleve sahip oldukları açıktır. Çeşitlenen bu işlevlerden ilki konut olup Başkent Darümuallimatı başta olmak üzere sekiz vilayette, binalar konutlardan dönüştürülerek Darümuallimat kullanımına tahsis edilmiştir. Başkent Darümuallimatı'na, açıldığı 1870 tarihinden 1918'e kadar dört konut ve son olarak da erkek öğretmen okulu olan Darümuallimin binası tahsis edilmiştir. Benzer şekilde Kastamonu ve Balıkesir Darümuallimatı'na tahsis edilen ilk mekânın da konut işlevine sahip olduğu bilinmektedir. Ayrıca, darümuallimata özel yeni yapı üretiminin gerçekleştiği İzmir ve Konya Darümuallimatları'nın da ilk olarak konut işlevli binalarda faaliyetlerine başladıkları görülmüştür.

Konutlardan başka darümuallimatlar için tahsis edilen farklı işlevli yapıların içinde hastaneler, askeri yapılar ve diğer kamusal yapılar yer almaktadır. Örneğin Balıkesir Darümuallimatı'na tahsis edilen ikinci yapı, Gureba Hastanesi'dir. Benzer şekilde Sivas Darümuallimatı'nın kullanıma bırakılan ilk yapı da Memleket Hastanesi olarak inşa edilmiştir. Ancak bu yapı hastane olarak hiç kullanılmamış ve okul burada faaliyetlerine başlamıştır. Ayrıca askeri bir yapı ile İttihat ve Terakki Kulübü binası gibi özel mülkiyetteki kamusal bir yapının Edirne Darümuallimatı'nın kullanımına, Darüleytam (yetimhane) binasının da Adana Darümuallimatı'nın kullanımına belli bir süreliğine tahsis edildiği bilinmektedir.

Darümuallimat kullanımı için tahsis edilen yapılar arasında eğitim işlevini taşıyan okul binaları da mevcuttur. Bu binalar, genellikle yeni yapılarına taşınan erkek okullarının eski binaları ya da kapatılan veya nakledilen gayrimüslim okullarının binalarıdır. Başkent, Bursa ve Bolu Darümuallimatları, erkek okullarının kullandığı binaların tahsis edilip dönüştürülmesinin örnekleridir. Gayrimüslim okullarının binalarının tahsis edildiği darümuallimatlar ise, Sivas, Beyrut, Bursa ve Edirne örnekleridir. Buradaki binaların tahsisi, gayrimüslim okullarının kapatılmasının ardından gerçekleşmiştir. Sivas Darümuallimatı, memleket hastanesinden sonra ikinci yapı olarak bir Ermeni okulunun binasını kullanmıştır. Beyrut Darümuallimatı'nın kullanımı için de Fransız kız mektebinin binası tercih edilmiştir. Bursa Darümuallimatı'nın faaliyetlerine başladığı yapının da Fransız Ruhban Okulu'nun binası olduğu, Edirne Darümuallimatı'nın kullandığı yapılardan birinin de öncesinde Papaz Okulu olarak kullanıldığı bilinmektedir.

Dolayısıyla tabloda görüldüğü üzere, kadınları öğretmen olarak yetiştirmek üzere kurulan Darümuallimat kurumlarına, kendisine özel inşa edilmiş yeni yapılardan çok, öncesinde farklı işlevlerin kullanımında olan yapıların tahsis edildiği açıktır. Bu durum, mekânların işlevden bağımsız düşünüldüğünün ve her yapının neredeyse her kullanıma uydurulabileceği, dönüştürülebilir olduğu şeklindeki bir yaklaşımın göstergesidir.

Bu konuda çoğunlukla mekân "tahsis"i ve dönüştürme eylemi üzerinden ilerleyen Osmanlıların inşa alışkanlıklarına dair arşiv belgelerinde karşılaşılan bazı detaylar bu eylemin yapılışını ve bu yaklaşımın sonuçlarını sunması açısından ilginç bilgiler sunmaktadır. Öncelikle arşiv belgeleri darümuallimatlar için çoğunlukla yeni binalar inşa edildi-

ğini değil, mevcut binaların tahsis edildiğini göstermektedir.¹⁴ Ve bu mekân tahsisleri bu belgelere göre sıklıkla Maarif Nezaretince kiralanın veya satın alınan yapılar üzerinden gerçekleşmiş¹⁵, ardından da bu yapıların yeniden kullanılması için çoğunlukla tamirat ve tadilatlar yapılmıştır¹⁶. Yine belgelerde zaman zaman kira, satın almayla ilgili yaşanan aksaklıklardan söz edilmektedir ki bu da yeni binalar inşa etmektense, mevcut binaları kullanmayı tercih etmelerinin ardında yatanın ekonomik sıkıntılar da olduğunu, hatta kira ödemede dahi bu sıkıntıların yaşanabildiğini göstermiştir¹⁷. Ayrıca, yapıların hangi kuruma ve nasıl bir kullanıma tahsis edileceğinin çok düşünülmeden ivedilikle hızlı çözüm bulmak üzere yapıldığı, geçici çözümler olarak bulunduğu görülmüştür¹⁸. Aslında bu ıve-

14 Tanzimat sonrası devlet eliyle kurulan sivil eğitim yapıları için çoğunlukla mevcut bina tahsislerinin yapıldığı literatürde de farklı yazarlar tarafından belirtilmiştir. Örneğın Nurcan Yazıcı, Tanzimat döneminde yeni kurulması düşünülen okullar için birçok kararlar alındığını, ancak bunların çoğunun uygulamaya konulmadığını söylemiştir. Başlangıçta da yeni yapılar yapmak yerine var olan binaların kullanıldığını belirten Yazıcı, bu duruma, Mekteb-i Maarif-i Adliyye, Darülfünun ve rüştiyeler gibi örnekler de vermiştir. Bk. Yazıcı, 2007, 119-120.

15 Kiralanın ve darümuallimatın kullanması için tahsis edilen yapı örnekleri:

BOA, (MF.MKT). /13-130-0. *Darümuallimat için kiralanın konağın sahibi Atiyyeullah Hanım'a mukavele gereğince altı ayda bir ödenecek kiranın Hazine'den Maarif Muhasebesi'ne verilmesi.* 10 Ekim 1873.

BOA, MF.MKT. /30-92-0. *Darümuallimat olarak kullanılan evin kirasının tertib-i mahsusundan ödenip suretinin gönderilmesi.* 21 Temmuz 1875.

BOA, MF.MKT. /40-52-0. *Darümuallimat olarak kullanılan hanenin kiralarının ödenmesi.* 25 Temmuz 1876.

Satın alınan ve darümuallimatın kullanması için tahsis edilen yapı örneği:

BOA, MF.MKT. /222-24-0. *Ayasofya Merkez Rüşdiyesi ve darümuallimat olarak kullanılmak üzere Hakkı Paşa Konağı ile Laleli'deki konağın satın alınması, rüşdiye mektebinin tamirine başlanmak üzere keşfinin yapılması.* 3 Eylül 1894.

16 Tamirat ve tadilat yapılan binalar için yukarıdaki dipnottaki son örneğın yanısıra iki örnek daha verilebilir.

BOA, MF.MKT. /1244-20-0. *Çapa'daki Darümuallimat binasının tamiri için Unkapanı Anbarı ve Vezneciler Ambarından alınan malzeme ile kerestenin bedelinin ödenmesi.*, 20 Nisan 1922.

BOA, MF.MKT. /1243-88-0. *Çapa'da kain darümuallimat binasının tamirine sarfolunmak üzere satın alınan malzeme ile yapılan ödemeye dair kayıtlar. Selçuk Hatun İnas Rüşdiyesi binasının tamirine sarfolunmak üzere satın alınan malzeme ile yapılan ödemeye dair makbuz,* 27 Aralık 1921.

17 Kiralarla ilgili önceki dipnotlarda verilen belgeler, kira ödemelerinde de aksaklıklar yaşandığını göstermektedir.

18 Geçici mekân tahsislerinin mülkiyet sorunlarına neden olduğu da görülmektedir. Bu konuda Fatih Çarşamba Caddesi'nde yer alan ve Belkıs Hanım'a ait olduğu bilinen bir konutun ne Belkıs Hanım'ın kendisine ne de Harik Komisyonu'na haber verilmeden Darümuallimat Heyet-i İdaresince işgal edildiğine yönelik şikâyet dilekçesi, mülkiyet sorunlarının ortaya çıktığını göstermesi açısından ilginçtir. Söz konusu belge için Bk. BOA, DH.İ.UM/7-1-0. *Fatih Çarşamba*

di çözümler, işlevden bağımsız düşünme geleneği ile yakından ilişkilidir. Tahsis edilecek bina seçimleri, alışkanlıklar doğrultusunda işlev hesaba katılmadan yapılmıştır. Belgeler işlevi düşünmeden bina seçimi yapıldığını gösterirken, bunun sonucunda konut gibi çok farklı işlevlerin dahi okul olarak kullanılabilmesinin ve yapısal-mekânsal niteliklerdeki eksikliklerin de süreçte yapılacak tamirat ve tadilatlarla giderileceğinin düşünüldüğünü açıkça ortaya koymaktadır.

Ayrıca darümuallimatlar için mekân üretiminde ekonomik kaygılara yönelik hassasiyetle, işlevle uyumundan bağımsız düşünülerek konuya yaklaşıldığını, yapısal-mekânsal olarak yetersiz binaların tahsis edilmesi yüzünden de okulların sıklıkla yer değiştirmek zorunda kaldığını söylemek gerekiyor. Yukarıdaki tablo, kullanılan binaların işlevlerinin yanı sıra bu yer değiştirmelerin sıklığını da ortaya koymaktadır (Tab. 1). Bu sık yer değiştirme okullar için geçici bir mekân tahsisinden öteye geçilemediğini gösterir.

Geçici mekân tahsislerinden dolayı binalarda eksiklikler olduğunu ve mekân ihtiyacının duyulduğunu gösteren diğer bir durum da mevcut yapılara ek binalar yapılmasıdır. Arşivde bu konuyla ilgili belgelere de rastlanmıştır. Bu belgelerde darümuallimatların mekân eksikliklerinin ve ihtiyaçlarının olduğu apaçık ortada iken, bunları karşılayacak yeni bina inşaatları yapmak yerine, mevcut yapılara ek binalar yapmak suretiyle eksiklikler giderilmeye çalışılmıştır. Örneğin 1916 tarihli bir belgeden sıfırdan bir okul binası inşaatına ekonomik kaygılar nedeniyle bütçe ayrılmadığı, ancak kullanılan binadaki eksiklikleri gidermek üzere ek mekânlar inşa etmek için imkân sağlandığı anlaşılmaktadır¹⁹. 1913 tarihli başka bir belgede de mevcut Darümuallimat binasına yapılmakta olan ek binanın eksiklerinin tamamlanmasının uygun görüldüğünden bahsedilmektedir²⁰. Darümuallimata ek olarak inşa edilecek bu mekân için “ilaveten ve emaneten” ifadelerinin kullanılmış olması da geleneksel mekân üretim düşüncesinin dile ve yazılı ifadelere yansımaları olarak değerlendirilebilir. Diğer bir deyişle “ilaveten ve emaneten”, Osmanlı’daki mimari düşünme tarzının, mimarlıkta ek binalarla ve geçici mekân tahsisleriyle bulunan çözümlerin açık bir ifadesidir. Zaten “dört duvar” ya da “oda” birimine dayanan Osmanlı mekân üretim alışkanlığıyla birlikte, 19. yüzyıl öncesinde de İstanbul’da eklenmeli yapılanma geleneğinin var olduğu, kentlerin ve binaların çoğunlukla bu alışkanlık ve gelenekle inşa edildiği düşünülürse, Darümuallimat için de ihtiyaçlar doğrultusunda yeni birimlerin eskilerine eklenmesiyle daha büyük mekânlar oluşturulması çok da şaşırtıcı olmayacaktır.

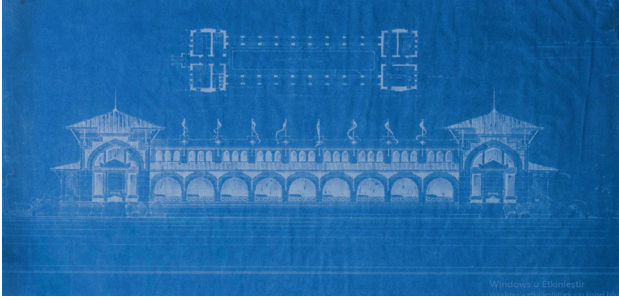
Bu noktada ek binalar için projelendirme yapıldığına dair örneklerden de söz etmekte yarar vardır. Arşivde darümuallimatlara ek olarak inşa edilmesi ön görülmüş

caddesinde eşi Ferik Sadi Paşa’dan kendisine intikal eden gayrimenkulün Darümuallimat Heyet-i İdaresince ne kendisine ne de Harik Komisyonu’na haber verilmeden işgal edildiğine dair Belkis imzasıyla verilen arzuhalin tetkik edilerek neti. 31 Temmuz 1918.

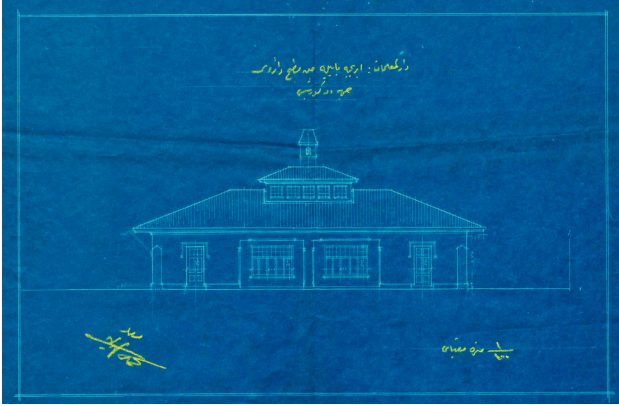
19 BOA, MF.MKT/1192-17-0. *Darümuallimat inşaatıyla ilgili davanın reddedildiği.* 28 Şubat 1916.

20 BOA, MF.MKT:/1189-23-0. *Darümuallimat’a ilaveten yapılmakta olan binanın eksiklerinin tamamlanmasının uygun görüldüğü.* 15 Kasım 1913.

iki adet proje örneğine ulaşılmıştır ve bunlar benzer şekilde sözü geçen mimari düşünme tarzını desteklemektedir. İlk proje, tekil olarak tasarlanmış, plan ve cephe çizimlerinin bulunduğu bir jimnastikhane projesiyken (Şek. 1); diğeri Mimar Kemalettin Bey tarafından tasarlanan, darülmuallimata özel bir mutfak yapısının cephe çizimidir (Şek. 2). Her iki tasarım da mevcut okul binalarına ek olarak inşa edilecek yapı projelerine aittir. Bu projeler yine Darülmuallimat için mevcut binaların tahsis edilerek okul işlevi için dönüştürüldüğünü ve sonrasında mekân eksikliği ve ihtiyaç halinde de ek bina inşa edilerek, mekânların eklentili olarak büyütüldüğünü, mekân üretim geleneğinin de bu yolla sürdürüldüğünü göstermektedir.



Şekil 1: Darülmuallimat Jimnastikhane Projesi'nin planı ve görünüşü.
(SALT Araştırma, ~1910)



Şekil 2: Darülmuallimat için yapılacak mutfak dairesinin görünüşü.
(SALT Araştırma, ~1910)

Buraya kadar anlatılanlar Osmanlı'nın mekânı işlevden bağımsız düşünen mekân üretme geleneğini ortaya koysa da ekonomik kaygıların ve kurumlara ayrılan bütçelerin bu konudaki rolünü de göz ardı etmemek gerekir. Öyle ki ekonomik kaygılarla biçimlenen mimarlık ortamı yeni mekân üretimi yerine mevcut mekân tahsisi ve dönüşümüne, yeni malzeme yerine de mevcut malzemelerin yeniden kullanımına yönelir. Dolayısıyla Osmanlı mimarlık geleneğinde işlevden bağımsız düşünülerek mekânın dönüşümünün ve yapı malzemesinin yeniden kullanımının söz konusu olduğunu söylemek mümkündür. Bu bağlamda 1904 tarihli Darülhıyır'ın bazı odalarını işgal eden inşaat malzemelerinin

Darümuallimat için satın alınan binanın tamiri ile ilgili kurulacak komisyona devredilmesini konu alan belge çarpıcıdır²¹. Bahsi geçen belge satın alınmış inşaat malzemelerinin darümuallimatın tadilatında kullanılacağından söz etmektedir. Ancak belgedeki “Darülhayr’ın bazı odalarını işgal eden ve okul için gerekli olmadığı düşünülen bir miktar demir parça çubuk, teller ve çimento” ve “okulun bahçesinde bulunan kırık tahta ve keresteler” gibi malzemelere ilişkin ifadeler, sözü geçen malzemelerin çok nitelikli olmadığı fikrini de uyandırmaktadır. Bu durum ekonomik kaygıların işleve gösterilecek hassasiyetin önüne geçtiği gibi malzeme kullanımını da etkilemiş olabileceğini düşündürür.

Öte yandan her ne kadar uygulanmamış olsalar da arşivlerde darümuallimatlar için mimari projeler yapıldığına dair bilgilere de rastlanmıştır.²² Bazı arşiv belgelerinden başkente ve taşrada inşa edilmesi planlanan darümuallimatlar için mimari projelerin hazırlandığı bilgisine ulaşılmıştır. Söz gelimi 1893 tarihli bir belgede Süleymaniye civarında Kayserili Ahmed Paşa arsasında inşa edilmesi planlanan Darümuallimat binası için projelerin (resim ve haritasının tanzim edildiği) hazırlandığından bahsedilmiştir. Ayrıca hazırlanan projelere ek olarak inşaat için bir uzmana ihtiyaç duyulduğu da dile getirilmiş ve mühendis talebinde bulunulmuştur²³. Teke Mutasarrıflığına iletilen bir diğer belgede de inşa edilecek Darümuallimat-ı İbtidaiye için gönderilmiş bir projeden söz edilmektedir. Belgede binanın projeye uygun çizilmesinin yeterli olacağı ifade edilmiştir²⁴. Her iki belgeden de farklı vilayetlere yapılacak Darümuallimat binaları için projelerin hazırlandığı anlaşılmaktadır. Öte yandan ne arşiv belgelerinde ne ikincil kaynaklarda projelerin gönderildiği vilayetlerde darümuallimatlar için yeni bir bina inşası yapıldığına dair herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır.

Belgelerin yanı sıra Salt Maarif Arşivi’nde Darümuallimat projelerine dair çizimlerle de karşılaşmıştır. Darümuallimat projeleri incelendiğinde okullar için tek tip bir projenin söz konusu olmadığı, birbirinden farklı proje örneklerinin bulunduğu görülmektedir. Ayrıca Osmanlı mimarlık temsil yöntemleri bağlamında, projelere yönelik plan, kesit ve cephe gibi çizimlerini tanımlayan yazılı ifadelerin de dikkat çekici olduğunu söylemek gerekir. Osmanlı mimarlık geleneğinde projeler özelinde tanımlamalar yapılmaz,

21 BOA, MF.MKT. /781-38-0. *Darulhayr’ın bazı odalarını işgal eden inşaat malzemelerinin, darümuallimat yapılmak için satın alınan binanın tamiri için teşekkül edecek komisyona devr olunarak muhafazası*. 21 Mayıs 1904.

22 Sözü edilen bu dönemde hapishane, karakol, tren istasyonları, endüstri yapıları, eğitim yapıları gibi devlet eliyle inşa ettirilecek yapılar için projeler üretildiği, hatta bunların bugün “tip proje” olarak adlandırılan yöntemle hazırlandığı da pek çok yazarın çalışmasına konu olmuştur. Örneğin Bk. Kolay, 2020, 153-171; Boyacıoğlu, 2019, 77-95; Göktaş, 2020. Ancak yapıların o dönemde tümüyle tip projelere göre tasarlandığını ve uygulandığını söylemek çok zordur.

23 BOA, MF.MKT. /173- 26- 0. *Süleymaniye civarında inşa edilecek darümuallimat ile Kız Sanayi Mektebi için kurulan komisyonda görev alacak memurların seçilerek gönderilmesi*. 4 Temmuz 1893.

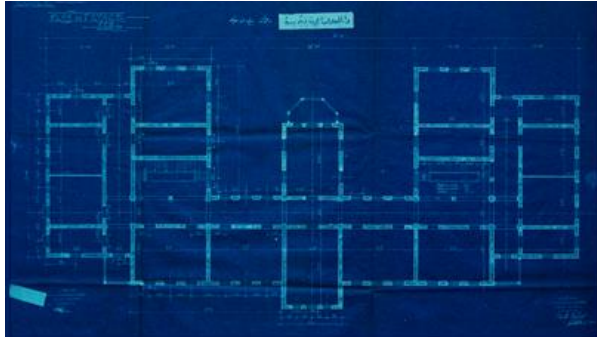
24 BOA, (MF. İBT). /549-1-0. *İnşa edilecek darümuallimat-ı ibtidaiyenin, gönderilen resim ve planlarına göre inşası gerektiğinden ayrıca plan gönderilmesine gerek olmadığına Teke Mutasarrıflığına bildirildiği*. 18 Temmuz 1915.

çoğunlukla genel ifadeler kullanılmıştır²⁵. Sıklıkla karşılaşılan bu durumun Darümuallimat projeleri için de geçerli olduğunu söylemek mümkündür. Darümuallimata yönelik tek tip bir mimari proje olmasa da projeler yer, kullanıcı, sosyo-kültürel vs. bağlamıyla düşünülerek tasarlanmazlar aslında ve bu projeleri tanımlayan ifadelerde muğlak bir anlatımın varlığının olması da bunu çok net bir şekilde ortaya koyar. Her bir projenin farklı yapılara ait olduğu açık olsa da tanımlarda "Darümuallimat için yapılacak bir proje", "Darümuallimat için yapılan bir proje" ve "Darümuallimat için bir okul projesi" gibi ifadeler kullanılmıştır. Görüldüğü gibi bu ifadelerin herhangi bir yerle ilişkisi yoktur, hangi şehirlerde, nereye inşa edildiğine ya da inşa edilmesinin planlandığına yönelik bilgilere ulaşılammaktadır, dolayısıyla yapının inşa edilip edilmediğine dair bir bilgi de yoktur. Ayrıca çizimler üzerinde başka hiçbir yazılı ifadenin bulunmaması, projede tasarlanan mekânlara dair tanımlamaların yapılmaması da yine benzer bir muğlak tavrın göstergesidir. Farklı projeler olsalar dahi, darümuallimat binalarının mekânsal ve işlevsel olarak nasıl farklılaşacağını, mekânların nasıl isimlendirildiğini ve kullanılacağını kavramak mümkün değildir (Şek. 3, 4, 5, 6). Yazılı ifadelerle gözlenen bu muğlak tavır, darümuallimatlara yönelik projelerde de mekânın ve mekâna ilişkin çizimlerin işlevden bağımsız düşünüldüğünü göstermiştir ve bu durum, plan düzleminde "dört duvar"ın sınırladığı korunaklı mekân ve o mekânın kullanışlılığı üzerine kurulmuş olan geleneksel inşa etme alışkanlıklarının yansımaları olarak yorumlanmıştır. Dolayısıyla darümuallimatlar için az sayıda da olsa yeni yapı tasarımı projeleri hazırlanmış olduğu ancak bunların tasarımında işlevine yönelik bir hassasiyetin mevcut olmadığı açıktır. Bu durum mevcut mekânları işlevden bağımsız olarak dönüştürerek, yeni işlevlere tahsis eden mimarlık geleneğinde, yeni bir mekân tasarımı ve projelendirmesi söz konusu olduğunda yine benzer refleksler gösterildiğini ortaya koymuştur.

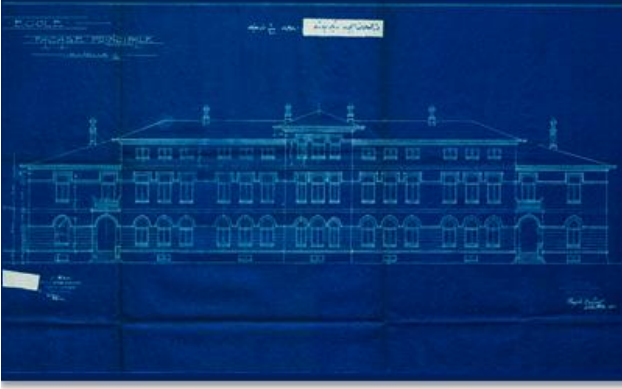
Başkent ve taşradaki Darümuallimat binalarıyla karşılaştırıldığında, Mimar Kemalettin Bey tarafından tasarlanmış 1910 tarihli birbirinden farklı plan, kesit ve cephe çizimleri (Şekil 3, 4, 5, 6) olan bu projelerin hayata geçirilemediği, bu çizimlerdeki binaların hiçbirinin inşasının gerçekleşmediği de anlaşılmıştır.

Şekil 3:

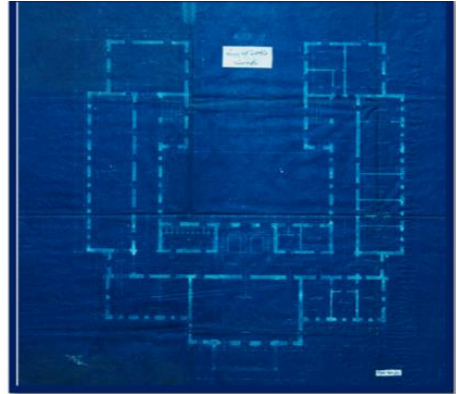
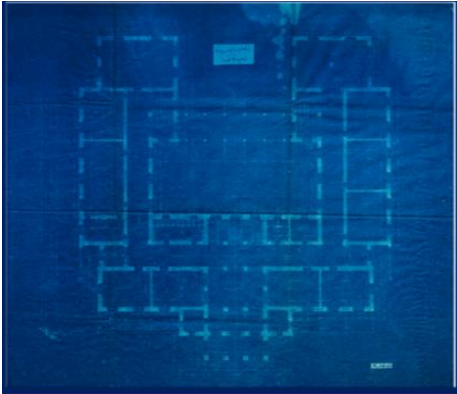
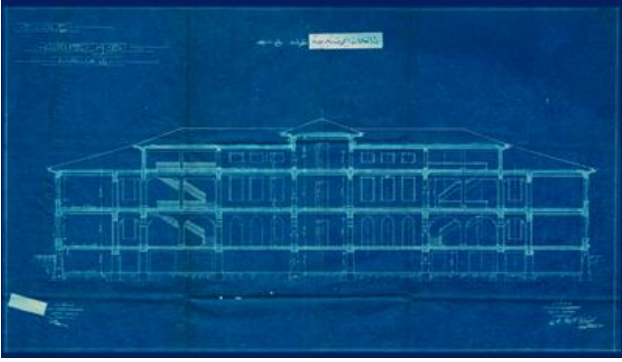
Darümuallimat için yapılacak bir proje: Dilsizlere ve âmâlara mahsus mektebin planı. (Kemalettin, 1910.)



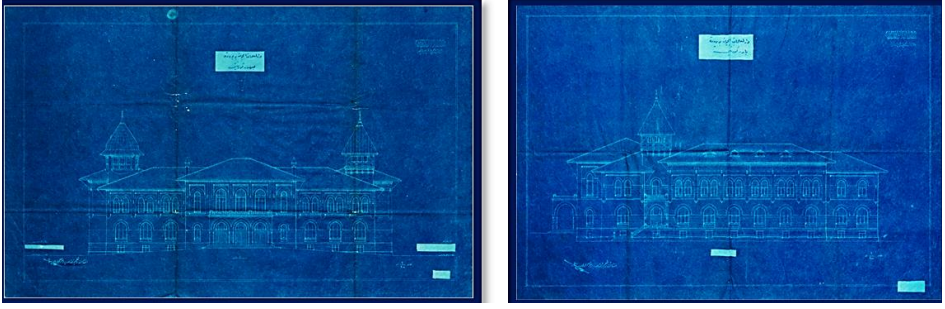
25 Şenyurt da çalışmasında benzer durumlardan söz eder. Detaylı bilgi için Şenyurt, 2015, 85.



Şekil 4:
Darülmüallimat için yapılacak bir proje:
Dilsizlere ve âmâlara mahsus mektebin
kesit ve görünüşü.
(Kemaleddin, 1910)



Şekil 5: Darülmüallimat için yapılan bir proje: Zemin kat ve birinci kat planları. (İnşaat ve Tamirat Müdür ve Sermimarı Kemaleddin, ~1910.



Şekil 6: Darümuallimat için bir okul projesi: Ön ve yan görünüşler. (İnşaat ve Tamirat Müdür ve Sermimarı Kemalettin, ~1910.

Darümuallimat olarak adlandırılmış olan yeni bina tasarımlarının varlığı, ilk bakışta mekân ve işlev ilişkisinin düşünülmüş olabileceğini akla getirirse de; ifadelerin genel ve muğlak olması, ayrıca ekonomik koşullarla da bağlantılı olarak söz konusu olan hiçbir projenin hayata geçirilmeyişi, hatta projelerin tarihlendiği süreçlerde faaliyete geçen Darümuallimatlar için mevcut mekânların tahsis edilmesi ve dönüştürülmesi bu dönemde de halen işlevden bağımsız düşünülerek bina tasarlandığını ve Osmanlı mimarlık gelenekleri doğrultusunda hareket edildiğini gösterir.

Mekânı Ölçekten Bağımsız Düşünme Geleneği

Osmanlı mimarlık geleneğinde “dört duvar” ya da “oda”nın kamusal ve özel her mekânın sınırlarını çizen temel mekânsal öge olarak kabul görmesinin yanında, mekânın belli bir işlevle, ölçek veya kullanıcıyla sınırlandırılması da söz konusu değildir. Nötr bir mekân olarak inşa edilir. Ancak bu durum, bugünkü esneklik olarak nitelendirdiğimiz mimari bir yaklaşıma da benzemez. Osmanlı mimarlık pratiğinde odaların ihtiyaçlar dahilinde birbirine eklenmesiyle mekanların dönüştürülebilir ve büyüyebilme potansiyeli ile biçimlenmesi, yapıların süreç içerisinde ortaya çıkan ihtiyaçlara eklentili yapılanmayla cevap verebilmesi alışkanlığıdır buradaki. Bu alışkanlık da mekânın işlevden bağımsız düşünüldüğü gibi ölçekten de bağımsız düşünülmesine imkân sağlamıştır. Öyle ki Osmanlı mimarlık geleneğinde mekân üretiminde mevcut mekânların yeni işlevler için tahsis ve dönüşümü tercih edilirken, yeni yapı inşası ek binalar ve mekânlar için meşru kılınmıştır. Böylelikle mevcut dönüştürülmüş mekânlara ihtiyaç halinde ilave edilen mekânlarla ölçeğin sınırlayıcı özelliği ortadan kaldırılmış ve mekânın ölçekten bağımsız düşünülebilmesi mümkün olmuştur. Konuttan kamusal yapılara kadar pek çok yapının Darümuallimat olarak kullanılmış olması bunun bir göstergesidir. Mekânın ölçeği kullanıcı sayısı ve ihtiyaç duyulan işlevlerle ilişkilendirilmiş olup mekânın formunun oluşumunda boyutlara yönelik bir kaygı güdülmemiştir. Yapıya ilişkin ölçek ve boyutlar, mekânı oluşturan temel birim olan odanın birbirine eklenerek çoğaltılması ile belirlenmiştir. Mekân tahsisi için ölçek, kolaylıkla çözülebilecek bir konudur ama bir kıstas değildir. Söz gelimi Aksaray'daki Redif Paşa Konağı'nda bulunan Selçuk Hatun Sulta-

nisi'nin yangında hasar görmüş Derviş Paşa Konağı'na (Çapa) taşınması için tamir edilmesini konu alan belgelerdeki öğrenci sayılarından konakların büyüklüklerine dair fikir edinilebilir. Buna göre 1921 tarihli belgede Redif Paşa Konağı'nda mevcutta ancak 52 sultani öğrencisinin eğitim alabildiği, öncesinde Darülmualimat olarak kullanılmış olan Derviş Paşa Konağı'na taşınması durumunda da sultaninin öğrenci mevcudunun 200-300 gibi sayılara ulaşabileceğinden bahsedilmektedir²⁶. Belgede daha büyük bir mekâna ihtiyaç duyulmasına rağmen mekân boyutlarına yönelik ifadelerin hemen hemen hiç kullanılmaması, ancak öğrenci kapasitesine yönelik bilgiler sayesinde mekânsal büyüklük ve yapısal ölçüğe ilişkin fikir edinilebilmesi, mekânın tahsisi için ölçüğün ihtiyaç olmasına karşın kıstas olmadığını göstermiştir. Diğer bir belgede de Çapa'da bir eğitim kurumu olarak inşa edilmiş ve bir dönem Darülmualimat olarak da kullanılmış olan Darülmualimin binasının I. Dünya Savaşı esnasında işgal edilmiş olduğu ve ardından Salib-i Ahmer adında bir hastane olarak kullanıldığı da ilgi çekici bir detay olarak karşımıza çıkmaktadır²⁷. Söz konusu yapı Darülmualimat için tahsis edilen diğer konut yapılarından farklı olarak, hem erkek öğrenci sayısı fazla olan başkent Darülmualimin binası olarak inşa edilmiş, hem de hastane olarak kullanılmıştır. Dolayısıyla burada başkent Darülmualimat için birçok farklı boyutta bina tahsisinin yapılmış olması söz konusudur. Belgelerden mekânın boyutlarına ilişkin açık bir bilgiye ulaşmak mümkün değilse de yapıların sürekli kullanıcı sayıları itibarıyla benzer olmayan işlevler için tahsis edilip dönüştürülüyor olması ölçüğün bir kıstas olarak görülmediğini göstermektedir.

Öte yandan başkentte Darülmualimat için daha büyük ölçekte binalara ihtiyaç duyulurken, taşrada durumun farklı olduğunu söylemek gerekir. 1916 tarihli bir belgede pek çok ilde inas mekteplerinin açılmasının talep edildiği ve bunun üzerine birkaç vilayette darülmualimatların açıldığı ancak öğretmen yetiştirmek için açılan bu okullarda sınıfların doldurulamadığı dile getirilmektedir. Tahayyül edilen bir öğrenci kapasitesi üzerinden bir mekân tahsisi yapılsa da aslında başkenttekinin tersine bu kez daha küçük boyutlarda bir mekânın yeterli olması, tahsis öncesinde mekânın ölçekten bağımsız düşünlüğünün bir göstergesi olarak yorumlanabilir.

Makalenin önceki bölümünde yer verilen, darülmualimatlar için tahsis edilen yapıların yetersizliği nedeniyle hazırlanmış ek bina projelerini de ölçekten bağımsız düşünme geleneği bağlamında yeniden değerlendirmek gerekir. Çoğunlukla konak gibi kul-

26 BOA, (İ. DUİT) / 98- 34- 0. *Nizamata, bütçe, tahsisat, afet, tamirat, ilave, nakil; Harik-i Kebir; Derviş Paşa Konağı; Darülmualimat Binası (Çapa); Selçuk Hatun Sultanisi (Aksaray'da Redif Paşa Konağı'nda); Maarif Nezareti.* 10 Temmuz 1921.

27 BOA, (DH. UMVM) / 67-7-0. *Askeriye tarafından işgal edilen İstanbul Darülmualimin ve Darülmualimat gibi sair maarife ait binaların boşaltılarak cihet-i maarife teslimi isteği.* 15 Ocak 1916.

BOA, MF.MKT. /1215-2-0. *Geçici olarak Şehremaneti mecruh-ini askeriye hastahanesi olarak kullanılan Çapa'daki Darülmualimat binasının hasarının tesbiti ile Macar Salib-i Ahmer Hastahanesi haline getirilmesi ve masrafinin Macar Heyeti tarafından karşılanması.* 22 Mart 1916.

lanıcı sayısı ve ihtiyaç programı açısından daha küçük ölçekli yapıların seçilmiş olması ve sonra mekânsal kapasite bakımından yetersiz kalması, ihtiyaç halinde yeni binaların eklenmesiyle ölçeğin büyütülmesi, bina seçimine dair verilen karardan itibaren tüm süreçte ölçeğe dair bir düşünce üretmemekle ilişkilidir. Osmanlı mimari ve inşa alışkanlıkları, dört duvarın ve odanın dönüştürülmeye uygunluğu düşüncesi ve eklentili yapılan binalar ve kentler üzerine kurulu olduğundan buradaki uygulamalarda da bu gelenek ve alışkanlıkların yansımaları görülmektedir.

Bunun yanında sınırlı sayıda olan yeni yapı inşasında da ölçeğe ilişkin benzer yaklaşımlar sergilenmiştir. Söz gelimi yeni bina üretiminin söz konusu olduğu İzmir Darülmuallematı'nda, sıfırdan inşa edilen okul binasının mekânsal kapasitesi okulun ihtiyaçlarını karşılayamamış ve yetersiz kalmıştır. Bu nedenle sonraki yıllarda kapasitesinin yetersizliği nedeniyle mekânsal ve işlevsel gereksinimleri artırmak adına yapının hemen yanına ek bir bina daha inşa edilmiştir²⁸ (Şek. 7). Bu örnekten de anlaşılacağı üzere Darülmuallemat olarak inşa edilecek yeni yapı üretiminde dahi mekânlar ölçekten bağımsız düşünülerek tasarlanmakta ve inşa edilmektedir. Sonuç olarak bu örneklerden yola çıkarak, Osmanlı mimarlığında ölçeğin kullanım esnasında deneyimlenmesi ve sıklıkla ilave edilen bir mekânla ölçeğe ilişkin ihtiyacın giderilmeye çalışılmasına dayanan geleneksel bir düşünme biçimi ve mekân üretim şekli olduğu söylenebilir.



Şekil 7: İzmir Kız Muallim Mektebi ve Ek Binası²⁹

Mekânı Kullanıcıdan Bağımsız Düşünme Geleneği

18. yüzyılla birlikte Osmanlı'da kadının toplumsal düzende yerinde değişimler yaşamaya başlamış ve bu durum kadın öznenin de kamusal mekânlarla yeni ilişkiler kurmasına imkân sağlamıştır. ³⁰19. yüzyıla kadar neredeyse tamamı sadece erkek kullanı-

28 Tutsak, 2002; Yücel, 1994, 197,553.

29 Vehbim, 2008; Çamlıbel, 2019.Cumhuriyetin ilanından sonra bazı darülmuallematlar kapatılmış, faaliyete devam edenlerinin de ismi Kız Muallim Mektebi olarak değiştirilmiştir. Bk: Ceylan Dumanoglu & Yetişgin, 2019, 181-182. ve Alkan, 2000, 295.

30 Daha öncesinde kadının konut dışında kullanabildiği ve yalnızca mahalle ve semt ölçeğiyle sınırlı şekilde sosyalleşebildiği hamam gibi mekanlar olsa da 18. yüzyıldan itibaren kadınlar

ciya yönelik olan mekânları üreten Osmanlı mimarlık pratiği, bu tarihten sonra toplumun yeni öznesi kadın kullanıcı için de mekânlar üretmek zorunda kalmıştır. Ancak sözü geçen üretim çoğunlukla mevcut mekânların tahsis ve dönüştürülmesiyle gerçekleştirilmiş ve yeni kullanıcıya yönelik mekânsal üretim yeni olmayan bir alışkanlıkla giderilmeye çalışılmıştır. “Dört duvar” ya da “oda” olarak tanımlayabileceğimiz mekânsal birimlerden oluşan her türlü işlevdeki ve her ölçekteki yapının aynı zamanda her kullanıcı tarafından kullanılabilir olduğu düşünülmektedir. Diğer bir deyişle “dört duvar” ya da “oda”nın yüklenen her işleve hızlıca dönüşebileceğine duyulan inanç, mekânın kullanıcıdan bağımsız olarak düşünülmesini de mümkün kılmıştır. Öyle ki odaların yan yana gelmesiyle oluşan pek çok mekânın planlarının birine benzemesi mekânları eşdeğer hale getirmekte ve kullanıcının kimliğine, cinsiyetine, talep ve ihtiyaçlarına yönelik farklılıklarının önüne geçmektedir. Mekân üretme biçimindeki kararlı yaklaşım birbirine benzer mekânlar inşa etmeye imkân sağladığı için, mevcut yapıların farklı kullanıcılara tahsis edilmesi de her kullanıcının her mekânı kullanabilir hale gelmesini mümkün ve meşru kılmıştır.

Darümuallimatlar için kullanıcıdan bağımsız bir mekânsal üretim yaklaşımının varlığını örneklerden de görmek mümkündür. Birbirinden farklı işlevli ve farklı ölçekteki yapıların Darümuallimat olarak kullanılmak üzere tahsis edilmesi Osmanlı mimarlık geleneğinde mekânların kadın-erkek olma haline göre veya buna yönelik bir hassasiyetle tahsis ya da inşa edilmediğini dolayısıyla mekânın kullanıcıdan bağımsız düşünüldüğünün açık bir göstergesidir. Darümuallimatların kullanımı için tahsis edilen yapılar, çoğunlukla ailelerin ve belli bir hizmetli kesiminin kullandığı az sayılı kullanıcıları olan konutlarla, kullanıcı profili bazen yine aynı cinsiyetten olan farklı kız okulları³¹ (bunların arasında gayrimüslim kız okulları da bulunur) veya öncesinde erkek öznelerin kullanımında olan eğitim yapıları³², ya da askeri ve diğer kamusal nitelikli yapılardır. Ve hiçbirinin de kullanıcı profili ve kullanım şekilleri açısından birbirlerine benzedikleri söylenemez. Örneğin bir konutun aile fertleri tarafından gündelik hayat içerisindeki kullanımı ile okula dönüştürüldüğündeki belli zaman dilimleri içerisindeki öğretmen ve öğrenciler tarafından kullanımı çok farklı olduğu açıktır. Oya Şenyurt, bu konu bağlamında Osmanlı mimarlık pratiğinin plan düzleminde çoğu yapıya aynı üniformayı giydirdiğini ve fonksiyonları ne olursa olsun mekânların birbirine dönüştürülmesinin mekânın otoritesini etki-

sınırları tanımlanmış da olsa yeni kamusal mekanları kullanmaya ve bunlarla birlikte yeni toplumsal özneler olarak kamusal görünürlük de elde etmeye başlıyorlar. Tanyeli, 2022, 45.

- 31 Kız okullarının birbiri yerine tahsisinde daha çok öğrenci kontenjanı ve yapı ölçeği kaynaklı ihtiyaçları gidermek amacıyla gerçekleşen geçici mekânsal becayişler, yangın vb. sebeplerle oluşan mekânsal ya da yapısal yetersizlikler ve kira bedellerindeki artışın neden olduğu gözlenmiştir.
- 32 Erkek okul binalarının kadın eğitim kurumlarına tahsisi, bazı durumlarda erkek eğitim kurumlarının kendileri için yapılan yeni binalarına taşınmasıyla mümkün olabilmektedir. Hem sayısal olarak öğrenci ve öğretmen sayılarının daha yüksek olması, hem de tarihsel, toplumsal alışkanlıklar sayesinde erkek okullarına yeni yapıların inşası konusunda sıralamada öncelik verilmiştir.

siz hale getirdiğini ifade etmiştir³³. Bu cümleden de anlaşıldığı üzere mekânların işlevleri ve dolayısıyla kullanıcıları farklı olsa dahi birbirine dönüştürülebilir olması, mekânın belli bir otoriter tavrının olmaması bir Osmanlı mimarlık geleneğidir.

Söz gelimi, İstanbul Darümuallimatı olarak bilinen ve 1913 yılında Mimar Ke-maleddin tarafından yapılan Çapa'daki yapının kadınların kullanımına tahsis edilmeden önceki ilk işlevinin bir erkek eğitim yapısı olan Darümuallimin olduğu tespit edilmiştir. Darümuallimat 1917-1918 yıllarında bu yapıya taşınmış ve hatta bir süre bu mekânı Darümuallimin ile ortak olarak kullanmıştır. Daha sonraki süreçte Darümuallimin öğrencileri kendileri için inşa edilmiş yeni binalarına taşındığında Çapa'daki bu bina, tümüyle kız öğrencilerin kullanımına tahsis edilmiştir. Benzer şekilde, Bursa ve Bolu Darümuallimatları da erkek okullarının kızların kullanımına tahsis edilmesinin örnekleridir. Ayrıca erkek kullanıcıya yönelik inşa edilmiş askeri işlevli ya da özel mülkiyetteki kamusal işlevli çeşitli yapıların da darümuallimatların kullanımına tahsisi söz konusu olmuştur. Edirne Darümuallimatı bu durumun bir örneğidir. Aslına bakılırsa bu mekân üretim şekli kullanıcılardan ve cinsiyetten bağımsız olarak mekanların üretilmesini ve mekânların ihtiyaç doğrultusunda basit yapısal müdahaleler ile kullanılmasına dayanan Osmanlı mimarlık pratiğinin bir devamıdır ve bu örnekler de bu durumu açık bir şekilde sergilemektedirler.

Kullanıcıdan bağımsız olarak düşünme biçimi, sınırlı sayıda gerçekleşen yeni yapı üretiminde de karşımıza çıkmaktadır. O güne kadar neredeyse tek bir kullanıcıya mekân ürettiği gibi üretimde bulunan mimarlık pratiği, yeni yapı inşa ettiğinde de aslında kullanıcıyı, cinsiyeti ve ihtiyaçlarını çok da dikkate almadan tip projeler üretmiş gibi görünmektedir. Konya ve Adana Darümuallimatları bu yaklaşımın örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Her iki okul da erkekler için yapılan okulların benzeri bir planimetriyle inşa edilmiştir. Dolayısıyla aslında ne ders programı ve ihtiyaçları ne de o dönemin mahremiyet anlayışı bakımından farklı standartlara tabi olsalar da erkek kadın fark etmeksizin binaları aynı ihtiyaç programına göre ve benzer bir planlama ile tasarlanıp inşa edilmiştir.

1927 yılında yeni bir yapı olarak inşa edilen Adana Darümuallimatı'nın eş zamanlı inşa edildiği tahmin edilmekte olan Darümuallimin ile olan ilişkisi çarpıcıdır. Kadın ve erkek kullanıcılar için inşa edilmiş iki yapı incelendiğinde gerek plan gerekse de yapı plastiği bazında neredeyse birebir aynı oldukları görülmüştür. Her ne kadar mevcut mimarlık geleneğiyle darümuallimatın yapı üretiminde darümualliminin referans alındığı tahmin edilse de bu benzerlik dikkat çekicidir. Kız okulu, erkek okulunun hemen yanında ve onun tamamen simetriği şeklinde tasarlanmış ve inşa edilmiştir. Darümuallimat olmak üzere yeni inşa edilmiş bir yapı olarak tasarımının kullanıcıdan bağımsız bir şekilde düşünüldüğü açıktır. Yeni binalarda da mekânların otoriter bir tavırla işlev ve kullanıcı açısından sınırlar koysa da belirleyici olmadığı söylenebilir (Tab. 2).

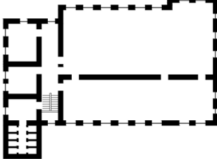
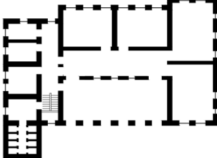
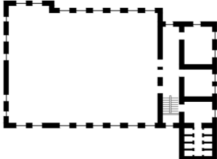
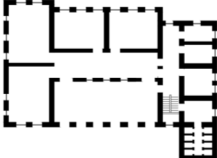


Benzer şekilde yeni bir yapı inşasının söz konusu olduğu Konya'da da Darümuallimatın ve Darümualliminin inşasına eş zamanlı başlanmış ancak Darümuallimatın

33 Şenyurt, 2015, 85

inşasına geçilebilmesi için önce Darümuallimin inşasının tamamlanması beklenmiştir. Yapılara ilişkin planlar ve görseller incelendiğinde plan ve cephe düzleminde her iki yapının da hemen hemen benzer şekilde biçimlendiği görülür (Tab. 3)³⁴. Yapıların, kullanıcı cinsiyetine yönelik özel bir farklılaşma sunmaması, yeni yapı üretiminde dahi Osmanlı geleneksel mekân üretim alışkanlığının kendini gösterdiğini düşündürmüştür. Öyle ki tahsis ederek dönüştürülen mekânlar için olduğu gibi, yeni inşa ile üretilen mekânların da benzer şekilde kullanıcı cinsiyeti bağlamında bir kaygı taşımadığı açıktır.

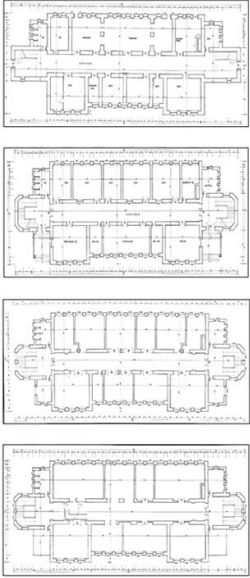
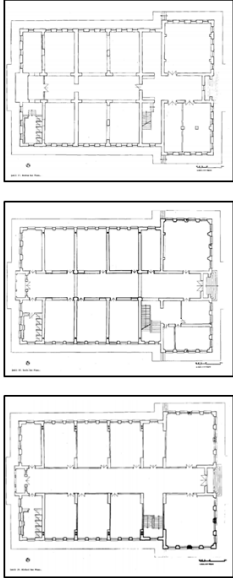






Ayrıca, arşivlerden ulaşılan Darümuallimat projeleri incelendiğinde dilsizlere ve âmâlara mahsus Darümuallimat projesi ile Darümuallimat için tasarlanmış başka bir proje olarak adlandırılan çizimlerle karşılaşmıştır. Bu projelerden ilkinin kullanıcıları özel eğitim ihtiyacı olan bireyler olmasına karşın, proje neredeyse Darümuallimatın standart kullanıcılarına yönelik tasarlanan projedekiyle benzer planimetriyle, benzer mekânsal özelliklerde ve boyutlarda tasarlanmıştır (Şek. 3, 4, 5, 6).

Tablo 2: Adana Darümuallimatı ve Darümuallimini. (Köse, 2022)

Adana Darümuallimatı	Adana Darümuallimini
 	 
	

34 Darümuallimin binasının cephe düzenin oldukça sade olmasına karşın Darümuallimat binasının cephesinde kırmızı ve beyaz renkli taşların almalı düzende kullanımı ve bodrum kat pencerelerinin biçimlenişi bu durumun kullanıcı cinsiyeti ile ilişkili olup olmadığı düşüncesini uyandırmıştır. Fakat kadın mekânı olmayan ve aynı zamanda almalı düzende taş örgü ile biçimlenmiş cephe ve farklı kemer sistemleri ile şekillenmiş pencereleri olan birçok yapının varlığı, cephe üzerindeki bu farklılıklar üzerinden kullanıcı cinsiyetine ilişkin kesin bir yargıya varılmasını mümkün kılmamaktadır.

Tablo 3: Konya Darülmüallimini ve Darülmüallimatı. (Yağcı, 2020; Sözen & Dülgerler, 1978)

Konya Darülmüallimini	Konya Darülmüallimatı
	
	
	
	

Sonuç

Osmanlı mimarlık ortamında mekân üretimi, “dört duvar” ya da “oda” olarak tanımlayabileceğimiz mekânsal birimin kullanışlılığı ya da dönüşüme uygunluğuna ve buna bağlı olarak da mekânların işlevden, ölçekten ve kullanıcıdan bağımsız olarak ele alınmasına dayanır. Mekânlar, ihtiyaç halinde sözü edilen dört duvarla elde edilen birimlerin tekrarıyla oluşturulmuş ek yapılar yapmak suretiyle büyüyebilmekte, eklentili olarak yapılanmaktadır. Bu mimarlık ve inşa etme refleksleri, yeni bir yapı ihtiyacı ortaya çıktığında da her defasında yeniden inşa etmek üzerinden değil, “dört duvar”dan sınırlanan kapalı mekânlardan oluşan mevcut yapıların değerlendirilmesi, onları yeniden kullanılabilir hale getirmek için düzenlenmesi, gerekirse yine “dört duvar”larının tekrarı ve eklenmesiyle büyütülmesi üzerinden hareket eder. Mevcut yapılar tahsis edilir ve yeni yapılar için tamirat ve tadilatlarla dönüştürülerek kullanılabilir hale getirilir.

Bu noktada eğitim, ulaşım, idari, askeri işlevli yeni kamu yapılarının faaliyete geçtiği dönem dikkate alındığında, tahsis üzerinden gelişen mekân üretim refleksinin tarihsel olarak Tanzimat sonrasındaki mimari gelişmelere hızla karşılık vermenin bir sonucu olup olmadığı sorulabilir şüphesiz. Çünkü Tanzimat’la birlikte bürokratik anlamda çok sayıda gelişmenin yaşandığı, hayatın her alanına hızla yenilikler getirildiği ve bu yeniliklerle birlikte ihtiyaç duyulan yeni mekanlar için de hızlı çözümler bulunmaya çalışıldığı bilinen bir gerçek. Dolayısıyla özel veya kamusal nitelikli farklı ölçekli binaların dönüştürülerek kullanılmasını yeniliklere hızlı karşılıklar bulmayla ilişkilendirmek tabii ki mümkündür. Dönüştürme eylemi, mekânsal ihtiyaca hızlı bir karşılık bulma yolu olarak görülmüştür de. Ancak makalenin dikkat çekmeye çalıştığı konu, bu dönüştürme eyleminin o dönemde hızlı mekân üretim yöntemi olmasının dışında, aslında mekân işlevden, ölçekten ve hatta kullanıcıdan bağımsız düşünme alışkanlığının da bir sonucu olmasıdır. Diğer bir deyişle bu dönüştürme eylemi, mekân üretim geleneğinin bir sonucudur. İddia edilen odur ki, bu gelenek çerçevesinde nötr ve boş bir alan olarak görülen gerek özel gerekse kamusal kullanım için çok yönlü hizmet verebilen bir mekân olarak algılanan “oda”ların sayısal olarak azlığı çokluğuyla mekanların ölçeğinin belirlenmesi, farklı ölçekli, farklı işlevli ve farklı kullanıcı yapılarının kullanımı ve dönüştürülmesi hızlı bir çözüm olarak hep karşılık bulmuştur.

Geç Osmanlı döneminde önemli reformlardan biri olan kadın eğitimi konusunda Darülmualimat gibi devletin politik kararları doğrultusunda ortaya çıkan yeni eğitim kurumları için de benzer bir mekân üretim refleksi gösterilmiştir. Darülmualimatların hemen hepsi, daha önce şahıslara ait konaklarda, erkek veya gayrimüslim okulları olarak kullanılmış binalarda, hastane, askeri veya diğer kamusal nitelikli yapılarda faaliyetlerine başlamış ve yine bu yapılarda faaliyetlerini sürdürmüşlerdir. Bu yapılar işlev, ölçek ve kullanıcıdan bağımsız olarak darülmualimatların kullanımına tahsis edilerek, ihtiyaç halinde tamirat ve tadilat edilerek dönüştürülmüşlerdir. İşlev, ölçek ve kullanıcı hesaba katılmaksızın başlanan bu kullanımda yapısal mekânsal yetersizliklerin karşılanması için ya sürekli yer değiştirerek yeni yapılara taşınmış, ya da ek yapılarla binalar büyütülerek eksiklikler giderilmeye çalışılmıştır. Az sayıda da olsa yeni yapı olarak tasarlanıp inşa edilmiş Darülmualimat binalarının da yine işlev, ölçek ve kullanıcıdan bağımsız düşü-

nülerek, "dört duvar"ın potansiyelinden faydalanılarak oluşturulduğu söylenilebilir. Dört duvarla sınırlı mekanlar aslında işlev, ölçek ve kullanıcı açısından belirleyici değildirlir. Tefriş dahi edilmemiş olmaları da bunun açık bir ifadesidir. Bu binalarda kadın cinsiyeti özelinde biçimsel bir farklılığın söz konusu olmadığı, kadın özne özelinde mekâna ya da kütle plastiğine dair herhangi bir uygulamanın söz konusu olmadığı tip projeler gibi üretildikleri söylenilebilir. Çalışma hem yaygın olarak yapılan mekân tahsisi ve dönüştürülmesinin, hem de yeniden inşaların Osmanlı mekân üretim alışkanlıklarıyla ilişkili olduğu ve onlara göre biçimlendiği savını Geç Osmanlı döneminde yeni bir eğitim kurumu olarak karşılaşılan darülmuallimatın kullandığı binalar üzerinden tartışmıştır. Osmanlı'da mekân üretme ve düşünme alışkanlıklarında, cinsiyet gibi kullanıcı özellikleri ve işlev üzerinden bir tasarım yaklaşımının mevcut olmadığını, kullanım amacından, özel-kamusal niteliklerden, kullanıcılardan, hatta ölçekten bile bağımsız olarak yapıların tasarlandığını ve ihtiyaç doğrultusunda da basit yapısal müdahaleler ile farklı bir kullanım için mekânların tahsis edilerek dönüştürüldüğünü ele alınan örnekler üzerinden de ortaya koymuştur.

KAYNAKÇA

- Alkan, M. Ö. (2000). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Modernleşme Sürecinde Eğitim İstatistikleri 1839-1924 (Cilt 6)*. Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Başbakanlık Devlet İstatistik Enstitüsü Yayınları.
- Boyacıoğlu, D. (2019) Osmanlı Fabrika Yapılarının Projelendirilmesi ve İnşasında Etkili Olan Özneler, *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi*, 6/14, 77-95.
- Ceylan Dumanoğlu, S. & Yetişgin, M. (2019). Taşrada Darümuallimatların Açılışı ve Tarihsel Gelişimi. *Turkish History Education Journal*, 8 (1), 174-198 . DOI: 10.17497/tuhed.493065
- Çamlıbel, E. *Karşıyaka Kız Muallim Mektebi*. 2019. <https://i.pining.com/originals/db/4a/10/db4a10e98877877f05d303924d6bfe0c.jpg> (Nisan 14, 2021 tarihinde erişilmiştir).
- Göktaş, A. (2020) *Kütahya'daki Tren İstasyonları*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Denizli.
- İnşaat ve Tamirat Müdür ve Sermimarı Kemaleddin. «Darümuallimat için yapılan bir proje: Zemin kat ve birinci kat planları (Mikyas 1:100).» *SALT Araştırma*. 1910 (tahmini). <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/192757> (Şubat 24, 2021 tarihinde erişilmiştir).
- İnşaat ve Tamirat Müdürü ve Sermimarı Kemaleddin. «Darümuallimat için bir okul projesi: Ön ve yan görünüşler (Mikyas 1:100).» *SALT Araştırma*. 1910 (tahmini). <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/192748> (Şubat 24, 2021 tarihinde erişilmiştir).
- Kemaleddin Prof. Mimar. «Darümuallimat için yapılacak bir proje: Dilsizlere ve âmâlara mahsus mektebin kesit ve görünüşü (Mikyas 1:100).» *SALT Araştırma*. 1910. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/192744> (Haziran 4, 2021 tarihinde erişilmiştir).
- Kemaleddin Prof. Mimar. «Darümuallimat için yapılacak bir proje: Dilsizlere ve âmâlara mahsus mektebin planı (Mikyas 1:100).» *SALT Araştırma*. 1910. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/192744> (Haziran 4, 2021 tarihinde erişilmiştir).
- Köse, D. (2022) *Geç Osmanlı'da Eğitim Alanında Kadının Görünürlüğünün İnşası: Darümuallimatların Mimari ve Mekânsal Tarihi*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Isparta.
- Kolay, E. (2020) Batılılaşma Dönemi Osmanlı Mimarisinde Uygulanabilmiş Bir Hapishane Projesi: Siroz (Serez) Hapishane Binası, *Sanat Tarihi Dergisi*, 29/1, 153-171.

- Kuban, D. (1994) Konaklar. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, (c.5, 51-55) İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı.
- LUGGAT. *Luggat Osmanlıca- Türkçe Sözlük*. EURODMC, 2023. <https://www.luggat.com/> (Nisan 25, 2023 tarihinde erişilmiştir.)
- Mimar Kemaleddin. «Darülmuallimat için yapılacak muftak dairesinin görünüşü (Mikyas 1:100).» *SALT Araştırma*. 1910 (tahmini). <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/192746> (Şubat 24, 2021 tarihinde erişilmiştir.)
- Sözen, M. ve Dülgerler, O. N. (1978) Mimar Muzaffer'in Konya Öğretmen Lisesi, *O.D.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 4 (1): 117-145.
- Şenyurt, O. (2011) *Osmanlı Mimarlık Örgütlenmesinde Değişim ve Dönüşüm*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Şenyurt, O. (2015) *Osmanlı Mimarisinin Temel İlkeleri, Resim ve İnşa Üzerinden Geliştirilen Farklı Bir Yaklaşım*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Şenyurt, O. (2022) Mekansal Yetersizlikleri ve İşlevsel Sorunlarıyla Şişli Halkevinin Unutulan Kısa Tarihi, *Arredamento Mimarlık*, 353: 102-111.
- Tanyeli, U. (2004) İstanbul 1900-2000 Konutu ve Modernleşmeyi Metropolden Okumak. İstanbul: Akın Nalça Kitapları.
- Tanyeli, U. (2012) İstanbul'da *Mekân Mahremiyetinin İhlali ve Teşhiri: Gerilimli Bir Tarihçe 16.-21. Yüzyıl*. İstanbul: Akın Nalça Kitapları.
- Tanyeli, U. (2022) *Korku Metropolü İstanbul, 18. Yüzyıldan Bugüne*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Türk Dil Kurumu. (2022) *Güncel Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Başkanlığı. <https://sozluk.gov.tr/> (Nisan 25, 2023 tarihinde erişilmiştir.)
- Tutsak, S. (2002) İzmir'de Eğitim ve Eğitimciler (1850-1950). Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Vehbim. İzmir'in Eski Okulları. 2 Aralık 2008. http://wowturkey.com/t.php?p=/tr275/vehbim_1942_yenibina.jpg (Kasım 16, 2020 tarihinde erişilmiştir.)
- Yağcı, O. Z. (2020) *19.yy-20.yy Konya ve Çevresinde Gayrimüslim Mektepleri ve Yabancı Devlet Okullarının Mimari Analizi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Karabük Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı, Karabük.
- YAZICI, N. (2007) *Osmanlılar'da Mimarlık Kurumunun Evrimi ve Tanzimat Dönemi Mimarlık Ortamı*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul.
- Yılmaz, M. (2019) *Aydın'da Halkevi Mimarisi*. Konya: Aybil Yayınları.
- Yücel, H. A. (1994) *Türkiye'de Ortaöğretim*. Ankara: TC Kültür Bakanlığı Yayınları.

Arsiv Kaynakları

- Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA). «DH.İ.UM/7-1-0.» *Fatih Çarşamba caddesinde eşi Ferik Sadi Paşa'dan kendisine intikal eden gayrimenkulün Darülmuallimat Heyet-i İdaresince ne kendisine ne de Harik Komisyonu'na haber verilmeden işgal edildiğine dair Belkıs imzasıyla verilen arzuhalin tetkik edilerek neti.* 31 Temmuz 1918.
- Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA). «DH. UMVM / 67-7-0.» *Askeriye tarafından işgal edilen İstanbul Darulmuallimin ve Darulmuallimat gibi sair maarife ait binaların boşaltılarak cihet-i maarife teslimi isteği.* 15 Ocak 1916.
- Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA). «İ. DUİT / 98- 34- 0.» *Nizamât, bütçe, tahsisat, afet, tamirat, ilave, nakil; Harik-i Kebir; Derviş Paşa Konağı, Darülmuallimat Binası (Çapa); Selçuk Hatun Sultanisi (Aksaray'da Redif Paşa Konağı'nda); Maarif Nezareti.* 10 Temmuz 1921.
- Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA). «MF. İBT. /549-1-0.» *İnşa edilecek Darülmuallimat-ı ibtidaiyenin, gönderilen resim ve planlarına göre inşası gerektiğinden ayrıca plan gönderilmesine gerek olmadığına Teke Mutasarrıflığı'na bildirildiği.* 18 Temmuz 1915.
- Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA). «MF.MKT. /1215-2-0.» *Geçici olarak Şehremaneti mecruhin-i askeriye hastahanesi olarak kullanılan Çapa'daki Darülmuallimat binasının hasarının tesbiti ile Macar Salib-i Ahmer Hastahanesi haline getirilmesi ve masrafının Macar Heyeti tarafından karşılanması.* 22 Mart 1916.
- Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA). «MF.MKT. /1243-88-0.» *Çapa'da kain Darülmuallimat binasının tamirine sarfolunmak üzere satın alınan malzeme ile yapılan ödemeye dair kayıtlar. Selçuk Hatun İnas Rüşdiyesi binasının tamirine sarfolunmak üzere satın alınan malzeme ile yapılan ödemeye dair makbuz.* 27 Aralık 1921.
- Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA). «MF.MKT. /13-130-0.» *Darülmuallimat için kiralanan konağın sahibi Atıyyeullah Hanım'a mukavele gereğince altı ayda bir ödenecek kiranın Hazine'den Maarif Muhasebesi'ne verilmesi.* 10 Ekim 1873.
- Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA). «MF.MKT. /173-26-0.» *Süleymaniye civarında inşa edilecek Darulmuallimat ile Kız Sanayi Mektebi için kurulan komisyonda görev alacak memurların seçilerek gönderilmesi.* 4 Temmuz 1893.
- Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA). «MF.MKT. /222-24-0.» *Ayasofya Merkez Rüşdiyesi ve Darulmuallimat olarak kullanılmak üzere Hakkı Paşa Konağı ile Laleli'deki konağın satın alınması, rüşdiye mektebinin tamirine başlanmak üzere keşfinin yapılması.* 3 Eylül 1894.

- Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA). «MF.MKT. /30-92-0.»
Darülmualimât olarak kullanılan evin kirasının tertib-i mahsusundan ödenip suretinin gönderilmesi. 21 Temmuz 1875.
- Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA). «MF.MKT. /40-52-0.»
Darülmualimât olarak kullanılan hanenin kiralarının ödenmesi. 25 Temmuz 1876.
- Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA). «MF.MKT. /781-38-0.»
Darulhayr'ın bazı odalarını işgal eden inşaat malzemelerinin, Darülmualimât yapılmak için satın alınan binanın tamiri için teşekkül edecek komisyona devr olunarak muhafazası. 21 Mayıs 1904.
- Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA). «MF.MKT/1192-17-0.»
Darülmualimât inşaatıyla ilgili davanın reddedildiği. 28 Şubat 1916.
- Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA). «MF.MKT:/1189-23-0.»
Darülmualimât'a ilaveten yapılmakta olan binanın eksiklerinin tamamlanmasının uygun görüldüğü. 15 Kasım 1913.
- Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA). «MF.MKT. /1244-20-0.»
Çapa'daki Darülmualimât binasının tamiri için Unkapanı Anbarı ve Vezneciler Ambarı'ndan alınan malzeme ile kerestenin bedelinin ödenmesi. 20 Nisan 1922.
- Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA). «MF.MKT. /781-38-0.»
Darulhayr'ın bazı odalarını işgal eden inşaat malzemelerinin, Darülmualimât yapılmak için satın alınan binanın tamiri için teşekkül edecek komisyona devr olunarak muhafazası. 21 Mayıs 1904.

Hakem Değerlendirmesi: Çift “kör” hakem incelemesi.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için Süleyman Demirel Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri (BAP) Birimi’nce desteklendiğini belirtmiştir. (SDK-2019-7395 no’lu Doktora Tez Projesi)

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 Süleyman Demirel University Scientific Research Projects (BAP) Department. (Doctoral Thesis Project nu. SDK-2019-7395).

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: 2, Ekim 2023 | *Volume: 32, Issue: 2, October 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 \(Açık Erişim\)](#) | [İnternet 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.



TARİHİ SAMSUN EVLERİNDE CEPHE DÜZENLEMESİ ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA*



A RESEARCH ON FACADE ARRANGEMENT IN HISTORICAL SAMSUN HOUSES

Şuayip ÇELEMOĞLU**

Kasım İNCE***

ÖZ

Orta Karadeniz Bölgesi'ndeki Samsun, coğrafi konumu itibarıyla Karadeniz ile İç Anadolu'yu birbirine bağlamaktadır. Bu konumuyla önemli bir alanda yer alan kent, tarih boyunca birçok medeniyete ev sahipliği yapmıştır. Osmanlı Dönemi'nde, farklı din ve etnik grupların var olduğu kent, 19. yüzyılda, ticaretin gelişmesiyle önem kazanmış, buna bağlı olarak birçok yapı inşa edilmiştir. Bu yapıların büyük çoğunluğunu, evler oluşturmaktadır. Samsun merkezdeki evler, İlkadım sınırları içerisindeki Selahiye, Kadıköy, Kale ve Ulugazi mahallelerinde yoğunlaşmaktadır. Konu edilen evlerin cepheleri, buldukları bölgenin zaman içerisinde sahip olduğu kültür birikimini yansıtırken, hane sahiplerinin sosyal ve ekonomik durumlarını da göstermektedir. Evlerdeki kapı, pencere, çıkma, balkon, konsol, taşıyıcı eleman ve kat silmeleri cephelere hareketlilik kazandırmaktadır. Bu cephe elemanlarının biçimi, boyutları ve kendi aralarındaki uyumları, cephenin karakterini oluşturur. Bu çalışmada, tarihi kent dokusunu oluşturan evlerin cephe özelliklerinin incelenmesi ve değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Çoğunlukla 19. yüzyılın ikinci yarısı ile 20. yüzyılın başlarında inşa edildiği anlaşılan evler, günümüze kadar korudukları cephe tasarımlarıyla dönem üslubunu yansıtır. Aynı zamanda yapıldıkları dönemin kültür ve yaşam biçimini gösteren evlerin cephe özelliklerinin korunması kültürel sürekliliğin sağlanması bakımından önem taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Samsun, İlkadım, Ev, Cephe, Cumba

* Bu makale, Prof. Dr. Kasım İnce danışmanlığında Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda 2021'de tamamlanan "Samsun Evleri" adlı doktora tezinden üretilmiştir.

** Dr. Öğr. Üyesi, Ondokuz Mayıs Üniv., İnsan ve Toplum Bilimleri Fak., Sanat Tarihi Bölümü, Samsun. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3432-302X> ♦ E-mail: suayip.celemsglu@omu.edu.tr

*** Prof. Dr., Pamukkale Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Denizli. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8224-103X> ♦ E-mail: kince@pau.edu.tr

ABSTRACT

Samsun, located in the Central Black Sea Region, connects the Black Sea and Central Anatolia due to its geographical location. The city, which is located in an important area with this location, has been home to many civilizations throughout history. The city, where different religious and ethnic groups lived during the Ottoman Period, was built in the city which has gained importance with the development of trade in the nineteenth century. Depending on this, many structures have been built. The vast majority of these structures are houses. The houses in the center of Samsun are concentrated in Selahiye, Kadıköy, Kale and Ulugazi neighborhoods within the borders of Ilkadım. While the facades of the houses reflect the cultural values of the region they are located in over time, they also show the social and economic status of the homeowners. Most of the houses that have survived to this day in Samsun were built after the great fire of 1869. Stone, wood and brick were used as the basic building materials in the construction of these houses, and traditional construction techniques such as baghdadi, masonry and roof are seen. Houses of the plan type with an internal sofa or an external sofa usually consist of two floors above the basement. There are also six cihannuma floors in the house. The houses that make up the vast majority of the settlements and determine the identity of the cities attract attention with their facades. The facades of the houses reflect the cultural accumulation of the region they are located in over time, while showing the social and economic status of the household owners. The landscape with the topography of the land where the house is located is an important element in the positioning of the houses and the selection of the main facade. The sea has been an important factor in the positioning of the main facade in Samsun houses. The front facades of the houses, which are gradually positioned on the gently sloping slopes to the south of the sea coast, are oriented to the north, northeast or east depending on their location. Importance has been given to the sea-facing facades of houses whose front facades do not face the sea, and there is a balcony or balcony application here. Since the houses that had a sea view at the time they were built remain among multi-Decker buildings today, the sea view has largely disappeared. Door, window, exit, balcony, console, carrier element and floor erasures in houses give move to facades. The shape, dimensions and Decadence of these facade elements form the character of the facade. In this study, it is aimed to examine and evaluate the facade features of the historical houses that make up Samsun city fabric. Mostly Between the second half of the ninteen century and the first half of the twentieth century these houses, which are understood to have been built at the beginning of the century, reflect the period style with the facade compositions that they have preserved to this day. The protection of the facade features in these houses, which reflect the culture and way of life, is also important in terms of ensuring and maintaining cultural continuity.

Keywords: Samsun, Ilkadım, House, Facade, Oriel

1. Giriş

İç Anadolu'nun Karadeniz ile ulaşım bağlantılarının sağlandığı ana arter üzerindeki Samsun, stratejik öneme sahip bir alanda konumlanmıştır. Türk nüfusun yanı sıra Rum ve Ermeni gibi farklı tebaadan halkların yaşadığı Samsun'a, 19. yüzyılda ticaretin gelişmesi sonucu Avrupalı tacir aileler de yerleşmiştir. Kentin gelişimine paralel olarak kentteki ev sayısı artmıştır. Samsun halkı sosyal ve ekonomik durumlarına göre farklı boyutlarda evler inşa etmişlerdir. 19. yüzyılın sonlarında Samsun'daki ev sayısının 2.624 olduğu, 20. yüzyılın başlarında ise bu sayının 3.600'e çıktığı ifade edilmektedir¹. Orta Karadeniz Bölgesi'ndeki kentlerin tipik özelliklerini taşıyan bu evler², çağa ayak uydurma çabası, yanlış kullanım şekli, inşa malzemesinin dayanıksızlığı gibi birçok nedenden dolayı fazla korunamamış, az sayıda ev günümüze gelebilmiştir. Günümüze ulaşan evlerin çoğu, 1869 yılındaki büyük yangından sonra inşa edilmiştir. Bu nedenle evlerin 19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyılın başlarında inşa edildikleri ortaya **çıkılmaktadır**. Tarihi kitabesi olan evlerin varlığı ve evlerin mimari özellikleri bu tarihler arasında inşa edildiklerini destekler niteliktedir.

Samsun evlerini genel hatlarıyla ele alan bazı çalışmalar bulunmaktadır. Serap Badakol'un tarafından hazırlanan "Tarihi Samsun Evlerinin Yapısal Özellikleri" başlıklı tez çalışmasında genel hatlarıyla evlerin yapısal özellikleri hakkında bilgi verilmiş³, Nadire Tuba Yiğitpaşa ve Funda Uz tarafından hazırlanan "XIX. Yüzyıl Samsun'da Bir Grup Konut Mimarisi" başlıklı makalede ise seçilen bazı örnekler üzerinden Samsun evleri hakkında genel değerlendirme yapılmıştır⁴. Samsun evlerinin cephe özellikleri ile ilgili yayımlanmış bütüncül bir çalışmanın olmadığı anlaşılmıştır. Bu nedenle Samsun evlerinin cephe özelliklerinin net bir şekilde anlaşılabilmesi ve okunabilmesi için evlerin bir arada ele alınması ihtiyacı doğmuştur.

Bu çalışmanın amacı, Samsun'un tarihi kent dokusuna katkı sunan altmış dört evin cephe özelliklerinin incelenmesi ve değerlendirilmesidir. Çalışmada daha önce birçok araştırmada tercih edilmiş olan cephe elemanlarının başlıklar halinde tek tek ele alındığı bir yöntem tercih edilmiştir. Bu doğrultuda evlerde cepheyi oluşturan mimari öğeler ayrıntılı olarak ele alınmış, cephe elemanlarının bir araya gelme şekillerine göre oluşan cephe tasarımları üzerinde durulmuştur. Ayrıca evler ilk olarak kendi içerisinde değerlendirilmiş daha sonra bölge evleriyle karşılaştırılmıştır. Araştırma, daha önceden yapılmış olan çalışmalarla desteklenmiş, elde edilen veriler tablolar halinde sunulmuştur. Kent merkezindeki evlerin tamamı çalışma kapsamına dahil edilmiş olup bu evler merkez ilçe olan İlkadım sınırları içerisinde yer almaktadır. Evler yoğunluk sırasına göre Selahiye (21), Kadıköy (10), Kale (10), Ondokuz Mayıs (7) ve Ulugazi (5) mahallelerinde yer almaktadır. Ayrıca Hançerli (3), Karadeniz (3), Zafer (3) ve Hürriyet (2) mahallelerinde az sayıda ev bulunmaktadır. Kale ve Ulugazi mahalleleri, şehrin merkezi konumunda yer almasından

1 Duymaz, 2013, 117.

2 Ayrıntılı bilgi için bk.. Eldem, 1987, 58.

3 Badakol, 2003, 10-60.

4 Yiğitpaşa ve Uz, 2016, 22-43.

dolayı, bu mahallelerdeki evler, yeni yapılaşmalar arasında kaybolmuş durumdadır. Hançerli Mahallesi, Karadeniz Mahallesi ve Hürriyet Mahallesi'nde bulunan az sayıdaki ev, çok katlı binaların arasında kalmıştır. Samsun'da dağınık olarak karşılaşılan evler, Selahiye Mahallesi'ndeki Ebus Suud Efendi Caddesi ile Kale Mahallesi'ndeki Münir Kemal Akay Sokak'ta yan yana sıralanmış olup bu sokaklar tarihi dokusunu bir nebze de olsa korumaktadır.

Kentsel dokuda tarihi çevreyi yansıtan en önemli mimari öğelerden biri, yapıların dışarıdan algılanan yüzleri olan cephelerdir⁵. Anadolu'da evlerin cepheleri, buldukları bölgenin zaman içerisinde sahip olduğu kültür birikiminin yansıdığı önemli mimari unsurlardandır⁶. Ayrıca bölgenin kültürü, ekonomik durumu ve sosyal özelliklerinden kesitler sunan cepheler, evlerin inşa edildiği döneme ait yapıım yöntemi ve malzeme çeşitlerini de göstermektedir. Tarihi dokusunu kısmen koruyan şehirlerden biri olan Samsun'da evlerin cepheleri, bölgenin karakteristik özelliklerinden izler taşımaktadır (Fot. 1).



Fot. 1: Selahiye Mahallesi'ndeki Ebus Suud Efendi Caddesi'nden görünüm

2. Samsun Evlerinde Cephe Özellikleri

Kat sayısı, örtü sistemi ve inşa tekniği evlerin genel durumunu gösteren unsurlardır. Geleneksel Türk evi başlangıçta tek katlı olarak inşa edilmiş olsa da zamanla kat sayısı artmıştır⁷. Samsun'da incelenen dört ev iki, altmış ev ise üç katlıdır. İki katlı evler zemin üzeri bir kat şeklinde inşa edilirken, üç katlı evler bodrum üzeri iki kat ya da zemin üzeri iki kat şeklinde düzenlenmiştir. Üç katlı düzenlemeye sahip altı evde ise cihannüma katı bulunmaktadır (Tablo 1-3). Bu evlerde giriş katları hizmet mekânları olarak tasarlanmış, üst katlar ise yaşam alanı olarak işlevlendirilmiştir. Katların işlevleri cephelere yansımış olup en üst katların asıl yaşama mekânı olarak kullanılması, bu katların cephelerinde hareketliliği sağlamıştır. Samsun evlerinde iki farklı örtü sistemi uygulanmıştır. Evlerde çoğunlukla dört omuzlu kırma çatılı örtü sistemi görülmekte olup üç ev (İkiz Ev, Lazzade Kaşif Bey Evi ve Birkan-Esin Sevinç Evi) beşik çatıyla örtülmüştür. Çatılar genellikle Marsilya tipi kiremitle kaplıdır. Evler, kagir (yığma taş, yığma tuğla),

5 Uşma, 2021, 243.

6 Uşma, 2018, 3.

7 Eldem, 1968, 12.

bağdadi ve ahşap karkas tekniğiyle inşa edilmiştir. Bu teknikler tek başlarına yapıları oluşturduğu gibi, birkaç tekniğin birlikte uygulanarak inşa edildiği evler de bulunmaktadır (Tablo 1-3). Fakat evlerin büyük çoğunluğu sıvalı olduğundan inşa teknikleri cephe görünülerinden anlaşılamamaktadır.

Mimari yapıların dışa yansıyan yüzleri olan cephelerde kapı, pencere, çıkma, balkon, konsol, taşıyıcı eleman ve kat silmesi bulunmaktadır. Cephelere hareketlilik kazandıran bu cephe elemanlarının biçimi, boyutları ve kendi aralarındaki uyumları, cephenin karakterini oluşturur.

2.1. Kapılar

Dış sahanlıklı, nişli ve düz girişlerin görüldüğü Samsun evlerine, avlu ya da sokaktan geçiş sağlanmaktadır. Evlere geçiş kapıları genellikle ön cephe aksının ortasına, üst katlardaki çıkma ya da balkonların altına yerleştirilmiştir. Kapıların üstünde yer alan çıkma ve balkonlar, kapılar için saçak görevindedir. İç mekânlara geçiş sağlayan özgün, masif ahşap kapılar genellikle sade ve gösterişsizdir.

Araştırmaya dâhil edilen evlerden altısına tek kanatlı⁸, elli sekizine çift kanatlı kapıdan geçiş sağlanmaktadır. Çift kanatlı kapılarda kanatların çoğunlukla birbirine eşit ölçülerde yapıldığı, giriş açıklığının daraldığı örneklerde, kapı kanatlarındaki bu eşitliğin bozulduğu tespit edilmiştir. Düşeyde iki ya da üç tabladan meydana gelen kapı kanatlarının yüksekliği 180 ile 225 cm arasında, genişliği ise 55 ile 75 cm arasında değişmektedir.

Kapıların lentoları genellikle düz atkı olmakla birlikte (Fot. 2-4), basık (Fot. 5, 6)⁹ ve yuvarlak (Fot. 7-11)¹⁰ kemer formulu örnekler de mevcuttur.

Kapılar aydınlatma pencere ve aydınlatma penceresiz olarak iki gruba ayrılmaktadır. Tek kanatlı kapıların tamamında¹¹, çift kanatlı kapıların ise yirmi dokuzunda¹² aydınlatma penceresi bulunmamaktadır. Yirmi sekiz evin kapısındaki aydınlatma pencereleri, kapıların üstüne veya kapı kanatlarının üst tablalarına yerleştirilmiştir (Fot. 6-14)¹³. Kanatların üst tablalarında pencere olan kapılarda, camlı kısım, baklava dilimi, düz ya da eğrisel motifli dekoratif demir korkuluklara sahiptir (Fot. 12). Ayrıca bazı kapıların sövelerinin iki yanında, giriş sofasını aydınlatan, normal pencere boyutlarının yarısı genişliğinde pencerelere rastlanır (Fot. 14-15)¹⁴.

8 Env. 9, 23, 30, 34, 42, 46. Yapılan çalışma kapsamında evlerin tanımlamalarını kolaylaştırmak ve tekrara düşmemek için her eve envanter numarası verilmiştir. Evler hakkında detaylı bilgiler metin sonundaki tablolarda bulunmaktadır.

9 Env. 13, 57.

10 Env. 4, 15, 17, 27, 53, 60, 61.

11 Env. 9, 23, 30, 34, 42, 46.

12 Env. 2, 3, 5, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 18, 21, 22, 26, 28, 29, 32, 35, 39, 40, 44, 45, 47, 48, 50, 51, 54, 55, 56, 63.

13 Env. 1, 4, 8, 15, 16, 17, 19, 20, 24, 25, 27, 31, 33, 36, 37, 38, 41, 43, 49, 52, 53, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 64.

14 Kat. Env. 1, 3, 4, 19, 32, 33, 35, 39, 44, 45, 50, 51, 52, 53.



Fot. 2: Env. 6



Fot. 3: Env. 18



Fot. 4: Env. 24



Fot. 5: Env. 13



Fot. 6: Env. 57



Fot. 7: Env. 4



Fot. 8: Env. 15



Fot. 9: Env. 27



Fot. 10: Env. 53



Fot. 11: Env. 60-

Fot. 2-11: Kapı formlarından örnekler



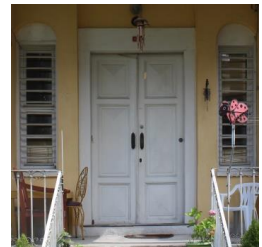
Fot. 12: Env. 49



Fot. 13: Env. 1



Fot. 14: Env. 3



Fot. 15: Env. 16

Fot. 12-15: Aydınlatma pencere kapılar

2.2. Pencereleler

Pencereler, iç mekânı aydınlatması, evlere estetik değer katması açısından cephelerde önemli bir yer işgal eden mimari elemanlardan biridir¹⁵. Bunlar doğal, toplumsal ve ekonomik nedenlere bağlı olarak, mekân düşüncesi ile yaşam anlayışının dışı yansıdığı öğeler olarak değerlendirilmektedir¹⁶.

Evlerin odalarında, sofalarında, merdiven sofalarında ve cumbalarında pencere açıklıkları görülmektedir. İncelenen evlerin cephelerinde pencere düzenlerinin genellikle simetrik olduğu anlaşılmaktadır. Bu pencereler konum, boyut, form ve sayılarına göre değişiklik gösterebilmektedir. Bodrum kat pencereleri, genişlik ve yükseklikleri açısından, asıl yaşama katı pencerelerine göre daha küçüktür. Asıl yaşama katları olan üst katlarda, pencerelerin genişlikleri 78 ile 110 cm arasında değişebilmektedir (Fot. 16).



Fot. 16: Ali Haydar Aktaş Evi

Pencerelerin genellikle dikdörtgen formlu oldukları gözlemlenmiş olup, düşey dikdörtgen pencerelerden bazıları yuvarlak ya da basık kemerlidir. Üst katlara göre daha küçük boyutlu ve az sayıda pencere açıklıklarının olduğu bodrum katlarda kare (Fot. 17)¹⁷, yatay dikdörtgen (Fot. 18)¹⁸ ve düşey dikdörtgen (Fot. 19)¹⁹ şekilli pencereler kullanılmıştır. Kare ve yatay dikdörtgen şekilli pencereler, daha çok cephenin bir bölümünün kot seviyesinin altında kaldığı evlerde ya da ıslak hacimlerde görülmektedir. Ayrıca alt

15 Eldem 1987, 87.

16 Küçükerman ve Güner, 1995, 103.

17 Env. 5, 11, 20, 24, 26.

18 Env. 6, 14, 15, 17, 18, 23, 31, 33, 34, 35, 38, 39, 53, 55, 58, 59, 63.

19 Env. 3, 4, 7, 19, 22, 25, 30, 32, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 47, 51, 57, 60, 61, 64.

katlardaki bazı pencereler basık kemer formudur (Fot. 20-21)²⁰. Mahremiyetten dolayı ıslak hacimlerde ve bodrum katlardaki kareye yakın pencereler, küçük boyutludur. Evlerin zemin ve birinci katlarında, dizi halinde görülen düşey dikdörtgen formu pencerelerin genişliği, boyunun yarısı ($1/2$) ölçülerindedir.

Zemin katlardaki düşey dikdörtgen formu bazı pencereler, basık kemer formudur (Fot. 22-23)²¹. Bunun yanı sıra Boroğlu Evi (Fot. 24) ile Şehit-Gazi ve Anı Evi olarak işlevlendirilmiş evin zemin katındaki pencerelerin ana çerçevesi yuvarlak kemer, açıklıkları dikdörtgen formudur. Fethi Akyüz Evi'nin doğu cephesindeki zemin kat kapısının iki yanında, yuvarlak kemer formu pencereler bulunmaktadır. Birinci kat pencereleri genellikle düşey dikdörtgen şekillidir (Fot. 16). Sadece Ayşe Kardel, Havvanur Güçlü Çakır (Fot. 25) ve Ahmet Tos evlerinin birinci kat pencereleri basık kemerlidir.

Cumbaların ön yüzlerine iki, yan yüzlerine ise birer pencere açıklığı yerleştirilmiştir. Çıkmaların ön yüzündeki, büyük çoğunluğu dikdörtgen formu olan pencereler, kattaki diğer pencereler ile aynı boyutlarda olmasına rağmen, cumbaların yan yüzlerindeki pencereler daha dardır (Fot. 26). Hakkı Tomaç Evi (Fot. 27) ve Samsun Üniversitesi Rektörlük Ofisi'ndeki çıkma pencereleri, kattaki diğer pencerelerinden farklı olarak yuvarlak, Mürüvvet Çakır ile OMÜ İlim Sanat ve Kültür Evi olarak işlev gören evde (Fot. 28) ise basık kemerlidir.

Zemin ve birinci kat arasında yerleştirilen merdiven evi pencerelerinde yuvarlak kemer formu pencere kullanımı yaygındır²². Ayrıca Alemdarzadeler Evi ile Yol-İş Sendikası olarak işlev gören evin merdiven sofası pencereleri, ikiz pencere şeklinde düzenlenmiştir (Fot. 29).

Evlerde işleyiş bakımından düşey sürmeli giyotin²³ ve kanatlı olmak üzere iki farklı pencere tipi görülmektedir. İki eşit ana parçadan oluşan giyotin pencereler, alttaki parçanın yukarı çekilerek üstteki parçanın yanına paralel şekilde getirilmesiyle açılmaktadır. Genellikle bodrum katlarda, tek kanatlı pencere, üst katlarda ise giyotin pencere kullanımı görülmektedir. İncelenen altmış dört evden otuz sekizinin zemin kat ve birinci katlarında giyotin pencere görülmektedir²⁴. Kanatlı pencereler, genişliğine göre bir²⁵ ya da iki kanatlı²⁶ olabilmektedir.

Cihannüma katlarının pencereleri ise genellikle düşey dikdörtgen şekillidir. Fuat Susuz Evi'nin cihannüma katındaki dilimli kemer formu pencere uygulaması, Samsun'daki tek örnektir.

20 Env. 16, 27, 36, 37, 38, 45, 48, 49, 62.

21 Env. 5, 16, 18, 22, 35, 36, 40, 47, 57.

22 Env. 1, 4, 33, 35, 47, 51, 52, 60, 61.

23 16. yüzyılın ikinci yarısında Hollanda'da ortaya çıktığı tahmin edilen giyotin pencere, Hollanda ve Belçika'da ahşap ve taş bölmeli pencerelerin yerini almıştır (Uluengin, 1988, 10-19).

24 Env. 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 22, 23, 24, 27, 29, 30, 33, 34, 36, 39, 41, 42, 45, 46, 47, 49, 52, 53, 55, 56, 60, 61, 62.

25 Env. 5, 11, 21, 54, 63.

26 Env. 20, 25, 28, 31, 32, 35, 37, 38, 43, 50, 51, 57, 58, 59, 64.



Fot. 17: Env. 5



Fot. 18: Env. 18



Fot. 19: Env. 51



Fot. 20: Env. 37



Fot. 21: Env. 45

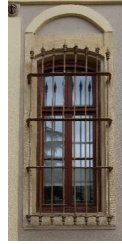
Fot. 17-21: Bodrum katlarda görülen pencere tipleri



Fot. 22: Env. 43



Fot. 23: Env. 35



Fot. 24: Env. 32



Fot. 25: Env. 14

Fot. 22-25: Zemin ve birinci kat pencereleri



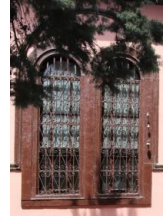
Fot. 26: Env. 8



Fot. 27: Env. 42



Fot. 28: Env. 52



Fot. 29: Env. 51

Fot. 26-29: Çıkma ve merdiven sofası pencereleri

Pencereler, kapılardan sonra en fazla değişime uğrayan cephe elemanıdır. Bazı evlerdeki ahşap doğrama pencerelerin onarımlar sırasında pvc doğrama ile değiştirilmesi²⁷, cephelerin geleneksel dokusunun bozulmasına sebep olmuştur.

2.3. Cumbalar/Çıkmalar

Geleneksel ev mimarisi ile özdeşleşen mimari öğelerden biri olan cumbalar, cephe düzeninde önemli bir etkidir. Cumba, üst katlarda sofa ya da odanın cepheden sokağa doğru taşırılarak, üst ve etrafının örtülmesi olarak tanımlanmaktadır²⁸. Bunların

²⁷ Env. 9, 10, 19, 21, 37, 40, 44, 50, 51.

²⁸ Turani, 1975, 27.

küçük boyutlu olanları “şahnişin” veya “şahniş” olarak adlandırılmaktadır²⁹.

Cumbalar, alt katların sokağın genişliğine göre konumlanmasından dolayı asıl yaşama katlarında yer kazanmak, manzara ya da sokağı seyretmek, odaları veya sofaları aydınlatmak ve hava sirkülasyonunu sağlamak amacıyla yapılmıştır³⁰. Zamanla avlulu evlerde de yaygınlaşan cumbalar, geleneksel evlerin karakteristik özelliklerini oluşturan unsurlardan biri haline gelmiş, Anadolu'nun tüm bölgelerinde uygulanmıştır³¹. Samsun'daki kırk beş evde çıkma uygulaması görülmektedir.

Cumbalar, zaman içerisinde geçirdikleri gelişime ve uygulamalardaki farklılıklara bağlı olarak yapılardaki durum, yön, form ve taşıyıcı sistemlerine göre³² değerlendirilmiştir³³.

Evlerde uygulandıkları durumlarına göre cumbalar; sofa, kat, oda (kenar) ve gönyeli çıkma olmak üzere dörde ayrılmıştır. Bunun yanında evin bütün katlarında cephenin bir kısmının beden duvarlarından taşıdığı örnekler de rastlanılmaktadır.

Anadolu'da “seki”, “taht” veya “köşk”³⁴ olarak adlandırılan sofa çıkması, odalar arasında kalan dikdörtgen alanın cepheden taşırılmasıyla oluşturulmaktadır. İncelenen otuz üç evde sofa çıkmasıyla karşılaşılmaktadır³⁵. En yaygın çıkma şekli olan sofa çıkmaları, çoğunlukla sofanın sokağa bakan ön cephesinde görülmekte olup arka³⁶ ve yan cephelerde de³⁷ uygulanmıştır (30-32).

Cephenin tamamının cepheden taşırıldığı kat çıkmaları, evlerin sokağa ya da manzaraya bakan cephelerinde görülmektedir. Necip Özüdoğru (Fot. 33) ve Ali Yücel (Fot. 34) evlerinin ön cephelerindeki kat çıkmaları sütunlar ile desteklenmektedir. Birkan-Esin Sevinç ve Hilmi Belli evlerinde (Fot. 35) ise manzaraya bakan arka cephelerde kat çıkması görülmektedir³⁸.

29 Arseven, 1994, 1860; Göyünç, 2000, 266; Çetin, 2006, 19.

30 Evren, 1959, 7.

31 Demirci, 2010, 103.

32 Mesut Evren tarafından çıkmalar, yapıdaki durumlarına göre beş (çıkmanın odadan daha dar tutulduğu, oda genişliğinde normal çıkmalar, kolonlar üzerine alınan çıkmalar, gönyeli çıkmalar ve köşe çıkmaları), istikametlerine göre dört (bir, iki, üç ve dört istikametli), formlarına göre ise beş (normal, köşeleri pahlanmış, üç köşeli, beş, köşeli, yuvarlak ve haçvari) grupta incelenmiştir (Evren, 1959, 8-11).

33 Samsun evlerinde, geleneksel evlerde uygulanan çıkma çeşitlerinin birçok tipiyle karşılaşılsa da tüm çıkma tipleriyle karşılaşılmadığından var olan örnekler üzerinden değerlendirme yapılmıştır.

34 Kömürcüoğlu, 1950, 23.

35 Env. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 13, 16, 18, 19, 20, 25, 32, 34, 35, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 50, 51, 52, 53, 56, 60, 61, 62.

36 Env. 32, 62.

37 Env. 60, 61.

38 Birkan Sevinç Evi'nde çıkma yapan birinci katta, çıkma derinliği çok az olup herhangi bir taşıyıcı unsur bulunmamaktadır.



Fot. 30: Env. 34



Fot. 31: Env. 3



Fot. 32: Env. 7

Fot. 30-32: Sofa çıkmalı evlerden örnekler



Fot. 33: Env. 22



Fot. 34: Env. 44



Fot. 35: Env. 39

Fot. 33-35: Kat çıkmalı evler

Bulunduğu cephenin sadece bir kenarına yapılan oda çıkmaları, genellikle sokağa bakan cephede olsa da bazı durumlarda yan cepheye alınmıştır. Üst katlardaki odalarda yer kazanma amaçlı yapılan bu çıkmalarda, odanın dışa bakan dar kenarı cepheden çıkma yapmaktadır. Asıl yaşama katlarında oda çıkmasının, diğer odalara göre daha önem verilen ve daha büyük boyutlu olan baş odalara yapıldığı anlaşılmaktadır. İncelenen evlerin dokuzunda oda çıkması bulunmaktadır (Fot. 36-38)³⁹.



Fot. 36: Env. 30



Fot. 37: Env. 24



Fot. 38: Env. 23

Fot. 36-38: Kenar oda çıkmalı evlerden örnekler

Gönyeli çıkmalar, parselin çarpık olduğu yerlerde sokağa uyum sağlamak veya cephelerin ışığı daha doğru açıyla alması için uygulanmıştır⁴⁰. Bulunduğu cepheye dikey olarak uygulanan gönyeli çıkmalar, sokağın durumuna göre ön ya da yan cephelerde görülebilmektedir. Nesime Tuncay Evi'nin ön cephesi (Fot. 39), Mürüvvet Çakır (Fot. 40), Yusuf Sar, Ali Haydar Aktaş-2 (Fot. 41) ve Cengiz Günaydın evlerinin ise yan cepheleri gönyeli çıkmalıdır.

Tüm katlar boyunca cephenin bir kısmının çıkma yaptığı evler de bulunmaktadır. Bu çıkmalarla tüm cephelerde karşılaşılabilmektedir. Cepheden çıkma yapan kısım, cephe aksının ortasında ya da bir kenarında yer almaktadır. Üç evin ön (Fot. 43)⁴¹, beş evin arka (Fot. 42,44)⁴², dört evin ise yan cephesinde⁴³ evin yüksekliği boyunca çıkma uygulaması görülmektedir.

Samsun evlerinde çıkmalar formlarına göre düz veya gönyeli olarak karşımıza çıkmaktadır. Cephelere paralel yerleştirilen düz çıkmalarda, cepheden taşırılan mekânın genişliği, cephede kapladığı alanı belirlemektedir. Çıkmaların derinlikleri ise 70 ile 170 cm arasında değişmektedir.

Çıkmalar, genellikle evlerin bir cephesinde uygulanmıştır. Fakat sokağa bakan cephenin birden fazla olması durumunda, bu cephelerde de çıkma bulunabilmektedir.

39 Env. 11, 14, 15, 23, 24, 28, 29, 30.

40 Evren, 1959, 8.

41 Env. 57, 58, 59.

42 Env. 9, 33, 38, 45, 53.

43 Env. 25, 32, 49, 51.



Fot. 39: Env. 55



Fot. 40: Env. 2



Fot. 41: Env. 21

Fot. 39-41: Gönyeli Evlerden Örnekler



Fot. 42: Env. 9



Fot. 43: Env. 57



Fot. 44: Env. 45

Fot. 42-44: Tüm katlar boyunca çıkma örnekleri

Samsun'daki otuz altı evin sadece ön cephesinde, dokuz evin ise hem ön cephesinde hem de yan ya da arka cephelerinden birinde çıkma uygulaması görülmektedir⁴⁴. Ali Haydar Aktaş Evi'nin ise hem sokağa bakan ön hem de yan cephelerin her ikisinde çıkma bulunmaktadır.

Çıkımlar, destek sistemleri açısından basit konsol destekli, konsol kiriş destekli, payanda destekli ve direk ya da sütun destekli olmak üzere dört gruba ayrılmaktadır. Destek sistemleri arasında en basit destekli cumbalar, kat kirişlerinin uzatılmasıyla oluşturulmuştur⁴⁵. Samsun'daki çıkma yer alan kırk beş evden sekizinin çıkması, basit konsol desteklidir (Fot. 45-47)⁴⁶. Konsol kiriş destekli çıkımlar, cepheye dik gelen kirişlerin uzatılmasıyla oluşturulmuş olup bu konsollardan bazıları sade, bazıları ise profillidir⁴⁷. Çıkmanın enine göre konsol sayısı değişebilmektedir. Yusuf Sar (Fot. 48), Havvanur Güçlü Çakır, İrfan Tamtürk ve Nesime Tuncay evlerinin çıkımlarında bu destek tipi görülmektedir.

Geleneksel evlerde en fazla karşılaşılan cumba destek tipi olan payandalı çıkımlarda, çıkmayı taşıyan kirişler, alttan iki ya da daha fazla payanda ile desteklenir veya

44 Env. 2, 5, 9, 23, 25, 30, 32, 34, 51.

45 Kafesçioğlu, 1955, 75 (Levha 26); Çetin, 2006, 22.

46 Env. 7, 8, 10, 34, 42, 56, 60, 61.

47 Evren, 1959, 19.



Fot. 45: Env. 60



Fot. 46: Env. 7



Fot. 47: Env. 56



Fot. 48: Env. 5

Fot. 45-48: Basit konsol ve konsol kiriş destekli cumbalar

göğüslenir⁴⁸. Bu payandalar arasında sade olanlar olduğu gibi zarif kıvrımlı, ajur dekorlu örnekler de bulunmaktadır. 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyıl başlarında, bazı çıkma desteklerinde demir malzemenin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bu demir konsollarda, Osmanlı'nın Batılılaşma Dönemi'nde yaygın bir kullanım alanı bulan "S", "C" kıvrımlı bitki motifleri ve geometrik şekiller ile oluşturulan süslemeler görülmektedir⁴⁹. Samsun'daki altmış dört evin sekizinde metal (Fot. 49)⁵⁰, üçünde ise ahşap payandalı çıkma (Fot. 50)⁵¹ uygulaması mevcuttur.

Samsun'da direk veya sütun ile desteklenen çıkmalar daha yaygın bir kullanım alanı bulmuştur. Çıkmalı evlerden yirmisinin çıkması, sahanlığa oturan silindirik gövdeli sütunlarla, beş evin çıkması ise direklerle taşınmaktadır. Çıkmalar, iki köşede beden duvarından destek alırken, boşta kalan köşelerde çoğunlukla birer sütunla desteklenmektedir. Yedi evde ise çıkmaların boşta kalan köşeleri çifte sütunlarla desteklenmiştir (Fot. 51)⁵². Çıkmaları destekleyen sütunların malzemesi çoğunlukla taş olmakla birlikte, ahşap olanları da mevcuttur⁵³. Sütunların kaidesi, formu, başlıklarının şekli ve sayısı değişiklik göstermektedir. Dikdörtgen⁵⁴, kare⁵⁵ ve silindirik formlu⁵⁶ kaidelerin yanı sıra postament şeklinde⁵⁷ kaideler de vardır. Sütunlar genellikle silindirik gövdelidir. Geviz Evi'nde kullanılan sütunun gövdesi diğerlerinden farklı olarak sekiz kenarlıdır. Sütun başlıkları

48 Kafesçioğlu, 1955, 84, Levha 28, Evren, 1959, 13; Çetin, 2006, 24.

49 Çetin, 2006, 24.

50 Env. 6, 11, 13, 15, 18, 26, 43, 51.

51 Env. 19, 21, 30.

52 Env. 25, 32, 39, 40, 41, 45, 51.

53 Env. 24, 53.

54 Env. 25, 32, 39, 41.

55 Env. 3, 9, 16, 24, 40, 44, 50, 51, 52.

56 Env. 1, 35, 47.

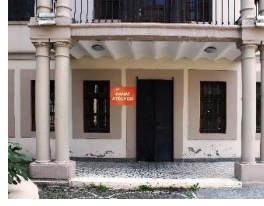
57 Env. 4, 22, 45, 53.



Fot. 49: Env. 15



Fot. 50: Env. 10



Fot. 51: Env. 25



Fot. 52: Env. 51

Fot. 49-52: Çıkma desteklerinden örnekler

ise genellikle yalın silmelerle belirlenmiştir⁵⁸. Yalın silmelerin yanı sıra Boroğlu Konağı, İlkadım Müftülüğü olarak işlev gören ev ve Yol-İş Sendikası olarak kullanılan evdeki sütunlarda (Fot. 52) kompozit veya korintten esinlenen başlık kullanılmıştır.

Çıkma taşıyıcısı olarak kullanılan direklerde de, form ve malzeme bakımından çeşitlilik görülmektedir. Malzeme olarak demir⁵⁹, taş⁶⁰ ve ahşap⁶¹ direkler görülürken, taş ve ahşap direkler dikdörtgen, demir direkler ise silindirikdir.

2.4. Balkonlar

Samsun'un bazı evlerinde, cumba yerine açık çıkmaların devamı niteliğindeki balkon uygulaması görülmektedir. Balkon, geleneksel Türk evinde görülen yaygın bir uygulama olmadığından dolayı balkonlu evlerin Rum, Ermeni ya da Levanten ailelere ait olduğu kabul edilmektedir. Fakat Samsun'da Ermeni ve Rum mahalleleri ile bazı belgelerde Rumlardan kaldığına dair bilgilerin olduğu evlerin cephelerinde⁶² cumbanın daha yaygın uygulanan bir mimari öge olduğu tespit edilmiştir.

Balkon da cumba gibi evin sokağa açılmasını sağlamak ve yer kazanmak amacıyla yapılmış olmalıdır. Samsun evlerinin otuz beşinde uygulanan balkon, cumbalar gibi çoğunlukla ön cepheye, giriş kapısının üzerini örtecek şekilde konumlandırılmıştır. İki cephesi sokağa yönelen bazı evlerde, her iki cephede de balkon görülebilmektedir. Bunlar taş⁶³, ahşap⁶⁴ ya da metal⁶⁵ malzeme ile yapılmıştır. Evlere sonradan eklediği belirlenen bazı balkonların betonarme olduğu anlaşılmaktadır. Genellikle demir korkuluklu olan balkonlar üçgen alınlık, çatı uzantısı ya da sundurmayla örtülüdür.

58 Env. 1, 3, 4, 5, 9, 22, 25, 32, 39, 41, 35, 40, 44, 45, 47, 52, 53, 62.

59 Env. 23, 28, 29.

60 Env. 20.

61 Env. 2.

62 Env. 7, 42, 44, 51, 52, 54.

63 Env. 12, 15, 16, 17, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 36, 37, 38, 39, 40, 43, 47, 48, 49, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 64.

64 Env. 1, 53.

65 Env. 2, 20, 26, 33.

Balkonlar, çıkmalarda olduğu gibi yapıdaki durumlarına göre; sofa balkonu, kat balkonu ve kenar (oda) balkonu olmak üzere üç grupta değerlendirilmiştir.

Sofa ya da ortada balkon, en yaygın görülen uygulamadır. İncelenen evlerin yirmi dokuzunda⁶⁶ görülen bu tip balkon, çıkmalarda olduğu gibi çoğunlukla sofanın sokağa bakan cephe aksının ortasına yerleştirilmiştir (Fot. 53-55). Sofanın dış cephede balkon olarak uzaması, genellikle evlerin ön cephesinde görülse de sokağa bakan yan cephelerde de bulunabilir⁶⁷.



Fot. 53: Env. 15



Fot. 54: Env. 17



Fot. 55: Env. 41

Fot. 53-55: Sofa balkonu örnekleri

Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu ve Fatma Eldemir Evi'nin ön ve yan cephelerinde, Hilmi Belli Evi'nin ön-arka cephelerinde, Elmas Hanım Evi'nin ise sokağa bakan üç cephesinde balkon uygulaması görülmektedir. Çoğunlukla birinci katta görülen balkonlar, Mürüvvet Çakır, Paşa Konağı (Fot. 56) ve Hamide Ulaş evlerinin zemin katına yerleştirilmiştir. Evlerin zemin kat seviyesindeki balkonlarının üstünde cumba bulunmaktadır.

Evlerde, bütün cephe boyunca uzanan kat balkonları, sokağa ya da manzaraya bakan tarafa yerleştirilmiştir. Hilmi Belli Evi'nin zemin katında, manzaraya bakan arka cephedeki balkon, cephe boyunca balkon uzanmaktadır.

Yapıldığı cephenin sadece bir tarafına konumlandırılmış olan kenar balkonlar, çoğunlukla sokağa bakan yanlarda görülmektedir. Arslan Geviz, Ahmet Tos, Şahinzadeler evleri, Kadıköy Kültür ve Yaşam Evi (Fot. 57) ile İbrahim Fevzi Evi'ndeki balkonlar kenar balkonu tipindedir.

Balkonlar, çıkmalarda olduğu gibi konsol, elibeline, sütun ve direklerle desteklenmektedir. Cephesinde balkon olan otuz beş evden sekizi taş⁶⁸, ikisi ahşap konsolla⁶⁹ desteklenmektedir. Balkonların iki kenarında çoğunlukla birer konsol bulunurken, Kent Müzesi olarak işlevlendirilmiş evin balkon destek düzeninde çift konsol vardır

66 Env. 1, 12, 15, 17, 18, 20, 25, 26, 27, 31, 32, 33, 36, 37, 38, 39, 43, 48, 49, 53, 60, 61, 62, 63, 64.

67 Env. 1, 28, 29, 64.

68 Env. 36, 38, 43, 48, 60, 61, 63, 64.

69 Env. 28, 29.



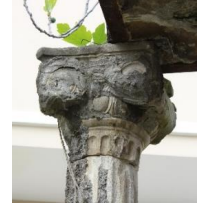
Fot. 56: Env. 25



Fot. 57: Env. 28



Fot. 58: Env. 60



Fot. 59: Env. 12

Fot. 56-59: Sofa balkonu, oda balkonu, konsol destek ve sütun başlığı

(Fot. 58)⁷⁰. Balkon ile duvar arasında kıvrımlı ya da üçgen benzeri olan payandalar, Samsun'daki yedi evin balkonunda görülmektedir. Demir malzemeli payandalar, işlevlerinin yanı sıra dekoratif özelliktedir⁷¹. Samsun'daki dokuz evin balkonu, silindirik gövdeli taş sütunla taşınmaktadır⁷². Mustafa Sandıkçı Evi'nin güney cephe aksındaki balkonu taşıyan sütunlar, yivli gövdeli ve iyon başlıklıdır (Fot. 59). Boroğlu Evi'ndeki balkonu taşıyan sütunlar ise korint başlıklara sahiptir. Diğer sütunlar yatay silmelerle oluşturulmuş başlıklara sahiptir. Sütunların yanı sıra Aslan Geviz ve Şahinzadeler evlerinde (B ve C blok), balkonu taş direkler taşınmaktadır. Ayrıca Yeşilirmak Restaurant olarak kullanılan ev ile Şahinzadeler Evi'ndeki (A blok) balkon taşıyıcılarının demir olduğu anlaşılmıştır.

2.5. Diğer Cephe Elemanları

2.5.1. Söveler

Kapı ve pencere açıklıklarının boyutlarına uyumlu bir şekilde yapılan söveler, evin temel yapı malzemesine göre ahşap (Fot. 60)⁷³ veya taş (Fot. 61)⁷⁴ olarak düzenlenmiştir. Taş sövelerin bazılarının kenarları profillendirilmiştir⁷⁵. Düz atıkların kilit taşları yalın ya da süslemeli olarak yapılmıştır⁷⁶.

Pencerelerin üç ya da dört tarafı söveyle çevrelenmiştir. Bodrum katlardakiler, çoğunlukla taş malzemeli olup nadiren ahşap söve kullanımı görülmektedir⁷⁷. Söve zemin ve birinci katlarda, bağdadi evlerde ahşap, kâgir evlerde ise taştır⁷⁸. Bazı pencere sövelerinde süsleme unsurları bulunmaktadır. Ahşap sövelerdeki süslemeler çoğunlukla

70 Env. 60, 61.

71 Env. 1, 17, 20, 26, 27, 33, 53.

72 Env. 2, 15, 21, 25, 32, 39, 40, 49, 63.

73 Env. 1, 2, 4, 5, 7, 8, 9, 11, 14, 15, 17, 19, 21, 22, 24, 25, 28, 29, 30, 31, 34, 35, 37, 40, 41, 42, 45, 46, 47, 49, 54, 55, 56, 60, 61.

74 Env. 3, 6, 12, 13, 16, 18, 20, 28, 29, 32, 33, 38, 39, 43, 48, 50, 51, 52, 53, 57, 58, 59, 62, 63.

75 Env. 12, 33.

76 Env. 12, 36, 50, 51, 60, 61.

77 Bodrum katlardaki ahşap malzemeli söveler için Bk. Env. 7, 19, 34, 42.

78 Env. 31, 32, 37, 38, 43, 48, 49, 50, 57, 58, 59, 63, 64.

kıvrımlı formlardan oluşurken, taş söveler genellikle yalındır. Samsun Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu olarak işlevlendirilmiş evin basık kemerli penceresinde kilit taşı bulunmaktadır (Fot. 61). Fahriye Hanım Konağı (Fot. 62) ve Yol-İş Sendikası binasındaki (Fot. 63) taç biçimli pencere saçakları, payanda şeklinde bir konsola oturmaktadır. Bu evlerin zemin kat pencerelerinin iki tarafındaki konsollar düşey yivlerle hareketlendirilmiş, konsol başlıklarının yüzeyine yukarı bakar şekilde bir akantus yaprağı yerleştirilmiştir. Bazı ahşap ve taş sövelerde, yatay profillerle belirlenmiş başlıklılara da rastlanılmaktadır⁷⁹.



Fot. 60: Env. 22



Fot. 61: Env. 36



Fot. 62: Env. 40



Fot. 63: Env. 51

Fot. 60-63: Söve örnekleri

2.5.2. Silmeler

Samsun'da kâgir evlerde taş, bağdadi evlerde ise ahşap olan silmeler, cephelerde kat aralarında, çıkma alt hizalarında ve saçak altlarında uygulanmıştır.

Kat arası sınırları belirleyen, düz bir hat şeklindeki ahşap ya da taş silmeler, cephelerde görünür durumdadır. Çoğunlukla sade olan taş silmelerden bazılarının yüzeyi yatay profillerle hareketlendirilmiştir⁸⁰. Yüzeyine desen işlenen silme örnekleri de bulunmaktadır (Fot. 64-66)⁸¹. Ahşap malzemeli kat silmeleri ise işlevsel amaçlı yapılmış olup sadedir⁸². Köşe pervazları ile kat silmelerinin birleştiği alanlar bazı evlerde kabara gibi düzenlenerek vurgulanmıştır (Fot. 67)⁸³. Saçak altlarındaki ahşap ve taş silmelerden bazılarının yatay profillerle hareketlendirildiği görülmektedir⁸⁴.

79 Env. 4, 14, 22, 23, 28, 29, 33, 42, 43, 48, 49, 51, 54, 55, 60, 61, 63, 64.

80 Env. 20, 26, 32, 37, 39, 41, 49, 52.

81 Env. 33, 51, 57, 58, 59.

82 Env. 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 13, 14, 17, 19, 21, 23, 24, 28, 29, 34, 44, 45, 46, 55, 56.

83 Env. 25, 33, 40, 51, 54.

84 Env. 1, 3, 4, 22, 32, 33, 37, 39, 49.



Fot. 64: Env. 51



Fot. 65: Env. 57



Fot. 66: Env. 57, 58



Fot. 67: Env. 54

Fot. 64-67: Süslemeli kat silmeleri ve köşe pervazlarından örnekler

2.5.3. Cephe Kaplamaları

Beden duvarları genellikle 2-4 cm kalınlığındaki toprak ve kireç karışımı sıvayla kaplanmıştır. Çalışmaya dahil edilen evlerin birçoğu işlem gördüğünden dolayı özgün dokusu bozulmuş olup bazı yapılarda çimento karışımı harç sıva uygulanmıştır. Sıva dışında kaplama ögesi olarak ahşap malzeme de görülmektedir. Tüm cepheleri ahşapla kaplanan yedi ev⁸⁵ vardır. Bunların dışında Ahmet Özder ve Fatma Akyüz Evi'nin güneybatı cephesi, Gündoğdu Evi'nin ise kuzey cephesindeki çıkma ahşap kaplamalıdır (Fot. 68). Kaplamalar, 10 ila 30 cm arasında değişen tahtaların yatay olarak evin iskelet sistemine tutturulmasıyla oluşturulmaktadır. İncelenen ahşap kaplamalı evlerdeki kaplamaların çeşitli renklerle boyandığı görülür.

Birkan-Esin Sevinç Evi'nde farklı bir uygulama olarak dış cephede kaplama olarak galvaniz oluklu sac kullanılmıştır (Fot. 69), Bazı evlerin köşe kolonlarındaki taş kaplamalar, cepheye hareket katmaktadır (Fot. 70-71)⁸⁶.



Fot. 68: Env. 4



Fot. 69: Env. 10



Fot. 70: Env. 16



Fot. 71: Env. 37

Fot. 68-71: Farklı cephe kaplamalarından örnekler

85 Env. 24, 30, 42, 44, 45, 60, 61.

86 Env. 16, 37, 57, 58, 59.

2.5.4. Korkuluklar

Avlu duvarı ve pencere üzerindeki korkuluklar, daha çok evin güvenliğini ve mahremiyetini sağlamaya yönelik, giriş sahanlığı, merdiven ve balkonlardakiler, evde yaşamlarını idame ettiren insanların güvenliği için yapılmıştır⁸⁷.

İncelenen evlerin kırk üçünün avlu duvarlarının üstünde, yüksekliği 90 ile 110 cm arasında değişen demir korkuluk bulunmaktadır⁸⁸. Bunların büyük çoğunluğu özgün durumunu kaybetmiş olup, sade ya da “S” ve “C” kıvrımlarından oluşan süslemelere sahiptir.

Yüksek kotlu sahanlıklı girişlere ulaşmak için yapılan yirmi altı evin merdiveni korkulukludur⁸⁹. Boroğlu Evi (Fot. 72) ve Fatma Eldemir Evi'nin sahanlık merdiveninde, demir korkuluk yerine taş korkuluk görülmektedir. Bodrum ve zemin kat pencerelerinin demir korkulukları, çoğunlukla özgünlüklerini korumuş durumdadır. Bu katların korkulukları pencere boyutlarına göre tasarlanmış olup, bazı evlerin birinci kat korkulukları yarı seviyede son bulmaktadır⁹⁰. Boroğlu Evi güneybatı ve güneydoğu cephelerinde, zemin kat pencerelerinin bazıları ile birinci kat pencerelerinin tamamında diğer evlerden farklı olarak, çift kanatlı ahşap kepenk uygulaması görülmektedir (Fot. 73).

İncelenen evlerin yirmi altısının balkonunda güvenlik amaçlı demir korkuluk bulunmaktadır⁹¹. Balkon korkuluklarının yükseklikleri 75 ile 110 cm arasında değişmekte olup parmaklık aralıkları 10 ile 17 cm arasındadır. Fuat Susuz Evi balkonunun korkuluğu, taş olması bakımından tekil örnek olarak karşımıza çıkmaktadır (Fot. 74).



Fot. 72: Env. 32



Fot. 73: Env. 32



Fot. 74: Env. 49

Fot. 72-74: Demir korkuluk dışında görülen korkuluklar

2.5.6. Havalandırma Açıklıkları

Havalandırma açıklıkları, Samsun evlerinde dikkat çeken diğer bir cephe unsurudur. Samsun'un nemli havasından dolayı bağdadi teknikle inşa edilen evlerde

87 Aygör, 2005, 10-19.

88 Env. 1, 2, 3, 4, 8, 11, 13, 14, 16, 17, 19, 22, 24, 25, 27, 28, 29, 32, 33, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64.

89 Env. 1, 3, 4, 8, 19, 22, 24, 25, 27, 28, 29, 35, 38, 39, 40, 41, 43, 45, 48, 49, 51, 57, 58, 59, 62, 64.

90 Env. 1, 3, 4, 12, 15, 17, 22, 28, 29, 30, 31, 32, 52.

91 Env. 1, 2, 12, 17, 25, 26, 27, 28, 29, 32, 33, 36, 37, 38, 39, 40, 43, 48, 53, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64.

ahşabın çürümesini önlemek ve evdeki nem dengesini sağlamak amacıyla havalandırma delikleri yapılmıştır Samsun ve çevre illeri dışındaki yerlerde çok rastlanılmayan havalandırma açıklıkları, bölge ikliminin mimariye yansımaları gösteren önemli unsurlardandır. Dört evin tek⁹², on iki evin iki⁹³, iki evin ise dört cephesinde⁹⁴ olmak üzere on sekiz evde havalandırma açıklığı vardır (Tablo 1-3). Onarım gören bazı evlerin cephelerinde yer alan havalandırma açıklıklarının kapatılmış olduğu da düşünüldüğünde bu sayının daha fazla olabileceği varsayılabilir. Havalandırma açıklıkları zemin ile birinci katı ayıran kat silmesinin hemen altına veya saçak altına⁹⁵ yerleştirilmiştir. Bunun yanında açıklıkların hem kat silmesinin hem de saçığın altında olduğu örnekler de mevcuttur (Fot. 75)⁹⁶. Yaklaşık 5 cm çapındaki dairesel formlu, pişmiş toprak şeklindeki havalandırma açıklıkları, cephelerde yüzeyden 3-5 cm çıkma yapmaktadır. Bu açıklıklar delikli kabara, çarkıfelek ve düz formlardadır (Fot. 76-77).



Fot. 75: Env. 8



Fot. 76: Env. 1



Fot. 77: Env. 22

Fot. 75-77: Havalandırma açıklıklarının konumu ve formları

2.5.7. Alınlıklar

Alınlık, Samsun evlerinde yaygın olarak uygulanan cephe elemanlarıdır. Evlerde çoğunlukla üçgen formlu alınlık bulunmakla birlikte farklı tipte alınlık da görülmektedir. İncelenen evlerden on sekizinde uygulanan üçgen alınlık, ön cephedeki sofa çıkmasının üstüne, cephe aksının ortasına yerleştirilmiştir (Fot. 78)⁹⁷. Alemdarzedeler Evi'nin ise hem doğu cephesindeki sofa çıkmasında hem de güney cephedeki balkonun yukarısında üçgen alınlık görülmektedir (Fot. 79). Birkan-Esin Sevinç, İkiz Ev ve Lazza-de Kaşif Bey (Fot. 80) evleri, üçgen çatıyla örtülmesinden dolayı iki cephesinde alınlık kendiliğinden oluşmuştur. Elmas Hanım Konağı'nda diğerlerinden farklı olarak, dışta üç kenardan oluşturulan alınlık, içte yarım daire formludur (Fot. 81, Tablo 1-3).

92 Env. 13, 14, 15, 35.

93 Env. 2, 5, 8, 16, 17, 18, 32, 40, 41, 47, 49, 52.

94 Env. 1, 22.

95 Env. 8.

96 Env. 2, 14, 17.

97 Env. 1, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 19, 20, 42, 49, 51, 52, 57, 58, 59.

2.5.8. Saçaklar

Geleneksel Türk evinin karakteristik mimari ögesi olan saçak, çatı sularını beden duvarlarından ve temellerinden uzak tutmak, gerektiğinde gölge sağlamak⁹⁸ için çatının binadan taşırılmasıyla oluşturulmaktadır. Taş ya da ahşap malzemeyle yapılan saçaklar, özellikle Kuzey Anadolu, Batı Anadolu ile Balkanlarda belirgin bir cephe elemanı olarak dikkat çekmektedir⁹⁹. Saçaklar bazı evlerde konsol ve fûruşlarla desteklenmiştir¹⁰⁰.

Samsun'un yağışlı ikliminden dolayı saçaklara önem verilmiştir. Yirmi sekiz evde, 50 ile 120 cm arasında değişkenlik gösteren geniş saçak uygulamasına yer verilmiştir¹⁰¹. Saçakların altları genellikle yatay profilli ahşap tahtalarla kaplıdır (Fot. 82). Bunun yanında Aslan Geviz Evi (Fot. 83), Çayır Sokak 36 Nolu Ev, İkiz Ev ile Kadıköy Kültür ve Yaşam Evi'nde saçak altı alçı malzemeyle iç bükey olarak şekillendirilmiştir.

Mimari bütünün bir parçası olan saçaklar, Batı sanatı akımlarının etkisiyle bazı değişimler göstermiştir. Saçakların dar tutulması, beden duvarlarının üst seviyede korniş ya da friz gibi sonlandırılması Batı üsluplarının etkisi olarak karşımıza çıkmaktadır (Fot. 84)¹⁰². Boroğlu Evi'nde saçaklarının üstündeki taş parapet ile köşelerdeki yalın akroterler de bu üslupların etkisi ile yapılmış uygulamalardır (Fot. 85).



Fot. 78: Env. 6



Fot. 79: Env. 1



Fot. 80: Env. 31



Fot. 81: Env. 63

Fot. 78-81: Alınlık örnekleri



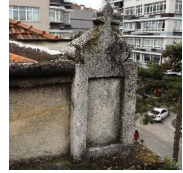
Fot. 82: Env. 53



Fot. 83: Env. 16



Fot. 84: Env. 32



Fot. 85: Env. 32

Fot. 82-85: Saçaklardan Örnekler

98 Türk mimarisinde saçakların menşei ve tarihsel gelişimi hakkında bk. Binan, 1952, 3-14.

99 Aysel, 2019, 58.

100 Muhittin Binan, Çin mimarisinin Türk mimarisine etkisinin olduğunu ve Türk evlerinde saçakların geniş tutulmasının ve saçakları taşımak için kolonlar ile taşınmasının Çin mimarisi ile benzerlik gösterdiğini belirtmektedir (Binan, 1952, 3-14).

101 Env. 4, 6, 7, 8, 11, 13, 16, 19, 21, 25, 27, 28, 29, 37, 41, 43, 45, 49, 51, 52, 53, 54, 56, 60, 61, 62, 63, 64.

102 Aysel, 2019, 58.

3. Cephe Kompozisyonu

Cepheyi oluşturan kapı, pencere, cumba, balkon, saçak, silme gibi mimari öğeler tek başlarına farklı fonksiyonları yerine getirmekle birlikte, bir araya gelme şekilleri cephenin karakterini oluşturmaktadır. Cephe düzenlemelerinin şekillenmesinde açıklıklar (kapı, pencere) ve cephelere hareket katan unsurlar (çıkma, balkon) etkili olmuştur. Kapı ve pencere açıklıklarının konumlarında ve formlarında bazı farklılıklar olsa da genel olarak belirli bir düzende oldukları görülmektedir. Bu nedenle Samsun’da cephe düzenlemeleri, cephe hareketliliğine göre değerlendirilmiştir. İncelenen evlerde cephe hareketliliğine göre; yirmi sekiz evde çıkmalı cephe (Fot. 86-89)¹⁰³, on beş evde balkonlu cephe (Fot. 90-92)¹⁰⁴, yirmi bir evde çıkmalı ve balkonlu cephe (Fot. 93), bir evde ise çıkmasız ve balkonsuz cephe (Fot. 94) olmak üzere dört farklı cephe düzenlemesi görülmektedir (Tablo 1-3). Evlerin cephe kompozisyonlarının ana unsurunu oluşturan çıkma ve balkonlar, yapıdaki durumları ve taşıyıcıları bakımından benzerlik göstermektedir.



Fot. 86: Env. 14



Fot. 87: Env. 13



Fot. 88: Env. 47



Fot. 89: Env. 19



Fot. 90: Env. 33



Fot. 91: Env. 48



Fot. 92: Env. 64



Fot. 93: Env. 53



Fot. 94: Env. 54

Fot. 86-94: Cephe düzenlemelerinden örnekler

103 Env. 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 19, 21, 22, 23, 24, 30, 34, 35, 41, 42, 44, 45, 46, 50, 52, 55, 56.

104 Env. 17, 27, 31, 33, 36, 37, 38, 48, 49, 57, 58, 59, 63, 64.

Batıda ortaya çıkan üsluplar, ilk olarak İstanbul'da daha sonra Anadolu'da yayılmıştır. Samsun'da 19. yüzyıl ve 20. yüzyılın başlarında inşa edilmiş evlerin cephelerinde de bu üslupların etkileri görülmektedir. Samsun örneklerinde Neo-Klasik üslubun cephe düzenlemesinde etkili olduğu evlerde, Neo-Barok ve Eklektik üslupla süsleme detaylarında karşılaşılır (Fot. 98). Evlerde görülen sütunlu giriş düzenlemeleri, antik sütun başlıkları (korint, ion), üçgen alınlık, duvara gömülü sütun ve pilastrlar, akantus yaprakları, volütler ile silmelerdeki perde, meander, dış frizi motifleri Batı üsluplarının yansımalarıdır (95-98).

Kâgir olarak inşa edilen ve cephesinde batı üsluplarının etkisinde şekillenmiş zengin süslemelerin olduğu evlerin çoğunlukla azınlıklara ait olduğu düşünülse de hangi etnik grup tarafından inşa edildiğine dair kesin bir yargıya varılamamaktadır.



Fot. 95: Env. 32



Fot. 96: Env. 49



Fot. 97: Env. 50



Fot. 98: Env. 51

Fot. 95-98: Batı üsluplarının etkilediği cepheler

4. Değerlendirme ve Karşılaştırma

Evin yerleştiği arazi topografyası ile manzara, evlerin konumlandırılmasında ve ana cephenin seçiminde önemli bir unsurdur. Samsun evlerinde ana cephenin konumlanmasında deniz, önemli bir etken olmuştur. Deniz kıyısının güneyindeki hafif eğimli yamaçlara kademe kademe konumlandırılan evlerin ön cepheleri, buldukları konuma göre kuzeye, kuzeydoğuya ya da doğuya yönelmektedir. Ön cepheleri denize bakmayan evlerin denize yönelen cephelerine ehemmiyet verilmiş olup buralarda çıkma ya da balkon uygulaması görülmektedir. İnşa edildikleri dönemde deniz manzarası olan evler, günümüzde çok katlı binalar arasında kaldığından, deniz manzarası büyük ölçüde kaybolmuş durumdadır.

Cephelerde çıkma, balkon, pencere, kapı gibi açıklık ve hareketlilik kazandıran mimari unsurlar yer almaktadır. Samsun'da cephe hareketliliğine göre çıkmalı, balkonlu, çıkmalı-balkonlu ve düz cephe gibi farklı cephe düzenlemeleri görülmektedir.

Samsun evlerinde en çok karşılaşın cephe düzeni çıkmalı cephedir. İncelenen evlerden yirmi sekizinde karşılaşılan çıkmalı cephe düzenlemesinde, çıkmanın yapıdaki durumuna göre farklı uygulamalar ortaya konulmuştur. Bunlar sofa çıkmalı, kat çıkmalı, oda çıkmalı ve gönye çıkmalı cephe düzenlemeleridir.

Sofa çıkmalı cephe düzeni diğer cephe düzenlemelerine göre daha yaygın bir uygulamadır. Karadeniz Bölgesi'ndeki Ordu-Ünye'de Hüseyin Tataroğlu Evi (1882)¹⁰⁵, Trabzon'da Avni Komut Evi (1893)¹⁰⁶, Sinop-Boyabat'ta Ömer Saraç Evi (19. yy.), Osman Abalı Evi (19. yy.), İsmail Eski Evi¹⁰⁷, Tokat-Niksar'da Çoroğlu Evi (19. yy.)¹⁰⁸, Gümüşhane'de Rafet Çubukçu Evi (19. yy.)¹⁰⁹, Sakarya-Taraklı'da İsmail Akay Evi (19. yy. sonu-20. yy. başı)¹¹⁰, Ordu Çamaş'ta Cevat Bey Evi (1907-1908)¹¹¹, Bolu merkezde Erva Sultan Evi (20. yy.)¹¹² ve Karabük-Safranbolu'da Hacılar Konağı¹¹³ sofa çıkması uygulanan örneklerinden bazılarıdır.

Necip Özüdoğru, Ahmet Tos ve Ali Yücel evlerindeki kat çıkmalı cephe düzeni, sütun taşıyıcıları ile birlikte ele alındığında en dikkat çeken cephe düzenlemesidir. Giresun'daki Selahattin Albayrak Evi, Atilla Aral Evi, Celalettin Önbayrak Evi ve Dilek Demir Evi, direk veya sütun ile taşınan kat çıkmalı cephe düzenlemeleri bakımından¹¹⁴, Samsun'daki örnekler ile benzerdir.

Oda çıkmalı cephe düzeni, cephenin bir ya da iki kenarındaki odaların cepheden taşınmasıyla oluşmaktadır. Samsun evlerinde sadece bir kenardaki odanın cepheden taşınmasıyla oluşturulmuş cephe düzeni bulunmaktadır. Sinop Boyabat'ta Ahmet Eminnik Evi (19.yy.), Kazım Maviş Evi (19. yy.)¹¹⁵, Bolu- Gerede Hasan Güzelce Evi (19 yy. sonu ile 20. yy. başları), Taraşlar Evi (1931)¹¹⁶ Samsun dışında Karadeniz Bölgesi'ndeki oda çıkmasının uygulandığı yapılardan bazılarıdır.

Sokak ya da arazinin çarpık olduğu durumlarda, cepheden ışığı daha iyi almak için uygulanan gönyeli çıkımlar ön ya da yan cephelerden birine uygulanmıştır. Samsun'da beş evde görülen gönyeli çıkmanın bölgede benzer örnekleri bulunmaktadır. Safranbolu'da Hamzalılar Evi, Taşatarlar Evi¹¹⁷, Tokat'ta Beyhamam Sokak 22 numaralı ev¹¹⁸ ve Bolu'daki birkaç ev¹¹⁹ gönyeli çıkmalıdır.

105 Avanoğlu, 2002, Resim 41.

106 Karpuz, 1991, 115-135, Çizim 5, 8.

107 Selimoğlu, 2016, 93, 116, 219.

108 Gündoğdu, vd., 2006, 490, Resim 490.

109 Şenel, 2002, 111, 115.

110 Elmas, 2013, 188, Tablo 6.32.

111 Bayhan, .2017, 9, Fot. 1, 2.

112 Eroğlu, 2009, 212.

113 Günay, 1998, 218.

114 İltar, 2016, 69, 70.

115 Selimoğlu, 2016, 49.

116 Güler, 2019, 55, 99.

117 Günay, 1998, 146, Fot. 143.

118 Çal, 1988, 33, 34; Resim 16.

119 Eroğlu, 2009, 308, Fotoğraf 386-387.

Samsun evlerinde çıkmalı cephelerden sonra en yaygın uygulama balkonlu cephelerdir. Yapıdaki durumları ve taşıyıcıları bakımından çıkmalar ile balkonlar benzerlik göstermektedir. İncelenen evlerden on beşinde karşılaşılan balkon, iç sofanın cephedeki uzantısı olan sofa balkonu, cephe boyunca uzanan kat balkonu ya da kenar odalardan birine açılan kenar oda balkonu şeklindedir. Ordu-Ünye Yeğin Evi (19. yy. ikinci yarısı)¹²⁰, Giresun; Hikmet Ergün Evi, Selim Gökdeniz Evi, İlhan İhtiyaroğlu Evi, Şükriye Akbay Evi, Nevzat Goloğlu Evi¹²¹ bölgedeki bazı balkonlu cephe düzenlemeli evlerdir.

Çıkma ve balkonun tek başına evlerin cephe düzenini belirlemesinin yanı sıra bunların birlikte uygulandığı evler de bulunmaktadır. Birden fazla cephesi sokağa bakan evlerde, farklı cephelerde uygulanan çıkma ve balkon, bazı evlerde aynı cephenin farklı katlarına uygulanmıştır. Farklı cephelere uygulanan evlerin yedisinde balkon¹²², yedisinde ise çıkma¹²³ ön cephededir. Sokağa ya da deniz tarafına bakan beş evde¹²⁴, çıkma ve balkon aynı cepheye uygulanmış olup bu cephe düzenlemesinde çıkma daima üst katta, balkon ise zemin kattadır. Musa Arslan Evi'nde ise diğerlerinden farklı olarak birinci katta yer alan sofa çıkmasını, dışa bakan üç yönden demir korkuluklu balkon çevrelemektedir (Fot. 93). Sakarya'da Fenerli (19. yy. sonları)¹²⁵, Ordu-Ünye'de Tantu (19. yy. ikinci yarısı)¹²⁶, Boyabat'ta ise Maviş¹²⁷ evleri, çıkma ve balkonun aynı cephede birlikte uygulandığı evlerden bazılarıdır.

Çıkma ve balkonun olmadığı cepheler, geleneksel ev mimarisinde yaygın bir uygulama alanı bulsa da, Samsun merkezdeki evlerde çok tercih edilmemiştir. Bu evlerde tüm katlar düşey olarak aynı düzlemde olup cepheye hareket katan herhangi bir mimari öğe bulunmamaktadır. Çıkma ve balkonlu evlerde, bu öğelerin olmadığı arka ya da yan cepheler düz cephelidir. İncelenen evlerden sadece Fethi Akyüz Evi balkon ya da çıkmanın olmadığı düz cephelidir. Amasya-Merzifon Kazım Fahri Maden Evi (1920)¹²⁸, Gümüşhane Fazlı Yüce Evi¹²⁹ Giresun İlyas Korkut Evi ve Emin Yılmaz Evi¹³⁰ düz cepheli evlerden birkaçıdır.

Çıkma ve balkonlar basit konsol, payanda, sütun ve direkler ile desteklenmiştir. Samsun'da sütun ya da direk ile desteklenen çıkma ve balkonlar daha yaygın bir kullanım alanı bulmuştur. Silindirik gövdeli sütunlar genellikle silme ile profillendirilmiş başlıkla-

120 Bayrak, 2020, 401, Görsel 259.

121 İltar, 2016, 68, 69.

122 Env. 12, 15, 18, 32, 39, 60, 61.

123 Env. 1, 16, 20, 26, 28, 29, 43.

124 Env. 2, 25, 40, 47, 62.

125 Çetin, 2011, 91.

126 Bayrak, 2020, 392.

127 Turan, 2018, 210, Fot. 29.

128 Boy, 2014, 47.

129 Kara, 2005, 16, Fotoğraf 1, Çizim 1.

130 İltar, 2016, 70.

ra sahip olsa da korint ya da ion'dan mülhem başlıklara sahip sütunlar da bulunmaktadır. Taş, ahşap ya da demir direkler ise dikdörtgen ya da silindirik gövdelidir.

Evlerde çıkma ve balkonların yanı sıra cephelerdeki kapı ve pencere açıklıkları da önemli cephe elemanlarıdır. Genellikle ön cephe aksının ortasına yerleştirilen, tek ya da çift kanatlı sade kapılar aydınlatma pencereli ve aydınlatma penceresiz olarak uygulanmıştır. Cephelerde simetrik düzeni sağlayan pencere dizileri, çoğunlukla düşey dikdörtgen formudur. Bunun yanı sıra odalarda, çıkmalarda ve merdiven sofalarında karşılaşılan yuvarlak, basık ve dilimli kemer formulu pencereler cephelere estetik değer katmaktadır.

Karadeniz bölgesi geleneksel ev mimarisinde yaygın olarak uygulanan üçgen alınlık, Samsun evlerinin cephelerinde dikkat çeken mimari öğelerdendir. Samsun örnekleri dışında Ordu-Ünye'de Sabri Kadı (1879)¹³¹, Sinop-Boyabat'ta Nuri Şimşir (19. yy.) ve Süleyman Baş (19. yy.)¹³², Gümüşhane'de Rafet Çubuku (19. yy.), Mehmet Aksoy (19. yy.)¹³³, Ordu-Çamaş'ta Cevat Bey (1907-1908)¹³⁴ Amasya-Merzifon'da Fadime Turaylar (1908?), Volkan Hazneci (1922-1923)¹³⁵ evleri, Karadeniz Bölgesi'ndeki üçgen alınlıklı yapılardan bazılarıdır.

Samsun'un Alaçam¹³⁶ ve Bafra¹³⁷ gibi kıyı ilçelerindeki evlerde havalandırma açıklıklığı uygulaması görülürken, Vezirköprü, Ladik ve Havza gibi kıyıdan uzak yerleşim yerlerindeki evlerde bu uygulama görülmemektedir. Bu da havalandırma açıklıklarının genellikle nemin yoğun olduğu bölgelerdeki evlerde uygulandığını gösterir. Ordu'da Paşaoğlu Konağı (1896)¹³⁸, Ordu merkez Zafer ve Şener Sokak yer alan evler¹³⁹, Giresun'da Tiralizade Konağı¹⁴⁰ Samsun çevresinde havalandırma açıklığı olan evlerden bazılarıdır. İç Anadolu Bölgesi'ndeki Niğde'de Kadioğlu Sokak 18 ve 42 numaralı evler¹⁴¹ ve Kayseri'deki B. Şahin Evi'nde¹⁴² havalandırma açıklığı uygulaması olsa da Samsun örneklerinden farklı olduğu görülmektedir. Samsun merkez ve kıyı ilçelerindeki havalandırma açıklıklarının çapı yaklaşık 5 cm iken, Kayseri ve Niğde örneklerinde 15-20 cm'dir.

131 Avanoğlu, 2002, 29, Resim 66.

132 Selimoğlu, 2016, 23, 182, Şekil 3. 7, 3.300.

133 Şenel, 2002, 111, 113, 115, Plan 5, 7, 9.

134 Bayhan, .2017, 9, Fot. 1, 2.

135 Boy, 2014, 74.

136 Samsun Taşınmaz Kültür Varlıkları Envanteri, 2012, 279, 296.

137 Samsun Taşınmaz Kültür Varlıkları Envanteri, 2012, 383, 384, 387, 390, 391, 437, 445, 474, 484; Erkalkan, 2019.

138 <https://karadeniz.gov.tr/ordu-pasaoglu-konagi-ve-etnografya-muzesi/> (E.T.: 20.05.2023).

139 Ordu Taşınmaz Kültür Varlıkları Envanteri, 2010, s. 279, 296.

140 İltar, 2016, 228.

141 Yavaşcan ve Uruk, 2019, 511.

142 Tali, 2005, 65, 77, Fot. 5.

Samsun geleneksel evlerinin cephelerinde sade bir üslup hâkim olsa da, bazı evlerin cephe elemanlarında süsleme öğeleri bulunmaktadır. Hareketlilik ve bezeme açısından dikkat çeken ön cephelerde çıkma, balkon gibi cepheye hareket katan unsurların yanı sıra kapı, pencere gibi açıklıklar ile alınlık, saçak kat silmesi ve sövelerde süsleme unsurları ile karşılaşmaktadır. Bunların yanı sıra Anadolu'da Batı üsluplarının etkilerinin yaygınlaşmasıyla, özellikle cephelerde Ne-Klasik, Neo-Barok ve Eklektik üsluplarının etkisinde şekillenmiş süsleme unsurlarıyla karşılaşmaktadır.

Sonuç

Samsun'da günümüze gelebilen evlerin büyük çoğunluğu, 1869 yılındaki büyük yangınından sonra inşa edilmiştir. Kentteki Türk, Ermeni ve Rum nüfusuna, 19. yüzyılda bölgede ticaretin gelişmesiyle Levantenlerin de eklenmesi, var olan kültürel çeşitliliğe katkı sunmuştur. Bu kültürel çeşitlilik ortamında inşa edilen tarihi Samsun evleri, yapıldıkları dönemin sosyal yaşamını, ekonomik durumunu ve tarihi birikimlerini yansıtmaktadır. Geleneksel yapı teknikleri ile inşa edilen evler, genellikle bodrum üzeri iki kattan meydana gelmekte olup altı evde cihannüma katı bulunmaktadır. Samsun'daki kısmen korunabilen tarihi kent dokusunda önemli bir etkisi olan evlerin cepheleri, bölgenin zaman içerisinde sahip olduğu kültür birikiminin yansıdığı önemli mimari unsurlardandır. Evlerde cepheleri kapı, pencere, cumba, balkon, saçak ve alınlık gibi unsurlar oluşturmaktadır. Bu cephe elemanlarının şekli, boyutları ve kendi aralarındaki uyumları çıkmalı, balkonlu, çıkmalı-balkonlu ile çıkmaz-balkonsuz (düz) cephe kompozisyonlarını ortaya çıkarmıştır. Cephede uygulanan süslemelerin de cephe dilinin oluşumunda önemi büyüktür. Çoğunlukla geleneksel evlerin cephe özelliklerini yansıtan evler, Osmanlı'nın son dönem üsluplarını yansıması bakımından belge niteliği taşımaktadır. Kültür ve yaşam biçimini yansıtan bu evlerdeki cephe özelliklerinin korunması, kültür sürekliliğinin sağlanması ve yaşatılması açısından önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

- Arseven, C. E. (1994), Şahnişin, *Sanat Ansiklopedisi* (C.4, 1860) İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Avanoğlu, S. (2002), *Ünye Evleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi/Sosyal Bilimler Üniversitesi, İstanbul.
- Aygör, E. (2005), *20. Yüzyıl İlk Yarısı Evlerinde Cephe ve Demir Parmaklıklar*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Aysel, N. R. (2019), Eldem Yapılarında Saçak, Mimar Mekâna Anlam ve Değer Katan Bir Elemana Dönüşüyor, *Toki Haber* (108), 58-61.
- Badakol S., (2003). *Tarihi Samsun Evlerinin Yapısal Özellikleri*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi) Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Başgan, S. (2008), “Geleneksel Doğu Karadeniz Evleri”, *Erdem*, (52), 42-90.
- Bayhan, A. A. (2017), “Ordu’dan Bir Geç Osmanlı Sivil Mimarlık Örneği: Çamaş Cevat Bey Konağı”, *XX. Uluslararası Ortaçağ Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu*, 1-17.
- Bayrak, H. (2020), *Ordu Ünye Ortayılmazlar ve Buruncu Mahallelerinde Bulunan Geleneksel Konut Örnekleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ordu Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ordu.
- Binan, M. (1952), *Türk Saçak ve Kornişleri*, İstanbul: Fulham Matbaası.
- Boy, E. Ş. (2014), *Merzifon Evleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erciyes Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.
- Çal, H. (1988), *Tokat Evleri*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Çetin, Y. (2006), Geleneksel Türk Evinde Cumba, *Sanat Tarihi Dergisi*, 15(2), 18-27.
- Çetin, Y. (2011), Sakarya ve Çevresinden Ev Örnekleri, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 67-103.
- Demirci, D. (2010), *Isparta Evleri*, Isparta: Isparta Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları: 7.
- Duymaz, A. Ş. (2013), On Dokuzuncu Yüzyılda Samsun’un Kentsel Gelişimine Dair Birkaç Mimari Örnek, *Samsun Araştırmaları*, (ed. Cevdet Yılmaz) III. Kitap, Samsun: Samsun Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, 115-127.
- Eldem S. H., (1968). *Türk Evi Plan Tipleri*, İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları.
- Eldem S. H., (1987). *Türk Evi Osmanlı Dönemi Turkish Houses Ottoman Period I-III*, Türkiye Anıt Çevre Turizm Değerlerini Koruma Vakfı, İstanbul.
- Elmas, E. (2013), *Tarihi Sakarya Bölgesinde Sivil Mimari: Geç 19.Yüzyıl ve Erken 20.Yüzyılda Taraklı Konutlarının Analizi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Kocaeli Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, Kocaeli.
- Erkalkan, Z. (2019), *Samsun İli Bafra İlçesi Sivil Mimarlık Örneklerinin İncelenmesi, Koruma Sorunlarının Belirlenmesi ve Koruma Önerileri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Yıldız Teknik Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Eroğlu, E. (2009), *Bolu Merkezinde Bulunan Eski Evler*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Evren, M. (1959), *Türk Evinde Çıkma*, İstanbul: Fakülteler Matbaası.

- Göyünç, N. (2000), Osmanlı Belgelerinde Konut Terminolojisi, *Habitat-II*, 264-267.
- Güler, R. (2019), *Gerede Evleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacı Bayram Veli Üniversitesi/Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ankara.
- Günay, R. (1998), *Türk Ev Geleneği ve Safranbolu Evleri*, İstanbul: YEM Yayınları.
- Gündoğdu, H., Bayhan, A. A., Aktemur, A. M., vd. (2006), *Tarihi Yaşatan İl Tokat*, Ankara: PYS Vakıf Sistem Matbası.
- <https://karadeniz.gov.tr/ordu-pasaoglu-konagi-ve-etnografya-muzesi/> (Erişim Tarihi: 20.05.2023).
- İltar, G. (2016), *Giresun Evleri*, İstanbul: Giresun Valiliği Kültür ve Sosyal İşler Müdürlüğü Yayını.
- Kafescioğlu, R. (1955), *Kuzey-Batı Anadolu'da Ahşap Ev Yapıları*, İstanbul: İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi.
- Kara, N. (2005), *Eski Gümüşhane Evleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Karpuz, H. (1991), Trabzon Evlerinin Mimari Özellikleri, *Türk Halk Mimarisi Sempozyumu Bildirileri*, 115-135.
- Kömürcüoğlu, E. (1950), *Ankara Evleri*, İstanbul: İstanbul Matbaacılık.
- Küçükerman, Ö. ve Güner, Ş. (1995), *Anadolu Mirasında Türk Evleri*, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ordu Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü (2010), *Ordu Taşınmaz Kültür Varlıkları Envanteri*, Ordu.
- Samsun Valiliği İl Özel İdaresi (2012), *Taşınmaz Kültür Varlıkları Envanteri*, Samsun.
- Selimoğlu, P. (2016), *Geleneksel Boyabat Evleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Şenel, V. (2002), *Gümüşhane Evleri*, Trabzon: Gümüşhane İl Kültür Müdürlüğü Yayınları.
- Tali, Ş. (2005), Geleneksel Kayseri Evlerinde Süsleme, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (6), 61-85.
- Turan, H. (2018), Sinop'ta Geleneksel Konut Mimarisi, *Sosyal Bilimciler Gözüyle Sinop*, Ankara: Berikan Yayıncılık, 179-248.
- Turani, A. (1975), *Sanat Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Toplum Yayınevi.
- Uluengin, N. (1988), *Osmanlı-Türk Sivil Mimarisinde Pencere Açıklıklarının Gelişimi*, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Uşma, G. (2021), Anadolu'daki Geleneksel Türk Evlerinin Plan, Cephe ve Süsleme Özellikleri Bağlamında İncelenmesi, *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, (6), 227-259.
- Uşma, G. ve Urfalioğlu, N. (2018), Geleneksel Van Evlerinin Cephe Özellikleri ve Tipolojisi Üzerine Bir İnceleme, *Çukurova Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 33(1), 1-16.
- Yavaşcan, E. E. ve Uruk, Z. G. (2019), Geleneksel Niğde Evlerinde Enerji Etkin Yapı Tasarımının Güncellenmesi, *İdil*, (56), 503-513.
- Yiğitpaşa N. T.-Uz F., (2016). XIX. Yüzyıl Samsun'da Bir Grup Konut Mimarisi, *Amisos*, 1(1), 22-43.

Env. No	Yapı Adı	Adres	Kat Durumu		Cephe Düzenlemesi				Cephe Çatı			Yapım Tekniği		
			2 Katlı Evler	3 Katlı Evler	Çıkmalı Cephe	Balkonlu Cephe	Çıkmasız ve Balkonsuz (Düz) Cephe	Beşik Çatı	Kırma Çatı	Havalandırma Açıklığı	Üçgen Alımlık	Yığma Tuğla	Yığma Taş	Kâgır
1	Alendazadeler Evi	Selahiye Mah. Çavır Sok. No:5												
2	Mürüvvet Çakır Evi	Selahiye Mah. Halim Kadı Cad. No: 7												
3	SBB TÜGVA	Selahiye Mah. Halim Kadı Cad. No: 1												
4	SBB Türk İslam Sanatları	Selahiye Mah. Halim Kadı Cad. No: 3												
5	Yusuf Sar Evi	Selahiye Mah. Ebus Saud Efe. Cad. No: 13												
6	Ahmet Özder 1 Evi	Selahiye Mah. Ebus Saud Efe. Cad. No: 15												
7	Ahmet Özder-2 Evi	Selahiye Mah. Ebus Saud Efe. Cad. No: 17												
8	Sandıkçızade Evi	Selahiye Mah. Müftü Hamam Sok. No: 17												
9	Müftü Hamam Sokak	Selahiye Mah. Müftü Hamam Sok. No: 28												
10	Brkan-Esin Sevinç Evi	Selahiye Mah. Müftü Hamam Sok. No: 31												
11	Ali Haydar Aktas-1 Evi	Selahiye Mah. Çavır Sok. No:23												
12	Mustafa Sandıkçı Evi	Selahiye Mah. Eski Postane Sok. No: 50												
13	Şehit Gazi ve Anı Evi	Selahiye Mah. Aziz Efendi Sok. No:5												
14	Havvanur Güllü Çakır Evi	Selahiye Mah. Çavır Sok. No:6												
15	Cemalettin Edinşel Evi	Selahiye Mah. Mektep Sok. 42												
16	Aşlan Geviz Evi	Selahiye Mah. Uzun Sok. No:20												
17	Kalkavamlar Evi	Selahiye Mah. Abbas Ağa Sok.												
18	Çavır Sokak 36 Numaralı	Selahiye Mah. Çavır Sok. No: 36												
19	Ahmet Şevki Özurran Evi	Selahiye Mah. Çavır Sok. No: 7												
20	Sezgin Kaya Evi	Selahiye Mah. Uzun Sok. No:2												
21	Ali Haydar Aktas-2 Evi	Selahiye Mah. Lonca Geçidi Sok. No: 4												

Tablo 1: Samsun evlerinin listesi ve cephe özellikleri-1

Env. No	Yapı Adı	Adres	Kat Durumu		Cephe Düzenlenesi				Cephe-Çatı			Yapım Tekniği				
			3 Katlı Evler	2 Katlı Evler	Çıkmasız ve Balkonsuz (Düz) Cephe	Çıkma ve Balkonlu Cephe	Balkonlu Cephe	Çıkmalı Cephe	Beşik Çatı	Kırma Çatı	Havalandırma Açıklığı	Üçgen Alınlık	Ahşap Karkas	Kâgir		
				Zemin+1										Yığıma Tuğla	Yığıma Taş	
22	Necip Öztidoğru Evi	Kadıköy Mah. Gebi Cad. No: 6														
23	Gündoğdu Evi	Kadıköy Mah. İstikamet Sok. No: 10														
24	Uğur Pehlivan Evi	Kadıköy Mah. Ferhan Hasevalı Sok. No: 7														
25	Paşa Konağı	Kadıköy Mah. Cemal Safi Sok. No: 16														
26	Hüseyin Yavuz Evi	Kadıköy Mah. Sokullu Sok. No: 8														
27	İkiz Ev	Kadıköy Mah. Sami Paşa-Sokullu Sok.														
28	Kadıköy Kültür ve Yaşam Evi	Kadıköy Mah. Şülkran Sok. No: 28														
29	İbrahim Fevzi Evi	Kadıköy Mah. Şülkran Sok. No: 26														
30	Abdül Demirci Evi	Kadıköy Mah. Fazlî Ahmet Paşa Sok. No:2														
31	Lazzaade Kâşif Bey Evi	Kadıköy Mah. Gebi Cad. No: 8														
32	Boroğlu Evi	Kale Mah. İstiklal Cad. No: 51														
33	Fahriye Hanım Konağı	Kale Mah. İstiklal Cad. No: 27														
34	Cengiz Günaydın Evi	Kale Mah. Münir Kemal Akay Sok. No: 9														
35	Ayşe Kârdel Evi	Kale Mah. Münir Kemal Akay Sok. No: 11														
36	Samsun KVKB Kurulu	Kale Mah. Münir Kemal Akay Sok. No: 6														
37	Yesilirmak Restaurant	Kale Mah. Münir Kemal Akay Sok. No: 8														
38	Çarşambaılar Derneği	Kale Mah. Münir Kemal Akay Sok. No: 10														
39	Hilmi Belli Evi	Kale Mah. Osmaniye Cad. No: 15														
40	Ahmet Tos Evi	Kale Mah. Münir Kemal Akay Sok. No: 7														
41	Cemil Demirel Evi	Kale Mah. Münir Kemal Akay Sok. No: 15														
42	Hakkı Tonuç Evi	Ondokuz May. Mah. Hürriyet Sok. No: 9														

Tablo 2: Samsun evlerinin listesi ve cephe özellikleri-2

Env. No	Yapı Adı	Adres	Kat Durumu		Cephe Düzenlemesi				Cephe Çatı			Yapım Tekniği		
			2 Katlı Evler	3 Katlı Evler	Balkonlu Cephe	Çıkma ve Balkonlu Cephe	Çıkmasız ve Balkonsuz (Düz) Cephe	Havalandırma Açıklığı	Kırma Çatı	Beşik Çatı	Bağdadi	Kâgır	Ahşap Karkas	
43	Asuman Reyhan Evi	Ondokuz May. Mah. Hürriyet Sok.												
44	Ali Yücel E	Ondokuz May. Mah. Ağabali Cad. No:31												
45	Cocuk Evleri Koordinasyon Mer.	Ondokuz May. Mah. Saadet Cad. No:14												
46	İrfan Tamtirik Evi	Ondokuz May. Mah. Mevlehihane-Ağbali												
47	Hamide Ulas Evi	Ondokuz May. Mah. Hürriyet Sok. No:25												
48	Cemile Tülay Kefeli Evi	Ondokuz May. Mah. İnce Sok. No:14												
49	Fuat Susuz Evi	Ulugazi Mah. Kaplanoğlu Sok. No:10												
50	İlkadım Müftülüğü	Ulugazi Mah. Bora Sok. No:5												
51	Yol-İs Sendikası	Ulugazi Mah. İstikla Cad. No:26												
52	OMÜ İlim Sanat ve Kültür Evi	Ulugazi Mah. Hakkıbey Sok. No:12												
53	Musa Arslan Evi	Ulugazi Mah. 614 Sok. No:7												
54	Fethi Akvüz Evi	Hancıerli Mah. Necati Efn. Sok. No:111												
55	Nesime Tuncay Evi	Hancıerli Mah. Necati Efn. Sok. No:118												
56	Fatma Akvüz Evi	Hancıerli Mah. Necati Efn. Sok. No:115												
57	Sahinzade Remzi Bey Evi (A Blok)	Karadeniz Mah. Gazi Cad. No:145												
58	Sahinzade Remzi Bey Evi (B Blok)	Karadeniz Mah. Gazi Cad. No:143												
59	Sahinzade Remzi Bey Evi (C Blok)	Karadeniz Mah. Umranıye Sok. No:9												
60	Kent Müzesi (A Blok)	Zafer Mah. Atatürk Bulvarı No:2												
61	Kent Müzesi (B Blok)	Zafer Mah. Atatürk Bulvarı No:4												
62	Samsun Üniversitesi Rektörlük Ofisi	Zafer Mah. Cumhuriyet Cad. No:33												
63	Elnas Hanım Konağı	Hürriyet Mah. İstiklal Cad. No:62												
64	Fatma Eldemir Evi	Hürriyet Mah. Osmanıye Cad. No:35												

Tablo 3: Samsun evlerinin listesi ve cephe özellikleri-3

Hakem Değerlendirmesi: Çift “kör” hakem incelemesi.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması 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: 2, Ekim 2023 | *Volume: 32, Issue: 2, October 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.



ANILARDAN İNTİKAM ALMA FENOMENİNİN ANADOLU SELÇUKLU MİMARİSİNDE YANSIMALARI



REFLECTIONS ON PHENOMENON OF THE DAMNATIO MEMORIAE IN ANATOLIAN SELJUK ARCHITECTURE

Alper ALTIN*

ÖZ

Anıların lanetlenmesi veya hatıralardan intikam almak olarak bilinen fenomen, bânilerin makamını, mevkisini kaybettiğinde ya da öldüğünde ardılları veya karşıtları tarafından eserlerinde tahribatlar gerçekleştirilmesi olarak bilinmektedir. Bu fenomen, anıtlardan el sanatlarına, heykellerden resimlere, edebi eserlerden sikkelere kadar çok çeşitli alanlarda karşımıza çıkmaktadır. Anıların lanetlenmesi kapsamında kişiyi hatırlatacak nesnelere kasıtlı bir şekilde yok edilmiş, silinmiş veya değiştirilmiştir. Kimi zaman aynı devlet içerisindeki halef selef hükümdarlar arasında, kimi zaman ise aynı dini veya siyâsî görüşe sahip halef selef devletler arasında bu fenomenin yansımaları görülmektedir. Çalışmamızda anılardan intikam alma fenomenine Anadolu Selçuklu tarihi çerçevesinde bakılmıştır. Selçuklu döneminde intikam almak amacıyla bilinçli olarak insan eliyle tahrip edilen anıtlar veya anıtların kitabeleri üzerinde durulmuştur. Yapı ölçeğinde baktığımızda dönem kaynaklarının ve mimari eserlerin bizlere verdiği ipuçları ile Anadolu Selçuklularında altı bâninin eserlerindeki tahrifat belirtilmeye çalışılmıştır. Genelde Selçuklu dönemindeki tahrifat yapının kitabesinde geçen ismi ile sınırlı kalmıştır. İntikam alma fenomeninin görüldüğü bânilerden biri Selçuklu sultanı İzzeddin Keykâvus diğeri ise Selçuklu hükümdarı ile kan bağı olan Rükneddin Cihanşah'tır. Diğer dört bânî ise Selçuklu devrinde çeşitli görevlerde bulunmuş emirlerdir.

Anahtar Kelimeler: *Sanat Tarihi, Anadolu Selçuklu, Mimari, Kitabe, İntikam Alma*

ABSTRACT

The phenomenon known as the *damnatio memoriae* or revenge on memories is known as the destruction of their works by their successors or opponents when the architectural patronages lose their office, position or die. This phenomenon occurs in a wide variety of fields, from monuments to handicrafts, from sculptures to paintings, from literary works to coins. Within the scope of the *damnatio memoriae*, objects that will remind the person have been deliberately destroyed, erased or changed. The reflections of this phenomenon can sometimes be seen among the successor predecessor rulers within

* Doç. Dr., Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9295-3428> ♦ E-mail: alperaltin@nevsehir.edu.tr

the same state, and sometimes between the successor predecessor states with the same religious or political view. In some cases, revenge is not only taken from people, but they have succumbed to their ambitions by damaging their memories that will remind them. Architectural works built as religious, social, commercial or charitable structures have become works that reflect the power and propaganda of their patronages, in addition to these purposes. It has prevented the name of the person who left a work in the world, and has been instrumental in making its patrons people who are remembered with respect even after centuries. For this reason, every great person in history has signed works that will keep his name alive. While creating a work ensures that the name of its patron is remembered and not forgotten in the material world, it ensures that it is remembered and prayed for in the spiritual world. Therefore, every person who has financial power has made it his duty to create a work. Seljuk sultans, their wives, family members and relatives, as well as respected commanders, religious leaders and wealthy people undertook the patronage of the artifacts. People have conflicted with each other for various reasons during the process they have lived, and they wanted to make them pay the price by harming the person or persons they hold responsible for the harm that has happened to them. The phenomenon of taking revenge on the memories (*damnatio memoriae*) encountered in almost every period is also encountered in the Anatolian Seljuks. In our study, the phenomenon of the *damnatio memoriae* has been examined within the framework of Anatolian Seljuk history. The monuments or the inscriptions of the monuments that were deliberately destroyed by people themselves in order to take revenge during the period of Anatolian Seljuks were emphasized. When we look at the architectural perspective, it has been tried to point out the destruction in the works of six patrons in the Anatolian Seljuks with the clues given to us by the sources of the period and architectural works. In general, the destruction during the period of Anatolian Seljuks was limited to the name of the building in its inscription. One of the benefactors where the phenomenon of revenge is seen is Izzeddin Keykâvus, the Seljuk Sultan, and the other is Rükneddin Cihanşah, who is kin to the Seljuk ruler. The other four patrons were emirs who held various positions in the Seljuk period.

Keywords: *Art History, Anatolian Seljuks, Architecture, Inscription, Damnatio Memoriae*

Giriş

Büyük Selçuklulardan ayırt edilmesi için tarihi kaynaklarda Rum Selçukluları olarak geçen Anadolu Selçukluları Hititlerden sonra Orta Anadolu'yu merkez olarak alan ikinci büyük devlettir¹. Anadolu coğrafyasında kurulan ilk büyük Türk devleti de Anadolu Selçukluları olmuştur. Selçuklular Anadolu'yu hızlı bir şekilde ele geçirmiş ve Anadolu'nun bir Türk yurdu olmasını sağlamışlardır. Anadolu'ya gelmeden önce Türkistan ve İran coğrafyasında pek çok şehirde bayındırlık faaliyetlerinde bulunmuş Türkler, Anadolu'ya geldiklerinde şehirlere çok da yabancılik çekmemişlerdir. Büyük Selçukluların ünlü veziri Nizâmü'l-Mülk Siyâsetnâme adlı eserinde hükümdarın görevlerini sayarken imaret yapmayı, binalar inşa etmeyi yönetici elitlerin vazifesi olarak sıralamaktadır². Geldikleri Türkistan ve İran bölgesindeki mimari deneyimlerini Anadolu'nun kadim mimarisi ile yoğuran Selçuklular, hâkim olduğu şehirleri Türk-İslam yapıları ile donatmayı kendilerine görev edinmişlerdir³. 1980'li yıllarda yapılan araştırmalar sonucunda Anadolu Selçuklu mimarisinden kalma yaklaşık 1100 yapı olduğu, bunların %55'inin günümüze geldiği, %36'sının ortadan kaybolduğu belirtilmektedir. %9'unun ise ne durumda olduğu bilinmemektedir. Günümüze gelen eserlerin 179'u han, 167'si mezar anıtları, 135'i medrese, 122'si mescit, 115'i cami, 70'i hamam, 64'ü tarikat yapısı, 49'u köprü, 48'i saray köşk veya kasır olarak belirlenmiştir⁴. Selçuklu eserlerinde kitabesi olan yapıların tarihlendirilmesinde herhangi bir sorun yokken kitabesi olmayan, tahrip olan veya ortadan kaybolan yapıların tarihlendirilmesinde bazı problemler mevcuttur. Bu kitabelerden kimi doğanın kimi insan elinin yıkıcı gücünden nasibini aldığından dolayı bugün okunamamaktadır. Söz konusu çalışmamızda, Selçuklu döneminde intikam almak amacıyla bilinçli olarak insan eliyle tahrip edilen kitabeler veya yapılar üzerinde durulacaktır.

Literatürde hatıraların lanetlenmesi (*damnatio memoriae*⁵) olarak bilinen fenomen, eser sahiplerinin makamını, mevkisini kaybettiğinde ya da öldüğünde ardılları veya karşıtları tarafından eserlerinde tahribatlar gerçekleştirilmesi olarak bilinmektedir. Bu kapsamda mimari yapılar, el sanatları, edebi eserler, sikkeler ve resimler gibi pek çok alanda kişiyi anımsatan nesnelere bilinçli bir şekilde yok edilmeye, silinmeye veya değiştirilmeye tabi tutulmuştur. Bu fenomen kimi zaman aynı devlet içerisindeki halef selef hükümdarlar arasında kimi zaman ise aynı dini veya siyâsî görüşe sahip halef selef devletler arasında karşımıza çıkmaktadır. Yaygın olarak Roma İmparatorluğu döneminde uygulandığı bilirse de aslında geçmişten günümüze her dönemde örnekleri vardır. Akad döneminde Ninova'da bulunan Sargon'a ait olduğu belirtilen gözü oyulmuş, kulakları kesilmiş, sakalı kırılmış başın erken dönemde yapılmış *damnatio memoriae* örneklerinden

1 Ögel, 1994, 9.

2 Nizamülmülk, 2016, 165.

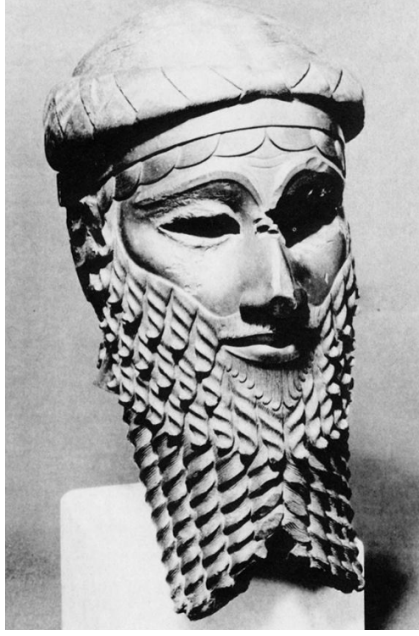
3 Altın, 2021, 438-454.

4 Bayburtluoğlu ve Madran, 1981, 942-946.

5 *Damnatio memoriae* kavramı döneminde kullanılan bir tabir olmayıp ilk kez 1689 yılında C. Schreiter ve J. H. Gerlach tarafından ortaya atılmıştır. Varner, 2001, 41.

biri olduğu iddia edilmektedir⁶ (Görsel 1). Antik Mısır'da halef hükümdarlar seleflerinin eserlerini kendilerine mal etmek istemişler ve isimlerini yazdırabilmek için kabartmaları düzelterek oyma resimler yapmışlardır⁷. MÖ 15. yüzyılda III. Tutmosis'in halef selef kininden dolayı da Haçepsut'un adını her yerden sildirdiği belirtilmektedir⁸.

Görsel 1: Ninova'da Bulunan Sargon'a Ait Olduğu İddia Edilen Tahrip Edilmiş Heykel Başı (Nylander, 1980, Pl 43.)



Roma döneminde hükümdarlar yükümlülüklerini yerine getirdikleri ölçüde kut-sallaştırılmıştır. Bunun aksi durumunda ise kötü imparator yani tiran (zorba) ya da vatan haini olarak senato tarafından suçlanmış ve *damnatio memoriae* (hatırasını lanetleme) cezasıyla cezalandırılmıştır⁹. Senato tarafından suçlu bulunan imparatorların sadece kendisine değil eserlerine de ceza verilmiştir. Bu koşulda siyâsî otorite ve prestijin hayati ifadeleri olarak algılanan tüm görsel öğelere karşı bilinçli bir saldırı başlatılmıştır. Selef imparatorların heykelleri kırılmış, isimleri silinmiş ya da halefinin özellikleri ile tekrar yapılmıştır¹⁰. Cezalandırılan kişinin adı ve unvanları tüm resmi listelerden çıkarılmış, ölüyü temsil eden balmumu maskelerinin aristokrat cenazelerinde sergilenmesi yasaklan-

6 Nylander, 1980, 329-333.

7 İnan, 1987, 315.

8 İnan, 1987, 104.

9 Schilling, 2000, 89.

10 Doğer, 2009, 12-13.

miş, hüküm giyenlerin yazdıkları kitapları varsa el konulmuş ve yakılmış, vasiyetleri iptal edilmiş, tüm malları müsâdere edilmiştir. Hatta hüküm giyenlerin doğum günü Roma halkı için kötü bir gün olarak ilan edilmiş, ölüm yıl dönümleri bir şenlik gibi kutlanmıştır¹¹. Bu ceza bir nevi ibret-i âlem olması için yapılmış, Roma’da imparatora yükümlülüklerini yerine getirmemezse karşılaşacağı durumun habercisi olmuştur. Plinius’un “Bu kişi gibi yaşama yoksa aynı kaderi sen de yaşarsın” sözüyle belirttiği gibi bir anlamda üstü kapalı bir mesajdır. MS 4-5. yüzyıllarda yaşayan Jerome imparatorların başına gelenleri şöyle ifade etmektedir: “Bir zorba öldürüldüğünde, portreleri ve heykelleri de indirilir; sonra sadece başı çıkarılır ve yüzü değiştirilir. Gövdesi kalacak şekilde galip gelenin yüzü, çıkarılanın yerine üste konularak başka bir baş ile değiştirilir.”¹² *Damnatio memoriae* ile karşılaşan ilk Roma imparatorunun Caligula (37-41) olduğu belirtilmektedir¹³. Nero (54-68), Domitianus Titus Flavius (81-96), Commodus (180-192), Geta (209-211) gibi imparatorların eserleri senatonun verdiği onayla aynı akıbete uğramıştır. Öyle ki imparator Geta’nın kazınmış olan aile tablosundaki resminde yapılan incelemelerde dışkı kalıntılarına bile rastlanmıştır¹⁴ (Görsel 2). Bu ceza sadece imparatorlara özgü olmamış, Roma döneminde İstanbul’da Hipodrom’un yapılmasında ve dikilitaşın yerine yerleştirilmesinde önemli katkıları olan kent yöneticisi (*praefectus urbis*) Proculus, gözden düştüğünde dikilitaşın kaidesi üzerindeki ismi kazınmıştır. Ancak görevini tekrar elde ettiğinde adı yeniden yazılmıştır¹⁵.



Görsel 2: Severan Tondo (MS 200)
Adlı Pano İçindeki Geta’nın Tahrip
Edilmiş Yüzü
([Wikipedia](#))

11 Varner, 2004, 1.

12 Steawert, 1999, 159.

13 Kleiner, 2010, 136.

14 Omissi, 2016, 172.

15 Ahunbay, 1997, 100.

İslam mimarisinde ilk bilinen intikam örneği Emeviler döneminde karşımıza çıkmaktadır. Abdullah bin Zübeyr, Emevilere karşı Mekke’de halifelğini ilan ettikten sonra Emevi halifesi Yezid, Mekke üzerine bir kuvvet göndermiştir. Ordunun Mekke üzerine hareket etmesi ile Abdullah bin Zübeyr Mescid-i Haram’a sığınmış, Mekke kuşatma altına alınmıştır. Kuşatmanın olduğu H 64 (M 683-684) senesinde, hangi taraftan geldiği farklı şekilde aktarılan bir kıvılcımın Kâbe’nin örtüsünü tutuşturması neticesinde Kâbe yanmış ve zarar görmüştür. Kâbe’nin duvarlarının taş ve ahşaptan dönüşümlü bir şekilde yapılmasından dolayı yangında özellikle sac ağacından olan ahşap duvar sıraları yanmış, yapının taşları çatlamıştır¹⁶. Emevi halifesi Yezid ölüp kuşatma kalkınca Zübeyr Kâbe’yi onartma çalışmasına girişmiştir. Özgün ölçülerine getirmek amacıyla yapıyı bütünüyle yıktırılmış, Hz. Muhammed’in Hz. Aişe’ye rivayet ettiği şekilde Hz. İbrahim’in temellerini esas alarak Kâbe’nin duvarını Hatım duvarına birleştirecek biçimde tekrardan ayağa kaldırtmıştır. Ayrıca Kâbe’nin kapılarını zemin seviyesinde karşılıklı olacak şekilde iki tane açtırmış, Kâbe’nin duvarlarını dokuz arşın daha yükseltmiş, üst örtüyü taşıması için üç direk ekletmiş ve içten dam kısmına çıkışı sağlayan ahşap bir merdiven yerleştirtmiştir¹⁷. Emevi halifelğine gelen Abdülmelik, Zübeyr tehdidini tamamen bertaraf etmek için Irak valisi Haccac bin Yusuf’u Zübeyr’in üzerine göndermiştir. Haccac, Ebu Kubeys tepesine mancınıklar kurdurarak şehre taşlar atmış ve şehirle beraber Kâbe’yi de tahrip etmiştir. Zübeyr’in öldürülmesi ve Mekke’nin ele geçirilmesi ile Emevi halifesi Abdülmelik, Kâbe’nin onarılması için Haccac’a emir yollamıştır. Bu emir üzerine Kâbe’nin bazı bölümlerini değiştirmiş ve Kureyş kabilesinin yaptığı ölçülere geri döndürerek Kâbe’yi Hatım duvarından ayırmıştır. Bunun yanı sıra ikinci kapıyı duvarla ördürerek tamamen kapatmış, diğer kapıyı da Kureyş kabilesinin yaptığı gibi altını örerek zeminden yükseltmiştir. İçerideki ahşap merdiveni de kaldırıp yerine taştan yeni bir merdiven inşa ettirmiştir¹⁸. Bir dönem halifelğini ilan eden Zübeyr’in Kâbe’de yaptığı değişiklikler bütünüyle ortadan kaldırılmasa da tekrar eski haline getirilerek anısı yok edilmiştir. Hicr tarafının dışında kalan cephe duvarlarına ve damı taşıyan üç direğe dokunmamasının sebebinin taşıyıcı bir unsur olmasından kaynaklandığı düşünülebilir. Ayrıca Kâbe’yi bütünüyle yıkmaktan çekindikleri de ifade edilebilir. Çünkü Zübeyr günlerce meşverette bulunup yıma kararını verdikten sonra bir grup Kâbe’nin yıktırılmasına karşı durmuş, tamir edilmesi gerektiğini belirtmiştir. Yıkım esnasında da bu çekincelerini sürdürmüşlerdir¹⁹. Bununla birlikte sonrasında Emevi halifesi Abdülmelik’in Haris’e bu hadisin gerçekliğini sorduğu, Haris’in Hz. Aişe’den duyduğunu teyit etmesi ile beraber pişman olduğu ve “Kâbe’yi, Abdullah bin Zübeyr’in yaptırdığı şekilde bırakmış olsaydım iyi olacaktı” dediği de belirtilmektedir²⁰. Bir başka intikam örneği Abbasi döneminde gerçekleşmiştir. Yedinci Abbasi halifesi olan Memun, 832 yılında Kubbetü’s Sahra’da birtakım onarımlar gerçekleştirmiş,

16 Ebu’l-Velid El-Ezraki, 2020, 191-197.

17 Ahmet b. Yahyâ El-Belâzuri, 2013, 52.

18 Ünal, 2001, 15.

19 Ebu’l-Velid El-Ezraki, 2020, 198.

20 Ahmet b. Yahyâ El-Belâzuri, 2013, 53.

bu onarım esnasında özgün olarak günümüze gelmiş en erken tarihli İslam kitabesinde tahrifat yaptırmıştır²¹. Kitabede H 72 (M 691) tarihi bulunmasına rağmen H 198-218 (M 813-833) arasında halifelik makamında bulunan Memun'un adı geçmektedir. Mevcut tarih ve halifenin yaşadığı dönem arasında bir asırdan fazla zaman aralığının olmasının sebebi, Abbasi halifesi Memun'un Emevi halifesi Velid'in ismini kazıtarak kendi ismini kitabeye işletmesidir²². Bilindiği üzere kanlı bir ihtilal ile hilafeti ele geçiren Abbasiler, Emevilerin tam zıddı bir politika izlemişlerdir. Siyâsî, askeri, ilmi ve sanatta gördüğümüz bu zıtlık Emevilerin beyaz renkli sancaklarına karşı Abbasilerin siyah renkli sancaklarına kadar gitmiştir²³. Bundan dolayı Abbasiler, Emeviler üzerinde sadece askeri veya siyâsî tahakküm kurmak istememişler, bu hakimiyeti tüm alanlara yaymayı amaçlamışlardır. Abbasi camilerinin ve saraylarının daha büyük boyutlu yapılmasının amaçlarından birisi de bu olmuştur. Bu nedenle Emevi döneminde yapılmış olan Kubbetü's Sahra'da, Emevi halifesinin ismini kazıtıp Abbasi halifesinin isminin yazılmış olması doğaldır (Görsel 3). Siyâsî bir düşüncenin mimariye yansıdığı olayda Emevi halifesinin ismini kazıtarak Emevilerden intikam almak ve halifeyi de tarihten silmek istemiştir.

Bir başka kayıta Şia Büveyhoğullarının Sünni İslam'ın hâkim olduğu Bağdat'ı ele geçirdiklerinde camileri Şîî yazılarıyla süslendiği bu yazıların Mu'izzüdevle zamanında bir gece kazınarak yok edildiği Ebu'l-Fida tarafından aktarılmaktadır²⁴. Benzer bir durum Kuzey Afrika'da hüküm sürmüş halef selef (Murabıt-Muvahhid) iki devlet için de geçerli olmuştur. Murabıtların yaptırmış olduğu Tlemsen Camisi'nde bânînin adını unutturmak için tahrifat yapılmıştır. Kitabesine göre 1136 yılında yaptırıldığı anlaşılan camide sadece bânînin isminin geçtiği yer bilinçli bir şekilde kazınmıştır²⁵. Murabıtlar döneminde bu tarihte Ali bin Yusuf (1106-1143) hükümdar olduğu için kitabe kazınan kısımda bu hükümdarın isminin olduğu belirtilmektedir²⁶. Ayrıca Murabıtların başkenti Marakeş'te yer alan sarayı ve camisi bütünü ile ortadan kaldırılmış hiçbir anı yapısı bırakılmamıştır. Muvahhidler sadece Marakeş'teki caminin minberini korumuş, kendilerinin yaptırmış olduğu Kutubiye Camisi'ne söz konusu minberi taşımışlardır²⁷.

Gerek kendisinden önceki devletlerde gerekse çağdaşlarında olduğu gibi hatıralardan intikam alma fenomeni ile Anadolu Selçuklu mimarisinde de karşılaşmaktadır. Bilhassa kitabelerde isimlerin ya da satırların tahrif edildiği gibi bazen yapının veya kitabenin bütünüyle kaldırılması da söz konusu olmuştur²⁸. Selçuklu dönemi tarihi kaynaklarında doğrudan mimari eserlerden intikam alma hususunda bilgi neredeyse hiç bulunmadığı için genel itibariyle yorum neticesinde bu olgu ile karşılaşmaktadır. Selçuklu

21 Grabar, 2006, 59.

22 Enderlein, 2007, 65.

23 İbn-i Haldûn, 2004, 348.

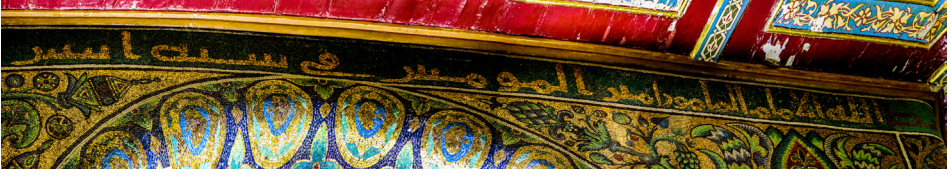
24 Ebu'l-Fida, 1997, 442.

25 Ülken, 1948, 261-262.

26 Almagro, 2015, 222-224.

27 Kubisch, 2000, 257.

28 Redford, 2013, 167.



Görsel 3: Kudüs Kubbetü's Sahra'daki Değiştirilen Kitabe

dönemindeki mimariden intikam alma Roma İmparatorluğu'ndaki gibi bir senato dahilinde alınmış bir karar değil, kişisel veya toplumsal nefret neticesinin bir sonucu olmuştur. Bazı durumlarda eseri yapan kişinin cezalandırıldığı gibi eserleri de bu cezayı çekmiştir. Bazı durumlarda ise kendisine hayatta iken ceza verilememiş ama öldüğünde gücü elde edince yapılarına zarar verilmiştir. Eserleri tahrip edilen veya edildiği düşünülen bâniler katalogta kronolojik sıraya göre isim isim aktarılacak intikam alma fenomeninin uygulanmış olduğu yapılar belirtilmeye çalışılacaktır.

Bânîler

1. Zahireddin İli

Dânişmendlilerden Nizâmeddin Yağıbasan'ın oğlu olan Zahiireddin İli, II. Kılıçarslan'ın 1164 yılında Yağıbasan'ı alt edip Sivas'ı almasıyla diğer iki kardeşi Muzafereddin Mahmud ve Bedreddin Yusuf ile beraber Anadolu Selçuklularının hizmetine girmiştir²⁹. Bilahare Gıyâseddin Keyhüsrev taraftarı ve hizmetkarı olmuştur. Sultan Rükneddin Süleymanşah başa geçince de Gıyâseddin Keyhüsrev'e vefa ve bağlılığını devam ettirmiştir³⁰. Gıyâseddin Keyhüsrev, Rükneddin Süleymanşah'ın ölümü ile birlikte tekrar başa geçmiş, bu dönemde Zahiireddin İli'yi uç beyi olarak görevlendirmiştir. Gıyâseddin Keyhüsrev'in ölümü ile oğullarından Alâeddin Keykübâd, abisi İzzeddin Keykâvus'un üzerine yürümüş İzzeddin Keykâvus'u Kayseri'de kuşatmıştır. Bu sırada Alâeddin Keykübâd Zahiireddin İli'nin de desteğini almış, onu pervane makamına yükseltmiştir³¹. İzzeddin Keykâvus geçmişte yardımda bulunduğu ve dostane ilişkilerinin olduğu Zahiireddin İli'nin bu kuşatmaya katılmasına oldukça üzülmüş kuşatma esnasında bir mektup yazarak kendisinden vefa yerine cefa gördüğünü belirtmiştir³². Kuşatmanın başarıya ulaşmaması ile birlikte Alâeddin Keykübâd Ankara'ya kaçarken Zahiireddin İli'yi Niğde göndererek mücadeleye devam etmek istemiştir³³. Ancak İzzeddin Keykâvus, Ankara'yı kuşatıp alarak Alâeddin Keykübâd tehlikesini bertaraf etmiştir. Zahiireddin İli Niğde'de ayak takımının çıkardığı karışıklıklarla birlikte emniyette olmadığını anlayarak önce Ulu-

29 Turan, 1971, 272., Löytved, 1907, 8.

30 İbn Bibi, 2020, 107.

31 Turan, 1971, 294.

32 İbn Bibi, 2020, 143.

33 Turan, 1971,300.

kışla (Lülüve), oradan da Sis (Kozan) üzerinden Şam'a geçmiştir³⁴. 1212 yılında hayatını kaybetmiş olan Zahiraddin İli bugün Gaziantep sınırları içerisinde yer alan Tellbaşir kale-sine defnedilmiştir. İzzeddin Keykâvus, 1218 yılında Suriye seferi düzenlemiş, Merziban, Raban ve Tellbaşir'i ele geçirmiştir³⁵. Bu sefer vesilesiyle geldiği Tellbaşir'de Zahiraddin İli'nin metfun olduğunu bildiği için onun mezarını arattırmıştır. İbni Bibi'nin anlatımına göre İzzeddin Keykâvus kendisine karşı gelmiş ve ihanet etmiş olan Zahiraddin İli'nin kabrinin bulunmasını emretmiş, ciddi bir araştırmadan sonra mezar yerini buldurtmuştur. Sultan mezarının açılmasını, kemiklerinin çıkarılıp ateşe atılmasını ve küllerinin rüzgârda savurulmasını emretmiştir³⁶. Asla affetmediği Zahiraddin İli'den Türk-İslam inanç ve gelenekleriyle hiç bağdaşmayan bir tarzda intikam almak istemiştir³⁷. Adam Mez, ölü yakmanın İslam inancı içerisindeki en büyük ceza olduğunu, bunun aynı zamanda ruhun imhası olarak düşünüldüğünü belirtmektedir³⁸. Zahiraddin İli'nin türbesi olup olmadığı mevcut bilgilerden çıkarılamamaktadır. Ancak araştırma sonucu bulunduğu göre türbe-si veya en azından bir mezar taşının olduğu ifade edilebilir. İzzeddin Keykâvus, Zahiraddin İli'nin kemiklerini çıkarttırıp yaktığına göre dünya üzerindeki bedeninin son hatırası olan kemiklerine bile tahammül etmediği anlaşılmaktadır. Kemikleri ortadan kaldırıldığı gibi mezar taşı da aynı akıbete uğramış olmalıdır. Zahiraddin İli'nin Sivas şehrinde günümüze gelemeyen bir funduk (han-otel) ve hanı³⁹ olduğu İzzeddin Keykâvus'a ait vakıf kayıtlarında yer almaktadır⁴⁰. Aksaray'da Zahriyye Hankahı'nın da aynı bânî tarafından yaptırıldığı tahmin edilmektedir⁴¹. Acaba bunlarda bir tahrifata gidilmiş midir? Bunu bilmek eldeki kaynaklardan zordur. Ancak ölünün bedenine varacak kadar intikam almak isteyen İzzeddin Keykâvus kitabede veya yapıda bilinçli bir şekilde tahrifat yaptırmış olabilir. Bunların dışında Aksaray'da bulunan Alayhan, Selçuklu kaynaklarında Pervane Hanı olarak geçmektedir⁴². Pervane Hanı'nın bölgedeki başka bir han olabileceği belirtilse de⁴³ bizim için önemli olan burada Pervane isimli bir hanın olması ve bunun Zahiraddin İli ile ilişkilendirilmesidir. Söz konusu hanın Zahiraddin İli tarafından yaptırıldığı iddia edilmektedir⁴⁴. Bu iddiaların tek dayanak noktası yapının Alâeddin Keykübâd döneminden önce pervane ismiyle anılmasıdır. Ama bu dönemde pervane makamında kimin olduğu meçhuldür. Bundan dolayı İbrahim Hakkı Konyalı, "II. Kılıçarslan döneminde-

34 Uyumaz, 2003, 16.

35 Cahen, 2002, 71.

36 İbn Bibi, 2020, 213.

37 Koca, 2002, 582.

38 Mez, 2023, 418.

39 Yinanç, 1991, 39.

40 Turan, 1951, 449.

41 Konyalı, 1974, 1408b.

42 Konyalı, 1974, 1100.

43 Eravşar, 2017, 310.

44 Hamzakadı, 1965, 5., Çetintürk, 1986, 187.

ki adını bilemediğimiz bir pervane yaptırmış” demektedir⁴⁵. Zahireddin İli'nin Alâeddin Keykûbâd döneminde pervane görevi oldukça kısa olmuştur. Lakin Cahen, Gıyâseddin Keyhüsrev'in ikinci saltanat döneminde Zahirreddin İli'nin pervane görevinde olduğunu ileri sürmektedir⁴⁶. Bu bilgilerden hareketle kaynaklarda kendisinin yaptırdığı bilinen bir hanın ve Aksaray'da bir hankahın olması burada da bir han yaptırmış olma ihtimalini güçlendirmektedir. Tabi hanın kapalı kısmının kitabesinin bozulması tüm bu problemleri doğurmaktadır⁴⁷ ve pek çok soru işaretini de beraberinde getirmektedir. Kitabedeki tahrifatın nedeni bânîsi ile İzzeddin Keykâvus arasındaki husumet olabilir mi? Maalesef bunu da günümüzdeki bilgilerimizle çözmeye imkânımız yoktur.

2. I. İzzeddin Keykâvus

Gıyâseddin Keyhüsrev'in üç oğlundan en büyüğü olan İzzeddin Keykâvus, Anadolu Selçuklu devletinin sekizinci hükümdarı olmuştur. 1211 yılında Alaşehir muharebesinde zafer sarhoşu olan ordunun emniyetsizliği ile meydana gelen boşluktan sinsice yararlanan bir Frenk askeri I. Gıyâseddin Keyhüsrev'i savaş alanında şehit etmiştir. Bunun üzerine ordu dağılmış, Selçuklular kazandığı savaşı kaybetmişlerdir. Hükümdarın ölümü ile oluşan otorite boşluğunu bir an önce bertaraf etmek isteyen devletin ileri gelenleri ve komutanları Konya'da bir toplantı yaparak devletin başına kimin geçmesi gerektiğini kararlaştırmış, bu karar ile I. Gıyâseddin Keyhüsrev'in en büyük oğlu İzzeddin Keykâvus'un tahta çıkmasını sağlamışlardır. Babasının ölüm haberini alan diğer oğlu Alâeddin Keykûbâd, Konya'ya gitmekte olan kardeşinin üzerine bir ordu ile hareket etmiştir. Pervane Zahirreddin İli, Ermeni Leon ve amcası Muğiseddin Tuğrulşah ile ittifak yapan Alâeddin Keykûbâd kardeşini Kayseri'de yakalamış ve şehri kuşatma altına almıştır. Hazırlıksız yakalanan İzzeddin Keykâvus ümitsizliğe düşmüşken Kayseri Şahnesi araya girmiş, türlü vaatlerde bulunup Ermeni Leon'u kuşatmadan vazgeçirmiştir. Bir anda rüzgârın tersine dönmesiyle Alâeddin Keykûbâd'ın amcası, kardeşinin topraklarına saldırı hazırlığında olduğunu sebep göstererek kuşatmayı terk etmiş, Alâeddin Keykûbâd'ı yüz üstü bırakmıştır. İttifakın tamamen dağılması ile birlikte yalnız kalan Alâeddin Keykûbâd da kaçarak Ankara'ya sığınmıştır. Taht üzerindeki tehlikeyi tamamen bertaraf etmek isteyen İzzeddin Keykâvus gerekli kudreti bulduktan sonra Alâeddin Keykûbâd'ın hak iddiasını ortadan kaldırmak üzere 1212 senesinde Ankara'yı muhasara altına almıştır. Bir sene süren Ankara kuşatması esnasında İbni Bibi'nin belirttiğine göre şehrin karşısına askerleri için evler ve barakalar yaptırmış, burada bir de medrese inşa ettirmiştir. Medreseyi yaptıran *“Eğer şehrin fethi gerçekleşirse, şehirde vakıflar kurup onun geliriyle her bakımdan yeterli olan hocalar (fukaha) görevlendiririm. Eğer şehrin alınması beklemede kalırsa, oturmak için bir saray yaptırmış olurum.”* diye düşündüğü belirtilmektedir⁴⁸. Bu bilgilerden hareketle İzzeddin Keykâvus'un kuşatmanın beklediğinden uzun sürmesi

45 Konyalı, 1974, 1106.

46 Cahen, 2002, 181.

47 Kitabenin kalan kısmını İbrahim Hakkı Konyalı şöyle okumuştur. “Amera hazel han el mübarek el el hilati Konyalı”, 1974, 1101.

48 İbn Bibi, 2020, 163-164.

ile bir harekât merkezi inşa ettirmiş olduğu ifade edilebilir⁴⁹. Aslında böyle bir bina inşa ettirmesi onun fetihteki kararlılığının da bir göstergesidir. Halkın Alâeddin Keykübâd'ın yanına çıkararak “medreseyi kardeşinin emellerini söndürmek için yaptı.”⁵⁰ demeleri de bunu açıklamaktadır. Eğer fetih gerçekleşmezse saray olarak kullanacağını söz etmesi ise yönetim merkezinin Ankara'ya alınması olarak değil fetih gerçekleşene kadar burada ika- met edeceğinin işaretidir. Erzakın azalması, halkın hayıflanması karşısında çaresiz kalan Alâeddin Keykübâd eman istemiş, şehrin gücünün kırılması ile birlikte İzzeddin Keykâvus Ankara Kalesi'ni sulh yolu ile teslim almıştır. Alâeddin Keykübâd şehrin düşmesi ile hapsedilmiştir. Kaleyi ele geçirdikten sonra İzzeddin Keykâvus sözünü ve adağını yerine getirip bolca gayrimenkul bağışlayarak inşa ettirdiği yapıya ihşanda bulunmuştur. 1211-1220 tarihleri arasında devleti yöneten İzzeddin Keykâvus'un 1220 senesinde hastalık neticesinde ansızın ölümü ile Seyfeddin Ay-aba, Alâeddin Keykübâd'ın hapis tutulduğu Malatya'ya doğru giderek ona müjdeli haberi vermiştir. Maiyeti ile birlikte Sivas'a gelen Keykübâd burada abisinin tabutunu görmüş ve Sivas Ulu Camisi'nde biat töreni yapılmış, üç günlük yas tutulduktan sonra sultanlık merasimi ile resmen devletin başına geçmiştir⁵¹.

Ankara'daki bu medrese ve medresenin vakfı ne yazık ki günümüze gelememiştir. Medresenin tam olarak nerede bulunduğu ve nasıl bir plana sahip olduğu hakkında da bir bilgi mevcut değildir. Ancak askeri mahiyette yapılmış bir yapının daha sonrasında eğitim yapısına dönüştürülmesi çok da yabancı bir fikir değildir. İslam'ın erken dönemlerinde rastlanılan sınır karakolu olarak inşa edilen ribatlar daha sonra sınırların genişlemeye başlaması ile birlikte fonksiyon değiştirerek tarikat, ticaret ve eğitim yapıları olarak kullanılmıştır⁵². Bu açıdan baktığımızda eski geleneğin Anadolu Selçuklularında da yaşatıldığı ifade edilebilir. Medrese, İbni Bibi'nin belirttiğine göre Alâeddin Keykübâd tarafından saltanatı ele geçirince yıktırılmış, vakıflarını ise müsâdere ettirmiştir. Bibi, medresenin kalıntılarının o dönemde görülebildiğini de belirtmektedir⁵³. Kardeşi ile taht mücadelesi konusunda husumeti olan Alâeddin Keykübâd açık bir şekilde kardeşinin Ankara'daki anısını yok ederek intikamını mimariden çıkarmıştır. İzzeddin Keykâvus'un ölümü ile mecliste kimin başa getirileceği tartışılırken Alâeddin Keykübâd önerilince daha önce Tokat'ta onun hizmetinde bulunan Sahih Necmeddin ile Pervane Şerefeddin Muhammed, Alâeddin Keykübâd için “kindar, kıskanç ve haşin biridir” diyerek karşı çıkmışlardır⁵⁴. Gerçekten de Alâeddin Keykübâd yenilgisinde pay sahibi olanlara kin gütmüş ve fırsatını bulduğunda intikamını almıştır. Alâeddin Keykübâd kendisi için kötü anıya sahip olan bir nevi yenilgisinin nişanesi olan yapıyı ortadan kaldırmış, böylece geçmişe ait tarihe tanıklık etmiş bir yapıyı yok etmede herhangi bir beis görmemiştir. Sinop'ta kırılmış ve harap olmuş bir kitabeden hareketle İzzeddin Keykâvus'un burada

49 Turan, 1971, 300-301.

50 İbn Bibi, 2020, 164.

51 Turan, 1971, 327-328.

52 Detaylı bilgi için bk. Köprülü, 1942, 267-278.

53 İbn Bibi, 2020, 164.

54 İbn Bibi, 2020, 228.

da bir medrese yaptırdığı belirtilmektedir⁵⁵. Günümüze gelemeyen medresenin Rumlar tarafından yıkılmış olabileceği tahayyül edilse de Alâeddin Keykûbâd tarafından da yıkılmış olabileceği düşünülebilir. Alâeddin Keykûbâd'ın, selefinin mimari hatıralarını yok etmesi veya unutturması sadece bu medrese ile sınırlı kalmamış, diğer yapılarında da bazı tahrifatlar gerçekleştirmiştir.

Sinop 1214 yılında İzzeddin Keykâvus döneminde fethedilmiştir. Sultan, şehri ele geçirdikten hemen sonra kalenin tamirine ve şehrin iskanına başlamıştır. Ayrıca şehre iç kale yapılmasını emretmiştir⁵⁶. Bu kaledeki burçların inşasını emirler üstlenmiş isimlerini de kitabelere işlemişlerdir. Sinop kalesinde Selçuklu dönemine tarihlenen bugün bilinen on dokuz kitabe mevcuttur⁵⁷. Sinop kalesinin ana kapılarından biri olan Lonca kapısının üzerinde Sinop fatihi İzzeddin Keykâvus dönemine tarihlenebileceği düşünülen bir kitabe bulunmaktadır. Kitabe diğerlerinden farklı olarak bilinçli bir şekilde bütünüyle kazınarak silindiği için günümüzde okunamamaktadır (Görsel 4). Kim tarafından ne amaçla kazındığı bilinmemektedir. Şehir 1214 yılında ele geçirildikten sonra 1254 yılında Trabzon Rum İmparatorluğu tarafından zapt edilmiş, 1262 yılında tekrar kazanılmıştır. Kitabenin bu dönemde tahrif edildiği düşünülebilir. Ancak ilk fethedildiğinde Sinop kalesine on dokuz kitabe yerleştirilmiştir. Bunlardan biri yazım dili olarak diğerlerinden farklıdır. Rumca ve Arapçanın bir arada görüldüğü kitabe sağlam bir şekilde bugüne kadar gelmiştir. Yani eğer ki Trabzon Rum İmparatorluğu döneminde tahrif edilecek olsaydı ilk olarak kendi dillerinde olan bu kitabeyi tahrif etmeleri gerekirdi. Ancak bu kitabenin Rumca ve Arapça yazılarında herhangi bir tahrifat izi bulunmamaktadır. Buradan hareketle kitabenin sekiz yıllık Rum İmparatorluğu döneminde tahrif edilmediği belirtilebilir. Bu kitabenin Cumhuriyet döneminde tahrif edilen kitabelerden olmadığı daha öncesinde silinmiş olduğu Osmanlı'nın son dönemlerinde Hüseyin Hilmi tarafından yayınlanmış Sinop Kitabeleri adlı çalışmasından anlaşılabilir⁵⁸. Kitabe burada silinmiş bir şekilde yer aldığına ve Hüseyin Hilmi tarafından herhangi bir bilgi verilmediğine göre 20. yüzyıldan daha öncesinde tahrif edilmiştir. Buradaki kitabenin Alâeddin Keykûbâd tarafından tahrif edildiği belirtilmektedir⁵⁹. Diğer kitabelerin tahrif edilmeyip bu kitabenin tahrif edilme nedeni olarak bir tahminde bulunabiliriz. Kalenin cephelerinde yer alan kitabelerden üçü yazılar bozulduğundan okunamamış, birinde ise dini ibare bulunmaktadır. Diğer on üç kitabenin her birinde İzzeddin Keykâvus ismi ile birlikte bir emirin adı geçmektedir. Kitabelerden biri dışında yalnızca İzzeddin Keykâvus'un isminin geçtiği bir kitabe yoktur. Bundan dolayı söz konusu kazınmış kitabenin İzzeddin Keykâvus'un sultan kitabesi olduğu düşünülmektedir. Scott Redford çalışmasında ustaca kazındığını belirttiği kitabeyi farklı teknikler kullanarak ve hemen yakınındaki sultana ait diğer kitabe ile karşılaştı-

55 Koca, 1997, 98.

56 Ülkütaşır, 1949, 114.

57 Ulus, 2014, 8-29.

58 Hüseyin Hilmi, 1923.

59 Bayburtluoğlu, 1993, 136.; Tütüncü, 2012, 101.; Redford, 2014, 170-184.



Görsel 4: Sinop Kalesi'ndeki Kazınarak Silinen Kitabe

arak okunabileceğini keşfetmiş ve beş satırlık kitabeyi çözümlenmeye çalışmıştır⁶⁰. Bu çözüme göre söz konusu düşüncemizi destekleyecek biçimde kitabenin sultan kitabesi olarak Lonca Kapısı üzerine yerleştirildiği ileri sürülmektedir.

I. İzzeddin Keykâvus saltanat yıllarında itibarını yüceltmek ve devletin başkentinde bir iz bırakmak için Konya Ulu Camisi'ni genişletme ve tamirat faaliyetine girişmiştir⁶¹. Caminin avlusu içerisindeki Sultanlar Türbesi olarak bilinen II. Kılıç Arslan (Kümbethane) Kümbeti'nin yanına Atabey Ayaz'a kendisi için bir de kümbet ısmarlamıştır⁶². Ancak verem hastalığından zamansız ölen İzzeddin Keykâvus ne camisinin ne de türbesinin tamamlanmasını görebilmiştir. Yarıda kalan inşaat çalışmasını devletin başına yeni geçen Alâeddin Keykûbâd üstlenmiştir. Lakin bu tamamlatma sadece cami için geçerli olmuş, kümbetin inşası yarım bırakılmıştır⁶³. Caminin onarım ve genişletme faaliyetine dair altı kitabe bulunmaktadır. Bu kitabelerden üçünde Alâeddin Keykûbâd'ın, birinde ise İzzeddin Keykâvus adı geçmektedir. İki kitabedeki isim konusunda ise ihtilaf vardır. Bazı araştırmacılar söz konusu kitabelerde Alâeddin Keykûbâd adının geçtiğini belirtmekteyken⁶⁴ bazı araştırmacılar ise İzzeddin Keykâvus isminin geçtiğini ancak uvida ve isimde bilinçli şekilde tahrifat yapıldığından dolayı tam olarak anlaşamadığını

60 Redford, 2014, 170.

61 Sönmez, 2000, 174.

62 Tuncer, 1986, 186.

63 Erdemir ve Yavuzylmaz, 2010, 137.

64 Konyalı, 1964, 301-304., Önder, 1971, 103-104., Kunt ve Soy, 2020, 65-73.

belirtmektedir⁶⁵. İbrahim Hakkı Konyalı, kitabelerdeki hükümdarın künyesini değiştirmek maksadıyla yapılan tahrifatın tamamen asılsız olduğunu ifade etmektedir⁶⁶. Ancak kitabelerdeki tahrifat doğal şartlardan oluşmuş gibi gözükmemektedir. Çünkü hem batı cephedeki hem de kuzey cephedeki kitabelerde aynı yerlerin tahrif edilmesi mevzuubahistir. İzzeddin Keykâvus kitabelerde ve sikkelerde isminden önce “İzzed-dünya ved-din” unvanını kullanmakta iken Alâeddin Keykûbâd “Alaed-dünya ved-din” unvanını kullanmaktadır. Görüldüğü üzere başı farklı sonu aynı olan unvanın başı kazındığında kime ait olduğunu öğrenmek güçleşmektedir. Aynı şekilde İzzeddin’in Keykâvus, Alâeddin’in ise Keyhüsrev unvanlarının da benzer harfleri vardır. Kitabelerdeki tahrifat “key” hecesinden sonra gelmektedir. Burada bizleri doğru yola sevk edecek ibare iki hükümdarın kullandığı diğer sıfatlardır. Alâeddin Keykûbâd, kendisine ait kitabelerde ve sikkelerde “es-Sultan el-Azam” veya “es-Sultan el-Muazzam” unvanlarını kullanmıştır⁶⁷. Camideki Alâeddin Keykûbâd’ın isminin geçtiği kitabelerde “el-Muazzam” unvanını görmekteyiz. İzzeddin Keykâvus ise “es-Sultan el-Galip” unvanını kullanmıştır. Sinop Kalesi kitabelerinde⁶⁸ ve dönem sikkelerinde⁶⁹ unvanın kullanımı ile karşılaşılmaktadır. İzzeddin Keykâvus’un kullandığı bu unvanın iki tahrif olan kitabe de yer alması bu kitabelerin İzzeddin Keykâvus’a ait olduğunun kanıtıdır⁷⁰. Alâeddin Keykûbâd’a ait kitabelerde bir tahrifat görülmemesine rağmen (Görsel 5-6-7) bunlarda meydana gelmiş olan tahrifat açıkça mimariden intikam alma örneğidir. Aslında bu kitabelerin İzzeddin Keykâvus için hazırlandığı, belki bitirildikten sonra tahrif edildiği belki de kitabelerin işlenmesi sırasında müdahale edilerek yazılmış kısımların tahrif edildiği, yazılmayan kısmın ise yeniden düzenleme yapılarak yazıldığı da düşünülebilir (Görsel 8-9). Kuzey cephedeki İzzeddin Keykâvus adının geçtiği sağlam kitabede neden herhangi bir müdahalede bulunulmadığı ise bilinmemektedir (Görsel 10). Ancak Redford söz konusu kitabenin aslında kümbet için hazırlandığını inşaatın yarım bırakılması ile caminin avlu duvarına yerleştirilmiş olabileceğini öne sürmektedir⁷¹. Ayrıca kitabelerin yerlerine baktığımızda Alâeddin Keykûbâd’a ait olan kitabelerin daha yukarıda konumlandırıldığı dikkat çekmektedir. Tüm bunlar göz önüne alındığında Alâeddin Keykûbâd kardeşinin mimari anısını tamamlamış, ancak inşa etme emrini meşru olarak kendisi vermiş olarak göstermiştir⁷². Bunu sadece lafzen değil, önceki kitabelerdeki tahrifatlarla birlikte yeni yazılan kitabelerle de desteklemiştir.

65 Löytved, 1907, 30., Oral, 1957, 59., Duran, 2001, 39-40.

66 Konyalı, 1964, 301

67 Tekin, 2005, 247.

68 Hüseyin Hilmi, 1923, 6-9.

69 Erkiletlioğlu ve Güler, 1996, 86-89.

70 Duran, 2001, 39-40.

71 Redford, 2014, 95.

72 Huart, 1895, 47.



Görsel 5: Konya Alâeddin Camisi'nin Batı Cephesindeki Alâeddin Keykûbâd Adına Yazılmış Kitabe

Bilindiği gibi Konya Alâeddin Camisi'nin avlusunda İzzeddin Keykâvus'a ait üstü açık yarım bir kümbet yer almaktadır. Üzerindeki kitabelik kısmı boş olan yapıda tarih verecek herhangi bir emare yoktur. Ancak caminin kuzey cephedeki tahrif edilmiş olan kitabesinde “mescit ve türbe-i mutahhara” şeklinde ibarenin bulunması, türbenin cami ile birlikte İzzeddin Keykâvus tarafından inşa ettirilmeye başlandığını kanıtlamaktadır. Alâeddin Keykûbâd'ın adının geçtiği ve caminin tamamlanmasını emrettiği üç kitabede türbeye dair bir kayıt bulunmamaktadır⁷³. Neden yarım bırakıldığına dair ipucunu, camideki bu kitabenin tarihinden çıkarabiliriz. Kitabede H 616 (M 1219) tarihi geçmektedir. Yani İzzeddin Keykâvus'un hükümdarlığının son yıllarıdır. Ansızın ölümü ile birlikte hayalleri gibi türbesi de yarım kalmıştır. Peki neden kendisi için başkentinde türbe yaptırdığı halde Sivas'taki darüşşifasında metfundur? İzzeddin Keykâvus Sivas'taki darüşşifasında kendisi için bir türbe yeri hazırlamış mıdır? Bu gibi soruları cevaplamak için ne yazık ki tarihi kaynaklarda yeterli bilgi bulunmamaktadır. Kaynaklar sultanın Sivas'ta defnedilmesini Sivas'ı çok sevmesine ve vasiyet etmesine bağlamıştır. Oysa halefi Alâeddin Keykûbâd, Kayseri'yi çok sevmiş ve ömrünün büyük bir kısmını Kayseri'deki Keykûbâdiye Sara-

73 Önkal, 2015, 73.



Görsel 6: Konya Alâeddin Camisi'nin Kuzey Cephesindeki Alâeddin Keykübâd Adına Yazılmış Kitabe



Görsel 7: Konya Alâeddin Camisi'nin Kuzey Cephesindeki Alâeddin Keykübâd Adına Yazılmış Kitabe

yı'nda geçirmiştir. Ölümü bile Kayseri'deki bu sarayda gerçekleşmiştir. Ancak ölümü ile naaşı Konya'ya taşınmış ve Sultanlar Türbesi'ne defnedilmiştir. Bundan dolayı Sivas'ı çok sevmesi veya orada bir yapısının bulunması, geçerli bir neden olmasa gerektir. Burada dönemin tarihine ve mimari yapının bizlere verdiği ipuçlarına gitmemiz gerekmektedir. İzzeddin Keykâvus kardeşi Alâeddin Keykübâd'ı Ankara Kalesi'nde mağlup edince gücü sadece kendisinde toplamak isteyen her lider gibi onu öldürmek istemiştir. Ancak Keykâvus'un Malatya melikliğinden beri hocası olan Şeyh Meceddin İshak'ın araya girmesi ile bu düşüncesinden vazgeçip onu önce Minşâr (Masara) sonra Kezirpert Kalesi'ne hapsedirmiştir⁷⁴. Alâeddin Keykübâd abisinin saltanat yılları boyunca hapisanede kaderini beklemiştir. Ta ki abisi Sivas'ta hastalanıp vefat edinceye kadar sürmüştür. Alâeddin Keykübâd başa geçtiğinde hayatta iken alt edemediği abisinin mimari anılarına yönelmiş, onlara zarar vererek bir nevi intikam (rövanş-revenge) almak istemiştir. Alâeddin Keykübâd Konya Alâeddin Camisi kitabelerindeki tahrifatlarla birlikte kardeşinin kendisi için

74 Koca, 1997, 27.

Görsel 8: Konya Alâeddin Camisi'nin Batı Cephesindeki Tahrif Edilmiş Kitabe



Görsel 9: Konya Alâeddin Camisi'nin Kuzey Cephesindeki Tahrif Edilmiş Kitabe

yaptırması olduğu türbeyi de tamamlamayıp abisinin cenazesini bir nevi aile kabristanının dışında tutmuştur⁷⁵. İzzeddin Keykâvus Kümbeti, yapıldığı günden bugüne kadar hiçbir zaman tamamlanmadığı gibi içerisinde metfun kimse de bulunmamaktadır (Görsel 11). Ayrıca süslemelerinin yarım bırakılması, içinde sembolik sandukanın bulunmayışı

75 Eser, 2017, 61.



Görsel 10: Konya Alâeddin Camisi'nin Kuzey Cephesindeki İzzeddin Keykâvus Adına Yazılmış Kitabe

ve üstünün kapatılmaması gibi pek çok sebeple yapının tamamlanmadığı aşikârdır⁷⁶. 14. yüzyıl seyyahlarından İbn Battuta, Manisa'da Saruhan Beyi ziyareti esnasında şahit olduğu cenaze ritüelini şöyle aktarmaktadır: “Buraya girdiğimizde onu birkaç ay evvel ölmüş oğlunun türbesinde bulduk. Bayram gecesi ile sabahını anne baba bu türbede geçirmişler. Çocuğun cesedi yıkanıp hazırlanmış, kalaylı, demir kaplı tahta bir tabut içine konmuş ve cesetten çıkan kokunun kaybolması için çatısı açık bir kubbe ye asılmıştı. Bir süre sonra çatı örülecek, tabut yere indirilecek, üstüne de ölünün elbiseleri örtülecekti. Pek çok



Görsel 11: Konya Alâeddin Camisi'nin Avlusundaki İzzeddin Keykâvus Kumbeti'nin Boş Kitabeliği

76 Erdemir, “2009, 240.

*hükümdar için böyle yapıldığını daha önce görmüştüm ben ...*⁷⁷. Bu bilgilerden hareketle türbe mimarisinde yapıların bânîsi ölene kadar üstlerinin kapatılmadığı, ölümünden belirli bir süre sonra üstlerinin kapatılarak tamamlandığı düşünülebilir. Pek çok hükümdar için benzer bir uygulamaya şahit olduğunu belirtmesi döneminde nadir bir ritüel olmadığının göstergesidir. Bu açıdan baktığımızda türbenin üstünün kapatılmamasının nedeni hiç gerçekleşmeyen cenaze ritüelidir. Sultanın cenazesi Konya’da kendi yaptırmış olduğu türbeye değil de Sivas’ta inşa ettirdiği darüşşifa içerisine taşınmıştır. Sultanın kabri Sivas Darüşşifası’nın güney eyvanındaki türbesinde yer almaktadır. Şahsi kanaatimize göre buradaki türbe, yapı ilk tasarlandığında mevcut değildir. Çünkü 1217-18 yılında inşa edilen yapının kitabesinde sadece darüşşifa ibaresi bulunmaktadır⁷⁸. Oysa Konya Alâeddin Camisi’nde hem mescit hem de türbenin isimleri zikredilmiştir. Yani İzzeddin Keykâvus burada yapıyla birlikte bir türbe inşa ettirmiş olsaydı bunu da kitabesine muhtemelen işletirdi. Darüşşifa içerisinde yer alan türbede de kitabe vardır. Ancak bu kitabe ne bir isim ne de bir unvan geçmektedir. Sadece bir beyit ve tarih vardır⁷⁹. Yapının kitabelerinden başka bir de vakfiyesi mevcuttur. Bugün elimizde olan darüşşifa vakfiyesi Keykâvus’un ölümünden iki yıl sonra 1222 tarihinde düzenlenmiştir. Aslında 1220 tarihli ölümünden evvel düzenlenmiş bir vakfiyeden daha bahsedilmektedir⁸⁰. Muhtemelen vakfiyeye akar eklenerek genişletilmiş ve iki sene sonra tekrar düzenlenmiştir. Vakfiyede “Keykâvus’un Sivas’ta inşasını emreylediği darüşşifa” şeklinde ibare yer almaktadır. Lakin burada bir türbe olduğuna dair herhangi bir yazı mevcut değildir⁸¹. Oysa 1272 tarihli Kırşehir Caccabey Medresesi ve Türbesi’nin vakfiyesinde, “türbede kuran okuyan dört hafıza tahsis edilmek üzere her birine yılda 680 dirhem ayrılmıştır” şeklinde geçen metinden türbenin varlığı teyit edilmektedir⁸². Doğrusu İzzeddin Keykâvus kendisi için burada bir türbe tasarlasaydı mutlaka darüşşifa vakfiyesine bunu işletirdi. Üstelik İzzeddin Keykâvus’un ölüm tarihi olarak H 616 tarihi kabul edilmesine rağmen türbenin giriş cephesindeki kitabesinde H 617 tarihi yer almaktadır⁸³ (Görsel 12). Büyük ihtimalle aradaki zaman farkı türbenin hazırlanmasında ve bitirilmesindeki süreden kaynaklanmaktadır.

Muhtemelen inşa edilirken darüşşifanın mescidi olarak tasarlanan güney eyvanı, sonradan İzzeddin Keykâvus’un ölümü ile birlikte kardeşi Alâeddin Keykûbâd’ın emriyle türbeye dönüştürülmüştür. Bunun için mevcut izlere bakmamız gerekir ancak son yapılan restorasyonlarla bu izler tamamen ortadan kalkmış durumdadır. Bugün türbenin dışarıya bakan muhdes güney cephesi ile darüşşifa beden duvarları arasında dilatasyon çizgisi rahat bir şekilde görülmektedir. Lakin 20. yüzyılın başlarında Max Van Berchem ve Albert Gabriel tarafından çekilmiş restorasyon öncesindeki fotoğraflarında, duvarın üst kı-

77 İbn Battuta, 2004, 426.

78 Ünver, 2014, 56., Yinanç, 1984, 302.

79 Bilget, 1990, 10.

80 Muallim Cevdet, 1938, 37.

81 Muallim Cevdet, 1938, 35-38.

82 Temir, 1989, 100.

83 Turan, 1971, 319.



Görsel 12: Sivas İzzeddin Keykâvus Darüşşifası'nda Yer Alan Türbenin Kitabesi



Görsel 13: Sivas İzzeddin Keykâvus Darüşşifası'nda Yer Alan Türbenin 20. Yüzyılın Başlarındaki Durumu (Berchem, 1917, Pl 11.)

sımlarında bugünküne benzer dilatasyon çizgisine rastlanması, eyvanın türbeye dönüştürülme esnasındaki tadilatın bir işareti olabilir (Görsel 13). Yüksek ongen tuğla kasnağı taşıması için eyvan tonozunun kaldırılarak yerine kasnağın getirilebilmesi için duvarın güçlendirilmesi gerekmiş olmalıdır. İç mekâna gelince türbenin bir cenazelik katı bulunmamaktadır. Anadolu Selçuklu mimarisindeki tüm kümbetlerin içerisinde cenazelik katı olmayan ilk yapı olduğu ifade edilmektedir⁸⁴. Yapılan jeoradar çalışması ile de cenazelik katının hiç yapılmadığı, sandukanın altında yer alan odacığa cenazenin defnedildiği belirtilmektedir⁸⁵. Gerek Büyük Selçuklu gerekse Anadolu Selçuklu türbe geleneğinde anıt mezarlar, ekseriyetle sandukanın olduğu ziyaret katı ve cenazenin bulunduğu cenazelik katı olmak üzere çift katlı yapılmaktadır. Konya'daki Sultanlar Türbesi ve İzzeddin Keykâvus'un yaptırmış olduğu Yarım Kümbet de çift katlı tasarlanmıştır. Medrese ve Darüşşifa içerisinde yer alan

türbelere baktığımızda da aynı gelenek sürdürülmüştür. Konya Sırçalı, Kayseri Avgunlu, Kırşehir Cacabey, Afyon Çay Taş, Isparta Ertokuş, Erzurum Yakutiye, Erzurum Çifte Minareli medreselerinde ve Kayseri Gevher Nesibe Hatun Darüşşifasında yer alan türbeler çift katlı tasarlanmıştır. Konya Karatay ve Sivas Buruciye medreselerindeki türbelerde de cenazelik katı yer almamaktadır. Ancak söz konusu yapıların inşa tarihi darüşşifadan daha sonradır. Bundan dolayı eyvanın türbe olarak düşünülmediği sonradan dönüştürüldüğü aşıkardır. Türbenin içindeki sandukalarda yoğun çini kullanımı söz konusudur. Çini türbe dışında darüşşifanın herhangi bir yerinde bu yoğunlukta kullanılmamıştır. Türbenin ongen kasnağının her bir cephesinde tuğla ve çini malzeme ile yapılmış süsleme vardır.

84 Redford, 1991, 71.

85 Eser, 2017, 60.

Ancak mihraba baktığımızda çini ve tuğlaya tezat olarak taş malzeme ile karşılaşılacaktır. Eş zamanda yapılmış olsaydı muhtemelen mihrabın da çini malzeme ile yapılmış olması gerekirdi. Üstelik mihrap kavsarasının kemer yüzünde yer alan kitabeye Tevbe Suresi'nin 18. Ayeti işlenmiştir⁸⁶. Bu ayet mihrabın mescit için tasarlandığının bir işareti olarak görülmektedir⁸⁷. Ayrıca İzzeddin Keykâvus'un sandukası mihrabın hemen önüne getirilerek mihrabın dolayısıyla mescidin fonksiyonu devre dışı kalmıştır. Çünkü sanduka önünde namaz kılmak mekruhtur. Ancak namaz kılanın arkasında olursa mekruh değildir. Sanduka mekânın tam ortasına konumlandırılırdı mihrap önünde namaz kılacak bir alan olacağı için herhangi bir sakınca doğurmazdı. Selçuklu medreseleri ve darüşşifalarında eyvanın mescit olarak kullanıldığı örnekler vardır. Genelde ana eyvan bu işlevi görüyorken, örneğin Erzurum Yakutiye Medresesi'nde olduğu gibi bazen güney eyvan mescit olarak da kullanılmaktadır. Sivas İzzeddin Keykâvus Darüşşifası da bunun öncülü olmalıdır. Selçuklu medreseleri ve darüşşifaları içerisinde doğrudan bir eyvana konumlandırılmış türbe ile başka bir yapıda karşılaşmamaktayız. Sivas Buruciye, Konya Sırçalı medreselerinde girişin yanında; Kırşehir Cacabey, Akşehir Taş ve Kayseri Gevher Nesibe medreselerinde yan eyvanın yanında; Divriği Ulu Cami Darüşşifası, Konya Karatay ve Tokat Gök medreselerinde ana eyvanın yanında; Erzurum Çifte Minareli, Erzurum Yakutiye ve Isparta Ertokuş medreselerinde ise ana eyvanın arkasında türbe görmekteyiz⁸⁸. Selçuklu döneminde, içerisinde bânîsinin kümbeti yer alan medreselere baktığımızda İzzeddin Keykâvus Darüşşifası'nda yer alan kümbetin şahsına münhasır olduğu ifade edilebilir. Üstelik Konya'daki Sultanlar Türbesi'nde Sultan Mesud'dan itibaren (Sultan Mesut, II. Kılıç Arslan, II. Rükneddin Süleyman Şah, I. Gıyâseddin Keyhüsrev, I. Alâeddin Keykûbâd, II. Gıyâseddin Keyhüsrev, IV. Kılıç Arslan, III. Gıyâseddin Keyhüsrev) saltanat geleneği olarak devam ettirilen Selçuklu hükümdarlarının ebedi istirahatgâhları olmuştur. Aslında burada Alâeddin Keykûbâd, İzzeddin Keykâvus'un cenazesini Konya'ya babasının ve atalarının metfun olduğu yere getirmeyerek I. Gıyâseddin Keyhüsrev'den sonra tahtın asıl varisinin kendisi olduğunu belirtmek istemiştir. Alâeddin Keykûbâd'tan sonra onun oğlu II. Gıyâseddin Keyhüsrev de yine buraya defnedilmiştir. II. Gıyâseddin Keyhüsrev'in oğlu II. İzzeddin Keykâvus'un Kırım'da ölmeye önce sultan olması halinde Kümbedhane'ye defnedilmeyi vasiyet ettiği belirtilmektedir⁸⁹. Ancak bu vasiyeti hiçbir zaman gerçekleştirilmemiştir. Moğolların desteği ile tahta geçen kardeşi IV. Rükneddin Kılıçarslan da yine Kümbedhane'de metfundur.

3. Muğiseddin Tuğrul Şah ve oğlu Rükneddin Cihanşah

Selçukluların Erzurum kolunu meydana getiren ve Erzurum Selçukluları olarak anılan halef-selef iki melik, 1202-30 tarihleri arasında Erzurum merkezli olarak hüküm

86 “Allah'ın mescitlerini ancak Allah'a ve ahiret gününe iman eden namazı dosdoğru kılan, zekâtı veren ve Allah'tan başkasından korkmayan kimseler imar ederler. İşte doğru yola ermişlerden olmaları umulanlar bunlardır”

87 Eser, 2017, 60.

88 Şaman Doğan, 2019, 519-553

89 Turan, 1971, 581.

sürmüşlerdir. Selçuklularla doğrudan kan bağı bulunan Erzurum Selçuklularının kendi adlarına gümüş ve bakır sikke bastırdıkları da bilinmektedir⁹⁰. Epigrafik ve tarihi kaynaklar ile anıların silinmesi fenomeni desteklenmemesine rağmen Scott Redford merkeze uzak İspir, Bayburt gibi yerlerde iki hükümdara ait kitabe varken Erzurum’da hiçbir kitabenin bulunmamasını hatıraların silinmesine (*damnatio memoriae*) bağlamaktadır⁹¹. Alâeddin Keykübâd ile amcası Muğiseddin Tuğrul Şah arasında başta dostluk ilişkisi gerçekleşmiş, bazı noktalarda çıkar çatışması olsa da hiçbir zaman nefrete varacak düzeyde bir karşıtlık görülmemiştir. Ancak 1225’de ölümü ile başa geçen oğlu Rükneddin Cihanşah ile aynı durum söz konusu değildir. Cihanşah’ın başta Eyyubiler daha sonrasında Harzemşahlarla ittifak yapması, ilk kuşatmada şehri teslim etmemesi, kız kardeşi İsmet Hatun ile izdivacına rıza göstermemesi gibi nedenler Alâeddin Keykübâd’ın kin beslemesine sebep olmuş olabilir. 1230 yılındaki Yassıçemen savaşından sonra Alâeddin Keykübâd Erzurum’u ele geçirmiş ve Cihanşah’ın kardeşi İsmet Hatun ile bir evlilik gerçekleştirmiştir. Bu savaştan sonra Cihanşah’ın akıbeti hususunda kaynaklar farklı anlatımlarda bulunmuşlardır. İbni Bibi Rükneddin Cihanşah için “sefil Erzurumlu”, “cahil Erzurumlu” gibi tahkir edici hitaplarda bulunmuş⁹², kendisine Aksaray’ın kardeşine Eyübhisar’ın iktâ olarak verildiğini belirtmiştir⁹³. İbn Vasıl⁹⁴, Abu’l-Farac⁹⁵ ise boğdurulduğunu ifade etmektedirler. Tuğrul Şah’ın ve Cihanşah’ın Bayburt Kalesi’ni onarttığı gibi Erzurum Kalesi’ni de onarttığı bilinmektedir⁹⁶. Bayburt kalesinde kitabe olmasına rağmen Erzurum Kalesi’nde günümüzde Erzurum Selçuklularına ait herhangi bir kitabe mevcut değildir. Kaleler birer savunma yapıları olduğu için doğrudan bir saldırıya maruz kalmaktadır. Bundan dolayı kale kitabelerinin olmamasında veya tahrif olmasında her zaman anıların silinmesi fenomenini göremeyiz. Buna benzer bir durum Hatiroğlu Şerafeddin için de söz konusudur. Niğde Alâeddin Camisi yakınında 1276 tarihli çeşmeyi yaptırdığı bilinen bâninin ölümü kendi kalesinde gerçekleşmiştir. Bibi’nin anlatımına göre “*zor günler için yaptırdığım kalelerin kapısına sığınmaktan başka tedbir, çare ve çıkış yolu göremiyorum.*” diyerek adamları ile birlikte Luluva (Ulukışla) kalesine sığınmış, kale komutanı tarafından derdest edilerek İlhanlılara teslim edilmiştir⁹⁷. Aksaraylı Kerimüddin Mahmud da benzer şekilde imarına yardım ettiğini belirtmektedir⁹⁸. Bugün kalede Hatiroğlu Şerafeddin’e ait bir kitabe yoktur. Bu açıdan baktığımızda kitabesi kaldırılmış, anısı yok edilmiş de olabilir. Bir savaş veya doğal neticelerden dolayı tahrip olmuş ya da kaybolmuş da olabilir.

90 Aykut, 2000, 257-274.

91 Redford, 2013, 167.

92 İbn Bibi, 2020, 405-407.

93 İbn Bibi, 2020, 403.

94 Redford, “2013, 163’den aktaran İbni Vasıl, 1972, 300.

95 Gregor Abu’l-Farac, 1999, 528-529.

96 Beygu, 1936, 47.

97 İbn Bibi, 2020, 612-613.

98 Kerimüddin Mahmud-i Aksarayı, 2000, 82.

4. Esededdin Ayaz

Antalya'nın Alanya ilçesinde bulunan ve günümüzde Şarapsa Hanı olarak bilinen yapı aslında mimariden intikam alma fenomenini en iyi temsil eden yapı özelliğini göstermektedir. Yapının ahır kısmına açılan giriş kapısı üzerinde kitabesi yer almaktadır. Beş satırlık inşa kitabesinin sadece alt satırı tahrif edilmiştir. Araştırmacılar ittifak halinde buradaki kitabenin en alt kısmının özenli bir şekilde silindiğini belirtmektedir⁹⁹ (Görsel 14). Kitabeye baktığımızda II. Gıyâseddin Keyhüsrev döneminde inşa ettirildiği anlaşılmakta ancak kazındığı için bânîsinin kim olduğu ve yapım tarihi kesin olarak bilinememektedir. Peki bu yapının bânîsi kimdir? Neden kitabesi tahrif edilmiştir? Günümüz çalışmalarında yapının genelde Esededdin Ayaz tarafından inşa ettirildiği ifade edilmektedir¹⁰⁰. Hanın çeşitli şekillerde (Serapsu-Şarapsa vb.) telaffuz edilen isminin bir ipucu olduğunu ve bunun Selçuklularda saray teşkilatında bir unvan olan şarabdar-ı has'dan (emir-i şarapsalar)¹⁰¹ geldiği belirtilmektedir. Bundan dolayı araştırmacılar o dönemde bu unvanla bulunduğunu iddia ettikleri Esededdin Ayaz'ı yapının bânîsi olarak görmüşlerdir¹⁰². Lakin İbni Bibi'nin eseri başta olmak üzere hiçbir dönem kaynağında Esededdin Ayaz'ın şarapsalar unvanında bulunduğu bir kaydı yoktur. Özellikle İbni Bibi Ayaz-ı Mecnun olarak nitelendirdiği Esededdin Ayaz'ın kontstabl¹⁰³ (emir-i ahur) olduğunu yazmıştır¹⁰⁴. Alâeddin Keykûbâd döneminde şarapsalarlık görevini bir başka Ayaz isimindeki Fahreddin Ayaz (1221-1237) yapmaktadır¹⁰⁵. Ancak söz konusu yapıyı Fahreddin Ayaz yaptırmış olamaz çünkü Alâeddin Keykûbâd'ın zehirlenmesinden hemen önce 1237 yılında Kayseri'de vefat etmiş¹⁰⁶, II. Gıyâseddin Keyhüsrev dönemini hiç görmemiştir. 1226 tarihli çeşme kitabesinde ve 1231 tarihli Tol Han'ın kitabesinde isim okunamasa da şarapsa unvanı geçer¹⁰⁷. Fakat 1226 ve 1231 yılında bu görevde Esededdin Ayaz değil Fahreddin Ayaz bulunmaktadır. Esededdin Ayaz'ın yaptırdığı 1215 tarihli Sinop kale burcunun ve 1230



Görsel 14: Antalya Şarapsa Hanı Barınak Bölümü Kitabesinin Kazınan Alt Satırı

99 Bilici, 2007, 400., Eravşar, 2017, 87., Yardım, 2002, 424.

100 Bilgin, 1985, 267.

101 Şarabdar-ı Has: hükümdara ait meşrubatı muhafazasından ve hizmetinden sorumlu kişi. Uzunçarşılı, 2014, 38.

102 Hacıgökmen, 2010, 475.

103 Kontstabl: Haçlılardan geldiği belirtilen unvan ahır kontu manasına gelmektedir. Hükümdarın atının yularından tutup çeken kişi. Uzunçarşılı, 2014, 83.

104 İbn Bibi, 2020, 612-613.

105 İbn Bibi, 2020, 432.

106 İbn Bibi, 2020, 443.

107 Kunduracı, 2002, 543.

tarihli Denizli Çardak Han'ın kitabesinde de şarapsalar şeklinde bir ibare geçmemektedir¹⁰⁸. Tarihi kaynaklarda İmadeddin, Esededdin, Fahreddin, Fahreddin (Arec-topal), Reşideddin, Necibeddin Eş-şihabi, Atabeg gibi pek çok ayaz ismi ile karşılaşılmaktadır. Aslında buradaki karışıklık da Ayaz isminin köleler için kullanılan popüler bir isim olmasından ve Ayaz ismindeki kişilerle birbirine yakın dönemlerde karşılaşılmamasından kaynaklanmaktadır. Benzer bir durum Osmanlılarda da mevcuttur. Aynı zaman diliminde yaşamış iki Gazi Timurtaş Paşa zaman zaman birbiriyle karıştırılmıştır. II. Gıyâseddin Keyhüsrev döneminde şarapsalarlık unvanında kimin bulunduğu tarihi kaynaklarda açık bir şekilde belirtilmemiştir. Ancak Cahen, II. Gıyâseddin Keyhüsrev döneminde şarapsalar unvanının aynı zamanda kontstablın da unvanı olduğunu iddia etmektedir¹⁰⁹. Bu iddiasını destekleyecek bir belge olmasa da söz konusu görevde kimin bulunduğu bilinmemesi ve bölgede Esededdin Ayaz'ın başka yapı yaptırmış olması onu diğerlerinden bir adım öne çıkarmaktadır. Esededdin Ayaz'ın tarihi kişiliğine baktığımızda ise kaynakların verdiği bilgilere göre herhangi bir şekilde devlete veya sultana karşı bir suç işlemediği belirtilebilir. Bununla birlikte ölümünün hangi şekilde ve ne zaman olduğu konusunda da kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Lakin Esededdin Ayaz'ın Selçuklu ailesiyle ilgili bir meseleden dolayı öldürülmüş ya da Sadettin Köpek'in kendisine rakip olarak gördüğü için emiri ortadan kaldırmış olduğu ileri sürülmektedir¹¹⁰. Bu yapı ile birlikte Alanya Kalesi'nde Esed burcunun Esededdin Ayaz tarafından yaptırılmış olduğu öne sürülmekte ve burcun hiçbir yerinde kitabesinin olmamasının anılarının yok edilmesine bağlanmaktadır¹¹¹.

5. Esededdin Ruzbe

II. Alâeddin Keykübâd'ın lalası Abdullah oğlu Esededdin Ruzbe, II. Gıyâseddin Keyhusrev'in döneminde emir-i camedar¹¹², II. İzzeddin Keykâvus'un döneminde atabeylik görevinde bulunmuştur¹¹³. Esadeddin Ruzbe ve beylerbeyi Şemseddin Hasoğuz, Pervane Ebu Bekir Attar ile birlikte emir-i dad Nusret'in tertip ettiği bir suikast sonucu 1249 yılında katledilmişlerdir¹¹⁴. Bugün iki emirin ne bir türbesi ne de bir mezar taşının varlığı bilinmemektedir. Esededdin Ruzbe lalalık yaptığı dönemde Konya'da bir medrese ile bir hanıkah inşa ettirmiş¹¹⁵, ancak iki yapı da günümüze ulaşamamıştır. Ruzbe Hanıkahı 1496 tarihli Ankara kuyud-i kadime arşivinde geçmektedir. Mevcut kayıttan Alâeddin tepesini saran Konya iç kalesi surlarının içinde olduğu ortaya çıkmaktadır¹¹⁶.

108 Parla ve Altınsapan, 2008, 197.

109 Cahen, 2002, 182.

110 Hacıgökmen, 2010, 478.

111 Hacıgökmen, 2010, 477.

112 İbn Bibi, 2020, 517.

113 İbn Bibi, 2020, 518.

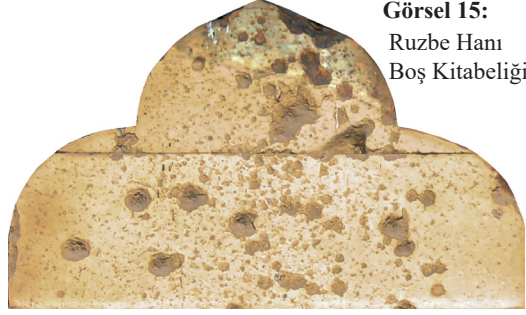
114 Anonim Selçukname'de bu iki emirle birlikte 12 emirin daha öldürüldüğü belirtilmektedir. Anonim, 2014, 44.

115 Konyalı, 1964, 1047.

116 Konyalı, 1964, 130.

1526 tarihli tapu defterindeki bilgiye göre hanıkah yıkıldığı için Mevlâna Celâleddin evkafına ilhak edilmiştir¹¹⁷. Medresenin nerede olduğu hakkında malumat mevcut değildir. Ancak harap olduktan sonra gelirleri Seyfiye Medresesi'ne tahsis edilmiştir¹¹⁸. Söz konusu yapıların bânîsinin ölümünden sonra da ayakta olduğu ve sonrasında yıkıldığı anlaşılmaktadır. Bundan dolayı medrese ve hanikahta

bilinçli bir tahribata gidilip gidilmediğini bilemiyoruz. Esededdin Ruzbe atabey olduktan sonra 1246-49 yıllarında Konya-Ankara yolunda bir han yaptırmıştır¹¹⁹. Bugün Ruzbe Ovası (düzlüğü) olarak bilinen alanın da hanın isminden dolayı verildiği belirtilmektedir. Günümüzde Horozlu Han olarak bilinen isminin halk ağzında zamanla Ruzbe'den "ıruzbe", "oroğlu" son olarak "horozlu" şeklinde telaffuzundan geldiği ifade edilmektedir¹²⁰. Açık ve kapalı bölümden oluşan bir han olmasına rağmen bugün sadece kapalı bölümü kalmıştır¹²¹. Hanın kapalı bölümünün taçkapısında bir kitabelik yeri mevcuttur. Ancak bu kitabelik yeri tıpkı Konya Alâeddin Camisi avlusundaki Yarım Kümbet'teki gibi boştur. Böyle bir han yaptırdığı halde kitabeliğin boş bırakılmasını araştırmacılar bânîsinin suikast sonucu 1249 yılında katledilmesine bağlamaktadırlar¹²². Zamansız ölen bânî yapısını tamamlamamış, yakınları inşaatı bitirmiştir. İbn Bibi suikastı planlayan emir-i dad Nusret'in şöyle dediğinden söz etmektedir. "Biz bu hainlerin varlıklarını öyle ortadan kaldırıyoruz ki onlardan hiçbir iz kalmaz. Siz Hazret-i Sahib bu konuda uygun göreceğimiz şeyleri yapmamızda bize müdahale etmeyin. Her dediğimize lütfedip evet deyin"¹²³. Bu planını Hasoğuz ve Ruzbe'yi öldürttükten sonra gerçekleştirmeye koyulmuştur. Nusret, ayak takımını Hasoğuz ve Ruzbe'nin evlerine gönderip mallarını yağma ettirmiş, yakınları ve adamlarından kimisini hapsedirmiş kimisini öldürtmüş kimisini de salıvermiştir. Öyle ki ikinci vaktinde evinde kimse kalmamıştır. Nusret'in sönmeyen kını onu aşırılığa da itmiş, Hasoğuz'un kız kardeşine insanlık dışı davranışlarda bulunmuştur¹²⁴. Kuşkusuz Nusret'in yapacağını belirttiği ve yaptıkları sadece cana, mala veya servete değil aynı zamanda mimari anıta da olabilir. Bundan dolayı Ruzbe Hanı'nı akrabaları tamamlamış olsa bile Nusret kitabeye bânîsinin isminin yazılmasına müsaade etmemiş ya da akrabaları bunu göze alamamış olabilir (Görsel 15).



Görsel 15:
Ruzbe Hanı
Boş Kitabeliği

117 Konyalı,1964, 793.

118 Konyalı,1964, 732.

119 Erdmann, 1961, 114-117.

120 Konyalı,1964, 1046.

121 Karpuz, 2009, 679.

122 Kuban, 2008, 251.

123 İbn Bibi, 2020, 520.

124 İbn Bibi, 2020, 523.

6. Muineddin Süleyman

II. Gıyâseddin Keyhüsrev'in veziri Mühezzebüddin Ali ed-Deylemi'nin oğlu olan Muineddin Süleyman kaynaklarda ilk defa Tokat emiri olarak geçmektedir. Daha sonra nüfuz kazandıkça Erzincan subaşılığı ve emir-i haciblik gibi görevlerde bulunmuştur. IV. Kılıçarslan'ın sultan ilan edilmesi ile birlikte ismiyle anılacak olan pervane görevine yükselmiştir¹²⁵. Muineddin Süleyman'ın güçlenmesi özellikle Sinop'un yeniden fethi ile gerçekleşmiştir. 1262'deki fetihle beraber Sinop kendisine iktâ olarak verilmiştir. Sonrasında 1266 yılında IV. Kılıçarslan'ı öldürtüp sultanın çocuk yaştaki oğlunu başa geçirerek devleti kontrolü altına almıştır¹²⁶. Bu tarihten sonra ölümüne kadar Moğollarla iyi ilişkiler kurarak devleti idare etmiştir¹²⁷. Pervane Muineddin Süleyman, dönemin büyük devlet adamı ve hayır sahibi Sahip Ata Fahreddin Ali'den daha kudretli olmasına rağmen bugün epigrafik verilerle desteklenen pek yapısı bilinmemektedir. Sinop'ta yaptırdığı medrese ve tamir ettirdiği cami, Sinop'ta Durakhan Kervansarayı ve Merzifon'da bir cami olmak üzere sadece dört yapının kitabesinde ismi geçmektedir¹²⁸. Oysa bugün çeşitli kaynaklar aracılığı ile bilinen yirmi eserinin olduğu ifade edilmektedir¹²⁹. Bu yirmi eserin büyük bir kısmı günümüze gelememesine karşın birkaçı ayakta. Ancak belirttiğimiz dördü dışında Muineddin Süleyman'a ait bir kitabe mevcut değildir. Peki neden bu kadar çok eser bırakan birinin eserleri günümüze ulaşmamıştır? Bunun muhtemel cevabı siyâseten katledilen Muineddin Süleyman'ın itibarsızlaştırılıp kasıtlı biçimde yapılarına zarar verilmesi ile açıklanmaktadır¹³⁰. Tabi tarihi kaynaklarda bu hususu aydınlatacak kesin bir bilgi yoktur. Lakin dönemin tarihinden ipuçları yakalayarak bir ihtimal verebiliriz.

Pervane Muineddin Süleyman Anadolu'nun eski gücünü kazanabilmesi için Moğol tahakkümünden kurtulması gerektiğinin bilincinde idi. Ancak Moğolları Anadolu'dan söküp atmak pek de kolay değildi. Bunun için her tür siyâsî hamleyi güvendiği adamları aracılığı ile yürütmeye çalışıyordu. Bir taraftan devleti yönetmeye ve Moğolları idare etmeye çalışırken diğer taraftan ise Memluklu Sultanı Baybars ile mektuplaşarak onları Anadolu'ya davet etmekteydi. 1277 yılında Baybars, davete icabet edip Pervane Muineddin Süleyman'ın yardım edeceğini umarak bir sefer gerçekleştirmiştir. Lakin Pervane, Baybars'ın ordusunu destekleri ile karşılamamış, Moğolların yanında yer almıştır. Elbistan ovasında yapılan savaşta Baybars'ın ordusu Moğolları kesin bir yenilgiye uğratmıştır¹³¹. Baybars Kayseri'ye kadar ilerlemiş, Kayseri devlethanesinde üç gün tahtta oturmuş, zahire kıtlığından ve Pervane'nin ihanetinden dolayı yurduna dönmek üzere ayrılmıştır¹³². Fakat Pervane'nin ipliğinin pazara çıkarılması ve kendisine yapı-

125 Kesik, 2006, 91.

126 Erdem, 2006, 75.

127 Cahen, 2014, 193.

128 Kaymaz, 1970, 187.

129 Şahin, 2007, 543-78.

130 Blessing, 2018, 95.

131 İbn Bibi, 2020, 616.

132 Al-Melik-Al-Zahir, 2000, 87-88.

lan hıyaneti ödetmek için and içmiştir¹³³. Baybars, Pervane'nin ikili oyununu göstermek için Abaka Han'ın elçilerine Pervane'nin kendisine yolladığı mektupları teslim etmiştir¹³⁴. Abaka Han'ın savaş meydanında Selçuklu askerlerinin cesetlerini görmemesi, onu şüpheye itmiş¹³⁵ olsa da yaptığı iyiliklere karşılık kendisine Pervane'nin nankörlük edeceğine hiç inanmamış ve mektuplar gelinceye kadar idam fermanı vermemiştir. Mektuplar kendisine gösterilip suçunu itiraf edince ihanet suçu ile adamları ve yakınları ile birlikte Pervane'yi Van Aladağı'nda 2 Ağustos 1277 günü ölümle cezalandırmışlardır¹³⁶.

Anadolu'nun hâkim gücü olan Moğollara ihanet etmesi Muineddin Süleyman'ın sadece canına mal olmamış mimari yapıları da bundan nasibini almıştır. Bunlardan en bilineni Tokat'taki Gök Medrese'dir. Tokat Gök Medrese'de kitabelik yeri olmasına rağmen kitabelikte hiçbir epigrafik unsur mevcut değildir (Görsel 16). Burada herhangi bir tahrifat da söz konusu değildir. Bundan dolayı inşa tarihi ve bânîsi konusunda bir kesinlik yoktur. Ancak kitabesi olmasa da 16.



Görsel 16: Tokat Gök Medrese'nin Boş Kitabeliği

yüzyıl evkaf defterinde yapıdan “Vakf-ı medrese-i Pervane Beğ ki Gök medrese demekle meşhurdur” diye ibarenin geçmesi Muineddin Süleyman'a ait olduğunu kanıtlamaktadır¹³⁷. Kitabelik yeri olmasına rağmen bânîsinin isminin kitabeye işlenememesinin sebebi olarak bânîsi öldüğünde medresenin yarım kalması, kızı veya yakın bir adamı tarafından tamamlanmasıdır. Muineddin Süleyman'ın Moğollara ihanet ettiği için ismini yüceltecek bir girişime izin verilmemiş olduğu dile getirilmektedir¹³⁸. Benzer durum Niksar Ulu Camisi'nde de karşımıza çıkmaktadır (Görsel 17). Taçkapıdaki kitabelik kısmı boş bırakılmasından hareketle camiyi Pervane Muineddin Süleyman'ın inşa ettirmiş olduğu ileri sürülmektedir¹³⁹. Hatta Erzurum Çifte Minareli Medrese'nin üvey kızı olan Hundi Hatun adına bina emiri olarak Muineddin Pervane'nin yapımına başladığı ancak siyâseten katledilmesi ile birlikte inşaatın yarım kaldığı iddia edilmektedir¹⁴⁰.

133 İbn Bibi, 2020, 620.

134 İbn Bibi, 2020, 625.

135 Sümer, 1985, 60.

136 İbn Bibi, 2020, 626.

137 Şimşirgil, 1992, 233.

138 Cantay, 1980, 369.

139 Cantay, 1980, 369.

140 Gürbüz, 2004, 145-160.

Pervane Muineddin Süleyman'ın ve eşi Gürcü Hatun'un Mevlâna'nın sıkı müritlerinden olduğu ve Mevlâna'nın verdiği sohbetlere sıklıkla katıldığı bilinmektedir. 1273 yılında Mevlâna'nın ölümü ile bir türbe yapılmak istenmiş ve bu türbenin inşa edilmesi için Muineddin Süleyman ve Gürcü Hatun, Kayseri'nin gelirinden elli bin dirhem tahsis etmişlerdir¹⁴¹. Bugün Konya'da Mevlâna Dergahı'nda Pervane Muineddin Süleyman ve eşi Gürcü Hatun adına herhangi bir kitabe bulunmaması, kitabelerinin tahrip edilmiş olabileceği düşüncesini akla getirmektedir. Ahmet Eflaki'nin aktardığına göre Pervane Muineddin Kayseri'de büyük bir medrese¹⁴² Tokat'ta Fahreddin Iraki için bir hankah yaptırmıştır¹⁴³. 1273-77 yılları arasında Kayseri'de yapıldığı ifade edilen medresenin bir müddet sonra yıkıldığı belirtilmektedir. Aynı şekilde Muineddin Süleyman'ın medrese yanında yaptırdığı camisinin de yıkıldığından söz edilmektedir¹⁴⁴. Ayrıca Konya'da bir saray ve tekkesi olduğundan bahsedilmektedir¹⁴⁵. Bu yapıların herhangi bir afet sonucu mu yoksa insan eli ile mi yıkıldığı hususunda bir bilgi yoktur. Ancak bânîsinin diğer yapıları ile aynı kaderi yaşaması tesadüf olmasa gerekir.



Görsel 17: Niksar Ulu Camisi'nin Boş Kitabeliği

Değerlendirme ve Sonuç

Dini, sosyal, ticari veya hayır yapıları olarak inşa edilen mimari eserler bu amaçların yanı sıra bânîsinin gücünü yansıtan ve propagandasını yapan eserler olmuşlardır. Mimari yapılar yaptıran kişinin adının unutulmasının önüne geçmiş, yapıldıktan sonra yüzyıllar geçse bile bânîsinin saygıyla anılan kişiler olmasına vesile olmuştur. Bundan dolayı tarihteki her büyük şahsiyet adını yaşatacak mimari eserlere imza atmıştır. Nizâmü'l-Mülk, Siyâsetnâme adlı eserinde *“isminin ebedî kalması için dünyanın imarına başlar. Yer altı su yolları açar, kanallar açar, büyük akarsular üzerine köprüler yapar, toprağın verimini artırma çareleri arar, hisarlar, yeni şehirler, yüksek binalar, güzel yerleşim merkezleri kurar, büyük yol ağzlarına ribatlar, ilim tahsil edecekler için medreseler yapılmasını emreder. Bu işlerin sevabını o dünyada alacağı gibi halk da kendisini de-*

141 Ahmet Eflaki, 1973b, 203.

142 Ahmet Eflaki, 1973b, 216.

143 Ahmet Eflaki, 1973a, 61.

144 Çayırdag, 1997, 228.

145 Durukan, 2008, 52-53.

vamlı hayır ile anar.”¹⁴⁶ derken mimari eserlerin hem bu dünyada hem de ahirette faydalı olacağı gibi bânîsinin isminin sonsuza kadar duyulmasını sağlayacağından söz etmektedir. Benzer bir şekilde Timur döneminin büyük şairi Ali Şir Nevai “*Kim ki bir bina inşa eder de üzerine adını yazarsa bina var oldukça onun ismi de insanların dudaklarında kalır*” diyerek isminin anılmasını sağlayacağını ifade etmiştir. İslam dini açısından da üç halde bulunan kişinin (kendisine dua eden iyi bir evlat bırakanın, hayırlı ilim, eser veya kitap bırakanın ve kamunun yararlandığı bir sadaka yani hayrat bırakanın) amel defteri kapanmamaktadır¹⁴⁷. Bu durum vakfiyelerde de doğrudan belirtilmektedir¹⁴⁸. Kısa süreli olan veya faydası az kişiye dokunan hayırların yanında faydası binlercesine dokunan yüz yıllarca sürüp giden hayırlar da mevcuttur. Bu bakımdan ilim, eser veya hayrat bırakmak insanlar tarafından faydalanıldığı müddetçe kişiye kıyamete kadar sevap kazanmasını sağlamaktadır. Yani bir eser bırakmak hamisinin adının maddi dünyada hatırlanmasını ve unutulmamasını sağlıyorken manevi dünyada ise hayırla anılmasını ve kendisine dua edilmesini sağlamaktadır. Bu açıdan maddi kudreti olan her kişi eser bırakmayı kendisine görev edinmiştir. Selçuklu sultanları, eşleri, aile bireyleri ve kan bağı olan akraba üyelerinin yanı sıra toplumda saygınlığı bulunan komutanlar, din büyükleri ve zenginler mimari eserler bırakmışlardır. Öyle ki Anadolu Selçuklularının ünlü veziri Sahib Ata Fahreddin Ali çok sayıda eser bırakmasından dolayı “Ebu’l-Hayrat” (hayır sahiplerinin babası) unvanı ile anılmıştır¹⁴⁹. Söz konusu eserlerin ortadan kalkması, yıkılması veya kaybolması gibi nedenlerle insanların faydalanamaması durumunda ise kişiyi hatırlatmadığı için adının unutulmasına ve amel defterinin kapanmasına sebebiyet vermektedir. İnsanlar yaşadığı süreç içerisinde çeşitli sebeplerle birbiri ile çatışmış, başına gelen zarara karşı sorumlu tuttuğu kişi veya kişilere zarar vererek bedel ödetmek istemişlerdir. Bazı durumlarda intikam sadece kişilerden alınmamış onları hatırlatacak anılarına da zarar vererek hırslarının kölesi olmuşlardır. Hemen hemen her dönemde rastlanılan anılardan intikam alma fenomeni Anadolu Selçuklularında da karşımıza çıkmaktadır. Mimari ölçekte baktığımızda dönem kaynaklarının ve mimari eserlerin bizlere verdiği ipuçları ile Anadolu Selçuklularında altı bânînin eserlerindeki tahrifat ifade edilmeye çalışılmıştır.

Anadolu Selçuklu eserlerinde mimariden intikam alma fenomeni Roma döneminden farklı olmuştur. Roma dönemindeki portreler İslam mimarisinde ve sanatında nadir görüldüğü için anılardan intikam alma fenomeni heykel, resim veya sikkelerden ziyade Selçuklularda ya kitabenin tahrif edilmesi veya ortadan kaldırılması ya da yapının bütünüyle yok edilmesi şeklinde karşımıza çıkmıştır. Roma döneminde figür doğrudan kişinin temsili olduğu için bunları tahrip ederek yüzlerini unutturmayı da amaçlamışlardır. Oysa Selçuklu dönemindeki tahrifat yapının kitabesinde geçen ismi ile sınırlı kalmıştır. Benzer şekilde Roma döneminde de epigrafiğin metinlerde tahrifat söz konusu olmuştur. Anılardan intikam alma fenomeninin doğrudan imajını kesin bir şekilde gördüğümüz

146 Nizamülmülk, 2016, 26.

147 Zaim, 1992, 2.

148 Yinanç, 1991, 35.

149 İbn Bibi, 2020, 572.

tek yapı Antalya’da bulunan Şarapsa Hanı’dır. Kitabenin en alt satırında bânîsinin adını verecek olan bölümün tamamen kazınması adının unutturulmak istenmesi ile açıklanabilir. Ancak burada da neden bânîsine karşı bir nefret duyulduğunu ve hangi sebeple yapıldığını bilemiyoruz. Diğer örnekler ya tarihi kaynakların verdiği bilgilerle yaptığımız çıkarımlarla ya da mimari eserlerin verdiği ipuçları ile ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Roma döneminde ekseriyetle imparatora uygulanan ceza Selçuklu döneminde benzer biçimde eski hükümdara karşı fazla uygulanmamıştır. Söz konusu altı bâniden sadece biri Selçuklu sultanıdır. Tuğrul Şah ile oğlu Cihan Şah’ın da hanedanlıkla kan bağı bulunmaktadır. Diğerleri çeşitli görevlerde bulunan maddi güce kavuşmuş emirlerdir. Bunun nedeni Roma döneminde İmparatoru seçme yetkisinin senato tarafından gerçekleşmesidir. Zaten *damnatio memoriae* cezasını da senato vermektedir. Roma döneminde ilk defa bu cezayı aldığı belirtilen Caligula’nın Roma’nın Krallık Dönemlerinde (MÖ 509-MÖ 27) değil de Cumhuriyet döneminde (MÖ 27-MS 3. yy) imparatorluk yapması bu bakımdan tesadüf değildir. Oysa Türk devletlerinde veraset sistemi farklıdır. Türklerde hükümdarlık hak ve yetkisi “Kut” kavramı ile açıklanmaktadır. Kut anlayışında iktidarın Tanrı tarafından seçilmiş kişiye verildiği ve hanedan üyelerinden kan yoluyla birbirine geçtiği inancı vardır. Bundan dolayı hükümdar olmak için doğrudan bir kan bağı aranmış, hanedan üyelerinden birinin tahta çıkması uygun görülürdüğü¹⁵⁰. Anadolu Selçuklularının kurucusu Kutalmış oğlu Süleyman Şah’ın soyu Dukak oğlu Selçuk’a dayanmakta, kendisinden sonra gelen hükümdarlar da onun soyundan gelmektedir. Genel itibarıyla taht babadan oğula geçmiş, ancak tahtta hak iddia eden oğulların sayılarının artması taht mücadelerine sebebiyet vermiştir. Hükümdarlık babadan oğula geçtiği için husumet babaya karşı değil kardeşe karşı olmuştur. Rükneddin Süleyman Şah ile I. Gıyâseddin Keyhüsrev, I. İzzeddin Keykâvus ile Alâeddin Keykübâd ve II. İzzeddin Keykâvus ile IV. Kılıç Arslan gibi Selçuklu soyundan gelen kardeşler taht için birbiri ile mücadele etmişlerdir. En şiddetli mücadelelerden birisinin İzzeddin Keykâvus ile Alâeddin Keykübâd arasında geçmesi, birbirlerine düşmanlık beslemeleri ile neticelenmiştir. Alâeddin Keykübâd hayatta iken intikamını alamadığı kardeşinden ancak ölümünde intikam alma fırsatı bulabilmiş, mimari eserlerine zarar vererek ya da kendine mal ederek hırsını dizginlemeye çalışmıştır. Bugün Alâeddin Cami olarak bilinen pek çok şehirde cami vardır. Örneğin Konya Alâeddin Camisi olarak bilinen Ulu Cami aslında İzzeddin Keykâvus döneminde genişletilmeye başlanmıştır. Lakin bitirilmesi Alâeddin Keykübâd döneminde olmuştur. Acaba diğer camilerde de bunun gibi bir durum söz konusu olabilir mi? Bugün Alâeddin ismiyle anılan 15 adet cami (Afyon İhsaniye, Alanya, Anamur, Ankara, Şereflikoçhisar, Antalya, Çorum, Eskişehir, Isparta Uluborlu, Kırşehir, Konya, Sille, Kütahya, Niğde, Sınop) olmasına karşın İzzeddin adı ile anılan hiç cami olmaması acaba bir tesadüf müdür? Friedrich Sarre, Konya’daki araştırmalarında Alâeddin Keykübâd’ın döneminin büyük hükümdarı olsa da birçok yapının adının haksız yere ona izafe edildiğini ifade etmektedir¹⁵¹. Rükneddin Süleyman Şah ile Ankara emiri olan kardeşi Muhyeddin Mesud ile de

150 Koca, 1996, 80.

151 Sarre, 1967, 27.

benzer bir hadiseden bahsedilmektedir. Rükneddin Süleyman Şah kardeşlerini bertaraf etmiş kendisine tehdit olarak sadece Ankara hâkimi Muhyeddin Mesud kalmıştır. Kardeşinin gücünden korkan hükümdar Ankara'yı muhasara altına almış, erzak kıtlığından dolayı Muhyeddin Mesud teslim olmak zorunda kalmıştır. Kendisine uç bölgelerinden bir kale verileceği vaadinde bulunulsa da yolda öldürtüldüğü bilinmektedir¹⁵². Ankara Alâeddin Camisi olarak bilinen caminin minberindeki kitabede Muhyeddin Mesud ismi geçmesine karşın herhangi bir şekilde camide kitabesi mevcut değildir. Günümüzde eski camiden sadece minberi ve caminin dışında, doğudaki mihrap kalmıştır. Camide bilinen ilk onarım Alâeddin Keykübâd tarafından yaptırıldığı belirtilmektedir¹⁵³. Acaba Rükneddin Süleyman Şah, kardeşi ile olan husumetini sadece camî ile ödetmekle kalmayıp yapısına da zarar vermiş olabilir mi? Alâeddin Keykübâd döneminde Emir-i Ahur görevinde bulunan Zeyneddin Başara, iktâ sahibi olduğu Niğde şehrinde "Cami-i Cevvani" olarak anılan bir cami inşa ettirmiştir¹⁵⁴. Alâeddin Keykübâd cami tamamlandıktan kısa bir süre sonra diğer emirlerle beraber Zeyneddin Başara'yı da öldürtmüştür. Başara'yı bir odaya hapsedmiş, kapısını ördürtmüş ve onu açlıktan ölüme terketmiştir¹⁵⁵. Cami kitabesinde herhangi bir tahrifat söz konusu olmasa da günümüzde yapı Niğde Alâeddin Camisi olarak anılmaktadır¹⁵⁶. Başara'dan sonra Niğde'nin iktasını kendi üzerine alan sultan acaba lafzen Başara'nın adını yasaklamış olabilir mi? Selçuklularda genelde emirlerin anılarına zarar verilmesi gücün hükümdar ve çevresinde ait olması ile ilişkilendirilebilir. Zahirreddin İli hadisesinde kardeşlerden mağlup olanın tarafında yer aldığı için sultan olan İzzeddin Keykâvus intikamını mezarından almıştır. Hükümdarın şahsi çıkarlarının yanı sıra hükümdarın maiyetindeki kişilerin de şahsi çıkarlarından dolayı anılardan intikam alma söz konusu olabilir. Eseddin Ruzbe örneğinde olduğu gibi onu çekemeyen Pervane Fahreddin Ebu Bekir ve Emir-i Dad Nusret ona tuzak kurarak öldürtmüş ve servetini müsâdere ettirmişlerdir. Onu adını yaşatacak mimari esere de müdahalede bulunmuş olmalı ki bugün boş kitabeliği vardır.

Anılardan intikam alma fenomeni Roma imparatorluğunda senato yani kurul olduğu için oradan çıkan bir karar hükmünde olmuştur. Ceza kati şeklinde uygulanmıştır. Muhtemelen zarar verme işini gerçekleştirmesi için memur tayin edilmiş olmalıdır. Oysa Selçuklu döneminde kuruldan ziyade şahsi çıkarlardan dolayı tek kişinin aldığı bir karar gibi görünmektedir. Eserlerin tahrifatını kimin gerçekleştirdiği konusunda bir malumatımız yoktur. Ancak Selçuklu döneminde kurultaydan çıkmış bir karar olmadığı için belki de hükümdara yaranmaya çalışan biri veya birileri tarafından da zarar verme hadisesi gerçekleştirilmiş olabilir. Sinop Kalesi'ndeki İzzeddin Keykavûs'a ait kitabenin Selçuklu Emiri Bedreddin Ebû Bekir tarafından tahrif edilmiş olduğu ileri sürülmüştür¹⁵⁷.

152 Turan, 1971, 262.

153 Çam ve Ersay, 2012, 16.

154 Niğdeli Kadı Ahmed, 2015, 440.

155 İbn Bibi, 2020, 291.

156 Özkarcı, 2001, 33.

157 Redford, 2014, 93.

Yapılarda herhangi bir epigrafik metin içermeyen boş kitabeliklerin olması inşaatın tamamlanamadığını akla getirirse de inşaat faaliyeti devam ederken müdahale edilip isminin yazılmasının engellendiği düşüncesini de akla getirmektedir. Çünkü basit bir hastane odasının tefrişatını yapan hayırseverler bile plaka üzerine ismini işletirken koca mimari eserin yapılıp kitabesine ismini yazdırmaması pek akla yatmamaktadır.

Bizim burada kastettiğimiz tarih şuuruna sahip olmayan kişilerin yapılarda bıraktığı tahrifatlar değil bilinçli bir şekilde tahrif etme faaliyetidir. Örneğin Kayseri Hunat Hatun Camisi'nin ahşap minberinin süpürgelik kısmındaki ayetler şuursuzca tahrif edilmiştir¹⁵⁸. Bahsettiklerimiz her şeyden önce tarihten silinmek veya unutturulmak istenen kişiler olmuştur. Bu kapsamda aslında başarısız olan uygulamalardır diyebiliriz. Çünkü başarılı olmuş olsalardı herhangi bir şekilde kaydı olmayacağı için yok olacak veya başkasına mal edilecekti. Başarılı olmuş örneklerin varlığı düşünüldüğünde yapan kişi amacına ermiş, adını silmiş, intikamını anılarından çıkararak adını unutturmuştur. İslam hukukunda önemli cezalardan biri müsâderedir. Selçuklu sultanları tarafından kabahatli bulunan kişilere uygulanan bu ceza, daha çok devlet adamları ve emirlerine verilmiş olsa da nadir olarak tebaadan kişilere de verilmiştir. Müsâdere sisteminde devlete isyan, yağma ve rüşvet gibi ağır suç işleyenlerin ve gayr-i meşru kazanç sağlayan kimselerin müsâdere cezasına çarptırıldığı görülmektedir. Cezalandırma suçlu kimsenin emlakının (gayr-i menkul) ve emvâlinin (menkul) devlet adına el konulması ile gerçekleştirilmektedir¹⁵⁹. Tarihi kaynaklarda görevden azledilen emirlerin mallarının müsâdere edildiğine dair bilgiler bulunmaktadır. Çaşnigir Emir Seyfeddin Ay-aba, Emir-i Ahur Zeyneddin Başara, Emiri-i Meclis Mübarizeddin Behramşah, Bahaeddin Kutluğca, Taceddin Pervane ve Şemseddin Hasoğuz gibi devlet adamlarının evlerine, kölelerine ve sahip oldukları her şeye el konulmuştur. Görevden alınan bu emirlerin mallarına el konduğu gibi acaba yapılarında kitabelere bir müdahalede bulunulmuş mudur? Ya da yapılarına zarar verilmiş midir? Bunu maalesef elimizdeki bilgilerle ortaya koymamız güçtür. Ancak ihtimal dahilinde de olsa eserleri tahrip edilmiş olabilir. İbni Bibi, Eseddin Ruzbe ile birlikte katledilen Şemseddin Hasoğuz'un bilinen lakin ulaşılamayan "Münazara-i Ceng ü Şarap" adlı risalesinden bahsetmektedir¹⁶⁰. Acaba canının alınıp, mallarının müsâdere edilmesi ile birlikte onu hatırlatacak edebî eseri de mi yok edilmiştir? Selçuklu döneminde yazılmış olan bu kitabın çoğaltılarak en azından başkent Konya'da bir örneğinin olması gerekmektedir. 1246 yılında katledilen Hasoğuz'un eserinin bir yüzyıl içerisinde kaybolması ve Bibi gibi Selçuklu döneminde en fazla bilgi veren bir yazarın ulaşamıyor olması beklenebilir. Benzer bir durum Mevlâna ile Ahi Evren mücadelesinde karşımıza çıkmaktadır. Ahi Evren'in adını tarihten silinmesi için eserlerinin başka kişilere mal edilmeye çalışıldığı¹⁶¹ ya da ortadan kaldırıldığı da iddia edilmektedir¹⁶².

158 Erkiletlioğlu, 2006, 240.

159 Arık, 1985, 50.

160 İbn Bibi, 2020, 523.

161 Bayram, 2020, 68.

162 Bayram, 2020, 288.

Selçuklu devrinde mimariden intikam alma fenomeni var olduğu gibi Selçuklu devri sonrasında da görülmeye devam etmiştir. Osmanlı döneminde Yıldırım Bayezid tarafından inşa ettirilen Bursa Ulu Camisi fetret döneminde 1414'de Karamanoğlu Mehmet Bey'in Bursa kuşatması esnasında tahrip edilmiştir. Yapının cephelerine odun yığılarak yakılmış, bunun sonucunda caminin cephesi tahrip olmuştur¹⁶³. Bu hadisenin rivayet olduğu düşünülse de Orhan Camisi'nde de benzer bir olayın yaşandığı, kitabesinde Karamanoğulları'nın yaktığından bahsedilmesinden dolayı tarihi bir gerçek olduğu şüphesizdir¹⁶⁴. Bununla birlikte Karamanoğlu Mehmed Bey'in babasının intikamını almak için Yıldırım Bayezid'in türbesini tahrip ederek¹⁶⁵ kemiklerini Bursa Nalıncılar Hamamı'ndaki fırınında yaktığı da rivayet edilmektedir¹⁶⁶. Cumhuriyet'in ilk yıllarında benzer şekilde Cumhuriyet öncesindeki eserlerin tahrip edildiğini bilmekteyiz. Harf inkılabı ile beraber Arap harflerinin kullanımı son bulmuş buna müteakiben 1927 yılında 1057. kanunun 1., 2. ve 3. maddelerinde yapıların üzerindeki Osmanlı ve Selçuklu dönemlerini temsil eden tuğralar ve sultanlar için yazılmış methiyelerin kaldırılması istenen bir kanun çıkarılmıştır¹⁶⁷. Bu kanunda yazıtların taşınma imkânı varsa müzelere kaldırılması, taşınamıyorsa üzerinin örtülmesi hakkında ibare olmasına rağmen kanun, bilgisiz kişilerce yanlış yorumlanmış ve bazı yapıların kitabe ve tuğralarının kazınmasına sebebiyet vermiştir. Bu dönemde bilhassa Osmanlı dönemine tarihlenen yapıların kitabeleri veya tuğraları kazınmış ya da yerlerinden sökülmüştür¹⁶⁸. Konya Aziziye Camisi'nin batı kapısının üzerinde yer alan tuğra¹⁶⁹ ve Konya Ferit Paşa Çeşmesi'nin kitabesi¹⁷⁰ bu dönemde tahrip edilmiş Osmanlı eserlerinden bir kaçıdır. Selçuklu döneminden kaldığı belirtilen Kırşehir İç Kale (Alâeddin) Camisi'nin kitabesinde ise tarih öğretmeni olduğu ifade edilen bir kişi tarafından kazıma işlemi gerçekleştirilmiştir¹⁷¹. Sonrasında Osmanlı döneminin Türk tarihinin bir parçası olduğuna dair yapılan uyarılarla birlikte bu kıyıma son verilmiştir¹⁷². Cumhuriyet döneminde ise siyâsî konjonktürün değişmesi ile bina, sokak veya mahalle isimlerinin değiştirilmesi anılardan intikam alma fenomeninin günümüz yansımaları olarak görülebilir.

163 Ökten, 2014, 14-15.

164 Ayverdi, 1989, 402.

165 Türkmen, 2019, 34.

166 Gabriel, 2008, 172.

167 Umar, 1981, 11.

168 Güven Yayınevi, 1972, 3571.

169 Aslanapa, 2004, 539.

170 Karpuz, 1996, 122.

171 Boran, 2001, 91.

172 Ahunbay, 1997, 100.

KAYNAKÇA

- Ahmet b. Yahyâ El-Belâzuri (2013). *Fütûhu'l Büldân Ülkelerin Fetihleri*, (M. Fayda Çev.) İstanbul: Siyer Yayınları.
- Ahmet Eflaki (1973a). *Ariflerin Menkıbeleri*, (T. Yazıcı, Çev.) I, İstanbul: Hürriyet Yayınları.
- Ahmet Eflaki (1973b). *Ariflerin Menkıbeleri*, (T. Yazıcı, Çev.) II, İstanbul: Hürriyet Yayınları.
- Ahunbay, Z. (1997). Anıt. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, (C. 1, 100-101) İstanbul: YEM Yayın.
- Almagro, A. (2015). The Great Mosque of Tlemcen and the Dome of its Maqsura, *Al-Qantara*, 36 (1), 199-257.
- Altın, A. (2021). Malazgirt'ten Sonra Anadolu'da Mimari Dönüşüm ve Değişim, *950. Yılında Malazgirt Zaferi ve Sultan Alp Arslan*, 438-454, İstanbul: İhlamur Kitap.
- Al-Melik-Al-Zahir (2000). *Baypars Tarihi Al-Melik-Al-Zahir (Baypars) Hakkındaki Tarihin İkinci Cildi*, (Ş. Yalıtıkaya, Çev.) Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Anonim (2014). *Tarih-i Al-i Selçuk (Anonim Selçukname)*, (H. İ. Gök ve F. Çoşguner Çev.) Ankara: Atif Yayınları.
- Arık, F. Ş. (1985). Türkiye Selçuklu Devleti'nde Müsâdere, *Beşinci Milletler Arası Türkoloji Kongresi, Tebliğler III. Türk Tarihi*, I, 47-62, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi
- Aslanapa, O. (2004). *Osmanlı Devri Mimarisi*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Aykut, Ş. N. (2000). *Türkiye Selçuklu Sikkeleri I I. Mesud'dan I. Keykubad'a Kadar (510-516/1116-1220)*, İstanbul: Eren Yayıncılık.
- Ayverdi, E. H. (1989). *İstanbul Mi>mârî Çağının Menşeyi Osmanlı Mi>mârîsinin İlk Devri Ertuğrul, Osman, Orhan Gaaziler Hüdavendigâr ve Yıldırım Bâyezid 630-805 (1230-1402)*, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.
- Bayburtluoğlu, Z. (1993). *Anadolu'da Selçuklu Dönemi Yapı Sanatçıları*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Bayburtluoğlu, Z. ve Madran, E. (1981). Anadolu'da 1308 M. Yılına Kadar Gerçekleştirilmiş Türk-İslam Yapıları Üzerine Sayısal Sınamalar, *VIII. Türk Tarih Kongresi Bildirileri Özetleri*, 2, 941-949, Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Bayram, M. (2020). *Sosyal ve Siyasi Boyutlarıyla Ahi Evren-Mevlana Mücadelesi*, Konya: Çizgi Kitabevi.
- Berchem, M. V. (1917). *Matériaux Pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum*, (3-1), Kahire: Imprimerie De L'institut Francais D'archéologie Orientale.
- Beygu, A. Ş. (1936). *Erzurum Tarihi, Anıtları, Kitabeleri*, İstanbul: Bozkur Basımevi.
- Bilget, H. B. (1990). *I. İzzeddin Keykavus Dariüşşifası*, Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Bilgin, İ. (1985). Selçuklular ve Beylikler Devrine Ait Yayınlanmamış Üç Kitabe,

- Vakıflar Dergisi*, (19), 267-270.
- Bilici, Z. K. (2007). Şarapsa (Serapsu) Hanı, *Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları*, 393-401, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Blessing, P. (2018). *Moğol Fethinden Sonra Anadolu'nun Yeniden İnşası Rum Diyarında İslami Mimari, 1240-1330*, (M. Özkılıç, Çev.) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Boran, A. (2001). *Anadolu'daki İç Kale Cami ve Mescidleri*, Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Cahen, C. (2002). *Osmanlılardan Önce Anadolu*, (E. Üyepazarcı, Çev.) İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Cahen, C. (2014). *The Formation of Turkey the Seljukid Sultanate of Rum Eleventh to Fourteenth Century*, New York: Routledge.
- Cantay, T. (1980). Niksar Ulu Camii, *Hacettepe Üniversitesi Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi Beşeri Bilimler Dergisi*, (Bedrettin Cömert'e Armağan Özel Sayı), 363-374.
- Cevdet, M. (1938). Sivas Darüşşifası ve Tercümesi, *Vakıflar Dergisi*, (1), 35-38.
- Çam, N. ve Ersay, A. (2012). Ankara Muhyiddin Mesud (Alâeddin) Camiinin İlk Şekli ve Türk Mimarisindeki Yeri, *Vakıflar Dergisi*, (38), 9-42.
- Çayırdağ, M. (1997). Kayseri'de Pervane Bey Medresesi, *Vakıflar Dergisi*, (26), 225-236.
- Çetintürk, E. N. (1986). *Aksaray (Niğde) ve Çevresindeki Türk Eserleri*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Doğer, E. (2009). *Roma Heykeltraşlığı*, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Duran, R. (2001). *Selçuklu Devri Konya Yapı Kitabeleri (İnşa ve Ta'mir)*, Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Durukan, A. (2008). Anadolu Selçuklu Dönemi Kurucu ve Sanatçıları, *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*, 39-59, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ebu'l-Fida (1997). Muhtasarı Tarih-il-Beşer, I, Beyrut: Dar al-Kotob al-İlmiyah.
- Ebu'l-Velid El-Ezraki (2020). *Ahbâru Mekke Mekke Tarihi*, (Y. V. Yavuz, Çev.) Ankara: Ankara Okulu Yayınları.
- Enderlein, V. (2007). Suriye ve Filistin: Emevi Halifeliği, *İslam Sanatı ve Mimarisi*, 60-87, İstanbul: Literatür.
- Eraşar, O. (2017). *Yolların Tanıkları Anadolu Selçuklu Hanları*, İstanbul: T. C. Cumhurbaşkanlığı.
- Erdem, İ. (2006). Türkiye Selçuklu-İlhanlı İlişkilerinde Sivas, *Selçuklular Döneminde Sivas Sempozyum Bildirileri*, 65-82, Sivas: Sivas İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.
- Erdemir, Y. (2009). Konya Alaeddin Camii'nin Avlusundaki Bitmemiş Yapının Mahiyeti Hakkında, *Selçuklu'dan Osmanlı'ya Bilim Kültür ve Sanat Prof. Dr. Mikail Bayram'a Armağan*, 231-250, Konya: Kömen Yayınları.

- Erdemir, Y. ve Yavuzylmaz, A. (2010). Alaeddin Keykubad'ın Sanat Anlayışı ve Konya'da İnşa Ettirdiği Mimarlık Eserleri, *I. Alaeddin Keykubat ve Dönemi Sempozyumu Bildirileri*, 129-174, Konya: Konya İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.
- Erdmann, K. (1961). *Das Anatolische Karavansaray des 13. Jahrhunderts*, 1, Berlin: Verlag.
- Erkiletlioğlu, H. (2006). *Geniş Kayseri Tarihi*, İstanbul: Can Matbaası.
- Erkiletlioğlu, H. ve Güler, O. (1996). *Türkiye Selçuklu Sultanları ve Sikkeleri*, Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayınları.
- Eser, E. (2017). Sivas I. İzzeddin Keykavus Şifaiyesi Hakkında Bazı Yeni Görüşler, *Hayat Ağacı Sivas Şehir Kültürü Dergisi*, (33), 56-62.
- Gabriel, A. (2008). *Bir Türk Başkenti Bursa*, (N. Er, Çev.) Bursa: Osmangazi Belediyesi Yayınları.
- Grabar, O. (2006). *The Dome of the Rock*, Londra: Harvard University Press.
- Gregor Abu'l-Farac (1999). *Abu'l-Farac Tarihi*, (Ö. R. Doğrul, Çev.) II, Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Gürbüz, O. (2004). Erzurum Çifte Minareli Medrese'nin Yapım Tarihi ve Banisi Hakkında Yeni Bir Yaklaşım, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, (25), 145-160.
- Hacıgökmen, M. A. (2010). Türkiye Selçuklu Devlet Adamlarından Esededdin Ayaz, *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (27), 471-488.
- Hamzakadı, M. (1965). Aksaray'ın Tarihi ve Turistik Durumları; *Devrim Dergisi*, (4), 2-7.
- Huart, C. (1895). *Epigraphie Arabe d'Asia Mineure*, Paris: Paul Lemaire.
- Hüseyin Hilmi (1923). *Sinop Kitabeleri*, Sinop: Sinop Matbaası.
- İbn Battuta (2004). *İbn Battuta Seyahatnamesi*, (A. S. Aykut, Çev.) 1, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İbn Bibi (2020). *El-Evamirü'l-Ala'iyye fi'l-Umuri'l-Ala'iyye Selçukname*, (M. Öztürk, Çev.) Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- İbn-i Haldûn (2004). Mukaddime, I, (H. Kendir, Çev.) Ankara: Yeni Şafak Yayınları.
- İbni Vasıl (1972). *Müferricu'l-Kurub fi Ahbar Beni Eyyub*, (C. eş-Şeyyal, Çev.) Kahire
- İnan, A. (1987). *Eski Mısır Tarihi ve Medeniyeti*, Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Karpuz, H. (1996). *Fotoğraflarla Geçmişte Konya*, İstanbul: Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür Müdürlüğü Yayınları.
- Karpuz, H. (2009). *Türk Kültür Varlıkları Envanteri Konya 42*, 1, Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Kaymaz, N. (1970). *Pervâne Muînü'd-dîn Süleyman*, Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- Kerimüddin Mahmud-i Aksarayı (2000). *Müsameretü'l-Ahbar*, (M. Öztürk, Çev.) Ankara: Türk Tarih Kurumu.

- Kesik, M. (2006). Muinüddin Süleyman Pervane, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, (C. 31, 91-93) İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Kleiner, F. S. (2010). *A History of Roman Art*, Boston: Cengage Learning.
- Koca, S. (1996). Tuğrul Beyden Sonra Selçuklu Devletinde Yaşanan Otorite Bunalımı Alp Arslan Tarafından Nasıl Giderildi?, *Bilig*, (3), 80-85.
- Koca, S. (2002). Türkiye Selçuklu Sultanı I. İzzeddin Keykavus'un Şahsiyeti ve Tarihi Rolü, *Türkler Ansiklopedisi*, (C. 6, 580-589) Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Koca, S. (1997). *Sultan I. İzzeddin Keykavus (1211-1220)*, Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Konyalı, İ. H. (1974). *Abideleri ve Kitabeleri ile Aksaray Tarihi*, 1, İstanbul: Fatih Yayınevi.
- Konyalı, İ. H. (1964). *Abideleri ve Kitabeleri ile Konya Tarihi*, Konya: Yeni Kitap Basımevi.
- Köprülü, M. F. (1942). Vakfa Ait Tarihi İstılahlar Ribât, *Vakıflar Dergisi*, (2), 267-278.
- Kuban, D. (2008). *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kubisch, N. (2000). Almoravids and Almohads Architecture, *Islam Art and Architecture*, 254-267, Königswinter: Könemann.
- Kunduracı, O. (2002). Kubadabad-Alanya Arasındaki Selçuklu Kervanyolu Üzerine Yeni Araştırmalar-II, *VI. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazı Sonuçları ve Sanat Tarihi Sempozyumu Bildiriler*, 537-550, Kayseri: Erciyes Üniversitesi Matbaası.
- Kunt, İ. ve Soy, N. B. (2020). *Konya Kitabeleri*, I, Konya: Selçuklu Belediyesi.
- Lloyd, S. ve Rice, D. S. (1989). *Alanya (Ala 'ıyya)*, (N. Sinemoğlu, Çev.) Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Löyrtved, J. H. (1907). *Konia Inschriften der Seldschukischen Bauten*, Berlin: Julius Springer.
- Mez, A. (2023). *Onuncu Yüzyılda İslam Medeniyeti İslam'ın Rönesansı*, (S. Şaban Çev.) İstanbul: İnsan Yayınları.
- Niğdeli Kadı Ahmed (2015). *Niğdeli Kadı Ahmed'in El-Veledü's-Şefik Ve'l-Hafidü'l-Halk'ı (Anadolu Selçuklularına Dair Bir Kaynak)*, I, (A. Ertuğrul, Çev.) Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Nizamülmülk (2016). *Siyasetname*, (N. Bayburtlugil, Çev.) İstanbul: Dergah Yayınları.
- Nylander, C. (1980) Earless in Nineveh: Who Mutilated "Sargon's" Head?, *American Journal of Archaeology*, (84), 329-333.
- Omissi, A. (2016). Damnatio Memoriae or Creatio Memoriae? Memory Sanctions as Creative Processes in the Fourth Century AD, *The Cambridge Classical Journal*, (62), 170-199.
- Oral, M. Z. (1957). Konya'da Ala üd-din Camii ve Türbeleri, *Yıllık Araştırmaları Dergisi*, (I), 45-74.
- Ögel, S. (1994). *Anadolu'nun Selçuklu Çehresi*, İstanbul: Akbank Yayınları.

- Ökten, S. (2014). Ulucami Medeniyetimiz ve Bursa Ulucami, *Bursa Ulu Cami*, 11-15, Bursa: Bursa Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- Önder, M. (1971). *Mevlana Şehri Konya*, Ankara: Güven Matbaası.
- Önkal, H. (2015). *Anadolu Selçuklu Türbeleri*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Özkarıcı, M. (2001). *Niğde’de Türk Mimarisi*, Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Parla, C. ve Altınsapan, E. (2008). Atabek Ayaz ve Figürlü Bezemeleriyle Denizli Çardak Han, *Erdem*, (51), 195-216.
- Redford, S. (2013). Paper, Stone, Scissors: Ala’al-Din Kayqubad, Ismat al-Dunya wa’l-Din, and the Writing of Seljuk History, *The Seljuks of Anatolia Court and Society in the Medieval Middle East*, 151-170, New York: I. B.Tauris.
- Redford, S. (1991). The Alaeddin Mosque in Konya Reconsidered *Artibus Asiae*, (51), 54-74.
- Redford, S. (2014). *İktidar İmgesi Sinop İçkalesindeki 1215 Tarihli Selçuklu Yazıtları*, (B. Cezar, Çev.) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Sarre, F. (1967). *Konya Köşkü*, (Ş. Uzluk, Çev.) Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Schilling, R. (2000). Augustus Dinsel Siyaseti, *Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü*, 1, (L. Arslan, Çev.) 85-90, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Güven Yayınevi. (1972). *Mufassal Osmanlı Tarihi*, 6, İstanbul: Güven Yayınevi
- Sönmez, Z. (2000). Anadolu Selçuklularında Atabeylik, Atabey Eseddin Ayaz ve 13. Yüzyıl Mimarisine Katkıları, *Emin Bilgiç Hatıra Kitabı*, 169-177, İstanbul: İSAR Vakfı Yayınları.
- Sönmez, Z. (1995). *Başlangıçtan 16. Yüzyıla Kadar Anadolu Türk-İslam Mimarisinde Sanatçılar*, Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Steawert, P. (1999). The Destruction of Statues in Late Antiquity, *Constructing Identity in Late Antiquity*, 159-189, London: Routledge.
- Sümer, F. (1985). *Yabanlı Pazarı Selçuklular Devrinde Milletlerarası Büyük Bir Fuar*, Ankara: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.
- Şahin, M. K. (2007). Pervane Muineddin Süleyman ve Oğullarının Yaptırdığı Yapılar Üzerine Bazı Gözlemler, *Yeni İpek Yolu Konya Ticaret Odası Dergisi Özel Sayı-Konya Kitabı* (C. X, 543-578) Konya: Konya Ticaret Odası.
- Şaman Doğan, N., (2019). Anadolu Selçuklu Medreseleri ve Darüşşifalarında Türbe, *Bellekten*, (83/297), 519-553
- Şimşirgil, A. (1992). XVI. Yüzyılda Tokat Medreseleri, *Tarih İncelemeleri Dergisi*, (7/1), 227-242.
- Tekin, O. (2005). Devletler, Hükümdarlar ve Sikkeleri, *Altının İktidarı, İktidarın Altınları*, 167-278, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Temir, A. (1989). *Kırşehir Emiri Caca oğlu Nur El’din’in 1272 Tarihli Arapça-Moğolca Vakfiyesi*, Ankara: Türk Tarih Kurumu.

- Tuncer, O. C. (1986). *Anadolu Kümbetleri 1 Selçuklu Dönemi*, Ankara: Güven Matbaası.
- Turan, O. (1951). Selçuklular Zamanında Sivas Şehri, *Ankara Üniversitesi DTCF Dergisi*, (9/4), 447-457.
- Turan, O. (1971). *Selçuklular Zamanında Türkiye*, İstanbul: Turan Neşriyat.
- Türkmen, K. (2019). *Karamanoğulları Devri Kitabeleri*, Kayseri: Kimlik Yayınları.
- Tütüncü, M. (2012). Sultanü'l-Bahreyn İki Denizin Hakimi Selçuklular Zamanında Sinop ve Sinop-Alanya Ticaret Yolu, *Kuzey Anadolu'da Beylikler Dönemi Sempozyumu Bildiriler Çobanoğulları, Candaroğulları, Pervaneoğulları*, 99-120, Çankırı: Çankırı Karatekin Üniversitesi Yayınları.
- Ulus, İ. (2014). *Açıklamalı Sinop Kitabeleri*, İstanbul: Sinop Belediyesi Kültür Yayınları.
- Umar, B. (1981). *Eski Eserler Hukuku*, İzmir: Ege Üniversitesi Matbaası.
- Uyumaz, E. (2003). *Sultan I. Alaeddin Keykubat Devri Selçuklu Devleti Siyasi Tarihi (1220-1237)*, Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Uzunçarşılı, İ. H. (2014). *Osmanlı Devleti Teşkilatına Medhal Büyük Selçukiler, Anadolu Selçukileri, Anadolu Beylikleri, İlhaniler, Karakoyunlu ve Akkoyunlularla Memluklerdeki Devlet Teşkilatına Bir Bakış*, Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Ülken, H. Z. (1948). *İslam Sanatı*, İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları.
- Ülkütaşır, M. Ş. (1949). Sinop'ta Selçukiler Zamanına Ait Tarihi Eserler, *Türk Tarih, Arkeologya ve Etnografya Dergisi*, (5), 112-151.
- Ünal, S. (2001). Kâbe, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, (C. 24, 14-21) İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Ünver, A. S. (2014). *Selçuk Tababeti*, Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Varner, E. R. (2001). Portraits, Plots, and Politics: Damnatio Memoriae and the Images of Imperial Women, *Memoirs of the American Academy in Rome*, (46), 41-93.
- Varner, E. R., (2004). *Mutilation and Transformation*, Leiden: Brill
- Yardım, A. (2002). *Alanya Kitabeleri (Tesbit, Tescil, Tasnif ve Değerlendirme)*, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.
- Yinanç, R. (1984). Kayseri ve Sivas Darüşşifalarının Vakıfları, *Belleten*, (XLVIII/189-190), 299-307.
- Yinanç, R. (1991). Sivas Abideleri ve Vakıfları, *Vakıflar Dergisi*, (22), 15-44.
- Zaim, S. (1992). Vakıflarımızın İktisadi ve Sosyal Açından Değerlendirilmesi, *Sosyal Siyaset Konferansları Dergisi*, (37-38), 1-18.
- https://en.wikipedia.org/wiki/Damnatio_memoriae#/media/File:Portrait_of_family_of_Septimius_Severus_-_Altes_Museum_-_Berlin_-_Germany_2017.jpg

Hakem Değerlendirmesi: Çift “kör” hakem incelemesi.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması 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: 2, Ekim 2023 | *Volume: 32, Issue: 2, October 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.



KAHRAMANMARAŞ KAPALI ÇARŞI



KAHRAMANMARAŞ GRAND BAZAAR

Tolga BOZKURT*

Ercan AKSOY**

ÖZ

Anadolu, Doğu Akdeniz ve Arap Yarımadası hinterlandında önemli geçiş güzergahları üzerinde yer alan Kahramanmaraş, siyasi ve askeri tarihindeki hareketlilik yanında bugün olduğu gibi geçmişte de canlı bir sosyoekonomik hayata ev sahipliği yapmıştır. Maraş Kalesi'nin güney kesiminde, ilk inşası 15. yüzyıl ortalarında Dulkadirli Beyi Süleyman Bey tarafından gerçekleştirilen Ulu Cami ile bunun etrafında şekillenen çarşı alanında, zamanla Eski (Yukarı) Bedesten ve Sük-i Maraş (bugünkü Belediye Çarşısı) gibi örgütlü ticari strüktürler 16. yüzyıl başları itibarıyla yerlerini almışlardır. Maraş kent içi ticaret alanının gelişimi Osmanlı döneminde de sürmüştür ve mevcut eski çarşının batısında, 16. yüzyıl sonlarında Aşağı (Yeni) Bedesten merkezli klâsik bir Osmanlı çarşısı şekillenmeye başlamıştır. Günümüze ulaşabilen şekli itibarıyla Maraş Kapalı Çarşısı, Yeni Bedesten'in güney kenarına bitişik, üstü açık arasta düzeninde sıralanan bezirgân, kavaf, köşker ve alaca dükkânlarının 19. yüzyılın ikinci yarısında tamamen kâgire dönüştürülerek, tonoz sistemleriyle örtülmesiyle meydana gelmiştir. Bu yazıda Maraş Kapalı Çarşısı'nın kuruluşundan günümüze kadar olan sürede geçirdiği gelişim aşamaları mimari veriler ve yazılı kaynaklar ışığında ele alınarak, yapı tarihine dair dönemsel restitüsyon önerilerinde bulunmaktadır. Sonuçta, Maraş kent tarihi için önemli bir kültürel miras değeri taşıyan Kapalı Çarşısı'nın İstanbul ve Kayseri örneklerine benzer, çok sıralı arasta düzeninde bir Osmanlı çarşısı olduğuna dikkat çekilerek, yapının 6 Şubat 2023 depreminde aldığı kısmi hasarları da kapsayacak acil bir rehabilitasyona ihtiyaç duyduğu vurgulanmaktadır. Bu çalışmanın amacı, Kahramanmaraş Kapalı Çarşısı inşaat tarihinin dönem restitüsyonlarıyla görselleştirildiği monografik bir denemeyi Osmanlı kenti, mimarlık ve sanat tarihi araştırmaları arasına kazandırmak ve ayrıca, 2023 depremi sonrasında Kapalı Çarşısı'nda yürütülecek koruma ve onarım çalışmalarına katkı sağlamaktır.

Anahtar Kelimeler: Ticaret yapıları, Kapalı Çarşı, Bedesten, Arasta, Taş Han

* Doç.Dr., Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7621-7706> ♦ E-mail: tolgabozkurt@ankara.edu.tr

** Mimar Dr., EHA Yapı Mimarlık İnş. Tur. Taş. San. ve Tic. Ltd.Şti., Ankara.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7632-9257> ♦ E-mail: ercanaaksoy@hotmail.com

ABSTRACT

Kahramanmaraş, located on important transit routes in the hinterland of Anatolia, Eastern Mediterranean and Arabian Peninsula, in addition to the activity in its political and military history, has hosted a vibrant socio-economic life in the past as well as today. The city, relocated several times after the devastating earthquakes in history, the development in the present settlement area of the city in Turkish era started in Dukadiroğulları Principality period. Maraş, the administrative center of Dulkadiroğulları Principality, was able to officially maintain its dominance in the region until 1552 and it can be said that the city had institutional and systematic urban structures before the Ottoman domination in terms of religious, commercial and residential zones. In the southern part of Maraş Castle and of the bazaar area, shaped around the Ulu Mosque, which was firstly built by Dulkadirli Süleyman Bey in the mid 15th century, the organized commercial structures such as Old (Up) *Bedesten* (multi-domed market halls) and *Sûk-i Maraş* (today's Municipal Bazaar) took their place in the beginning of the 16th century. The development of the inner-city commercial area of Maraş continued in the Ottoman period and a classical Ottoman bazaar focused on Down (New) *Bedesten* began to take shape in the west of the existing old bazaar in the late 16th century. The existing texture of Maraş Grand Bazaar, adjacent to the southern side of New *Bedesten* has taken shape with the *bezirgân* (merchants), *kavaf* (leather dealers), *köşker* (cobblers) and *alaca* (colored weavers) shops lined up in an open-topped *arasta* (the shops of the same trade built in a street line) order, which was completely converted into a masonry structure and covered with vault systems in the second half of the 19th century. In this paper, the development stages of Maraş Grand Bazaar from its foundation to the present are discussed in the light of architectural data and written sources, and the periodic restitution proposals are made regarding history of the building. Following the introduction of the study, the physical development process of Maraş city and historical trade zone is emphasized and the four construction periods, determined for the architectural changes of the Grand Bazaar are analyzed. Accordingly, it is understood that the Bazaar came to life with the construction of *Bezirgânlar*, *Kavaflar* and *Köşkerler* *arastas* that were deployed in order of priority in the south of New *Bedesten* in the end of 16th century. In the second period, an example of the classical “*Taş Hans*” built in other Ottoman cities in the mid-17th century and *Taş Han* together with *Alacacılar Arasta* as a contemporary extension were added to the eastern wing of the Bazaar. In the third period of the bazaar, in accordance with the *Ebniye* Regulations (Ottoman construction law), which came into force in the Ottoman State in the 19th century, the bazaar was completely converted into masonry and the open-topped *arasta* streets were covered with different vault systems. Kahramanmaraş Grand Bazaar took its current shape in the fourth period, when the *Köşkerler Arastası*, which formed the western wing, was destroyed due to Atatürk Boulevard that opened in the mid 20th century. In conclusion, it is remarked that the Grand Bazaar, which has an important cultural heritage value for the urban history of Maraş, is an Ottoman bazaar in a multi-row *arasta* order similar to the examples of Istanbul and Kayseri; also it is emphasized that the building needs an urgent rehabilitation, including the partial damage it received in the earthquake, occurring in February 6, 2023. The aim of this study is to bring a monographic essay in which the construction history of Kahramanmaraş Grand Bazaar visualized with period restitutions, among the Ottoman city, architecture and art history studies and also to make a contribution to the conservation and restoration works that should be carried out after the 2023 earthquake in the monument.

Keywords: *Commercial buildings, Grand Bazaar, Bedesten, Arasta, Taş Han*

Giriş

Doğunun adeta bir renk cümbüşünü andıran çarşı ve pazarları, pitoresk görünüşleri yanında mekânsal özellikleriyle de cezbedici kentsel strüktürlerdir. Osmanlı çağında ticaretin; vakıflar, ahi loncaları ve Osmanlı merkezi otoritesi altında kurumsallaşarak, müstakil bir fiziki çevrede kendi yapı tipolojilerini geliştirdiği görülmektedir. Cami, çarşı, ev üçgeninde şekillenen Osmanlı kentinde gündelik hayatın toplumsal merkezi olan çarşının, bedesten merkezli yayılım sahasında emtia ya da meslek alanlarına göre ihtisaslaşıp, ayrışan arasta ve hanlar, dolap tipi dükkânlar ile bazen hamam ticari dokunun bütününde kompleks bir oluşum gösterir¹. Bununla birlikte, mesken bölgesinden yalıtılan çarşı, ulu cami ile yakın konuşlanarak yahut dâhilindeki cami ve mescitler sayesinde, Müslümanların ibadetlerini ticari alandan uzaklaşmadan yerine getirebilmeleri sağlanmıştır².

TBMM'nin 7 Şubat 1973 tarihli kararıyla "Kahraman" unvanını alan Maraş; tarihi ticari dokusunu kısmen de olsa koruyarak günümüze gelebilen eski Anadolu kentleri arasında sayılmaktadır. Geçirdiği yıkıcı depremler sonucu geçmişte üç kez yeri değiştirilen Maraş'ın günümüze ulaşabilen tarihi ticaret merkezi ilk olarak 15. yüzyılda, Dulkadiroğulları Beyliği tarafından kurulmuştur. Ancak bu alan; bedesten, arasta ve han yapılarıyla birlikte asıl gelişimini 16. yüzyılın ikinci yarısından sonra göstererek, zamanla karakteristik bir Osmanlı çarşısı haline gelmiştir³.

Aşağı/Yeni Bedesten'le birlikte tarihi ticaret alanının nüvesini oluşturan Maraş Kapalı Çarşı, Osmanlı kentinde 17. yüzyıldan itibaren yaygınlaşan "çok sıralı arastalar"ın ölçek bakımından İstanbul ve Kayseri'den sonra gelen tipik bir örneğidir⁴. Günümüze özgün mimari özelliklerini büyük ölçüde koruyarak gelebilen Maraş Kapalı Çarşı'nın fiziki gelişimini dönem kaynakları ve mimari izler yardımıyla takip etmek mümkündür.

Kahramanmaraş Belediyesi tarafından 2017 yılında Kapalı Çarşı'nın restorasyonuna yönelik başlatılan çalışmalar kapsamında, tarafımızca yapının fotogrametrik ölçümü ile yazılı ve görsel belgelemesi yapılmıştır. Öte yandan, Kahramanmaraş Kapalı Çarşı'nın tanıtıcı rölöve plânı eşliğinde mimari ve sanatsal özellikleri daha evvel Mehmet Özkarcı tarafından ele alınmış ve ayrıca yerel envanter çalışmaları içerisinde ve ansiklopedi maddesi olarak da yapı yayınlanmıştır⁵. Bu çalışma, Yeni Bedesten ve Taş Han'la bütünlük bir yapıya sahip Maraş Kapalı Çarşı'da 16. yüzyıldan günümüze izlenen mekânsal gelişim ve değişimleri dönem restitüsyonları eşliğinde tanımlamayı amaçlamakta ve ayrıca Maraş Kapalı Çarşı'nın mimarlık, sanat ve Osmanlı kent tarihi araştırmaları için taşıdığı değere dikkat çekerek; 6 Şubat 2023 tarihinde yaşanan büyük deprem sonrası Kapalı

1 Tankut, 1973, 774-779; Aktüre, 1978; Cezar, 1985, Özdeş, 1998.

2 Kuban, 1968, 66-72.

3 Gündüz, 2001, 192; Arslan, 2014, 13-14.

4 Eyice, 1992, 509-513; Cerasi, 1999, 124; Baş, 1996, 47-51. Küçükerman ve Mortan, 2007.

5 Özkarcı, 2002, 1220-1224; A.mlf., 2007, 420-427; 2020, 425-427. Ayrıca bk. Gündoğdu, 2001, 197-201; Anonim, 2012.

Çarşı'da yürütülecek koruma ve onarım çalışmalarına katkı sağlamayı hedeflemektedir⁶.

Kahramanmaraş Kenti ve Tarihi Ticaret Alanının Fiziki Gelişimi

Ahır Dağı'nın güney eteklerinde kurulan ve yerleşim tarihi MÖ I. bine kadar inen Kahramanmaraş; Asur yazıtlarında "Marqasi", Romalılar tarafından "Germanicia" ve Bizans çağında "Marasion" adıyla anılmış ve Arap akınlarında İslamiyet'le tanışan kente, 7. yüzyıldan itibaren "Maraş" denilmiştir. Maraş, Melikşah zamanında Emir Buldacı tarafından fethedilerek 1085'te Selçuklu topraklarına katılır⁷.

Anadolu'yu Halep'e ve Akdeniz limanlarına bağlayan yol ağı üzerinde konumlanan Maraş, 12. ve 13. yüzyıllarda Selçuklu, Bizans, Kilikya Ermenileri ve Haçlılar arasında çok kez el değiştirmiştir⁸. 1114 yılında meydana gelen büyük depremde tamamen yerle bir olan ve nüfusunun tamamına yakını kaybeden Maraş, halk arasında "Kara Maraş" olarak da bilinen (şimdiki Namık Kemal Mahallesi) eski yerinden, Dulkadirli Beyliği'nin kurucusu Zeyneddin Karacabey döneminde, 1337 yılından sonra taşınarak, çevreye hâkim bir tepe üstünde Hititlerden itibaren var olduğu kabul edilen Maraş Kalesi'nin güney kesiminde yayılmıştır⁹.

Maraş Kalesi'nin 200 m kadar güneydoğusunda, Dulkadirli beylerinden Süleyman bin Nasreddin Mehmed Bey tarafından 15. yüzyıl ortalarında inşa ettirilen Maraş Ulu Camii, mevcut kitabesine göre 907/1501-02 yılında Süleyman Bey'in oğlu Alâüddevlle Bozkurt tarafından yenilenmiştir¹⁰. Ulu Cami ile birlikte Maraş Çarşısı da Anadolu Türk kenti karakterine uygun ve Ulu Cami odaklı olarak, Beylikler Çağından itibaren gelişmeye başlamıştır¹¹.

Şehsuvaroğlu Ali Bey'in 1522 yılında idamıyla resmen yıkılıp, Osmanlı Devleti'ne ilhak edilen Dulkadiroğulları Beyliği'nin tarihte Osmanlı, Memlük ve Safevi devletleriyle sürekli mücadele içinde bulunduğu ve hatta 1507 yılında Safevi hükümdarı Şah İsmail'in Dulkadirli topraklarına düzenlediği seferde Maraş ve Elbistan şehirlerinin

6 Kahramanmaraş Kapalı Çarşısı'nın 6 Şubat 2023 depremi sonrası durumunun fotoğrafla belgelenmesi için yardımlarını esirgemeyen T.C. Cumhurbaşkanlığı İletişim Başkanlığı İletişim Görevlisi Emine Yıldırım ve nezdinde Dt. İlkay Demirkol Bayrak'a teşekkür ederiz.

7 Gündüz, 2001, 192-193.

8 Faroqi, 2000, 76-77; Cahen, 2000; Gökhan, 2011, 59-77.

9 Bölgede 1114 yılında vuku bulan büyük depremi Urfalı Mateos şöyle anlatır: "...Derin bir uykuya dalmış bulunduğumuz bir sırada aniden müthiş bir gürültü koptu ve bütün dünya sarsıldı. Yeryüzü şiddetle titredi, kayalar yarıldı ve tepeler çatladı. Dağlar tepeler şiddetle çinladı. Onlar canlı hayvanlar gibi ses çıkardılar. Dağların sesi, kulaklarda bir ordunun çıkardığı gürültüyü andırıyordu... O gece, Samusat, Hısnımansur, Keysun, Raban ve Maraş şehirleri harap oldu. Maraş'ın akıbeti o kadar feci olmuştur ki takriben 40.000 insan telef oldu. Bu, çok nüfuslu bir şehirdi ve felaketten hiç kimse kurtulamamıştı." (Urfalı Mateos, 2000, 255-256); Kentin Türk döneminde Maraş Kalesi'nin güney kesimine taşınmasıyla ilgili olarak bk. Solak, 2004, 26-27; Arslan, 2014, 19-20.

10 Gündoğdu, 2001, 198; Solak, 2004, 206-207.

11 Özkarıcı, 2002, 1215-1216; Dulkadirli Beyliği yapıları hakkında ayrıca bk. Gündoğdu, 1986.

tamamen yakılıp, yıkıldığı bilinmektedir¹². Şah İsmail'in düzenlediği bu yıkıcı seferi Solakzâde şöyle anlatır: “Şah İsmail Maraş ve Elbistan'ı yakıp yıkmakla kalmamış burarlardaki türbelerde bulunan mezarları açtırıp kemiklerini dahi yaktırmıştır”¹³. Bu bilgiye göre, çevreye hâkim ve önemli bir ticaret güzergâhını kontrolü altında tutan Maraş Kalesi ile güneyinde Dulkadiroğulları tarafından kurulan yerleşimin ve özellikle de ticaret bölgesinin 16. yüzyıl başlarında harap olduğu anlaşılmaktadır.

Osmanlı döneminde Maraş, 1531 yılında kurulan Zü'l-kâdiriyye/Dulkadiye Eyaleti'nin sancak merkezi olmuştur. Yazılı kaynaklar, Kanuni Sultan Süleyman döneminde (1520-66) Maraş'ın nüfus ve fiziki olarak büyüdüğünü ve özellikle de 16. yüzyılın ikinci yarısında kentte tekstil üretimine dayalı canlı bir sosyoekonomik hayatın yaşandığını belgelemektedir¹⁴. Osmanlı tahrir defterlerinden; Maraş Kazası'nda nüfusun büyük oranda kırsal alanda yaşadığı, ancak 1526 yılına nazaran 1563'te şehirli nüfusun arttığı öğrenilmektedir. Söz konusu dönemde Maraş kent merkezinde beş medrese, dört buk'a, dört cami, iki mescit, bir imaret, altı zaviye ile birlikte ticaret bölgesinde belirli alanlarda ihtisaslaşmış esnaf loncalarına ait çarşılar, bedesten ve şehir içi hanları bulunuyordu¹⁵.

Klâsik Osmanlı çağında bir kentin bedestene sahip oluşu o kentin sosyoekonomik zenginliğine ve özellikle de çarşısında değerli emtia ticaretinin yapıldığına işaret etmektedir¹⁶. 17. yüzyılda Maraş'ta iki bedestenin bulunduğu ve “Eski/Yukarı” olarak da tanınan ilk Maraş Bedesteni'nin, 916/1510 tarihli vakfiyesine göre Dulkadiroğulları'nın son beyi Alâüddeve Bozkurt Bey tarafından 1508 - 1510 yılları arasında yaptırıldığı anlaşılmaktadır¹⁷. Maraş Kazası'nın 1526 yılı tahrir kayıtlarında 60 ve 1563'te 75 dükkânı olduğu kaydedilen Bedesten'in, Alâüddeve Bozkurt Bey'in inşa ettirdiği yapı olması kuvvetle muhtemeldir¹⁸.

Evliya Çelebi, 1671'de hac yolculuğu sırasında uğradığı Maraş'ta ticari hayatla ilgili bilgi verirken şu ifadeleri kullanmıştır:

“Ve cümle bin kırk beş dekâkindir. Ve iki bezâzistânı vardır. Kuyumcular bezzâzisteni dörd demir kapulu kâ[r]gîr binâdır ve biri hâlâ mu'attaldır”.¹⁹

Evliya'nın anlatımından; Maraş'taki iki bedestenden, “Kuyumcular Bedesteni” diye bahsettiği ve Aşağı/Yeni Bedesten olduğu düşünülen yapı dışında, Eski Bedesten'in “muattal” yani işlemez-boş durumda olduğu öğrenilmektedir. Dolayısıyla Maraş'ta 17.

12 Solak, 2004, 27; Arslan, 2014, 22.

13 Solakzâde, 1989, 432.

14 Faroqhi, 2000, 189.

15 Solak, 2004, 221-223.

16 Eyice, 1992, 303.

17 Solak, 2006, 527; Özkarcı, Eski/Yukarı Bedesten olarak bilinen söz konusu yapının Dulkadiroğlu İlçesi, Kurtuluş Mahallesi'nde, Çarşıbaşındaki şimdiki Kasaplar Hali'nin yerinde bulunduğunu söyler (Özkarcı, 2021, 302).

18 Solak, 2004, 179.

19 Evliya Çelebi, 2011, 175.

yüzyıl ortalarına kadar iki bedestenin faal olduğu anlaşılmaktadır. Bu ifadelerden hareketle Maraş'ın İstanbul Kapalı Çarşısı'daki Cevahir ve Sandal bedestenleri dışında iki bedestene sahip bir diğer Osmanlı kenti olduğunu söyleyebiliriz.

Doğu Anadolu Fay Hattı üzerinde yer alan Maraş'ta 17 Cemaziyevvel 1210 / 29 Kasım 1795'te büyük bir deprem meydana gelmiş ve kentin dörtte üçü yıkılarak, çarşı ve dükkânlar harap olmuştur²⁰. Maraş Eski Bedesteni'nin 1795 depreminde büyük oranda yıkıldığı ve kentin daha çok yerel aşiretlerin kontrolü altında olduğu bu dönemde yaşanan ekonomik daralmaya da bağlı olarak bir daha onarılmadan, tamamen terk edildiği düşünülmektedir. Nitekim, 1284/1867 tarihli Haleb Vilayeti Salnamesinde Maraş'ta tek bedesten gösterilmiştir²¹. Günümüzde mevcut ve güneyinde Maraş Kapalı Çarşısıyla bütünleşen Aşağı/Yeni Bedesten ise herhangi bir kitabesi bulunmamakla birlikte mimari özelliklerine dayanılarak 16. yüzyıl sonlarına tarihlendirilir²².

Osmanlı kentinde çarşının “kalbi” olarak addedilen bedesten ve bedesten odaklı ticaret alanı olgusu Maraş için de geçerli olup, bu çekirdeğin ilk çemberinde hanlar ve değerli emtianın alınıp-satıldığı arastalar, sonrakinde değeri az olan ürünlere mahsus dükkân ve zanaat bölgeleri ile en dışta tabakhaneler ve hayvan pazarları yer almaktadır²³.

Maraş tarihi ticaret merkezi, Kale'nin güneydoğusuna doğru genişleyen yaklaşık yedi hektarlık üçgen formasyonlu alanda; 16. yüzyıl sonuna kadar Eski Bedesten ve 17. yüzyıldan itibaren de Yeni Bedesten merkezli bir gelişim gösterir (Şek.1). Ulu Cami'den başlayıp, güneydoğuda Eski Bedesten ve Çarşıbaşı mevkiine kadar uzanan Sûk-i Maraş (Maraş-Belediye Çarşısı), Hışır ve Tuz hanlarının yer aldığı doğu kanat 14. ve 15. yüzyıllarda Dulkadirli Beyliği döneminde teşekkül etmiştir²⁴. Belgelerde “*Mezbur nısf-ı arasta Alaüddeve Beg vakfı olub feth-i hakaniden beru vakfiyyet üzere tasarruf olunub*” şeklinde geçen ibareye göre; bugünkü Maraş-Belediye Çarşısı'nı oluşturan “arasta” Alaüddeve Bey Vakfı olup, akarlarıyla birlikte Osmanlı idaresi altında da korunup, yaşatılmıştır²⁵. Bu ilk dönemde Maraş Çarşısında, Ahi Teşkilatına bağlı çeşitli esnaf loncalarının da yapılanmış olması gerekir.

Maraş Çarşısı'nın klasik Osmanlı çağına tarihlenen batı kanadı ise; Ulu Cami'nin 150 m güneyinde konuşlanan Yeni Bedesten, Kapalı Çarşı ve Taş Han ile temsil edilmektedir. Yeni Bedesten, güney kapısıyla Kapalı Çarşı'ya açılırken, kuzeyde Saraçhane Camii ve doğuda Kazazlar Çarşısı ile çevrili olup, batısında sonradan açılan Atatürk Bulvarı geçmektedir. Maraş Yeni Bedesten, kare plânlı ve dokuz kübik ünitelerden oluşan iç mekânıyla İstanbul-Galata (15. yy.'ın 2. yarısı), Kastamonu (1468-74), Kayseri (1497), Sofya (1488-1501/02), Konya (1538), Merzifon (1666-67) ve Tokat (16.yy.) bedestenleri ile aynı plan tipinde olup, farklı olarak burada kübik üniteler kubbe değil, çapraz tonoz-

20 Daş, 2005, 355-365.

21 Doğan, 1999, 304.

22 Özkarcı, 2002, 1219; Özkarcı, 2017, 359; Arslan, 2014, 387-388, 390.

23 Cerasi, 1999, 120.

24 Özkarcı, 2002, 1216-1217.

25 Solak, 2004, 187.

larla örtülüdür²⁶. Maraş Bedesteni 1935 yılında çıkarılan Vakıflar Kanunu ile özel mülkiyete geçirilerek, yapıya “Bonmarşe” denilmiş ve bir asma kat ilavesiyle birlikte bugünkü halini almıştır²⁷.

Kapalı Çarşı'nın doğu cephesine bitişen Taş Han'ın, 1063/1653 tarihli vakfiyesinde; “...*Medine-i Mersûme Sükunda (Belediye Çarşısı) mîri hana bitişik üç taraftı yol, batısı hazineye ait han, el-Hac Halil, Mustafa ve Musa Çelebi'nin dükkânları ile çevrili...*” şeklinde geçen adres bilgisine göre “hazineye ait han” Kapalı Çarşı ve/veya Alacacılar Arastası olmalıdır²⁸. Bilindiği üzere, 17. yüzyıl ortalarından 18. yüzyılın ilk yarısına kadar olan dönemde Osmanlı başkenti İstanbul ve haricindeki Afyon, Amasya, Merzifon, Bolu, Kırım ve Şumnu gibi sosyoekonomik yapısı canlı kentlerde taş hanlar inşa edilmiştir²⁹.

Kapalı Çarşı, kuzey-güney doğrultusunda birbirlerine koşut uzanan dört sıra arastadan meydana gelmektedir (Çiz.2). Doğudan batıya doğru sırasıyla; Alacacılar, Bezirgânlar, Kavaflar ve günümüze ulaşamayan Köşkerler arastaları birbirlerine geçiş holleriyle bağlı olup, çarşı bütününde düzensiz bir planlama sergilerler. Malzeme özellikleri bakımından Yeni Bedestenle benzer yapı tekniğine sahip Kapalı Çarşı'nın da 16. yüzyıl sonlarından itibaren şekillenmeye başladığı düşünülmektedir³⁰. Öte yandan, 16. yüzyılda Maraş'ta; *kıst-ı kassâbân, bâc-ı bâzâr, boyahâne, şemhâne, debbâğân, kirişciyân, arasta, bezazistan, macunhâne, başhâne, helvaciyân, şerbetciyân* vb. zanaat ve ticaret alanlarında faaliyet gösteren vergi mükelleflerinden elde edilen 134682 akçelik gelir, toplam şehir gelirlerinin %63,6'sını teşkil etmekte ve bu da kentte tarım dışı istihdam ve gelirlerinin önemli bir yekûn tuttuğuna işaret etmektedir³¹. Dolayısıyla, 16. yüzyılda ticari hayatın bir hayli canlı olduğu Maraş'ta, Yeni Bedesten ve Kapalı Çarşı'nın birbirlerine yakın tarihlerde inşa edildikleri ya da daha evvel Kapalı Çarşığı oluşturan ahşap strüktürlü dükkân sıralarının bedestenle birlikte kısmen de olsa kâgire dönüştürülmüş olabilecekleri söylenebilir. Kapalı Çarşı'nın batı sokağını teşkil eden Köşkerler Arastası ise 1948'de açılan Atatürk Bulvarı ile birlikte tamamen kaldırılmıştır³².

Maraş Kapalı Çarşı'nın güneydoğu köşesine bitişik dua kubbesi, diğer Osmanlı çarşılarında da görüldüğü gibi, çarşı içinde örgütlü esnaf loncalarına dair mekânsal bir göstergedir³³. Dört çapraz tonozla örtülü bir zemin kat üzerinde fevkani bir tasarıma sahip tek kubbeli bu mekân Kapalı Çarşı ile çağdaş olmalıdır.

26 Baş ve Bozkurt, 2003, 515.

27 Vakıflar Kanunu, (1935), *T.C. Resmi Gazete*, 3027, 13 Haziran 1935.

28 VGM Arşiv, Defter Nu: 607, Sahife: 255, Sıra Nu: 383'ten aktaran Özkarcı, 2002, 1224, 21. dipnot.

29 Cerasi, 1999, 125; Ayrıca bk. Ersoy, 1995, 81-92; Bozkurt, 2002, 275-280; Daş, 2002, 205-211.

30 Özkarcı, 2020, 425-427.

31 Solak, 2004, 181.

32 Özkarcı, 2002, 1220-1223; Özkarcı, 2020, 425-427.

33 Cerasi, 1999, 116.

Maraş tarihi ticaret bölgesinin her iki kanadı güneyde, doğu-batı doğrultusunda uzanan Bakırcılar Çarşısı ile birbirine bağlıdır.

Anadolu'da 17. yüzyıl başlarına değin süren Celali İsyancıları ve 18. yüzyılda ayan ailelerin yol açtığı gerilimler Maraş'ın iktisadi hayatını olumsuz etkilemiştir. 18. ve 19. yüzyıllarda Maraş'ın başkent İstanbul'un denetiminden uzak ve daha çok yerel aşiretlerin kontrolünde kaldığı bilinmektedir. Bölgenin güvenliği ancak 1865'te kurulan Fırka-i Islâhiyye ile Cevdet ve Derviş paşaların kumandasındaki aşiretlerin yerleşik hayata geçirilmesiyle sağlanabilmiştir³⁴.

Tanzimat'ın ilanı (1839) başlayan batı eksenli modernleşme politikaları, 1864 Vilayet Nizamnamesi'nin yürürlüğe girmesiyle Osmanlı taşra kentlerinde daha güçlü hissedilecektir. 19. yüzyıl itibariyle bezirgân, kavaf ve köşker esnaflarının örgütlendiği, birbirine paralel uzanan üstü açık dört sıra arastadan oluşan çarşı alanının, II. Abdülhamit döneminde çıkarılan ebniye nizamnamelerine (1882, 1891) uygun olarak, 19. yüzyıl sonlarında tamamen kâgire dönüştürüldüğü ve bu esnada Maraş Kapalı Çarşı sokaklarının da tıpkı İstanbul Kapalı Çarşı örneğinde olduğu gibi tonozlarla örtüldüğü düşünülmektedir³⁵. Geç Osmanlı döneminde gerçekleştirilen bu onarımlarda mülkiyet haklarına riayet edilmesinden ötürü yapı bütününde düzenli bir planlama uygulanamamıştır.

Kahramanmaraş Kapalı Çarşı'nın Mimari Özellikleri

Kahramanmaraş Kalesi'nin yaklaşık 350 m kadar güneyinde konumlanan Kapalı Çarşı; kuzeyden güneye % 3-4 ve doğudan batıya % 5-6'lık hafif meyille alçalan bir arazi üzerine yerleştirilmiştir (Fot.1-4). Kahramanmaraş merkez Kurtuluş Mahallesi'nde, kentsel sit - yenileme alanı içinde yer alan Kapalı Çarşı, kuzeyde Yeni Bedesten, doğuda Kazazlar ve Mazmanlar çarşıları ile Taş Han, güneyde Bakırcılar Çarşısı ve batı yönünde Atatürk Bulvarı ile çevrilidir (Çiz.1-2). Zamanında, Kapalı Çarşı'nın kuzeydoğusunda yer aldığı söylenen Mevlevihane ise günümüze ulaşamamıştır³⁶.

Kuzey - güney doğrultusunda uzunlamasına 89.37 m x 38.83 m ölçülerinde bir alana oturan Maraş Kapalı Çarşı; düzenli bir plânlama ilkesinden yoksun olup, tarih içinde geçirdiği onarım ve değişiklikler ile farklı ihtiyaç ve mülkiyet esasları doğrultusunda şekillenerek günümüze gelebilmiştir (Çiz.3; Fot.2-4).

Yığma-kâgir tekniğinde inşa edilen çarşının duvar ve tonoz örgülerinde moloz-kaba yonu karışık; kemer, ayak ve kapı cephelerinde ise kesme taş kullanılmıştır. Yapının mevcut duvar kalınlıkları 0.45-0.96 m arasında değişiklik göstermektedir. Ayrıca, bedesten girişi önündeki geçiş holünde 0.60 m çapında yekpare iki sütuna yer verilmiştir. Geç dönemde eklenen duvarların bir kısmında ahşap, tuğla ve briket kullanımıyla da karşılaşılmaktadır (Çiz.4).

Yapının kâgir strüktüründe bağlayıcı malzeme kireç harcıdır. Arasta sokaklarını örten tonozların takviye kemerlerinde yer yer ahşap ve dövme demirden gergilere

34 Gündüz, 2001, 194.

35 Kirpi, 2020, 187-191.

36 Özkarcı, 2002, 1216.

rastlanılmaktadır. Tonozlara açılan tepe pencerelerinin demir parmaklıkları vardır. Yapının iç duvarları ve tonoz örtüleri günümüze ulaşana dek çok kez onarım ve müdahaleler geçirmiş olmakla birlikte, kalan izlere göre yapının özgün haliyle de sıvalı olduğu anlaşılmaktadır.

Örtü sisteminin özgün haliyle, dıştan toprak damlı olduğu belirtilen Kapalı Çarşı'nın üzeri günümüzde beton tabliye, oluklu saç ve kısmi yapılmış izolasyon şapları ile membranlardan oluşan çirkin ve bir o kadar da statik açıdan tehlikeli bir görünüm arz etmektedir (Fot.14).

Kapalı Çarşı'nın özgün döşemeleri tamamen yok olmuştur. Dükkân ve sokak zeminleri farklı türlerde mermer, traverten, seramik, suni taş karo vb. bütünlük göstermeyen modern malzemelerle kaplı olup, döşeme altından telefon, elektrik, su-kanalizasyon gibi altyapı şebekeleri geçirilmiştir.

Maraş Kapalı Çarşı, birbirlerine bitişik ve koştur yönelen; doğuda Bezirgânlar, batıda Kavafklar ve güneydoğu köşede Alacacılar arastalarından meydana gelmektedir. Kuzeyde, Bedesten'den başlayarak güneyde Bakırcılar Çarşısı'na kadar uzanan Bezirgânlar ve Kavafklar arastaları, ortada ve kuzey-güney kenarlarda yer alan üç geçiş holüyle birbirleriyle bağlantılıdır. Ortadaki geçiş holü aynı zamanda Alacacılar Arastası girişi ile aynı aksta kesiştirilerek, her üç sokak birbiriyle irtibatlı hale getirilmiştir.

Köşkerler Arastası'nın yıkılarak üzerinden Atatürk Caddesi'nin geçirildiği batı kanadı dışında, üç yönde ticari dokuyla bütünleşen Kapalı Çarşı kuzeyde bedesten binasıyla birleşiktir (Fot.4-5). Bedestenin güney kapısı önündeki geniş bir hol vasıtasıyla Bezirgânlar Arastası'na geçilmektedir. Çarşı'nın kuzey cephesinin batı köşesine eklenen dükkânlar muhdestir.

Doğu cephenin kuzey kanadında, Bezirgânlar Arastası'na açılan iki kapı yer alır. Kuzey köşede, yarım daire kemerli geniş kapı açıklığıyla çapraz tonozlu hole geçilir (Fot.6, 16). Bunun güneyindeki çıkıntılı bölümde yer alan kapı ise bir ara koridora açılmaktadır. Doğu cephenin kuzey bölümü Belediye Çarşısı'na doğru uzanan bir ara sokakla bağlantılı olup, sokak sağıklaştırmasında Kapalı Çarşı'nın bu yöndeki 1751 ada - 9 parsel ve 1775 ada - 5-6 parsellerde yer alan dükkânları da ele alınarak, cepheleri restore edilmiş ve alüminyum kepenk uygulaması yapılmıştır (Çiz.6; Fot.6). Çarşının doğu cephesi güney kanatta Taş Han'la birleşik olup, ortada bir kapı açıklığıyla Alacacılar Arastası ile Taş Han'ın açık avlusu bir ara sahanlık üzerinden irtibatlı hale getirilmiştir (Fot.7). Alacacılar Arastası'nın kuzey koridoru yine bu ara sahanlığa açılırken, güney girişi Bakırcılar Çarşısı üzerinden verilmiştir (Fot.8-9).

Güneyde Bakırcılar Çarşısı'na cepheli Kapalı Çarşı'nın, ortada Bezirgânlar Arastası'na açılan 4.64 m genişliğinde yarım daire kemerli bir girişi vardır (Fot.10). Kapının iki yanında Bakırcılar sokağına cepheli dükkânlar sokak sağıklaştırma çalışması kapsamında yenilenmiştir. Güney cephenin batı köşesindeki betonarme yapı, Kapalı Çarşı'nın batı cephesine açılan girişiyle birleşerek Kavafklar Arastası'na geçişin sağlandığı bir hol teşkil etmektedir (Fot.11).

Batıda, Atatürk Caddesi'nin açılması esnasında yıkılan Köşkerler Arastası'nın yerinde, bugün caddeye cepheli tek sıra muhdes dükkânlar bulunmaktadır. Kavaflar Arastası'na cepheli 1749 ada 7-8-9-10 no'lu parsellerde yer alan dükkânlar, muhdes duvarlarla batı yönde çıkma yapmaktadır. Kapalı Çarşı'nın batı cephesinde, Kavaflar Arastası'na açılan biri ortada ve diğer ikisi kuzey ve güney köşelerde olmak üzere, 7-8 basamaklı merdivenlerle çıkılan üç giriş vardır (Fot.11-13).

Kapalı Çarşı'nın hâlihazırdaki plân bölümlerine göre; Kavaflar Arastası'nın doğu kanadında 22 ve batı kanadında 21 dükkân sıralanır (Fot.17-18). Bezirgânlar Arastası doğu kanadında 23 ve batıda 22 dükkân ile birlikte dışa çıkıntılı kuzey kısmında bir ara koridora açılan dört dükkâna daha sahiptir (Fot.19-20). Her iki arasta sokağının kuzeyde bedesten cephelerine bitişen kenarlarında, hole açılan toplam 10 dükkân vardır. Çarşının ayrıca güneybatıdaki giriş ve geçiş holleri arasında kalan 1771 no'lu parseline 6 dükkân yerleştirilmiştir. Daha sistematik bir plân kurgusuna sahip Alacacılar Arastası'nın özgün şekliyle her iki kanadında yedişerden toplam 14 dükkân yer alırken, arasta koridoru ortadan bölünerek, güney bölümü Bakırcılar Çarşısı'na cepheli tek bir dükkân ile arkasındaki bakımsız depo hacimlerine dönüştürülmüştür (Fot.21-26). Üçgen formulu bir alana oturan Alacacılar Arastası'nın kuzey girişi karşısında, ara sahanlığa açılan bir köşe dükkân daha yer alır.

Hâlihazırda Maraş Kapalı Çarşı bünyesinde toplam 115 dükkân faaldir. Yıkılan Köşkerler Arastası'nın yine 40 civarında dükkânı ihtiva ettiği kabul edilirse, zamanında Çarşı bünyesinde toplam 160 civarında dükkânın hizmet verdiği tahmin edilmektedir³⁷.

Kapalı Çarşı'nın Bezirgânlar ve Kavaflar arastalarında ortalama 4.50 - 5.50 m arasında değişen ve Alacacılar kısmında ise yaklaşık 2.50 m genişliğe sahip sokakları beşik ve çapraz tonoz sistemleriyle örtülüdür (Fot.22-27). Bedesten girişi önündeki geniş holde, ortada iki bağımsız sütunla kurulmuş çapraz tonoz uygulaması vardır (Fot.28). En büyüğü (1775 ada -1 parsel) içten içe 4.08 m x 5.50 m ve en küçüğü (1771 ada - 1 parsel) 1.50 m x 1.72 m ölçülerindeki dükkânlar düz atkı ya da basık kemerleriyle arasta koridorlarına açılmaktadır (Fot.29-30). Yapının bütününde dükkân cephelerini teşkil eden sivri kemerli tonozlar doğrudan sokak tonozlarına bağlanarak örtü teşkil edilmiştir.

Kapalı Çarşı'da özellikle de Bezirgânlar ve Kavaflar arastalarındaki dükkânların bazılarında bodrum kat uygulamasıyla karşılaşılmalıdır (Çiz.5). Ancak, yapının tarih içinde kazandığı çok katmanlılık ve değişiklikler sebebiyle, sistemli bir bodrum/depo düzeninin varlığından bahsetmek zordur. Zira bunun belgelenebilmesi için yapının temel sistemine dair bir sondaj kazısına ihtiyaç vardır. Ayrıca mevcut bodrumlardan bazılarının kaçak yapılmış olma ihtimali de yüksektir.

Kapalı Çarşı dükkânlarının cephelerinde bugün alüminyum, demir ve PVC türü malzemelerden imal edilmiş doğramalar, kepenk ve reklam panolarıyla karşılaşılmalıdır. Ayrıca aydınlatma ve klima sistemlerine yönelik elektrik kablolarının oluşturduğu çirkin ve aynı zamanda tehlikeli bir durum söz konusudur.

37 Özkarcı, 2002, 1223.

Kapalı Çarşı'nın aydınlatması, özgün haliyle arasta sokaklarını örten tonozların üzerinde açılmış, dikdörtgen ve yuvarlak şekilli tepe pencereleriyle sağlanmaktadır (Fot.27-28). Çarşıda herhangi bir baca ya da ocak izine rastlanılmamıştır. Bedesten girişi önündeki holde sütuna yapışık ayrıca, batı cephede, ortadaki giriş kapısı kenarında ve Alacacılar Arastası'nın güneydoğudaki iki dükkânı arasında yer alan suluk tarzı çeşmeler ise orijinal değildir (Fot.16).

Kahramanmaraş Kapalı Çarşı'nın İnşa Dönemleri

Kahramanmaraş Kapalı Çarşı'nın herhangi bir kitabesi bulunmadığı gibi inşa tarihiyle doğrudan ilgili yazılı bir belge de mevcut değildir. Osmanlı tahrir defterlerinde geçen bilgiler ışığında, tarihi ticaret merkezinin fiziki gelişimine bağlı olarak; Yeni Bedesten, Kapalı Çarşı ve Taş Han'dan ibaret kompleksin 16. yüzyıl sonlarından itibaren başlıca dört dönem içerisinde teşekkül ettiği ve bugünkü şeklini 20. yüzyıl ortalarında aldığı düşünülmektedir³⁸. Buna göre:

I. Dönem (16. yüzyıl sonu – 17. yüzyıl ortası): Kalenin güney kesiminde Maraş Ulu Camii (1442-54) çevresinde gelişen kent içi ticaret bölgesinde 16. yüzyıl sonlarına doğru Yeni (Aşağı) Bedesten ve güney kapısıyla doğrudan bağlantılı olduğu Bezirgânlar Arastası'nın şekillenmeye başladığı anlaşılmaktadır³⁹. Ayrıca, 17. yüzyıldan itibaren Kapalı Çarşı'nın batı kanadında Kavaflar ve Köşkerler arastaları da yerlerini almış olmalıdır. Ahi teşkilatı ve belirli esnaf loncalarının temsil ettiği bu dönemde, dolap tipi dükkânların üstü açık arasta sokağı düzeninde sıralandıkları söylenebilir⁴⁰ (Çiz.7).

II. Dönem (17. yüzyıl ortası – 18. yüzyıl başı): Kapalı Çarşının doğusunda, 17. yüzyılın ortasında bir Osmanlı şehir içi hanı olarak Taş Han inşa edilmiştir⁴¹. Taş Han ile Bezirgânlar Arastası arasında kalan üçgen alanın yine aynı yüzyıl içinde Alacacılar Arastası ile değerlendirilmiş olması kuvvetle muhtemeldir. Ayrıca, Alacacılar Arastasının güneydoğu köşesine “Dua Kubbesi” denilen, klâsik Osmanlı şehir içi han ve çarşılarında rastladığımız, esnaf duası ve toplantılarına yönelik tek kubbeli yapı ilave edilmiştir⁴² (Çiz.8; Fot.15).

III. Dönem (18.-19. yüzyıllar): 1795 yılında meydana gelen büyük Maraş depremi hakkında Hafız Ahmet Nuri bin Hafız Halil'in *Tarih-i Zelzele-i Maraş* adlı el yazma eserinin manzum bir bölümüne ait mısradaki; “*Nâ-bedîd oldu bir anda çok dekâkin, buyût (Çok sayıda dükkân bir anda yerle bir oldu)*” denilmektedir⁴³. El yazma esere göre; 17 Cemaziyelevvel 1210 / 29 Kasım 1795 Pazar, sabah saat 07:00 civarında meydana gelen 7,0 büyüklüğündeki yıkıcı depremde Kapalı Çarşı'nın da ağır hasar aldığı söylenebilir⁴⁴.

38 Solak, 2004, 187; Arslan, 2014, 390.

39 Özkarcı, 2007, 420-421; Arslan, 2014, 392.

40 Şahbaz, 2015, 295-297.

41 Özkarcı, 2002, 1224.

42 Şahbaz, 2015, 295-296.

43 Palutoğlu ve Şaşmaz, 2017, 196-197.

44 Palutoğlu ve Şaşmaz, 2017, 202.

Tarihi ticaret merkezini etkileyen bir diğer doğal afet de 19. yüzyılı ikinci yarısında vuku bulan büyük şehir yangınları olmuştur⁴⁵. 1884 yılında çıkan bir yangında, kentteki 922 dükkan yanmıştır. Bununla birlikte, Osmanlı Arşivinde yer alan 16 Zilkade 1305 / 25 Temmuz 1888 tarihli bir belgede; “*Maraş'ta yanan dükkan, hane ve fırınların yerine, taş ve kirecin bol olması sebebiyle, binaların kargir olarak yapılmasına karar verildiği*” belirtilmektedir⁴⁶. Nihayet, 19. yüzyıl sonlarında yürürlüğe giren Ebniye Nizamnameleriyle birlikte Maraş Kapalı Çarşı'nın; İstanbul ve Kayseri kapalı çarşılarında olduğu gibi bütünüyle kâgire dönüştürüldüğü ve üstü açık arasta sokaklarının beşik ve çapraz tonoz sistemleriyle örtüldüğü anlaşılmaktadır (Çiz.9).

IV. Dönem (20. yüzyıldan günümüze): 5/6/1935 tarih ve 2762 sayılı Vakıflar Kanunu ile ülke genelinde gelir getirmesi için satışa çıkarılan vakıf malları kapsamında, Maraş Kapalı Çarşı dükkanları da satılarak, büyük oranda özel mülkiyete geçmiştir. Çarşıda halen az da olsa Vakıf ve Belediye mülkiyetleri vardır.

Kapalı Çarşı'nın batı sokağını teşkil eden Köşkerler Arastası, Atatürk Bulvarının açılması esnasında, 1948 yılında tamamen yıkılıp, kaldırılmıştır. Bununla birlikte, yine yakın zamanda Kavafklar Arastası'na ait güney kısmın tonozu çökmüş olup, günümüzde bu bölüm ahşap beşik çatı üzeri oluklu saçla kaplıdır. Ayrıca, çarşının güney kenarına paralel vaziyette betonarme dükkanlar yerleştirilmiştir (Çiz.3, 10).

Maraş Kapalı Çarşı, 6 Şubat 2023 depreminde kısmi hasar almış, Kavafklar Arastası 1773 ada 21-22 ve 23 parsellerde yer alan üç dükkanın bölme duvarları ve tonozları çökmüştür (Fot.31-36). Ayrıca, arasta sokaklarının tonoz yüzeylerinde sıva dökülmeleri ile yer yer örtü ve duvarlarda çatlaklar meydana gelmiştir (Fot.37-38).

Değerlendirme ve Sonuç

Kahramanmaraş Kapalı Çarşı 16. yüzyıl sonlarından bugüne kentin ticari hayatındaki rolünü kesintisiz olarak sürdürürken, bir yandan zamana ve doğal afetlere bağlı etkenler, diğer yandan onarım ve işlev değişikliklerinin koruma bilincinden yoksun, gelişigüzel bir anlayışla gerçekleştirilmesi sonucu özgün özelliklerini büyük ölçüde yitirerek günümüze gelebilmiştir. Çarşının bugünkü şeklini 19. yüzyıl sonlarında aldığı ve batı kanadını teşkil eden Köşkerler Arastası'nın da yine geçtiğimiz yüzyıldaki imar çalışmalarına kurban edildiği anlaşılmaktadır. Yapının bir kültür varlığı olarak tescili ise ancak 1996 yılında gerçekleştirilmiştir. Maraş Kapalı Çarşı'da bugün -tarihi misyonundan farklı- tekstil, ev-hediyelik eşya, kuyumcu vb. birçok alanda faaliyet gösteren esnaf gruplarına ait dükkanlar yer almaktadır.

Anadolu, Arap Yarımadası ve Doğu Akdeniz hinterlandında yer alan Maraş, jeopolitik konumundan ötürü tarih boyunca hep canlı bir iktisadi hayata sahne olmuştur. Kentin 16. yüzyılın başında, Dülkadirli Beyliği zamanında inşa edilen Eski Bedesten ve Sûk-i Maraş'tan ibaret ticaret alanının, 16. yüzyıl sonlarında inşa edilen Yeni Bedesten ve Kapalı Çarşı ile birlikte geliştiği ve 17. yüzyılın ortalarına kadar Maraş'ta iki bedes-

45 Solak ve Doğan, 2020, 139-142.

46 BOA, DH.MKT. 1525, 7

tenin faal olduğu anlaşılmaktadır. Tekstil, deri ve kundura ticaretine has dört sıra arasta, kuzeyinde Bedesten ve doğu yönünde Taş Han'la bütünleşik mekânsal organizasyonu ile Maraş Kapalı Çarşısı; çok sıralı arasta düzenindeki İstanbul ve Kayseri kapalı çarşılarıyla benzer, klâsik bir Osmanlı çarşısıdır.

Aynı coğrafyada ve yine ticari pazar olma özelliğine sahip eski kentlerden; Niğde, Gaziantep, Şanlıurfa, Diyarbakır, Kilis, Adana, Antakya ve Tarsus'ta 16. ve 17. yüzyıllara tarihlenen arasta türünde münferit kapalı çarşı kuruluşlarıyla karşılaşılmakla birlikte, Maraş örneğinde olduğu gibi farklı işlevli dört sıra arastanın organize bir bütünlük içinde han ve bedesten yapılarıyla birlikte konumlandığı başka bir örnek bulunmamaktadır. Söz konusu merkezler içerisinde bedesten, arasta ve han bütünleşmesini gösteren, günümüzde mevcut en benzer çarşı yapılanması olarak 1566 tarihli Şanlıurfa Bedesteni (Kazaz Pazarı) ve çevresindeki ticaret yapıları gösterilebilir. Şanlıurfa Bedesteni'ni kuzeyde Gümrük Hanı, doğuda Hanönü Çarşısı, güneyde Koltukçu Pazarı ve batıda Sipahi Pazarı ile 50 m kadar güneydoğusunda Bakırcılar (Hüseyniye) Arastası gibi kapalı çarşı kuruluşları çevrelemektedir.

Maraş Kapalı Çarşısı'nın 1795 depreminden sonra yeniden ayağa kaldırıldığı ve 19. yüzyılın ikinci yarısında strüktürünün, İstanbul Kapalı Çarşısı'nda olduğu gibi tamamen kâgire dönüştürülerek, üstü açık çarşı sokaklarının farklı tonoz sistemleriyle örtüldüğü söylenebilir. Kapalı Çarşısı'nda Bezirgânlar ve Kavaflar arastalarının doğrusal olmayan sokakları üzerinde sıralanmış, birbirlerinden farklı ölçülere sahip dükkânlar zaman içinde mülkiyet haklarına riayet edilerek yenilenmişken, çarşının doğusuna 17. yüzyıl ortalarında Taş Han'la birlikte eklenen Alacacılar Arastası'nın daha düzenli bir plan geometrisi sergilediği dikkat çekmektedir. Yine aynı yüzyıla ait olduğu düşünülen güneydoğu köşedeki Dua Kubbesi; Osmanlı mimarisinde belirgin şekliyle ilk kez, 16. yüzyılda Mimar Sinan'ın Lüleburgaz, Payas ve Havsa'daki menzil külliyelerine ait arasta yapılarında kendini gösteren dua kubbesi uygulamalarının tipik bir örneği olarak, çarşıda örgütlü esnaf loncalarını temsil etmektedir.

Kahramanmaraş kentsel sit alanına yönelik Büyükşehir Belediyesi tarafından hazırlatılan Koruma Amaçlı İmar Plânı hükümleri doğrultusunda tarihi ticaret bölgesi, 2011 yılında "yenileme alanı" olarak belirlenmiş ve Kapalı Çarşısı'nın daha çok güney ve doğu kesiminde yayılan tarihi ticaret alanında bazı sokak yenileme ve restorasyon çalışmaları gerçekleştirilmiştir. Ne var ki, Doğu Anadolu Fay Zonu üzerinde yerleşen Kahramanmaraş tarihte olduğu gibi 6 Şubat 2023 depremde de büyük yıkıma uğramış, buna karşın Kapalı Çarşısı kısmî hasarlar dışında ayakta kalabilmiştir. Özgün mimari ve işlevsel özelliklerini bugün kısmen de olsa halen yaşatabilen Maraş Kapalı Çarşısı'nın, bu büyük doğal afet sonrasında yeniden ele alınıp, depreme karşı geliştirilecek önlemler nezdinde rehabilitasyonu elzemdir. Zira, günümüzde kullanımı devam eden yapının örtü sisteminden kaynaklanan statik problemleri bulunmakta ve bu da bölgenin deprenselliği dikkate alındığında büyük tehlike arz etmektedir.

Kahramanmaraş Kapalı Çarşısı, mimari özelliklerinin yanında, kentin tarihi ticaret bölgesiyle olan organik ilişkilerinin ve geleneksel kullanım özelliklerinin gözetildiği

bütüncül bir koruma ve onarım politikasına ihtiyaç duymaktadır. Osmanlı ticaret yapıları içinde Maraş Kapalı Çarşı'nın kent kültürü, mimarlık ve sanat tarihi yazınına somut verilerle sağlayacağı katkı önemli olup, Çarşının tarihte olduğu gibi 2023'te yaşanan büyük deprem felaketinden sonra da onarılarak, işlevini daha sağlıklı ve güvenli bir şekilde sürdürebilmesi temennimizdir.

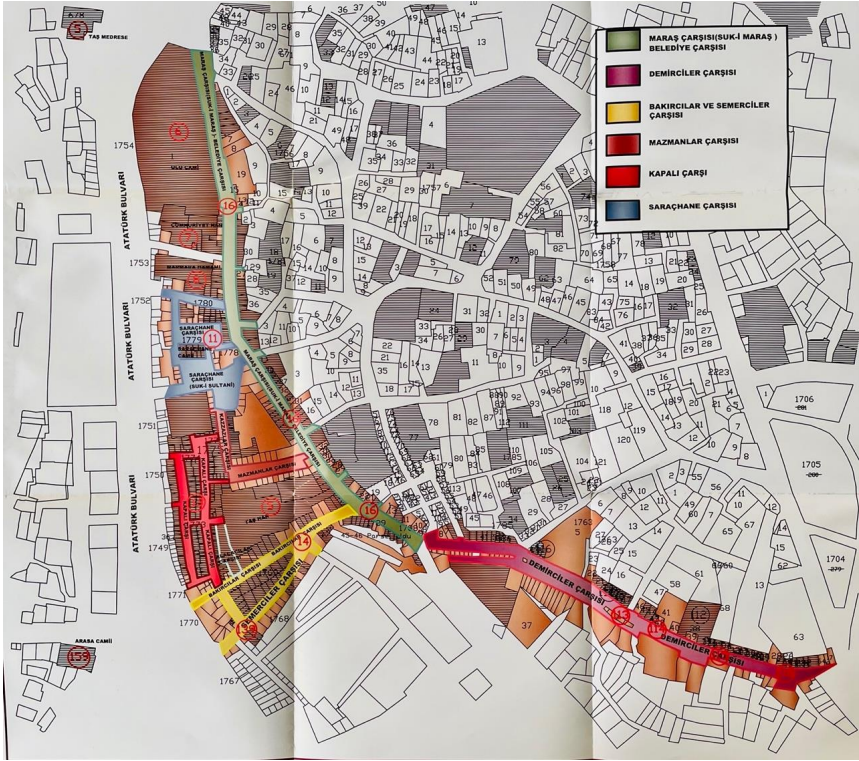
KAYNAKÇA

- Aktüre, S. (1978), 17. Yüzyıl Başından 19. Yüzyıl Ortasına Kadarki Dönemde Anadolu Osmanlı Şehrinde Şehirselleşmenin Süreci, *O.D.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 1(1), 101-128.
- Anonim. (2012). *Kahramanmaraş Beylik ve Osmanlı Dönemi Çarşıları*. Kahramanmaraş: Kahramanmaraş Belediyesi.
- Arslan, H. (2014), *17. Yüzyılda Maraş Sancağı (Siyasi, İdari, İktisadi ve İçtimai Tarihi)*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), T.C. Erciyes Üniv./Sosyal Bilimler Enst., Kayseri.
- Baş, A. (1996). *Kayseri Ticaret Yapıları Üzerine Bir Araştırma*. Kayseri: Kayseri Büyükşehir Belediyesi.
- Baş, A. ve Bozkurt, T. (2003), Konya Bedesteni, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 10, 507-528.
- BOA (Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi), DH.MKT., Kutu: 1525, Gömlek: 7.
- Cahen, C. (2000). Osmanlılardan Önce Anadolu. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Cerasi, M.M. (1999). *Osmanlı Kenti – Osmanlı İmparatorluğu'nda 18. Ve 19. Yüzyıllarda Kent Uygarlığı ve Mimarisi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cezar, M. (1985). *Tipik Yapılarıyla Osmanlı Şehirciliğinde Çarşı ve Klasik Dönem İmar Sistemi*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi.
- Daş, A. (2005). Hicri 1210 Depremi İlgili Manzum El Yazması Tarihler. I. *Kahramanmaraş Sempozyumu 6-8 Mayıs 2004 C.I.* 355-365, Kahramanmaraş: Kahramanmaraş Belediyesi.
- Daş, E. (2002). Afyon Taşhan. *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu Prof. Dr. Gönül Öney'e Armağan 10-13 Ekim 2001 Bildiriler*, 205-211, İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü.
- Doğan, A. (1999), *XIX. Yüzyılın İkinci Yarısında Maraş*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), T.C. Selçuk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Eroy, B. (1995). Osmanlı Şehir-içi Hanlarından Önemli Bir Örnek: Amasya Taş Han. 9. *Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi (C.II)*, 81-92, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ersoy, B. (2002). Kırım Karasu-Bazar'daki Taşhan. *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu Prof. Dr. Gönül Öney'e Armağan 10-13 Ekim 2001 Bildiriler*, 275-280, İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü.
- Evliyâ Çelebi b. Derviş Mehmed Zillî (2011). *Evliyâ Çelebi Seyahatnamesi, 9. Kitap*, (Y. Dağlı, S.A. Kahraman, R. Dankoff, Haz.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Eyice, S. (1992). Bedesten. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (C.5, 302-311)*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Eyice, S. (1992). Büyük Çarşı. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (C.6, 509-513)*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Faroqhi, S. (2000). *Osmanlı'da Kentler ve Kentliler*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Gündoğdu, H. (1986). *Dulkadirli Beyliği Mimarisi*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.
- Gündoğdu, H. (2001). Kahramanmaraş-Mimari. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (C.24, 197-201)*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

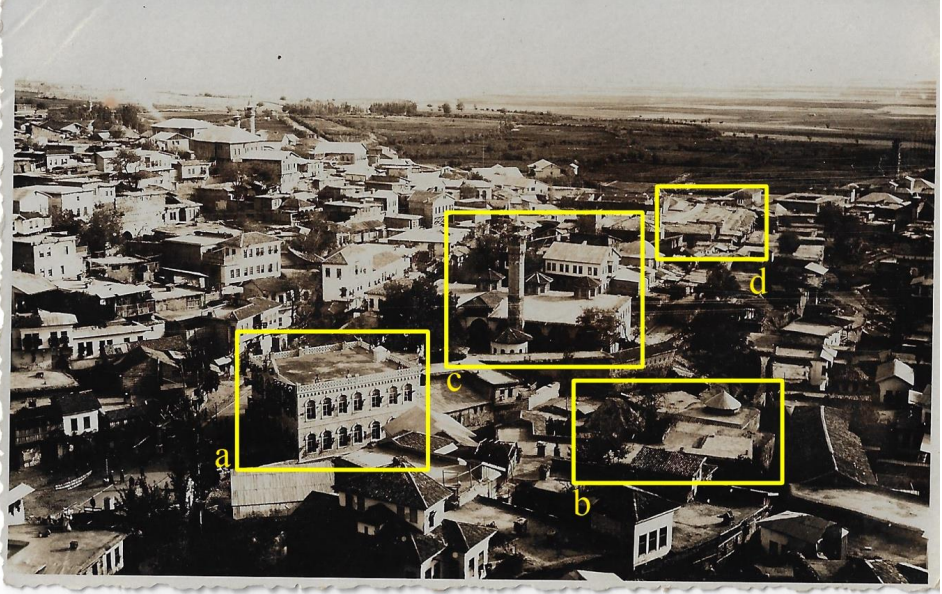
- Gündüz, T. (2001). Kahramanmaraş. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C.24, 192-196), İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Gökhan, İ. (2011). *Başlangıçtan Kurtuluş Harbine Kadar Maraş Tarihi*. Kahramanmaraş: Ukde Yayınları.
- Kirpi, K. (2020). II. Abdülhamit Dönemi Ebniye Nizamnameleri, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), T.C. Marmara Üniversitesi/Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul
- Kuban, D. (1968), Anadolu-Türk Şehri Tarihi Gelişmesi, Sosyal ve Fizikî Özellikleri Üzerinde Bazı Gelişmeler, *Vakıflar Dergisi*, VII, 53-73.
- Küçükerman, Ö. ve Mortan, K. (2007). Kapalıçarşı. İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Özdeş, G. (1998). *Türk Çarşıları*. Ankara: Tepe Yayınları.
- Özkarıcı, M. (2002). Kahramanmaraş'ta Osmanlı Dönemi Ticaret Yapılarının Türk Mimarisindeki Yeri ve Önemi. *XIII. Türk Tarih Kongresi (4-8 Ekim 1999 Ankara) Kongreye Sunulan Bildiriler C. III/2*. 1213-1232, Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Özkarıcı, M. (2007). *Türk Kültür Varlıkları Envanteri: Kahramanmaraş 46*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Özkarıcı, M. (2017). Aşağı (Yeni) Bedesten. *Kahramanmaraş Ansiklopedisi* (C.1, 359-361), Kahramanmaraş: Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi.
- Özkarıcı, M., (2020). Kapalı Çarşı. *Kahramanmaraş Ansiklopedisi* (C.4, 425-427), Kahramanmaraş: Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi.
- Özkarıcı, M. (2021). Maraş (Eski-Yukarı) Bedesteni. *Kahramanmaraş Ansiklopedisi* (C.5, 302-303), Kahramanmaraş: Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi.
- Palutoğlu, M ve Şaşmaz, A. (2017). 29 Kasım 1795 Kahramanmaraş Depremi, Güney Türkiye. *Maden Tetkik ve Arama Dergisi* (155), 191-206.
- Solak, İ. (2004). *XVI. Asırda Maraş Kazası (1526-1563)*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Solak, İ. (2006). 916 H./1510 M. Tarihli Alaüddevlü Bey Vakfiyesi, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 15, 523-537.
- Solak, İ. ve Doğan, A. (2020). Maraş'ta Yaşanan Doğal Afetler (XIX.-XX. Yüzyıl). *Maraş Araştırmaları - I*, Solak, İ. (Ed.), (137-151), Konya: Kahramanmaraş Belediyesi.
- Solakzâde Mehmed Hemdemi Çelebi (1989). *Solakzâde Tarihi* (C. I-II), (V. Çabuk, Haz.), Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.
- Şahbaz, M. (2015), *XIV-XVI. Yüzyıldaki Dulkadiroğulları Beyliğindeki Kültürel ve Mimari Unsurlar*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), T.C. Erciyes Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.
- Tankut, G. (1973), Osmanlı Şehrinde Ticari Fonksiyonların Mekânsal Dağılımı. *VII. Türk Tarih Kongresi*. 773-779, Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Urfalı Mateos ve Papaz Grigor (2000). *Urfalı Mateos Vekayi-Nâmesi (952-1136) ve Papaz Grigor'un Zeyli (1136-1162)*. (H.D. Andreasyan, Çev.), (Notlar: E. Dulaurer, M.H. Yımanç, Çev.) Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Vakıflar Kanunu, (1935), *T.C. Resmi Gazete*, 3027, 13 Haziran 1935.
- VGM Arşiv, Defter Nu: 607, Sahife: 255, Sıra Nu: 383



Fot.1: Kentsel sit alanı ve yakın çevresinin uydu görüntüsünde; Maraş Kalesi, Ulu Cami ve Kapalı Çarşısı (Google Earth, 16.02.2023)



Şek.1: Maraş tarihi ticaret alanı ve çarşıların konumları (Anonim, 2012)



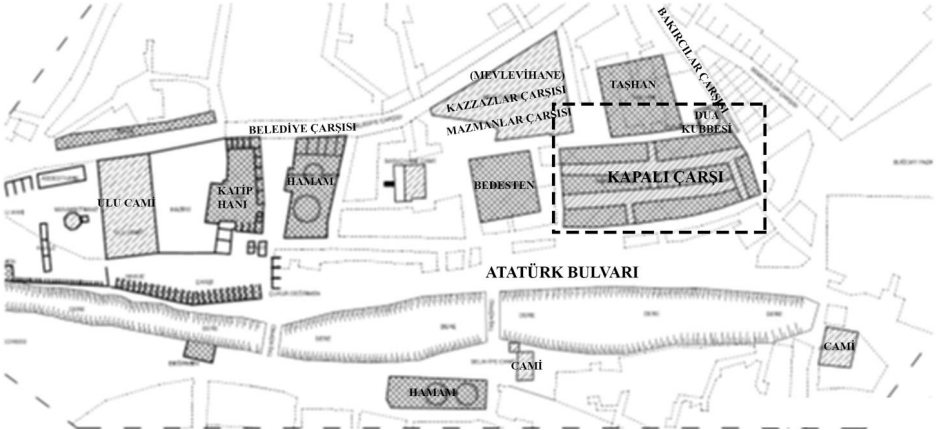
Fot.2: 1945 öncesi Maraş Kalesi'nden güneye bakış (önden geriye doğru): Eski Belediye Binası (a) sağında Taş Medrese (b), Ulu Cami (c) ve Kapalı Çarşı (d) (Mimar Sadri Akman Arşivinden)



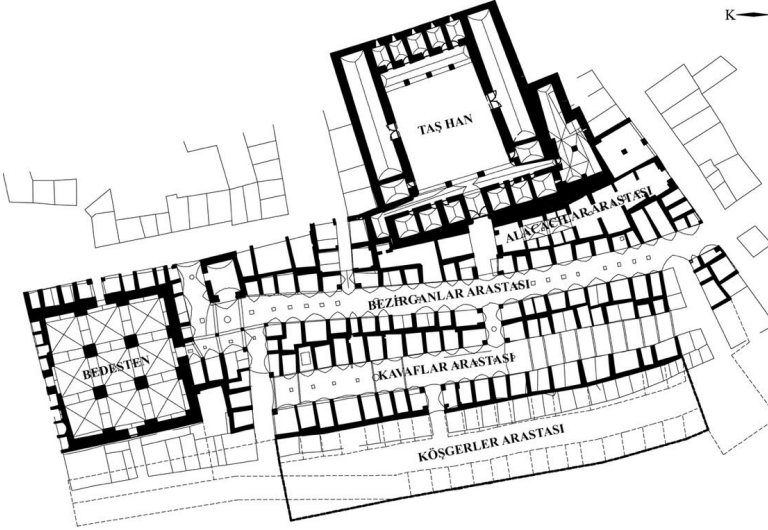
Fot.3: Maraş Kalesi'nden güneye bakış (önden geriye doğru): Taş Medrese (a), Ulu Cami (b) ve Kapalı Çarşı (c) (Temmuz 2023)



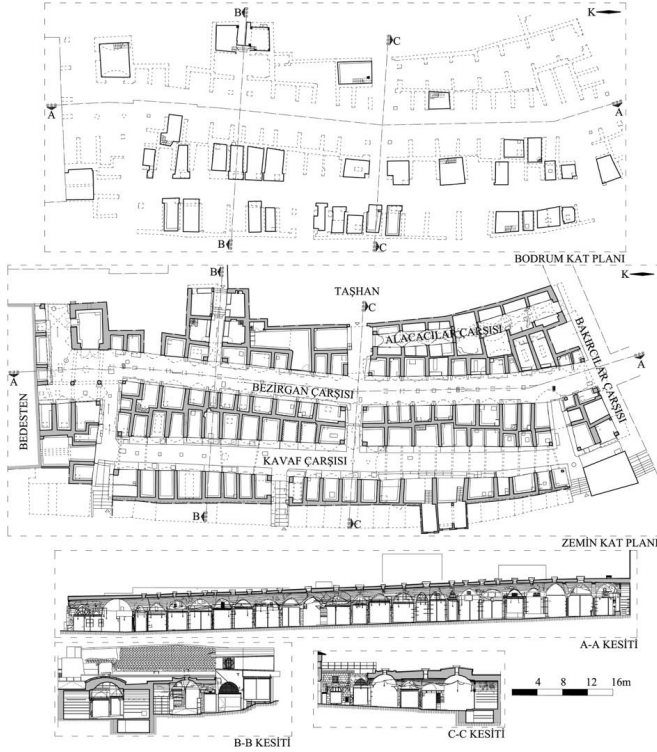
Fot.4: Maraş Kapalı Çarşısı ve çevresi drone görüntüsü (Şubat, 2016)



Çiz.1: Maraş Kapalı Çarşısı vaziyet plânı (EHA Yapı Mimarlık)



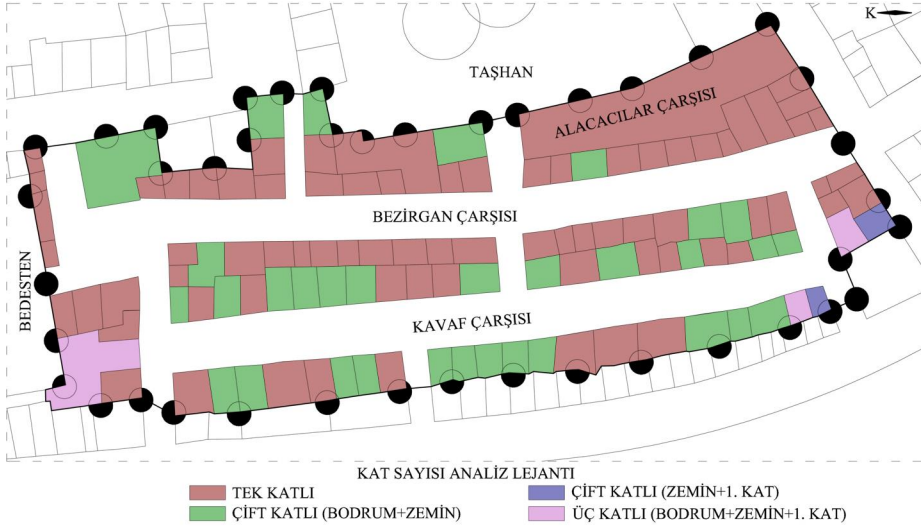
Çiz.2: Vaziyet plânı: Bedesten, Maraş Kapalı Çarşı ve Taş Han (EHA Yapı Mimarlık)



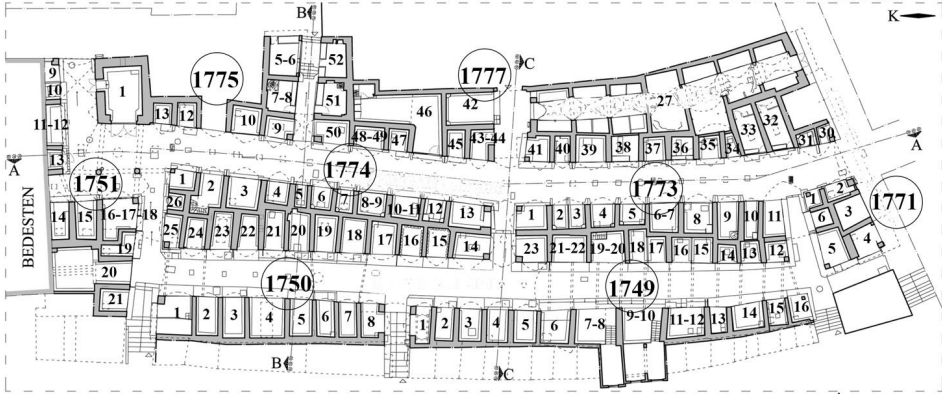
Çiz.3: Maraş Kapalı Çarşı, rölöve plânı ve kesitleri (EHA Yapı Mimarlık)



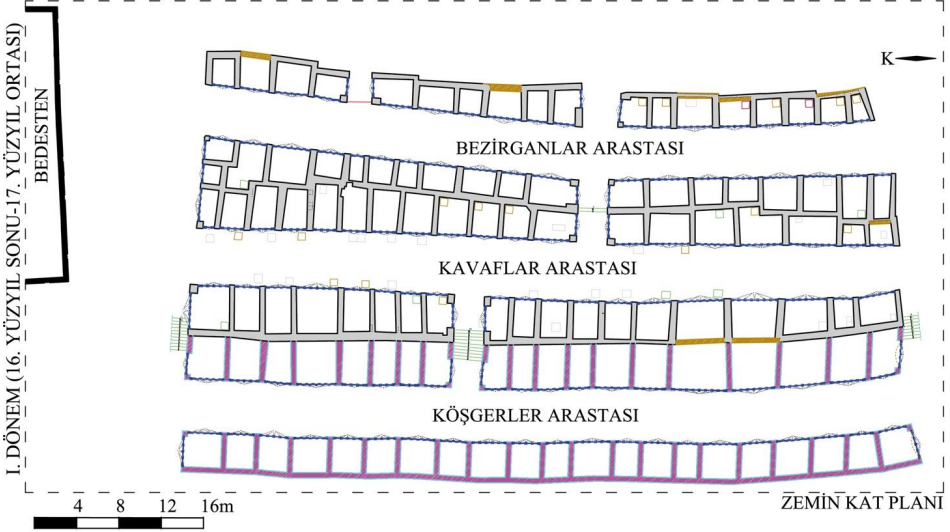
Çiz.4: Maraş Kapalı Çarşısı, malzeme analizi (EHA Yapı Mimarlık)



Çiz.5: Maraş Kapalı Çarşısı, dükkân kat durumları (EHA Yapı Mimarlık)

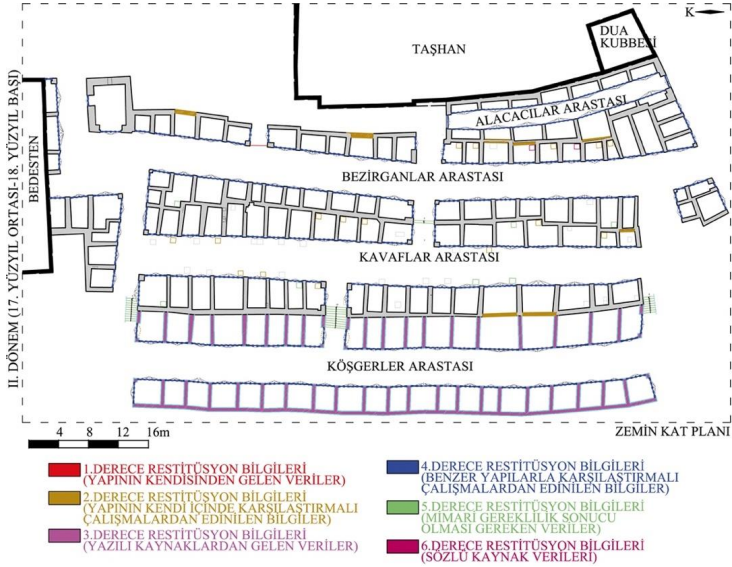


Çiz.6: Maraş Kapalı Çarşı, ada ve dükkân parsel no'larını gösteren anahtar plân (EHA Yapı Mimarlık)



- 4.DERECE RESTİTÜSYON BİLGİLERİ (BENZER YAPILARLA KARŞILAŞTIRMALI ÇALIŞMALARDA EDİNİLEN BİLGİLER)
- 5.DERECE RESTİTÜSYON BİLGİLERİ (MİMARİ GEREKLİLİK SONUCU OLMASI GEREKEN VERİLER)
- 6.DERECE RESTİTÜSYON BİLGİLERİ (SÖZLÜ KAYNAK VERİLERİ)
- 2.DERECE RESTİTÜSYON BİLGİLERİ (YAPININ KENDİ İÇİNDE KARŞILAŞTIRMALI ÇALIŞMALARDA EDİNİLEN BİLGİLER)
- 3.DERECE RESTİTÜSYON BİLGİLERİ (YAZILI KAYNAKLARDAN GELEN VERİLER)

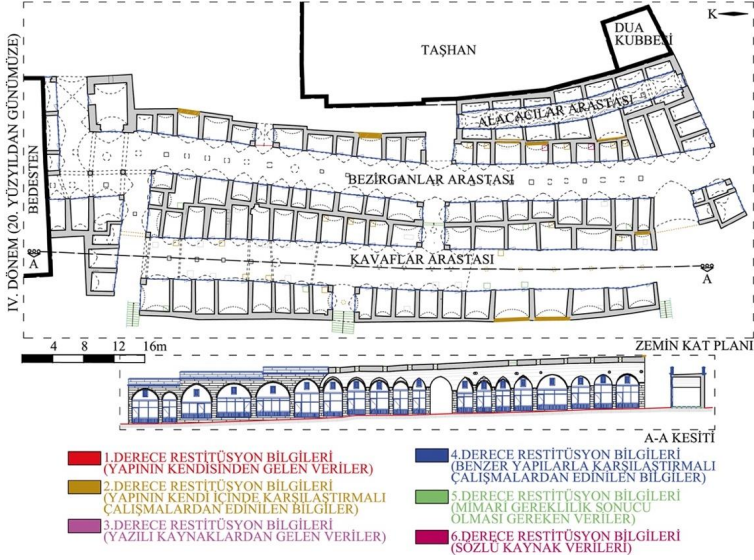
Çiz.7: Maraş Kapalı Çarşı I. Dönem (16. yüzyıl sonu - 17. yüzyıl ortası) restitüsyon plânı (EHA Yapı Mimarlık)



Çiz.8: Maraş Kapalı Çarşısı II. Dönem (17. yüzyıl ortası - 18. yüzyıl başı) restitüsyon plânı (EHA Yapı Mimarlık)



Çiz.9: Maraş Kapalı Çarşısı III. Dönem (18. - 19. yüzyıllar) restitüsyon plânı (EHA Yapı Mimarlık)



Çiz.10: Maraş Kapalı Çarşı IV. Dönem (20. yüzyıldan günümüze) restitüsyon planı (EHA Yapı Mimarlık)



Fot.5: Maraş Kapalı Çarşı, Yeni Bedesten kapısı



Fot.6: Maraş Kapalı Çarşı, doğu cephenin kuzey köşesine açılan kapı



Fot.7: Maraş Kapalı Çarşı, Taş Han Kapısı



Fot.8: Alacacılar Arastası, kuzey kapısı



Fot.9: Alacacılar Arastası, güney kapısı



Fot.10: Maraş Kapalı Çarşı, güney (Bakırcılar Çarşısı) kapısı



Fot.11: Maraş Kapalı Çarşı, batı cephenin güney köşesine açılan kapı



Fot.12: Maraş Kapalı Çarşı, batı cephenin ortasına açılan kapı



Fot.13: Maraş Kapalı Çarşı, batı cephenin kuzey köşesine açılan kapı



Fot.14: Maraş Kapalı Çarşı, örtü



Fot.15: Maraş Kapalı Çarşı dua kubbesi, üst kat doğudan görünüş



Fot.16: Maraş Kapalı Çarşı, bedesten girişi önünde sütuna bitişik suluk tarzı çeşme



Fot.17: Maraş Kapalı Çarşı, Kavaflar Arastası, kuzeye bakış



Fot.18: Maraş Kapalı Çarşı, Kavaflar Arastası, güneye bakış



Fot.19: Maraş Kapalı Çarşı, Bezirgânlar Arastası, kuzeye bakış



Fot.20: Maraş Kapalı Çarşı, Bezirgânlar Arastası, güneye bakış



Fot.21: Maraş Kapalı Çarşı, Alacacıklar Arastası, kuzey bölüm



Fot.22: Maraş Kapalı Çarşı, Alacacıklar Arastası kuzey bölümün çapraz tonoz örtüsü



Fot.23: Maraş Kapalı Çarşı, Alacacıklar Arastası güney bölümünden görünüş



Fot.24: Maraş Kapalı Çarşı, Alacacıklar Arastası, güney bölüm örtü sisteminde takviye kemeri



Fot.25: Maraş Kapalı Çarşı, Alacacıklar Arastası, güney bölüm örtü sistemi



Fot.26: Maraş Kapalı Çarşı, Alacacıklar Arastası, güney bölüm örtü sisteminde özgün taş örgü



Fot.27: Maraş Kapalı Çarşısı, Bezirgânlar Arastası beşik tonoz örtüsü



Fot.28: Maraş Kapalı Çarşısı, Bedesten girişi önündeki holün çapraz tonoz örtüsü



Fot.29: Maraş Kapalı Çarşısı 1775 ada - 1 parselde yer alan büyük dükkân



Fot.30: Maraş Kapalı Çarşısı 1771 ada - 1 parselde yer alan küçük dükkân



Fot.31: Maraş Kapalı Çarşısı, 6 Şubat 2023 depremi sonrası güney (Bakırcılar Çarşısı) kapısı (İ. Demirkol Bayrak)



Fot.32: Maraş Kapalı Çarşısı, 6 Şubat 2023 depremi sonrası Bezirgânlar Arastası, güney koridoru (İ. Demirkol Bayrak)



Fot.33: Maraş Kapalı Çarşı, 6 Şubat 2023 depremi sonrası Bezirganlar Arastası hasar durumu (İ. Demirkol Bayrak)



Fot.34: Maraş Kapalı Çarşı, 6 Şubat 2023 depremi sonrası, Taş Han giriş holü (İ. Demirkol Bayrak)



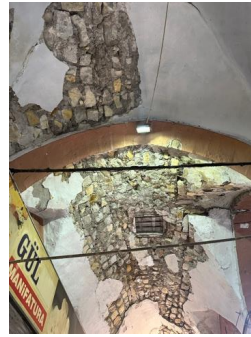
Fot.35: Maraş Kapalı Çarşı, 6 Şubat 2023 depremi sonrası, Kavaflar Arastası 1773 ada 21-22 ve 23 parsellerde çöken dükkânlar (İ. Demirkol Bayrak)



Fot.36: Maraş Kapalı Çarşı, 6 Şubat 2023 depremi sonrası, Kavaflar Arastası 1773 ada 21-22 ve 23 parsellerde çöken dükkânlar (İ. Demirkol Bayrak)



Fot.37: Maraş Kapalı Çarşı, 6 Şubat 2023 depremi sonrası tonoz hasar durumu (İ. Demirkol Bayrak)



Fot.38: Maraş Kapalı Çarşı, 6 Şubat 2023 depremi sonrası tonozlarda sıva dökülmesi (İ. Demirkol Bayrak)

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: 2, Ekim 2023 | *Volume: 32, Issue: 2, October 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 DAŞLI, 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.



ÜÇ MODERN HEYKELTIRAŞ, ÜÇ YORUM; RODİN, BOCCİONİ VE GIACOMETTİ’NİN YÜRÜYEN ADAMLARI



THREE MODERN SCULPTORS, THREE INTERPRETATIONS; RODIN, BOCCIONI, AND GIACOMETTI’S WALKING MEN

Ö. Eren KOYUNOĞLU*

ÖZ

Modern sanatçılar, geleneksel sanat anlayışlarını aşarak, özgür anlatım biçimleri ile yeni sanatsal problemler oluşturmuş ve bunları çözmeye çalışmıştır. Modern dönem öncesi heykel sanatının ana konusu anatomik kurallar ile sınırlandırılmış insandır. Modern heykel bunun ötesine geçmiştir. Konu olarak sınırları genişlemiş, anatomik kurallara olan bağlılığını kopartmıştır. Geleneksel malzeme kullanımına ek olarak çok çeşitli malzeme kullanımı başlamıştır. Formun boşluk ve doluluğun bir bileşeni olduğu kavranmıştır. Modernizmle beraber gelen bu değişim, sanatçıya daha önce hiçbir zaman olmadığı ölçüde özgürlük sağlamıştır. Bu makale, modern sanat ile birlikte özgürleşen heykel sanatçısının bir konuyu nasıl farklı şekillerde ele alabildiğini insan figürü ve hareket üzerinden irdelemeyi amaçlamıştır. Makale, konuyu modern dönemin bu üç önemli heykeltıraşının birer “Yürüyen Adam” eseri vasıtasıyla analiz etmiştir. Konunun iyi anlaşılabilmesi için öncelikle modern heykel sanatının değişim süreçlerine değinilmiş, daha sonra eserleri ele alınacak olan sanatçılar Rodin, Boccioni ve Giacometti hakkında bilgi verilerek bu sanatçıların sanatsal anlayışları ortaya konulmuştur. Ardından sanatçıların bahsedilen sanatsal anlayışları göz önüne alınarak yürüyen insan figürünü ve hareket temasını nasıl ele aldıkları, kavramsallaştırdıkları, üretim süreçlerinde sanatsal problem oluşturma, bu problemleri çözmeye üzerine nasıl eğildikleri incelenmiştir. Eserlerin hareket algısı, tema, zaman algısı, plastik yaklaşım, uzamla ilişki ve izleyici üzerindeki etki açılarından ortak yönleri ve farklılıkları karşılaştırılarak değerlendirilmiştir. Sonuç olarak modern sanatın sonsuz ihtimaller sunan görme biçimlerinin nasıl ortaya çıktığı ve hızla çeşitlendiği bu örnekler üzerinden tartışılarak açıklanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Modern heykel, Rodin, Boccioni, Giacometti, sanat eleştirisi.

ABSTRACT

In the realm of modern art, artists have embarked on a transformative journey, expanding the horizons of traditional artistic paradigms through the exploration of freely expressed forms. This movement, which emerged as a reaction against the rigid constraints

* Dr., bağımsız araştırmacı. İstanbul.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2639-4402> ♦ E-mail: erenkoyunoglu@gmail.com

of conventional artistic norms, has afforded sculptors a unique opportunity to break free from the traditionally circumscribed boundaries of their craft. Prior to the advent of modern art, sculpture predominantly focused on the human form, its representation adhering closely to anatomical veracity. Modern sculpture has gone beyond that. Its boundaries have expanded with new subjects and it has broken its adherence to anatomical rules. This emancipatory spirit also extended to the materials used in the creation of sculptures. In addition to the continued use of traditional materials, sculptors started to experiment with a wide array of unconventional mediums, thereby expanding the expressive possibilities of their craft. It became increasingly evident that form was not solely a product of material substance but an intricate interplay between emptiness and fullness, light and shadow. This change, which came with modern art, has given the artists more freedom than ever before.

This article undertakes the examination of how sculptors, unburdened by the constraints of tradition and liberated with modern art, could handle a subject in different ways, particularly through the representation of the human figure and the theme of movement. The text focuses on how the art of sculpture reflects the freedom of modern art through the human figure and the theme of movement. The analysis centers on the works of three eminent modern sculptors, namely Rodin, Boccioni, and Giacometti, with specific reference to their respective series of “Walking Man” sculptures.

To facilitate a comprehensive understanding of the subject matter, this article commences by delineating the transformative shifts that modern sculpture underwent. Subsequently, it explores the underlying artistic philosophies that guided the creative endeavors of these sculptors. The examination revolves around how each sculptor approached and conceptualized the representation of the walking human figure and the dynamic of movement within their respective oeuvres. This entails an exploration of the artistic challenges posed by this thematic exploration and the innovative solutions each sculptor devised in response. The commonalities and differences of the works in terms of perception of movement, theme, perception of time, plastic approach, relationship with space and impact on the viewer were compared and evaluated. As a result of examining the works of three different artists, it is stated that each artist shapes the human body in a different way and reflects the perception of changing times by creating their own unique artistic language. This situation can be summarized as each artist has a unique freedom of expression and produces art in accordance with the rapidly changing perception of modern art. Thus, how modern art’s ways of seeing, which offer endless possibilities, emerged and diversified rapidly has been discussed and explained through these examples.

Keywords: *Modern sculpture, Rodin, Boccioni, Giacometti, art criticism.*

Giriş

18. yüzyıl Alman filozof ve eleştirmen Johann Gottfried von Herder (1744 – 1803), döneminin resim ve heykel sanatının biçim dilini “*resim yanılısamacı bir rüya, heykel ise kaba bir gerçeklik*” sözüyle tanımlamıştır.¹ Von Herder’in bu sözünden hareketle, heykel sanatının 19. yüzyıl başlarına kadar gerçeğe, daha doğrusu natüralist temsile bağlı kaldığına işaret etmektedir. Resim sanatı özellikle fotoğrafın bulunması ile 19. yüzyılda yeni plastik anlatım biçimleri arayışına girmiş, heykelde ise fotoğrafın etkisi ilk aşamada resimde olduğu kadar çarpıcı olmamıştır. Bunun temel nedeni, heykel sanatının neredeyse 20. yüzyıla kadar –Antik Yunan öncesi heykel ve deformasyon zorunluluğu olan karikatür geleneğinde yapılmış heykeller hariç tutulursa- anatomiye bağlı üç boyutlu görüntüyü diğer sanat dallarına göre daha avantajlı şekilde verebilecek, natüralist üsluba en uygun sanat olarak kabul görmüş olmasıdır. Akademik kuralcılık içinde geleneksel malzeme kullanmak durumunda olan heykeltıraşlar, malzeme direnciyle de karşı karşıyadırlar; heykeltıraşların ressamlar gibi hızlı çalışabilme imkânları olmamıştır. Bu nedenler, heykel sanatının geleneğinden kopmasını zorlaştıran nedenler olmuştur.

20. yüzyıla girilirken heykel sanatı da resim ile başlayan ve hızla dönüşen modern estetiğe kayıtsız kalmayarak, bu sürece dâhil olmuştur. Dönemin değişen ruhunun yanı sıra endüstrileşmenin sağladığı yeni malzemeler ve teknik olanaklar heykel sanatında değişimin önünün açılmasında önemli bir etken haline gelmiştir. Bu süreç o kadar hızlı ilerlemiştir ki, Von Herder’in heykel konusunda söylediği söz bir yüzyıl sonrasında, modern heykel sanatı ile bağdaşmayacak bir hal almıştır. Heykelin bu dönüşüm sürecinin bir sonucu olarak artık modern heykeltıraşların ilgilendiği başlıca konular yeni form anlayışları ve soyutlamadan soyuta kadar giden eğilimler, heykelin mekânla ilişkisi, devinim ile hareket kavramları ve yeni malzemelerin sunduğu imkanları mümkün olduğunca çok kullanmak olmuştur.² Sonuçta ortaya çıkan eserler, tıpkı resim sanatındaki gibi, dış dünya gerçekliğinin fiziksel varlık niteliğinden çıkarak, zihinsel olarak elde edilen imgesel varlığa dönüşmüş, salt seyirlik olmanın ötesine geçerek, nesnenin, öznenin, toplumun ve sanatın kendisinin sorgulandığı bir düşünce sistemine dönüşmüştür.³

Auguste Rodin (1840 – 1917), Umberto Boccioni (1882 – 1916) ve Alberto Giacometti (1901 – 1966), 19. yüzyılın sonundan itibaren yaşanmaya başlamış olan dönüşümlerin sonucu olan modern heykelin sırasıyla başlangıç, olgunluk ve son evrelerini temsil eden en bilinen örneklerinden bazılarını vermişlerdir. Bu örnekler arasında her birinin *Yürüyen Adam* konulu/isimli heykellerinin olması, modern heykeli ve üç ayrı dönemini değerlendirmek açısından iyi bir fırsat sunmaktadır.

Rodin, Boccioni ve Giacometti'nin Heykel Sanatına Yaklaşımları

Modern resim sanatının Paul Cézanne (1839 – 1906) ile başladığı kabul edilirse bu durumda modern heykel sanatını da onun çağdaşı olan Rodin ile başlatmak

1 Schneckeburger, 2005, 407.

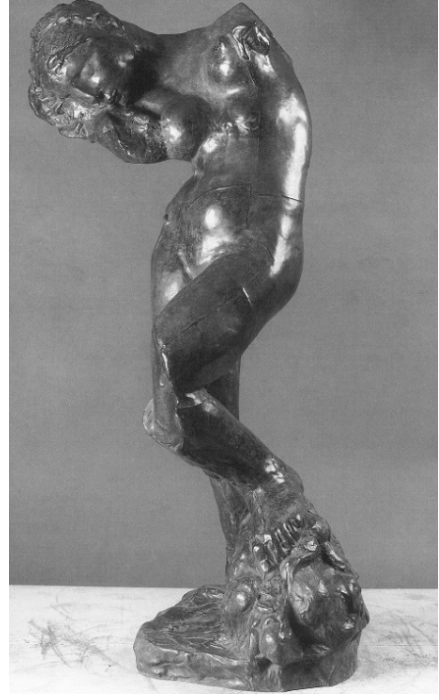
2 Özer, 2009, 142.

3 Öndin, 2009,15.

mantıklı olacaktır. Bununla beraber önceden belirtildiği üzere heykel sanatının dönüşmesi resimdeki kadar radikal değişikliklerle olmamıştır. Cézanne nesnenin yapısı ile ilgilenmiş, algıladığı imgeyi İzlenimcilikte olduğunun aksine geçici bir görüntü, bireysel bir yorum olmaktan çıkartıp, değişmez, kesin bir yapıya dönüştürmüş, resim sanatına kalıcı, yapısal bir sistem getirmeye çalışmıştır. Rodin ise sanatını bireysel deneyimleriyle şekillendirmiş, yapısal bir sistem kurgulamakla ilgilenmemiştir. Cézanne sanata nesnel, Rodin ise öznel bir bakış açısıyla yaklaştığından Rodin'in, Cézanne gibi bir kurucu olmadığı belirtilmektedir.⁴ Buna rağmen Rodin'in modern heykel sanatına geçişte etkileri yadsınamayacak kadar önemlidir.

Rodin'le beraber heykelde bütün yerine, bütünü oluşturan parçaların tek başlarına sanatsal objeler haline dönüşmesi önemli bir yenilik olmuştur.⁵ Sanatçının sadece uzuvları heykelin kendisi olarak sunduğu örneklerin yanı sıra bazı heykellerinde de akademik geleneğe kabul edilmeyecek şekilde kollar, bacaklar, baş gibi uzuvların olmadığı çalışmalar yapmıştır (Görsel 1). Rodin bunu, bütünü oluşturan parçaların, istediği ifadeyi vermekte bütünü kendisinden çok daha güçlü bir etkiye sahip olduğuna inandığından yaptığını söylemiştir.⁶ Böylece Rodin'de biçim heykelin konusu ana konusu olurken, bitmemiş gibi duran eserleriyle sanatçı, eserin ne noktada tamamlandığına yeni bir bakış açısı getirmiştir.⁷ Bu üsluba ulaşmasında Michelangelo'nun yarım bıraktığı, ifade yoğunluğu olan heykellerinin etkisinin olduğu düşünülebilecektir.

Rodin, zaman zaman İzlenimcilik ile ilişkilendirilmiştir. Bu ilişki tartışmaya açık bir konudur. Sanatında, İzlenimciler gibi anlarla ilgilendiği doğrudur. Önceden belirlenmiş pozlardan çalışmak yerine atölyesinde dolaşan modeller yardımıyla "anları yakalamayı" tercih ettiği bilinmektedir.⁸ Fakat Rodin'in burada yakalamak istediği İzlenim-



Görsel 1 Auguste Rodin, *İçsel Ses*, 1896/1897, bronz, 146 x 59 x 45 cm., Paris, Musée Rodin (Schneckenburger, 2005, 408).

4 Read, 1998, 9-10.

5 Le Normand-Romain ve diğerleri, 1996, 111.

6 Le Normand-Romain ve diğerleri, 1996, 111.

7 Huntürk, 2011, 189.

8 Pinet, 2006, 31.

cilerin yakalamaya çalıştığı geçici fiziksel görüntü değil, figürün doğal bir an içindeki ruhsal durumudur. Sanatçı ışığı da İzlenimcilerin aksine formu dağıtan bir öge olarak değil, formu açığa çıkartmakta ve ifadeyi vermekte kullanılan bir öge olarak kabul etmiştir; Rodin'in ilgilendiği ışık ile elde edilen görsel algının kendisi değil, ışık yardımıyla ortaya çıkarttığı dokunsal algıdır.⁹ Bu konuyu açıklamak için Rodin'in heykeltıraş olmayı açıkladığı şu sözlerden hareket etmek doğru olacaktır: "...(heykeltıraş) formu derinliğiyle algulamalıdır. Baskın yüzeyleri açıkça ifade etmelidir. Formları (yaşayan, canlı göstermek için) kendinize doğru dışarı genişliyor gibi hayal edin; tüm hayat merkezden dışarıya doğru yayılır... Asıl mesele duygulanmak, aşık olmak, umutlanmak, titremek, yaşamaktır. Sanatçıdan önce insan olmak!..."¹⁰ Anlaşılacağı üzere sanatçının amacı hissettiği, yaşamakla ilgili olan duyguları tüm gerçekliğiyle canlandırarak aktarmaktır. Bunu yaparken hislerini dokunsal olanla birleştirerek heykellerinde ışık tutan ve pırıltılar oluşturan dokuları tuşelerle ortaya çıkartmıştır. İçinde oluşan duygunun çeşidi ve şiddetine göre tuşesinin nasıl sertleşip, hafiflediği heykellerinin yüzeylerinde görülebilmektedir. Dokunsal algısı ile yarattığı ifade, ışığın form üzerindeki yarattığı etki ile okunabilir hale gelmektedir. Duyumuna göre malzeme seçimini yapan ve biçimini kurgulayan Rodin'in heykelleri bazen pürüzsüz yüzeylerle sahip olurken (Görsel 2), genellikle İzlenimcilikle ilişkilendirilen eserleri girintili çıkıntılı yüzeylerden oluşmaktadır (Görsel 3). Burada Rodin, İzlenimcilerin aksine eserlerindeki figürlerin duygu yüklü içselliğini yansıtmak için ışıkla elde edilen bir canlılığı vurgulamaktadır.¹¹ Heykeline başlamadan modellerine her açıdan bakarak yüzeylerin canlılığını veren pozitif formları¹² yakalayabilmeyi, ışığın form üzerinde oluşturduğu etkiyi incelemeyi, uzuvsal hareketleri akıcı bir şekilde hissettirebilmek için değişen çeşitli açıları gözlemleyebilmeyi ve hacmi tam olarak vurgulayabilmeyi amaçladığı bilinmektedir.¹³ İzlenimci heykel için Rodin'in eserleri yerine Medardo Rosso'nun (1858 – 1928), ışık altında erimiş formlarına bakmak daha doğru



Görsel 2 Auguste Rodin, *Rose Beuret*, 1898, mermer, 51.7 x 42.6 x 44 cm., Paris, Musée Rodin (Samih (Ed.), 2006, 414).

9 Read, 1998, 15-18.

10 Read, 1998, s.14.

11 Read, 1998, s.15-16.

12 Kas ve damar gibi yüzeyden dışarıya doğru çıkan, kabartı oluşturan form.

13 Schneckeburger, 2005, 409.



Görsel 3 Auguste Rodin, *Yürüyen Adam'ın Gövdesi*, 1877, bronz, 53 x 27 x 15 cm., Paris, Musée Rodin (Samih, 2006, 414).

olacaktır (Görsel 4). Rodin, bahsedilen tüm bu yaklaşımları ile modern heykel sanatının değerlerini belirleyen en önemli öncü olmuştur.

Yeni yüzyıla beraber, Rodin'in getirdiği yeniliklerin devamı niteliğinde yaklaşımlar ile heykeltıraşlar, çağı ve modern insanı anlatmakta yeni yollar aramaya devam etmişlerdir. Fütürist ressam ve heykeltıraş Umberto Boccioni (1882 – 1916) de sanatıyla modernliğe ve modern insana farklı bir bakış açısıyla yaklaşmıştır. Sanatçı, Tommaso Marinetti ile 1910 yılında tanıştıktan sonra aynı yıl *Fütürist Manifesto*'yu ve hemen sonrasında *Fütürist Resim: Teknik Manifesto*'yu imzalamıştır.¹⁴ Fütürist manifestolar¹⁵, yeni bir dünya için yeni bir sanatın gerekli olduğu görüşünü vurgulamışlar, yeni sanatın oluşabilmesi için geçmişin sanatını tümüyle reddetmişlerdir. Teknolojinin gücünü överek, hızı, saldırganlığı, yurtseverliği ve sağlıklı yeni bir dünyaya ulaşmak için yapılmasına inandığı savaşı yücelten bu manifestolar, İtalya'nın 19. yüzyılda birçok alanda diğer Avrupa ülkelerine göre geri kalmasının öfkesini taşımıştır. Geçmişin kalıntılarının saklandığı yerler olan kitaplıkları ve müzeleri yıkmaktan bahsetmişler, güzelliğin yeni biçiminin hızın güzelliği olduğunu vurgulamışlardır. Fütürist sanatçılar, akademizmi, klasisizmi ve özellikle nü konusunu tamamen



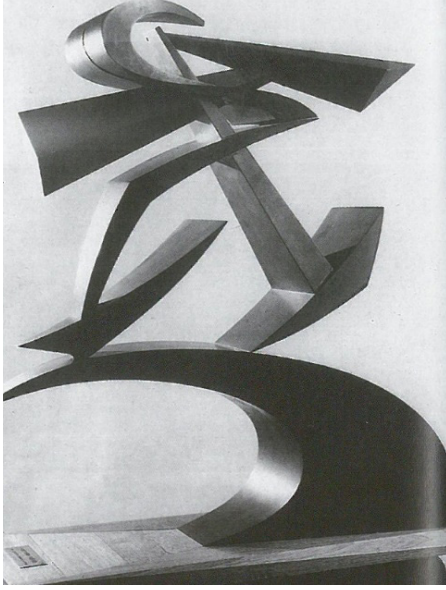
Görsel 4 Medardo Rosso, *Bahçede Sohbet*, 1896, alçı, 35 x 66.5 x 41 cm., Barzio, Museo Medardo Rosso (Schneckenburger, 2005, 433).

terk etmeyi, modern hayatı, her türlü gelişimi, hızı ve devinimi vurgulamayı, canlı, ışıklı eserler üretmeyi, saldırgan olmayı, tüm bunları yaparken de uygun bir teknik uygulamayı amaçlamışlardır. Bu teknik, hızı ve devinimi vurgulayacak hareketin bir anını vermek değil, hareketin tüm evresini bütünlük içinde vurgulamayı ve hissettirmeyi amaçlamıştır. Hareket

14 Hulten, 1992, 427.

15 Fütürist Manifesto ve Fütürist Resim Teknik Manifesto için bk. Antmen, 2009, 71-76.

halindeki varlıkların gözde bıraktıkları etki algılanıncaya kadar hareket yeniden değiştiğinden ele alınan öge, örneğin koşan bir at dört yerine çok daha fazla ayakla, kuyruğunu sallayan bir köpek birden çok kuyrukla, hızla giden bir otomobilin tekerlekleri uzatılarak veya masaya vurulan bir yumruğun şiddeti hareketin izini verecek biçimde uygulanmıştır (Görsel 5).



Görsel 5 Giacomo Balla, *Boccioni'nin Yumruğu*, 1915-1917 (1956-1958 yeniden döküm), boyanmış bronz, 80 x 76.2 x 25.5 cm (Schneckenburger, 2005, 436).

Boccioni, 1912 yılında *Fütürist Heykel: Teknik Manifesto*'yu, bu manifestodan iki yıl sonra *Fütürist Resim ve Heykel (Plastik Dinamizm)* kitabını yayımlamıştır. Sanatçı, heykel tekniğini konu alan manifestosunda Avrupa'nın eski ve çağdaş tüm heykel anlayışını reddetmiştir. Boccioni'ye göre heykel sanatının asıl amacı figüratif değerler değil, formun özünü oluşturan düzlemlerin ve hacmin yeniden yaratılmasıdır: Heykel, tüm gücüyle plastik değerleri yakalamakla ilgilenmelidir. Beden ve parçaları, plastik alanlar olarak algılanmalıdır. Heykeltıraş, ihtiyacına göre birçok malzemeyi birlikte kullanmalıdır. Bu malzemeler gerektiğinde cam, ahşap, karton, çimento, demir, ayna, elektrik lambası, deri hatta at kılı bile olabilir. Ancak modern bir konu seçilmesiyle yeni plastik fikirler geliştirilebilir. Heykel, nesnelere çevreleyen atmosferi modellemelidir çünkü plastik değerler ancak bu şekilde uzama yayılabilirler. Fütürist heykeltıraşın yarattığı, içsel ve dışsal plastik devrim içindeki oluşumun sonsuzluğunu birleştiren dengedir. Bu dengede objeler (sürekli oluşum ve dönüşüm içinde olduklarından) hiçbir zaman tamamlanmaz; sürekli kombinasyonlar halinde birbirleriyle bütünleşerek ve zıtlaşarak kesişmeye devam ederler.¹⁶ Bu bağlamda Boccioni'nin sanatı ile dönemdaşı Fransız filozof Henri Bergson'un

16 Hulten, 1992, 431-433.

(1859 – 1941) gerçekliğin sürekli oluşum halinde olduğu “élan vital” kavramının paralellikleri hissedilebilmektedir. Bu kavrama göre evreni şekillendiren zaman, geçmişin devamıdır ve geçmişi geleceğe çeviren süreklilik içinde mekanik bir kavramdır; zamanda tekrarlanmış ve geriye dönüş yoktur. Bu doğrultuda hayat, yaratıcılığın ta kendisidir; sürekli olarak özü enerji olan ve bu enerji ile titreşen yeni varlıklar oluşturur.¹⁷

Tüm Fütüristlerin ortak noktası sanatlarının merkezinde hareket olgusu olmasına rağmen Boccioni’yi diğer Fütüristlerden ayıran sanatçının harekete élan vital kavramı ile ilişkilendirilebilecek bakış açısıdır. Boccioni, hareketin mekanik olarak çözümlenmesi gereken bir olgu olduğuna değil, formun içinde bulunan ve ona şekil veren bir enerji olduğuna inanmıştır. Heykellerinde objeler sürekli devinim içinde olan canlı formlara dönüşürler. Bu formlar, espas ile ilişki içine girerek onu şekillendirirler (Görsel 6). Boccioni aynı anlayışı insan bedeni için de kullanan bir sanatçı olmuştur.



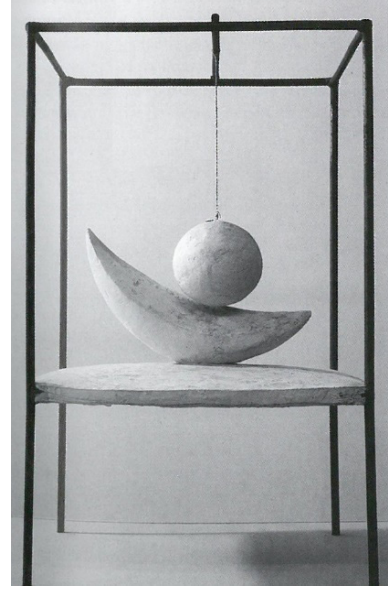
Görsel 6 Umberto Boccioni, *Şişenin Boşlukta Oluşumu*, 1912/13, bronz, 112.2 x 88.5 x 40 cm., Londra, Tate Gallery (Schneckenburger, 2005, 434).

Alberto Giacometti de tıpkı Rodin ve Boccioni gibi beden üzerinden çağdaş insanı açıklamaya çalışan heykeller yapmıştır. Sanatçı erken dönemi olan 1920’lerin başında Jacques Lipchitz (1891 – 1973) ve Fernand Léger’nin (1881 – 1955) etkisinde kübist heykeller üretmiş, kısa süre sonra 1920’lerin ortasında Okyanusya ve Afrika “primitif” sanatına ilgi duymuştur. Aynı dönemde arkaik Yunan ve Mısır heykellerinden de etkilenmiştir. Bu deneysel dönemlerinde yaptığı heykellerinde frontaliteye önem vermiş, heykellerini gördüğü açıyı temel alarak, düzleştirilmiş bir biçimde yapmıştır. Giacometti

¹⁷ Hulten, 1992, 428-429.

asıl tanınmaya başladığı 1930'ların başında Sürrealist grupla ilişki içine girmiş, Sürrealist heykeller ve objeler yaratmıştır. Bu dönemde insan bedenini olabildiğince biçimsel olarak açık ve sade formlarla vermeyi tercih etmiştir. Sanatçının asıl ele aldığı konu ise espas ve mekân problemi olmuştur. Gerekli gördüğünde yarattığı formları kafes benzeri ya da dama deseni tabanlı konstrüksiyonlar içine yerleştirmesiyle de bilinen eserler üretmiştir (Görsel 7).¹⁸ Giacometti'nin Sürrealist dönem eserleri, akımın genel özelliğinde olduğu gibi yoruma açık anlamları olan, bilinçaltından çıkan formlarla oluşturulmuştur.

Giacometti, 1934 yılından sonra Sürrealizmin heykel arayışlarına cevap veremediği düşüncesiyle, Sürrealist grubun prensiplerine zıtlaşarak modelden çalışmalar yapmaya başlamış, bu nedenle de gruptan uzaklaştırılmıştır. Bu dönemde sanatçının ilgilendiği konu gerçekliğin görselleştirilmesi; saf görsel gerçeğin ne olduğu ve bunun nasıl algılandığı sorunsalı olmuştur.¹⁹ Bu sorunsalı “birbirimizi belli bir görüş açısı ile sadeleştirilmiş bir perspektifte, boşluk ile çevrelenmiş ‘hayaletler’ olarak algılarız.”²⁰ diyerek cevaplamaya çalışmıştır. Bu ‘hayaletler’, sanatçının ellerinde varlıkla yokluk arasında, gitgide incelen figürlere dönüşmüştür. Giacometti'nin bu dönem heykelleri, 20. yüzyıla büyük umutlarla giren insanın iki büyük dünya savaşı geçirmesi ardından yaşadığı bunalımının ve karamsarlığının etkilerini taşımaktadır. Sanatçının içinde bulunduğu psikolojik durum, modern insanın içinde bulunduğu psikolojik durumdan pek farklı değildir. Giacometti, bu durumun bir sonucu olarak, hüzünlü bir boşluk hissi uyandıran bu incecik figürleriyle insanın yalnız bir varlık olduğuna vurgu yapıyor gibidir. İzleyici ile figür arasında bir uzaklık oluşturarak izleyicinin esere yaklaşmasının bir şeyi değiştirmedeği ve uzaklığın hep sabit kaldığı, ulaşılamayan figürler yaratmıştır. Sanatçı, bu incecik figür heykellerinde boşluğun hacmi yok ettiği, alanın figür üzerinde baskı oluşturduğu bir kurgu yaratarak, espasla hesaplaşmıştır. Malzeme olarak çoğunlukla alçı kullanması da bu malzeme figürlerini yapıp bozmasına, sonra tekrardan yapmasına olanak sunmuştur. Alçı figürler son hallerine ulaştıktan sonra ise bronza dökülmüştür (Görsel 8).

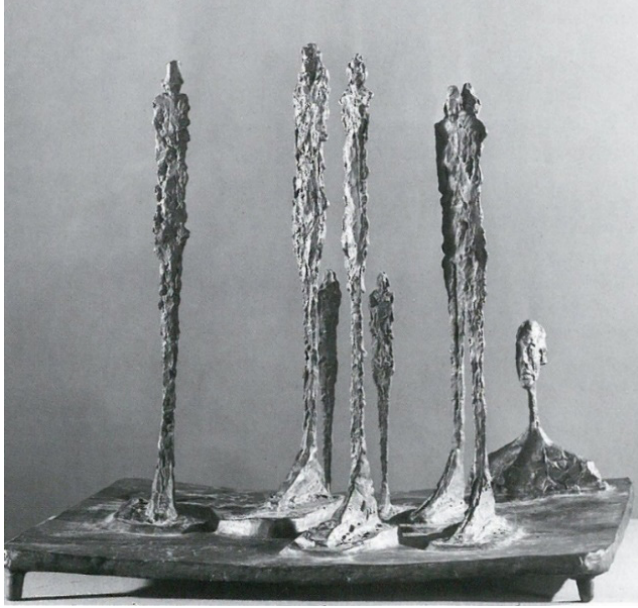


Görsel 7 Alberto Giacometti, *Asılı Top*, 1930/31, alçı ve metal, 61 x 36 x 33.5 cm., Basel, Kunstmuseum Basel (Schneckenburger, 2005, 465).

18 Le Normand-Romain ve diğerleri, 1996, 170.

19 Bu konuda Ali Artun'un Pera Müzesinde 2015 yılında yaptığı ufuk açıcı konuşması “Giacometti'nin Gerçeklik Çıkmazı” için bk. <https://www.youtube.com/watch?v=LPNpKFYL6Uo>

20 Schneckenburger, 2005, 487.



Görsel 8 Alberto Giacometti, *Orman*, 1950, bronz, 57 x 61 x 49.5 cm., Zürih, Kunsthaus Zürih (Schneckenburger, 2005, 488).

Giacometti'nin bu dönem sanatı, arkadaşı olan Jean-Paul Sartre'ın Varoluşçuluk anlayışı ile ilişkilendirilmektedir. Bu ilişki, sanatçının kendisi tarafından değil, sanatçının eserlerinden edindiği izlenimler sonucunda Sartre tarafından ortaya atılmıştır. Varoluşçuluk, bireyin varlığını konu alan öznel bir felsefe alanıdır. Sartre'a göre varoluş özden önce gelir: İnsan önce var olur, sonra yaptığı seçimler ile kişiliğini yaratarak özünü bulur.²¹ Birey ise bu süreçte yalnızdır. Sartre, bu yalnızlıktan insan kalabalıklarının örnek vererek bahseder: "...bir meydanda birbirlerine bakmadan geçen insanlar. Umutsuz, yalnız ama birlikte..."²²

Rodin, Boccioni ve Giacometti'nin Yürüyen İnsan Figürleri

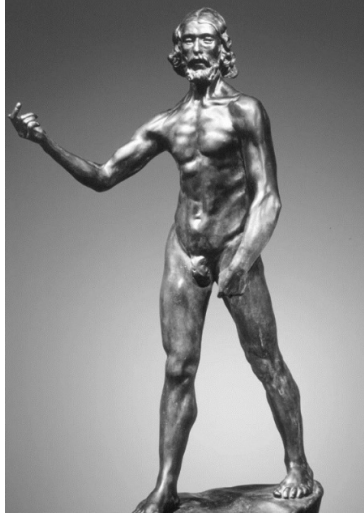
Rodin'in 1877 tarihli *Yürüyen Adam* heykeli (Görsel 9), sanatçının biçime yaklaşımının rahatça gözlemlenebileceği bir örnektir. Kolları ve başı olmayan, bacakları açık bir biçimde yere sıkıca basan, sert tuşelerle yapılmış ve yarım bırakılmış izlenimi veren bir figür olan *Yürüyen Adam*, sanatçının 1878 yılında tamamladığı *Vaftizci Yahya* heykelinin (Görsel 10) ön çalışması olarak yapılmıştır.

21 Öndin, 2009, 67.

22 Sartre, 1997, 67.



Görsel 9 Auguste Rodin, *Yürüyen Adam*, 1877 (1905 yeniden döküm), bronz, 213 x 161 x 72 cm., Paris, Musée Rodin (Champignuelle, 1967, 57).



Görsel 10 Auguste Rodin, *Vaftizci Yahya*, 1878, Bronz, 200 x 55 x 98 cm., Paris, Musée Rodin (Champignuelle, 1967, 56).

Heykel, bir ön çalışma olarak yapılmasına rağmen sanatçının ifadeci üslubunun en önemli örneklerinden birisi olarak görülebilmektedir. Rodin, bu heykelin hikâyesini şöyle anlatır:

“Bir sabah stüdyomun kapısı çaldı ve içeri yanında bana daha önce poz vermiş arkadaşlarıyla beraber bir İtalyan girdi. Abruzzi’den bir gün önce gelmiş ve modellik yapmak isteyen bir köylüydü. Kendisini gördüğüm an hayranlık duydum. Görünüşü, siması ve saç sakalı birbirine karışmış kaba yapısı, kökeninin vahşi ve mistik yanını yansıtıyordu. Tıpkı Vaftizci Yahya’yı düşündüğümde olduğu gibi, başka bir deyişle, bir doğa adamı, ermiş, inançlı, kendisinden daha yüce bir gücün habercisi. Köylü soyunarak, daha önce hiç poz vermemiş olduğu anlaşılabilir bir şekilde basamağın üzerine çıktı. Başını kaldırdı, vücudu dik ve pergel gibi açılmış iki bacağı ile dengede bir duruş aldı. Pozu o kadar farklı, o kadar gerçekti ki haykırdım: İşte bu yürüyen bir adam! O anda gördüğümü yapmaya karar verdim. Aslında yürüyen bir adamı yapmak için bir modelin sergileyeceği geleneksel duruş, vücudunun tüm ağırlığını bir bacağa vermektir. Bu duruş, “biçim”e ulaşmada daha zarif ve uyumlu pozu yakalamaya yardımcı olmak içindir. Bir figürü (köylünün poz verdiği şekilde) iki bacağı üzerinde dengelemek ise zevksizlik, geleneğe hakaret ve adeta sapkınlık olarak görülüyordu. O zamanlar zaten bile bile her şeyin tersini yapan inatçı bir adamdım. Tek düşüncem, olur da edindiğim izlenimimi başarılı olarak yansıtamazsam, heykelim saçma bir şey olursa, herkes bana gülmesin diye her ne pahasına olursa olsun iyi bir şey yapmaktır. Kendime heykelimi elimden gelen en iyi şekilde modelleme sözü verdim. İşte böylece sırasıyla *Yürüyen Adam*’ı ve *Vaftizci Yahya*’yı ürettim. Yaptığım, sadece bana şans eseri gelen modelimi kopyalamaktır.”²³

Rodin, *Yürüyen Adam* için öncelikle kolsuz ve başsız bir gövde çalışması yapmış, daha sonra bu gövdeye bacakları eklediğinde *Yürüyen Adam* heykeli oluşmuştur. *Yürüyen Adam*, 1900 yılında bir sütun üzerine yerleştirilerek *Vaftizci Yahya*’nın bir ön çalışması olarak sergilenmiş (Görsel 11), 1905 yılında büyütülerek bronza dökülmüş, *Yürüyen Adam* ismini daha sonra almıştır.

Rodin’in *Yürüyen Adam*’da aradığı şeyin mükemmel anatomi değil, anın duyumu olduğu açıktır. Sanatçı bu duyumunu yansıtırken figürden parçalar kopartmış, kaba, sert tuşlarla çalışmış, bedeninin üzerinde oluşan çatlaklar ve yarıklara müdahale etmeyecek rastlantısallığı kullanmıştır. Sonuçta beden, ileriye atılacakmış gibi bir şekil almıştır; adeta sanatçının “*tüm hayat merkezden dışarıya doğru yayılır*” dediği gibi canlılıkla

23 Champigneulle, 1967, 59. Bu noktada kaynaklar arasında bir çelişki ortaya çıkmaktadır. Bu kaynak Rodin’in ağzından *Yürüyen Adam* heykelinin, *Vaftizci Yahya* heykelinden önce 1877 yılında ona bir ön çalışma olarak yapılmış olduğunu açıkça belirtmektedir. Le Normand-Romain ve diğerleri, 1996, 88’de ise *Vaftizci Yahya* heykelinin *Yürüyen Adam* heykeline esin kaynağı olduğu söylenmektedir.

içten dışarıya doğru enerji saçmaktadır. Ayaklar yere basmasına rağmen, bacakların oluşturduğu güçlü itme ve çekme efekti figürün yeri adeta kazıyarak hareket ettiği izlenimini vermektedir. Sanki yürümenin iki farklı aşaması tek bir pozda birleştirilmiştir. Heykeldeki bu şiddetli devinim hissi figürde kolların ve başın olmaması ise güçlendirilmiştir; Rodin'e anlatmak istediği konuyu "hissettirmek" için bir beden ve iki bacak yeterlidir. 19. yüzyıl, tüm ekonomik, kültürel ve bilimsel gelişmelere rağmen zorluklar içinde geçen bir yüzyıldır. Bu dönemde sosyal sınıf çatışmaları olduğu kadar politik gerginliklerin ve savaşların yaşandığı bir dönemdir. Rodin'in *Yürüyen Adam*'ı ile adeta kendi döneminin insanını insan figürü üzerinden anlatmaktadır. *Yürüyen Adam*, tıpkı yüzyılın sonundaki insan gibi yıpranmış, bedeninden parçalar kopmuştur. Buna rağmen heykelin geleneksel duruştan çok farklı bir pozda verilen güçlü bacakları bu yıpranmış adamı yeni yüzyıla güçlü bir şekilde taşımaktadır. Rodin için modern insan "yürüyen bir tapınak, devinen bir mimarlık"tır.²⁴ Asla durmayan, engelleri ne pahasına olursa olsun aşan, sürekli ileriye atılan, 20. yüzyıla yeni umutlarla girmeye hazırlanan insandır.

Boccioni'nin 1913 yılında tamamladığı *Uzamda Sürekliliğin Eşsiz Formları* (Görsel 12 ve 13) isimli heykeli, sanatçının 1912 yılında Paris'te gördüğü Kübist heykeller ardından 1912 -1914 yılları arasında ürettiği en az on iki heykelden biridir. Grubun birçok heykeli alçıdan yapıldığı ve açık havada sergilendiği için hava koşulları nedeniyle yok olarak günümüze ulaşmamış (Görsel 14),²⁵ bronz dökümü olan bu heykel ise günümüze ulaşmış ve grubun en bilinen heykeli olmuştur.

Uzamda Sürekliliğin Eşsiz Formları, hızla yürüyen bir adamın kübist bir form anlayışıyla ve soyutlamalara başvurularak yapılmış bronzdan bir heykeldir. Heykel, Boccioni için formun içinde bulunan ve ona şekil veren enerjiyi plastik öğelerle dışarıya çıkartmak amacının görselleşmiş halidir. Burada insan sürekli devinim içinde olan ve espası şekillendiren alev gibi canlı plastik formlar bütününe dönüşmüştür. Hareket enstantaneleri, kombinasyonlar halinde birbirleriyle bütünleşerek ve zıtlaşarak kesişmektedir. Ortaya çıkan heykelin her bir parçası espasla tek tek hesaplaşmakta, form boşluk içinde akan aerodinamik, devingen bir yapıya dönüşmektedir. Sanki hareket sonsuz dek sürecek gibidir. Çağdaş yaşam acelecidir; bu yaşama ayak uydurması gereken insan

Görsel 11

Auguste Rodin,
Sütun Üzerinde
Yürüyen Adam,
1900, Bronz, Sütun:
270 cm., Figür: 84.5
cm., Paris, Musée
Rodin (Samih,
2006, 259).



24 Samih, 2006, 259.

25 Hulten, 1992, 430.



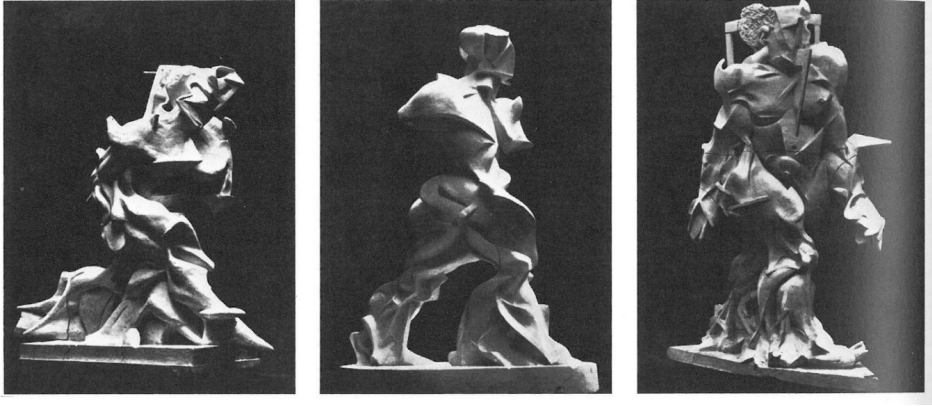
Görsel 12 Umberto Boccioni, *Uzamda Sürekliliğin Eşsiz Formları*, 1912/13, alçı, 126.4 x 89 x 40.6 cm., São Paulo, Contemporary Art Museum University of São Paulo (Hulten, 1992, 132).



Görsel 13 Umberto Boccioni, *Uzamda Sürekliliğin Eşsiz Formları*, 1912/13, bronz, 112.2 x 88.5 x 40 cm., Londra, Tate Gallery (Schneckenburger, 2005, 435).

da hızlı olmalı, hareket etmeli, asla durmamalıdır. Boccioni'nin heykeli bu çağdaş insanın dinamizmini son derece güçlü bir şekilde vermektedir. Tüm bu hareketliliğe rağmen formun altına, ince kaidenin üzerine yerleştirilmiş olan iki yüksek dikdörtgen prizma parça, heykelin bütünlüğünü bozan elemanlar olarak izleyicinin karşısına çıkmaktadırlar. Bu parçalar, durağan yapılarıyla figüre sonradan eklenmiş gibi bir izlenim vererek bütünle zıtlaşırlar. Sanatçının bu parçaları heykele eklemesindeki amacı, heykelin alt bölümünü uzatmak ve yansıttığı hareketin figürün bacaklarını oldukça kalınlaştırmış olması nedeniyle tıkanan formu açmak istemesi olmalıdır. Bu parçalar, grubun diğer alçı heykellerinde bulunmamaktadır.

Giacometti'nin 1960 yılında yaptığı, ince uzun figür heykellerinden biri olan *Yürüyen Adam*'ı bronz bir heykeldir (Görsel 15). Heykelde konu, insanın yürüme ediminden çok, insanın önceki başlıkta bahsedilen içsel yalnızlığını ve bu yalnızlığın yarattığı boşluğu sokaktan geçen herhangi bir insan üzerinden vurgulamaktır. Boşluk duygusunu verilebilmesi için espas içinde hacim yok olmalıdır. Bu nedenle hava, Giacometti'nin *Yürüyen Adam*'ını ısıtır; bedeninden



Görsel 14 Umberto Boccioni, Kayıp heykelleri, soldan sağa *Hareket Halindeki Kaslar*, 1913, alçı; *Hareket Halindeki Kasların Spiral Şeklinde Genişlemesi*, 1913, alçı; *İnsan Dinamizminin Sentezi*, 1912, alçı (Hulten, 1992, 430).

parçalar kopartarak geriye incecik bir silüet bırakır. Kütlenin yok olduğu heykelde espas ön plana çıkar, boşluk kurgulanmış olur. Figürün bedeninden geriye bedensel ayrıntılar ve kaslar kalmadığından yürüyüş figürün öne eğilmesiyle ve bacaklarının şekliyle verilmiştir. Giacometti'nin heykelinde yürüyüş, yok olan, fark edilmeyecek bir hale gelen figürün yürüyüşü halini almıştır.



Görsel 15 Alberto Giacometti, *Yürüyen Adam*, 1960, bronz, 192 x 28 x 111 cm., Humlebæk (Danimarka), Luisiana Museum of Modern Art (Schneckenburger, 2005, 489).

Rodin, Boccioni ve Giacometti'nin Yürüyen İnsan Figürlerinin Karşılaştırılması

Rodin'in, *Yürüyen Adam* heykelinde form açısından çözüm sunduğu problem, kendisine kadar süregelen insan bedenini anatomik gerçekliğe bağlı kalan geleneksel form anlayışını ve akademik olarak kabul edilen pozu aşarak bedensel hareket temasını vermektir. Bu hareket, kasların gerginliğinin vurgulanması ile aslında hareket etmek yerine kuvvetle yere basan fakat bastığı yeri kuvvetle iten iki bacak yardımıyla açıkça gösterilmek yerine hissettirilmektedir. Gerilmiş beden ve bacaklar ileriye doğru hamle yapar gibidir. Rodin, insanda var olan içsel bir enerjiden bahsetmektedir. Sanatçı bu içsel enerjiyi kendi yaşadığı anlık duygu yoğunluğuyla şekillenen tuşelerle ortaya çıkartmıştır. Rodin bu açıdan insan bedenine psikolojik bir açıdan yaklaşarak biçim vermektedir. Sanatçı, *Yürüyen Adam*'da hareket konusunu modern insanı yeni yüzyıla taşıyacak güçlü ve dirençli insan imgesi yaratmak için kullanmıştır.

Boccioni de Rodin gibi içsel bir enerjiden bahsetmektedir. Buna rağmen Boccioni'nin uğraştığı, anlık izlenimlerin duygu yoğunluğu sonucunda forma dönüşmesi ile ilgili değildir. Bir başka deyişle Boccioni'nin formlarında bahsettiği içsel enerji, duygusal değil bilimsel olarak kuramsallaştırdığı maddesel bir enerjidir. *Uzamda Sürekliliğin Eşsiz Formları* heykelindeki ritim içindeki form anlayışı, uzun uzadıya hesaplanarak planlanmış ve tek tek modle edilmiş birim formların birleşmesi ile oluşmuştur. Burada anlık hiçbir şey yoktur. Boccioni'nin form anlayışı Rodin'in formda gerek görmediği elemanları atmasından öteye gitmiş, insan bedeni soyutlama yoluyla tasvir etmiştir. Kübizmin biçim dilini kullanan heykelde figür, Rodin'in güçlü, kendinden emin adımlarla ağır ağır yürüyen insan formundan farklı bir biçimde adeta kendisine doğru esen bir rüzgârda koşmaktadır. Rodin'in yeni bir çağa güçlü adımlarla yürüyen insanı burada çağın getirdiği hareketliliğe ayak uyduran dinamik insan şekline dönüşmüştür.

Giacometti'nin *Yürüyen Adam*'ının ise Rodin'in coşkulu anlarıyla veya Boccioni'nin maddesel devinimiyle ilgisi yoktur. Giacometti'nin heykelinde de Rodin'in *Yürüyen Adam*'ında olduğu gibi içsel, psikolojik bir durum söz konusu olmasına rağmen burada konu hareketin kendisi değil, modern insanın içine düştüğü karamsar psikolojidir. Giacometti'nin *Yürüyen Adam*'ında figür, ilk anda fark edilebileceği üzere içsel bir enerji değil karamsar bir yalnızlık içermektedir. Bu karamsarlık, Rodin'in figürlerindeki gibi anlık ve değişken bir durum değildir. Sanatçının figürünü ele alırken formu incelterek aza indirgemesi onu Rodin ve Boccioni'nin biçim anlayışından ayırır. Buna rağmen figürde Boccioni'nin *Uzamda Sürekliliğin Eşsiz Formları*'nda olduğu gibi kuvvetli bir soyutlama eğiliminden bahsedilmez; insan bedeninin formu incelenmiş bir biçimde ele alınmış olmasına rağmen daha ilk bakışta bir insan olarak algılanır. Giacometti'nin Boccioni ile ortak noktası figürünün espasla olan ilişkisidir. Fakat iki sanatçı bu konuyu farklı biçimlerde ele almışlardır. Boccioni figürle espası şekillendirmiştir. Giacometti'de ise espas figürü şekillendirmiştir. Giacometti'nin *Yürüyen Adam*'ı Rodin'inki gibi güçlü ve Boccioni'ninki gibi hızlı hareket etmez; nereye ve neden gittiği belli olmayan, amaçsız bir biçimde yürümektedir. Figürün kolları yürüyen bir insanda olması gerekenin aksine hareketsiz bir biçimde yere doğru sarkmıştır. Sanatçının elinde insan bedeni çağının yaşadığı

olaylar sonucunda ortaya çıkan psikolojik baskı ile erimiş adeta bir silüete dönüşmüştür. Rodin'de yeni bir çağa güçlü adımlarla yürüyen umut içindeki insan ve Boccioni'de çağın getirdiği hareketliliğe ayak uyduran dinamik insan, Giacometti'de kısa sürede birbirini çıkarları uğruna yok etmiş olan insanın içine düştüğü umutsuzluğun sembolü olan bir insan hali almıştır.

Değerlendirme ve Sonuç

19. yüzyılla beraber yaşanan, sosyal, ekonomik ve bilimsel gelişmelerin bir sonucu olarak 20. yüzyıl her alanda değişimin en yoğun yaşandığı yüzyıldır. Bu değişimle beraber insanın yaşama bakışı ve düşünce sistemleri de farklılaşmıştır. Sanatçıyı toplumun bir parçası, sanatı da düşüncenin görselleştirilmesi olarak kabul edilirse, yaşamdaki değişim sürecinin 19. yüzyıl ile beraber sanata yansımalarının doğal bir gereklilik olduğunun farkına varılır. (Postmodern sanatı ayrı tutarsak) sanatın dili biçimdir. Bu nedenle değişimin biçimle başlaması gerekmiştir. İşte geleneksel biçim kurallarını reddeden bu süreç, modern sanatın doğuşunu sağlamıştır. Modern sanat ile birlikte ise biçimin, yani sanat dilinin birliği ortadan kalktığından, sanatçının kendini yaşam ile ilişki içine sokan sanat eserini oluştururken yeni biçimler peşine düşmesi gerekmiştir. Modernizm öncesinde sanatçıların dilinin bir, aksanlarının farklı olduğunu düşünürsek, modernizmle beraber her sanatçı farklı bir dilde konuşmaya başlamışlardır. Bu durum sanatçıya daha önce hiç olmadığı kadar büyük bir özgürlük alanı yaratmıştır. Artık baktıkları konu aynı bile olsa, bunu görüşleri doğrultusunda farklı şekillerde dile getirme şansına sahip olmuşlardır. Sanatçıların Rodin, Boccioni ve Giacometti'nin Yürüyen İnsan Figürlerinin Karşılaştırılması bölümünde ele alınan yaklaşımları, Tablo 1'de görüleceği gibi benzerlikleri ve farklılıkları açısından değerlendirilebilecektir.

Tablo 1. Auguste Rodin, Umberto Boccioni ve Alberto Giacometti'nin yürüyen adam heykellerinin karşılaştırılma şeması.

Sanatçı ve heykeli	Auguste Rodin, <i>Yürüyen Adam</i> , 1877	Umberto Boccioni, <i>Uzamda Sürekliliğin Eşsiz Formları</i> , 1912/13	Alberto Giacometti, <i>Yürüyen Adam</i> , 1960
Eserlerin hareket algısı, tema, zaman algısı, plastik yaklaşım, uzamla ilişki ve izleyici üzerindeki etki açılarından ortak yönleri ve farklılıkları	Hareket hissi (durağan)	Fiziki hareket (dinamik)	Fiziki hareket (dinamik değil)
	İçsel dünya (coşku)	Fiziki dünya (enerji / devininim)	İçsel dünya (karamsarlık)
	Anlık zaman	Akan zaman	Geniş zaman
	Espas ön planda değil	Espas ön planda	Espas ön planda
	Sınırlı soyutlama	Güçlü soyutlama	Orta derecede soyutlama
	Pozitif bakış açısı	Pozitif bakış açısı	Negatif bakış açısı

Çalışmada, modern sanatın getirdiği bu özgürlük ortamına heykel sanatı üzerinden, insan figürü ve hareket temasını merkez alarak bakmaya çalışılmıştır. Ele alınan üç sanatçının birer eserinin incelenmesi sonucunda ortaya çıkan durum, her sanatçının konuya bakarken farklı bir anlatım yöntemi kullandığı, anlatmak istediği konu doğrultusunda insan bedenini özgürce yeni baştan ve kendisinden önceki form anlayışlarından farklı bir biçimde şekillendirdiğidir. Bu durum bahsedilen modern sanatçının özgürlüğü konusu ile birebir örtüşmektedir. Bu sanatçıların her biri, modern sanatın ayrı dönemlerinde, modern insanın ve varlığın ne olduğunu yaşadıkları dönemin hızla değişen algısına göre kavramayı, kavradıklarını da kendi özgün sanatsal dillerini oluşturarak birbirlerinden oldukça farklı bir şekilde açıklamayı başarmışlardır.

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2009), *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar (2. Baskı)*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Champigneulle, B. (1967), *Rodin*, Paris: Thames and Hudson.
- Hulten, P. (1992), *Futurism & Futurisms*, Londra: Thames and Hudson.
- Huntürk, Ö. (2011), *Heykel ve Sanat Kuramları*, İstanbul: Kitabevi.
- Le Normand-Romain, A., Pigeot, A., Hohl, R., Daval, J. L., Rose, B., Meschede, F. (1996), *Sculpture, The Adventure of Modern Sculpture in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Köln: Taschen GmbH.
- Öndin, N. (2009), *XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili, Anlamsal Sorgulamalar*, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları.
- Özer, B. (2009), *Kültür Sanat Mimarlık*, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Pinet, H. (1992), *Rodin, The Hands of Genius*, Londra: Thames and Hudson.
- Read, H. (1998), *Modern Sculpture*, Singapore: Thames and Hudson.
- Samih, R. (ed.), (2006), *Heykelin Büyük Ustası Rodin İstanbul'da*, İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi.
- Sartre, J. P. (1997), *Estetik Üzerine Denemeler*, Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Schneckenburger, M., (2005), "Sculpture", Ed. Ingo F. Walter, *Art of the 20th Century Painting, Sculpture, New Media, Photography, Volume II*, Köln: Taschen GmbH.

Hakem Değerlendirmesi: Çift “kör” hakem incelemesi.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması 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: 2, Ekim 2023 | *Volume: 32, Issue: 2, October 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.



SULTAN II. ABDÜLHAMİD DÖNEMİ'NDEN BİR TİP PROJE ÖRNEĞİ: MEKTEPLİ CAMİLER



AN EXAMPLE OF A TYPE OF PROJECT FROM THE PERIOD OF SULTAN ABDULHAMID II: SCHOOLED MOSQUES

Veli BAÇARU*

ÖZ

Bu çalışma, Sultan II. Abdülhamid Dönemi'nde inşa edilen mektepli camiler hakkındadır. Tek mekân içinde hem ibadet hem de eğitim yapılabilecek şekilde tasarlanan bu yapıların mektepli cami olarak adlandırılması, dönemin arşiv belgelerinde geçtiği için tercih edilmiştir. Bu belgelerinden ilki H. 5 Rebülevvel 1314 (M. 14 Ağustos 1896) tarihli olup, Fericik Emlâk-ı Hümâyûn Şubesi'ne bağlı Lütfiye Köyü'nde inşa edilmesi kararlaştırılan mektepli cami hakkındayken, ikincisi Çorlu Emlâk-ı Hümâyûn Şubesi'ne bağlı on köyde inşa edilecek mektepli camilerle ilgili H. 11 Rebülevvel 1318 (M. 09 Temmuz 1900) tarihli belgedir. Ana hatlarıyla kuzey-güney yönünde derinlemesine dikdörtgen planlı bu yapılar, iki katlı ön mekân ve gerisinde harim olacak şekilde bir düzene sahiptir. Yapıda iki katlı ön mekânda, alt katta son cemaat yeri, üst katta mektep ve hoca odası ile kadınlar mahfili şeklinde bir tasarım söz konusudur. Minare batı duvarında cepheye bitişik olarak inşa edilmişken, ön mekânın ikinci katındaki mektep kısmına ulaşım, minare önündeki bir merdivenle sağlanmıştır. İstanbul'daki bir örnek dışında, tespit edilebildiği kadarıyla, bu mektepli camilerin tamamı Trakya bölgesinde, özellikle muhacirlerin yerleştirildiği mevcut veya muhacirler için yeni kurulmuş köylerde inşa ettirilen eserlerdir. Bu yapıların emlak-ı hümâyûn arazilerine ve hazine-i hassadan sağlanan gelire, Sultan II. Abdülhamid emriyle inşa edildiği anlaşılmaktadır. Bu eserlerle ilgili diğer bir önemli husus ise bu mektepli camilerin büyük bölümüne, Sultan II. Abdülhamid tarafından kendisinden önce hüküm sürmüş padişahların isimlerinin verilmesidir. Bu çalışmada öncelikle arşiv belgesi ekinde planı da olan on köyde inşa edilmiş eserler tanıtılmış, ardından benzer özelliklere sahip diğer yapılara yer verilmiştir. Yapıların tanıtılmasını takiben, oluşan veriler değerlendirmeye tabi tutulmuş ve ulaşılan sonuçlarla birlikte ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Mektepli Cami, II. Abdülhamid, Trakya Camileri, Osmanlı Mimarisi, Geç Devir Mimarisi

* Dr., Sanat Tarihçisi, İstanbul.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3427-4638> ♦ E-mail: velibacaru@gmail.com

ABSTRACT

This study is about the mosques with schools built during the reign of Sultan Abdulhamid II. It has been preferred that these structures, designed in such a way that both worship and education can be carried out in a single place, be called *schooled mosque* because it is mentioned in the archival documents of the period. The first of these archive documents is the document dated 5 Rebîülevvel 1314 H. (August 14, 1896 A.D.) about the mosque with a school that was decided to be built in Lütfiye Village of Ferecik Emlâk-ı Hümâyûn Branch. The second document is H. 11 Rabi al-Awwal 1318 (M. 09 July 1900) is dated and relates to the mosques with schools to be built in ten villages affiliated to the Çorlu Emlak-ı Hümayun Branch. There is a plan of the work/works to be built in the annex of both documents. Apart from these two documents, there are many documents in the Ottoman Archive about the works that are the subject of our examination and there are visuals taken at the opening ceremonies of these mosques in the Sultan Abdulhamid II. Photography Archive. These buildings, which have a deep rectangular plan in the north-south direction, have a layout with a two-storey front space and a sanctuary behind. The building has a two-storey front space, a narthex on the lower floor, a school and teacher's room and a private area for women on the upper floor. While the minaret was built adjacent to the facade on the western wall, access to the school section on the second floor of the front space was provided by a staircase in front of the minaret. It is understood that these structures were built on the order of Sultan Abdulhamid II with the income provided from the lands of emlak-ı hümayun and the treasury. One of the striking elements here is that, unlike the construction activities traditionally carried out through foundations, the works were built with the revenues of the treasury, whose structure was changed and strengthened. Another important point about these works is that most of the mosques with these schools were given the names of the sultans who reigned before him by Sultan Abdulhamid II. These structures, which form the backbone of the study, and most of the other structures found to have similar characteristics are works built in the Thrace region, especially in the existing villages where immigrants were settled or in newly established villages for immigrants. In addition, as far as it can be determined outside Thrace, an example built for immigrants was also found in Istanbul. In this study, first of all, the works built in ten villages, which have a plan attached to the archive document, the on-site examination and the information obtained, are discussed with documents, and then other structures with similar features are included. Following the introduction of the structures, the documents, information and data obtained from on-site observations were evaluated and discussed together with the obtained results.

Keywords: *Mosques with schools (Schooled Mosques) II. Abdulhamid, Thrace Mosques, Ottoman Architecture, Late Period Architecture*

GİRİŞ

Bu çalışmanın amacı, Sultan II. Abdülhamid döneminde inşa edilmiş, planı ile görünüşü iki arşiv belgesinin ekinde yer alan ve *mektepli cami* olarak tanımlanan örneklerin ele alınıp tanıtılması şeklinde ifade edilebilir.¹ Burada özellikle bu iki arşiv belgesinde inşa edilmeleri kararlaştırılan yapılara ağırlık verilmekle birlikte benzer tasarıma sahip, farklı yerlerde inşa edilmiş örneklerle de kısaca yer verilmiştir. Çalışmanın omurgasını oluşturan iki kaynaktan biri, arşiv belgesinde belirtildiği şekliyle Ferecik Emlâk-ı Hümayûn Şubesi'ne bağlı Lütfiye Köyü'nde² inşa edilmesi kararlaştırılan mektepli cami hakkında iken, diğeri Çorlu Emlâk-ı Hümayûn Şubesi'ne bağlı 10 köyde inşa edilecek mektepli camilerle ilgilidir. Lütfiye Köyü bazı kaynaklarda, bugün Yunanistan sınırları içerisinde kalan Sofulu'ya bağlı görünmekle³ birlikte, caminin yerine ve varlığına dair bilgiye ulaşılammıştır. Ele aldığımız diğeri 10 cami ise döneminde Çorlu Emlâk-ı Hümayûn şubesine bağlı köylerde inşa edilmişken, bugün bu köyler Tekirdağ'ın Saray, Çorlu, Kapaklı, Çerkezköy, Ergene ve Marmara Ereğlisi sınırları içerisinde kalmakta ve mülki açıdan mahalle sayılmaktadır. Sultan II. Abdülhamid döneminde bu cami tipinde, ağırlığı yine Trakya bölgesinde olmak üzere çok sayıda örneğe rastlanmaktadır. Benzer örneklerle beraber, tespit edilebildiği kadarıyla 31 yapıda karşımıza çıkan bu tasarımın bir tip proje olarak değerlendirilmesi mümkün görünmektedir.

Ele aldığımız mektepli camilerde olduğu gibi, Osmanlı'da özellikle 19. yüzyıl ve sonrası birçok yapı tipiyle ilgili tip projeler hazırlanıp uygulandığı anlaşılmaktadır. Bunlara, karakollar, fabrikalar, hapishaneler, redif binaları, font çeşmeler gibi örnekler verilebilir.⁴ Belli bir zaman diliminde tamamlanması hedeflenen ve belli bir ihtiyaca yönelik olarak hazırlanan bu tip proje uygulamalarında, ekonomik boyut, inşa malzemesinin temini, ihtiyaca uygun standart tasarım gibi unsurların süreçte etkili olduğu söylenebilir.

Konumuzu oluşturan mektepli camilerin, kimi mevcut kimi de yeni kurulan köylere yerleşen muhacirlerin dini ve eğitim ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik pratik bir çabanın ürünü olarak tasarlandığını söylemek mümkündür. Bunların bir kısmına isim olarak Sultan II. Abdülhamid'in kendisinden önce hüküm sürmüş padişahların adları verilmiştir. Bununla birlikte arşiv kayıtlarında bu yapıların hangi köylerde inşa edildiği ve hangi padişah isimlerinin verileceğine dair tarih veya kitabe yazılarına da ulaşılabilir.

1 Bu çalışma, 03 Ekim 2022-20 Ekim 2023 tarihleri arasında hazırlanmıştır.

2 19. yüzyılın ikinci yarısında Lehistan'dan gelen bazı muhacirlerin bu köye yerleştirdikleri anlaşılmaktadır. Bk.: Demirtaş, 2017, 260.

3 Ağanolu, 2009, 473.

4 Erkan, 2008.; Şenyurt, 2015, 120-143,349-352.; Boyacıoğlu, 2019, 77-95.; Kolay, 2020, 153-171.; Türkmen, 2021, 283-291. Şenyurt, Osmanlı'nın geç dönemine kadar tipoloji terimine karşılık olarak değerlendirilebilecek "numune" teriminin kullanıldığını belirtmektedir. İnşa edilmek üzere hazırlanan "numune"nin, eserin yapılacağı arazi uygun olmadığında planının değiştirilmesinin yanında, malzeme ve cephe tasarımı gibi yerel unsur ve üslupların etkileriyle "numune" olan tasarıma tam anlamıyla bağlı kalınmadığını açıklamaktadır. Şenyurt ayrıca, tipoloji teriminin işlevsel ayrılık belirlendikten sonra ortaya çıktığını ve seri üretim sonrasına dair bir kavram olduğunu ifade etmektedir. Bk. Şenyurt, 2015, 349-351.

Bir kısmı günümüze ulaşamayan bu camilerin, günümüze ulaşan örneklerinde bazı değişiklikler görülebilmektedir. Sultan II. Abdülhamid Fotoğraf Arşivi'nde bu camilerin büyük bölümünün inşa edildikleri köylere ve camilerin açılış törenlerine dair görseller bulunmaktadır.

Ele aldığımız camilerin inşa edildikleri bölgelerin arazi mülkiyetleri açısından bakıldığında bu alanların emlak-ı hümayûn'a ait olduğu anlaşılmaktadır. Emlak-ı hümayûn araziler, özellikle II. Abdülhamid döneminde kapsamı genişletilmiş ve hazinesi ayrılarak sultana bağlanmış, kurumsal yapısı yeniden ele alınmıştır.⁵ Çalışmamız kapsamında ele aldığımız yapıların inşa maliyetleri de hazine-i hassadan karşılanmaktadır. Emlak-ı hümayûn arazileri ve hazine-i hassanın tasarruf hakkı padişahta olduğundan birçok arşiv belgesinde ve yapılar hakkındaki çalışmada eserlerin banisi doğal olarak Sultan II. Abdülhamid görünmektedir.

Ulaşabildiğimiz arşiv kaynaklarında bu mektepli camilerin mimar veya mimarları hakkında bir bilgiye ulaşamamakla birlikte, inşa sürecini yürütmeye dönemin yaygın uygulamalarından olan münakasa veya yükleniciye dair de belgelerde bir bilgi tespit edilememiştir. Belgelerde yaygın olarak caminin yapılacağı köy, yapılma nedeni, keşif sonrası tespit edilen inşa maliyetleri, ek olarak sunulan plan (resim)⁶, caminin yapıldığı bölgenin Emlak-ı hümayûn komisyonunun görüşünün alınması gibi detaylara yer verilmiştir.

Bünyesinde mektep bulunan bu küçük ölçekli camilerin ön örneklerinin, tespit edilebildiği kadarıyla yine göçmen köyleri için Sultan Abdülaziz döneminde yapımına başlandığı belirtilebilir. Bir çalışmanın da konusu olan bu Abdülaziz dönemi yapıları⁷ hakkında, Edirne'deki göçmen yerleşimlerine cami ve mektep inşa edilmesi hakkındaki arşiv belgelerinin ekinde yer alan planlar üzerinden fikir sahibi olunabilmektedir.⁸ İlerde biraz daha detaylı ele alacağımız bu örneklerde eserlerin planlarının bir kısmında mektep, cami ile aynı mekânda yer alırken, bazıları bitişiğinde veya bağımsız ancak hemen yanında tasarlanmıştır. Konumuzu oluşturan mektepli camilerden farklı olarak bu planlarda eserlerin tek katlı bir düzende ele alındığı anlaşılmaktadır. Belge ekinde yer alan planlarda her köy için ayrı bir cami tasarımının olması ve belli bir standardın olmaması da dikkat çekicidir. Kimi örneklerin planları daha işlevsel ve özenli planlanmış iken kimileri kroki düzeyinde ve daha sade özelliktedir. Makale konumuzu oluşturan eserlerin, bu yapılara göre daha gelişmiş örnekler olduğunu söylenebilir.

Cami ile mektep veya medrese gibi eğitim yapılarının bir arada tasarlandığı yapı veya yapı topluluğu örneklerine Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde rastlamak mümkün-

5 Emlak-ı Hümayûn hakkında daha fazla bilgi için bk.: Terzi, 1998, 137-141.; Terzi, 2000.; Terzi, 2002, 147-154.

6 Birçok belge metninde leffen (ek olarak) sunulduğu yazmakla birlikte ilgili belgenin eklerinde plan veya görünüş yer almamaktadır.

7 Kocacık, 1979, 415-426.

8 BOA, İ.DH.673.46874.- H. 22 Muharrem 1290 (M. 22 Mart 1873). Belge ekinde yapıların planları (resim) ile birlikte keşif detaylarını içeren ekler yer almaktadır.

dür. Anadolu Selçuklu Dönemi'nde, cami ile eğitim yapısının bir arada veya yan yana tasarlanmış örneği olarak Kayseri Hacı Kılıç Cami ve Medresesi⁹, Osmanlı Dönemi'nden ise Bursa Hüdavendigâr Camisi¹⁰, Edirnekapı Mihrimah Sultan Külliyesi'nin cami ve medresesi¹¹ gibi örneklerin yanında İstanbul Cağaloğlu'nda Hacı Beşir Ağa Külliyesi¹², Beyazıt Seyyid Hasan Paşa Külliyesi'nin medrese ve sıbyan mektebi¹³, Şehzadebaşı Damat İbrahim Paşa Külliyesi¹⁴ birden fazla birimin birbiriyle bağlantılı şekilde tasarlandığı diğer örnekler olarak sayılabilir. Yine tek yapıda birden fazla işleve sahip birimlerin bir arada olduğu erken devir Osmanlı ve Beylikler dönemi zaviyeli veya çok fonksiyonlu camileri¹⁵ de burada zikredilebilir.

Burada ele aldığımız mektepli camilerin büyük bölümü muhacirler için inşa edildiğinden, özellikle Balkanlar'da gerçekleşen göç meselesine kısaca değinmek yararlı olacaktır.

Osmanlı Devleti'nde *gerileme* sürecinin başlangıcı genel olarak 1699 Karlofça Antlaşması kabul edilmektedir. Bu süreci hızlandıran ve toprak kayıplarına neden olan bir diğer gelişme 1768-1774 Osmanlı-Rus Savaşı'yla ortaya çıkar ve savaş sonrası Küçük Kaynarca Anlaşması imzalanır. Bu anlaşmayla Kırım kaybedilmekle birlikte Rusların Karadeniz'e inmesinin yolu da açılmış olur. Kırım'ın kaybı sonrası bölgede yaşayan Müslüman-Türk halkı göç etmek zorunda kalmıştır.¹⁶ Bundan yaklaşık yüz yıl sonra 1877-78 tarihinde gerçekleşen ve 93 Harbi olarak da bilinen savaş sonrası Ayastefanos ve Berlin antlaşmaları imzalanır. Osmanlı bu savaş sonrası Balkanlardaki hakimiyetini önemli oranda kaybeder ve bölgede yaşayan Müslüman-Türkler doğuya doğru göç etmek durumunda kalır. Bu göç sürecinde 500 bin civarında insanın yaşamını yitirdiği, bir milyondan fazla insanın ise göç ettiği belirtilmektedir. Bu ilk göç dalgasından sonra da göçlerin devam ettiği anlaşılmaktadır.¹⁷ Savaşın doğu cephesinde de özellikle Batum'dan ciddi sayıda insan topluluğu Anadolu'nun farklı noktalarına göç etmek zorunda kalmıştır.¹⁸

9 Eryavuz, 1996, 488-489.

10 Eyice, 1998, 290-295.

11 Eyice, 1994, 446-448.

12 Eyice, 1992, 1-3.

13 Çobanoğlu, 2009, 60-62.

14 Eyice, 1993, 443-445 (Şehzadebaşı).

15 Eyice, 1963, 3-80.

16 Halaçoğlu, 2002, 887-888.

17 Halaçoğlu, 2002, 889.; Göç eden insan sayısı hakkında farklı rakamlar da ifade edilmektedir. Serez, 93 Harbi sonrası Balkanlardan üç milyon Türk'ün İstanbul'a doğru göç ettiği, bir kısmının kış koşullarında yaşamını yitirdiği belirtilmektedir. İstanbul'a ulaşan muhacirlerin gemilerle ve kara yoluyla çeşitli noktalarda iskan edilmek üzere gönderildiği anlaşılmaktadır. Bu muhacirlerin bir kısmı Trakya'da bazı mevcut veya yeni kurulan köylere yerleştirilmiştir. Daha detaylı bilgi için bk.: Kocacık, 1980, 137-188.; Serez, 2007, 184.

18 Kasap, 2018.

Bu göç dalgalarında, 1879-1890 arasında yaklaşık 160 bin kişinin, özellikle Edirne ve Selanik bölgesini maddi ve manevi açıdan güçlendirmek maksadıyla bu bölgelerde iskan edildiği kaydedilmektedir.¹⁹ İncelememize konu olan yapıların bu siyasi ve toplumsal sürecin sonucunda ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Osmanlı Arşivi'nde özellikle Edirne, İslimiye, Babaeski, İpsala ve Çorlu gibi merkezlerde bu muhacirlerin iskanları ile ilgili belgeler bulunmaktadır. Bunlardan 2 Cemâziyelevvel 1300 tarihli olan ve konumuzu da ilgilendiren belgede, emlâk-ı seniyyeden Edirne vilayetine bağlı Tekfurdağı sancağına tabi Çorlu kazasındaki Velimeşe (Velimişe) namıyla bilenen yerin, Yulaflı, Velimeşe, Yanıkağıl, Karaağaç ve Türbedere isimleriyle ayrılması ve çiftlik-i hümâyûn kışlağı olan Kızılpınar'da aynı isimle bir köy kurulması ve bu köylerin 700 hane kadar muhacire mesken edilmesi²⁰ örnek olarak verilebilir.

Gerek çalışmamızda değindiğimiz yapılar gerekse dönemin eserleri hakkında önemli bilgiler sunan bazı kaynakların burada belirtilmesinde yarar görülmektedir. Sultan II. Abdülhamid'in tahta çıkışının 25. yılı münasebetiyle hazırlanan *Tebrikname-i Milli*²¹ adlı eser bu bağlamda belirtilebilir. Bu eserde *Efkar-ı Hayriye-i Diniye* başlığında yer alan cetvelde bu dönem içinde tamiri, inşası ve teşrifi yapılan eserlere yer verilmektedir. İncelememize konu olan eserlerin bir kısmı bölge veya isim olarak bu cetvellerde zikredilmektedir. Yine bu eserde *İskân-ı Muhacirin* başlığında, milyonu aşan sayıda muhacirlerin iskan edildiği, yaşam koşullarının iyileştirilmesi için yerleştikleri alanlarda ibadetleri için cami ve çocuklarının eğitimi için mektep yaptırıldığı, geçimleri için de ziraat yapabilecekleri alanların tahsis edildiğine değinilerek, iskan edilen başlıca merkezler belirtilmiştir.²² H. 1318 tarihli *Bağdat Salnamesi*²³ eser hakkında bilgi sunması yönüyle ele alınabilecek bir diğer eserdir. Bu salnamede tamiri, inşası ve teşrifi yapılan eserlerle birlikte, yapılan işin maliyetine de yer verilmiştir. Salnamede 94-204 sayfaları arasında yer alan ve tamiri, inşası ve teşrifi yapılan bu eser listesi, latin harfleriyle ayrı bir kitap olarak sonradan basılmıştır.²⁴ Bununla birlikte, Osmanlı Arşivi'nde (BOA) yer alan çok sayıda belge, çalışmamız kapsamında ele aldığımız yapılarla ilgili önemli bilgiler sunan temel kaynaklar arasındadır.

Ele aldığımız yapıların bulunduğu bölgelerdeki mimari eserlerle ilgili çalışmalarda, burada ele aldığımız yapılara değinen çalışmalar sınırlıdır. Tuncel, *Babaeski, Kırk-*

19 Halaçoğlu, 2002, 887-890.

20 BOA, ML.EEM.68.11.1. H. 2 Cemâziyelevvel 1300 (M. 11 Mart 1883).

21 Bu eserin latin harfleriyle üç farklı baskısı bulunmaktadır. Bk.: Tebrikname-i Milli, 2018a.; Tebrîknâme-i Millî, 2018b.; Tebrîknâme-i Millî, 2018c.

22 Tebrikname-i Milli, 2018a, 134.

23 Salname metni için bk.: <http://ktp.isam.org.tr/pdfs/D0246813180000016.pdf> (Erişim: 08.07.2023).

24 Latin harfleriyle hazırlanan çalışma için bk.: Önal ve Bekçi, 2006. Burada köylerde inşa edilen camilerle ilgili bilgiler olmakla birlikte özellikle Çorlu, Babaeski ve İpsala'da 378434 kuruş masrafla yirmi iki cami yaptırıldığı; ayrıca Çorlu kazasında bağlı on bir köyde 187474 kuruş masrafla mektep ve cami inşa edildiği bilgisi yer almaktadır. Bk.: s. 14,15,21.

*lareli ve Tekirdağ Camileri*²⁵ adlı eserinde, bahsi geçen bölgede bulunan anıtsal örneklere yer vermişken, bahsettiğimiz yapılara değinmemiştir. Komisyon tarafından hazırlanan *Tekirdağ İl Kültür Envanteri* isimli çalışmada birkaç yapının envanter fişi dışında diğer eserlerle ilgili bilgiye rastlanmamıştır.²⁶ Yine komisyon tarafında hazırlanan *Edirne Taşınmaz Kültür Varlıkları I-II*²⁷ ve *Kırklareli Taşınmaz Kültür Varlıkları Envanteri I-III*²⁸ adlı eserlerde benzer yapı örneklerine bilgilere ve envanter fişlerine yer verilmiştir. Bölgenin tarihi ile ilgili²⁹, bölgeye gelen muhacirlere dair³⁰, bölgedeki mimari eserler hakkında³¹ katalog veya tek eser şeklinde hazırlanan çalışmalar mevcuttur. Sultan II. Abdülhamid döneminde inşa edilmiş veya tamir edilmiş yapılara dair bilgiler de içeren Aydın Talay'ın *Eserleri ve Hizmetleri ile Sultan Abdülhamid*³² adlı eseri önemli bilgiler sunmaktadır.

Doğrudan mektepli camileri ele alan bir çalışmaya ulaşılmamakla birlikte, Sultan II. Abdülhamid döneminde inşa edilmiş camileri ele alan çok sayıda çalışma mevcuttur. Bunlardan en kapsamlı olanı, Halil İbrahim Eryılmaz tarafından hazırlanan *Türkiye'deki II. Abdülhamid Camileri* adlı kitaptır.³³ Bu çalışma, geniş bir coğrafyaya yayılan ve çok sayıda örneğe sahip olan bu dönem camilerini arşiv kaynaklarına dayanarak ele alan önemli bir kaynak niteliğindedir. Ele aldığımız camilerin bir kısmına bu çalışmanın katalog kısmında yer verilmişken bir kısmına ise ek kısmındaki listelerde yer verilmiştir. Ancak bu kaynakta bu dönem içinde inşa edilmiş fakat yer verilmemiş örneklere de çalışmamızda değinilmiştir. II. Abdülhamid dönemi camilerini ele alan bu kapsamlı eserde, çalışmamızın temelini oluşturan mektepli cami tipine değinilmediği görülmektedir. Eryılmaz'ın eserinde ele aldığımız camilerin ön kısmının ikinci katındaki mektep kısmı kadınlar mahfili olarak yorumlanmıştır. Eserlerin bugünkü durumlarında mektep kısmı işlevini yitirdiğinden, camilerin önemli bir kısmında, mektebin mihrap tarafındaki duvarı yıkılarak mektep kısmı kadınlar mahfiline dahil edilmiştir. Müellifin yorumunun kaynağı bu husus olabilir.

Bu dönem eğitim yapıları hakkındaki kapsamlı iki çalışmada ele aldığımız mektepli camilerin bulunduğu köylerin isimleri ile anılan okullar liste halinde verilmektedir.³⁴ Ancak bu çalışmada bu okulların bağımsız birer yapı şeklinde değerlendirildiği anlaşılmaktadır. Yine bu çalışmada sadece bir yerde, tablo içinde, Suriye'deki bir okulla ilgili

25 Tuncel, 1974.

26 Keskinel vd., 2014.

27 Kırçın, Ş. vd., 2013.

28 Balkan vd., 2012.

29 Çevik, 1949.; Çevik, 1971.; Serez, 2007.; Yarcı, 2017, 87.; Yarcı, 2010, 31-58.; Kayıcı, 2017.; Akı, 2007.

30 Bk.: Halaçoğlu, 2002, 887-895.; Şimşir, 1989.

31 Özer, 2007, 57-85.

32 Talay, 1991.

33 Eryılmaz, 2019.

34 Kanal, 2016, 151-176.; Ayrıca bk.: Kanal, 2017 (Bahar), 107-144.

açıklama kısmında *mektepli bir cami*³⁵ tabiri geçmektedir. Burada bu tabir olasılıkla arşiv belgesindeki haliyle aktarılmıştır.

Bu çalışmaya, Ekim 2022 itibarıyla arşiv belgelerinin tespitiyle başlanmış ardından çekirdek listedeki eserler incelenmiş, sonrasında benzer örneklere yönelik araştırma yapılmıştır. Bu süreçte, incelediğimiz eserlere benzer özellikler gösteren çok sayıda esere rastlanmıştır. Bu eserlerden, Kırklareli-Pehlivan köyü, Çayırdere Köyü Camisi hakkında düzenlenen ve internet ortamında erişilebilen anıt fişinde, eserin özelliklerine yer verilmeyle birlikte, bölgede benzer özellikler gösteren eserlerin bir tip proje olarak göçmenler için emlak-ı hümayûn tarafından yaptırıldığı bilgisi paylaşılmaktadır. Ayrıca bu eserlerin mektepli cami olduğu bilgisine de yer verilmektedir. Üzerinde 26 Aralık 2022 tarihli kuruma kurul karar bilgisi bulunan anıt fişinde, kaynaklar kısmında F. Kocacık'ın, ilerde daha ayrıntılı değineceğimiz, Abdülaziz döneminde yine muhacirler için yaptırılmış ve bünyesinde mektep bulunan camilerin tanıtıldığı çalışması yer almaktadır.³⁶ Kocacık'ın çalışmasında, bizim burada ele aldığımız örneklerin öncüsü sayılabilecek ancak farklı tasarıma sahip camilere değinilmektedir. Kocacık'ın çalışmasında mektepli cami tabiri veya tip projeye dair bir bilgiye rastlanmamıştır.³⁷

Çalışma içeriğinde, öncelikle mektepli camilerin özellikleri ve başlıca örnekleri ele alındıktan sonra benzer nitelikteki diğer yapılara yer verilmiştir. Ardından araştırmanın çekirdeğini oluşturan mektepli camiler ve benzer yapılar, planlama, tasarım, malzeme, ismi verilen padişahlar, yapı unsurları ve süsleme özellikleri gibi yönlerden değerlendirmeye tabi tutulmuştur. Makalede elde edilen sonuçlar, değerlendirme başlığında tespit edilen hususlarla birlikte ifade edilmiştir.

MEKTEPLİ CAMİ

Bugüne kadar sanat tarihi ya da mimarlık tarihi ile ilgili çalışmalarda “mektepli cami” şeklinde bir tanımlamaya rastlanmamıştır. Bu tanımlamanın kaynağı, aşağıda daha detaylı değineceğimiz, Sultan II. Abdülhamid döneminde Ferecik'e bağlı Lütüfiye Köyü Camisi ve Çorlu'ya bağlı on köyde inşa edilmesi kararlaştırılan yapılara dair olan iki arşiv belgesi ile eklerinde yer alan cami plan ve görünüşlerinin yer aldığı belgelerdeki açıklayıcı yazılardır. Bu açıklamalarda tasarlanan yapıya isim de verilmesi hususu oldukça anlamlıdır.

Ulaşılabilen H. 5 Rebülevvel 1314 (M. 14 Ağustos 1896) tarihli bu en erken belgede³⁸ Edirne'de Ferecik Emlak-ı Hümayûn'a bağlı Lütüfiye Köyü'nde cemaatin namaz

35 Kanal 2016, 40.

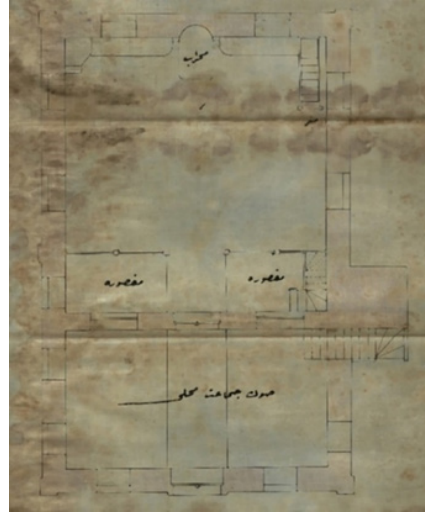
36 Anıt fişi için *Bk.* <https://kirklarelienvanteri.gov.tr/anitlar.php?id=756> (Erişim:13.06.2023). Kırklareli Taşınmaz Kültür Envanteri olarak dijital ortama aktarılan bu anıt fişleri 2012'de kitap olarak basılmıştır. 2012'deki çalışmada Çayırdere Köyü Camisi'ne rastlanmamaktadır. Anıt fişinin sonradan düzenlenmiş olması muhtemeldir. *Bk.:* Balkan, 2012.

37 Kocacık, 1979, 415-426.

38 BOA, HH.İ. 103.75.3.1- H. 5 Rebülevvel 1314 (14 Ağustos 1896). Belge metni aşağıdaki şekliyle latin harflerine çevrilmiştir:



Şek. 1: Lütfiye Karyesi Camisi (Ek-2'den detay), metin: "Yüzen görüntüş"



Şek. 2: Lütfiye Karyesi Camisi (Ek-2'den detay), metin: "Mihrap", "Maksure", "Son cemaat mahali"

kılacağı bir cami ve çocukların eğitim alacağı bir okul bulunmadığından³⁹ camiyle birlikte bir okul inşasına ihtiyaç duyulduğu belirtilmektedir (Ek-1). İnşa maliyetinin padişah tarafından karşılanacağı anlaşılan eserin, yapılan keşifle tespit edilen inşa maliyetine dair bilgiler yanında yapılacak mektepli caminin plan ve görünüşü de belge ekinde sunulmuştur (Şek.1-3). Eserin görünüşü ve planının bulunduğu ekte, ölçeğin altında yer alan notta *mektepli cami* tabiri geçmektedir (Şek.4). Planda, mihrap, maksure, mektep, hoca odası ve son cemaat mahalinin yerleri yazılıdır. İki katlı ön kısmın alt ve üst katları ayrı çizimler olarak gösterilmiştir. İki katlı ön kısımda alt katta son cemaat mahali yer alırken üst katta hoca odası, mektep ve kadınlar mahfili ile minarenin girişi gibi detaylara yer verildiği görülmektedir.

Atûfetlü efendim hazretleri

Edirne vilayeti dahilinde emlak-ı hümayûndan bulunan Lütfiye karyesinde cemaatle edâ-yi salât edecek camii ve etfâlin tâlimi için mektep bulunmadığı cihetle keşfi mucibince otuz yedi bin altı yüz dokuz kuruş sarfıyla saye-i mebrâtât vâye-i cenab-ı padişahide karye-i mezburda maa mektep bir camii şerif inşası Edirne emlak-ı hümayûn komisyonundan ba mazbata-ı iş'ar ve meb'us keşif defterleriyle resmin leffen arz ve takdimini ibtidar kılınmış olmakla ifa-yı muktezası hakkında emr ü ferman-ı hümayûn cenâb-ı mülûkâne her ne vechile şeref sünûh buyrulur ise mantuk-ı münîfine tevfiik hareket olunacağı muhât-ı ilmi âli buyuruldukte emr-u ferman hazreti men lehü'l emrindir sene 5 Rebiülevvel 1314 ve 1 Ağustos 1312. Belge için bk.: Ek-1.

39 Belgenin bu kısmında cami bulunmadığı bilgisi yer almakla birlikte, ekinde yer alan çizimin altındaki tanıtıcı yazıda caminin müdeddeden (yeniden) inşa edildiği bilgisi de bulunmaktadır. Bk.: Şek. 4.

Yine bu çizimde harim ve son cemaat yeri kalın bir duvarla ayrılmıştır. Kareye yakın dikdörtgen formlu harim kısmı mihraba dik uzanmaktadır. Harim kısmında mihrap, batı ve son cemaat yeri duvarında iki pencere bulunurken, doğu duvarında üç pencerele bir tasarım söz konusudur. Doğu ve batı duvarındaki pencere simetrisini minarenin yeri bozmaktadır. Üç bölümlü bir tasarımla planlanan son cemaat yerinde doğu duvarında iki, batı duvarında bir, giriş cephesinde iki pencerele bir düzen karşımıza çıkmaktadır. Yapının iki katlı ön kısmında mektebin olduğu ikinci kata, minarenin yanından merdivenle çıkılırken, giriş yaklaşık kare bir hole açılmaktadır. Bu alandan kuzeyinde hafif malzeme ile sınırlandırılmış dikdörtgen planlı hoca odasına ve mektep kısmına birer kapı ile geçilmektedir. Yine mektep kısmından kadınlar mahfiline bir kapı ile geçiş verilmiştir. Ayrıca kadınlar mahfiline harim kısmından da döner merdivenle erişilebilmektedir. Mektebin ve hoca odasının bulunduğu bu katta doğu duvarında iki, batı duvarında bir, kuzey duvarında (giriş cephesi) üç pencere yer almaktadır. Minareye giriş bu katta, kadınlar mahfilinden sağlanmaktadır.

Cami ve mektep kısımlarına girişlerin farklı yerlerden sağlanması ve caminin ön kısmı ile harim kısmının farklı ele alınması iki işlevi vurgular niteliktedir.

Ekteki çizimde mektepli caminin kuzeyden görünüşü de çizilmiştir. Burada girişe, pencerelere, minareye, çatı formuna, üst kattaki mektep kısmına geçişi sağlayan ve minare önünden kırılarak devam eden merdivene, kırma çatılı örtüye, cepheden taşınarak dekoratif bir karakter kazandırılan taş malzemeye kadar pek çok detaya yer verilmiştir (Şek.1).

Bu çizimde yapının en-boy ve minare biçimlenişi arasında bazı oranlara özen gösterildiği ve belli bir uyumun arandığı da anlaşılabilir. Yapının saçağı ile minare kaidesinin saçağı aynı yükseklikte tutulmuş; gözdenin şerefe üstüne kadar olan bölümü de kaide ile aynı boyutta tasarlanmıştır. Ayrıca caminin zeminden çatı üst noktasına kadarki mesafesi ile minarenin kaidesi saçak seviyesinden ile taş külahın altına kadarki mesafe de yaklaşık aynıdır (Şek.1).

Lütfiye Köyü'ndeki bu cami ile birlikte Edirne vilayeti dahilinde Ferecik Emlâk-ı Hümâyün şubesine bağlı Selimiye, Kumdere ve Koyuntepe köylerindeki camilerin tamiri hakkında H. 19 Rebülevvel 1320 tarihli belgedeki⁴⁰ bilgilerin yanı sıra H. 8 Rebülâhir 1326⁴¹ tarihli belge de İhsaniye Mahallesi'ndeki cami ile birlikte Lütfiye Köyü'nde caminin tamir edilmesi hakkındadır.

Bu *mektepli cami* tasarımı yaklaşık dört yıl sonra, H. 11 Rebülevvel 1318 (M. 09 Temmuz 1900) tarihli belgede⁴² (Şek.3) karşımıza çıkmaktadır. Belgede, Edirne'de,

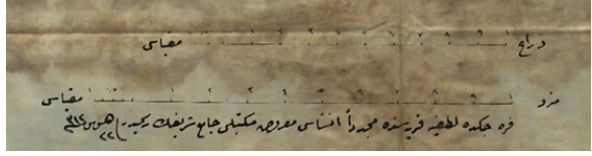
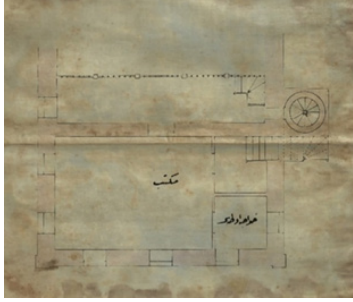
40 BOA, HH.İ.145.27.- H. 19 Rebülevvel 1320 (M. 26 Haziran 1902).

41 BOA, Y. MTV. 309.55. H- 8 Rebülâhir 1326 (M. 10 Mayıs 1908).

42 BOA, HH.İ. 129.48.02.01 H.11 Rebülevvel 1318 (M. 09 Temmuz 1900). Belgenin metni aşağıdaki şekilde latin harflerine çevrilmiştir:

Atûfetlü efendim hazretleri

Edirne vilayetinde Çorlu Emlâk-ı Hümâyün şubesi dahilinde olup, derunlarında edâ-yi salat



◀ Şek. 3: Lütfiye Karyesi Camisi (Ek-2'den detay), metin: "Mektep", "Hoca odası"

▲ Şek. 4: Lütfiye Karyesi Camisi (Ek-2'den detay), metin: "Ferecikde Lütfiye Karyesinde müceddeden inşası mâruz mektepli cami-i şerifin resmidir sene 22 Ağustos 1312"

Çorlu Emlâk-ı Hümâyûn şubesine bağlı Yulaflı, Yanıkağıl, Kabaklıpınar, Bahçeağıl, Karaağaç, Uzunhacı, Beyazköy, Şahbaz, Yakuplu ve Kurtdere köylerindeki camilerin namaz kılınamayacak derecede harap oldukları ve tamir edilmeleri gerektiğine dair bilgiler bulunmaktadır. Belgede, padişah tarafından masrafları karşılanan camiler için yapılan keşif sonrası ayrılan paranın miktarının yanında, belge ekinde inşa edilecek camilerin görünüş ve planı da yer almaktadır (Şek.5). Bu belge metninde inşa edilecek cami ve mekteplere değinirken *mektepli cami* tanımlaması veya tanımı kullanılmaktadır. Belge ekinde yer alan plandan ve plan üstündeki yazılardan da anlaşılacağı gibi mektep, cami bünyesinde tasarlanmış ve ayrı bir girişle yeri vurgulanmıştır (Şek.6,8). II. Abdülhamid Fotoğraf Arşivi'nde bu camilere ve inşa edildikleri köylere ait görseller vardır. Büyük bölümü sazlıklarla kaplı evlerden oluşan bu köylerde cami anıtsal bir yapı görüntüsündedir.

Belge ekinde yer alan plan ve görünüş genel hatlarıyla, yukarıda değinilen Lütfiye Köyü Camisi hakkındaki belge ekinde yer alan plan ve görünüşe benzemektedir. Lütfiye Köyü Camisi'nde planda her kısmın ismi veya kullanım amacı belirtilmişken, bu belge ekindeki planda mektep ve cami kısımlarının sadece isimlerine yer verilmiştir.

Bu mektepli camilerin ön örnekleri olarak değerlendirilebilecek yapıların Sultan Abdülaziz döneminde yine göçmenler için kurulan köylerde inşa edildiklerini söylemek

kabul olunmayacak derecede müşerref harap olmalarına mebni kargir olarak inşaları hususuna müsaade-i seniyye cenab-ı padişah-ı şayan buyurulmuş olan Yulaflı, Yanıkağıl, Kabaklıpınar, Bahçeağıl, Karaağaç, Uzunhacı, Beyazköy, Şahbaz, Yakuplu ve Kurtdere karyelerindeki maa mektep cevâmi-i şerifinin keşfiyet-i lazimesi icra ittirdikte Yulaflı karyesindeki cami-i şerifin mecdi yirmi kuruş hesabıyla yirmi iki bin üç yüz doksan ve Yanıkağıl, Kabaklıpınar, Bahçeağıl, Karaağaç, Kurtdere, Şahbaz ve Yakuplu karyelerindeki cevâmi-i şerifin dahi yirmi bin sekiz yüz altmış üçer kuruş altmışşar santim ve Uzunhacı ve Beyazköy karyeleri cevâmi-i şerifinin de on yedi bin yedi yüz yirmi ikişer kuruş sarfiyla inşa olunabilecekleri anlaşıldığı Edirne Emlâk-ı Hümâyûn komisyonundan ba mazbata-ı işarı olunmuş ve ol babdaki resim leffen arz ve takdim kılınmış olmakla ber-vech-i mâruz cemaaten iki yüz üç bin sekiz yüz seksen üç kuruşun sarfiyla zikr olunan on bab **mektepli camii şerifin** inşası hakkında emr-u ferman-ı hümâyûn cenab-ı cihandarı her ne vechile şeref sünûh buyurulur ise mantuk-ı münifine tevfiik hareket olunacağı muhât-ı ilm-i âlî buyurulduktan emr-u ferman hazret-i men lehül'-emrindir 11 Rebiülevvel 1318 ve 25(26) Haziran 1316. Belge için bk.: Ek-3.



Şek.5: H. 11 Rebîülevvel 1318 tarihli belge ekinde yer alan mektepli cami plan ve görünüşü



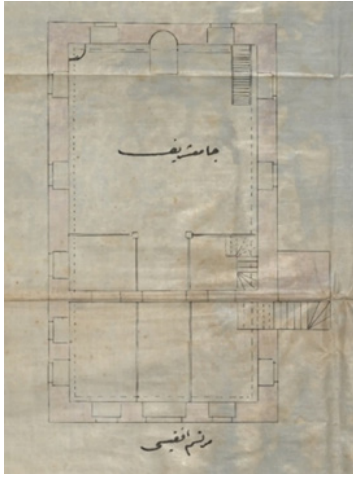
Şek.6: H. 11 Rebîülevvel 1318 tarihli belge ekinde yer alan mektepli cami, detay. Metin: “yüzden görünüşü”

mümkündür.⁴³ Faruk Kocacık’ın Osmanlı Arşivi’ndeki bazı belge ve eklerine dayandırdığı çalışmada bu yapıların planlarına yer verilmiştir. Bu makale ve makaleye kaynaklık eden arşiv belgesi ve ekleri incelendiğinde makaledeki bilgiler ile arşiv belgesi ve ekleri arasında bazı farklılıklar olmakla birlikte makale önemli bilgiler sunmaktadır. Kocacık’ın çalışması tarihi yönü ağır basan bir çalışma olduğundan yapıların planlama özelliklerini ayrıntılı değerlendirme amacını taşımadığı; bunun mimarlık/sanat tarihçerince yapılması önerilmiştir. Kocacık’ın çalışmasına kaynaklık eden H. 22 Recep 1290 (M. 15 Eylül 1873) tarihli belge⁴⁴ ve eklerinde yer alan cami ve mekteplere dair bazı bilgilerin ilgili yayına yansımadağı anlaşılmaktadır (Şek.9-14). Burada ekte yer alan planlar ve açıklamaları ile makalede değinilen yapı isimleri arasında bazı farklılıklar gözlenmektedir. Çalışmamızı ilgilendirdiği boyutuyla bakıldığında bu belge ekinde yer alan bazı yapıların bünyelerinde mekteple birlikte tasarlandığı görülebilmektedir. Kimi planlarda ise caminin girişi cephesine bitişik veya caminin doğu tarafında olacak şekilde daha küçük boyutlarda mektep yapıları dikkat çekmektedir. İlgili arşiv belgesinde ve makalede bu yapılar için mektepli cami şeklinde bir ifade geçmemektedir. H. 30 Recep 1290⁴⁵ (M. 23

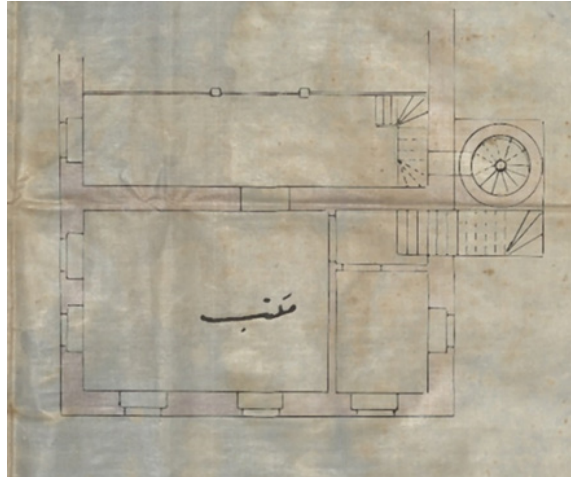
43 Bu yapıların benzer şekilde bir tip proje olarak hazırlanıp hazırlanmadığı anlaşılmamakla birlikte bu yapı tiplerinin araştırılması ayrı bir çalışmanın konusu olabilir.

44 BOA, İ. DH.673.46874. H. 22 Muharrem 1290 (M. 22 Mart 1873).

45 BOA, A} MKT.MHM.464.73.1.1 (M. 23 Eylül 1873).



Şek.7: H. 11 Rebülevvel 1318 tarihli belge ekinde yer alan plan, detay. Üstte: Cami-i Şerif. Alttta:“Mürtesem-i ufukisi” (Düşey izdüşümü)

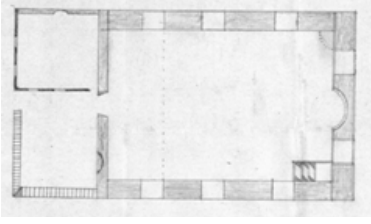


Şek.8: H. 11 Rebülevvel 1318 tarihli belge ekinde yer alan plan detayı. “Mekteb”

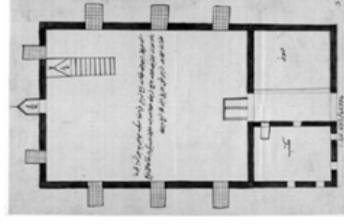
Eylül 1873) tarihli belgede Edirne ve İslimiye sancakları dahilindeki Sa'diye, Çobanlı, Terzili ve Balabanlı köylerine muhacirler için birer mektep ve cami, Gökçedere ve Arap Ocağı köylerine ise yine muhacirler için birer mektep inşa edilmesi hususundan bahsedilmektedir. F. Kocacık'ın bu belgelere dayandırarak ele aldığı yapılarda *Kaba-ağaç Köyü Camisi*'ne ve çizimine rastlanmamakla birlikte yine Kocacık'ın değinmediği Dimetoka Kazası'na bağlı Çobanlı Köyü camisi ve planı arşiv belgesinde ve ekinde yer almaktadır (Şek.11).

Bu yapılardan Terzili Köyü'nde yapılması planlanan dikdörtgen planlı yapıda, iki kısma ayrılmış ön mekân ve geride harim kısmından oluşan bir tasarım söz konusudur. Girişin açıldığı ve “sofa” olarak belirtilen hazırlık mekânının batısında dikdörtgen planlı mektep kısmına, kible yönünde ise harim kısmına giriş verilmiştir. Sofa kısmı penceresiz iken, mektep kısmında sofaya bakan yüzde bir, giriş cephesine bakan yüzde ve batı cepheye ikişer pencereyi bir düzen söz konusudur. Harim kısmında giriş, pencereler, minber ve mihrap gibi detaylara yer verilmiştir. Harimde sofa ve mektep kısmına bakan yüzde pencere bulunmazken doğu ve batı duvarı üçer pencere, kible duvarı ise iki pencereyi bir tasarıma sahiptir. Bu yapının planında minarenin yeri belirtilmemiştir (Şek.10). Eserin günümüzde sadece minaresi özgünlüğünü korurken, diğer kısımları 1979'da yeniden inşa edilmiştir.⁴⁶

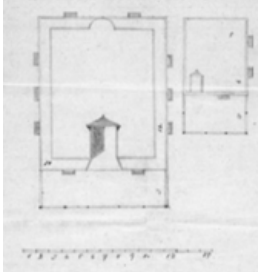
46 Görsel ve yeniden inşa bilgisi için bk.: <https://kirklarelienvanteri.gov.tr/anitlar.php?id=217>



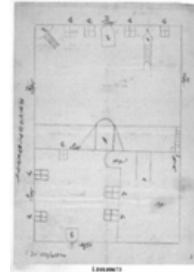
Şek.9: Kırkkilise kazası, Sa'diye (Suadiye) (?) köyü cami ve mektebi⁴⁷ plan (BOA, İ.DH.673.046874)



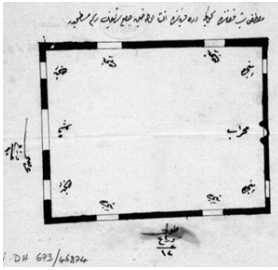
Şek.10: Terzili Köy Camisi ve mektebi⁴⁸ plan (BOA, İ.DH.673.046874)



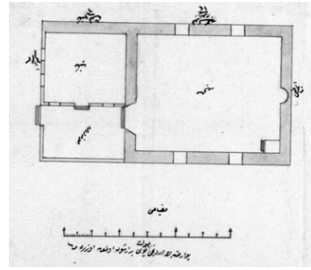
Şek.11: Çobanlı Köyü Cami ve Mektebi⁴⁹ plan (BOA, İ.DH.673.046874)



Şek.12: Balabanlı Köyü'ndeki cami ve mektep krokisi⁵⁰ (BOA, İ.DH.673.046874)



Şek.13: Gökçedere Köyü Camisi Planı (BOA, İ.DH.673.046874)



Şek.14: Adı tespit edilemeyen yapının planı (BOA, İ.DH.673.046874)

(31.05.2023).

47 BOA, İ.DH.673.046874.1.1. H. 22 Muharrem 1290 (M. 22 Mart 1873).

48 BOA, İ.DH.673.046874.3.1. H. 22 Muharrem 1290 (M. 22 Mart 1873).

49 Dimetoka Kazasına bağlı olan köye yapılması planlanan caminin Çobanlı Köyü için hazırlandığı, planın yer aldığı belgenin eki ile mektep ve camilerin yapılmasına dair yazılan metin karşılaştırılarak tespit edilmiştir. Bk. BOA, İ. DH.673.46874. H. 22 Muharrem 1290 (M. 22 Mart 1873).

50 BOA, İ. DH.673.46874. H. 22 Muharrem 1290 (M. 22 Mart 1873).

Çalışmanın omurgasını oluşturan örneklerden biri olan ve belge ekinde planı olan Lütfiye Köyü Camisi'nin yerinin tespit edilemediği veya bugüne ulaşılmadığına yukarıda değinilmiş, eser sadece belge ekindeki planı üzerinden ve hakkındaki arşiv kayıtları üzerinden ele alınabilmektedir. Şu aşamada Çorlu Emlâk-ı Hümayûn Şubesi'ne bağlı on köyde inşa edilmesi kararlaştırılan mektepli camiler hakkındaki önemli ikinci belgede bahsi geçen on köydeki mektepli camiler tanıtılmaya çalışılacak, ardından benzer özelliklere sahip diğer mektepli camilere yer verilecektir.

ÖRNEKLER

Beyazköy Camisi

Günümüzde Tekirdağ, Saray⁵¹ İlçesi'nin mahallelerinden biri olup, ilçenin güneybatısında kalan Beyazköy'ün, güneydoğusunda Göçerler, kuzeydoğusunda Bahçedere kuzeyinde ise Osmanlı mahalleleri bulunmaktadır. Beyazköy, Balkan Savaşları sonrasında Saray'a bağlı köyler arasında sayılmaktadır.⁵² Beyazköy Camisi günümüze ulaşmamıştır. Eski caminin yerine, yakın zamanda yeni bir cami inşa edilmiş ve bu caminin duvarına eski caminin kitabesi⁵³ monte edilmiştir (Fot.2). Kitabe metninden de anlaşılacağı üzere eser Sultan II. Abdülhamid tarafından Sultan Ahmad Han'ın adı verilerek H. 1319'da (M.1901-1902) inşa edilmiştir. Kitabede yer alan bani ve esere ismi verilen padişah gibi detaylar Sultan II. Abdülhamid Fotoğraf Arşivi'nde camiye ait görselin altındaki yazıdan da teyid edilebilmektedir (Fot.1). Eser hakkında bir diğer önemli kaynak yukarıda bahsi geçen ve birden fazla köyde mektepli cami yapılmasına dair H. 11 Rebîülevvel 1318 tarihli belgedir. Bu belgede, Beyazköy'de yapılacak camiden de söz edilmektedir.⁵⁴ Bu belgede camilerin inşaları için yapılan keşif gereği inşa maliyetlerine dair bilgiler de bulunmaktadır. Beyazköy camisi ve Uzunhacı Köyü camilerinin 17.720'şer kuruşla yaptırılacağı ve bu tutarın uygun görüldüğü anlaşılmaktadır.

II. Abdülhamid Fotoğraf Arşivi'nde caminin açılış töreninden çekilmiş (Fot.1) ve camiye de içine alacak şekilde köyü uzaktan gösteren H. 1320 (1902-3) tarihli birer görsel bulunmaktadır.⁵⁵ O dönemde kırma çatılı, kiremit örtülü birkaç ev dışında genelde kırma çatılı ve üstü sazlarla örtülü çok sayıda ev görülebilmektedir. Köyün en büyük ve yüksek yapısı yine kırma çatısı ve minaresiyle, köyün ortasında yer alan camisidir.

51 Osmanlı Dönemi Saray Kazası hakkında bk.: Yarcı, 2017, 67-122.; Yarcı, 2010, 31-58.; Saray'da Osmanlı dönemi eserleri için bk.: Özer, 2007, 57-85.

52 Yarcı, 2017, 87.

53 Kitabe metni, İş bu cami-i şerif zînet efzây-ı serîr şevket masîr Osmani halife-i maâlî âsâr ve bî-müdâni gazi (Sultan Abdülhamid) han-ı sâni hazretlerinin meberrât-ı seniyyelerinden olup cennet mekân Sultan Ahmed Han-ı Sâlis hazretleri nam-ı aliyyesine izafetle sene 1319 hicrisinde müceddeden inşa olunmuştur, şeklinde okunmuştur.

54 BOA, HH.İ.129.48- H. 11 Rebîülevvel 1318 (M. 9 Temmuz 1900).

55 Camiye de içine alacak şekilde köyü uzaktan gösteren görsel için bk.: <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/779-60---0017.jpg> (03.10.2022).



Fot.1: Beyazköy Camisi⁵⁶ genel görünüş ve detay (II. Abdülhamid Fot. Arş. İ.Ü. Küt.)

Caminin yakından çekilmiş görselinde kiremitli kırma çatısıyla, giriş cephesi, minare ve minarenin önünde mektep kısmına çıkış sağlayan merdivenler görülebilmektedir. Burada iki katlı ön mekân düzeni göze çarparken alt katta ortada lentolu kapı iki yanda basık kemerli birer pencere, mektep kısmına karşılık gelen üst katta üç pencereleli bir düzen söz konusudur.

Köyü uzaktan gösteren ve olasılıkla doğudan çekilmiş görselde caminin kible cephesi ve kuzeydoğu cephesi görülebilmektedir. Burada kuzeydoğu cephede ön mekânda altta ve üstte üçer pencere görülürken, harim kısmında benzer tasarımla ele alınmış yüksek iki pencere yer almaktadır. Benzer özelliklere sahip kible duvarındaki iki pencere de bu görselde seçilebilmektedir.



Fot.2: Beyazköy Camisi kitabesi (Adem Bilici'den)

56 II. Abdülhamid Fotoğraf Arşivi'nde bulunan görselin altındaki metin: Saye-i mebrât-vâye-i hazret-i hilafet penâhîde Çorlu emlâk-ı hümâyûn şubesine merbut Beyaz karyesinde Sultan Ahmed Han-ı Salis nam-ı ismine nisbetle müceddeden inşa ettirilen camii şerifin resmi küşadında aldırılan resmidir fi sene 1320 ve 1318 şeklinde okunmuştur. Görsel için bk.: <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/779-60---0003.jpg> (03.10.2022).

Eserin görülen cephelerinde pencerelerin ve girişin söve, lento ve kemer kısımlarının cephe yüzeyinden taşkın ve farklı renkte tasarlandığını söylemek mümkündür.

Kabaklıpınar (Kapaklı) Camisi

Eser, Tekirdağ/ Kapaklı⁵⁷ İlçe merkezi İnönü Mahallesi'nde Pınar Bulvarı ile Eski Cami Caddesi'nin kesiştiği köşede, 101 ada 1 parselde yer almaktadır.⁵⁸ Camide kitabe rastlanmamıştır.



Fot.3: Kabaklıpınar Köyü (Kapaklı) Camisi doğu ve batı cephe görünüşü (Baçaru, 2022)

Osmanlı Arşivi'nde cami ile ilgili, beraber inşa edildiği diğer camilere dair bilgilerin de bulunduğu H.11 Rebülevvel 1318 (M. 09 Temmuz 1900) tarihli belgenin⁵⁹ yanı sıra H. 25 Zilkade 1320 tarihli belgede⁶⁰ Çorlu Emlâk-ı Hümayûn şubesine bağlı ve Sultan II. Abdülhamid tarafından yaptırılan 10 caminin fotoğraflarının sunulduğu bilgisi yer almasına rağmen Sultan II. Abdülhamid Fotoğraf Arşivi'nde cami ile ilgili görsele rastlanmamıştır.⁶¹

Cami genel anlamda özgün durumunu korumakla birlikte, iç mekânda özgün halinde var olan bazı alanların işlevini yitirmesinden dolayı, yeniden ele alındığı anlaşılmaktadır (Fot.3-6). İki katlı ön mekân tasarımında, iki kat korunmakla birlikte, alt kattaki son cemaat yerini ayıran duvar kaldırılmış, mekân harime dahil edilmiştir. Yine üst katta özgün halinde mektep, hoca odası ve kadınlar mahfili şeklindeki düzende duvarlar kaldı-

57 Balkan Harbi sonrası Saray kazası mülhakatı içinde Kapaklı Pınar, Kızıl Pınar ve Pınarca köyleri sayılmaktadır. Kapaklı Pınar'ın, Kapaklı Karyesi olduğu tahmin edilmektedir. Ahalisi Müslüman olan köye 1907 sonrası Rumeli'den göç edenlerin iskan edildiği kaydedilmektedir. Bk.: Yarcı, 2010, 40.; 1958'den sonra Çerkezköy'e bağlı bir belde olan Kapaklı hakkında daha fazla bilgi için bk.: Çevik, 1971, 159.; Akı, 2007, 84-85.; Yarcı, 2017, 90.

58 Ada, parsel bilgileri Tapu ve Kadastro Müdürlüğü veritabanından alınmıştır. Bk.: <https://parselsorgu.tkgm.gov.tr/>.

59 BOA, HH.İ.129.48.1.1- H.11 Rebülevvel 1318 (M. 09 Temmuz 1900).

60 BOA, HH.İ.155.47.1.1- H. 25 Zilkade 1320 (23 Şubat 1903.); Eryılmaz, çalışmasında Sultan Abdülhamid döneminde yaptırılan camilerin sıralandığı listede esere yer verilmiştir. Bk.: Eryılmaz, 2019, 747.

61 Bu hususla ilgili tarama, İstanbul Üni. Kütüphanesi'nde online erişime açık Sultan II. Abdülhamid Fotoğraf Arşivi'nde yapılmıştır.

rlmış üst katın tamamı kadınlar mahfili olarak tek mekâna dönüştürülmüştür. Ön mekânın ikinci katına, dışarıdan girişi sağlayan minare önündeki merdivenler korunmuştur. Yapı iç ölçüleri itibariyle, ön mekân dahil olmak üzere 7.48x13.73 m olarak ölçülmüştür.



Fot.4: Mektep kısmına dışarıdan girişi sağlayan merdivenler (Solda) ve harim kısmı (Sağda) mihrabı (Baçaru, 2022)



Fot.5: Kadınlar mahfili (Solda) ve ön kısım ikinci katındaki mektep kısmı (Baçaru, 2022)



Fot.6: Caminin minber ve mihrabı (Baçaru, 2022)

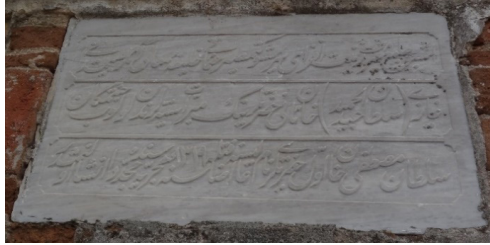
Karaağaç Köyü Camisi

Tekirdağ Kapaklı İlçesi, Karaağaç⁶² Mahallesi'nde bulunan cami, Murat Sokak ile Hürriyet Bulvarı'nın kesiştiği geniş bir arazi içinde, 314 ada 5 parsel üzerinde yer almaktadır. Bugün harap durumda olan yapının sadece beden duvarları ile minaresi ayakta. Yapının mermerden kitabesi⁶³ giriş kapısının üzerindedir (Fot.9).



Fot.7: Karaağaç Köyü Camisi⁶⁴ genel görünüşü ve detayı (II. Abdülhamid Fot. Arş. İ.Ü. Küt.)

Kitabede, eserin Sultan II. Abdülhamid tarafından Sultan I. Mustafa'nın ismi verilerek H. 1319 (M. 1901-1902) tarihinde inşa edildiği anlaşılmaktadır. Bu bilgi benzer şekilde Sultan II. Abdülhamid Fotoğraf Arşivi'nde camiye ait görselin altında da yazmaktadır (Fot.7).



Fot.8: Karaağaç Köyü Camisi, giriş ceohesi **Fot.9:** Karaağaç Köyü Camisi, kitabe (Baçaru, 2022)

62 Karaağaç karyesinin 1900 başlarında Çorlu kazasına tabi iken, Saray kazasına ilhak edildiği, Şubat 1920'de yeniden Çorlu'ya bağlandığı belirtilmektedir. Bk.: Yarcı, 2010, 40.; Köyün kuruluşu gelişimi hakkında daha fazla bilgi için bk.: Çevik, 1971, 160.; Akı, 2007, 89.; Yarcı, 2017, 90.

63 Kitabede, İş bu cami-i şerif zînet efzây-ı serîr şevket masîr Osmanî halife-i maâlî âsâr ve bî-müdâni gazi (Sultan Abdülhamid) han-ı sâni hazretlerinin meberrât-ı seniyyelerinden olup cennet mekân Sultan Mustafa Han-ı Evvel hazretleri nam-ı aliyyesine izafetle sene 1319 hicrisinde müceddeden inşa olunmuştur, şeklinde okunmuştur.

64 Görselin altındaki metin: Saye-i meberrât vâye-i hazret-i hilafet penâhîde Çorlu Emlâk-ı Hümâyûn şubesine merbut Karaağaç karyesinde sultan Mustafa Han-ı Evvel nam ismine nisbetle müceddeden inşa ettirilen camii şerifin resmi küşadında aldırılan resmidir 1320 ve 1318, şeklinde okunmuştur.

2 Cemâziyelevvel 1300 tarihli belgede Velimişe (Velimeşe) olarak bilinen mahalde Yulaflı, Velimişe, Yanıkağıl, Karaağaç ve Türbedere namıyla köylerin *tevsim* (işaretleme-adlandırma) edilmesi ve bu köylerle birlikte yine belgede geçen Kızılpınar Köyü'ne muhacirlerin iskan edilmesi ve yerleştirilen muhacirlerin iskanı ve kendilerine verilen hakların taahhüt altında olduğuna dair bilgiler bulunmaktadır.⁶⁵

Harap halde günümüze ulaşan mektepli cami ile H. 1318 tarihli belge⁶⁶ ekinde yer alan plan ve görünüş ile II. Abdülhamid Fotoğraf Arşivi'nde yer alan H. 1320 tarihli görsel⁶⁷ arasında farklar bulunmaktadır (Fot.7-10,14,15). Arşivde yer alan görsel ile belge ekindeki plan ve görünüş uyumlu iken, günümüze gelen yapıdaki iki katlı olan ön kısmın boyutlarının derinlemesine daha büyük olduğu görülmektedir. Arşivdeki görselde doğu cephede üç olan pencere sayısı beşe, batı cephede bir olan pencere sayısı dörde çıkarılmıştır. Doğu ve batı cephedeki karşılıklı iki sıra pencere simetrisini batıda üst kata çıkışı sağlayan, minare önündeki merdiven ve ikinci kat girişi bozmuştur. Ön mekân derinlemesine daha büyüdüğünden minare, daha kuzeye çekilmiş, kadınlar mahfili hizasına alınmıştır. Eser iç ölçüleri itibariyle eni 7.38 m, harim kısmı boydan 9.33 m olarak ölçülmüştür.



Fot.10: Karaağaç Köyü Camisi, minare ve üst kat merdivenleri (Baçaru, 2022)



Fot.11: Karaağaç Köyü Camisi, güneyden minare (Baçaru, 2022)

Harap durumdaki yapının iç ve dış yüzeylerindeki dökülen sıvalar nedeniyle inşa malzemesinin ne olduğu saptanamamaktadır (Fot.8,10,15). Taş malzeme temel kısmında, minare kaidesinin alt kısmı ve basamaklarda, yapı köşelerinde dekoratif amaçla

65 BOA, ML.EEM.68.11.01.01- H. 2 Cemâziyelevvel 1300 (M. 11 Mart 1883).

66 BOA, HH.İ.129.48. H.11 Rebîülevvel 1318 (M. 09 Temmuz 1900).

67 Fotoğrafın gönderildiğine dair yazı için bk.: BOA, HH.İ.152.44-H. 14 Ram. 1320 (M. 15 Aralık 1902).

nöbetleşe düzende ve girişin dış yüzünde lento olarak karşımıza çıkarken, diğer kısımlarında tuğla kullanıldığı anlaşılmaktadır. Pencere söveleri cepheden taşırılmış ve benzer şekilde yüzeyi sıvala kaplanmıştır.



Fot.12: Karaağaç Köyü Camisi, batıdan iki katlı ön kısım (Baçaru, 2022)



Fot.13: Karaağaç Köyü Camisi, doğudan genel görünüm (Baçaru, 2022)

Yapının iki katlı ön mekânının ve gerideki harim kısmına denk gelen tek sıra, yüksek pencerelerinin kemer formu farklıdır (Fot.8,14). Ön mekân pencereleri ve girişi (dışta lento içte basık kemer) basık kemerli iken harim kısmındaki yüksek pencereler sivri kemerlidir.

Eserin minaresinin kaidesi beden duvarları seviyesine kadar yüksek tutulmuştur. Gövdede altta ve şerefe altında birer bilezik silme bulunurken, şerefeye konik şekilde geçiş sağlanmıştır. Şerefe kısmı harap olmakla birlikte sade bir özellik sergilemektedir. Silindirik petek üstten alt kısmı silmeli, yüzeyi sıvalı konik bir külahla son bulmaktadır (Fot.11).

Yapının yuvarlak kemerli mihrap nişi dışa taşkın tuğladan dikdörtgen bir çerçeve içine alınmıştır. Dikdörtgen çerçeve üstte silmeli bir taç şeklinde vurgulanmıştır (Fot.16).



Fot.14: Karaağaç Köyü Camisi, güneyden kible ve batı duvarı (Baçaru, 2022)



Fot.15: Karaağaç Köyü Camisi, iç mekândan genel görünüş (Baçaru, 2022)



Fot.16: Karaağaç Köyü Camisi, mihrap (Baçaru, 2022)



Fot.17: Karaağaç Köyü Camisi, güneydoğudan iç mekân görünüşü (Baçaru, 2022)

Şahpaz Köyü Camisi

Tekirdağ, Çorlu İlçesi'ne bağlı Şahpaz⁶⁸ Mahallesi'nde yer alan cami, Köy İç Yolu üzerinde 11 pafta 14 parselde bulunmaktadır⁶⁹. Girişin üstünde yer alan kitabesinden⁷⁰ caminin Sultan II. Abdülhamid tarafından, Sultan III. Osman'ın adına inşa ettirildiği anlaşılmaktadır (Fot.26). Camiye dair Osmanlı Arşivi'nde belgeler⁷¹ ve II. Abdülhamid Fotoğraf Arşivi'nde görseller bulunmaktadır (Fot.18).



Fot.18: Şahpaz Köyü Camisi⁷² genel görünüş ve detay (II. Abdülhamid Fot. Arş. İ.Ü. Küt.)

68 Şahpaz hakkında bk.: Çevik, 1971, 194.

69 Pafta ve parsel bilgileri Tapu ve Kadastro Müdürlüğü veritabanından alınmıştır. Ada bilgisine ver yerilmediğinden paylaşamamıştır. Bk.: <https://parselorgu.tkgm.gov.tr/>.

70 Kitabes metni, İş bu cami-i şerif zînet efzây-ı serîr şevket masîr Osmani halife-i maâlî âsâr ve bî-müdâni gazi (Sultan Abdülhamid) han-ı sani hazretlerinin mebarrat-ı seniyyelerinden olup cennet mekân Sultan Osman Han-ı Sâlis hazretleri nam-ı aliyyesine izafetle sene 1319 hicrisinde müceddeden inşa olunmuştur, şeklinde okunmuştur.

71 BOA, HH.İ. 129.48- H.11 Rebülevvel 1318 (M. 09 Temmuz 1900).

72 Fotoğrafın altındaki metin, Saye-i meberrât-vâye-i hazret-i hilafet henâhîde Çorlu Emlâk-ı Hümâyûn şubesine merbut Şahbaz Karyesinde Sultan Osman Han-ı Sâlis nam ismine nisbetle

Caminin II. Abdülhamid Fotoğraf Arşivi'nde bulunan görseli ile mevcut durumu karşılaştırıldığında cephe düzeni, pencere sayıları ve yerleri gibi belli hususlarda benzerlikler olmakla birlikte bazı alanlarda farklılıklar söz konusudur. Arşivdeki görsel genel özellikleri itibarıyla daha önce değindiğimiz camilere benzemektedir. Ancak bu caminin minaresinin kaideden sonraki kısmının yenilendiği, arşivde cepheden taşan alanlar dışındaki kısımları sıvalı iken günümüzde kesme taşlı olduğu görülmektedir (Fot.18,19). Arşivde söve ve kemerler beyaz boyalı iken günümüzde yine cepheden taşkın olmakla birlikte taşın doğal görünümüne sahiptir. Görselden anlaşılamamakla birlikte, günümüzde söve ve kemer taşlarında dekoratif oyma kuşak pencereyi dolaşmaktadır (Fot.28). Batı cephede harim kısmındaki iki pencerenin üstünde, aynı inşa malzemesiyle yapılmış prizmatik uçlara sahip güneş şeklinde bir rozet bulunmaktadır (Fot.27). Görselde ön kısımda katları ayıran yatay silme ön cephede büyük oranda dururken doğu cephede merdivene doğru uzanan kısmı günümüze ulaşamamıştır (Fot.18,20). Yine kademeli saçak da günümüze ulaşamayan bir diğer unsurdur.



Fot.19: Şahpaz Köyü Camisi, giriş cephesi
(Baçaru, 2022)



Fot.20: Şahpaz Köyü Camisi, batı cephesi
(Baçaru, 2022)

Eser iç ölçüleri itibarıyla ön mekân dahil olmak üzere 7.62x13.71 metredir. İç mekânda H.1318 tarihli belge ekindeki plan tasarımına büyük oranda uyan bir biçimleniş söz konusudur. İki katlı ön kısımda alt katta hafif malzemeli üçlü bölümlenme yerine sağ tarafta plastik malzemeyle hoca odası olarak kullanılan bir alan ayrılmıştır. Üst katta arşivde hafif malzemeyle hol ve hoca odası olarak gösterilen kısım kaldırılmış ve minarenin yanındaki kapıdan doğrudan dikdörtgen alana geçiş sağlanmıştır. Diğer camilerden farklı olarak burada mektep kısmı ile kadınlar mahfilini ayıran duvar yerinde durmakla birlikte özgün olup olmadığı anlaşılamamıştır. Yine mektep kısmından kadınlar mahfiline bir açıklık ile geçiş sağlanmaktadır.

müceddeden inşa ettirilen camii şerifin resmi küşadında aldırılan resmidir sene 1320 ve 1318, şeklinde okunmuştur. Fotoğraf için bk.:

<http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/779-60---0013.jpg> (Erişim: 03.10.2022).



Fot.21: Şahpaz Köyü Camisi, minare (Baçaru, 2022)



Fot.22: Şahpaz Köyü Camisi, doğu cephesi (Baçaru, 2022)



Fot.23: Şahpaz Köyü Camisi, ön kısım (Baçaru, 2022)



Fot.24: Şahpaz Köyü Camisi, mihrap ve minber (Baçaru, 2022)



Fot.25: Şahpaz Köyü Camisi, mektep kısmı (Baçaru, 2022)



Fot.26: Şahpaz Köyü Camisi, kitabe⁷³ (Baçaru, 2022)

73 Kitabenin önündeki demir, kitabe yüzeyine çok yakın olduğundan ancak bu şekilde fotoğrafı çekilebilmiştir.



Fot.27: Şahpaz Köyü Camisi, doğu cepheye rozet (Baçaru, 2022)



Fot.28: Şahpaz Köyü Camisi, pencere tasarımı (Baçaru, 2022)

Yakuplu Köyü Camisi

Tekirdağ, Marmara Ereğlisi, Yakuplu Mahallesinde, Köy İç Yolu 16 numarada bulunan cami, 193 ada 1 parsel üzerindedir. Günümüze ulaşan cami, büyük oranda özgünlüğünü korumaktadır. İnşa kitabesi⁷⁴ bulunan cami hakkında ayrıca Osmanlı Arşivi'nde belge ve Sultan II. Abdülhamid Fotoğraf Arşivi'nde görsel bulunmaktadır (Fot.29,31).



Fot.29: Yakuplu Köyü Camisi⁷⁵ genel görünüş ve detay (II. Abdülhamid Fot. Arş. İ.Ü. Küt.)

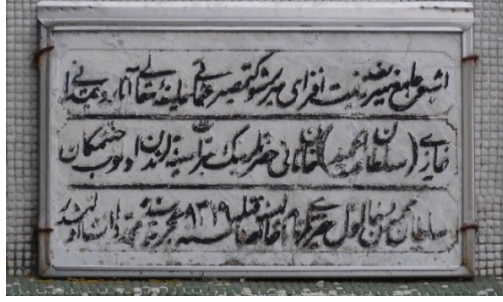
74 Kitabe metni: İş bu camii şerif zînet efzây-ı serîr şevket masîr Osmani halife-i maâlî âsâr ve bî-müdâni gazi (Sultan Abdülhamid) han-ı sâni hazretlerinin mebarrat-ı seniyyelerinden olup cennet mekân Sultan Mahmud Han-ı Evvel hazretleri nam-ı aliyyesine izafetle sene 1319 hicrisinde müceddeden inşa olunmuştur, şeklinde okunmuştur.

75 Görselin altındaki metin: Saye-i meberrât-vâye-i hazret-i hilafet penâhîde Çorlu Emlâk-ı Hümâyün şubesine merbut Yanıkâğıl karyesinde Sultan Mahmud Han nam ismine nisbetle müceddeden inşa ettirilen camii şerifin resmi küşadında aldırılan resimdir fi sene 1320 ve 1318,

Eser, kitabesine göre H. 1319'da (1901-2) Sultan II. Abdülhamid tarafından inşa ettirilmiş ve esere Sultan I. Mahmud Han'ın adı verilmiştir. Bu bilgi, eserin inşa tarihi dışında, H. 1320 (M. 1902-3) tarihli ve açılış zamanında çekilmiş olan görselin altındaki yazıda da geçmektedir (Fot.29).



Fot.30: Yakuplu Köyü Camisi, kuzeybatıdan (Baçaru, 2022)



Fot.31: Yakuplu Köyü Camisi, kitabe (Baçaru, 2022)

Cami, H. 1318 tarihli belge⁷⁶ ekinde yer alan plan ve görünüşe uygun bir biçimlenişe sahiptir. Cephede, pencere kilit taşları ve minare şerefesinin altında gövdeden şerefeye geçişte silmeli kuşak gibi unsurlar arşivdeki durumu ile örtüşmemektedir (Fot.29,30). Cephenin ve minarenin sıvanması sürecinde bu ayrıntıların kaybolmasına yol açılmış olabilir. Ön tarafta üst kattaki mektep kısmına girişi sağlayan merdivenler ve giriş kısmı arşivde yer alan görsele uygun görünmektedir (Fot.29,32).



Fot.32: Yakuplu Köyü Camisi, kuzeyden doğu cephesi (Baçaru, 2022)



Fot.33: Yakuplu Köyü Camisi, mihrap ve minber (Baçaru, 2022)

Caminin mihrap nişi ve çevresi ve minber yüzeyi, harim kısmının duvarları yaklaşık bir metreye kadar sonradan çini/seramik ile kaplanmıştır. Mevcut durumları özgün bir nitelik arz etmemektedir (Fot.33).

Eser iç mekânda, ön kısım dahil 7.53x13.82 metredir. Yapının iç düzeninde, arşivde yer alan plan kurgusunda bazı değişiklikler yapılmıştır. Ele aldığımız diğer pek

şeklinde okunmuştur.

76 BOA, HH.İ.129.48- H.11 Rebülevvel 1318 (M. 09 Temmuz 1900).

çok örnekte olduğu gibi, kuzey tarafta ikinci kattaki mektep kısmının işlevsiz kalması ile kadınlar mahfili ile arasındaki duvar ile hoca odası kaldırılmış, o kısım kadınlar mahfiline dahil edilmiştir (Fot.34). Alt kısımda hafif malzemeyle girişin sağındaki alana hoca odası yapılmıştır. Alt kat son cemaat yeri ile harim arasındaki duvar korunmuştur. Eser, alt kat düzeni açısından tasarımı ana hatlarıyla korunan örneklerdendir (Fot.33,34).



Fot.34: Yakuplu Köyü Camisi, güneyden iki katlı ön mekân (Baçaru, 2022)

Yulaflı Köyü Camisi

Yulaflı, bugün Tekirdağ İli'nin Ergene İlçesi sınırları içerisinde kalan mahallelerden biridir. Günümüze ulaşan cami, Çorlu Caddesi ile Gül Sokak'ın kesiştiği köşede, 188 ada, 7 parselde, caddeye dik şekilde inşa edilmiştir.



Fot.35: Yulaflı Köyü Camisi⁷⁷ genel görünüş ve detay (II. Abdülhamid Fot. Arş. İ.Ü. Küt.)

Eserde kitabeye rastlanmamıştır. Cami ile ilgili hem Osmanlı Arşivi'nde hem de II. Abdülhamid Fotoğraf Arşivi'nde görseller bulunmaktadır. II. Abdülhamid Fotoğraf

77 İstanbul Üni. II. Abdülhamid Fotoğraf Arşivi'nde bulunan görselin altındaki metin şu şekilde çevrilmiştir: Saye-i mebrât-ı hazreti hilafet penâhîde Çorlu Emlâk-ı Hümâyûn şubesine merbut Yulaflı karyesinde Sultan Abdülmecid Han nam-ı ismine nisbetle müceddeden inşa ettirilen cami-i şerif resmi küşadında aldırılan resmidir fi 1320 ve 1318. Fotoğraf için bk.: <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/779-60---0002.jpg> (Erişim: 03.10.2022).

Arşivi'nde bulunan görselin altındaki metinde eserin Sultan II. Abdülhamid tarafından Sultan Abdülmecid Han ismi verilerek inşa edildiği ve H.1320 (M.1902-1903) senesinde açılışının yapıldığı anlaşılmaktadır (Fot.35).

Yulaflı Köyü, II. Abdülhamid döneminde Çorlu kazasına bağlı Velimişe (Velimeşe) olarak bilinen bölgenin, içinde Yulaflı'nın da bulunduğu çok sayıda köy ismi verilerek taksim edilmesi ve bu köylere muhacirlerin iskan edilmesine dair bilgilere H. 2 Cemâziyelevvel 1300 (11 Mart 1883) tarihli bir arşiv belgesinden ulaşılabilmektedir.⁷⁸

Yukarıda bahsi geçen H. 16 Rebülevvel 1318 tarihli belgede⁷⁹, harap olmalarından dolayı yıktırılıp yeniden yaptırılmaları kararlaştırılıp inşa edilen yapılardandır.

Caminin cephe düzeni büyük oranda özgünlüğünü korurken, minarenin yenilediği, giriş kısmına önüne modern malzemeyle bir hazırlık mekânı ilave edildiği, özgün halinde giriş cephesi hizasından dönerek üst kattaki mektep kısmına ulaşan merdivenin yerine başka bir merdiven yapıldığı anlaşılmaktadır (Fot.35,36). Cephede, iki katlı ön kısımda katların sınırlarını vurgulayan kademeli silme dururken, beden duvarları üzerinde bulunan kademeli saçak kısmı ise günümüze ulaşmamıştır.



Fot.36.: Yulaflı Köyü Camisi, kuzeybatıdan görünüş/minare/kible duvarı (Baçaru, 2022)



Fot.37: Yulaflı Köyü Camisi, harim ve mektep kısımları (Baçaru, 2022)

Minare, Sultan II. Abdülhamid Fotoğraf Arşivi'ndeki görselde yapının genel kütleyle uyumlu bir görüntü arz ederken, ana hatlarıyla ele aldığımız eserlerin minarelerine benzemektedir (Fot.35). Minarede, beden duvarları seviyesine kadar yükselen kare kaideden yuvarlak kesitli gövdeye geçiş köşeleri pahlı bir pabuçla sağlanmıştır.

78 BOA, ML. EEM. 68.11- H. 2 Cemâziyelevvel 1300 (M. 11 Mart 1883).

79 BOA, HH.İ.129.48. H-16 Rebülevvel 1318 (M. 9 Temmuz 1900).

Gövdeden alt kısmı silmelerle hareketlendirilmiş dış bükey geçiş ögesiyle şerefe kısmına ulaşılmaktadır. Korkulukları yan yana düşey dikdörtgen levhalarla oluşturulmuş şerefenin devamında yuvarlak petek kısmı ve silmeli taş külah ile minare nihayetlenmektedir. Eserin günümüzdeki minaresinin özgün olmadığı değerlendirilmektedir (Fot.36).

Eserin iç düzeninde iki katlı ön kısımda, alt katta son cemaat yeri ile harim; üst katta ise mektep ile kadınlar mahfilini ayıran duvarlar kaldırılmış, mekânlar birleştirilmiştir. Eserin iç mekânı ön kısım da dahil olmak üzere 7.51x13.85 m. olarak ölçülmüştür. İç mekânın özgün durumuna dair görsel bulunmamakla birlikte, iç duvar yüzeylerinin, mihrap ve minberin yakın zamanda çini/seramik ile kaplanmış olduğunu söylemek mümkündür (Fot.37).

Özgün halinden de anlaşılacağı üzere cephede pencere söve, kemer ve kilittaşı ile yapının köşelerinde taşların cepheden taşırılarak dekoratif bir nitelikte ele alındığı görülmektedir. Özellikle köşelerde taşların farklı yönlere doğru nöbetleşe yerleştirilmesi bu tekrar dekoratif etkiyi arttırmıştır.

Bahçeâğıl Köyü Camisi

Cami, Tekirdağ İli, Kapaklı İlçesi'ne bağlı Bahçeâğıl⁸⁰ Mahallesi'nde bulunmaktadır. Mahalle içinde Köyyolu Sokak üzerinde, 159 ada 26 parselde yer almaktadır.⁸¹ Eserin kitabesine rastlanmamıştır. Caminin giriş cephesine sonradan bir hazırlık mekânı ilave edilmiştir. Bu mekânın üst sınırı kitabe yerine denk gelmektedir. Kitabe, bu süreçte kaldırılmış olabilir (Fot.40).

Cami hakkında Sultan II. Abdülhamid Fotoğraf Arşivi'nde görseller ve Osmanlı Arşivi'nde belgeler bulunmaktadır (Fot.38). H.11 Rebülevvel 1318 (M. 09 Temmuz 1900) tarihli ve çok sayıda mektepli caminin inşa edilmesi hakkındaki belgede⁸² Bahçeâğıl Köyü Camisi de sayılmaktadır. İlgili belgede yapılan keşif sonucu, “*Yanıkâğıl, Kabaklıpınar, Bahçeâğıl, Karaağaç, Kurtdere, Şahbaz ve Yakublu karyelerindeki cevâmi-i şerifin dahi yirmi bin sekiz yüz altmış üçer kuruş altmışar santim*” şeklindeki ifadede, içinde Bahçeâğıl'ın da bulunduğu bazı köylerde yaptırılacak mektepli camilerin maliyetleri tespit edilmiştir.



Fot.38: Bahçeâğıl Köyü Camisi⁸³ genel görünüş ve detay (II. Abdülhamid Fot. Arş. İ.Ü. Küt.)

80 Bahçeâğıl'ın kuruluşu ve gelişimi hakkında bk.: Akı, 2007, 90.

81 Tapu ve Kadastro Müdürlüğü veritabanı üzerinde edinilmiş bilgidir. Bk.: <https://parselsorgu.tkgm.gov.tr/>.

82 BOA, HH.İ.129.48. H.11 Rebülevvel 1318 (M. 09 Temmuz 1900).

83 Görselin altındaki tanıtıcı Osmanlıca metin: Saye-i meberrât-vâye-i hazret-i hilafet penâhîde

Caminin Sultan II. Abdülhamid Fotoğraf Arşivi'nde bulunan görselinin altındaki yazıdan, eserin Sultan II. Abdülhamid tarafından yaptırıldığı, camiye Sultan II. Selim adının verildiği ve H. 1320 tarihinde açılışının yapıldığı anlaşılmaktadır.⁸⁴



Fot.39: Bahçeagil Köyü Camisi, kuzeydoğudan görünüş (Baçaru, 2023)



Fot.40: Bahçeagil Köyü Camisi, kuzeyden görünüş (Baçaru, 2023)

Cami, H. 1318 tarihli belge ekinde yer alan tasarımdaki haliyle ön kısmın iki katlı düzeni korunmuş olmakla birlikte, alt kattaki son cemaat yeri ile harimi ayıran duvar kaldırılarak bu mekân harime dahil edilmiştir. İç mekân ön kısım da dahil olmak üzere 7.00x13.72 olarak ölçülmüştür. Üst katta da benzer şekilde hoca odası ve mektep kısımlarını ayıran duvarlar kaldırılarak bu kısımlar kadınlar mahfiline eklenmiştir. Dışardan ikinci kattaki mektep kısmına (bugünkü halinde kadınlar mahfiline) girişi sağlayan merdiven korunmuştur (Fot.39).



Fot.41: Bahçeagil Köyü Camisi, güneyden genel görünüş (Baçaru, 2023)



Fot.42: Bahçeagil Köyü Camisi (Baçaru, 2023)

Çorlu Emlâk-ı Hümâyûn şubesine merbut Bahçeagil Karyesinde Sultan Selim Han-ı Sâlis nam ismine nisbetle müceddeden inşa ettirilen camii şerifin resmi küşadında aldırılan resmidir 1320 ve 1318, şeklinde çevrilmiştir. Görsel için bk.: <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/779-60---0012.jpg> Erişim (03.10.2022).

84 Caminin 1903'te Rum cami ustası Dimitri tarafından yaptırıldığı, sonrasında Bulgarların yakması nedeniyle 1914'te Dimitri Usta tarafından yeniden yaptırıldığı öne sürülen hususlar arasındadır. Bk.: Akı, 2007, 90.

Caminin mihrap nişi ve çevresi ile minber yüzeyi sonradan çini taklidi seramik ile kaplanmıştır. Minare ana kurgusu itibariyle H. 1318 tarihli belge ve 1320 tarihli görseldeki tasarıma uygun bir özellik sergilemektedir (Fot.41).



Fot.43: Bahçeçâğl Köyü Camisi, güneyden ön kısım (Baçaru, 2023)



Fot.44: Bahçeçâğl Köyü Camisi, ön kısım ikinci kat (Baçaru, 2023)

Kurtdere Köyü Camisi

Cami, Tekirdağ'a bağlı Saray İlçesi, Kurtdere⁸⁵ Mahallesi'ndedir. Eser, Köy İç-yolu'nun sınırladığı bir alanda 171 ada, 1 parsel üzerindedir.⁸⁶ Camide kitabe rastlanmamıştır. Cami hakkında Osmanlı Arşivi'nde bulunan H.11 Rebülevvel 1318 (M. 09 Temmuz 1900) tarihli ve çok sayıda köye mektepli cami inşasına dair olan belgede⁸⁷ Kurtdere Köyü Camisi de sayılmaktadır. Yapılan keşif sonrası mektepli caminin inşası için bazı yapılarla aynı tutar belirlenmiş olmakla birlikte *yirmi bin sekiz yüz altmış üçer kuruş altmışar santim* bütçe ayrılmıştır. Sultan II. Abdülhamid Fotoğraf Arşivi'nde bulunan H. 1320 tarihli caminin açılışından alınan görselin altındaki yazıdan eserin, Sultan II. Abdülhamid tarafından Sultan I. Abdülhamid adına müceddeden yaptırıldığı anlaşılmaktadır (Fot.45).⁸⁸ Yeniden inşa edilen bu caminin yerinde bulunan cami hakkında bir bilgiye ulaşılamamıştır.



Fot.45: Kurtdere Köyü Camisi⁸⁹ genel görünüş ve detay (II. Abdülhamid Fot. Arş. İ.Ü. Küt.)

85 Kurtdere için bk.: Çevik,1971, 177.; Yarcı, 2017, 90-91.

86 Ada, parsel bilgileri Tapu ve Kadastro Müdürlüğü veritabanından alınmıştır. Bk.: <https://parselsorgu.tkgm.gov.tr/>.

87 BOA, HH.İ.129.48- H.11 Rebülevvel 1318 (M. 09 Temmuz 1900).

88 Bk.: <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/779-60---0011.jpg> (Erişim: 03.10.2022).

89 Görselin altındaki Osmanlıca metin: Saye-i mebrât vâye-i hazret-i hilafet penâhîde Çorlu

H. 19 Şaban 1321 (M. 10 Kasım 1903) tarihli belge içinde Kurtdere Köyü mektebinin de bulunduğu bazı köylere ikinci öğretmenin atanması hakkındadır.⁹⁰

Eser 2015 yılında restore edilmiş ve ibadete açılmıştır.⁹¹ Öncesinde harap olan eserin, H. 1320 tarihli görselinden, pencere söve ve kemerleri ile beden duvarlarının köşelerindeki taşların taşkın ele alındığı diğer yüzeylerin sıvalı olduğu anlaşılmaktadır (Fot.46-49). Genel özellikleri ile yukarıda ele aldığımız mektepli camilere benzeyen eserin restorasyon süreci sonrasında cephedeki sıvaların kaldırıldığı görülmektedir. Mevcut halinde kaba yonu taşlı yığma duvarlarda geniş aralıklarla tuğla kuşaklar atılmıştır. Özgün halinde iki katlı ön kısımda mektep kısmına geçişi sağlayan merdivenin kaldırıldığı, kapının kapatıldığı değerlendirilmektedir.



Fot.46: Kurtdere Köyü Camisi⁹², giriş cephesi (Tekirdağ İl Küt. Tur. Md.)



Fot.47: Kurtdere Köyü Camisi, kuzeyden (Tekirdağ İl Küt. Tur. Md.)



Fot.48: Kurtdere Köyü Camisi, doğudan kible duvarı (Tekirdağ İl Küt. Tur. Md.)



Fot.49: Kurtdere Köyü Camisi, batıdan genel görünüş (Tekirdağ İl Küt. Tur. Md.)

Emlâk-ı Hümâyûn şubesine merbut Kurtdere karyesinde Sultan Abdülhamid Han-ı Evvel nam ismine nisbetle müceddeden inşa ettirilen camii şerifin resmi küşadında aldırılan resmidir 1320 ve 1318, şeklinde çevrilmiştir. Görsel için bk.: <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/779-60---0011.jpg> (Erişim:03.10.2022).

90 BOA, HH.İ.166.63- H. 19 Şaban 1321 (M. 10 Kasım 1903).

91 Bk.: <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/tekirdag/gezilecekyer/kurtdere-camii> (Erişim:09.04.2023); Eserin anıt fişi için bk.: Keskinel vd., 2014, 269.

92 Kurtdere Köyü Camisi restorasyon öncesi görselleri için bk.: <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/tekirdag/gezilecekyer/kurtdere-camii>.



Fot.50: Kurtdere Köyü Camisi, giriş cephesi (Baçaru, 2023)



Fot.51: Kurtdere Köyü Camisi, batıdan görünüş (Baçaru, 2023)



Fot.52: Kurtdere Köyü Camisi, doğudan genel görünüş (Baçaru, 2023)



Fot.53: Kurtdere Köyü Camisi, doğu cephesi (Baçaru, 2023)

İki katlı ön kısmın pencereleri basık kemerli iken harim kısmının yüksek pencereleri sivri kemerlidir (Fot.47). Söve ve kemer kısımları taşkın ele alınan pencerelerde alt kat pencerelerin kemerlerinin üzerinde tuğla alınlıklar bulunmaktadır. Minare kaidesinin yaklaşık yarısına kadar kesme taşla inşa edilmişken, kaidenin öteki yarısı, gövde, şerefe, petek tuğla; küçük, sivri külah ise taş veya betondan yapılmıştır (Fot.49,51).

Mihrap sade, yuvarlak kemerli bir niş ve üstündeki silmeli taçtan ibaret olmakla birlikte, minberin yeni yapıldığı değerlendirilebilir (Fot.55). Eser, Edirne KVKK'nin 25.09.2012 tarih ve 574 sayılı kararıyla tescil edilmiştir.⁹³



Fot.54: Kurtdere Köyü Camisi, kuzeybatıdan görünüş (Baçaru, 2023)



Fot.55: Kurtdere Köyü Camisi, minber ve mihrap (Baçaru, 2023)

93 Keskiner vd., 2014, 269.; Eser hakkında ayrıca bk.: Eryılmaz, 2019, 312-319.



Fot.56: Kurtdere Köyü Camisi, harimden ön kısmın genel görünüşü ve mektep kısmı (Baçaru, 2023)

Uzunhacı Köyü Camisi

Cami, Tekirdağ İli, Kapaklı İlçesi, Uzunhacı⁹⁴ Mahallesinde, Köy İyçyolu üzerinde 120 ada, 1 numaralı parsel⁹⁵ üzerindedir. Bir avlu içinde bulunan eserin kitabesine rastlanmamıştır. Giriş cephesine sonradan bir hazırlık mekânı ilave edilmiştir (Fot.58). Düz damlı bu ek kısmın örtüsü kitabe hizasına denk gelmektedir. Kitabe bu dönemde kaldırılmış olabilir.

Sultan II. Abdülhamid Fotoğraf Arşivi'nde yer alan ve caminin açılış merasiminden alınan H.1320 tarihli görselin altındaki metinde, eserin Sultan II. Abdülhamid tarafından Sultan IV. Mustafa ismi verilerek müceddeden inşa edildiği belirtilmektedir (Fot.57).

H. 11 Rebülevvel 1318 tarihli ve birçok köyde mektepli cami inşasına dair belgede Uzunhacı (Uzuncami) Köyü'nün de adı geçmektedir.⁹⁶ Bu belgede mektepli camilerin inşasına dair yapılan keşif sonucu çıkarılan maliyetlerde, Uzunhacı Köyü Camisi, Beyazköy'de inşa edilecek mektepli cami ile aynı tutarda, 17720 kuruşa inşa edilmesinin uygun görüldüğü anlaşılmaktadır. Yeniden inşa edilen bu caminin yerinde bulunan ve yine Sultan II. Abdülhamid döneminde inşa edilen cami hakkında H. 14 Recep 1306 tarihli belgede inşası tamamlanan ve açılış için hazır olan caminin masraflarının karşılanması hakkında yapılan yazışmalardan bahsedilmektedir.⁹⁷ Bu ilk inşa edilen cami büyük olasılıkla 1894 depreminde hasar gördüğünden yeniden inşa edilme ihtiyacı doğmuştur.

H. 11 Rebülevvel 1318 tarihle belge ekinde yer alan plan ve görünüş ile Sultan II. Abdülhamid Fotoğraf Arşivi'nde bulunan görsel arasında uyum görülmektedir.

Caminin giriş cephesine tek katlı, düz damlı, enine dikdörtgen bir hazırlık mekânının sonradan ilave edildiği anlaşılmaktadır. Eserin özgün tasarımında iki katlı ön mekânı korunmakla birlikte alt katta son cemaat yerini harimden ayıran duvar kaldırılmış, bu mekân harime ilave edilmiştir. İç mekân ön kısım da dahil olmak üzere 7.12x13.35 olarak ölçülmüştür. Üst katta benzer şekilde mektep ve hoca odası ile hol kısmı

94 Köyün Osmanlı dönemindeki adı ve kuruluşu hakkında bk.: Akı, 2007, 93-94.; Yarıcı, 2010, 42.; Yarıcı, 2017, 93, 97-100, 102.

95 Ada, parsel bilgileri, <https://parselorgu.tkgm.gov.tr/> üzerinden alınmıştır.

96 BOA, HH.İ.129.48- H. 11 Rebülevvel 1318 (M. Temmuz 1900).

97 BOA, HH.İ. 74.16.1.1- H. 14 Recep 1306 (M. 16 Mart 1889).

kaldırılarak bu kısımlar kadınlar mahfiline eklenmiş, tek mekân olarak düzenlenmiştir (Fot.62,63,65). Mektep kısmına dışarıdan bağlantıyı sağlayan, minare önündeki ikinci kat girişi ve merdivenler korunmuştur (Fot.58).⁹⁸



Fot.57: Uzunhacı Köyü Camisi⁹⁹ genel görünüş ve detay (II. Abdülhamid Fot. Arş. İ.Ü. Küt.)



Fot.58: Uzunhacı Köyü Camisi, kuzeyden görünüş (Baçaru, 2023)

Fot.59: Uzunhacı Köyü Camisi, güneydoğudan görünüş (Baçaru, 2023)

Caminin mihrabı ve mihrap duvarı çini taklidi seramiklerle sonradan kaplanmıştır. Ahşaptan sade minberin özgün olup olmadığı anlaşılamamıştır (Fot.64).

Eserin cephelerinde ve minare kaidesinde sıvalı olan alanlar mozaik ile kaplanmış, sıvalı minare gövde, geçiş kısmı ve petek kesme taş görüntüsü verecek şekilde derzlenmiştir. Şerefe kısmı demir korkuluk, külah kısmı ise taştan koni şeklindedir (Fot.59,60).

⁹⁸ Eser hakkında ayrıca bk.: Eryılmaz, 2019, 621-628.

⁹⁹ Görselin altındaki metin: Saye-i meberrât-vâye-i hazret-i hilafet penâhîde Çorlu Emlâk-ı Hümâyûn şubesine merbut Uzunhacı karyesinde Sultan Mustafa Han-ı Râbî' nam ismine nisbetle müceddeden inşa ettirilen camii şerifin resmi küşadında aldırılan resmidir fi sene 1320 ve 1318, şeklinde çevrilmiştir. Görsel için Bk.: <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/779-60---0004.jpg> (Erişim: 03.10.2022).



Fot.60: Uzunhacı Köyü Camisi, batı cephesi (Baçaru, 2023)



Fot.61: Uzunhacı Köyü Camisi, doğu cephesi (Baçaru, 2023)



Fot.62: Uzunhacı Köyü Camisi, ön kısmın genep görünümü (Baçaru, 2023)



Fot.63: Uzunhacı Köyü Camisi, kuzeyden harimin görünüşü (Baçaru, 2023)



Fot.64: Uzunhacı Köyü Camisi, Minber (Baçaru, 2023)



Fot.65: Uzunhacı Köyü Camisi, mektep kısmı (Baçaru, 2023)

Yanıkagıl Köyü Camisi

Eser, Tekirdağ İli, Kapaklı İlçesi, Yanıkagıl¹⁰⁰ Mahallesi'nde 128 ada, 2 parsel yer almaktadır.¹⁰¹ Eserin mermerden kitabesi¹⁰² giriş kapısının üzerindedir (Fot.68). Kitabede eserin Sultan II. Abdülhamid tarafından Sultan II. Mahmud'un ismi verilerek müceddeden inşa edildiği yazılıdır. Eserin kim tarafından yapıldığı ve ismi verilen padişah gibi detaylar, Sultan II. Abdülhamid Fotoğraf Arşivi'nde yer alan esere ait görselde de geçmektedir (Fot.66).



Fot.66: Yanıkagıl Köyü Camisi¹⁰³ genel görünüş ve detay (II. Abdülhamid Fot. Arş. İ.Ü. Küt.)

Osmanlı Arşivi'nde bulunan 2 Cemâziyelevvel 1300 (M. 11 Mart 1883) tarihli bir belgede, Tekfurdağı (Tekirdağ) sancağı dahilindeki Çorlu kazasına bağlı Velimişe (Velimeşe) adlı mahalin köylere taksim edilerek, içinde Yanıkagıl Köyü'nün de bulun-

100 Daha önce Çorlu'ya bağlı olan köy, Saray kazasına ilhak edilmiş, 1920'de tekrar Çorlu'ya bağlanmıştır. Bk.: Yarcı, 2010, 42.; Köy, Kapaklı'ya bağlanmadan önce ise 1958 sonrasında Çerkezköy'e bağlı köyler arasından sayılmaktadır. Köyün 93 Harbi sonrasında Bulgaristan'ın Tırnova kentinin Nohsel köyünden gelenler tarafından kurulduğu, köy kurulduğunda köyde, Rumlardan kalma yakılmış ağıllar nedeniyle Yanıkagıl adını aldığı kaydedilmektedir. Daha fazla detay için bk.: Akı, 2007, 91.; Yarcı, 2017, 93.

101 Ada, parsel bilgileri Tapu ve Kadastro Müdürlüğü veritabanından alınmıştır. Bk.: <https://parselsorgu.tkgm.gov.tr/>.

102 Kitabe metni: İş bu camii şerif zînet efzây-ı serîr şevket masîr Osmani halife-i maâlî âsâr ve bî-müdâni gazi (Sultan Abdülhamid) han-ı sani hazretlerinin meberrât-ı seniyyelerinden olup cennet mekân Sultan Mahmud Han-ı Sâni hazretleri nam-ı aliyyesine izafetle sene 1319 hicrisinde müceddeden inşa olunmuştur, şeklinde çevrilmiştir.

103 Sultan II. Abdülhamid Fotoğraf Arşivi'nde bulunan bu görselin altındaki açıklama metni: Saye-i meberrât-vâye-i hazret-i hilafet penâhîde Çorlu Emlâk-ı Hümâyûn şubesine merbut Yanıkagıl karyesinde sultan Mahmud Han-ı Sâni nam ismine nisbetle müceddeden inşa ettirilen camii şerifin resmi küşadında aldırılan resimdir fi sene 1320 ve 1318, şeklinde çevrilmiştir. Görsel için Bk.: <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/779-60---0006.jpg> (Erişim:08.10.2022).

duğu çok sayıda köye isimler verildiği ve bu köylere muhacirlerin yerleştirilmesine dair bilgiler bulunmaktadır.¹⁰⁴



Fot.67: Yanıkağıl Köyü Camisi, giriş cephesi (Baçaru, 2023)



Fot.68: Yanıkağıl Köyü Camisi, kitabe (Baçaru, 2023)

Günümüze ulaşan bu caminin yerindeki eski cami hakkında 14 Recep 1306 (M. 16 Mart 1889) tarihli belgede, Yulafı, Yanıkağıl ve Uzunhacı köylerinde inşa edilen camilerin resmi açılışlarının yapılmadığı ve masraflarının karşılanmasına dair yazışmaların yapıldığına dair bilgilere yer verilmektedir.¹⁰⁵ Ancak H.11 Rebülevvel 1318 (M. 09 Temmuz 1900) tarihli belgede, içinde Yanıkağıl Köyü Camisi'nin de bulunduğu pek çok köydeki caminin harap olduğu ve bu camilerin yeniden inşa edilmesine karar verildiği anlaşılmaktadır.¹⁰⁶ Bu bilgilerden köyde ilk inşa edilen caminin 1894 depremi sonrasında harap duruma düşmesi muhtemel görünmektedir.



Fot.69: Yanıkağıl Köyü Camisi, kuzeybatıdan görünüş (Baçaru, 2023)



Fot.70: Yanıkağıl Köyü Camisi, doğu cephesi (Baçaru, 2023)

H. 19 Şaban 1321 (M. 10 Kasım 1903) tarihli belge içinde Yanıkağıl Köyü mektebinin de bulunduğu bazı köylere ikinci öğretmenin atanması hakkındadır.¹⁰⁷

104 BOA, ML.EEM.68.11.1.1- H. 2 Cemâziyelevvel 1300 (M. 11 Mart 1883).

105 BOA, HH.İ.74.16.1.1- H. 14 Recep 1306 (M. 16 Mart 1889).

106 BOA, HH.İ. 129.48.1.1- H.11 Rebülevvel 1318 (M. 09 Temmuz 1900).

107 BOA, HH.İ.166.63- H. 19 Şaban 1321 (M. 10 Kasım 1903).

H. 15 Safer 1326 (M. 19 Mart 1908) tarihli bir belgede Yanıkağıl Köyündeki mektebin tamir edilmesi hakkında tutulan keşif defteri ve yaptırılacak mektebin görünüş ve planlarına yer verilmektedir.¹⁰⁸ Ancak belge ekindeki plan ve görünüşten, bu mektebin ele aldığımız mektepli cami bünyesindeki mektepten farklı, bağımsız bir yapı olduğu anlaşılmaktadır.

Cami, ana hatlarıyla ilk tasarıma uygun bir nitelik arz etse de günümüzde bazı farklılıklar söz konusudur. İki katlı ön mekânda son cemaat yeri korunmuşken üst kattaki mektep kısmı, hoca odası ve hol kısmını ayıran duvarların kaldırılarak bu kısmın kadınlar mahfiline dahil edilerek kullanılması sağlanmıştır (Fot.72). İç mekân ön kısım da dahil olmak üzere 7.13x13.84 ölçülmüştür. Özgün tasarımında harim kısmından girişi sağlanan kadınlar mahfili girişi, şimdiki halinde son cemaat yerinden üst kata çıkan bir merdivenle verilmiştir. Bununla birlikte minare önünden üst kata mektep kısmına girişi sağlayan kapı ve merdivenler korunmuştur.



Fot.71: Yanıkağıl Köyü Camisi, güneydoğudan (Baçaru, 2023)



Fot.72: Yanıkağıl Köyü Camisi, iki katlı ön kısım (Baçaru, 2023)



Fot.73: Yanıkağıl Köyü Camisi, harim kısmı (Baçaru, 2023)



Fot.74: Yanıkağıl Köyü Camisi, ön mekân üst kat (Baçaru, 2023)

Eserin mermerden mihrap ve minberinin özgün olmadığı değerlendirilebilir (Fot.72). Minaresi 2015 yılında yeniden yapılmıştır.¹⁰⁹

108 BOA, Y.MTV. 307.64- H. 15 Safer 1326 (M. 15 Mart 1908).

109 Özgün olmadığı anlaşılan minarenin yapılış tarihi ile ilgili bilgi cami imamından alınmıştır.

BENZER ÖRNEKLER

Lüffiye Köyü Camisi ve diğer on köyde inşa edilen ve çalışmanın çekirdeğini oluşturan bu yapılar dışında benzer özellikler sergileyen, yine bu dönemde inşa edilmiş, diğer bazı yapılar da bulunmaktadır. Bu kısımda ele alacağımız örneklerin Sultan II. Abdülhamid Fotoğraf Arşivi'nde görselleri bulunduğundan, değinmek yerinde olacaktır.

Velimeşe (Velimişe) Köyü Camisi

Caminin yeri tespit edilememiştir. Bugün Tekirdağ, Çerkezköy İlçesi sınırlarında kalan haliyle Velimeşe¹¹⁰ Mahallesi'nde görseldeki tasarıma sahip bir camiye rastlanmamıştır. H. 1318 tarihli ve çok sayıda köye mektepli cami yapılmasına dair arşiv kaydında bu köye rastlanmazken, ulaşabildiğimiz H. 1320 tarihli görsel (Fot.75) dışında, Velimeşe Köyü'nde bir mektep ve cami inşa edilmesine dair, yine Abdülhamid döneminde olmak üzere daha erken tarihli belgelere ulaşmak mümkündür.



Fot.75: Velimeşe (Velimişe) Köyü Camisi¹¹¹ genel görünüş ve detay (II. Abdülhamid Fot. Arş. İ.Ü. Küt.)

2 Cemâziyelevvel 1300 tarihli belgede¹¹² Çorlu kazasına bağlı Velimeşe adıyla bilinen bölgenin içinde Velimeşe adında bir köy adını da içeren, beş köye ayrılması ve

110 Velimeşe hakkında bk.: Çevik, 1971, 201.

111 Görselin altındaki metin: Emlâk-ı seniyye-i cenab-ı mülûkânenen Çorlu dahilinde Velimişe karyesinde müceddeden inşa ve ihya buyurulan maa mektep camii şerifin resmidir, şeklinde okunmuştur. Fotoğrafın kaynağı için Bk.: <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/90862---0036.jpg>. Görselin bulunduğu İ.Ü. Kütüphane Arşivi'nde resmin tanıtım künyesindeki çeviriden bazı farklılıklar bulunmaktadır.

112 BOA, ML. EEM.68.11.- H. 2 Cemâziyelevvel 1300 (M. 11 Mart 1883).

bu köylere muhacirlerin iskan edilmesi hakkında bilgiler yer almaktadır. 15 Safer 1310 tarihli belgede¹¹³ içinde Velimeşe'nin de olduğu Çorlu ve İpsala'ya bağlı köylerde inşa edilen dokuz camiye hangi padişahların isimlerinin verileceği ve cami kitabelerine yazılacak metinler ekte sunulacak şekilde bilgiler içermektedir. 11 Muharrem 1312 tarihli belgede bu camilerden Çorlu'ya bağlı olan Türbedere, Velimeşe, Veliköy ve Kızılpınar köylerinde inşa ettirilen camilere yine ismi verilecek padişahlarla birlikte 1308 tarihli kitabe metinlerine yer verilmektedir.¹¹⁴ 15 Safer 1310 tarihli belge ve 11 Muharrem 1312 belge ve eklerinde Velimeşe Köyü'nde inşa edilen camiye Sultan III. Mehmed'in adının verildiği anlaşılmaktadır.¹¹⁵

Eser, Eryılmaz'ın çalışmasında, Sultan II. Abdülhamid'in kendi kesesinden yaptırdığı camilere yer verdiği listede yer almaktadır.¹¹⁶

H. 12 Cemâziyelâhir 1319 (M. 27 Ağustos 1901) tarihli belge¹¹⁷ ve 2 Cemâziyelevvel 1325 (M. 13 Haziran 1907) tarihli belgeden¹¹⁸ anlaşıldığı kadarıyla bu cami ve mektebin tamir edilmesi ile ilgili keşfin yapıldığı ve tamir edilmesine dair detaylara yer verilmiştir.

113 BOA, Y.MTV.67.10. 15 Safer 1310 (M. 8 Eylül 1892). Bu belgede Velimeşe, Veliköy, Türbedere, Kızılpınar, Sarpdere, Podima (Bodima), Ferecik, Selimiye, Koyuntepe camilerine asılacak kitabe metinlerinde Velimeşe, Veliköy, Türbedere, Kızılpınar kitabeleri 1308 tarihli iken Sarpdere, Podima (Bodima), Ferecik, Selimiye, Koyuntepe camii kitabeleri 1310 tarihlidir. Belge ana metninde kitabelerin Mekteb-i Sultani'de Farisi muallimi olan Feyzi Efendi'ye yazdırıldığı anlaşılmaktadır. Kitabe metinlerinde eserlere hangi padişahın isminin verildiği bilgisi de yer almaktadır. Bu belge ekindeki kitabelere göre köy camileri ve ismi verilen padişahlar şunlardır: Velimeşe, Sultan III. Mehmed; Veliköy, Sultan Ahmed Han (Kaçınıcı Ahmed olduğuna dair detay yoktur.); Türbedere, Sultan Mustafa (Kaçınıcı Mustafa olduğuna dair detay yoktur.), Kızılpınar, Sultan II. Osman; Sarpdere, Sultan Bayezid-i Veli; Podima (Bodima), Sultan Süleyman; Ferecik, Sultan III. Murad; Selimiye, Sultan II. Selim; Koyuntepe, Yavuz Sultan Selim şeklindedir.

114 BOA, Y.MTV.99.85.01.01. H. 11 Muharrem 1312 (M. 15 Temmuz 1894) Bu belge ekinde yer alan Velimeşe, Veliköy, Türbedere, Kızılpınar köy camilerinin kitabe metinlerinde adı verilen padişahın ismi geçmezken, kitabe metinlerinin ekinde olduğu ana metinde bu dört camiye ismi verilen padişahların adları sayılmaktadır. Caminin inşasına dair H.1318 Salnamesi'nde, Velimeşe Kızılpınar, Veliköy ve Türbedere köylerinde 71943 kuruşa birer mektep ve cami inşa edildiği bilgisi yer almaktadır. Bk.: Önal ve Bekçi, 2006, 28.

115 Belge için Bk.: BOA, Y.MTV.99.85.04.01. H. 11 Muharrem 1312 (M. 15 Temmuz 1894). Belge ekindeki kitabe metni:

“Velimeşe Camii Şerifi

Zinet-i efzây-ı makam-ı mualla-i hilafet-i islamiyye ve erike pîrây-ı saltanat-ı seniyye-i Osmaniyenin es sultan ibn es sultan es sultan el gazi-i Abdülhamid han-ı sâni hazretleri taraf-ı şeriflerinden iş bu camii şerif bin üç yüz sekiz sene-i hicrisi rebülâhîrinde inşa edilmiştir Rebiülâhîr 1308” şeklinde çevrilmiştir.

116 Bk.: Eryılmaz, 2019, 749.

117 BOA, HH.İ. 135.42. H. 12 Cemâziyelâhir 1319 (M. 26 Eylül 1901).

118 BOA, HH.İ. 193.5. 2 Cemâziyelevvel 1325 (M. 13 Temmuz 1907).



Fot.76: Velimeşe (Velimişe) Köyü Camisi¹¹⁹

Eserin arşivdeki fotoğrafı ile yaygın şekilde karşımıza çıkan mektepli cami örneklerinin tasarımı arasında bazı farklılıklar bulunmaktadır. Anlaşıldığı kadarıyla iki katlı ön kısım, geride harim kısmıyla, doğu duvarına bitişik minare, kırma çatılı örtü gibi detaylarda ortaklıklar gözlenmektedir. Ancak bu camide ve benzer şekilde erken tarihli inşa kayıtları olmakla birlikte olasılıkla deprem sonrası harap olup, bu camideki gibi yeniden inşa edilen Veliköy ve Kızılpınar camilerinde olduğu gibi, iki katlı ön mekânın doğruya doğru genişletildiği, minarenin bu genişletilen kısmın arkasına gelecek şekilde konumlandırıldığı anlaşılmaktadır (Fot.75). Bu üç camide ikinci kata giriş, diğer camilerde minarenin önünde, dışarıdan sağlanıyorken muhtemelen bu camilerde içeriden sağlanması yoluna gidilmiştir. Dışarıdan minare kısmının da görülebileceği görselde, ikinci kata giriş sağlayan herhangi bir açıklık yoktur (Fot.76).¹²⁰ Üç eser de bugüne ulaşamadığından bu husus netleştirilememiştir. Caminin mekteple birlikte inşa edildiği ve açılışının yapıldığı gerek arşiv belgelerinde bahsedilmekte gerekse açılışa dair iki görselde fark edilebileceği gibi caminin yanında ikinci bir yapı yanında görülmemektedir. Bu durum diğer yaygın örnekte olduğu gibi, mektep kısmının cami bünyesinde yer aldığını, bu şekilde bir tasarımın söz konusu olduğu söylenebilir.

Bu camide pencerelerin diğer yaygın örnektekinden farklı olarak oldukça basık kemerli olduğu, iki katlı ön kısımda pencere sayıları aynı olmakla birlikte geniş aralıklarla yerleştirildikleri görülmektedir. Yine yaygın örnekte doğu cephede iki olan pencere sayısının burada üçe çıkarılmasından hareketle harim kısmının da geriye doğru uzatılmış olma ihtimali göz önünde tutulmalıdır.

119 Köy görselinden cami detayı. Bk.:

<http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/90862---0035.jpg> (Erişim: 03.10.2022).

120 Bk.: <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/90862---0035.jpg> (Erişim: 03.10.2022).



Fot.77: Kızılıpınar Köyü Camisi¹²¹ genel görünüş ve detay (II. Abdülhamid Fot. Arş. İ.Ü. Küt.)

Kızılıpınar Köyü Camisi

Çerzekköy İlçesi, Kızılıpınar¹²² Mahallesinde Çeşme Sokak, Bahar Caddesi ile Kemalpaşa Caddesinin sınırladığı alanda bulunan eser yakın zamanda yıktırılmış, yerine “Kızılıpınar Merkez Camii” adında başka bir cami yaptırılmıştır. Yıktırılan caminin inşa kitabesi¹²³ yeni minarenin kaide kısmının Kemalpaşa Caddesi tarafına bakan yüzüne monte edilmiştir (Fot.78). Bu kitabe metninden eserin, Sultan II. Abdülhamid tarafından H. 1306’da Sultan II. Osman’ın adı verilerek yeniden inşa edildiği anlaşılmaktadır.

Velimeşe Köyü camisinden bahsederken değinilen ve dipnotta detaylarına yer verilen 15 Safer 1310 tarihli ve 11 Muharrem 1312 belgelerde gerek metin gerekse ek kısımlarındaki kitabe metinlerinden bugün yeni yapılan caminin minare kaidesine asılan kitabesindeki metne paralel olarak, Sultan II. Abdülhamid tarafından yaptırıldığı ve camiye Sultan II. Osman’nın ismi verildiği bilgisi geçmektedir.¹²⁴ Fakat II. Abdülhamid

121 Görselin altındaki metin: Emlâk-ı seniyye-i cenab-ı mülûkânenen Çorlu dahilinde Kızılıpınar karyesinde müceddeden inşa ve ihya buyurulan maa mekteb camii şerifin resmidir, şeklinde okunmuştur. Görsel için bk.: <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/90862---0034.jpg> (Erişim: 26.10.2022).

122 Kızılıpınar Köyü’nün kuruluşu ve gelişimi hakkında bk.: Çevik, 1971,175.; Akı, 2007, 87-88.

123 Kitabe metni: “Osman Han-ı Sani / Nam-ı aliyyesiyle benam olan iş bu cami-i nûru’l lâmi zinet efzây-ı taht-ı Osmani hilafe-i habib-i yezdan gazi Abdülhamid Han-ı Sâni hazretlerinin *cümle-i(!)* meberrât-ı celilelerinden olub bin üç yüz altı sene-i hicrisinde müceddeden inşa olunmuştur” şeklinde okunmuştur.

124 11 Muharrem 1312 (M. 15 Temmuz 1894) tarihli belgede hangi camiye hangi padişahın adı verildiği yazılmazken, köy adı sırlaması ile padişah adlarının sıralamasının uyumlu olduğu, 15 Safer 1310 (M. 8 Eylül 1892) tarihli belge ve ekindeki kitabe metni ile bugün caminin yerinde yeni yapılan caminin minaresine asılan özgün kitabede yer alan bilgilerle bu doğrulama yapılabilmektedir.

Fotoğraf Arşivi'nde yer alan ve padişah isimleri verilen camilerin görsellerinin birçoğunun altlarındaki tanıtım yazısında, hangi padişahın ismi verildiği ve tarihi gibi detaylar yazılı iken Kızılpınar Köyü Camisi'nde padişah ismi ve fotoğraf tarihi yazılı değildir (Fot.77). H. 12.05.1322 (M. 25 Temmuz 1904) tarihli belgede köyde yer alan cami ve mektebin tamir edilmesine dair kayıt bulunmaktadır.¹²⁵ Arşivdeki görselin eserin hangi zamanına ait olduğu anlaşılmamıştır.¹²⁶



Fot.78: Kızılpınar Köyü Camisi, kitabe (Baçaru, 2022)

Eserin Sultan II. Abdülhamid Fotoğraf Arşivi'de yer alan görseli ile ilk grupta incelediğimiz on eser ve Lütfiye Köyü Camisi için tasarlanan ve belge ekinde sunulan plan ve görünüş şemasına büyük oranda uyduğu görülmekle birlikte, özellikle caminin ön kısmının ele alınışı ile ilgili diğer örneklerden ayrıştığı söylenebilir. Bu yapıda iki katlı ön mekân batı cepheye doğru uzatılmış, minare bu uzatılan kısmın güneydoğu tarafına, diğer deyişle arkasına alınmıştır. Diğer eserlerde yaygın olarak görülen minarenin önünden mektep kısmına geçişi sağlayan merdivenler kaldırılmış, içeri alınmış olmalıdır. Ön kısmın bu şekilde ele alınmasıyla Veliköy ve Velimeşe (Velimeşe) Köyü Camisi'ne benzemektedir.

Veliköy Camisi

Bugün Tekirdağ Çerkezköy İlçesi sınırlarında kalan Veliköy¹²⁷, köy niteliğini büyük oranda kaybederek, Çerkezköy ilçesi ile uyumlu bir yapılaşma ve gelişime sahiptir. Cami günümüze ulaşamamıştır. Sultan II. Abdülhamid Fotoğraf Arşivi'de yer alan görselin altındaki yazıdan anlaşıldığı kadarıyla Sultan II. Abdülhamid mülkü olan Çorlu dahilindeki, Veliköy isimli köyde yeniden inşa edilen mektep ve caminin görseli olduğu belirtilmektedir (Fot.79). Bu metinde camiye verilen isim hakkında bilgiye rastlanmazken, yukarıda Velimeşe ve Kızılpınar Köyü camilerine değinilirken detayları verilen 15 Safer 1310 tarihli ve 11 Muharrem 1312 belgede ve ekinde yer alan kitabe metninden Sultan II. Abdülhamid tarafından yaptırılan camiye Sultan Ahmed Han'ın isminin verildiği anlaşılmaktadır.¹²⁸

125 BOA, HH.İ. 171.9. R. 29 Haziran 1320 (M. 12 Temmuz 1904); Ayrıca H.1318 Salnamesinde, Kızılpınar, Veliköy, Velimeşe ve Türbedere köylerinde 71943 kuruşa birer mektep ve cami inşa edildiği bilgisi yer almaktadır. Bk.: Önal ve Bekçi, 2006, 28.

126 Bununla birlikte Fotoğraf Arşivi'nde, fotoğrafın bilgisi kısmında 1892 tarihli olduğu bilgisi yer almaktadır.

127 Veliköy'ün kuruluşu ve gelişimi hakkında bk.: Akı, 2007, 85-87.; Çevik, 1971, 201.

128 BOA, Y.MTV. 67.10. H. 15 Safer 1310 (M. 8 Eylül 1892).

Osmanlı Arşivi'nde yer alan bazı belgelere göre eserin H.1320¹²⁹ ve H.1324¹³⁰ tarihlerinde tamir edilmesine dair kayıtlar varken, R. 1322¹³¹ ve H. 1324¹³² tarihli olup yapılan tamiratın masraflarının karşılanmasına dair belgeler bulunmaktadır.¹³³

Eser genel tasarım olarak mektepli camiler başlığında ele aldığımız on köydeki caminin genel tasarımına uymakla birlikte özellikle ön mekânın ele alınması ve buna bağlı olarak yapı boyutu bakımından diğer yapılardan ayrılmaktadır. Eserin yukarıda değinilen Velimeşe ve Kızılpınar Köyü camilerinde olduğu gibi ön mekânı doğuya doğru genişletilmiş, minare bu genişletilen kısmın arkasına alınmıştır. Mektep kısmına geçiş muhtemelen yapının içinden sağlanmaktadır.



Fot.79: Veliköy Camisi¹³⁴ genel görünüş ve detay (II. Abdülhamid Fot. Arş. İ.Ü. Küt.)

Pavli Köyü (Pehlivanköy) Camisi

Eski adı Pavli olan ve günümüzde Kırklareli'nin ilçelerinden Pehlivanköy'ün merkezinde yer alan cami günümüze ulaşabilmiştir.¹³⁵ Üzerinde kitabesi bulunan eser büyük oradan korunmuşken, eserin minber, mihrap ve minaresinin yenilendiği anlaşılmaktadır.

129 BOA, HH.İ.142.41- H. 4 Muharrem 1320 (M. 13 Nisan 1902).

130 BOA, M.EEM.702.22 H. 24 Recep 1325 (M. 2 Eylül 1907) .

131 BOA, ML. EEM. 581.29- R. 7 Kânunusâni 1322 (M. 20 Ocak 1907).

132 BOA, HH.İ.188.5- H. 28 Ramazan 1324 (15 Kasım 1906).

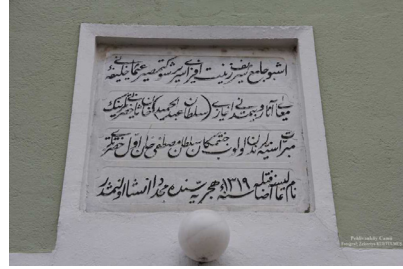
133 Eser, Eryılmaz'ın, Sultan II. Abdülhamid'in kendi kesesinden yaptırdığı camilere yer verdiği listede yer almaktadır. Bk.: 749.; H.1318 Salnamesinde, Veliköy, Velimeşe, Kızılpınar ve Türbedere köylerinde 71943 kuruşa birer mektep ve cami inşa edildiği bilgisi yer almaktadır. Bk.: Önal ve Bekçi, 2006, 28.

134 Görselin altındaki metin: Emlâk-ı seniyyenin cenab-ı mülûkânenen Çorlu dahilinde Veliköy nam karyede müceddeden inşa ve ihya buyrulan maa mektep camii şerifin resmidir, şeklinde çevrilmiştir. İ.Ü. II. Abdülhamid Fotoğraf Arşivi'ndeki hali için bk.: <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/90862---0032.jpg> (Erişim 26.10.2022).

135 Eserin anıt fişi için bk.: Balkan, 2012, (2), 243.



Fot.80: Pavli (Pehlivan köy) Camisi¹³⁶ genel görünüş ve detay (II. Abdülhamid Fot. Arş. İ.Ü.)



Fot.81: Pehlivan köy Camisi ve kitabesi (kulturportali.gov.tr)¹³⁷

Sultan II. Abdülhamid Fotoğraf Arşivi'nde görseli bulunan eser¹³⁸, diğer birçok cami gibi Sultan II. Abdülhamid tarafından kendisinden önce yaşamış olan padişahlardan birinin adı verilerek inşa edilmiştir (Fot.80). Üzerindeki kitabeden¹³⁹ ve arşiv belgelerindeki verilerden yeniden yaptırılan bu esere Sultan I. Mustafa'nın adının verildiği an-

136 Görselin altındaki metin: Saye-i meberrât-vâye-i hazret-i hilafet penâhîde Baba-ı Atik Em-lâk-ı Hümâyûn şubesine merbut Pavli karyesinde müceddeden inşa ettirilen maa mektep camii şerifin resmi küşadında aldırılan resmidir sene 1319, şeklinde çevrilmiştir. Metindeki Pavli ismi İstanbul Üni. Kütüphanesi II. Abdülhamid Fotoğraf Arşivi veritabanında "Yadlı" olarak okunmuştur. Bk.: [http://katalog.istanbul.edu.tr/client/tr_TR/default_tr/search/detailnonmodal/ent:\\$002f\\$002fSD_ILS\\$002f0\\$002fSD_ILS:2502132/one?qu=yadl%C4%B1&lm=IUNE-KABDUL](http://katalog.istanbul.edu.tr/client/tr_TR/default_tr/search/detailnonmodal/ent:$002f$002fSD_ILS$002f0$002fSD_ILS:2502132/one?qu=yadl%C4%B1&lm=IUNE-KABDUL) (Erişim: 08.10.2022).

137 Bk.: <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/kirklareli/gezilecekyer/pehlivan-koy-camii>.

138 BOA, HH.İ. 137.69.-H. 14 Ramazan 1319 (M. 25 Aralık 1901) tarihli belgede caminin fotoğrafının gönderildiği bilgisi yer almaktadır.

139 Kitabe metni: İş bu camii şerif zinet efzâ-yı serîr şevket masîr Osmanî halife-i maali âsâr ve bi müdânî gazî (Sultan Abdülhamid) Han-ı Sâni hazretlerinin meberrât-ı seniyyelerinden olup cennet mekân Sultan Mustafa Han-ı Evvel hazretleri nam-ı aliyyesine izafetle sene 1319 hicrisinde müceddeden inşa olunmuştur, şeklinde çevrilmiştir. Kitabe ayrıca latin harfleriyle de cami duvarına asılmıştır. Bk.: <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/kirklareli/gezilecekyer/pehlivan-koy-camii>.

laşmaktadır. Bu caminin yerindeki eski caminin de Sultan II. Abdülhamid döneminde yaptırıldığı 21 Cemâziyelâhir 1305 tarihli belgeden¹⁴⁰ tespit edilebilmektedir. 1305 tarihli belgede inşası istenen caminin 1894 depremi sonrası harap olma ihtimali söz konusudur.



Fot.82: Pehlivan köy Camisi, harim kısmı (kulturportali.gov.tr)¹⁴¹



Fot.83: Pehlivan köy Camisi, iki katlı ön mekân (kirklarelienvanteri.gov.tr)¹⁴²



Fot.84: Kumrular Müsellim Köyü Camisi¹⁴³ (II. Abdülhamid Fot. Arş. İ.Ü. Küt.)



Eserin iç mekân düzeninde, iki katlı ön kısımda alt katta son cemaat yeri ile harim; üst katta mektep ile kadınlar mahfilini ayıran duvarlar korunmuştur.

140 BOA, HH.İ. 70.12.01.- H. 21 Cemâziyelâhir 1305 (M. 06 Ocak 1888).

141 Bk.: <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/kirklareli/gezilecekyer/pehlivan-koy-camii>.

142 Bk.: <https://kirklarelienvanteri.gov.tr/anitlar.php?id=177>.

143 Görselin altındaki Osmanlıca metin: Mebrât-ı seniyye-i hazret-i hilafet penâhiden ilaveten kumrular müsellimi karyesinde inşa ettirilen (Murad Han Sâni) camii şerif ve mektebinin resmi küşadında aldırılan resimdir fi sene 22 recep 1318 ve 2 teşrinisani 1316, şeklinde çevrilmiştir. İ.Ü. Kütüphanesi II. Abdülhamid Han Fotoğraf Albümleri veri tabanında görselin altındaki yazı çevirdiğimiz metinden biraz farklıdır. Bk.: [http://katalog.istanbul.edu.tr/client/tr_TR/default_tr/search/detailnonmodal/ent:\\$002f\\$002fSD_ILS\\$002f0\\$002f SD_ILS:2502120/one?qu=kumrular&lm=IUNEKABDUL](http://katalog.istanbul.edu.tr/client/tr_TR/default_tr/search/detailnonmodal/ent:$002f$002fSD_ILS$002f0$002f SD_ILS:2502120/one?qu=kumrular&lm=IUNEKABDUL) (Erişim: 08 Ekim 2022).

Kumrular Müsellim Köyü Camisi

Bugün Kumrular Müsellim Köyü olarak tek bir köyün varlığına dair bir bilgiye ulaşılmamakla birlikte Kırklareli Babaeski İlçesi'ne bağlı Kumrular ve Müsellim¹⁴⁴ isimlerinde iki ayrı köy bulunmaktadır. Yine Vize'ye bağlı Müsellim adında ayrı bir köy daha vardır. Ancak bu köylerde Sultan II. Abdülhamid Fotoğraf Arşivi'nde bulunan camiye benzer bir cami tespit edilememiştir. Bu üç köyde bulunan camiler yakın zamanda yapılmış gibi görünmektedir.

Sultan II. Abdülhamid Fotoğraf Arşivi'nde yer alan görselin altındaki yazıda caminin dönemin sultanının sayesinde inşa edildiği ve esere Sultan II. Murad Han adının verildiği bilgisi yer almaktadır (Fot.84).

Osmanlı arşivinde H. 14 Zilkade 1317 (M. 16 Mart 1900) tarihli belgede¹⁴⁵ Baba-ı Atik Emlâk-ı Hümâyûn Şubesine bağlı Kumrular Müsellim Köyü'nde bir cami bulunmadığı, mevcut okulun ise yetmediği gerekçesi ile bir cami ve mektep yapılmasının talep edildiği anlaşılmaktadır. Belgede bir mekteple caminin yapılan keşif sonucu otuz bin dört yüz elli iki kuruş altmış altı santim masrafla yapılabileceği belirtilmekte ve ilgili emlâk-ı hümâyûn komisyonunun görüşü alınarak, hazinece de uygunsuz yapılmamasına dair bilgiler bulunmaktadır.¹⁴⁶ Yaklaşık bir yıl sonra fotoğraf takdimiyle açılışının yapıldığı kararın uygulandığını göstermektedir.¹⁴⁷

Cami genel biçimleniş açısından incelediğimiz diğer örneklerle benzetmekle birlikte, harim kısmının pencere düzeninin ele alınışıyla bu yapılardan ayrılmaktadır. Yaygın uygulamada harim kısmında tek sıra, yüksek, sivri kemerli pencere düzeni görülürken, bu yapıda ön mekânının pencere tasarımına benzer şekilde basık kemerli iki sıra pencere tasarımı söz konusudur. Bu yönüyle aşağıda ele alacağımız Hamidiye Köyü Camisi'ne benzemektedir.



Fot.85: Hamidiye Köyü Camisi¹⁴⁸ genel görünüş ve detay (II. Abdülhamid Fot. Arş. İ.Ü. Küt.)

144 Bir dönem Tekirdağ'a bağlı olan köy için bk.: Çevik, 1971, 181.

145 BOA, HH.İ.128.67. H. 14 Zilkade 1317 (M. 16 Mart 190).

146 Ayrıca, Eryılmaz'ın, Sultan II. Abdülhamid'in kendi kesesinden yaptırdığı camilere yer verdiği listede Babaeski'ye bağlı Müsellim Köyü Camisi olarak geçmektedir. Bk.: Eryılmaz, 2019, 749.; H. 1318 Salnamesinde 30542 kuruş masrafla Babaeski'ye bağlı Kumrular Müsellim Köyü'nde mektep ve cami yaptırıldığı bilgisi yer almaktadır. Bk.: Önal ve Bekçi, 2006, 123.

147 Açılış görseli için bk.: <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/779-60---0008.jpg> (Erişim:08 Ekim 2022)

148 Görselin altındaki Osmanlıca metin: Meberrât-ı seniyye-i hazreti hilafet penâhiden mülhakat

Hamidiye Köyü Camisi

Sultan II. Abdülhamid Fotoğraf Arşivi'nde yer alan ve ele aldığımız yapılara benzer özellikler gösteren Hamidiye Köyü Camisi'nin yeri tespit edilememiştir. Bugün ele aldığımız yapıların yoğunlaştığı bölge ve çevresiyle ilgili baktığımızda; Babaeski, Uzunköprü, Vize ve Demirköy'de benzer isimde mahalle/köyler bulunmakla birlikte, benzer tasarım veya özelliklere sahip bir yapıya rastlanmamıştır. Sultan II. Abdülhamid Fotoğraf Arşivi'nde yer alan görselin altında, sultanın emlakı olan köylerden olan Hamidiye'de Sultan II. Mehmed'in adının verildiği ve yeniden inşa edilen cami ve mektebin açılışının yapıldığı yazmaktadır (Fot.85). Hamidiye isminde birçok yerleşim olduğundan arşivdeki verilerden hareketle de yerinin tespiti zor görünmektedir. Arşiv kayıtlarında, bölgede Hamidiye Köyü'ndeki cami hakkında da bilgiler içeren çok sayıda belge bulunmaktadır.¹⁴⁹

Eser ana hatlarıyla yukarıda ele aldığımız on mektepli camiye benzerken özellikle harım kısmında iki sıra pencere düzeni minare kaidesinin ele almış ile bu yapılardan ayrılmaktadır. Harım kısmındaki iki sıra pencere düzeni ile Kumrular Müsellim Köyü camisi ile benzer özellik sergilemektedir. Diğer yapılarda minare kaidesi eserin beden duvarlarına kadar yükseltirken, bu yapıda katları vurgulayan yatay silme ile aynı hizadadır. Minarenin diğer kısımları ana hatlarıyla diğer yapılardaki biçimlenişe benzer özelliktedir.

Sultan II. Abdülhamid Fotoğraf Arşivi'nde görselleri bulunan ve padişah isimleri verilen bu benzer tasarımlardaki yapılar dışında bu tipe dahil edilebilecek örnekler bulunmaktadır. Çalışma bir makale olarak hazırlandığından aşağıda sadece bu yapıların isimleri belirtilmiş ve bazılarının görsellerine yer verilmiştir.

Edirne'nin İpsala İlçesi'ne bağlı Koyunyeri Köyü'nde¹⁵⁰ günümüze ulaşamayan

Hamidiye Karyesinde müceddeden inşa ettirilen (Mehmed Sâni) camii şerif ve mektebinin resmi küşadında aldırılan resmidir fi sene 20 Recep 1318 ve fi sene10 Teşrinisani 1316, şeklinde çevrilmiştir. Görsel için Bk.: <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/779-60---0001.jpg> (Erişim: 08.10.2022).

149 Hamidiye Köyü'nü de içeren çok sayıda köye cami yapılmasına dair bk.: BOA, HH.İ. 70.12-H.21 Cemâziyelâhir1305 (M. 6 Ocak 1888); BOA, HH.İ. 69.68. H. 16 Cemâziyelâhir 1305 (M. 29 Şubat 1888); Benzer isimde Ferecik'te inşa edilen cami hakkında bk.: BOA, HH.İ.128.66 H. 30 Zilkade 1317 (M. 1 Nisan 1900); Yine H. 1318 Salnamesi'nde, Ferecik'e bağlı Hamidiye Köyü'nde 23733 kuruşa mektep ve cami yaptırıldığı anlaşılmaktadır. Bk.: Önal ve Bekçi, 2006, 123.; Hamidiye Köyü'nü de içeren köylere muhacirlerin iskanı hakkında bk.: BOA, ML.EEM.68.11.-H. 2 Cemâziyelevvel 1300 (M. 11 Mart 1883).

150 Caminin inşasına dair bk.: BOA, HH.İ.69.68. H. 16 Cemâziyelâhir 1305 (M. 29 Şubat 1888); Caminin tamirime dair bk.: BOA, ML. EEM. 700.93 H. 25 Cemâziyelâhir 1324 (M. 16 Ağustos 1906); BOA, ML. EEM. 704.94 – R. 11.07.1324 (M. 24 Eylül 1908). Cami hakkındaki makale için bk.: Murat Karademir, Melike Demirtaş, “Günümüze Ulaşamayan Bir Kültür Mirası: Koyunyeri Köyü Camisi”, AMİSOS, Cilt:4, Sayı:9, Aralık 2020, ss. 440-454. Bu kaynakta cami arşiv belgeleri ışığında tanıtılmakla birlikte mektepli cami olduğuna dair bir tespitle bulunulmamıştır. Metinde caminin hemen yakında bir mektep olduğunun bilindiği ancak 1985 yılında yıktırıldığı kaydedilmektedir. Çalışmada kullanılan görsellerden de anlaşılacağı gibi, eserin çıkarılan planına alt kattaki ayrı son cemaat yeri mahaline yer verilmemiş, yapı basit dikine dikdörtgen bir mekân olarak çizilmiştir (Fot.). Bk.: s. 446, 448, 454. Ayrıca eserin anıt fişi için

camii (Fot.86); Kırklareli, Babaeski İlçesi Ağayeri Köyü Camisi¹⁵¹, Taşağal Köyü Camisi¹⁵²; Edirne, Havsa İlçesi Yolageldi Köyü Camisi¹⁵³; Kırklareli, Pehlivan köyü Kuştepe Köyü Camisi¹⁵⁴; Edirne, İpsala İlçesi Koyuntepe Köyü Camisi¹⁵⁵; Kırklareli, Pehlivan köyü İlçesi Kumköy (Kumdere) Camisi¹⁵⁶; Edirne, Havsa İlçesi Naib Yusuf Köyü Camisi¹⁵⁷ (Fot.87); Edirne, Havsa İlçesi, Necatiye Köyü Camisi¹⁵⁸; Edirne, İpsala İlçesi Yenikapuzlu Köyü Camisi¹⁵⁹; Kırklareli, Üsküpdere Köyü Camisi¹⁶⁰ (Fot.88,89); İstanbul, Üsküdar Burhaniye Camisi¹⁶¹; Kırklareli, Pınarhisar Çayırdere Köyü Camisi¹⁶², Yeşilpınar Eski Camisi¹⁶³ tespit edilebildiği kadarıyla yukarıda ele aldığımız mektepli camiler ile benzer özellikler sergilemektedir.

bk.: Kırçın vd., 2013, 300.

151 Eryılmaz, 2019, 283-391, 749.; Anıt fişi için bk.: Balkan, 2012, (1), 397.

152 Bk.: Balkan, 2012, (1), 441.

153 Eserin inşası hakkında bk.: BOA, HH.İ. 104.63. H. 25 Cemâziyelevvel 1314 (M. 1 Kasım 1896); BOA, HH.İ. 117.40 H. 24 Rebülevvel 1316 (M 8 Ağustos 1898); Eserin tamiri hakkında bk.: BOA, ML.EEM.705.113 R.17 Eylül 1324 (M. 24 Eylül 1908). Eser hakkında ayrıca bk.: Eryılmaz, 2019, 353-543, 748.; H.1318 Salnamesi'nde Yolageldi ve Mandıra köylerinde maa mektep bir bab camii şeklinde ifade edilen olasılıkla incelediğimiz mektepli camii kastedilerek, 79748 masrafla eserlerin inşa edildiği anlaşılmaktadır. Bk.: Önal ve Bekçi, 2006, 98.

154 Balkan, 2012, (2), 244.; Bk.: <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/kirklareli/gezilecek/yer/kustepe-koyu-camii>.

155 Eserin inşası hakkında bk.: BOA, HH.İ. 145.27.-H.19 Rebülevvel 1320 (M. 26 Haziran 1902) ve BOA, HH.İ.69.68.- H. 16 Cemâziyelâhir 1305 (M. 29 Şubat 1888); Eserin kitabe metni hakkında bk.: BOA, Y. MTV. 67.10. 15 Safer 1310 (M. 8 Eylül 1892).

156 Eserin inşası hakkında bk.: BOA, HH.İ. 145.27.-H.19 Rebülevvel 1320 (M. 26 Haziran 1902); BOA, HH.İ. 98.02 H. 10 Zilkade 1312 (M. 05 Mayıs 1895); Eserin tamiri hakkında bk.: BOA, ML.EEM. 681.91 R. 09 Haziran 1324 (M. 22 Haziran 1908); Eser için düzenlenen keşif defteri hakkında bk.: BOA, ML.EEM.694.74 R. 30 Temmuz 1324 (M. 12 Ağustos 1908). Anıt fişi için bk.: Balkan, 2012, (2), 238.

157 Eserin tamiri hakkında bk.: BOA, HH.İ. 70.12. H. 21 Cemâziyelâhir 1305 (M. 05 Mart 1888).

158 Eserin tamiri hakkında bk.: BOA, HH.İ. 185.42. H. 19 Rebüülâhir 1324 (M. 12 Haziran 1906) ve BOA, HH.İ. 70.12. H. 21 Cemâziyelâhir 1305 (M. 5 Mart 1888).

159 H. 16 Cemâziyelâhir 1305 (M. 29 Şubat 1888) tarihli belgede Edirne ve İpsala'da çok sayıda köyde camii ve mektep yapılmasına dair belgede Karpuzlu Köyü camisi de geçmektedir. Bk.: BOA, HH.İ.69.68. H. 16 Cemâziyelâhir 1305 (M. 29 Şubat 1888). Yine R. 3.5.1324 (M. 16 Temmuz 1908) tarihli belgede Karpuzlu Köyü'ndeki caminin tamiri için keşif defteri düzenlenmesi istenmektedir. Bk.: BOA, ML.EEM. 688.93-R. 3.5.1324 (M. 16 Temmuz 1908); Eserin anıt fişi için bk.: Kırçın vd., 2013, 301.

160 Anıt fişi için bk.: Balkan, 2012, (1), 164.; Bk.: <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/kirklareli/gezilecek/yer/uskupdere-camii> (Erişim:13.06.2023).

161 Eryılmaz, 2019, 581-592.; <https://www.uskudar.bel.tr/tr/main/erehber/camiler/8/burhaniye-camii-ii-abdulhamit-camii/42> (Erişim:13.06.2023).

162 Bk. <https://kirklarelienvanteri.gov.tr/anitlar.php?id=756> (Erişim:13.06.2023).

163 Balkan, 2012, (2), 246.



Fot.86: Koyunyeri Camisi (Murat Karademir- Melike Demirtaş)



Fot.87: Naıbyusuf Köyü Camisi¹⁶⁴



Fot.88: Üsküpdere Köyü Camisi¹⁶⁵



Fot.89: Üsküpdere Köyü Camisi¹⁶⁶

164 Bk.: <https://www.koylerim.com/havs-naipyusuf-koyu-resimleri-1704g.htm>
(Erişim:13.06.2023).

165 Görsel için bk.: <https://mapio.net/pic/p-41670896/>.(Erişim:13.06.2023).

166 Görseller için bk.: <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/kirklareli/gezilecek yer/uskupdere->

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Osmanlı devletinin 18. yüzyıl ve sonrasında özellikle Balkanlar'da ve Kafkasya'da yaşadığı toprak kayıplarının, bölgede yaşayan Müslüman-Türk unsurların göç etmesi sonucunu doğurduğu anlaşılmaktadır. Bu göç dalgası, özellikle 93 Harbi sonrası kitlesel anlamda yoğunluğunu arttırmış, bu yoğunluk beraberinde iktisadi ve sosyal açıdan birtakım sorunlar ortaya çıkarmıştır. İlk etapta sayısı milyonu aşan göç dalgasında sürecin organize edilmesi, iskan ve sonrasında yaşam şartlarının iyileştirilmesi gibi bir dizi tedbir alınmasını gerekli kılmıştır. Balkanlardan 93 Harbi sonrası gerçekleşen büyük göç dalgası sonrası, yoğunluğu değişmekle beraber göç sonraki süreçte de devam etmiştir.

Bu çalışmada özellikle 93 Harbi sonrası Trakya ve birçok bölgeye göç etmek zorunda kalan muhacirler için inşa edilmiş mektepli camiler ele alınmıştır. Bu mektepli camilerin, kimi mevcut kimi de muhacirler için yeni kurulan köylerin iskanı sonrası oluşan eğitim ve ibadet mekânı ihtiyacını karşılamaya yönelik olarak ortaya çıktığı söylenebilir. Eş veya yakın zamanlı olarak pek çok noktada ortaya çıkan bu ihtiyaca pratik bir çözüm üretmek adına bu tip proje hazırlanmış olmalıdır. Muhacirlerin iskan edildiği merkezlerde yine bu ihtiyaçlara yönelik bünyesinde mektep bulunan, incelediğimiz mektepli camilerden farklı özelliklere sahip camilerin Sultan Abdülaziz döneminden itibaren örneklerine rastlanmaktadır. Ele aldığımız yapıları Sultan Abdülaziz döneminden ayıran unsur daha gelişmiş tasarım anlayışı olmakla birlikte, bir diğer önemli boyut birden fazla merkeze tek tip yapı inşasının gerçekleşmesi olarak belirtilebilir.

Bu tek bir plan ve biçimleniş anlayışına sahip camiler tespit edebildiğimiz kadarıyla 29 civarında yerde inşa edilmiştir. Bugünkü sınırları ile bakıldığında bu camilerin, Tekirdağ'ın Çorlu, Saray, Çerkezköy, Ergene, Marmara Ereğlisi ve Kapaklı gibi ilçelerinde; Kırklareli'nin Babaeski, Lüleburgaz, Pehlivan köyü; Edirne'nin Havsa ve İstanbul'un Üsküdar gibi merkezlerde örneklerine rastlanabilmektedir.

İncelediğimiz bu mektepli camiler, hazine-i hassaya bağlı olan emlak-ı hümayûn arazileri üzerine ve hazine-i hassa gelirleriyle inşa edilmiştir. Özellikle II. Abdülhamid döneminde bünyesine katılan emlak-ı hümayûn ve çeşitli alanlardan sağlanan gelirlerle hazine-i hassanın gelirlerinin arttığı anlaşılmaktadır. Geçmiş dönemde, büyük oranda vakıflar üzerinden gerçekleşen imar faaliyetlerinin, II. Abdülhamid döneminde ağırlıklı olarak hazine-i hassa bütçesinden ve sultanın iradesiyle uygulandığı anlaşılmaktadır.¹⁶⁷

Arşiv kayıtlarında, özellikle iki ayrı belgede mektepli cami olarak tanımlanan bu yapıların, çok büyük ölçüde aynı olan planı ve görünüşü mevcuttur. Bununla birlikte bu yapıların hangi köylerde inşa edileceği, tamiri, mektep kısımlarına öğretmen ataması ve eserlere hangi padişah isimlerinin verileceğine dair ekinde tarih veya kitabe metinleri bulunan belgelere ulaşılabilir. Ayrıca Sultan II. Abdülhamid Fotoğraf Arşivi'nde bu camilerin büyük bölümünün inşa edildikleri köyler ve camilerin açılış törenlerine dair görseller bulunmaktadır.

[camii](#) (Erişim:13.06.2023).

167 Özbek, 2002, 151-156; Kanal, 2016, 40.

Eserlerin iki belge ekinde yer alan plan ve görünüşlerinde, yapının derinlemesine dikdörtgen şekilde araziye kurulması, ön kısmın iki katlı düzenlenmesi, ikinci kata minare önünden bağımsız merdivenli giriş verilmesi, iki katlı ön kısımda katları bir silmenin ayırması bazı ortak unsurlar olarak sayılabilir. Yine, giriş cephesinde, girişin iki yanında birer pencere ve üst sırada üç pencere, mektep kısmında doğu cephede iki, batı cephede bir pencere, harim kısmında doğuda üç, batı ve kible duvarlarında ikişer pencere ve kiremitli kırma çatı tasarımıdaki diğer ortak unsurlar olarak belirtilebilir. Minarelerde ise, cami saçak seviyesine kadar yükseltilmiş kare kaide, silindirik kesitli gövde, şerefe ve petek kısımları ve konik taş külah ile nihayetlenen bir düzen ana hatlarıyla izlenebilmektedir. Ekteki plan ve görünüşlerde kısımların isimlerine de yer verilmiştir. Lütfiye Köyü Camisi planında alt katta son cemaat yeri, kadınlar mahfilinin altına gelen maksure kısımları mihrap ve minberin yerleri yazılı iken üst katta mektep ve hoca odasının yerleri belirtilmiştir. On köyde inşa edilecek mektepli cami planında ise alt katta harim kısmında cami-i şerif, üst katta ise mektebin yeri yazılıdır. Diğer kısımlar yazılı olmamakla birlikte plan ve görünüş Lütfiye Köyü Camisi ile aynıdır.

Lütfiye Köyü Camisi yeri tespit edilmemekle birlikte Sultan II. Abdülhamid Fotoğraf Arşivi'nde görseline de rastlanmamıştır. Diğer on köydeki mektepli camilerin arşiv belgesinin ekinde yer alan plan ve görünüş ile II. Abdülhamid Fotoğraf Arşivi'ndeki görseli bulunanların günümüzdeki halleri arasında bir kıyaslama yapmak gerekmektedir. Beyazköy Camisi günümüze ulaşmakla birlikte arşivdeki plan ve görünüş ile fotoğraf arşivindeki görünüşü ile uyumlu görünmektedir. Kabaklıpınar (Kapaklı) Camisi'nin fotoğraf arşivinde görseli olmamakla birlikte arşivdeki plan ve görünüş ile günümüzdeki hali benzer özellikler sergilemektedir. Diğer sekiz camiden Karaağaç Köyü Camisi'nin günümüzdeki halinde ön mekânın ele almış bakımından arşivdeki plan ve görselden farklı bir biçimlenişe sahiptir. Burada iki katlı ön kısım giriş cephesi itibariyle benzer tasarımda iken, doğu ve batı cephelerinde pencere sayıları günümüze ulaşan yapıda daha fazladır. Diğer yapılar belge ekindeki plan ve görünüş, fotoğraf arşivindeki görseller ve günümüzdeki halleri arasında ana hatlarıyla benzerlik olmakla birlikte iç mekânda günümüze ulaşan örneklerde bazı kısımların yeniden ele alındığı söylenebilir.

İç mekân düzeninde, iki katlı ön kısımda mektep kısmı ile kadınlar mahfilini ayıran duvar sadece Şahpaz Köyü Camisi ve benzer özellik gösteren yapılar arasında ele aldığımız Pavli (Pehlivanköy) Köyü Camisi'nde korunmuştur. İşlev kayması veya mekânın işlevsiz kalmasından dolayı mektep kısmını ayıran duvar kaldırılarak mekân kadınlar mahfiline dahil edilmiştir. Yine özgün planda alt kattaki son cemaat yeri ile harimi ayıran duvar Bahçeagıl, Kurtdere, Uzunhacı, Yulaflı, Kapaklı camilerinde kaldırılarak bu kısım harim ile birleştirilmiştir. Yanıkagıl, Yakuplu ve Şahpaz köy camilerinde ise bu duvar korunmuştur. Yine harap olmasıyla birlikte, Karaağaç Köyü Camisi'nde bu iki kısım ayıran duvar kısmen ayakta. Beyazköy Camisi günümüze ulaşmadığından bu açıdan değerlendirilmemiştir.

Lütfiye ve Beyazköy camileri dışında çalışmanın çekirdeğini oluşturan yapılardan dokuzu, iç mekân ölçüleri itibariyle bakıldığında en ve boy ölçüleri bakımından bazı farklılıklar göstermektedir. Eserlerin en ölçüler 7 ile 7.62 m arasında değişirken, ön

mekân dahil olmak üzere boy ölçüleri ise 13.30 ile 13.80 m arasında yaklaşık olarak değişmektedir. Buna bağlı olarak dikdörtgen planlı olan mektep kısımlarının ölçüleri de değişkenlik göstermektedir. Mektep kısımlarının en ölçülerinin yaklaşık 4 ile 4.5 m arasında bir değişkenliğe sahip olduğu söylenebilir.

Çalışmamızın çekirdeğini oluşturan yapılarla benzer örnekler olarak ele alınan Velimeşe, Veliköy, Kızılpınar ve Pavli (Pehlivan köyü) camileri arasında bazı farklar bulunmaktadır. Velimeşe, Veliköy, Kızılpınar camilerinde ön mekân doğuya doğru genişletilmiş ve minare daha geriye bu genişletilmiş kısmın arkasına alınmıştır. Olasılıkla mektep kısmının daha büyük yapılması hedeflendiğinden bu şekilde bir çözüm yoluna gidilmiştir. Bu üç örnek de bugüne ulaşmadığından H. 1320 tarihli görsel ve arşiv belgelerindeki bilgilerden bu şekilde yorumlanabilmiştir. Üç camiye ait Sultan II. Abdülhamid Fotoğraf Arşivi'nde bulunan görsellerin altındaki açıklayıcı yazılarda, açılış yapılan eser için *maa mektep cami-i şerif* ifadesi kullanılmıştır. Görsellerde cami görünmekte, etrafında okul olarak nitelenebilecek yeni başka yapıya rastlanmamaktadır. Arşiv belgelerinde de yapının inşa veya tamiri hakkındaki verilerde de cami ve mektep metinde zikredilmektedir. Ana hatlarıyla benzer özellikler gösteren bu yapıların mektep kısımlarına çıkış ele aldığımız ilk örneklerden farklı olarak içerden sağlanmış olmalıdır.

Bu bağlamda benzer örnekler başlığında ele aldığımız ancak yerini tespit edemediğimiz veya günümüze ulaşamayan fakat Sultan II. Abdülhamid Fotoğraf Arşivi'nde görselleri bulunan Hamidiye Köyü Camisi ve Kumrular Müsellim Köyü Camisi, çalışmamızın çekirdeğini oluşturan yapılarla ana hatlarıyla planı ve görünüşü uymakla birlikte, harim kısmında iki katlı pencere düzeni ile bu yapılardan ayrılmaktadır. Benzer örneklerden olmakla birlikte arşivde görseli bulunup günümüze ulaşan Pehlivan köyü Camisi, ele aldığımız yapılardan daha büyük tasarlanmakla birlikte, ön kısımda daha fazla pencereye sahiptir. Bu yapı da Kızılpınar, Velimeşe ve Veliköy camileri gibi diğer yapılardan belli konularda ayrılmakla birlikte, tipin daha gelişmiş örneği olarak değerlendirilebilir.

Eserlerin iç kısımları önemli oranda elden geçtiğinden, yapıların mihrap ve minberleri içinde özgün karakter taşıyan örnek günümüze ulaşmamakla birlikte harap durumdaki Karaağaç Köyü Camisi mihrabı önemli bilgiler sunabilir. Bu eserde mihrap, yapının ana inşa malzemesi olan tuğladandır. Mihrap, üst kısmında dışa taşkın silmeli taç bulunan taşkın bir bordür içine alınmıştır. Benzer tasarım, taç kısmı kademeli silmelerle taşkın ele alınmış ve bordürsüz haliyle restorasyon gören Kurtdere Köyü Camisi mihrabında karşımıza çıkmaktadır. İki örnekte benzer bir tasarımın olması tip yapılar içinde değerlendirilen diğer örnekler için de göz önünde tutulabilir.

Yapı cephelerinde pencere söve, lento veya kemer kısımları ve köşe taşlarının cepheden taşırılarak dekoratif kaygılarla ele alındığını söylemek mümkündür. Eserlerin günümüze ulaşan girişleri oldukça sadedir. Minare gövdelerinde bilezik şeklinde, kaide ve şerefe kısmına yakın birer silme sararken, şerefeye geçiş tuğlanın kademeli olarak dışarı taşırılmayla elde edilen plastik etki, yine petek kısmından külah kısmına geçerken kullanılan silme, armudi külah, iki katlı ön mekânda katları ayıran profilli silme kuşağı, profilli saçak yapılarıdaki diğer dekoratif unsurlar olarak sayılabilir.

Sultan II. Abdülhamid döneminde inşa edilmiş ve planı farklı olmakla birlikte, bünyesinde mektep bulunan camilere İstanbul, Maltepe, Başbüyük Mahallesi'nde bulunan Başbüyük (Hacı Mehmed Bey) camisi örnek verilebilir. Enine dikdörtgen planlı yapıda dikdörtgen planlı harim ve batısında yine dikdörtgen planlı mektep şeklinde tasarlanan eserde, mektep kısmının girişi hem harim kısmından hem de bağımsız olarak batı cephesinden sağlanmaktadır.¹⁶⁸

Tespit edebildiğimiz kadarıyla çalışmanın çekirdeğini oluşturan yapılardan dokuz ile birlikte benzer özellikte inşa edilmiş eserler arasında sayılan bazı yapılara Sultan II. Abdülhamid kendisinden önce hüküm sürmüş 23 padişahın ismini vermiştir (Tablo 1). Burada nedeni henüz tespit edilememekle birlikte kitabe ve arşiv kayıtlarından Karaağaç, Pavli (Pehlivan köyü) ve Türbedere camilerine Sultan I. Mustafa'nın isminin verildiği anlaşılmaktadır. Yine ele aldığımız yapılar dışında da yeniden inşa ettirdiği Kandıra ve Adapazarı Orhan camileri gibi örneklerinin yanında annesinin, oğlunun ve kendi adına ithafen Hamidiye adının verildiği yapılar¹⁶⁹ da mevcuttur.

Ele aldığımız yapılarda inşa malzemesi olarak taş ve tuğlanın kullanıldığı belirtilebilir. Arşiv fotoğraflarında ve günümüze ulaşan örneklerin çoğunda eserler dıştan sıvalı olduğundan birçoğunun beden duvarlarında kullanılan malzeme ve inşa yöntemi hakkında bilgilerimiz sınırlıdır. Harap durumda olduğundan Karaağaç Köyü Camisi ve restorasyon gören Kurtdere Köyü Camisi bu konuda istisna sayılabilir. Karaağaç Köyü Camisi'nde gerek cami gerekse minarede külah kısmının dışında tuğla malzeme ana inşa malzemesi iken temel kısmında, minare kaidesinin alt kısmında ve dekoratif kaygılarla yapı köşelerinde taş malzeme kullanıldığı görülmektedir. Kurtdere Köyü Camisi'nde beden duvarlarında geniş aralıklarla araya atılmış tuğla kuşakların arasında kaba yonu taşla yığma duvar tekniği ile meydana gelen bir inşaat söz konusudur. Köşelerde düzgün kesme taş kullanılmıştır. Minare, kaide kısmının yarısı ve külah kısmı dışında tuğladan inşa edilmiştir. Diğer yapılarda pencere söve ve kemer kısımları da sıvalı olduğundan bu kısımların taş olup olmadığı anlaşılmamakla birlikte, yapı köşelerinde, minare külahında taş malzemenin tercih edildiği, minare gövde, şerefeye geçiş ve petek kısımlarında tuğla kullanıldığı söylenebilir.

168 Daha detaylı bilgi için bk.: Baçaru, 2023, 49-65.; H. 1299 (M. 1881-82) tarihli Arapgir Alaybey Camisi alt katı medrese/mektep olarak kullanılan bir diğer dönem örneği olarak verilebilir. Bk. Şen 2018, 74-76.

169 Bu yapılar için bk.: Eryılmaz, 2019, 714.

Tablo 1: Sultan II. Abdülhamid'in İnşa Ettirdiği ve Kendisinden Önceki Padişahların İsimlerini Verdiği Yapılar¹⁷⁰

Eski Adı	İl	İlçesi	Köy/Mahalles	İsmi Verilen Padişah
Yulaflı Karyesi	Tekirdağ	Ergene	Yulaflı Köyü	Abdülmecid
Beyaz Karyesi	Tekirdağ	Saray	Beyazköy	III. Ahmed
Uzunhacı Karyesi	Tekirdağ	Çerkezköy	Uzunhacı Köyü	IV. Mustafa
Karaağaç Karyesi	Tekirdağ	Kapaklı	Karaağaç Köyü	I. Mustafa
Yanıkagıl Karyesi	Tekirdağ	Kapaklı	Yanıkagıl Köyü	II. Mahmud
Yakuplu Karyesi	Tekirdağ	Marmara Ereğ.	Yakuplu Köyü	I. Mahmud
Kurtdere Karyesi	Tekirdağ	Saray	Kurtdere Köyü	I. Abdülhamid
Bahçeagıl	Tekirdağ	Kapaklı	Bahçeagıl Mah.	III. Selim
Şahbaz Karyesi	Tekirdağ	Çorlu	Şahbaz Köyü	III. Osman
Pavli (Pehlivan Köyü) Karyesi	Kırklareli	Pehlivan Köyü	Merkez	I. Mustafa
Hamidiye Karyesi ¹⁷¹	Yeri tespit edilemedi.			II. Mehmed
Veliköy	Tekirdağ	Çerkezköy	Veliköy Köyü	I. Ahmed
Velimeşe Karyesi	Tekirdağ	Ergene	Velimeşe Köyü	III. Mehmed
Kızılpınar Karyesi	Tekirdağ	Çerkezköy	Kızılpınar Köyü	II. Osman
Kumrular Müsellimi Karyesi ¹⁷²	Yeri tespit edilemedi.			II. Murad
Sarpdere Karyesi ¹⁷³	Edirne	İpsala	Sarpdere Köyü	II. Bayezid
Koyuntepe Karyesi ¹⁷⁴	Edirne	İpsala	Koyuntepe Köyü	I. Selim
Türbedere ¹⁷⁵	Tekirdağ	Çerkezköy (?)		Sultan Mustafa (?)
Podima-Bodima ¹⁷⁶	İstanbul	Çatalca	Yalıköy	I. Süleyman
Ferecik Karyesi ¹⁷⁷	Yeri tespit edilemedi.			III. Murad
Selimiye Karyesi ¹⁷⁸	Yeri tespit edilemedi.			II. Selim
Ağayeri Köyü Camisi ¹⁷⁹	Kırklareli	Babaeski	Ağayeri Köyü	I. Bayezid

¹⁷⁰ Tablodaki yapıların önemli bir kısmına metin içinde hangi padişahın isminin verildiğine değinilip kaynakları verildiğinden, tekrar girilmemiş, burada sadece metin içinde kaynağı verilmeyen eserlere dair kaynak bilgi paylaşılmıştır.

¹⁷¹ Sultan II. Abdülhamid Fotoğraf Arşivi'nde camiye ait görselin altındaki metinde geçmektedir. Bk.: <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/779-60--0001.jpg> (Erişim: 08.10.2022)

¹⁷² Sultan II. Abdülhamid Fotoğraf Arşivi'nde camiye ait görselin altındaki metinde geçmektedir. Bk.: <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/779-60--0008.jpg> (Erişim: 08.10.2022)

¹⁷³ Eserin kitabe metni için bk.: Y.MTV.67.10 H. 15 Safer 1310 (M. 8 Eylül 1892).

¹⁷⁴ Eserin kitabe metni için bk.: Y.MTV.67.10. H. 15 Safer 1310 (M. 8 Eylül 1892).

¹⁷⁵ Eserin kitabe metni için bk.: Y.MTV.67.10. H. 15 Safer 1310 (M. 8 Eylül 1892).

¹⁷⁶ Eserin kitabe metni için bk.: Y.MTV.67.10; Ayrıca köy hakkında bk.: https://tr.wikipedia.org/wiki/Yal%C4%B1k%C3%B6y_%C3%87atalca (Erişim:13.06.2023).

¹⁷⁷ Eserin kitabe metni için bk.: Y.MTV.67.10; Ferecik hk. Bk. : <https://tr.wikipedia.org/wiki/Ferecik> (Erişim:13.06.2023).

¹⁷⁸ Eserin kitabe metni için bk.: Y.MTV.67.10; Eserin inşası ile ilgili ayrıca bk.: HH.İ.145.27. H.19 Rebülevvel 1320 (M. 26 Haziran 1902).

¹⁷⁹ Eryılmaz, 2019, 283-291. Burada Eryılmaz, eserin kitabesine dayanarak inşa tarihini H. 1310 olarak vermektedir. Ancak kitabede, H. 1317 tarihinde müceddeden (yeniden) inşa olduğu anlaşılmaktadır.

KAYNAKÇA

Arşiv Belgeleri

- BOA, A_}MKT.MHM.464.73.1.1 H. 30 Recep 1290 (M. 23 Eylül 1873)
BOA, HH.İ. 135.42. H. 12 Cemâziyelâhir 1319 (M. 26 Eylül 1901)
BOA, HH.İ. 193.5. 2 Cemâziyelevvel 1325 (M. 13 Temmuz 1907)
BOA, HH.İ.103.75.3.1- H. 5 Rebülevvel 1314 (14 Ağustos 1896)
BOA, HH.İ.104.63. H. 25 Cemâziyelevvel 1314 (M. 1 Kasım 1896)
BOA, HH.İ.117.40 H. 24 Rebülevvel 1316 (M 8 Ağustos 1898)
BOA, HH.İ.128.66. H. 30 Zilkade 1317 (M. 1 Nisan 1900);
BOA, HH.İ.128.67. H. 14 Zilkade 1317 (M. 16 Mart 1900)
BOA, HH.İ.129.48- H.11 Rebülevvel 1318 (M. 09 Temmuz 1900)
BOA, HH.İ.137.69 - H. 14 Ramazan 1319 (M. 25 Aralık 1901)
BOA, HH.İ.142.41- H. 4 Muharrem 1320 (M. 13 Nisan 1902)
BOA, HH.İ.145.27- H.19 Rebülevvel 1320 (M. 26 Haziran 1902)
BOA, HH.İ.152.44-H. 14 Ramazan 1320 (M. 15 Aralık 1902)
BOA, HH.İ.155.47.1.1- H. 25 Zilkade 1320 (23 Şubat 1903).
BOA, HH.İ.166.63- H. 19 Şaban 1321 (M. 10 Kasım 1903)
BOA, HH.İ.171.9. R. 29 Haziran 1320 (M. 12 Temmuz 1904)
BOA, HH.İ.185.42. H. 19 Rebülâhir 1324 (M. 12 Haziran 1906)
BOA, HH.İ.188.5- H. 28 Ramazan 1324 (15 Kasım 1906)
BOA, HH.İ.69.68. H. 16 Cemâziyelâhir 1305 (M. 29 Şubat 1888)
BOA, HH.İ.70.12. H.21 Cemâziyelâhir1305 (M. 5 Mart 1888)
BOA, HH.İ.74.16.1.1- H. 14 Recep 1306 (M. 16 Mart 1889)
BOA, HH.İ.74.16.1.1- H. 14 Recep 1306 (M. 16 Mart 1889).
BOA, HH.İ.98.02. H. 10 Zilkade 1312 (M. 05 Mayıs 1895)
BOA, İ.DH.673.46874.- H. 22 Muharrem 1290 (M. 22 Mart 1873)
BOA, M.EEM.702.22 H. 24 Recep 1325 (M. 2 Eylül 1907)
BOA, ML. EEM. 704.94 – R. 11.07.1324 (M. 24 Eylül 1908).
BOA, ML.EEM. 581.29- R. 7 Kânunusâni 1322 (M. 20 Ocak 1907)
BOA, ML.EEM. 68.11. H. 2 Cemâziyelevvel 1300 (M. 11 Mart 1883)
BOA, ML.EEM. 681.91 R. 09 Haziran 1324 (M. 22 Haziran 1908)
BOA, ML.EEM. 688.93. R. 3.5.1324 (M. 16 Temmuz 1908)
BOA, ML.EEM. 700.93 H. 25 Cemâziyelâhir 1324 (M. 16 Ağustos 1906)
BOA, ML.EEM.694.74 R. 30 Temmuz 1324 (M. 12 Ağustos 1908)
BOA, ML.EEM.705.113 R.17 Eylül 1324 (M. 24 Eylül 1908)
BOA, Y. MTV. 309.55. H- 8 Rebülâhir 1326 (M. 10 Mayıs 1908).
BOA, Y.MTV. 307.64- H. 15 Safer 1326 (M. 15 Mart 1908)
BOA, Y.MTV. 67.10. H. 15 Safer 1310 (M. 8 Eylül 1892)
BOA, Y.MTV.99.85.-H. 11 Muharrem 1312 (M. 15 Temmuz 1894)
1318 Bağdat Salnamesi

Diğer Araştırma ve Yayınlar

- Ağanoğlu, H.Y. vd. (2009). *Osmanlı Belgelerinde Batı Trakya*. İstanbul: Osmanlı Arşivi Daire Başk. Yay.

- Akı, S. (2007). *Çerkezlerden Çerkezköy'e*. İstanbul: Logos Yay.
- Baçaru, V. (2023). Başbüyük (Hacı Mehmed Bey) Camisi. *Prof. Dr. Bozkurt Ersoy Armağanı*. İzmir: Ege Üni. Yay. (E-Yayın), 49-65.
- Balkan D. vd. (2012). Kırklareli Taşınmaz Kültür Varlıkları Envanteri I-III, Ankara: Kırklareli Valiliği.
- Boyacıoğlu, D. (2019). Osmanlı Fabrika Yapılarının Projelendirilmesi ve İnşasında Etkili Olan Özneler. *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi* (6/14), 77-95.
- Çevik, H. (1949). *Tekirdağ Tarihi Araştırmaları*. İstanbul.
- Çevik, H. (1971). *Tekirdağ Araştırmaları: Tekirdağ Yörükleri*, İstanbul:Tekirdağ Halkevi Yay.
- Çobanoğlu, A.V. (2009). Seyyid Hasan Paşa Külliyesi. *TDV İslam Ans.*, (37), 60-62.
- Demirtaş, M. (2017). XIX. Yüzyılın İkinci Yarısında Lehistan'dan Osmanlı Memleketine Gelen Göçmenlerin İskanları ve İhtiyaçlarının Karşılmasına Dair Yapılan Çalışmalar. *Türkiye- Polonya İlişkilerinde "Temas Alanları" 1414-2014 Uluslararası Konferansı Bildiriler Kitabı*, Ankara: TTK Yay.
- Erkan, K. (2008). *Sultan II. Abdülhamid Han'ın Hamidiye Menba Suları ve Çeşmeleri*. İstanbul: Çamlıca Basım Yayın.
- Eryavuz, Ş. A. (1996). Hacı Kılıç Camii ve Medresesi. *TDV İslam Ans.* (14), 488-489.
- Eryılmaz, H.İ. (2019). *Türkiye'deki II. Abdülhamid Camileri*. İstanbul: Kitabevi Yay.
- Eyice, S. (1963). İlk Osmanlı Devrinin Dini ve İctimai bir Müessesesi: Zaviyeler ve Zaviyeli Camiler. *İstanbul Üni. İktisat Fakültesi Mecmuası* (23/1-2), 3-80.
- Eyice, S. (1992). Beşir Ağa Külliyesi. *TDV İslam Ans.* (6), 1-3.
- Eyice, S. (1993). Damad İbrahim Paşa Külliyesi (Şehzadebaşı). *TDV İslam Ans.* (8), 443-445
- Eyice, S. (1994). Edirnekapı Camii ve Külliyesi. *TDV İslam Ans.* (10), 446-448.
- Eyice, S. (1998). Hüdâvendigâr Külliyesi", *TDV İslam Ans.* (18), 290-295.
- Halaçoğlu, A. (2002). Balkanlardan Anadolu'ya Yönelik Göçler. *Türkler Ans.* (XIII) Ankara: Yeni Türkiye Yay., 887-895.
- İpek, N. (2002). 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı. *Türkler Ans.* (XIII). Ankara: Yeni Türkiye Yay., 15-24.
- Kanal, H. (2016). Sultan II. Abdülhamid'in Osmanlı Eğitimine Yaptığı Önemli Bir Katkı: Emlâk-ı Hümayûn'a İnşa Edilen Okullar. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* (40), 151-176.
- Kanal, H. (2017). II. Abdülhamid Döneminde Kırkkilise (Kırklareli) Sancağında Eğitim ve Öğretim. *OTAM* (41), 107-144.
- Karademir, M., Demirtaş, M. (2020). Günümüze Ulaşamayan Bir Kültür Mirası: Koyunyeri Köyü Camisi. *AMİSOS*, (4/9), 440-454.
- Kasap, M. (2018). *Osmanlı Arşiv Kayıtlarında 93 Harbi Batum Muhacirleri*. Ankara:

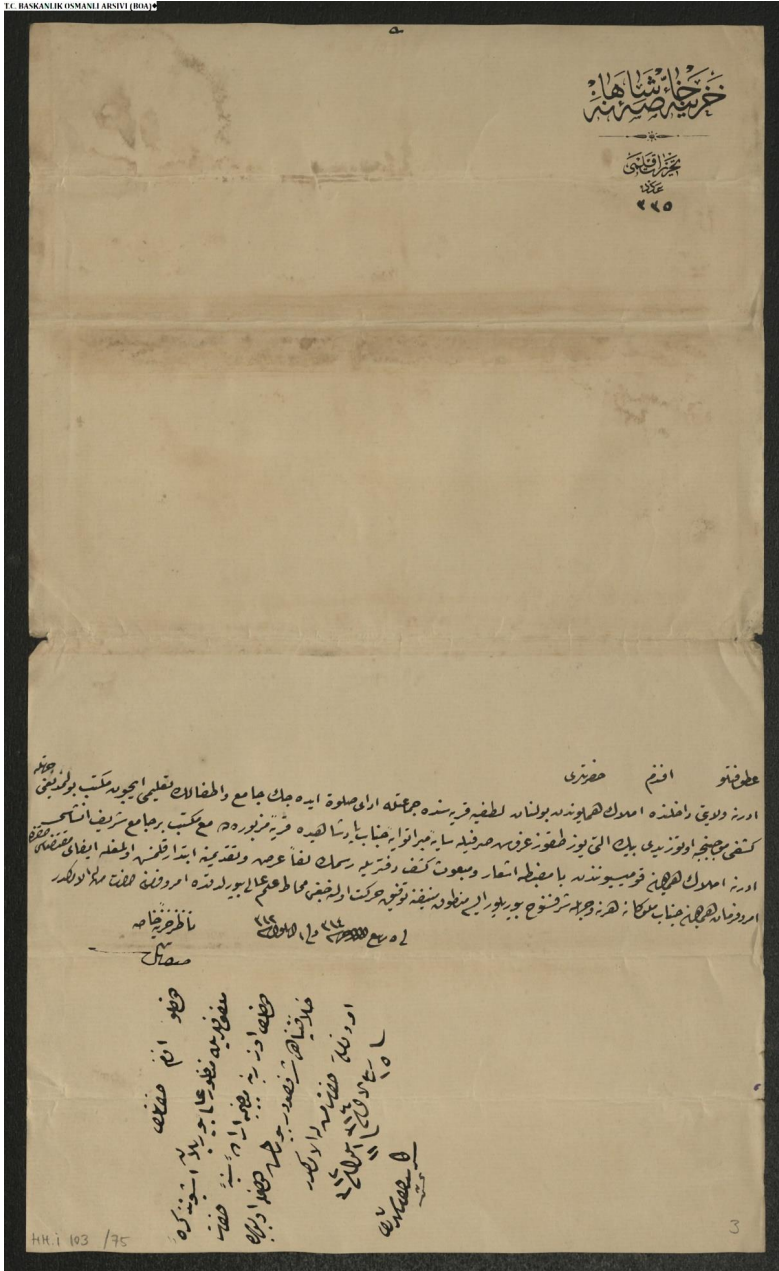
- Kültür ve Turizm Bak. Yay.
- Kayıcı, H. (2017). *Arşiv Belgelerine ve Salnamelere Göre İpsala*. Edirne: Ceren Yay.
- Keskiner, B. vd. (2014) *Tekirdağ İli Kültür Envanteri*, Tekirdağ: Tekirdağ İl Kültür ve Turizm Müd. Yay.
- Kırçın, Ş. vd. (2013). *Edirne Taşınmaz Kültür Varlıkları Envanteri I-II*. Edirne: Edirne Valiliği İl Kült. ve Turizm Md.
- Kocacık, F. (1979). 19. Yüzyılda Bazı Göçmen Köylerine İlişkin Bazı Yapı Planları. *İstanbul Üni. Edebiyat Fak. Tarih Dergisi* (32), 415-426.
- Kocacık, F. (1980). Balkanlardan Anadolu'ya Yönelik Göçler (1878-1890). *Osmanlı Araştırmaları* (1/1), 137-188.
- Kolay, E. (2020). Batılılaşma Dönemi Osmanlı Mimarisinde Uygulanabilmiş Bir Hapishane Projesi: Siroz (Serez) Hapishane Binası. *Sanat Tarihi Dergisi* (29/1), 153-171.
- Önal E.F., Bekçi, S. (2006). *Sultan İkinci Abdülhamîd Hân'ın Hayır Eserleri*, İstanbul: Çamlıca Yay.
- Özbek, N. 2002. *Osmanlı İmparatorluğu'nda Sosyal Devlet: Siyaset, İktidar ve Meşruiyet*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özer, M. (2007). Tekirdağ-Saray'daki Osmanlı Dönemi Yapıları. *Yöre Dergisi* (8/89-92), 57-85.
- Serez, M. (2007). *Tekirdağ Tarihi ve Coğrafyası Araştırmaları*, Ankara: Dönmez Ofset.
- Şen, K. (2018). *Arappgir İlçesinin Tarihçesi ve Kültür Varlıkları*, Ankara: Akademisyen Kit.
- Şenyurt, O. (2015). *Osmanlı Mimarisinin Temel İlkeleri- Resim ve İnşa Üzerinden Geliştirilen Farklı Bir Yaklaşım*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Şimşir, B.N. (1989). *Rumeli'den Türk Göçleri*, Ankara: TTK Yay. (1-3)
- Talay, A. (1991). *Eserleri ve Hizmetleri ile Sultan Abdülhamid*. İstanbul: Risale Yay.
- Tebriknâme-i Millî. (2018a). *Tebriknâme-i Millî: Sultan II. Abdülhamid'in İlk Yirmi Beş Yılı (1876-1900)*. (haz. A. Z. İzgöre, Ramazan Tuğ). İstanbul: Sağlık Bil. Üni. Yay.
- Tebriknâme-i Millî. (2018b). *Sultan II. Abdülhamid ve İmparatorluğun İhyası (1876-1900) "Tebriknâme-i Millî"*. İstanbul: Akıl Fikir Yay.
- Tebriknâme-i Millî. (2018c). *Tebriknâme-i Millî Cülûs-ı Meyâmin-Me'nûs-ı Hilâfetpanâh-ı A'zamînin Yirmi Beşinci Devr-i Sene-i Kuddisi*. (Proje Kord. Erdoğan Erdoğan). İstanbul: İBB Kültür AŞ. Yay.
- Terzi, A. (1998). Hazine-i Hassa. *TDV İslam Ans.*, (17), 137-141.
- Terzi, A. (2000). *Hazine-i Hassa Nezareti*. Ankara: TTK Yay.
- Terzi, A. (2002). Sultan II. Abdülhamid'in Rumeli'deki Emlâk-ı Hümayûnu. *Balkanlar'da İslâm Medeniyeti Milletlerarası Sempozyumu Tebliğleri, 21-23 Nisan 2000*, Sofya, (Ed. Ali Çaksu), İstanbul: IRCICA Yay., 147-154.
- Tuncel, M. (1974). *Babaeski, Kırklareli ve Tekirdağ Camileri*, Ankara: Ankara Üni.

DTCF Yay.

- Türkmen, K. (2021). Tefenni Redif Binaları. *Akdeniz İnsani Bilimler Dergisi (11)*, 283-291.
- Yarıcı, G. (2010). Osmanlı Mülkü Teşkilatında Saray Kazası. *Saray Değerler Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, Tekirdağ: Namık Kemal Üni. 31-58.
- Yarıcı, G. (2017). Saray'ın Tarihi. *Memleket Pusulası Saray* (ed. Özlem Sertkaya Doğan). İstanbul: Eski Babil Yay., 67-122

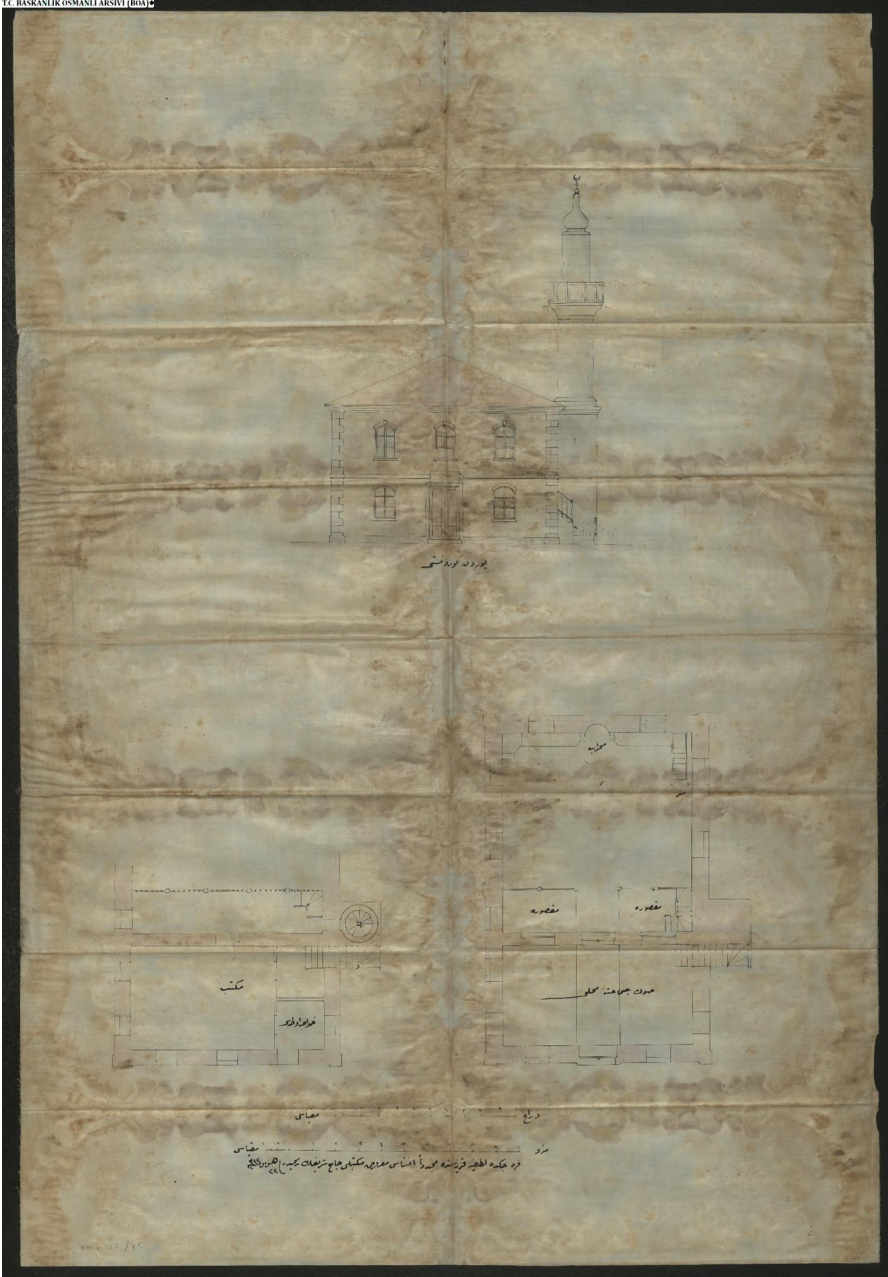
Dijital Kaynaklar

- <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/779-60---0003.jpg>
- <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/779-60---0017.jpg>
- <https://parselorgu.tkgm.gov.tr/>
- <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/779-60---0002.jpg>
- <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/779-60---0011.jpg>
- <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/tekirdag/gezilecekyer/kurdere-camii>
- <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/tekirdag/gezilecekyer/kurdere-camii>
- <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/779-60---0004.jpg>
- <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/90862---0036.jpg>
- <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/90862---0034.jpg>
- <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/90862---0032.jpg>
- [http://katalog.istanbul.edu.tr/client/tr_TR/default_tr/search/detailnonmodal/ent:\\$002f\\$002fSD_ILS\\$002f0\\$002fSD_ILS:2502132/one?qu=yadl%C4%B1&lm=IUNEKABDUL](http://katalog.istanbul.edu.tr/client/tr_TR/default_tr/search/detailnonmodal/ent:$002f$002fSD_ILS$002f0$002fSD_ILS:2502132/one?qu=yadl%C4%B1&lm=IUNEKABDUL)
- <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/kirklareli/gezilecekyer/pehlivankoy-camii>
- [http://katalog.istanbul.edu.tr/client/tr_TR/default_tr/search/detailnonmodal/ent:\\$002f\\$002fSD_ILS\\$002f0\\$002fSD_ILS:2502120/one?qu=kumrular&lm=IUNEKABDUL](http://katalog.istanbul.edu.tr/client/tr_TR/default_tr/search/detailnonmodal/ent:$002f$002fSD_ILS$002f0$002fSD_ILS:2502120/one?qu=kumrular&lm=IUNEKABDUL)
- <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/kirklareli/gezilecekyer/kustepe-koyu-camii>
- <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/kirklareli/gezilecekyer/uskupdere-camii>
- <https://www.uskudar.bel.tr/tr/main/erehber/camiler/8/burhaniye-camii-ii-abdulhamit-camii/42>
- <https://kirklarelienvanteri.gov.tr/anitlar.php?id=756>
- <https://www.koylerim.com/havsa-naipyusuf-koyu-resimleri-1704g.htm>
- <https://mapio.net/pic/p-41670896/>
- <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/kirklareli/gezilecekyer/uskupdere-camii>
- <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/779-60---0001.jpg>
- <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/779-60---0008.jpg>
- https://tr.wikipedia.org/wiki/Yal%C4%B1k%C3%B6y,_%C3%87atalca
- <https://tr.wikipedia.org/wiki/Ferecik>



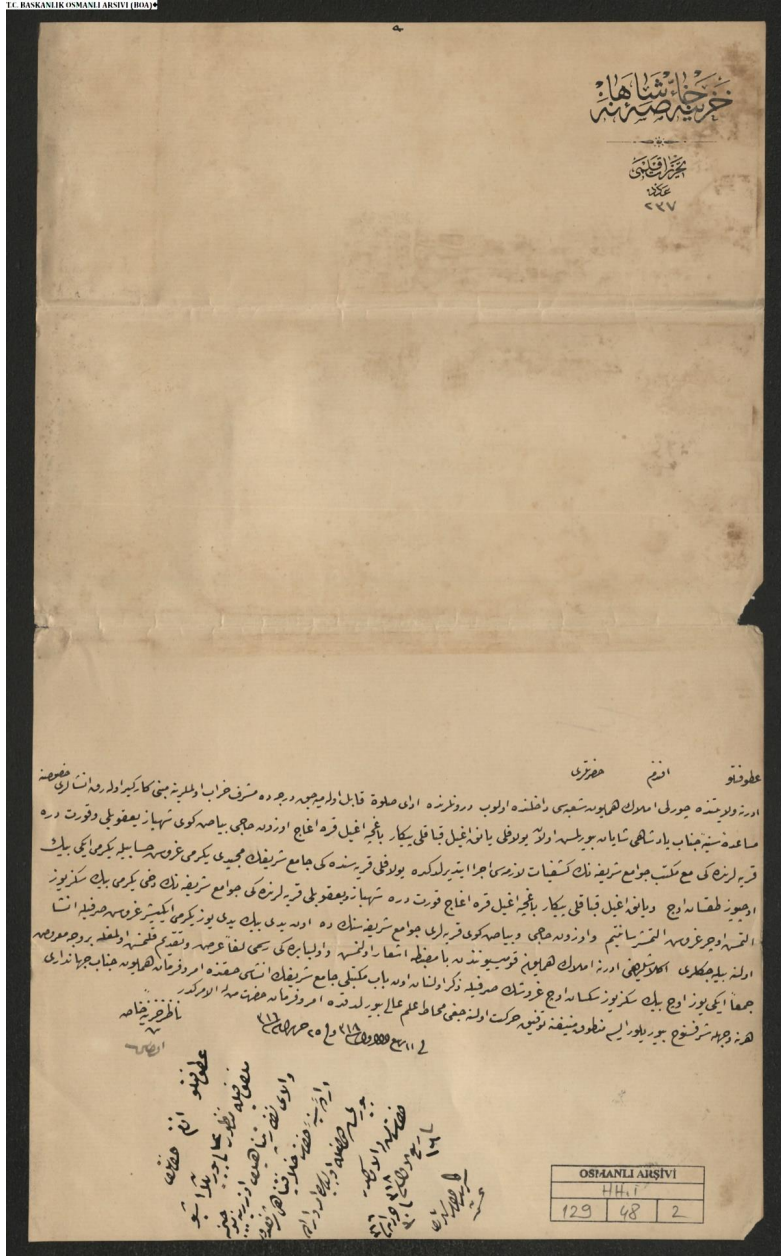
HH.I.00103.00075.003

Ek-1: Lütfiye Karyesi'nde inşa edilecek mektepli cami hakkında (BOA, HH.İ. 103.75.003)



HHI 00103.00075.002

Ek-2: Lutfiye Karyesi'nde inşa edilecek mektepli cami plan ve görünüşü (BOA, HH.İ.103.75.2.1)



HH.İ.00129.00048.002

Ek-3: Çorlu Emlâk-ı Hümayûn Şubesine bağlı on köyde inşa edilecek camiler hakkındaki belge (BOA, HH.İ. 129.48.02.01 -H.11 Rebülevvel 1318 (M. 09 Temmuz 1900).

Hakem Değerlendirmesi: Çift “kör” hakem incelemesi.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması 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: 2, Ekim 2023 | *Volume: 32, Issue: 2, October 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.



ŞANLIURFA HAMİDİYE HASTANESİ VE TÜRKİYE ÖRNEKLERİ ÜZERİNDEN GEÇ DÖNEM OSMANLI HASTANELERİ PLAN TİPOLOJİ DENEMESİ*



ŞANLIURFA HAMİDİYE HOSPITAL AND PLAN TYPOLOGY TRIAL OF LATE OTTOMAN HOSPITALS ON TURKEY EXAMPLES

Kasım İNCE**

Sertan ATASOY***

ÖZ

İnsanlık tarihi kadar eski olan tıbbın gelişimine bağlı olarak sağlık hizmetleri de gelişme göstermiştir. Kuşkusuz insanın en temel ihtiyaçlarından birisi olan sağlık hizmetlerinin en iyi şekilde verilmesi her zaman önemini korumuştur. Bu kapsamda en ideale ulaşmak için birçok hastane modeli denenmiştir. 18. yüzyılda Avrupa ve Amerika’da özellikle doktorların hastane tasarımında etkin rol oynaması işlevsel planlara sahip modern hastane binalarını ortaya çıkarmış ve hastanelerin mekânsal gelişimine ivme kazandırmıştır. Bu gelişmenin Osmanlı Devleti’ne yansması ise yüzyılın sonunda olmuştur. III. Selim, yeni kurduğu Nizam-ı Cedid ordusu için modern anlamda ilk hastaneleri tesis etmiş, bunun ilk örneklerini başkent İstanbul’da vermiştir. Kendinden sonra gelen padişahlar döneminde de modern hastaneler inşa edilmiş, özellikle II. Abdülhamid döneminde hız kazanan inşa faaliyetleri ile hastaneler Osmanlı coğrafyasına yayılmıştır. Osmanlı Devleti tarafından sivil ve askeri hastanelerin yanında azınlıklar ile misyonerler tarafından Türkiye sınırları içerisinde inşa edilen hastanelerden 48 tanesi günümüze sağlam şekilde ulaşmıştır. Bu hastanelerin benzer yönleri olduğu kadar birbirinden ayrılan yanlarının da bulunması kaçınılmazdır. Hastanelerin farklılık gösteren planları bu anlamda en önemlilerinden birisi olarak değerlendirilebilir. Bu çalışmada hareketli cephe düzenlemesi ile dikkat çeken Şanlıurfa Hamidiye Hastanesi plan, cephe ve süsleme yönünden tanımlanarak, genel bir değerlendirme yapılmış, hastaneler ile ilgili bir plan tipolojisi gerçekleştirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Hastane, Geç Dönem Osmanlı, Şanlıurfa, Plan Tipolojisi, Mimari

* Bu çalışma, Prof. Dr. Kasım İnce danışmanlığında Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı’nda 2022 yılında tamamlanan Türkiye’deki Geç Dönem Osmanlı Hastane Binaları (1827-1923) adlı doktora tezinden üretilmiş ve Pamukkale Üniversitesi BAP Koordinatörlüğü tarafından 2018SOBE011 numaralı doktora tez projesi olarak desteklenmiştir. İlgili birime çok teşekkür ederiz.

** Prof. Dr., Pamukkale Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Denizli. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8224-103X> ♦ E-mail: kince@pau.edu.tr

*** Öğr. Gör. Dr., Trakya Üniversitesi, Rektörlük, Edirne.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7199-2620> ♦ E-mail: sertanatasoy@trakya.edu.tr

ABSTRACT

Depending on the development of medicine, which is as old as the history of humanity, health services have also developed. Undoubtedly, the best way to provide health services, which is one of the most basic needs of humans, has always maintained its importance. In this context, many hospital models have been tried to reach the ideal. In the 18th century, especially doctors playing an active role in hospital design in Europe and America created modern hospital buildings with functional plans and accelerated the spatial development of hospitals. The reflection of this development on the Ottoman Empire was at the end of the century. Selim III established the first hospitals in the modern sense for the newly formed Nizam-ı Cedid army and gave the first examples of this in the capital, Istanbul. During the reign of the sultans who came after him, modern hospitals, both military and civil, were built, and hospitals spread throughout the Ottoman geography, especially with the construction activities that gained momentum during the reign of Abdülhamid II.

Hamidiye Hospital in Şanlıurfa is one of the important civilian hospital examples in Anatolia of the hospitals built in Anatolia and Rumelian lands outside the capital city. Şanlıurfa Hamidiye Hospital was built in a large garden, with two floors and a “U” plan. It is located in a high place and outside the city center, as in the civil hospitals of the period. The original plan and façade drawing found in the State Archives are very valuable in terms of showing the change in the current plan and façade of Şanlıurfa Hamidiye Hospital. At the same time, the architect’s signature on the plan is one of the distinctive features of Şanlıurfa Hamidiye Hospital. The hospital, which also includes local features, was built in an eclectic style. Şanlıurfa Hamidiye Hospital stands out as a remarkable example with its very animated and ornamented facade, in contrast to the plain facade arrangement, which is the general characteristic of Ottoman hospitals.

In addition to civil and military hospitals built by the Ottoman Empire, forty-eight of the hospitals built by the minorities and missionaries within the borders of Turkey have survived to the present day. It is inevitable that these hospitals have similarities as well as differences from each other. Different plans of hospitals can be considered as one of the most important in this sense. It is understood that eight different plan types are applied in forty-eight hospitals within the borders of Turkey. Two of these plan types have two subtypes. While it is seen that the rectangular plan type is applied intensively in civil hospitals, the examples with middle courtyard and “U” plan come to the fore in military hospitals. Istanbul British Hospital and Istanbul Italian Hospital, built by foreigners, draw attention with their different plans.

In this study, the history of Şanlıurfa Hamidiye Hospital was revealed by using archive documents, and its plan, facade and ornamental features were defined. In addition, the plan typology of the Ottoman hospitals was carried out and a general evaluation was made about the hospitals.

Keywords: *Hospital, Late Ottoman, Şanlıurfa, Plan Typology, Architecture*

GİRİŞ

Osmanlı Devleti'nde Lale Devri ile başlayan batılılaşma hareketleri¹, özellikle III. Selim döneminde askeri alanda yapılan yeniliklerle hız kazanmış, III. Selim'in tahttan indirilmesi ile yenilik hareketleri duraksasa da II. Mahmut döneminde yeniden ivme kazanarak devam etmiştir². Tanzimat Ferma ile birçok alanda yeni düzenlemeler yapılmış, bu yeni düzenlemelere paralel olarak Batı'nın devlet kurumları model alınarak Osmanlı Devleti'nde uygulanmıştır. Bu yeni kurumlara koşut olarak hükümet konağı, belediye, adliye, kışla, otel, okul, hapisane, postane, müze, gar binası gibi yeni yapı türleri ortaya çıkmıştır³. Bu yeni yapı türleri Batı'daki örnek alınan yapı planlarının ve üsluplarının Osmanlı mimarisine girmesini kolaylaştırmıştır⁴. Devletin gücünü taşrada görünür kılmayı hedefleyen bu kurumlar ve bu kurumlara ait binalarla oluşturulan kamu siteleri sayesinde merkezîyetçi yapı vurgulanmıştır. Böylece dönemin üslubunu yansıtan ve büyük boyutlu olarak inşa edilen bu yeni yapılar şehirlerin silüetlerini de değiştirmiştir. Osmanlı mimarisine giren bu yeni yapı türlerinden birisi de hastaneler olmuştur.

Osmanlı Devleti'nde sağlık hizmetleri 18. yüzyılın sonuna kadar, genellikle ortadaki açık avluyu çevreleyen odalardan oluşan plan düzenine sahip darüşşifalarda verilmiştir. Ancak 18. yüzyılda artan salgın hastalıklar ve savaşlar karşısında bu kurumların sayıları yetersiz kalmış, Osmanlı Devleti'nde başlayan modernleşme çabaları ile birlikte yüzyılın sonunda darüşşifaların yerini modern hastane binaları almıştır. Bu kapsamda Batılılaşma hareketinin de etkisiyle sağlık tesislerinin modernizasyonu ilk olarak III. Selim döneminde askeri alanda gerçekleştirilmiştir⁵. Modern hastane binalarının ilk örnekleri III. Selim döneminde verilmiş olsa da günümüze ulaşan en erken tarihli hastane binası, "mecburi kültür değişimleri devri" olarak ifade edilen⁶ II. Mahmut döneminde yapılan İstanbul Maltepe Askeri Hastanesi'dir (1827-28)⁷. İlk sivil hastane Edirnekapı Mihrimah Sultan Külliyesi medresesinin hastaneye dönüştürülmesi ile oluşturulan Edirnekapı Gureba ve Bekar Hastanesi (1837)⁸, ilk inşa edilen sivil hastane binası ise İstanbul Bezmialem Valide Sultan Vakıf Gureba Hastanesi'dir (1847)⁹. Günümüze yalnızca bahçesindeki saat kulesi ulaşan İstanbul Hamidiye Etfal Hastanesi (1898-1899)¹⁰ ise 19. yüzyılda Avrupa'da yaygınlaşan pavyon tipi hastanelerin Osmanlı Devleti'ndeki ilk örneği olarak

1 Eyice, 1981, 164, 165.

2 Yazıcı Metin, 2019, 17.

3 Kuyulu, 1992, 47, 48.

4 Kuyulu, 1992, 47, 48.

5 Yavuz, 1988, 124.

6 Turhan, 2015, 119.

7 Kumbaracılar, 1951, 105; Özbay, 1981, 109-110; Yıldırım, 1993, 345; Yıldırım, 2010, 177; Atasoy, 2022, 32-35.

8 Yıldırım, 2010, 194.

9 Yıldırım, 2010, 198-199; Kara Pilehvarian, 2011, 136; Gürkan, 2011, 238; Yıldırım, 2013, 35-37.

10 İrez, 1990, 247-271

karşımıza çıkmaktadır. Hastaneler öncelikle başkent İstanbul'da inşa edilmiş, ihtiyaçlar doğrultusunda taşrada da yapılmaya başlanmıştır. Ayrıca Osmanlı coğrafyasının birçok yerinde hem askeri hem de sivil olmak üzere, özellikle II. Abdülhamid döneminde neredeyse bütün şehirlerde hastanelerin yapıldığı görülmüştür¹¹.

Osmanlı Devleti tarafından Türkiye sınırları içerisinde inşa edilmiş askeri ve sivil hastanelerin yanında azınlıklar ile misyonerler tarafından inşa edilen hastanelerden günümüze ulaşmış toplamda 48 hastane binası tespit edilmiştir. Bu hastanelerden 14 tanesi askeri hastane, 17 tanesi Osmanlı Devleti tarafından inşa edilen sivil hastane, 17 tanesi ise azınlık ve yabancı devletler tarafından inşa edilen hastanelerdir. Hastanelerin ortak özellikleri olduğu gibi birbirlerinden ayrılan yanları da söz konusudur. Bu kapsamda Şanlıurfa Hamidiye Hastanesi'nin Devlet Arşivleri'nde bulunan özgün plan ve cephe tasarımı ile öne çıkan özellikleri üzerinden bir tanımlama yapılmış, ardından 18. yüzyılın sonunda ortaya çıkan Osmanlı modern hastane binaları ile ilgili bir tipoloji denemesi gerçekleştirilmiştir.

ŞANLIURFA HAMİDİYE HASTANESİ

Şanlıurfa'nın Haliliye ilçesi, Atatürk Mahallesi, Hastane Sokağı'nda; 6766 ada, 127 parsel, 23 paftada yer alan hastane binası, günümüzde Ağız ve Diş Sağlığı Merkezi olarak hizmet vermektedir. (İnceleme Tarihi: 23.07.2018)

Tarihçesi

Kitabesi bulunmayan Şanlıurfa Hamidiye Hastanesi'nin inşa tarihi ile ilgili bilgilere arşiv belgelerinden ulaşılmaktadır.

Arşivlerde hastane ile ilgili H. 24 Rebîülâhîr 1323 / M. 28 Haziran 1905 tarihine ait yazışmada¹², Urfa'da mutasarrıf olarak göreve başlayan Edhem Sabri tarafından, Urfa'nın 40 bini aşan nüfusunun olduğu, bir hastane bulunmadığı için halkın perişanlık çektiği belirtilmiş, bu nedenle acil olarak bir gureba hastanesine ihtiyaç duyulduğu söylenerek hastane yaptırıldığı ifade edilmiştir. Yine aynı belgede, kimseden yardım toplanmadan, Urfa ve Birecik belediyelerinin gelirleriyle hastanenin inşasının sağlandığı, üçte birinin tamamlandığı, yontma taştan yapıldığı, cephelerinin sütunla süslendiği ve yapıya ait fotoğraf ile planın padişaha gönderildiği ifade edilmiştir. Belgede ayrıca hastanenin açılışının padişahın doğum gününde gerçekleştirilmesinin kararlaştırılması nedeniyle hastaneye padişahın adının verilmesi hususunda izin talep edilmiştir. 4 Cemâziyel âhîr 1323 / 6 Ağustos 1905 tarihli belgede¹³ ise hastaneye padişahın adının verilmesi ile ilgili izin yer almaktadır.

H. 10 Muharrem 1324 / M. 6 Mart 1906 tarihli belgede¹⁴ ise Urfa Mutasarrıfı Edhem Bey'in çabaları ile hastanenin yaptırıldığı, çalışmalarından ötürü padişahın kendisine altın liyakat madalyası verdiği kayıtlıdır.

11 Yazıcı Metin, 2020, 949.

12 BOA, İ..DH. 1436-40.

13 BOA, İ..DH., No: 1436-40.

14 BOA, DH.MKT., No: 1055-61.

H. 17 Recep 1330 / M. 2 Temmuz 1912 tarihli belgede¹⁵, Urfa Gureba Hastanesi'nin daha iyi duruma getirilmesi, nizamı için yapılması gereken düzenlemesi, oluşturulan komisyon ve bu konudaki faaliyetler ile ilgili bilgiler yer almaktadır. Ayrıca bu belge, hastanenin temelini H. 1321 / M. 1903 tarihinde atıldığının belirtilmesi açısından önem arz etmektedir.

Hastanenin inşa sürecine dair bir diğer önemli belge ise Urfa Rüşdiye Okulu Başöğretmeni İhsan Şerif'in anılarından oluşan kitaptır. 1896-1908 yıllarında Şanlıurfa'da görev yapan İhsan Şerif'in anılarından, Şanlıurfa Hastanesinin inşasına nezaret ettiği anlaşılmaktadır. Kâmrân Şerif Saru'nun, babası İhsan Şerif'in anılarından yola çıkarak yayınladığı kitapta, hastane inşasına dair şu bilgiler yer almaktadır:

“Mutasarrıf Ethem Bey zamanında şehrin dışında yaptırdığı hastahanenin inşasına ve bir ayak önce bitirilmesine nezaret işine, yaz tatili esnasında, onu memur etti. İhsan Şerif yerlilerin 'postal' dedikleri kırmızı yumuşak deriden yapılmış hafif çarıkırları ayağına geçirip, kızgın Ağustos güneşinin altında canla başla çalışarak, hastahanenin kısa zamanda hizmete açılmasına gayret etmişti.”¹⁶

Arşiv vesikaları ve kaynaklardan edinilen bilgiler neticesinde Şanlıurfa Hamidiye Hastanesi'nin Sultan II. Abdülhamid döneminde Urfa Mutasarrıfı Edhem Bey'in gayretleriyle 1903 yılında temelini atıldığı, 1905 yılında da resmi açılışının yapıldığı anlaşılmaktadır.

Arşivlerde yazılı belgelerin dışında bir de Urfa Zükur ve İnas Gureba Hastanesi planı adıyla yer alan hastanenin zemin ve birinci kat planı ile güney yöne bakan ana cephenin çiziminin olduğu tarihsiz belge bulunmaktadır¹⁷. Belge üzerinde Latin harfleri ile yazılmış “Christidis” ismi yer almaktadır. Şanlıurda İsviçre Hastanesi'nin özgün planında da “Christidis” ismi ile karşılaşılmaktadır¹⁸. Burada Christidis isminin yer aldığı mühürde unvanı Belediye Mühendisi olarak belirtilmiştir¹⁹. Bu dönemde kamu yapılarının tasarımcısı olarak genellikle belediye mimarları ile vilayet mühendislerinin olduğu bilinmektedir²⁰. Hem Şanlıurfa Hamidiye hem de İsviçre hastanelerinin özgün planlarında adı geçen Belediye Mühendisi Christidis'in yapının tasarımcısı olduğu varsayılabilir²¹.

Plan Özellikleri

Şanlıurfa Hamidiye Hastanesi şehrin kuzeydoğusunda yüksekçe bir yerde, geniş bir bahçe içerisinde, iki katlı olarak inşa edilmiştir (Fot. 1). Devlet Arşivleri'ndeki hasta-

15 BOA, DH.İD., No: 47-49.

16 Saru, 1970, 44.

17 BOA, PLK.p., No: 1425.

18 BOA, İ.DUİT., No: 36-34.

19 1908 senesine ait Halep Vilayet Salnamesi'nde Urfa Belediyesi'ne bağlı birimler ve personeli gösterir listede Christidis isminin Mühendis Hristidi Efendi şeklinde yazdığı görülür (Bayraktar, 2007, 54).

20 Yazıcı Metin, 2020, 958.

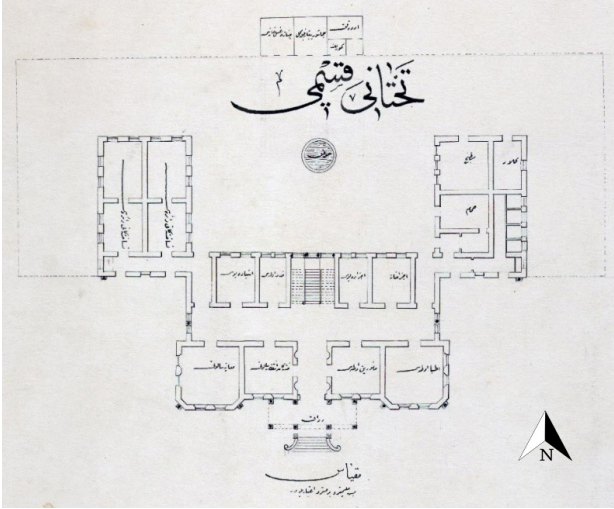
21 Dağ, 2021, 50-51; Atasoy, 2022, 288; Türkmen, 2022, s. 263.

neye ait plana göre U planlı olarak inşa edilmiştir. U planlı hastanede yan kanatlar, orta kanadın güney köşelerinden başlayarak yine güneye doğru uzanmaktadır. Yapının ana caddeye bakan kuzey cephesinin ortasındaki kapı açıklığından ana kanadın zemin katına geçiş sağlanmaktadır.



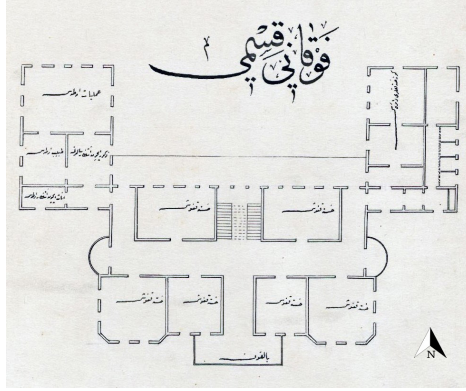
Fotoğraf 1: Şanlıurfa Hamidiye Hastanesini Uzaktan Gösteren Fotoğraf (Kürkçüoğlu, 2002, 63)

Zemin katta, giriş holünden doğu-batı doğrultulu enlemesine dikdörtgen koridora ulaşılır (Çiz. 1). Koridorun güneyinde muayene odası, hasta bekleme odası, memur odası ve doktor odası; kuzeyinde eşya deposu, hademe odası, ecza deposu ve eczane olmak üzere dörder oda bulunur. Enlemesine dikdörtgen koridor doğu ve batı uçta kuzeye doğru devam ederek U formunu almakta ve iki yan kanadın koridoru ile birleşmektedir. Kadın hastalara ait batı kanat, birer kapı açıklığı ile ikiye bölünmüş boylamasına dikdörtgen iki mekândan oluşmaktadır. Doğü kanatta ise hamam, mutfak ve kiler yer alırken, hamama doğü kanadın koridorundan, mutfak ve kilere ise kuzey cephede yer alan birer kapı açıklığından ulaşılır.



Çizim 1: Şanlıurfa Hamidiye Hastanesi, Zemin Kat Özgün Planı (BOA, PLK.p, No: 1425)

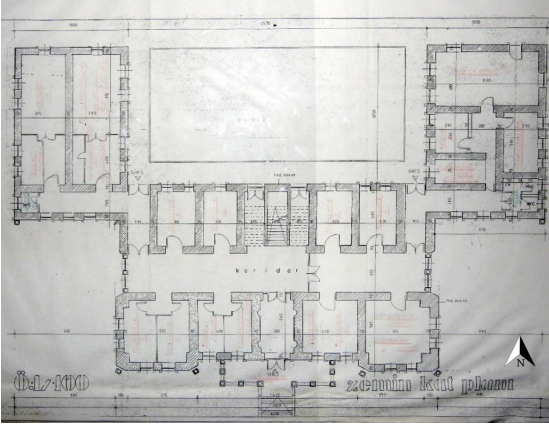
Ana kanadın koridorunun kuzeyindeki dört odanın ortasında, giriş açıklığı aksında, katlar arası geçişi sağlayan tek kollu merdiven, ara katta iki kollu hale dönüşerek birinci kata ulaşmaktadır. Merdivenden, kuzeyde iki, güneyde dört hasta koğuşunun açıldığı enlemesine dikdörtgen koridora geçilmektedir (Çiz. 2). Merdiven aksındaki, güneydeki dört odanın ortasındaki holden balkona geçiş yapılmaktadır. Enlemesine koridor, zemin katta olduğu gibi doğu ve batı uçta U formunu almakta, yan kanatların koridorları ile birleşmektedir. Batı kanadın koridoru zemin kattan farklı olarak kısa tutulmuş, koridorun batısında kadınlar için bekleme odasına yer verilmiştir. Koridorun kuzeyinde erkekler için bekleme odası, doktor odası ve ameliyathane bulunmaktadır. Doğu kanatta koridorun kuzeyinde, birbirine geçiş sağlanan arka arkaya dizilmiş, fark ölçülerdeki üç odadan oluşan göz hastalıkları dairesi vardır. Koridorun doğusunda arka arkaya iki küçük mekan yer almakta, ikinci mekanın kuzeyinde uzunlamasına bir koridor ve koridorun doğusunda kare planlı dört küçük oda, kuzeyinde ise dikdörtgen planlı genişçe bir oda bulunmaktadır.



Çizim 2: Şanlıurfa Hamidiye Hastanesi, Birinci Kat Özgün Planı (BOA, PLK.p, No: 1425)

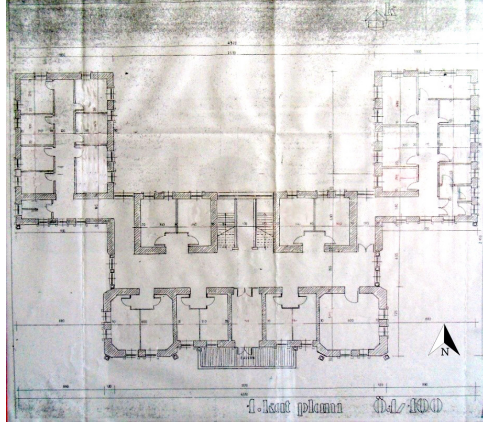
Şanlıurfa Hamidiye Hastanesi'nin günümüz planına bakıldığında, zaman içerisinde, ihtiyaçlar doğrultusunda, iç mekânlarda bazı değişikliklerin yapıldığı görülmektedir. Zemin katta, giriş holünün batısında bulunan iki oda ince birer duvarla ikiye bölünerek dört odalı hale dönüştürülmüştür (Çiz. 3). Bu değişikliklerle birlikte bu odaların önüne bir de giriş holü eklenmiştir. Batı kanattaki kadın hastaları dairesi olarak kullanılan iki mekânı ortadan bölen duvarların sonraki dönemde kaldırılmış olduğu, daha sonra ise kuzeydeki odalar geniş, güneydeki odalar dar olmak üzere ince bir duvarla yeniden ikiye bölündüğü anlaşılır. Doğu kanatta mutfak ile kiler kısmının birleştirildiği, buraya iç mekândan da bir kapı açıldığı görülür.

Birinci katta, ana kanadın koridoruna açılan odalardan güneydoğu köşedeki oda hariç tüm odalar ince bir duvarla ikiye bölünmüştür. Yan kanatlar ise özgün halinden bir hayli uzaklaştırılmış, hem doğu hem de batı kanatta ortada bir koridora yer verilmiştir. Batı kanatta ortadaki koridorun iki yanında, doğudaki kanatta ise üç tarafında odalar sıralanmıştır (Çiz. 4).



Çizim 3:
Şanlıurfa Hamidiye
Hastanesi, Zemin Kat Planı
(Şanlıurfa Ağız ve Diş
Sağlığı Merkezi Arşivinden)

Çizim 4:
Şanlıurfa Hamidiye Hastanesi,
Birinci Kat Planı (Şanlıurfa
Ağız ve Diş Sağlığı Merkezi
Arşivinden)



Zemin katta, ana blok koridorunun ortası ile koridorların birleştiği köşeler ve odalar çapraz tonozla örtülürken, koridorlar beşik tonozla kapatılmıştır (Fot. 2-3). Birinci katta hem oda hem de koridorların örtüsü düz tavan şeklinde yapılmıştır.



Fotoğraf 2: Şanlıurfa Hamidiye Hastanesi Zemin Kat Koridoru



Fotoğraf 3: Şanlıurfa Hamidiye Hastanesi Zemin Kat Odalarının Örtü Sistemi

Cephe Özellikleri

Hastanenin ana caddeye bakan güney cephesinin orta aksında bulunan on basamaklı merdivenle, yuvarlak kemerli ana kapı açıklığına ulaşılmaktadır (Fot. 4). Zemin katı simetrik olarak ikiye bölen ana kapı açıklığının iki yanında, düz atkılı ikişer pencere açıklığı bulunur. Cephenin iki kenarındaki odalar hafif ileri taşınmış, köşeler pahlanaarak yumuşatılmış ve bir dekoratif sütunla hareketlendirilmiştir. Taşkın kısımların zemin katında düz atkılı, birinci katında ise yuvarlak kemerli ikişer pencere açıklığına yer verilmiştir. Birinci katın ortasında, alttan on iki sütunla desteklenen balkon yer almaktadır. Balkona yuvarlak kemerli kapı açıklığından geçiş sağlanır. Kemer ve söveleri profilli olarak yapılan kapının iki yanında, yuvarlak kemerli ikişer pencere bulunmaktadır. Ayrıca kapının iki yanında ve pencerelerin arasında birer sütuna yer verilmiştir.



Fotoğraf 4: Şanlıurfa Hamidiye Hastanesi Güney Cephesi

Ana kanadın simetrik olarak düzenlenen doğu ve batı cepheleri, iki kademeli olarak yapılmıştır. Güneydeki ileri taşınılı kadememin zemin katında düz atkılı iki pencereye yer verilmiş, cephenin kuzey köşesi silme ile yumuşatılmıştır. Birinci katta ise yuvarlak kemerli iki pencere açıklığı vardır. İçte kalan kadememin zemin katında, *dıştan* sivri kemerle sınırlanan, at nalı kemerli iki pencere açıklığı bulunmaktadır. Kemerler orta ve iki yanda sütun şeklinde düzenlenmiş sövelere oturmaktadır. Sivri kemer ile at nalı kemerlerin arasında kalan kısımda ise küçük, yuvarlak bir pencereye yer verilmiştir. Birinci katta, ortada ve iki kenarda sütun şeklinde düzenlenmiş sövelere oturan at nalı kemerli iki pencere yer almaktadır (Fot. 5).



Fotoğraf 5: Şanlıurfa Hamidiye Hastanesi, Ana Kanadın Batı Cephesi



Fotoğraf 6: Şanlıurfa Hamidiye Hastanesi Batı Kanadın Güney Cephesi

Hastanenin “U” plan formunu oluşturan doğu ve batı kanatlarının simetrik olarak düzenlenen güney cephelerinin zemin katında düz atkılı, birinci katında yuvarlak kemerli üçer pencere bulunmaktadır (Fot. 6). Cephelerin dış kenarında dekoratif sütunlara yer verilmiştir. Batıdaki kanadın dışa bakan batı cephesinin zemin katında, düz atkılı dört pencere ile bir kapı açıklığı görülür. Birinci katta yuvarlak kemerli beş pencere ile at nalı kemerli bir ikiz pencere bulunur. Kuzey cephede zemin katta düz atkılı iki, birinci katta yuvarlak kemerli üç pencere açıklığı yer alır.

Doğudaki kanadın doğu cephesinin zemin katında, düz atkılı beş pencere açıklığı bulunmakta, cephenin kuzey ucunda ise farklı form ve ölçülerinden dolayı sonradan açıldığı anlaşılan bir pencere daha yer almaktadır. Cephenin birinci katında yuvarlak kemerli yedi pencere vardır. Kuzey cephede zemin katta, düz atkılı bir pencere ile kapı açıklığı, birinci katta yuvarlak kemerli üç pencere görülür (Fot. 7).



Fotoğraf 7: Şanlıurfa Hamidiye Hastanesi Doğu Kanadın Doğu Cephesi

Hastanenin iç bahçeye açılan cepheleri, dış cephesinden farklılık göstermektedir. Ana kanadın iç bahçeye bakan kuzey cephesinin zemin katında, ikisi ortada, ikisi cephenin iki ucunda olmak üzere, düz atkılı dört kapı ile düz atkılı altı pencere bulunmaktadır (Fot. 8). Birinci katta, ortada, zemin kat seviyesine kadar uzanan at nalı kemerli üçlü pencere yer alır. Üçlü pencerenin iki yanında düz atkılı dörder pencere görülür. Batı ve doğu kanadın iç bahçeye bakan cephelerinin zemin ve birinci katında düz atkılı dörder pencere yer alırken, doğu cephenin zemin katındaki pencerelerden birinin ikiye bölünmesi ile pencere sayısının beşe yükseltildiği anlaşılmaktadır (Fot. 9).

Hastane cephelerindeki tüm pencerelerin söve ve kemerleri cepheden taşırılmış, kemer kilit taşları özellikle vurgulanmıştır. Zemin kat seviyesindeki pencerelerinin yukarısında, yuvarlak formlu hafifletme kemerine yer verilmiştir. Kanatların iç bahçeye açılan cepheleri ve yan kanatların kuzey cepheleri hariç tutulduğunda, tüm cephelerin subasman seviyesinde, kat ayırımında ve saçığında silmelere yer verilmiştir. Kat silmesi ile saçak silmesinin altında bir dış sırası bulunmaktadır.

Moloz taş malzeme ile yığma tekniğinde inşa edilen hastanenin cepheleri, bölgeye özgü olan ve halk arasında Havara Daşı olarak adlandırılan gözenekli ve kolay işlenebilen kalkerli bir taş ile kaplanmıştır. İç mekânın, zemin ve duvarlarında kaplama olarak seramik kullanılmıştır. Ahşap malzeme ise yapının kapı ve pencere doğramaları ile çatısında görülür.



Fotoğraf 8: Şanlıurfa Hamidiye Hastanesi Ana Kanadının Kuzey Cephesi



Fotoğraf 9: Şanlıurfa Hamidiye Hastanesi Batı Kanadının Doğu Cephesi

Geç dönem Osmanlı hastane binaları arasında *Şanlıurfa* Hamidiye Hastanesi hareketli cephesi ile dikkat çekmektedir. Özellikle ana girişin bulunduğu güney cephesi oldukça hareketli yapılmıştır. Güney cephenin ortasındaki balkonu destekleyen sütunlar altlıklar üzerinde yükselirken, yukarıda iyon düzenini hatırlatan, köşeleri volütlü, altında soyut süslemelerin bulunduğu başlıkla sonlanmaktadır. Ana kapı açıklığının vurgulanan kemer kilit taşı sorguç şeklinde düzenlenmiş, alt kısmı makara şeklini alan kilit taşının üstünde aşağıya doğru sarkık vaziyette stilize palmet motifine yer verilmiştir (Fot. 10).

Birinci kattaki dekoratif sütunlar ise iyon başlıklı olarak düzenlenmiş, sütun başlıkları saçak seviyesine aksetmiş ve burada plastik etkili olarak verilmiştir. Balkon kapısının kemer kilit taşı altta top, yukarıda dalga motifi arasında kalan üçlü akant yaprağı motifinden oluşan süsleme ile vurgulanmıştır (Fot. 11).

Zemin kat pencerelerinin yukarılarındaki hafifletme kemerlerinin kilit taşları taşınarak vurgulanmış ve yüzeyi üç yivle süslenmiştir (Fot. 12). Doğu, batı ve güney cephelerin birinci kat pencere kemer kilit taşlarının alt kısımları makara şeklini alırken, üzerinde bulunan yumurta dizisi alttan düğüm şeklini alan bir çerçeve içine alınmış, yumurta dizisinin yukarısına yerleştirilen abaküsle kompozisyon tamamlanmıştır (Fot. 13). Kanatların iç bahçeye bakan cephelerinin birinci kat pencerelerinin yukarısında, akroterleri hatırlatan bitkisel süslemeler yer alır (Fot. 14).



Fotoğraf 10: Şanlıurfa Hamidiye Hastanesi Ana Kapı Açıklığı Kemer ve Balkonları Destekleyen Sütunlar



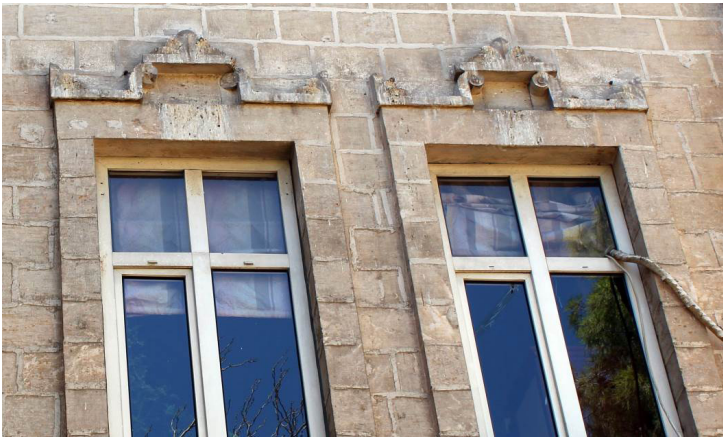
Fotoğraf 11: Şanlıurfa Hamidiye Hastanesi Balkon Kapı Açıklığı ve Birinci Kattaki Dekoratif Sütunlar



Fotoğraf 12: Şanlıurfa Hamidiye Hastanesi Zemin Kat Hafifletme Kemer



Fotoğraf 13: Şanlıurfa Hamidiye Hastanesi Birinci Kat Pencere Kilit Taşı Üzerindeki Süsleme



Fotoğraf 14: Şanlıurfa Hamidiye Hastanesi Kanatların İç Avluya Bakan Cephelerinin Birinci Kat Pencere

HASTANE PLAN TİPLERİ

Osmanlı Devleti'nde geç dönemde ortaya çıkan modern hastaneler kısa sürede devletin hüküm sürdüğü topraklarda yayılmıştır. Bu hastaneleri Osmanlı Devleti tarafından inşa edilen sivil hastaneler, askeri hastaneler ile azınlık ve misyonerler tarafından inşa edilen hastaneler olarak gruplamak mümkündür. Osmanlı Devleti tarafından inşa edilen 14 askeri hastane, 17 sivil hastane, 17 azınlık ve misyoner hastanesi olmak üzere 48 hastane günümüze ulaşmıştır (Tablo 1).

Tablo 1: Osmanlı Hastane Plan Tipleri

		HASTANE PLAN TİPLERİ									
Hastaneler	Dikdörtgen Planlı		Orta Avlulu	"U" Planlı	"T" Planlı	"E" Planlı		"Y" Planlı	Kaplı Koridorlarla Birbirine Bağlanan Bloklardan Oluşan Plan Tipi	Münferit Planlı	
	Girişe Göre Enine Düzenlemeli	Girişe Göre Boyuna Düzenlemeli				"E" Planlı	Sırt Sırta Vermiş "E" Planlı				
ASKERİ HASTANELER	İstanbul Maltepe		✓								
	İstanbul Bâb-ı Seraskeri	✓									
	İstanbul Haydarpaşa Askeri			✓							
	İstanbul Gülhane Seririyat	✓									
	İstanbul Gümüşsuyu Askeri				✓						
	Trabzon Hamidiye Askeri				✓						
	İstanbul <u>Hadımköy</u> Askeri			✓							
	Edirne Demirtaş Askeri				✓						
	Edirne Merkez Askeri			✓							
	İzmir Hamidiye Askeri				✓						
OSMANLI DEVLETİNİN İNŞA ETTİĞİ SİVİL HASTANELER	Çanakkale Askeri Hastanesi			✓							
	İstanbul Zeytinburnu Askeri	✓									
	İstanbul Haydarpaşa Numune								✓		
	İstanbul Beziâlem Valide Sultan Vakıf Gureba			✓							
	İstanbul Zeynep Kamil				✓						
	Kayseri Memleket						✓				
	Karabük Safranbolu Frengi	✓									
	Balikesir Gureba Hastanesi					✓					
	İzmir Gureba-i Müslimin								✓		
	Samsun Çanık Hamidiye					✓					
AZINLIK VE MİSYONER HASTANELERİ	Erzurum Gureba					✓					
	Şanlıurfa Hamidiye				✓						
	İzmir Emraz-ı Zühreviye	✓									
	Mersin Millet	✓									
	İstanbul Cerrahpaşa	✓									
	Balikesir Rejît Bey						✓				
	Çorum Emraz-ı Umumiye				✓						
	Mersin Silifke Gureba	✓									
	İzmir Emraz-ı Sariye ve İstilaive		✓								
	Zonguldak Memleket				✓						
AZINLIK VE MİSYONER HASTANELERİ	İstanbul <u>Surp Pirgic</u> Ermeni				✓						
	İstanbul Fransız <u>Lape</u>				✓						
	İstanbul İtalyan									✓	
	İstanbul Alman Hastanesi	✓									
	Gaziantep Amerikan					✓					
	İstanbul <u>Jeremya</u> Hastanesi	✓									
	İstanbul Henri Giffard				✓						
	İzmir İngiliz Hastanesi		✓								
	İstanbul Balat <u>Or-Ahvim</u>							✓			
	İstanbul Bulgar Hastanesi								✓		
Kayseri Talas Amerikan		✓									
Şanlıurfa İsviçre Hastanesi			✓								
İstanbul İngiliz								✓			
İzmir Fransız	✓										
İstanbul Avusturya-Macaristan	✓										
Amasya Merzifon Amerikan					✓						

Askeriyede başlayan modernizasyon hareketleri kapsamında ilk hastane binaları askeri alanda ortaya çıkmıştır. Bu dönemde çok sayıda askere sağlık hizmeti verebilecek büyük boyutlu askeri hastanelere ihtiyaç duyulmuş, bunun çözümü de çok sayıda askeri barındıran kışla binalarında görülmüş ve kışlalarda sıklıkla uygulanan Orta Avlulu ve U plan şemaları büyük boyutlu askeri hastanelerin inşasında kullanılmıştır. Bu hastaneler aynı zamanda yalın ve durağan cepheleri, bazı hastanelerdeki kulevari düzenlemeleri ile de kışla binaları ile benzerlik göstermektedir. Bunların yanı sıra askeri hastanelerde uygulanan iki plan tipi daha vardır. Bu plan şemaları “Dikdörtgen Planlı” hastanelerin alt grubunu oluşturan Girişe Göre Enine Düzenlemeli Plan ile Kapılı Koridorlarla Birbirine Bağlanan Bloklardan Oluşan Plan’dır (Tablo 2).

Tablo 2: Askeri Hastane Plan Tipleri (Sertan Atasoy)

ASKERİ HASTANE PLAN TIPLERİ				
HASTANELER	Dikdörtgen Planlı	Orta Avlulu	“U” Planlı	Kapılı Koridorlarla Birbirine Bağlanan Bloklardan Oluşan Plan Tipi
	Girişe Göre Enine Düzenlemeli			
İstanbul Maltepe		✓		
İstanbul Bâb-ı Seraskeri	✓			
İstanbul Haydarpaşa Askeri		✓		
İstanbul Gülhane Seririyat	✓			
İstanbul Gümüşsuyu Askeri			✓	
Trabzon Hamidiye Askeri			✓	
İstanbul Hadimköy Askeri		✓		
Edirne Demirtaş Askeri			✓	
Edirne Merkez Askeri		✓		
İzmir Hamidiye Askeri			✓	
Çanakkale Askeri Hastanesi		✓		
İstanbul Zeytinburnu Askeri	✓			
İstanbul Haydarpaşa Numune				✓

Osmanlı Devleti tarafından inşa edilen sivil hastaneler, askeri hastanelere göre daha küçük boyutlu olup, bu hastanelerde “Dikdörtgen Plan” şeması sıklıkla uygulanmıştır. İlk sivil hastane binası olan Bezmialem Valide Sultan Gureba Hastanesi’nde, askeri hastane geleneğini devam ettirilerek “Orta Avlulu Plan” şeması uygulanmıştır. Sonraki inşa edilen sivil hastanelerde farklı plan şemaları görülmektedir. Sivil hastanelerde sekiz farklı plan şeması tespit edilmiştir. Dikdörtgen Planlı hastanelerin iki alt grubu olan Girişe Göre Enine Düzenlemeli ve Girişe Göre Boyuna Düzenlemeli, Orta Avlulu Plan, U Plan, T Plan, E planlı hastanelerin iki alt grubu olan E Plan ve Sırt Sırta Vermiş E Plan ile Kapılı Koridorlarla Birbirine Bağlanan Bloklardan Oluşan Plan sivil hastanelerde uygulanan plan şemalarıdır (Tablo 3).

Tablo 3: Osmanlı Devleti Tarafından İnşa Edilen Sivil Hastane Plan Tipleri

OSMANLI SIVİL HASTANE PLAN TIPLERİ									
	Hastaneler	Dikdörtgen Planlı		Orta Avlulu	"U" Planlı	"T" Planlı	"E" Planlı		Kaplı Koridorlarla Birbirine Bağlanan Bloklardan Oluşan Plan
		Girişe Göre Enine Düzenlemeli	Girişe Göre Boyuna Düzenlemeli				"E" Planlı	Sırt Sırt Vermiş "E" Planlı	
1	İstanbul Bezmîâlem Valide Sultan Vakıf Gureba			√					
2	İstanbul Zeynep Kamil				√				
3	Kayseri Memleket							√	
4	Karabük Safranbolu Frengi	√							
5	Balıkesir Gureba Hastanesi					√			
6	İzmir Gureba-ı Müslimin								√
7	Samsun Canik Hamidiye					√			
8	Erzurum Gureba						√		
9	Şanlıurfa Hamidiye				√				
10	İzmir Emraz-ı Zühreviye	√							
11	Mersin Millet	√							
12	İstanbul Cerrahpaşa	√							
13	Balıkesir Reşit Bey						√		
14	Çorum Emraz-ı Umumiye				√				
15	Mersin Silifke Gureba	√							
16	İzmir Emraz-ı Sariye ve İstilaie		√						
17	Zonguldak Memleket				√				

Osmanlı Devleti'nde azınlıklıklar ve yabancı devletlerin de kendi vatandaşları için hastaneler inşa ettikleri görülür. Bu hastaneler genellikle kendi ülkelerinden gelen mimarlar ya da gönderilen planlar ile inşa edildiği için Osmanlı Devleti tarafından inşa edilen hastanelerden plan, süsleme ve kat durumu açısından farklılık göstermektedir. Bu hastanelerde, Osmanlı sivil hastanelerinde de görülen Dikdörtgen Planlı hastanelerin iki alt gurubu olan Girişe Göre Enine Düzenlemeli Plan ve Girişe Göre Boyuna Düzenlemeli Plan, Orta Avlulu Plan, U Plan, T Plan, E planlı hastanelerin iki alt grubundan biri olan "Sırt Sırt Vermiş E Plan" ile Osmanlı Devleti tarafından inşa edilen hastanelerde uygulanması bulunmayan Y ve Münferit olarak adlandırılan plan şemaları görülür (Tablo 4).

Hastanelerin Türkiye sınırı içerisindeki örneklerine bakıldığında belli başlı benzer özelliklerinin bulunmasının yanı sıra plan tiplerinde farklılaşmanın olduğu anlaşılmaktadır. Bu kapsamda Türkiye sınırları içerisinde tespit edilen hastanelerdeki plan tiplerini şu şekilde değerlendirmek mümkündür.

1. Dikdörtgen Planlı Hastaneler

Bu plan tipinin Girişe Göre Enine Düzenlemeli ve Girişe Göre Boyuna Düzenlemeli olarak iki farklı uygulaması bulunmaktadır.

1.1. Girişe Göre Enine Düzenlemeli Hastaneler: Bunların ana girişi yapının uzun kenarında yer alırken, enlemesine dikdörtgen orta koridorun iki yanına karşılıklı olarak sıralanan odalar bulunur. Genellikle girişin tam karşısında, katlar arası geçişi sağlayan merdiven bulunur. Bu alt grubun uygulandığı örnekler arasında askeri hastanelerde İstanbul Seraskeri Hastanesi (1841-43)²², İstanbul Gülhane Seririyat

22 Poçan, 2010, 51; Özlü, 2015, 63; Şahin, 2017, 22.

Tablo 4: Azınlık ve Misyon Hastaneleri Plan Tipleri

Hastaneler	Dikdörtgen Planlı		Orta Avlulu	"U" Planlı	"T" Planlı	"E" Planlı		Münferit Planlı
	Girişe Göre Enine Düzenlemeli	Girişe Göre Boyuna Düzenlemeli				Sırt Sırta Vermiş "E" Planlı	"Y" Planlı	
İstanbul Surp Pırgiç Ermeni				✓				
İstanbul Fransız Lape				✓				
İstanbul İtalyan								✓
İstanbul Alman Hastanesi	✓							
Gaziantep Amerikan					✓			
İstanbul Jeremya Hastanesi	✓							
İstanbul Henri Giffard			✓					
İzmir İngiliz Hastanesi		✓						
İstanbul Balat Or-Ahayım								
İstanbul Bulgar Hastanesi						✓		
Kayseri Talas Amerikan		✓						
Şanlıurfa İsviçre Hastanesi			✓					
İstanbul İngiliz							✓	
İzmir Fransız	✓							
İstanbul Avusturya-Macaristan	✓							
Amasya Merzifon Amerikan					✓			

Hastanesi (1846-48)²³, İstanbul Zeytinburnu Askeri Hastanesi (1893-94)²⁴; Osmanlı Devleti tarafından inşa edilen sivil hastanelerde Safranbolu Frengi Hastanesi (1886-88)²⁵, İzmir Emraz-ı Zühreviye (Eşrefpaşa) Hastanesi (1907-08)²⁶, Mersin Millet Hastanesi (1907-08)²⁷, İstanbul Cerrahpaşa Hastanesi Cerrahi Binası ile Merkez Dairesi (1913)²⁸ ve Mersin Silifke Gureba Hastanesi (1915)²⁹; misyon hastanelerinde İstanbul Alman Hastanesi (1877)³⁰, İstanbul Jeremya Hastanesi (1891)³¹, İzmir Fransız Hastanesi (1908)³² ve İstanbul Avusturya-Macaristan Hastanesi (1910-12)³³ yer almaktadır (Çiz. 5). Enlemesine dikdörtgen planlı İstanbul Jeremya Hastanesi'nde ana giriş yapının uzun kenarında yer almış, ancak burada koridor yerine hollere yer verilerek odalara hollerden geçiş sağlanmıştır.

23 Altıntaş, 1998, 2; Terzioğlu, 2009, 13; Yıldırım, 2010, 186.

24 Yıldırım, 2006, 346-347; Atasoy, 2022, 208-209.

25 Kahya, 1981, s. 1294; Atasoy, 2022, 151-153.

26 Ocak, 2016, 47-48.

27 Develi, 1990, 121.

28 Altıntaş, 2007, 107.

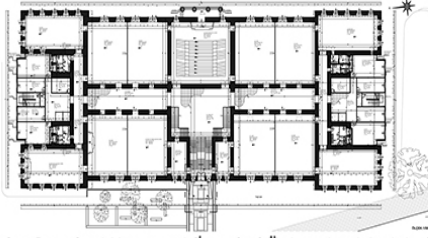
29 Umar ve Sarı, 2020, 485; Atasoy, 2022, 338.

30 Geser, 2011, 19.

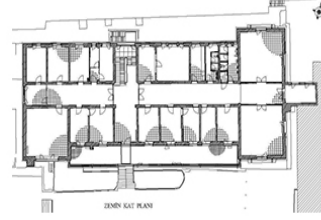
31 Yıldırım, 2010, 220; Ekim, 2019, 685.

32 Atasoy, 2022, 300-301.

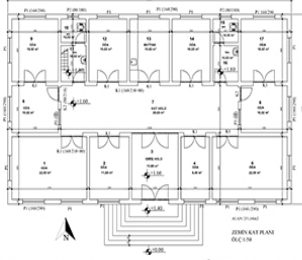
33 Yıldırım, 2010, 222-223.



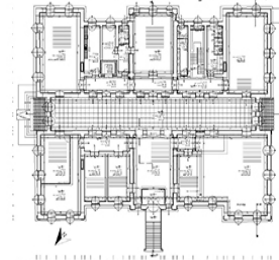
Bab-ı Seraskeri Hastanesi (Istanbul Üniversitesi Arşivinden)



Cerrahpaşa Hastanesi Cerrahi Binası (Istanbul Üniversitesi Arşivinden)



Silifke Gureba Hastanesi (Mersin İl Sağlık Müdürlüğü Arşivinden)



Zeytinburnu Askeri Hastanesi (Zeytinburnu Belediyesi Arşivinden)

Çizim 5: Giriş Göre Enine Düzenlemeli Hastane Örnekleri

Bu plan tipi sivil hastane binalarında yaygın olarak kullanılmıştır. Bunun yanı sıra Bab-ı Seraskeri Hastanesi, Gülhane Seririyat Hastanesi ve Zeytinburnu Askeri Hastanesi'nde olduğu gibi askeri hastanelerde de uygulanmıştır. Ancak orta avlulu ve U planlı askeri hastanelere göre daha küçük boyutlu oldukları için yatak kapasitesi daha düşüktür. Genellikle simetrik bir düzenleme söz konusudur. Osmanlı Devleti tarafından inşa edilen sivil hastaneler ve askeri hastaneler çoğunlukla bir bodrum kat üzerinde yükselmekte ve 2 ya da 3 kattan oluşmaktadır. Yabancı devletler tarafından inşa edilen hastanelerde ise kat sayısı altıya kadar ulaşmaktadır. Dönemin diğer kamu binalarında da benzer plan tipinin sıklıkla uygulandığı görülmektedir.

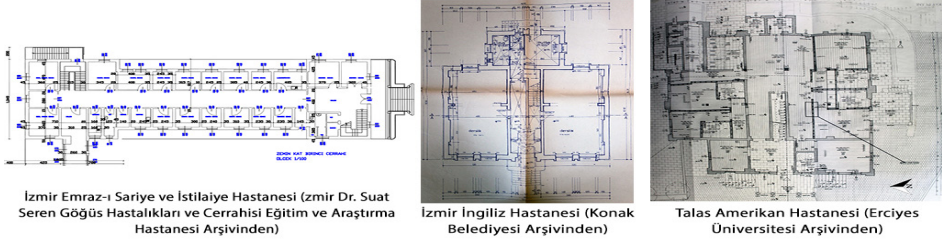
1.2. Giriş Göre Boyuna Düzenlemeli Hastaneler: Dikdörtgen planlı hastanelerde görülen ikinci alt grubun plan şeması, uzunlamasına dikdörtgen bir koridora iki yandan açılan odalar ve yapının kısa kenarına yerleştirilen ana giriş şeklinde oluşturulmuştur. Bu şema Osmanlı Devleti tarafından inşa edilen sivil hastaneler arasında yer alan yalnızca İzmir Emraz-ı Sariye ve İstilaiye Hastanesi'nde (1916)³⁴ uygulanmıştır. Misyonerler tarafından inşa edilen İzmir İngiliz Hastanesi A Blok (1895)³⁵ ve Kayseri Talas Amerikan Hastanesi (1900)³⁶ (Çiz. 6) de bu plan tipinin örnekleri arasındadır.

34 Karayaman, 2008, 111.

35 Atasoy, 2022, 222.

36 Yücel, 2017, 252-253.

Bu plan tipinin hastanelerde kullanımı pek yaygın değildir. Tespit edilebilen örneklere bakıldığında askeri hastanelerde bir uygulamasının bulunmadığı, yalnızca sivil hastanelerde uygulanmış olduğu anlaşılır. İzmir'deki her iki yapı da iki katlıyken, Talas Amerikan Hastanesi dört katlı yapılmıştır.



Çizim 6: Girişe Göre Boyuna Düzenlemeli Hastane Örnekleri

2. Orta Avlulu Hastaneler

Ortak geniş avluyu dört yönden çevreleyen koridor veya odalardan oluşan plan tipidir. Askeri hastanelerde sıklıkla uygulanan bu plan tipinin örnekleri arasında İstanbul Maltepe Askeri Hastanesi (1827-28), İstanbul Haydarpaşa Askeri Hastanesi (1845)³⁷, İstanbul Hadımköy Askeri Hastanesi (1887-91)³⁸, Edirne Merkez Askeri Hastanesi (1889)³⁹ ve Çanakkale Askeri Hastanesi'nde (II. Abdülhamid Dönemi)⁴⁰ yer almaktadır (Çiz. 7). Osmanlı Devleti tarafından inşa edilen sivil hastanelerde ise yalnızca İstanbul Bezmialem Valide Sultan Vakıf Gureba Hastanesi (1843-47) bu plan tipini yansıtır. Bu plan tipinin askeri ve sivil hastanelerde uygulanan örnekleri avluyu dört yönden çevreleyen koridorlar ve bunların gerisindeki odalardan oluşmaktadır.

Yabancı devletler tarafından inşa edilen hastanelerden iki tanesinde bu planın farklı uygulamaları görülmektedir. İstanbul Henri Griffard Hastanesi'nde (1894-96)⁴¹ kuzey ve güneydeki kanatlar koridorla avluya açılırken, doğu ve batı kanatlarda koridora yer verilmemiş olup doğrudan odalardan avluya geçiş sağlanmıştır. Koridor sistemi bulunmayan Şanlıurfa İsviçre Hastanesi'nde (1901)⁴² odalar doğrudan avluya açılmaktadır.

İlk askeri ve sivil hastaneler bu plan şemasında inşa edilmiş olup, askeri hastanelerde sıklıkla uygulanmıştır. Çok sayıda askere hizmet vermek amacıyla yapılan orta avlulu askeri hastanelerin sivil hastanelere göre daha büyük ve yatak kapasitesinin daha fazla olduğu görülür. Genellikle simetrik bir plan düzenlemesi vardır. Bu plan tipinin uygulandığı hastaneler genellikle bodrum kat üstüne bir ya da iki katlı olarak inşa edil-

37 Şakir, 1942, 39; Özbay, 1981, 487; Yıldırım, 2009, 607.

38 Özbay, 1981, 460; Atasoy, 2022, 156-157.

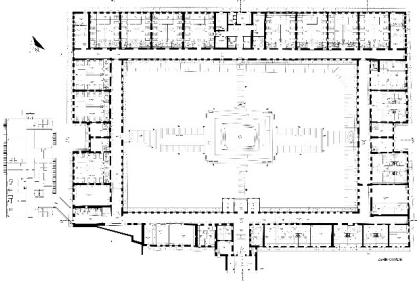
39 Rifat Osman, 2013, 90; Ahmet Badi Efendi, 2014, 732.

40 Atasoy, 2022, 188.

41 La France a Constantinople, 2002, 70.

42 Kürkcüoğlu, 2002, 62.

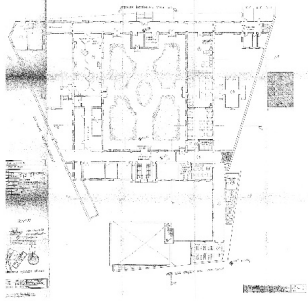
mişlerdir. Orta Avlulu plan tipinin benzer örnekleri diğer askeri ve kamu yapılarında da uygulanmıştır.



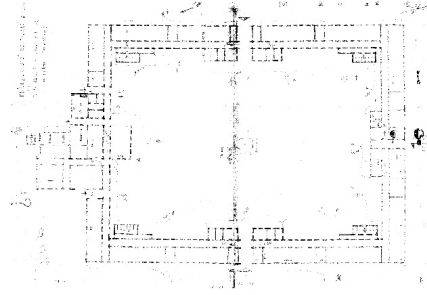
Bezmialem Valide Sultan Vakıf Gureba Hastanesi (İstanbul Vakıflar 2. Bölge Müdürlüğü Arşivinden)



Hadımköy Askeri Hastanesi (Hadımköy Dr. İsmail Niyazi Kurtulmuş Hastanesi Arşivinden)



Henri Giffard Hastanesi (Beyoğlu Belediyesi Arşivinden)



Edirne Merkez Askeri Hastanesi (Edirne Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü Arşivinden)

Çizim 7: Orta Avlulu Hastane Örnekleri

3. U Planlı Hastaneler

Ortadaki geniş bahçeyi U şeklinde çevreleyen koridor veya odalardan meydana gelen plan tipidir. Bu plan tipinin uygulandığı askeri hastaneler İstanbul Gümüşsuyu Askeri Hastanesi (1847-50)⁴³, Trabzon Hamidiye Asker ve Gureba Hastanesi (1883)⁴⁴, İzmir Hamidiye Askeri Hastanesi (1891)⁴⁵ ve Edirne Demirtaş Hastanesi (1888-91)⁴⁶; Osmanlı Devleti tarafından inşa edilen sivil hastaneler İstanbul Zeynep-Kamil Hastanesi (1875-82)⁴⁷, Şanlıurfa Hamidiye Hastanesi (1903-05), Çorum Emraz-ı Umumiye

43 Özbay, 1981, 411.

44 Yüksel, 1991, 211-213; Atasoy, 2022, 110-112.

45 Özbay, 1981, 2; Atasoy, 2022, 182.

46 Ahmet Badi Efendi, 2014, 735; Atasoy, 2022, 162-163.

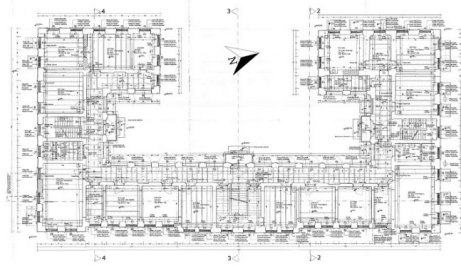
47 Etker, Günergün ve Köşe, 2004, 4-5.

Hastanesi (1914-16)⁴⁸ ve Zonguldak Amele (Memleket) Hastanesi (1920-22)⁴⁹; azınlık ve misyonerler tarafından inşa edilen hastaneler İstanbul Surp Pırgıç Ermeni Hastanesi (1832-1833)⁵⁰ ve İstanbul Fransız Lape Hastanesi ana binasıdır (1858)⁵¹ (Çiz. 8).

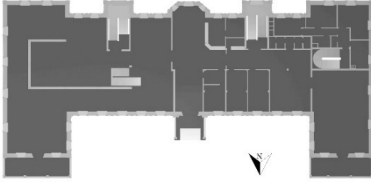
İstanbul Fransız Hastanesi, İstanbul Zeynep-Kamil Hastanesi, Trabzon Hamidiye Asker ve Gureba Hastanesi, Edirne Demirtaş Hastanesi bahçeyi U şeklinde çevreleyen koridor ile koridorun gerisindeki odalardan oluşur. İstanbul Surp Pırgıç Hastanesi'nde koridor bulunmamakta, bahçe U şeklinde odalarla kuşatılmaktadır. İzmir Hamidiye Askeri Hastanesi'nde bahçe U şeklinde odalarla çevrelenmekte ve odaların gerisinde koridor yer almaktadır.



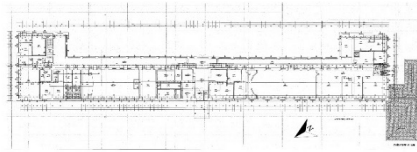
İzmir Mithatpaşa Askeri Hastanesi (İzmir Katip Çelebi Üniversitesi Arşivinden)



Zeynep Kamil Hastanesi (İstanbul 6 Numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü Arşivinden)



Çorum Emrâz-ı Umumiye Hastanesi (Çorum Müzesi Arşivinden)



Fransız Lape Hastanesi (Şişli Belediyesi Arşivinden)

Çizim 8: U Planlı Hastane Örnekleri

Hem askeri hem de sivil hastanelerde sıklıkla uygulanan plan tipidir. Bunun yanı sıra diğer kamu yapılarında da uygulanmıştır. Simetrik bir düzenleme vardır. Hastaneler tek veya iki katlı olarak inşa edilmiştir. Ana girişler hastaneden hastaneye farklılık göstermektedir. İstanbul Surp Pırgıç Ermeni Hastanesi, Trabzon Hamidiye Asker ve Gureba Hastanesi, Edirne Demirtaş Askeri Hastanesi, İstanbul Fransız Lape Hastanesi ve

48 Atasoy, 2022, 333-334.

49 Abdullah Cemal, 2011, 43.

50 Yarman, 2001, 453-456.

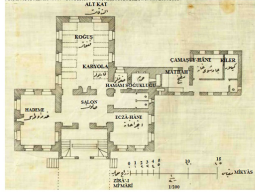
51 Tonbul ve Forta, 2009, 99.

Şanlıurfa Hamidiye Hastanesi'nde ana kanadın dış bahçeye bakan cephesinde, İstanbul Zeynep-Kamil Hastanesi, İzmir Hamidiye Askeri Hastanesi, Çorum Emraz-ı Umumiye Hastanesi ve Zonguldak Amele (Memleket) Hastanesi'nde ana kanadın iç bahçeye bakan cephesinde, İstanbul Gümüşsuyu Askeri Hastanesi'nde ise yan kanadın dışa bakan cephesinde yer alır. Koridorlar plana uygun olarak U şeklinde yapılmıştır.

4. T Planlı Hastaneler

Yaygın bir kullanımı olmayan T plan şemasının askeri hastanelerde kullanılan bir uygulamasına rastlanılmamış, Osmanlı Devleti tarafından inşa edilen iki sivil hastane ile misyonerler tarafından inşa edilen iki hastanede bu plan tipi uygulanmıştır. Osmanlı Devleti tarafından inşa edilen Balıkesir Gureba Hastanesi'nde (1889-95)⁵² ters T, Samsun Hamidiye Hastanesi'nde (1900-1902)⁵³ yapının ortasındaki ana girişin yer aldığı kolun uzatılması ile düz T; misyoner tarafından inşa edilen Antep Amerikan Hastanesi (1880)⁵⁴ ve Merzifon Amerikan Hastanesi'nde (1911-1914)⁵⁵ ise yan dönmüş T şeklinde yapılmıştır (Çiz. 9).

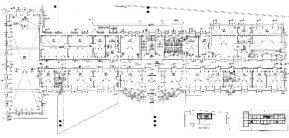
Yalnızca sivil hastanelerde uygulanan bu plan tipinin örneklerinde odalara dağılım alanları bakımından hastaneler arasında farklılıklar görülmektedir. Amasya Merzifon Amerikan Hastanesi'nde ortadaki enlemesine koridordan, Samsun Hamidiye Hastanesi'nde T şeklinde koridordan, Balıkesir Gureba Hastanesi ve Gaziantep Amerikan Hastanesi'nde ortadaki holden odalara geçiş sağlanır. Diğer kamu binalarında da buna benzere plan tipi uygulamaları görülmektedir.



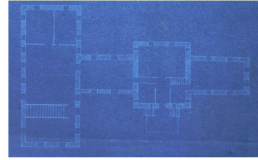
Balıkesir Gureba Hastanesi (BOA, PLK, p. No: 55.)



Samsun Çankırı Hamidiye Hastanesi (Samsun Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü Arşivinden)



Amasya Merzifon Amerikan Hastanesi (Samsun Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü Arşivinden)



Gaziantep Amerikan Hastanesi (BOA, BEO, No: 2475-185623)

Çizim 9: T Planlı Hastane Örnekleri

52 Atasoy, 2022, 173-176.

53 Atasoy, 2022, 261-264.

54 Yücel, 2017, 173.

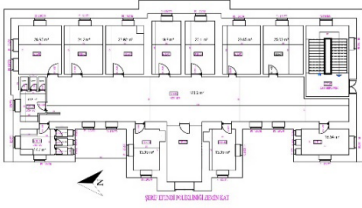
55 Yücel, 2017, 271.

5. E Planlı Hastaneler

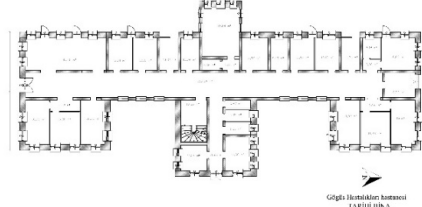
Hastanelerde dört örnekte karşılaşılan bu plan tipi, diğer kamu binalarında da uygulanmış olmakla birlikte yaygın bir kullanımı olmadığı görülür. Askeri hastanelerde uygulanan bir örneğin bulunmadığı bu plan tipinin E planlı ve Sırt Sırta Vermiş E planlı olmak üzere iki alt grubu bulunmaktadır.

5.1. E Planlı Hastaneler: Yalnızca Osmanlı Devleti tarafından inşa edilen sivil hastanelerde uygulanmış olan plan tipidir. Bu plan tipinde, binanın ön cephesi E formu oluşturacak şekilde düzenlenmiş, E formunu oluşturan ön cephenin ortasındaki kol yan kollara göre daha uzun tutulmuştur. Erzurum Numune Hastanesi (1902-1904)⁵⁶ ve Balıkesir Reşit Bey Hastanesi (1914-15)⁵⁷ bu plan tipinin örneklerindedir (Çiz. 10).

Bu plan tipinde odalar ortadaki enlemesine koridora iki yandan açılmaktadır. Ana kapı açıklığı, uzun kenarın ortasında E formunu oluşturan orta kolun ortasında yer almaktadır. Simetrik bir düzenleme vardır. Yalnızca Osmanlı Devleti tarafından inşa edilen sivil hastanelerde uygulanmıştır.



Erzurum Gureba Hastanesi (Erzurum İl Sağlık Müdürlüğü Arşivinden)



Balıkesir Reşit Bey Hastanesi (Balıkesir İl Sağlık Müdürlüğü Arşivinden)

Çizim 10: E Planlı Hastane Örnekleri

5.2. Sırt Sırta Vermiş E Planlı Hastaneler: Bu alt grupta yapının hem ön hem de arka cephesi E şeklinde yapılmıştır. Arka cephede E formunu oluşturan kollardan ortadaki yanlara göre daha uzun tutulmuştur. Ön cephede E formu kolların hafif ileri doğru taşırılmasıyla oluşturulmuştur. Biri Osmanlı Devleti tarafından, diğeri ise misyonerler tarafından inşa edilmiş iki sivil hastane örneği vardır. Kayseri Memleket Hastanesi (1877-1924)⁵⁸ ve İstanbul Bulgar Hastanesi (1897-1902)⁵⁹ bu alt grubu oluşturan plan şeması örnekleridir (Çiz. 11).

Odalara dağılım koridorla sağlanırken iki hastanede de farklı koridor düzenlemesi vardır. Kayseri Memleket Hastanesi'nde U, İstanbul Bulgar Hastanesi'nde H şeklinde koridora açılan odalardan meydana gelen düzenleme görülür. Ana kapı, ön cephenin ortasındaki kolun ortasında bulunur. Simetrik bir düzenleme vardır. Hem Osmanlı Devleti

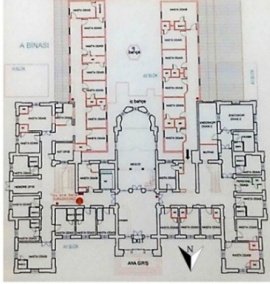
56 Atasoy, 2022, 272-273.

57 Ağabeyoğlu, 1938, 385-386; Şimşir, 2013, 89.

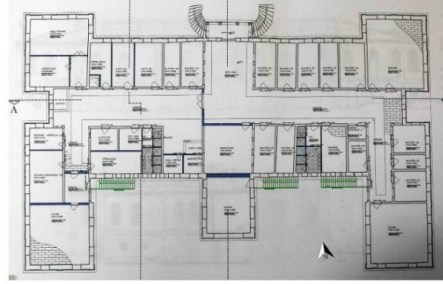
58 Atasoy, 2022, 137.

59 Konstandov, 2011, 97-98.

tarafından inşa edilen sivil hastane, hem de misyonerler tarafından inşa edilen hastanede görülür.



Bulgar Hastanesi (Türkiye Hastanesi Arşivinden)



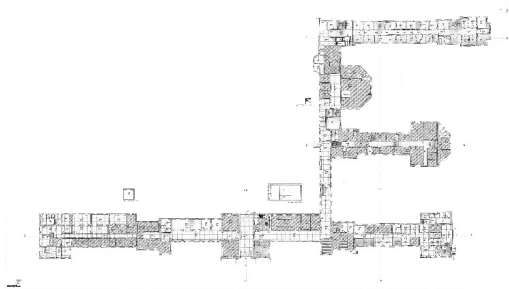
Kayseri Memleket Hastanesi (Kayseri Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü Arşivinden)

Çizim 11: Sırt Sıta Vermiş E Planlı Hastane Örnekleri

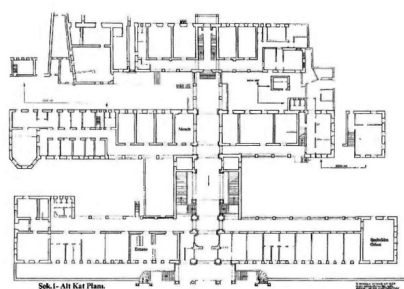
6. Kapalı Koridorla Birbirine Bağlanan Bloklardan Oluşan Plan Tipi

Ayrı blokların kapalı koridorlar aracılığıyla birbirine bağlandığı plan tipidir. Yaygın kullanımı olmayan bu plan tipi İzmir Gureba-i Müslimin Hastanesi (1891-1892)⁶⁰ ve İstanbul Haydarpaşa Numune Hastanesi (1899-1903)⁶¹ olmak üzere Osmanlı Devleti tarafından inşa edilen biri sivil diğeri ise askeri olmak üzere iki hastane örneğinde uygulanmıştır (Çiz. 12). Plan, İzmir Gureba-i Müslimin Hastanesi'nde enlemesine dikdörtgen üç bloğun uzunlamasına dikdörtgen kapalı bir koridorla, İstanbul Haydarpaşa Numune Hastanesi'nde enlemesine dikdörtgen beş bloğun L şeklindeki kapalı koridorla birleştirilmesiyle oluşturulmuştur.

Bu plan tipinde odalar blokların ortasındaki enlemesine dikdörtgen koridorlara açılmaktadır. Ana giriş, ana caddeye bakan blokların ortasında yer almaktadır. Diğer kamu binalarında uygulanmış bir örneği tespit edilememiştir.



Haydarpaşa Numune Hastanesi (İstanbul 6 Numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü Arşivinden)



İzmir Gureba-i Müslimin Hastanesi (R. Bubur, 2002, s.164)

Çizim 12: Kapalı Koridorla Birbirine Bağlanan Bloklardan Oluşan Plan Tipi Örnekleri

60 Atasoy, 2022, 193-195.

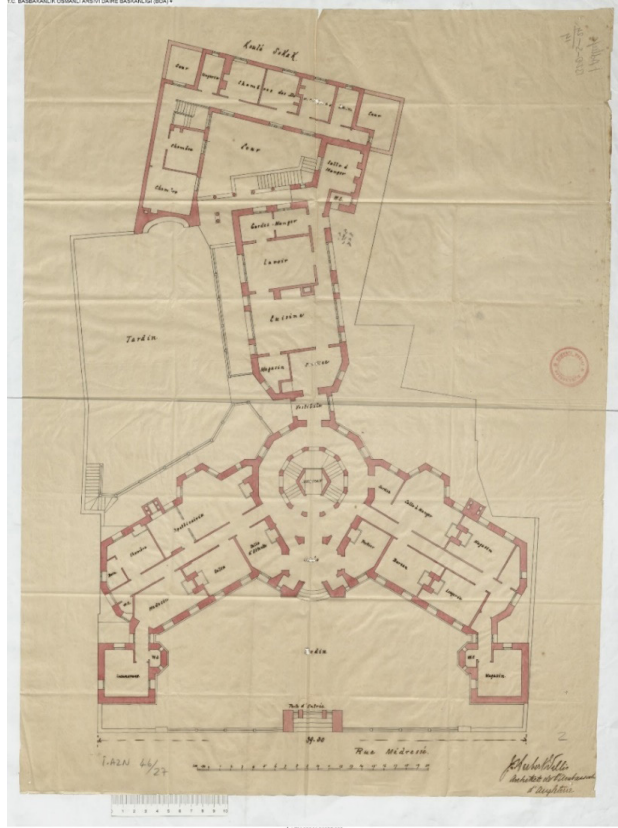
61 Yavuz, 1988, 134; Sarı ve Akgün, 2014, 195-199.

7. Y Planlı Hastaneler

Y plan şeması, ortadaki onikigen merkeze Y formu oluşturacak şekilde üç kanadın birleşmesi ile meydana gelmektedir. Bu plan tipinin hastaneler arasındaki tek örneği İstanbul'daki İngiliz Hastanesi'dir (1902-04)⁶² (Çiz. 13).

İngiltere'de birçok hastane binası tasarlayan Mimar H. Percy Adams tarafından tasarlanan İstanbul İngiliz Hastanesi'nin planının Türkiye sınırları içerisindeki diğer kamu binalarında uygulanmış bir benzeri bulunmamaktadır. Mimar Percy Adams'ın bu tasarımında dönemin mimarları Latham ve West'in tasarladığı İngiltere'deki bir hastaneden etkilendiği ve benzer bir örneğini Kral Edward Sanatoryumu'nun binalarından birinde yaptığı bilinmektedir⁶³. Ana giriş, verev şeklinde yerleştirilmiş iki kolun arasındaki onikigen merkezin kenarlarından birinin ortasında yer almaktadır. Kollara geçiş onikigen koridordan yapılmaktadır. Vevv şeklinde yerleştirilmiş kollardaki odalara ortadaki koridordan, dikey kolda ise odalara holden geçiş sağlanmıştır.

Çizim 13:
Y planlı İngiliz
Hastanesi (BOA,
İ..AZN., No: 46-27)

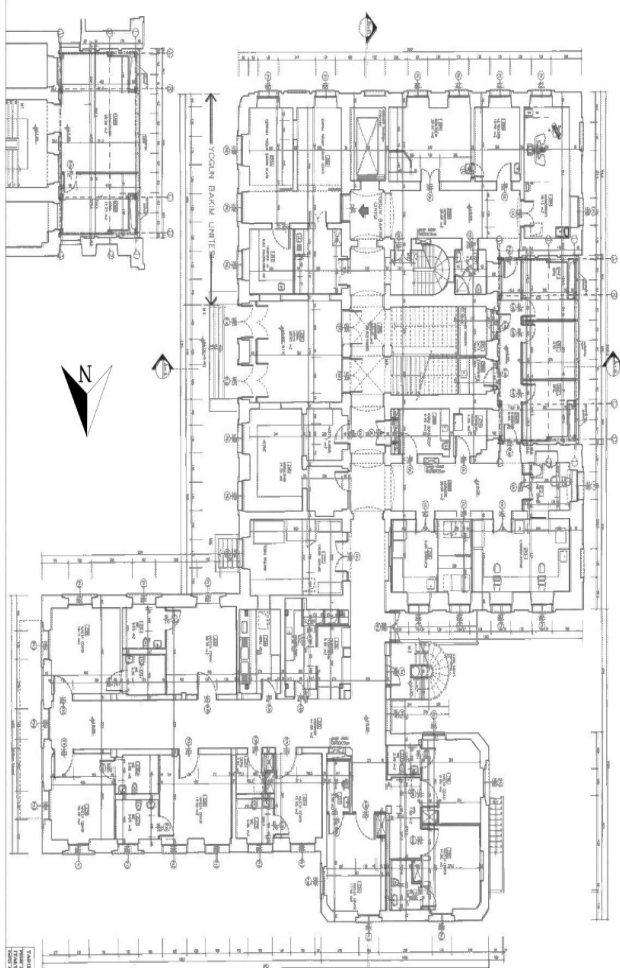


62 Yıldırım, 2010, 231; Atasoy, 2022, 279-280.

63 Atasoy, 2022, 400-401.

8. Münferit Plan Tipi

İstanbul İtalyan Hastanesi (1876)⁶⁴ plan şeması bakımından diğerlerinden farklılık göstermektedir (Çiz. 14). Kareye yakın dikdörtgen plan şeması, ortadaki katlar arası geçişi sağlayan merdivenin etrafını dolaşan koridor ile bunun gerisine yerleştirilen odalardan oluşmaktadır. Burada temel olarak avlulu hastanelerin planına benzer bir uygulamanın olduğu, ancak avlu yerine, ortada, katlar arası geçişi sağlayan merdiven ve merdivenin üç yanına yerleştirilen odalardan oluşan bir adanın yer aldığı görülür. Bu plan tipinin diğer kamu binalarında uygulanmış bir örneğiyle karşılaşılmamıştır.



Çizim 14: İtalyan Hastanesi Planı (Beyoğlu Belediye Arşivinden)

64 Can, 1993, 304; Yıldırım, 2008, 236.

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Batılılaşma hareketleri ile birlikte Osmanlı Devleti'nde inşa edilen kamu binalarından birisi de hastaneler olmuştur. Hastaneler her dönem olduğu gibi bu dönemde de en önemli kamu kurumlarından biri olmuş ve 19. yüzyıldan itibaren Osmanlı coğrafyasına yayılarak sağlık alanında hizmet sunmuşlardır. İlk olarak başkent İstanbul'da inşa edilen hastaneler zamanla tüm Osmanlı coğrafyasına yayılmıştır.

Başkent dışında taşrada inşa edilen Şanlıurfa Hamidiye Hastanesi mimari açıdan en dikkat çekici hastane örneklerinden biridir. Dönemin sivil hastanelerinde olduğu gibi geniş bir bahçe içerisinde, U planlı ve iki katlı olarak inşa edilmiştir. Hastanelerde yaygın olarak kullanılan U plan tipinin Osmanlı Devleti tarafından inşa edilen sivil hastane örnekleri arasında İstanbul Zeynep-Kamil Hastanesi, Çorum Emraz-ı Umumiye Hastanesi (1914-16) ve Zonguldak Amele (Memleket) Hastanesi (1920-23) yer almaktadır. U plan şemasının askeri hastanelerdeki örneklerini İstanbul Gümüşsuyu Askeri Hastanesi (1847-50), Trabzon Hamidiye Asker ve Gureba Hastanesi (1883), İzmir Hamidiye Askeri Hastanesi (1891) ve Edirne Demirtaş Hastanesi (1888-91) oluşturmaktadır. Bu plan tipinin azınlık tarafından inşa edilen İstanbul Surp Pirgıç Ermeni Hastanesi ve misyonerler tarafından inşa edilen Fransız Lape Hastanesi'nde de uygulandığı görülür. Dönemin diğer askeri ve kamu binalarında da uygulanan U plan tipine Davutpaşa Kışlası (1831-1832)⁶⁵, Hendesehane⁶⁶ (1884-1885); Sinop Hapishanesi (1892)⁶⁷; Çankırı Ilgaz Hükümet Konağı (19. yüzyılın sonu)⁶⁸; Şanlıurfa Numune Mektebi (1912-1913)⁶⁹, Sivas Erkek Öğretmen Okulu (1913)⁷⁰, Şanlıurfa Köy Yatı Mektebi (20. yüzyılın başı)⁷¹; İstanbul Fatih Belediyesi (1913)⁷², ve İstanbul Kadıköy Belediyesi (1913)⁷³ örnek verilebilir. Özellikle Trabzon Rum İdadisi (1902)⁷⁴ yan kanatların orta kanadın uçlarından başlayan U planlı düzenlemesi Şanlıurfa Hamidiye Hastanesi ile büyük bir benzerlik göstermektedir. Şanlıurfa Hamidiye Hastanesi neo-klasik, barok ve oryantalist unsurları bir arada barındıran seçmeci üslupta yapılmıştır. Kat ayrımlarının silmelerle belirtilmesi, simetrik cephe düzeni ve süsleme unsurları neo-klasik üslup özelliklerini yansıtmaktadır. Profilli yuvarlak kemerli balkon kapısı ve ana kanadın ön cephesindeki dekoratif sütunlar ile bu sütunların saçak kısmında plastik etkili verilışı barok üslup özelliği olarak ele alınabilir. Ana kanadın yan cephelerindeki at nalı formulu ikiz kemerler ile yukarısındaki yuvarlak pencere ve bunları dıştan çevreleyen sivri kemerli düzenleme Memlûk mimarisinin etkisi

65 Çiftçi, 2004, 91-55.

66 Çiftçi, 2004, 168-173.

67 Kolay, 2021, 80-85.

68 Topçubaşı ve Eyüpgiller, 2010, 118.

69 Güzel, 2012, 241.

70 Bulut, 2066, 51-55.

71 Erol, 2015, 72-87.

72 Kolay, 2018, 234-252.

73 Kolay, 2018, 253-273.

74 Toptaş, 2020, 289-298.

olarak karşımıza çıkar⁷⁵. Şanlıurfa Hamidiye Hastanesi dışında İstanbul'daki Haydarpaşa Numune ve Henri Giffard hastaneleri de seçmeci üslupta yapılmıştır. Şanlıurfa Hamidiye Hastanesi'nde katları ayıran profilli kat silmesi ve altındaki dış sırasından oluşan düzenlemenin benzer örneğine Şanlıurfa'daki Basmahane (1897) ve Kürkçüzade Mahmut Nedim Konağı'nda (1903)⁷⁶ da rastlanılmaktadır. At nalı formlu ikiz kemerler Şanlıurfa Hacıkamilzade Konağı'nda (19. yüzyılın sonu)⁷⁷ da karşılaşılr. Cephe köşelerinin pahlanarak dekoratif sütunlarla görsel anlamda zenginleştirildiği uygulamanın benzer bir örneği Şanlıurfa Numune Mektebi cephe köşelerinde de görülmektedir. Şanlıurfa Köy Yatı Mektebi'nin (20. yüzyılın başı) zemin katındaki düz atkılı pencere ve yukarısındaki yuvarlak hafifletme kemerinden oluşan düzenleme, Şanlıurfa Hamidiye Hastanesi zemin kat pencere düzenlemesi ile benzerlik göstermektedir. Şanlıurfa Hamidiye Hastanesi'nin zemin kat mekânları çapraz tonozla örtülmüştür. Şanlıurfa'daki diğer bir sağlık kurumu olan İsviçre Hastanesi'nin mekânları da çapraz tonozla örtülmüştür. Şanlıurfa'da çapraz tonozun cami, hastane, okul, konak, han vb. olmak üzere farklı yapı türlerinde yaygın bir kullanımını olduğu görülür. Nimetullah Camii (1517-1520)⁷⁸, Kadioğlu Camii (1695)⁷⁹, Şehbenderiye Camii (1903)⁸⁰; Hacıkamilzade Konağı (19. yüzyılın sonu), Kürkçüzade Mahmut Nedim Konağı'nda (1903); Ermeni Mektebi (1861)⁸¹, Köy Yatı Mektebi (20. yüzyılın başı); Hacı Kamil Hanı (1823)⁸², Hüseyiniye Çarşıları (1887)⁸³, Kumlu Hayat Hanı (19. yüzyılın başı)⁸⁴ ve Fesadı Hanı (1907)⁸⁵ Şanlıurfa'daki çapraz tonozun uygulandığı örnekler arasındadır. Hastanenin cepheleri, geçmişten günümüze kadar bölgedeki birçok yapıda kullanılmış olan Havara taşı ile kaplanmıştır. Genellikle işlevsellik ön planda olduğu için hastaneler yalın cephe düzenlemelerine sahipken, hareketli cephe düzenlemesi ile Şanlıurfa Hamidiye Hastanesi bu genellemenin dışında kalmaktadır.

Türkiye sınırları içerisinde, Osmanlı Devleti döneminde inşa edilen sivil, askeri, azınlık ve misyon olmak üzere 48 hastane günümüze ulaşmıştır. Bu hastanelerde Dikdörtgen, Orta Avlulu, U, E, T, Kapalı Koridorla Birbirine Bağlanan Bloklardan Oluşan, Y ve Münferit olmak üzere sekiz farklı plan tipi uygulanmıştır. Bu planlardan dikdörtgen planlı ve E planlı hastanelerin iki alt grubu bulunmaktadır.

Dikdörtgen planın alt grubunu oluşturan Giriş Göre Enine Düzenlemeli plan

75 Abushnap, 2020, 231-232; Ecesoy, 2022, 692.

76 Çetiner, 2012, 30-34.

77 Çetiner, 2012, 26-29.

78 Arslan, 2009, 23-31.

79 Arslan, 2009, 39-44.

80 Arslan, 2009, 17-22.

81 Erol, 2015, 102-111.

82 Kürkçüoğlu ve Kürkçüoğlu, 2011, 30.

83 Kürkçüoğlu ve Kürkçüoğlu, 2011, 19-20.

84 Kürkçüoğlu ve Kürkçüoğlu, 2011, 30.

85 Kürkçüoğlu, 2011, 5.

hastanelerde en çok uygulanan plan tipidir. Uygulamaların büyük çoğunluğunun sivil hastaneler oluşturmakla birlikte az sayıda da olsa askeri hastanelerde de görülmektedir. Dönemin hükümet konağı, belediye binası, okul binası gibi kamu binalarında sıklıkla uygulanan “Girişe Göre Enine Düzenlemeli” plan tipine Sivas Hükümet Konağı (1884)⁸⁶, Adana Hükümet Konağı (1899-1901)⁸⁷, Mardin Hükümet Konağı (19. yüzyılın son çeyreği)⁸⁸, Bolu Hükümet Konağı (1903-1910’ların başı)⁸⁹, Çankırı mevcut Hükümet Konağı (1903-1905)⁹⁰, Manisa Hükümet Konağı (1903-1914)⁹¹, Erzurum Hükümet Konağı (20. yüzyılın başı)⁹², Kartal Kazası Hükümet Konağı (20. yüzyılın başı)⁹³, Kastamonu Hükümet Konağı (20. yüzyılın başı)⁹⁴, Amasya Belediye Binası (1913-1924)⁹⁵, Çankırı İdadisi (1886-1893)⁹⁶, Balıkesir İdadisi (1888-1895)⁹⁷, Kütahya İdadisi (1891)⁹⁸, Çanakkale İdadisi (1892)⁹⁹, Edirne Hamidiye Sanayi Mektebi (1895)¹⁰⁰, Mardin İdadisi (1900)¹⁰¹, Isparta İdadisi (1908)¹⁰² ve Edirne Dar’ül İrfanı (1909)¹⁰³ örnek gösterilebilir. Beyrut Askeri Rüştüyesi (1874)¹⁰⁴, İstanbul Kocamustafapaşa Askeri Rüştüyesi (1875-1876)¹⁰⁵, Malatya Askerlik Şubesi Binası (1893-1899)¹⁰⁶ ve Edirne Redif Dairesi (1905-1906)¹⁰⁷ bu plan tipinin askeri yapılarda görülen örnekleridir.

Dikdörtgen planın diğer alt grubunu oluşturan “Girişe Göre Boyuna Düzenlemeli” plan tipine ise Çankırı’da inşası planlanan hükümet konağı¹⁰⁸, Ergani Hükümet Konağı

86 Bulut, 2006, 18-21.

87 Umar ve Can, 2019, 532-533.

88 Yazıcı Metin, 2019, 71-72.

89 Yazıcı Metin, 2019, 62-63.

90 Yazıcı Metin, 2019, 64-65.

91 Yazıcı Metin, 2019, 72-73.

92 Yazıcı Metin, 2019, 54-55.

93 Yazıcı Metin, 2019, 78.

94 Yazıcı Metin, 2019, 103.

95 Kolay, 2018, 218-233.

96 Toptaş, 2020, 125-130.

97 Toptaş, 2020, 135-144.

98 Toptaş, 2020, 76-84.

99 Toptaş, 2020, 100-106.

100 Toprak, 2019, 55-59.

101 Kutlu ve Eray, 2021, 288-295.

102 Duymaz, 2017, 45-56.

103 Toprak, 2019, 25-27.

104 Parmaksız, 2008, 214-219.

105 Parmaksız, 2008, 128-133.

106 Yılmaz, 2018, 409-412.

107 Ünkazan, 2013, 68.

108 Yazıcı Metin, 2019, 64.

(20. yüzyılın başı)¹⁰⁹; Antakya Hapishanesi (1893)¹¹⁰; Çorlu Belediyesi (1900-1901)¹¹¹, Kırklareli Belediyesi (1900)¹¹², Tekirdağ Belediyesi (1903)¹¹³ ve Muğla İdadisi (1899-1907)¹¹⁴ örnek verilebilir. İstanbul Eyüp Askeri Rüştiyesi (1884)¹¹⁵ askeri yapılara, Fener İokimion Rum İnas İdadisi (1880-1881)¹¹⁶ ise azınlık yapılarına örnek oluşturur.

Askeri hastanelerde çok sayıda askere hizmet sağlayabilmek için büyük boyutlu hastanelere ihtiyaç duyulmuş ve bunun çözümü çok sayıda askeri barındıran kışla binalarında sıklıkla uygulanan Orta Avlulu plan ve U plan şemalarında bulunmuştur. Bu plan tipleri aynı zamanda hem Osmanlı Devleti hem azınlık ve misyonerler tarafından yapılan sivil hastanelerde uygulanmıştır. Orta Avlulu Hastane planı, Selçuklu ve Osmanlı Devleti'ndeki medrese ve darüşşifalarda uygulanan orta avluyu çevreleyen revak ve odalardan meydana gelen plan ile kışla binalarında uygulanan orta avluyu çevreleyen koridor ve odalardan oluşan plan tipiyle benzerlik göstermektedir¹¹⁷. Yıldırım ve Terzioğlu ise Avrupa'daki hastanelerde de yaygın bir kullanımı olan orta avlulu plan tipinin günümüze ulaşan erken örneklerinden Bezmialem Valide Sultan Vakıf Gureba Hastanesi ve Haydarpaşa Askeri Hastanesi planlarının Münih Allgemeine Krankenhaus'a (1813) benzediğini belirtmektedir¹¹⁸. Osmanlı döneminde inşa edilen kışlalarda sıkça uygulanan söz konusu plan tipine İstanbul Selimiye Kışlası (1827-1828)¹¹⁹, İstanbul Rami Kışlası (1828)¹²⁰, Manastır Piyade Kışlası (1837-1838)¹²¹, Manastır Süvari Kışlası (1844-1845)¹²², İstanbul Taşkışla (1847-1854)¹²³, Tırnova Kışlası (1847-1856)¹²⁴ ve İstanbul Kuleli Kışlası (1860-1861)¹²⁵ örnek verilebilir. Bursa Askeri İdadisi (1889-1892)¹²⁶ ve Erzurum Askeri İdadisi (1891-1892)¹²⁷ orta avlulu planın diğer askeri yapılardaki örnekleridir. Aynı plan tipi

109 Yazıcı Metin, 2019, 72.

110 Kolay, 2021, 240.

111 Kolay, 2018, 76-88.

112 Kolay, 2018, 108-120.

113 Kolay, 2018, 121-140.

114 Toptaş, 2020, 180-186.

115 Çiftçi, 2004, 181-182.

116 Toptaş, 2020, 228-233.

117 Yavuz, 1988, 126.

118 Terzioğlu, 1987, 26; Yıldırım, 2019, 206-207.

119 Çiftçi, 2004, 83-89.

120 Çiftçi, 2004, 95-98.

121 Konuk Halaçoğlu, 2018, 876-894.

122 Konuk Halaçoğlu, 2018, 876-894.

123 Batur, 2016, 130-133.

124 İlban, 2015, 63-72.

125 Çiftçi, 2004, 99-101.

126 Toptaş, 2020, 92-100.

127 Toptaş, 2020, 106-113.

hükümet konaklarında ve hapisanelerde de kullanılmış olup Kastamonu Hapishanesi (1888)¹²⁸ ve Konya Hükümet Konağı (19. yüzyılın sonu)¹²⁹ orta avlulu plan tipinin örneklerindedir.

Askeri ve sivil olmak üzere hastanelerde yaygın olarak kullanılan plan tipleri arasında yer alan U plan şemasının askeri ve kamu binalarında da uygulandığı görülmektedir. Davutpaşa Kışlası (1831-32) ve Hendesehane (1884-1885) askeri yapılar; Sinop Hapishanesi (1892), Çankırı İlgaz Hükümet Konağı (19. yüzyılın sonu), İstanbul Fatih Belediyesi (1913), İstanbul Kadıköy Belediyesi (1913), Şanlıurfa Numune Mektebi (1912-1913), Sivas Erkek Öğretmen Okulu (1913) ve Şanlıurfa Köy Yatı Mektebi (20. yüzyılın başı) kamu binalarına örnektir.

E ve T plan şemasının hastanelerde yaygın olmayan bir kullanımı olduğu görülmekle birlikte dönemin kamu binalarında bu plan tiplerinin uygulanmış olduğu örnekler bulunmaktadır. E plan tipinin E Plan ve Sırt Sırta Vermiş E Plan olmak üzere iki alt grubu yer alırken Samsun Eski Hükümet Konağı (1890)¹³⁰ E plana; Kayseri İdadisi (1904)¹³¹, İzmir Namık Kemal Lisesi (1910-1922)¹³² ve İzmir Karşıyaka İmam Hatip Ortaokulu (1913-1914)¹³³ ise Sırt Sırta Vermiş E plana örnek olarak verilebilir. İzmir Kız Lisesi (1917-1922)¹³⁴, İstanbul Yedikule Hapishanesi (1893)¹³⁵, Fatsa Hapishanesi (1912)¹³⁶ ve Gerze Hapishanesi (1917)¹³⁷ T planının uygulandığı kamu yapılarına örnektir. Üsküdar Amerikan İnas İdadisi Bowker Hall Binası (1876)¹³⁸, Üsküdar Amerikan İnas İdadisi Barton Hall Binası (1883)¹³⁹ ise bu plan tipinin miyoner yapılarında uygulanan örnekleridir.

Avrupa'da oldukça yaygın kullanımı olan Kapalı Koridorla Birbirine Bağlanan Bloklardan Oluşan Plan Tipi biri sivil hastane binası olan İzmir Gureba-i Müslimin Hastanesi, diğeri ise askeri hastane olan İstanbul Haydarpaşa Numune Hastanesi'nde uygulanmıştır.

Misyoner ve azınlık hastanelerinde farklı plan tiplerinin uygulandığı görülür. Yabancıların kendi mimarlarını getirmeleri ya da kendi ülkelerinde planların çizdirilip gönderilmesinin bunda etkisi olmuştur. Y planlı İstanbul İngiliz Hastanesi ve ortadaki ada şeklinde merdiven evini çevreleyen koridorların gerisindeki odalardan oluşan kareye

128 Kolay, 2021, 143.

129 Yazıcı Metin, 2019, 53-54.

130 Yazıcı Metin, 2014, 317-328.

131 Sağıroğlu Arslan, 2014, 2-33.

132 Şimşek Özel, 2018, 225-280.

133 Şimşek Özel, 2018, 281-305.

134 Şimşek Özel, 2018, 306-321.

135 Kolay, 2021, 101-105.

136 Kolay, 2021, 96-99.

137 Kolay, 2021, 99-101.

138 Toptaş, 2020, 241-244.

139 Toptaş, 2020, 241-244.

yakın dikdörtgen planlı düzenlemesi ile İstanbul İtalyan Hastanesi'nin planlarının başka bir hastanede uygulanmamış olması bunun göstergelerindedir.

Sivil hastaneler genellikle hava sirkülasyonunun daha iyi sağlandığı yüksek ve havadar bir alanda inşa edilmiştir. Aynı zamanda bulaşıcı hastalıkların yayılmasını engellemek amacıyla şehir merkezinin dışına konumlandırılmıştır. Askeri hastaneler ise askerlere sağlık hizmeti sunulması amacıyla inşa edildikleri için kışlalara yakın olarak yapılmışlardır. Hastanelerin konumları ile ilgili 1884 yılında yayınlanan Piyade ve Süvari Sınıflarına Mahsus ve Programına Muvafık Fenn-i Mimari adlı eserde de bilgiler yer almaktadır. Kitapta sivil hastaneler ile ilgili olarak kalabalık mahallerden uzak olması, ancak insanların ulaşabileceği mesafede olmaları, ne çok yüksek ne de alçak bir yerde olmaması gerektiği ile hastaların gönüllerine ferahlık vermesi için şehrin en güzel ve manzaralı yerinde inşa edilmesi gerektiği ifade edilirken, askeri hastanelerin ise kışlalara yakın olarak inşa edilmesi gerektiği belirtilmiştir¹⁴⁰. Misyon ve azınlık hastaneleri ise özellikle İzmir ve İstanbul'da gayrimüslim nüfusun yoğun olarak yaşadıkları yerlerde inşa edilmiştir. Anadolu'da ise Ermeni ve Rum nüfusun yoğun olarak yaşadıkları şehirlerde misyonerlik faaliyetlerine ağırlık veren misyonerler şehir merkezinin dışında, yüksek yerlerde hastaneler kurmuşlardır. Gaziantep Amerikan Hastanesi, Amasya Merzifon Amerikan Hastanesi, Kayseri Talas Amerikan Hastanesi ve Şanlıurfa İsviçre Hastanesi misyonerlerin Anadolu'da açtıkları hastane örneklerindedir.

Hastaneler genellikle geniş bahçeler içerisinde inşa edilmişlerdir. Hamam, mutfak, çamaşırhane, cami, kilise gibi farklı işlevli birimleri barındırması bakımından adeta kompleks şekildedirler. İşlevselliğin ön planda tutulduğu hastaneler genellikle simetrik bir plana sahiptirler. Yeterli güneş ışığının sağlanması ve mekânların havalandırılması amacıyla cephelerde çok sayıda pencere açıklığına yer verilmiştir.

Osmanlı Devleti tarafından inşa edilen askeri ve sivil hastanelerin genellikle bodrum kat üstüne bir veya iki katlı olarak yapıldığı, azınlık ve misyonlar tarafından inşa edilen hastanelerde ise kat sayısının altıya kadar ulaştığı görülür. Hastanelerin özgün planlarına bakıldığında ameliyathane, teşrihhane (otopsi odası), hasta koğuşu, kapıcı/hademe odası, müdür odası, hekim odası, pansuman odası, muayene odası, bekleme odası, hemşire odası, memur odası, hamam, mutfak, kiler, çamaşırhane, eczane, ecza deposu, laboratuvar, kütüphane, röntgen odası, konferans salonu, izolasyon odası, depo, cami, mescit ve kilise gibi birimlere yer verildiği anlaşılmaktadır (Tablo 5). Ancak bu birimler hastaneden hastaneye değişiklik gösterirken, geniş koğuşlar hastanelerin değişmeyen karakteristik özelliği olarak görülür. Hastanelerde odalara dağılım merkezi olarak genellikle koridorlar kullanılmış, acil durumlarda hastanenin yatak kapasitesinin artırılması için koridorlar geniş tutulmuştur¹⁴¹.

Sonuç olarak, askeri hastanelerin plan tiplerinin daha sınırlığı olduğu, bunlarda dönemin askeri yapılarda da görülen plan tiplerinin uygulandığı anlaşılmaktadır. Özellikle kışla binalarında sıklıkla kullanılan Orta Avlulu plan ve U plan şemalarının askeri

140 Ahmet Şükrü, 1884, 124.

141 Atasoy, 2022, 407-408

hastanelerde yaygın olarak kullanıldığı görülmektedir. Osmanlı Devleti tarafından inşa edilen sivil hastanelerde ise daha çeşitli plan şemalarına yer verilmiştir. Bu hastanelerde dönemin kamu yapılarında da olduğu gibi Girişe Göre Enine Düzenlemeli plan şeması daha sık kullanılmıştır. Azınlık ve misyonerler tarafından inşa edilen hastanelerde de plan çeşitliliğinin çok olduğu görülmektedir. Bu hastanelerde de en çok kullanılan plan tipi Girişe Göre Enine Düzenlemeli plan olmakla birlikte, İstanbul İngiliz Hastanesi ve İstanbul İtalyan Hastanesi örneklerinde olduğu gibi Osmanlı Devleti tarafından inşa edilen hastanelerden farklı plan tipleri de görülmektedir.

Hastanelerle ilgili oluşturulan bu tipoloji denemesinin Türkiye sınırları içerisindeki günümüze ulaşmış hastanelerden yola çıkılarak yapıldığı göz önünde bulundurulmalıdır. Osmanlı coğrafyasının Türkiye sınırının dışındaki yerlerde inşa edilen hastanelerin araştırılması bu tipolojinin genişleyip, geliştirilmesine katkı sağlayacaktır.

Tablo 5: Hastane Birimleri (Sertan Atasoy)

HASTANE BİRİMLERİ																								
Hastaneler	Başhekim Odası	Tabib Odası	Hemşire Odası	Müdür Odası	Memur Odası	Kapıcı / Hademe Odası	Bekleme Odası	Koğuş Ameliyathane	Mıyane Odası	Eczane	Eczane Deposu	Ezra Deposu/ Odunluk	Ecza Laboratuvar	Hammam	Cami/ Mescit	Kilise	Mutfak	Kiler	Canasthane	Teyrhane	Kütüphane	Böngen Odası	Konferans Salonu	İzolas yon Odası
Maltepe Askeri	✓	✓		✓	✓			✓		✓	✓	✓	✓	✓			✓	✓	✓					✓
Surp Pırgıç Ermeni							✓	✓		✓	✓	✓	✓	✓		✓	✓	✓	✓					✓
Bağlı Rum							✓	✓		✓	✓	✓	✓	✓		✓	✓	✓	✓					✓
İstanbul Gülhane Serhiyet		✓					✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓								✓	✓	
İstanbul Gümüşsuyu Askeri		✓			✓			✓		✓	✓			✓		✓	✓	✓	✓					
Traibzon Hamidiye Askeri					✓			✓		✓					✓		✓	✓	✓					
Karabük Sefranbolu Frengi								✓		✓							✓	✓	✓	✓				
Edirne Merkez Askeri		✓			✓		✓	✓	✓	✓	✓			✓		✓	✓	✓	✓					✓
Balıkesir Güreba	✓							✓	✓	✓				✓		✓	✓	✓	✓					
Şanlıurfa İsviye							✓	✓	✓	✓	✓	✓				✓	✓	✓	✓					
Erzurum Güreba		✓		✓			✓	✓	✓	✓	✓	✓		✓		✓	✓	✓	✓	✓				✓
İstanbul İngiliz		✓	✓					✓	✓	✓	✓	✓		✓		✓	✓	✓	✓					
Şanlıurfa Hamidiye		✓		✓			✓	✓	✓	✓	✓	✓		✓		✓	✓	✓	✓					
Anayasa Merzifon Amerikan		✓	✓				✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓		✓	✓	✓	✓			✓	✓	

KAYNAKÇA

- Abushnap, K. E. (2020). *M.14.-17. Anadolu Ön Yüz Cephe Mimarisinde Memlûklü Etkileri*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Erciyes Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.
- Ağabeyoğlu, A. (1938). Reşit Bey Hastanesi, *Kaynak Dergisi*, (63), 385-387.
- Ahmet Badi Efendi (2014). *Riyâz-ı Belde-i Edirne: 20. Yüzyıla Kadar Osmanlı Edirne'si 2*, Edirne: Trakya Üniversitesi Yayınları.
- Ahmet Şükrü (1884). *Piyade ve Süvari Sınıflarına Mahsus ve Programına Muvafık Fenn-i Mimarî*, İstanbul.
- Altıntaş, A. (1998). Gülhane Seririyat Hastahanesi'nden Önceki Gülhane Hastahanesi, *V. Türk Tıp Tarihi Tarihi Kongresi Bildiriler*, Ankara, 1-11.
- Altıntaş, A. (2007). Cerrahpaşa Tıp Fakültesi'nin Kuruluş Aşamaları, *Cerrahpaşa Medical Journal*, (38), 106-117.
- Arslan, M. (2009). Şanlıurfa'da Osmanlı Dönemi Cami ve Mescit Mimarisi, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erciyes Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.
- Atasoy, S. (2022). *Türkiye'deki Geç Dönem Osmanlı Hastane Binaları (1827-1923)*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi/Sosyal Bilimler Enstitüsü), Pamukkale Üniversitesi, Denizli.
- Batur, A. (2016). Mecidiye Kışla-i Hümayûnu/Taşkışla, *Sultan Abdülmecid'in Bir Mimarı William James Smith*, İstanbul; İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 130-136.
- Bayraktar, H. (2007). *Tanzimat'ın Cumhuriyet'e Urfa Sancağı (İdarî, Sosyal ve Ekonomik Yapı)*, Elazığ: Fırat Üniversitesi Yayınları.
- Bubur, R. (2002). İzmir Gureba-i Müslimin Hastanesi, *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu Gönül Öney'e Armağan*, İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Yayınları, 163-173.
- Bulut, M. (2006). *Sivas'taki Geç Dönem Osmanlı Kamu Yapıları*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Can, C. (1993). *İtalyan Hastanesi (Ospedale Italiano) Mimari, Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* (C. 4, 304), İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Cemal, A. (2011). *Türkiye'nin Sıhhi-i İctimâî Coğrafyası Zonguldak Sancağı*. (C. Güven, Çev.) Konya: Aybil Yayınevi.
- Çetiner, M. (2012). *Şanlıurfa ve İlçelerinde Bulunan Tarihi Konaklar*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Yüzüncü Yıl Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.
- Çiftçi, A. (2004). *19. Yüzyılda Osmanlı Devleti'nde Askeri Mimari ve İstanbul'da İnşa Edilen Askeri Yapılar*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Yıldız Teknik Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Dağ, M. (2021). *Urfa'da Sağlık (1900-1950): Hastaneler, Hekimler, Hastalıklar*, İstanbul: Hiperyayın.

- Develi, H. Ş. (1990). *Dünden Bugüne Mersin 1836-1990*, Mersin.
- Duymaz, A. Ş. (2017). Isparta İdadisi, *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi*, 4 (9), 43-56.
- Ecesoy, Y. (2022). Osmanlı Dönemi Anadolu Mimarisinde Oryantalist Etkiler, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Akdeniz Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya.
- Ekim, Z. E. (2019). İstanbul'daki Misyoner Hastanelerinden Geremia (Jeremia) Hastanesi ve Mimarisi, *Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 14 (2), 679-698.
- Erol, E. C. (2015). Şanlıurfa'da Geç Dönem Osmanlı Kamu Yapıları (Mektepler ve Hastaneler), (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Etker, Ş., Günergün, F. ve Köşe, A. (2004). Zeynep-Kamil Hastanesi'nin Kuruluşu ve Vakfiyesi, *Osmanlı Bilimi Araştırmaları*, 5 (2), 1-37.
- Eyice, S. (1981). XVIII. Yüzyılda Türk Sanatı ve Türk Mimarisinde Avrupa Neo-Klâsik Üslubu, *Sanat Tarihi Yıllığı*, 9-10, İstanbul, 163-190.
- Geser, M. (2011). *İstanbul Alman Çocuk Yuvası'nın Tarihi*, (D. Zaptçioğlu, Çev.) İstanbul.
- Gürkan, M. (2011). Bezmialem Vakıf Üniversitesi Tarihçesi, *Vakıflar Dergisi*, (35), 235-248.
- Güzel, A. (2012). 1927 Tarihli Urfa Salnamesinin Tarihi Coğrafya Özellikleri Bakımından Değerlendirilmesi, *Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11 (1), 231-262.
- Halaçoğlu, N. K. (2018). Sultan Abdülmecid'in Manastır'daki Asakir-i Nizamiye-i Şahane Kışlası, *XVIII. Türk Tarih Kongresi*, C. 1, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 873-894.
- İlban, Ö. (2015). Abdülmecid Döneminde Taşrada Yaptırılan Kışlalardan Bir Örnek: Tırnova Kışlası, *Sanat Tarihi Yıllığı*, (24), 61-78.
- İrez, F. (1990). İstanbul'da II. Abdülhamit Döneminden Bir Çocuk Hastanesi: Hamidiye Etfal (Şişli Çocuk Hastanesi), *Journal of Turkish Studies Türklük Bilgisi Araştırmaları*, 14, (Fahir İz Armağanı I) Published at The Department of Near Eastern Languages and Civilizations Harvard University, 247-271.
- Kahya, E. (1981). Sağlık Kuruluşlarımıza Bir Örnek: Safranbolu'da Frengi Hastahanesi, *IX. Türk Tarih Kongresi*, (3), Ankara, s. 1291-1296.
- Kara Pilehvarian, N. (2011). Vakfiyelerine Göre Bezmialem Valide Sultan Yapıları, *2010 Vakıf Medeniyeti İstanbul Yılı ve Vakıflar Haftası Etkinlikleri*, 135-140.
- Karayaman, M. (2008). *20. Yüzyılın Başında İzmir'de Sağlık*, İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Yayınevi.
- Kolay, E. (2018). *Osmanlı Yerel Yönetim Sisteminin Mimari Alana Yansımaları: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Belediye Binaları*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

- Kolay, E. (2021). *Arşiv Belgeleri Işığında Osmanlı Hapishane Mimarisi*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Konstandov, G. P. (2011). *İstanbul Bulgarlar ve Eski İstanbul*, İstanbul: Kronik Kitap Yayınevi.
- Kumbaracılar, S. (1951). "İstanbul'da Askeri Hastanelerin Kuruluşu, *Dirim Aylık Tıp Dergisi*, 26 (7-8), 101 -145.
- Kutlu, İ. ve Eray, S. S. (2021). Mardin İdadî Mektebi'nin Mekansal ve İşlevsel Değişimi Üzerine Bir Değerlendirme, *Sanat Tarihi Dergisi*, 30 (1), 285-303.
- Kuyulu, İ. (1992). XIX. Yüzyıl Osmanlı Mimarisine Genel Bir Bakış, *Tanzimat'ın 150. Yıldönümü Sempozyum Bildirileri (İzmir 6-7 Kasım 1989)*, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi, 47-62.
- Kürkçüoğlu, A. C. ve Kürkçüoğlu, S. S. (2011). *Şanlıurfa Çarşıları-Hanları ve El Sanatları*, Ankara: Şanlıurfa Belediyesi Yayınları.
- Kürkçüoğlu, A. C. (2002). Urfa'da İlk Misyonerler ve Küçük Bir Klinikten Urfa Misyoner (İsviçre) Hastanesi'nin Doğuş Öyküsü, Şanlıurfa: Uygarlığın Doğduğu Şehir, Ankara: Şanlıurfa İli Kültür, Eğitim, Sanat ve Araştırma Vakfı Yayınları, 61-66.
- Kürkçüoğlu, A. C. (2011). Şanlıurfa Hanları, Şanlıurfa Kültür Sanat Tarih ve Turizm Dergisi, (10), 3-11.
- La France a Constantinople* (2002). İstanbul: İsis Yayınevi.
- Ocak, B. (2016). *Halk Sağlığı Hizmetinde 107 Yıl İzmir Büyükşehir Belediyesi Eşrefpaşa Hastanesi*, İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- Özbay, K. (1981). *Türk Asker Hekimliği Tarihi ve Asker Hastaneleri*, C. 3, İstanbul: Yörük Basımevi.
- Özlu, N. (2015). Fossati Biraderler, *Türk Mimarisinde İz Bırakanlar 'Türk Mimarisinde Abide Şahsiyetler' III*, Ankara: Çevre ve Şehircilik Bakanlığı Yayınları, 61-75.
- Parmaksız, E. (2008). *II. Abdülhamid Dönemi (1876-1909) Eğitim Sistemi, Eğitim Yapıları ve Askeri Rüşdiyeler*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Yıldız Teknik Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Poçan, E. (2010). İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilimler Fakültesi / Bekirağa Bölüğü Mimari Değerlendirmesi ve Koruma Sorunları, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Yıldız Teknik Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Rıfat Osman (2013). *Edirne Rehnüması*, (R. Kazancıgil, Çev), İstanbul.
- Sağiroğlu Arslan, A. (2014). Kayseri'nin İlk Modern Eğitim Yapısı: Kayseri Lisesi, *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (36), 1-33.
- Sarı, N. ve Akgün, B. (2014). Haydarpaşa'da Âbidevî Eser: Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane, *Uluslararası Üsküdar Sempozyumu VII*, (C. 1), Ed. S. F. Göncüoğlu, İstanbul, 192-206.
- Saru, K. Ş. (1970). İhsan Şerif Saru: *Eğitim Hizmetinde Elli Yıl*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

- Şahin, G. (2017). *Bab-ı Seraskeri Hastanesi (İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi) Yapısında Kullanılan Farklı Dönem Tuğlalarının Karakterizasyonu ve Koruma Önerileri*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Şakir, M. (1942). Haydarpaşa Hastanesi Tarihçesi, *Türk Tıp Tarihi Arkivi*, 6 (19), 38-42.
- Şimşek Özel, H. (2018). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e İzmir'de Eğitim Yapıları*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Hacettepe Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Şimşir, N. (2013). *Balıkesir Şehri ve Tarihi Araştırmaları, İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık*.
- Terzioğlu, A. (1987). Başlangıcından Bugüne Kadar Türk-Avusturya Tıbbi İlişkilerine Kısa Bir Bakış, *Türk-Avusturya Tıbbi İlişkileri*, İstanbul, s. 11-33.
- Terzioğlu, A. (2009). Son Araştırmalar Işığında Gülhane ve Türk Tıbbının Gelişmesine Katkıları, *Türk Dünyası Tarih, Kültür Dergisi*, (265), 13-21.
- Tonbul, Z. ve Forta, Ö. (2009). *Tarihi Hastaneler, Gurebâ Hastaneleri'nden Memleket Hastaneleri'ne İlk Sivil Hastaneler*, İstanbul: Novartis Kültür Yayınları.
- Topçubaşı M. ve Eyüpgiller, K. K. (2010). 19. Yüzyılda Kastamonu Eyaleti'nde Hükümet Daireleri, *İTÜ Dergisi/A - Mimarlık Planlama Tasarım*, 9 (2), 118.
- Toprak, N. (2019). *Edirne'de Geç Dönem Osmanlı Eğitim Yapıları*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Trakya Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Toptaş, R. (2020). *II. Abdülhamid Dönemi (1876-1909) İdâdi Yapıları (Türkiye Örnekleriyle)*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Pamukkale Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli.
- Turhan, M. (2015). *Kültür Değişimleri Sosyal Psikoloji Bakımından Bir Tetkik*, Ankara: Altınordu Yayınları.
- Türkmen, K. (2022). Geç Dönem Osmanlı Mimarlığında Bir Sağlık Yapısı: Urfa Hamidiye Gurebâ Hastanesi, *Bir Ömür Urfa: A. Cihat Kürkçüoğlu Armağanı*, Ankara: Gece Kitaplığı Yayınları, 259-278.
- Umar, N. ve Sarı, F. Z. (2020). Geç Dönem Osmanlı Sağlık Yapılarının Gelişiminin Adana Vilayeti Örneği Üzerinden İncelenmesi, *Art-Sanat Dergisi*, (14), 469-493.
- Ünkazan, S. (2013). *Edirne ve Çevresinde Osmanlı Dönemi Askeri Mimarisi, İstanbul: Edirne Valiliği Kültür Yayınları*.
- Yarman, A. (2001). *Osmanlı Sağlık Hizmetlerinde Ermeniler ve Surp Pırgiç Ermeni Hastanesi Tarihi*, İstanbul.
- Yavuz, Y. (1988). Batılılaşma Döneminde Osmanlı Sağlık Kurumları, *O.D.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 8 (2), 123-142.
- Yazıcı Metin, N. (2014). Osmanlı Mimarlığında Bir Yönetim Binası: Canik/Samsun Hükümet Konağı, *CIEPO 19 Osmanlı Öncesi ve Dönemi Tarihi Araştırmaları I*, İstanbul: İSTESOB Yayını, 313-328.

- Yazıcı Metin, N. (2019). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Hükümet Konaklarının İnşa Süreci ve Mimarisi, Devlet Kapısı*, İstanbul: Kitabevi.
- Yazıcı Metin, N. (2020). Osmanlı'nın Son Döneminde Bir Kasaba Hastanesi: İnşa Süreci ve Mimarisiyle Dedeoğaç Gurebâ Hastanesi, *Sanat Tarihi Dergisi*, 29 (2), 945-961.
- Yıldırım, N. (1993). Askeri Hastaneler, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, (C. 1, 344-349), İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Yıldırım, N. (2006). Zeytinburnu Askeri Hastanesi, *Surların Öte Yanı Zeytinburnu*, Ed. Burçak Evren, İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları, 342-349.
- Yıldırım, N. (2008). Dersaadet İtalyan Hastanesi, *İstanbul'daki İtalyan İzi*, Ed. Burçak Evren, İstanbul, 234-243.
- Yıldırım, N. (2009). Yeni Kaynaklar ve İlmühaber Defteri Işığında Haydarpaşa Askeri Hastanesi, *Uluslararası Üsküdar Sempozyumu VI, 6-8 Kasım 2008 Bildiriler*, C. 2, Ed. Coşkun Yılmaz, İstanbul, 605-630.
- Yıldırım, N. (2010). İstanbul'un Sağlık Tarihi, İstanbul: Ajansfa.
- Yıldırım, N. (2013). *Gureba Hastanesi'nden Bezmiâlem Vakıf Üniversitesi'ne*, İstanbul: Ajansfa.
- Yıldırım, N. (2019). Bezmiâlem Valide Sultan Vakıf Gureba Hastanesi, *Vakıf Kuran Kadınlar*, haz. F. Başar, Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 201-239.
- Yılmaz, M. (2018). Malatya Askerlik Şubesi Binası, *Tarihin Peşinde Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (20) 409-412.
- Yücel, İ. (2017). *Anadolu'da Amerikan Misyonerliği ve Misyon Hastaneleri (1880-1934)*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Yüksel, M. (1991). *Trabzon'da Türk-İslam Eserleri ve Kitabeleri*, C. 1, İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Arşiv

- BOA, Babıalı Evrak Odası Evrakı (BEO), No: 2475-185623.
- BOA, Dâhiliye Mektûbî Kalemi (DH.MKT), No: 1055-61.
- BOA, Dahiliye Nezareti İdare Evrakı (DH.İD), No: 47-49.
- BOA, Fotoğraflar (FTG.f.), No: 1327.
- BOA, İrade Adliye ve Mezahib (İ..AZN), No: 46-27.
- BOA, İrade Dahiliye (İ..DH.), No: 1436-40.
- BOA, İrade Dahiliye (İ..DH.), No: 1436-40.
- BOA, İrade Dosya Usulü (İ..DUİT), No: 36-34.
- BOA, Plan Proje (PLK.p), No: 1425.
- BOA, Plan-Proje (PLK, p), No: 55.

Hakem Değerlendirmesi: ift “kr” hakem incelemesi.

ıkar atışması: Yazarlar herhangi bir ıkar atışması olmadığını bildirmiştir.

Finansal Destek: Yazarlar bu alışma için Pamukkale Üniversitesi BAP Koordinatrlğ’nden 2018SOBE011 numaralı doktora tez projesi kapsamında destek aldığını beyan etmiştir.

Peer-review: Double-blind peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author declared that no conflict of interest.

Grant Support: The authors declared that they received support for this study from Pamukkale University BAP Coordination Office within the scope of the doctoral thesis project numbered 2018SOBE011.

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: 2, Ekim 2023 | *Volume: 32, Issue: 2, October 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 DAŞLI, 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  Sekreteryas - Grafik Tasarım/Mizajpaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretariat - Graphic Design/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

İnternet Sayfası (Açık Erişim) | İnternet 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.



AYDIN'IN İNCİRLİOVA VE MUĞLA'NIN YATAĞAN İLÇELERİNDE KAYA YÜZEYİNE YAPILMIŞ BİZANS DÖNEMİNE AİT BİR GRUP DUVAR RESMİ



A GROUP OF BYZANTINE WALL PAINTINGS ON ROCK SURFACES IN INCIRLIOVA, AYDIN AND YATAĞAN, MUĞLA

Hatice ÖZYURT ÖZCAN*

ÖZ

Aydın'ın İncirliova ilçesine bağlı Dereağzı köyünün yukarısında Ballıkaya ve Muğla İline bağlı Yatağan ilçesinin Yava köyü sınırları içinde kaya yüzeyine yapılmış dört resimli yüzey tespit edilmiştir. Aydın, Ballıkaya'da oldukça sarp bir alanda bulunan mağaranın girişinin sağ tarafında, sıvalı yüzeyinin üzeri mavimsi-gri bir fondan oluşan panonun içerisine tek figür olarak cepheden ve ayakta Başmelek Mikhail resmedilmiştir. Melek bir tunik üzerine, önu işlemeli bir zırh giymiştir. İki yana yayılmış açık kanatları yere kadar uzanan melek, bir eliyle omzuna dayanan kılıcı, diğeriyle kını aşağıya doğru tutmaktadır. Yatağan'da tespit edilen resimlerin ilki halk arasında Resimli Kaya olarak anılan anıtsal kaya kütesinin güneybatısında yer almaktadır. Sıvasız yüzeye yapılmış olan resimler, doğu-batı doğrultusunda uzanan iki şerit üzerinde yer almaktadır. Üst şeritte tanımlanabilen ilk sahne Yahuda'nın ihanetidir. Tasvirin orta bölümünde ayakta, birinin gövdesi cepheden, diğerininki yandan resmedilmiş iki figür yer almaktadır. Soldaki İsa'yı, sağdaki Yahuda'yı temsil eden bu figürlerin birbirine yaslanmış başları cephededir. Tasvirin devamına İsa'nın Çarmıha Gerilmesi resmedilmiştir. Kompozisyonun orta kısmında, çarmıhta İsa, Meryem ve Yahya yer almaktadır. Alt şeritte içinde büst formunda aziz, piskopos ya da kilise babalarına ait portelerin resmedildiği altı madalyan yer alır. Yatağandaki üçüncü resim, Resimli Kaya Kütesinin kuzeyinde, taş bloklarının oluşturduğu Rozetli Mağara olarak adlandırdığımız küçük bir mekândadır. Sıva üzerine yapılmış resimlerde figüre yer verilmemiştir. Mekân içinde doğal yolla oluşmuş kubbemsi formun etrafı siyah, ince bir çizgiyle çerçevlenerek içerisi açık yeşil renkli kalın dairesel bir bordürle sınırlanmıştır. Dairesel çerçevenin sol dış köşesinin alt bölümünde, uzun yeşil yapraklı bir lale motifi yer almaktadır. Yatağan'daki dördüncü resimli yüzey, Resimli kayanın kuzeybatısında, Nişli Kaya olarak adlandırdığımız kaya kütesinin batı yüzünde bulunan derin bir nişin içindedir. Nişin içi sıvanarak, tek sahneli bir resimle bezenmiştir. Sahnenin ortasına, Meryem ve kucağında çocuk İsa resmedilmiştir. Rozetli Mağara haricindeki resimlerin, üslupsal ve ikonografik özelliklerinden hareketle Orta Bizans dönemi içinde yapıldığı Resimli Kaya'nın 1. grup resimlerinin 2. evresinin de yine bu dönem içerisinde yenilediği anlaşılmaktadır. Rozetli kayada yer alan resimlerin ise, üslup ve motif seçimleri İkonoklazma dönemine işaret etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Bizans Sanatı, secco, Kaya Resimleri, Yatağan, Kırmızı Kök Boya

* Doç. Dr., Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0826-3633> ♦ E-mail: htczcn09@gmail.com

ABSTRACT

Four painted rock surfaces were found in Ballıkaya, above the village of Dereğzi in Incirliova district of Aydın, and in Yava village of Yatağan district of Muğla Province. In Ballıkaya, Aydın, on the right side of the entrance of the cave, which is located in a very steep area, a single figure, the Archangel Michael, is depicted in a panel consisting of a bluish-grey background on the plastered surface from the front and standing. The angel is wearing a tunic and armour with an embroidered front. The angel, whose open wings spread on both sides and reach down to the ground, holds the sword resting on his shoulder with one hand and the scabbard downwards with the other.

The first of the paintings identified in Yatağan is located in southwest of the monumental rock mass popularly known as Resimli Kaya. The paintings, which were painted on the unplastered surface, are located on two bands extending in the east-west direction. The first identifiable scene in the upper strip is the betrayal of Judas. In the central part of the depiction, there are two standing figures, one with a body painted from the front and the other from the side. The heads of these figures, representing Jesus on the left and Judas on the right, leaning against each other, are from the front. The Crucifixion of Jesus is depicted in the continuation of the depiction. In the centre of the composition, there are Jesus, Mary and John on the cross. In the lower band are six medallions depicting portraits of saints, bishops or church fathers in bust form.

The third painting in Yatağan is in a small space called the Rosette Cave formed by stone blocks to the north of the Painted Rock Mass. There are no figures in the plaster paintings. The naturally formed dome-like form in the space is framed by a thin black line and the interior is bordered by a thick circular border in light green. In the lower part of the outer left corner of the circular frame, there is a tulip motif with long green leaves.

The fourth painted surface at Yatağan is located in a deep niche on the west face of the rock mass called Nişli Kaya, northwest of the Resimli Kaya. The interior of the niche was plastered and decorated with a single scene painting. In the centre of the scene, Mary and child Jesus are depicted.

Based on the stylistic and iconographic characteristics of the paintings, it is understood that the second phase of the first group of paintings of the Painted Rock was renewed during the Middle Byzantine period. As for the paintings on the rosette rock, their stylistic and motif choices point to the Iconoclasm period.

Keywords: *Byzantine Art, Rock Paintings, secco, Yatağan, Red Root Paint*

Giriş

Antik dönem Karia'sının bazı bölgelerinde jeolojik yapılarına bağlı olarak farklı aşınma biçimlerine sahip, iç yüzeylerinde oyuklar, dış yüzeylerinde değişik profilli nişler bulunan kaya dokuları mevcuttur. Erken çağlardan itibaren bu doğal oluşumların 'bazılarında birtakım eklemeler yapılarak bazılarında ise, hiçbir müdahaleye gerek kalmadan' farklı işlevlerde kullanıldığını ortaya koyan arkeolojik verilere, Latmos'un dağlık alanları¹ ve Aydın² çevresinde sıkça rastlanmaktadır. Makaleye konu olan Aydın ve Yatağan'daki duvar resimlerinin bulunduğu mekanları bu tip kaya dokuları oluşturmaktadır.

Aydın'ın İncirliova ilçesine bağlı Dereağzı köyünün yukarısında Ballıkaya olarak anılan büyük kaya kütesinin doğu yüzünde, doğal oluşumlu bir mağara bulunmaktadır. Oldukça sarp bir alanda yer alan mağaranın giriş koridorundan başlayarak iç kesimlere doğru duvar resimleriyle kaplı olduğu kalan izlerden anlaşılmaktadır³(Fot.1). Bu resimler içinde korunmuş tek sahne, giriş bölümündeki Melek tasviridir (Fot. 2, Çiz.1).

Yüksek bir platform üzerinde düzensiz yuvarlak bir formdan oluşan mağara girişinin sağ tarafında, kavisli yüzeye uygun bir şekilde konumlandırılmış etrafı dıştan kırmızı bir bordürle içten beyaz bir şeritle çevrili dikdörtgen bir pano yer almaktadır. Sıvalı yüzeyinin üzeri mavimsi-gri bir fondan oluşan bu panonun içerisine cepheden ve ayakta Başmelek Mikhail resmedilmiştir. Başının etrafı sarı bir haleyle çevrilmiş, kahverengi saçları arkadan toplu olan figürün yüzü tümüyle tahrip olmuştur. Sağ tarafındaki yazıt okunabilirken, sol tarafındaki tanımsızdır. Melek, uzun kollu kızıl kahverengi bir tunik üzerine, önu işlemeli bir zırh giymiştir. Üzerinde, omzundan bağlamalı mavi-gri renkte bir pelerin bulunduğu anlaşılmaktadır. Tüm gövde ve halesi dıştan siyah, sonrasında beyaz olmak üzere çift konturla çevrilidir. İki yana yayılmış açık kahve, kızıl kahve ve kirmit renklerinden oluşan kanatları yere kadar uzanan melek, bir eliyle omzuna dayanan beyaz bir kılıcı, diğeriyle kahve renkli kını aşıya doğru tutmaktadır (Fot. 2).

İncelediğimiz ikinci resim grubu Muğla İline bağlı Yatağan ilçesinin Yatağan-Aydın kara yolu üzerinde, yolun yaklaşık 500 m doğusunda, Yava köyü sınırları içinde kalan İnce Kemer Taş mevkiindedir. Bu bölgede birbirine yakın mesafelerde kaya dokusu üzerine, yapılmış, dört resim tespit edilmiştir⁴. Bunlardan ikisi, Çine çayının aktığı vadinin yakınında, yaklaşık 30 m yüksekliğinde, 20 m genişliğinde olan anıtsal bir kaya kütesinin kuzeye bakan, yüzeyi üzerindedir. Farklı dönemlerde ve tekniklerde

1 Peschlow, 2006, 64.

2 Aydın İline bağlı Çine ilçesindeki Hacıpaşalar, Dinecik, Topçam ve Asartep'e'nin çevresi iç ve dış yüzeylerinde doğal oyuklar bulunan yassı taş bloklar ile kaplıdır. Bu taş blokların Antik dönemde farklı amaçlarla kullanıldığını ortaya koyan birçok arkeolojik kalıntı tespit edilmiştir. Bkz., Atik – Erdem, 2004, res. 77- 78, 83, 86, 90.

3 Oldukça dik ve kayalık bir alanda yer alan kaya kütesine arazi tırmanışıyla ulaşılmaktadır. 2014 yılında bölgede yapılan bir inceleme gezisi sırasında mekân görülmüş ve belgelenmiştir.

4 2014 -2017 yılları arasında gerçekleştirilen 'Muğla İli ve İlçelerindeki Bizans Dönemi Duvar Resimleri Üzerine Tespit ve Belgeleme Çalışması' başlıklı yüzey araştırması kapsamında mekanlar tespit edilmiş ve incelenmiştir. Bkz., Özcan, 2014, 301-310.

yapılmış duvar resimleri, halk arasında “Resimli Kaya” olarak anılan bu anıtsal kaya kütesinin kuzeybatı ve kuzeydoğu cephelerinde yer almaktadır⁵ (Fot. 3).

Resimli Kaya'nın Güneydoğu cephesindeki iki evreli resimlerin, günümüze gelenleri 1. evreye aittir⁶ (Fot. 4). Sıva kullanılmadan doğrudan kaya yüzeyine secco tekniğinde⁷ yapılmış 1.evre resimleri, yürüme zeminin 50 cm. üzerinden başlamakta olup cephede, 8 m uzunluğunda ve 2,80 m yüksekliğinde dikdörtgen bir alanı kaplamaktadır.

Üstte beş sahne, altta altı madalyonun bulunduğu iki şeritten oluşan resimlerin etrafı kırmızı bir bordürle çevrelenmiştir (Çiz. 2, Fot. 4). İlk iki sahnesi tanımlanamayan resimlerin üçüncü sahnesini Yahuda'nın ihaneti oluşturmaktadır (Çiz. 2, Fot. 5). Sahnenin orta bölümünde ayakta, birinin gövdesi cepheden, diğerininki profilden resmedilmiş iki figür yer almaktadır. Soldaki İsa'yı, sağdaki Yahuda'yı temsil eden bu figürlerin birbirine yaslanmış kırmızı bir hale ile çevrili başları cephededir. İsa'nın yüz hatları kısmen tanımlanabilirken gövdesinin tüm detayları kaybolmuştur. İsa'ya sarılmış vaziyetteki Yahuda'nın bir kısmı korunmuş gövdesinde bir ayağın önde, diğerinin arkada olduğu görülmektedir. Arkadaki ayağın dış sınırları ve parmaklar kırmızıyla kontroldenmiştir. Geride kalmış sol bacağı üzerindeki elbise kıvrımları çizgiseldir. Figürün sol kolunun İsa'nın omzuna doğru uzandığını gösteren izler mevcuttur.

Üst şeritteki dördüncü sahneyi İsa'nın çarımha gerilmesi oluşturmaktadır (Çiz. 2, Fot. 6). Kompozisyonun orta kısmında, çarımha gerilmiş İsa yer almaktadır. İsa'nın yarı çıplak gövdesinin bir kısmı, bacaklarının dizlerinden aşağısı ve ayakları, iki yana açık kolları ve dik duran başı kısmen tanımlanabilmektedir. Çarımha'nın alt kısmında, sol tarafta Meryem yer almaktadır. Başı hale ile çevrili Meryem'in üzerinde kırmızı bir maphorion bulunmaktadır. Sağ taraftaki figür İncilci Yahya olmalıdır. Figürün elbisesinin kırmızı kıvrımları belirgin, gövdesinin üst kısmı ve başı ise tanımsızdır. Çarımha'nın üst kısmına karşılıklı olarak dolunay ve güneş resmedilmiştir. Dairesel formlu güneş içi boş, dıştan kırmızı çerçeveli ay, kırmızı iç dolgulu olarak yapılmıştır.

Beşinci sahnede cepheden ve ayakta tasvir edilmiş, başı bir haleyle çevrili kim olduğu tanımlanamayan figürün göğüs hizasına kadarki bölümü korunmuştur (Çiz. 2, Fot. 7). Yuvarlak yüzlü figürün, bir kısmı korunmuş yüz uzuvları kırmızıyla yapılmıştır. Yüz ve boyunda sarının tonları kullanılırken, diğer sahnelerde olduğu gibi halenin çerçevesi ve iç dolgusu kırmızı renklidir. Burunla bütünleşik yapılan kaş incedir. Badem formlu gözün içinde göz bebeği üst kapağa bitişiktir. Küçük tombul bir burna sahip olan figürün dudağı, ince bir çizgi halindedir. Elmacık kemikleri kırmızı ile belirginleştirilmiştir.

Alt şeritte içinde büst formunda portelerin resmedildiği altı madalyon yer

5 Güneybatı cephedeki duvar resimleri üzerine yapılmış çalışmalar için bkz., Ötügen, 1977, 89-106; Zäh, 2007, 21- 16, abb. 9; Özcan, 2014, 305-306, res. 2.

6 Zäh, 2007, 293, abb. 3; Özcan, 2014, 303- 306, res. 1-2; Ruggieri- -Zäh, 2016, 82- 84.

7 Ruggieri- -Zäh, 2016, 82.

alır (Çiz. 2, Fot. 8). Aziz, piskopos ya da kilise babalarına ait olabilecek bu figürlerden sadece doğu yönde dördüncüsünün bir bölümü tanımlanabilir durumdadır. Saçları alnını örtecek şekilde öne doğru taranmış figürün yüz uzuvları, çizgisel sakalları ve elmacık kemiklerine kırmızı ile belirginlik kazandırılmıştır.

Yatağan'daki üçüncü resimli yüzey, Resimli Kaya kütesinin kuzeyinde, üst üste yığılmış yuvarlak formlu kaya bloklarından oluşan yamaçlık bir alanda, bu taş bloklarının oluşturduğu Rozetli Mağara (Fot. 11) olarak adlandırdığımız doğal oluşumlu küçük bir mekân yer alır. Mekânı oluşturan kaya kütesinin içerisinde, doğal yolla oluşmuş 48 cm çapında kubbe şeklinde oyuk bir üst örtü bulunmaktadır. Etrafı iki yönden kazınarak sınırları belirlenmiş, sonrasında siyah ince bir çizgiyle çerçevelenerek içerisi açık yeşil renkte, kalın dairesel bir bordürle çevrelenen kubbemsi bölümün iç yüzeyindeki sıvaların büyük bir kısmı kazınmış olduğundan burayı bezeyen resimler mevcut değildir (Çiz. 3, Fot. 12). Kubbemsi bölümü çevreleyen dairesel bordürün sol dış köşesinin alt kısmında, beyaz zemin üzerine uçları yukarıya doğru incelen, uzun yeşil yapraklı bir çiçek motifi yer almaktadır (Fot. 13). Yaprakların arasından yukarı doğru kahve renkli, ince bir dal halinde uzanan gövdenin üzerinde, küçük yapraklara ve laleye benzer bir çiçek motifine yer verilmiştir. Kubbemsi bölümün üst kısmında, iki yandan beyaz renkli bir çerçeve içerisine alınmış dar alan üzerinde, sadece (. . .CPIA) harfleri okunabilen bir yazıt yer almaktadır (Fot. 13). Bordürün üçgen yan boşluklarını dolduran çiçek motifinin alt bölümünde, dış konturları siyahla oluşturulmuş, ortalarında nokta halinde yeşil süslemeler olan yürek motifleri, yer yer tahrip edilmiş yüzeyde kısmen korunmuş bezemelerdendir. Sıvalı cephenin muhtelif yerlerinde fragmanlar halinde günümüze gelebilmiş diğer bezemeler sıvalı yüzeyin sol köşesinde yer almaktadır. Bunlar; Kazınarak işlenmiş, çift hatlı yarım dairesel bir formun boyasız bir parçası, bunun solunda siyahla yapılmış bir Latin haçı, yanında yeşil renkli yapraklar, alt kısmında geometrik düzenlemeler meydana getiren yeşil boya izleridir.

Yatağan'da tespit edilen dördüncü resim, Resimli kaya kütesinin kuzey doğusunda, Nişli Kaya olarak adlandırdığımız, yaklaşık 15 m yüksekliğindeki bir kaya kütesinin karayoluna bakan batı yüzündeki derin bir niş içindedir (Fot. 14). Kayanın doğal olarak aşınmasıyla oluşmuş içi sıvalı, etrafı kırmızı bir bordürle çevrili nişin orta kısmına, Meryem ve çocuk İsa tasviri yapılmıştır. (Çiz. 4, Fot. 15). Arkalıklı bir taht üzerinde oturan Meryem'in başını çevreleyen koyu sarı halesi, gövdesinin sol tarafı ve belden aşağısının bir bölümü nispeten tanımlanabilir durumdayken, yüzü dahil olmak üzere diğer kısımlarının bulunduğu sıvalı yüzey tamamen yok olmuştur. Korunmuş bölümlerden Meryem'in gri- mavi tunik ve kızıl kahverengi maphorion giydiği anlaşılmaktadır. Ayakları, dış bordürleri inci dizisiyle süslenmiş suppedaneum üzerindedir. Meryem'in oturduğu tahtın arkalık kısmının kenar çerçevesinde, kırmızı renkli zincir motiflerinden oluşan geometrik bir bezeme ile sağ kolçağında inci dizilerinden oluşan dekorun bir bölümü tanımlanabilmektedir. Çocuk İsa, Meryem'in sol dizi üzerinde oturur vaziyette ve cepheden tasvir edilmiştir. Bacakları ve gövdesinin bir kısmı korunmuş olmasına karşın baş kısmı mevcut değildir. Meryem'in sağ ve sol yanında başka figürlerin olabileceğine işaret eden boya izlerine de rastlanmıştır.

Değerlendirme:

Başmelek Mikhail, Aydın Ballıkaya'daki mağara içerisine, cepheden, ayakta, ikonik bir düzende ve tek figür olarak resmedilmiştir. Tanrı ile inananlar arasında önemli bir aracı⁸, cennetin meleği ve ruhların tartıcısı⁹ olmasının yanı sıra koruyucu ve iyileştirici¹⁰ rolleri de olan Mikhail, 5. yüzyıldan itibaren ya tek başına ya da Başmelek Gabriel'le birlikte İsa ve Meryem'in yaşamını anlatan sahnelerde¹¹ ayrıca koruyucu rolüne istinaden de apsis girişlerinde resmedildiği görülmektedir¹². Erken Hıristiyanlıktan geç Bizans dönemine kadar hem savaşçı hem de imparatorluk giysileri içinde betimlenen Mikhail'in başında her dönem saç bandı ya da diadem, giydiği elbiseye göre elinde asa, haçlı globus, labarium, kılıç veya terazi taşımaktadır¹³. Ballıkaya'da tek başına, askeri kıyafetler içinde elinde kılıç, başında saç bandıyla cepheden ve ayakta tasvir edilen Mikhail'in benzer düzenlemedeki örneklerine Göreme Karanlık, Çavuşin Büyük Güvercinlik ve Cemil Başmelekler Kiliselerinde ve Kütahya'da Ovacık İnce Köyü Çiftte kilisesinde¹⁴ rastlanmaktadır. Figürün yüz ve ellerdeki tahribatlar, renklerdeki bozulmalar sahenin üslupsal özelliklerinin belirlenmesini zorlaştırmaktadır. 11. yüzyıldan itibaren yaygınlaşan mat grimsi -mavi, resmin geneline hâkim bir renk olarak kullanılmıştır. Kanatlardaki tüylerde farklı renk geçişlerine yer verilerek vurgunun artırılması, resmin üst bölümünde detaycı bir işçiliğin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Aynı durum figürün üst gövdesini kaplayan zırhta da görülmektedir. Kahve renginin açık, koyulu tonları şeritler halinde uygulanarak bu bölümde hareketlilik ve aydınlanma oluşturulmuştur. Meleğin sol elinde kın, sağ elinde kılıç bulunmaktadır. Kılıcın metal yapısı, gri üzerine yoğun beyaz uygulamasıyla sağlanmıştır. Kın'ın koyu kıyafet üzerinde belirgin hale getirilmesi için, beyazla aydınlatıldığı görülür. Burada meleğin kılıcında ve kıyafetinde olduğu gibi vurgulanmak istenen alanlarda kuvvetli aydınlatmalar oluşturularak renk erimeleri meydana getirilmesi, 12. yüzyıl duvar resminin bir özelliği olarak görülmektedir.

Yatağan'da, Resimli Kaya kütesinin kuzey ve batısında, duvar resimlerinin bulunduğu kaya yüzeyinin bir cephesini oluşturduğu, bir kiliseye ait duvar kalıntıları bulunmaktadır. İzler, tek nefli ve tonozlu bir yapıya işaret etmektedir¹⁵. Benzer plan

8 Spitzing, 1989, 96; Kazhdan -Sevcenko, 1991: 1310; Courdert 1987: 282.

9 Taft-Carr 1991, II, 653; Myslivec 1972, IV,33, Kazhdan ve Sevcenko 1991, 1360-1361.

10 Carr 1991, 427.

11 Kazhdan -Sevcenko 1991, 1361.

12 Ataç ve Pekak 2022, 55.

13 Red, 1971, III, 256-257.

14 Öztaşkın- Evcim 2010, 128, fig. 217- 218; Uçkan 2010, 150.

15 Tek nefli yapının 58 cm kalınlığındaki güney duvarının 4 m lik bir bölümü korunmuştur. Kaya kütesi ile duvar arasında 3,80 m lik bir naos alanı bulunmaktadır. Ayrıca batıya doğru devam eden duvar kalıntıları kilise ile bağlantılı yapı grubuna işaret etmektedir. Kilise ve yapı grubu kalıntılarının etrafında çatı kiremitleri, tuğla parçaları, üzerinde fresko izleri bulunan moloz taşlar ve seramik parçaları da ele geçmiştir.

düzenlemesine sahip Kapadokya'daki Ayvalı¹⁶, Eski Tokalı, Çavuşin ve Nikophoras gibi tek ya da üç nefli, tonoz örtülü kiliselerde¹⁷ resim programı, üst örtüden başlayıp cephe duvarlarında devam eden, bordürlerle çerçeveslendirilmiş şeritler oluşturularak, kesintisiz bir anlatım sağlayan arkaik (öyküleyici) çevrim düzeninde yapılara yerleştirilmiştir. Resimli Kaya'da da İsa'nın yaşam siklusuna ait başlangıç sahnelerinin, günümüzde mevcut olmayan kilisenin üst örtüsünde bulunduğu, yapının güney duvarını oluşturan kaya kütlesi üzerindeki iki şeritten oluşan resimlerin, İsa'nın çilesi döneminden başlamış ya da devam ediyor olmasından da anlaşılmaktadır. Üst şeritteki sahnelerin, Kapadokya'daki örneklerden farklı olarak bordürler ile birbirlerinden ayrılarak ikonik bir düzende yerleştirildiği ancak alt şerittekilerin kesintisiz devam ettiği görülmektedir.

Üst şeritte kısmen korunmuş durumdaki Yahuda'nın ihaneti ve İsa'nın çarmıha gerilmesi sahneleri, genellikle birlikte yer almakta ve yan yana resmedilmektedirler¹⁸.

Yahuda'nın İhaneti¹⁹ sahnesinin resim programlarında 4. yüzyılın 2 yarısından²⁰ itibaren görülmeye başlamasına karşın İsa'nın çilesi sikluslarına dahil olması, 9. yüzyıldan sonradır²¹. Yahuda'nın İsa'ya sarılması, İsa'nın tutuklanması ve Petrus'un başkahinin uşağı Malkhus'un kulağını kesmesinden oluşan üç olay çoğunlukla birlikte resmedilmektedir. Yatağan'da tahribatı fazla olan sahnede sadece iki figür, İsa ve ona sarılmış Yahuda tanımlanabilmektedir. Yahuda haleli olarak resmedilmiştir. Fazla yaygın olmayan bu durum Kapadokya'daki Karanlık, Çarıklı ve Elmalı Kiliselerinde de görülür. Yahuda'nın tasvirlerde haleli ya da halesiz olması dönemselsel bir fark yaratmamaktadır.

İsa'nın çarmıha gerilmesi²², Kapadokya kiliselerinde olduğu gibi burada da İhanet sahnesinden sonra gelmiştir. Hıristiyan ikonografisinin en çok resmedilen konularından biri olan İsa'nın çarmıha gerilmesinin sanat eserleri üzerindeki en erken tasvirlerine, 5. yüzyıldan itibaren rastlanmaktadır²³. Olayın kompozisyon düzeni İncillere göre farklılık göstermektedir. Çarmıh sahnelerinde sağda Meryem²⁴, solda İncilci Yahya temel

16 Thierry, 1965, 97-98.

17 Akyürek, 1998, 238.

18 Karanlık, Elmalı, Ayvalı, Eski Tokalı benzer sıralanışın görüldüğü kiliselerden bazılarıdır.

19 Olay Kanonik İncillerin hepsinde geçmektedir. Markos (14: 43-47), Luka (22: 47-53), Yuhanna (18: 2-12), Matta (26: 47-55).

20 Jursch, 1970, 444.

21 Jursch, 1970, 445.

22 Olay, Matta (27: 33-56), Markos (15: 22-41), Luka (23: 32-48), Yuhanna (19: 18-31) İncillerinde anlatılmaktadır.

23 Roma'daki St. Sabina Kilisesi'nin ahşap kapısı üzerindeki kabartmalar sahnenin en erken örneğidir. bkz., Speake, 1994, 36. Ayrıca sahnenin yer aldığı Suriye- Filistin kökenli 6. yüzyıla tarihlenen Monza ve Bobbio ampulaları için bkz., Spitzing, 1987, 206-207; Rice 1964, 37-42; Grabar, 1968, 260; Beckwith, 1970, res. 44.

24 İsa'nın yanında duran kadınların sayısı incillere göre farklılık göstermektedir. Tüm kadınlar Yuhanna(19:25) İncilinde geçmektedir. İsa'nın annesi Meryem, Mecdilli Meryem ve Yoses'in annesi Meryem'dir.

karakterlerdir²⁵. Ayrıca İsa'ya işkence yapan iki asker, yüzbaşı ve iki hırsızdan oluşan çok figürlü geniş kompozisyonlar da bulunmaktadır²⁶. Sahnede haçın iki yanında yer alarak İsa'nın ölüm zamanına vurgu yapan ay ve güneş²⁷, 10. yüzyıldan itibaren tasvir edilmeye başlamıştır²⁸. Latmos'ta bulunan İsa Mağarasındaki Çarmıha gerilme sahnesinde de ay ve güneşin, benzer düzenlemede resmedilmiştir²⁹. Çarmıhtaki İsa'nın gövdesinin üst kısmı çıplak, alt bölümü ise bir örtüyle kapatılmıştır. 11. yüzyıla kadar tamamen giyinik olarak gösterilen İsa, bu yüzyıldan sonra Karanlık, Çarıklı ve Elmalı Kiliselerinde³⁰ olduğu gibi belden aşağısı şeffaf bir örtüyle kapatılmış olarak resmedilmiştir³¹.

Resimli yüzeyin ikinci şeridinde yer alan madalyonlar içerisine yerleştirilmiş aziz figürlerinden oluşan düzenlemenin en yakın örneği Latmos'taki İsa mağarasında görülmektedir³².

Yatağan Resimli Kaya'nın sıvasız yüzeye yapılmış 1. evre resimlerinde tüm kontörler, haleler ve madalyonlardaki iç dolgularda kırmızı kök boya el, yüz ve bazı kıyafetlerde ise yoğun olmamakla birlikte sarı renge yer verilmiştir. Sıvasız yüzeyin kırmızı kök boyayla bezenmesi geleneğinin özellikle Kapadokya³³ ve Frigya³⁴ bölgesindeki kaya kiliselerinin ilk yapım evrelerinde yaygın bir uygulama olduğuna işaret eden örnekler bulunmaktadır. Oyulan kayaların sıvanmamış yüzeylerine kırmızı kök boya ile belirli bir kural gözetilmeden yapılan basit, çizgisel üslupta, kimi zaman sembolik anlamlar içeren haç, stilize edilmiş hayvan, bitki, insan ve geometrik motiflerden oluşan bezemelerin³⁵, İncil kaynaklı, konulu resimler tasvir edilinceye kadar mekânın kutsallaştırılmasını ve dini bir karakter kazanmasını sağlamak amacıyla yapıldıkları³⁶, sonrasında kalıcı resimlerle üzerlerinin kapatıldığı³⁷, yapıların sıvaları dökülmüş

25 Carr- Gomm, 1995, 171.

26 Tokalı Kilise'deki İsa'nın çarmıha gerilmesi sahnesi tüm figürlerin yer aldığı en geniş kompozisyonlu örneklerden biridir. Karanlık Kilise'de iki hırsız hariç diğer tüm figürler mevcuttur. Çarıklı ve Elmalı Kiliselerinde de Karanlık Kilise'deki düzen benimsenmiştir. Bkz., Restle, 1967, I, pl.II 31, pl,XVIII, 161,183,184, pl,XXI, 209, pl, XXII, 237.

27 Ay ve güneş, Luka (23: 44-45) İncilinde anlatılan, İsa'nın Çarmıha gerilmesi sırasında meydana gelen güneş tutulmasını ifade etmektedir. Bkz. Jerphanion 1925, II.I, 224.

28 Palli, 1971 592.

29 Özcan 2014, res. 5, 700.

30 Jerphanion 1925, res. 1, lev. 100, res. 2, lev.116, res. 1, lev.127; Restle, 1967, I, pl.II 31, pl,XVIII, 161,183,184, pl,XXI, 209, pl, XXII, 237.

31 Speak 1994, 36.

32 Özcan 2014, res.5, 700.

33 Hagia Barbara, Elmalı, İhlara Ağaçalı bu bezemelere sahip kiliselerden bazılarıdır

34 Uçkan 2010, 153- 156, fig. 249- 257.

35 Uçkan 2010, 153, fig. 249, 256.

36 Akyürek, 1998, 306.

37 Santa Barbara Kilisesi'nde bu resimlerin diğer örneklerinden farklı olarak bir kural dahilinde yapıldıkları yönünde görüşler bulunmaktadır. Bkz., Karaca, 2022, 621-624.

bölümlerinde görülmektedir³⁸. Ancak Yatağan Resimli Kaya'daki sıvasız yüzeye, kırmızı boya ile yapılmış 1. grubun 1. evresini oluşturan resimlerin, Kapadokya örneklerinde olduğu gibi yerin kutsallaştırılmasına yönelik geçici tasvirler olmadığı, konularını İsa'nın yaşam siklusundan alan ve dönemsel özellikler taşıyan kalıcı resimler olarak yapıldıkları düşünülmektedir. Diğer taraftan sıvasız yüzeye yapılmış bu resimlerin de, Kapadokya örneklerinde olduğu gibi sonradan üzeri sıvanarak, bugün tamamı yok olmuş fresko tarzı resimlerle kaplandığı, ikinci tabakaya ait boyalı sıva izlerinden anlaşılmaktadır (Fot. 10). Mekânı ya da alanı kutsallaştırmaya yönelik Kapadokya ve Frigya'daki³⁹ örnekleri gibi, kırmızı kök boya ile yapılmış değişik figür ve şekillerin yanı sıra haç motiflerinden oluşan bezemelere ise Resimli Kaya yüzeyinde, 1. grup resimlerin bulunduğu alanın üst kısmında ve 2. grup resimlerin alt bölümlerinde rastlanmıştır⁴⁰ (Fot. 9, 16).

Yatağan'daki Nişli Kaya'da, kucağında çocuk İsa bulunan Meryem tasvirinin ikonografik verileri oldukça sınırlıdır. Sahnenin korunmuş kısımlarından, Meryem'in tahta oturduğu ve sol dizi üzerinde çocuk İsa'yı tuttuğu anlaşılmaktadır. Meryem ve kucağında çocuk İsa, erken dönemlerden itibaren en sık tasvir edilen sahnelerden biridir⁴¹. 5.yüzyıla kadarki tek figür ya da konulu sahnelerde Meryem, anne ya da kutsal bakire olarak resmedilmiştir⁴². Bu durum 431'deki Efes Konsilinde⁴³, Meryem'in Theotokos⁴⁴ olarak ilan edilmesiyle değişmiştir. Bu tarihten sonra Meryem'e ilişkin yortular kilisenin resmi litürjisine girmiş, Meryem kültü ve ona bağlı olarak tasvirleri yeni bir boyut kazanarak⁴⁵ farklı sıfatlar almaya başlamıştır. Bunlar, koruyucu, aracı ve yol göstericidir⁴⁶. Hıristiyanlıkta, Tanrı'yla inananlar arasında hep bir aracıya ihtiyaç duyulmuş ve bu görev 5. yüzyıla kadar din adamları, melekler ve azizler tarafından gerçekleştirilmiştir⁴⁷. Bu yüzyıldan sonra Meryem'in kucağında çocuk İsa ile gösterildiği bazı tasvirleri⁴⁸ "aracı

38 Akyürek, 1998, 304.

39 Kapadokya örnekleri için bkz., Karaca, 2022, 621-624; Akyürek, 1998, 304. Frigya örnekleri için bkz., Öztaşkın- Seçkin 2010, fig. 24, 32, 140- 143.

40 Zäh, 2007, abb. 4-5; Ruggieri -Zäh, 2016, 82, Pl. 16.

41 3. yüzyılın 2. yarısına tarihlenen Pristilla Katakomp'undaki tasvir en erken örnektir. Bkz., Lasareff, 1938, 28. Domitilla Katakomp'undaki sahne için bkz., Grabar 1968, 99. Kucağında çocuğunu tutan anne düzenlemesinin Mısır kaynaklı olduğuna ilişkin görüşler için bkz., Lasareff, 1938, 45-65; Mathews-Müller, 2005, 3-12; Bolman, 2005, 12-22.

42 Onasch,1981, 140.

43 Dvornik, 1990, 12-14.

44 Pods- Kalsky, 26- 87.

45 Spain, 1979, 535; Lasareff,1938, 25; Cameron, 1978, 80; Meyendroff, 1974, 165.

46 Koruyuculuk en yaygın sıfatlarından biridir. Bkz., Wellestz, 1956, 141-174; Cameron, 1978, 95.

47 Akyürek, 1998, 122.

48 Bu tasvirlerin dört tipi bulunmaktadır. Bunlar ayakta duran ve oturan Hodegetria, ayakta duran Nikopoia ve oturan Hypseloteradır.

ve yol gösterici” rolünü de üstlenmiştir⁴⁹. Nişli Kaya’daki Meryem ve Çocuk İsa sahnesi, taht üzerinde oturan yol gösterici Hodegetria tipine⁵⁰ uymaktadır. Bu tipteki tasvirlerde Meryem, sol kolunda ya da dizinde çocuk İsa’yı taşımakta, sağ eliyle de onu göstermektedir. Çocuk İsa’nın ise sol eli bir rulo tutarken sağ eli takdis pozisyonunda olacak şekilde havadadır⁵¹. Nişli Kaya’da Meryem’in sol dizi üzerindeki çocuk İsa’nın elleri mevcut olmadığından pozisyonu görülememektedir. Aynı durum Meryem’in sağ kolu içinde geçerlidir. Aracı, yol gösterici gibi sıfatlara sahip Meryem ve çocuk İsa sahnelerinde melek, aziz ve aracılık isteyen bani figürlerine yer verildiği bilinmektedir⁵². Nişli Kaya’da taht üzerindeki Meryem’in iki yanında başka figür ya da figürlere ait net olmayan izler takip edilebilmektedir. Bölgede Meryem’in sıfatlarına uygun dört örnek tespit edilmiştir. Bunlardan biri, Nişli Kaya’nın 100 m doğusunda Resimli Kaya kütesinin 2. grup resimlerinin üçüncü sahnesidir. Meryem buradaki tasvirde, ayakta Nikopoia tipindedir⁵³. Latmos’ta 10. yüzyıla tarihlenen genç Aziz Paul mağarası⁵⁴ ve Datça’da 12. yüzyıla tarihlenen bir kaya dokusu üzerinde⁵⁵, Nişli Kaya’da olduğu gibi tahtta oturan Meryem, bir dizi üzerinde de çocuk İsa’yı tutmaktadır. Datça’da diğer örneklerden farklı olarak Meryem’in iki yanında baş melek ve azizlere yer verilmiştir⁵⁶. Fethiye Kalabatia’daki I Nolu Kilisede de taht üzerinde, kucağında çocuk İsa bulunan Meryem’in yanına melekler, azizler ve kutsal kişilerin eklendiği kalabalık figürlü bir kompozisyon hakimdir⁵⁷. Nişli Kaya’da resmin bulunduğu yüzeyin boyutu, taht üzerinde oturan Meryem’in iki yanında sadece melek figürlerine yer verilmiş olabileceğini düşündürmektedir. Büyük bir bölümü tahrip olmuş durumdaki sahnenin üslup özelliklerini belirlemek neredeyse imkansızdır.

49 Walter, 1968, 311- 336; Carr, 1991, 600; Akyürek, 1996, 122-132. Aracı Meryem tasvirlerinin duvar resimleri üzerindeki en erken örnekleri Roma’daki S. Maria Antiqua (795) ve S. Maria Domnica Kiliseleri’nde görülür. Antiqua için bkz., Avery, 1925, Pl. XC, fig. 2; Domnica için bkz., Rice, 1964, res. 160. İkonalar üzerinde de aracı Meryem tasvirlerine yer verilmiştir. Bkz., Rice, 1973, lev. XXVII, no.59.

50 Bu tip ilk olarak 586 yılında Rabula İncil’inde resmedilmiştir. Wright, 1973, 197-208. İkonalar üzerindeki Hodegetria tasvirleri için bkz., Djuric, 1961, LXV; Lasareff, 1938, fig. 44.

51 Tipin kaynağı İsa ona dedi: Yol, hakikat ve hayat benim, ben vasita olmadıkça babaya kimse gelmez’ (Yahya 14:6) ifadesidir. Bkz., Lasareff 1938, 37-46; Onasch, 1981, 140-141; Spritzing, 1987, 226-228.

52 Karagedik, Selime Derviş Akın, Zelve’de 5 No’lu Kiliselerinde sadece aracı Meryem ve baniden oluşan tasvirler bulunmaktadır.

53 Ötügen, 1977, res. 3, 5.

54 Ruggieri -Zäh, 2016, 70-72, Fig. 184- 185.

55 Özcan 2010, 381- 283, fig. 2, 5-6.

56 Balkanderesi 4 No’lu Kilise, 10. yüzyıla tarihlenen El Nazar, Kıbrıs’taki Panagia Arakiotissa Kiliselerinde de Meryem’in iki yanında melekler ve azizler yer almaktadır. Bkz., Jolivet-Levy, 1991, 201-203; Thierry, 1974, fig. 14; Nicolaidis, 1996, res. 6. Frigya bölgesinde Afyonkarahisar, Ayazini, F Kilisesi’ndeki örnek için bkz., Uçkan 2010, 150, fig. 238- 239.

57 Zäh, 2007, 283, fig 25.

Figürün korunmuş kısımlarında mavi bir tunik üzerine kızıl kahve renkli bir maphorion giydiği görülmektedir. Meryem tasvirlerinde Erguvan ya da Kızıl kahve renkli maphorion 10. yüzyıldan itibaren görülmeye başlamaktadır⁵⁸. Taht üzerindeki geometrik süslemeler ve inci dizileri 10. yüzyıl sonrasının bezeme öğelerini oluşturmaktadır.

Yatağan'daki Rozetli Mağarada, figürsüz bir bezeme örneğiyle karşılaşmıştır. Figüratif öğelere yer verilmeden yapılan resimler, yaygın olarak ikonoklazma dönemi içinde gelişmiş ve uygulanmıştır⁵⁹. Tasvirlerde insanın yasaklandığı bu dönemde haç, bezemenin en temel motifi haline gelmiştir. Geometrik, bitkisel motifler ve hayvan figürleri çoğunlukla haçın çevresinde, kompozisyonu tamamlayıcı ve destekleyici olarak yer almıştır. Yatağan'daki Rozetli Kaya'da geometrik ve bitkisel motiflerin yanı sıra haç ve yazıta da yer verilmiştir. Kaya dokusunun kendinden oluşmuş, etrafı yeşil renkli bir bordürle çevrili kubbemsi yapısının iç yüzeyini kaplayan resimleri kazınmıştır. Mevcut örnekler özellikle ikonoklazma döneminde bu bölümün genellikle haç motifleriyle bezeli olduğunu göstermektedir⁶⁰. Formun en yakın benzeri ikonoklastik döneme tarihlenen Antalya'daki Yanartaş (Khimera) Kilisesi'nin kuzey nef apsisinde görülmektedir⁶¹. Yanartaş'ta, ortasında haç bulunan madalyonun etrafı zikzak şekilleriyle bezenirken Rozetli Kaya'da, iç bezemesi yok olmuş madalyonun yüzeyi yalın bırakılmıştır. İkonoklazma dönemi içinde yapılmış, ya da önceki dönem yapılarının yenilenmiş örneklerinde, bitkisel bezemeler ağırlık kazanmıştır. Stilize edilmiş şekilde akhantus yaprakları, gülbezekler, boru çiçekleri, üzüm salkımları, yürek formulu yapraklar, bu dönemde yaygın olarak görülen bitkisel motiflerdir. Bu motifler dönem içinde, birbirini tekrar eder şekilde resmedilmekle birlikte kimi zaman da bulunduğu bölgenin özellikleriyle harmanlanıp farklı formlara dönüştürülerek tasvir edilmişlerdir. Rozetli mağaradaki, dönemi içinde benzerini tespit edemediğimiz laleyi andıran çiçek motifi de bunlardan biridir.

Belirli bir ikonografik programın uygulanmadığı mekânda içlerinde noktalar bulunan yürek motifleri, bunların alt kısmında yer alan son derece silik bir halde korunmuş eşkenar dörtgenlerden oluşan geometrik formlar, sıvalı yüzeyin solunda yer alan siyahla yapılmış Latin haçı, tamamen yüzeyi süsleme amaçlı, birbirleri ile bağlantısız bezemeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu motiflerin arasında, kazıma tekniğiyle hatları oluşturulmuş ancak boyanmadan bırakılmış (fot. 12) bezemeler de bulunmaktadır⁶².

58 Çorağan, 2018, 152, Mercangöz, 1993, 330, 333.

59 Akyürek, 1998, 314- 315.

60 Jolivet- Levy, 1991, Pl. 36, Pl. 53, Pl. 56.

61 Öztaşkın 2009, 315, res. 8; Ruggieri, 1994, fig. 73.

62 Duvar resminde boyama öncesi özellikle dış hatların sivri uçlu bir iğne, mala taşı ya da sivri bir metal aletle yaş siva üzerine kazınması Bizans resim sanatında erken dönemlerden itibaren görülen bir uygulamadır. Bkz. Winfield 1968, 96-97.

Sonuç

Tarih öncesi çağlardan bu yana insanın ruhani ve kültürel ihtiyaçlarını ifade etme aracı olan doğal oluşumlar, orta çağ Hıristiyan kültüründe din adamlarının gündelik yaşamları, ortak dua alanları ve özel adanmışlık yerlerine dönüştürülmüş kutsal mekanlar olmuşlardır⁶³. Çoğunlukla manastır arazisinde olan bu kutsal mekanlar, kutsallaştırılmış peyzajın ve doğanın bir parçasını meydana getirmektedirler. Bir manastırın sınırları, sadece kült- sembolik değil aynı zamanda litürjik- ibadet karakterli bir dizi öğeden oluşur. Şapeller, inziva yerleri, kutsal mağaralar, boyalı kayalar, su kaynakları ve kutsanmış peyzajla birleşen arazi, manastırla bütünleşik bir coğrafi varlık oluşturmaktadır⁶⁴. Manastır sınırlarını oluşturan taş ve kayaların üzerine yapılan resimler, kazınan haçlar, bölgenin kutsallaştırılması sürecinin bir parçasıdır. İkinci İznik Konsili'nde⁶⁵ açık alanların ve manastır yollarının haçlar kazınarak, boyanarak, ikonalarla donatılarak kutsallaştırılmasına yönelik ifadeler bulunmaktadır⁶⁶.

Bir bölgeden pagan inanç ve kültür etkilerini silmek üzere yapılan doğanın kutsallaştırılması sürecinde, yeni yaşamın sembolik öğelerini oluşturan doğal oluşumlu kaya dokuları ve taş blokları içleri resimli mağaralar ve inziva şapellerine dönüşerek manastırların bulunduğu alanların yol güzergâhları üzerinde, münzeviler için bir dua ya da inziva yeri olarak kullanılmıştır. Bu Kayaların açık yüzeylerine yapılmış resimler ise inananlar için yol gösterici birer ikonaya dönüşmüştür. En bilindik örneklerine Balkanlarda Sırbistanda bulunan St Prohor of Pčinja ve Treskavaç Manastırlarının sınırları içinde⁶⁷, Anadolu'da ise Latmos dağında rastlanmaktadır⁶⁸. Latmos'un tarih öncesi dönemlerden beri kült uygulamalarının ve kaya üzerindeki resimlerin izlerini koruyan karakteristik kayalık yapısı, bir ölçüde Yatağan -Çine arasındaki coğrafyada da devam etmektedir. Buradaki doğal oluşumlu mağaralar ve kaya dokularının kutsanmış örnekleri olan Resimli Kaya, Nişli Kaya ve Rozetli Mağara'daki kapalı ve açık alan resimleri, antik dönemden itibaren yerleşimi olan Yatağan'ın İnce Kemertaş olarak da anılan Yava Köyü üzerindeki taşlık, kayalık ve dağlık coğrafyasında "resmin doğal mekanları kutsadığı" düşüncesinin bölgedeki temsilcileri olarak, kuzeybatılarında bulunan kiliseyle birlikte bölgeyi kutsallaştırarak dini bir karakter kazandırmışlardır. Nişli kaya yüzeyindeki fresko- ikon tarzında yapılmış yol gösterici Meryem (Hodegetria) tasviri kayaların koruyucusu ve inananların yol göstericisi olarak, Resimli Kaya civarında olası bir manastıra işaret etmektedir.

Aydın'da bulunan Ballıkaya da mağara içi resimlerinin yanı sıra üzerindeki kaya mezarları ile de farklı dönemlerden itibaren kullanımı olan kutsanmış doğal oluşumlu bir kaya kütesi olduğunu göstermektedir.

63 Smolcic- Makuljevic, 2009, 191.

64 Makuljevic, 2009, 191.

65 Tanner,1990, 136.

66 Makuljevic, 2009, 200.

67 Makuljevic, 2009, 191- 202.

68 Peschlow- Bindokat, 2003; Janin 1975, 216- 240, 441- 454; Talbot- Wharton, 1992, 1188- 1189; Guyer, 1909, 134- 137.

İncelediğimiz dört resimden Rozetli Mağara haricindekiler, değerlendirme kısmında ele aldığımız üslupsal ve ikonografik özellikleri dikkate alındığında, Orta Bizans dönemi içinde yapıldıkları, Resimli Kaya'nın 1. grup resimlerinin 2. evresinin yine bu dönem içerisinde yenilediği anlaşılmaktadır. Rozetli kayada yer alan resimlerin ise, üslup özellikleri ve motif seçimleri İkonoklastik döneme işaret etmektedir. İncelediğimiz resimlerde figür ve motiflerin teknik ve üslup bakımından yerel özellikler taşıdığı, yakın ve uzak dönemsel örnekleriyle bağlantılarının zayıf olduğu görülmektedir.

KAYNAKÇA

- Atik, A. –Koçel, E. Z. (2004). “Çine ve Nazilli (Aydın) İlçeleri Kültür Varlıkları Envanteri 2000-2003”, TÜBA Kültür Envanteri Dergisi, (2), 41-66.
- Akyürek, E. (1998). MS IV-XI. Yüzyıllar Kapadokya’daki Bizans, Oyma Yapılar, Oymacı Mimarlar, İssız Vadilerin Adsız Ressamları (Edit. M. Sözen), Kapadokya, İstanbul: Ayhan Şahenk Vakfı Yayınları, 238-395.
- Avery, M. (1925). ‘The Alexandrian Style at Santa Maria Antiqua, Roma’, The Art Bulletin, (VII), 131-149.
- Ataç, N.-Pekak, S. M. (2022). Kappadokia’da Kapalı Yunan Haçı Planlı Kiliselerde Apsis, Doğu Haç Kolu ve Doğu Köşe Mekanları Resim Programı, İstanbul 2022.
- Beckwith, J. (1979). Early Christian and Byzantine Art, London.
- Bolman, E. S. (2005). The Enigmatic Coptic Galaktotrophousa and The Cult of The Virgin Mary in Egypt’, Images of the Mather God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium (ed. M. Vassilaki), Burlington, Ashgate.
- Cameron, A. (1978). “The Theotokos in Sixth Century Constantinople”, Journal of Theological Studies, (29), 79-108.
- Carr, A. W. (1991a). “Miracle at Chonai”, Oxford Dictionary of Byzantium, I, 427.
- Carr, A. W. (1991b). “Deesis”, Oxford Dictionary of Byzantium, I, 599- 600
- Carr- Gomm, S. (1995). The Hutchinson Dictionry of Symbols in Art, Oxford.
- Çorağan, N. (ed. Akyürek, E.) (2018). “Duvar Resimleri,” Alakent Kilisesi, Myra’da Bir Bizans Yapısı (12.- 13. Yüzyıllar), 143- 160.
- Courdert, A. (1987). “Angels”, The Encyclopeidia of Religion, I, Newyork, 282-286.
- Dvornik, F. (1990). Kosiller Tarihi. İznik’ten II. Vatikan’a (çev. M. Aydın), Ankara.
- Djuric, F. (1961). İcnes de Yougoslavie, Belgrad.
- Pods G.- Kalsky, “Theotokos”, Oxford Dictionary of Byzantium, III, 2070.
- Peschlow, A. B. (2006). Tarih Öncesi İnsan Resimleri. Latmos Dağlarındaki Prehistorik Kaya Resimleri, İstanbul.
- Pehlivan, G. (2005). Kapadokya Kaya Kiliselerindeki Melek Tasvirleri, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Palli, L. E. (1971). “Kreuzabnahme”, Lexikon der Christlichen Ikonographie, Wien, 590-595.

- Grabar, A. (1968). *Early Christian Art*, New York. Christian Iconography. A Study of its Origins, Princeton.
- Jerphinion, G. (1925). *Une Nouvelle Provence de l'art Byzantin: les Eglises Rupestres de Cappadoce*, Paris.
- Jursch, H. (1970). "Judas Ischartiot", *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, III, Wien, 255-265.
- Jolivet-Lévy, C. (1991). *Les Églises Byzantine de Cappadoce: Le Programme Iconographique de L' abside et de ses Abords*, Paris.
- Karaca, C. (2022). "Readdressing the Painting Programme of the Church of St. Barbara in the Göreme Valley, Cappadocia", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 39/2, 615- 633.
- Kazhdan, A. – Sevcenko, N. P. (1991a). "Michael", *The Oxford Dictionary of Byzantium*, II, 1360- 1361.
- Kazhdan, A. – Sevcenko, N. P. (1991b). "Archangel", *The Oxford Dictionary of Byzantium*, I, 155.
- Lasareff V. (1938). "Studies in The Iconography of The Virgin", *The Art Bulletin*, (20), 26- 87.
- Myslivec, J. (1972). "Tod Mariens", *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, (IV), 334- 338.
- Mathews, T. F.- Müller, N. (2005). 'Isis and Mary in Early Icon', *Images of the Mather God*, Routledge.
- Makuljevic, S. S. (2009). "Two Models of Sacred Space in the Byzantine and Medieval Visual Culture of the Balkans", *JÖB*, (59), 191- 202.
- Meyendorff, J. (1974). *Byzantine Theology: Historical Trends and Doctrinal Themes*, New York.
- Mercangöz, Z. (1993). "Orta Çağ Hıristiyan Tasvirlerinde Meryem'in Mavi Giysisi Üzerine" *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar*, Güner İnal'a Armağan, 325- 338.
- Nicolaides, A. (1996). 'L'eglise de la Panagia Arakiotissa a Lagoudera Chypre: Etude Iconographique des Fresques de 1192', *Dumbarton Oaks Papers*, (50), 1-37.
- Onasch, K. (1981). *Kunst und Liturge der Ostkirche in Strichworten unter Berücksichtigung der Alten Kirche*, Wien.
- Ötüken, S.Y. (1977). 'Yatağan İlçesine Bağlı Yava Köyü Yakınlarındaki Bizans Freskoları I. İkonografik İncelemeler', *İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Yıllığı*, (VII), 89-
- Özcan, Ö.H. (2010), "Datça'da Bir Theotokos Meryem Tasviri", *Olba*, XVIII, 371- 395. 106.

- Özcan, Ö.H. (2014).” Karia Bölgesi Duvar Resimleri Üzerine İncelemeler- 2013”, AST, 301-310.
- Özcan, Ö.H. (2016), “Karia Bölgesindeki Bizans Dönemi Duvar resimleri üzerine incelemeler, ‘Latmos Bölgesindeki Çalışmalar’”, KST, 38, 691-701.
- Öztaşkın, G. K. (2009). “Yanartaş (Khimera)’daki Bizans Dönemi Bazilikası”, Uluslararası Genç Bilimciler Buluşması I: Anadolu Akdeniz’i Sempozyumu, Antalya, 313-329.
- Öztaşkın, G. K.- Evcim, S. (2010), “Frigya Bölgesi Kaya Kiliseleri”, Frigya Bölgesinde Bizans Dönemi Kaya Mimarisi (ed. Yelda O. Uçkan), Eskişehir, 37- 126.
- Uçkan, Y. O. (2010), “Değerlendirme”, Frigya Bölgesinde Bizans Dönemi Kaya Mimarisi (ed. Yelda O. Uçkan), Eskişehir, 143- 170.
- Restle, M. (1967). Byzantine Wall Painting in Asia Minor. New York.
- Red, (1971). “Michael Erzengel”, Lexikon der Christlichen Ikonographie, (III), Wien, 255-265.
- Rice, T.D. (1964). Byzantinische Kunst, München.
- Rice, D.T. (1973). The Icons of Cyprus, London.
- Ruggieri, V. (1994). “Gli Affreschi Iconoclastici Della Chiesa Di Chimera”, CArch, 44, 33-48.
- Ruggieri, V. -Zäh A. (2016). Visiting the Byzantine Wall painting in Turkey, Rome: Pontificio Istituto Orientale & Valore Italiano.
- Spain, S. (1979). ‘The Iconography of The Mosaics of Santa Maria Maggiore’, The Art Bulletin, (61), 518-40.
- Speake, J. (1994). The Dent Dictionary of Symbols in Christian Art, London.
- Spritzing, G. (1989). Lexikon Byzantinisch Christlicher Symbole, Germany.
- Tanner, N.P. (1990). Decrees of Ecumenical Councils, London.
- Taft, R. F.- Carr, A. W. (1991). “Michel”, The Oxford Dictionary of Byzantium, II, 651- 655.
- Thierry, N. – Thierry, M. (1958). “Eglise de Kizil-Tchoukour, chapelle iconoclaste, chapelle de Joachim ed d’Anne”, In: Monuments et memoires de la Fondation Eugene Piot, tome (50), 105- 146.
- Thierry, M. (1965). Ayvali Kilise ou Pigeonnier de Gulludere Eglise Inédite de Cappadoce, Cahiers Archéologiques, (15,) 97–154.
- Thierry, M. (1970). “Les Peintures murales de six eglises du haut Moyen Age en Cappadoce”, Comptes rendus des seances de l’Academie des Inscriptions et Belles-Lettres, (114/3), 444- 480.
- Thierry, N. (1974). “Etudes Cappadociennes. Region du Hasan Dağı, Complements Pour 1971”, Cahiers Archeologiques, (XXIV), 183-189.

- Wellestz, E. (1956). 'The Akathistos. A Study in Byzantine Hymnography', DOP 9-10, 141-174
- Walter, C. (1968). "Two Note on the Deesis", RBK, (26), 311- 336
- Winfield, D. C. (1968). "Middle and Later Byzantine Wall Painting Methods, A Comparative Study", DOP, (22), 63- 139.
- Wiegand, T. (1913). Ergebnisse der Aurgrabungen und Untersuchungen seit dem Jahre 1899, III, 1, der Latmos, Berlin.
- Wulff, O. (1913). Die Byzantinischen Malereien der Asketenhöhen im Latmos, Milet III, Berlin.
- Zäh, A. (2007). "Ergebnisse Einer Kunsthistorischen Forschungsreise in Anatolien", Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik, (57), 289-323.

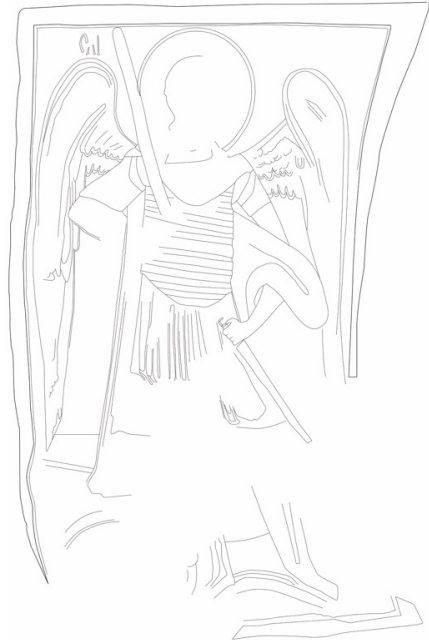
FOTOĞRAF VE ÇİZİMLER



Fot. 1: Ballı Kaya Mağarası, Giriş Kısmı



Fot. 2: Ballı Kaya, Başmelek Mikhail



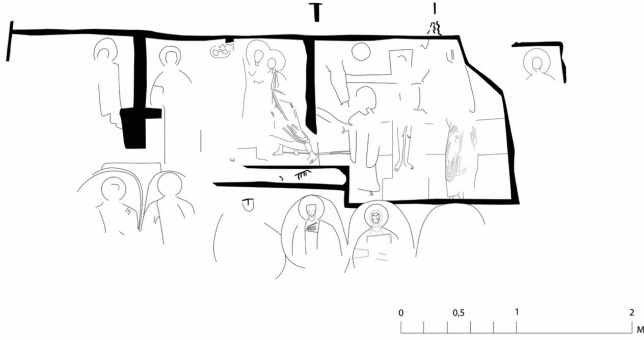
Çiz. 1: Ballı Kaya, Başmelek Mikhail



Fot. 3: Resimli Kaya, Birinci ve İkinci Gruba Ait Resimler



Fot. 4: Resimli Kaya, Birinci grup, Birinci Evre Resimleri



Çiz. 2: Resimli Kaya, Birinci Grup, Birinci Evre Resimleri



Fot. 5: Resimli Kaya, İhanet Sahnesi



Fot. 6: Resimli kaya, Çarmıhta İsa Sahnesi



Fot. 7: Resimli Kaya, Figür



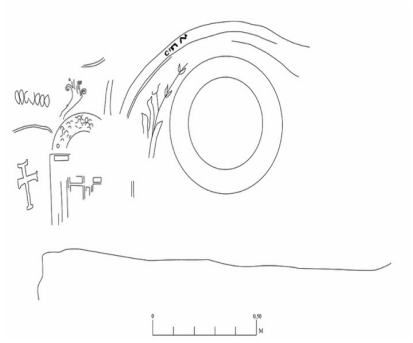
Fot. 8: Resimli Kaya, Alt Şerit, Madalyon İçindeki Figürler



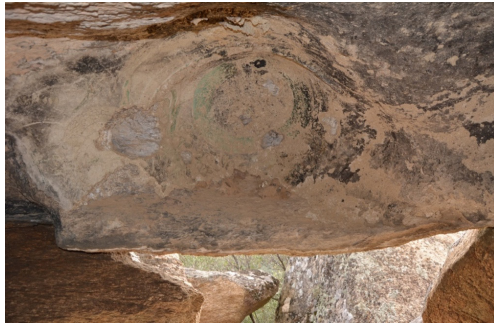
Fot. 9: Resimli Kaya, Stilizye Tasvirler **Fot. 10:** Resimli Kaya, İkinci Evre Resim Kalıntıları



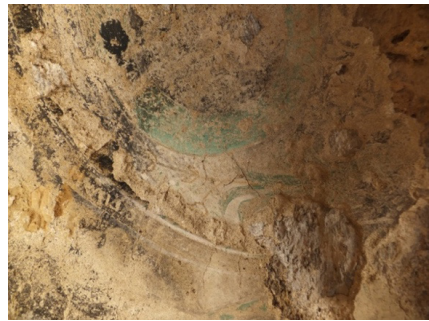
Fot. 11: Rozetli Mağara



Çiz. 3: Rozetli Mağara, Resimli Yüzey



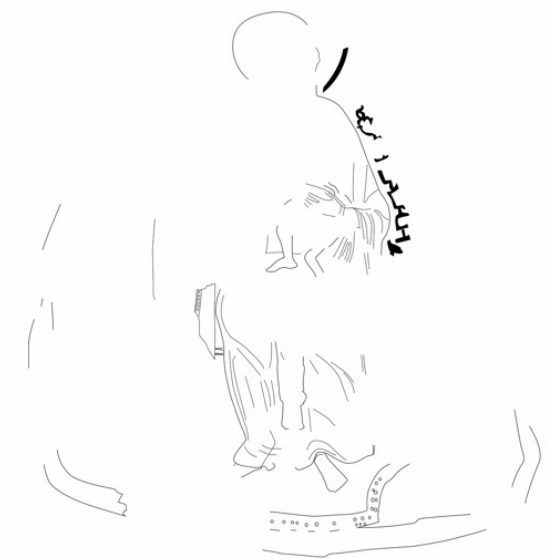
Fot. 12: Rozetli Mağara, Resimli Yüzey



Fot. 13: Rozetli Mağara, Çiçek Motifi Detay



Fot. 14: Nişli Kaya Kütlesi



Çiz. 4: Nişli Kaya, Meryem ve Çocuk İsa



Fot. 15: Nişli kaya, Meryem ve Çocuk İsa



Fot. 16: Resimli Kaya, Haç Motifi

Hakem Değerlendirmesi: Çift “kör” hakem incelemesi.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması 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: 2, Ekim 2023 | *Volume: 32, Issue: 2, October 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.



KAVRAMSAL VE NESNEL BAĞLAMDA SANAT ESERİNDE “BOŞLUK” UNSURU: HIÇLIĞIN NESNEDEN HAREKETLE TEZAHÜRÜ



THE MANNER OF NON-THING FROM THE OBJECT: IN CONCEPTUAL AND OBJECTIVE CONTEXT THE ELEMENT OF “VOID” IN A WORK OF ART

Yunus ASLAN*

ÖZ

Sanat daima farklı okumalara açık, büyük oranda belirsizliğe sahip uyaranlar ve boşluklar içeren, farklı olasılık alanları açan bir yapıya sahip olmalıdır. Eğer bir eser tek bir yoruma kapanarak tasarlanmış ise o eserin vereceği mesaj verilmiş ve yapıt tamamlanmıştır. Fakat yoruma açık olan ve içeriğinde hem kavramsal hem nesnel olarak boşluklar, belirsizlikler olan bir yapıt, her izleyende farklı kapılar açacak ve yaşamaya devam edecektir. Sanat özne, nesne ve hayal gücü gibi üç ana unsurdan meydana gelmektedir. Özne burada, eserin yapıcısı olan aracıyken, hayal gücü eserin belirleyicisi olan yönlendirici güçtür. Nesnenin ise bahsedilen bu iki unsur aracılığıyla, formunda ve özünde değişimler oluşmaktadır. Boşluk unsuru ise eserin imgesel ve nesnel dengesini sağlamak adına, bu şekillendirici unsurlar tarafından, istenilen oranda yapıt üzerinde sunulmaktadır. Boşluk kullanımı eserin estetik değerini de belirlemekle beraber “boşluk” yapıtta bazen sezgisel olarak, bazen de doğrudan fiziksel olarak verilmektedir. Algılanabilir unsurların haricinde kalan şeyler, zihnimizde “boşluk” olarak anlam bulmaktadır. Bu çalışmayla “boşluk” unsuru, hem “kavram-imge” hem de “nesne-eser” ilişkisi bakımından, sanat özelinde sorgulanmıştır. Varlık-hiçlik ilişkisi, süslemelerde uyum-kompozisyon, Türk sanatı, İslam sanatı, Batı ve çağdaş sanat açısından değerlendirilen “boşluk” unsuru, ayrıca çeşitli sanat eserleri, süsleme unsurları üzerinden kültürel bağlantılar aracılığıyla ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Boşluk, Sanat Eseri, Boşluk Korkusu, Resim, Türk-İslam Sanatları Tarihi.

ABSTRACT

Art should always have a structure that is open to different readings, contains highly uncertain stimulus and voids, and opens up different possibilities. If an art work is designed to a single interpretation, that work has given the message it will give and has been completed. However, a work is open to interpretation and has voids and ambiguities

* Dr. Öğr. Üyesi, Bartın Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7087-338X> ♦ E-mail: yaslan@bartin.edu.tr

in its content, both conceptually and objectively, it will open different perspectives for each viewer and will continue to live.

Art consists of three main elements; subject, object and imagination. Here, the subject is the mediator, the creator of the work, while the imagination is the guiding force that determines the work. On the other hand, changes occur in the form and essence of the object through these two elements. The element of void is presented on the work at the desired rate by these shaping elements in order to provide the imaginary and objective balance of the work. Although the use of void determines the aesthetic value of the work, “void” is sometimes given intuitively and sometimes directly physically in the work.

Things that are out of perceptible elements find meaning in our minds as “void”. Object or matter, which is one of the three main elements of art (subject-object-imagination), is the physical representation of existence. Here, the subject is the tool that is the creator of the work, while the imagination is the guiding force that determines the work. The element of space is also presented or not presented on the work at the desired rate by these shaping elements in order to provide the imaginary and objective balance of the work. The use of space also determines the aesthetic value of the work from time to time. This “void” is given in the work, sometimes intuitively, sometimes directly, physically.

The objective use of space in works is different in different geographies; the meanings behind it vary in almost every work and style. While the first reason can sometimes be a function-oriented background, it sometimes contributes to conveying an emotion or a message. We clearly see the balanced void distribution in geometrical arrangements. Although the measured arrangement of geometry makes it difficult to understand the background - foreground dichotomy, it supports the balance of space. The same situation causes a decrease in the ground-space when examined in herbal ornamented contents. Natural or unnatural leaves, folded branches are never perceived as ground. This pushes the void into the background.

In this study, the element of “void” has been questioned specifically in art in terms of both “concept-image” and “object-work” relationship. The relationship between existence-nothingness, harmony-composition in ornaments, the element of “void” evaluated in terms of Turkish art, Islamic art, Western and contemporary art, as well as various works of art, through cultural connections through ornamental elements. As a result, this study, which examines “absence”, reveals the indispensable existence of void in the name of existence and our obligation to it.

Keywords: Void, Art Piece, Horror Vacui, Painting, History of Turkish-Islamic Arts.

Giriş

Üzerinde çeşitli akademik çalışmalar yapılan geometrik düzenlemeler, ilk olarak kum saati, deltoid, yıldız gibi çeşitli isimlendirmelere sahip “motifler” olarak karşımıza çıkmıştır. Daha sonra araştırmalara devam edildikçe bu biçimlerin, aslında sadece birer motif olmadığı, birer sembol olduğu düşüncesi ile karşılaşılmıştır. Realist ve materyalist bir bakış açısıyla, daha önce yaygın olarak, gerçek nesnelere benzetilen motifler (kum saati vb.); artık, soyut ve yoruma dayalı bir bakış açısıyla kültürel ve dini sembollere dönüşmüştür. Sözelimi, bir süre önceki bakış açısında, yıldız olarak tanımlanan motif, artık basit bir yıldız olmaktan çıkmıştır. Artık o yıldızın tarihi, kültürel ve kutsal kaynağı olan, insan zihninin anlamlandırdığı ve bu anlamla malzemeye işlediği, soyut bir simge olduğu anlaşılmıştır. Belki bilgi eksikliğinden, belki fazla yorumlamaktan, bu kadar kısa sürede zihnimizde anlamı değişen bu işaretlerin, asırlar içerisinde nasıl bir anlam değişimine uğrayacağını tahmin etmek zor değildir. Anlam değişimi, manaların unutulması, süslemeye dönüşüm, tamamen anlamsızlaşma ve boşluk...

Daha önceki çalışmalarda, “Sanatçı bu yaptıklarını hangi amaçla yaptı?” sorusunu kısmen irdeledikten sonra, bu çalışmada tam karşı zaviyeye geçerek ve sepetteki tüm çürük ve sağlam yumurtaları/fikirleri dökerek “Sanatçı bunu neden yapmadı; neden “boşluk” kullanma gereği duydu?” sorusuna cevap aranmaktadır. Hem kavramsal hem nesnel anlamda boşluğun kullanımı, bir zorunluluk mu, yoksa bilinçli bir tercih mi?

Yer yer akıllara takılan ve üzerine düşünülen bir konu olan “arka plan” ve “motif-sembol” ikilemi, “sanat ve boşluk” kavramları hakkındaki bu çalışmanın oluşmasında ilk tetikleyici sebep olmuştur. Geometrik düzenlemeyi oluşturan sanatçı, motifleri belirten şeritlere mi, yoksa arka planda oluşan biçimlere mi odaklanmamızı istiyor? Eğer bunlar sembollerse, arka planda olması mantıklı mıdır? “Boşluk” arka planda kalan kısımlar mı; ön planda olanlar mı? Bu ve benzeri sorularla başlamış olduğumuz çalışma, varlık ve hiçlik gibi felsefi konulara; Türk ve İslam kültüründe kavramsal olarak boşluğun önemine ve Batı resminde kompozisyon içerisinde boşluğa ayrılan alana kadar, çok çeşitli konulara değinmemizi gerektirmiştir. Çalışma içerisindeki bu çeşitlilik, konudan uzaklaşmak olarak değil, okurun zihninde ilham verici alanların genişlemesine bir katkı olarak görülmelidir.

Evrende ve insan yaşamında “fizik” kadar, “metafizik” de aynı derecede önem arz etmektedir. Boşluk kavramı, fizik ve metafizik arasında, geçirgen/saydam bir alana tekabül etmektedir. Özellikle “sanat” gibi içeriğinde sezgisel imgeler barındıran alanlarda yapılan çalışmalar, metafizikten yararlanmak durumundadır. Duyularla algılanamayan doğaötesi, insan yani sanatçı tarafından, duyulara hitap eden sanat eserine inceliklerle gizlenmiştir.

Bu çalışmada “boşluk” ve onun yanında gelen “hiçlik-yokluk-metafizik-nesne-varlık” gibi kavramlar hem anlam açısından hem de felsefi bağlamda sorgulanmıştır. Bunun yanı sıra “boşluk” kavramı, sanat özelinde somut örneklerle incelenmeye ve soyut benzetmelerle yorumlanmaya çalışılmıştır.

Hiçlik Ve Boşluk Kavramı Üzerine

Varlıkbilim veya varlık felsefesi olarak anılan ontolojinin ve metafiziğin gelişiminde önemli bir yeri olan “Gerçeklik-Hakikat nedir?” sorusu, bahsi geçen bu düşüncelerin, en temel sorularından birisidir. İnsan bakış açısıyla şekillenen bu soruya, nesnelere özelinde “Nesneler gerçekte var olan şeyler midir; yoksa sadece öznelere görebildiği ve duyumsadığı, esasında olmayan şeyler midir?” gibi, sorgulayıcı diğer başka sorular da eklenebilir. Bu bağlamda, “nesnelere varlığı, insan kaynaklı bir bakış açısının mı, insandan bağımsız bir varoluşun ürünü müdür?” şeklinde iki zıt düşünceyle daha karşı karşıya kalmaktayız.

Antik Yunan felsefesinden bu yana Batı’da ve Doğu’da pek çok felsefeci tarafından “varlık” ve “hiçlik” konuları ısrarla sorgulanmıştır. Bu anlamda boşluk kavramı, varlığın zıttı olan yokluk-hiçlik kategorisine dâhil edilerek ele alınmıştır. Fakat nasıl varlığın tek bir anlamı yoksa “yokluk-boşluk” konusunda da felsefeciler tam bir uzlaşmaya varamamıştır. Örneğin Platon’a göre; bütün cinslerde hiçliğin bir varlığı mevcuttur. Ona göre hiçlik sadece varlıktan farklı olduğu için, yokluk kategorisindedir. “Değil” yahut “olmayan” gibi olumsuzlamalar, yalnızca “-den başka bir şeydir” anlamına karşılık gelir. Bu yüzden Platon “Hiçlikten söz ettiğimizde varlığın zıttı-karşıtı bir şeye işaret etmeyiz, yalnızca varlıktan başka bir şeye işaret etmiş oluruz”, şeklinde bir düşünceye sahiptir¹. Buradan anlaşıldığı üzere boşluk var olmayan bir kavram değil, sadece varlıktan farklı başka bir şeydir. Yokluk, insan zihninin bir soyutlamasıdır.

20. yüzyıl düşünürlerinden Jean Paul Sartre “Varlık ve Hiçlik” adlı, kitabında Martin Heidegger’i de takip ederek konuyla ilgili çeşitli sorgulamalar ve açıklamalar yapmaktadır. Sartre, hiçliği, dolayısıyla boşluğu şu şekilde açıklamaktadır: “Hiçlik (boşluk) eğer varlık tarafından taşınmıyorsa, hiçlik olarak dağılıp gider ve yeniden varlıkla karşı karşıya kalırız. Hiçlik kendini ancak varlık üzerinde hiçleyebilir: eğer hiçlik verilebiliyorsa, bu, ne varlıktan önce ne de sonradır; ne de hiçlik genel bir tarzda varlığın dışında verilir, varlığın bizatihi bağrında, yüreğinde, bir kurtçuk gibi ortaya çıkar”². “Hiçlik, varlığını varlıktan alır; onun sahip olduğu varlık hiçliğiyle ancak varlığın sınırı içinde karşılaşılır. Varlığın tümünden yok oluşu varlık-olmayanın saltanatının başlangıcı değil, tersine hiçliğin de aynı anda silinip gidişi olur. Varlık-olmayan ancak varlığın yüzeyinde vardır”³. Açıklamalarında yazar, varlığın zamansal olarak hiçlikten önce geldiğini öne sürmektedir. Bununla birlikte ikici (düalist) bir tanımlamayla, hiçliği-boşluğu varlığın var olma koşuluna bağlamakta ve varlıktan ayırmamaktadır. Bilhassa “hiçlik” varlıktan ayrıldığı anda hiçlik-boşluk olma durumunu yitirmekte, varlıkla beraber hatta varlığın bünyesinde-yüzeyinde ortaya çıkmaktadır. Bu boşluğun-hiçliğin algılanabilmesi içinse, var olması beklenen nesnenin, olmadığını fark edebilecek bir “bilinç - düşünen özne - süje” gerekmektedir.

1 Türkan, 2020, 236.

2 Sartre, 2010, 71.

3 Sartre, 2010, 65.

Varoluş, nesnelere özelinde sorgulandığında, özneyi yani insanı da olaya dâhil ederek, “boşluk” ve “mekân” kavramlarını incelemek gerekmektedir. Mekân, içerisinde var olanların yer aldığı, tüm sınırlı büyüklükleri içine alan, uçsuz bucaksız büyüklük; boşluk veya hiçlik durumu⁴ şeklinde, “boşluk” kavramıyla benzer bir anlamda tanımlanmaktadır. Martin Heidegger’e göre mekân; “Genel mekân olan kozmosun içinde, belli bir alanın sınırlandırılmasıdır”⁵. Arapça “mekân” kelimesi, aynı zamanda “varoluş, oluş” anlamına gelen “kevn” kelimesi ile aynı kökten gelmektedir. Bu anlamda mekân yorumbilimsel olarak, “her şeyden önce, bir gücün ortaya çıktığı ve kontrol ettiği alan” olarak da mana bulmaktadır⁶. Farklı tanımlamalarla açıklanan boşluk ve mekân kavramları temelde benzer özelliklere sahiptir. Boşluğun sınırlandırılması yoluyla “mekân” oluşturulabilirken; esasında, evrende var olan boşluk kavramı da içine nesne ve varlıkları aldığı için bir mekâna tekabül etmektedir. Bu bağlamda denilebilir ki; hem boşluk mekânın kapsayıcısı, aynı zamanda mekân da boşluğun kapsayıcısı durumundadır.

Boşluk kavramı, dildeki genel anlamı ile “yokluk, yoksunluk, var olmayan” gibi olumsuz anlamları barındırmasına rağmen esasında sınırlanmamışlık gibi bir anlamı da yansıtmaktadır. Bu olumlu anlam “özgürlük, serbestlik, açık kalış, boşanmışlık” gibi kelimelerle de ifade edilebilir⁷. Ayrıca, bir unsurun varlığının anlaşılması veya görülebilir olması için, zıttı olan “boşluğa-yokluğa” ihtiyaç vardır. Sözelimi, gezegenlerin var olması, bir konumda yer alması, yer kaplaması, uzayın yani boşluğun varlığı ile mümkündür. Bu anlamda düşünüldüğünde boşluk-yokluk, varlığın en birincil tezahür alanı olarak belirlemektedir.

Rene Guenon “boşluk” kavramıyla ilgili olarak; “*Tezahür etmeyen imkânlar boşluk ve sessizliktir. Dünya fani ve izafidir; yokluk (tezahür etmeyen) ise ebedi (sonsuz) ve mutlak (değişmez) olundur. Boşluk sadece bedeni olanı değil, şekli olan her şeyi de dışta bırakır. Dünya tezahür eden her şeyi imkânsız kılar. Gaybi (görünmez) bir imkân olduğu için, dünyada herhangi bir boşluğun olmasından söz etmek saçma olurdu. Boşluk tabii ki yokluğun tümü değildir, bilakis onun salt bir görünümüdür...*”⁸, şeklinde açıklamalarda bulunmaktadır. Yazar, boşluğu dünyada var olmayan, oluşmamış bir kavram olarak belirtmekle beraber, boşluğu yokluğun tümü olarak tanımlamaktan da kaçınmaktadır. Bu bağlamda boşluk-yokluk, sonsuz ve değişmez olan şeklinde ifade edilmektedir.

Burhanettin Tatar, boşluk (ötekinin boşluğu) hakkındaki yazısında kavrama farklı bir gözle bakmakta ve konuyu çeşitli örneklerle açıklamaktadır⁹. Yazara göre kelimenin olumlu anlamına ithafen, boşluk; “her bir bireyin kendi varlığı için açılan boşluk-mekân” olarak anlam bulmaktadır. Bu boşluk, ölüm halinde bile ölen bireyin hatırlanması durumunda, varlığını sürdürmektedir. Aynı durum bir nesne veya sanat

4 Konak, 2014, 36.

5 Aktaran: Çaycı, 2017, 51.

6 Tatar, 2017, 17.

7 Tatar, 2020, 2-3.

8 Aktaran: Konak, 2014, 42.

9 Bk. Tatar, 2020.

eserine de uygulanabilmektedir. Yazarın öne sürdüğü temel düşünce; genel kaniya aykırı olarak, boşluğun, “görünmez olanın görünürlüğü biçiminde işlev gördüğü” yönündedir. Bu bağlamda boşluk-görünmezlik, yoğunlukla kendisini dolaylı yoldan, farklı isim ve formlarla açığa vurmaktadır¹⁰.

Yazarın ele almış olduğu boşluk düşüncesi, görünmezin görünürlüğü noktasında, kanaatimizce Platon’un “idea” düşüncesi ile belli noktalarda kesişmektedir. İdealar, Platon’a göre, kopyalarını (suretlerini) duyularımızla algıladığımız nesnelere ilk örnekleri veya görünmeyen özleri şeklinde kısaca tanımlanabilir. Örneğin, elimize aldığımız bir kalem, nesne olarak tümel kalem idesinin tikel bir yansımasıdır; kalemin idesi onun görünmeyen özüdür. Bu noktada, ruh kavramı ve ruhun varlığı inancında da yine görünmeyen bir özden bahsedilebilir.

Yukarıda bahsi geçen nesne veya bireylerin görünmeyen boşluğuyla, görünmeyen idea (öz) kavramının kısmen benzeştiği anlaşılmaktadır. Fakat B. Tatar’ın, “bir nesne veya bireyin varlığından kaynaklanan, özel (kendine has) boşluğu” fikrinden farklı olarak; Platon’un ideaları, nesne türlerinin genelinin özünde yer almaktadır. Sözgelimi, doğadaki tüm taşlar, genel bir “taş” ideasının (fikrinin) kopyaları olarak, bu genel taş ideasından pay almaktadır. Platon’a göre taş nesnesi, zihnimizde taş ideası olduğundan dolayı, bu idea (öz) ile eşleşmekte ve anlam bulmaktadır. Tatar’a göre ise herhangi bir taşın kendine özel alanının, kendi boşluğuna tekabül ettiği anlaşılmaktadır. Bu düşünce ile bağlantılı olarak da boşluk kavramının yokluğundan öte, varlığı ön plana çıkmaktadır.

Buraya kadar yer vermiş olduğumuz bazı felsefi, yorumbilimsel açıklama ve tanımlara bakıldığında, “boşluk-yokluk” düşüncesi genel anlamda, zıttı olan “varlık-mevcudiyet” gibi kavramlarla anlam bulmaktadır. Boşluk, hem kavramsal olarak hem de (sade ve formsuz olma özelliği bağlamında) mekânsal olarak sanatın pek çok alanında kendine yer bulmaktadır. Bu bağlamda yapacağımız araştırmayla, sanat tarihi açısından, bazı sanat üretimleri özelinde “boşluğun mevcudiyeti – boşluğun belirmesi” hakkında kuramsal sorgulamalar yapılacaktır.

İslam Sanatında “Boşluk” Unsuru

İslami açıdan boşluğun önemi, dini olarak farklı konu ve alanlarda genellikle manevi bağlantılarla karşımıza çıkmaktadır. İslam’ın ilk şartı olan şahadet içerik ve anlam olarak “La ilahe illallah” olumsuzlaması, “Allah’tan başka ilah yoktur” şeklinde mana bulmaktadır. Burada Allah’ın tek “hakikat” olduğu, ondan başka her şeyin sonlu-süreksiz ve yaratılmış olduğu kastedilmektedir. Bu anlamda, “yoktur” ifadesi, tevhid inancı ile de bağlantılı olarak, tek hakikatten (Allah’tan) başkasının “boşluğuna-yokluğuna” işaret etmektedir. Nitekim İslamiyet’te, başka dinlerde olduğu gibi Tanrı-İnsan inancı ya da yaratıcının, gözle görülen somut bir ikonu, sureti, tasviri yoktur.

Allah, tüm şeylerin-şeyaların ötesindedir. O, kendi gerçekliğinin kaynağı yalnızca kendine dayanan, “Öz”dür; Saf Varlık’tır. Bu bakımdan, kendinden önce “hiçbir şeylik” veya “boşluk” varken, Allah’ın kendisi bir mutlak gerçek olarak vardır. Bu nedenle boşluk, yaratılmış düzende Allah’ın bir yankısı (varlığına bir kanıt) olarak görülmektedir.

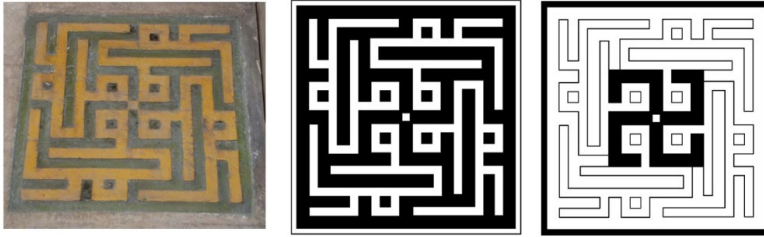
10 Tatar, 2020, 2-3.

Bunlardan hareketle “boşluk” hem tüm şeyler (kâinat-mevcudat) üzerinde Allah’ın mevcudiyetinin, hem de onun aşkınlığının simgesidir¹¹.

İslam sanatında “boşluk” çeşitli geometrik düzenlemelerde ve yine geometrik özellikler gösteren “makili” yazılarda arka planda belirebilmektedir. Bir önceki bölümde de değinmiş olduğumuz geometrik düzenlemedeki arka plan - ön plan ikilemi burada da benzer şekilde karşımıza çıkmaktadır.

Müslüman sanatçının, yapmış olduğu bu geometrik kompozisyonlar¹², mükemmel bir geometrik bilgi ve soyut düşünme becerisi ile meydana gelmektedir. Yapılan yıldız sistemlerini oluşturan şeritler, geçmeli olarak ve kırılmalar yaparak ilerlerken arada kalan boşluklarla da başka bir sanat ortaya koyulmaktadır; sembolik sanat. Bu kısımlarda meydana gelen biçimler anlamlı birer kültürel sembol, işaret, damga¹³ olarak karşımıza çıkmaktadır. Çoğu köklü bir geçmişin ürünü olan bu semboller, sanatçı tarafından bu kısımlarda ustaca meydana getirilmektedir. Yine kompozisyonların boşlukları araç olarak kullanılarak, izleyenlere anlamlı semboller sunulmaktadır. Ek olarak bu sembollerin yer yer doğrudan şeritler aracılığıyla da sunulduğu görülmektedir.

Benzer bir durum, doksan derecelik köşeli hatlara sahip, kutsal yazıların yer aldığı makili yazılarda¹⁴ karşımıza çıkmaktadır. Bu biçimde tasarlanmış olan yazılar yoğunlukla yatay sıralı olarak veya merkeze bakan dörtlü sistemlerde sunulmaktadır. Dörtlü sistemle karşımıza çıkan yazılarda merkezden çevreye doğru yazılar arasında bırakılan “boşluk” aracılığı ile çeşitli biçimler oluşturulmaktadır (Şekil 1). Bu yazılar genelde kısa isimlerden oluşmaktadır. İslami açıdan önemli kişilerin veya doğrudan “Allah” isminin de yazıldığı görülmektedir. Merkez boşluğunda bilinçli olarak var edilen biçim, merkezden dört yöne kırılma yapan “Tanrı damgası (TD1)”¹⁵ olabilirken, başka farklı biçimler de izlenebilmektedir. Bunun gibi hat sanatı örneklerinde, merkezi “boşluk” aracılığı ile kutsal vurgulanmakta ve varlığa işaret edilmektedir.



Şekil 1: Dörtlü sistemde makili “Hz. Muhammed” yazıları ve merkezdeki boşlukta Tanrı damgası; İstanbul Haseki Camisi taç kapısından¹⁶.

11 Nasr, 2019, 238-239.

12 Demiriz, 2004; Broug, 2016.

13 Duran, 2017, 2.

14 Necefoğlu, 2016; Öztürk, 2019.

15 Aslan ve Duran, 2020, 1389.

16 Aslan ve Duran, 2020, 1389.

İslam sanatında genelde süsleme unsuru olarak öne çıkan, girişik-girift düzenlemeler¹⁷, içerik olarak bitkisel biçimlerden oluşmakta olup, daha nadir olmak üzere, geometrik biçimlerle de karşımıza çıkmaktadır. Girişik-girift düzenlemelerin, genel kanının (10. yy) aksine, 8. yüzyıldan bu yana kullanıldığını bilmekteyiz¹⁸. Bu süslemeler Batı tarafından içerik ayrıntıları tanımlanmadan ve anlamı irdelenmeden, 19. yüzyılda Oryantalizm'in etkisinde “arabesk (Arabescus: Arap tarzı - Arap işi)” adlandırması ile talihsiz bir genellemeye maruz kalmıştır.

Girişik-girift düzenlemeler, metafizik bağlamda anlam olarak S. H. Nasr ve T. Burckhardt tarafından “boşluk” kavramı ile ilişkilendirilmektedir.

Nasr bu düzenlemenin; boşluğun, maddenin tam merkezine girmesini, opaklığı ortadan kaldırmasını ve İlahi Işık'ın önünde onun şeffaf olmasını mümkün kıldığını belirtmektedir. Birçok formu ile bu biçimlerin kullanımı aracılığıyla, boşluk, maddi nesnelere boğucu ağırlıklarını kaldırarak, ruhun nefes almasını ve onun yayılmasını mümkün kılmaktadır. Girişik-girift bezeme, genişlemesi ve tekrar eden formların boşlukta iç içe geçmesi yoluyla gözlerin, bir noktada sabit kalması ve zihinlerin, katılaştırılmış-billürleştirilmiş maddenin içinde hapis kalması olasılığını yok etmektedir¹⁹.

Burckhardt ise öncelikle girişik-girift bezemeyi, az veya çok bitki ve geometrik düzenlerin ağından oluşan, kıvrımlı ve spiral biçimler olarak tanımlamaktadır. Doğadaki maddeyi de gösteren bu bezeme, ritim, akış ve bitimsiz melodiyi temsil etmektedir. Uçuşan kar tanelerini anımsatan bu biçimler, sükûnet ve tazelik ifadesi vermektedir. Ona göre, bu soyut biçimli süsleme, boşluk doldurmak (horror vacui) için değildir; aksine bir dokuma parçasına benzerliği ve tekrar eden ritmiyle boşluğu desteklemektedir. Bu özelliğiyle zihni-bilinci, içsel putlarından arındırmaktadır²⁰.

Türk Ve İslam Sanatında Boşluk Korkusu (Horror Vacui)

Dilimizde “boşluk korkusu” biçiminde anlam bulan, Latince kökenli “horror vacui²¹” terimi “horror” (korku) ve “vacuum” (boşluk) kelimelerinin birleşiminden meydana gelmektedir. Adnan Turani boşluk korkusunu; “süslenecek yüzeyin boş bırakılmaktan korkarcasına doldurulması” biçiminde tanımlanmaktadır²².

Sanat teorisi olarak da bilinen bu terim, İtalyan sanat eleştirmeni Mario Praz tarafından Viktorya Dönemi (1837-1901) iç mimarisini eleştirmek amacıyla kullanılmıştır. M. Praz, odaların dekoratif olarak takıntı derecesinde boş bırakılmadan tıka basa doldurulmasını eleştirmiştir²³.

17 Mülayim, 2015, 260.

18 Çaycı, 2015, 170.

19 Nasr, 2019, 239.

20 Burckhardt, 1970, 2; Burckhardt, 2020, 277.

21 Başka bir alanda ise “kenofobi” psikolojik olarak, boşluk (karanlık-yokluk) korkusunu ifade etmektedir.

22 Turani, 1975, 24.

23 Altın, 2021, 42.

20. yüzyıla gelindiğinde ise “horror vacui” terimi daha çok oryantalist araştırmacılar tarafından, İslami sanat eserlerini tanımlamada kullanılır olmuştur. Sadece İslam sanatında var olduğu iddia edilen bu korku, süsleme zemin boşluğunun mümkün olduğu kadar kapatılarak tüm yüzeyin doldurulmasını işaret etmektedir. Araştırmacı Alper Altın bu konuda yapmış olduğu çalışmada “horror vacui” kavramının İslam sanatına dayandırılmasının yanlış olduğunu belirtmektedir.



Şekil 2: İspanya-Granada El Hamra Sarayı (889-14. yy.); (Bk. Trthaber.com).

Oryantalist araştırmacılar tarafından, birkaç örnek üzerinden (Kurtuba Ulu Camisi, Nayin Camisi, El Hamra Sarayı: Şekil 2) ileri sürülen bu görüş, başkentte yer alan saray mimarisinin etkisi ile gelişmiş yapıları kastetmektedir²⁴. Yapılan bu genelleme, tüm İslam sanatının çeşitliliğini göz ardı etmektedir. Bunun yanı sıra yazar, karşılaştırmalar yoluyla Hindu, Budist mimarisi ve Hristiyan sanatından²⁵ örneklerde de çok açık şekilde boşluk korkusuna uygun içeriklerin yer aldığını belirtmektedir. Bitkisel girişik-girift süslemelerin “geneli” tanımlanırken, bahsi geçen bu terim, yüzeyi tamamen dolduran karmaşık düzenlerin, yoğunluğunu açıklarken de tercih edilmektedir.

Başlangıcında bir sanat teorisi olarak ortaya çıkan boşluk korkusu veya yaygın deyimiyile “horror vacui“, Batı’nın Doğu’ya bir dayatması olarak genelleyci bir tavrın ürünüdür. Başka benzer örneklerin görmezden gelinerek, yalnızca İslam sanatına ve bezemelerine dayandırılan boşluk korkusu yalnızca bir iddiadır. Bu bakımdan sanatı, belli örnekler ve tek bir dönemden yola çıkarak değerlendirmek ve bir kalıp içerisine sokmaya çalışmak hatalı bir yöntemdir.

24 Altın, 2021, 43.

25 Altın, 2021, 46.

Bu görüş ve bakış açılarından bağımsız olarak boşluk korkusu, bir sanat eserine katkı mı sağlamaktadır; yoksa zarar mı vermektedir? Boşluk korkusu ile tanımlanan yüzeylerde, eğer boşluk unsuru tamamen terk edilmiş olsaydı, yüzeyde motifler değil yoğun bir koyuluk, doluluk yer alacaktı. Buradan hareketle, boşluğun (zeminin) varlığı, asıl motifin görülebilmesinde veya verilmek istenen görünüm ve mesajın anlaşılmasında, büyük bir öneme sahiptir. Aksi takdirde, tıpkı uzay (boşluk) olmadan nesnelerin beliremeyeceği gibi, beyaz yüzey üzerinde yer alan beyaz bir nokta da görülemeyecektir.

İslam Sanatında “Tasvir” Boşluğu

“Sanatçı, dış dünyanın şekillerinde fazla oyalanmaksızın fenomenlerin iç yüzüne dalmış, görünüşler dünyasının verdiği huzursuzluktan kurtularak mutlak-olan’ın verdiği huzura kavuşmuştur.”

Beşir Ayvazoğlu

Bu bölümde İslamiyet’te sıkça tartışılan, tasvir yasağı konusuna ve sanat üzerinde yaratmış olduğu boşluğa kısaca değineceğiz.

İslamiyet’te ve sanat eserlerinde tasvir yasağının var olup olmadığı, sanat tarihi alanında birçok eserde tartışılmış²⁶ ve tartışılmaya devam etmektedir. Geçmişten günümüze, çeşitli ayet, hadis ve olaylardan örnekler sunularak tasvir yasağı konusu incelenmiştir. Bunlar tasvir yasağının açıkça belirtilmesi de olduğu; olmadığı ve hatta bilinçli şekilde figürden ve suretten kaçınıldığı şeklindedir.

Tasvir Yahudi inancında ve Hristiyanlık inancında da hoş görülmemiş ve zaman zaman katı biçimde yasaklanmıştır (İkonoklast Dönem: 726-843). Genel olarak, Paganist idollerden ve Antik heykellerden uzaklaşmak, puta tapınmayı engellemek amaçlı olarak tasvir yapımı kısıtlanmaya çalışılmıştır.

Tasvirten kaçınma durumu, İslamiyet’te özellikle putperestliğe karşı alınan bir tavir olarak karşımıza çıkmaktadır. Müslüman sanatçı, bilinçli şekilde soyuta yönelmektedir; Allah’ın yarattıklarına benzer biçimde şeyler yaratma heyecanı duyması iman açısından çok tehlikelidir. Bunun yanı sıra sanatçı, yaratıcıyı ve yaratılışı taklit ederek şirke girmekten de korkmaktaydı²⁷.

İslamiyet’te açık şekilde, tasvir yasağının olup olmadığı bilinmemekle beraber; İslamiyet inancına bağlı Ortaçağ devletlerinin (Endülüs’ten Hint yarımadasına kadar) sanatlarında, hayvan ve insan figürlü tasvirlerin az ve seçici olarak kullanıldığını görmek zor değildir²⁸. Özellikle dini sanatta ve mimaride, Müslüman sanatçı, geometrik formlara,

26 Bk. Mülayim, 1994, 170; Ayvazoğlu, 2019, 45; Grabar, 2018, 223.

27 Ayvazoğlu, 2019, 49-51.

28 Mülayim, 1994, 174.

girişik-girift²⁹ formlara (Oryantalist bakış açısıyla: Arabesk) ve hat sanatı gibi soyut ve sembolik konulara yönelmiştir. Hat sanatında dünya çapında ustalaşan Müslüman sanatçılar, iki boyutlu ve cansız figürlerden oluşan, kitap resimleme sanatı (minyatür) hususunda hiçbir zaman, aynı sayfada yer alan hat yazılarındaki ustalığa kavuş(a)mamışlardır. Çoğu zaman hattatlar, musavvirlerden daha öncelikli olmuştur.

Sonuç olarak, bakıldığında tasvir, bilinçli bir kaçınma aracılığıyla Ortaçağ İslam mimarisinde, yokluğunu bariz biçimde hissettirmektedir. Genelde saray, han, medrese, köprü gibi sivil yapılarda resmedilen veya oyulan figürler, sanki bilerek üstünkörü yapılmış gibidir. Üsluplaştırmaya da tabi tutulan bu figürler, görece olarak cansız ve doğadaki halinden uzaktır. Bunların yanı sıra geometrik düzenlemeler, bitkisel motifler, mukarnaslar belirgin bir ustalıkla öne çıkmaktadır.

Konumuz açısından, tasvir-figür yapmaktan kaçınma durumu, İslami sanatların genelinde hem kavramsal hem de nesnel anlamda, büyük bir “boşluk” olarak sanat tarihi içerisinde yerini almıştır. Fakat bu boşluk, İslam sanatını çağdaşlarından geride mi bırakmıştır; yoksa diğer sanatlardan farklı ve derinlikli bir konuma mı taşımıştır? Bu soruyu, yoruma açık bir boşluk olarak buraya bırakıyoruz.

Konu ile ilgili tasavvufi literatürde karşımıza çıkan mecazlı bir hikaye, sık sık anlatılmaktadır. Boşluk metaforu açısından önem arz eden bu hikâye şöyledir:

Anadolulu ve Çinli ressam, kimin daha usta ressam (musavvir) olduğu hususunda anlayamamıştır. Bu durum üzerine, padişah bu ressamı imtihan etmek istemiş ve büyükçe bir odanın perdeyle ortadan ikiye bölünmesini emretmiştir. Çinli ressam, kendi taraflarındaki duvarı eşsiz güzelliğe sahip resimlerle bezemiştir. Anadolu ressamı ise kendi tarafındaki duvarı cilalayıp parlatmaktan başka bir şey yapmamıştır. En sonunda süre dolduğunda padişah, Çinli ressamın müthiş resmini görerek hayran olmuştur. Sonra padişah, Anadolu ressamının kısmına geçmiş ve ressamlardan biri aradaki perdeyi kaldırmıştır. Perde kalkınca Çinli ressamın yapmış olduğu resim, parlatılmış duvara daha alımlı ve daha güzel bir biçimde yansımıştır³⁰.

Bu kıssadan anlaşıldığı üzere Anadolu Müslüman sanatçılar, “boşluk” kavramını tam manasıyla kullanarak, rakiplerinden daha etkileyici bir sonuca ulaşmışlardır. Aynı zamanda, yaptıkları eylemle, fiziki olarak tasvir yapmadan, tasvir yapmışlardır. Ayna metaforu ve mimesis gibi kavramları da anımsatan bu hikâyeden, sanatçıların hakikati yaratmaya yeltenmedikleri, yalnızca gerçeğe ayna tuttıkları sonucu çıkarılabilir.

Süsleme, Uyum ve Kompozisyon Açısından Boşluk

Müzikte “sus” veya “es” diye adlandırılan duraklarda, gastronomi ve mutfak sanatlarında estetik bir tabakta (Şekil 3) karşımıza çıkan “boşluk unsuru” tüm alanlara ve eserlere yayılmıştır. Boşluk, belli bir oran ve ritimle ayrıntılarda gizlenmiş olan; ancak sa-

29 Yer yer bitkisel; yer yer hem bitkisel hem geometrik formların kaynaştığı bir merkezden çevreye yayılan ve birbiri içerisine geçmeli-bağlantılı dalgalı formlar.

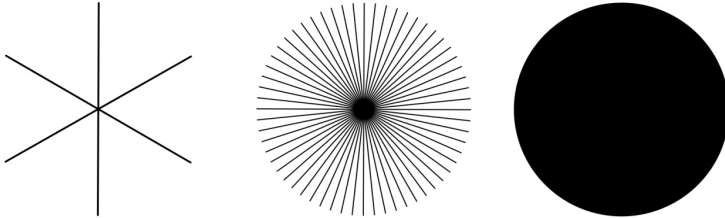
30 Ayvazoğlu, 2019, 101-102.

nat eserinin genelinde faydası sezilebilen, önemli bir unsurdur. Bu anlamda, genel üslubu yansıtan eserlerde gerçekleşen yalınlaşma veya sadeleşme “boşluk” unsuruyla bağlantılıdır. Bir eserin tamamen öge veya kavram kalabalığında boğulmasına karşın eserde belli aralıklar ve boşluklar bırakılması, yeri geldiğinde boşluğun ağırlıkta olduğu bir düzen, esere farklı bir anlam bütünlüğü katmaktadır. Bu sebeple herhangi bir eserde “boşluk” unsurunun yokluğu söz konusu olamazken, var olmasının, kullanılmasının zorunlu olduğu söylenebilir.



Şekil 3: Gastronomi alanında, tabak sunumunda boşluğun estetik olarak kullanımı ve önemi (Bk. Tr.Pinterest).

Boşluk yoksa eser karmaşa içerisinde yok olacak ve sonunda tekrar boşluğa ulaşacaktır. Örneğin bir karakalem sanatçısının, boş beyaz bir kâğıda resim çizmeye başladığını varsayarsak; bu sanatçı kâğıtta beyaz veya beyaza çalan alanlar (boşluk) bırakmak zorundadır. Daha doğrusu, renklerin zıtlığını kullanmak zorundadır. Eğer kâğıdın tümünü doldurmak isteyecek olursa, kâğıt siyah yekpare bir renkle dolacaktır. Bu da baştaki beyaz boş kâğıdın, siyah renkte tekrar boş bir kâğıda dönüşmesi demektir (Şekil 4). Bu sebeple sanat, boşluğa (varlık-yokluk zıtlığına) kaçınılmaz biçimde mecburdur. Sanatın temelinde yer alan bu varlık-boşluk dengesi ise sanat üsluplarını meydana getirmektedir. Sözgelimi, varlığın yoğunluğu baroğu, boşluğun yoğunluğu soyut sanatı oluşturabilmektedir.



Şekil 4: Merkezden dağılan altı, altmış ve altı yüz çizgiden meydana gelen geometrik sistemler. Denge ve boşluk terk edildikçe, boşluğun tekrar meydana gelişi örneklenmiştir (Çizim: Y. Aslan).

Sanat üsluplarının gelişimi bağlamında malzemenin veya sanat nesnesinin fiziksel özellikleri, içeriği ve durumu oldukça önemlidir. Amaç bakımından özellikle plastik sanatlarda, sanat nesnesi doğal formundan başka bir forma evrilme durumundadır. Sanat eseri üretilirken genellikle doğada mevcut olan malzemeye, ekleme veya çıkarma yapılarak ya da malzeme parçalanıp, eritilip, öğütülüp yeniden form verilerek, nesne yepyeni bir duruma getirilir. Malzemeye uygulanan bu değiştirme faaliyeti, bazen nesnenin ana formunu bozarak, bazen de nesnenin fiziksel ana maddesini değişime uğratarak gerçekleştirilmektedir. Sanatçının düşündeki ve zihnindeki tasarım doğrultusunda meydana gelen bu yeni biçim, doğal nesnenin aksine, artık içeriğinde bir fikir, anlam ya da en azından estetik açıdan dikkate değer bir güzellik barındırmak durumundadır.

Genellikle eseri meydana getiren özellikler, sanat tüketicisi olan insan duyularına hitap eden biçim ve durumlara ağırlık verilerek seçilmektedir. Bunların başında uyum (ahenk), oran, ölçü ve denge gibi ana unsurlar gelmektedir. Bu öğelere, büyüklük-küçüklük, parça-bütün uyumu, bakışıklık (simetri), anatomik ölçüler, altın oran ve uygulama alanına göre renk uyumu gibi çeşitli alt unsurlar da eklenebilir. Eser oluşturulurken uyum ve oran noktasından hareketle, “boşluk-doluluk” dengesi de oldukça önemlidir.

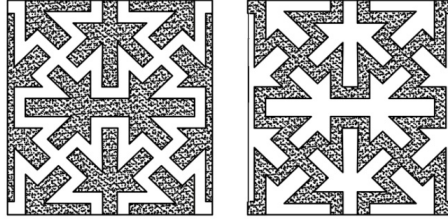
Eseri meydana getiren parçaların veya genel kompozisyonun tasarlanmasında, boşluk-doluluk dengesi, izleyeni rahatsız etmeyecek biçimde belli bir düzen gözetilerek sunulmalıdır. Bütünü oluşturan parçalar sınırlı bir alan içerisinde yerleştirildiğinde, doluluğu temsil eden öğelerin, belli boşluklar bırakılarak düzenlenmesi sonucunda bu oran sağlanmış olur. Sözgelimi, doluluk sağlandığında boşluk (arka plan, zemin) kendiliğinden belirmektedir. Bu bağlamda sanatçının burada, doluluğu oluştururken boşluğu da hesap etmesi gerekmektedir. Bu boşluk-doluluk uyumu sağlandığında, genel estetik görünümü sağlayan ölçütlerden bir tanesi tamamlanmış olur.

Sanat, tasarım ve sembolik üretimlerin çoğunda yoğunlukla tercih edilen geometrik düzenlemeler, esasen ölçü ve bakışıklık uyumuna bağlı olarak, izleyenlere düzen ve nizamdan kaynaklanan bir rahatlık vermektedir³¹. Genellikle geometrik düzenlemelerin tanımlanmasında ön plan ve arka plan bağlamında, anlatım yolu (metot) olarak, iki tercih ortaya çıkmaktadır³². Geometrik düzenlemeler, ön plandan (yüksekte kalan şeritler) hareketle tanımlanabildiği gibi, zeminde oluşan arka plandan (alçakta kalan veya oyulan boşluk-tema) hareketle de tanımlanabilmektedir.

Bu bağlamda anlamlandırma noktasında, bir ikilem ortaya çıkmaktadır (Şekil 5). Sanatçı bu düzenlemeyi oluştururken, zemindeki boşluk mu ön plana çıkarılmak istenmiştir? Yoksa öne çıkarılmak istenen, şeritlerle oluşturulan düzenleme midir? Amaç zemin oluşturmak mıdır, yüzey oluşturmak mı? Günümüzde geldiğimiz noktada, yapılan incelemelerden, sanatçının vermiş olduğu karar tam olarak kestirilememektedir.

31 Bu rahatlama hissini sebebi, insanın kendi vücudunda gördüğü orantılı ölçüler ve bakışıklık (simetrik) düzenden kaynaklanmakta olabilir.

32 Aynı durum izleyenler tarafından da ilk bakışta, anlık bir tercihe sebep olmaktadır. Zemin veya yüzey unsurlarından birinin seçilmesi ile zihin oraya odaklanmaktadır. Ancak dikkatli biçimde seyreden kişi, bu ikiliği fark etmekte ve iki unsuru birbirinden ayırt ederek izlemektedir.

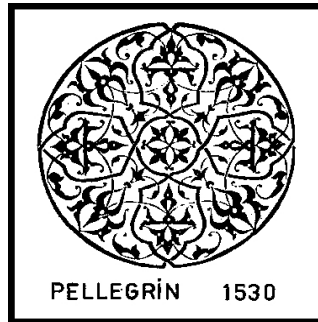


Şekil 5: Sembol ve arka plan / ön plan ikilemine örnek olarak geometrik düzenleme (Çizim: Y. Aslan).

Giriş bölümünde üzerinde durmuş olduğumuz “boşluk” unsuru; şeritlerin ön plana çıktığı bu tür geometrik kompozisyonlarda, kanaatimizce daha çok arka planda, şeritlerin bıraktığı boşluklarda (zeminde) belirlemektedir. Bu bağlamda “boşluk” unsuru aracılığıyla zeminde, şeritlerin varlığından kaynaklanan yeni motif veya semboller ortaya çıkmaktadır; kavramsal olarak yokluk, varlık aracılığı ile kendini açığa vurmaktadır.

Benzer olarak, teknik boyutta delik işi (kafes işi, ajur) tekniğinin uygulandığı alanlarda da boşluk unsuru önemli bir amaca yönelik işlev görmektedir. Ahşap, taş vb. pek çok farklı malzemeye uygulanabilen delik işi tekniği, bir yüzeyin veya tablanın içerisinde ölçülü boşluklar açılarak motiflerin meydana getirilmesi, şeklinde tanımlanabilir. Motif zemini tamamen yok edilerek, bir nevi boşluk ortaya çıkarılmaktadır. Zihinsel odak, zemini olan geometrik düzenlemelerin aksine, burada doğrudan boşluğa ve oradaki şekillere, işaretlere ve sembolere yönelmektedir. Geometrik düzenlemelerde olduğu gibi, bu teknik yoluyla da esasen var olmayan bir görünüm (boşluk) süslemeyi şekillendiren unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bitkisel içeriğe sahip kompozisyonlarda ise durum biraz daha farklıdır. Giriş ve kıvrımlı biçimde yüzeyi saran bitkisel düzenlemelerde genellikle boşluk çoğunlukla göz ardı edilmekte, esas bitkisel motifler ön plana çıkmaktadır.



Şekil 6: Girişik-girift süsleme (Bk. Mülayim: 2015)³³.

33 Mülayim, 2015, 251.

Bitkisel içerikte, geometrik örneklerde olduğu gibi zeminde ölçülü ve nizamlı boşluklar, yerini düzensiz ve bakışık olmayan biçimlere bırakmaktadır. Zemin, bu defa ön plana çıkmak yerine, arka planda kalıp asli görevini yaparak, bitkisel süslemeleri vurgulamaktadır. Bu vurgulama bitkisel içeriğin zemine göre daha yoğun bir alanı kaplaması ve zeminin yüzeyde az miktarda görünmesi ile açıklanabilir. Örneğin, boşluklarla eşit bir oranla konumlanan geometrik şeritlerin aksine; içi dolu palmet, rumi ve lotuslar zemininin-boşluğun önüne geçmektedir.

Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat'ta Boşluk Unsurunun Aranmasına Yönelik Bir Deneme

“Bir resmi kendisi kılan, nesnelere nasıl bir arada tuttuğu ya da tutamadığıdır. Okullar bunun, kompozisyon dedikleri şeyle ilgili olduğunu söylerler. Onların verdiği akademik anlamda kompozisyon, ölüm katılığından başka bir şey değildir! Hayır, her şeyi bir arada tutan boşluktur; her farklı örnekte kendine özgü bir tarzda...”

John Berger

Sanat kavramının tanımlanması konusunda binlerce farklı tanım öne sürülebilir. Alışıl gelmiş tanımlar genellikle “Kişilerin duygu ve düşüncülerini nesne veya başka araçlar yoluyla dışa vuran eylem...” gibi cümle çeşitlemeleriyle karşımıza çıkmaktadır. Bu tanımlamalardan bazıları ise sanatın amaçlarına ve işlevlerine yöneliktir. Bu anlamda Umberto Eco “Açık Yapıt” adlı eserinde; sanatın daima değişken okumalara açık olan, büyük oranda belirsizliğe sahip uyaranlar içeren ve farklı olasılıklar alanı açan bir yapıya sahip olması gerektiğini düşünmektedir³⁴. Ek olarak bu özelliklere sahip olan eseri “açık yapıt” olarak öne sürmekte ve tanımlamaktadır.

Benzer bir bakış açısına sahip, yazar Yalın Alpay, sanatın tanımının muğlâklığı üzerinde durmaktadır. Ona göre sanat, insan zihnine ve ruhuna gereksinim duyan, kurumsal olan ve temsile dayanan beşeri bir yapıttır. Yazar, sanatın sonsuz yoruma açık olması gerektiği düşüncesindedir³⁵.

Eğer bir eser tek bir yoruma kapanarak tasarlanmış ise o eser vereceği mesajı vermiş ve tamamlanmıştır. Fakat yoruma açık olan ve içeriğinde hem kavramsal hem nesnel olarak boşluklar, belirsizlikler olan bir eser, her izleyende-tüketende farklı kapılar açacak ve yaşamaya devam edecektir. Bu sebeple, tek bir işleve yönelik, fabrikasyon üretime sahip işler zanaat; birden fazla işleve ve düşünceye yol açabilen fakat tek bir adet üretilen işler sanat olarak tanımlanmaktadır.

34 Eco, 2016, 184-187.

35 Alpay, 2020, 254.

Bu bölümde öncelikle sanat tarihinin farklı dönemlerinden resim sanatı örnekleri boşluk açısından değerlendirilecektir. Bu örneklerden bazılarında verilmek istenen kavramsal “boşluk unsuru” soyut olarak öne çıkarken, bazılarında ise nesnelere aracılılıkla ve resim sanatının el verdiği göz aldatmacalarıyla gerçeküstü boşluklar meydana getirilmiştir.



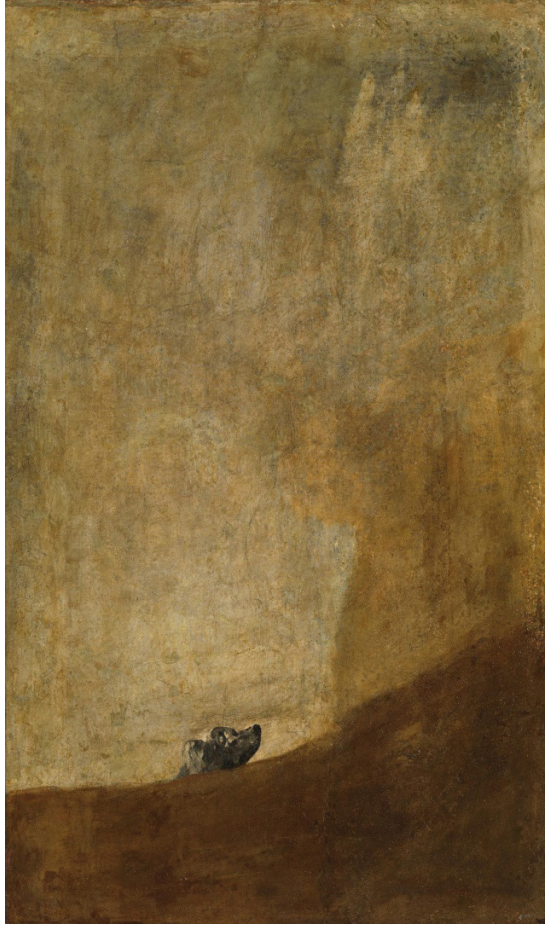
Şekil 7: Caspar David Friedrich, Deniz Kenarındaki Keşiş (Bk. Artsandculture.google.com).

1808-1810 yıllarında yapılmış olan, Caspar David Friedrich'in “Deniz Kenarındaki Keşiş” (Der Mönch am Meer) adlı eseri, günümüzde Berlin'in Mitte şehrinde Eski Ulusal Galeride sergilenmektedir. Romantizm akımının etkisinde olan Alman ressam Caspar David Friedrich'in bu peyzajı tuval üzerine yağlı boya olarak yapılmıştır. Eser dönemi içerisinde manzara resmi geleneğinden uzak olan yapısıyla dikkat çekmiş ve bazı olumsuz eleştirilere de maruz kalmıştır.

Resim, sol alt kısımda hafifçe denize doğru genişleyen beyaz kumul tepeciklerinden oluşan bir sahil, siyah ve koyu yeşil renklerinin hâkim olduğu dalgalı karanlık bir deniz ve ufuk çizgisinden sonra başlayarak resmin dörtte üçünü kaplayan, koyu mavi ve beyaz bulutlu gökyüzünden meydana gelmektedir. Sahilde bir kum tepciğinin üzerinde ayakta duran kahverengi cübbeli keşiş figürü, resmin sol alt kısmında ve arkası dönük biçimde resmedilmiştir. Resme yakından bakıldığında figürün çevresinde uçan martı figürleri de görülmektedir.

110 x 171,5 cm ebatlarındaki resmin neredeyse yüzde doksanına boşluk hâkimdir. Gökyüzü, deniz, kumsal ve figür gibi yalnızca dört unsurdan meydana gelen bu eser-

de, figür çok küçük boyutlarda işlenmiştir. Tüm yatay doğa unsurlarının yanı sıra keşiş figürü, dikey olarak resmedilmesinden dolayı izleyenin dikkatini çekmektedir. Fakat resimde doğaya-boşluğa ayrılan alanın büyüklüğü, yalnızlık ve küçüklük imgelerini tetiklemektedir. Boşluk unsuru bu resimde açık şekilde kavramsal bir araç olarak kullanılmıştır.



Şekil 8: Francisco Goya, Köpek (Bk. Kaçmaz Ateş: 2021)³⁶.

Yukarıdaki eserle yakın tarihlerde yapılmış bir başka resim olan Francisco Goya'nın “Köpek” (Perro) isimli eseri de Friedrich'in resmiyle benzer özellikler taşımaktadır. Goya'nın kendinden on yıl önce yapılmış olan bu resimden etkilenmiş olabileceği de düşünülmektedir³⁷. Romantik dönem sanatçılarından olan Goya “Köpek” isimli resmini

36 Kaçmaz Ateş, 2021, 328.

37 Bk. Youtube 1. Dücan Cündioğlu: Hangi Tabloları Görmeliyim? | Resim Sanatına Giriş.

1819-1823 yılları arasında kırsal bir bölgedeki evinin duvarına resmetmiştir. Ressamın evinin duvarlarına çizdiği ve “Kara Resimler” olarak adlandırılan 14 resimden biri olan bu eser³⁸, oldukça dikkat çekicidir.

131,5 x 79,3 ebatlarına sahip olan dikey resim, sol alt kısımda bir kumun arkasında ya da içine gömülü olan bir köpeğin baş kısmından ve daha yukarı kısımda resmin altında beşini oluşturan boşluk kısmından meydana gelmektedir. Sarı kum renginin hâkim olduğu resimde, köpeğin bulunduğu kısımda ışık artışı göstermektedir. Köpek figürünün baş kısmı profilden resmedilmiştir.

Köpek, resmin sağ orta kısmından, resmin çerçevesinin dışına doğru çaresiz, endişeli bir ifade ile bakar biçimde tasvir edilmiştir. Resmin büyük kısmına hâkim olan boşluk, köpeğin bakışlarıyla birleştiğinde, izleyicide köpeğe karşı bir acıma hissi oluşturmaktadır. Boşluğun ve belirsizliğin yoğunluğu aynı zamanda gerilim de yaratmaktadır. Ayrıca boşluk alanlarda belli belirsiz gölge lekeleri yer almaktadır. Ressam evde yer alan diğer resimlerde bağnazlık, savaş, güç-iktidar ilişkilerinin oluşturduğu yıkımı simgesel ve mitolojik anlatularla, zihninde hastalıklarının da etkisiyle yaratmış olduğu alegorik canavarlarla anlatırken³⁹, bu resimde aynı duyguları belirsizlik ve boşluk imgeleri ile gelen gerilimle anlatmıştır. Bulduğu durum, yaş ve yalnızlık hissi ise Köpek resminde bizlere çaresizlik ve ölüm korkusu olarak da yansımıştır.

Boşluk konusunda kendinden bahsetmemiz gereken önemli sanatçılardan birisi de Ukraynalı ressam Kazimir Maleviç'tir. Geometrik soyut sanatın (Süprematizm) öncülerinden olan Maleviç'in en önemli eseri, Siyah Kare (Black Square) 1915 yılında yapılmıştır.



Şekil 9: Kazimir Maleviç, Siyah Kare (Resimdeki lekeler zamanla, yıpranma ile oluşmuştur.); (Bk. En.wikipedia.org).

38 Kaçmaz Ateş, 2021, 327.

39 Kaçmaz Ateş, 2021, 327.

Beyaz bir zemin üzerine siyah bir kareden ibaret olan eser, eleştirmenler tarafından genellikle “resmin sıfır noktası” olarak anılmaktadır. Maleviç felsefi araştırmalarında, insanların maddi nesnelere gereğinden çok değer verdiği ve madde dünyasının sanatsal ortamdan çıkarılmasını benimsemiştir⁴⁰. Ressam, nesnelere ötesinde duygusal gerçekliklerin önemini vurgulamak amacıyla resminden nesneyi-maddeyi çıkararak yerine boşluğu koymuştur. Siyah Kare ile ilgili olarak Maleviç şunları söylemektedir: “Beyaz zemin üzerine siyah kare, nesneden bağımsız (eşyadan arı) duygunun ifade edildiği ilk biçim olmuştur. Kare duyguya, beyaz zemin ise bu duygunun ötesindeki boşluktur”⁴¹.

Gerçeküstü (Sürrealist) akımda eserler veren Belçikalı ressam Rene Magritte ise eserlerinde, nesnelere genel geçer anlamlarını manipüle etmeyi tercih etmektedir. En ünlü eseri olan “İmgelerin İhaneti” (La Trahison des Images)” isimli tablosudur. Tablo üzerinde yalnızca bir pipo resmedilmiştir; fakat resmin altında “Bu bir pipo değildir (Ceci n’est pas une pipe)” ifadesi yer almaktadır. İzleyenin anlam dünyası ile oynamayı tercih eden sanatçı, aslında bu tablodaki nesnenin bir pipo değil, pipo resmi olduğuna işaret etmektedir. Esasında, orada olmayan bir nesneyi resmederek, altına “bu o nesne değildir” ifadesini yerleştirip nesneyi alışılmış anlamından çıkararak, felsefi bir yol kullanarak yokluğu-boşluğu işaret etmektedir.

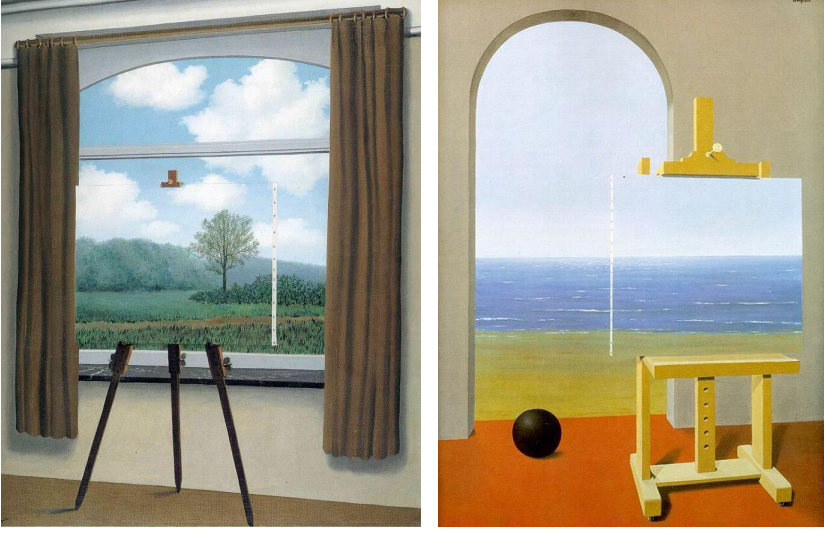


Şekil 10: Rene Magritte, İmgelerin İhaneti (Bk. Tr.wikipedia.org).

Yine aynı ressamın “İnsani Durum I ve II (The Human Condition I-II)” isimli eserlerinde, boşluğu bir yanılsama olarak kullandığını ve gerçeklik algısı ile oynadığını izlemekteyiz. İki eserde de kapalı bir mekân içerisinde yer alan şövale üzerindeki tuvalerde, dış mekânın birebir kopyası resmedilmiştir. Tuval iç mekânın duvarında bir boşluk yaratarak resim içindeki gerçekliği manipüle etmektedir. Burada, resim içerisinde yer alan dış mekânın, yine resim içindeki tuvalin yüzeyinin ve ayrıca dışarıdan ona bakan seyircinin (bizlerin) gerçekliği ile beraber, toplamda üç ayrı gerçeklikten bahsedebiliriz. Bu anlamda resim sanatının vermiş olduğu imkânlarla sanatçı boşluk yanılsamaları oluşturarak, izleyeni şaşırtmakta ve gerçeklik algısını sorgulatmaktadır.

40 Dede, 2021, 391.

41 Dede, 2021, 392.



Şekil 11: Rene Magritte, İnsani Durum I ve II (Bk. İstanbulsanatevi.com 1; İstanbulsanatevi.com 2).

Müzik alanında, Amerikalı besteci-sanatçı John Cage'in "Sessizlik (Silence): 4'33" isimli performansa dayalı eseri (1952), boşluk kavramı ile ilgili diğer bir örnek olarak gösterilebilir. Bu performans, sanatçının piyano başında hiçbir nota çalmadan dört dakika otuz üç saniye boyunca, üç bölümden oluşan eserini "sessizlik (boşluk)" yoluyla sunmasından meydana gelmektedir.



Şekil 12: John Cage, Sessizlik 4'33 (Bk. Youtube 2).

Videoda⁴² “Yaptığımız her şey müziktir” diyen Cage, performansını izlemeye gelen seyircilerin çıkardıkları sesleri de müziğine dâhil etmektedir. Bu anlamda kesin bir sessizlikten bahsedilememektedir; fakat sanatçı, bu üç bölüm halindeki müzikal boşluklardan oluşan bestesiyle, sessizliğin müziğin bir unsuru olduğuna işaret etmektedir.

Son olarak, müzecilik tarihinde bir eserin boşluğunun sergideki kullanımına ve bir binanın boşluğunun anıt yapı olarak sergilenmesi gibi iki ilginç örnek göstermek istiyoruz.

Sanat tarihinin en bilindik eseri olan Leonardo Da Vinci'nin Mona Lisa tablosu, esasında 22 Ağustos 1911 yılında çalındıktan sonra, dünya çapında ün kazanmıştır. Vincenzo Peruggia isimli hırsız, İtalyan ressam eseri olan Mona Lisa tablosunu milliyetçi bir duygu ile Fransa (Louvre) müzesinden çalarak, İtalya müzesine kaçırmak istemiştir. Fakat olay beklediğinden büyük bir etki yaratınca, Vincenzo iki yıl kadar eseri saklamış ve bu iki yılın sonunda yakalanmıştır⁴³. Eserin ilk çalınmış olduğu tarihte Louvre Müzesi bir hafta kapatılmış, daha sonra tekrar açılmıştır. Müze açıldığında gizemli bir üne kavuşmuş olan Mona Lisa tablosunun boşluğu yüzlerce kişi tarafından ziyaret edilmiştir. Tablonun asılı olduğu alan diğer tablolar arasında bir boşluk şeklinde göze çarpmaktadır. Bu duvar yüzeyi ve dört adet duvar çivisi, müzecilik tarihinde belki de ilk defa eser boşluğunun (boşluk unsurunun) sergilenmesi olarak değerlendirilebilir.



Şekil 13: Leonardo Da Vinci, Mona Lisa tablosunun boşluğu ve boşluğu ziyaret edenler (Bk. Listelist; Tarihli-sanat 2).

Günümüze daha yakın bir terörist eylem olayı olarak Amerika'da gerçekleşen, “Nine-Eleven” olarak bilinen 11 Eylül 2001 saldırılarında yıkılmış olan İkiz Kuleler'in yeri, günümüzde boştur.

Dünya Ticaret Merkezi'ne ait olan, bu gökdelenlerin mevcut yerlerine yeni binalar yapılmamış, binalar yakın başka noktalara inşa edilmiştir. Saldırıda ölen kişilerin anısına isimlerin de yazılı olduğu, devasa iki kare alan anıt havuzu olarak boş bırakılmıştır. Bu anıt aracılığıyla, esasında saldırı olayını anımsatıcı olarak “boşluk” unsuru sergilenmektedir.

42 Bk. Youtube 2. John Cage, Sessizlik 4'33.

43 Bk. Tarihli-sanat. Mona Lisa – Leonardo di ser Piero da Vinci.



Şekil 14: New York, Dünya Ticaret Merkezi binalarının (İkiz Kuleler) boşluğu (Bk. İndependent; History).

Sonuç

Yokluk veya hiçlik, “boşluk” kavramını imgelememize olanak sağlamaktadır. Platon’a göre hiçlik sadece varlıktan farklı olduğu için, yokluk kategorisindedir. “Değil” yahut “olmayan” gibi olumsuzlamalar, yalnızca “-den başka bir şeydir” anlamına karşılık gelmektedir. Bu yüzden Platon “Hiçlikten söz ettiğimizde varlığın zıttı-karşıtı bir şeye işaret etmeyiz, yalnızca varlıktan başka bir şeye işaret etmiş oluruz”, şeklinde bir düşünceye sahiptir. Buradan anlaşıldığı üzere boşluk var olmayan bir kavram değil, sadece varlıktan farklı-başka bir şey olarak bilinebilmektedir. Yokluk olgusu, insan zihninin bir soyutlaması olarak varlıktan hareketle tahayyül edilmektedir.

Sanatın üç ana unsurundan (özne-nesne-hayal gücü) biri olan nesne veya madde, varlığın fiziki temsilidir. Özne burada, eserin yapıcısı olan aracıyken, hayal gücü ise eserin belirleyicisi olan yönlendirici güçtür. Boşluk unsuru da eserin imgesel ve nesnel dengesini sağlamak adına, bu şekillendirici unsurlar tarafından, istenilen oranda yapıt üzerinde sunulmakta veya sunulmamaktadır. Boşluk kullanımı yer yer eserin estetik değerini de belirlemektedir. Bu “boşluk” yapıtta bazen sezgisel, bazense doğrudan, fiziksel olarak verilmektedir.

Boşluğun nesnel olarak eserlerde kullanımı, farklı coğrafyalarda farklı orandadır; arkasında yatan anlamlar ise neredeyse her eserde ve üslupta değişkenlik göstermektedir. Birinci sebep bazen işlev odaklı bir arka plan olabilirken, bazen bir duyguyu, bir mesajı iletmeye de katkı sağlamaktadır. Dengeli boşluk dağılımına net olarak geometrik düzenlemelerde rastlamaktayız. Geometrinin ölçülü dizilimi arka plan - ön plan ikilemini anlamamızı güçleştirse de boşluk dengesini desteklemektedir. Aynı durum bitkisel süslemeli içeriklerde incelendiğinde zeminin-boşluğun azalmasına sebep olmaktadır. Doğal veya doğal olmayan yapraklar, kıvrım dallar hiçbir zaman zemin olarak algılanmamaktadır. Bu da boşluğu arka plana itmektir.

Resim sanatındaki boşluğun, süslemeden farklı olarak kendiliğinden zeminde oluşmadığı, daha çok sanatçı tarafından bilinçli bir tercih olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır. Sözelimi bir tabloda gökyüzünün boşluğuna verilen alan çok az veya çok fazla olabilmektedir. Yorum bakımından göreceli olarak, gökyüzünün kapladığı alan arttıkça resim romantik, azaldıkça realist olarak değerlendirilebilir. Bu anlamda boşluğun artışı eserde duyusallığın, belirsizliğin ve sembolizmin de artışına sebep olmaktadır. İzleyen doğal nesnelere doldurulmuş bir tabloda ayrıntıları incelerken, boşluğu izleyen kişi eserde başka bir anlam veya melankoli aramaya başlamaktadır. Bu yüzden boşluğun ve ucu açık denemelerin çokluğu bizi çağdaş ve avangart sanata yönlendirmektedir.

Her eserin ayrı bir üslup, ayrı bir dünya olduğu “çağdaş” sanatta, genellikle eser yalnızca kendine gönderme yapmaktadır. Genel bir üslubun parçası olamayan aşırı kişiselleşmiş sanat, artık kendi içine kapanmıştır. Bunun günümüze yansımaları, dijital sanat yoluyla da sezilmektedir. Günümüzde, istisna olan eserleri dışarıda tutarak, çoğu eser toplumsal mesaj veriyorsa “kör göze parmak sokma” şeklinde doğrudan sunulmakta, eğer mesaj kaybı yoksa da en soyut olana başvurmaktadır. Sanatın yapısında olan dolaylı anlatım yöntemi, ya tamamen terk edilmekte ya da aşırı kullanım ile kavram karmaşasına sebep olmaktadır. Bu anlamda boşluğun hiç kullanılmaması veya aşırı kullanımı, yapıtı çoğunlukla “ucuz sanat (kitsch)” konumuna itmektedir. Kanımızca, denge her alanda olduğu gibi bu konuda da kaliteyi biçimlendiren önemli bir unsur olarak öne çıkmaktadır.

Sanat eserlerinde kavramsal olarak boşluk, Batı’da daha materyalist anlamda karşımıza çıkarken, İslam sanatına soyut manada sirayet etmiştir. Sözelimi Batı sanatı örneklerinde sanatçı, havada asılı olan boşluğu bizlere açıkça ve somut yollarla göstermek ister gibidir. İslami sanatlarda ise boşluğun daha mistik bir anlatı ile gizlendiğini yalnızca sezebilmekteyiz. Semboller aracılığıyla da verilen bu boşluk hissi, sanat tüketicisi tarafından yalnızca bilinçaltında algılanmakta ve yahut hiç algılanmamaktadır. Örneğin makili yazı örneğinde olduğu gibi, zaten birer sembol olan harflerin boşluğunda başka simgeler gizlenmektedir. Yine tasvirin tercih edilmemesi, soyut geometrik ve bitkisel girişik-girişik formların tercihi de bu dolaylı anlatıma işaret etmektedir.

Sanat daima farklı okumalara açık olan, büyük oranda belirsizliğe sahip uyaranlar ve boşluklar içeren, farklı olasılık alanları açan bir yapıya sahiptir. Eğer bir eser tek bir yoruma kapanarak tasarlanmış ise o eser vereceği mesajı vermiş ve tamamlanmıştır. Fakat yoruma açık olan ve içeriğinde hem kavramsal hem nesnel olarak boşluklar, belirsizlikler olan bir yapıtı, her izleyende farklı kapılar açacak ve yaşamaya devam edecektir.

Evrinde ve insan yaşamında, fizik kadar metafizik de aynı derecede önem arz etmektedir. Bir bakıma “yokluğun” incelendiği bu çalışma, varlık adına boşluğun vazgeçilmez mevcudiyetini ve ona olan mecburiyetimizi ortaya koymaktadır. Okumakta olduğunuz bu makale, eserlerin görünmeyen taraflarına ışık tutmak amacıyla, yorumbilimsel bir deneme niteliği taşımaktadır. Kesin doğrulara işaret etmek yerine, farklı bir açıdan düşündürmek önceliğini önemseydiğimiz bu çalışmanın, insan zihninde yeni boşluklar açmasını temenni ediyoruz. Düşünmek, sorgulamak boşluk yaratmaktır.

KAYNAKÇA

- Alpay, Y. (2020). *Yapı(t)söküm*. İstanbul: Destek Yay.
- Altın, A. (2021). İslam Sanatına İsnat Edilen Horror Vacui (Boşluk Korkusu) Üzerine Bir Eleştiri, *Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları XXIII*, Edirne.
- Artsandculture.google.com. https://artsandculture.google.com/asset/m%C3%B6nch-am-meer/KwEv_TMiJhn5kA?hl=tr&ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A9.067274256822856%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A1.638184757519167%2C%22height%22%3A1.2374999999999994%7D%7D Erişim Tarihi: 07.11.2023.
- Aslan, Y. ve Duran, R. (2020), Türk Sanatında Tengri-Tanrı Damgası, *Ulakbilge Dergisi*, 8(54), Ankara, 1378-1398.
- Ayvazoğlu, B. (2019). *Aşk Estetiği*. İstanbul: Kapı Yay.
- Broug, E. (2016). İslam Sanatında Geometrik Desenler. İstanbul: Klasik Yay.
- Burckhardt, T. (1970). The Void in İslamic Art, *Studies in Comparative Religion*, 16, 1-2.
- Burckhardt, T. (2020). *Aklın Aynası: Geleneksel Bilim ve Kutsal Sanat Üzerine Denemeler (Volkan Ersoy, Çev.)*. İstanbul: İnsan (Sanat) Yay.
- Çaycı, A. (2015). *Oryantalizm, Oksidentalizm ve Sanat*. İstanbul: İnsan Yay.
- Çaycı, A. (2017). İslam Mimarisinde Anlam ve Sembol. Konya: Palet Yay.
- Dede, E. (2021). Hiçlik ve Boşluk Kavramlarına İlişkin Çağdaş Sanat Örnekleri, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 11(2), 384-399. doi: 10.20488/sanattasarim.1048710
- Demiriz, Y. (2004). İslam Sanatında Geometrik Süsleme: Bir Envanter Denemesi. İstanbul: Yorum Sanat ve Yay.
- Duran, R. (2017), Motiflere Dönüştürmüş Türk Damgaları - Geometrik Motiflere Farklı Bir Bakış, *21. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu (25-27 Ekim 2017)*, Antalya.
- Eco, U. (2016). *Açık Yapıt (T. Esmer, Çev.)*. İstanbul: Can Sanat Yay.
- En.wikipedia.org Erişim: https://en.wikipedia.org/wiki/Black_Square_%28painting%29 Erişim Tarihi: 07.11.2023.
- Eyice, S. (1981). XVIII. Yüzyılda Türk Sanatı ve Türk Mimarisinde Avrupa Neo-Klasik Üslubu, *Sanat Tarihi Yıllığı*, 9(10), İstanbul, 163-190.
- Grabar, O. (2018) *İslam Sanatı'nın Oluşumu (N. Yavuz, Çev.)*. İstanbul: Alfa Yay.
- İndependent; History. Erişim: <https://www.independent.co.uk/news/world/americas/us-soldier-911-attack-memorial-b1789884.html> Erişim Tarihi: 15.07.2022 ; Erişim: <https://www.history.com/topics/21st-century/911-rebuilding-of-ground-zero> Erişim Tarihi: 15.07.2022.
- İstanbulsanatevi.com 1. Erişim: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-m/magritte-rene/rene-magritte-insani-durum-11447/> Erişim Tarihi: 07.11.2023.
- İstanbulsanatevi.com 2. Erişim: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-m/magritte-rene/rene-magritte-insani-durum-02-11449/> Erişim Tarihi: 07.11.2023.

- Kaçmaz Ateş, Ö. (2021). Goya'nın Kara Resimleri ve “Köpek” Adlı Resminin Analizi, *Sanat Dergisi*, 37, 317-336. doi: 10.47571/ataunigsfd.874505
- Konak, R. (2014). Minyatür Sanatında Boşluk ve Mekân Anlayışı, *Akdeniz Sanat Dergisi*, 7(14), 34-54.
- Listelist; Tarihli-sanat 2. Erişim: <https://listelist.com/mona-lisa-calınma-hikayesi/> Erişim Tarihi: 15.07.2022 ; Erişim: <https://www.tarihli-sanat.com/mona-lisa/> Erişim Tarihi: 15.07.2022.).
- Mülayim, S. (1994). *Sanat Tarihi Metodu*. İstanbul: Bilim Teknik Yay.
- Mülayim, S. (2015). *Değişimin Tanıkları: Türk Sanatında İkonografik Dönüşümler*. İstanbul: Kaknüs Yay.
- Nasr, S. H. (2019). *İslam Sanatı ve Maneviyatı*, İstanbul: İnsan Yay.
- Necefoğlu, H. (2016). Geometrik Desenler Olarak İslami İsimler ve Kutsal İfadeler, 3. *Uluslararası İslam Sanatında Geometrik Desenler Çalıştayı*, 24 Eylül-2 Ekim: İstanbul.
- Öztürk, R. (2019). *Osmanlı Öncesi Konya ve Çevresinde Bulunan Mimari Eserlerdeki Ma'kâlî Yazılar*, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya.
- Sartre, J. P. (2010). *Varlık ve Hiçlik: Fenomenolojik Ontoloji Denemesi. (T. Ilgaz, G. Çankaya Eksen, Çev.)*. İstanbul: İthaki Yay.
- Tarihli-sanat. Erişim: <https://www.tarihli-sanat.com/mona-lisa/> Erişim Tarihi: 15.07.2022.
- Tatar, B. (2017). Kutsal Mekân: Fenomenolojik Bir Analiz, *Milel ve Nihal*, 14, 8-22.
- Tatar, B. (2020). Bilinmeyen Alan (Terra Incognita)'ın Keşfine Bir Vesile Olarak Ötekinin Boşluğu, *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 30, 1-16.
- Tr.pinterest. Erişim: <https://tr.pinterest.com/pin/479211216614785679/> Erişim Tarihi: 15.07.2022.
- Tr.wikipedia.org Erişim: https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0mgelerin_%C4%B0haneti#/media/Dosya:MagrittePipo.jpg Erişim Tarihi: 07.11.2023.
- Trthaber.com. Erişim: <https://www.trthaber.com/haber/dunya/endulusun-zarafeti-el-hamra-sarayi-680132.html> Erişim Tarihi: 07.11.2023.
- Turani, A. (1975). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Toplum Yay.
- Türkan, M. (2020). Platon'da Formlar Arası İlişkiler Bağlamında Olumsuz Önergeler ve Hiçlik Problemi, *Beytulhikme An International Journal of Philosophy*, 1, 219-244. <http://www.beytulhikme.org/DergiTamDetay.aspx?ID=1546&Detay=Ozet> (Erişim Tarihi: 10.04.2022).
- Youtube 1. Dücan Cündioğlu: Hangi Tabloları Görmeliyim? | Resim Sanatına Giriş; Erişim: https://www.youtube.com/watch?v=49wO55VTPc0&ab_channel=D%C3%BCcaneC%C3%BCndio%C4%9Flu “59:26” Erişim Tarihi: 16.07.2022.
- Youtube 2. Erişim: https://www.youtube.com/watch?v=JTEFKFiXSx4&ab_channel=JoelHochberg Erişim Tarihi: 21.04.2022.

Hakem Değerlendirmesi: Çift “kör” hakem incelemesi.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması 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: 2, Ekim 2023 | *Volume: 32, Issue: 2, October 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.



HİDİV İSMAİL PAŞA’NIN DÖNEMİNDE KAHİRE: ASRİ SANAT ORTAMI VE İMAR ÇALIŞMALARI*



CAIRO DURING THE PERIOD OF KHDIVE ISMAIL PASHA: CONTEMPORARY ART ENVIRONMENT AND WORKS OF RECONSTRUCTION

Göksu Özden ÖNER**

ÖZ

Osmanlı coğrafyasında 19. yüzyıl boyunca gerçekleşen yenileşme hareketlerinin izleri, dönüşen kentler ve sanat ortamındaki değişimler üzerinden izlenir. Merkezden yayılarak, toplumsal yaşama nüfuz eden hadiseler; muazzam imar çalışmaları ve sanat beğenisinde geleneksel anlayıştan uzaklaşan üretimlerle ete kemiğe bürünür. Osmanlı'nın en büyük eyalet başşehri Kahire, 19. yüzyılda geleneksel yaşam ile Batıdan ithal edilen yeni anlayışların beraberliğinde sancılı bir modernleşme sürecinden geçti. Mısır'ın ilk hıdivi İsmail Paşa'nın döneminde (1863-1879); elde edilen imtiyazlarla Kahire'nin yeniden inşa ve imar sürecinde olduğu, Batılı sanat anlayışının yönetim merkezinden sokaklara yayıldığı, asrileşen Mısır'ın tüm Avrupa'ya ilan edilmesi çabası içine girildiği bir süreç yaşandı. Çalışma, dönemin en önemli aktörlerinden Hıdiv İsmail Paşa'nın modernleşme ideali çerçevesinde reformların merkezi olan Kahire'de imar ve sanat ortamında yaşanan değişimlerin tartışılması amacıyla ele alındı. Makalede, İsmail Paşa'nın kent planlaması ve imar çalışmalarına yer verildi. Bu süreçte inşa edilen yapılarda özgün/içerilmiş tasarım modelleri yerine Batı'dan doğrudan kopya edilmiş plan ve kurguların öncelik kazandığı izlendi. İsmail Paşa'nın Batılı sanatçılarla hamilik ilişkisine yer verilerek, döneminde Kahire'de bulunan Batılı ressamın saptandı. Çalışma sonunda kent imarının, yapılaşmanın ve sanatın, yöneticinin egemenlik aracına evrilişi ve modern olanın temsiline dönüşmesi arzulan Kahire'nin, özgün kimliğinin uzağında Batılı olana dönüşümü değerlendirildi.

Anahtar Kelimeler: Hıdiv İsmail Paşa, Kahire, modernleşme, imar çalışmaları, sanat hamiliği

* Bu makale, “ Resimde Oryantalist Yaklaşımlar ve Mimari Gerçeklik: Kahire” başlıklı doktora tezi yazım sürecinde ortaya çıkan sorulardan türetilmiştir. 4/16 Ekim 2021 tarihlerinde gerçekleştirilen, 25. Uluslararası Orta Çağ ve Türk Dönemi Kazıları Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumunda sunulan “Hıdiv İsmail Paşa Döneminde Kahire’de Sanat ve Mimarlık Ortamı” başlıklı sözlü bildirinin genişletilmiş halidir.

** Dr. Arş. Gör., Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Ankara.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9226-1600> ♦ E-mail: goksuoner@hacettepe.edu.tr

ABSTRACT

The largest provincial capital of the Ottoman Empire, Cairo, went through a painful modernization process in the 19th century, accompanied by the coexistence of traditional life and new concepts imported from the West. The foundations of Egypt's modernization were laid during the period of Muhammad Ali Pasha, and the reforms carried out during his reign were followed by the dynasty after him. Significant changes in the cultural and artistic environment of the city took place during the governorship of Ismail Pasha, Muhammad Ali Pasha's grandson, in the second half of the century. During Ismail Pasha's reign as Egypt's first khedive (1863-1879), a period of rebuilding and reconstruction of Cairo was initiated with the privileges obtained. The Western understanding of art spread from the administration center to the streets, and efforts were made to declare modernized Egypt to all of Europe.

The modernization of the Khedive was based on the civilization he witnessed in Europe. During the Ismail Pasha era; education, culture, and art of the West were brought to Cairo through many different means. The economic, political, educational, and cultural reforms implemented aimed to represent and announce the urban policies in the city. A region surrounded by wide streets, parks, and gardens was planned in the west of the city through the work of French city planner Pierre Grand. Cairo was divided into two separate silhouettes. Ismail Pasha's modernization was not limited to urban planning and development works. The Khedive wanted to bring all of the visual arts he encountered in the West to Egypt as a representation of modernity. At the same time with the construction process of the city, many artists were also patronized. By the time of Ismail Pasha, Western artists were directly or indirectly supported by the administration, and they were given the opportunity to work comfortably in the city. In addition to painters, architects, landscape architects, European sculptors and photographers were hosted in the city. However, despite all these efforts, it does not seem possible to argue that a unique culture and art policy could be put forward during the reign of Ismail Pasha. Although the culture and art environment, copied from Europe without being included, attracted the desired attention, it could not directly affect the life of the public. Moreover, the Western cultural life and European styles adopted from the West, which can be observed in certain parts of the city, require a versatile interpretation. Khedive Ismail Pasha's desire to create a power independent from the Ottoman Empire, his rebuilding of the urban identity with Western images and his efforts to surround it with the modern one were seen as a tool to reinforce his own power. However, as a result of the sixteen years of effort, Cairo turned into not a city that adapts to the contemporary world between tradition and modernity, but rather into a visible stage of Western ideology.

Keywords: *Khedive Ismail Pasha, Cairo, modernization, construction works, art patronage*

Giriş

19. yüzyıl boyunca Kahire, modernleşme ideali çerçevesinde pek çok yeniliğe tanıklık etti. Geleneksel tarih yazınında Mısır'ın dolayısıyla Kahire'nin modernleşme sürecinin itkisi olarak Napolyon'un 1798 yılında bölgeyi işgali işaret edilir. Bu söylem hukuki, ekonomik ya da eğitsel girişimlerin yanı sıra kuşkusuz sanat ortamındaki değişimleri de kapsar. Fransız yönetiminin Kahire'deki kısa süreli varlığı özelde kentin, büyük ölçekte ise bölgenin dönüşümü için önemli etkenlerden biri olmuştur. Ancak köklü değişimleri tek bir nedene bağlamak Batı'nın işgal girişimlerini ve beraberinde emperyalist politikasını da meşrulaştıran bir temel oluşturmaktadır. Mısır işgali sırasında Fransız ordusuna çok sayıda bilim insanının ve Batılı sanatçının eşlik ettiği bilinmesine rağmen bu karşılaşmanın kent planlamasında yaşanan değişimler ve bu çalışmanın odağı olan sanat ortamındaki devinim konusunda ne derece tetikleyici olduğu tartışmalıdır.¹ Fransız işgalinin ardından Batı'da halihazırda büyük gelişim gösteren arkeoloji bilimi hızla Mısır'a yönelecek ve sonraki yıllarda pek çok tarihi ve arkeolojik malzeme Avrupa'ya taşınacaktı.² Kuşkusuz bu durum Mısır'ı Avrupa'nın dört bir yanından araştırmacı için bir cazibe merkezi haline getirecekti. Ancak Fransa'nın ardından Mısır topraklarında çalışan İngiliz keşif heyetlerinin aksine işgal süresince Fransızların, Mısır'da arkeolog, müzeci ya da başka bir alanda araştırmacı yetiştirme girişimi olmamıştı.³ Başlangıçta karşılıklı kültür-sanat alışverişinden ziyade tek taraflı bir ilgi varlık gösterdi. Bu bağlamda kentteki sanat ve imar ortamında yaşanan değişimlerde doğrudan Fransız işgalinin bir kırılma noktası olduğu tartışmalı bir söylem olarak değerlendirilebilir.⁴ Diğer yandan mimari yapılaşma göz önüne alındığında Kahire'de geleneksel üsluplarda farklılaşmanın ilk izleri Osmanlı merkezinde olduğu gibi Fransız işgalinin öncesine, 18. yüzyıla dayanır.⁵

1 Marsot, 2010, 51.

2 Cezar, 1971, 233.

3 Hathaway (Ed.), 2009, 291.

4 İşgalin ardından Fransızların bölgede gerçekleştirmiş olduğu girişimler Mısırlı tarihçi Ceberti'nin dönem yazılarından takip edilebilir. Fransızlar tarafından Cize ve Ravza (Roda) adası başta olmak üzere bölgede çok sayıda yapının yıkıldığı, yerine bir kısım yeni bina inşa edildiği ve yollar açıldığı kaleme alınmaktadır. Gerçekleştirilen imar çalışmaları ve inşa edilen yapıların askeri amaçlı olduğu, çalışanların Napolyon'un kendi halkından zanaatkarlar olduğu kayıt edilir. Nasriye mahallesindeki emirlerin evleri yıkılır ya da işgal sırasında terk edilmiş evler Fransız yöneticiler, araştırmacılar, ressam, yazarlar tarafından kullanılır. Bu evlerden biri Hasan Kâşif Çerkes'e aittir ve kütüphane olarak işlevlendirilir. Ceberti, Fransızlar tarafından korunan bu kütüphaneyi birkaç kez ziyaret ettiğini, kütüphanede bulunan kitapları, gravürleri, haritaları incelemek isteyen Müslümanlara Fransızların oldukça sıcakkanlı davrandığını kaleme almaktadır. İşgal sırasında Kahire'de bulunan askerler için Fransız tiyatrosu, *Comédie Française* tertip edilir. Ayrıca bir matbaa açılır, bu matbaada *Le Courier d'Egypt* (Mısır Postası) adında gazete basılır. Ancak Mısır'da bulunan Fransızlar için hazırlanan çeşitli kültürel etkinliklere yerel halkın katılımı tespit edilememektedir. Bu bağlamda işgal süresince halkın Batı medeniyeti, kültürü ya da sanatıyla tanışıklığının yaygınlaşmadığı ya da bir diğer deyişle işgalin halkın sosyal yaşamına doğrudan bir etkisi bulunmadığı söylenebilir. Jabarti, 2010, 106-107.; Mestyan, 2013, 684.; Hathaway (Ed.), 2009, 192-193.

5 Raymond, 2016.

Dolayısıyla sanat ve mimari yapılaşma özelinde dönüşümün belli bir süreç içerisinde gerçekleştiği görülür. Fransız işgali ile başlatılan ve 19. yüzyıl olarak tanımlanan değişim süreci, nesnel bir zamansal ifade yerine mutlak zamanın dışında bir dönemi işaret etmektedir. Kahire'nin *modernleşme* evresi bu çalışmanın odağında değildir. Ancak değinmek gerekir ki çalışmanın indirekt olarak konusunu oluşturan Batı'dan ithal edilen sanat anlayışı şehre; Mısır'da çeşitli alanlarda çalışan uzmanlar, Avrupa'ya gönderilen öğrenciler, tercüme edilen Batılı eserler, kenti ziyaret eden sayısız Avrupalı sanatçı, Batılı tarzda kurulmuş okul ve enstitüler yoluyla yayılır.⁶ Dönemin baş aktörleri ise Mehmed Ali Paşa ve torunu İsmail Paşa'dır. İki önemli valinin dönemleri hedeflenen değişimin sanat ortamında en başat olduğu evredir.

Yüzyılın başında Kavalalı Mehmed Ali Paşa'nın valilik dönemi (1805-1848), Mısır'ın modernleşme sürecinde önemli olayların yaşandığı fakat başşehir Kahire'de etkisinin görece sınırlı bir alanda kendini gösterebildiği erken-modernleşme dönemi olarak tanımlanabilir. Bu süreçte eğitim, siyaset, ekonomi ve hukuki alanda düzenlemeler öncelik kazanır. Mehmed Ali Paşa döneminde kentin görünümünde köklü değişimlere sahne olacak imar çalışmaları yürütülemediği olsa da yeni saraylar, köşkler inşa edilir ve sarayların tefrişinde Avrupalı sanatçılar görevlendirilir.⁷ Osmanlı merkezinde olduğu gibi modernliği simgelemek için Batı'nın sanat anlayışı hızla seçkin sınıfın yaşam alanına nüfuz etmeye başlar. Çok sayıda ressam, paşanın himayesinde Kahire'de görevlendirilir.⁸ Mehmed Ali Paşa'nın sanata karşı tutumu çağdaş Osmanlı sultanları ile benzer çizgidedir. Paşa'nın valiliği süresince, Osmanlı sultanları; II. Mahmud (1785-1839) ve Abdülmecid'in (1823-1861) tahtta oldukları dönemlerde Osmanlı merkezi pek çok yeniliğe tanıklık etmekte, 18. yüzyılda görülmeye başlanan değişim süreci saray çevresinde Batı sanatına olan ilgiyi de büyütmekteydi. 1839 yılında Tanzimat Fermanı'nın ilanının ardından yeni düzen ve esasların Kahire'ye ulaşması, Mehmed Ali Paşa'nın modernleşme çabalarının da güçlenmesini sağladı.⁹ Öte yandan Paşa'nın bölgedeki bağımsızlık ideali, İstanbul ve Kahire arasında gerilimli ilişkilerin artmasına sebep oldu. 1831-1841 yılları arasında merkezi devletle yürütülen mücadeleler sonrası Mısır, 1841 yılında İstanbul'a yıllık vergi ödenmesi şartı ile özerk bir vilayet haline geldi.¹⁰

1849'dan 1863 yılına kadar İsmail Paşa'nın valiliğine uzanan süreçte I. Abbas Paşa (1849-1854) ve Said Paşa'nın (1854-1863) yönetiminde oldukları ve Mehmed Ali Paşa döneminin esaslarının korunduğu bir geçiş dönemi yaşandı. 1851 yılında İngiltere'nin finansmanı ile Kahire-İskenderiye demiryolu projesinin hayata geçirilmesi,¹¹ 1854 yılında

6 Şentürk, 1996, 217.

7 Raymond, 2000, 299-306. Mehmed Ali Paşa'nın Kahire'de en önemli mirası, Kal'atü'l-cebel'de inşa edilen ve kendi adını taşıyan anıtsal camidir.

8 Germaner, 2011, 127.

9 Baer, 1963, 30.

10 BOA, Hariciye Nezareti Belgrad Seferi H.R.SFR (3), 1/62. 7 Rebü'lâhir (12) 57 / 29 Mayıs 1841.

11 Rivlin, 1961, 369.

Fransa'nın Kahire konsolosu Ferdinand de Lesseps (1805-1894) tarafından sunulan ve Said Paşa tarafından onaylanan Süveyş Kanalı projesinin temellerinin atılması, Mısır'ın yüzyılın ikinci yarısında kaderini belirleyen girişimler oldu.¹² Kanal inşaatının ilerleyen dönemlerinde, planlanan maliyetlerin aşılması ve Fransa'nın finansmanının yetersiz kalması, Mısır'ın hızla Batılı ülkelere borçlanmasına yol açtı. Osmanlı'nın onayı olmaksızın girilen proje, ekonomik krizin yanı sıra İstanbul ile gerilimli ilişkileri de beraberinde getirdi. Kanal inşaatı için Avrupa'dan gelen uzmanların idari görevlerde istihdam edilmesi ve 1858'de yabancıların toprak sahibi olmasının önünü açan Arazi Kanunnamesi ile başta Kahire olmak üzere Mısır'da toprak sahibi olan Avrupalıların bölgede gücü giderek artmaya başladı.¹³ Dolayısıyla Batı iradesinin hükmü, İsmail Paşa'nın valiliği öncesinde başlamıştı ancak Mısır'ın finansal gücünü tamamen kaybetmesi büyük ölçüde İsmail Paşa'nın yürüttüğü modernleşme politikalarının bir sonucu olacaktır.

İsmail Paşa döneminde (1863-1879); elde edilen imtiyazlarla Kahire'nin yeniden inşa ve imar sürecinde olduğu, Batılı sanat anlayışının yönetim merkezinden sokaklara yayıldığı, asrileşen Mısır'ın tüm Avrupa'ya ilan edilmesi çabası içinde on altı yıllık bir islahat süreci yaşandı. İsmail Paşa'nın görece kısa süreli yönetiminde yaşanan somut dönüşümler tarih yazınında kendisine olan ilgiyi de büyütüştür. Paşa'nın merak uyandıran kişiliği öz yaşam öyküsünü ele alan yayınlardan takip edilebilmektedir. İsmail Paşa Kahire'yi Batılı çehreye büründüren, ileri görüşlü, modern, girişimci üstelik hıdiv unvanı ile Mısır'ın bağımsızlaşma sürecinde kuvvetli bir rol oynayan devlet adamı olarak tanımlanırken kimi zaman Mısır'ın İngiliz tahakkümüne girmesini sağlayacak borçlanmaya sebep olan ve büyük iktisadi buhrana yol açan görece menfi bir imajla kaleme alınmaktadır.

Osmanlı'nın İlk Hıdivi İsmail Paşa ve Modernleşme İdeali

Mehmed Ali Paşa'nın torunu, İbrahim Paşa ve Hoşyar Kadınefendi'nin oğulları İsmail Paşa, 1830 yılında Kahire'de dünyaya geldi.¹⁴ 1844 yılında dedesi Mehmed Ali Paşa tarafından eğitim için Paris'e gönderildi.¹⁵ Küçük yaşlarında Avrupa'ya gönderilme sebebinin eğitimden ziyade sağlık problemlerinden kaynaklandığı, 1844 yılında gözle rindeki iltihabın tedavisi için hocası Bonfart ile babası İbrahim Paşa tarafından Viyana'da tanınmış bir göz doktoruna gönderildiği ve tedavisi sürerken Viyana'da imparatorluk sarayında ağırlanmış olduğuna dair bilgiler bulunur. Tedavisinin tamamlanmasının ardından, Saint-Cyr Harp Akademisi'nde eğitimine başladı. Buradan mezun olmasının ardından eğitimine École Supérieure de Guerre'de devam etti.¹⁶ 1856 yılında Mısır'da Meclis-i Ahkâm reisliğine getirildi. 18 Ocak 1863 tarihinde Said Paşa'nın vefatı üzerine valilik görevine atandı.¹⁷ (Görsel 1.)

12 Karal, 1983, 90-91.

13 Özkoç, 2015, 124-125.

14 Çetin, 2001, 117.

15 Dunne, 1968, 258.

16 Tugay, 2015, 213-215.

17 Sanafiri, 1993, 22-23.

İsmail Paşa'nın Mısır valiliğine getirilmesinin ardından ilk iş olarak Sultan Abdülaziz'e bağlılığını göstermek amacıyla İstanbul'da bulunması, dedesi Mehmed Ali Paşa'nın aksine Osmanlı yönetimi ile olumlu ilişkiler izleme yolunu seçeceğinin göstergesi olarak yorumlanır.¹⁸ Nitekim Sultan Abdülaziz bu ılımlı yaklaşımı karşılıksız bırakmaz ve 1863 yılında İsmail Paşa'nın daveti üzerine Mısır'ı ziyaret eder.¹⁹ İsmail Paşa ve Sultan Abdülaziz arasındaki karşılıklı ziyaretlerle ortaya konan ve bir süre korunan yakın ilişkinin akrabalık bağına dayandığı, İsmail Paşa'nın annesi Hoşyar Kadınefendi'nin valide Pertevniyal Sultan ile kardeş oldukları üzerine söylentiler olsa da bu bağı destekleyecek bir belge bulunmamaktadır.²⁰ Osmanlı merkezi ile yürütülen olumlu ilişkiler, İsmail Paşa'nın kısa sürede güç alanının genişlemesini sağladı. 1866 yılında İsmail Paşa'nın valilik görevinin veraset usulüne bağlanması isteği Sultan Abdülaziz tarafından kabul edilerek, 1867 yılında Mısır'da yönetim şekli valilikten hıdivliğe dönüştürüldü. Böylece Mısır'da, padişahın fermanı ile Mısır'ı içişlerinde özerk kılabacak yarı bağımsız bir yönetim modeline geçildi.²¹ İsmail Paşa'nın hıdiv unvanı ile gerçekleştireceği reformlar konusunda bağımsız karar alma gücü, yönetim politikalarını ivedilikle hayata geçirebilmek için büyük bir fırsattı. Genç yaşlarında Avrupa kentlerinde tanıklık ettiği kültürel yaşamı ve şehir düzenini Mısır topraklarında hayata geçirebilmek temel maksadıydı.²² Diğer yandan modernleşme idealinin altında yatan sebebin dedesi Mehmed Ali Paşa'yı takip eden *bağımsız Mısır* fikrine dayandığı öne sürülür.²³ Nitekim bu sav, İsmail Paşa'nın yürüttüğü ayrılıkçı politikalarla da desteklenmektedir.



Görsel 1: Mısır Valisi sabık İsmail Paşa, foto: C. Abdullah, A. Zilposche (Salt Araştırma, Said Bey ve ailesi arşivi).

18 Karal, 1983,39-40; Kızıltoprak, 2010, 25.

19 Aksüt, 1944, 6-9, 36.

20 Marsot, 1975, 90.

21 BOA, İrade Eyâlet-i Mümtâze Mısır, I. MTZ. (05), 20/839. 5 Safer 1284/8 Haziran 1867.

22 Marsot, 2010, 68-69.

23 Pınar, 2012a, 162. İsmail Paşa'nın bağımsızlık ideali ve bu doğrultudaki girişimleri hakkında yapılmış kapsamlı bir çalışma için bkz.: Pınar, 2012b. İsmail Paşa'nın hukuk, eğitim, askeri alanlarda gerçekleştirdiği ıslahatların yanı sıra sanat ve temsil meselelerindeki yaklaşımı da bağımsızlık fikrinin emareleri olarak değerlendirilebilir. Ortadoğu uzmanı Ehud Toledano'ya göre, İsmail Paşa babası ve dedesinin heykellerini meşrulaştırmaya çabaladığı cülus sırasını sergilemek amacıyla yaptırmıştır. Bu aynı zamanda Osmanlı'dan bağımsızlığını temsile dönüştüren bir harekettir. Toledano, 2001, 164.; İnankur, 2011, 135.

İsmail Paşa dönemindeki modernleşme hareketi; Hıdiv'in içselleştirdiği Batı kültürü ve Mehmed Ali Paşa'nın yüzyılın başındaki politikaları üzerinde şekillendi. 1866 yılında yeni meclisin açılış konuşmasında; Mehmed Ali Paşa'nın Mısır'a geldiğinde medeniyetten yoksun, güvenlik ve refah sorunlarıyla cebelleşen bir ülke ile karşılaştığını ve halkı medenileştirmek için ömrünü vakfettiğini, dedesinin Mısır'da yalnızca bir hanedan kurmakla kalmayıp aynı zamanda bir medeniyetin kurucusu olduğunu beyan etmişti.²⁴ Söyleminde toplumsal yaşamı dönüştürme yolunda izlenen adımları *toplumu medenileştirme* girişimi olarak tanımlayan İsmail Paşa'nın Mehmed Ali Paşa'nın ardından gerek modern gerekse bağımsız bir devlet yaratma idealleri; hukuk, iktisat, eğitim gibi pek çok alanda ıslahatları beraberinde getirdi. 1866-1867 yıllarında Fransız medeni kanunu tercüme edilerek, uygulamaya koyuldu.²⁵ Mehmed Ali Paşa döneminde açılan ancak İsmail Paşa yönetime geldiğinde birçoğunda eğitimin süreklilik göstermediği okullar yeniden faaliyete geçirildi, çok sayıda eğitim birimi kurulması çalışmalarına başlandı.²⁶ Mehmed Ali Paşa'nın Paris'te kurdurmuş olduğu Mısır Okulunda eğitim alan ve Mısır'da gerçekleştirilen ıslahatlarda öncü isimler arasında yer alan Okullar genel müdürü ve aynı zamanda Çalışma ve Evkaf nâzırı Ali Mübarek'in çabalarıyla 1867'de *tevhid-i tedrisat* kanunu çıkarıldı.²⁷ Eğitimin tüm halka yayılmasını ve özkerleşmesini hedefleyen İsmail Paşa döneminde tıp eğitimi veren bir yüksekokul ve askeri teknik okulların yanı sıra Kahire'de ilk kez bir kız okulu faaliyete geçirildi.²⁸ Mehmed Ali Paşa ile başlayan yurtdışına öğrenci gönderme geleneği sürdürüldü. Türkçenin yerine Arapçanın resmi dil olmasına yönelik adımlar Said Paşa döneminde atılmıştı, İsmail Paşa döneminde sistemleştirildi.²⁹ 1877'de halk Arapçası ile yayın yapan bir gazete çıkarıldı.³⁰ Mısır'ı kültürel kimliğine kavuşturma ve bağımsız bir toplum yaratma çabası, Mısır'ın antik çağına ilginin artmasını sağladı. Mısır tarihini Antik Mısır medeniyetine dayandıran ilk yerel tarihçi Rifâa et-Tahtâvî (1801-1873), 1865 yılında *Envârü tevfîkî'l-celîl fi ahbâri Mısır ve tevsîkı Benî İsmâ'îl* (Mısır'ın Firavunlar Devrinden Müslümanların Fethine Kadarki Tarihi) isimli ça-

24 Fahmy, 2020, 177.

25 Şentürk, 1996, 206.

26 Mehmed Ali Paşa döneminde kurulan ilk askeri okul Kale'de yer almaktaydı. Daha sonra Bulak, Kasr el'Ayn, Nil Barajı, Giza gibi kentin merkezinden uzakta askeri eğitim birimleri kurulmuştur. İsmail Paşa'nın yönetimi devraldığı 1863 yılında okulların birçoğu kapatılmıştı. Mevcut okullar; 1862'de kurulup 1864'de kapatılan askeri okul, denizcilik okulu ve Kasr el-Ayn'daki tıp okulundan oluşuyordu. İsmail Paşa yönetime geçtikten yaklaşık bir hafta sonra Okullar Bakanlığı'nı kurdu. Askeri okulların planlaması için Fransa'dan uzmanları Kahire'ye davet etti. 1864'de Piyade Okulu, 1865'de Süvari Okulu açıldı. Okulların yönetimi Harp Okulları İdaresi'ne verildi. Askeri ve teknik okulların yanı sıra ilkokulların açılması ve okulların şehir merkezine yerleşmesi hedeflendi. Böylece eğitim birimlerine erişimin de kolaylaşması sağlandı. Dunne, 1968, 185, 225, 323, 347.; Mitchell, 2001, 130-131.; Özkoç, 2015, 147.

27 Şentürk, 1996, 206.; Kopmaran, 1989, 433-434.

28 Brockelman, 2018, 307.

29 Baer, 1963, 150.; Pınar, 2012a, 169.

30 Şentürk, 1996, 207.

lışmasını yayımlandı.³¹ Orduyu geliştirme ve modernleştirmeye yönelik çabalar Mehmed Ali Paşa döneminden süregeliyordu.³² Aynı süreçte 1860'larda yaşanan pamuk üretimindeki artış bölgede mali ve ticari fırsatların doğmasını sağladı. Kahire pek çok Avrupalı çalışana ev sahipliği yapmaya başlamıştı.³³ İsmail Paşa döneminde eğitim, askeri, hukuki pek çok alanda ıslahat gerçekleştirildi. Söz konusu yenilikler toplumsal yaşamda köklü bir değişim yaratma gayesinin yanı sıra Osmanlı yönetimini Mısır topraklarından tasfiye edecek bir çaba içine girildiğini gösterir. Nihayetinde çözüm olarak Batı'dan ithal edilen Mısır/Arap milliyetçiliği fikri benimsendi.³⁴ Mısır'da yaşanan modernleşme sürecinin İmparatorluk merkezi ile büyük oranda eş zamanlı olarak ilerlediği görülür. 1839-1877 yıllarında Osmanlı yöneticileri tarafından devletin bekası için en faydalı yolun Batı ile ittifak, özdeşleşmek olduğuna inanılıyordu,³⁵ Mısır yönetimi de Osmanlı merkezi ile bu konuda ortak düşünceye sahipti. Girişimlerin dayanak noktası ise Mısır halkını *medenileştirme* amacıydı. Diğer yandan söz konusu ıslahatlarda doğrudan halkın çıkarlarının gözetilmiş olduğu fikri tartışmaya açıktır. Edward Dicey, İsmail Paşa'nın ülkedeki girişimlerinin halkın faydasına ve yararına olmak yerine Hıdiv'in kendi gücünün büyümesi ve zenginleşmesi için olduğunu, *ben devletim* düşüncesinin siyasi hamlelerinde başat olduğunu kayıt eder.³⁶ İsmail Paşa'nın döneminde gerçekleşen ıslahatların ekonomik bağımsızlığı riske atan sonuçları, Dicey'in savının doğruluk payını destekler. Nihayetinde İsmail Paşa döneminde toplumsal yaşamda gerçekleştirilmesi hedeflenen modernleşme kağıt üzerinde gerçekleşen ıslahatlarla sınırlı kalmamıştır. Modernleşen Mısır ve Mısırlı'nın yaşam alanının ithal edilmiş muasırlığı belgelemesi ve Avrupa'ya *yenileşen* Mısır'ın sergilenmesi amaçlanır ve böylece İsmail Paşa döneminde Kahire hızla sanat ve imarın aracılık ettiği büyük bir temsil alanına dönüşür.

İsmail Paşa Döneminde Kahire'de İmar Çalışmaları

İsmail Paşa'nın topyekûn giriştiği modernleşme çabalarında öncelikli hedeflerinden biri bu modernleşmeyi ete kemiğe bürümektir. İsmail Paşa için Fransız işgalinin ardından bir çekim merkezi haline gelen, aynı zamanda eyaletin yönetim merkezi olan Kahire'nin silueti ve Batılı ziyaretçilerinde bıraktığı/bırakacağı izlenim büyük önem taşıyordu. Kente taşınmaya çabalanan modernliğin Avrupa'ya sergilenebilmesi için Süveyş Kanalı'nın açılış töreni fırsat olarak görüldü. 1869 yılında gerçekleştirilmesi planlanan bu önemli törene Avrupa'nın önde gelen isimleri davet edilecek ve değişen Mısır modernliğin sembolü haline gelecekti. Öyleyse bu modernlik kent ölçeğinde nasıl temsil edilebilirdi?

İsmail Paşa'nın 1867 yılında Paris'te gerçekleşmiş olan Evrensel Sergiye bizzat katılımı, Kahire'nin dönüşümünde uygulanacak kent planlanması için karar kılmasını

31 Görgün, 2008, 95-97.

32 Leon, 1882, 98.

33 Landes, 1958, 87-90.

34 Pınar, 2012, 168.

35 İncalcık, 2004, 62.

36 Dicey, 1902, 51.

sağladı.³⁷ Sergi boyunca İsmail Paşa'nın ilgisi, bir parçası olduğu Mısır'ın Evrensel Ser-
gideki temsili kadar 1853-1870 yılları arasında Georges Eugène Hausmann'ın (1809-
1891) gerçekleştirdiği Paris'in kent planlaması üzerinde olmuştur.³⁸ İsmail Paşa tarafın-
dan Kahire'de yeni semtlerin kurulumunda, park ve bahçelerin düzenlemelerinde Paris'in
model alınması için Fransız planlama uzmanı Pierre Grand, kendisine eşlik edecek geniş
bir heyetle birlikte Mısır'a davet edildi. Pierre Grand, Hausmann'ın yönlendirmeleriyle
Kahire'ye varışından ancak altı yıl sonra tamamlanabilecek olan kent haritasının çalış-
malarına başladı. (Görsel 2.) Şehrin farklı noktalarında organik bir biçimde oluşan tarihi
kentsel alanlar belirlenerek yeni yerleşimlerin açılması planlandı.³⁹ Ancak yüzlerce yıl-
lık tarihi binaların etrafında şekillenen düzensiz ve dar sokakların yeniden planlanması
oldukça büyük bir bütçe ve zaman gerektiriyordu. İsmail Paşa'nın ne bu denli büyük
bir projeyi finanse edecek malî gücü ne de uzun süreli bir çalışmaya sabrı vardı. Mısır
yönetimi tarafından şehrin doğusunda yapılacak herhangi bir düzenlemenin süresi ve ma-
liyeti göz önüne alındığında yüzlerce yıllık şehir düzenini yeniden planlamak yerine yeni
bir şehir kurma fikri daha kolay ve uygulanabilir bulundu.⁴⁰ Henüz 17-18. yüzyıllarda
varlıklı nüfusun yerleşim yeri olan Özbekiye semti kent merkezi olarak belirlendi.⁴¹ Öz-
bekiye modern bir park haline getirilirken çevresine hızla tiyatro, opera binaları, oteller,
restoranlar inşa ediliyordu.⁴² Süveyş Kanalı'nın açılış törenine kısa bir sürede Kahire ha-
zırlanabilmişti. Ancak bu ivedilikle hayata geçirilen planlama sonrası şehir, *Eski ve Yeni*
olarak adlandırılabilir iki kontrast çehreye bölündü.

İsmail Paşa tarafından finanse edilen çok sayıda kamu yapısı, kentin batısının bir
gösteri mekânına dönüşmesini sağladı. İtalyan mimar ve dekoratör Pietro Avoscani'nin
(1816-1891) tasarımı olan opera binası *yeni Kahire*'nin simge yapısı haline geldi. Özbe-
kiye Meydanı'nda inşa edilen Milano'daki Opera La Scala'nın bir kopyası olan ahşap
konstrüksiyonlu, neoklasik tasarımlı yapı, altı ay gibi kısa bir sürede tamamlandı.⁴³ (Gör-
sel 3.) Söz konusu yapının inşasında seçilen tasarım modeli yalnızca Batı'dan ithal edilen
estetik anlayışın temsili değildi. Batıda burjuva kültürünün önemli göstergelerinden biri
olan opera binası aynı zamanda gelenekten kopuşu da simgeliyordu. Süveyş Kanalı'nın
açılış töreninde, bu binada sergilenmesi için Mısır'ın antik dönem ve Batı uygarlığıyla
bağlarını temsilen İtalyan besteci Giuseppe Verdi'ye antik dönem Mısır'ını konu alan
Aida isimli opera ısmarlandı.⁴⁴ İsmail Paşa, Mısır'ı Avrupa müziğiyle temsil çabasıyla da
Batı'nın bir parçası haline dönüştürme yolundaki amacını sergiliyordu.

37 Çelik, 2004, 36-39.

38 Paris'in yeniden inşası hakkında bkz.: Harvey, 2010.

39 Arnaud, 1993, 82.

40 Abu-Lughod, 1965, 440-441.

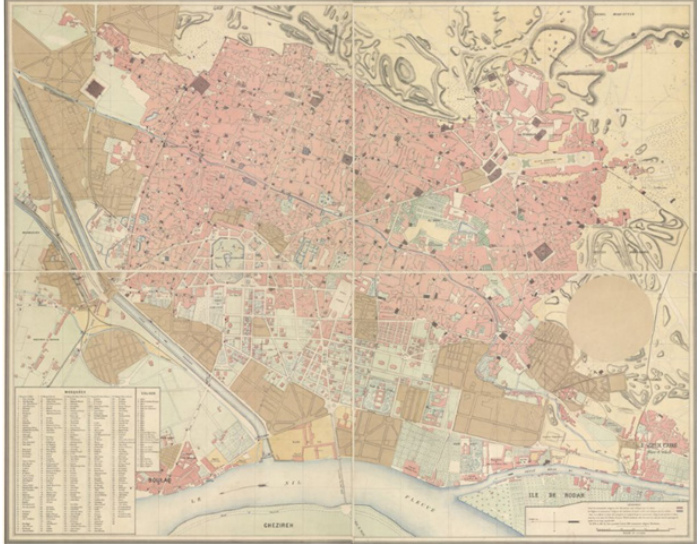
41 Arnaud, 1993, 82.

42 Raymond, 2000, 311-318.

43 Mestyan, 2017, 94.

44 Eserin ilk gösterimi kanalın açılışına yetişememiş olsa da 1871 yılında Kahire Hıdivlik Opera
Binası'nda sahnelendi. Turan, 2017, 126.

Görsel 2: Grand Pierre Bey tarafından hazırlanan Kahire planı, 1874, Kahire Amerikan Üniversitesi Kütüphanesi Tarihi Haritalar Koleksiyonu, Kahire, Mısır. (The American University in Cairo, Historic Maps Digital Collection)



Görsel 3: Opera Binası, Özbekiye, 1874, foto: Emile Béchard (Béchard, 1874).

Tören için davetlilerin konaklayacağı yapılar özenle tasarlandı. İsmail Paşa, Paris'te Evrensel Sergi'de kendisinin kullanımına tahsis edilen Endülüs etkili sarayın bir benzerini Cezîre adasında yeniden canlandırdı.⁴⁵ Fransız İmparatoriçesi Eugénie bu sarayda ağırlandı. Batı'da yüzyılın modası olan oryantalist/egzotik mimarinin uzantısı Cezîre Sarayı, 1864-1869 yıllarında Alman mimar Julius Franz (1831-1915) tarafından planlandı.⁴⁶ (Görsel 4.) Özbekiye bahçeleri başta olmak üzere şehrin batısında yer alan pek çok bahçe, İngiliz ve Fransız bahçelerinden öykünerek Fransa ve Belçika'dan Barillet-Deschamps (1824-1873), Gustave Delchevalerie (1841-1899) gibi dönemin önemli bahçe-peyzaj düzenleyicileri tarafından tasarlandı.⁴⁷ Süveyş Kanalı'nın açılış töreni geldiğinde, planlandığı üzere Avrupalı yöneticiler, yazarlar, sanatçılar, gazeteciler ağırlandı. Törene katılan davetlilerin antik bölgelere ulaşımında izleyecekleri güzergâhlar günler öncesinden belirlendi, kentte geleneksel yaşama dair süre gelen herhangi bir görünüme yer vermemek adına yolların etrafı Deschamp tarafından yüksek ağaçlarla çevrelendi.⁴⁸ Kentin bir bölümü yaratılmak istenen imaj çerçevesinde perdelendi. Avrupalı konukların karşılaştıkları Batılı tasarım anlayışıyla inşa edilen yapılar, kentin doğusunun aksine geniş yollarda düzenli bir görünüm oluştuyordu. Şüphesiz şehrin batısında kurulan Kahire'nin *modern* silueti İsmail Paşa için gurur kaynağı olmalıdır. Bu dönem Kahire'nin inşasında adı geçen çalışanların neredeyse tamamını Batılı mimarlar oluşturur. Avrupa'dan gelen mimarların Kahire özelinde imar çalışmalarındaki görevleri uzun yıllar devam etti ve Avrupa'dan taşınan mimari akımların yanı sıra yeni inşa teknikleri de Kahire'de uygulama alanı buldu.⁴⁹

Görsel 4:

Auguste Marc'in çizimlerine göre İmparatoriçe Eugénie'nin Kahire'deki Süveyş Kanalı'nın açılışı için inşa edilmiş olan ikametgâhı Cezire Sarayı (L'illustration, 1869, 312).



VOYAGE DE S. M. L'IMPERATRICE. — Le palais de Ghéziré, résidence de S. M. au Caire. — D'après les photographes de M. Gibert et les croquis de M. Auguste Marc.

45 Mitchell, 2001, 52.

46 Rabbat, 2020, 144.

47 Fondu, 2010, 245.

48 Abu-Lughod, 1971, 108.

49 Owen, 1969, 340-341.

Hıdiv İsmail Paşa 1874 yılında 12. yüzyıldan itibaren kentin yönetim merkezi olan Kal'atü'l-Cebel'den 1863'te inşasına başlanan Zeynel Abidin Sarayı'na taşındı. Yeni yönetim merkezi olan Abidin Sarayı, bu dönem inşa edilen diğer yapılar gibi Avrupa üslubunda tasarlandı.⁵⁰ Tüm bu imar sürecinde kentin doğusunda sınırlı ölçekte onarım-dönüştürme çabaları izlenir. Bir kısım tarihi konak, saray, kamu yapılarına dönüştürülerek yeniden işlevlendirildi. Ancak tarihi yapıların korunmasına yönelik büyük bir adım atılmadı.⁵¹ Bu bağlamda imar çalışmalarının yarattığı kentin geleneksel kimliğinden ayrışmalar İsmail Paşa'nın beklentisinin aksine her daim takdir ile karşılanmamıştır. 1879 yılında The Academy'ye yazan İngiliz arkeolog Stanley Lane Poole; "...*Sanat yıkımı konusunda en büyük günahkar Hıdiv'dir. Ekselanslarının Avrupalılaştırma eğilimleri, herhangi bir koruma adımına dayanmamaktadır. Mısır'ın tarihi topraklarına dikilmiş olan bulvarlar ve İtalyan villaları yıkık ve harap olmuş camilerden daha sanatsal değil...*"⁵² sözleriyle dönemin kent planlamasını ve tarihi yapıların âtil vaziyetini eleştiren bir yazı kaleme aldı. Aynı tarihlerde İngiliz yazar Amelia B. Edwards, İsmail Paşa'nın imar çalışmalarını vandalizm olarak yorumluyordu.⁵³

İsmail Paşa döneminin sonuna gelindiğinde kentin iki yakasında iki ayrı yaşam sürüldüğü görülür. İsmailiye, Özbekiye gibi semtlerin bahçelerle çevrelenmiş meydanlarında; Hıdiv orkestrası Avrupalı müzikler yapıyor, fotoğraf stüdyoları, Batı tarzında restoranlar, kahvehanelerin yerini alan kafeler modernleşen yaşamı simgeliyordu.⁵⁴ Kahire'nin batısında yaşam, İsmail Paşa'nın 1867 yılında Paris'te tanıklık ettiği Evrensel Sergi'nin her gün tekrar eden gösterisine, tiyatral bir mekâna dönüşmüştü. Değindiği üzere İsmail Paşa'nın Kahire'nin imarı konusunda temel gayesi, Paris'te tanıklık etmiş olduğu kent modelinin uyarlanmasıydı. Model alınan Paris, kent imarında *yaratıcı yıkım* olarak tanımlanan büyük bir inşa sürecinden geçmiştir.⁵⁵ Bu bağlamda İsmail Paşa'nın arzuladığı kent planlamasını hayata geçirebilmesi için Paris'te olduğu gibi eskiyi hükümsüz kılması gerekiyordu ancak kısıtlı maddi olanaklar ve değişimin sürece yayılmamış olması köklü bir imar çalışmasına izin vermedi. İsmail Paşa'nın modernleşme çabaları, şehrin sınırlı bir bölgesinde uygulama alanı buldu ve yapılaşma özelinde Batı'nın bir kopyası olmaktan ileri gidemedi. Ortaya çıkan sonuç ise ikiye bölünmüş, yaratıcılıktan uzak bir kent modeliydi.

İsmail Paşa Döneminde Kahire'de Sanat Ortamı

İsmail Paşa'nın modernleşme paradigması, kent planlaması ve imar çalışmaları ile sınırlı kalmadı. Evrensel Sergi'nin ardından Avrupa meydanlarında karşılaştığı hey-

50 Rabat, 2020, 143.

51 Arap Anıtlarını Koruma Komitesi Max Herz'in de Kahire'ye gelişi ile ancak 19. yüzyılın sonunda hayata geçirilebildi. Lane-Poole, 1906, 304-305.

52 Lane- Poole, 1874, 361.

53 Lane-Poole, 1879, aktaran Mahdy, 2018, 62-63.

54 Raymond, 2000, 315.

55 Harvey, 2010, 7-8.

kellerin etkisiyle babası İbrahim Paşa ve Mehmed Ali Paşa'nın atlı heykellerinin siparişini verdi. Charles Cordier'e (1827-1905) ait atlı İbrahim Heykeli Kahire'deki Özbekiye Mahallesi'nde Opera Meydanı'nda, Henri-Marie Alfred Jacquemart'ın (1824-1896) atlı Mehmed heykeli İskenderiye'de sergilendi.⁵⁶ İsmail Paşa'nın valilik görevinin henüz başında Fransız fotoğrafçı Ermé Désiré Kahire'deki yaşama dair fotoğraflarını içeren bir albüm hazırladı.⁵⁷ Kahire'nin yeni kurulan semtlerinde inşa edilen yapıların bir kısmı Émile Béchard (1844-?) tarafından fotoğraflanarak 1874 yılında albüm haline getirildi.⁵⁸ Pascal Sébah (1823-1886) 1873 yılından sonra Kahire'de stüdyo açtı.⁵⁹ İsmail Paşa tarafından oğlu Tevfik Paşa'ya resim dersleri vermesi için görevlendirilen Fransız Gustave Le Gray (1820-1884) daha sonra fotoğraf sanatına merak salarak Kahire'de bir fotoğraf stüdyosu açtı.⁶⁰ Böylece Kahire'nin görsel imgesi kayıt altına alınıp şehrin tanıtılması sağlanırken aynı zamanda bu yeni sanat, kurumlaşarak şehirde yaygınlık kazanmaya başladı.

İsmail Paşa'nın Batı sanatına olan merakı ülkede bulunan ressamlarla yakın ilişkiler geliştirmesini de sağladı. Oryantalist resmin tanınmış isimlerinden Jean Léon Gérôme (1824-1904) 1868 yılında Kahire'de çalışmalarını sürdürdüğü esnada desen ve çizimlerine Paşa'nın ilgisinden haber olmalıydı ki, Paris'e döndükten sonra Kahire'yi konu edinen eserlerinin fotoğraflarından oluşan bir albümü İsmail Paşa'ya gönderdi.⁶¹ (Görsel 5.)



Görsel 5: Gérôme'un eserlerinden oluşan albüm, Dolmabahçe Sarayı Halife Abdülmecid Efendi Kütüphanesi, Env. No. K.Y.F.16 (Kaya ve Kılınç, 2019, 80).

İtalyan ressam Stefano Ussi'nin (1822-1901) Nubar Paşa için yaptığı *Dua Eden Bedevi* tablosunu gören İsmail Paşa, sanatçıya *Sürre Alayı* konulu bir resim ısmarladı.

56 Kreiser, 1997, 107-108.

57 Mestyan, 2017, 113.

58 Béchard, 1874.

59 Özendes, 1999, 161-163.

60 Kanafani, 2020, 18-19.

61 Germaner, 2011, 127.

(Görsel 6.) Bir yandan bu sanat alışverişi sürerken diğer yandan kentte bulunan sanatçıların yaşam koşullarıyla İsmail Paşa bizzat ilgileniyordu. Kentte bir saray, şehirde rahatça konaklayabilmeleri için Avrupalı sanatçılara tahsis edildi.⁶² Hıdiv, 1868 yılında ressam Frederic Leighton'a (1830- 1896) Nil kıyılarını rahatça gezebilmesi için kendi buharlı gemisini tahsis edecek kadar sanatçılara karşı cömertti.⁶³ Kahire'ye gelen ressamlar tavsiye mektupları ile saraya başvurarak şehirde çalışmalarını sağlayacak izinlerini alıyor ve saray tarafından destekleniyordu.⁶⁴ Bu durum Kahire'nin sokaklarında gün geçtikçe Batılı sanatçıların sayılarının artmasını sağladı. İngiliz ressam George Price Boyce (1826-1897), 1861 kışında Mısır'a giderek yaklaşık bir yıl çalışmalarına bu coğrafyada devam etti.⁶⁵ Felix Auguste Clement (1826-1888), Mehmed Abdülhalim Paşa tarafından Şubra sarayının dekorasyonu için görevlendirildi ve yaklaşık dört yılını Kahire'de geçirdi.⁶⁶ İstanbul Yeniköy'de yüzyılın son çeyreğinde inşa edilen Said Halim Paşa yalısında, 1865 yılında Kahire'de yapıлып sonradan yalıya getirilen Clement'in Çölde Av Sahnesi temalı tablosu yer alır.⁶⁷ Clement'in İsmail Paşa ile doğrudan ilişkisi saptanamasa da tablonun yapılış tarihi İsmail Paşa'nın Mısır yönetiminde olduğu döneme rastlamaktadır.



Görsel 6: Stefano Ussi, Surre Alayı, 1873, tuval üzerine yağlıboya, 270.5 x 498.5 cm. İstanbul Dolmabahçe Sarayı, Env.No.11/246 (Kaya ve Kılınç, 2019, 85).

62 Germaner, 2011, 127-128.

63 Ross, 1930, 365.

64 Ackerman, 1991, 176.

65 Surtees, 1980, 69.

66 Benezit, 1924, 965.; Şubra sarayı duvar resimleri hakkında bkz.: İnankur, 2011, 136, 137.

67 Tanman ve Çelik, 2011, 212.; Germaner, 2011, 129.

Frank Dillion (1823-1909), 1854-1874 yılları arasında çok kez Mısır'ı ziyaret etti.⁶⁸ Amerikalı ressam Henry Augustus Ferguson (1842-1911), 1870-1873 yılları arasında Kahire'ye geziler gerçekleştirdi.⁶⁹ Amerikalı bir diğer ressam Robert Swain Gifford'ın (1840-1905) İsmail Paşa döneminde Mısır'da bulunduğu yaşam öyküsünden takip edilir.⁷⁰ Jean Léon Gérôme (1824-1904), Eugène Fromentin (1820-76), Charles Émile Vacher de Tournemine (1812-72) Narcisse Berchère (1819-91) Théophile Gautier (1811-1872), ve Charles Théodore Frère'nin (1814-1888) içerisinde bulunduğu bir grup sanatçı Süveyş Kanalı'nın görkemli açılışını belgelemeleri için Kahire'ye davet edildi.⁷¹ Kentte bulunan sanatçılar yönetim tarafından görevlendirilmiş ya da saray siparişi üzerine çalışıyor olmalarına bakılmaksızın himaye ediliyordu. İngiliz ressam Frederick Goodall (1822-1904) kaleme aldığı anılarında kentte bulunan sanatçılara Mısır yönetimi tarafından iltimas geçildiğini açıkça belirtir. 1850'li yıllarda Kahire'ye ilk seyahatini gerçekleştiren Goodall, bu seyahatinde Said Paşa'nın doğum gününe davet edildiğini, Kahire sokaklarında çalışırken yanına Arnavut bir koruma tahsis edildiğini kayıt eder.⁷² Ressamlara koruma tahsis edilmesi aynı zamanda kentteki güvenlik sorununu ve arzulanan modernleşmenin henüz halka sirayet etmediğini belgelemektedir. 1870 yılında Kahire'ye ikinci seyahatini gerçekleştiren Goodall'ın anılarında doğrudan İsmail Paşa yer almasa da Kahire'de ikinci kez bulunduğu süreç, Hıdiv İsmail Paşa'nın valilik dönemidir.

Bavyera doğumlu ressam Carl Haag (1820-1915) ilk olarak 1850'li yıllarda ve ardından 1873-1874 yıllarında Kahire'nin sokaklarını resmetmiştir.⁷³ İngiliz ressamlar; Charles Robertson (1844-1891) 1876'da,⁷⁴ Walter Charles Horlsey (1855-1934) 1878 yılında,⁷⁵ Prusyalı ressam Ernst Karl Eugen Koerner (1846-1927), 1873 ve 1886 yılları arasında,⁷⁶ Amerikalı ressam Louis Comfort Tiffany (1848-1933) 1870'li yıllarda bölgede çalışmalarını sürdürdü.⁷⁷ Sanatçıların yaşam öykülerinden İsmail Paşa döneminde Kahire'de çalışmış oldukları saptanabilmektedir. Hıdiv ile bizzat ilişkilerinin izinin sürülmesi güç olsa da bir kısmının Mısır yönetiminin doğrudan ya da dolaylı olarak desteğiyle çalışmalarını sürdürmüş olduğu anlaşılır. Söz konusu ressamların Kahire resimleri takip edildiğinde; cadde ve sokakların yanı sıra pek çok ibadet yapısının iç mekânlarında buldukları, kentteki kamusal alanlarda rahatlıkla çalıştıkları anlaşılır. Bu bağlamda ressamların şehirdeki olanakları, İsmail Paşa döneminde sanatçılar için özgür çalışma ortamının yaratıldığını gösterir.

68 Thronton, 1994, 74.

69 Dearinger, 2004, 353.

70 Benezit, C.2, 1924, 420.

71 Germaner, 2011, 127.

72 Goodall, 1902, 80, 84-85.

73 Khatib, 2003, 101.

74 Benezit, C.3, 1924, 633.

75 Topalli, 2001, 279.

76 Germaner ve İnankur, 2008, 83.

77 Ackerman, 1994, 210-211.

İsmail Paşa, ülkede bulunan yabancılar üzerinde etkin bir güce sahipti.⁷⁸ Şüphesiz bu güçte finansal desteğin rolü göz ardı edilmemelidir. Hıdiv döneminde kentsel planlama, imar çalışmaları, mimar ve resamlara hamilik büyük bir bütçe gerektirdi ve Mısır yönetimi tarafından hiçbir masraftan kaçınılmadı. Ancak bu girişimlerin maliyetinin ülke gelirleriyle sağlanabilmesi mümkün olmadı. Sultan Abdülaziz'in 1869 yılında İsmail Paşa'nın yetkilerini genişletmesi ve Mısır'a yargıda tam bağımsızlık yetkisi tanınması İsmail Paşa'ya hukuki olarak yabancı ülkelerle siyasi olmayan anlaşmalar yapma ve borçlanma hakkını tanıdı.⁷⁹ Yüzyılın ikinci yarısında hedeflenen ekonomik kalkınmanın sağlanamaması, İsmail Paşa'nın Bâb-ı Âli tarafından kendisine tanınan bu hukuki hakkı kullanmasıyla sonuçlandı. Kahire'ye kazandırılmak istenen Avrupalı çehre, dış borcun İsmail Paşa'nın valiliği döneminde üç kat artmasına sebep oldu.⁸⁰ 1870'li yıllarda borç sarmalına giren Mısır, Süveyş Kanalındaki hisselerini İngiltere'ye satmak zorunda kaldı ve borçlandığı ülkeler tarafından *Sunduk al-Duyun* (Borçlar Sandığı) kurularak Mısır ekonomisi, İngiltere ve Fransa'nın denetimi altına girdi.⁸¹ 1876'dan sonra İsmail Paşa, yönetime İngiliz bir Maliye Bakanı ve Fransız bir Kamu İşleri Bakanı'nın yer aldığı yeni bir hükümet atamak zorunda kaldı. Avrupalıların ekonomik sıkıntılarla tetiklenerek artan gücü, ülkede milliyetçi fikirlerin yükselmesine neden oldu ve oluşan baskı sonucunda İsmail Paşa, hükümeti feshetmek zorunda kaldı.⁸² İsmail Paşa girişimlerinin bedelini büyük borçlanmalarla ödedi. Bağımsızlık arzusu kentte yükselen Arap milliyetçiliğini, modernleşme ideali ise büyük bütçe açıklıklarını doğurmuştu. 1879 yılında *Ülkem artık Afrika'da değil Avrupa'nın bir parçası* beyanından birkaç hafta sonra hıdivlikten azledilerek hayatının son 25 yılını sürgünde geçirdi.⁸³

Sonuç

Bir kentin inşa edilmiş yapıları, ortaya konan sanat üretimi tarih boyunca iktidarın sembol araçlarından olageldi. Kuşkusuz sanatın yöneticinin güç temsillerinden biri olması 19. yüzyıla özgü bir yenilik değildir. Ancak 19. yüzyılda Mısır'ın modernleşen dünyaya uyum sürecinde yeniden yorumlandı, Batılı sanat akımlarıyla iç içe geçerek modernleşme ideasının temsili haline geldi. Hıdiv İsmail Paşa'nın modernleşme çabaları, Avrupa'da tanıklık ettiği medeniyete dayanır. Valiliği süresince Batı'nın eğitim, kültür ve sanat anlayışı pek çok farklı vasıtayla Kahire'ye taşındı. Gerçekleştirilen reformlar, kentteki imar politikalarıyla temsil edildi. 1870'li yıllarda Kahire iki ayrı silüete bölünerek, kentin batısı Avrupalı mimarlar tarafından tasarlanan yapılarla donatıldı. Bahçe ve peyzaj düzenlemeleri Fransız ve İngiliz bahçelerinden öykünerek gerçekleştirildi. Kentin inşa süreci ile eş zamanlı olarak pek çok sanatçının hamiliği üstlenildi. Batılı sanatçılar

78 Dicey, 1902, 51.

79 Brockelman, 2018, 306.

80 Marsot, 2010, 68-69.

81 Mansfield, 1971, 7.

82 Kızıltoprak, 2010, 36-37.

83 Kuneralp, 2011, 32.

doğrudan ya da dolaylı olarak desteklendi, şehirde rahatlıkla çalışabilmeleri için imkân ve olanaklar tanındı. Kahire'de Batılı mimarlar, peyzaj mimarları, ressamalar, heykeltıraşlar, fotoğraf sanatçıları ağırlandı. Ancak tüm bu çabaya rağmen büyük bir reformist olan İsmail Paşa döneminde özgün bir kültür ve sanat politikasının ortaya konamadığı izlenir. Aynı zamanda kentteki bu değişim çok yönlü bir okumayı gerekli kılar. Nitekim ithal edilen sanat anlayışı, İsmail Paşa'nın modernleşme politikalarını temsil ettiği kadar Batı'nın Mısır'da hâkim güç haline gelişini belgeler niteliktedir. Avrupa'nın dört bir yanından kopya edilen yapılarla çevrili yeni kurulan semt ve sokaklar, içerilmeden devşirilen kültürel ortam, Batı'nın kentteki tahakkümünü de belgeler. Sonuç olarak Kahire on altı yıllık bu süreçte, gelenek ile modern arasında çağdaş dünyaya uyum sağlayan bir kent görünümünden uzak, bir temsilin canlandırıldığı sahneye dönüşür.

KAYNAKÇA

- Abu-Lughod, J. L. (1965). Tale of Two Cities: The Origins of Modern Cairo. *Comparative Studies in Society and History*, 7 (4), 429-457.
- Abu-Lughod, J. L. (1971). *Cairo 1001 Years of the City Victorious*. Princeton: Princeton University Press.
- Ackerman, G. M. (1991). *Les Orientalistes de L. Ecole Britannique*. Paris: ACR ed.
- Ackerman, G. M. (1994). *American Orientalist*. Paris: ACR ed.
- Aksüt, A. K. (1944). *Sultan Azizin Mısır ve Avrupa Seyahati*. İstanbul: Ahmet Sait Oğlu Kitabevi.
- Arnaud, J. L. (1993). Maps of Cairo and the Development of the City at the End of the 19th Century. *Environmental Design: Journal of the Islamic Environmental Design Research Centre*, 1 (2), 82-91.
- Baer, G. (1963). *Tanzimat in Egypt: The Penal Code*. *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 26 (1), 29-49.
- Béchar, E. (1874). *Album photographique comprenant soixante et une vues exécutées d'après les constructions élevées au nouveau Caire sous le règne de S.A. le Khédivé Ismaïl-Pacha*, Paris: A. Lenègre.
- Benezit, E. (1924). *Clement, Felix Auguste. Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs & graveurs (C. 1, 965)* Paris: Ernest Gründ.
- Benezit, E. (1924). *Gifford, Robert Swain. Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs & graveurs (C. 2, 420)* Paris: Gründ.
- Benezit, E. (1924). *Robertson, Charles. Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs & graveurs (C. 3, 633)* Paris: Gründ.
- Brockelman, C. (2018). *İslam Ulusları ve Devletleri Tarihi*. (N. Çağatay, Çev.) Ankara: TTK Yayınları.
- Cezar, M. (1971). *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi Bey*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Çelik, Z. (2004). *Şark'ın Sergilenişi: 19. Yüzyıl Dünya Fuarlarında İslam Mimarisi*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Çetin, A. (2001). *İsmâil Paşa, Hidiv. TDV İslâm Ansiklopedisi (C. 23, 117-119)* İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Dearinger, D. B. (2004). *Painting and Sculpture in the Collection of the National Academy of Design*. New York: Hudson Hills Press.
- Devlet Arşivleri Başkanlığı, Osmanlı Arşivi (BOA), Hariciye Nezareti Belgrad Seferi H.R.SFR (3), 1/62. 7 Rebûlâhir (12) 57 / 29 Mayıs 1841.
- Devlet Arşivleri Başkanlığı, Osmanlı Arşivi (BOA), İrade Eyâlet-i Mümtâze Mısır, I. MTZ. (05), 20/839. 5 Safer 1284/8 Haziran 1867.
- Dacey, E. (1902). *The Story of the Khedivate*, London: Rivingtons.

- Dunne, J. H. (1968). *An Introduction to the History of Education in Modern Egypt*. London: Frank Cass and Company.
- Fahmy, K. (2020). *Kavalalı Mehmed Ali: Osmanlı Valiliğinden Mısır Hükümdarlığına*. (A. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Vakıf Bank Kültür Yayınları.
- Fondu, B. (2010). *French and Belgian Gardeners in Cairo During the 19th Century*, TUBA-KED, 9, 239-247.
- Germaner, S. ve İnankur Z. (2008). *Oryantalistlerin İstanbulu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Germaner, S. (2011). *XIX. Yüzyılda İstanbul ve Kahire: Sanat Ortamı ve Patronaj. Gelenek, Kimlik, Birleşim: Kültürel Kesişmeler ve Sanat* (Z.Y. Yaman, S. Bağcı Haz.) Ankara: Hacettepe Üniversitesi Basım Yayın, 125-133.
- Goodall, F. (1902). *The reminiscences of Frederick Goodall, R.A., with two portraits*. London-Newcastle: The Water Scott Publishing.
- Görgün, H. (2008). *Rifâa et-Tahtâvî*. TDV İslâm Ansiklopedisi, (C. 35, 95-97) İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Harvey, D. (2010). *Paris, Modernitenin Başkenti*. (B. Kılınçer, Çev.) İstanbul: SEL Yayıncılık.
- Hathaway, Jane (Haz.) (2009). *Al-Jabarti's History of Egypt*. Princeton: Markus Wiener Publishers.
- İnalcık, H. (2004). *Bürokrasi, Batılılaşma, Laikleşme*. Türkiye Barolar Birliği Dergisi, 50, 61-71.
- İnankur, Z. (Kasım 2002). *Kahire-İstanbul, 19. Yüzyıl Kültür Ortamı, Mustafa Cezar Onuruna Sempozyum*, MSÜ, İstanbul.
- İnankur, Z. (2011). *Osmanlı İmparatorluğu ve Mısır'da 19. Yüzyıl Sanatı, Gelenek, Kimlik, Bireşim: Kültürel Kesişmeler ve Sanat* (Z.Y. Yaman, S. Bağcı, Haz.) Ankara: Hacettepe Üniversitesi Basım Yayın, 133-138.
- Jabarti, A. (2010). *Al-Jabarti's Chronicle of the French Occupation:1798 Napoleon in Egypt*, (S. Moreh, Çev.) Princeton: Markus Wiener Publishers.
- Kanafani, F. M. (2020). *Modern Art in Egypt: Identity and Independence 1850-1936*. New York: I.B. Tauris.
- Karal, E. Z. (1983). *Osmanlı Tarihi, Cilt VII: İslahat Fermanı Devri, 1856-1861*. Ankara: TTK Basımevi.
- Kaya, G. S. ve Kılınç, Ü. (2019). *Kavalalı Hanedanının Millî Saraylar Tablo Koleksiyonu'ndaki İzleri; Gatah Çölü'nde Prens Halim'in Ceylan Avı: Tazı Payı ile Sürre Alayı Adlı Tablolar*. Milli Saraylar Sanat Tarih Mimarlık Dergisi, 70-91.
- Khatib, H. (2003). *Palestine and Egypt Under the Ottomans: Paintings, Books, Photographs, Maps and Manuscripts*. London-New York: Tauris.
- Kızıltoprak, S. (2010). *Mısır'da İngiliz İşgali: Osmanlı'nın Diploması Savaşı (1882-1887)*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

- Kopmaran, K. Y. (1989). Ali Paşa Mübârek. TDV İslam Ansiklopedisi, (C.2, 433- 434) İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Kreiser, K. (1997). Public Monuments in Turkey and Egypt 1440-1916. Muqarnas, 14, 103- 117.
- Kuneralp, S. (2011). Kavalalı Mehmed Ali Paşa Haneda'nından Üç Portre, Nil Kıyısından Boğaziçi'ne Kavalalı Mehmed Ali Paşa Hanedanı'nın İstanbul'daki İzleri (B. Tanman, Haz.) İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, 29-40.
- Landes, D. S. (1958). Bankers and Pashas International Finance and Economic Imperialism in Egypt. Cambridge: Harvard University Press.
- Lane-Poole, S. (1874). Arab Art Monuments. The Academy, 6, 361.
- Lane-Poole, S. (1906). The Story of Cairo. London: J. M. Dent.
- L'illustration (1669). Journal universel. 13 Novembre, C. 54, 312 <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/search/results/1869-01-01/1869-12-31?newspaperTitle=Illustrated%20London%20News> Erişim Tarihi: 20 Nisan 2022
- Mahdy, H. M. (2018). Attitudes Toward Architectural Conservation the case of Cairo, (Doktora Tezi), University of Glasgow/ Mackintosh School of Architecture, Glasgow.
- Mansfield, P. (1971). The British in Egypt. New York: Holt, Rinehart- Winston Publishing.
- Marsot, A.L.S. (1975). The Porte and Ismail Pasha's Quest for Autonomy. Journal of the American Research Center in Egypt, 12, 89-96.
- Marsot, A.L.S. (2010). Mısır Tarihi Arapların Fethinden Bugüne (G. Ç. Güven, Çev.) İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Mestyran, A. (2013). Power and Music in Cairo: Azbakiyya, Urban History, 40 (4), 681-704.
- Mestyran, A. (2017). Arab Patriotism, The Ideology and Culture of Power in Late Ottoman Egypt, Princeton- Oxford: Princeton University Press.
- Mitchell, T. (2001). Mısır'ın Sömürgeleştirilmesi (Z. Altok, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Owen, R. (1969). The Cairo Building Industry and the Building Boom of 1897-1907, Colloque International Sur L'Histoire du Caire, Ministry of Culture of the Arap Republic of Egypt, Cairo: General Egyption Book Organization, 337-350.
- Özendes, E. (1999). Saray Fotoğrafçıları. Milli Saraylar Tarih Kültür Sanat Mimarlık, 1, 156-169.
- Özkoç, Ö. (2015). Mısır'ın Uzun 19. Yüzyılı Modernleşme, Merkezileşme ve Özerklik. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Pınar, H. (2012a). Tanzimat Döneminde İktidar Oyunları: Bab-ı Ali ve Hıdiv İsmail. Bilig, 63, 159-188.
- Pınar, H. (2012b). Tanzimat Döneminde İktidar Oyunları: Bab-ı Ali ve Hıdiv İsmail. İstanbul: Kitap Yayınevi.

- Rabbat, N. (2020). The Palaces of Cairo's Belle Epoque. *The Arabist, Budapest Studies in Arabic*, 41, 141-168.
- Raymond, A. (2016). *Yeniçerilerin Kahiresi, Abdurrahman Kethüda Zamanında Bir Osmanlı Kentinin Yükselişi* (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Raymond, A. (2000). *Cairo* (W. Wood, Çev.) London: Harvard University Press.
- Rivlin, H. (1961). The Railway Question in the Ottoman-Egyptian Crisis of 1850-1852. *Middle East Journal*, 15 (4), 365-388.
- Ross, E. M. (1930). The Centenary of Lord Leighton. *Dalhousie Review*, 10 (3), 358-367.
- Salt Araştırma. Said Bey ve Ailesi Arşivi. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/33600> (Erişim Tarihi: 12 Nisan 2022).
- Sanafiri, İ. M. (1993). *Osmanlı Mısır İlişkileri 1863-1882, (Yayınlanmamış Doktora Tezi)* İstanbul Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Surtees, V. (1980). *The Diaries of George Price Boyce*. Wymondham: Real World Publishing.
- Şentürk, R. (1996). *İslam Dünyasında Modernleşme ve Toplumbilim*, İstanbul: İz yayıncılık.
- Tanman, B. ve Çelik G. (2011). Kavalalı Mehmed Ali Paşa Hanedanı'nın İstanbul'daki İzleri, Nil Kıyısında Boğaziçi'ne Kavalalı Mehmed Ali Paşa Hanedanı, (B. Tanman, Haz.) İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, 129-215.
- The American University in Cairo. Tarihi Haritalar Koleksiyonu. <https://digitalcollections.aucegypt.edu/digital/collection/p15795coll6/id/212/rec/143> (Erişim Tarihi: 19.04.2021)
- Thronton, L. (1994). *The Orientalists Painter-Travellers*. Paris: ACR ed.
- Toledano, E. (2001). *Forgetting Ottoman Past, Cultural Horizons: A Festschrift in Honor of Talat S. Halman*, Syracuse, (J. L. Warner Ed.) Syracuse University Press; İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Topallı, E. G. (2001). 19. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda Çalışan İngiliz Oryantalist Ressamlar, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Turan, N. S. (2017). 19. Yüzyılda İmparatorluk, Kolonyalizm ve Opera Verdi'nin Aida'sı ve Mısır'ın Sergilenmesi. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Dergisi*, 37 (1), 119-142.
- Tugay, E. F. (2015). *Bir Aile Üç Asır* (Ş. Türkömer, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Hakem Değerlendirmesi: Çift “kör” hakem incelemesi.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması 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: 2, Ekim 2023 | *Volume: 32, Issue: 2, October 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.



OSMANLI VE AVRUPA MATBUATINDA REPRODÜKSİYON: SERVET-İ FÜNÛN'DA KULLANILAN AVRUPA KAYNAKLI REPRODÜKSİYONLAR*



THE REPRODUCTION IN OTTOMAN AND EUROPEAN PRESS: EUROPE- BASED REPRODUCTIONS USED IN SERVET-İ FÜNÛN

Oğuz Alp DEDEOĞLU**

ÖZ

Bu çalışma, *Servet-i Fünûn*'da kullanılan Avrupa kaynaklı reproduksiyonları mercek altına almıştır. *Servet-i Fünûn*'un Batılı perspektifli resim sanatına ilişkin reproduksiyonlara yer vermesi, foto-mekanik gelişmeler, reproduksiyon ve resimli süreli yayımlar gibi birden fazla sahaya bağlantılıdır. Bu sebeple örnek reproduksiyon incelemeleri, Avrupa'da resimli süreli yayıncılık ile reproduksiyonun gelişimi, bu gelişmelerin Osmanlı matbuatına aktarımı ve tüm bu olguların etrafında şekillenen düşünce ve tartışmalarla temellendirilmiştir. Böylelikle çalışma, Avrupa'dan Osmanlı'ya reproduksiyon hareketliliğinin nasıl oluştuğunu, mecmuanın ilk on yılı içerisinde aynı klişeden elde edilen sanat eserlerinin farklı coğrafyalara ait dergiler arasında nasıl dönüşüme uğradığını teknik, kültürel ve sanatsal boyutlarıyla birlikte göstermeyi amaçlamaktadır. Çalışmada, reproduksiyon ağının içerisindeki dinamikleri vurgulamak için farklı ülkelerin resimli dergilerinde keşfedilmiş olan benzer reproduksiyonlardan örnekler ele alınmaktadır. Buna göre, çalışma, Mösyö Napier, *Bong X. A.*, *UNION X. A.* hakkak ve baskı şirketlerine ait imzalı reproduksiyonları konu edinmiştir. Bununla birlikte resimlerin ağırlıklı olarak Alman *Die Gartenlaube*, *Modern Kunst: Illustrierte Zeitschrift* dergilerinde yayımlandığı tespit edilmiş olsa da İngiltere ve Fransa gibi ülkelerin dergilerinde yayımlanan reproduksiyonları yine *Servet-i Fünun* sayfalarında görmek mümkündür. Tespit edilen güzel sanatlara ilişkin resimler, ülkeler arası reproduksiyon ağıyla birlikte değerlendirilmiştir. Değerlendirmeler sonucunda Osmanlı ve Avrupa'da resimlerin birbirine yakın tarihlerde yayımlandığı görülmüştür. Ayrıca tablo isimlerinde, açıklayıcı metinlerde ve ressam ile baskı sanatçısına dair bilgilendirme tercihlerinde keskin farklılıklar olduğu gözlemlenmiştir. Sonuç olarak Osmanlı Modernleşmesinin yaşandığı bir dönemde toplumun gündelik hayatına dahil olan Avrupa menşeli resimlerin yeni bir geleneğe uyum sağlayarak dönüşüme devam ettiği örneklerle açıklanmıştır.

Anahtar Sözcükler: 19. yüzyıl, Görsel Kültür, Resimli Süreli Yayın, Reproduksiyon, Doğu-Batı İlişkisi.

** Bu makale, yazar tarafından 2022 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı'nda Doktora Tezi olarak hazırlanan "Geç Dönem Osmanlı Kültüründe Resimli Süreli Yayınlar Üzerinden Sanat Söylemleri" başlıklı yayınlanmamış çalışmanın bir kısmının genişletilmiş halidir.

** Dr. Sanat Tarihçisi. İstanbul.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1239-4660> ♦ E-mail: oyalpdedeoglu@gmail.com

ABSTRACT

Servet-i Fünûn (The Wealth of Sciences) was an Ottoman illustrated magazine published between 1891-1944. The magazine included science, culture, literature, travel, and novels and had rich art content. The articles, written between 1896 and 1901 with the contributions of the intellectual circle around the Ottoman intellectual Tevfik Fikret, generally covered the subjects of literature and aesthetics. There were very few references to the plastic arts in these articles. However, the visual arts were one of the main themes of the magazine's illustrated pages. Art reproductions were published from the earliest issues of the magazine. However, local conditions were insufficient for reproduction and printing. It was, therefore, necessary to import reproduction plates from other countries.

This study analyses the European reproductions used in *Servet-i Fünûn*, an Ottoman illustrated periodical. *Servet-i Fünûn*'s use of reproductions related to Western art is linked to multiple fields such as photo-mechanical developments, reproduction, and illustrated periodicals. For this reason, the sample reproduction analyses are based on the development of illustrated periodical publishing and reproduction in Europe, the transfer of these developments to the Ottoman press, and the thoughts and debates around these phenomena. In this way, the study aims to show how the reproduction mobility from Europe to the Ottoman Empire was formed and how the works of art obtained from the same cliché were transformed between magazines belonging to different geographies within the first ten years of the periodical, together with their technical, cultural and artistic dimensions.

In order to study the early stages and development of the reproduction trade, the first decade of *Servet-i Fünûn* (1891-1901) was included in the research. The signatures Napier, *UNION X. A.* and *Bong X. A.* abound in the reproductions published between the relevant years. In addition, the signature on all the reproductions was not legible or visible. However, when researching *UNION X. A.* and *Bong X. A.* through digital archives, it became clear that most reproductions without signatures came from the same source. Therefore, in this study, *Die Gartenlaube* and *Modern Kunst: Illustrierte Zeitschrift*, published by *UNION X. A.* and *Bong X. A.*, were seen as evidence of the cross-country network of reproductions in which *Servet-i Fünûn* was included. It has been found that examples of art reproductions published in *Servet-i Fünûn* were published in relevant magazines in the same year or previous years. The form and position of the signatures are precisely the same.

The following conclusions can be drawn from the editorial and discursive analyses of the images: The reproductions were published in magazines of two different countries, usually at close dates. In general, the pictures were named differently in each country. However, there were also images with the same name. One of the differences between countries in the reproductions is the copyright and information texts. Whereas in *Servet-i Fünûn*, only the name of the picture was given under the image, in its European counterparts, detailed information was given, such as the painter, the name of the painting, the print, and the source of the photograph. Pictures in European journals were accompanied by a short text describing the picture's composition. *Servet-i Fünûn* briefly explained landscape, architectural, and portrait photographs, but art reproductions were rarely accompanied only by poems or stories. These stories and poems were texts that described the composition in the picture and provided words to guide the imagination that might arise in the audience. As a result, the paintings published in *Servet-i Fünûn* were evaluated together with the cross-country art reproduction network. It was understood that the paintings in mobility had the details that formed their tradition and discourse in Ottoman geography.

Keywords: 19th century, Visual Culture, Illustrated Periodicals, Reproduction, East-West Relations.

Giriş

Servet-i Fünûn'un Avrupa'dan temin ettiği reprodüksiyonların kaynaklarını inceleyen bu çalışma, *Servet-i Fünûn* ile Batılı resimli dergileri arasındaki ilişkiyi açığa çıkaran reprodüksiyonların farklılıklarını, benzerliklerini değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Bu amaçla çalışmada, Boğaziçi Üniversitesi'nin "Osmanlı Kültür Tarihinde *Servet-i Fünûn* Dergisi" isimli dijital arşivi başta olmak üzere, Milli Kütüphane ve İ.B.B. Atatürk Kitaplığı'nın süreli yayınlar dijital arşivlerinden yararlanılmıştır. *Servet-i Fünûn*'un ilk on yılında yayımlanan reprodüksiyonlar arasından imzalı olanları seçilmiştir. İmzalar sayesinde reprodüksiyonların menşesine ilişkin edinilen ipuçları aracılığı ile bazı yabancı dijital arşivlerde (*Deutschen Nationalbibliothek & Wikisource, Universitätsbibliothek Heidelberg – digital, Bibliothèque nationale de France – Gallica, Internet Archive, Google Books, Project Gutenberg, Union Catalog of Armenian Continuing Resources*) tarama yapılarak ilgili görselle eşleşen örneklerin tespiti amaçlanmıştır. *Servet-i Fünûn*'da haklak veya firma imzası olmayan ama imzalı olanlarla aynı dönemde yayımlanan görseller de aynı dijital arşivlerde taratılmıştır. Böylece *Servet-i Fünûn*'un ilk on yılında yayımlanan reprodüksiyonların çoğunlukla Almanya, yayınevleri ve resimli dergileriyle kesiştiği tespit edilmiştir. Aynı zamanda İngiltere ve Fransa gibi ülkelerde yayımlanan reprodüksiyonların da *Servet-i Fünûn*'a ulaştığını görmek mümkündür. Dolayısıyla Avrupa'dan Osmanlı'ya doğru gelişen reprodüksiyon hareketliliği, Avrupa'daki resimli dergiciliğin gelişimiyle birlikte ele alınmıştır.

İlk olarak, reprodüksiyon ağı ve gelişimini vurgulamak adına Avrupa'da İngiltere, Fransa ve Almanya üçgeninde fotografik ve bilimsel gelişmeler ışığında resimli dergiciliğin transferine değinilmiştir. Reprodüksiyon ve sektörünün bu gelişmelerin hangi noktasında olduğu değerlendirilerek, resimli dergiler ve reprodüksiyon arasındaki ilişki den ve teknik gelişmelerden bahsedilmiştir. *Servet-i Fünûn*'un reprodüksiyon alanındaki konumunu vurgulamak adına Osmanlı matbuatında resimli süreli yayıncılığa dair kısa bir değerlendirme yapılmıştır.

Nihayetinde reprodüksiyon hareketliliğine dair elde edilen kanıtlar arasında *Napier*, *UNION X. A.* ve *Bong X. A.* imzaları yoğunlukta olduğu için başlıklar da buna göre oluşturulmuş ve örnekler Batılı muadilleriyle karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Karşılaştırmaların künye bilgileri, sayfa tasarımı, ilişik metin, isimlendirme gibi faktörler göz önünde bulundurularak yapılması amaçlanmıştır.

Yapılan değerlendirmelere göre aynı klişeden üretilmiş bir reprodüksiyonun kimi özellikleri coğrafyaya göre daha az değişime uğrarken kimi özelliklerinin tamamen kendi coğrafyasında farklı bir söyleme tabii olduğu görülmüştür. Örneğin, sayfa tasarımı, görseli bir metinle sunma fikri ve metnin akademik değil; edebi bir metin olması gibi özellikler sık rastlanan ortak özelliklerdi. Ancak tablo isimleri, resmin detaylarını verme şekli, varsa metinlerin içeriği çoğunlukla Avrupa'daki muadilinden farklıydı. Sonuç olarak söz konusu farklılık ve benzerliklerde, Avrupa'nın bilimsel ve teknik gelişmeleriyle bütün olan modern söyleminin ve araçlarının Osmanlı coğrafyasında kendine has nasıl bir alan ürettiği görülebilmektedir.

Avrupa’da Resimli Süreli Yayımcılık ve Ülkeler Arası Etkileşim

XIX. yüzyılın ilk yarısında İngiltere, Fransa ve Almanya ekseninde gelişen matbuat ağının, kısa sürede kıtalar arası yayılım gösteren modern resimli dergiciliğin ilkel evresini oluşturduğu söylenebilir. Thomas Smits’in reproduksiyon ağının ülkeler arası gelişimine dair hazırladığı çalışmasına göre ağın oluşumunda derginin üretim koşulları etkindir.¹ Birçok araştırmaya göre, resimli dergiciliğin 1830’larda Avrupa’daki canlanması Thomas Bewick’in ahşap oyma (wood engraving) tekniğini geliştirmesi sayesinde mümkün olmuştur.² Eşyanın oldukça detaylı bir şekilde baskı haline getirilmesini sağlayan bu teknikle nesnelere, bitkiler ve hayvanlar küçük boyutta ve gerçeğine yakın bir şekilde detaylı olarak kâğıt yüzeyine işlenebiliyordu. Küçük ahşap bloklara oyma tekniği ile işlenen resimler bu sayede tekrar kullanılabilirdi. Baskıdaki görece kolaylıkla birlikte buharlı makinenin matbaada kullanımı ve kâğıt teknolojisindeki gelişmeler süreli yayınlarda resim kullanımının önünü açmış ve kolay yayılmasını sağlamıştı. Tüm bu gelişmelerin yaşandığı yer olan İngiltere, tabii olarak resimli süreli yayınlarda öncü ve merkezi bir role sahip olmuştur. 1830 yılında yayım hayatına başlayan *Penny Magazine* resimli dergi basımı için oluşan elverişli koşulların ilk ürünüydü.³ İngiltere’yi takiben diğer kıta Avrupası ülkelerinde de resimli dergi kültürü hızlı bir şekilde yayılmıştı. Örneğin; Fransa’da Saint Simone takipçilerinin çıkardığı *Le Globe* gazetesinin kurucularından Alexandre Lachevardière (1795-1855), İngiltere’den buharlı baskı makinesi getirterek Fransa’da ilk resimli derginin kurulmasına öncülük etti.⁴ *Le Magazine Pittoresque* (1833) adındaki bu dergi, yazı karakteri, boyut ve içerik olarak *Penny Magazine*’e benziyordu. *Le Magazine Pittoresque*’ten yıllar önce Fransız hükümeti ve matbaacılar, İngiltere’de uygulanan modern ahşap baskı yöntemini kendi içlerinde uygulamaya çalışmış ancak bu girişimleri sonuçsuz kalmıştı.⁵ Fransız matbuatının modern baskı yöntemini uygulamaya başlaması, 1816 yılında Bewick’in öğrencilerinden Charles Thompson’ın Fransa’ya gelerek yerli baskı sanatçılarına eğitmesiyle mümkün olabilmişti.⁶ İngiltere ile Fransa matbuatı arasındaki yetenek aktarımının bir benzeri bu sefer Fransa ile Almanya arasında cereyan etti. Örneğin; Fransa’da Thompson’dan eğitim alan Louis-Henri Brévière, Almanya’da 1830’ların sonlarına doğru atölye açmış ve ahşap baskı sanatının yeni tekniklerini Alman hakaklara öğretmişti. Bu atölyede eğitim alan hakaklar ilerleyen yıllarda

1 Smits, 2020, 82.

2 Jackson, 1885, 219., Hamber, 1996, 49., Brake ve Demoor (Ed.). 2009, 4.

3 Jackson, 1885, 279., *Penny Magazine*, İngiltere’de resmi olarak öğrenim göremeyen kişilerin kendilerini yetiştirmesi için kurulan *Society for the Diffusion of Useful Knowledge* (yararlı bilgiyi yayma derneği) adına bastırılmıştı. Dergi sadece *bir penny* olduğundan erişilebilirdi ve işçi sınıfı arasında hızlı bir şekilde yayılarak ilk yılda 200.000 satış gerçekleştirdi. (Bk. Jackson, 1885, 278-279).-

4 Mainardi, 2017, 37.

5 Smits, 2020, 82.

6 Smits, 2020, 82., Charles Thompson, Fransa’da modern ahşap baskı tekniğini Fransız sanatçılara aktardığı için Fransa’da bu tekniğin babası olarak anılmaktadır. (Bk. Smits, 2020, 82).

muhtelif Alman dergilerinde çalışmışlardı.⁷

Üç ülkenin örneklerine bakıldığında resimli derginin baskı tecrübesiyle paralel olarak yayıldığı görülmektedir. Resimli dergi, matbaacılık sektöründeki iş kollarını çeşitlendirmişti. Baskı işleri, ressam, teknik ressam (*draughtsman*), hakkak (*engraver*), elektrotip ustası (*electrotyper*)⁸ gibi meslek sahiplerinin bir arada olduğu ekip tarafından yürütülüyordu.⁹ Her anlamda sanat altyapısı gerektiren bu süreçte teknik bilgi hepsinden önce geliyordu. Dolayısıyla Fransa, Almanya gibi sanat, zanaat ve matbaa geçmişi derin olan coğrafyalar dahi resimli dergi basabilmek adına İngiltere'den gerekli teknik bilgiyi devşirerek kendi yollarında ilerleyebildiler. Bununla birlikte üzerinde kazıma işi yapılan ahşap bloklar çoğaltılarak yeniden kullanılabilir klişe haline getirilebiliyordu. Bu sebeple matbaalar özellikle kuruluş aşamalarında baskı üretimi için ekip oluşturmak yerine daha önce çoğaltılmış olan metal klişeleri kullandılar. Örneğin; Almanya'nın ilk resimli dergilerinden Leipzig merkezli *Illustrirte Zeitung*'un (1843) editörü Johann Jakob Weber (1803-1880), bölgede açılan Fransız veya İngiliz kökenli ahşap baskı atölyelerine ahşap blok yaptırtmak yerine Londra ve Paris'ten *L'Illustration* ve *The Illustrated London News* için üretilmiş olan ahşap baskı blokların metal kopyalarını getirtmeyi tercih ediyordu. Böylelikle, resim basma işi Almanya'daki diğer atölyelerin blok üretiminden daha ucuza yürütülebiliyordu.¹⁰ Gazetelerdeki resimlerin çoğunluğu ithal klişelerden elde edilmiş olsa da yerli atölyelerde üretilmiş klişelerin de kullanıldığı oluyordu.¹¹ Henüz yeni kurulan gazetelerin piyasada tutunmak için uyguladıkları bu yöntem, resimli mecmua yayımlamak isteyen Osmanlı matbaaları tarafından da tercih edilmiştir. Bu yüzden *Âyine-i Vatan*, *Mir'at-ı Âlem*, *Manzara* gibi mecmualardaki resimlerin muadillerini, yurt içi ve yurt dışı fark etmeksizin, daha önce yayımlanan gazete ve kitaplarda görmek olasıdır.¹² Bununla birlikte *SF*'nin özellikle ilk on yıla ait sayılarında, Avrupa'dan getirilen klişeler ağırlıktadır. Nitekim, kullanılmış klişeler dergilere yerel baskı koşullarının yeterli seviyeye gelmesi için imkân ve zaman tanımıştı. Ancak yeterli koşullar sağlanmış olsa da dergiler arasında klişelerin dolaşımı devam etmişti. Bu durumun, XIX. yüzyılın ikinci yarısına damgasını vuran reproduksiyon modasıyla ilgisi olduğu söylenebilir. Çünkü söz konusu hareketliliği canlı tutan, sistematik bir şekilde görsellerin yayılmasını sağlayan

7 Smits, 2020, 82., Louis-Henri Brévière'in atölyesine katılan Kaspar Braun (1807–1877), Carl August Deis (1810–1884), Johann Rehles gibi Alman hakkaklar, Almanya'nın ilk resimli dergilerinden olan *Illustrirte Zeitung*, *Fliegende Blätter* gibi dergilerde çalışmışlardır. (Bk. Smits, 2020, 82).

8 Electrotipe/elektrotip: Hazırlanan ahşap bloğun, elektrolizler sayesinde metal (bakır, çinko vs) tabaka haline dönüştürülmesi. Bu metal tabaka tekrar ahşap bloğa monte edilerek klişe üretim süreci sonlandırılmış oluyordu. (Bk. Jackson, 1885, 325) ve (Bk. Tedeschi, 1994, 32.)

9 Jackson, 1885, 317-325.

10 Beck, 2018, 409.

11 Beck, 2018, 409., *Illustrirte Zeitung*'un ilk sayısında 26 resimden sadece 5'i Almanya'da hazırlanmış diğer resimler İngiltere ve Fransa'dan getirilen klişelerden elde edilmişti. (Bk. Beck, 2018, 409).

12 Ayrıntılı bilgi için (Bk. Dedeoğlu, 2022).

faktör reproduksiyon firmalarıydı. Reproduksiyon firmaları fotoğraf ve kimya alanındaki gelişmeler ışığında gelişen baskı teknolojilerinin geldiği son noktayı gösteren ürünler pazarlıyordu. Kataloglarında sanat tarihinin ünlü baş yapıtları çoğunluğu oluşturmakla birlikte dönemin Avrupa sanatına ilişkin sanat eserlerini de bulmak mümkündü. Hem Avrupa hem Osmanlı dergileri klişe yaptırmak veya klişe almak için bu firmalarla çalışıyordu. Nihayetinde bu alışverişin, Avrupa'yı ve Osmanlı imparatorluğunu içine alan, ülkeler arası, birbiriyle kesişen bir görsel ağ meydana getirdiği söylenebilir.

Reproduksiyon ve Sanat

Bu çalışmada reproduksiyon¹³ (*printed reproduction*) kavramı, bir sanat eserinin foto-mekanik süreçler (*photo-mechanical processes*) ve baskı teknikleri aracılığıyla basılı bir görsel haline dönüştürülmesinin karşılığı olarak kullanılmıştır. 1839 yılında fotoğraf makinesinin ilkel versiyonu olan dagerotipin (*daguerréotype*) icadı, matbuat ve medya sektörü için yeni bir soluk yaratmakla birlikte reproduksiyon üretimini de doğrudan etkilemişti. 1840 ile 1880 yılları arası reproduksiyon yayımlama geleneğinin gelişme gösterdiği zaman dilimini ifade etmektedir.¹⁴ Foto-mekanik teknolojinin ilk evrelerinde elde edilen görüntü bir model işlevi görüyordu.¹⁵ Resimli matbularında sanat eserinin doğrudan fotografik görüntüsü baz alınabilse de görselin matbu hale getirilmesi için hakkak tarafından ahşap, metal (bakır, çinko) veya taş bloğa geçirilmesi gerekiyordu.¹⁶

Görüntülerin gerçeğe yakın olarak matbu hale getirilmesinin reproduksiyonlara olan ilgiyi tetiklediği ve dolayısıyla foto-mekanik baskı sahasındaki geliştirmelerin, gerçeğe yakın aktarım ve serilik üzerine ivme kazandığı söylenebilir. 1880'lere denk gelen bu zaman diliminde orijinal görüntünün yüzeysel ve tonal değerlerinin temsilini sunmaya çalışan reproduksiyonlarda tam anlamıyla başarı söz konusudur.¹⁷ Fotografik görüntünün doğrudan baskı yüzeyine aktarımı üzerine yapılan çalışmalar sonucunda daha gerçekçi ve detaylı baskılar elde edilebilmiştir. Nitekim fotoğrafın baskı yüzeylerine başarılı transferi, basılı görsel elde etme işini hızlandırıp kolaylaştırmış bu da maliyeti düşürmüştür.¹⁸ Tüm bu gelişmelerin reproduksiyon modasına pozitif etkide bulunarak orijinal sanat eserlerinin reproduksiyonlarını içeren katalogların, dergilerin ve benzeri matbuların artmasına vesile olduğunu söylemek mümkündür. Bu sebeple klişe (*cliché*) veya baskı bloğu olarak adlandırılan, birden fazla baskı alınmasını mümkün kılan materyaller sayesinde -örneğin Fransa'da orijinalinden üretilmiş bir reproduksiyonun çoğaltılan klişesi sayesinde- birden çok ülkede aynı reproduksiyonu aynı imzalı görmek mümkün olabilmektedir.

13 Bir sanat yapıtının ya da fotoğrafın aslına uygun olarak, ancak tıpkıbasım gibi gerçek boyutlarına ve malzemesine bağlı kalınmadan çoğaltılmasıyla elde edilen baskı. (Bk. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 1589).

14 Gretton, 2000, 157.

15 Tedeschi, 1994, 104.

16 Tedeschi, 1994, 106.

17 Gretton, 2000, 157.

18 Tedeschi, 1994, 106.

Reprodüksiyonlar, ilk resimli dergilerden itibaren ilgi görmüş ve dergilerin yayım misyonlarının bir parçası olmuştur. Fotoğrafçılığın geç XIX. yüzyılda artan başarısı, görsel ve metinsel bilgiye olan ihtiyaca yönelik pazar talebinden kaynaklanıyordu. Viktorya dönemi İngiltere'sinde sanat yayıncılığı bu pazarın önemli bir parçası olmakla birlikte güzel sanatlar bilgisinin yayılmasında merkezi bir rol oynuyordu: İngiltere'nin ilk resimli dergilerinden *Penny Magazine* bir sanat dergisi değildi; ancak derginin yayıncısı Charles Knight, "*Laocoon, Raphael (Karikatürleri), Apollo Belvedere, İngiltere ve diğer ülkelerdeki büyük katedraller gibi*" eser ve temaları okurlarla tanıştırmak gibi bir amaç edinmişti.¹⁹ *The Illustrated London News*'te Royal Akademi başta olmak üzere çeşitli sergilerde sergilenen eserlerin reprodüksiyonları yayımlanıyordu.²⁰ Fransa'nın ilk resimli dergilerinden *Le Magasin Pittoresque*'te dönemin Paris Salonu'nda yer alan tabloların haricinde romantik ekolün sanatçıların çizimlerine sıkça yer veriliyordu.²¹ Aynı zamanda Osmanlı dergiciliğinin merceğinde olan *L'Illustration* ve *Le Monde Illustré* dergilerinin sayfaları incelendiğinde güzel sanatların önemli bir alan işgal ettiği görülebilmektedir. Aynı durum *Illustrirte Zeitung*, *Die Gartenlaube* gibi aktüel ve aile temalı resimli dergiler için de geçerlidir. Breton, özellikle *Illustrated London News*, *L'Illustration* ve *Le Monde Illustré* gibi genel içerikli dergiler üzerinde yaptığı incelemede "güzel sanatların her ne kadar birincil görsel kaynaklardan biri olsa da hiçbir zaman birincil konu olmadığı" ifade etmiştir.²²

Güzel sanatlar, XIX. yüzyılda ekonomik, politik, kültürel koşullara bağlı olarak gelişen geniş çaplı söylemin bir parçasıdır. Daha önce belli zaman ve mekânda görülebilen sanat eserlerinin dergiler aracılığı ile orta sınıf içerisinde dolaşıma girmiş olması sanat eserlerini geniş bir arz talep zincirine dahil etmiştir. Beegan, "*fotoğrafın tarafsızlığın somut örneği olduğunu, tarafsızlığın da foto-mekanik reprodüksiyonun görünürdeki nesnellığı ile pekiştirildiğini*" söylemiştir.²³ Bu düşüncenin genel içerikli fotoğraflar olduğu düşünülebilir. Ancak reprodüksiyonlar için de aynı nesnel işlevden bahsedilebilir. Resimli aktüel içerikli dergilerde sanat eseri çoğunlukla bir dergide tek başına bilgiden muaf olarak yer almaktadır. Nitekim dergilerde öncelik görsellikteydi; görsele ilişkin bilgi verildiyse bile bu sanat eserinin kendisiyle ilgili olmazdı. Resimli dergiler tarafından yüksek sanatın sergileme biçiminin ödünç alınması söz konusu olsa da tablo yeni bir bağlama açık vaziyette sayfada yerini bulmuştur.²⁴ Bu bağlam, derginin yayım politikası ve içeriğine göre değişebilse de güzel sanatlar hangi bağlamda sunulursa sunulsun o artık yüksek sanat izleyicisinin etrafında döndüğü bir sanat eseri değildi. Benjamin, XIX. yüzyılda foto-mekanik gelişmelerin neticesinde ortaya çıkan reprodüksiyon modasını ve reprodüksiyon sanat eseri ayrımını, "Mekanik Reprodüksiyon Çağı" adı altında

19 Knight, 1865, 184'den aktaran Hamber, 1996, 112.

20 Gretton, 2000, 157.

21 Mainardi, 2017, 37.

22 Gretton, 2000, 158.

23 Beegan, 2008, 5.

24 Gretton, 2000, 148.

formülleştirmiştir. Benjamin, “*reprodüksiyon çağında solan şeyin sanat yapıtının ‘aura’sı olduğunu*” ifade eder.²⁵ Burada, üretim amacına bağlı olarak biricik olan sanat eseri ile çoğaltılan eserin o biriciklikten yoksunluğunun ayrımı vurgulanmaktadır.²⁶ Yeniden üretilen eserin ihtiyacı olan amaç ise politika tarafından sağlanmaktadır.²⁷ Reprodüksiyonun politika ile uyumu, yeniden üretilen eserin daima yeni söyleme ve bağlama açık pozisyonunu göstermektedir. Kaldı ki Benjamin’in bu formülü dergilerdeki reprodüksiyonların yüksek sanat bağlamında değil; derginin yayım politikası bağlamında değerlendirilmesi gerektiğini de göstermektedir.

XIX. yüzyılda resimli dergilerin yarattığı cazibe ve reprodüksiyonların bunda oynadığı rol resimli dergilerin etrafında birtakım tartışmalara sebep olmuştur. Yüksek kültür ve güzel sanatlar ile bağlantılı olan reprodüksiyonların savunucuları, ucuz baskılar aracılığıyla sağlık, eğitim, sosyal fedakârlık ve Hristiyanlık adına yüksek kültürün işçi sınıfına ihracı olduğunu düşünüyordu.²⁸ Bunun karşısında John Ruskin gibi romantikler resimli dergiciliği ucuz baskı ve endüstriyel üretim süreçlerinin bir sonucu olarak yüksek sanatın gerisinde konumlandırıyordu.²⁹ Wordsworth, aklın yüksek statüsünü daha aşağı bir statüden (*a lower stage*) tehdit tehdit eden resimli dergilerden sakınıyordu.³⁰ Özellikle resimli dergiciliğin ilk evrelerinde görülen bu tartışmalar ne resimli dergiciliğin ne de reprodüksiyon yayımının önüne geçmemiş aksine güzel sanatlar ile dergiler arasında ilişki zamanla gelişme göstermiştir. Gretton, dergiler ile yüksek sanat arasındaki ilişkiyi rekabetçi bir yakınlaşma (*competitive convergence*) olarak tanımlamıştır.³¹ Gretton’a göre “*dergiler güzel sanatların kültürel üstünlüğünü kabul etse de onların temel temsil stratejisi habercilik ile yüksek sanat arasındaki hiyerarşik konumun arasındaki farkı azaltmak*” olmuştur.³² Reprodüksiyon yayımcılığı ile yüksek sanat arasındaki statü farkı azalıp artmasına rağmen eşitlenmemiş olsa da reprodüksiyon piyasasının yüksek sanat çevresinde önemli ölçüde etkiler bıraktığını söylemek mümkündür. Örneğin Paris Salonu’nda eserleri sergilenen sanatçılar sergi sırasında eserlerin reprodüksiyonlarının yapılması için sipariş veriyordu.³³ Reprodüksiyonu yapılan sanat eseri birtakım avantajlara sahipti: Eleştirmenler tarafından desteklenmeyen eser, reprodüksiyon sayesinde sanat piyasasında dolaşıma girebiliyordu. Monografik bir albümde toplanan eserler galerilere,

25 Benjamin, 1969, 4.

26 Benjamin, 1969, 6.

27 Benjamin, 1969, 6. Benjamin “Mekanik Reprodüksiyon Çağı” hakkındaki makalesini 1936’da kaleme almıştı. Stephan Bann’ın dikkat çektiği üzere bu dönemde yeniden üretim teknolojisi en güçlü kitlesel gösteri aracı olarak kutsanıyordu. Benjamin ise “böylesine güçlü bir silahın faşist propagandaya terk edilmemesi” gerektiğini savunuyordu. (Bk. Bann, 2001, 16.)

28 Brake, Laurel, Demoor, Marysa (ed.), 2009, 5.

29 Henry Cole, (1839), 272’den aktaran Brake, Laurel, Demoor, Marysa (ed.), 2009, 5.

30 William Wordsworth, (1846)’dan aktaran Brake, Laurel, Demoor, Marysa (ed.), 2009, 2.

31 Gretton, 2000, 158.

32 Gretton, 2000, 158.

33 Boyer, 2004, 94.

yayımcılara dağıtılabiliyordu.³⁴ Sanatçı, fotoğraf ve yayın şirketleri aracılığıyla ürettiği reprodüksiyonlarıyla yeni bir kazanç kapısı elde etmişti. Bu aynı zamanda telif ve çoğaltma hakkı gibi meseleleri de beraberinde getirmiştir.³⁵ Sonuç olarak foto-mekanik gelişmeler reprodüksiyon piyasasını ve resimli dergicilik sektörünü ileriye taşıdığı gibi yüksek sanat çevresinde de yeniliklere sebep olmuştur. Osmanlılarda ise resimli dergiciliğin hangi koşullarda gelişim sağladığı meselesi reprodüksiyonların Osmanlı resimli gazetelerine doğru hareketliliğine ışık tutmaktadır.

Osmanlı'da Resimli Süreli Yayıncılık ve *Servet-i Fünûn*

Osmanlı resimli dergileri XIX. yüzyılın ikinci yarısında gelişme göstermiştir. Basın tarihinde *Servet-i Fünûn*'a (SF) (1891) kadar az sayıda resimli dergi çıkmış olmakla birlikte dergilerin süreleri oldukça kısa sürdü. Üç sayı devam eden *Mir 'at*'tan sonra 1867 yılında yayımlanmaya başlayan *Âyîne-i Vatan* dergisi on sayı sonra kapandı. Aynı yıl ismini *İstanbul* olarak değiştiren dergi 1869 yılına kadar yayımlanabildi. Dönemin bir diğer resimli dergisi *Musavver Medeniyet* ise 1874-1878 yılları arasında yayımlandı. Yayımların aralıkları ve yayım süreleri baz alındığında resimli dergi basma işinin henüz yaygınlık kazanmadığı görülmektedir. Bu durumun görünürdeki sebeplerinden en önemlisi resim üretiminin ve baskı işinin mevcuttaki zor koşullarıdır. Baskı konusunda uzman kişilerin ve teknik imkanların yoksunluğu resimli dergilerin koşullarını zorlaştırmıştı. Dolayısıyla mevcut duruma rağmen “musavver mecmua” olma girişiminde bulunan Osmanlı mecmuaları, resimli dergi dünyasında yaklaşık elli yıllık birikimi olan Avrupa matbuatına yüzünü dönmek durumunda olduğu söylenebilir.

1860'lardan itibaren kesintilerle ilerleme kaydeden resimli süreli yayınlar, 1890'lar itibarıyla hızla gelişme kaydetmeye başladı. Resimli dergiler açısından olumlu görülen bu gidişatın arkasında II. Abdülhamid döneminde Bab-ı Ali'nin desteği ve etkisinin olduğu söylemek mümkündür. Resimli gazeteler merkezden okurlara yayılan bilgi ve görsellik sayesinde propaganda aracı olarak “saray” destekli modernleşmenin aracı haline gelmişti. Devletin modern kurumlarının çalışanlarıyla birlikte çekilen fotoğraflarının dergilerde sergilenmesi dönemin basını için alışıldık bir durumdu. Sadece SF değil zamanın diğer gazetelerinde de bu yaygın bir tutumdur.³⁶ 1900'lü yıllara henüz gelmeden Osmanlı resimli dergilerinde “resim” alanında süsleme ve tasarımlar, porte fotoğrafları, yerel manzara fotoğrafları, tarihi mekân fotoğrafları ve genelde yağlıboya kopyalarından oluşan reprodüksiyonları görmek mümkündür.

Osmanlı basın tarihinin ilk resimli gazetelerinde dahi nadir de olsa reprodüksiyonları

34 Boyer, 2004, 94.

35 Boyer, 2004, 94.

36 Ahmet İhsan, hatıralarında Matbuat Müdüriyeti'nden, Hicaz şimendiferine ait resimlerin kendisine verilerek yayımlanması emri verdiğini ifade etmiştir. (Bk. Tokgöz, 1993, 147). Bu sadece *Servet-i Fünûn* için geçerli değildi. Özellikle II. Abdülhamid döneminde açılan kurumların çalışanlarıyla birlikte çekilen fotoğraflara resimli gazetelerde yer verilmesine özen gösterilirdi.

yon baskılarına yer verilmişti. Reprodüksiyonların Osmanlı resimli dergilerine girmesinin en önemli sebeplerinden biri dergilerin yerli koşulların noksanlığından Avrupa dergilerini takip etmeleri ve Avrupa etkisi altında gelişme sağlamalarıydı. Ersoy'a göre XIX. yüzyılın sonlarına doğru Osmanlı resimli dergileri Avrupalı "yeni gazetecilik / *new journalism*"in popülerleştirici prensipleriyle uyum içerisindeydi. Bir yandan da Osmanlı rejiminin baskıcı sansür politikalarının da zorlamasıyla apolitik bir duruş benimsenmişti.³⁷ Güzel sanatlardan örnekler, devletin sansür politikalarına karşı tarafsız tutum sağlamalarına yardımcı oluyordu. XIX. yüzyılda toplumsal dönüşümler neticesinde Osmanlı ticaret burjuvazisinin yükselişi söz konusuydu.³⁸ Ancak bilgi dolaşımının Bab-ı Ali tarafından sıkı denetim altında olması ticaret burjuvazisinin ve entelektüel sınıfın basın yayın işlerinde ifade özgürlüğü konusunda hareket alanını kısıtlarken onların rahat hareket edebilecekleri yeni bir alan açmıştır. Böyle bir ortamda *SF* başta olmak üzere muhtelif muadillerinin (*Malumat, Musavver Fen ve Edeb, Mahasin* vb.) sanat yayıncılığına ağırlık vermesinin, politik şartların sanat yayıncılığına dolaylı bir katkısı olduğunu söylemek mümkündür. Benzer bir durum Almanya'da da yaşanmıştır: 1852 yılında devrimci gazeteci eylemlerinden dolayı hapse giren Ernest Keill hapisten çıktıktan sonra 1853 yılında *Die Gartenlaube* gazetesini kurmaya karar vermişti.³⁹ Gazetenin misyonu ise ilk sayıda "rasyonel politikalarından ve dindeki çatışmalardan uzakta, gerçek iyi hikâyelerdeki insanları ve insan kalbinin tarihini tanıtmak" olarak ifade edilmiştir.⁴⁰ Bu, bir resimli aile dergisinin, yönlendirici, engelleyici politikalara karşı gelişen tepkiyle şekillendiğini göstermektedir.

Osmanlı'da resimli dergicilik ve fotoğraf teknolojileri yüksek sanat kültürü ortamı altında gelişme göstermemiştir. Dolayısıyla yukarıda bahsedildiği gibi Avrupa'daki resimli dergiler ile yüksek sanat arasındaki rekabetin Osmanlı matbuatının ortamı açısından geçerli olmadığını ifade etmek gerekir. Shaw'ın dikkat çektiği üzere "On dokuzuncu yüzyıl Avrupa fotoğrafçılığı konularını ve geleneklerini resimden alırken, Osmanlı İmparatorluğu'nda durum böyle değildi, çünkü Osmanlı İmparatorluğu'nda tuval üzerine resim, fotoğrafın emperyal görsel kültüre girişiyle eşzamanlıydı."⁴¹ Batılı perspektifli resim üreten asker ressamların fotoğraftan kopyalar üreterek eğitilmeleri bunu açıklamaktadır.⁴² Dolayısıyla Batı'da yüksek sanat, fotoğraf, reproduksiyon, dergicilik çizgisinde ilerleyen modernleşmenin, Osmanlı'da aynı yolla başarıya ulaşması beklenemezdi. Resimli dergiciliğin ortaya çıktığı 1860'larda Batılı perspektifli yüksek sanat Osmanlı saraylarının duvarlarında kendini gösteriyordu. Henüz Sanayi-i Nefise Mektebi kurulmamıştı. Hak-kaklık geleneksel zanaat olarak vardı, modernleşmemişti. Resimli dergilerin bu yoksun-

37 Ersoy, 2021, 240-262. "Yeni Gazetecilik / *New Journalism*" kavramı için Bk. Beegan, 2008, 4-5.

38 Göçek, F. M., & Yıldız, İ., 1999, 104.

39 *Die Gartenlaube*, 1853-1944 yılları arasında yayımlanmış resimli aile dergisidir. Bu dergiyle ilgili önemli bir başka konu; *Die Gartenlaube*'de yayımlanmış olan bazı resimlerin *Servet-i Fünûn*'da da yayımlanmış olmasıdır.

40 Keill, E. (1853), An unsere Freunde und Leser!, *Die Gartenlaube*, nr. 1, s.1.

41 Shaw, 2009, 81.

42 Shaw, 2009, 81.

luk içerisinde neden reprodüksiyon yayımlamaya çalıştığı meselesini ise sadece sansür politikasına dayandırmak mümkün değildir. Fotoğraf örneğinden gidilecek olursa Shaw, Osmanlı devletinin fotoğrafın estetik değil ideolojik yönünü benimsediğini fotoğrafı siyasi bağlam içinde yeniden keşfederek onunla kendi imajını şekillendirmeye çalıştığından söz eder.⁴³ Benjamin'in reprodüksiyon formülasyonu Osmanlı'nın imaj üretimi için de geçerlidir. Osmanlı resimli dergilerinde Avrupa kaynaklı reprodüksiyonlara bakıldığında ve dergilerin Osmanlı devletinin sıkı denetimleri altında yayım yaptığı düşünüldüğünde yayımlanan sanat eserlerinin imaj politikasının bir yüzü olduğu düşünülebilir. Estetik açıdan değil; modernleşen Osmanlı'nın bir temsili, yani ideolojik temsilden söz edilebilir. Greeton'un "rekabetçi yakınlaşma" kavramı ödünç alınarak, bu konu şu şekilde detaylandırılabilir: Avrupa resmini yayımlayan bir Avrupa resimli dergisi ile Avrupa resmini yayımlayan bir Osmanlı resimli dergisinin statüsü içinde oldukları koşullar açısından eşit değildir. Avrupa resmini yayımlayan Avrupalı dergiler yukarıda da bahsedildiği gibi yüksek kültürün üstünlüğünü kabul etse de Greeton'ın ifadesiyle "editörler sanat eserlerine yer vererek ve zaman zaman sanat dünyasını haberleştirerek ürünlerine değer katacaklarına inandırmış gibi sunuyordu."⁴⁴ Böylece dergisini rekabet ettiği yüksek sanata yakınlıyordu. Osmanlı resimli dergisi ise Avrupa kaynaklı reprodüksiyonlarla hem Batılı gibi davranıyordu hem de onlarla rekabet ediyormuş hissi uyandırıyor: Birincisi, Osmanlı resimli dergisi bir Avrupalı dergi gibi Avrupa'nın yüksek sanat geleneğine yakınlabileceğini gösteriyordu. İkincisi, teknik olarak Avrupalı dergiler gibi yayım politikası izleyerek Avrupalı resimli dergilerin habercilik çizgisine erişebileceğini gösteriyordu. Üçüncüsü, Osmanlı'nın imaj politikası göz önünde bulundurulduğunda kendi çizgisinde modernleşen Osmanlı'nın istediğinde Avrupalı gibi yayım yapma tercihini gösteriyordu. Kendi imajını şekillendirmeye çalışan Osmanlı devleti açısından bakıldığında yoksunluklara rağmen reprodüksiyon yayımını serbest bırakması Batı ile rekabetçi yakınlaşmanın ısrarı olarak görülebilir. *Mir'at-ı Âlem*'in 1882 yılına denk gelen yirmi dört sayılık ilk serisinin son sayısındaki editörün ilanı bahsedilen rekabete örnek niteliğindedir:

*"Mir'at-ı Âlem, bundan böyle resimlerindeki letafet ve tay'ındaki nefasetle şimdiye kadar şehrimizde neşr olunmuş musavver matbuatın cümlesinden mükemmel olarak neşr olunacağı gibi resmin en ala cinsi kâğıt üzerine Avrupa'nın san'at tabında ileri gidenlerinden olan Almanya'nın Berlin ve Leipzig şehirlerinde tab ettirilerek getirileceğinden hatta Paris'te tab ve neşr olunan Monde Illustré ve Illustration'dan daha nefis olacak ve her iki haftada yevmi muayyeninde behemehal büyük kıtada üç sütunlu olarak neşr edilecektir."*⁴⁵

Pasajdan anlaşıldığına göre bir Osmanlı resimli dergisinin teknik noksanlıklar yaşaması ve bu konuda Avrupa'dan destek almasına rağmen köklü dergilerle rekabet hevesi oldukça canlıdır. İlanın ilerideki satırlarında editör son birkaç nüshanın "berbat

43 Shaw, 2009, 82.

44 Greeton, 2000, 158.

45 "Karin-i Kerem Hazerâtına", (1882?), *Mir'at-ı Âlem*. nr. 23-24. 384.

surette neşr olunmasından” hayıflanmıştır. Dolayısıyla dergi bir imaj düzeltme çabası içerisindeydi.

Osmanlı resimli dergileri resim konusunda yaşadıkları gelişmeleri ve haberleri okurlarıyla zaman zaman paylaşırdı. *SF*’den örnek verilecek olursa Napier’in gelişi haberi⁴⁶, Tophane resminin basım tecrübesi⁴⁷, kimi yerli fotoğrafların basım tecrübeleri⁴⁸, renkli levhanın basım haberi⁴⁹ bu haberlerden bazılarıdır. Resimli dergilerin okurlarla iletişimi modernleşmenin bir başka yüzünü göstermektedir. Bu bilgileri merak eden ve bu bilgileri vermeyi görev edinen bireylerden oluşan bu kitleler, resimli dergilerin modernleşen toplum için yeni bir saha olduğunu göstermektedir. Reprodüksiyon bağlamında bakıldığında, tablolar daha geniş kitleler tarafından pratik edilmeye açık bir görsel temsiller olarak yorumlanabilir. Watenpaugh, “*Modernlik anlatısının gözlemlenebilir veya yeniden üretilebilir olması şartına bağlı olarak kulüp, gazete, Batılı tüketim ürünleri, okul gibi mekanları modernliğin pratik edildiği alanlar*” olarak yorumlamıştır.⁵⁰ Watenpaugh’un bu düşüncesinden hareketle reprodüksiyonları da okurların modernliği tecrübe edebilecekleri bir araç olarak görmek mümkündür. Osmanlıların Avrupa kaynaklı tabloları seyretmeleri, resimlerin etrafında metinlerle bilgi edinmeye çalışmaları ve belki de resimleri dergiden ayırıp duvarlarına asmaları “modern” hayatlarına dahil ettikleri yeni pratiklerdi. Bu haliyle modern hayatın bir parçası olan reprodüksiyonlar, kitleler için güzel sanatları tecrübe edebilecekleri bir yol sunuyordu. Böylelikle aktüel içeriğe sahip bir derginin reprodüksiyon yayımlaması hem modernleşen çağ ile uyumlu olduğu hem de okurla iletişimin sürekliliğinin sağlanması için etkili bir yöntemdi.

Dergiler ile orta sınıf arasında pratik edilen etkileşim dergilerin editoryal tercihlerini yönlendiren bir durumdu. Okurlar tarafından anlaşılma, dergiye nitelik kazandırma, onu öne çıkarma maksadıyla editörlerin öncelikli olarak metin-görsel ilişkisinde pragmatik çözümler geliştirdiği görülmüştür. Breeton, resimli dergilere has metin ile görsel ilişkisini “*kelimeler görselleri yönetir*” (*words govern visual images*) tümcesiyle formüle etmiştir.⁵¹ Resimler metinlerin güdümündedir. Metin, “*resmi çerçeveler, yorumlar ve bir bağlam kazandırır.*”⁵² Böylece görsel metin ilişkisiyle okur yönlendirilmiş olur. Yazara göre resimler, metne iki hususta hizmet etmiştir. Resimler öncelikle dekoratiftir. Bu yönden bakıldığında buldukları sayfada değer artırıcı işleve sahiptirler. İkinci olarak resimler anlam artırıcı işleve sahiptirler. Bir betimlemeyi tamamlar ya da konunun anlaşılmasını sağlarlar.⁵³ Reprodüksiyonların özelinde bakıldığında onların sunum tarzları da “kelimeler görselleri yönetir” formülasyonu ile uyumludur. Dergi sütunlarında yer veri-

46 “Hakkak”, (13 Şubat 1307/25 Şubat 1892), *Servet-i Fünûn*, nr. 50, 278.

47 “İhtar-ı Mühim”, (5 Eylül 1307/17 Eylül 1891), *Servet-i Fünûn*, nr. 27, 2.

48 “Yedikule”, (4 Haziran 1308/16 Haziran 1892), *Servet-i Fünûn*, nr. 66, 213.

49 “Renkli Levhalar”, (27 Nisan 1316/10 Mayıs 1900), *Servet-i Fünûn*, nr. 478, 155.

50 Watenpaugh, 2006, 22.

51 Greeton, 2010, 681.

52 Greeton, 2010, 681.

53 Greeton, 2010, 683.

len sanat tarihinin ünlü baş yapıtları veya dönemin Paris Salonu'nda yer verilen eserler hikâye ve şiirle betimlenirdi. İkonografik veya akademik sanat tarihi metinleriyle bilimsel bir hizmet yerine okurun yerinden bakan, basit, anlaşılmaya müsait bir üslup kullanılırdı. Örneğin *SF*'de yayımlanan reprodüksiyonların çoğunun altında "sanayi-i nefiseden bir tablo", "sanayi-i nefiseden bir levha", "bir levha", "bir tablo" gibi ifadeler kullanılırdı. Tekrar etmek gerekirse güzel sanatlara dair resimler dergiyi yüksek sanata yakınlaştırsa da bu tablolar editörün dergicilik kaygısıyla mizanpaja dahil olmuş görsellerdi.

Breton'un formülasyonunda ifade edilen metin ile görsel ilişkisi Avrupa ve Osmanlı dergilerini kapsayan bir gerçeklik olsa da detayda editoryal tercihler arasında özgün tutumların ortaya çıktığı görülebilmektedir. Aşağıda *SF*'de yer verilen reprodüksiyon örneklerinde benzerlik ve farklılıklar ortaya koyulması amaçlanmıştır. *SF* açısından bakıldığında Avrupa ile ilişkilerin çift taraflı yürütüldüğü görülmektedir: Bir taraftan yerel fotoğraf atölyelerinin çektiği fotoğrafların negatifleri baskıya hazır hale getirilmesi amacıyla Avrupa matbaalarına gönderiliyordu.⁵⁴ Diğer taraftan Avrupa'da hali hazırda kullanılan ve dolaşımda olan görsellerin klişeleri hazır olarak alınıp kullanılıyordu. Bu makalede sadece Avrupa'dan Osmanlı'ya doğru olan hareketliliğin ürünleri olan reprodüksiyonların incelenmesi amaçlanmıştır.

Avrupa Matbuatı ve *Servet-i Fünûn*

SF, H.1307/M.1891 senesinde "Musavver Osmanlı Gazetesi" sloganı ile yayım hayatına başladı. Henüz yerli imkanlar elverişli olmadığı için Ahmet İhsan'ın aşağıda yer verilen sözlerinden anlaşılacağı üzere resim temini konusunda çeşitli yollar deniyordu:

*"Servet-i Fünûn birinci altı nüshalarını Babiali Yokuşu'nun köşebaşı şimşir hakkaklarına yaptırdığım resimlerle, Mercan'daki Bible house'dan kiraladığım galvanolarla [klişelerle], Paris'te bir ajanstan getirttiğim ecnebi meşahiri portreleriyle donatmışım. İlk Avrupa seyahatimden dönerken Viyana'da Angerer ve Goeschel çinko ve hak fabrikasıyla yaptığım itilaf (anlaşma) üzerine İstanbul manzaraları fotoğraflarını bu müesseseye göndermişim."*⁵⁵

Ahmed İhsan'ın Mercan'daki *Bible House* olarak sözünü ettiği yer Amerikan Han idi. Amerikan Han'da 1872 yılında Arşag Hagop Boyacıyan'ın matbaası faaliyet

54 *SF*'nin 66. Sayısında "Resimlerimiz" başlığı altında verilen bilgiler aydınlatıcıdır: "*Şimşire haktan maada olan usuller hep son beş senenin terakkiyat-ı fenniyesi sayesinde meydana gelmiş sanatlardır. Bunların icrâsına İstanbul'umuzda çalışanlar olmuş ise de henüz muvaffakiyet kemâle istihsal edilememiştir. (...) Servet-i Fünûn kendi hakkakı maarifetiyle burada hak edilen resimlerden maadasını şimdilik hep Viyana'dan celb etmektedir.*" ["Resimlerimiz", (04 Haziran 1308/16 Haziran 1892). *Servet-i Fünûn*, nr. 66.] Ayrıca derginin 67. Sayısının "Resimlerimiz" kısmında, kapakta yer verilen Yenikapı resmiyle ilgili şu bilgiye yer verilmiştir: "*(...) vazih olunan resim fotoğraf-ı hazret-i şehriyârı Abdullah biraderler marifetiyle alınmış bir fotoğraftan Viyana'da "ototip" usulüyle imal edilmiştir.*" ["Resimlerimiz", (11 Haziran 1308/23 Haziran 1892). *Servet-i Fünûn*, nr. 67.]

55 Tokgöz, 1993, 87.

göstermeye başlamıştı. Aynı yıl matbaada Ermenice *Avedaper Dğayots Hamar* - (Çocuklar için *Mijde*), Rumca *Angeliaphoros* - (Çocuklar için) dergileri yayın hayatına başladı.⁵⁶ Bu dergilerde yayımlanan görseller aynı zamanda yurt dışında dolaşımda olan yani hali hazırda çeşitli kitap ve mecmualarda kullanılan görsellerdi.⁵⁷ Yurt dışından Amerikan Han'a gelen bu klişeler yerli imkanların olmadığı bir ortamda resim basmak isteyen dergiler için önemli bir kaynaktı. *SF*'nin ilk sayılarında yer verdiği "Serçeler" isimli resmin Amerikan Han'dan çıkıp *SF*'ye kadar uzanan yolculuğu bu duruma örnek olarak gösterilebilir [Res. 1 - 3].

SF'nin ilk sayıdan itibaren resim yayımlamaya başlaması, henüz yayın hayatına başlamadan resimlerin hazır edilmesi konusunda titizlikle çalışıldığını göstermektedir. Böylelikle henüz başlangıç aşamasında, nüshalardaki resim yoğunluğu dengeli bir şekilde sürdürülebilmştir. Reprodüksiyon ve baskı konusunda yerli imkanların gelişmediği bir ortamda resim basma ısrarı Ahmet İhsan'ı yurt dışıyla ticari ilişkiler yürütmeye yöneltmişti. Reprodüksiyonlar da bu ilişkiler neticesinde gazetede yer almaya başladı. On yıl içerisinde şartlara bağlı olarak farklı kanallar üzerinden güzel sanatlar koleksiyonu genişlemeye devam etti.

SF'nin 1891 ile 1901 yılları arasında yayımlanan sayıları incelendiğinde güzel sanatlar koleksiyonunun oluşumunda bir hakkak ile iki firmanın ön planda rol oynadığı tespit edilmiştir. Bunlar Hakkak Mösyo Napier ile *Bong X.A.* ve *UNION X.A.* firmalarıdır. Aşağıda, *SF*'nin ilk on yılına etki etmiş bu üç kaynak, Osmanlı ve Avrupa matbuatları arasında reproduksiyon hareketliliğinin bir göstergesi olarak ele alınacaktır. Ayrıca söz konusu hareketlilik içinde Osmanlı ve Avrupa basınında rastlanan aynı görsellerin üzerinde metinsel ve editoryal müdahalelerin yarattığı farklılıklara değinilecektir.

Napier İmzalı Reprodüksiyonlar

Napier, Paris'te *La Famille* isiminde bir resimli dergide çalışmış⁵⁸ ve dönemin reproduksiyon modasını yakından tecrübe etmiş biriydi. *SF* ile ilk teması İstanbul'a gelip matbaada çalışmaya başlamadan önce gerçekleşti. Mecmuanın 50. Sayısında⁵⁹ verilen habere göre Napier'nin İstanbul'a geleceği müjdelenmiş olsa da onun imzalı ilk reproduksiyonları 5. Sayı itibarıyla yayımlanmaya başlamıştı [Res. 4].

56 Turna, 2020, 79-80. 1820'lerde İzmir'de faaliyetlerine başlayan *American Board of Commissioners for Foreign Missions* (Yabancı Misyönlere için Amerikan Komiserler Kurulu) Türkiye'de Ermenice, Rumca, Arapça, Türkçe dillerinde çok sayıda kitap, süreli yayın bastı. Misyönün matbaaları Kuzey Amerika ve Avrupa'dan çok sayıda yayının Osmanlı coğrafyasına girişini sağlamıştı. *Angeliaphoros* ve *Avedaper* bu misyonun faaliyetleri kapsamında yayımlanmaya başladı. (Bk. Turna, 2020, 79-80.) Ayrıca (Bk. <http://www.dlir.org/arit-abs-about/195.html> Erişim Tarihi: 04.12.2021).

57 Bu dergilerde yayımlanan görsellerin kurul (*American Board of Commissioners for Foreign Missions*) aracılığıyla temin edildiği tahmin edilebilir.

58 "Hakkak", (13 Şubat 1307/25 Şubat 1892), *Servet-i Fünûn*, nr. 50, 278.

59 "Hakkak", (13 Şubat 1307/25 Şubat 1892), *Servet-i Fünûn*, nr. 50, 278.

5. Sayıda yayımlanan reprodüksiyonun aslı Fransız Ressam Julien Gabriel Guay'e aitti. (1848-1923) Victor Hugo'nun "Sefiller" – "Les Misarables" isimli romanındaki *Cosette* karakterini canlandıran tablo, yine "Cosette" ismiyle 1882 tarihli Paris Salonu'nda yer almıştı [Res. 5].⁶⁰ *Cosette*, kuyunun önünde masum bir yüz ifadesiyle dikilen kız çocuğu olarak resmedilmiştir. Boyuna oranla oldukça büyük görünen muhtemelen su dolu kova, kız çocuğunun masum ve çaresiz yüz ifadesini pekiştirmiştir. Napier, kovayı taşımaya çalışan kız çocuğunu odak alarak sağ ve sol taraflarını kopyaya dâhil etmemiştir. Reprodüksiyon aynı zamanda mecmuanın ilk şiirli resmiydi. Nabizâde Nazım'ın şiirle betimlediği bu eserin Victor Hugo'nun "Sefiller" eseriyle bir ilişkisi yoktur.⁶¹ Resim değiştirdiği coğrafyayla birlikte yeni bir bakışın imgesi haline gelmiştir.

"Cosette", Napier'nin *SF*'ye özel hazırladığı klişeden değil, Ahmet İhsan'ın ondan daha önce satın aldığı klişeden elde edilmişti. Napier'nin, İstanbul'a geleceği ilan edilmişinden dört sayı sonra (54. Sayı) imzalı bir baskısı yayımlandı [Res. 6]. Hem Latin hem Arap harfleriyle atılan bu imza sanatçının artık *SF* matbaasında çalışmaya başladığını veya *SF* için özel çalışmaya başladığını gösterir niteliktedir.⁶²

Reprodüksiyonlar, çoğaltıma ve dolaşıma müsait ürünler oldukları için muadillerini Avrupa'da birkaç gazetede eş zamanlı veya farklı tarihlerde görmek olasıdır. Bu eserlerin aynı hakka tarafından yapıp yapılmadığı ise her zaman tespit edilememektedir. Bir kısım baskıda imza görülebilirken imzanın belli olmadığı veya yer verilmediği baskılar çoğunluktadır.

60 Tablo, 1882 Paris Salonu'nda yer almıştır. (Bk. Société Nationale Des Beaux-Arts. Salon, 1882, 38.) Fakat tablonun reprodüksiyon çizimine Salon'daki bazı resimleri illüstrasyonunu yapan bir başka yayımdan ulaşılmıştır. (Bk. *Le Salon: illustré par les principaux artistes, peintres et sculpteurs.*, 1882, 132). Aynı resmin bir başka versiyonu 1892 tarihinde 8 ciltlik bir eser olan "*Character Sketches of Romance, Fiction and the Drama*" isimli kitapta tespit edilmiştir. (Bk. Brewer, 1892).

61 Victor Hugo sahneyi şu şekilde betimlemiştir: "Ayağa kalktı. Korku onu yeniden sarmıştı; tabii ve alt edilmez bir korkuydu bu. Artık tek bir düşünce vardı kafasında: Kaçmak. Ormanın içinden, kırların arasından ta evlere, pencerelere yanan mumlara kadar kaçmak. Gözleri önünde duran kovaya takıldı. Thènardier Kadın'ın içine saldırdığı korku o kadar kuvvetliydi ki su kovasını almadan kaçmaya cesaret edemedi. Kovanın kulpunu iki eliyle yakaladı. Kovayı güçlkle yerinden kaldıracıydı". (Bk. Hugo, 2020, 383.) *Servet-i Fünûn'da* baskının altındaki Nabizade Nazım'ın şiirinde ise resimdeki figürün çamaşır için sabah erkenden suya gönderildiği ifade edilmiştir: "Çamaşır var" diye bugün erken, -kocaman bir kazan hazırlandı. - Ağlasam çok mu şimdi öfkemden, - küçücük ellerim nasırlandı. Bk. Nabizade, (Tarih Belirtilmemiş) *İlave-i Servet-i Fünûn, Servet-i Fünûn*, nr. 5.

62 Resmin diğer köşesinde ise M. Robiquet şeklinde imza vardır. Resim Fransız Ressam Marie-Aimée-Eliane Lucas-Robiquet (1858-1959) tarafından yapılmıştır. Kompozisyonlarında genellikle Afrikalı ve Cezayirli figürleri kullanan Robiquet, izlenimciliğe yatkın oryantalist bir ressam olarak tanınmıştır. (Bk. https://en.wikipedia.org/wiki/Marie_Lucas_Robiquet içinde "Women Artists of Women", (1897). *Parisian Illustrated Review*, nr. 2, 59-60. Erişim Tarihi: 30.09.2023.

SF'nin 72. sayısında “Sanayi-i Nefiseden Bir Tablo: Çıraklar”⁶³ ifadesiyle yer alan Napier imzalı resmin aynısı bir Belçika resimli dergisinde (*Nieuwe Belgische Illustratie*) “Wit in Zwart - Maar de Schilberg van Pauline Caspers” – “Siyah ve Beyaz - Pauline Caspers’ın Schilberg’i”⁶⁴ ifadesiyle yayımlanmıştır [Res. 7, 8]. Genellikle natürmortlardan oluşan ressamın eserleri 1890’dan 1902’ye Paris Salon’unda yer almıştır.⁶⁵ Pauline Caspers, 1888 yılında grafik sanatlara özgü işlerin yer aldığı geleneksel olarak düzenlenen “*Exposition internationale de blanc et noir/Siyah ve Beyaz*” sergisine katılmış ve burada gümüş madalya sahibi olmuştur.⁶⁶ Dergideki isimle serginin ismindeki benzerlik, aşçı ve arkadaşı görünümünde iki genç erkek figürünün yer aldığı eserin tekniğinin yağlı boya olmaması çalışmanın grafik sanatlar sergisinde sergilendiği ihtimalini güçlendirmektedir. Belçika’da 1891-1892 yıllarına denk gelen yayım tarihi ilgili resmin *SF* ile eş zamanlı olarak yayımlandığını göstermektedir. Dolayısıyla *SF*’nin Napier ile Avrupa’da güncel olarak dolaşımda olan reproduksiyonları kendi sayfasına taşıdığı şekilde yorumlanabilir.

SF’nin 85. sayısında “Sanayi-i Nefiseden Tablo: Satıcı” ifadesiyle yayımlanan reproduksiyonun aslı A. Barnoin’ya aittir [Res. 9]. Tablo 1890 tarihli Paris Salonu’nda sergilenmiş ve eserin reproduksiyonu sergi kataloğunda “Le père François. - Father François” ismiyle yer almıştır.⁶⁷ Resim sokak satıcısı erkek figürünün tüm yüzeye hâkim olduğu bir kompozisyona sahiptir. Gündelik yaşamdan bir kesit sunan ressam, konu seçimi, figürün dramatik yüz ifadesi ve detaylı desen tekniği açısından gerçekçi bir üslup benimsediği görülmektedir. Bu tür anlaşılması güç olmayan hayattan kesitler sunan janr resimlerinin dergiler açısından tercih edilir olması manidardır. Nitekim bu sayede hem yüksek sanattan bir örnek sunulmuştur hem de okur kitlesine yakın dergicilik misyonundan uzaklaşmamıştır. *SF*’de Napier’nin imzası net bir şekilde görülmüyorken, sergi kataloğundaki reproduksiyonda bir hakkak imzasına yer verilmemiştir [Res. 10].

Napier imzalı bir başka reproduksiyon 86. Sayıda yer alan “Sanayi-i Nefiseden Tablo: Fakirin Taâmı/Aşçı”⁶⁸ isimli resimdir [Res. 11]. Reproduksiyonun aslı Paul Descelles (1851-1915) isimli ressamı aittir. İllüstratör, portre ve janr ressamı olarak literatüre geçen Descelles sanat hayatının ilk evresinde birçok portre üretmiş olsa da daha sonra janr resmine yönelmiştir.⁶⁹ Söz konusu tablo ressamın bu tür resimlerinden biridir. Tab-

63 “Sanayi-i Nefiseden Bir Tablo: Çıraklar”, (16 Temmuz 1308/28 Temmuz 1892). *Servet-i Fünûn*, nr. 72.

64 “Wit in Zwart, Maar de Schilberg van Pauline Caspers”, (1891-1892). *Die Nieuwe Belgische Illustratie*, nr. 3.

65 Bénézit, E. (2006). C. 3, 529.

66 https://fr.wikipedia.org/wiki/Exposition_internationale_de_blanc_et_noir Erişim Tarihi: 22.10.2023.

67 <https://archive.org/details/catalogueillustr1890soci> Erişim Tarihi: 10.10.2021.

68 “Sanayi-i Nefiseden Tablo: Fakirin Taâmı”, (22 Teşrinievvel 1308/3 Kasım 1892), *Servet-i Fünûn*, nr. 86.

69 Bénézit, (2006), C. 4, 763.

loda üçgen kompozisyonda yerleştirilmiş beş çocuk figürü ortalarındaki kaptan yemek yemektir. 1890 yılı Paris Salonu'nda yer alan eser sergi kataloğunda Fransızca ve İngilizce "La poteé - The potful" olarak isimlendirilmiştir [Res. 12].⁷⁰ "Kap dolusu" anlamına işaret eden bu ifadenin *SF*'deki ifadeyle uyuşmaması dikkat çekici ancak sıra dışı değildir. Sanat eserinin kopyalama ile asıl üretim amacından uzaklaşması ve buna bağlı olarak ona verilen tanımlamaların değişmesi olağandır. Dikkat çekici olan kısım genelde Paris Salonu'nda yer almış eserleri çalışan Napier'nin bu tablonun ismini bilip bilmediğidir. Nihayetinde Napier tablonun ismini biliyor olsa da resmin ismine editoryal müdahalede bulunulması olasıdır. Resimlerin özellikle Paris Salonu'ndan olması Napier'nin bu eserlerin reprodüksiyonlarını mecmuada kullanmak üzere daha önceden toplu olarak almış olabileceğine işaret etmektedir. Napier İstanbul'a geldiğinde elindeki fotoğrafları çinko üzerine hak ederek çoğaltılabilir hale getirmiş olabilir. Teknik boyutun dışında Avrupa resminin güncel örneklerinin *SF* aracılığı ile okura sunulduğu görülmektedir. Bununla birlikte Napier sadece Avrupa resim sanatının örneklerini baskıya hazırlamıyordu. Mecmuanın 66. Sayısında "resimlerimiz" adı altında yapılan bir habere göre *SF*, Napier'nin şimşire hak veya çinkografi çalışmaları sayesinde birçok yerel mekân fotoğrafını yayımlayabilmişti: "... Meşhur ilim olan şimşire hakkı, hakkakımız Mösyö Napierin asarıyla ve fotoğraftan yine fotoğrafla çinkoya nakli (ototipi) Tophane, Kariye Camii, Beylerbeyi, Göksu kasrı, Bursa şimendiferi, ve daha birçok resimlerle, mahsus kağıttan fotoğrafla çinkoya nakil (fototipi) müze, samsun iskelesi, gibi levhalarla göstermişti."⁷¹

Napier'nin Osmanlı matbuatına ve resimli gazeteciliğe katkıları önemli olsa da Ahmet İhsan'ın matbaası ile Napier'nin ilişkisi uzun sürmemiştir. 101. Sayı (04 Şubat 1308/16 Şubat 1893) itibarıyla Napier imzalı resimler azalır.⁷² Ancak *SF*'de reprodüksiyon yayımı herhangi bir ivme kaybetmeden devam eder. Tablolara genelde iki sayıda bir yer verilse de bu rutin zaman zaman birkaç sayılı aralıklarla bozulmuştur. 101. Sayıdan sonra 600. Sayıya kadar yapılan incelemelerde yayımlanan imzalı tablolar arasında "*H. Baude*", "*R. Brend'amour*", "*Jericke*", "*Gebr. Kröner XI*".⁷³, "*G. Heuer & Kirmse X. A.*"⁷⁴, gibi baskı firma ve sanatçıların imzaları görülmektedir. İmzaların çeşitliliği klişelerin tek kanaldan alınmadığını düşündürse de resimlerin birbirinden farklı klişeleri elinde bulunduran reprodüksiyon firmalarından veya matbaalardan edinilmiş olabileceği de ihtimal dahilindedir. Alman baskı sanatçıları ağırlıkta olduğu için reprodüksiyonların Alman matbaa veya firmalarından edinildiği düşünülebilir. Almanya reprodüksiyon dünyasının merkezlerinden biriydi. Özellikle Leipzig'te baskı firmalarında üretilen klişeler Avrupa'nın çeşitli bölgelerine dağılıyordu. Osmanlı coğrafyası da bu bölgenin içindeydi.

70 <https://archive.org/details/catalogueillustr1890soci> Erişim Tarihi: 10.10.2021.

71 "Resimlerimiz", (4 Haziran 1308/16 Haziran 1892), *Servet-i Fünûn*, nr. 66.

72 101. Sayıdan sonra 120. (17 Haziran 1309/29 Haziran 1893) ve 125. (22 Temmuz 1309/3 Ağustos 1893) sayılarda Napier imzalı reprodüksiyonlar mevcuttur.

73 "Gebr. Kröner XI" açılımı: *Gebrüder Kröner Xylographisches Institut*.

74 "G. Heuer & Kirmse X. A." açılımı: *Gustav Heuer - Otto Kirmse Xylographische Anstalt*.

Örneğin *SF*'nin 119. sayısında “Sanayi-i Nefiseden Tablo: Kızım Bak Çın Çın!”⁷⁵ ismiyle yayımlanan resim, daha önce İngiliz resimli gazetelerinden *Harper's Young People* dergisinin 16 Şubat 1886 tarihli sayısında yayımlanmıştı [Res. 13]. Burada sadece “Tick-Tack! Tick-Tack!” ifadesiyle yayımlanan resim Alman merkezli *G. Heuer & Kirmse X. A.* şirketi tarafından klişe haline getirilmişti [Res. 14].⁷⁶ *SF*'deki versiyonda imzanın olduğu resmin alt kenarı baskıda çıkmadığı için klişenin aynı firma tarafından hazırlanıp hazırlanmadığı tespit edilememiştir. Ancak *SF*'nin Alman firmalarıyla ilişkisi göz önünde bulundurulduğunda aynı firmanın ürününün kullanıldığı ihtimali güçlüdür. İki dergi de ressamın ismine yer vermediği gibi baskı üzerinde sanatçı imzasına dair bir işaret tespit edilememiştir. Bu tablo da *SF*'de yer alan diğer resimler gibi janr türünde bir resimdir.

UNION X. A. ve Bong X. A. İmzalı Reprodüksiyonlar

SF'nin ilk on yılına bakıldığında mecmuanın Avrupa reproduksiyon hareketliliğine dahil Napier ile başlamış, Napier ayrıldıktan sonra ise mecmua Avrupa merkezli baskı firmalarıyla çalışmaya devam ettiğinden reproduksiyon yayımında aksama meydana gelmemiştir. *SF*'nin ilk on yılında yayımlanan reproduksiyonlarda Avrupalı çeşitli baskı firmalarının imzasına rastlamak mümkündür. Yine ilgili yıllar içerisinde *UNION X. A.* ve *Bong X. A.* imzalı reproduksiyonlar diğer firma imzalarına göre nicel olarak ağırlıktadır. İki firma farklı zaman aralıklarında mecmuada kendine yer bulmuştur. İkisi de Alman firması olmakla birlikte *UNION X.A.* Leipzig; *Bong X. A.* ise Berlin merkezliydi. Aşağıda bu firmaların imzasını taşıyan reproduksiyon baskılarından örnekler verilerek reproduksiyon hareketliliğinin *SF* üzerindeki etkileri üzerinde durulacaktır.

UNION X. A., Firmen Kröner, Keil, Schönlein, Cotta-Nach Folger ve Spemann şirketlerinin birleşmesinden oluşmuş ve “birlik” ismini almış bir Alman yayınevi idi. 1883 yılında kurulan firma 1888'de ksilografi atölyesini kurdu. Bünyesinde yetmiş kadar baskı sanatçısı çalışıyordu. 1898'te yönetimini Max Weber devraldı. Çeşitli kitapların yanı sıra *Die Gartenlaube* ve *Das Buch für alles* gibi dergiler için illüstrasyonlar yapan *UNION X. A.* şirketi 1902 tarihinde kapandı.⁷⁷

UNION X. A. imzalı resimler *SF*'nin 151. Sayısı (20 Kanunisanı 1309/1 Şubat 1894) itibarıyla görünmeye başlasa da firmanın imzasını taşıyan resimler 205. (30 Kanunisanı 1310/11 Şubat 1895) ile 382. (25 Haziran 1314/7 Temmuz 1898) sayılar arasında ağırlıktadır. 1895-1898 yılları arasında *UNION X. A.* imzalı resimlerin yayımlanmaya başlamasıyla diğer firma imzalarının görünürlüğü azalmış araya nadiren farklı kişi veya firmaların imzaları dahil olmuştur. Dolayısıyla *UNION X. A.* *SF*'nin Napier'den sonra güzel sanatlar koleksiyonunun oluşmasında etkili olan birkaç firmadan biri olduğu söylenebilir. Bu firma sayesinde *SF*, Avrupa reproduksiyon ağının bir parçası olmayı devam ettirmiştir.

75 “Sanayi-i Nefiseden Tablo: Kızım Bak Çın Çın!”, (10 Haziran 1309/22 Haziran 1893), *Servet-i Fünûn*, nr. 129,

76 “Tick-Tack! Tick-Tack!”, (16 Şubat 1886), *Harper's Young People*, VII, nr. 329, 253.

77 Monika Estermann, Reinhard Wittmann and Marietta Kleiss, (1986), 1231-1232.

UNION X. A. imzalı resimlerin büyük çoğunluğu firmanın gazetesi *Die Gartenlaube*'de tespit edilmiştir. *Die Gartenlaube*'de yayımlanan başka baskı sanatçılarına ait resimler de *SF*'de yayımlanmıştır. Dolayısıyla *Die Gartenlaube*, *UNION X. A.* ve *SF* üçgeninde gelişen bir alışverişin olması muhtemeldir. Aşağıda *UNION X. A.* imzalı resimlerden birkaç örnek incelenecektir.

SF'nin 369. Sayısında “Sanayi-i Nefiseden: Tesir-i Elhan”⁷⁸ ismiyle yayımlanan tablo 1897 yılında *Die Gartenlaube* dergisinde yayımlanmıştır [Res. 15]. Alman dergisinde “Fern der Heimat”-“Evden Uzakta” ismiyle yayımlanan baskı H. Volkmer'in (1870-1933) tablosunun reprodüksiyonudur [Res. 16]. *Die Gartenlaube*'de eseri tanıtan kısa bir metin de mevcuttur:

*“Eviden uzakta, Güneyli bir çocuk ve güzel dinleyiciler bu fakir sokak çalgıcısının Almanya'nın kuzeyindeki evlerinin bahçesine girmelerine izin vermiş. Fakat bu İtalyan şarkısı onlara tanıdık duygular yaşıyor: Mandolinin sesiyle memleketlerine duydukları özlemin şarkısını söylemeye başlıyorlar. Güneşli güneye duyulan özlem bu melankolik şarkıda tınlar. İkisi de mandolini dinlerken düşüncelere dalmışlardır...”*⁷⁹

SF'de resim hakkında bir açıklama yoktur. Ancak kompozisyonadaki mandolin çalan çocuğu melankolik bir ifadeyle dinleyen kadınların ruh haliyle uyumlu olarak ezginin tesiri olarak isimlendirilmiştir. *Die Gartenlaube*'deki versiyonda ise okur kısa bir metinle resmin konusu hakkında bilgilendirilmiştir. Dergi, akademik bir bilgi sunmaktan ziyade okurlara kompozisyonu öyküleştirecek romantik bir etki bırakma amacındadır.

Die Gartenlaube ile *SF*'de aynı baskı sanatçısının imzasıyla yayımlanan bir başka resim ise “Levha: Albüm Karşısında”dır [Res. 17].⁸⁰ Resim, Avusturyalı Ressam Franz Xaver Simm'e (1852-1918) ait tablonun reprodüksiyonudur. Sulu boya ve illüstrasyon çalışmalarıyla tanınan ressam, portrelerin yanı sıra figürlü iç mekân ve manzara resimleri üretmiştir.⁸¹ Simm'in bu resmi muhtemelen bir evin bahçesinde bir defter veya albüm inceleyen iki figürü konu edinmiştir. Yukarıda incelenen gündelik hayattan orta sınıf insanların konu alan resimlerin aksine buradaki figürlerin kent burjuvazisinden olması dikkat çekicidir. *SF*'nin 382. Sayısında yer alan resim, *Die Gartenlaube*'de de aynı yıl içerisinde yayımlanmıştır [Res. 18].⁸² *SF*'de resme bir önceki örnekte olduğu gibi metin eşlik etmez. Sadece resmin konusu hakkında fikir veren bir isim verilmiştir. Bu isim yine *Die Gartenlaube*'den farklıdır. Burada resme eşlik eden kısa metinde resimdeki erkek figürünün sanatçı olduğundan, ressam kocanın eşiyile birlikte eskiz defterine baktıklarından bahsedilmiştir. *SF*'de ise bu defter bir albüm olarak belirtilmiştir.

78 “Sanayi-i Nefiseden: Tesir-i Elhan”, (26 Mart 1314/7 Nisan 1898), *Servet-i Fünûn*, nr. 369.

79 “Fern der Heimat”, (1897), *Die Gartenlaube*, s. 892. https://de.wikisource.org/wiki/Fern_der_Heimat Erişim Tarihi: 19.10.2021.

80 “Levha: Albüm Karşısında”, (25 Haziran 1314/7 Temmuz 1898), *Servet-i Fünûn*, nr. 382.

81 Bénézit, (2006), C. 12, 1224.

82 “Unterm Lindenbaum”, (1898), *Die Gartenlaube*, nr. 9, 292. https://de.wikisource.org/wiki/Unterm_Lindenbaum. Erişim Tarihi: 19.10.2021.

Die Gartenlaube ile *SF*'de tespit edilen aynı baskılar sadece *UNION X. A.* firmasına ait değildir. *R. Brend'amour* ve *G. Hever & Kirmje X. A.* vb. imzalı reproduksiyonların bazıları her iki gazetede de yayımlanmıştır. *Die Gartenlaube*'de resimlerin telif bilgilerinin verilmesine özen gösterildiği için *SF*'ye nazaran daha detaylı bilgiler edinmek mümkün olmuştur. Örneğin *SF*'nin 333. Sayısında “Sanayi-i Nefiseden Tablo: Aile Eğlencesi”⁸³ ismiyle yayımlanan *R. Brend'amour* imzalı baskının *Die Gartenlaube*'deki versiyonunda⁸⁴ sağ altta “*Mir Genebmigung der Photographischen Gesellschaft im Berlin*” - “Berlin Fotoğraf Derneği'nin Onayıyla” yazılıdır [Res. 19]. *SF*'de ise bu tür bir bilgi yer almamaktadır [Res. 20]. Sadece baskının içerisinde kaldığı için “*Copyright 1896 by Photographische Gesellschaft*” ibaresi her iki baskıda da görülmektedir. *Die Gartenlaube*'de resimdeki kurguyu aktaran kısa bir metin mevcut iken, *SF*'deki resim herhangi bir metinsel destekten yoksundur. *SF*'de resimlere metin desteğinden ve diğer bilgilerden arındırılmış, ismi değiştirilmiş şekilde yer verilmesi resimlerin doğrudan yayınevinden alındığı konusunda şüphe uyandırır da bu durum her iki coğrafyanın yerleşmiş hukuki ve geleneksel boyutlarıyla aydınlatılabileceği görülmektedir. XIX. yüzyılda Osmanlı'da uygulanan telif hukukunun görseller üzerindeki kapsamı ve bunun milletlerarası boyutu bu araştırmanın kapsamı dışındadır.

UNION X. A. imzalı resimler, 1898 yılındaki *SF* sayılarında azalma halindeyken yerini “*R. Bong X.A.*”⁸⁵ imzalı resimler almaya başlamış ve mecmuanın ilk on yılının sonuna kadar (1901) aralıklarla varlığını sürdürmüştür. *R. Bong X.A., Richard Bong Xylographischen Anstalt*⁸⁶'ın imzasıdır. 23 Ekim 1872 yılında kurulan firma, Almanya'da ksilografi -*xylography*- tekniğinin yanı sıra renkli baskı (*Chromoxylography*) tekniğinin yaygınlaşmasında etkin rol oynamıştır. Almanya'nın önde gelen firmalarından olan *Bong X. A.* 1887'de yayım hayatına başlayan sanat içerikli süreli yayım *Modern Kunst: Illustrierte Zeitschrift*'in⁸⁷ 1888 yılında yayım haklarını satın aldı ve 1895 yılında kendi adını taşıyan sanat yayınevini -*Rich. Bong Kunstverlag*- kurdu.

SF ve *Modern Kunst*'ta yayımlandığı tespit edilen ilk görsel *SF*'de (21 Teşrinisanı 1312/3 Aralık 1896) tarihli 299. Sayıda tespit edilmiştir. Aynı resim 1895 yılında *Modern Kunst*'un sayısında yayımlanmıştı. *Modern Kunst*'taki versiyonda resmin künyesi daha detaylı verilmişti: Resmin sağ altındaki “*Verlag von Rich. Bong in Berlin W. 57*” ibaresiyle baskıyı yayımlayan firma ve adres bilgileri açıkça belirtilmiştir. Sayfanın sağ

83 “Sanayi-i Nefiseden Tablo: Aile Eğlencesi”, (17 Temmuz 1313/29 Temmuz 1897), *Servet-i Fünûn*, nr. 333.

84 Resimdeki kompozisyonda Simm'in resminde olduğu gibi elit sınıfın hayatından bir kesit sunulmuştur. Ressamın adı *Die Gartenlaube*'de R. Ricci olarak bahsedilse de ressama ilişkin bir bilgi tespit edilememiştir. “Blindekuh”, (1897), *Die Gartenlaube*, nr. 4, 68. [https://de.wikisource.org/wiki/Blinde_Kuh_\(Die_Gartenlaube_1897\)](https://de.wikisource.org/wiki/Blinde_Kuh_(Die_Gartenlaube_1897)) Erişim Tarihi: 19.10.2021.

85 İmzalar *R. Bong X. A.* veya *Bong X. A.* olarak değişebilmektedir.

86 Xylographischen Anstalt: Ksilografi (Ahşap Baskı) Şirketi.

87 *Moderne Kunst: Illustrierte Zeitschrift* / “Modern Sanat: Resimli Dergi” Bk. Heidelberg historic literature – digitized, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de>. Erişim Tarihi: 04.04.2022.

alt köşesinde “*Einzelverkauf dieses Kunstblattes ist untersucht*” ibaresiyle ilgili sayfanın perakende satışının yasak olduğu ifade edilmiştir. Resmin altında ise sanatçı ve eser ismi yazılıdır.⁸⁸ Sol alt köşede derginin künye bilgisi verilmiştir ki tüm bunlar düşünüldüğünde sayfanın dergiden bağımsız kullanılabilir şekilde tasarlandığı görülmektedir. Reprodüksiyonun aslı Jean Joseph Benjamin Constant'a (1845-1902) aittir. Oryantalist ressam olarak tanınan Constant, tarih konulu eserlerin yanı sıra portreler üretmiştir.⁸⁹ *SF*'de bir kadın portresinden oluşan resim “Fransa Meşahir-i Musavverininden Benjamin Konstant'ın Bir Tablosu: Gevher-i Siyah”⁹⁰ ifadesiyle sunulmuş olup; *Modern Kunst* resmi, “*Benjamin Constant: Schwarze Diamanten/Siyah Elmas*” olarak isimlendirmiştir [Res. 21, 22]. *UNION X. A.* imzalı resimlerdeki farklı isimlendirmelerin aksine buradaki resimde iki gazetenin de benzer ismi kullanması dikkat çekicidir. Bu bilgiden hareketle künye bilgileriyle birlikte reproduksiyonların satın alındığı tahmin edilebilir olsa da henüz bu ticaretin varlığına ilişkin tek kanıt aynı imzalı ve isimli resimlerin iki farklı gazetede bir sene farkla yayımlanmasından ibarettir.

Esasen, *Bong X. A.* imzalı baskılar, 1896 yılında yayımlanan bu tek örnekten sonra 1898 ile 1901 yılları arasında sıklıkla kullanılmıştır. Bu yıllar arasında yirmi üç reproduksiyon üzerinde *Bong X. A.* imzası okunabilmektedir.⁹¹ Bunlardan iki örneğe aşağıda değinilecektir:

SF'nin 1899 tarihli 439. Sayısında “Tablo: Velosipedde”⁹² isimli tablo, *Modern Kunst*'un 1895 tarihli 18. Sayısında yayımlanmıştır [Res. 23]. *SF*'de Bong'un imzası sağ alttadır. Sol altta ise Ressam Hans Dahl'in (1849-1937) imzası vardır. *Modern Kunst*'ta resim “*Auf Einer Norwegischen Landsrasse*” -Norveç Köy Yolunda- ismiyle yayımlanmıştır [Res. 24].⁹³ Norveç doğumlu ressam kariyerine Berlin'de başlamıştır. Janr türünde resim üreten sanatçı genellikle köy, deniz, dağ manzaralarını işlemiştir.⁹⁴ Dergideki resmin çevresindeki bilgilere bakıldığında daha önceki örneklerde olduğu gibi detaylı künye bilgileri resme eşlik etmektedir. Bu bilgilere göre reproduksiyonun yayım haklarının Franz Hanfstaengel'e (1804-1877) ait olduğu anlaşılmaktadır.⁹⁵ Bu ifade reproduksiyonun

88 “Benjamin Constant: Schwarze Diamanten”, (1895), *Moderne Kunst: Illustrierte Zeitschrift*, 9. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/mod_kunst1895 Erişim tarihi: 8.6.2021.

89 Bénézit, E. (2006). C. 2, 157.

90 “Fransa Meşahir-i Musavverininden Benjamin Konstant'ın Bir Tablosu: Gevher-i Siyah”, (21 Teşrinisani 1312/3 Aralık 1896), *Servet-i Fünûn*, nr. 299.

91 İmzası okunamayanların ve yine Richard Bong'un yayınevine ait farklı baskı sanatçılarına ait reproduksiyonlar da bu sayıyı artırabilecek faktörlerdir.

92 “Tablo: Velosipedde”, (29 Eylül 1315/11 Ekim 1899), *Servet-i Fünûn*, nr. 439.

93 “*Auf Einer Norwegischen Landsrasse*”, (1895), *Moderne Kunst: Illustrierte Zeitschrift*., 9. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/mod_kunst1895 Erişim tarihi: 8.6.2021.

94 Bénézit, E. (2006). C. 4, 323.

95 Şirketin 1880 yılına ait kataloğuna bakıldığında hem modern hem klasik onlarca reproduksiyonun bir arada olduğu görülmektedir. Reprodüksiyon firmaları ürettikleri yüzlerce kopya ile reproduksiyonların ülkeler arasında dolaşıma katılmasında önemli bir rol

siyonun ilk kaynağının Franz Hanfstaengel'in sanat yayınevi olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla eser Bong'un yayınevi tarafından satın alınmış ve klişe haline getirilmiştir. *SF*'nin reproduksiyonu Hanfstaengel'den alma ihtimali vardysa da *Modern Kunst* için hazır hale getirilen sanat eseri klişelerini kullandığı düşünülebilir. Böylece teknik olarak daha pratik ve az maliyetli bir yöntemle başvurulmuş olacaktır.

SF'nin 1900 tarihli 490. Sayısında “Ezhar-ı Bahar”⁹⁶ ismiyle yayımlanan resim, aynı yıl *Modern Kunst*'ta yayımlanmıştır [Res. 25]. Resim Conrad Kiesel'ye (1846-1921) aittir. Ressam ve heykeltıraş olan Kiesel, janr türü resimlerinin yanı sıra portre çalışmalarıyla bilinmektedir.⁹⁷ Dergide yayımlanan tablo da portre çalışmalarından biridir. Resmin baskısı *Bong X. A.* tarafından yapılmıştır. Eser, Alman dergisinde “Abfelblüte” – “Elma Çiçeği” olarak isimlendirilmiştir [Res. 26].⁹⁸ Bu resmin altında da “Siyah Elmas” resminde olduğu gibi resmin perakende satışının yasak olduğunu belirten bir ifade eklenmiştir.

İlgili yıllar içerisinde *SF*'nin, reproduksiyonlara karşı yaklaşımını sabit tuttuğu; sunum biçimlerinde sistematik ve kronolojik olarak açıklanabilecek bir önemli değişikliğe gitmediği görülmüştür. Bu sebeple *SF*'nin ilk on yılında yayımlanan reproduksiyonların Avrupa dergilerindeki reproduksiyonlarla kesişen noktalarını ifade etmek için verilen örnekler, verilmeyen onlarca örnek hakkında fikir verebilecek niteliktedir.

Sonuç

Avrupa'da resimli yayıncılık ülkeler arası teknik bilgi ve donanımın aktarımı sayesinde gelişme göstermiştir. Aynı zamanda resimli yayıncılık, toplumsal, sanat/zanaat ve bilgiye erişilebilirlik açısından modernleşmenin kritik bir aracı olmuştur. Resimli dergiler, bilginin demokratikleşmesine katkıda bulunduğu gibi modernleşme söylemine paralel olarak toplumsal rollerin aktarımında önemli bir işleve sahipti. Bununla birlikte resimli dergi basmak, teknik donanım ve uzman iş gücüne sahip bir ekip gerektiriyordu. Nitelikli iş gücü olmayan ülkeler bu konuda eğitim sistemlerini oluşturana değin geçici olarak dışarıdan uzmanlarla çalışmayı tercih etti veya uzmanların ürettiği klişeleri ithal ederek kısa sürede muadillerinin seviyesinde bir dergi çıkarmayı amaçladı. Dolayısıyla resimli dergiler, kendilerine has iş süreçleri dahilinde bir ülkenin modernleşmesine, sanat, beceri ve ticari açıdan gelişimine doğrudan tanıklık edebilecek bir hafıza olarak yorumlanabilir.

Osmanlıların Avrupa'daki reproduksiyon hareketliliğiyle bütünleşmesi, resimli dergiciliğin Avrupa'daki yayılma mantığıyla örtüşmektedir. Öncelikle modern teknikler-

sahibiydi. (Bk. Novitäten von Franz Hanfstaengel Kunstverlag in München October 1880, <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/OMHQBN5ZTCU7DTYC3JKHTVLMBDYPY53> Erişim Tarihi: 01.07.2021.

96 “Tablo: Ezhar-ı Bahar: Bahar Çiçekleri”, (20 Temmuz 1316/2 Ağustos 1900), *Servet-i Fünûn*, nr. 490.

97 Bénézit, E. (2006). C. 7, 1232.

98 “Abfelblüte”, (1900), *Moderne Kunst: Illustrierte Zeitschrift*, 14. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/moderne_kunst1900 Erişim tarihi: 7.8.2021.

de resim basma konusundaki beşerî ve teknik noksanlık sebebiyle Avrupa'dan yetenek ve hazır üretim klişe ithal etme yoluna gidilmiştir. Yabancı hakkaklar yerli matbaada çalışarak deneyim ve tecrübelerini Osmanlı matbaasına aktarmıştır. Bu süre zarfında eğitime de yatırım yapılmıştır.⁹⁹ Yerli imkanların gelişmesiyle birlikte Avrupa'daki reprodüksiyon ağı bırakılmamış ticari ilişkiler devam etmiştir. Osmanlı'da çinko üzerine baskı yapma tekniği olgunlaşana kadar yabancı matbaalara bağlılığı süreklilik kaydetmiştir.

SF'nin Avrupa ile istikrarlı ilişkisi yayımlanan reprodüksiyonların da sürekliliğini sağlamıştır. *SF*, reprodüksiyonlarını sayfalarından eksik etmeyen Avrupa aktüel dergilerini yakından takip ediyordu. Ayrıca dergi, henüz ikinci yılında Napier ile çalışmaya başlamış ve onun sayesinde Batılı resim reprodüksiyonuna sahip olmuştur. Özellikle bu iki faktör mecmuanın on yıla yayılan kesintisiz güzel sanatlar yayımının önünü açmıştır. Napier'den kısa bir süre sonra baskılar üzerindeki imzalar *UNION X. A.* üzerinde yoğunlaşmaya başlamış; bunu *Bong X. A.* takip etmiştir.

SF'deki resimlerin alt köşelerinde yer alan baskı imzaları genelde firma isimlerine işaret ediyordu. Resimlerin firma ile ilişkisine dair yapılan incelemelerde bu firmaların çıkardıkları dergilerdeki resimler ile *SF*'deki resimler arasında birçok eşleşme tespit edildi.¹⁰⁰ Reprodüksiyonların genelde iki farklı ülkenin dergilerinde birbirine yakın tarihlerde yayımlandığı görülmüştür. Dolayısıyla yayımlanan resimler, Avrupa dergilerinin kullanmadığı arta kalan resimler değil güncel ve kullanımda olan resimlerdir.

Farklı coğrafyaların dergilerinde yayımlanan resimler aynı olsa da resimlerin sunum biçimlerinde farklılıklar tespit edilmiştir: İsimler arasındaki farklılıklar bunların en başında gelen özelliklerdendir. Buna rağmen aynı ismi taşıyan resimlere de rastlanmaktadır. İsim farklılığının sebebi bilgi eksikliği önemli bir faktördür. Ancak resimlerin okur kitlesine ve coğrafyaya göre bilinçli olarak yeniden isimlendirilmiş olabileceği de düşünülmelidir. Çünkü yukarıda verilen örneklerde olduğu gibi kimi resimlerin isimlerinin Osmanlı Türkçesine çevrilerek sunulduğu görülmüştür. Sunum biçimlerindeki farklılıklardan biri de künye bilgileridir. Nitekim, *SF*'deki künye bilgileri sadece resmin isminden ibaret iken; Avrupa'daki muadillerinde ressam, resmin ismi, baskı ve fotoğrafın kaynağı gibi detaylı bilgiler göze çarpmaktadır.

Avrupa dergilerindeki resimlere, resimdeki kompozisyonu açıklayan kısa bir metin eşlik ederdi. *SF*'de ise genelde manzara, mimari ve portre fotoğraflarına kısa bir açıklama getirilirken; reprodüksiyonlara nadiren şiir veya hikâye eşlik ederdi. Bu hikâye ve şiirler resimdeki kompozisyonu anlatan, seyircide oluşabilecek imgelemi sözcüklerle yönlendiren metinlerdi.

Avrupa ve Servet-i Fünûn Matbaası arasındaki reprodüksiyon ticareti, farklılıkları ve benzerlikleriyle hareketlilik içerisinde değerlendirilmiştir. Nitekim hareketlilik ek-

99 (Başlık Belirtilmemiş), (15 Ağustos 1328/28 Ağustos 1912), *Şehbal*, nr. 56, 216. *Şehbal*'de yer verilen metne göre Bab-ı Ali desteğiyle Servet-i Fünûn Matbaasında çalışan Mösyö Napier'nin aynı zamanda Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Hakkaklık dersleri verdiğiinden söz edilmektedir.

100 Tıpatıp aynı olan imzalardan hareketle eşleşen reprodüksiyonlarda aynı klişenin kullanıldığı tespit edildi.

seninden bakıldığında *SF*'deki reproduksiyonların Osmanlılardaki çok boyutlu değişim ve dönüşümle bir bütün olduğu görülebilir. Bu boyutlardan biri Osmanlıların modern baskı teknikleri konusundaki gelişimidir. *SF*, ahşap baskı, çinko üzerine baskı, renkli baskı gibi teknik zorlukları aşarken aynı zamanda Osmanlı matbuatının gelişimini temsil etmekteydi. İkinci olarak Osmanlı coğrafyasında güzel sanatların sarayın dışına taşın ve toplumsal katmanları içine alan dolaşımı söz konusudur. Açılan bu yeni alanın sürekliliğinde, *SF*'nin Avrupa'dan getirdiği reproduksiyonların payı büyüktür. Dergilerde edebi metinlere ve makalelere görsel olarak eşlik eden, sayfa aralarında ek olarak değerlendirilen, yarışmalara konu olan Batılı tablolar, bu sayede Osmanlı toplumunun gündelik yaşantısına dahil olmuştur. Sonuç olarak *SF* sayesinde yaşanan ülkeler arası hareketliliğin toplumdaki kültürel ve modernleşme dinamizmine nasıl katkıda bulunduğu görülebilmektedir. Buna ek olarak söz konusu hareketlilikte ticaretin merkezi role sahip olduğu aşikardır. Dolayısıyla reproduksiyon hareketliliğinin ticari bağlamda arşiv belgeleriyle desteklenerek araştırılmasının bu sahaya derinlik kazandıracığına inanılmaktadır. Bu sebeple ilgili çalışmanın, ele alınan örnekler ve çıkarımlar aracılığıyla resimli gazetelerin tarih ve görsel kültür çalışmaları içerisinde daha fazla değerlendirilmesi gerektiği tezine bir dayanak oluşturması ön görülmüştür.

KAYNAKÇA

- K. G. Saur, Estermann, M., Wittmann, R., & Kleiss, M. (Eds.). (2017). *Archiv für Geschichte des Buchwesens / 1983* (Vol. 24). Walter de Gruyter GmbH & Co KG.
- Bann, S. (2001). *Paralel Lines Printmakers, Printers and Photographers in Nineteenth-Century France*. New Haven & London: Yale University Press.
- Beck, A. (2018). Crossing borders between London and Leipzig, between image and text: A case study of the *Illustrierte Zeitung* (1843). *Victorian Periodicals Review*, 51(3), 408–433. <https://doi.org/10.1353/vpr.2018.0030>.
- Beegan, G. (2008). *The Mass Image A Social History of Photomechanical Reproduction in Victorian London*: Palgrave Macmillan (1st Editio). <https://doi.org/10.1057/9780230589926>.
- Bénézit, E. (2006). *Benezit Dictionary of Artists*. Grund
- Benjamin, W. (1969) *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Hannah Arendt (Ed.) In: *Illuminations*. New York: Schocken Books,. <https://web.mit.edu/allanmc/www/benjamin.pdf> Erişim Tarihi: 26.09.2023.
- Boyer, L. (2009). Peinture et reproduction photographique au XIXe siècle. Usages de la photographie par les artistes comme moyen de reproduction et de documentation de leur œuvre. *Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques*, 132(2), 93-99. https://www.persee.fr/doc/acths_1764-7355_2009_act_132_2_1644 Erişim Tarihi: 01.11.2021.
- Brake, L., & Demoor, M. (Eds.). (2009). *The Lure of Illustration in the Nineteenth Century: Picture and Press*. New York: palgrave macmillan.
- Brewer, E. C., & Harland, M. (Ed.) (1892). *Character sketches of romance: Fiction and the drama*. New York: S. Hess.
- Cole, H., (1839) *Modern Wood Engraving*. *London and Westminster Review* (29), 265–80.
- Dedeoğlu, OA. (2022), *Geç Dönem Osmanlı Kültüründe Resimli Süreli Yayınlar Üzerinden Sanat Söylemleri*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), MSGSÜ/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ersoy, A. A. (2021). *History as You Go: Mobility, Photography, and the Visibility of the Past in Late Ottoman Print Space*. In *Representing the Past in the Art of the Long Nineteenth Century* (pp. 240-262). New York: Routledge.
- Göçek, F. M., & Yıldız, İ. (1999). *Burjuvazinin yükselişi, imparatorluğun çöküşü: Osmanlı batılılaşması ve toplumsal değişme*. (İ. Yıldız, Çev.) İstanbul: Ayraç Yayınevi.

- Gretton, T. (2000). Difference and competition: The imitation and reproduction of fine art in a nineteenth-century illustrated weekly news magazine. *Oxford Art Journal*, 143-162.
- Gretton, T. (2010). The Pragmatics of Page Design in Nineteenth-Century General-Interest Weekly Illustrated News Magazines in London and Paris. *Art History*, 33(4).
- “Hakkak”, (13 Şubat 1307/25 Şubat 1892), *Servet-i Fünûn*, nr. 50, s. 278.
- Hamber, A. J. (1996). “A higher branch of the art”: *photographing the fine arts in England, 1839-1880*. In H. E. Roberts (Ed.), Gordon and Breach. <https://doi.org/10.5860/choice.34-1330>
- Hugo. V. (2020). *Sefiller*, (Cenap Karakaya, Çev.), İstanbul: İletişim.
- Jackson, M. (1885). *The pictorial press: its origin and progress*. London: Hurst and Blackett.
- Keill, E. (1853), “An unsere Freunde und Leser!”, *Die Gartenlaube*, nr. 1, s.1.
- Knight, C. (1865) *Passages of a working life during half a century with a prelude of early reminiscences*. London: Bradbury & Evans.
- “Le Salon: illustré par les principaux artistes, peintres et sculpteurs.” (1882). Paris: E. Bernard. <https://archive.org/details/lesalonillustr00pari> Erişim Tarihi: 27.09.2023
- Mainardi, P. (2017). The Invention of the Illustrated Press in France. *French Politics, Culture & Society*, 35(1), 34–48. <https://doi.org/10.3167/fpcs.201>.
- Rona. Z. (1997). Röprodüksiyon. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (C. 3, 1589) İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Shaw, W. M. K. (2009). Ottoman photography of the late nineteenth century: An “innocent” modernism? *History of Photography*, 33(1), 80–93. <https://doi.org/10.1080/03087290802582996>
- Smits, T. (2020). *The European illustrated press and the emergence of a transnational visual culture of the news, 1842-1870*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429284380>
- Société Nationale Des Beaux-Arts. Salon. (1882). *Catalogue Illustré Des Ouvrages De Peinture*. Paris: L. Baschet. <https://archive.org/details/catalogueillustr1882soci> Erişim Tarihi: 25.09.2023
- Tedeschi, M. P. (1994), *How Prints Work: Reproductions, Originals, and Their Markets in England, 1840-1900*. (Unpublished Doctoral Dissertation), Northwestern University/Field of Art History, Evanston, USA.
- Tokgöz, A. İ. (1993). *Matbuat Hatıralarım*, (Alpay Kabacalı. Haz.), İstanbul: İletişim.
- Turna, N. (2020). 19. ve 20. Yüzyıl İstanbulunda Fincancılar Yokuşu, Amerikan Hanı ve Matbaacılık Faaliyetleri. *Ankara Üniversitesi İlef Dergisi*, 7 (1), 73-94. DOI: 10.24955/ilef.735446.

Watenpaugh, K. D. (2006). *Being modern in the Middle East: revolution, nationalism, colonialism, and the Arab middle class* (1st ed.). New Jersey: Princeton University Press.

Wordsworth, W. (1846). "Illustrated Books and Newspapers" in *The Complete Poetical Works of William Wordsworth*. London: Macmillan, 1888.

Dergiler ve İnternet Kaynakları:

Angeliaphoros

Die Gartenlaube,

Die Nieuwe Belgische Illustratie

Harper's Young People

Mir'at-ı Âlem

Musavver Fen ve Edeb

Modern Kunst: Illustrierte Zeitschrift

Servet-i Fünûn

Şehbal

<https://archive.org/details/catalogueillustr1890soci> Erişim Tarihi: 10.10.2021.

<http://www.dlir.org/arit-absc-about/195.html> Erişim Tarihi: 04.12.2021.

<https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/OMHQSBN5ZTCU7DTYC3JKHTVLMBDYPY53> Erişim Tarihi: 01.07.2021.

https://en.wikipedia.org/wiki/Marie_Lucas_Robiquet içinde "Women Artists of Women", (1897). *Parisian Illustrated Review*, nr. 2, 59-60. Erişim Tarihi: 30.09.2023.

https://fr.wikipedia.org/wiki/Exposition_internationale_de_blanc_et_noir. Erişim Tarihi: 22.10.2023.

[https://de.wikisource.org/wiki/Blinde_Kuh_\(Die_Gartenlaube_1897\)](https://de.wikisource.org/wiki/Blinde_Kuh_(Die_Gartenlaube_1897)) Erişim Tarihi: 19.10.2021.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/mod_kunst1895 Erişim tarihi: 8.6.2021.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/mod_kunst1895 Erişim tarihi: 8.6.2021.

<https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/OMHQSBN5ZTCU7DTYC3JKHTVLMBDYPY53> Erişim Tarihi: 01.07.2021.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/moderne_kunst1900 Erişim tarihi: 7.8.2021.



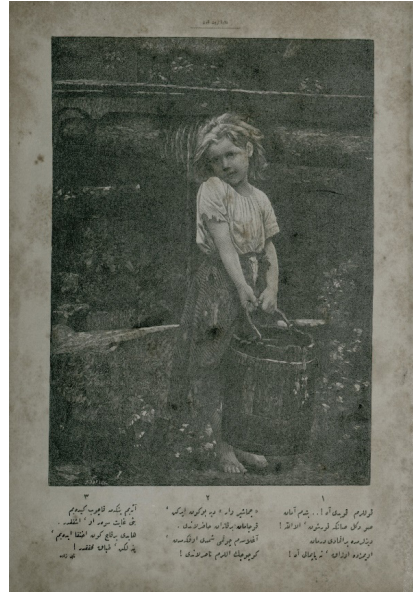
Res. 1: Serçeler, Angeliaphoros Çocuklar İçin, nr. 6. 1 Haziran 1890.



Res. 2: Bahar Kuşları, Musavver Fen ve Edeb, nr. 6. 27 Nisan 1899.



Res. 3: Nev Bahar, Servet-i Fünûn, nr. 2, 1891.



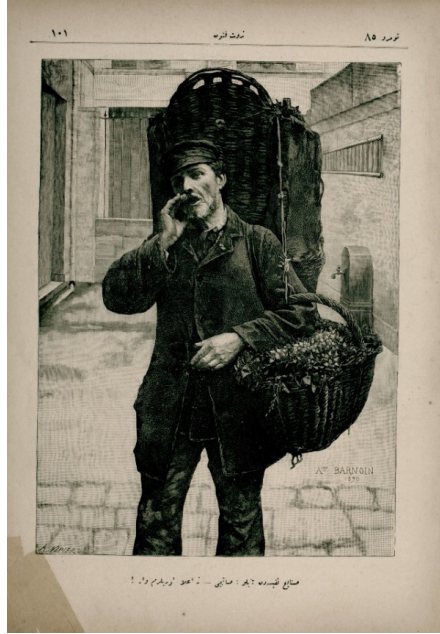
Res. 4: İsimsiz. Servet-i Fünûn, nr. 5, 23 Nisan 1891.



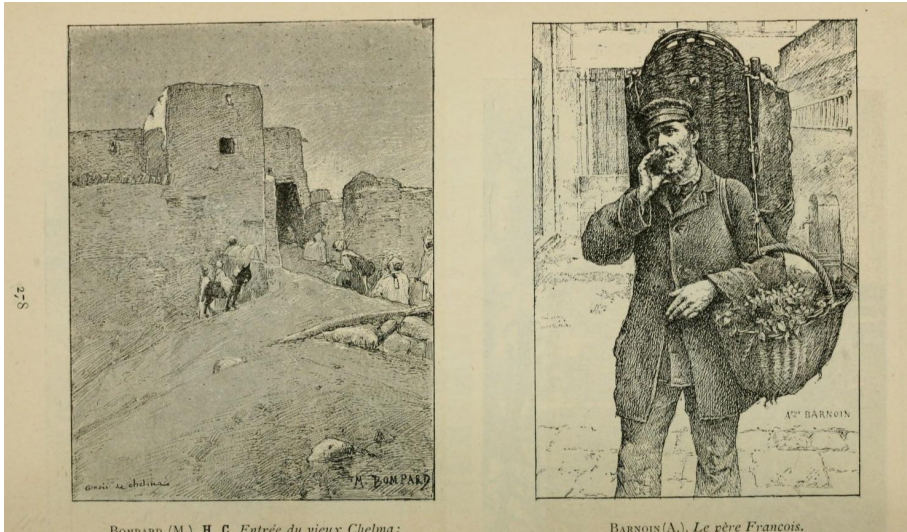
Res. 5: Cosette. Le Salon: illustré par les principaux artistes, peintres et sculpteurs. 1882.
Kaynak: <http://www.archive.org/details/lesalonillustr00pari> Erişim Tarihi: 27.09.2023.



Res. 6: Sanayi-i Nefiseden – Ressam Robiquet'nin Tablosu: Tâline Bakan Kız.
Servet-i Fünûn, nr. 54, 24 Mart 1892.



Res. 9: Sanayi-i Nefiseden Tablo: Satıcı "-Allı Turplarım Var!". *Servet-i Fünûn*, nr. 85, 27 Ekim 1892.



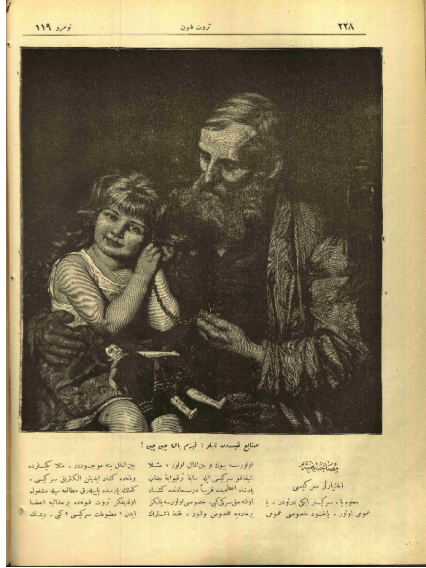
Res. 10: Barnoin (A.). *Le père François*. Father François. Paris Salonu Kataloğu. 1890. Kaynak: <https://archive.org/details/catalogueillustr1890soci> Erişim Tarihi: 10.10.2021.



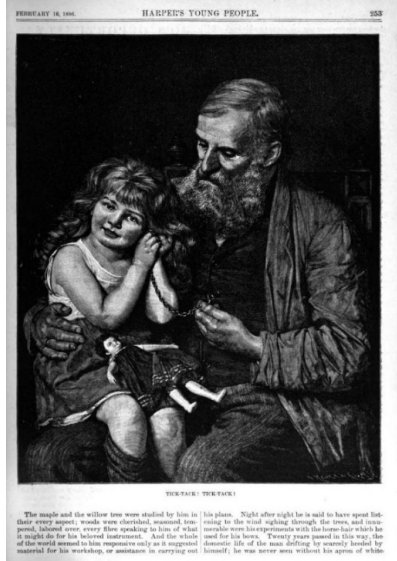
Res. 11: Fakirin Taâmı. Servet-i Fünûn, nr. 86. 3 Kasım 1892.



Res. 12: Descelles (P.). La potée. The potfull. Paris Salonu Kataloğu. 1890.
Kaynak: <https://archive.org/details/catalogueillustr1890soci> Erişim Tarihi: 10.10.2021.



Res. 13: Sanayi-i Nefiseden Tablo: Kızım Bak Çın Çın!, *Servet-i Fünûn*, nr. 129, 22 Haziran 1893.



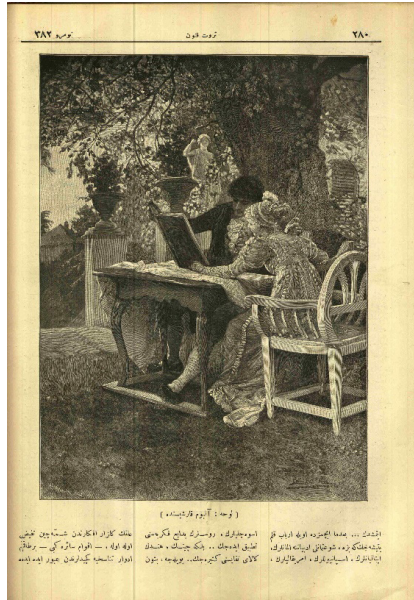
Res. 14: Tick-Tack! Tick-Tack!, *Harper's Young People*, VII, nr. 329, 16 Şubat 1886.
Kaynak: https://books.google.it/books?id=dUoAQAAMAJ&printsec=frontcover&vq=tick+tack&hl=tr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false Erişim Tarihi: 22.09.2023.



Res. 15: “Sanayi-i Nefiseden: Tesir-i Elhan”, Servet-i Fünûn, nr. 369. 7 Nisan 1898.



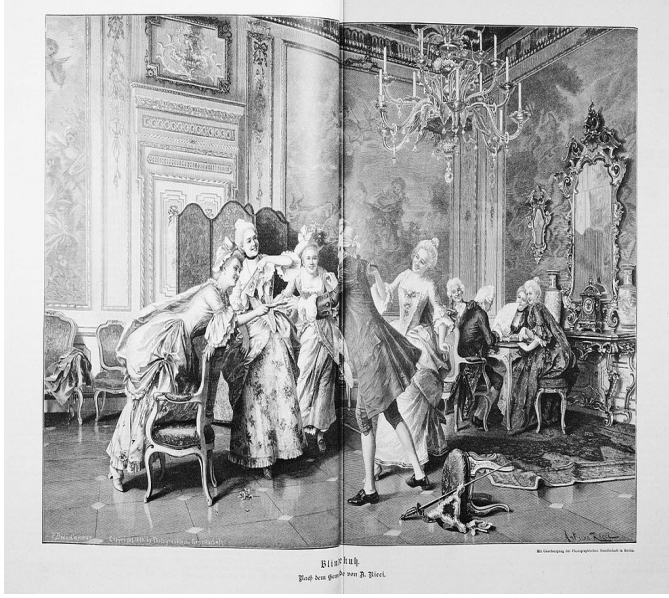
Res. 16: Fern der Heimat/Evden Uzakta, Die Gartenlaube, s. 892. 1897. Kaynak: https://de.wikisource.org/wiki/Fern_der_Heimat Erişim Tarihi: 19.10.2021.



Res. 17: “Levha: Albüm Karşısında”, *Servet-i Fünûn*, nr. 382, 7 Temmuz 1898.



Res. 18: “Unterm Lindenbaum”, *Die Gartenlaube*, nr. 9, 1898, s. 292. Kaynak: https://de.wikisource.org/wiki/Unterm_Lindenbaum Erişim Tarihi: 19.10.2021.



Res. 19: “Blindekuh”, Die Gartenlaube, nr. 4, 1897, s. 68. kaynak:
[https://de.wikisource.org/wiki/Blinde_Kuh_\(Die_Gartenlaube_1897\)](https://de.wikisource.org/wiki/Blinde_Kuh_(Die_Gartenlaube_1897)) Erişim Tarihi: 19.10.2021.



Res. 20: “Sanayi-i Nefiseden Tablo: Aile Eğlencesi”, Servet-i Fünûn, nr. 333, 29 Temmuz 1897.



Res. 21: “Benjamin Constant: Schwarze Diamanten”, *Moderne Kunst: Illustrierte Zeitschrift*, IX, 1895. Kaynak: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/mod_kunst1895 Erişim tarihi: 8.6.2021.



Res. 22: “Fransa Meşahir-i Musavverininden Benjamin Konstant’ın Bir Tablosu: Gevher-i Siyah”, *Servet-i Fünûn*, nr. 299, 3 Aralık 1896.



Res. 23: “Tablo: Velosipedde”, Servet-i Fünûn, nr. 439, 11 Ekim 1899.



Res. 24: “Auf Einer Norwegischen Landsrasse”, Moderne Kunst: Illustrierte Zeitschrift. IX, 1895.
Kaynak: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/mod_kunst1895 Erişim tarihi: 8.6.2021.



Res. 25: Tablo: Ezhar-ı Bahar: Bahar Çiçekleri. *Servet-i Fünûn*, nr. 490. 2 Ağustos 1900.



Res. 26: "Abfelblüte", *Moderne Kunst: Illustrierte Zeitschrift*, XIV, 1900. https://digi.ub.uniheidelberg.de/diglit/moderne_kunst1900 Erişim tarihi: 7.8.2021.

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: 2, Ekim 2023 | *Volume: 32, Issue: 2, October 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 DAŞLI, 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.



KONYA-ÇAVUŞ KÖYÜ ÖRNEKLERİ ÜZERİNDEN TÜRK EVİNDE ODA KAVRAMININ HALK MİMARİSİNDEKİ YORUMU



THE EXPLANATION OF THE TRADITIONAL TURKISH ROOM IN VERNACULAR ARCHITECTURE WITH EXAMPLES FROM KONYA-ÇAVUŞ VILLAGE

Ayşenur DAĞ GÜRÇAN*

Fatma Nur BACAK**

ÖZ

Geleneksel yöntemlerle inşa edilmiş Anadolu konutunun biçimlenmesinde önemli bir yere sahip olan oda; sofa etrafında yinelenen temel birimi teşkil etmektedir. Bununla birlikte Orta Asya'dan Anadolu'ya taşınan göçebe yaşamın getirisi olan çadır kültürünün yansımaları olarak yorumlanan oda, temel gereksinimleri karşılayan bir ev vasfı taşımaktadır. Anadolu'daki geleneksel konutlar yapım sistemi, malzeme, biçim dili, ve plan anlamda farklılıklar gösterse de oda kurgusunun temel kuruluş prensibinin değişmediği görülmektedir. Bu kurgunun değişmediği örneklerden biri olan ancak donatı farklılığı ile diğer yapılardan ayrılan ve Anadolu kırsal konutunda odanın yöreye özgü bir örneğini teşkil eden Konya ili Hüyük İlçesi Çavuş köyünde yer alan geleneksel konutlara ait odaların mekânsal kurgusunun ve donatı bileşenlerinin incelenmesi bu çalışmada amaçlanmıştır. Araştırmada öncelikle çalışma sahasının yerleşim dokusu incelenerek yöreye özgü konutlar analiz edilmiştir. 46 konutun yapı durum analizleri sonucunda özgün 4 örnek belirlenerek ölçümlerle ve fotoğraflarla belgelenmiş ve tanımlanmıştır. Bu geleneksel konutlara ait odalarda “yük-lük”, “çiçeklik”, “güsülhane”, ocak, “sergen”, dolap gibi sabit donatılar bulunmaktadır. Bunun yanında literatürde daha önce karşılaşılması olan, oda zemininde yer alan ve yaşam alanını ortadan ikiye ayıran, yörede “mesnet” olarak adlandırılan, ahşap bir yatay eleman da görülmüştür. Mesnetin oturma alanlarına hizmet ettiği ve farklı işlevlerde kullanıldığı tespit edilmiştir. Çavuş evleri, malzeme, yapım tekniği, plan tipolojisi (dış sofalı, kısmi açık iç sofalı ve iç sofalı), süsleme unsurları ve iç mekân kurgusu bakımından bölgesel karakteristik değerler taşıırken yerel terminolojide “sala, mesnet, çardak” gibi tanımlamalarla halk mimarisi terimlerine katkı sağlamaktadır. Bu çalışmada yer alan “mesnet” elemanına referans verilerek Geleneksel Türk odasının yöresel farklılıklarla zenginleşen bir iç mekân geleneğine sahip olduğu söylenebilir.

Anahtar Kelimeler: Kırsal mimari, Çavuş Köyü, Hüyük, Konya, geleneksel konut mimarisi, halk mimarisi, oda.

* Öğretim Gör., KTO Karatay Üniv., Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Konya. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4713-9734> ♦ E-mail: aysenur.dag@karatay.edu.tr

** Öğretim Gör., KTO Karatay Üniv., Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Konya. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8570-9315> ♦ E-mail: fatmanur.bacak@karatay.edu.tr

ABSTRACT

The room, which has an important place in the formation of the Anatolian house built with traditional methods, called the Turkish House or the Ottoman House constitutes the repeating basic unit around the sofa. However, the room, which is interpreted as a reflection of the tent culture carried from Central Asia to Anatolia, has the characteristics of a house that meets the basic requirements. Although the structures in Anatolia differ in many ways, it is seen that the foundation principle of the room setup has not changed despite the regional differences. This simple, pragmatist, modular approach bearing the traces of nomadic life extends from the tent to the townhouse room and even to the mansion and palace rooms. In this process, rural houses did not receive enough attention in the literature. Therefore, the aim of this study is to examine the spatial setup and equipment components of the rooms of traditional houses located in Çavuş Village of Hüyük District of Konya, which is a local example of a room in an Anatolian rural house. In the research, firstly, the settlement texture of the study area was examined and the houses specific to the region were analyzed. As a result of the building condition analysis of Forty-six houses, four unique examples were documented and identified with surveys and photographs. As a research method, first of all, the settlement pattern in the study area was examined and the residences, specific to the region were analyzed. In addition to the fixed accessories such as “yüklük”, “çiçeklik”, “gusulhane”, fireplace, “sergen”, cupboard/niche that make up the fixed equipment of the Turkish room, there is a seating area with felt series on the bench on the floor of the room, which has not been encountered before in the literature. A wooden horizontal element called “mesnet” in the region, which divides it into two groups, has been identified. It has been determined that the “mesnet” serves seating areas and is used in different functions. Çavuş houses have regional characteristic values in terms of materials, construction techniques, plan typology (outer sofa plan type, partially open inner sofa plan type and inner sofa plan type), ornamentation elements and interior organization, while contributing to the terms of folk architecture with definitions such as “sala, mesnet, çardak” in local terminology. With reference to the “mesnet” element in this study, it can be said that the Traditional Turkish room has an interior space tradition enriched with regional differences. It is important in the context of cultural continuity to document these structures, which show the plain examples of the elements that express the rural manifestation of the Traditional Turkish Room and shape the room, and to bring the interior organization and fixed equipment into the Anatolian folk building art inventory.

Keywords: *Rural architecture, Çavuş Village, Hüyük, Konya, traditional residential architecture, vernacular architecture, room.*

Giriş

Kırsal mimari, yerel malzeme kullanımıyla gelenekselleşmiş yapım tekniğiyle, kalıplaşmış şemalara sahip olması ile günümüz kentsel yaşam pratiklerinden ve çağımız mimarisinden farklı olarak çevresel etmenler, kültürel kodlar ve günlük yaşam şekillerine göre biçimlenmiştir. İlk olarak Rudofsky'nin "mimarsız mimarlık" olarak tanımladığı vernaküler mimari, deneyimler yolu ile kuşaktan kuşağa aktarılan halkın da yapım sürecine dâhil olduğu bir üretim olup yere özgü ve üniktir¹. Dünya Vernaküler Mimarlık Ansiklopedisi'nin tanımına göre ise; özel ihtiyaçlar ve değerleri barındıran, kültür, yaşam tarzı ve sosyo-ekonomik duruma bağlı olan, çevresel veriler ve mevcut kaynakların kullanılmasıyla elde edilen, geleneksel tekniklerin kullanıldığı, kullanıcının inşa sürecine dâhil olduğu mimarlık üretimi olarak tanımlanmıştır². Yüzylerce yıllık birikimin ürünü olan kırsal mimari bu yapı kültürünün içinde yetişmiş olan yerel ustalar tarafından elde edilen kalıplara sahiptir³. Bu kalıpların biçimlendirdiği mekân birimlerinin birbirleriyle olan organizasyonu ise tipolojiyi oluşturmaktadır. Yöresel mimaride özgün yapı karakterini tanımlamada önemli bir araç olan tipolojik yaklaşım kırsal konutların oluşum mantığının ve sürecinin anlaşılması bakımından önem taşımaktadır. Tarihsel süreç içerisinde ele alınan tipolojik yaklaşım sayesinde bir yapı tipinden diğerine uzanan gelişim ve değişim anlaşılırken, tiplere özgü kural ve istisnalar da ortaya çıkmaktadır⁴. Bu gelişim süreci aynı zamanda geriye dönük yapılan bir yolculuk olmakla beraber içinde bulunduğu toplumun gelenekleri ve kültürel yapısı hakkında ipuçları vermektedir. Tipolojik sınıflandırma yoluyla kazanılan mimari deneyimler anlaşılmakta, aynı zamanda tasarım bir koda veya şemaya dönüşerek gelecekteki mimarlık üretimine model sunmaktadır⁵. Bu nitelikleri ile tipolojik sınıflandırmaya, yöresel mimari üzerine yapılan çalışmalarda, bilimsel araştırma yöntemi olarak başvurulmuştur.

Anadolu konut mimarlığında da tipoloji çalışmaları 20. yüzyılın ilk çeyreğinde Türk Evi'nin araştırılmasında, farklı bölgelerdeki yorumlarının tanımlanmasında kullanılmıştır. Anadolu konut mimarisini inceleyen birçok çalışmada plan tipi, bölgesel özellik, yapım tekniği ve malzeme gibi ayırt edici sınıflandırma yöntemlerine başvurulmuştur⁶. Aksoy, çalışmasında Anadolu'daki farklı bölgelere ait konutların planlarını incelemiş her odanın bir orta mekâna açıldığı sonucuna varmıştır⁷. Tipolojik olarak bu konudaki ayrıntılı ilk çalışmayı yapan Sedat Hakkı Eldem, Türk Evini "sofa" olarak tanımladığı bu orta mekâna göre sınıflandırmıştır. Sofasız, dış sofalı, iç sofalı ve orta sofalı olmak üzere dört ana grup altında ele almış ve bu sıralamayı ilkelden gelişmişe doğru tanımlamıştır. İklimsel verilerin de etkili olduğu sofa yapılanmasında özellikle dış sofalı tipin Batı Ana-

1 Rudofsky, 1964.

2 Oliver, 1997, 69-75.

3 Alexander, 2000, 120.

4 Petruccioli, 2016, 10.

5 Djokić, 2009, 108-109.

6 Asatekin, 2005, 390.

7 Aksoy, 1963, 39-92.

dolu'da ve izole kırsal yerleşimlerde, orta ve iç sofalı tipin ise çoğunlukla şehir evlerinde görüldüğünü söylemektedir⁸.

Kuban, Aksoy ve Eldem'in ortak unsur olan merkezi mekânın farklı varyasyonlarını yerel gelenekler ve iklimsel unsurlara bağlamasına katılmamakta ve hayatlı ev olarak tanımladığı bu geleneğin uzantısını bu evi oluşturan öğelerin kavramsal bağımsızlığında aramaktadır⁹. Bu tipolojik gelişmenin evrimi oda-hayat ve evyan arasında gerçekleşmiştir. Bu organizasyon Anadolu konutunun iç mekânının yaratıcısı olmakla birlikte oda (ev, içeri, hane) ve hayat (sofa) mekânları yerel terminolojide farklı isimlerle karşımıza çıkmaktadır¹⁰. Halk yapı terminolojisindeki bu farklı isimlendirmeler Anadolu'nun bölgesel yapı çeşitliliğinin bir yansıması olarak düşünülebilir.

Kuban'ın önermiş olduğu tek odadan gelişen şema, odanın ve yardımcı birimin ikili, üçlü ve dörtlü ortogonal organizasyondan meydana gelen bir tipoloji denemesidir¹¹. Bu noktada odaların bir araya geldiği farklı varyasyonlar konut formunun ve tipinin belirlenmesindeki etkenlerden biridir. Oda üzerinden içten dışa doğru gelişen tasarım bu evin mekânsal kurgusunu belirlemektedir. Odanın söz konusu belirleyici rolü aslında tek başına bir modül oluşturan yaşam ünitesi fonksiyonundan kaynaklanmaktadır. Oda, günlük yaşamın gereksinimlerine göre çözümlenmiş, birçok fonksiyonu birlikte barındıran bir mekân olmasının yanı sıra pratik ve rasyonel bir yaklaşımın ürünü olarak da karşımıza çıkmaktadır. Öyle ki uzun bir yerleşme sürecinin ürünü olan bu mekân, sahip olduğu işlev ve kurgu bakımından göçebe yaşam şeklinin bir yansıması olduğunu göstermektedir¹².

Geçim kaynağı hayvancılığa dayanan kökenleri Orta Asya steplerine uzanan göçebe bir yaşamın Anadolu'ya uzanan serüveninde geleneksel odanın evrimi de bu yaşantıdan birtakım izler taşımaktadır. Sabit konut ile çadırın birlikte kullanılması, Anadolu'da yerleşikliğe geçiş sürecinde önemli olmuştur¹³. Anadolu'ya yerleşme sürecinde salt çadır/otağ olan evin kışlık olarak kullanılan taşınmaz bir konuta dönüştüğü, yazlığın ise çadır

8 Eldem, 1954.

9 Kuban, 1995, 104-105; Aksoy, 1963; Eldem, 1954.

10 Odaların dağılım gösterdiği orta mekân olan sofa, Anadolu'nun farklı kırsal coğrafyalarının yerel terminolojilerinde farklı isimler almıştır. Sofaya yaygın olarak *hayat* ismi verilirken, *hanay*, *haney*, *çağnışir*, *çağrak*, *çardak*, *divanhane* gibi çeşitli adlandırmalara da sahip olmuştur. Bu konuda daha detaylı bilgi için bakınız: Davulcu, 2020, 60, 67, 101,145-146,152-153. Ayrıca Konya ve çevresinde iç sofa yaygın olarak *mabeyin* ismini alırken, araştırma kapsamında ele alınan Çavuş kırsalında mabeyin ismine rastlanılmamış onun yerine kısmi açık olan iç sofaya *sala*, dış sofaya ise *çardak* denilmektedir. Mabeyin ile ilgili daha detaylı bilgi için bakınız: Karpuz, 2013, 131-147; Karpuz, 2002, 223-255; Kunduracı, 2005, 75-102; Aydın ve Çınar, 2009, 31-49. *Sala* ismi verilen yöreye özgü kısmi açık sofalı mekân, Çavuş kasabasına yaklaşık 70 km uzaklıkta olan Ilgın Beykonak köyünde de karşımıza çıkmaktadır: Karpuz ve Bozkurt, 2013, 345-360.

11 Kuban, 1995, 199.

12 Bu konuda Arel, yerleşik yaşama geçişin ilk basamağı olan kırsal evlerden ziyade padişahların ikamet ettiği yapılarda da göçer yaşamdan izler olduğunu belirtmiştir: Arel, 1999, 197.

13 Arel, 1982.

olarak devam ettiği, daha sonraki aşamalarda her iki mevsim için de kalıcı konut yapıldığı söylenebilmektedir. Tanyeli'ye göre bu yaşam şekli transhüman niteliği taşımakta olup yazlık ve kışlık göçülen konutları da beraberinde getirmiş, kırsal, kentsel ve yönetici kesim için farklı şekillerde uygulama alanı bulmuş ve Anadolu konutunun biçimlenmesinde etkili olmuştur¹⁴. Öyle ki Anadolu'da kırsal kesimde yaylaya çıkma, kentsel kesimde ise yayla olmadığında bağlara göçme geleneği halen devam etmektedir. Bundan ötürü göçer evini belirleyen temel mekânsal düzen sabit evin de mekânsal örgütlenişini etkilemiştir¹⁵.

Konargöçer yaşamın mimari mekânı olan çadır ile kendi başına bir yaşam ünitesi olan geleneksel odaların benzerliğini savunan birtakım görüşler mevcuttur. Oda ve otağ (çadır) kelimelerinin etimolojik olarak benzer köklere dayandığı bilinmekle birlikte, bu sözcüklerin birbirlerinin yerine de kullanıldığı durumlara rastlanmıştır¹⁶. Bu görüşü daha detaylı konu edinen Aksoy ve Küçükerman ise Anadolu konut mimarisinin hem göçebelik döneminden kalma çadır yaşam kültüründen hem de Anadolu'daki yerleşik kültürden etkilenmesiyle şekillendiğini düşünür¹⁷. Geleneksel konutta oda odaklı yaklaşımlardan birini sunan Küçükerman'a göre "yurt" olarak isimlendirilen Türk Çadırı, geleneksel Türk Evi'nin arkaikini oluşturmaktadır. Her çadır bir odayı temsil ederken oda yeme-içme, yatma, oturma, depolama vs. eylemlere çadır gibi imkân vermektedir. Yine Küçükerman'a göre çadırlardan oluşan mekân kurgusu odaların bir araya gelme biçimine yansarak avlu ve hayatın şekillenmesinde etkili olmuştur¹⁸. Bakır da bu görüşü Torosların göçebe konutları ile destekleyerek, karaçadırların önündeki gergilerin bir sofa gibi gölgeli oturmaya öncülük ettiğini ifade etmiştir¹⁹. Günay da Küçükerman'a katılarak, çadırlı göçebe yaşamın yerleşik hayattaki yansıması olan sofa mekânını biraz denetim altına alınmış doğa, odanın ise çadır olarak simgeliğini ifade etmiştir²⁰. Ögel: "Her oda ayrı

14 Tanyeli, 1996, 416-421.

15 Arel, 1982, 194.

16 Ögel, 1978, 23-25.

17 Aksoy, 1963; Küçükerman, 1985, 26-27, 48-49.

18 Küçükerman, 1973.

19 Bakır, 1991, 21.

20 Reha Günay, *Türk Ev Geleneği ve Safranbolu Evleri*, 2. Baskı, YEM, İstanbul 1999. Çadırlı göçebe yaşamın Anadolu kırsal konutunu ve geleneksel Türk evinin oluşumuna etkisi olduğu görüşlerin yanında bu görüşe kısmen katılan ve katılmayan görüşler de bulunmaktadır. Kuban çadır yaşamının geleneksel Türk odasını işlevsel olarak etkilediğini kabul ederken, çadırların bir araya gelerek Türk Hayatlı Evini oluşturduğu görüşünü kabul etmemektedir. Türk evinin oluşumunda salt yurt adı verilen çadırın değil fetih öncesi Anadolu'nun yerleşik yaşamının, iklimsel verilerin de etkili olduğunu belirtmiştir. Daha detaylı bilgi için bakınız: Kuban, *Türk Hayatlı Evi*. Tanyeli ise Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan karmaşık ve uzun olan yerleşim sürecini göz önüne alarak, Küçükerman tarafından öne sürülen çadır prototipinin soyut ilkelerle devam ettiğini düşünmektedir. Daha detaylı bilgi için bakınız: Tanyeli, 1996, 426. Goodwin çadır ve konut arasındaki bağlantıya dikkat çekmiş, Osmanlı konutunu kırsal, taşra ve kent üzerinden incelemiş, kırsal yapıların şekillenmesinde yerel ve coğrafi unsurların etkili olduğunu belirtmiştir. Daha detaylı bilgi için bakınız: Goodwin, 2012, 553-554.

bir 'hane'dir. Odalar ancak sofa ile bağlanır, odanın düzeni, sedir, mangal, sini sehpa gibi çadır eşyasına benzer mahdut eşya, odaların maksatlara ayrılmayışı hep ortak hususlardır." demiştir²¹. Bu bağlamda Anadolu'da farklı yerleşimlerde yer alan geleneksel konutlar, birbirlerinden tipoloji, malzeme ve yapım tekniği anlamında ayrılırsalar da oda birimi ortak unsur olarak görülmektedir. Odaların içinde barındırdığı ortak donatı elemanları da bu düşünceyi destekler niteliktedir. Yüklük, ocak, sedir, sergen ve yan dolaplar sabit donatı elemanlarını temsil ederken; kaldırılabilir-taşınabilir olan yatak, yorgan, yastık, halı-kilim, kap-kacaklar kullanım durumuna göre odada konumlanmaktadır. Kuban'a göre odanın çok amaçlı kullanımı kültürel değerler, mekânda tutumluluk, kalabalık aile yaşamının getirileri ve çeşitli işlevlerin birlikteliği ile ilişkilidir²².

Anadolu konut mimarisine yönelik ilk araştırmaların çoğu şehir evlerini konu almış olmakla beraber bir kısım çalışmada kırsal konutlar ve yerel mimari unsurlara referans verilmiştir. Ancak Anadolu'da kırsal yapılar bölgesel, topografik ve iklimsel farklılığın sunduğu çeşitliliğin sonucu zengin bir yapı skalasına sahiptir. Bu noktada Anadolu kır yapılarının yöreye özgü yapı kalıplarından elde edilen plan şemalarına ve tiplerine sahip olduğu söylenebilir. Bundan ötürü her bölgenin veya yerleşimin kendine özgü bir tipolojiye sahip olması, kırsal konutların ortak bir tipolojik sınıflandırma içinde değerlendirilmesini zorlaştırmaktadır. Bu konuyu Doğan Kuban Türk evi tanımı üzerinden açıklamış, ortak olarak tanımlanan özelliklere sahip bir konut tipinin varlığını sorgulamıştır²³. Bu sorgulamayı ise coğrafi bölgelere göre değişkenlik gösteren malzeme ve yapım tekniği üzerinden yapmıştır. Bu noktada bölgeler arası etkileşim olmakla birlikte Anadolu'da homojen bir yapı üslubunun varlığını söylemenin zor olduğunu belirtmiştir²⁴. Tuztaş ve Aşkun ise Türk evi adı altında idealleştirilen Anadolu konut mimarisini konu edinen çalışmalarda ortak paydada buluşmanın ve milli bir öz tip yaratmanın endişesinin taşındığını ifade ederken söz konusu kavramın muğlaklığını sorgulamıştır²⁵.

Kavas yer değiştirmelerin ve mekânsal hareketlerin sonucu olarak farklı bölgelerde farklı kültürlerle etkileşim halinde olan Anadolu Türk mimarisinin tekil ve doğrusal bir gelişim gösteremeyeceğini belirtmektedir²⁶. Bu çalışmada Kavas'ın şüpheli düşüncesine katılarak, bölgesel çeşitliliğe sahip Anadolu kırsal mimarisini yapım tekniği, malzeme ve tipolojik unsurlar bağlamında ortak potada eritmenin zorluğu kabul edilmiştir. Ancak ortak unsur olan odanın diğer bir deyişle yaşama biriminin Anadolu'nun farklı kırsal bölgelerinde yukarıda da belirtildiği üzere işlevsel yönden ortak öğeler barındırdığı görüşü desteklenmiştir. Bu bağlamda Orta Anadolu ile Göller Yöresi arasında bulunan, bölgesel mimari karakteri yansıtan yapıların yer aldığı Hüyük ilçesine bağlı Çavuş köyü kırsal konutları konu alınmıştır. Çavuş köyünde yer alan kırsal yapıların Orta Anado-

21 Ögel, 1994, 10.

22 Kuban, 1995.

23 Kuban, 1982.

24 Kuban, 1982, 196.

25 Tuztaş ve Aşkun, 2013, 286-287.

26 Kavas, 2012, 503-538.

lu'nun kerpiç yapım tekniğine ve konut özelinde bakıldığında yöreye özgü plan tipolojisine sahip olduğu tespit edilmiştir. Aynı zamanda konutlarda yer alan oda mekânı hem yukarıda tanımlanan geleneksel Türk odasına dair ortak unsurları içermekte hem de oda tertibatında yöresel özellikler barındırmaktadır.

Çalışmada, öncelikle Çavuş köyü halk mimarisi incelenmiş, 46 adet konut örneği ön araştırma kapsamında değerlendirilmiştir. Bu örnekler arasında özgünlüğünü muhafaza eden dört konut ise plan, strüktürel durum, malzeme ve teknik açısından ele alınmıştır. Oda yerleşimi donatı elemanları üzerinden değerlendirilmiş, odanın konuttaki yerinin önemi üzerinde durulmuştur. Oda düzeni ve kullanımı hakkında yerel halkın bilgisinden ve literatürdeki verilerden istifade edilmiştir. Geleneksel Türk odasında karşılaşılan ve Çavuş köyünde de örneklerine rastlanan sabit ahşap donatılar saptanıp plan ve kesitlerle ifade edilmiştir. Bunun yanı sıra oda mekânı içerisinde fonksiyonel anlamda farklılaşmaya neden olan "mesnet" ile ilgili araştırma ve açıklamalara yer verilmiştir. Bu durumda Çavuş kırsalındaki konutların oda düzeninin birçok işleve hizmet edebilecek imkâna sahip olduğu tespit edilmiştir.

Çalışma Alanı

Çavuş köyü, Konya'nın Hüyük ilçesine yaklaşık 5 km, Beyşehir ilçe merkezine 40 km mesafede olup, eskiden bağlı olduğu Kireli kazasına 6 km, Beyşehir Gölü'ne ise yaklaşık 8 km uzaklıktadır. Sultan Dağı eteklerinde kurulan köyün su ihtiyacı, bu alanın yakınlarında bulunan İlmen Çayı ile giderilmektedir. Yerleşim düzeninin şekillenişinde etkili olan bu çayın oluşturduğu vadî, köyü iki yaka şeklinde ayırmaktadır (Harita 1). Bu iki yakanın yerleşim planı oldukça farklıdır. Çayın doğusunda bulunan yerleşim düzeni daha organik ve sık bir dokuya sahipken, batı kısmı ise daha az yoğun ve gridal bir dokuya sahiptir. Bunun sebebi doğu yakasının ilk yerleşim yeri olmasından kaynaklanmaktadır²⁷. Yine doğu tarafında köy meydanında yer alan bir cami ve bu meydanın etrafında gelişim gösteren konut adalarından bahsetmek mümkündür. Yeni yerleşimin oluşturduğu batı yakasının birkaç km ilerisinde ise kültür ve sanat etkinlikleriyle öne çıkan, yörenin sosyal ve tarihsel birikimlerinden beslenen sanatçı ve kültür insanları tarafından kurulmuş Sonsuz Şükran köyü yer almaktadır.

Çavuş köyünün tarihi 12-14. yüzyıllara uzandığı bilinmekle birlikte resmi kayıtlarda 15. yüzyılda adı geçmektedir²⁸. Türk iskânı öncesi yerleşim izleri görülen iki adet höyük köy yakınında yer alırken Roma Dönemi kalıntılarına da rastlanmaktadır²⁹. Köyün eski yerleşiminin merkezinde yer alan caminin adı ise beylikler döneminde kayıtlarda geçmektedir. Köye birkaç km uzaklıkta yer alan Büyük Hamam ve Küçük Hamam adı verilen iki hamamın da ılıca niteliğinde olduğu kökenlerinin Roma Dönemi'ne kadar uzandığı tahmin edilmektedir³⁰.

27 Erdoğru, 2003, 42-44.

28 Erdoğru, 2003, 24-27.

29 Konyalı, 1991, 312.

30 Erdoğru, 2003, 109.



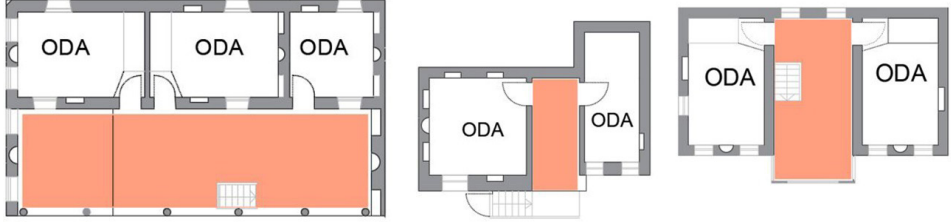
Harita 1: Çavuş köyü ve Sonsuz Şükran köyü'nün yerleşim haritası

Çavuş köyü tarım ve hayvancılığa dayalı ekonomiye bağlı olarak geçmiş yaşantısında Deştiğin (Doğanhisar) yakınlarında bir yaylaya, bir koruya ve bağlara sahipti. Köyün içerisinde geçen çayın iki tarafında bahçeler yer alırken bu çevrede iki adet mezarlık bulunmaktadır. Köyde yer alan üretim yapıları olarak ise un ve haşhaş değirmenlerinin geçmişte varlığı bilinmektedir. Halk mimarisinin özgün örneği olan bu yapıların günümüze sadece izleri kalmıştır.

Çavuş köyü organik yerleşim düzeni, coğrafi konumu ve tarihsel gelişimi ile özgün bir yere sahiptir. Geçmişte Hitit, Roma, Selçuklu ve Osmanlı Devleti gibi birçok medeniyete ev sahipliği yapmış olması köyün kültürel anlamda bir zenginliğinin olduğunun da göstergesidir³¹. Çavuş köyünün bu kültürel çeşitliliği iklimsel farklılıklarla da beslenmiştir. İç Anadolu ve Akdeniz bölgesi arasındaki Göller Yöresinin etkisinde kalan bu köy, iki bölgenin de iklim tipi özelliklerini taşımaktadır. Coğrafi anlamda Sultan Dağı'nın güney eteklerinde yer alması arazi biçimlenişi anlamında yerleşimin farklılaşmasına neden olmuştur. İklimsel anlamda özgün olan bu bölgede iç sofalı plan tipine sahip konutların yanı sıra, dış sofalı ve kısmi açık iç sofalı plan tipine sahip konutlara da rastlanmaktadır³², (Çizim 1). Aynı bölgede bu kadar çeşitli örneklerin yer alması bu yerleşimi diğer alanlardan farklı kılmaktadır. Malzeme anlamında ise özellikle kerpiçten faydalanılması yerel malzemeye olan ilgiyi gözler önüne sermektedir. Buna ek olarak yörede taş ve ahşap malzemenin de kerpiç ile birlikte kullanıldığı görülmektedir.

31 Şahin, 1994, 11-12.

32 Bacak, Dağ Gürcan ve Tereci,2021; Bacak, Dağ Gürcan ve Tereci,2021,119-137



Çizim 1: Dış sofalı, kısmi açık iç sofalı ve iç sofalı plan tipleri

Çavuş Köyü Konutlarında Oda Tertibatı

Çavuş köyü özelinde odalar iklimsel çeşitlilik ve coğrafi konum açısından diğer bölgelere göre farklılık göstermektedir. Özellikle iç ve dış sofalı plan tipinin birlikte görülmesi bu bölgenin İç Anadolu ve Akdeniz ikliminin etkisinin birlikte görüldüğü alanda olmasıyla ilişkilendirilebilir. Yapı malzemesi ve yapım tekniği açısından incelendiğinde ahşap hatıllı kerpiç duvarlı yapılara rastlanmaktadır. Geleneksel Türk evinin odasında karşılaşılan dolap, çiçeklik, gusülhane, ocak, yüklük, niş, raf gibi sabit ahşap donatılar, kullanıcının mekân içerisindeki tüm ihtiyaçlarını karşılayacak şekilde düzenlenmiştir. Özellikle oda içerisinde zeminde bulunan, farklı bir malzeme ile zeminden ayrılan alanın literatürde yer almaması bu yöredeki odaların özgünlüğünü ortaya koymaktadır. Bu özgün alan oda zemininin tam ortasında, ocak aksına karşılık gelen yerde, eni yaklaşık 1 metre uzunluğunda boyu ise oda boyu uzunluğunda olup yükluğe kadar uzanan ahşap kaplı bir alandır. Bu alana yerel terminolojide “mesnet” adı verilmektedir (Görsel 1).

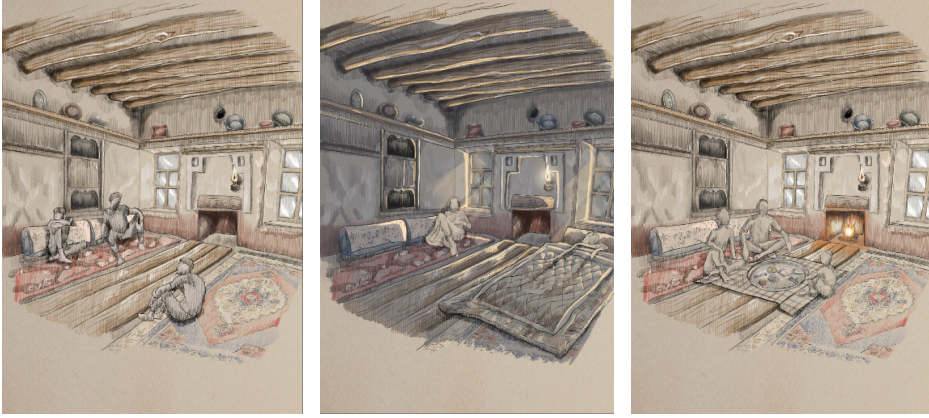


Görsel 1: Oda içerisinde mesnet elemanı

Yapılan sözlü görüşmeler neticesinde “mesnet”lerin servis ve sirkülasyon alanını barındıran bir fonksiyona sahip olduğu tespit edilmiştir³³. Odanın tam ortasında bulunanlarından sirkülasyonun en yoğun olduğu alanı kaplamaktadırlar. Türk evinde rastla-

33 27.07.2021 tarihinde Ali Sezgin ile yapılan görüşme.

nan aynı mekân içerisinde birden fazla işlevin yer aldığı duruma bu yöredeki örneklerde de rastlanmaktadır. Aynı zamanda ocak aksında bulunmasından dolayı yeme-içme fonksiyonuna da hizmet ettiği düşünülmektedir. Aynı alanda yaşama-oturma eylemi gerçekleşirken, bunun yanı sıra yemek yeme, uyuma ve temizlik gibi ihtiyaçların da burada giderildiği sonucuna ulaşılmaktadır (Görsel 2). Türk evinin bu çok yönlü avantajı, “mesnet” elemanı ile birlikte daha belirgin hale getirilmiş olup kullanım kolaylığı sağlamaktadır.



Görsel 2: Mesnet elemanının oda içerisinde kullanımı
(Çizimler A. Nagehan Akdağ tarafından yapılmıştır)

Bunun yanı sıra köyde yer alan ancak günümüze ulaşamayan köy odaları da Çavuş köyündeki odalar hakkında fikir vermektedir. Geçmişte izlerine rastlanan köy odaları, tek odalı, önleri çardaklı yapılarıdır³⁴. Çardak geçmişte çadırların önünde, bir araya gelinip sohbet edilen, sosyal ilişkilerin kuvvetlendiği, göçer konutunun yarı açık uzantısı olarak karşımıza çıkmaktadır. İlerleyen zamanda yerleşik hayata geçen Yörüklerin çardağı sabit bir ögeye dönüştürdüğü ve eve eklemlediği; evlerde üst kata çıkıldığında ise bu alanın direklerle taşınan hayat konumuna getirildiği görülmektedir³⁵. Dostluk ilişkilerinin ön planda tutulduğu çardağa sahip bu köy odaları, çoğunlukla zemin katında ahır bulunan, konaklama ihtiyacı için her zaman açık tutulan ve birçok fonksiyona hizmet eden yapılarıdır. Musandıra, yüklük, testilik, gömme dolaplar ve sedir gibi elemanları bünyesinde barındıran bu odalar geçen yüzyılların koşulları dâhilinde kurulmuş olup, günümüzde köyde izlerine rastlanılmamaktadır³⁶.

34 Şahin, 1994, 88.

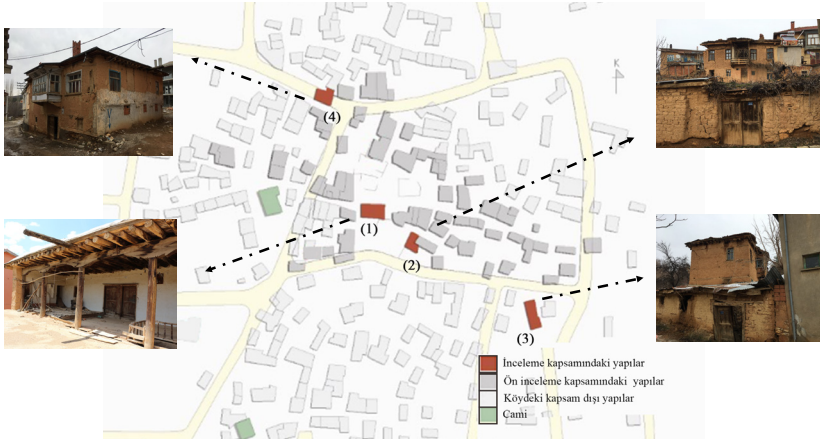
35 Arel, 1982, 195.

36 Şahin, 1994, 88.

İncelenen Örnekler

Çavuş köyünün eski yerleşim yerinde bulunan özgün yapılar araştırma kapsamında değerlendirilmiştir. Öncelikle köyde yer alan 46 yapıda genel durumuna ilişkin bir ön inceleme yapılmıştır. Yapıların kat yüksekleri, parselle olan ilişkileri, malzeme ve yapım tekniği, çatı örtüsü, sağlamlık ve kullanım durumları ele alınmıştır. Özgünlüğünü muhafaza eden 4 konut yapısı ise detaylı bir biçimde incelenmiştir (Görsel 3). Söz konusu yapılar köydeki özgün kalabilmiş eski yapıları teşkil etmektedir ³⁷.

Çavuş köyünün konut dokusunu genel olarak tek katlı veya iki katlı yapılar oluşturmaktadır. Özgün yapım tekniği ve yapı malzemesi olarak köyde ahşap hatıl ve dikmelerle desteklenen kerpiç duvarlı bir yapım sistemi görülmektedir. Çoğunlukla parsel sınırına bitişik olarak görülen yapılar yapıldığı dönemde düz dam olarak inşa edilmiştir. Ancak günümüzde düz damlı konutlar çok nadir görülmektedir. Çağdaş yaşam konfor koşulları sebebiyle değişime uğrayan yapılar oldukça fazladır. Özellikle pencere ve ocağın bulunduğu dış duvarlarda ocağın yok edilmesiyle ahşap pencereler plastik esaslı pencerelere dönüştürülmüştür. Köydeki eski yapıların birçoğu, insanların neden olduğu terk, kötü kullanım ve onarım gibi eylemler neticesinde tahrip olmuş, bazıları da yok olmaya mahkûm bırakılmıştır.

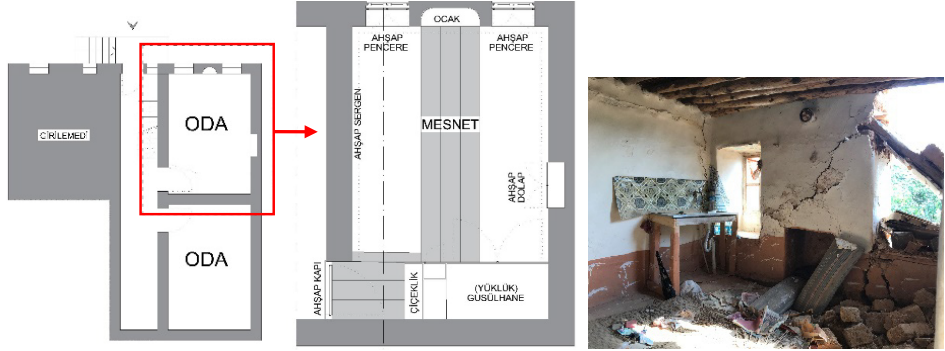


Görsel 3: Çavuş köyünde incelenen yapılar

1 No.lu Ev (11236. Sokak, 4 kapı numaralı konut: Rifat Gültekin Evi)

İncelenen ilk örnek olan 1 no.lu ev, Rifat Gültekin Evi, köyde yer alan en eski yapılardan biridir. Yapı günümüzde kullanılmamaktadır. Yapının duvarlarından bazıları yıkılmasına rağmen tuğlayla tamamlama işlemine gidildiği görülmektedir. Yapının dış sofa direk girişinde Arapça eski rakamla 1876 yazısından yaklaşık o tarihlerde inşa edil-

37 14.02.2020 tarihinde Ali Kovancı (Çavuş köyü muhtarı) ile yapılan görüşme; 14.02.2020 tarihinde Mehmet Taşdiken ile yapılan görüşme; 27.07.2021 tarihinde Ali Osman Küçüközet ile yapılan görüşme.



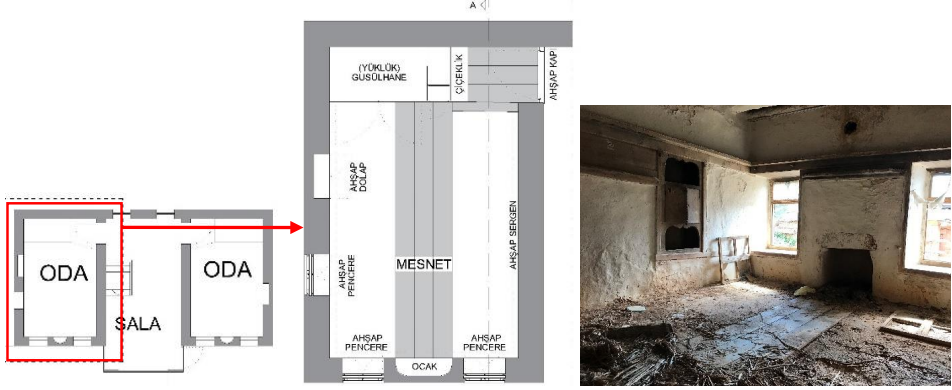
Görsel 5: 2 no.lu evin zemin kat planı, oda planı ve fotoğrafı

ğunluğunun yıkılması nedeniyle izler net olarak okunamamaktadır. Alt kottan ise kerpiç duvarlarla çevrili bahçeden giriş yapılmaktadır. Bodrum kata bahçeden ulaşılmaktadır. Ahşap bir merdivenle zemin kata çıkıldığı düşünülmektedir, bu ahşap merdiven yapıdan ayrılmış vaziyette avlu içerisinde yer almaktadır. Zemin kat ve üst katta odalar sala mekânına açılmaktadır. Üst katta salanın avluya doğru uzanan kısmı balkon şeklinde uzanmaktadır. Yapının birçok duvarı yıkılmış olup tehlike arz ettiğinden dolayı üst kattaki odaların tamamına girilmesine rağmen alt kattaki odalardan sadece bir tanesine girilebilmiştir. Bu odada da ocağın karşısından musandıraya uzanan “mesnet” elemanına rastlanmıştır. Üst katta salaya açılan üç oda tespit edilmiştir, planda eksik kalan odanın yan parseldeki konuta ait olduğu düşünülmektedir. Girilen odaların hepsinde “aklama” ya da “benek basma” olarak isimlendirilen kızıl toprak sıva üzerine parmaklarla veya sıçratma yöntemiyle beyaz desenlerin bulunduğu süsleme tekniği ile karşılaşmaktadır³⁹. Üst örtüsü düz dam olan yapının köydeki eski örneklerden biri olduğu düşünülmektedir (Görsel 5).

3 No.lu Ev (111245. Sokak, 11 kapı numaralı konut)

Farklı bir parsel yerleşimine sahip olan 3 no.lu yapıya avludan girilmektedir. Avludan yapıya ve yapı bitişiğinde bulunan ahır ve izbe mekânlarına ulaşılmaktadır. Parsel yerleşimi açısından eğime dik olarak konumlandırılan yapıda farklı kotlardan bu mekânlara ulaşılmaktadır. Yapının zemin katında girişe göre sağda ve solda iki adet oda bulunmaktadır. Sağdaki odanın kiler-ardiye olarak, soldaki odanın ise mutfak olarak kullanıldığı düşünülmektedir. Mutfak işlevine sahip olduğu düşünülen bu oda zeminle aynı kotta olmamakla beraber, girişte bulunan iki kollu köşe sahanlıklı ahşap merdivenin sahanlığından (yaklaşık 90 cm yüksekte) girilmektedir. Odanın avluya bakan duvarında iki adet pencere ve ortasında ocak bulunmaktadır. Diğer duvarında ise bir pencere bir de niş yer almaktadır. Sonradan yapıldığı tahmin edilen betonarme tezgâh da yakın zamanda bu mekânın mutfak olarak kullanıldığını doğrulamaktadır. Ahşap merdivenle üst kata erişilen yapıda yine iç sofalı plan tipine rastlanmaktadır. Sözlü görüşmeler netice-

39 Karakul, 2019, 64-71.



Görsel 6: 3 no.lu evin üst kat planı, oda planı ve fotoğrafı

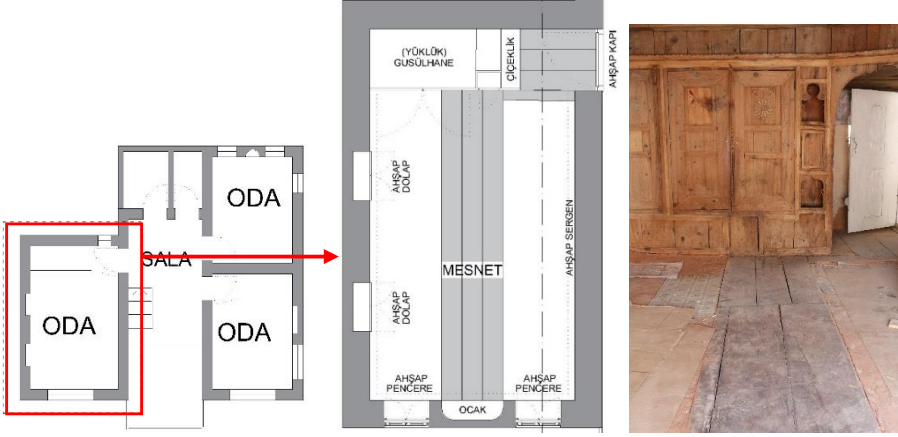
sinde sonradan kapatıldığı anlaşılan bu mekân yine sala olarak adlandırılmaktadır. Doğu duvarının bir kısmı yıkılmış olan salanın sonradan kapatılmış ucundan avludaki ağılın toprak damına çıkılırken, diğer ucunun sağından ve solundan karşılıklı olarak iki odaya girilmektedir. Odalar özgünlüğünü muhafaza etmekte ve Geleneksel Türk evinin özelliklerini yansıtmaktadır. Odaların avluya bakan cephelerinde ikişer pencere ve ortasında ocak bulunmaktadır. Yine ocak ile musandıra arasında yöreye özgü ahşap kaplı “mesnet” adı verilen alan iki odada da net olarak görülmektedir. Onun dışında gömme dolaplar, sergenler, çiçeklikler, aynalıklar ve nişler odada bulunan diğer elemanlardır. Yapı günümüzde kullanılmamaktadır (Görsel 6).

4 No.lu Ev (111239. Sokak, 32 kapı numaralı konut: Ali Sezgin Evi)

Köydeki tek tescilli yapı olan 4 no.lu ev de diğer evler gibi günümüzde kullanılmamaktadır. Arka ve yan cephe duvarlarında kısmi yıkılmalar görülmektedir. Diğer örnekler gibi avludan değil, direkt olarak yoldan girilen konutun zemin katında iki adet depo amaçlı oda bulunmaktadır. Bu odalara “hayat” isimli mekândan girilmektedir. Hem hayatta hem de bu odalarda yöresel süsleme tekniği olan “aklama” veya “benek basma” isimli uygulamaya rastlanmaktadır (Görsel 7).



Görsel 7: Köyde bulunan yapıların iç ve dış mekânlarındaki yöresel süsleme tekniği



Görsel 8: 4 no.lu evin üst kat planı, oda planı ve fotoğrafı

Üst kata ahşap bir merdivenle ulaşılmaktadır. Bu konut da kısmi açık iç sofalı plan tipine sahiptir. Sofa yani salanın yol tarafındaki cephesinde yaklaşık 1 metre uzanan bir çıkma yer almaktadır. Bu alanda seki bulunmaktadır. Yapının sahibinin ifadesine göre burası sonradan pencerelerle kapatılmıştır. Salanın diğer ucundaki tuvalet ve banyo da sonradan eklenmiştir. Hatta yapı sahibinin ifadesine göre eskiden buradaki açıklıktan avluya geçiş sağlanabilmekteydi. Üst katta saladan üç odaya ulaşılmaktadır. Ön cephede yer alan odaların pencerelerinin sonradan değişime uğradığı tespit edilmiştir. Bu cepheye bakan odaların duvarlarda önceden iki pencere arasında ocak bulunurken, günümüzde ocağın kaldırılıp tek büyük pencere şeklinde düzenlendiği görülmektedir. Bu duvar haricinde ise odadaki tüm elemanlar özgünlüğünü korumaktadır. Yüklük (musandıra), giriş-yüklük arasındaki kemerli geçiş, odanın duvarını tamamen saran sergen, süsleme açısından zengin dolaplar, çiçeklik geleneksel Türk odasının yansıması olarak yörede karşımıza çıkmaktadır. Odalara açılan ahşap kapı kanatlarında da süslemeler görülmektedir. Yine yöreye özgü olan “mesnet” elemanına bu evin odalarında da rastlanmaktadır (Görsel 8).

Değerlendirme

Çavuş köyünde yer alan yapılar genellikle tek ve iki katlı olmakla birlikte nadir de olsa kot farkından ötürü üç kat yüksekliğine ulaşan yapılara rastlanmıştır. Genellikle bir avlu içerisinde yer alan bu yapıların bazılarında destek birimleri (hizmet alanları ve yardımcı mekân olarak karşımıza çıkan ahır, samanlık, kiler) bulunmaktadır.

Kerpiç tuğlalı ahşap hatıllı bazen düşey dikmelerle de duvarların desteklendiği bir yapıım sistemine sahip olan bu yapıların orijinal üst örtüsü sıkıştırılmış topraklı düz damdır. Çatı örtü sistemi yatay geçiş elemanı olan aşıkların üzerine pardı⁴⁰ serilerek, onun üstüne hasırların yerleştirilip son olarak da toprak dökülerek sıkıştırılmak suretiyle

40 Toprak damlar yapılırken kirişlerin üzerine toprağın aşağıya dökülmesini önlemek amacıyla serilen tahta parçaları. Daha detaylı bilgi için bakınız: Davulcu, 2020, 264-265.

tamamlanmaktadır. Ancak günümüzde çoğu yapının kırma veya sundurma çatı ile örtüldüğü kiremit ya da sac malzeme ile de üzerinin kaplandığı görülmektedir.

Araştırma kapsamında değerlendirmeye alınan konutların plan özelliklerine bakıldığında, Çavuş kırsalında üç farklı plan tipi vardır. Yerleşim alanının iklimsel geçiş bölgesinde yer alması dış sofalı (çardaklı), kısmi açık iç sofalı (salalı) ve iç sofalı konut örneklerinin gelişmesine imkân tanımıştır. Araştırmanın ilk aşamasında değerlendirilen 46 konutun 34’ü geleneksel yöntemlerle inşa edilmişken 12 konut ise yeniden ya da eski yapı üzerine inşa edilmiştir⁴¹. Geleneksel yöntemlerle inşa edilen konutların 2 adeti dış sofalı, 5 tanesi kısmi açık iç sofalı (salalı), 23’ü ise iç sofalı olup 4 örneğin plan tipi okunamamıştır. Geleneksel konutların ise 22 adetinde müdahale tespit edilmiştir. Bu müdahaleler düz damdan eğimli çatıya geçiş, pencere büyütme, çimento esaslı sıva kullanımı ve sala kapatma olarak görülmüştür. İncelenen müdahaleli örneklerden 12’sinde sala kapatılmıştır. Bu kapatma salanın ya cephe hizasında duvar örülerek balkona ya da ahşap doğramalı kapalı çıkmaya dönüştürülmesiyle gerçekleşmiştir. Buradan hareketle “sala” adı verilen kısmi açık iç sofanın zaman içerisinde geleneksel şehir evlerinin etkisinde kalınarak kapatıldığı söylenebilmektedir.

Konutların zemin katları genellikle izbe, ahır, ağıl gibi mekânlardan (hizmet alanlarından) oluşmaktadır. Üst katta sofa olarak biçimlenen ve zemin kattaki hizmet alanlarına girmek için geçiş alanı olarak konumlanan mekân “hayat” olarak isimlendirilmektedir. İki katlı olan yapılarda ahşap bir merdiven yardımıyla üst kata çıkılmaktadır. (Tablo 1). Sofa alanlarında çoğunlukla seki denen yaklaşık bir basamak kot farkı ile yükseltilmiş kısımlar bulunmaktadır. Mekânın tanımlanmasında ve farklılaşmasında etkili olan seki oturma düzeni sağlandığında sofayı sadece bir geçiş alanı olmaktan çıkarmış etkin olarak yaşama mekânı haline de getirmiştir (Tablo 2). Bazı yapılarda odalardan sofaya açılan pencerelere rastlanmaktadır. Oda sofa ilişkisinin kuvvetli olduğu da buradan anlaşılmaktadır.

Odalara ahşap kapılardan girilmektedir. Türk odasında ayrı bir yeri olan ahşap kemerle ve bir basamakla odayı iki bölüme ayıran seki altı ve seki üstü olarak biçimlenen şemaya Çavuş kırsalında da rastlanmaktadır. Odanın ana mekânına, orta alana (seki üstü) geçildiğinde ise buranın mekânsal organizasyon anlamında çok yönlü bir niteliğe sahip olduğu anlaşılmaktadır. Esnek ve değişebilen bir mekanizmaya sahip olan oda; döşeme, duvar, tavan yüzeyleri ve bu yüzeylerde yer alan donatılarıyla iç mekânı çok işlevli bir birim olarak karşımıza çıkmaktadır⁴². Sadece barınma mekânı olarak nitelendirilmemekle birlikte, yeme-içme, misafir ağırlama, dinlenme-yatma-uyuma faaliyetleri de gerçekleştirilmektedir. Tüm bu etkinlikler yapılırken odaların büyüklüğü değişmemektedir ve aktiviteler aynı alanda devam etmektedir. Odalar geleneksel Türk oda karakterini yansıtan bir şemaya sahiptir. Ahşap pencereler, pencere üst hizasından başlayarak odayı çepeçevre saran ahşap raflar, iki pencere veya dolap arasında yer alan ocaklar, yüklükler, musandıralar, gömme dolaplar, çiçeklik ve nişler odanın elemanlarını oluşturmaktadır.

41 Bu yapılarda betonarme sistem veya beton hatıllı tuğla duvar kullanımı gözlemlenmiştir.

42 Arat, 2012, 125-138.

Oda içerisindeki duvar yüzeylerinde saklama ve sergi amaçlı ahşap donatıların ve nişlerin varlığı dikkat çekmektedir. Duvarların bir yüzeyi kapı açıklığına kadar yük-lük olarak kullanılmaktadır. Bu yük-lükler en alt gözden sonra açık olduğu gibi kapalı/dolaplı olarak da karşımıza çıkmaktadır. Kapalı olanlar içlerinde çoğunlukla gusülha-neyi barındırırken, kapalı yüzeyde doluluk boşluk dengesini sağlayan estetik kaygının bir ürünü olarak yorumlayacağımız açık gözler (oyma göz, takçagöz, ağzı açık) de yer yer görülmektedir. Yük-lüklerin köşeleri pahlı olup burası çiçeklik ile değerlendirilmiştir. Yan duvar yüzeylerinde ise açık ve kapalı gömme dolaplar, nişler, aynalık gibi donatılar yer alırken ocağın olduğu duvarda çoğu zaman pencereler ve ocak üstünde küçük gözler bulunmaktadır. Yük-lük yüzeyi hariç diğer üç duvar yüzeyini pencere üst kotu hizasından başlayarak boydan boya geçen son eleman ise raflardır. Bazı evlerde ocağın üstündeki sergenle arasındaki duvarda gaz lambası, testi, kap kacak veya tespih konulan oyuklar bu-lunmaktadır. Tamamen antropometrik özellikler gözetilerek oluşturulan odanın süsleme bakımından da öne çıktığı söylenebilir. Özellikle yapıların başodalarında bulunan dolap, niş, sergen gibi elemanlarda geometrik ve bitkisel süslemeler dikkat çekmektedir. Oda tavanları yuvarlama ahşap kirişlerden oluşmaktadır ve süsleme bakımından genellikle sade bir görünüme sahiptirler.

Yapılan çalışmada geleneksel Türk evinde daha önce rastlanmamış ve sadece bu yöreye ait “mesnet” elemanı da incelenen örneklerde görülmektedir. Bu elemanın oturma ve sirkülasyon alanını net olarak belirlediği gözlemlenmektedir. Ayrıca yeme-içme aktivitesi esnasında “mesnet”in üzerine sofranın kurulduğu ve o alanda toplanılıp yemek yenildiği köyde yaşayanların aktardığı bilgiler arasındadır⁴³. Ayrıca “mesnet”in ocak ile yük-lük altındaki odun istifleme dolabıyla bağlantılı olduğu tespit edilmiştir.

Sonuç

Halk mimarisinin yöreye özgü örneklerini barındıran Çavuş evleri, Akdeniz iklimi tesirli Göller Yöresi ile bozkır ikliminin hâkim olduğu İç Anadolu Bölgesi'nin arasında kalan geçiş kuşağının bir ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu evler malzeme, yapım tekniği, plan tipolojisi, süsleme unsurları ve iç mekân kurgusu bakımından bölgesel karakteristik değerler taşımaktadır. Aynı zamanda “sala, mesnet, çardak” gibi isimlendirmelere sahip mekân ve mekân elemanları yerel terminolojide geçen kavramlar olup, halk sanatı yapı terimleri envanterine katkı sağlamaktadır.

Özgün niteliğe sahip Çavuş konutlarının iç mekânı ise geleneksel Türk odasının mekânsal kurgusunu yansıtmakta olup odayı tanımlayan donatıları da barındırmaktadır. Geleneksel Türk odasının döşeme, duvar ve tavan yüzeylerinde yer alan donatı ve ele-manlarına burada da rastlanmıştır. Döşemeye ait donatı ve elemanlar; seki altı ve seki üstü olarak tanımlanmaktadır. Seki üstünde oturma alanını altı toprak dolgu üstü keçe örtülü alanlar oluştururken, tam orta aksta ocaktan yük-lüğe kadar uzanan yörede “mes-net” olarak adlandırılan daha önce literatürde rastlanmayan ahşap eleman yer almaktadır. Çalışmada vurgulandığı üzere “mesnet”in farklı amaçlar için kullanıldığı ve yalnızca bu yörede rastlanan bir oda bileşeni olduğu düşünülmektedir.

43 27.07.2021 tarihinde Ali Sezgin ile yapılan görüşme.

Göçebe bir yaşam kültürünün yansıması olan Geleneksel Türk odasının kırsal bir varyantı burada görülmektedir. Beylikler dönemine tarihlenen camisi düşünüldüğünde yerleşik yaşam geçmişi oldukça eskiye dayanan bu yerleşimin kendine özgü bir yapım kültürünü geliştirdiğini görmekteyiz. Bölgesel unsurların şekillendirdiği bu yapı kültürü aslında Türk odası olarak tanımlanan geniş coğrafyanın bir ürünü olan mekânsal oluşuma da referans vermektedir. Türk evi kavramını ortak paydalar üzerinden tanımlamak zorlaşırken bu evin içerisinde yer alan oda mekânının temel kuruluş prensibini okumanın daha kavranabilir oluşu bu araştırma üzerinden de desteklenebilir. Aynı zamanda Türk odasının yöresel farklılıklarla zenginleşen ve çeşitlenen bir iç mekân geleneğini teşkil ettiği görüşü bu örnek alan çalışmasında yer alan “mesnet” elemanına referans verilerek söylenebilir.

Anadolu halk yapı sanatının çeşitliliğine katkı sağlamak adına kırsal alanlarda farklı perspektifler üzerinden yapılacak belgeleme ve tespit çalışmaları, kaybolmaya yüz tutmuş bu yapı sanatının ve kültürünün, halk bilimi ve mimarlık literatürüne kazandırılmasına ve aynı zamanda gelecek nesillere aktarılmasına katkı sağlayacaktır. Buradan hareketle Çavuş köyü konutlarının oda ve iç mekân kurgusunun ağırlıklı olarak ele alındığı bu araştırmanın, Anadolu kırsal mimarisinin ve halk yapı sanatının çok küçük bir parçasını teşkil ettiği ve yapbozu tamamlamaya yönelik yapılacak gelecek çalışmalara bu parçanın da önemli katkı sağlayabileceği umulmaktadır.

KAYNAKÇA

- Aksoy, E. (1963). Orta Mekân: Türk Sivil Mimarisinde Temel Kuruluş Prensipleri. *Mimarlık ve Sanat* (7&8), 39-92.
- Alexander, C. (1976). *The Timeless Way of Building*. New York: Oxford University Press.
- Aran, K. (2000). *Barınaktan Öte: Anadolu Kır Yapıları*. Ankara: Tepe Mimarlık Kültürü Merkezi.
- Arat, Y. (2012). İç Mekân Donatılarının Geleneksel Türk Evi Üzerinden Okunması: Konya Evleri Örneği. *Türk İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi* 7(13), 125-138.
- Arel, A. (1982). *Osmanlı Konut Geleneğinde Tarihsel Sorunlar*. İzmir: Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Arel, A. (1999). Türk Evi' Dedikleri... *Cogito* 18, 188-212.
- Asatekin, G. (2005). Understanding Tradational Residential Architecture in Anatolia. *The Journal of Architecture* 10(4), 389-414.
- Aydın, D. ve Çınar, K. (2009). An Analysis of Cultural and Geographical Lasting Characteristics Through the Use of Local Materials in Anatolia: Dwellings in the Konya Plain, Turkey, *Global Built Environment Review (GBER), International Centre for Development and Environmental Studies*. 7(1), 31-49.
- Bacak F. N., Dağ Gürcan A. ve Tereci A. (2021). Residential Typology Research on Rural Architecture Heritage: Çavuş Village (Konya, Beyşehir). Ö. Aydın, A. Özyavuz, K. Sancar Özyavuz ve G. Topaloğlu (Ed.), *LiveARCH VII Livable Environments & Architecture 7th International Congress*, 689-604, Trabzon: KTU Printing Center.
- Bacak F. N., Dağ Gürcan A. ve Tereci A. (2022). Kırsal Mimari Miras Üzerine Konut Tipolojisi Araştırması: Çavuş Köyü. M, Uysal, U. Tuztaşçı içinde, *Prof. Dr. Kerim Çınar'a Armağan* (s.119-137). Konya: KTO Karatay Üniversitesi Yayınları.
- Bakır, İ. (1991). Toroslarda Göçebe Mimarisi, *Türk Halk Mimarisi Sempozyumu Bildirileri* (5-7 Mart 1990) (s. 17-30). Ankara: Kültür Bakanlığı Halk Kültürünü Araştırma Dairesi Yayınları.
- Davulcu, M. (2020). *Halk Mimarisi Yapı Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Pegem Akademi.
- Djokić, V. (2009). Morphology and Typology as a Unique Discourse of Research. *SAJ: Serbian architectural journal* 1(2), 107-130.

- Eldem, S. (1954). *Türk Evi Plan Tipleri*. İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları.
- Erdoğan, M. (2003). *Çavuş: Göller Bölgesinde Bir Kasaba*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Goodwin, G. (2012). *Osmanlı Mimarlığı Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Günay, R. (1999). *Türk Ev Geleneği ve Safranbolu Evleri*. 2. Baskı, İstanbul: YEM.
- Karakul, Ö. (2019). Kerpiç Mimaride Bezeme. *Yapı* 447, 64-71.
- Karpuz, H. (2002). Konya'da Halk Mimarisi. *Erdem* 38, 223-255.
- Karpuz, H. (2013). Kadınhanı'nda Halk Mimarisi. *Prof. Dr. Hakkı Önkal'a Armağan* (s. 131-147), ed. Şenay Özgür Yıldız, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.
- Karpuz, H. ve Bozkurt, T. (2013). Iğın- Beykonak (Tekke) Köyü'nde Halk Mimarisi. M. Tekocak içinde, *K. Levent Zoroğlu'na Armağan / Studies in Honour of K. Levent Zoroğlu* (s. 345-360). İstanbul: Suna-İnan Kıraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü.
- Kavas, K. R. (2012). Türk Konut Mimarisinde Tarihsel Süreklilikler: Orta Asya ve Anadolu. *Bellekten* 76(276), 503-538.
- Konyalı, İ. H. (1991). *Âbideleri ve Kitâbeleriyle Beyşehir Târîhi*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Kuban, D. (1982). *Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Kuban, D. (1995). *Türk Hayatlı Evi*. İstanbul: Ziraat Bankası.
- Kunduracı, O. (2005). Konya Karapınar Evlerinden Örnekler. *Sanat Tarihi Dergisi* 14(2), 75-102.
- Küçükerman, Ö. (1973). *Anadolu'daki Geleneksel Türk Evinde Mekân Organizasyonu Açısından Odalar*, İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.
- Küçükerman, Ö. (1985). *Kendi Mekânının Arayışı İçinde Türk Evi*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.
- Oliver, P. (1997). *Encyclopedia of Vernacular Architecture of the World*. Cambridge and New York: Cambridge University Press.
- Ögel, B. (1978). *Türk Kültür Tarihine Giriş* 3. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ögel, S. (1994). *Anadolu'nun Selçuklu Çehresi*. İstanbul: Akbank Sanat Yayınları.

- Petruccioli, A. (2016). Vernacular Architecture and Typology. *A|Z ITU Journal of the Faculty of Architecture*, 13(1), 5-13.
- Rudofsky, B. (1987). *Architecture Without Architects: A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*. Albuquerque, NM: University of New Mexico Press.
- Şahin, M. (1994). *Çavuş Köyü, Tarihini Soluyan Kasaba*. İzmir: Mega Basım.
- Tanyeli, U. (1996) Anadolu'da Bizans, Osmanlı Öncesi ve Osmanlı Dönemlerinde Yerleşme ve Barınma Düzeni. *Tarihten Günümüze Anadolu'da Konut ve Yerleşme* (s. 405-472), ed. Yıldız Sey, İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Tuztaşı, U. ve Aşkun, İ.Y. (2013). “Türk Evi” İdealleştirilmesinde “Osmanlı Evi” ve “Anadolu Evi” Kavramlarının Ortaklıklarına İlişkin İşlevsel Açıklamalar”. *Bilgi* 66, 273-296.
- Yürekli, H. ve Yürekli, F. (2005). *Türk Evi Gözlemler Yorumlar*, İstanbul: YEM.

EKLER

Tablo 1.Çavuş köyünde İncelenen Yapıların Parşele Göre Konumları, Plan, Kesit ve Görselleri

	1 NUMARALI EV	2 NUMARALI EV	3 NUMARALI EV	4 NUMARALI EV
FOTOĞRAF				
KESİT				
ODA PLANI				
ÜST KAT				
ZEMİN KAT				
KONUM				

Tablo 2. Çavuş köyünde Yer Alan Konutların Oda-Sofa İlişkisi

YAPI	PLAN	ODA-SOFA İLİŞKİSİ	SOFADAN GÖRÜNÜM
1 NOLU EV - DIŞ SOFALI PLAN TİPİ			
2 NOLU EV - KİSMİ AÇIK İÇ SOFALI			
3 NOLU EV - İÇ SOFALI (SONRADAN KAPATILMIŞ)			
4 NOLU EV - İÇ SOFALI (SONRADAN KAPATILMIŞ)			

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: 2, Ekim 2023 | *Volume: 32, Issue: 2, October 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 DAŞLI, 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 \(Açık Erişim\)](#) | [İnternet 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.



ŞUŞA YUKARI GÖVHER AĞA CAMİİ



SHUSHA YUKHARI GOVHAR AGHA MOSQUE

Aygül UÇAR*

Vefa KURBAN**

ÖZ

Eski bir Türk kenti olan Şuşa Azerbaycan'ın önemli kentlerinden biridir. Kent doğal güzellikleri yanında günümüze ulaştırdığı Türk-İslam özellikli mimari eserlerle de dikkati çekmektedir. Kentte, Karabağ Hanlığı Dönemi'nde çok sayıda cami, çeşme, türbe, hamam gibi farklı türde yapı inşa edilmiştir. Ermeni işgali nedeniyle bu yapıların büyük bir kısmı tahrip edilmiş, yakılmış ve yıkılmıştır. 27 Eylül 2020-10 Kasım 2020 tarihleri arasında 44 gün süren savaşın Azerbaycan zaferiyle sonuçlanmasıyla kent yeniden Azerbaycan'ın bir parçası haline gelince kentteki yapıların restorasyon ve korunması çalışmalarına başlanmıştır. Şuşa Yukarı Gövher Ağa Camii de restorasyon çalışmalarında ilk sırayı almıştır. Şuşa'daki en eski ve en dikkat çekici yapı olan Yukarı Gövher Ağa Camii, Türk-İslam sanatının Azerbaycan'daki önemli temsilcilerinden biridir. Cami çeşitli zamanlarda aynı yerde dört kez yeniden inşa edilmiştir. Dördüncü yapı, günümüzde de varlığını sürdüren 1883-85 tarihli cami olup Gövher Ağa tarafından Kerbelâyi Sefi Han'a inşa ettirilmiştir. Yapı bir medrese ile bir hazireden oluşan külliye içinde yer almaktadır. Bir bodrum kat üzerine inşa edilen cami, kuzey-güney yönünde dikdörtgen planlı bir harim, kuzeyinde üç birimli bir son cemaat yeri ve son cemaat yerinin iki köşesinde son cemaat yerinin beden duvarları üzerinde yükselen iki minareden oluşmaktadır. Yapının doğu ve batı cepheleri iki katlı düzenlenmiştir. Harimin üzeri eş büyüklükte 12 birime ayrılmış, bu birimlerden ortada kalan ikisi birer kubbe, diğer birimleri ise haç tonozla örtülmüştür. Kerbelâyi Sefi Han'ın inşa ettiği yapıların genel karakterinin izlendiği yapı özellikle minarelerini bezeyen tuğla süslemeleriyle de önemlidir. Bu makalede, Şuşa'daki Yukarı Gövher Ağa Camii'nin plan ve süsleme özellikleri açısından tanıtılması, yapının Türk-İslam mimarisi içindeki yerinin saptanması hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Azerbaycan, Şuşa, Yukarı Gövher Ağa Camii, Kerbelâyi Sefi Han

* Doç. Dr., Ege Üniversitesi Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü-Türk Sanatı Anabilim Dalı, İzmir.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6399-970X> ♦ E-mail: aygul.ucar@ege.edu.tr

** Prof. Dr., Ege Üniversitesi Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü-Sosyal, Ekonomik ve Siyasal İlişkiler Anabilim Dalı, İzmir.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8178-1544> ♦ E-mail: vefa.kurban@ege.edu.tr

ABSTRACT

Shusha is an old Turkish city in Azerbaijan. In addition to its natural beauty, the city attracts attention for its Turkish-Islamic architecture. During the period of the Karabakh Khanate, many mosques, fountains, mausoleums, and baths were built in this city. Due to the Armenian occupation, most of the buildings in the city were destroyed, burned, or demolished. After the 44-day War between September 27, 2020, and November 10, 2020, ended with the victory of Azerbaijan, the city again became a part of Azerbaijan, and immediately after that, the restoration and preservation of the buildings in the city began. The Yukhari Govher Agha (Upper Govhar Agha) Mosque in Shusha was among the first to be restored.

One of the oldest and most remarkable buildings in Shusha, the Yukhari Govher Agha Mosque, is an important representative of Turkish-Islamic art in Azerbaijan. The mosque was rebuilt four times at the same place throughout history. The fourth representation, which is still standing today, is the mosque which Govher Agha had Kerbelâyi Sefi Khan built in 1883-1885. The building is located within a complex consisting of a madrasah and a burial area. Built on a basement floor, the mosque consists of a rectangular prayer hall in the direction of north to south, a three-unit narthex in the north, and two minarets rising from the walls in two corners of the narthex. The eastern and western sides of the building have two floors. The prayer hall is divided into 12 units of equal size; the middle two of these units are covered with a dome, and the other units are covered with a cross vault. The building, which bears the general characteristics of the buildings built by Kerbelâyi Sefi Khan, is especially important for the brick decorations that adorn its minarets.

The Yukhari Govher Agha Mosque stands out with its minarets at the two corners of the northern façade. The columns of the minarets are decorated with compositions created by the Shusha artist Mir Mohsun Navvab. Diamond-shaped motifs dominate the geometric ornaments formed by shifting red, blue, and white rectangular bricks on a horizontal axis. In addition, parallel diagonal lines, zigzags, sun motifs, and the use of a writing belt are noteworthy. These ornaments are considered as extensions of the Great Seljuk tradition to the 19th century. The master of minaret decorations, similar to which can be seen in other mosques built by Kerbelâyi Sefi Khan in Shusha, is again Mir Mohsun Navvab. Accordingly, it is understood that these two masters worked together in the construction and decoration of the buildings in Karabakh.

There are many inscriptions from different dates on the walls of the building. These inscriptions, which contain information about the various repairs of the mosque, were preserved and placed on the walls of the newly built structures. These inscriptions in Persian in the prayer hall are the Govhar Agha foundation.

The Yukhari Govher Agha Mosque is an outstanding example of Islamic architecture in Azerbaijan from Shusha, which survived the Armenian occupation even though it was badly damaged. The building is among the rare structures that will transmit the traces of the past to future generations.

This paper aims to introduce the Yukhari Govher Agha Mosque in Shusha in terms of its plan and ornamental features and to determine the place of the building in Turkish-Islamic architecture.

Keywords: *Azerbaijan, Kerbelâyi Sefi Khan, Shusha, Yukhari Govher Agha Mosque*

Giriş

Şuşa Azerbaycan'ın ayrılmaz bir parçası olan Karabağ'ın merkezi şehridir. İlk ismi kurucusu Penah Han'ın adını taşımaktadır ve Penahabad olarak bilinmektedir. Şehrin 1750'lerde kurulduğu düşünülmektedir.¹

Eski bir Türk şehri olan Şuşa Türk ve İslami unsurlar taşımasıyla ön plana çıkmaktadır.

1992 yılında Ermeniler tarafından işgal edilen Şuşa'da on yedi caminin olduğu bilinmektedir.² Yaklaşık otuz yıllık işgal sürecinde bu camilerin bazıları tamamen yok edilirken, bazıları tahrip edilmiş, bazıları da işlev değiştirilerek kullanılmıştır.

Azerbaycan ordusunun 44 günlük Vatan Savaşı ile 2020 yılındaki zaferinden sonra Şuşa gerçek sahipleri tarafından geri alınmıştır. Şuşa'daki diğer tüm tarihi ve kültürel yapılarla birlikte camilerin de restorasyon çalışmaları ile geri dönüşümü sağlanmaktadır. Bu çalışmada Yukarı Gövher Ağa Camii tüm detayları ile ele alınmaya çalışılacaktır.

Olayların Tarihsel Arka Planı

XVI-XIX. yüzyıllar boyunca Osmanlı-İran, Osmanlı-Rus, Rus-İran mücadelelerine sahne olan Taman yarımadasından Apşeron yarımadasına kadar uzanan Kafkasya coğrafyası dağlık bir bölgedir. Bu bölge üzerindeki hakimiyet olgusu fikri pek çok egemen gücün tarihinde kalıtsal bir duruma dönüşmüştür. XIX. yüzyıl sonu XX. yüzyıl başlarında yaşamış olan ünlü Rus tarihçisi Vasili Kluchevski'nin dediği gibi "tarihi kolonileşen ülke tarihi olan Rusya" özellikle bu coğrafya ile XVI. yüzyıldan itibaren yakından ilgilenmiştir.³

Bilindiği üzere, yüzölçümü 14-15 bin kilometrekare civarında olan Karabağ bölgesi de Kafkas coğrafyasında bulunan, Oğuz-Türk boylarının meskun olduğu Türk-İslam coğrafyasıdır.

Karabağ Bölgesi,⁴ 1555 Amasya Anlaşması⁵ ile Osmanlı, 1735 Gence Anlaşması⁶ ile İran'a ve 1828 Türkmençayı Anlaşması⁷ ile Çarlık Rusya'ya bağlanmıştır.⁸

Şuşa

Şuşa Azerbaycan'ın Karabağ⁹ bölgesinde yer alan bir şehirdir. Şehir Bakü'den 403 km, Hankendi demir yolu istasyonundan 11 km uzaklıktadır. Karabağ silsilesinde (Şuşa platosu), 1400 m yükseklikte yerleşmiştir.¹⁰

¹ Абасов 2007,52.

² Bu camiler aşağıdaki şekildedir: Yukarı Gövher Ağa Camii, Aşağı Gövher Ağa Camii, Saatlı Camii, Hacı Yusifli Camii, Guyulug Camii, Culfalar Camii, Mamay Camii, Çöl Gala Camii, Çukur Mahalle Camii, Hoca Mercanlı Camii, Mardinli Camii, Seyidli Camii, Taze Mahalle Camii, Koçerli Camii, Hacı Abbas Camii, Hamamqabağı Camii, Mir Sayyaf Oğlu Camii. Bilgi için bkz., Kurban, 2023, 245-256.

³ Cafersoy, 2002, 53.

⁴ Cumhurbaşkanlığı İletişim Başkanlığı Yayınları, 2022, 13.

⁵ Allouche, 1983.

⁶ Юзефович, 1869.

⁷ Фадеев, 1960.

⁸ Söker, 2017, 557-558.

⁹ Öncelikle "Karabağ" kelimesine açıklama getirmekte fayda vardır: "Karabağ" kelimesi, Azerbaycan Türkçesindeki "kara" ve "bağ" kelimelerinden ibarettir. Karabağ ismindeki "kara" kelimesi Türk dillerinden birçoğunda olduğu gibi yalnızca siyah renk anlamında değil, "büyük", "sık", "kalın", "kuzey" gibi anlamlarda da kullanılmaktadır. Bu bağlamda "Karabağ" yer adı "Büyük bağ" ve bazı diğer anlamlarda da kullanılmaktadır. Bu ismin bölgenin ormanlarla kaplı olmasından ve bölge halkının da bağcılıkla uğraşmasından kaynaklandığı da savunulmaktadır. Bazı araştırmacılar, "Karabağ" kelimesindeki "kara" sözcüğünün başçı, büyük, "bağ" sözcüğünün ise halk, el anlamında olduğunu vurgulamaktalar. Mövsümlü, 2021, 13.

¹⁰ Azerbaycan Sovyet Ansiklopedisi, 1982a, 577.

Şuşa ve tabii Karabağ tarihi süreçte olduğu gibi, bugün de Azerbaycan'ın bir parçasıdır.¹¹ Karabağ Kür ve Aras nehirlerinin arasında dağlık bir arazide yerleşmiştir. Bu bölge bir taraftan Asya ile Avrupa'yı bir birine bağlayan köprü görevi görürken, diğer taraftan bir geçiş bölgesi olması sebebi ile stratejik açıdan önemlidir. Bu önemi nedeni ile de Karabağ, her zaman büyük güçler arasındaki mücadelede önemli bir yer haline dönüşmüştür.¹²

Karabağ'ın merkezi Şuşa şehrinin ortaya çıkması hususunda farklı görüşler vardır. Arşivler Şuşa'nın temelini 1750'lerin başlarında Karabağ Hanı Penah Ali Han Cevanşir tarafından atıldığını ortaya koymaktadır.¹³

Ziyadoğulları Hanedanı'na mensup olan Penah Ali Han'ın soyu, ünlü, asil ve zengin olarak bilinen Cavanşir boyunun Sarıcalı oymağına dayanmaktadır.¹⁴

Karabağ Hanlığı Penah Ali Han döneminde de facto bir bağımsız devlete dönüştü. Penah Han'ın iktidarda olduğu dönemde Azerbaycan vilayetinin büyük bir kısmını kendine bağlamıştır.¹⁵

Nadir Şah'ın 1747 yılındaki vefatından sonra merkezi otoritenin zayıflaması ile ortaya çıkan Azerbaycan Hanlıklarından birisi olan Karabağ Hanlığı'nın sınırları, Kür nehrinden Aras nehrine kadar uzanan geniş ve verimli topraklardı.

Hanlığın doğusunda Şirvan, batısında da ise Nahçıvan Hanlıkları vardı.

Penah Ali Han 1748'de hanlığın merkezini yeni inşa edilen Bayat Kalesi'ne taşımıştır.¹⁶ Ancak bir süre sonra hanlığın merkezini daha güvenli bir yere taşımak için Şahbulağı Kalesi inşa edilmiştir. Ancak daha sonra bu da yeterli görülmezince hanlığın merkezi bir kez daha taşınmak durumunda kalmıştır. Bu sefer 1752'de üç tarafı yalçın kayalıklarla çevrili bir dağın tepesinde Penahabad adlı bir kale şehrin temeli atılmıştır. Yani, Şuşa şehrinin ilk ismi de şehrin kurucusu olan Penah Ali Han'ın isminden gelmekte idi ve Penahabad olarak adlandırılmıştı. Halk arasında şehir, "Kale" olarak da bilinirdi. Daha sonraları bu şehir Şuşa adı ile tanınmaya başladı. Kaynaklar şehrin aslında daha önceden de var olan Şuşa adlı bir şehrin temelleri üzerine kurulduğunu yazmaktadır. Bu şehrin Moğol saldırıları sonucunda tamamen yok olduğu ortaya konmaktadır.

Azerbaycan Bilimler Akademisi Tarih Enstitüsü araştırmacılarının Şuşa'da gerçekleştirdiği kazı çalışmaları sırasında XIII. yüzyıla ait olduğu düşünülen eski bir şehir kalıntıları bulunmuş ve bu şehrin Moğol saldırıları sırasında harabeye çevrildiği anlaşılmıştır.¹⁷

Şuşa isminin etimolojik olarak Türkçe "şiş kaya" manasında ifade edildiği, halk arasında ve bir takım kaynaklarda da şehrin isminin "Şişe" şeklinde yazıldığı görülmektedir.¹⁸ Tarihiçi Yagub Mahmudov, "Şuşa" kelimesinin klasik Farsçada cam veya şişe anlamına gelen bir kelime olduğunu da yazmaktadır.¹⁹

Şuşa pek çok açıdan önemli idi. Ayrıca, bu yeni şehirdeki kuyulardan temiz suyun çıkması bir taraftan şehrin işlevselliğini artırırken diğer taraftan da şehrin güvenliğine önemli katkı sağladı.²⁰

Şehrin kurucusu Penah Ali Han 1756'da Şiraz'da vefat etmiş ve Karabağ'ın Ağdam şehrinde defnedilmiştir.²¹

¹¹Kurban, 2023, 6-69.

¹²Abdullahzade, 2021, 58.

¹³ Azerbaycan Sovyet Ansiklopedisi, 1982a, 578.

¹⁴ Barsegov, 2008, 74.

¹⁵ Kuduban-Kaya, 2017, 113-124.

¹⁶ Mustafazade, 2011, 76.

¹⁷ Sadıgov, 2018.

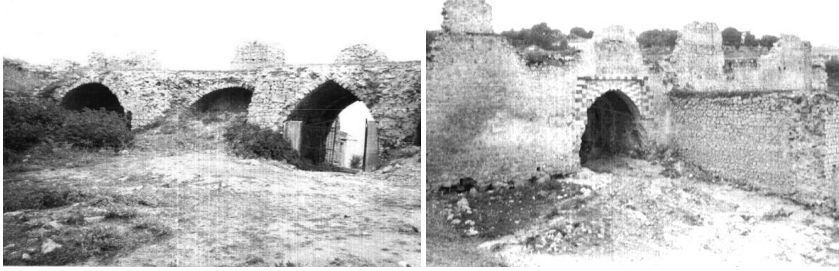
¹⁸ Sadıgov, 2018, 202.

¹⁹ Mahmudov- Mustafayev, 2012, 22.

²⁰ Nesibli, 2021, 41-42.

²¹ Karabağlı, 1990, 12.

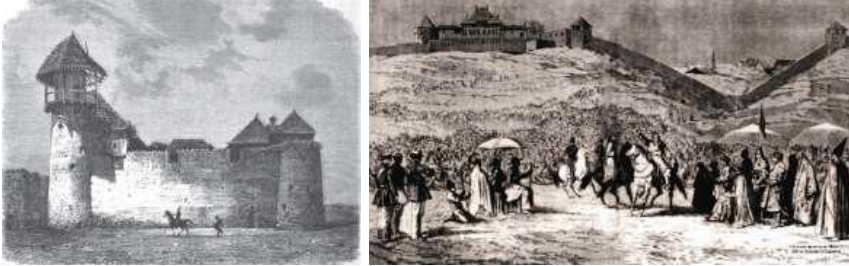
Karabağ Hanlığı, Penah Ali Han ve İbrahim Halil Han dönemlerinde sınırlarını komşu hanlıklar aleyhine genişletti.²² Penah Ali Han Şuşa'nın güvenliğinin sağlanması için 1752 yılında Şuşa Kalesini inşa ettirmiştir (Res.1-5). Kalenin dört kapısı mevcuttu. Kuzeye, Gence şehrine bakan ana kapı "Gence Kapısı" olarak adlandırılmıştır.



Res. 1,2- Şuşa Kale duvarları (Kurban, 2023, 195)



Res. 3- Penahali Han'ın 1752 yılında yaptırdığı Şuşa Kalesi (Kurban, 2023, 196)



Res. 4,5- Şuşa kalesi ve saray kompleksi (Vasiliy Vereşçagin'in çektiği resimler)

Batıya, Erivan Hanlığı'na doğru bakan kapı Erivan Kapısı olarak adlandırılmıştır. Diğer kapılar ise etrafta bulunan yayla köylerine açılıyordu. Şuşa'nın iç kalesi, Gence Kapısı yakınında bir tepe üzerindeydi. Özellikle mimari açıdan büyük önem taşıyan Gence Kapısı, Şuşa Devlet Tarihi ve Mimari Koruma Alanı'nın bir parçasıdır.²³

²² Nesibli 2021, 41-42.

²³ Abidələrin siyahısı (Şuşa), 2008.

Karabağ'ın önemli şehirlerinden olan Şuşa sanat eserleri ve kültürel yapılar açısından da zengin bir şehirdir. Özellikle XVIII. yüzyılın 2. yarısında Şuşa'nın nüfusu artış göstermiştir ve şehirde yeni mahalleler oluşturulmuştur. Şuşa şehrinin oluşumu üç aşamadan geçmiştir. İlk etapta Penahali Han (1748-1763) devrini kapsayan Şuşa'nın ilk büyük mahallesi olan Tebrizli mahallesi (Aşağı mahalle) inşa edilmiştir. Nüfusunun çoğunluğunu Tebriz ve Erdebil'den Bayat Kalesi'ne nakledilen zanaatkarların oluşturduğu bu mahallede aşağıdaki küçük mahalleler yer almaktadır: Çukur, Kurtlar, Culfalı, Seyidli, Kuyular, Merdinli, Hacı Yusufi vd.²⁴ Şuşa'nın kuruluşunun ikinci aşaması İbrahim Halil Han'ın hakimiyeti yıllarında, 1763-1806 yılları arasında gerçekleşmiştir. Burada "Yukarı mahalle" denilen ikinci mahalle oluşmuştur. Bu mahallenin arazisi nispeten dağlık olup yoğun orman ile çevrilidir. "Yukarı mahalle" de yaklaşık kırk yıllık bir süre içerisinde oluşmuş, burada sekiz yeni sokak kurulmuştur. Sokak isimleri: Hanlık, Saatli, Köçerli, Mamay, Hoca Mercanlı, Demirci, Hamamgabağı, Taze Mahalle'dir.²⁵ Şuşa şehrinin kuruluşunun üçüncü aşaması, 1806 yılında Karabağ Hanlığının Rus İmparatorluğu tarafından işgalinden sonra başlamış ve daha uzun süre devam etmiştir. Şehirdeki tüm mahallelerin isimleri bu şehri kuran ve yerli nüfusu olan Azerbaycan Türklerine aittir.²⁶

Şehirde 549 eski bina, toplam uzunluğu 1203 metre olan taş döşeli sokaklar, 17 mahalle, her mahallede çeşme, 17 cami, 6 kervansaray, 3 türbe, 2 medrese, 2 kule ve sur bulunmaktadır.²⁷ Şuşa'da 17 mahallenin varlığı bilinmektedir. Bu mahallelerin isimleri şu şekildedir: Seyidli, Culfalar, Kuyuluk, Çukur mahalle, Dört Çınar, Dörtler kurdu, Hacı Yusufi, Çöl Kale, Kurtlar, Saatli, Köçerli, Mamayı, Hoca Mercanlı, Demirciler, Hamamgabağı, Merdinli ve Taze Mahalle. Şuşa'daki her mahallede mescit, hamam, çeşme, kervansaray, okul, türbe, medrese ve diğer yapılar bulunuyordu.

Caminin İnşa Aşamaları

Şuşa, cami, türbe, çeşme, saray, konut gibi pek çok farklı yapı türüyle zengin bir kültür mirasına sahiptir. Ancak bu mirası oluşturan yapıların birçoğu Ermeni işgali sonucu tahrip edilmiş, yakılmış, yıkılmış ve yok edilmiştir. Eski fotoğraflarından Ermeni işgali öncesinde kentteki yapıların plan kurgularının ve süsleme özelliklerinin oldukça ilgi çekici olduğu anlaşılmaktadır²⁸.

Azerbaycan özelinde son yıllarda çeşitli araştırmacılar tarafından yayınlar yapılsa da, Şuşa'nın da içinde yer aldığı Karabağ bölgesinin Ermeni işgali altında olması sebebiyle burada özgün çalışmalar ne yazık ki yapılamamıştır. Şuşa özelinde yapılan çalışmalar ise işgal öncesi döneme aittir. Şuşa'daki yapıların mimarisini ve süslemesini inceleyen en önemli çalışma Э. АВАЛЮВ tarafından 1977 tarihinde yapılan *Архитектура города Шуши и проблемы сохранения его исторического облика* adlı kitaptır²⁹. Bu kitapta Şuşa'daki pek çok yapı planları ve bazen de bir fotoğrafı eşliğinde kısaca tanıtılmıştır. Ш. С. ФАТУЛЛАЕ' nin hazırlamış olduğu *Градостроительство и архитектура Азербайджана XIX – начала XX века* (1986)³⁰ adlı çalışmada ise Şuşa'daki birkaç yapı plan ve çizimleri ile genel bir şekilde ele alınmıştır. М. Х. НЕЙМАТОВА tarafından hazırlanan "Эпиграфические памятники Карабаха", *Карабах: история в контексте конфликта*, (2014) adlı makalede ise Karabağ'da bulunan kitabeler ilgili bilgi verilmiş, çalışmada Şuşa'daki bazı yapıların kitabelerine de değinilmiştir. Kısaca özetlenmeye çalışılan bu yayınlarda Şuşa'daki yapıların yeterli bir şekilde tanıtılmadığının görülmesi, işgalden yeni kurtulan Şuşa özelinde çalışma

²⁴Mahmudov-Mustafayev, 2012.

²⁵Məmmədov, 2017.

²⁶Cavanşir, 1959.

²⁷Salamzade vd., 1977, 38.

²⁸Şuşa şehrinin eski fotoğrafları için bkz., Baratoğlu, tarihsiz, 8-10.

²⁹Авалов, 1977.

³⁰Фатуллаев, 1986.

yapılmasının gerekli olduğunu ortaya çıkarmıştır. Bu amaçla, Prof. Dr. Vefa Kurban'ın yürütücülüğünü yaptığı “Şuşa: Ermeni İşgalinden Önce ve Sonra” başlıklı proje kapsamında, 2021 yılı Ekim ayında Şuşa şehrinde incelemelerde bulunulmuş, işgalle birlikte kentteki tahribat belgelenmiştir. Bu kapsamda Yukarı Gövher Ağa Camii de yerinde incelenmiş, fotoğraflar çekilmiş, çeşitli notlar alınmış ve yapının tanıtımının yapılması amaçlanmıştır.

Yukarı Gövher Ağa Cami, Şuşa'daki en eski yapılardan biri olarak Türk-İslam sanatının Azerbaycan'daki en önemli temsilcilerinden biridir. Yanına inşa edilen medrese ile bir külliye olarak planlanan caminin bir de haziresi bulunmaktadır. Cami farklı zamanlarda çeşitli inşa faaliyetleri geçirmiş, günümüze ulaşana dek aynı yerde, dört kez yeniden inşa edilmiştir. İlk caminin Penah Ali Han tarafından yaptırıldığı ve bu yapının saz malzemeli olduğu bilinmektedir. Caminin inşa malzemesinin taş olması, yapının inşasının aceleye getirilmesiyle açıklanmaktadır³¹.

Kaynaklar İbrahim Han Dönemi'nde, H.1182/M.1768-69 yıllarında, bu caminin yerine taş ve kireç malzeme kullanılarak ikinci bir cami yapıldığını yazmaktadır³².

Yapının zaman içinde harap hale gelmesi yeni bir inşayı gerektirmiş, 1837-1838'de İbrahim Han'ın kızı Gövher Ağa aynı yerde büyük ve iki minareli üçünü bir camiye inşa ettirmiştir³³. 1865 yılında Şuşa'ya gelen Rus ressam Vasiliy Vereşçağın'ın tasvirlerine de konu olan bu cami³⁴ (Res.6,7), etkileyici süslemeleriyle Karabağ hanlarının ihtişamını yansıtmaktadır³⁵. Bu ihtişam üçüncü caminin hem cephe tasarımına hem de iç dekorasyonuna yansıtılmıştır. İki katlı, çifte minareli inşa edildiği anlaşılan üçüncü cami merkezi kubbeli bir plana sahiptir. Kuzey cephesinin iki köşesinde silindirik gövdeli birer minaresi olduğu görülmektedir. Gövdenin alt kısmındaki süsleme kuşakları günümüzdeki minareye oranla daha geniştir. Gövdenin üst kısmına doğru süsleme kuşakları daha geniş tutulmuş, içleri geometrik motifli kompozisyonlarla bezenmiştir. Mukarnaslı bir şerit minarelerin şerefe kısmına geçiş sağlanmıştır. Şerefeler köşk gibi düzenlenmiş olup, ahşap direkler üzerine oturan sivri bir çatı ile kapatılmıştır. Hareketli tasarlanan kuzey cephe simetriktir. Cephe ortasındaki taçkapı görünümlü sivri kemerli bir eyvandan geçilerek harime ulaşım sağlanır. Harim ise, çok kollu yıldızdan gelişen geometrik süslemeye sahip kubbesi, yıldız kollarını bezeyen bitkisel motifleri ve mihrabın etrafını çevreleyen mukarnasları ile oldukça dikkat çekicidir. Harimin doğu ve batı cephelerinde ise ikinci bir kat olduğu anlaşılmaktadır. Balkonun anımsatan bu bölümlerin harime bakan kısımları korkuluklarla kapatılmış olup, süslü tonozları bitkisel motiflerle bezenmiştir.

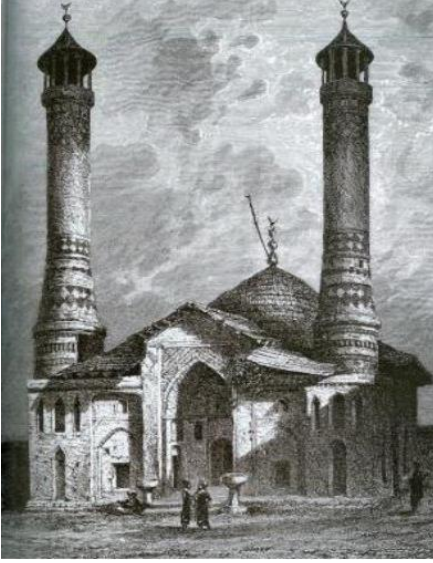
³¹ Ч. Каджар, 2007, 122.

³² Авалов, 1977, 53.

³³ Фатуллаев, 1986, 266.

³⁴ Ч. Каджар, 2007, 123.

³⁵ Фатуллаев, 1986, 266.



Res.6,7- Yukarı Gövher Ağa Cami'nin 3. Dönem Yarısının Vasiliy Vereşçagin Tarafından Yapılmış Gravürleri (Авалов, 1977, 123)

Dördüncü ve günümüze de ulaşmış olan sonuncu cami ise, 1883-1884'te Gövher Ağa'nın emriyle, Kerbelâyî Sefî Han'a inşa ettirilmiştir³⁶. Bu makale çerçevesinde tanıtılmaya çalışılacak bu cami Şuşa'nın işgali sırasında kısmen yıkılmış, minareleri zarar görmüştür. 2020 yılında Şuşa'nın yeniden Azerbaycan hakimiyetine geçmesi ardından yapıda restorasyon çalışmaları yapılmış ve 14 Ekim 2019 tarihinde cami yeniden ibadete açılmıştır.

Caminin Cephe Tasarımı ve Plan Özellikleri

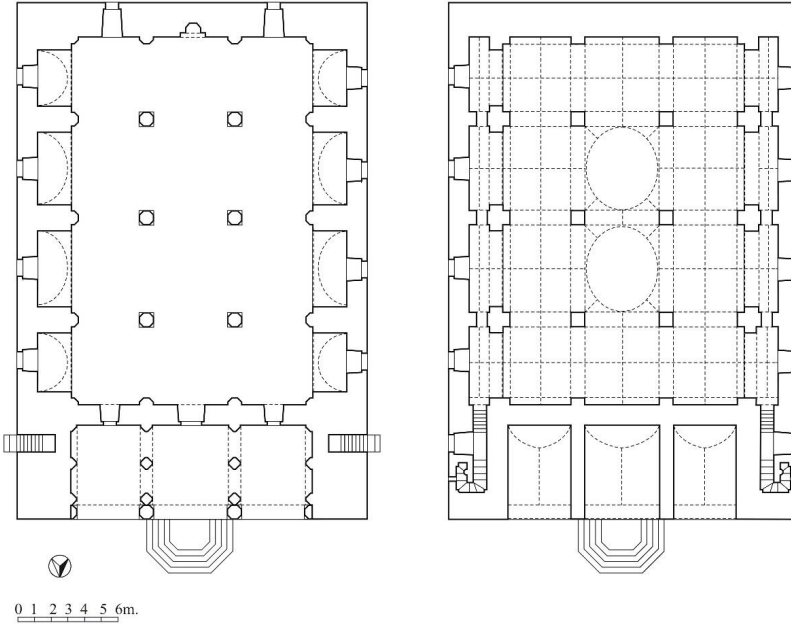
Yukarı Gövher Ağa Cami, kuzey-güney yönünde dikdörtgen planlı bir harim, kuzeyinde üç birimli bir son cemaat yeri ve son cemaat yerinin iki köşesinde son cemaat yerinin beden duvarları üzerinde yükselen iki minareden oluşmaktadır (Res.8, Şek.1). Bodrum kat seviyesinde üzeri tonoz örtülü mekanlar bulunmaktadır. Bodrum katın varlığı, harim zemininin yükselmesine, dolayısıyla harime ulaşım için merdiven kullanımına neden olmuştur. Caminin kuzeyinde bir avlu, kuzeybatısında günümüze az bir bölümü ulaşabilmiş medrese ile yapırı güneyine doğru "U" şeklinde dolanan bir hazireden oluşmaktadır

Yapının inşasında beden duvarları kaba yonu taş, üst örtü ve minareler için tuğla, kuzey cephede iki yan duvar ile kemer köşeliklerinde kesme taş kullanımı dikkati çeker.

³⁶ Авалов, 1977, 55.



Res.8- Yukarı Gövher Ağa Cami genel görünüş



Şek.1- Alt kat ve üst kat planı (Avalov'dan işlenerek)

Harimin doğu ve batı cephesi (Res.9) iki katlıdır. Bu cepheler beş aks olarak düzenlenmiştir. Dört aksta da hem zemin hem de birinci kat seviyesinde birer pencere yer almaktadır. Kuzeydeki aksta ise alt katta bir giriş, üstte ise bir pencere vardır. Alttaki açıklık kadınlar mahfiline ve minareye ulaşımı sağlayan bir kapıdır. Ön kısmında iki rıhtlı merdivene yer verilmiştir. Açıklıkların tamamı basık kemerlidir ve etrafı kesme taşların dışarı taşırılmasıyla oluşturulmuş sövelerle çevrelenmiştir.



Res.9- Batı cephesi ve hazireden görünüm

Güney cephe iki akslıdır ve her iki aksta basık kemerli, söveli pencereler vardır.

Kuzey cephe hareketli cephe kurgusuna sahiptir. Cephenin doğusunda ve batısında, minarelerin alt kısmında kalan alanda kesme taş kullanılarak kürsü görünümü kazandırılmıştır. Kürsülerin arasında kalan alanda üç kemer gözü ile dışa açılan yuvarlak kemerli revaklar yer almaktadır. Revak kemerleri, altlıkları ve başlıkları bulunan sekizgen sütunlar aracılığıyla taşınmaktadır. Revak kemerlerinin üzerinde yatay şekilli kitabe levhası vardır (Res.10).

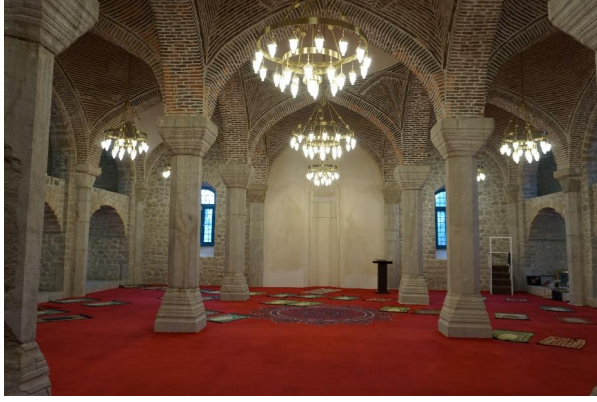


Res.10- Kuzey cepheden görünüm

Revak kemerlerini taşıyan ayakların gerisinde, kuzey-güney yönlü ikili kemerler inşa edilmiştir. Bu kemerler revaklar üzerini örten sivri kemerli tonozları destekler. Revakların doğu ve batı cephelerinde ikili sağır kemer kullanılarak revak algısı devam ettirilmiştir. Harim kuzey duvarında, her bir revakı ortalayacak şekilde açılan kapılar harime ulaşım içindir.

Harim dikine dikdörtgen planlıdır. Doğu ve batı cepheleri iki kat olarak inşa edilmiş, alt kat birimleri beşik bir tonozla, üst katı ise haç tonozla örtülmüştür (Res.11,12). Ana ibadet alanı birbirine sivri kemerlerle bağlanan altı bağımsız, duvarlara bitişik sekizgen sütunla on iki birime ayrılmıştır. Sekizgen sütunlar kare formlu profilli altlıklara ve başlıklara sahiptir. Birimlerden ortadaki ikisi birer kubbe ile, diğerleri ise haç tonozla örtülüdür. Ortadaki iki kubbenin iç yüzeyi sıvanmış olup bunun dışında kalan tüm üst örtünün sıvasız oluşu sebebiyle tuğla malzemenin baskınlığı hakimdir.

Güney duvarı ortasında yer alan mihrap nişi beşgen kesitlidir ve çok kollu bir yarım yıldızdan gelişen geometrik örnekle bir kavsara ile örtülüdür.



Res.11- Harim güney cephesi



Res.12- Harim kuzey cephesi

Kadınlar mahfiline ve minareye ulaşım doğu ve batı cephelerin kuzeyinde yer alan girişle sağlanmaktadır. Buradaki merdivenlerin güneye yönelenleri kadınlar mahfiline açılır. Mahfil doğu ve batı cephelerde, kuzey-güney doğrultuda dört birim olarak uzanmaktadır. Her birimin üzeri haç tonozla örtülüdür. Günümüzde bu birimlerin harime bakan kısımlarına cam korkuluklar monte edilmiştir.

Yapının en dikkat çekici unsuru kuzeydoğu ve kuzeybatı köşelerinde, çatıdan itibaren yükselmeye başlayan minareleridir. Minarelerin alt kısmı belirli bir yüksekliğe kadar moloz taş malzeme ile inşa edilmiştir. Gövde üzerinde mazgal pencereler bulunmaktadır. Minarelerin şerefe korkuluklarından itibaren, petek olarak tabir edilen bölümlerinin sembolik olarak bulunduğu, bu bölümün köşk olarak nitelendirilebilecek baldaken bir kuruluştaki olduğu söylenebilir.

Süslemeler

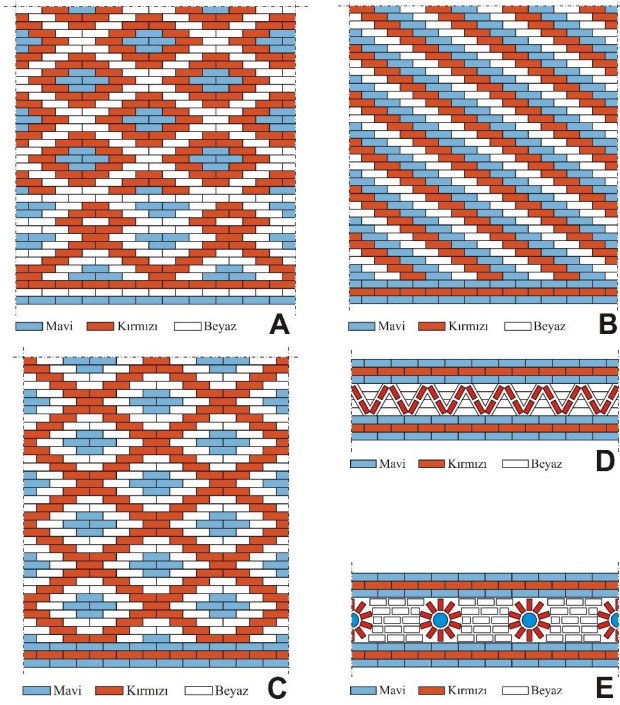
Yapının süslemeleri minare gövdesi, minarenin alt kısmındaki yapı beden duvarları, harime girişi sağlayan kapının etrafını çevreleyen sövesi ile harim kuzey duvarında, girişin iki yanındaki kitabe levhalarının bordürlerinde yer almaktadır. Süslemelerde tuğla ve taş malzeme kullanılmıştır.



Res.13- Kuzeydoğu minaresi

Her iki minare de süsleme tasarımı açısından aynı tasarlanmıştır. Silindirik gövdeler üzerinde üç bilezik oluşturulmuştur (Res.13). Bunlardan en alttaki bilezik bir sıra profilli kesme taş malzeme ile meydana getirilmişken, diğer ikisinin oluşturulması sırasında tuğlalar cepheden taşırılmıştır. Bilezikler arasında kalan alanlarda toplamda yatay yedi kuşak oluşturulmuş, bu kuşakların içi mavi, beyaz ve kırmızı renkli tuğlaların yatay sıralarda kaydırılmasıyla meydana getirilen geometrik motiflerle süslenmiştir. Kuşaklar arası geçiş alta ve üstte üçer sıra halinde yatay dizilmiş mavi-kırmızı-mavi şeklinde dizilmiş tuğlalarla oluşturulmuş silmelerle vurgulanmıştır. Altta kuşakta, zikzak düzenlemesi oluşturulmuş, zikzakların tepe noktasına birer baklava motifi yerleştirilmiştir. Zikzakların aralarında oluşan boşluklarda ise beyaz zemin üzerinde mavili üçgenlere yer verilmiştir (Şek.2-A). Bunun üzerinde bulunan kuşakta, kırmızı renkli tuğlaların yatay sıralarda kaydırılmasıyla baklavalılar oluşturulmuş, içleri mavi renkli tuğlalarla doldurulmuştur. İki süsleme kuşağı birbirlerinden bir sıra beyaz renkli tuğla sırasıyla ayrılmıştır. Minare gövdesi ortasında kalan kuşakta mavi, kırmızı ve beyaz tuğlalar her sırada, biri öncekinden yarım tuğla kaydırılarak yerleştirilmiş, böylelikle birbirine paralel eğimli hatlar meydana getirilmiştir (Şek.2-B). Altan itibaren dördüncü kuşakta, tekrar baklavalılar oluşturulmuştur (Şek.2-C). Beşinci kuşağın içi, zikzak motifleriyle süslenmiştir (Şek.2-D). Altıncı kuşak kitabe kuşağıdır. Bu kuşakta beyaz renkteki düz tuğlaların arasında, mavi renkli tuğlalarla Kelime-i Tevhid yazısı ve bu yazının aralarına Arap rakamları ile yazılmış "1317" (M.1899/1900) tarihi dikkati çekmektedir. Kaynaklar minarelerdeki bu süslemelerin ve yazıların Mir Mohsun Navvab tarafından

yapıldığını belirtmektedir³⁷. Üstteki son kuşağı ise, birbirlerine eş aralıkla yerleştirilmiş güneş motifleri dolandır (Şek.2-E).



Şek.2- Minarelerin gövdesindeki süslemeler

Yapıya ait taş süslemeler alçak kabartma ve kazıma tekniği kullanılarak yapılmıştır. Yapının kuzey cephesinin doğu ve batı kenarlarındaki minarenin alt kısımlarına denk gelen yapı beden duvarları üzerinde üçer adet kabartma teknikli sekiz kollu yıldız ve daire motifleri bulunmaktadır. Üçlü daire motifleri, duvar ortasında yan yana, sekiz kollu yıldızlar ise alt alta dizilmiştir. Harim girişini çevreleyen bordürde ise stilize bir lale ile hatanın ard arda sıralandığı, bunların arasında stilize yapraklara yer verildiği dikkati çekmektedir. Benzer bir bordüre ise harim kuzey duvarında, giriş açıklığının iki yanındaki kitabeleri çevreleyen bordürde yer verilmiştir.

Kitabeler

Yapıda revak kemerleri üzerinde, harime girişi sağlayan açıklıkların üzerinde, harim kuzey duvarında girişin iki yanındaki duvarda ve minarelerin gövdelerinde olmak üzere çok sayıda kitabe mevcuttur (Res.14). Bu kitabelerde yapının inşası, onarımları, vakfiyesi ve Cafer-i Sadık'ın söylemleri üzerine pek çok metne yer verilmiştir. Kitabelerin neredeyse tamamında farklı tarihler yer almaktadır. Bu farklı tarihler caminin dört kez yeniden inşa edilmesi ve arada yapılan onarımlar sırasında yapıya farklı zamanlarda kitabeler eklenmesiyle açıklanabilir. Bu kitabelerin tamamı son yapının inşasında atılmamış, uygun görülen yerlere yeniden monte edilmiş olmalıdır. Tüm farklı

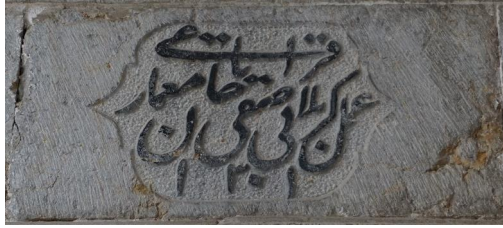
³⁷ Авалов, 1977, 57.

tarihlere rağmen, kitabelerden günümüzdeki caminin mimarının Kerbelâyi Sefi Han olduğu, yapının inşasına H.1301/M.1883-4 yılında başlandığı, inşaatın H.1302/1884-5 tarihinde tamamlandığı anlaşılmaktadır.



Res.14- Kuzey cephe ve kitabeleri

Caminin kuzey cephesinde yer alan üçlü revak düzenlemesinden ortada yer alanının doğusunda, ikili revak kemerlerinin üzerindeki dikdörtgen kartuşun ortasındaki kitabeden yapının inşa tarihi ve mimarı öğrenilmektedir (Res.15). Kitabenin Latin harfleriyle okunuşu şöyledir³⁸:



Res.15- Usta kitabesi

Amel-i Kerbelâyi Sefi Han mimar

1301

³⁸ Kitabeleri okuyan, Uşak Üniversitesi, İslami İlimler Fakültesi öğretim üyesi Doç. Dr. Hikmet Gültekin'e ve Ege Üniversitesi Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü, Türk Sanatı Anabilim Dalı yüksek lisans öğrencisi Nima Osoulitabrizi'ye şükranlarımızı sunarız.

Kitabeden yapının H.1301/M.1883-4 yılında mimar Kerbelâyi Sefi Han tarafından inşa edildiği öğrenilmektedir.

Son cemaat yerinin ortasında bulunan kapının üzerinde iki kartuş ve hemen altında yatay bir kitabe levhası bulunmaktadır. Kartuşlardan sağ taraftakinde Fetih Suresinden bir bölüm yazılmıştır. Kitabenin metni ve Latin harfleriyle okunuşu şöyledir:

بِالله فوق ايديهم

*Yedullahi fevka eydihim*³⁹

Soldaki kartuşta ise şunlar yazmaktadır:

الله محمد علي فاطمة حسن حسين

Allah, Muhammed, Fâtıma, Ali, Hasan ve Hüseyin

Kartuşların hemen altındaki yatay kitabe levhasının metni ve Türkçesi şu şekildedir:

فانا كريم يخب الكرامة لعباده المضطرقين علي بابہ لطب مرضلب مر ضاته

اذ قرار وصيت نامه..... كلاتعمير

۱۳۰۲

O (Allah), onuru sever ve kendisine muhtaç olan, O'nun rızasını dileyerek kapısında yanan kullarına karşı cömerttir.

Vasiyete dayanarak

1302

Bu kitabeye göre, yapının inşasının H.1302/1884-5'de tamamlandığını söylemek mümkün görünmektedir.

Minareler üzerindeki yazı kuşağında ise *Kelime-i Tevhid* ve 1317 tarihi okunmaktadır. Kitabeden minarelerin H.1317 /M.1899-1900 tarihinde, yani camiden 15 yıl sonra inşa edildiği anlaşılmaktadır.

Son cemaat yeri kuzeybatı ve kuzeydoğu kapılarının üzerinde H.1282/M.1865-6 tarihinin verildiği yatay dikdörtgen formlu, iki satırlı birer kitabe vardır. Azerbaycan Sovyet Ansiklopedisi bu kitabelerin onarım kitabesi olduğunu belirtmektedir⁴⁰. Muhtemelen üçüncü camide bir onarım gerekmiş, bu onarım sonrası bu kitabeler yapıya eklenmiştir. Caminin son kez inşa edilmesi sırasında ise bu kitabeler de günümüzdeki yerlerine monte edilmiş olmalıdır. Bu kitabelerden son cemaat yerinin kuzeybatı kapısının üzerinde yer alanında İmam Caferi Sadık'ın bir sözüne yer verilmiştir. Kitabenin metni ve Türkçesi şöyledir:

قل الصادق عليه السلام اذا استقبلت القبلة فانس الدنيا وما فيها و ما هم فيه واستقبر غ

قلبك عن كل شاعل شغللك عن الله وعاین بسرك عظمة الله واذكر وقوفك بين يدي الله تعالى ۱۲۸۲

³⁹ Fetih Süresi, 48/10.

⁴⁰ Azerbaycan Sovyet Ansiklopedisi, 1982b, 101.

Sadık (a.s) şöyle buyurmuştur: Eğer kibleye yönelirsen dünyayı ve içindekileri, mahlukatı ve bulunanları unut ve seni Allah'tan uzaklaştıran her türlü meşguliyetten kalbini arındır. Allah'ın büyüklüğünü görün ve Kıyamet günü O'nun huzurunda durduğunuzu hatırlayın. 1282

Son cemaat yerinin kuzeydoğu kapısının üzerindeki kitabenin metni ve Türkçesi şöyledir:

قال رسول الله صلعم اعبد الله كأنك تراه فان لم تكن تراه فانه يراك وخروف العبد تلاتق العین البیا والدل فالعین علمه
بالله

والباء بونه عمن سواه والدال دنوه من الله بلا كيف ولا حجاب ولس شيء

بامی ممن لبس قمیص اتنسک لدعوی بلا حقیقت ولا معنی ۱۲۸۲

Resûlullah sallallahu aleyhi ve sellem, "Allah'a, O'nu görüyormuşsun gibi kulluk et, sen O'nu görmezsen, O seni görüyor" buyurmuştur. Ne hakikati ne de anlamı olmayan bir dava için zahit elbisesi giyen bir kişinin giydiği zühüt giysisinden daha büyük bir körlük yoktur. 1282

Caminin revak kemerleri üzerinde her bir kemerin üzerinde birerden toplamda üç adet yatay formulu kitabe levhası bulunduğu görülmektedir. Bu kitabelerin Türkçe metni şöyledir:

Sâdık Aleyhisselam diyor ki: Bir camiye vardığın zaman şunu bil ki sen büyük bir melikin evine girmeye niyetlendin. Oranın halılarına ancak temiz olanlar basabilir ve o meclise ancak siddıkların oturmasına izin verilir. Yine bil ki Allah adaleti gerçekleştirmeye, sana lütufta bulunmaya kâdirdir. Allah'ın önünde acizliğini kabul et, günahlarını itiraf et, fakirliğini, muhtaç olduğunu kabul et. Sen ona ibadet için, ünsiyet için yöneldin. İçindeki gizlilikleri ona arz et. Şunu da bil ki o Allah'a gizli kalmaz. Mahlukatın hiçbirisinin surları da açıkça yaptıkları da Allah'a gizli kalmaz. H.1293/M.1876-7

Harim kuzey cephesinde, ortadaki girişin iki yanında da on yedi satırlık birer kitabe mevcuttur (Res.16). Farsça yazılmış bu kitabeler Gövher Ağa vakfiyesidir ve iki cami ile bu camilerin medreselerinin tamamlanması sonrasında buraya monte edilmiştir⁴¹.



Res.16- Vakfiye kitabeleri

⁴¹ Нейматова, 2014, 165.

Vakfiye kitabelerinin batıda yer alanının transkripsiyonu ve Türkçesi şöyledir⁴²:

Hüvelvakt ala'l-esrar desturü'l-amel-i masraf-ı medahil-i mevkufat-ı mescedeyn ve medereseteyn-i Gevheriye.

Evela mustevliha-i medahil-i emlak-i mevkufe ra her sale eslasen kismet kerde yek süls-i an ra sal be sal be mütevellaha besparend ki hemişe der muamele-i şeriye ve berayi mescedeyn ve medreseteyn tenhah başed ve in tarike ra ta müddeti müstemer nümayend ki inşallah be kadr-i kifayet tamir-i küll-i mescedeyn ve medreseteyn tenhah şevad ve ferahem küned. Der suret-i inhidam-i mescedeyn ve medreseteyn bilküil mütevellaha mi tevanend müceddeden tamir nümayend ve bad ez ikmal her çi ... ve der masarif-i an ... beresanend. Vech-i du süls-i an baki evvel ... harç-ı tamir ve meremmetkari-i haliye ve istikaliye-i mescedeyn ve medreseteyn nümayend. Ve ba'd vech-i ... mescedeyn hecerat ve medreseteyn ... be iktiza-yı vakt ... medreseteyn ra der zimistan ve evahir-i harayif ve mevacib , du nefer muazzin ve du nefer hadim-i mescedeyn ve medreseteyn der mevacib-i ... fazl daden ... zahmet mikesend ve harç-ı taziye-i cenab-ı Seyyidü'ş-şühada der ruz-ı aşura sahn-ı anha be kadr-ı iktiza-yı vakt kunend. Ve salah başed ki ab-kand der mesacid sarf numayend. Der eyyam-ı Muharremü'l-haram ve Ramazanü'l-mübarek meblağî masraf-ı erbab-ı istihkak kunend be kadr-ı iktiza-yı vakt ... Her nefer müstahak ve sebeb-i icra-yı mah-ı mübarek-i Ramazan der sahn-ı mescedeyn harç-ı suhur ve suht ve ihya-kunendegan-ı an şeb der mescedeyn ve harç-ı iftar ve harç-ı kâri-i si ruze-i Ramazan der mescedeyn ki leylen ve neharen telavet-i Kuran numayend. Çenançi der si ruze-i mah-ı Ramazan sad cild Kelamü'l-İlah hanend cim ki pencah cild bera-yı hud hest.... Ber sayir emvat-ı akarib bedan ahrar ki ber her niknam-ı be-nam der vakıfname merkumest ve terhimüha ra der şeb-i Ehyaeyn ... be itmam resanend ve der Nime-i Şaban ve tullab-ı nadir ra der sahn-ı mescedeyn ki iktiza-i vakt kunnen ... enan kunnen. ve der her Iyg-i Ezha devr-i an hayat-ı mescid ... ve taksim sazend... merizhane ki mosum be şifa başed cihet-i mureza-i guraba ki cay ve mamin-i abiste başiden est tamir numayend ve harç-ı masarif-i an ra niz ez kabl hakkü'l-mualice ve deva ve perestar ve teşhizat-ı anha çinanki be tafsil-i in heme masarif der vakıfname merkum şude est mesruf darend ve ba'd ez in her çi ez ledün bemaned miaverend ve kismet kerde yek kismet-i an ra niz be dest-i emini besparend ki der muamele ve tezayüd başed netevanid ki ihsanen nuzuli ez mevkufat vasil neyayed veya kesr küned veya mescedeyn ve medreseteyn ziyade ez her sale muhtaç be meremmet ve tamir başend ez hemin vech-i enduhte-i sani be masarif-i o beresed. Ve kismet-i diğher ra sal be sal sarf-i kutub-i ulum-ı şer'ıye ve mukaddemat girifte ve be unvan-ı vakıf dahil-i kitabhane-i medreseteyn nümayend. Çenançı der vakıfname-i kütüb mestur est. Ve femem seme'u ikdame ala bin be yedlev seyeallamü'l-lezine zalamu münkalib nefelehu ve in lev kemiyye kenize Hazret-i Zehra banu-yi bi hemta, serkar Gevher Ağa sabiye-i han-ı hanan Said İbrahim Han-ı Cevanşir allahumme gaferu li velediyü'l-müminin yevme yekumu'l-hesab.

Şimdi sırlardan biri bu vakfedilmiş Gevheriye camilerinin ve medreselerinin masraflarının kılavuzu.

Evvela bu vakfın gelirlerinin hepsini üçe bölünmeli. İlk üçte birini her yıl mütevellî heyetine bırakmalı ve bu kişiler camiler ve medreselerin gelirini düşünmeli ve bırakılan bu miktarı camilerin ve medreselerin masraflarına yetecek planlama yapmalı. Bu masraflar o kadar olmalı ki camilerin ve medreselerin tamamının tamirine/onarımına harcanmalı. Eğer camiler ve medreseler yıkılırsa mütevellîler tamamını tekrar yapabilmeli ve inşa edebilmeliler. Paranın ikinci kısmı yani üçte ikisi camiler ve medreselerin şimdiki onarımı ve bakımı için harcanmalıdır. Kalan miktarı dönemin gereği ve durumuna göre camilerin ve medreselerin yapı malzemesi için; kışın masraflar için kullanılmalı;

⁴² Kitabeleri okuyan ve Şuşa'ya armağan eden Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi öğretim üyesi Doç. Dr. Ferzane Devletabadi'ye sonsuz teşekkür ederiz.

iki müezzin ve iki hizmetçinin maaşı ve medreselerin ihtiyaçları için kullanılmalı çünkü emek veriyorlar. Ayrıca Aşure günü Seyüddüşşaha/Hz. Hüseyin için yapılan taziyelerde gerekli bir miktar kullanılmalı ve doğrusu bu günde camide şekerli su/şerbet dağıtılmalıdır. Muharrem ayında ve Ramazan ayında dönemin şartlarına göre bir miktar paradan muhtaç insanlara yardım amaçlı bağış gecelerinin dua ve ibadetlerini yerine getiriyorsa onların iftar ve sahur masrafları için harcanmalı; okunan otuz günlük gece ve gündüz Kuran okumalarına ödenmelidir. Ayrıca Ramazan ayında yüz cilt Kuran okunmalı yani elli cilt vakıf yapanlar için ve bu hayırsever insanların ölenleri için okunmalı ve Kadir gecelerinde tamamlanmalıdır. Dönemin şartlarına göre Şaban ayının ortasında/Kandil gecesinde ve özel günlerde de dualar camide yerine getirilmelidir. Ve devrin önemli bayramlarını caminin bahçesinde gerçekleştirilmelidir. Gelirin bir kısmı Şifa adı verilen hastaneye ve hastanenin onarımına verilmelidir; çünkü bu mekan hastaların ve gariplerin sığınağıdır. Vakıfnamede zikrolunduğu gibi buraya gelen hastaların tedavi ücreti, bakım ve cihazların alınması için önceden verilmelidir. Bu masraflar yapıldıktan sonra kalan vakıf parasını değerlendirmek ve yatırım yapabilmek için bir emin/güvenilir insanın eline verilmelidir. Çünkü camilerin veya medreselerin veya sözü geçen masrafların miktarı bir yıl planlamadan fazla olursa ek gelirler devreye girmeli ve eksikler giderilmelidir. Paranın diğer kısmını da Vakıfnamede zikredildiği gibi medreselerde kullanılmak üzere alınan şeri ilimler içeren kaynakların alınması için kullanılmalı ve vakıfın kütüphanesine konulmalıdır. Ve şöyle duyduk ki eşsiz hatun Hazret-i Zehra Banu, hanların hanı Said İbrahim Han Cevanşir'in kızı Gevher Ağa'nın adına bahşedildi. Allahım hesap gününde müminlerin evlatlarını bağışla.

Doğudaki kitabe:

Hüvelvakıf ala ... mevkufat-ı mescedeyn ve medreseteyn-i Gevheryn der Şuşa ... vakia der cenub-ı Mescid-i Payın be yek kıta ez taraf-ı müstakil be hayat ve mescid ez yek taraf müntehi be meydan-ı Kapan tam şeşdank kariye-i maksud luhen mahal-ı Cevanşir mahdud-ı kariye-i Teymur Kozadi ve Şir Katılmaz Gelin Hanımla be ... Kozanla ila Güzer-i Yüzbaşı ... bala-yi Ağ Kariz-i Mücavir ila ... ve cenb-i Baysanlı ve balater-i an Kut ve serhadd-i Gök Tepe Mescid ila Tekin Hanlı ve aşağı be Rudhane-i Haçin ez feraz-ı Kuvvetli Huda ila Bağ-ı Yük Salay Bağ Nevesi ve ez ancay Kedi Mesrud ila ... Şeyhler tamami şeşdank kariye-i Kara Veymeli mahal-i Cevanşir mahalle ve tamami şeşdank kariye-i Evoğlu min mahal-i Kebirli mahdude-i Şerklı Beduht-i Pir Sakkız, garben ez bala Bakayir nami asiya-b-ı Hacı Lazım ila nehr-i Mescid-i Uğuldu Begin ve ez anca Savıc lelebe ve ez anca Gargılı İblişe ve ez anca pul-ı Şumlu-i Küçük ve ez anca be dirah-t-i Keberşenha ve ez anca ila Kere Sağır ve dirah-t-i Saggız ve şimalen Serin asiya-b-i Hacı Lazım ber müncid ra be cayı ki Erki Han begah. Ve ez anca ila dehen-i bağ ve ez anca ila Kışlak-ı Evoğlu ve ez anca beyayed nehr-i ez taraf-ı cay-ı ziraat-ı Evoğlu est. Ve ez anca ila Kere-dam ve ez anca Yastı Yolum ve ez anca ila Dirah-t-i Pir-i Sakkız ve tamami-i mülk ve bağat ve zemin-i Daruglu ve mahdude-i Şarkba ve niz Hadırlı ve garben be nahr-i Hıdırlı şari'-i amım ki ez Makbara-i Şirud-i Ağa Garaçı ila Daşlı Nene ve cenuben be Bağ-ı Kerim Ağa ve şimalen ez Daşav Tepe ila nehr-i Münced mezkur tamami ve yek kıta bağ-ı müşeccere-i mekrume-i kariye-i mahdude vakia der Şillu mahdude-i Kabamız Şer be bağ-ı Mirza Ali Bey Meşhedi Aşur ve Arşilli be bağ-ı Muharrem Dellak der İmamkulu Veleddullahgulu ve cenuben de Beca Büzürg ve şimalen be bağ-ı Hasan Ağa İbn-i Süleyman Han ve baki mevkufat-ı mescedeyn zimni vakıfname-i asıl ve kitabhaneha-yi an be tafsil ve şart merkum est ki mütevellih ve müminin ve heyet-i umena be mülahaza amel nümayend. Elvakıfa-i kebir niyazmend-i Hazret-i Zehra banu-yi bi-hemta cenab-ı müstetab-i esalet ve celalet-nesab ve saadet ve şerafet iktisab-i hakayik ve dakayik-i ust. gevher-i ubuhhet dürç ve celal-i harim-i ust. Asiye-i usuvvet ve hadice-i taniyet bilkays-ı asr sekar Gevher Ağa tayyibe-i han-ı hanan said-i Firdevs mekan İbrahim Halil Han-ı Cevanşir betelmisü'd-ua min umumü'l-muminin li-istima minelüema vazzakinü'l-varidin ala Kala-i Şuşa her kes be

mevkufat-ı mezbure desti zulüm deraz kuned ilahi be belaya-i ebedi-i Hüda ve evliya-i Hüda giriftar ayed ala fitnetullah alal-kavmü 'z-zalimin Tahrir fi garre Şehr...

Bu vakıf belgesi Şuşa'da vakfedilen Gevhereyn camilerinin ve medreselerinin konumu için yazılmıştır. Güneyden caminin aşağı kısmında müstakil bir bahçe ve cami bir taraftan Kapan Meydanına tam altı dank olarak bağlanmıştır. Bu bölge Cavaşir mahallesi/köyü sınırlarında sınırı Teymur Kozadı köyü ve Şir Katılmaz Gelin Hanım, Kozanla'da Yüzbaşı geçidine kadar uzanmaktadır. Yukardan Ağ Kariz/Kehriz ve bitişiğinde Baysanlı; caminin yukarısında Kut ve Gök Tepe Yaylası ta Tekin Hanlı'ya kadar; aşağıdan Haçın Nehri ve Kuvvetli Hüda tepelerinden Yük Salay Bağ Nevesi bahçesine kadar; oradan Kedi Mesrud'a kadar ve Şeyhler tamamı altı dank Kara Veymeli mahallesi Cavaşir köyüne tamamı altı dank; doğudan yaşlı Sakız ağacına kadar olan Kebirli sınırları olan Evoğlu köyüne kadar; Batıda yukardan Hacı Lazım değirmeninin Bakayır adı verilen yerden Uğuldu beyin camisi ve oradan Savıc lelebe ve oradan Gargılı İbliş'e ve oradan Küçük Şumlu köprüsü ve oradan Keberşenler ağacı ve oradan Kere Sağına ve oradan Sakız Ağacına kadar ve kuzeyden Hacı Lazım'ın Serin Değirmen'i; oradan yükselerek Erk-i Han göründüğü yere kadar. Ve oradan Haçın girişine kadar ve oradan Evoğlu kırlasına kadar ve oradan bir sulama suyu geçer. Orası Evoğlu'dur. Oradan Keredam'a ve oradan Yastı Yolum'a ve oradan Pir Sakız Ağacına kadar tamamı Daruğlu'nun ve Şarkba ve ayrıca Hıdırlı'nın mülkü, bahçesi ve topraklardır. Ve batıda Hıdırlı nehri var ki her taraftan görünmektedir. Şirud Ağa türbesinden ta Daşlı Nene'ye kadar ve güneyden Kerim ağa Bahçesine kadar ve kuzeyden Daşav Tepe'den Münced nehrine kadar tamamı tek parça Şillu bölgesinde bulunan, Mirza Ali Bey Meşhedi Aşur ve Arşilli'den bağ-ı Muharrem Dellak ve İmamkulu Veleduhagulu'nun bağ ve bahçelerine uzanmaktadır. Güneyden ise Büyük Beca ve kuzeyden Hasan Ağa İbn-i Süleyman Han bahçesine kadardır. Ve vakfedilen topraklarının kalan kısmı bahsedilen asıl yerler ve kütüphanelerdir. Tüm işlemler mütevelliler, müminler ve vakıf heyetinin görüşüne göre hareket edilmelidir. Bu yüce vakıf Hazret-i Zehra'nın muhtacı ve eşsiz hatun değerli, asaletli, saadetli ve gerçeklere vakıf olan; yüceliğin gevheri, değerli ve asaletli makamları, makamı mücevhere yazılmış, Bilkays ve Asiye melekleri payesinde olan ve hanların hanı Halil Han Cavaşir'in kızı olan Gevher Hatun'a Şuşa Kalesinde dikilmiştir. Bu vakıflara her kimse zulüm eli uzatırsa Allah'ın sonsuz belalarına duçar ola. Fıne zalimler kavmine gele.

Değerlendirme ve Sonuç

Şuşa'da inşa edilen ibadet yapıları boyutları, konumları ve plan şemaları açısından camiler ve mahalle mescitleri olarak iki grupta toplanmaktadır. Mahalle mescitleri buldukları mahallenin adıyla anılan küçük boyutlu yapılardır. Yukarı Gövher Ağa Camii ise merkezi konumu, boyutu, mimari ve süsleme özellikleri açısından Şuşa mimarlık tarihi içinde önemli bir yere sahiptir. Kuzey-güney yönlü dikine dikdörtgen planlı caminin harimi sekizgen kesitli altı sütunun taşıdığı kemerlerle eş büyüklükte 12 birime ayrılmış, bu birimlerden ortada kalan ikisi birer kubbe, diğer birimler ise haç tonozla örtülmüştür. Harimin doğu ve batı cepheleri iki katlı düzenlenmiştir. Yapı bu haliyle bazilikal planlı bir cami şeması göstermektedir.

Kible duvarına dik uzanan sahnılardan oluşan *bazilikal planlı camiler* İslam dünyasında erken tarihlerden itibaren sıkça kullanılmıştır. Kibleye dik uzanan on yedi sahnıyla Tunus Kayrevan Ulu Camii (Sîdî Uke Camii) (670-862)⁴³, kibleye dik uzanan on beş sahnıyla Tunus Zeytüne Camii (Tunus Ulu Camii) (699)⁴⁴ bu tipin erken örneklerindedir. Bu plan Emeviler Dönemi'nde inşa edilmiş Kudüs'teki Mescid-i Aksa'da (709-715)⁴⁵ da kullanılmıştır. Endülüs Emevileri'yle

⁴³ Pektaş, 2009, 150.

⁴⁴ Pektaş, 2013, 380-381.

⁴⁵ Bozkurt, 2004, 267.

İspanya'ya taşınan bu şema Kurtuba Ulu Camii'nde (786)⁴⁶ de uygulanmıştır. Anadolu'da ise Selçuklu camileri başta olmak üzere Beylikler Dönemi'nde de pek çok camide bu plan şemasının uygulandığı görülmektedir.⁴⁷ Niğde Alaeddin Camii (1223)⁴⁸, Beyşehir Eşrefoğlu Camii (1296-1300)⁴⁹ ile Birgi Ulu Camii (1312-13)⁵⁰ bu yapılardan ilk akla gelenler arasındadır. Kibleye dik uzanan üçer sahınıyla Mamay Camii (18. yüzyıl)⁵¹, Çöl Kale Camii (18. yüzyıl)⁵² gibi yapılar ise bu planın Yukarı Gövher Ağa Camii dışındaki Şuşa örneklerinden sayılabilir.

Yukarı Gövher Ağa Camii'nin mimarı Kerbelâyi Sefi Han (1817-1910)'dır. Şuşa'da dünyaya gelen mimarın Fuzuli Rayonu'ndaki merkez camisini, Berde Camii (1868), Ağdam Camii (1868-1870)⁵³, Odessa'da Tatar Camii (1870), 1880 Aşkabat'ta Karabağlılar Camii ve Şuşa şehrinde bir dizi mahalle camisi ile bir dizi sosyal yapı inşa etmiştir.⁵⁴ Karabağ Bölgesi'nin en önemli mimarlarından olan Kerbelâyi Sefi Han'ın bir caminin onarımı sırasında minareden düştüğü ve sonrasında öldüğü bilinmektedir.⁵⁵ O, inşa ettiği yapılarda Azerbaycan'ın yerel geleneklerini İslam mimarisinin öğeleriyle birleştirmiş böylece adının yıllarca binalarda anılmasını ve yaşatılmasını sağlamıştır.

Yukarı Gövher Ağa Cami, kuzey cephesindeki çifte minareleriyle dikkati çekmektedir. Çifte minare kullanımı Azerbaycan, Anadolu, İran, Hindistan ve Orta Asya gibi oldukça geniş bir coğrafyada yayılım göstermektedir.⁵⁶ Çift minare kullanımının kökeni M.Ö. 1050-249 yıllarında İç Asya'daki surlu şehir ve kalelerde aranmaktadır.⁵⁷ Karahanlılar'ın İslamiyet'i kabulü sonrası dini mimari gelişim göstermiş, minarelere de Kazakistan Tarazdaki İdris Peygamber Türbesi'nde olduğu gibi yapıların köşelerinde yer verilmiş⁵⁸, devam eden süreçte de bu kullanım devam etmiştir. Bazı yapılarda çifte minare portallerin iki yanına taşınmıştır. Çifte minareli portallerin ilk örneğinin Nahçıvan Mümine Hatun Külliyesi Kümbeti (1187), ikinci örneğinin ise Nahçıvan Karabağlar Külliyesi (12.-14.yüzyıllar) olduğu bilinmektedir.⁵⁹ Babi Şeyh Baba Yakub Külliyesi (1274)⁶⁰ çifte minareli Azerbaycan yapıları arasında sayılmaktadır. Camilerde çifte minare uygulaması Karabağ'da ve özellikle Şuşa'da yaygın olarak görülmektedir. Buradaki yapılarda çifte minarenin kullanım yeri olarak farklı cepheler seçilmiştir. Şuşa Aşağı Gövher Ağa Camii (1874-1875) çifte minare kullanımının görüldüğü Şuşa'daki bir başka yapıdır. Ancak bu yapıda minarelere harimin kuzeyinde değil, güney cephesinde yer verilmiştir. Ağdam Cami (1868-1870) de kuzey cephesi köşelerinde yer alan çifte minareleriyle Yukarı Gövher Ağa Camii'ne benzemektedir.

Yukarı Gövher Ağa Camii'nin minarelerinin gövdeleri kırmızı, mavi ve beyaz renkli dikdörtgen formlu tuğlaların yatay ekseninde kaydırılmasıyla oluşturulmuş geometrik süslemeleriyle ilgi çekicidir. Tuğla hem Şuşa'daki, hem de Azerbaycan'daki yapıların başlıca süsleme malzemesi arasında sayılmaktadır.⁶¹ Azerbaycan mimarlığında erken örneklerine 8. yüzyılda rastlanan bu

⁴⁶ Grabar, 2004, 96-97.

⁴⁷ Bu şemanın Anadolu örnekleri hakkında daha çok bilgi için bkz., Arslan, 2017, 2431-2441.

⁴⁸ Aslanapa, 1997, 122.

⁴⁹ Akok, 1976, 17.

⁵⁰ Plan için bkz., Öney, 2000, 14.

⁵¹ Plan için bkz., Авалов, 1977, 78.

⁵² Plan için bkz., Авалов, 1977, 78.

⁵³ Plan için bkz., Фатуллаев, 1986, 264.

⁵⁴ Нейматова, 2014.

⁵⁵ Ч.Каджар, 2007, 252.

⁵⁶ Denknalbant, 2010, 461.

⁵⁷ Esin, 1972, 96-98.

⁵⁸ Esin, 1967, 124-125, L.III, R.1.

⁵⁹ Tuncer, 1986, 319.

⁶⁰ Denknalbant, 2010, 341-351.

⁶¹ Çağlıtütüncügil, 2007, 14.

süsleme malzemesinin kullanımı 12.-13. yüzyıllarda, Büyük Selçuklu Dönemi'nde, zirveye çıkmış⁶², sonraki yüzyıllarda da sevilerek kullanılmaya devam etmiştir. Yukarı Gövher Ağa Camii'nde görülen tuğla malzemeli baklava motiflerinden ve birbirine paralel hatlardan geliştirilmiş geometrik süslemeler Büyük Selçuklu geleneğinin 19. yüzyıla uzantılarıdır. Yukarı Gövher Ağa'nın minarelerin desen tasarımının Şuşalı sanatçı Mir Mohsun Navvab (1833–1918)⁶³ tarafından hazırlandığı bilinmektedir⁶⁴. Bu süslemelerin benzerleri yine Kerbelâyi Sefi Han'ın Şuşa'da inşa ettiği diğer camilerde de görülmektedir. Özellikle Saatli Mescid'in tek minaresinin silindirik gövdesinin bileziklerle bölünmesi, aralarda oluşan kuşaklarda baklava motifleri ve kaydırılmış tuğlalarla meydana getirilen birbirine paralel eğimli hatlardan meydana getirilmiş kompozisyon şemaları Yukarı Gövher Ağa Camii'ninkilerle renkler dışında neredeyse aynı olup, sadece kuşakların sırası değiştirilmiştir. Bu benzerlik süsleme ustasının Mir Mohsun Navvab olmasıyla açıklanmaktadır⁶⁵. Aşağı Gövher Ağa Camii silindirik minarelerinin bezemesi ve üst kısmında kullanılan kufi hatlı yatay kitabe kuşağı ile Ağdam Cami'nin çifte minarelerindeki geometrik kompozisyonlar birbirine çok benzemektedir.

Azerbaycan'daki İslam mimarisinin Şuşa'dan seçkin bir örneği olan Yukarı Gövher Ağa Camii, Ermeni işgalinde büyük yaralar olsa da kurtulmayı başarmıştır. Yapı geçmişten taşıdığı izleri gelecek kuşaklara taşıyan nadide yapılar arasında yerini almıştır.

⁶² Memmedzade, 1978, 13, 89.

⁶³ Mir Mohsun Navvab hakkında daha geniş bilgi için bkz., Ю. Каджар, 2010.

⁶⁴ Авалов, 1977, 57.

⁶⁵ Ч.Каджар, 2007, 246.

KAYNAKÇA

- Abdullahzade, C. (2021). Dağlık Karabağ İşgalinin Hukuki Boyutları. *Azerbaycan'ın Karabağ Bölgesi Tarihi, Hukuki, Kültürel, Edebi Boyutları* İle, (Ed. Mehdi Genceli), Ötüken Yayınları: İstanbul.
- Akok, M. (1976). Konya Beyşehirinde Eşrefoğlu Camii ve Türbesi. *Türk Etnografya Dergisi, XV*, 5-34.
- Allouche, A. (1983). *The Origins and Development of the Ottoman Safavid Conflict (906-962/1500-1555)*, Berlin.
- Arslan, M. (2017). *Anadolu'da Selçuklu Çağı Camî ve Mescit Mimarisi (Plan-Mimari-Süsleme)*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Erzurum.
- Aslanapa, O. (1997). *Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi: İstanbul.
- Azerbaycan Sovyet Ansiklopedisi (1982 a). *Azerbaycan Sovyet Ansiklopedisi, X*, Bakü, 577.
- Azerbaycan Sovyet Ansiklopedisi (1982 b). *Azerbaycan Sovyet Ansiklopedisi, VI*, Bakü, 101.
- Baratoğlu, B. (tarihsiz). *Karabakh: Yesterday and Today*, basım yeri yok.
- Bozkurt N. (2004). Mescid-i Aksâ. *İslâm Ansiklopedisi, XXIX*, Türkiye Diyanet Vakfı: Ankara, 268-271.
- Cavanşir, M. C. (1959). *Qarabağ Tarixi*. Bakı.
- Cafersoy, N. (2002). Rus Jeopolitik Düşünce Misyon Arayışları. *Avrasya Dosyası, Jeopolitik Özel Sayısı, 8/4*, 51-101.
- Cumhurbaşkanlığı İletişim Başkanlığı Yayınları (2022). *Yukarı Karabağ'da 44 Günde Gelen Zafer*. Ankara.
- Çağlıtütüncügil, E. (2007). *Azerbaycan'daki İslâmi Dönem Yapılarında Süsleme*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir.
- Denkhalbant, A. (2010). *Osmanlı Öncesi Türk Mimarisinde Çifte Minareli Cephelerin Gelişimi (Anadolu, İran, Azerbaycan, Hindistan)*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.
- Esin, E. (1967). Türk San'at Tarihinde Kara-hanlı Devrinin Mevkii. *VI. Türk Tarih Kongresi, Ankara 20-26 Ekim 1961, Kongreye Sunulan Bildiriler*, Ankara, 100-130.
- Esin, E. (1972). Muanlık Uygur Buyan Yapısından (Vihara) Hakanlı Muanlığına (Ribat) ve Selçuklu Han İle Medresesine Gelişme. *Malazgirt Armağanı*, Ankara, 75-102.
- Grabar, O. (2004). İslam Sanatının Oluşumu, Çeviren: Nuran Yavuz, İstanbul.
- Karabağlı, M. C. (1990). *Karabağ Tarihi, Kök Sosyal Ve Stratejik Araştırmalar Yayınları*: Ankara.
- Kuduban, Ş. D. A. & Kaya, M. (2017). The Political Adventure Of Karabag: From Pre Islamic To Soviet Administration. *Erzincan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, X-I*, 113-124.

- Kurban, V. (2023). *Historical Background of the Karabakh Conflict and Shusha, the Cultural Capital*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, NE6 2PA, UK.
- Mahmudov, Y.- Mustafayev, C. (2012). *Şuşa Penahabad*, Tehsil Yayınları: Bakı.
- Məmmədov, N. (2017). *Azərbaycan Respublikasının Şuşa Şəhərinin Tarixi*. Bakı.
- Memmedzade, K. M. (1978). *Azerbaycan'da İnşaat Senedi (IV-XVI. Asırlar)*, Bakı.
- Mövsümlü, C. (2021). Karabağ'ın Tarihi (Eski Çağlardan Günümüze Kadar). *Azerbaycan'ın Karabağ Bölgesi Tarihi, Hukuki, Kültürel, Edebi Boyutları* İle, (Ed. Mehdi Genceli), Ötüken Yayınları: İstanbul.
- Mustafazade, T.(2011). *Azerbaycan Hanlıklarının Kısa Tarihi*, Victory Yayınları: Bakı 2011.
- Nesibli L. N. (2021). Karabağ'ın Azerbaycan İçin Önemi. Çıkmazdan Çözümüne Karabağ, (Ed: Muhittin Ataman&Ferhat Pirinççi), SETA: İstanbul, 39-56.
- Öney, G. (2000). Erken Osmanlı Sanatı: Beyliklerin Mirası. *Akdeniz'de İslam Sanatı Erken Osmanlı Sanatı Beyliklerin Mirası*, Arkeoloji ve Sanat yayınları: İstanbul, 3-33.
- Pektaş, K. (2009). Sîdi Ukbe Camii. *İslâm Ansiklopedisi, XXXVII*, Türkiye Diyanet Vakfı: İstanbul, 149-151.
- Pektaş, K. (2013). Zeytüne Camii. *İslâm Ansiklopedisi, XXXXIV*, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul, 380-381.
- Sadıgov, R.(2018). Annexation of the Khanate of Karabakh to Tsarist Russia. *History Studies, 10 (7)*, 199-219.
- Söker, Ç. (2017). Dağlık Karabağ Sorunu'nun Çatışmayı Çözme Perspektifinden İncelenmesi. *Kafkas Üniversitesi İktisadi Ve İdari Bilimler Fakültesi KAÜİİBFD, 8 (16)*, 555-574.
- Salamzade, A., Avalov, E., Salayev, P. (1977). *Şuşa Mimari Anıtları ve Tarihi Biçiminin Korunması*. ELM: Bakü.
- Tuncer, O. C. (1986). *Anadolu Kümbetleri Selçuklu Dönemi I*, Ankara.
- Авалов, Э. в. (1977). Архитектура города Шуши и проблемы сохранения его исторического облика, Баку.
- Абасов, Ф. (2007). Карабахское Ханство, Баку, Тахсил.
- Каджар, Ч. (2007). Старая Шуша, Баку.
- Каджар, Ю. (2010). Бриллиант Стеклянного Города. Творец, 6 (48), 56-58.
- Нейматова, М. Х. (2014). Эпиграфические памятники Карабаха. Карабах: история в контексте конфликта.
- Фадеев, А. В. (1960). *Россия и Кавказ в первой трети XIX века*. Москва.
- Фатуллаев, Ш. С. (1986). Градостроительство и архитектура Азербайджана XIX – начала XX века, Баку.
- Юзефович, Т. (1869). *Договоры России с Востоком. Политические и торговые*, Издательство: Тип. О.И. Бакста, Место издания: СПб.
- Abidelerin siyahısı (Şuşa), 2008 https://web.archive.org/web/20110706130828/http://karabakhmonuments.az/print_preview.php?id=31, (Erişim tarihi: 17.02.2023)

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: 2, Ekim 2023 | *Volume: 32, Issue: 2, October 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 DAŞLI, 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.



IMITATION CURTAIN DEPICTIONS FROM BYZANTINE CAPPADOCIA*



BİZANS KAPADOKYASI'NDAN İMİTASYON PERDE GÖSTERİMLER

Metin KAYA**

ABSTRACT

By scrutinising examples of imitation curtain patterns on Cappadocian wall paintings, this article aims to comparatively evaluate other curtain imitation compositions seen in Byzantine art. In addition to this, the use of curtains in civil and religious architecture (especially at the entrances of large structures) in the Byzantine Period and the theological importance of imitation curtain patterns in the Byzantine Period are also discussed. Curtains were found in all areas of the Empire, although few have survived. In addition to the positive influences of Old and New Testament texts, religious commentaries called tractates written by Gregorius of Nyssa, one of the Cappadocian Church Fathers, may have encouraged the use of curtain patterns in Christian religious structures. Based on this, the theological explanations of aniconic curtain patterns are also included in our article. The article also aims to prove that this pattern we encounter in Byzantine art is a continuation of Roman art traditions. It is possible to find curtain patterns in a lot of handiwork from the early Byzantine Period. Among the churches of the Byzantine Period in the Cappadocia region, which is our main subject, imitation curtain patterns are primarily seen in wall paintings dating to the 9th - 11th centuries. In this study, we have identified that the only exception to this situation is the example in the apse of Ihlara Bezirana Church (end of 13th century, beginning of 14th century). The pattern was implemented especially in the aniconic ornament of the naos or apse wall paintings of the churches in the region, and it is noteworthy that they were painted as the main motif in a row, forming the border of the figural scenes on the lower parts of the walls (in the areas below the human waist). This study explains the properties of the imitation curtain patterns found in the wall paintings of Cappadocia and compares them in terms of ornamental properties, pattern composition, size, colour scale, and theological roots and development in Byzantine art. In addition, the importance of the curtain pattern, its usage areas and its features in the Byzantine Empire have been explained with examples.

Keywords: *Byzantine Art, Cappadocia, Wall Paintings, Motif, Imitation Curtain*

* This research is based on the Ph.D. thesis titled “Kapadokya Bölgesi Duvar Resimlerinde Görülen Süsleme Motifleri: Bizans Sanatı İçinde Karşılaştırmalı Değerlendirme,” which was prepared by Metin Kaya under the guidance of Prof. Dr. Asnu Bilban Yalçın at the Istanbul University Institute of Social Sciences, Department of Art History, and within the scope of Ph.D. thesis project no. 21619, financially supported by the Istanbul University Scientific Research Department.

** Dr., Research Assistant, Istanbul University, Faculty of Literature, Department of Art History.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1368-7537> ♦ E-mail: metin.kaya@istanbul.edu.tr

ÖZ

Bu makale, Kapadokya duvar resimlerindeki imitasyon perde deseni örneklerini ayrıntıyla tanıtarak, Bizans sanatında görülen diğer perde taklidi kompozisyonlarla karşılaştırmalı bir değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Bunu yaparken Bizans döneminde sivil ve dini mimaride perde kullanımına ve imitasyon perde desenlerinin teolojik açıdan önemine de yer verilmiştir. Eski ve Yeni Ahit metinleri kadar Kapadokya Kilise Babalarından Nissa'lı Gregorius'un dini yorumları yani risaleleri de perde desenlerinin Hristiyan dini yapılarındaki kullanımlarını özendirmiş olabilir. Bu anlamda makalemizde perde desenlerinin teolojik açıklamalarına da yer verilmektedir. Bizans sanatında karşılaştığımız bu desenin Roma sanat geleneklerinin bir devamı olduğunun da altı çizilmek istenmiştir. Erken Bizans dönemi ile birlikte birçok eserde perde desenine rastlamamız mümkündür. Asıl yazımıza konu olan Kapadokya bölgesi Bizans dönemi kiliselerinde; imitasyon perde desenleri bölgede daha çok 9 - 11. yüzyıla tarihlendirilen duvar resimlerinde görülmektedir. Yaptığımız çalışmalarda, bu duruma tek istisnana İhlara Bezirana Kilisesi (13. yy. sonu 14. yy. başı) apsisindeki örnektir. Bu desenin bölgede özellikle kiliselerin naos ya da apsis duvar resimlerinin anikonik bezemesinde kullanıldığı tespit edilmiş ayrıca, bu alanlarda duvarların alt kısımlarında figüratif sahneler sınır oluşturarak, ana motif konumunda ve bir sıra halinde resmedildikleri dikkat çekmektedir. Bu çalışmada Kapadokya bölgesi duvar resimlerinde bulunan imitasyon perde desenleri, Bizans sanatındaki karşılaştığımız diğer örnekleri ile bezeme özellikleri, desen kompozisyonu, ölçü, renk skalası gibi özellikler bağlamında karşılaştırılmış, teolojik kökleri ile Bizans sanatındaki gelişimi örneklerle anlatılmaya çalışılmıştır. Ayrıca, perde deseninin Bizans İmparatorluğundaki yeri, önemi ve kullanım alanları örneklerle açıklanmıştır.

***Anahtar Kelimeler:** Bizans Sanatı, Kapadokya, Duvar Resimleri, Motif, İmitasyon Perde*

Introduction

Before describing the curtain examples in wall paintings, it is important to understand the use of curtains in daily life and religious space in the Byzantine Empire in order to emphasise the importance of the curtain.

Curtains were used in the decoration of civil¹ and religious buildings.² They could be seen in all areas of the Byzantine Empire, although few have survived³ (**F.1-F.2**). Even though there is no evidence for the use of curtains in the windows of houses dated to the middle and late Byzantine Period,⁴ it is stated in the research that they were generally used in houses between columns/piers, door entrances and wall niches. In addition, studies show that the curtain was functional in a Byzantine house; it protected the interior of the house from extreme cold and heat depending on the season, blocked or allowed the light, regulated the noise made in religious rituals and daily life, and also provided a decorative appearance⁵ as well as protecting the family and the house from dust and insects.⁶ In addition, the sacred meaning of curtains in late Roman society had a great influence on the way they were used: *“It takes less effort to open a door than to pull a drawn curtain.”*⁷

During Byzantine imperial ceremonies, when the emperor needed to change his clothes at the request of the protocol room was closed off with a curtain, and on special occasions, such as the birth of the emperor’s child and greeting ambassadors,⁸ the curtain was used to adorn the corridors and rooms of the imperial palace.⁹ In fact, the capital, Constantinople’s streets were decorated with curtains as a sign of prestige and excitement for the state’s special occasions.¹⁰ In addition to its physical and practical functions in the Byzantine Empire, the curtain was important for both aesthetic and religious reasons in public and private spaces, in public ceremonies, and in the communication of social messages.

Archaeological research carried out in Selime Castle in Cappadocia revealed carvings (especially in the arch interiors of the west gallery in hall 1)¹¹ on the walls

1 Parani, 2019, 146.

2 Maguire, 2019, 218-19, fig.7a / 7b.

3 Many of the surviving curtains used during the Byzantine Empire came from the Egyptian region, as they were reused for wrapping the dead. For more information, see: Maguire, 2019, 223. Also, for some examples of curtains used in Egypt during the Byzantine Period, see: Bolman, 2006, 87-88; Gervers, 1977, fig. 1-12; Stephenson, 2014, fig.12-15.

4 In addition, M. Parani states that there is currently no evidence of the use of curtains in early Byzantine houses. For more information, see: Parani, 2019, 146.

5 Parani, 2019, 149.

6 Parani, 2019, 146.

7 Stephenson, 2014, 6.

8 Parani, 2003, 180.

9 Parani, 2003, 179-180.

10 E. Maguire, H. Maguire, and Flowers, 1989, 46; Lidov, 2014, 104.

11 For detailed information and photo, see: Kalas, 2006, 287, fig.18.

of some houses dating to the 10th - 11th centuries that indicate the use of curtains as space dividers. Researcher V. Kalas claims that these carvings, which are made from wood, were probably either used as paravane¹² to create a division for private spaces or as wooden door frame holes on the columns.¹³ This usage in Cappadocia is an exceptional example for Byzantine houses because a curtain made of cloth was used in order to divide rooms in other Byzantine houses.¹⁴ In addition to dividing the interior spaces, Parani has also contended that the door and the curtain may have been used together in Byzantine houses.¹⁵ In light of this information, it is possible that curtains might have been used together with wooden paravanes in the houses at the Byzantine settlement of Selime Castle in Cappadocia.

The use of textiles was necessary in the holy places of the Byzantine Empire and in the Mediterranean world.¹⁶ As an example of the use of curtains in Byzantine religious architecture, although they have not survived, the finger-shaped hangers on the upper cornices of the doors might be proof that curtains were used in Hagia Sophia as well.¹⁷ Research conducted in line with information obtained from written sources indicates that there were textiles on the walls of Nea Church (9th century).¹⁸

Using the curtain as a barrier was masterfully adapted in Byzantine churches. According to researcher E. D. Maguire: "*In fact, this liturgical use evolved from the civil (non-liturgical) use of the curtain used to separate the indoors from the outdoor, even in the most modest and small houses.*"¹⁹ In early Byzantine churches, low divisions were used for templa so that people could see ceremonies taking place in public areas.²⁰ Nonetheless, with the rise of divisions in the early Christian era, the usage of curtains

12 Kalas, 2007, 408-409.

13 See: Kalas, 2006, 287, fig.18.

14 Parani, 2019, 148.

15 Parani, 2019, 147-148.

16 Weaving in Byzantium was first carried out in many textile factories in the 4th century, when Constantinople factories were in a dominant position. As of the 6th century, historical sources state that private textile manufacturers began to exist within the borders of the Byzantine Empire (See: Ćirić, 2018, 222). Research reveals that wool was produced at certain times in the Cappadocia region, and linen and even clothes were produced in Late Antiquity. (Cooper and Decker, 2012, 49 and also, see: 59-61, 68-69, 254). Therefore, in light of this information - although we do not have any archaeological data today - it is possible that curtain production may have been done in the region.

17 For information on this subject and the photo, see: Mango and Ertuğ, 1997, 11, 14-19, 70; Maguire, 2019, 228-229, fig.7a / 7b; Guidobaldi and Barsanti, 2009, 93-94.

18 Angelidi, 2013, 473-475; Ćirić, 2018, 232. Also, for detailed information about the The Nea Church, see: Mango, 1991, 1446; Magdalino, 2007, Chapter V: 51-64; Magdalino, 1987, 51-64; Mango, 1972, 181, 185.

19 Maguire, 2019, 217.

20 Walter, 1993, 204; Ermiş, 2004, 77.

emerged, and at the same time, people were kept from watching the ceremony.²¹

Both the religious and civil use of curtains have practical, mechanical, emotionally impressive and meaningful features.²² According to Parani, in the narrative context, the preference for fabrics and curtains with bright colours is likely to have been for purely artistic reasons, as it was imposed by the colour scheme preferred by medieval Byzantine artists. Because they were used in imperial ceremony arrangements, these curtains may have inspired Byzantine artists.²³

If we are to consider it in the religious context, the curtain is mentioned in the Old Testament.²⁴ In the book of Exodus, which describes the departure of the people of Israel from Egypt in the Old Testament, there are narrations on the construction and installation of curtains with different functions in the description of the house of God.²⁵

21 Walter, 1993, 206; Ermiş, 2004, 77. Also, for more information about the curtain used in the templons of Byzantine churches, see: Gonosová, 1991, 1113.

22 Maguire, 2019, 217.

23 Parani, 2003, 184. It is understood from the written sources that the curtains used in imperial ceremonies were adorned with gold or were red or purple. See: Parani, 2003, 182.

24 <https://www.jw.org/en/library/books/bible-glossary/curtain/> Accessed 22.02.2023; Lidov, 2014, 101. Corinna Mairhanser participated in a workshop titled “Beyond the Veil: Revealing the Mystery of Curtains,” organised by the Department of Late Antiquity and Byzantine Art History at Munich Maximilian University between 19-20 May 2022. With her work titled “When the Curtain Rises: Sacred Images and the Staging of Gaze” and in her statement, she pointed out that sacred paintings and written sources are proof that curtains in the religious context frame important religious images in Late Antique and Byzantine Art, and she also mentioned that textiles such as curtains play an important role in staging faith and documentation of holiness. Therefore, in this context, the theological roots of aniconic curtain patterns are important.

25 For the passages including these explanations, see: “*The tabernacle itself you are to make with ten curtains of fine twisted linen and blue and purple and scarlet; you are to make them with cherubim that are the work of an artistic designer.*” (**Exodus 26:1**). “*You are to make bars of acacia wood, five for the frames on one side of the tabernacle, and five bars for the frames on the second side of the tabernacle, and five bars for the frames on the back of the tabernacle on the west*” (**Exodus 26:26-27**). “*The middle bar in the center of the frames will reach from end to end*” (**Exodus 26:28**). “*You are to overlay the frames with gold and make their rings of gold to provide places for the bars, and you are to overlay the bars with gold*” (**Exodus 26:29**). “*You are to set up the tabernacle according to the plan that you were shown on the mountain*” (**Exodus 26:30**). “*You are to make a special curtain of blue, purple, and scarlet yarn and fine twisted linen; it is to be made with cherubim, the work of an artistic designer.*” (**Exodus 26:31**). “*You are to hang it with gold hooks on four posts of acacia wood overlaid with gold, set in four silver bases*” (**Exodus 26:32**). “*You are to hang this curtain under the clasps and bring the ark of the testimony in there behind the curtain. The curtain will make a division for you between the Holy Place and the Most Holy Place*” (**Exodus 26:33**). “*You are to put the atonement lid on the ark of the testimony in the Most Holy Place*” (**Exodus 26:34**). “*You are to put the table outside the curtain and the lampstand on the south side of the tabernacle, opposite the table, and you are to place the table on the north side*” (**Exodus 26:35**). “*You are to make a hanging for the entrance of the tent of blue, purple, and scarlet yarn and fine twined linen, the work of an embroiderer.*” (**Exodus**

The frequent use of curtains in synagogues²⁶ is semantically based on this theology.

In the New Testament, passages about the death of Jesus²⁷ also mention the holy curtain in the temple in Jerusalem. Based on these explanations, the most common and influential thought in Byzantine culture was that through his death and resurrection, Jesus symbolically went behind the curtain, and *in this context, the curtain of the temple symbolises the flesh of Jesus as an illustration of sacrifice and redemption.*²⁸ Another expression that we can relate to the flesh of Jesus and the curtain appears in the Letter to the Hebrews in the New Testament. It is one of fourteen letters written by the apostle Paul to different congregations and individuals. The passage is as follows:

*“Therefore, brothers and sisters, since we have confidence to enter the Most Holy Place by the blood of Jesus, by a new and living way opened for us through the curtain, that is, his body... (Hebrews 10:19-20-21)”*²⁹

It can be easily understood that the opinions of Gregorius of Nyssa, one of the Church Fathers of Cappadocia, and the texts of the Old and New Testaments may have had an effect on the use of curtain patterns in Christian religious structures. Dauterman Maguire stated in her study on the subject that Gregorius of Nyssa mentioned the curtains in *De Vita Moysis*, praised their art and colours, and described the curtains separating the sanctuary (outer sanctuary) from the most divine place in the sanctuary as *“masterpieces of colourful fabrics worth comparing even with the body of Christ.”*³⁰ In the same study, Maguire points out that Gregorius of Nyssa extended his *“union of believers” metaphor*

26:36). *You are to make for the hanging five posts of acacia wood and overlay them with gold, and their hooks will be gold, and you are to cast five bronze bases for them (Exodus 26:37). You are to command the Israelites that they bring to you pure oil of pressed olives for the light, so that the lamps will burn regularly (Exodus 27:20). In the tent of meeting outside the curtain that is before the testimony, Aaron and his sons are to arrange it from evening to morning before the Lord. This is to be a lasting ordinance among the Israelites for generations to come” (Exodus 27:21).*

See: <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Exodus%2026&version=NIV> Accessed 22.02.2023.

26 The earliest examples have been encountered in the Dura Europos Synagogue in Syria (245 AD) (Goodenough, 1953 (Vol. 1), 231), especially due to the discovery of curtain rods as a result of archaeological excavations, at the Beth Alpha Synagogue (6th century) in Bet Shean Province, Israel (Goodenough, 1953 (Vol. 1), 242), and at the synagogue on the Greek island of Aegina (Goodenough, 1953 (Vol. 2), 75-76; Gervers, “An Early Christian Curtain,” 68.)

27 See: *Matteos 27:51, Markos 15:3 ve Lukas 23:45.*

28 Maguire and Maguire and Flowers, 1989, 46; Lidov, 2014, 104; Vryzidis and Papastavrou, 2021, 94. The curtain/veil has a mystical character, which is also attributed to it by Christian writers (See: Papastavrou, 1993, 150.)

29 <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Hebrews%2010&version=NIV> Accessed 22.02.2023

30 For more information, see: Maguire, 2019, 221.

and explained the meaning of “unified curtains surrounding the tent of peace” as “unification with benevolence and forgiveness” in the soul of believers, thus “becoming the surrounding border of peace.”³¹ Once more, according to the information obtained from Maguire, in this associative thought, Gregorius imagines the constructive process of combining the individual units or setting them up in order to explain the architectural space and make the fabrics and markers whole in his mind. By referring to the unifying and covering aspect of curtains, he goes beyond Old Testament depictions and elevates his physical understanding of curtains and what curtains can do to a mystical level.³²

The roots of imitation curtain patterns that we observe in the wall paintings of the Cappadocia region go back to more ancient times. Thus, imitation curtain patterns are depicted in wall paintings in Pompei in the *Late Antique Period*.³³ Therefore, we should also recognise that imitation curtain patterns can be seen in pagan structures. According to V. Gervers, this pattern is seen *as a symbol of Heaven*³⁴ in Roman wall paintings, such as the Brescia Capitolino Temple wall paintings³⁵ (F.3) in the archaeological site of Brescia, dated to the 1st - 2nd century, in a Jewish catacomb in Rome dated to the 3rd century, in the Villa Torlonia wall paintings of a Torah shrine,³⁶ and in the wall paintings of Herculaneum, on the upper part of the western wall of room six of the Roman house structure Casa del Gran Portali (V35) (1 CE)³⁷ (F.4). In light of the archaeological data, it is also known that in the Forum of Augustus, there were fabrics hung on 14-meter-high white marble panels, depicted with an illusionistic effect.³⁸

Many Roman decorative motifs were also used in curtain patterns painted by Byzantine artists. In the early period, we can see significant examples, such as the well-known Ravenna mosaics.³⁹

31 For more information, see: Maguire, 2019, 221.

32 For more information, see: Maguire, 2019, 221.

33 Stephenson, 2014, 7-8, fig.5; Haug, 2022, 14; Batterham, 2012, 65, fig.16 / 2-5-9.

34 Gervers, 1977, 68.

35 For detailed information and photos, see: Bordi, 2021, 77-78, fig.1/a. Also, for a picture see: <https://www.bresciamusei.com/en/museums-and-venues/brixia-roman-archaeological-area/> Accessed 26.05.2022.

36 Goodenough, 1953 (Vol. 2), 39; Gervers, 1977, 68. *For the wall paintings of a Torah shrine in Villa Torlonia*, see picture: <http://cojs.org/wall-painting-torah-shrine-flanked-menorahs-jewish-catacomb-villa-torlonia-rome-4th-century/> Accessed 26.01.2023.

37 In this work, unlike the examples we have seen so far, what draws our attention is that an armored mask is depicted in the center of each curtain pattern. According to A. Dardenay, these mask depictions symbolise military victories of the Roman Empire and are aimed at increasing the prestige of a house. For detailed information about these wall paintings, see: Dardenay, 2021, 111-112.

38 For detailed information, see: Bolman, 2006, 10. Also, for additional information and photos, see: Bordi, 2021, 78-79, fig.1/b.

39 For example, mosaic depicting the Empress Theodora and her companions in the Basilica of San Vitale, Ravenna (6th century) (For more information and images, see: Maguire, 2019, 238-

There are additional examples of curtain use from the early centuries: in the apse mosaic of the Hagios Georgios Church (on a curtain rod) in Thessaloniki (5th century),⁴⁰ in the apse mosaic of the Basilica of Eufrasios in Croatia/Poreč (mid - 6th century), at the entrance door of the model church owned by the donor Bishop Eufrasios⁴¹, and many other examples in the minor arts.⁴² The opus sectile panel in the west wall of the nave in Hagia Sophia (5th - 6th centuries) placed in the centre above the main door dates to the 5th - 6th centuries.⁴³ The curtains hung between the columns can be pulled from both sides; they are open, and the cross is visible in the middle. Moreover, Alexei Lidov, who has been doing research on the subject, notes that the mosaics in the narthex vaults of Hagia Sophia (6th century)⁴⁴ remind one of a decorative curtain. Many imitation curtain patterns can be seen in the wall paintings of Santa Maria Antiqua in Rome (8th century).⁴⁵

239, fig.13; Bustacchini, 1984, 56, fig. 68), the mosaic of the Ravenna Orthodox Baptistry's dome (5th century) (See: Bustacchini, 1984, 90, fig.123), in the mosaic of Ravenna St. Apollinare Nuova Church (6th century) depicting Theodorice Palace on the right nave wall (See: Maguire, 2019, 231, fig.8; Bustacchini, 1984, 124, fig. 189) on the marble sarcophagus relief of the same structure (5th century) (See: Maguire, 2019, 235-36, fig.11).

40 For information and the photo, see: Maguire, 2019, 232-233, fig.9.

41 For more information and the image, see: Maguire, 2019, 219, fig.2. Maguire also explains the reason the curtain hung on the door of a Byzantine church was kept open: illuminating the interior had spiritual importance, and the open doorway was meant as an offer (invitation) to its congregation. See: Maguire, 2019, 219. For information about The Eufrasios Basilica, see: Terry, 1986, 147-164; Terry, 1988, 13-64; Matejčić, 2014.

42 In addition to their presence in monumental paintings, curtain patterns are also found on movable objects. For instance: In the no. 76r. folio (BNF, cod. Lat. 2334) of the miniature manuscript of the Ashburnham Pentateuch (6th - 7th century) in the National Library of France Fort the photo, see: Stephenson, 2014, 8, fig.6; Viridis, 2021, 277, fig. 13; <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53019392c/f161.item>, Accessed 15.04.2023. Also, for information about this manuscript, see: Dinçer, 2019, 395-397, 15.01.2023, doi: 10.26650/artsanat.2019.12.0005. On the ivory diptych of Jesus and Mary dated to the middle of the 6th century, which is now present in the Berlin State Museum (For information and the photo, see: Maguire, 2019, 224-225, fig.3). A late 6th to early 7th century caliche containing scenes from the worship of the cross at the Dumbarton Oaks Research Library Collection, in Washington DC. (See: Maguire, 2019, 225, fig.4).

43 See: Maguire, 2019, 226, fig.5.

44 Lidov, 2014, 107. Researcher M. Evangelatou stated that the vein marks on the marble found on the nave and narthex walls of the Chora Monastery Church resemble striped (layered - pleated) and draped curtains, and even the complex vault system found at the entrance and in the parecclesion looks like a series of woven cloths richly ornamented with mosaics or images, so that the whole area resembles a magnificent luxury tent: a Christian tent on earth symbolising the herald of the heavenly Holy of Holies, which will be seen at the end of time. According to A. Lidov, there is a similarity between the carrier system and the textile cover in Hagia Sophia. Just like this approach, M. Evangelatou made a visual connection between the marble patterns and the curtain in the Chora Monastery Church. For detailed information and images on the subject, see: Evangelatou, 2019, 320-321, fig.11-12.

45 For the curtain motifs in wall paintings of Santa Maria Antiqua, also see: Osborne, "1992, 309-

Curtain Patterns in Wall Paintings We Have Identified in the Cappadocia Region

Imitation curtain patterns can be found in the nave or apse wall paintings of Byzantine-period churches in the Cappadocia region.⁴⁶ These patterns are mostly seen in wall paintings dating to the 9th - 11th⁴⁷ centuries. In our studies, we have indicated that the only exception to this situation is the example in the apse wall painting of Ihlara Bezirana Church (end of the 13th century, beginning of the 14th century). It is noteworthy that imitation curtain patterns are painted in a row, forming a border to the iconographic scenes as the main motif on the lower parts of the nave and apse walls of the churches. This motif is implemented more frequently in the Ihlara and Belisırma regions. Although the chosen colour varies depending on the colour scales of the church wall paintings, we observed that colours such as red brown-white, red brown-white-green, red brown-white-yellow, and black-white are used in a combined (polychromic) manner. Therefore, while the multi-coloured approach that we often encounter in curtain motifs seems to be specific to this motif, the colours used are also in proportion to the painting programmes of the churches. Early Byzantine curtain patterns by Byzantine artists are mostly white, but there are also red, purple, blue and sometimes green colours in the middle and late Byzantine Periods.⁴⁸ The colouring of the curtains in rich hues aims to imitate materials such as silk and wool.⁴⁹ As we have encountered in the other examples from Cappadocia, the imitation curtain motifs in the Byzantine Period are also generally simple. The decoration mostly

351; Avery, 1925, pl. CIII, fig. 34. Painted (imitation) curtains inside the church actually create an illusion, just like imitation marble, and this is expressed in French as "*trompe-l'oeil*," which means optical illusion. (See: Osborne, 1992, 311). In addition to all the above information, it has been claimed that the first curtain motifs used for ornamental purposes in Turkish art were first seen in Uyghur illuminated manuscripts and in wall paintings dating approximately to the year AD 745. For more information on this topic and images, see: Taş, 2021, 274-75, fig.1-7. Stephenson, 2014, 8.

46 In the researches we have carried out, we did not make any periodical and regional limitations within Cappadocia itself. Therefore, in this article, we have tried to introduce the curtain motifs seen in the Byzantine monumental painting art of the Cappadocia region with their definitions and depictions by documenting all the examples we could reach with the field and source scanning studies we have carried out.

47 Researchers have different views on the dating of the monumental painting programmes of Byzantine churches in Cappadocia, and these views have been presented in many scientific publications on Byzantine Cappadocia. Therefore, instead of repeating these views in this article, we have taken N. Thierry's "*De la Datation des Églises de Cappadoce*" (see: Nicole Thierry, "De La Datation Des Eglises De Cappadoce," *Byzantinische Zeitschrift* 88 (1995), 419-455) as a basis, as well as the opinions and suggestions of Prof. Dr. Tolga Uyar, a researcher who has carried out many important and up-to-date studies in the region so far, and in this context, the problematic of dating wall paintings in Byzantine Cappadocia has been tried to be solved.

48 Researcher M. Parani indicates that this application creates a rule for the colours. See: Parani, 2019, 155.

49 Parani, 2019, 155.

consists of motifs such as small-sized ivy leaves,⁵⁰ circles, stars⁵¹ or a small diagonal cross.⁵² Moreover, Parani claims that motifs were used with repeating small patterns on real curtains in the Byzantine Period to create a greater impact on the viewer.⁵³ Examples in Çavuşin Güvercinlik, Belisırma Direkli and Ihlara Sümbüllü Churches are decorated with circle⁵⁴ and star motifs. It is notable that the vegetation patterns that we frequently encounter in the aniconic ornaments of churches are not present in curtain patterns, which are decorated with geometric motifs such as circles and stars. It is interesting that Epiphanius of Salamis tore up curtains illustrated with the image of Jesus, as he saw it as an inappropriate act for believers to touch his holy face during the rite of passage. Researchers think that this may be a reason curtains and nets are often illustrated with geometric patterns.⁵⁵

A number of Cappadocia wall paintings show pleated and draped curtains. These include Başköy Basileos Church (Başköy No. 10 – Kapalı Church) (9th – 10th century), Belisırma Açıklık Ağa (Batkın) Church (9th century), Çavuşin Güvercinlik Church (ca. 960), Göreme Tokalı New Church (960-970),⁵⁶ Belisırma Direkli Church (925-1025), Ihlara Kokar Church (9th-10th century), Ihlara Pürenliseki Church (9th-10th century), Ihlara Yılanlı Church (9th-10th century), Ihlara Sümbüllü Church (11th century), Soğanlı Karabaş Church (10th-11th century), Ürgüp Timos/Tavros Church (10th-11th century), and Ihlara Bezirana Church (end of the 13th century, beginning of the 14th century). The first examples of curtain patterns in Cappadocia wall paintings⁵⁷ made by artists of Eastern and Egyptian origin are seen especially in the Ihlara region, in structures such as Kokar, Pürenliseki and Yılanlı Churches, which date from the 9th and 10th centuries.

50 For more information about the ivy leaf motif, see: Kaya, 2020, 343.

51 The star motif is also painted on the curtain in some miniature manuscripts dated to the 11th-12th centuries. In Vat. gr. 1162, fol.119v, dated to the second half of the 12th century, the miniature of the illuminated manuscript in Isaiah's appearance curtain is an example of this. For the picture see: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1162 Accessed 3.3.2022. This motif is considered the symbol of the sky dome in Byzantine art. For detailed information see: Parani, 2003, 180.

52 Parani, 2019, 157.

53 Parani, 2019, 147; Parani, 2003, 183-184.

54 For detailed information on the circle and disc motifs in the Byzantine Period monumental painting art of the Cappadocia region and the sacred meanings of these motifs, see: Kaya, 2021, Accessed: July 2021. doi: 10.26650/artsanat.2021.16.0014.

55 Mango, 1972, 41-42; Ćirić, 2018, 223.

56 This example, located in the north apse of Göreme Tokalı New Church, is close to extinction today. Researchers J. Levy and W. Epstein's study of the building shows that the white circular forms on which the curtains were hung and the imitation curtain patterns can be distinguished. See for the images: Levy, 2015 (Vol. II), pl.69.3; Epstein, 1986, fig.104,105,106.

57 M. Thierry and N. Thierry, 1963, Summary IX. It is known that Anatolia was the place where different cultures from east and west met in the Byzantine Period, as it has been located on a commercial and military transit route since ancient times. See: Yalçın, 2001, 549.

This raises the possibility that this pattern may have come to the region from Eastern and Egyptian sources.

Although it has not been emphasised enough in studies carried out to this date, the reflections of the aniconic curtain patterns we encounter in Byzantine art on the wall paintings of the Cappadocia region, which is our main subject, are not to be underestimated. Therefore, the examples in the region should be examined in detail.

On the lower surface of the apse wall of Belisırma Açıkel Ağa (Batkın) Church (9th century) (F.5), the floor marks are emphasised with yellow horizontal and vertical lines on a white background (F.6). The fact that the two upper edges of each curtain section are higher shows that the curtains were hung from an iron or wood bar extending horizontally above. Our examples from this church are in a highly damaged condition today; however, as far as we can tell from the remaining traces, there is a reddish-brown circle in the centre of each curtain and a light green circle motif slightly higher than the centre.

Although we could not find information in previous research on Basileos (Kapalı) Church (9th - early 10th century), whose wall paintings are also examples of an imitation curtain motif belonging to the archaic period⁵⁸ we have encountered elsewhere in Cappadocia, on the curtain we have found in the lower part of the northern apse, wall patterns are intertwined with other motifs that we think belong to a different paint layer⁵⁹ (F.7). There should be a second paint layer here; however, with the condition of the imitation curtains today, layer traces with horizontal and vertical reddish-brown lines can be seen on a white background. The lower part of each curtain ends with two rows of reddish-brown wavy lines. These curtain patterns seem to hang from the top two edges, as we have seen in many curtain patterns in the region, and are bordered on top with a reddish-brown frame.

The lower parts of the north and south walls of Ihlara Kokar Church (9th-10th centuries) feature many curtain patterns (F.8-F.9). At the top, a thin black horizontal

58 See about the the painting programmes of churches dating to the archaic period in Cappadocia: Jerphanion, 1931, 5-27; Kostof, 1972, 169-193; Cormack, 1989, 19-36; Ousterhout, 2017, 217-221.

59 J. Levy, who did examinations in the church, mentions that nothing remains on the northern apse decoration except for a hanging imitation curtain with a large medallion at the bottom of the wall for the motif we encountered in the northern apse of the building. (See: Levy, 2005, 94.) However, when we examine the examples of the curtain motifs belonging to the Byzantine Period both in Cappadocia and abroad, we do not come across another example as described by Levy. For this reason, we think that a different paint layer may have been applied later in the place mentioned. The reports of N. Peker and B. Tolga Uyar, who recently conducted surveys in the Güzelöz-Başköy region, were examined; however, in these studies, no evidence was found regarding the dating of the apse wall paintings of Basileos (Kapalı) Church No. 10 in Başköy. See: Uyar and Peker, 2011, 283-302; Uyar and Peker, 2012, 251-266; Uyar and Peker, 2013, 147-156; Uyar and Peker, 2014, 110-119.

line and the iron-bronze or wooden rod (hanger)⁶⁰ on which the curtains are hung is emphasised. The uppermost parts of the curtains, which are small, are completely dark yellow in colour, and the lower parts have a white background. The composition continues with four or five rows of dark blue drapings and four or five rows of reddish-brown drapings. In the centre of each curtain and in the upper-middle-bottom part of the same axis (regardless of the vertical and horizontal pleated composition in reddish brown or dark blue), there is a small reddish-brown circle on a white background with a diagonal cross-shaped mark⁶¹ on it (F.9). This is a unique example in Cappadocia.

In the curtain patterns (F.10-F.11) found on the lower strip of the north apse niche in Ihlara Pürenliseki Church (9th-10th century),⁶² just like our other examples in the region, the wire wood from which the curtains were hung is highlighted with a horizontal line (ribbon) at the top. Horizontal (oval)-vertical extending fold (contour) lines with reddish brown on a white background are also highlighted (F.11).

Yet another example from the Ihlara Valley is Yılanlı Church (9th-10th century) curtain imitation depictions on the apse lower sector⁶³ (F.12). These are similar to Kokar Church in terms of form, colour and decoration. The only difference is that while the drapings are the same as those in Kokar Church, the colours are not as variable. The curtain imitations we encounter in the apse of Yılanlı Church, with their white circular forms and white lines⁶⁴ on the two upper edges, create the impression that they are hung on the black horizontal rod. Highlighting the top of the curtains with a white line and

60 It has been detected with the archaeological data that real Byzantine curtains were also hung on a rod (hanger) or hook (usually finger-shaped) and are depicted in early Byzantine mosaic art. It is known that the hangers in luxury houses were made of bronze with golden gilding or with silver. See: Maguire, Maguire and Duncan Flowers, 1989, 44-45, fig.31. Also, for a real bronze curtain hanger (hook) dated to the 6th century and later, see: Maguire, Maguire and Duncan Flowers, 1989, 50, fig.3.

61 Even though they are not exactly the same in composition, we came across many diagonal cross-shaped marks in the decoration of the curtain patterns in the wall paintings dated to the 8th - 9th centuries in churches in Rome (See: Osborne, 1992, fig.1-7, 11-12).

62 The imitation curtain motif found in the Pürenliseki Church has survived, though most of it has been destroyed.

63 As far as we can tell from the remaining traces, the motif also appears on the lower strip surface of the northern cross arm, lower strip surface of the southern cross arm, lower strip surface of the south cross arm, lower strip surface of the narthex west wall and the lower strip surface of the west narthex wall surface. The motif has the same composition, except for the apse bottom strip surface, which has a dark yellow colour on a white background.

64 We encounter such displays in Byzantine art, especially in the wall paintings of churches in Italy/Rome, which date from the 8th - 9th centuries. See: Osborne, 1992, fig.1-12. Also, the imitation curtain found in the Red Monastery of Egypt has similar features. For a picture see: Bolman, 2006, 15, Pl. 11. Such uses of curtains are also found in Byzantine art, for example in the folio numbered 76r of Pentateuch miniature manuscript (BNF, cod. Lat. 2334) (6th - 7th century) and in the miniature manuscript foil 9v. of Paris Ms. gr. 135 (The Book of Ióβ) (1361 - 1362).

connecting this white line through the circular forms in the middle make this example unique. The artist takes the curtain used in architecture as an example and implements his own artistic fantasy, creating a two-dimensional form.

In Çavuşin Güvercinlik Church, which dates back to the transition period (ca. 950 – 1020)⁶⁵ of Cappadocia wall paintings, the pattern (F.13) found on the lower part of the northern wall of its naos (ca. 960) is dated even little later than the archaic curtain motifs in the region, and it is noteworthy that the walls are decorated with curtains in all four directions (including the apse). In terms of its feature of form, the curtain has the impression of being hung from the two upper edges, as in the other examples. In this example, it is noticeable that there is a white rope, which probably indicates that the curtains were hung. In the upper part of each curtain, a short area is painted reddish brown, while the remaining lower parts are painted with green draping lines on a white background. In the centre of each curtain section there is a stylised reddish-brown leaf motif in the form of a clover leaf/cross. There is one reddish-brown circle in the upper two margins of this motif, one in each of the remaining margins on the side edges, and one in the lower part.

The example we encountered in the lower part of the main apse⁶⁶ of Belisırma Direkli Church (dated between 925 and 1025) shows a red line, which seems to have the function of a horizontally extending iron or wooden rod on which the curtain patterns of the lower horizontal border are hung (F.14). In terms of form, as in our other examples, the impression of it being hung from the two upper edges is created. There is a row of reddish-brown borders on the upper parts of the curtain patterns and two rows of reddish-brown borders on the lower parts. The blue-white draping lines of the curtains on a white background are highlighted. Dark blue and light reddish-brown circles⁶⁷ and dark blue

65 In the so-called transition period (ca. 950 - 1020) in Cappadocia, it is possible to see both liturgical and narrative approaches and styles in the painting programmes of the churches. Moreover, the churches of this period are sometimes characterised by a closed cross plan scheme, as in Göreme Kılıçlar Church (late 10th century), and sometimes by a single nave plan, as in Çavuşin Güvercinlik (Nicephorus Phocas) Church (ca. 960), İhlara Balı Church (mid 10th century or second half), Mamasun Village Church (11th century), Göreme Kılıçlar Church (late 10th century), Çavuşin Güvercinlik (Nicephorus Phocas) Church (ca. 960), Göreme Tokalı New Church (960-970), Göreme Chapel 16 (late 10th-11th century), Göreme Chapel 33 Meryem Ana (Kılıçlar Kuşluk) Church (late 10th-11th century), Soğanlı Tahtalı (St. Barbara) Church (1006-10021) are placed in the transition period (ca. 950 - 1020) within the chronology of the region. See: Kostof, 1972, 205-22, 269-170; Ousterhout, 2017, 221-228.

66 The motif is located on the lower surface of the main apse in this church with three naves.

67 For ornamenting the imitation curtain patterns, the artist may have chosen dark blue and reddish-brown colours especially for the circle motifs; as a matter of fact, the blue circles represent the moon, and the red-reddish-brown circles represent the sun. Saint Basileios, one of the Cappadocian Church Fathers, said, “The Sun and the Moon are instruments to achieve certain concepts such as purity, cleanliness and spiritual light and help people to move towards the great wisdom of the creator” in a sermon. See: Kaya, 2021, 421.

ivy leaf motifs are used in the ornament. This is also one of the rare uses of the ivy leaf motif in the curtain pattern in the region. Moreover, Direkli Church has one of the most remarkable curtain depictions in Cappadocia in terms of its form, colour and motif features.

In the apse of Soğanlı Karabaş Church (10th-11th century), the curtains are formed in oval shapes, and the lines which highlight the fabric are different colours (F.15).

The features of some curtain patterns are different from others in the region. For example, in Timos/Tavros Stavros Church (10th-11th century),⁶⁸ the curtain patterns on the inner surface of the southwest pier of the middle nave are flatter in appearance, and there is not an implication of their being hung by the two upper edges (F.16-17). However, it is similar to our other examples in terms of draping. As far as we can tell from the remaining traces, each curtain has horizontal (oval)-vertical draping in reddish brown on a white background, and a clover leaf/cross motif is placed at the top (F.17).

While the imitation curtain motifs (F.18-F.19) we encountered on the templon and south wall of Ihlara Sümbüllü Church (11th century) do not differ in form from our other examples in Cappadocia, they do differ in decoration. As a matter of fact, in the centre of all the curtains, there is a diamond motif with a diagonal cross-shaped mark and red-brown circles in the remaining empty areas. Each end of the diagonal cross-shaped mark ends with an ivy leaf motif. Even though the examples given in this work have survived with great damage, it can be seen that there are yellow lines on a white background as far as we can see on the remaining traces (F.19).

The only imitation curtain example in the region that we can date to the end of the 13th century and the beginning of the 14th century⁶⁹ is seen on the north wall apse niche of Ihlara Bezirana Church, just below the Emmaneul Jesus illustration⁷⁰ in the

68 For more information about Timos/Tavros Stavros Church, see: Levy, 1991, 187; Levy, 2015 (Vol. 1), 193-195; Thierry, 2002, 119-120.

69 J. Levy, who has been examining the church recently, suggests the reigns of Anatolian Seljuk Sultan Mesud II and Andronikos II for the dating of the church wall paintings due to their iconographic style and decoration repertoire. Levy also points out that the wall paintings of the church competed with the noblest foundations of Byzantium thanks to a local Greek artist referencing Constantinople. For detailed information see: Levy, 2017, 142. Also, for more information about Bezirana Church, see: Uyar, 2021, 207-222; Restle, 1967 (Vol. 1), 175-176. Regarding the imitation curtain patterns we encountered in Byzantine art, the other examples we have found dating to the late period are in the wall paintings of the Monastery Church of Sofia Boiana (13th century) and miniature manuscript fol. 9v., which is now at the Paris National Library (The Book of Ióβ) Paris Ms. gr. 135 (1361 – 1362).

70 This depiction, located in a niche between the figure of St. Stephanos and Gregorios of Nazianzos, is in the form of a bust, and the fact that Jesus was almost painted together with curtain patterns shows the significance of the imitation curtain motif. Therefore, perhaps this situation can be understood as an indication of the relationship between the veil and the body (the flesh of Jesus), as we have stated before. As mentioned, it is accepted that the wall paintings of Bezirana Church were influenced by the designs used in Constantinople, and this church

niche (F.20). In terms of form, there is an impression of it being hung by the two upper edges, as in many examples we have given in the region, while dark yellow drapings on a yellow-white background are highlighted. The point which draws our attention here is that the imitation curtains cover a much smaller area compared to the curtain patterns we encountered in the region before the 13th century.

Conclusion

Despite the fact that few examples of fabric curtains have survived to the present day, it is clear that curtains were widely used in buildings in the Byzantine Period, as evidenced by numerous representations in monumental painting and minor arts.

Byzantine artists in the Cappadocia region did not remain indifferent to this element, and included it in their artistic productions. As for the marble imitation motif used in the area, the same goes for the curtain imitation motif in the wall paintings of the Cappadocia region, which are actually illustrations of real examples used in religious and civil architecture.

The first examples of curtain patterns in Cappadocia that we have encountered in the Ihlara region, especially, are in Kokar,⁷¹ Pürenliseki and Yılanlı Churches, which date to the 9th and 10th centuries and are accepted as having been created by artists from the eastern provinces. This raises the possibility that the use of this motif could have oriental origins. Moreover, the examples in the Red Monastery located in Egypt near Sohag city (5th - 6th century) and examples in Chapel No. 42 of the Apa Apollo Monastery (6th - 7th centuries), located in the Bawit Archaeological Site, which is also in Egypt, support this idea.⁷²

has the only imitation curtain pattern belonging to the late Byzantine Period in the Cappadocia region. In addition, curtain patterns are found in the western niche wall paintings of Euphemia Church in the Hippodrome (13th century). In this context, our example of Cappadocia from the late Byzantine Period is a reflection of the art tradition of the capital.

71 In Ihlara Kokar Church, imitation curtain motifs of the wall paintings are 75 cm long and approximately 15 cm wide. These measurements are generally valid for our Cappadocia examples, except for some. On the other hand, the length of the curtain patterns we have encountered in the wall paintings of the churches in the city of Rome (8th - 9th centuries) ranges from 50 centimeters (See: Osborne, 1992, 337) high to 210 centimeters high (Osborne, 1992, 324).

72 Moreover, there are examples of imitation curtain patterns in the Red Monastery, which is located in Egypt near Sohag city (also known as Virgin Mary), in a niche at the entrance of the main church and in the central lobe. One of the researchers, M. R. Marchionibus, asserts that it is not a coincidence that the imitation curtain patterns encountered here are depicted at the closest distance to the people in the building, and that this pattern is clearly used in order to create “an active part of the manifestation of the divine mystery.” For detailed information and the image of the imitation curtain patterns in the central lobe on the east of the building, see: Marchionibus, 2021, 331, fig.17/b) of the three-lobed (three-leaf clover) at the easternmost part of the temple, and in the northernmost niche (For information and the picture, see: Bolman, 2006a, 88. For the picture, see: Bolman, 2006b, 15, Pl.11) of the east lobe dated to the 5th - 6th century and

Small circles, clover leaf/cross (2 examples), ivy leaf (2 examples), diagonal cross-shaped marks combined with a circle motif (in 1 example) and diagonal cross-shaped marks combined with ivy leaf motifs (in 1 example) were used as ornamental motifs on the curtain illustrations.

There may be two reasons why we do not encounter curtain patterns from the 12th century to the end of the 13th century. The first reason is that interest in painting imitation curtains may have decreased due to a decrease or halt in textile production in the region and the bringing of curtains to the region. Just as in the wall paintings of the churches in Rome, imitation curtains were frequently painted in the 8th - 9th centuries. At the end of the Carolingian period (end of the 9th century), along with a decrease in the arrival of textile products from Rome, the simultaneous disappearance of imitation curtain patterns from wall decorations had begun.⁷³ The second reason is that it is possible that this pattern was no longer preferred due to changes in architecture and painting concepts during the middle Byzantine Period. In fact, we need to consider that both reasons may have had an effect on this situation.

Studies have shown that real textile motifs⁷⁴ have been seen in the ornamental curtain motif repertoire, and these motifs used in the church wall paintings of Rome date back to the 8th - 9th centuries.⁷⁵

patterns seen on the eastern wall (For detailed information and the picture, see: Thomas, 2019, 380, fig.14) of Chapel 42 of the Apa Apollo Monastery, which is in the Bawit Archaeological Site in Egypt today (6 - 7th century).

- 73 For detailed information see: Osborne, 1992, 350. Moreover, the presence of curtain motifs in Cappadocian wall paintings was of course not directly related to textile production. In addition to its symbolic and iconographic meaning, its aesthetic characteristics should also be taken into account. In this sense, the above-mentioned assumption may have been a factor in the decline in the depiction of imitation curtain motifs, even if not directly.
- 74 Osborne, 1992, 346. One of the researchers G. Bordi, gives an example on this subject by correlating ornamental motifs in the curtain patterns seen in the Roman S. Maria Antiqua eastern nave wall paintings, and the motifs found in Egyptian linen and wool fabrics dating back to the 7th-8th centuries, which are present in the Museum of Art and History in Friburg and the Metropolitan Museum in New York today. For detailed information, see: Bordi, 2021, 81-82, fig. 4a/4b/4c/4d.
- 75 Western examples include those in Santa Maria Antiqua (8th century) (For detailed information and the picture see: Osborne, 1992, 324-337, fig. 1-9), Church of S. Adriano (Curia Senate) (772-795) (For detailed information and the picture see: Osborne, 1992, 337-339, fig.10), the south wall of San Clemente Basilica (second half of 8th century) and left aisle and nave (847-855.), St. Crisogono Church (731-741) (For detailed information and the picture see: Osborne, 1992, 340, fig.11), Church of Santi Giovanni and Paolo (second half of 8th century), Church of Santi Quirico E Giulitta (second half of 8th century or 10th century), Basilica of San Saba (9th century) (For detailed information and the picture see: Osborne, 1992, 343-344, fig.12), and in Sancta Sanctorum o Lateran Palace (741-752). The same Roman executions are also in the wall paintings of the inner chamber of the part called the "chief tomb monument" in the Sant' Andrea Necropolis (in a rocky settlement) (8th century) (For the dating and visuals of the chief

It should not be a coincidence that we encounter imitation curtain patterns in Byzantine examples in Italy, Bulgaria, Egypt and then in the Cappadocia wall paintings. As a matter of fact, the importance of textile products for commerce and production in these four regions is already known. In this sense, we can clearly see that there is a relationship between textile manufacturing and artistic production in the city of Rome and in the regions mentioned above. According to Osborne, these imitation curtain patterns may come from a common source. Osborne suggests that there were Greek monks present from the Eastern Mediterranean to Italy, especially after the Arab conquests in Egypt, Syria and Palestine.⁷⁶ In fact, this information also supports the thoughts stated in the previous paragraph.

As mentioned in the previous paragraph, the imitation curtain motifs we have seen were influenced by imported fabrics, especially from Constantinople⁷⁷ and Egypt.⁷⁸ In addition, we also know that textile production went on in Cappadocia.⁷⁹

These patterns are frequently preferred in the apse of the churches, and they were also painted on the lower parts of the naos walls and on the templon (only in one building). The fact that almost all of the examples we have identified depict curtain motifs in the apse, the most sacred place of the church, may be due to the functional use of the curtain in the apse in early Byzantine liturgy and its symbolic association with the body of Christ in biblical passages. Moreover, while in the apse the imitation curtains formed a lower border to sacred figures such as Mary and the child Jesus and the apostles, in the naos they usually formed a lower border to iconographic scenes. Moreover, in the example we encountered in the templon (only in one building), it can be seen that the imitation curtain motif covers the area alone. It is notable that almost all of these patterns were painted under scenes with figures. Lidov writes, “*The holy figures above the curtains can be viewed as the images on the veil and beyond the veil, coming from heaven and becoming visible and accessible because the Temple veil was opened forever with the sacrifice of Christ.*”⁸⁰

tomb monument wall paintings in the Sant’ Andrea Necropolis, see: Virdis, 2021, 271, fig.8. Additionally, A. Virdis did an evaluation of examples in the mural paintings of the Church of Santa Maria Antiqua (8th century) and imitation curtain patterns encountered in the murals of the Sant’ Andrea Necropolis “Chief Grave Monument,” stating that it is a very simplified version of the curtain patterns seen in Rome in the 8th century, and as we know, numerous curtain patterns remain in the wall paintings of Santa Maria Antiqua. For detailed information see: Virdis, 2021, 271), and within the borders of Bonorva Municipality on Sardinia Island.

76 Osborne, 1992, 323-324.

77 The capital city was the center of the Empire for production and distribution of textiles since the 4th century. See: Volbach, 1969, 23.

78 Osborne, 1992, 323. Also, for information about textiles made in Egypt, see: Thomas, 2007, 137-162; Koroli, 2020, 116-127; Jørgensen, 2020, 49-59.

79 Cooper and Decker, 2012, 59, 61-68, 254.

80 Lidov, 2014, 107. A. Lidov remained alone in his opinion on the subject and could not find support. As a matter of fact, researcher J. Osborne draws attention to the fact that the imitation

In light of all this information, the imitation curtain depictions that we have encountered in the Cappadocia region not only formed a cornice to the iconographic scenes in the lower parts, but also offered believers an aesthetic visuality, as well as sending strong and symbolic messages that may have been rooted in early Byzantine iconography.⁸¹ In Byzantine church architecture, depictions of figures were not preferred in areas at human height in the interior; instead, these parts were covered with marble when possible. In cases where it was not possible to use real marble, sometimes wall paintings with imitation marble ornaments were used. Just like they imitated existing material with imitation marble patterns, Byzantine artists' curtain paintings imitated the richness of the fabric curtains used in architecture.

In addition to the influence of Roman artistic traditions, Byzantine theology, and aesthetic understandings in the design of curtain patterns, the thoughts of Gregorius of Nyssa may also have had an effect. Whereas animal figures and fruit patterns do exist in some examples,⁸² this does not apply to Cappadocia. The use of curtain patterns in the monumental decoration of Byzantine churches was generally preferred in the earlier period together with iconographical narration. This study has identified the fact that whereas this ornamental motif was frequently preferred in the Cappadocian archaic decoration of the 9th-10th centuries, in the 11th century, after the building of churches dating to the transition period (ca. 950 – 1020), it became rare. It is only seen in Bezirana Church, which dates to the end of the 13th century and the beginning of the 14th century. Bezirana Church possesses the only example in the region of an imitation curtain motif dating back to the late Byzantine Period.

In conclusion, the imitation curtain patterns we have encountered in Byzantine Cappadocia are used due to their symbolic meanings, liturgical and visual aesthetic features. Indeed, Byzantine art is an ongoing practice that comes from its own tradition of painting. The small mahogany circle combined with a diagonal cross mark, which is seen

curtain pattern is designed to fill the gap between the ornamental program and the floor. See: Osborne, 1992, 311. Another researcher, G. Bordi, points out that although the use of imitation curtain patterns is not specific to sacred contexts, the origin and need for it can be found there. See: Bordi, 2021, 78. In addition, even in a modern preserved state, where we can only see the shell material of the structure, A. Lidov views these paintings as spatial images created by real people in real historical conditions. The project includes immovable architectural forms and sacred images, as well as changing ritual containers and ritual signs - movements, illuminations and dramaturgy of incense, echoing words and memories from stories of miracles, and with this concept of hierotopy, Lidov tries to analyse all these aspects as a whole. This creativity that occurs in the creation of spatial images is called hierotopy. (See: Lidov, 2014a, 98). Therefore, in current studies, the images in the wall paintings of the holy temple (for example, patterns such as curtains) are included in the field of hierotopy, and Lidov examines curtain patterns in the context of the hierotopy project. (See: Lidov, 2014a, 97-108). Also, for more information on this topic, see: Lidov, 2014b, 61-89.

81 Dauterman Maguire, 2019, 221.

82 See: Osborne, 1992, 333-334, fig.7-8; Bolman, 2006b, 15, Pl.11.

only on the embellishment in imitation curtain motifs in the wall paintings in Ihlara Kokar Church, seems to be unique to Cappadocia. The reason we encounter this motif during the last period of Byzantine art (after the 11th century) might be related to the reuse of these late antique motifs in the art of the Palaiologan period. Apart from the Cappadocian frescoes, this pattern has not been seen as an aniconic decoration in the wall paintings of buildings dating to the Byzantine Period in Anatolia.

REFERENCES

- Andrews, J. (2007), Crossing Boundaries: Byzantine and Western Influences in a Fourteenth-Century Illustrated Commentary on Job. J. Lowden and A. Bovey (Ed.), *Under The Influence, The Concept of Influence and the Study of Illuminated Manuscripts*, 111-119, Turnhout: Brepols.
- Angelidi, C. (2013), Designing Receptions in the Palace (De Cerimoniis 2.15). A. Beihammer, S. Consatantinou and M. Parani (Ed.), *Court Ceremonies and Rituals of Power in Byzantium and the Medieval Mediterranean*, 465-485, Leiden – Boston: Brill.
- Avery, M. (1925). The Alexandrian Style at Santa Maria Antiqua, Rome, *The Art Bulletin*, 7, 131-149.
- Bakalova, E. et. al. (Ed.). (2003), *Ossuary of The Bachkovo Monastery*, Plovidid: Pygmalion Publishers.
- Batterham, D. (2012). *The World of Ornament*, Köln: Taschen.
- Belting, H. and Naumann R. (1966). *Die Euphemia Kirche am Hippodrom zu Istanbul und Ihre Fresken*, Berlin: Gebr Mann.
- Bolman, S. E. (2006a), Veiling Sanctity in Christian Egypt: Visual and Spatial Solutions. S. E. J. Gerstel (Ed.), *Threshold of Sacred*, 73-106, Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Bolman, S. E. (2006b). Late Antique Aesthetics, Chromophobia, and the Red Monastery, Sohag, Egypt, *Eastern Christian Art*, 3, 1-24.
- Bordi, G. (2021), La mediazione dell'ornamento. Vela dipinti nella Roma altomedievale. F. Marazzi, M. Cuomo (Ed.), *La Pittura Parietale Aniconica E Decorativa Fra Tarda Antichità E Alto Medioevo Territorio, tradizioni, temi e tendenze*, 77-104, Roma: Voltornia Edizioni.
- Bustacchini, (1984). *Ravenna Mosaics Monuments and Environment*. Ravenna: Cartolibreria Salbaroli.
- Ćirić, S. J. (2018), For The Entrance To The Tent Make A Curtain: Ornaments, Curtains And Passages In Early Byzantine Sacred Context. M. Rakocija (Ed.), *International Symposium of Byzantologists Nis and Byzantium XVI*, 221-232, Nis: Cultural Center of Nis.
- Cooper, J. E. and Decker, M. J. (2012). *Life and Society in Byzantine Cappadocia*. New York: Springer.
- Cormack, R. (1989), Byzantine Cappadocia: The Archaic Group of Wall Paintings. R. Cormack (Ed), *The Byzantine Eye Studies in Art and Patronage*, 19-36, London: Variorum Reprints.
- Dinçer, P. S. (2019). Erken Bizans Dönemi Resimli Dini El Yazmaları (Early

- Byzantine Illuminated Theological Manuscripts), *Art-Sanat*, 12 (Temmuz 2019), 385-420. Accessed: 15 January 2023. doi: 10.26650/artsanat.2019.12.0005.
- Epstein, A. W. (1986). *Tokalı Kilise: Tenth-Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia*. Washington D.C. : Dumbarton Oaks Studies 22.
- Ermış, Ü. M. (2004). İzmir ve Manisa Çevresindeki Orta Bizans Dönemi Templon Arşitavrları. A. Erkmen (Ed.), *Bilim Eşiği*, 76-98, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Evangelatou, M. (2019). Textile Mediation in Late Byzantine Visual Culture, *Dumbarton Oaks Papers*, 73, 299-354.
- Gonosová, A. (1991). Katapetasma. *Oxford Dictionary of Byzantium* (Vol. 2, 1113). Khazdan A. P. (Ed.), New York – Oxford: Oxford University Press.
- Gervers, V. (1977). An Early Christian Curtain in The Royal Ontario Museum. V. Gervers (Ed.), *Studies Textile History In Memory of Harold B. Burnham*, 56-81, Toronto: Alger Press.
- Goodenough, E. R. (1953). *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period* 1-2. New York: Pantheon Books.
- Guidobaldi A. G. and Claudia, B. (2009). Le porte e gli arredi architettonici in bronzo della Santa Sofia di Costantinopoli. A. Lacobini (Ed.), *Le porte del paradiso: Arte e tecnologia bizantina tra Italia e Mediterraneo*, 93-94, Roma: Campisano Editore.
- Grishin, A. D. (2008), *The Backovo Ossuary Frescoes of 1074-83*, (Doktora Tezi), The Australian National University Philosophy, Canberra.
- Haug, A. (2022). Wall Surfaces as Interfaces: The First Pompeian Style, *Arts*, 11 (1), 1-20.
- Jerphanion, G. D. (1931). La Chronologie Des Peintures De Cappadoce, *Échos d'Orient*, 30, 5-27.
- Jørgensen, L. B. (2020), Textiles from a Late Roman / Byzantine Ecclesiastical Centre at Abu Sha'ar, Egypt. M. Mossakowska-Gaubert (Ed), *Egyptian Textiles and Their Production: 'Word' and 'Object' (Hellenistic, Roman and Byzantine Periods)*, 49-59, Nebreska – Lincoln: Zera Books.
- Kalas, V. (2006). The 2004 Survey of the Byzantine Settlement at Selime-Yaprakhisar in the Peristrema Valley, Cappadocia, *Dumbarton Oaks Papers*, 60, 271-293.
- Kalas, V. (2007). Cappadocia's Rock-Cut Courtyard Complexes: A Case Study for Domestic Architecture in Byzantium. L. Lavan, L. Özgenel, and A. Sarantis (Ed.), *Housing in Late Antiquity*, 393-414, Leiden – Boston: Brill.

- Kaya, M. (2020). Reflection of the Islamic and Sassanid art on the Aniconic Decoration of Byzantine Wall Paintings in Cappadocia. M. Rakocija (Ed.), *Niš And Byzantium Eighteen International Symposium The Collection Of Scientiic Works XVIII*, 339-346, Nis: Cultural Center of Nis.
- Kaya, M. (2021), Kapadokya Bölgesi Duvar Resimlerinde Kutsal Anlam Taşıyan ve Apotropaik Etkili Motifler (Motifs With Sacred and Apotropaic Meanings on the Wall Paintings of Cappadocia Region), *Art-Sanat Dergisi*, 16, 409-435, Accessed: 25 July 2021. doi: 10.26650/artsanat.2021.16.0014.
- Koroli, A. (2020). Textile Production in The Papyri: The Case of Private Request Letters. M. Mossakowska-Gaubert (Ed.), *Egyptian Textiles and Their Production: 'Word' and 'Object' (Hellenistic, Roman and Byzantine Periods)*, 116-127, Nebreska – Lincoln: Zera Books.
- Kostof, S. (1972). *Caves of God*. New York: Oxford University Press.
- Levy, C. J. (2005). Eglises Retrouvees de Başköy (Cappadoce), *Deltion of The Christian Archeological Society*, 26, 93-104.
- Levy, C. J. (1991). *Les Eglises Byzantines De Cappadoce, Le Programme Iconographie de l'apside et de ses Abords*. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique.
- Levy, C. J. (2015). *La Cappadoce Un Siècle Après G. De Jerphanion I-II*. Paris: Geuthner.
- Levy, C. J. (2017). Bezirana Kilisesi (Cappadoce). Un Exceptionnel Decor Paleologue en teres de Rum. Nouveau temoigage sur les relations entre Byzance et Le Sultanat, *Zograf*, 41, 107-141.
- Lidov, A. (2014a). The Temple Veil as Spatial Icon Revealing an Image –Paradigm of Medieval Iconography and Hierotopy, *Ikon*, 7, 97-108.
- Lidov, A. (2014b), Creating The Sacred Space: Hierotopy as a New Field of Cultural Histoy. L. Carnevale, C. Cremonesi (Ed.), *Spazi e percorsi sacri. I santuari, le vie, i corpi*, 61-89, Padova: Libreriauniversitaria.it.
- Magdalino, P. (1987). Observations on The Nea Ekklesia of Basil I, *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, 37, 51-64.
- Magdalino, P. (2007). *Studies on The History and Topography of Byzantine Constantinople*. Aldershot, Hampshire: Variorum Collected Studies Series.
- Maguire, E. D. (2019). Curtains at the Threshold, *Dumbarton Oaks Papers*, 73, 217-243.
- Maguire, E., Maguire H., And Flowers, M. J. D. (1989). *Art and Holy Powers in the Early Christian House*. Urbana and Chicago: Universtiy of Illinois Press.

- Mango, C. (1972). *The Art of the Byzantine Empire 312-1453: Sources and Documents* 16. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Mango, C. (1991). Nea Ekklesia. Alexander P. Khazdan (Ed.), *Oxford Dictionary of Byzantium*, Vol. 2, (1446). New York – Oxford: Oxford University Press.
- Mango, C. and Ertuğ A. (1997). *Hagia Sophia: A Vision for Empires*. Istanbul: Ertuğ Kocabıyık Yayınları.
- Marchionibus, M. R. (2021), Il Dio Ineffabile: Fulgide Cromie, Geometrie E Labirinti Sacri. F. Marazzi, M. Cuomo (Ed.), *La Pittura Parietale Aniconica E Decorativa Fra Tarda Antichità E Alto Medioevo Territorio, tradizioni, temi e tendenze*, 311-346, Roma: Volturina Edizioni.
- Matejčić, I. (2014). *Euphrasiana, cathedral in Poreč*. Pula: Region of Istria.
- Osborne, J. (1992). Textiles and Their Painted Imitations in Early Medieval Rome, *Papers of the British School at Rome*, 60, 309-351.
- Ousterhout, R. (2017). *Visualizing Community, Material Culture And Settlement in Byzantine Cappadocia*. Washington: Dumbarton Oaks Research Library And Collection.
- Papastavrou, H. (1993). Le Voile, Symbole de l'Incarnation: Contribution à Une Étude Sémantique, *Cahiers Archéologiques*, 41, 141-168.
- Parani, G. M. (2019). Curtains in the Middle and Late Byzantine House, *Dumbarton Oaks Papers*, 73, 145-164.
- Parani, G. M. (2003), Furniture and Furnishing. M. G. Parani (Ed.), *Reconstructing The Reality of Images: Byzantine Material Culture and Religious Iconography 11th-15th Centuries* 41, 159-194. Leiden – Boston: Brill.
- Restle, M. (1967). *Byzantine Wall Painting in Asia Minor I*. Shannon: Irish University Press.
- Stephenson, W. J. (2014). Veiling the Late Roman House, *Textile History*, 45 (1), 3-31.
- Taş, E. (2021). Türk Tezyinatında Perde (Curtains In Turkish Decorative Art), *SEFAD*, 45, 271-294.
- Terry, A. (1986). The “Opus Sectile” in the Eufrasius Cathedral at Poreč, *Dumbarton Oaks Papers*, 40, 147-164.
- Terry, A. (1988). The Sculpture at the Cathedral of Eufrasius in Poreč, *Dumbarton Oaks Papers*, 42, 13-64.
- Thierry, M. and Thierry, N. (1963). *Nouvelles Églises Rupestres de Cappadoce*. Paris: Librairie C. Klincksieck.

- Thierry, N. (1995). De La Datation Des Eglises De Cappadoce, *Byzantinische Zeitschrift*, 88, 419-455.
- Thierry, N. (2002). La Cappadoce De l'antiquité Au Moyen Âge, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 48, 113-134.
- Thomas, T. K. (2007), Coptic and Byzantine Textiles Found in Egypt: Corpora, Collections, and Scholarly Perspectives. R. Bagnall (Ed.), *Egypt in the Byzantine World, 300-700*, 137-162, Cambridge: Cambridge University Press.
- Thomas, T. K. (2019). The Honorific Mantle as Furnishing for the Household Memory Theater in Late Antiquity, *Dumbarton Oaks Papers*, 73, 355-388.
- Uyar, B. T. (2021), Carving, Painting, and Inscribing Sacred Space in Late Byzantium Bezirana Kilisesi Rediscovered (Peristrema-Cappadocia). V. Marinis, A. Papalexandrou and J. Pickett (Ed.), *Architecture and Visual Culture in the Late Antique and Medieval Mediterranean*, 207-222, Turnhout: Brepols Publishers.
- Uyar, B. T. and Peker, N. (2011), Güzelöz – Başköy ve Çevresi Bizans Dönemi Yerleşmeleri 2009. A. N. Toy, C. Keskin (Ed.), 28. *Araştırma Sonuçları Toplantısı 1*, 283-302, Ankara.
- Uyar, B. T. and Peker, N. (2012), Güzelöz – Başköy ve Çevresi Bizans Dönemi Yerleşmeleri 2010. A. Özme (Ed.), 29. *Araştırma Sonuçları Toplantısı 2*, 251-266, Ankara.
- Uyar, B. T. and Peker, N. (2013), Güzelöz – Başköy ve Çevresi Bizans Dönemi Yerleşmeleri 2011. A. Özme (Ed.), 30. *Araştırma Sonuçları Toplantısı 2*, 147-156, Çorum.
- Uyar, B. T. and Peker, N. (2014), Güzelöz – Başköy ve Çevresi Bizans Dönemi Yerleşmeleri 2012. A. Özme (Ed.), 31. *Araştırma Sonuçları Toplantısı 2*, 110-119, Ankara.
- Virdis, A. (2021), La decorazione aniconica sul soffitto della “chiesa rupestre” di S. Andrea Priu in Sardegna. F. Marazzi, M. Cuomo (Ed.), *La Pittura Parietale Aniconica E Decorativa Fra Tarda Antichità E Alto Medioevo Territorio, tradizioni, temi e tendenze*, 267-284, Roma: Voltornia Edizioni.
- Vryzidis, N. and Papastavrou, E. (2021). Notes on the Sanctuary Curtain: Symbolisms and Iconographies in the Greek Church, *Cahiers balkaniques*, 48, 91-122.
- Volbach, W. F. (1969). *Early Decorative Textiles*. (Translated by Yuri Gabriel) London and New York: Paul Hamlyn Publishing.

- Walter, C. (1993). A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier, *Revue des Études Byzantines*, 51, 203-228.
- Wilpert, J. (1916). *Die römischen Mosaiken und Malereien der Kirchlichen Bauten vom IV. bis - XIII. Jahrhundert* 4. Freiburg: Herdersche Verlagshandlung,
- Yalçın, A. B. (2001), Anadolu’da Orta Bizans Dönemi Mimari Plastiği ve Bilinmeyen Bir Örnek. S. Alpaslan (Ed.), *V. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazı ve Araştırmaları Sempozyum Bildirileri Kitabı*, 549-562, Ankara.
- “One Of The Most Significant And Best-Preserved Archaeological Sites İn Italy, Recognised As A UNESCO World Heritage.” Brixia Roman Archeological Area. Accessed 26.05.2022. <https://www.bresciamusei.com/en/museums-and-venues/brixia-roman-archaeological-area/>
- Accessed 3.03.2022, https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1162
- Accessed 15.04.2023, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53019392c/fl61.item>
- Accessed 14.10.2022, <https://the-past.com/feature/brescia-wings-of-victory/>
- Accessed 26.01.2023, <http://cojs.org/wall-painting-torah-shrine-flanked-menorahs-jewish-catacomb-villa-torlonia-rome-4th-century/>
- Accessed 22.02.2023, <https://www.jw.org/en/library/books/bible-glossary/curtain/>
- Accessed 22.02.2023, <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Exodus%2026&version=NIV>
- Accessed 22.02.2023, <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Hebrews%2010&version=NIV>
- Accessed 10.05.2023, <https://www.doaks.org/resources/textiles/images/maguire-images/maguire-fig02.jpg>

FIGURES



Figure 1: An original Byzantine curtain example from the Monastery of Saint Demyanah, Egypt (5th century), (Stephenson, 2014, fig.13)



Figure 2: An original Byzantine curtain example from Egypt (6th -7th century), The British Museum <https://www.doaks.org/resources/textiles/images/maguire-images/maguire-fig02.jpg> accessed 10.05.2023

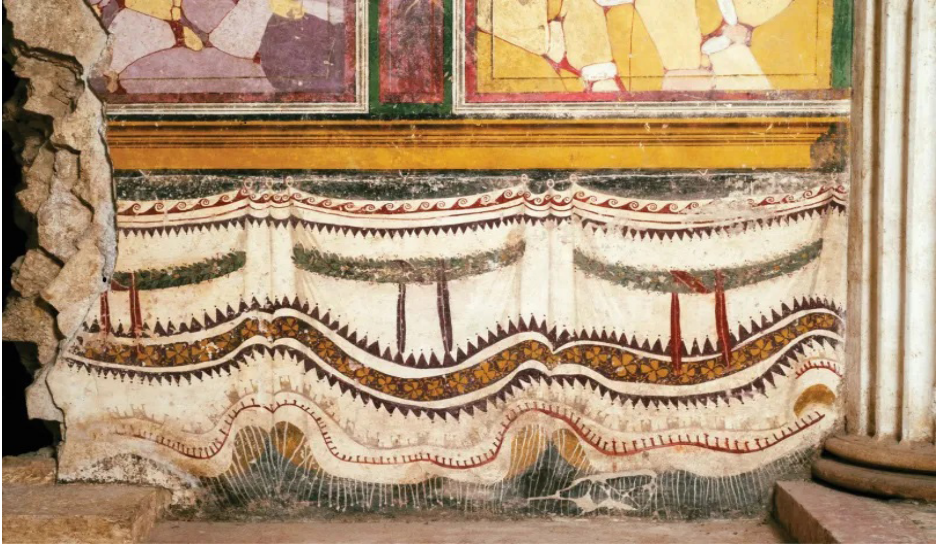


Figure 3: An example of the curtain pattern from the wall paintings of the Brescia Temple (Mid 1 BCE), <https://the-past.com/feature/brescia-wings-of-victory/>, accessed 14.10.2022.



Figure 4: Imitation curtain patterns in the upper part of the western wall of room six of the Roman house structure Casa del Gran Portal (V35) in Herculaneum (Dardenay, 2021, 112, fig.4).



Figure 5: Belısırma Açıkel Ağa (Batkın) Church, looking toward the apse (M. Kaya, 2016)



Figure 6: Belısırma Açıkel Ağa (Batkın) Church, lower wall of apse detail (M. Kaya, 2016)



Figure 7: Başköy Basileos (Kapalı) Church no. 10, part of a mural of north apse (M. Kaya, 2016)



Figure 8: Ihlara Kokar Church, a view from the lower band mural on the north wall (M. Kaya, 2016)



Figure 9: Ihlara Kokar Church, a view from the lower band mural on the south wall (M. Kaya, 2016)



Figure 10: Ihlara Pürenliseki Church, north apse (M. Kaya, 2016)



Figure 11: Ihlara Pürenliseki Church, north apse imitation curtain detail (M. Kaya, 2016)



Figure 12: Ihlara Yılanlı Church, apse (M. Kaya, 2016)



Figure 13: Çavuşin Güvercinlik Church, north wall of naos (M. Kaya, 2017)



Figure 14: Belisırma Direkli Church, the lower part of main apse (M. Kaya, 2017)



Figure 15: Soğanlı Karabaş Church, apse (M. Kaya, 2017)



Figure 16: Timos/Tavros Stavros Church, central nave, looking south (M. Kaya, 2016)



Figure 17: Timos/Tavros Stavros Church, inner surface of the southwest pier of the middle nave; a clover leaf/cross motif on imitation curtain pattern (M. Kaya, 2016)



Figure 18: Ihlara Sümbüllü Church, curtain motifs on templon (M. Kaya, 2016)



Figure 19: Ihlara Sümbüllü Church, curtain motifs on templon and south wall (M. Kaya, 2016)



Figure 20: Ihlara Bezirana Church, imitation curtain patterns on the apse niche of the north wall
(Levy, 2017, 110, fig.4)

Hakem Değerlendirmesi: Çift “kör” hakem incelemesi.

Çıkar Çatışması: Yazar herhangi bir çıkar çatışması olmadığını bildirmiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için İstanbul Üniversitesi BAP Koordinatörlüğü'nden 21619 numaralı doktora tez projesi kapsamında destek aldığını beyan etmiştir.

Peer-review: Double-blind peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author declared that no conflict of interest.

Grant Support: The author declared that he received support for this study from İstanbul University Scientific Researches Projects Coordination Department within the scope of the doctoral thesis project numbered 21619.

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: 2, Ekim 2023 | *Volume: 32, Issue: 2, October 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.



AN INTERESTING DESCRIPTION OF THE LION-BULL FIGHT SCENES: UŞAK ASLANLI ÇEŞME



ASLAN-BOĞA MÜCADELE SAHNELERINDEN İLGINÇ BİR BETİMLEME: UŞAK ASLANLI ÇEŞME

Türkan ACAR*

ABSTRACT

There are two hundred and thirteen fountains belonging to the Ottoman period in Uşak. Floral, geometric, figurative, architectural depictions and motifs containing various objects were generally preferred as decoration elements in Uşak fountains. It has been determined that figural decoration, which is used less than other ornament types in Islamic art, is rarely used in Uşak fountains. The decorations are given in bas relief or scraping technique. The animal figures used in the fountains in the city are animal figures that we can see in nature such as lions, deer, snakes, fish and birds. Apart from these figures, humans are also depicted in only one fountain. Aslanlı Çeşme from the Ottoman period in Hacım Village is the only example among the fountains of Uşak where the lion-bull fight is used in the decoration program. The aim of the study is to compare this depiction with similar examples in Anatolia, despite the limited numbers. The fact that the widespread belief that the water flowing in the lion's mouth is healing and that the drinker will find healing and strength, which has been seen since ancient times, comes to life in Aslanlı Çeşme, and the meaning attributed to the lion in different cultures and geographies is seen in this village of Anatolia, shows the parallels of an intercultural belief system.

Keywords: *Uşak, Hacım Sultan, Lion, Bull, Fountain.*

ÖZ

Uşak'ta Osmanlı dönemine ait yüz on üç çeşme bulunmaktadır. Uşak çeşmelerinde bezeme unsuru olarak genellikle bitkisel, geometrik, figürlü, mimari tasvirli ve çeşitli nesnelere içeren motifler tercih edilmiştir. İslam sanatında diğer süsleme türlerine göre daha az kullanılan figürlü süslemenin, Uşak çeşmelerinde nadiren de olsa kullanıldığı tespit edilmiştir. Süslemeler, alçak kabartma ya da kazıma tekniğindedir. Kentteki çeşmelerde kullanılan hayvan figürleri, aslan, geyik, yılan, balık ve kuş gibi doğada görebileceğimiz hayvan figürleridir. Bu figürler dışında sadece bir çeşmede insan da tasvir edilmiştir. Hacım Köyü'ndeki Osmanlı dönemine ait Aslanlı Çeşme, Uşak çeşmeleri içerisinde süsleme programında aslan-boğa mücadelesini konu alan tek örnektir. Çalışmada, bu tasvirin sınırlı sayıda da olsa Anadolu'daki benzer örnekleri ile karşılaştırılması hedeflenmiştir.

İslamiyet öncesi Orta ve İç Asya'da gelişen ve doğada görebileceğimiz hayvanlar ile mitolojik hayvanların bazen tek başlarına bazen birbirleri ile mücadele eder şekilde işlendiği

* Doç. Dr., Uşak Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4357-8411> ♦ E-mail: turkan.acar@usak.edu.tr

sanat, “hayvan üslubu” ya da “bozkır üslubu” şeklinde tanımlanmaktadır. Üslup, göçebe şekilde yaşayan Orta Asya toplulukları ile Avrupa’nın ve Asya’nın doğusuna kadar ulaşan geniş bir coğrafyanın sanat eserlerinde görülmektedir. Eski Türklerin hayvanları birer tabu, totem olarak kabilelerde birer arma olarak da kullandıkları bilinmekle birlikte, bu tarzın ikonografik kaynağı kesin olarak aydınlanmamıştır. Hun, Göktürk, Uygur ve diğer Türk topluluklarının süsleme programlarında yer alan hayvan tasvirleri, Şamanizm, Budizm gibi inanç sistemleri ile simgesel anlamlara bürünmüştür. Doğada görülebilen hayvanlar dışında, birkaç hayvanın uzuvlarının birleştirilmesi ile oluşturulan hayali/fantastik hayvan figürleri, halı, kilim, çadır, keçe gibi dokuma ve tekstil ürünlerinde, kupa, kılıç, mızrak, bıçak, asa, at koşum takımı gibi farklı işlevde pek çok nesne üzerinde kullanılmıştır. Hun sanatında sıklıkla uygulanan yırtıcı ya da fantastik hayvanlarla doğada görülebilen geyik, keçi, koyun gibi hayvanlarla mücadele sahneleri en çok tekrar eden sahnelerdir.

Orta Asya’daki Türk toplulukları dışında, bölgedeki Bizans, Ermeni sanatında da hayvan üslubu örneklerine rastlanmaktadır. Örneğin, Bizans dönemine, 506 yılına tarihlenen fildişi Areobindus yüzeyinde yer alan aslan boğa mücadelesinde, aslan ön pençelerini ve ağızını boğanın sırtına geçirmiştir. Vaspurakan Prensligi döneminde, 915-921 yıllarında, inşa edilen Van’daki Ahtamar kilisesinde yer alan aslan-boğa mücadelesi içeren sahnede aslan ön pençeleri ile boğanın boynunu kavramış, dişlerini de boynuna geçirmiştir. Erken İslam yapılarından biri olan ve 8. yüzyıla tarihlenen Hırbet el Mefcer Sarayı’nın taban mozaiklerindeki sahnede de aslan pençelerini ve dişlerini ceylanın sırtına geçirmiştir. Diyarbakır Ulu Cami’nin avlu doğu girişinde (1177-1186) yer alan aslan-boğa mücadelesinde de darbeyi gerçekleştiren aslan figürü üstte, darbeyi alan boğa figürü alttadır. Ön ve sağ arka pençelerini boğanın sırtına geçirmiş olan aslan, sol arka pençesi ile de boğanın kuyruğunu tutmaktadır. Sınırlı sayıda verebildiğimiz örneklerde de görüldüğü üzere sahnelerde hep aslan darbeyi yapan olarak üstte pençeleri ya da dişleri ile avını kavramaktadır.

Aslanlı Çeşme’de yer alan aslan figürü, Anadolu’daki Selçuklu örnekleri gibi ayakta duruş şekli (gövde profilden, baş cepheden), gözlerinin iri ve badem şeklinde olması, kuyruğunun sırtının üzerinde kıvrılarak verilmesi gibi detaylarla benzerlik göstermektedir. Aslanlarla ilgili yapılan çalışmalarda değinilen tipolojik özelliklerinin Uşak’taki örnekte de görülmesi stil benzeşmelerinin Anadolu’nun farklı yörelerinde de devam ettirildiğini göstermektedir. Anadolu’da tasvir edilmiş heykel ya da rölyeflerde de genellikle aslan figürleri ya arka ayakları üzerinde oturur ya da Aslanlı Çeşme’de de olduğu şekilde yürür pozisyonda hareket halinde betimlenmektedir. Aslanlı Çeşme’de aslanın yüzü cepheden, gövdesi ise profilden verilmiştir. İçteki ön ayak öne doğru uzatılmış ve pençesi ile bir boğa başını tutar şekildedir. Ön pençesindeki boğa başı dışında figürün duruş şekli ve pozisyonu, Anadolu’daki rölyef örnekleri ile benzerlik göstermektedir. Mermer üzerine kabartma tekniğinde işlenen figür gerçekçi üsluptadır. Aslan-boğa mücadele sahnelerinde aslan genellikle güçlü olan ve darbeyi yapandır. Aslanlı Çeşme’deki aslan ve boğa figure içeren kompozisyon, sayılan örneklerdeki betimlemelerden biraz farklılaşmış, aslanın galibiyeti pençelerinden biriyle tuttuğu boğa başı ile verilmiştir. Antik dönemden itibaren görülen, aslanın ağzında akan suyun şifalı olduğuna ve içenin şifa ve güç bulacağına dair yaygın inancın, Aslanlı Çeşme’de hayat bulması, farklı kültür ve coğrafyalardaki aslana yüklenen anlamın Uşak’ta da görülmesi, bir son dönem Osmanlı yapısı olmasına rağmen figürlü süsleme içermesi, kültürler arası bir inanç sisteminin paralellliğini ve Anadolu’daki İslami kabul eden topluluklarda güçlü sanat geleneklerinin devam ettiğini göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Uşak, Hacım Sultan, Aslan, Boğa, Çeşme.

Introduction

Aslanlı Çeşme is in Hacım Village. Hacım Village is approximately 18 km west of Sivashı, one of the districts of Uşak. Samatlar and Salmanlar villages are located to the east of the village, Susuzören¹ and Yoncalı villages are located to the west in Uşak centre, Koyunbeyli Village is located to the north and Kökez Village is located to the south in Uşak centre. The real name of Hacım Sultan, who gave the village its name, is Receb. Hacım Sultan is connected to the Ali lineage. A zawia was built by Germiyanoglu Yakub Bey in Susuzviran Village in the name of Hacım Sultan. The name of the village is also mentioned in the Uşak Temettuat Registers and the Hüdavendigar Province Annual dated 1892-93.² Today, there is also a tomb of Hacım Sultan (1321) in the village.³

In the study, the scene of animal struggle in Aslanlı Çeşme located in Hacım Village, was discussed. Although there are few examples of snake, bird, fish, deer and human depictions in the fountains in Uşak, the lion figure on the mirror stone of the Aslanlı Çeşme and the composition consisting of a bull head held by this figure in one of its claws were applied in the decoration program of the fountains in Uşak is the only example.

According to Öney, in Central Asia, depictions of humans and animals were shaped by the cult of Shaman for symbolic purposes. The effects of the Shaman cult continued in the new religion among the Oghuz who accepted Islam from the 10th century and later on the Turks who settled in Anatolia. Öney states that figurative art continued until the 15th century in some works in Anatolia.⁴ The use of an animal figure in Aslanlı Çeşme, dated H.1295/AD 1878, which is the subject of this study, is a proof that this tradition has also come to life in a village located in the province of Uşak. In the first part

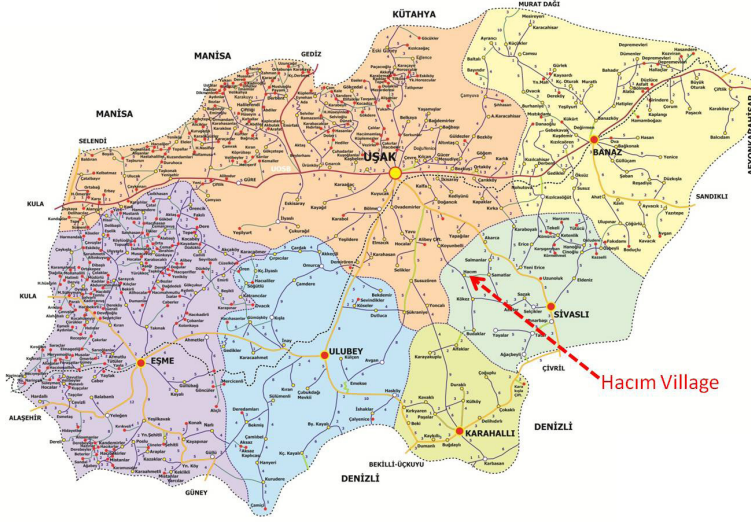
1 The village is seen as a hamlet of Saraycık village of Uşak county named “Susuzören” in the censuses of 1520. Hacım Sultan came to the plateau of Akkoyunlu nomads and a zawia was built here by Germiyanoglu Yakub Bey in his name. Özdeğer, 2001, 168, 169, 367. The settlement began to be mentioned as a village in the avarız register of 1676. Çakır, 2010, 42. The settlement, which was mentioned as Susuzören in the records of 1953, was renamed “Susuzören” in 1968. See Köylerimiz: 1 Mart 1968 durumu, 487. <https://acikerisim.tbmm.gov.tr/xmlui/handle/11543/1011>, Access 27.04.2023.

2 For studies on Uşak, see also Ahmet Yaşar Ocak, (1996). Hacım Sultan. *DİA*, 14, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 505-506; Said Öztürk, (2001). Uşak’ın Sosyal ve Ekonomik Tarihinin Mühim Bir Kaynağı Uşak Temettuat Defterleri. *21. Yüzyılın Eşiğinde Uşak Sempozyumu (25-27 Ekim 2001)*, İstanbul: Uşaklılar Eğitim ve Kültür Vakfı Yayınları, 183; Deniz Doğru, (2001). XIX. Yüzyılda Uşak’ın İdari Taksimatı. *21. Yüzyılın Eşiğinde Uşak Sempozyumu (25-27 Ekim 2001)*, İstanbul: Uşaklılar Eğitim ve Kültür Vakfı Yayınları, 228-230; Tufan Gündüz, (2010). Hacı Bektaş Veli’nin Yol Arkadaşı Kolu Açık Hacım Sultan ve Velâyetnamesi. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* (55), 72-73; Salih Gülerer, (2014). *Hacı Bektaş-ı Veli’nin Halîfelerinden Hacım Sultan ve Menâkıbnâmesi*. Uşak: Gülmat Matbaacılık, 17-31; Çakır, 2010, 38.

3 Uşak Kültürel Değerler Yapı Envanteri, 2007, 220.

4 Öney, 1970a, 190.

of the study, the fight scene in Aslanlı Çeşme is introduced, and in the next section, the symbolic meaning of the fight scene is dwelled on with similar examples.



Map 1. Uşak Province Map (Uşak Municipality).

1. The Plan and Architectural Features of Aslanlı Çeşme

Aslanlı Çeşme in Hacım Village is also called “Mosque Fountain/Cami Çeşmesi” among the people and in the sources. The fountain is adjacent to the courtyard wall of the Hacım Sultan Mosque in the village square.⁵

Aslanlı Çeşme, which is in the type of fountains attached to a wall, has a single facade design.⁶ The round-shaped arch that shapes the facade rests on rectangular plasters on both sides. While the plasters have undecorated capitals ending in volutes, they do not have bases. While the authentic spout on the ornamental slab of the fountain was non-functional a new fountain was installed just above it. This system, which is connected

⁵ Uşak Kültürel Değerler Yapı Envanteri, 197.

⁶ In Anatolian fountain architecture, fountains are designed in connection with the wall of a building such as a mosque, inn, madrasah, residence or a wall such as a courtyard wall, burial wall, retaining wall and named as dependent fountains, corner fountains, square fountains, fountains designed together with public fountains. For the fountain typology, see also Ayla Ödekan, (1992). *Kent İçi Çeşme Tasarımında Tipolojik Çözümleme. Semavi Eyice'ye Armağan, İstanbul Yazıları*, İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayınları, 281–286; Yılmaz Önge, (1997). *Türk Mimarisinde Selçuklu ve Osmanlı Dönemlerinde Su Yapıları*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 11-18. For the fountain typology in Uşak see Acar, 2018a, 607-640. For fountains in Sivaslı district and its villages, see Acar, 2018b, 27-54.

with the mains water, shows that the cement-containing plaster structure at the bottom of the marble ornamental slab of the fountain is undergoing repair. The fountain, of which the front facade is marble was built with pitch-faced stone, ends with a plat band marble eaves.



Photo 1-2. Hacım Village, Aslanlı Çeşme (Photographs and drawings belong to the author).



Photo 3-4. Hacım Village, Aslanlı Çeşme. Tombstone on the back wall of the fountain.

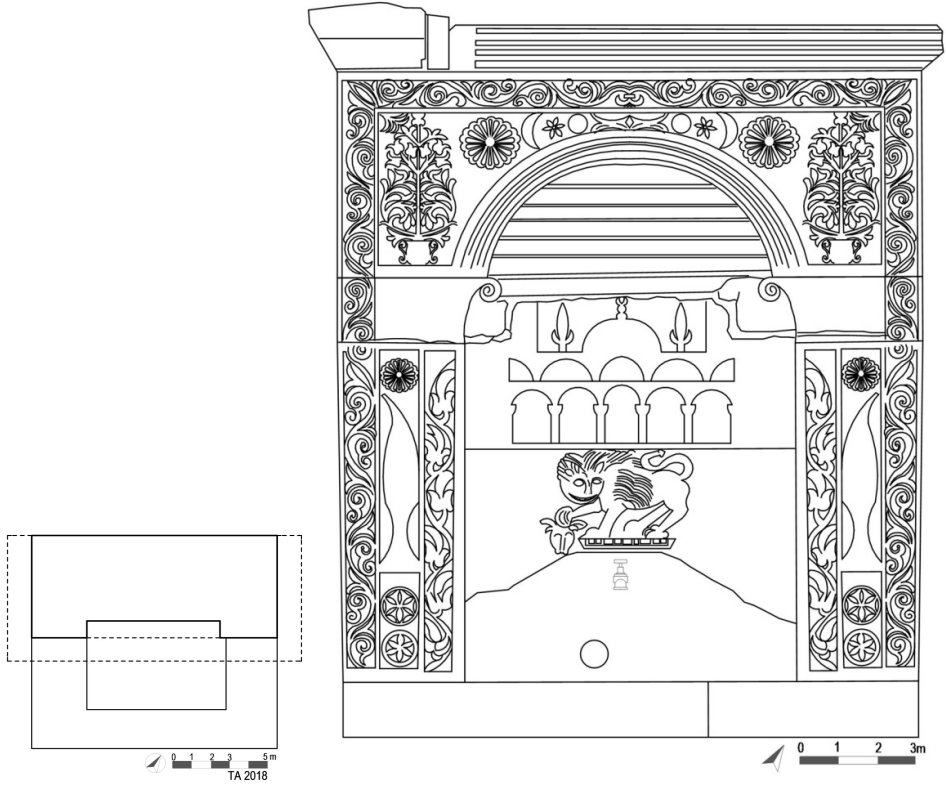
Aslanlı Çeşme has a lively facade design with herbal, geometric, object and figural decorations. An animal fight scene is depicted on the ornamental slob of the fountain, and a mosque with two minarets is depicted on this scene. In the animal fight scene, the lion figure, whose body is turned to the left, stands on a pedestal. The head of the lion figure with its mouth open is turned from the front and slightly to the left. His teeth are visible from his open mouth, emphasizing his fierce nature. Its tail, which ends in the shape of an arrowhead, is curved in an “S” shape on its back. The lion has a bull’s head on its right paw. A curved branch border surrounds the outer frame of the fountain with plasters. The arch corners of the fountain, on the other hand, are decorated with the crescent-star placed in a mirror style, a hobnail and tulips and twigs coming out of the vase. The arch of the fountain is stepped with flat mouldings as in the eaves. As mentioned above, the undecorated capitals and with one each volute. The decorations in the fountain are in bas relief technique. The fountain was built in H.1295/M.1878 according to its inscription⁷. The fountain, the function of which continues, was registered with the date and decision of 04.10.1995/5145 by İzmir II Number Cultural and Natural Heritage Preservation Board.

A similar scene of animal fight is found in the Byzantine period spolia plastic on the retaining wall where the fountain is located opposite the mosque in Karakuyu Village, one of the central villages of Uşak. A lion and a bull’s fighting scene is depicted on one of the decorated block stones on this wall. In the scene, the bull is under, and the lion figure is on top of him, with all four claws on his back.

7 In the inscription which is consisting of seven lines, the letters are painted over. Some destroyed letters became one with the surface. In this context, the text of the inscription could not be read except for the date of construction.

A broken tombstone is included in the masonry on the back wall of the fountain (Photo 3-4). The tombstone is dated 1854-55 and belongs to Halil Ağa. The reading of the tombstone:

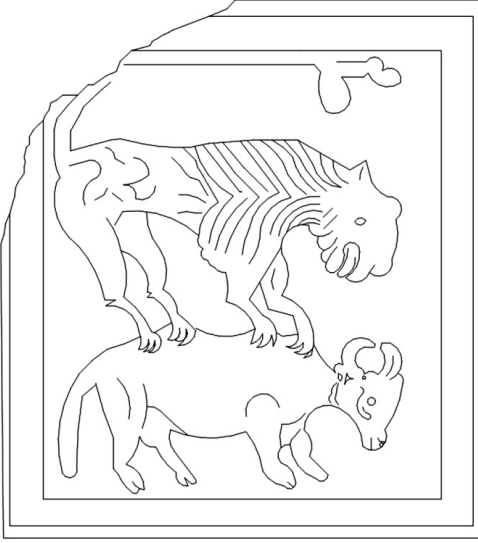
هوالباقى Hûve’l-Bâki
سنی ۱۲۲۱ Sene 1271 (1854-55)
علی کوس مرحوم Merhûm Köse Ali
اغا حاليل او غلی Oğlu Halil Ağa
روحنه فاتحه Rûhuna Fâtiha



Drawing 1-2. Aslanlı Çeşme. Plan and Facade.



Photo 5-6. Byzantine period spolia plastic on the retaining wall where the fountain is located opposite the mosque in Karakuyu Village.



Drawing 3. Byzantine period spolia plastic on the retaining wall where the fountain is located opposite the mosque in Karakuyu Village.

2. Evaluation and Conclusion

Mostly, stone types such as face stone, pitch-faced stone, slate, rubble and marble were used in Uşak fountains, which mostly have a single facade design. When the decoration program of the fountains in the city is evaluated, it is seen that the facade features that are far from ostentatious and plain are preferred. Floral, geometric and, albeit a little, figurative ornaments are included in the ornament programs.⁸

Today, only seventy-two of the two hundred and thirteen fountains in Uşak have an inscription. When we make an assessment on the dating of Uşak fountains; Among the seventy-two fountains with inscriptions, the structure with the earliest inscription is the Karahallı Fountain in Ulubey District, İnay Village, dated 1761-62. On the other hand, fountains without inscriptions are dated to the first half of the 19th century and the first quarter of the 20th century, with their architectural form and details.⁹

In this study, as stated above, the lion figure, which is one of the figured decorations seen in Uşak fountains, is discussed. It has been observed that figurative decoration, which is used less than other ornament types in Islamic art, is not preferred in Uşak fountains. The animal-style figures used in the fountains in the city are the animal

⁸ Acar, 2018a, 608-624, Table 1-6, Photo 9-13.

⁹ Acar, 2018a, 625-626.

figures that we can see in nature such as lion, deer,¹⁰ snake,¹¹ fish¹² and bird.¹³ Apart from these animal figures, only one human was depicted in the fountain.¹⁴

The style, which is defined as “animal style” or “steppe style” by researchers such as *Esin* and *Çoruhlu*, is an art style that developed in the pre-Islamic Central and Inner Asia and where animals and mythological animals that we can see in nature are sometimes alone and sometimes are fighting with each other. The style is seen in the works of art of the Central Asian communities, living in a nomadic way, and a wide geography reaching to the east of Europe and Asia.¹⁵ Although it is known that the ancient Turks used animals as taboos, totems and as a coat of arms in tribes, the iconographic source of this style has not been fully clarified.¹⁶ Animal depictions in the ornament programs of Hun, Göktürk, Uyghur and other Turkish communities have taken on symbolic meanings with belief systems such as Shamanism and Buddhism.¹⁷ Apart from animals that can be seen in nature, imaginary/fantastic animal figures created by combining the limbs of several animals are used on many objects with different functions such as woven and textile products; such as carpets, rugs, tents, felt as well as cups, swords, spears, knives, staffs and horse harness. Fighting scenes with predatory or fantastic animals, which are frequently used in Hun art, and animals such as deer, goats and sheep, which can be seen in nature, are the most repetitive scenes.¹⁸

10 Among the fountains of Uşak, the figure of a deer is the fountain called “Çeşme 2”, one of the four fountains located in the square of the Karabol District of Kayaagıl Village, one of the central villages. The village is located in the southwest of Uşak city center, 15 km from the city center. For the fountain, see Acar, 2018c, 165, Table 1.

11 The snake figure is only on the mirror stone of the Ulucak Village Darboğaz Fountain, one of the central villages of Uşak. For the fountain, see Acar, 2018c, 170, Photo 9.

12 The fish figure is only on the upper part of the inscription panel of the Ulucak Village Darboğaz Fountain, one of the central villages of Uşak. For the fountain, see Acar, 2018c, 170, Photo 9.

13 The bird figure is located on the mirror stone, on both sides of the nozzle, in the Hasköy Daldırıcı Fountain in Ulubey district. Ulubey district, located in the south of Uşak, is approximately 30 km from the city center. Hasköy Village is located southeast of Ulubey, approximately 22 km from the town centre is at a distance. Daldırıcı Fountain, which was registered by the Kütahya Cultural Heritage Preservation Regional Board with the date and decision of 25.09.2014-1988, is on the Hasköy Asar road. For the fountain, see Acar, 2017, 144, Photo 18-20, Drawings 15-16.

14 The other fountain where the bird figure is seen is Koca Çeşme in Karbasan Village of Karahallı district. Karahallı district is approximately 64 km southeast of the city centre, and Karbasan Village is approximately 6 km south of the Karahallı district centre. The fountain in Fevzi Çakmak neighbourhood has a single facade. On the mirror stone, on both sides of the pipe, the bird figures in low relief are accompanied by a cypress, bowl, gun and sword. According to the fountain inscription, it is dated 1298/1880-81. For the fountain, see. Acar, 2019, 425-427, Photo 14-19, Drawings 15-16.

15 *Esin*, 1972, 5; *Çoruhlu*, 1992, 357.

16 *Mülayim*, 1999, 110.

17 *Esin*, 1972, 117-136; *Çoruhlu*, 1992, 359.

18 *Diyarbakirli*, 1972, 23-124.

In the animal style, animals are sometimes depicted individually and sometimes together. Sometimes, the animals are intertwined or stacked on top of each other to create compositions.¹⁹

In the Aslanlı Çeşme, the lion figure, who is strong in the animal fight scene, is holding the bull's head in its claws with its mouth open and its teeth visible. The lion figure in the scene seen in the spolia architectural plastic in Karakuyu Fountain is similar to the figure in Aslanlı Çeşme. The weak double-hoofed animal is depicted in under, and the strong one on the top side with its claws on its back. The figures are connected to each other flowingly and a unity is provided. In the scenes of animal fight, as seen in the examples in Uşak, an attack, victory and defeat, that is, an event that is the result of an action, are depicted. In the scenes of animal fight, as seen in the examples in Uşak, an attack, victory and defeat, that is, an event that is the result of an action, are depicted. In two power elements, strong and weak; animals that we can see in nature such as eagle, falcon, hawk, lion, tiger, leopard and fantastic creatures such as sphinx, griffin, dragon symbolize strength, while on the weak side, animals such as deer, mountain goat, bull, ram and sheep are defeated by taking the blow during the fight.²⁰

The lion figure in Aslanlı Çeşme is similar to its Anatolian counterparts,²¹ with details such as its standing position (body in profile, head from front), its large and almond-shaped eyes, and its tail being curved over its back. The typological features of G. Öney did about lions are also seen in the example in Aslanlı Çeşme, which shows that the similarity of styles continues in different regions of Anatolia. In sculptures and reliefs depicted in Anatolia, lion figures are usually depicted either sitting on their hind legs as in Aslanlı Çeşme, or on the move, in walking position. Facial features are detailed in sculptures. As in the fountain in Uşak, the eyes are usually almond-shaped and slanted. The eyebrows meet with the flat nose lines. The mouth is large and slightly ajar. Cheeks are puffy. Teeth cannot be seen in the sculptures.²²

Although the lion relief in Aslanlı Çeşme shows a great similarity with the Seljuk statues²³ with its general facial features such as eyes, nose, ears, eyebrows, the teeth are prominent in this example, unlike the sculptures.²⁴ The manes are indicated with linear lines, as in the examples under the influence of ancient lion depictions, which are not seen in Seljuk examples. Ears are small. Another situation similar to the sculpture examples

19 Mülâyim, 1999, 113.

20 Mülâyim, 1999, 112.

21 For examples of lions from the Hittite, Urartu, Phrygian and Greek periods before the Turkish period in Anatolia, see. Öney, 1971, 1, footnote 1.

22 Öney, 1971, 2, 11.

23 For lion statues and reliefs in Anatolia, see Öney, 1971, 1-64, Photo 1-84.

24 In Öney's study, while giving the general outlines of the lion statues, it is stated that teeth are not depicted in the mouth, but it is stated that teeth are seen in the statue registered in inventory 154 in Konya İnce Minareli Madrasa Museum, which is one of the examples under the influence of ancient lion depictions. Öney, 1971, 5, Photo 13.

in Anatolia is the shape of the tail. In Aslanlı Çeşme, the tail is also stylized on the dorsal region. The tail ends in the shape of an arrowhead. Unlike the figures seen in Seljuk sculptures are depicted sitting on their hind legs,²⁵ example in Uşak is depicted standing, similar to many reliefs in Anatolia. The face is shown from the front and the body is from the profile. The inside forefoot is stretched forth and holds the head of a bull with its claw. Except for the bull's head on its front claw, the figure's posture and position are similar to the relief samples in Anatolia.²⁶ The figure carved in relief technique on marble is in realistic style.

From past to present, various features of animals have been used as signs or symbols in Turkish communities, Far East culture, European and American civilizations, in many geographies and cultures such as Egypt, Iran, Mesopotamia throughout history. With the iconographic meanings attributed to the general characteristics of animals, the animals that we can see in nature have been turned into symbols. The lion figure, which is also discussed in this study, has been applied in works of art in almost every period of the history of civilization, especially in the paleolithic period cave paintings²⁷ and Göbeklitepe with its 12000-year history.²⁸ The motif symbolized power, strength, magnificence, bravery, courage, nobility and dominance in Turkish culture, as in previous civilizations. The lion motif has come to life with these symbolic meanings on architectural works, monarch thrones and coins.²⁹

The lion figure can be found in both architecture and handicrafts of societies in the Christian faith, which is one of the monotheistic religions. For example, the lion's body is depicted in profile and its head is depicted from the front in the lion-bull fight on the ivory Areobindus surface, which is dated 506 of the Byzantine periods. In this scene its tail curved above. It sinks its front claws and teeth on the bull's back.³⁰ On the mosaic panel of Palazzo dei Normanni (Palace of the Normans), dated 9-11th century,

25 Öney, 1971, 1-6, 11.

26 Öney, 1971, 11-17, Photo 31-46.

27 There are animal depictions in the cave, which contains many prehistoric data such as the Altamira, Lascaux and Chauvet Caves. See Germain Bazin, (1998). *Sanat Tarihi*, İstanbul: Sosyal Yayınlar, 15-26; Adnan Turani, (2010). *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 11-37; Mustafa Cevat Atalay and Esen Süle, (2019). Paleolitik Dönem ve Chauvet Mağarası'nın Son Odasındaki Aslan Panelinin Estetik Yapısına Dair Bir İnceleme. *Ulakbilge*, (41), 737-743.

28 The depiction in the lion figure in Göbeklitepe is completely stylized in profile. The tail is curved on its back, as in Aslanlı Fountain but not dorsal, the mouth is open as in the example in Uşak, and the teeth are also visible. See Mehmed Özdoğan, (2007). Neolitik Dönem: Günümüz Uygarlığının Temel Taşları. *12000 Yıl Önce "Uygarlığın Anadolu'dan Avrupa'ya Yolculuğunun Başlangıcı" Neolitik Dönem*, (Nezih Başgelen ed.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 21-35; Joris Peters and Klaus Schmidt, (2004). Animals in the Symbolic World of Pre-Pottery Neolithic Göbekli Tepe, South-eastern Turkey: a preliminary assessment. *Anthropozoologica*, 39 (1), 184-185, 210-212; Tuncer, 2012, 12-14, Photo 1, Drawing 1.

29 Öztürk, 2019, 18.

30 Anonim, 2010, 253.

in Palermo, Sicily, dating back to the 16th century, the bodies of lion figures, located symmetrically on both sides of a palm, are depicted in profile and their faces are depicted from the front. The depictions of the tails on the figures reflecting the Seljuk, mane and body details and the Hellenistic tradition are interesting. The tails pass between the hind legs and curves from the front to the upper part of the back.³¹ The lion's body is depicted in profile and its face is depicted from the front, in the scene of the lion-bull fight in the Ahtamar church in Van, which was built in 915-921 during the Vaspurakan Principality period. The tip of its tail, which is curved between its legs, ends in a tassel. He grasps the neck of the bull with his front claws and sinks his teeth on the bull.³²

The lion figure is also used in Islamic art. Hirbet el Mefcer Palace, one of the early Islamic structures, is dated to the Umayyad period, 8th century. In one of the floor mosaics of the palace, there is a composition of a lion attacking a gazelle around a tree. The lion is depicted with its claws and teeth on the back of the gazelle. Here the lion's tail is on the back, not on the above its back as in other examples. The lion and gazelle are depicted in detail in realistic style.³³ The fight between the lion and the bull, located at the eastern entrance of the courtyard (1177-1186) of the Great Mosque of Diyarbakır, is in bas relief. The lion figure that performs the strike is at the top, and the figure of the bull that takes the strike is underneath it. Although the body of the lion figure is depicted in profile, and its head is depicted from the front, both the body and head of the bull are depicted in profile. With its front and right hind claws on the back of the bull, the lion holds the bull's tail with its left hind claw. The lion's own tail is curved behind. Its ears are small; on the other hand, its eyes and nose are big. Its mouth is closed.³⁴ The composition is similar to the composition on the retaining wall where the fountain is located in Karakuyu Village. In the example at Karakuyu, the lion has four claws on the back of the bull, and is depicted here with its mouth open. As can be seen in the examples we have given in a limited number, the lion-bull fights in different geographies and cultures resemble a similar composition with minor differences in detail.

In water architecture, lion figures can be found in fountain details, spouts or architectural plastic. One of the most famous examples of lion-figure examples used with water architecture is the Court of the Lions in the Alhambra Palace (12th century). Facial features and manes are depicted in detail in the lion sculptures, which are depicted as carrying a fountain pool on their backs. The tail is not depicted as the rest of the ridges remain at underneath of the pool. A nozzle is placed in the middle of the sharp teeth in their large mouths.³⁵ A spout from the Fatimid period (10th-12th centuries), exhibited in the Louvre Museum, is in the form of a lion.³⁶ Apart from architecture, the figure of a lion

31 Tuncer, 2012, 65-66, Photo 39.

32 İpşiroğlu, 2003, 99, 102, Photo 52, 55.

33 Yetkin, 1984, 110, 180.

34 Akok, 1969, Photo 10.

35 Yetkin, 1984, 113.

36 Tuncer, 2012, 105-106, Photo 69.

is also found on other items related to water. A sitting lion is depicted on the neck of the Iranian brass jug (12-13th century) exhibited in the Louvre Museum. The tail of the lion figure, whose body is in profile and its head is turned backwards, is on the ground.³⁷ Lion in the form of a statue in the Aslanlı Fountain (1554) in the Hacı Bektaş Veli Complex and the Aslanlı Çeşme in Diyarbakır İçkale (19th century); fountain fragment in the form of a lion statue exhibited in Konya İnce Minareli Madrasa Museum,³⁸ Tokat Niksar Narlı Çeşme (Municipal Fountain/Çarşı Çeşmesi) (repairs, early 19th-20th century)) in the bas-relief technique, the lion, peacock, fish and single leaf motifs are placed one after the other, from top to bottom, respectively, between the erased border surrounding the ornamental slab of the fountain.³⁹

From the sources, it is known that, in the fountain located near the Beçin Ahmet Gazi Madrasa (last quarter of the 14th century) the two lion figures opposite each other were made in the bas relief technique. Body and head are in profile. The manes are outlined, while the tail is curved over the back.⁴⁰ The fountain and figures are not in place today. The use of lion figures in structures and objects related to water is based on the folk belief that the water flowing from the lion's mouth is healing.⁴¹ The widespread belief that the water flowing in the lion's mouth is healing and that the drinker will find healing and strength, which has been seen since the ancient period, was shaped by the Roman period, 2nd century AD, with the lion-shaped fountain gargoyle.⁴² It is seen that this tradition continues with the examples mentioned above.

In shamanism, which was common in most of the pre-Islamic Turkish communities, the lion was symbolized as a helping spirit in the sky and underground. Lion motifs on Anatolian tombs, madrasahs, inns, castle walls and tombstones are typical examples of this symbolism.⁴³ Civilizations and Turks who accepted Islam identified the lion figure with more than one person. Hz. Ali and Hz. Hamza's heroism and courage are identified with the adjectives of "lion of God". The lion figure is frequently seen in the Alawi -Bektashi tradition this is because Hz. The acceptance of Ali as "Şîr-i Yezdan" (Lion of Allah) and expresses his spiritual power.⁴⁴ *Ferideddin-i Attar* in his *Mantik al Tayr*; He praises Ali with the phrases: "*The nation of religion, the true imam, the mountain of hilim, the sea of knowledge, the pole of religion, the cupbearer of Kevser, the guiding imam, the son of Mustafa's uncle, the Lion of Allah (Asadullah)*".⁴⁵

37 Çaycı, 2002, 234.

38 Tuncer, 2012, 209-212, Photo 136-138; Sözen, 1971: Photo. 63-63a.

39 Kaşıkeman, 2005, 259-260, 264, Photo 125; Tuncer, 2012, 205-206, Photo 134.

40 Arel, 1968, 72.

41 Aksel, 2010, 71-72.

42 Tuncer, 2012, 596, Photo 377.

43 For the lion figures seen in tombs, madrasahs, inns, castles and tombstones, see Öney, 1971, 37-38, Photo 17-79; Baş, 2013: 428-432.

44 Aksel, 2010, 72-77, Photo 40-44

45 Attâr, 2020, 30.

There is also information about lions in the legends of Hacı Bektaş Veli. In the Vilayetname, while the meeting of Hacı Bektaş Veli with Seyyid Mahmud Hayrânî is described, it is stated that Hayrânî came to the meeting on the back of a lion. In the same work, to express the spiritual power of Hacı Bektaş Veli, “*Hünkar Hacı Bektaş Veli was going to Hajj in the desert, where two lions attacked the sultan, when they came to the public, the sultan patted them both from their heads to tails and it was said that they were both turned to stones then the other lions started to lick their faces on the ground*”.⁴⁶

Apart from Islam, in Buddhism, Judaism and Christianity, the lion figure has various symbolic meanings such as sun, God, ruler, intelligence, leadership, power, strength, nobility, pride, resurrection.⁴⁷

The lion motif is not only as architectural plastic in structures such as sculpture, console, gargoyle, fountains, madrasas, bridges, inns, residences, but also as stone, wood, tile, ceramic, plaster, metal, wall painting, textile products, calligraphy, miniature, under glass, canvas, tombstone, coin. It has also been used on different materials and surfaces.⁴⁸ The motif has also found a place in Turkish literature and mythology. In addition, Göktürk, Uygur, Karahanlı and Seljuk rulers and state dignitaries used the name lion as a title, name and adjective.⁴⁹

As lions are depicted alone in works of art, sometimes various animals such as Şir û Hurşid (lion-sun), dragon-lion, bull-lion, deer/deer-lion are depicted together with mythological creatures or the sun. The figure, which is frequently used in astrology, has been the symbol of the Sun God Mitra, especially in Iran since the Persians and Sassanids. The cult of Mitra made its impact felt in Mesopotamia, Ancient Egypt, Ancient Greek and Roman civilizations outside of Iran.⁵⁰

In the lion and bull scenes, which are mostly played in a fight, the lion is chasing or doing the strike, and the bull is the one who takes the strike. Horned animals such as bulls, rams, deer, rabbits, etc. animals often symbolize the moon. The symbol of light and the Sun is the Lion. In this case, the moon and the sun fight and usually the moon is defeated against the sun. In these scenes, the fight of opposing elements such as the superiority of good over evil, darkness over light, and the superiority of the native over

46 Aksel, 2010, 73.

47 Ferguson, 1959, 8. See also Walter Ruben, (1945). *Buddhizm Tarihi*. (Ankara: Ankara Üniversitesi, Dil Tarih Coğrafya Fakültesi, Hindoloji Eserleri Yayını, 50-68; Simge Özer Pınarbaşı, (2004). *Çağlar Boyu Tahtın Simgesel Anlamları Işığında Türk Tahtları*, Ankara: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 51-52; Ufuk Çetin, (2018). Eski ve Yeni Ahit'te Aslan İkonografileri. *Meriç Uluslararası Sosyal ve Stratejik Araştırmalar Dergisi*, 2(5), 1-22; Öztürk, 2019, 20-36.

48 For examples of lion compositions seen on different materials and surfaces, see Öney, 1971, 1-64, Photo 1-84; Tuncer, 2012, 536-622.

49 Tuncer, 2012, V, 145; Cengiz, 2016, 47-56; Öztürk, 2019, 31-36.

50 Öney, 1971, 1-64.

the enemy is symbolized.⁵¹ The lion (Leo) and the bull (Taurus) have astrologically symbolized the beginning of the agricultural year and spring, since Persepolis in 4000 BC.⁵² Similar symbolism is seen in Islamic art. It is thought that the lion-bull fight in Diyarbakır Castle symbolizes the victory of Nisanogullari (lion) against Inalogullari (bull), the lion's throne, political and military power and dominance over the bull.⁵³ The lion figure, whose symbolic meaning changes instead of functioning, symbolizes courage, state, throne, power, dynasty when depicted on objects such as thrones and flags. Giving it in a fight with another animal is a symbolism of power, courage, heroism, and power.

As mentioned in the limited number of examples we gave in the evaluation and comparison section, in the lion-bull fight scenes, the lion always grasps its prey with its claws or teeth, as the one who strikes. In the Aslanlı Çeşme, on the other hand, the battle scene differs slightly from the scenes in the examples listed, and the lion's victory is given with the head of a bull, which it holds with one of its claws. As mentioned above, figural decoration in Islamic art decreased almost to zero during the Ottoman period. Aslanlı Çeşme, built in 1878 during the last period of the Ottoman Empire, is one of the unique examples with figural decoration in Turkish art. Hacım Village is one of the Alevi villages in Uşak. As mentioned above, the lion figure belongs to Hz. Ali, who has an important place in Alevi culture. The identification with Hz. Ali and the use of the lion figure in water architecture and objects as a source of healing show that, despite the figure ban, strong artistic traditions continue in the communities that accepted Islam in Anatolia, albeit with isolated examples.

51 Öney, 1970b, 92.

52 Hartner and Ettinghausen, 1964, 162-163; Sathe, 2012, 75.

53 Öney, 1970b, 92.

REFERENCES

- Acar, T. (2017). Ulubey'deki Osmanlı Dönemi Çeşmeleri. *Vakıflar Dergisi*, (47), 133-168.
- Acar, T. (2018a). Uşak Çeşmeleri. *Teke Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 7 (1), 607-640.
- Acar, T. (2018b). Uşak/Sivaslı Çeşmeleri. *Sobider Sosyal Bilimler Dergisi*, 5 (26), 27-54.
- Acar, T. (2018c). Uşak Merkez Köylerinde Yer Alan Çeşmelerin Tipolojisi Üzerine Bir Değerlendirme. *Sanat Tarihi Dergisi*, 27 (1), 163-179.
- Acar, T.(2019). Uşak/Karahallı Çeşmeleri. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21 (2), 419-436.
- Akok, M. (1969). Diyarbakır Ulucami Mimari Manzumesi. *Vakıflar Dergisi*, (8), 113-139.
- Aksel, M. (2010). *Türklerde Dini Resimler*. Ankara: Kapı Yayınları.
- Anonim. (2010). *Hipodrom/Atmeydanı İstanbul'un Tarih Sahnesi*. Sergi Katalogu Vol. I. İstanbul: Pera Yayınları.
- Arel, A. (1968). Menteşe Beyliği Devrinde Peçin Şehri. *Anadolu Araştırmaları*, (1), 69-101.
- Bazin, G. (1998). *Sanat Tarihi*, İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Turani, A. (2010). *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Atalay, M. C. and Süle, E. (2019). Paleolitik Dönem ve Chauvet Mağarası'nın Son Odasındaki Aslan Panelinin Estetik Yapısına Dair Bir İnceleme. *Ulakbilge*, (41), 737-743.
- Attâr, F. (2020). *Mantık Al-Tayr*. (Abdülbâki Gölpınarlı, Çev.) İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Baş, G. (2013). *Diyarbakır'daki İslam Dönemi Mimari Yapılarında Süsleme*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Cengiz, A. (2016). Türk Mitolojisindeki Kozmik Aslan Figürü ve Bâki Divanındaki Yansımaları. *Uluslararası Medeniyet Çalışmaları Dergisi*, I (II), 47-57.
- Çakır, İ. E. (2010). Uşak Kazâsı (1676 Tarihli Avârız Defterine Göre). *OTAM*, (28), 27-47.
- Çaycı, A. (2002). *Anadolu Selçuklu Sanatında Gezegen ve Burç Tasvirleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayını.
- Çoruhlu, Y. (1992). Erken Devri Türk Sanatındaki Hayvan Tasviri Geleneğinin Uygurlardaki Devamı Üzerine Notlar. *Türk Kültürü Araştırmaları Prof. Dr. Muharrem Ergin'e Armağan, XXVIII/1-2 (1990)*, Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 357-363.

- Diyarbakirli, N. (1972). *Hun Sanatı*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Kültür Yayınları.
- Esin, E. (1972). İslamiyetten Evvel Orta Asya Türk Resim Sanatı. *Türk Kültürü El Kitabı*, İslamiyet'ten Önceki Türk Sanatı Hakkında Araştırmalar 2, İstanbul: MEB, 186-243.
- Ferguson, G. (1959). *Signs & Symbols in Christian Art*. Oxford University Press-New York.
- Hartner, W. and Ettinghausen, R. (1964). The Conquering Lion, the Life Cycle of a Symbol. *Oriens*, 31 (17), 161-171.
- İpşiroğlu, M. Ş. (2003). *Ahtamar Kilisesi Işıklı Canlanan Duvarlar*. (Alev Yalınız, Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kaşıkeman, Ö. (2005). Tokat İli ve Niksar İlçesi Çeşme ile Şadırvanları. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Köylerimiz, 1 Mart 1968 gününe kadar*. (1968). Ankara: Başbakanlık Basımevi.
- Mülayim, S. (1999). *Değişimin Tanıkları, "Ortaçağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi"*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Öney, G. (1970a). Anadolu Selçuklularında Heykel, Figürlü Kabartma ve Kaynakları Hakkında Notlar. *Selçuklu Sanatı Araştırmaları*, (I) (1969'dan ayrı basım), 187-191.
- Öney, G. (1970b). Anadolu Selçuk Mimarisinde Boğa Kabartmaları. *Bellekten*, 34 (133), 83-100.
- Öney, G. (1971). Anadolu Selçuk Mimarisinde Aslan Figürü. *Anadolu (Anatolia)*, (XIII), 1-64.
- Özdeğer, M. (2001). *15-16. Yüzyıl Arşiv Kaynaklarına Göre Uşak Kazasının Sosyal ve Ekonomik Tarihi*. İstanbul: Filiz Kitabevi, Fakülteler Matbaası.
- Öztürk, Ş. (2019). Türk Kültüründe Aslan. *Uluslararası Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, 2 (2), 20-36.
- Sathe, V. (2012). The Lion-Bull Motifs of Persepolis: The Zoogeographic Context. *Iranian Journal of Archaeological Studies*, 2 (1), 75-84.
- Sözen, M. (1971). *Diyarbakır'da Türk Mimarisi*. İstanbul: Gün Matbaası.
- Tuncer, A. (2012). *Anadolu Türk Sanatı Döneminde Aslan Figürü*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yetkin, S. K. (1984). *İslam Ülkelerinde Sanat*. İstanbul: Cem Yayınları.
- Uşak Kültürel Değerler Yapı Envanteri*. (2007). İzmir: T.C. Uşak Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü 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: 2, Ekim 2023 | *Volume: 32, Issue: 2, October 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 DAŞLI, 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 (Aık 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 CUMHURİYET MERKEZ BANKASI SAMSUN ŞUBE BİNASI HAKKINDA EKSİK VE YANLIŞ BİLİNELERE İLİŞKİN ARŞİV BELGELERİ İŞİĞİNDA AÇIKLAMA



EXPLANATION ABOUT "CENTRAL BANK OF THE REPUBLIC OF TURKIYE BRANCH OF SAMSUN BUILDING" ACCORDING TO THE ARCHIVE DOCUMENTS REGARDING THE MISSING AND WRONG KNOWLEDGE

Hasan Tahsin SELÇUK*

ÖZ

Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası (TCMB) Samsun Şube Binası konusunda 'Sanat Tarihi Dergisi' nde yayınlanan makaledeki bilgileri arşiv belgelerine dayalı olarak tamamlayacak bu metni derginiz aracılığı ile araştırmacıların bilgisine sunulmaktadır. T.C. Merkez Bankası Samsun Şube binası için, 1939 yılında Ulusal çapta mimari proje yarışması düzenlenmiş ve yarışma sonuçlandırılmıştır. Fakat II. Dünya Savaşı başlaması ile seçilen proje uygulanmamıştır. İnşa edilen yapı, 1948 yılında Paul Bonatz tarafından tasarlanmış ve Ahmet Sabri Oran tarafından projelendirilmiştir. Paul Bonatz, Stuttgart Teknik Okulu'nda 1936 yılında öğrencisi olmuş ve Türkiye'de başarılı ve birçok yarışmada ödül kazanmış olan Ahmet Sabri Oran'ın; ilk olarak Ankara'da müşavir olduğu bakanlıkta görev almasına, ardından yine Ankara'da serbest büro kurmasına ve nihayetinde İstanbul Teknik Üniversitesinde kadro almasına vesile olmuştur. Paul Bonatz'ın Ahmet Sabri Oran ile uzun ve samimi bir dostluğu-ortaklığı oldu. Bu ortaklık sürecinde Paul Bonatz "II. Ulusal Mimarlık Akımı"nın biçimlenmesi ve yaygınlaşmasında, Ahmet Sabri Oran ve Türkiye'deki diğer öğrencileri aracılığı ile gerçekleştirdiği tasarımları ve yarışma jürilerinde seçici kurul başkanlıkları ile etkili oldu. TCMB Samsun şube binası 1948 yılında Ahmet Sabri Oran'a, Paul Bonatz'ın yapının tasarımını yapması şartı ile sipariş edilmiştir. Sanat ve Mimarlık Tarihi bakımından, Samsun Şube Binası için tasarladığı proje ve 1950 yılında hizmete giren bina "II. Ulusal Mimarlık Akımı"nın Samsun şehrindeki en önemli örneğidir.

Anahtar Kelime: Paul Bonatz, İkinci Ulusal Mimarlık Akımı, Merkez Bankası, Samsun, Ahmet Sabri Oran

ABSTRACT

This text is complementary of an article which was published in this, "Journal of Art History" magazine, on the Central Bank of the Republic of Turkey (TCMB) Samsun Branch Building, based on archival documents, has been submitted to the information of the researchers through this journal.

* Dr.Öğr.Üyesi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Samsun.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2950-7625> ♦ E-mail: hasan.selcuk@omu.edu.tr

The published article made wrong judgments and inferences by trying to associate the contradictory data with each other, since it made its analysis using secondary sources. Therefore, he could not make accurate and consistent inferences about the building he examined.

It is also a wrong attitude to make hypothetical judgments without visible, and verifiable data. For this reason, it has misinformed the readers on the subject. For example, he developed hypothetical judgments about the building's construction date and architect. He tried to make sense of the building in the "1st National Architecture Movement" as the plan setup and "The Second National Architecture Movement" as the façade setup.

However, the project in hand is a project between these two periods, defined as the "cubic period", designed in the "modernist period". Again, the current photographs and survey drawings of the building, which we see in the hands of the author, indicate that there is a different situation. In this regard, the author must first refer to the "institutional archive" and the "Archive of the Conservation Board" to which the building he is researching belongs to.

My study, according to the information obtained by examining the TCMB archive documents; the project of the constructed building, the project author, the architects who supervised it, the date of construction and the contractor company and its cost, the meaning and importance of the building in terms of Turkish art and architecture history are explained.

A national architectural project competition held for the Samsun Central Bank Branch building in 1939. Competition concluded within the defined calendar. But with the beginning of the II. World War II, the winner of the competition project had not implemented. The constructed building; was designed by Paul Bonatz in 1948. Project drawings and construction management were drawn and followed by Ahmet Sabri Oran till 1950.

Ahmet Sabri Oran was a student of Paul Bonatz at Stuttgart Technical School in 1936. Then, he was a successful architect who won awards in many competitions with talent-important architect partners (one of them Emin Onat). He was instrumental for Paul Bonatz; at first, taking a position in the ministry where Bonatz was a consultant and invited him to office in Ankara, then establishing a freelance office in Ankara, and finally getting a staff at Istanbul Technical University. Paul Bonatz had a long and sincere friendship-partnership with Ahmet Sabri Oran. During this partnership period, Paul Bonatz was influential in the formation and dissemination of the "II. National Architecture Movement" with the designs he made through Ahmet Sabri Oran and his other graduated students from Stuttgart in Turkey. Also, he was the chairmanship of the design competition juries in the selection committees.

TCMB Samsun branch building was ordered to Ahmet Sabri Oran in 1948 on the condition that Paul Bonatz designs the building. In terms of Art and Architectural History, the project she designed for the Samsun Branch Building and the building that was put into service in 1950 is the most important example of the "2nd National Architecture Movement" in the city of Samsun.

Keywords: *Paul Bonatz, Second National Architecture Movement, Central Bank, Samsun, Ahmet Sabri Oran*

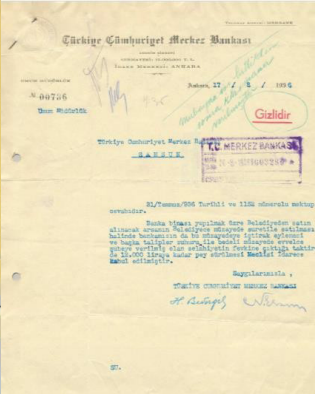
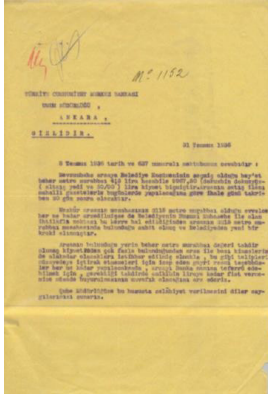
Sayın Editör,

Derginizin 2022 yılı 31. sayısında yayınlanan, “Cumhuriyet Dönemi Banka Binalarından Bir Örnek: T.C. Merkez Bankası Samsun Şubesi Binası” başlıklı makale, binanın 1939 yılında düzenlenen yarışmada kazanan projenin inşa edildiği kabulü üzerine yazılmıştır. Fakat, konuya ilişkin arşiv çalışmalarım doğrultusunda gerçek farklıdır. Yapının mimari tasarım ve inşa sürecini, arşiv belgeleri üzerinden açıklamak ve II. Ulusal Mimarlık dönemi yapılarından biri olan bu yapıya ilişkin doğru ve detaylı bilgiyi araştırmacıların ilgisine sunmak istiyorum.

T.C. Merkez Bankası yönetimi, kuruluşunun ikinci yılında (1933), İstanbul ve İzmir’den sonra Mersin ile birlikte, dördüncü şubesini Samsun’da açmış ve 1951 yılına kadar başka şube açmamıştır.¹

Samsun’da Hükümet Konağı’ndan, eski kent merkezi olan Büyük Cami ve Belediye binasının bulunduğu Saathane Meydanı’na, sahil boyunca uzanan Kazım Paşa Caddesi üzerinde, Osmanlı döneminden itibaren şehirdeki bankaların şube binaları yerleşti. Bu nedenle Cumhuriyet dönemi öncesinden itibaren bu cadde Bankalar caddesi olarak anılır. Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası (TCMB) Samsun Şubesi ilk olarak bu caddenin güney paralelinde bulunan Gazi Caddesi üzerinde bir binanın kiralanması ile hizmete başladı.²

Kurum, şube açılışını takiben, Kazım Paşa Caddesi (Bankalar Caddesi) üzerinde arsa satın alma ve kendi binasını inşa etme sürecini başlattı. Bu doğrultuda, PTT il müdürlüğünün karşısında, Osmanlı ve Ziraat Bankalarının arasında bulunan, Belediye’ye ait boş arsayı 1938 yılında satın aldı. (Belge 1)



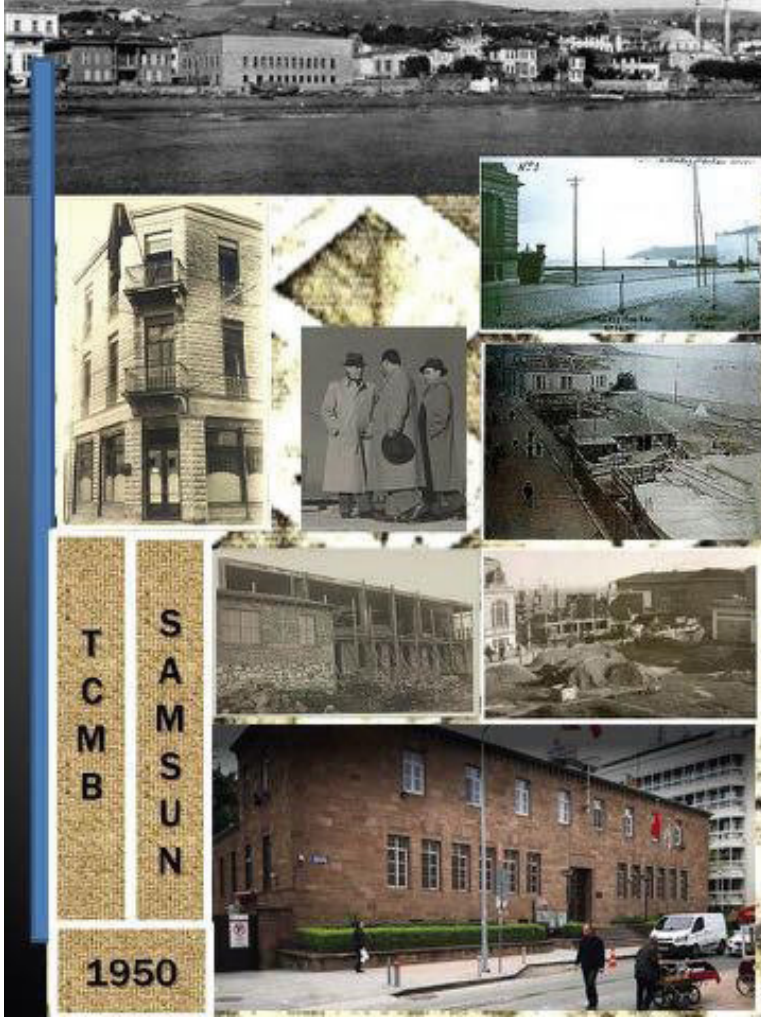
Belge 1: Arsa İhalesi: Samsun Şubesinin merkeze bildirimi, ve Genel Merkezin onayı

Belge 2: İhale Kayıt belgesi (TCMB Arşivi / Samsun)

1 Sönmez, 2021.

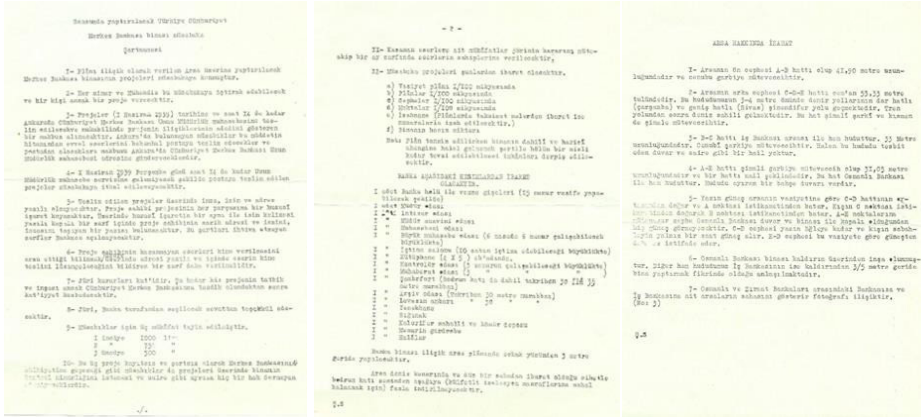
2 Selçuk, 2021.

Arsa alım sürecinde, inşa ettirilecek binaya ilişkin TCMB Genel müdürlüğü, Samsun şubesi için oturma alanı 200m² üzerine bodrum ve giriş kattan oluşan, ön ve arka bahçesi olan bir yapı inşa edilmesinin uygun olacağını beyan ederek, böyle bir tasarımın imar yönetmeliğine göre yapılabilişinin Belediye'ye sorulmasını istedi. Buna göre, arsada inşa edilecek yapının iki katlı olması ve cadde cephesinin yedi metreden az olmamak kaydıyla sekiz buçuk metre yüksekliğe kadar çıkılabileceği, ön tarafında bahçesi olabileceği cevabı alınarak genel merkeze bildirildi. Buna istinaden, TCMB genel merkezi, yapı için nitelikli bir tasarım elde etmek amacıyla Ulusal Mimari Proje yarışması düzenleme kararı aldı.



Fotoğraf 1: Tarihsel süreçte TCMB Samsun Şube Binası Poster (Selçuk, 2021)

TCMB Genel Merkezi, 23 Mart 1939 tarihli talimat yazısı ile Samsun şubesinden, yerel gazetede müsabaka ilanının duyurulması için mimari proje müsabaka duyuru metni ile, yarışmaya katılacaklara imza karşılığı verilmesi kaydıyla, içerisinde yarışma şartnamesi bulunan zarflar gönderdi. Buna istinaden Ulusal Mimari Proje Yarışması ilanı, gazetelerde 1939 yılı Mart ayının son günü yayınlandı.



Belge 3: TCMB Genel Merkezi tarafından hazırlanan “Yarışma Şartnamesi ve Arsa hakkında izahat” (TCMB Arşivi / Samsun)

Yarışma jürisi 1 Haziran 1939 tarihinde toplanıp projeleri değerlendirerek, birinciliğe Yüksek Mimar Hüsnü Tamer’in Projesini seçti.³ Banka arşivlerinde jüri raporları ve kazananlara ilişkin, bir ödeme makbuzu dışında hiçbir doküman yoktur. Bu yarışma ve sonuçlarına ilişkin tek doküman, dönemin Mimarlık süreli yayını ‘Arkitekt’ dergisinin Temmuz ve Eylül sayılarında proje müsabakasında ödül almış olan tasarımların yayınıdır. Dergide, derece alan yapılar, yarışma şartnamesi ve yarışma Birincilik Ödülü alan projenin açıklama raporu yayınlanmıştır.

Banka yönetimi, elde ettiği projeleri, II. Dünya Savaşı’nın 1 Eylül 1939 tarihinde başlaması ile rafa kaldırdı ve ilerleyen tarihlerde arşivlerinde dahi saklamadı.

a. TCMB Samsun Şubesi “Kim Tarafından” Tasarlandı?

Savaşın Türkiye üzerindeki etkisi çok ağır oldu. Pek çok alanda olduğu gibi mimarlıkta da yokluk ve imkansızlıklar yapı inşa etmeyi imkânsız hale getirdi. Bu ortamda yeni bir pratik biçimi geliştirilmesine ihtiyaç duyuldu ve bu ihtiyaca yerel kaynaklara ve geleneksel yapı inşa tekniklerinin modern yorumuyla ele alınarak bunun üstesinden gelinebileceğine ilişkin başta Sedat Hakkı Eldem olmak üzere Paul Bonatz gibi yabancı mimarların da destek olduğu bir anlayış gelişti. Bu anlayışla üretilen yapılar II. Ulusal Mimarlık akımı olarak literatürde tanımlanmıştır.

3 Arkitekt Dergisi, 1939.

P. Bonatz, Almanya’da kariyerinin zirvesinde olduğu bir dönemde Türkiye’de çalışmaya başladı. 1943 yılından başlayarak onbir yıl süresince Maarif Vekaleti (Milli Eğitim Bakanlığı) Mesleki ve Teknik Eğitim Müsteşarlığında, “Yapı İşleri Bürosu Müşaviri” olarak görev yaptı.⁴ Ayrıca, Saraçoğlu Mahallesinin tasarım ve inşaa süreci ile Ankara Sergi Evi’nin tadilatını üstlendiği 1946 yılından başlayarak 1955 yılına kadar İstanbul Teknik Üniversitesi’nde profesör olarak görev yaptı.⁵

Paul Bonatz, yapmış olduğu proje ve uygulamalar ile 1940’lı yıllarda Türkiye mimarlığının biçimlenmesinde etkisi olan; hem eğitimci hem de proje yarışma jürilerindeki başkanlıkları dolayısıyla döneminin etkin, önemli bir akademisyen-mimarıydı. Sibel Bozdoğan, Paul Bonatz’ın “on yıla damgasını vuran mimar” olduğunu ifade etmiştir.⁶ Türkiye’de bulunduğu 1943-1954 yılları arasında, kendi modern mimarlık anlayışı ile uyumlu; geleneksel malzemeler ile modern mimarının bütünleştiği bir yaklaşım ülkemizde gelişmiş, bu ortamda kendisinin de anısal nitelikte tasarladığı birçok eseri inşa edildi.

İstanbul ve Ankara’da tasarlamış olduğu çok sayıda yapıyı, müşavir olarak görev yaptığı Maarif Vekilliği proje ofisindeki görevi sırasında geliştirmiş olduğu ilişkiler dolayısı ile almıştır. Ayrıca Bonatz, bu konumuna istinaden kamu kurumlarının ihtiyaç duydukları yapıları tasarlamak için kurumlara mektuplar yazdı. Bu durum Türk mimarlar arasında tepkiyle karşılanmış, yadırganmıştır.⁷ Samsun’da tasarımını gerçekleştirmiş olduğu TCMB Samsun Şube Binası, bu itibarlı konumu dolayısıyla kendisine tevdi edildiğini düşünebiliriz.

Fakat inşa edilen yapı, TCMB Genel Merkez binasına prensip olarak benzerlikler göstermekle birlikte esas olarak 1939 tarihli Eyüp Kömürcüoğlu’na ait TCMB Samsun Şube Binası yarışmasında ikinci olan projenin plan şemasına da benzemektedir.

3 Mart 1948’de T.C. Merkez Bankası yönetimi, Samsun şube binası için; Paul Bonatz tarafından 1/200 ve 1/100 ölçek avam proje hazırlaması ve Sabri Oran tarafından projelendirilmesi şartı ile Ahmet Sabri Oran ile Şube binasının tasarımı ve inşaat kontrollüğü için sözleşme imzaladı. Bu sözleşmenin ilk maddesinde, “1/200 avam projelerin hazırlanması ile Profesör Paul Bonatz ilgilenecek ve bunları tasvip ve tasdik eyleyecek-tir” şartı konulmuştur. Sözleşmede ayrıca yapının inşaat mühendisinin Yüksek İnşaat Mühendisi Muhittin Toköz olduğu belirtilmiştir.

4 Güner&Tuncer, 2018.

5 Alsaç, 1973.

6 Bozdoğan, 2008.

7 Sayâr, 1946. “Yabancı bir mimar şöhretinin verdiği cesaretle ve hatırlı bir iki kişinin yardımile, Bakanlıklara, Belediyelere, Kooperatiflere, velhasıl her yere müracaat ederek projeler teklif etti. ... önümüzdeki yıllarda yapılması düşünülen ne kadar mühim bina varsa otel, belediye, tiyatro, adalet sarayı gibi hepsine talip oldu, kendisinden istemeden! Projeler teklif etti. Bu haris hareketi bir millet vekilile, bir kaç mimarımız da maalesef desteklediler,... Paul Bonatz’ın müteaddit müracaatları mimarlarımız arasında haklı bir infial uyandırdı. Bundan dolayıdır ki iki aydan beri basında bu mesele üzerine, tanınmış mimarlarımız fikirlerini yazdılar, protestoda bulundular. ...Bontaz’ın bir iki eski talebesile memleketimizde büyük mimarlık işleri almağa kalkışması, aramızda bir im-tiyazlı zümrenin doğmasına yol açarkı; memleket sanatı namına bunu tehlikeli bulmaktayız.”

Mevcut bina bodrum üzerine iki kat olarak tasarlandı. Yarım bodrum katın ön cephesinde girişin sağ ve solunda üçer pencere açıklığında kare biçimli, ahşap doğramalı, demir parmaklıklı pencereler bulunmaktadır. Ana giriş kapısına, Kazım Paşa Caddesi üzerinden, yedi basamakla erişilir. Binanın ön cephesi güneye, Kuzey Batı - Güney Doğu hattı boyunca uzanan Kazım Paşa Caddesine bakar.

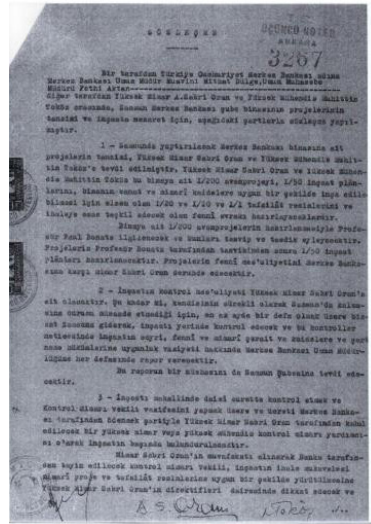
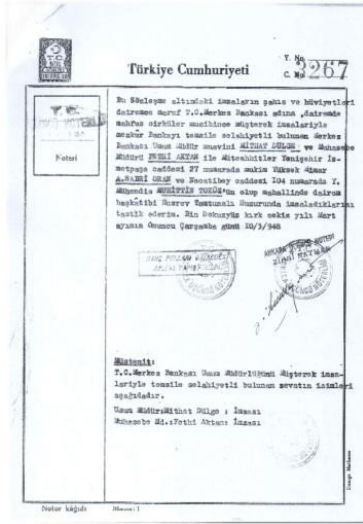
Binadaki tüm yapı elemanları ve döşemeler mimar tarafından yapıya özel olarak tasarlanıp detaylandırılarak imal edildi. Ana giriş kapısı dikdörtgen düz söveli, çift kanatlı, demir doğramadır. Kapı sövesi 9 taşla örülmüş izlenimi verir fakat yapı bütünüyle taş kaplamadır. Taşlar Samsun'un Ladik ilçesinde bulunan "Tavşan Dağ Taşocağı"ndan çıkarıldı.

Girişin iki yanında simetrik olarak altışar pencere yerleştirilmiştir. Pencereler dikdörtgen ve düz atkıdır. Ahşap doğramalı pencereler kapıda da kullanılan lokmalı demir parmaklıkla perdelenmiş ve atkı taşı üzerinde beş kesme taştan basık hafifletme kemeri şeklinde kaplama yapılmıştır. Üst katta sekiz adet ahşap doğramalı pencereler eşit aralıklarla yerleştirilmiştir. Kaplama taşları düz atkı biçiminde yerleştirilmiştir.

Tasarım olarak bu bina inşa edildiği dönemin kamu binalarında yaygın olarak gözlemlenen

II. Ulusal Mimarlık Akımının etkilerini taşımaktadır. Bu akımın temel özellikleri; kütle olarak yalın geometrik biçimler, cephe ve planda simetri, anıtsal giriş, taş kaplama dış yüzeyler, eş büyüklükte yalın pencere dizileri ve ince bir bordürle biten gizli çatılardır. Ek olarak, mermer kullanımı, masif ahşap mobilya, yalın avize tasarımları dönemin tipik özelliklerindedir.

Bu bina da belirtilen biçim, plan ve tefriş özellikleri ile, yapıldığı dönemin ve mimarının tasarım yaklaşımı ve ilkeleri yapıda açıkça gözlemlenebilmektedir. taşımaktadır. Ek olarak, Afife Batur dönemin mimarlığını tanımlarken "nostaljik yenileme, anıtsal akademik, popülist yerli" olarak üç fraksiyon gözlemlendiğini ifade etmiş ve Paul Bonatz'ı "anıtsal akademik" olarak tanımlamıştı. Bonatz'ın TCMB Samsun şube binası



Belge 4: Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası'nın Sabri Oran ile İmzaladığı, Samsun Binası Proje Tasarımı Sözleşmesi (TCMB Arşivi / Samsun)

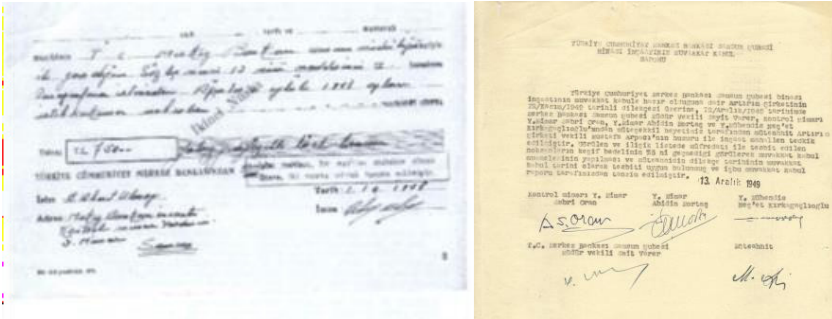
bu tanıma uygun örnekler arasındadır.⁸ Bu bağlamda TCMB Samsun Şube Binası, “anıt-sal ve akademik” karakterdeki unsurları ile şimdye kadar Paul Bonatz tasarımı olduğu yer ve geleneksellik arayışında, önemli bir dönem yapısıdır.

b. TCMB Samsun Şubesi “Ne Zaman” İnşa Edildi?

31 Mart 1949 tarihinde teslim edilmek üzere, Haziran 1948 tarihinde 410.892 Türk Lirası 27 kuruş keşif bedeli ile projenin inşaat ihalesi yapıldı. Kayseri merkezli “Artırım İnşaat”, yapının müteahhitlik ihalesini %15,63 kırım yaparak kazanarak, 18 Haziran 1948 tarihinde yapı için Samsun’da “İnşaat Ruhsatı” aldı. 25 Haziran tarihinde de “İnşaat İhale sözleşmesi” imzalanarak 1 Ağustos 1948 tarihinde yapının şantiyesi kuruldu. 25 Ağustos 1948 yılında temeli atılan yapının kesin kabulü 31.03.1950 tarihinde yapıldı. Yapının inşaat kontrolörlüğünü A.Sabri Oran ile birlikte, inşaat sahasında bir-fiil “kontrol mimar yardımcısı olarak çalışan Y.Mimar B.Ahmet Ulusoy yaptılar.

Yapının inşa sürecinde iş kabullerini banka şube müdürü Sait Varer, Yük.Mimar A.Sabri Oran, Yük.Mimar Abidin Mortaş⁹, Yük.Mimar Neş’et Kırkağaçlıoğlu, Yük.Müh. Vehbi Ekesan ve Yük Müh. Nesip Yetki yaptılar. Raporlarda görüldüğü şekliyle yapı 13 Aralık 1949 yılında tamamlandı ve bir yıl sonrasında da kesin kabulü yapıldı.

1948 yılında çizilip inşa edilmiş olan projede, banka şube binasına ek olarak, yapının birinci katı konut birimi olarak tasarlandı. 1940’lı yıllarda, ülkede yaşanan konut sıkıntısının da etkisi ile banka şubelerinin üst katları konut birimi olarak tasarlanıp inşa edildi. Banka şube müdürü için tahsis edilen konut birimine yapının doğusunda tasarlanıp inşa edilen giriş kapısından merdiven ile erişim sağlanır. Batı tarafında da aynı şekilde bir giriş kapısı ve merdiven ile çıkılan üst katta müfettiş için bir oda ve müdür yardımcısı için konut birimi tasarlandı. Banka şubesinin ek mekân ihtiyaçları dolayısıyla süreç içerisinde bu konut birimlerinde tadilat yapıp doğu girişi kapatılıp merdiveni yıkılarak, batı girişi ve merdiveni iç mekanla ilişkilendirilerek ofis birimi olarak kullanımı sağlanmıştır.



Belge 5: B.Ahmet Ulusoy 1.10.1948 tarihinden itibaren kontrol mimar yardımcısı olarak çalışmaya başlamıştır. (TCMB Arşivi / Samsun)

8 Batur, 2005.

9 Merkez Bankası Samsun şube binasının bitişik parselinde inşa edilmiş olan “İş Bankası” Samsun şube binasının mimarıdır.



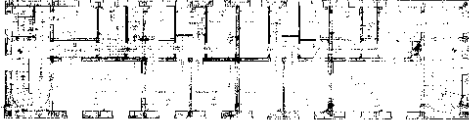
Belge 6: Gazetenin 1.09.1948 tarihli baskısında 25.08.1948 Çarşamba günü gerçekleşen Merkez Bankası Samsun Şube Binası Temel atma töreni haber yapılmış, şube Müdürünün konuşması yayınlanmıştır (Demokrat Samsun Gazetesi)

Sonuç

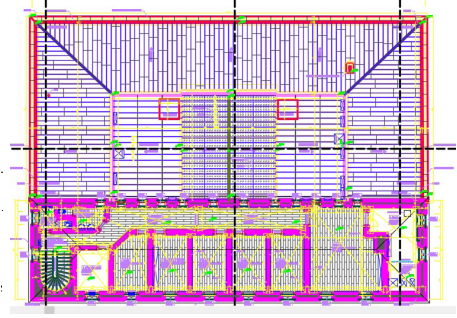
TCMB Samsun şube binası hakkında derginizde 2022 yılı cilt 31 sayı 1 de yayınlanan makalede, yapının 1940 lı yılların başında ve yarışmada kazanan projeye göre inşa edildiği savına karşı; gerek belgeler gerekse yapının biçimsel özellikleri dolayısıyla II.Ulusal Mimarlık Akımı'nın seçkin bir örneği olarak 1948 yılında tasarlanarak 1950 yılında inşaatı tamamlanmıştır. Daha da önemlisi bu bina literatürde yer alacak başarılı bir dönem yapısı olarak Paul Bonatz ve Sabri Oran ortaklığında tasarlanmıştır. Binanın tasarımında tarihsel göndermeler (Belge 7 ve Fotoğraf 2)¹⁰ yanında kütle dilindeki yalınlık ve taş kullanımı dönem mimarlığının ana özelliklerindedir.

T.C. Merkez Bankası Samsun şube binası, İlkadım ilçesi, Kale Mahallesi, Kazım Paşa Caddesi üzerinde 26 Numaradır. 32 pafta, 552 ada, 63 parselde bulunan bu bina, 08.03.1985 tarihinde Samsun Kültür ve Tabiat Varlıkları Bölge Kurulunca alınan 798 sayılı karar ile korunması gereken yapı olarak tescillenmiştir.

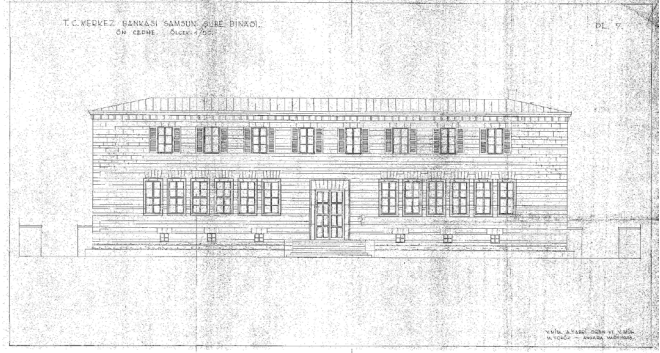
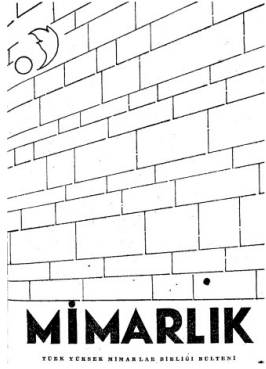
¹⁰ TCMB Samsun şube binası cepheleri taş kaplamadır. Taş kaplama detayları Aspendos Agorası duvar örgüsünden öykünürek tasarlanmıştır. Yapıda yerel taş malzeme kullanılmıştır.



Belge 7: Sabri Oran Projesi 1.Kat Lojman Planı (TCMB Arşivi / Samsun)



Belge 8: TCMB Rölöve Raporu 1.Kat Planı (Mevcut Durum)



Belge 9: TCMB Samsun Şube Binası Ön Cephesi (Güney Batı Cephesi) (TCMB Arşivi / Samsun)
Duvar detayı ayrıca Türk Yüksek Mimarlar Birliği tarafından yayınlanan “Mimarlık” derginin 1949 yılı 2. Sayısında kapak fotoğrafı olarak yayınlanmıştır.



Fotoğraf 2: Aspendos Antik Kenti. Agoranın Kuzey uç duvarı (URL 1: Erişim 20.11.2023)

KAYNAKÇA

- Arkitekt Dergisi, (1939). Sayı 103-104, s:164-165
- Alsaç, Ü. (1973). Türk mimarlık düşüncesinin Cumhuriyet devrindeki evrimi. Mimarlık Dergisi, 121, 12-25.
- Batur, A., 2005, A Concise History, Architecture in Turkey During The 20th Century, Mimarlar Odası Yayınları, İstanbul.
- Bozdoğan, S. (2008). Modernizm ve ulusun inşası: erken cumhuriyet Türkiye'sinde mimari kültür. Metis Yayınları.
- Güner, H. E., & Tuncer, F. (2018). Paul Bonatz İmzalı Tipolojik Bir Deneme: Kayseri Erkek Sanat Okulu. Mimarlık Dergisi, sayı 402.
- Sayâr, Z. (1946). “Meslek Politikası: Yabancı Mimar Problemi!..”, Arkitekt Dergisi, Sayı: 1946-09-10 (177-178), s.201-202.
- Selçuk, H. T. (2021). Paul Bonatz's Unknown Design In Samsun. Archtheo'21, 204-218 / TCMB Samsun Şubesi Fotoğraf Arşivi / Fotoğraflarda Samsun 1919-1959, SBŞB Yayınları, 2012
- Sönmez F., (2021). “Anadolu'da Bir Mimari Proje Yarışması: Vedat Dalokay ve Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Kayseri Şubesi, 1964-1968” Online Journal of Art and Design, cilt 9, sayı 2)
- URL 1 : <https://www.romeartlover.it/Aspendos.html> Erişim 20.11.2023

Hakem Değerlendirmesi: *Editöre Mektup* kategorisinde Hakem incelemesi yerine Editör incelemesi.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek aldığıını beyan etmemiştir.

Peer-review: For the *Letter to the Editor* category, Editorial reviewing instead of peer-reviewing.

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: 2, Ekim 2023 | *Volume: 32, Issue: 2, October 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 DAŞÇI, 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.



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, yayın 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-kökünü-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 olmaması durumunda, konuyla ilgili başka bilim insanlarına başvurulmaktadır. Ancak her durumda hakem, konuyla ilgili çalışmaları-uzmanlığı bulunan isimlerden seçilmektedir. Çok elzem olmadıkça yazarların hakem önerileri dikkate alınmamaktadır. Ne var ki olası çıkar/alan çatışmaları yahut önceden var olan ve değerlendirmeyi subjektifleştirecek durumlar var ise, yazarın bu konudaki 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